Vargyas Lajos

A magyarság népzenéje

JELENLÉVŐ MÚLT

Planétás

VARGYAS LAJOS

A MAGYARSÁG NÉPZENÉJE

VARGYAS LAJOS

A MAGYARSÁG NÉPZENÉJE

ZENEMŰKIADÓ BUDAPEST

Lektorálta

RAJECZKY BENJAMIN

© 1981 Vargyas Lajos

ISBN 963 330 300 1

Bartók Béla és Kodály Zoltán
emlékének

TARTALOM

A HASZNÁLT JELEK ÉS SZAKKIFEJEZÉSEK MAGYARÁZATA 8
BEVEZETÉS 9
A DALLAM 15
HANGKÉSZLET – HANGNEM 47
RITMUS ÉS METRUM 80
FORMA 113
SZÖVEG ÉS DALLAM VISZONYA 142
ELŐADÁSMÓD 158
HANGSZERES ZENE 171
VARIÁLÁS 191
NÉPDALTÍPUSOK 239
NÉPDALTÍPUSOK EREDETE, IDŐRENDJE 254
ZENE A PARASZTI TÁRSADALOM ÉLETÉBEN 343
A NÉPDAL MINT MŰALKOTÁS 361
AZ IDÉZETT MŰVEK ÉS RÖVIDÍTÉSEK JEGYZÉKE . . . 383

PÉLDATÁR 393
Ötfokú kvintváltó dallamok 01–049
Ötfokú ereszkedő és emelkedő dalok 050–0125
Ötfokú, középen mozgó +3–4 fokú dalok 0125/a–0152
Siratórokonság 0153–0196
Szokásdallamok, dúr-kvintváltó, mixolíd, moll-ereszkedő, ereszkedő-emelkedő, hipo-ereszkedő dallamok, „jajnóták”, frígszext, középről emelkedő dalok 0197–0292
Alulról emelkedő, középről fel-le-, középen mozgó dallamok, alulról kvintig mozgó, ión, dúr-hexachord, plagális dalok . . 0293–0318
Új stílus 0319–0394
A példatár dallamainak mutatója 618
A DALLAMGYŰJTEMÉNY TÍPUSAI 623

A HASZNÁLT JELEK ÉS SZAKKIFEJEZÉSEK MAGYARÁZATA

ABCD = Minden sorában újat tartalmazó négysoros dallam

ABBA = Két különböző tartalmú sorból álló dallam

A^5B^5 = *A B* sor kvinttel magasabban megismételve

A_5B_5 = *A B* sor kvinttel mélyebben megismételve

$A_2A_3A_6$ stb. = *A* sor szekunddal, terccel, szexttel mélyebben megismételve

a^1+a^2 = *A* sort összetevő két motívum

A_k = *A* sortól csak kadenciájában – vagyis záróhangjában ill. zárómotívumában – eltérő dallamsor

A_v = *A* sor variánsa

A_{k1} A_{k2} = *A* sornak különféle kadencia-eltérései

A_{v1} A_{v2} = *A* sor különbözőképp variált formái

A hangterjedelem jelölésében és a kadencia-hangok jelzésében a záróhang alatti oktávot római számokkal jelöljük, felette pedig arab számokkal: I–VII+1–8 stb. (9)8–1(VII) pl. olyan hangterjedelmet jelöl, amely általában az alaphang fölötti oktávot használja, ritkán, vagy díszítő hanggal érinti a nónát és a záróhang-alatti szeptimát is. VII–5: záróhang alatti szeptimától az ötödik fokig terjedő dallam; 1–6–1: az alapról induló, a hatodik fokig emelkedő és az alapra visszaereszkedő dallam; 8–3+1 az oktávtól a harmadik fokig és a 2. fok kihagyásával az alapra ereszkedő dallam.

4 (5) VII olyan négysoros dallam, amelynek első sora a 4. fokon zárul, a második az 5.-en, a harmadik pedig a záróhang alatti szeptimen. (A negyedik természetesen mindig az 1.-őn, azért nem írjuk ki. Ha kivételesen más fokra transzponáljuk a dallamot, akkor azt is kiírjuk, pl.: 4 (^{b}3) 1 ((VII)). Ezzel azt jelezzük, hogy a dallam a magyar dalok túlnyomó többségéhez képest egy hanggal lejjebb zárul az ötfokú skálában.

Chord (bichord, trichord, tetrachord) a diatonikus skálák két-, három-, négyhangból álló részeit jelenti a pentachord–hexachord mintájára.

Ton-nal (biton, triton stb.) jelöljük a pentaton mintájára az olyan hangcsoportokat, amelyek nemcsak egymás melletti fokokból építkeznek, tehát nem diatonikusan.

A pentatónia különböző modusait a következőképp említjük (alulról fölfelé haladva): *szo*-ötfokú=*szo*–la–do–re–mi (+szo'–la' stb.) (A dőltbetűs hang a záróhang.); *la*-ötfokú=*la*–do–re–mi–szo (+la'–do' stb.) *do*'-ötfokú=*do*–re–mi–szo–la (+do'–re' stb.); *re*-ötfokú=*re*–mi–szo–la–do (re'–mi' stb.); *mi*-ötfokú=*mi*–szo–la–do–re (+mi'–szo' stb.).

Félhangos ötfokúság: *szo*–ti–do–re–mi–(+szo' stb.)

AP+szám=Hanglemez-felvétel jelzete a Zenetudományi Intézet archivumában

Gr+szám=gramofonlemez-felvétel jelzete a Zenetudományi Intézet archívumában.

BEVEZETÉS

A magyar népzenekutatás eredményeit akarja összefoglalni ez a könyv. A kutatás idestova 70 esztendeje folyik tudományos színvonalon; de a gyűjtő munka, ami szerves része, sőt előfeltétele, már korábban megindult. Öntudatlanul, a „gyűjtés" szándéka nélkül is jegyeztek föl népdalt már a 18. század végén: diák-énekkarok tenorjaiban, vagy a diákok és mások saját maguk számára összeírt nóta-gyűjteményeiben. (Ilyenek Bartha 1935 dallamai, PHÁ, Tóth István kéziratai.) Ezekben itt-ott már ismert népdalaink változataira ismerhetünk. Később, amint Herder nyomán fellángolt az érdeklődés a népköltészet iránt, az Akadémia pályázatot hirdetett népdalgyűjtésre (1830-ban); sajnos, az összegyűlt zenei anyag a későbbi huzavonákban elveszett. Kis töredékét és a dallamokkal együtt beküldött rendszerezési javaslatokat Kodály fedezte föl egy árverésen (Kodály 1943). A szöveganyag nagy része belekerült Erdélyi János 1846–48-i kiadványába – dallamtalanul. Néhány hangjegyes füzet a múlt század közepén (Bodnár, Füredi, Mátrai) csak elvétve tartalmaz egy-egy népdalt, így figyelmen kívül hagyható. Két gyűjtemény érdemel említést a fonográf-gyűjtés megindulása előtt: Színié (1865) és Bartalusé (1873–96). Színi kíséret nélkül közli a dalokat aránylag jó ritmus-lejegyzésben; viszont alig van gyűjteményében igazi régi dallam. Bartalus zongorakísérettel megterhelt kiadványa a ritmust kényszerzubbonyba gyömöszöli részben a műzene ismert ütemfajtáinak, részben a korabeli magyar ritmus-elmélet korijambusainak mintájára; ő viszont többször eljut a legrégebbi és legjellemzőbb dallamtípusokhoz is. Sajnos, mindketten nagy tömegű műdal közé keverik a kevés népdalt, tehát a faluban élő zenei hagyománynak többnyire csak a felszínéig jutnak el, minden valószínűség szerint közvetett forrásból, félnépi vagy úri adatközlők segítségével.

Fordulatot hozott Vikár Béla fonográf-gyűjtése. Nemcsak azzal, hogy a hangfelvétellel az előadás minden árnyalatát meg lehetett ragadni, ami pontos lejegyzést is lehetővé tett, hanem főleg avval, hogy közvetlenül a néphez fordult dalaiért. Maga is faluról származott, jól ismerte a hagyományt, másrészt nyelvjárási tanulmányok kedvéért kezdte gyűjtését, Kalevala-fordításához akart népköltészeti és népnyelvi anyagot szerezni. Érdekelte az addig már nagy eredményeket hozó ballada-kutatás is, s balladáink után kérdezősködve is eljuthatott a népzene legmélyebb rétegéig.

Maga a tudományos értelemben vett népzenekutatás azonban – minthogy Vikár nem volt zenész – csak Bartók és Kodály 1905–1906-i gyűjtőútjaival és a

belőle kifejlődő tudományos feldolgozással indult meg, s kettejük munkájával el is érte csúcspontját.

Nem szükséges ezt a közismert munkásságot részletezni, amiben rajtuk kívül munkatársaik és tanítványaik, elsősorban Lajtha László is jelentős szerepet játszott; egyes eredményeikre úgyis hivatkozom a problémák tárgyalása során, a könyvészeti összeállítás pedig minden adatot felsorol. Csak két főművet kell ezúttal is megemlíteni: Bartók könyvét a magyar népdalról (1924) és Kodály tanulmányát a magyar népzenéről (1937–1973).

Bartók az első számbavételt végezte el; munkája nem is lehetett más, mint leírás és rendszerezés (tipológia). Részletesen végigment az ismert stílusokon, dalcsaládokon, leírta minden tulajdonságukat, összegezte azokat, s megállapította: milyen a magyar népdal, milyenek döntő vonásai, és mi van még benne ezen kívül. Mindezen túl utalt az összehasonlító eredményekre is, főleg szomszédnépi vonatkozásban, ahol saját kutatásai alapján legtöbbet tudhatott; de mindent csak óvatosan, többnyire jegyzetben, mert a kutatás még éppen csak megindult. (Aki tudott olvasni jegyzeteiben és a dalokhoz fűzött megjegyzéseiben is, az igen sok útmutatást kaphatott további kutatási problémákra.)

Kodály tanulmánya 13 évvel később készült. Feladatául azt tűzte ki, hogy a magyar népzene történeti fejlődésének útját kísérje végig. Már eleve lemondott a népzene egészének tárgyalásáról, annál többet akart adni az összehasonlító eredményekből. Mindaz, ami egy történeti fejlődésmenet szempontjából fontos volt, belekerült; de így már maga az elgondolás is nagyfokú rostálásra kényszerítette, amit fokozott a megszabott terjedelem is (első kiadása ugyanis a Magyarság Néprajza egyik fejezetének készült). Tőle hallottam, hogy „Tudtam volna én többet is írni", ha a terjedelem engedte volna; azonban nyilván az sem változtatott volna eredeti elgondolásán.

Van tehát egy leíró-rendszerező (tipológiai) összefoglalásunk és egy történeti-összehasonlító (filológiai) áttekintésünk; kiegészíti a kettőt Bartók kelet-európai összehasonlító kutatásainak összefoglalása 1934-ből. Mindebbe azonban már akkor sem kerülhetett bele minden tudnivaló, s ami belekerült, az is sokszor csak jegyzetben, kitérés, rövid utalás formájában. Nem került bele, vagy csak érintve a nem-strofikus műfajok részletes tárgyalása, a variálás, bizonyos zenei problémák részletezése, úgymint hangnemi, formai, dallam-fejlődési kérdések, hogy csak a legfontosabbakat említsem; általában nagyon sok kérdés, amit egy-egy dallal kapcsolatban megemlítenek, de a teljes anyagra kiterjeszkedve nem fejthettek ki.

Mennél nagyobb tudományos teljesítmény van belesűrítve egy-egy összefoglaló munkába, annál nagyobb ösztönzést ad a további kutatásra. Ez a két szintézis is annyi új kutatásra adott ösztönzést, hogy eljött az ideje az új eredmények összefoglalásának. Már maga a dallamok új meg új rendezése, állandó új szempontú vizsgálata is új meg új összefüggések, új tulajdonságok fölfedezésére vezet. Új kutatási irányok is fejlődtek ki: hangszeres zene, tánckutatás, egyházi népének és történeti dallamkutatás, széles körű összehasonlítás Nyugat-Európa zenéjével,

a keleti zenei rokonság egyre alaposabb megismerése; nagy zenei katalógusok, összefoglaló kiadványok jelentek meg, számítógépes kísérleteket végeztünk. Mindez új lehetőségeket, új gondolatokat szült és új eredményekre vezetett.

De meglepetésekkel szolgált a tovább mélyülő és szélesedő gyűjtőmunka is. Teljesen megváltoztatta a magyar népdalról alkotott korábbi képünket néhány igen régies hagyományú terület és sok új dallamtípus fölfedezése, de a korábban ismert területek rendszeres, alapos feltárása is. Először a Dél-Dunántúlon folyt nagyarányú gyűjtés a tánckutatók kezdeményezésére, több zenész közreműködésével (lásd összefoglalását Morvai–Pesovár: Somogy megyei gyűjtés-ben). Az egyik résztvevő, Olsvai Imre egyéni kutatásaival folytatta egész Dél-Dunántúlra kiterjeszkedve, s nemsokára hatalmas változat-háttér sorakozott fel Bartók felsőiregi, Kodály nagybajomi, Lajtha sárközi gyűjtése és Seemayer gyűjtőtalálatai mögé. Az eredményt különösen az MNT VI. kötetében mérhetjük le. Ugyancsak a tánckutatóknak köszönhetjük Szabolcs-Szatmár népzenei gazdagságának teljes feltárását is. Kodály és Lajtha felderítő gyűjtéseiben mutatkozó nyomokat követve megtalálták ennek a hagyomány-területnek sok ismeretlen dallamát, gazdag hangszeres tánczenéjét és a botoló ránchoz kapcsolódó, történeti értékű régi dallam-anyagot. Kiss Lajos a szerémségi falvakban talált rendkívül gazdag történeti énekkincset. Még jelentősebb volt a nyelvterület túlsó felén, Erdélyben és Moldvában folyó gyűjtés. Az egykori országhatárokon is túl élő moldvai csángókat két ízben is fölfedezték. Először Domokos Pál Péter a két háború közt, azután Kallós Zoltán és a Kolozsvári Folklór Intézet munkatársai. Folytatódott a fölfedezés a mezőségi magyarság zenéjével, majd a gyimesi csángók hagyományaival. Ezekről a területekről ismertünk meg szo-pentaton dallamokat, kishangkészletű, ősi típusokat, rendkívül gazdag, hagyományos tánczenét, régies hangszeres stílust, a bolgár ritmus magyar változatait, különleges formai fejlődést a mezőségi „jaj-nóták"-ban, különleges éneklési, hangképzési sajátságokat. Mindez összehasonlító eredményeinket is módosította, addig elszigetelt vagy észre sem vett jelenségeknek jelentőséget és új magyarázatot adott, s kibővítette az addig számon tartott zenei jelenségek körét.

Össze kell hát foglalnunk mindezt az újat, amit a korábbi összefoglalások még nem ismertek, valamint mindazt a régen tudottat is, amit azok nem fejthettek ki részletesen. Olyan keretet kellett találni, amelybe minden belefér, amit tudunk és tudatni érdemes. Ezért választottuk az itt megvalósuló felépítést: a zene különféle tulajdonságai szerint menni végig a népzene jelenségein, s mindent megtárgyalni, amit azokkal kapcsolatban tudunk a magyar népdalról; vállalva azt is, hogy egy-egy jelenségről, dallamról többször is szólunk, természetesen mindig más-más szempontból.

Bartók könyve válogatást is adott a magyar népdalról, hogy példatára is legyen a tárgyalt kérdéseknek, egyúttal bemutassa arányos keresztmetszetben a teljes magyar népzenét minden fontos tulajdonságával együtt. Ez a gyűjtemény nekünk is példaképül szolgált: mi is azt akarjuk megvalósítani, hogy egyrészt a ma-

gyar népdal egészét mutassuk be mai ismereteink szerint, másrészt az összes tárgyalt kérdéshez példa-anyagot is nyújtsunk a szövegben. Ezt az anyagot úgy válogattuk össze, hogy az érdeklődő az eredeti, hangzó formát is megtalálhassa.

Ez több szempontból bonyolította a válogatást. Tudjuk, hogy amilyen mértékben tökéletesedett a magnetofon, olyan mértékben tűntek el a jó énekesek és a régi dallamtípusok. Sok mindent, a régi gyűjtések klasszikus darabjait már egyáltalán nem tudtuk megtalálni. Ugyanakkor az is célunk volt, hogy lehetőleg új anyagot nyújtsunk: ha ismert dallam-családból hozunk példát, az lehetőleg változat legyen a korábbi gyűjteményekhez képest. Különösen igyekeztem elkerülni, hogy a magam korábbi összeállítását (Pt) megismételjem. Először az elmondott okból: minél több új variánssal gazdagítani a népzene ismeretét; másodszor pedig azért, mert ma magam is másképp állítanám össze. Az egykori megbízás bizonyos kötöttségeket rótt rám: elsősorban Bartók gyűjteményének és Bartók–Kodály erdélyi dallamainak anyagából kellett válogatnom, kiegészítve a művészi és pedagógiai feldolgozások által népszerűvé vált legszebb darabokkal, valamint a Pátria gramofonlemezek felvételeivel. Az is benne volt az előírásokban, hogy lehetőleg kevés új stílusú dalt vegyek bele a gyűjteménybe, minthogy azokat a sok népszerűsítő füzet úgyis nagy mennyiségben tette közkinccsé. Mindennek következtében túlságosan sok lett a gyűjteményben az erdélyi dallam, jelentőségéhez képest alárendelt szerepet kapott az új stílus, és egy-egy típusból néha több, közeli változat is belekerült. Nagyobb hiba, hogy egy-egy dal nem a gyűjtés alkalmával megörökített formában van közölve. Minthogy felhasználtam a Kodály és Kerényi nevével jelzett Iskolai Énekgyűjteményt, ahol gyűjtési adatokat is kapunk a példákhoz, valamint olyan művészi feldolgozásokat is, ahol mind Bartók, mind Kodály megadja a gyűjtési adatokat, ezeket hiteles közlésnek tartottam, s nem vetettem össze az eredeti lejegyzéssel. Kiderült, hogy szöveget néha más változatból tettek a dallam alá, sőt itt-ott kisebb variációk is vannak a felvételhez képest, sőt pedagógiai szempontú kisebb változtatások is előfordultak.

De a Járdányi és munkaközössége által összeállított „Magyar népdaltípusok" után is szükséges egy teljes válogatás. Az ugyanis túlságosan szűkre szabta a közlendő dalok körét – népszerűsítő céljainak megfelelően. A *típus* volt figyelme középpontjában, azért kihagyott sok olyan dalt, ami magában állónak látszott, s nem tekintette típusnak. S minthogy egy-egy dallam-család legjellemzőbb képviselőjét akarta közölni, a szöveget is a dallamcsalád egészéből társította hozzá; nem is ad ezért gyűjtési adatokat, hanem helyette a típus elterjedését ismerteti. Az említett új fölfedezések nagy része is hiányzik még a Magyar Népdaltípusok anyagából; pedig azok sok magányosnak látszó dallam mögé sorakoztattak fel fontos változatokat. A magyar népdal tehát a jelentős korábbi kiadványok óta nemcsak mennyiségében növekedett, hanem minőségében is változott. Bartók kivándorlása előtt 14 000 darabbal zárta le az összkiadásra előkészített népdalgyűjteményt. Ma már 100 000 felett járunk, s a többletben benne van egy sereg korábban ismeretlen „új".

Ebből az „új" anyagból már ismerhet valamit a közönség: Rajeczky Benjamin szerkesztésében megjelent két sorozat hanglemez, még előtte egyetlen lemeznyi válogatás, mind Hungarian Folk Music címmel. Minthogy ezeket már ismerheti az olvasó, az ott közölt dalokat lehetőleg szintén nem akartam megismételni. Ilyen megkötöttségek – egyúttal új lehetőségek – határozták meg azt a gyűjteményt, amelyet a könyvhöz összeállítottam, hogy Bartók egykori válogatásának újabb, nagyobb, mai igényű és hangzó *utóda* legyen; egyúttal minden kérdéshez példával szolgáljon a szöveg számára.

Ezt az utolsó igényt azonban csak igen kis mértékben tudja kielégíteni. Vannak olyan problémák, amelyek éppen egy-egy régi darabbal függnek össze, amit csak korábbi gyűjtésből ismerünk, teljes értékű változata vagy nem került elő, vagy nincs használható felvételen megörökítve. Más esetben nem is érdemes a válogatásba belevenni valamit, ami valami zenei vagy történeti kérdés tárgyalásához szükséges, de művészi értéke csekély, vagy a hagyományban csak perifériális a jelentősége. Azért az ilyen példákat csak a szövegben közöljük. Ha az ilyen, szöveg közti példát valami ismert és hozzáférhető kiadványból vesszük, akkor adatait, szövegét, vagy esetleg további szövegét nem közöljük, hanem utalunk a kiadvány megfelelő helyére. Ezzel nemcsak helyet akarunk megtakarítani, hanem tiszteletben is akarjuk tartani a korábbi közlés elsőbbségét. Azok képviseljék a régi, klasszikus gyűjtéseket, míg az itt közölt válogatás legyen az új, magnetofonnal végzett gyűjtés összefoglalása.

Ebben a könyvben a legszélesebb népdal-fogalom alapján akarom bemutatni a magyar népzenét. Ezt megkívánja a szöveg felépítése is, amely a különböző zenei jelenségeket tárgyalja, olyanokat is, amelyek a legrégebbi és legmagyarabb dallamtípusokból hiányoznak, de a magyar nép széles értelemben vett zenéjében előfordulnak. Vagyis nem a magunk szempontjai és értékelése szabja meg, miről szólunk, s miről nem, hanem a nép által megvalósított válogatás: mindaz beletartozik a magyar népdal fogalmába, amit a magyar nép *variálva,* tehát alkotó módon magáévá tett, vagy amit biztosan ő maga alkotott. Amit a közösség elfogadott sajátjának, ami benne élt zenei tudatában, ami erre a zenei tudatra útmutatással szolgál; amit a közösség továbbfejlesztett, ami valamiképpen hozzátartozott zenei igényei kielégítéséhez.

Ez az elvi meghatározás; a megvalósítás természetesen szűkebb. Mindaz, ami a nép zenéjében található, még az MNT sorozatába sem fér bele teljes terjedelmében. S a válogatásnak magától értetődően arányosan kell képviselnie az egészet. Mind a gyűjteményben, mind a tárgyalásban nagyobb helyet kap az, ami a néphagyományban is túlnyomó volt, vagy jelentős. De éreztetni kell azt a sokféleséget is, ami az egész magyar zenei hagyományban tapasztalható, s ami azt is jelzi, hogy a fő ízlés-irányok mellett mi mindennel gazdagodott a nép zenei ismerete, milyen arányban tudott befogadni mindig újat, vagy felhasználni még újabb kialakítására. Néha még „magyartalant" és „csúnyát" is idézünk példáink között, ha az a hagyomány alakulása szempontjából érdekes vagy jellemző volt. Azért

ügyeltünk arra, hogy a történetileg, esztétikailag és a magyar jelleg szempontjából fontos stílusok, típusok jelentőségüknek megfelelően legyenek képviselve gyűjteményünkben és példáinkban, hogy kidomborodjanak a magyar népdal sajátos vonásai.

A könyv anyaga tehát a magyar népzene; a magyar kutatás eredményeit foglalja össze a magyar anyagról. Természetes, hogy ez a nemzetközi népzenei kutatások eredményeinek figyelembevételét is jelenti túl azokon az összehasonlító kutatásokon, amelyek a magyar dalok eredetkérdésein keresztül kapcsolódnak a magyar anyaghoz. De nincs szándékunkban európai vagy összemberi fejlődést akárcsak felvázolni is, egyáltalán más népek problémáit megoldani, távoli összefüggéseket földeríteni. Különösen nem merünk primitív formák elterjedésének, összefüggéseinek kérdésébe belebocsátkozni. Annyi még az ismeretlen folt és a kiderítetlen összefüggés éppen a kezdetleges körülmények között élő társadalmak zenéjében, hogy tanulságok levonása elsietett próbálkozás volna. Mindössze a magunk területén akarunk tisztázni ilyen kérdéseket, s ezzel megbízható előmunkálattal szolgálni azok számára, akik több, hasonló nemzeti feldolgozás után hozzáfoghatnak a nagyobb összefüggések kidolgozásához.

Ennyiben talán nem lesz munkánk haszontalan a nemzetközi kutatás számára sem; a hazai közönségnek pedig – zenészeknek, zeneértő olvasóknak – tájékoztatást akarunk adni az egyre szélesebb körökben népszerű népdalról és a magyar közönség által mindig megértő figyelemmel kísért népzenekutatás állásáról.

A DALLAM

Az önmagában megálló dallam, amely felismerhető mint nagyobb, önálló egység, hosszú fejlődés végén jelenik meg. Nagy út vezet az énekelt hang legelemibb alkalmazásától: két különböző magasságú hang váltogatásától a megformált dallamig. Ennek a hosszú útnak korai állomásairól is maradtak fenn emlékek a magyar nép mai énekgyakorlatában. Három hagyomány-ág a legfőbb forrása ezeknek a kezdetleges zenélési formáknak: a gyermekjátékdal, a sirató és az ünnepi szokások szertartásos énekei. Ezekben sokféle példát találunk a szabálytalan hangismételgető mondókáktól az önálló zenei motívumig s azon túl az egyre fejlettebb és összetettebb dallamig.

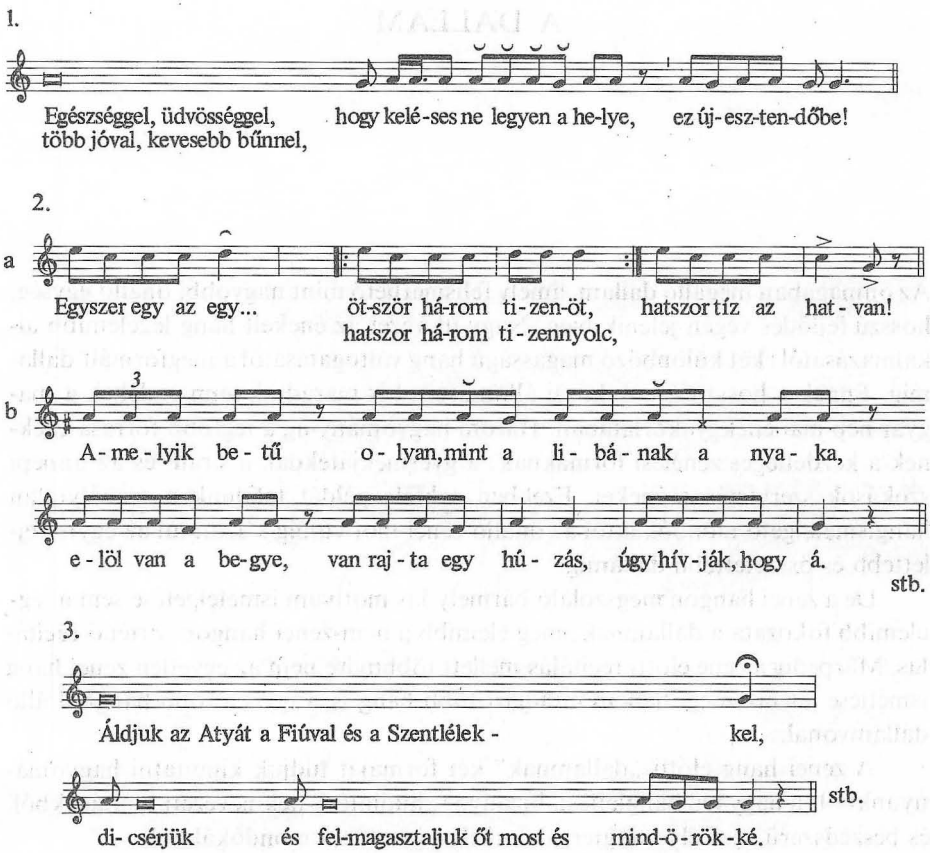
De a zenei hangon megszólaló bármely kis motívum ismételgetése sem a legelemibb fokozata a dallamnak; még elemibb a nem-zenei hangon történő recitálás. Márpedig a zene előtti recitálás mellett többnyire nem az egyetlen zenei hang ismétlése jelenik meg, hanem mindjárt több hang is, vagyis a több hangból álló dallamvonal.

A zenei hang előtti „dallamnak" két formáját tudjuk kimutatni hagyományunkból: a nagy ívű hanglejtést, bizonyos „hüdintés"-nek nevezett kiáltásokból, és beszédszerű, csekély hangterjedelműeket gyermeki mondókákból.

A hüdintés a gyimesi magyarok kiáltása egyik hegyről a másikra, amivel jelzést, üzenetet adnak át egymásnak, de néha „beszélgetnek is" egymással (0197/d).

Hasonló, távolra jelző kiáltásokról tudunk a dél-dunántúli falvakból is, ahol a Dráva egyik, dombos partjáról üzennek a másik oldalra ilyen dallamos kiáltásokkal, vagy a határból, illetve a falu egyik részéből a másikba adnak meghatározott értelmű jelzéseket, amit „hujákolás"-nak neveznek (0197/e). Ezeknek a jeleknek meg is adták a jelentését a fiatalok a felvétel alkalmával.

A kiáltásokkal ellentétben a mondókák közelből hallgatott szövegek, nincs szükségük vivőerőre, hangmagasságra. Csak a beszéd „nem-hétköznapi" jellegét akarják éreztetni, de követik annak legfőbb jellegzetességét: a befejezésben le kell ereszkednie a hangnak (ami legalábbis a magyar beszédet jellemzi). Borsai Ilona nagy gyűjtést végzett gyermekdalokból és mondókákból. (Lásd Borsai I.–Kovács Á.) Van köztük olyan, amelyben a zenei elemet csak a ritmus jelenti, egyébként teljesen dallamtalan (0197/b). Egy másik már dallamos, de a hanglejtés határán belül marad, vagyis az igazi ének határán kívül (0197/a). Szendrei Janka iskolás gyerekek szöveg-felmondásában, imádkozásában állapította meg ugyanezt az ének-előtti, de már gyakran kötött hangmagasságba merevedő hanglejtést.



1) Szendrei 1974 18/E2a Bél-Vata (Pozsony) Szomjas 1965; **2)** uo. 17/Dn és 18/E1 Tornyosnémeti (Abaúj-Torna) Szendrei 1967; **3)** uo. 19/E3b Galgahévíz (Pest) Rajeczky 1968.

Ilyen félig mondott, félig énekelt hangon vezeti be a gyermekjáték-dallamot 0198 példánk is. Bartók megpróbálta ugyan kottával rögzíteni, de így is kénytelen volt helyenkint x-ekkel – vagyis nem pontos hangmagasságot jelentő hangokkal – jelezni a „dallamot". Ez a „dallam" a lejegyzés tanúsága szerint egy szeptim távolságban mozog, szekundok mellett terc- és szext-nagyságú ingadozást is végez anélkül, hogy valóban zenei hangon zenei értelemben vett dallamot alakítana ki. Az különben mindennapi jelenség, hogy gyermekdalokban, szokás-dalokban igazi ének előtt vagy közben, esetleg az ének befejezése után ilyen hanglejtéses vagy zenei hangon recitált mondóka jelenik meg. (Lásd Szendrei J. 1974-et, valamint MNT I 588, II 331, 335, 337, 339, 345 sz. stb.) A nagyobb ívű hanglejtéseknek közvetlen átmenetét dallamba nem tudjuk kimutatni, legalábbis egyelőre. Elvileg nem lehetetlen, hogy ilyenek is átalakulhattak közvetlenül dallammá, hiszen Ausztráliában, Új-Guineában, Melanézia egyes szigetein, az emberiség meg-

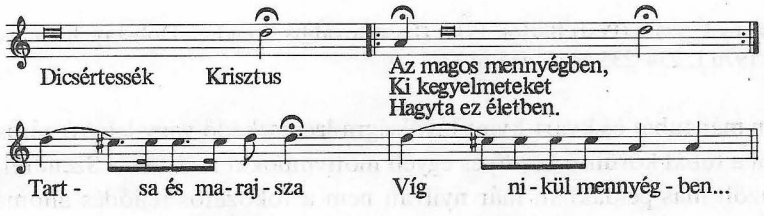
ismerhető legkezdetlegesebb fejlődési szakaszain nagyívű dallamokat, néha oktáv + szext hangterjedelmet, mai füllel akkordfölbontásos dallam-építkezést, sőt többszólamúságot is találunk. Nem biztos tehát, hogy a legprimitívebb népek mindenütt csak egy-két szomszédos hangból álló dallamokat ismerhettek. A következőkben tehát nem akarunk általános érvényű fejlődés-menetet vázolni, pusztán a magyar néphagyományban található kezdetleges zenei elemeket akarjuk felsorolni, s azokból – ahol lehet – a fejlődésre következtetni – kizárólag a magyar nép zenéjére vonatkoztatva.

Kétségtelen, hogy a két hangnyi mondókák hol recitált hanglejtéssel hangzanak el, hol két, határozott magasságú, szomszédos zenei hangon; így ezen a ponton valóban látjuk az átmenetet a hanglejtésből az énekbe. Ez a pont a beszéd és ének találkozási pontja. Minthogy emelkedés és süllyedés nélkül beszéd, hanglejtés nincs, ez a két hang lehet a beszédnek legkisebb stilizálása dallamban, ha ugyanis pontos hangmagasságon történik. Valóban még gyermekjáték-dallamaink közt sem találunk egyetlen olyan darabot sem, amely egyetlen hangot ismételgetne. A MNT I. kötete is két szomszédos hang váltogatásával kezdődik. Ilyeneket közölt Wiora is (1956 2ab) szerb és tűzföldi énekekből (továbbá indiánoktól, valamint algériai és bolgár zenéből), Vikár László (1974 1–6. pl.) pedig finn-ugor népektől. A hasonló dallamok, pl. a bolgároknál, nem mindig az alsó hangon zárnak, mint a magyarok. Lehet ennek nyelvi oka is, de ereszkedő jellegű nyelven, például finn-ugor nyelvrokonaink dalaiban is találtak magasabb hangon befejeződő két-három hangnyi dallamokat.

Másik pontja a hanglejtés és dallam találkozásának a „hujákolás", amelyet többnyire kisterc távolságban lévő hangokon kiáltoznak, nagyjából a mi gyermekdalaink *szo–mi* formulájának megfelelően. El lehet képzelni, hogy itt is egy kiáltás-forma kapott pontos zenei hangon végleges megformálást.

Azok a nagyobb ívű, hanglejtést stilizáló recitálások, amelyeket néhány különleges műfajban alkalmaz a magyar nép, általában megegyeznek a templomban századokon át hallott, fejlett recitálási formákkal. Így például az erdélyi és bukovinai székely betlehemesek hosszú részeket recitálnak teljesen az egyházi minták szerint (4. példa, lásd továbbá Szendrei J. 1974

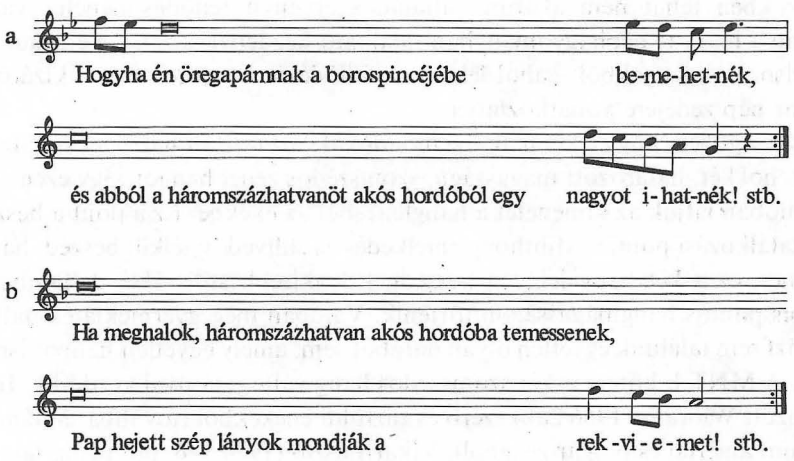
4.



Benedek–Vargyas, 162, Istensegíts (Bukovina) – Istenes (Bács-Bodrog)

példáit.) De tréfás alkalmazását is ismerjük, például borivó szövegeket, ahol a mulatságos hatást éppen azzal érik el, hogy a templomi emlékeket idéző dallamra nagyon is világi hangulatú szöveget énekelnek.

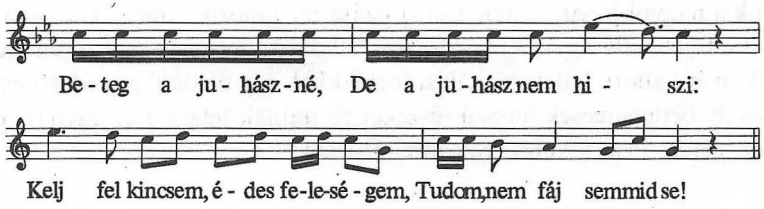
5.



a) MNT III/B 132.; **b)** uo. 134.

Hasonló hatás kedvéért alkalmazták a zsoltártónus egy elváltozott formáját ballada-szövegre: a hitetlen férj nem hisz beteg feleségének, amíg azt sírba nem teszik. Itt a temetési szertartás emlékét idézik fel a recitáló dallammal.

6.

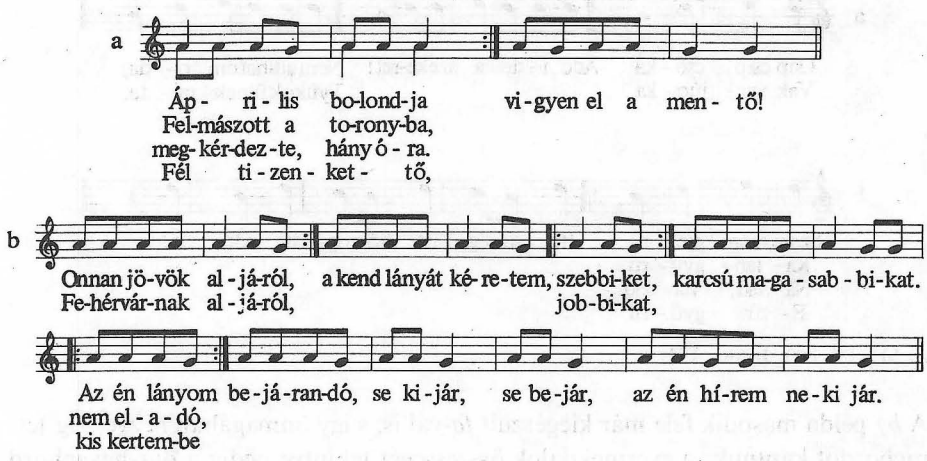


26 é. asszony Újszász (Pest) Bartók 1918. (Lásd továbbá Szendrei–Dobszay 3/abc, valamint Vargyas 1976 I, 234–235 és II, 445-öt.)

Ezekben már tubát és kvart-kvint távolságra leereszkedő vagy leugró zárást találunk, sőt a tubát körülíró kezdő és egyéb motívumokat is. Itt és a Szendrei Janka által közölt más példákban már nyilván nem a fokozatos fejlődés állomásaival van dolgunk, hanem az egyház és a középkori iskola gyakorlatában kialakult formák átvételével és továbbélésével. (Ezeknek történetét és történeti emlékeit tárgyalja Szendrei J. idézett tanulmánya.)

Ha tehát a hanglejtésből fokozatosan kibomló ének útját akarjuk követni, vissza kell térnünk a gyermek-mondókák és gyermekdalok érintkezési pontjához, a két egymás melletti hanghoz, a nagyszekund-hangközhöz.

7.

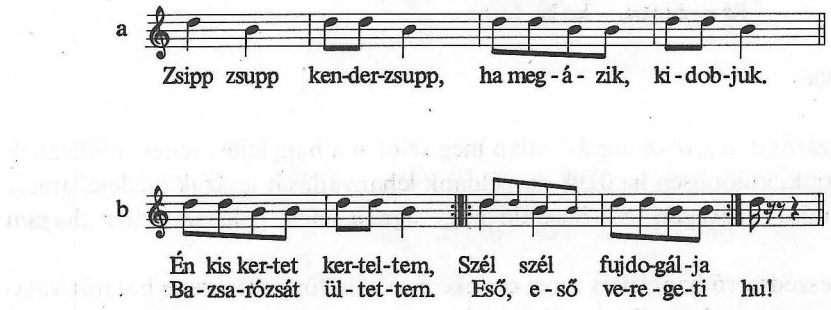


a) MNT I 31; **b)** uo. 17.

Ide tartozik 0199 is, de ez már díszítő hangokkal körülfonja a *do-re* főhangokat. Nem is a gyerekek hagyományában maradt fönn, hanem a felnőttek szertartásos énekeiben.

A két hang nemcsak egymás mellett alkothat dallam-magot, hanem kistercugrással is lefelé (biton):

8.

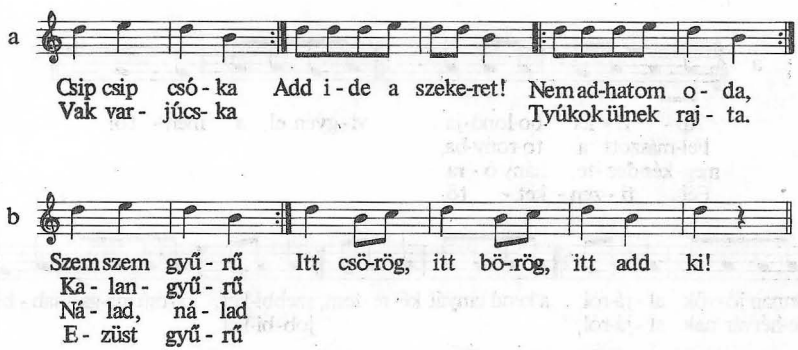


a) MNT I 304; **b)** uo. 308.

A gyermekdaloknak ez a másik, általánosan ismert fordulata; a mondókák és éneklő felmondások is gyakran élnek vele; ez is valószínűvé teszi, hogy még min-

dig a hanglejtés zenei rögzítésével van dolgunk. (A hujákolásról mondottak is erre mutatnak.) Már nem biztos, hogy ugyanezt mondhatjuk el a triton-motívumról is:

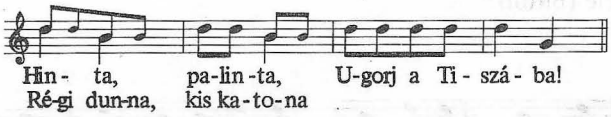
9.



a) MNT I 160; b) uo. 151.

A *b)* példa második fele már kiegészült *fa*-val is, s így önmagában nézve fríg tetrachordot kaptunk; a gyermekdalok összességét tekintve pedig a dúr-hexachord felső felét. A különböző kiegészülésekkel nem foglalkozunk, mert azok már a távolabbi fejlődést jelentik, ahol egyelőre nem lehet eldönteni, mi kezdetleges állapot fennmaradása, s mi a fejlettebb formák utólagos hatása vagy töredéke. Azért tehát csak a legáltalánosabban jelentkező hiányos formákon megyünk végig. Ilyennek tekinthetjük 10. példánkat:

10.

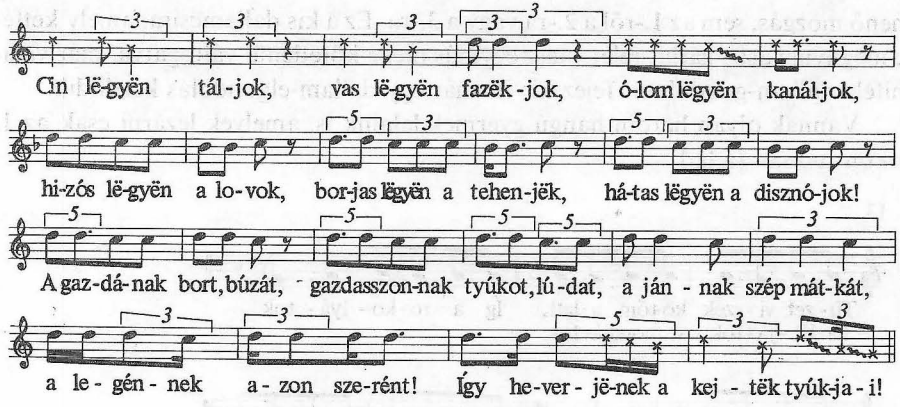


MNT I. 306.

Végső lezárását, a *szo'-do* ugrást talán még szintén a hanglejtés zenei vetületének tekinthetjük, különösen ha 0198 sz. példánk lehanyatlását tesszük melléje, amely még mondott szövegen tesz hasonló nagy ugrást lefelé a lezárásban: „házam *táját*".

A beszédszerű hanglejtés zenei emléke és a tőle független zene határát valahol a három egymás melletti egészhangban, a trichordban kereshetjük. A lefelé épülő *mi–re–do* mozgás is, valamint a középső hangot felül és alul közrefogó három hang is még közel van a beszéd-dallamhoz, legalábbis az ereszkedő jellegű magyar nyelvben. Hogy ez még a hanglejtésből fokozatosan szilárdulhat zenévé, szinte a fülünk hallatára, mutatja a lucázók éneke:

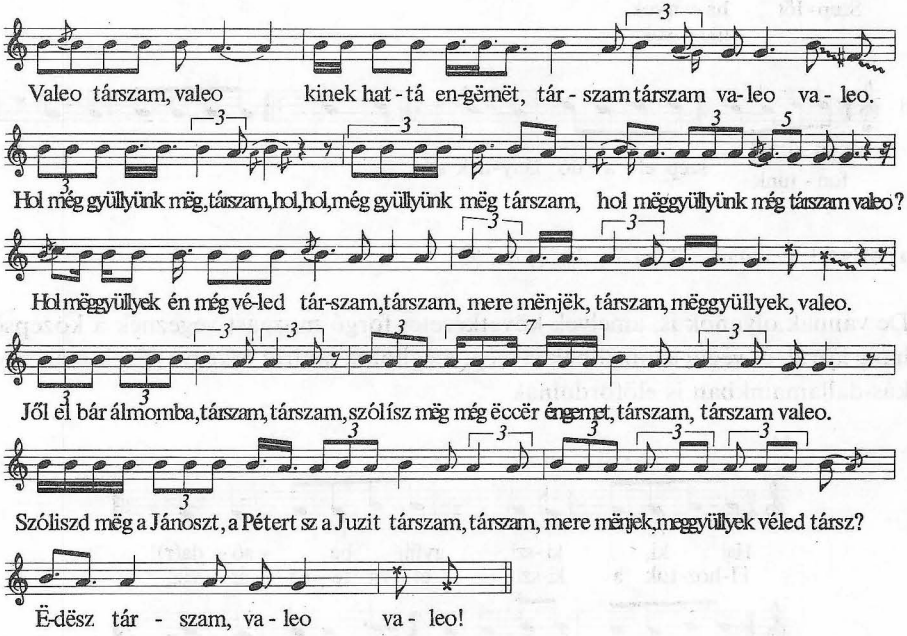
11.



MNT II 345.

A beszédszerű kötetlenséggel való kapcsolatát egy moldvai siratóban figyelhetjük meg:

12.



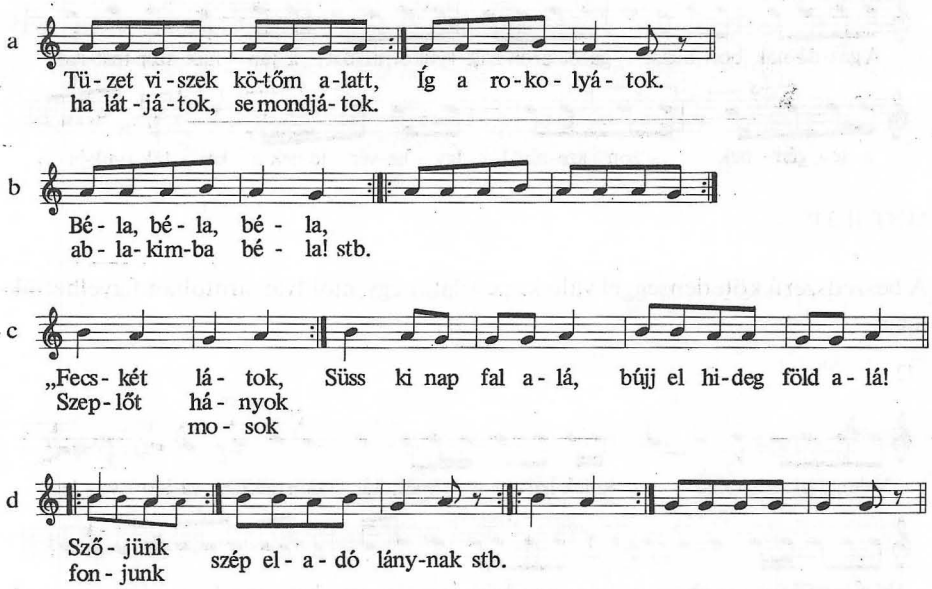
MNT V 193.

Azt is megfigyelhetjük, mennyire kifejezett ereszkedő jellege van ennek a siratónak: a három hangon (dúr trichordon) belül hol a második fokra ereszkedik le, és

tart rajta kadenciát, hol az elsőre. De sem a 2., sem a 3. fokra nincs benne fölfelé menő mozgás, sem az 1.-ről a 2.-ra vagy a 3.-ra. Ez a kis dallamcsíra, amely kétféle megnyugvást – zárlat-félét – tesz egymás mellé kötetlenül váltogatva, már valamiféle dallam-gondolatot fejez ki; itt már egy dallam-elgondolás kezdődik.

Vannak olyan három hangú gyermekdalaink is, amelyek lezárni csak az 1. fokon tudnak (a,b,d):

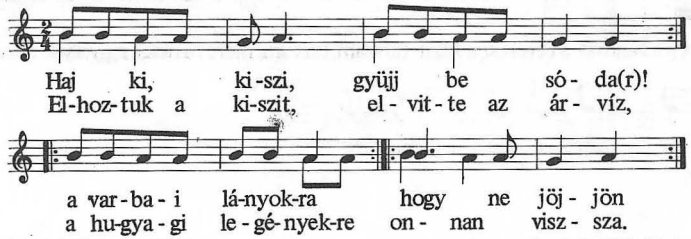
13.



a) MNT I 35; **b)** uo. 38; **c)** uo. 41; **d)** uo. 93.

De vannak olyanok is, amelyek következetes forgó mozgást végeznek a középső hang körül, és végül azon állnak is meg, méghozzá alulról érkezve. Ezek már szokás-dallamainkban is előfordulnak.

14.

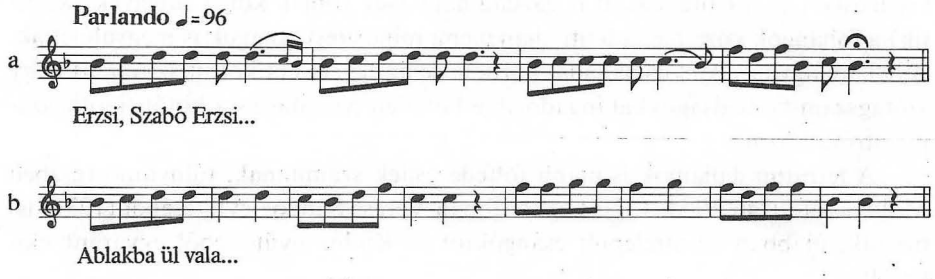


MNT II 114.

Az ilyen forgó dallamot már nem tekinthetjük a (magyar) hanglejtés stilizálásának, hanem önálló zenei gondolatnak. Vagy más nyelvekben kialakult hanglejtésstilizálás átvételének, mivel más népeknél is előfordul: német gyermekdalokban, s a paleoázsiai orok nép teljes zenéje nem is áll egyébből, mint ebből a trichord-motívumból, amely szinte mindig a középső hangon végződik. (Ikegami–Tanimoto).

Ugyanígy önálló dallam-gondolatnak kell tartanunk, s nem a hanglejtés stilizálásának vagy a recitálás sávvá bővült formájának a *do–re–mi* sávban mozgó, túlnyomórészt fölfelé induló dallamainkat. Korábban ezt a típust recitálónak neveztük a sok 12 szótagos láttán, amely ezt a dallam-magot sok hangismétléssel valósítja meg. Legtöbb idetartozó dallamunk viszont határozott *do–re–mi* mozgással indul, s ezt a menetet néhányszor meg is ismétli a dallam további részében. Még inkább ellenemond a tuba-jellegnek, hogy vannak olyan dalaink is, amelyek a *do–re–mi*-kezdet után fölfelé kanyarodnak *szo*-ig sőt *la*-ig, s azután visszafordulva *do*-n állanak meg.

15.



a) Kallós 1970 45 sz. **b)** uo. 95 sz. (Lásd még 0150 dalunkat.)

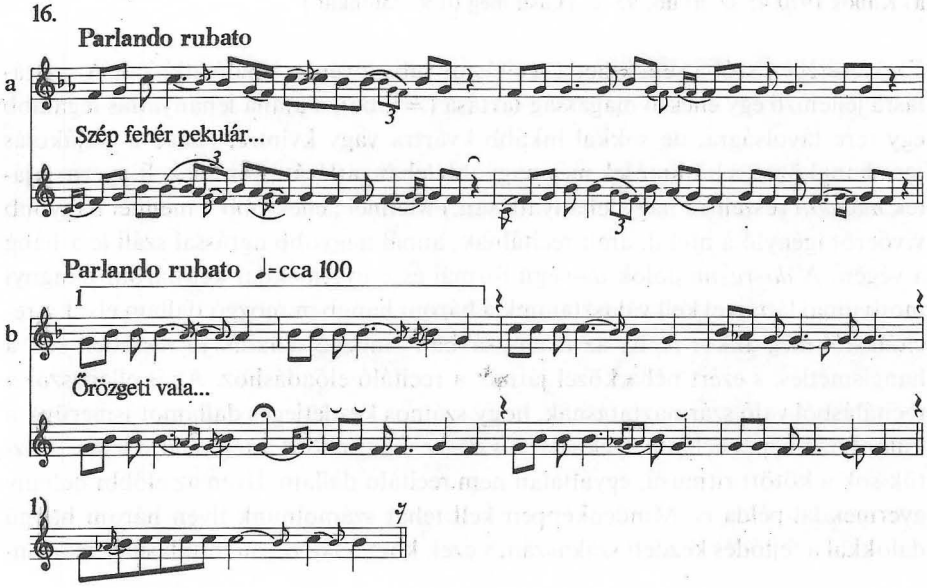
Ezek esetében szóba sem jöhet a recitációs tuba a végén lehanyatlással. A recitálásra jellemző egy éneklő magasság tartása (= tuba), s utána lehanyatlás legalább egy terc távolságra, de sokkal inkább kvartra vagy kvintre. (Lásd a hujákolás terc-hangközét, a hüdintések még nagyobb lehanyatlását, s az énekelt gyermekjáték *mondott* részeinek nagy lehanyatlásait.) Mennél „éneklőbb", mennél nagyobb vivőerőt igénylő a műfaj, amit recitálnak, annál nagyobb ugrással száll le a hang a végén. A *do–re–mi* dalok *do*-végű formái és a gyermekdal két-három hangnyi motívumai láttán el kell választanunk a három hangban mozgó dallam elvét a recitálástól még akkor is, ha az ilyen „sávban" mozgó dalaink jó részében sok a hangismétlés, s ezért néha közel járnak a recitáló előadáshoz. Az is elleneszól a recitálásból való származtatásnak, hogy számos kezdetleges dallamot ismerünk a különböző népeknél, amelyeknek ez a *do–re–mi* trichord a teljes terjedelme, köztük sok a kötött ritmusú, egyáltalán nem recitáló dallam. Ilyen az előbbi néhány gyermekdal-példa is. Mindenképpen kell tehát számolnunk ilyen három hangú dalokkal a fejlődés kezdeti szakaszán, s ezek közt a *do–re–mi* indulásúak már ön-

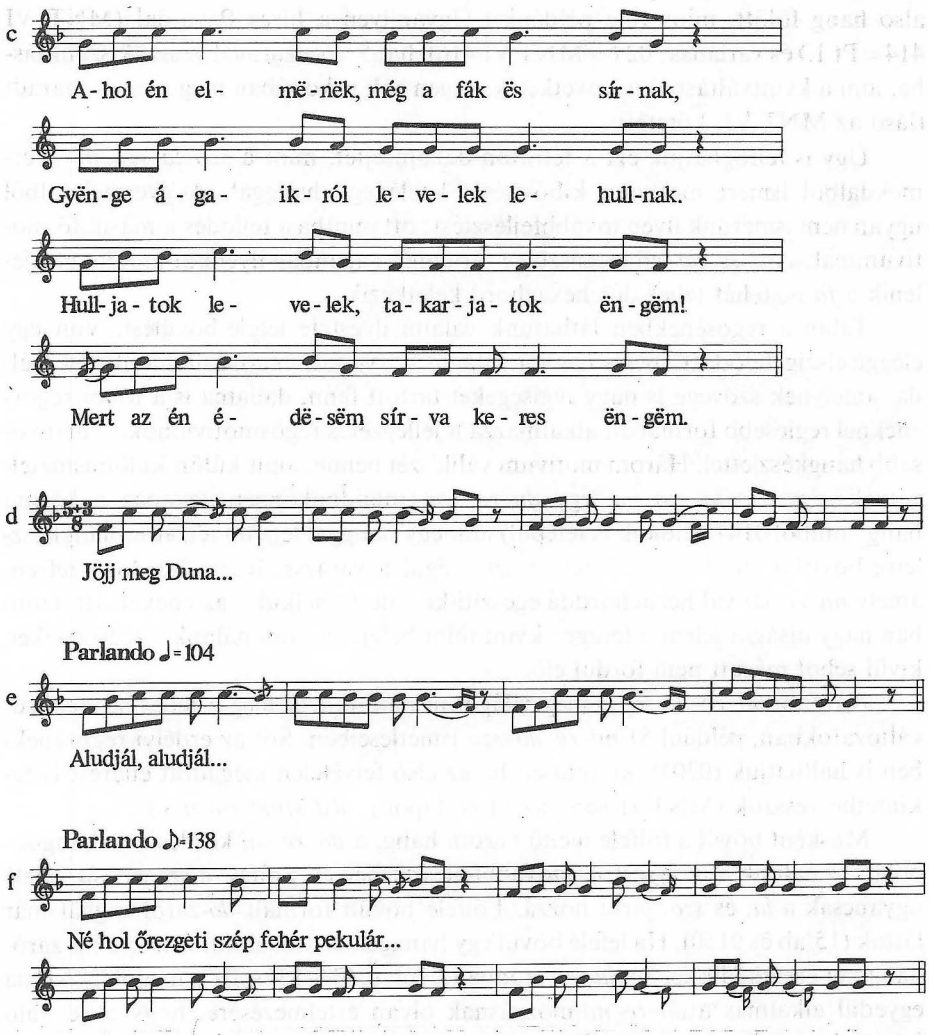
álló zenei gondolatot képviselnek. Velük már a harmadik önálló dallamhoz jutottunk el a dúr-trichordon belül: a sirató következetesen ereszkedő dallama az egyik, a forgó motívum a középső hangon lezárva a másik, és a *do–re–mi* kezdésű a harmadik. Mindhárom más-más dallam-elgondolás kezdetét jelenti.

Az is mutatja a két trichord dallam-elgondolás különbözőségét, hogy fejlődése is különböző: a következetes ereszkedés csakis a végig beszédszerű siratóban folytatódik egyre nagyobb hangterjedelemben, míg a *do–re–mi* fölfelé induló dallam mindig zárt formájú, strofikus dalokban jelentkezik, már teljesen kidolgozott dallamvonalakban.

Kiépülhet a dallam három egymás melletti hang alkalmazása nélkül is, pusztán két egymás melletti hangból, ha ugrással vesz melléje harmadikat (triton) vagy még kettőt (tetraton). Ilyen, ugrással továbbfejlesztett dallamaink is vannak. Ezek már nem az említett, gyermekdalban is szereplő hanglejtés-formákból alakulhattak; az egyik triton motívum *do–szo,–la,* (persze lehetne *fa–do–re* vagy *szo–re–mi* is, csak a magyar dalok párhuzamai alapján ítéljük így), a másik *re–do–la,* (0147–0148). Mindkettő ballada dallamaként hangzott el az ősi zenéjű Gyimesben. A főhangokat itt is gazdag hajlítások fonják körül, amelyek „kitöltik" a főhangok közeit, és a fenti „hangnemi minősítést" maguk is megvalósítják. A dallam ugyan strofikus balladát hordoz, de az egyébként kötött szöveg itt nagy szótagszám-szabadságokkal ingadozik a kötetlen recitálás és a kötött szótagszámú strófa között.

A tetraton dallamok is újabb fölfedezésnek számítanak, túlnyomó részben Moldvából (0146, 0151–152). Legkorábban Veress Sándor gyűjtéséből (1931) ismertük, újabban az áttelepült csángóktól és Kallós gyűjtéséből egyaránt előkerült.





a) MF 2457/f–2458/a = Ethn 1931, 137 Somoska, Veress; **b)** Faragó–Jagamas 10/d; **c)** Egyházaskozár (Baranya) Rajeczky; **d)** Kallós 1970 36 sz. **e)** uo. 39. sz.; **f)** uo. 41. sz.

Természetes, hogy a magyar dallamok túlnyomó többségének hatására ez a négy hang néha la-végű lett – nem a legalsó hangon fejeződik be –, többször viszont, Moldvában és Erdély archaikus pontjain, a nagyobb számban fennmaradt *szo*-végű ötfokú dalok példájára *szo*-végűvé értelmezik. Hogy különböző kadenciákkal, 6 és 12 szótagos formában is előkerült, bizonyítja, hogy valóban élő dallam volt – valószínűleg egykor az egész magyarság körében. Ezt a feltevést néhány dunántúli dallam figyelmes vizsgálata is alátámasztja. 01 példánk alapmotívuma ugyanerre a tetraton-vázra épül: kétféle kadenciával, majd kvint-váltással nagy ívű négysoros dallammá kifejlesztve. (Ugyanolyan kadenciával, egy fokkal a leg-

alsó hang fölött, mint 16/e példánk.) Ugyanilyen a híres Páva-dal (MNT VI 414=Pt 1.) és variánsa: 02 (=MNT VI 416), ha |5| főcezúrával vesszük számításba, ami a kvintváltásból is következik, s igen sok rokonában még meg is maradt (lásd az MNT VI. kötetét).

Úgy is felfoghatjuk ezt a tetraton-dallamsejtet, mint a *szo–la–szo–mi* gyermekdalból ismert motívum kibővítését lefelé egy hanggal. A gyermekdalból ugyan nem ismerünk ilyen továbbfejlesztést; ott mintha a fejlődés a másik fő motívummal, a *mi–re–do*-val kiegészülve történnék; azonban ilyenkor mindig megjelenik a *fa* is, tehát teljes dúr hexachord keletkezik.

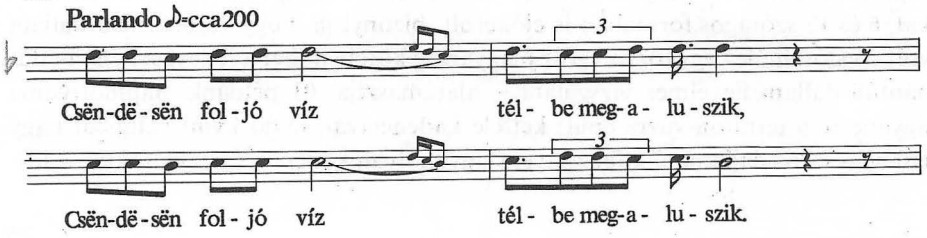
Talán a regösénekben láthatunk valami ilyesféle lefelé-bővülést. Van egy eléggé elszigetelődött, mégis nagyon világos körvonalú regösdallamunk: 54. példa, amelynek szövege is nagy régiségeket tartott fenn, dallama is a többi regösénéknél régiesebb formában alkalmazza a jellegzetes regösmotívumokat, hiányosabb hangkészlettel. Három motívum válik szét benne, amit külön-külön ismételgetnek: egy *szo–la–szo–mi,* egy *mi–re–szo* (tulajdonképpen ugyanaz a három hang, amiből 0147 példánk is felépül) ami egy hanggal lejjebb tetraton-hangkészletre bővíti a *szo–la–szo–mi* felsőrészt; végül a varázsszöveget hordozó refrén, amely *mi–re–do*-val hexachorddá egészíti ki – de *fa* nélkül – az éneket. Itt azonban nagy újságot jelent a felugró kvint mint befejezés, ami nálunk a regösénekeken kívül sehol másutt nem fordul elő.

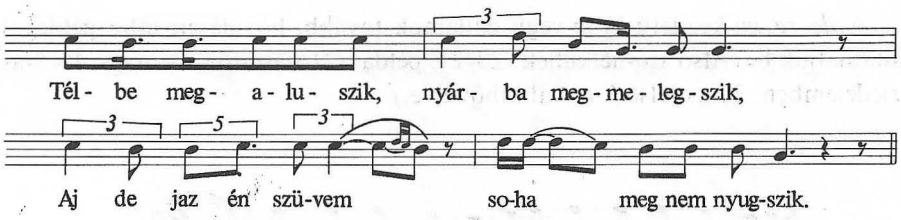
A refrén *mi–re–do* sejtje még világosan mutatkozik meg a teljes hexachordváltozatokban, például 51 *mi–re–do–szo* ismétléseiben. Sőt az erdélyi regösénekben is hallhatjuk (0201), különösen ha az első felvételen megadott eltérést is tekintetbe vesszük (MNT II 865j. az 1109. lapon): *slsl| sfmd| rdrm| s s |*

Másként bővül a fölfelé menő három hang, a *do–re–mi* kezdésű dallamgondolat: ez nálunk mindig ötfokú továbbfejlesztésben él. Fölfelé a *szo* és a *la,* lefelé ugyancsak a *la,* és *szo,* járul hozzá. Fölfelé bővült formáit *do*-záróhanggal már láttuk (15/ab és 0150). Ha lefelé bővül egy hanggal, *la*-val, akkor arra csak a záróhangban ereszkedik le, így *la*-tetratonná bővül. (0134–135). Ez a megoldás volna egyedül alkalmas a *do–re–mi*-mozgásnak olyan értelmezésére, hogy a recitáló hangnak – a tubának – recitáló sávvá bővült változata. Csakhogy az ilyen dallamoknak is olyan határozott motivikája van, még a legrövidebb hatszótagosoknak is, ami ellene mond a recitációs származtatásnak.

17. dallamunk ízelítőt ad azokból a ritka esetekből, amikor a *do–re–mi*-sáv nem fölfelé induló motívumot alkot.

17.

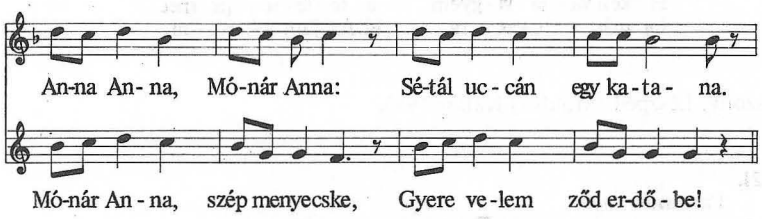




MF 3712 55 é. férfi Nyárádköszvényes (Maros–Torda), Bartók 1914.

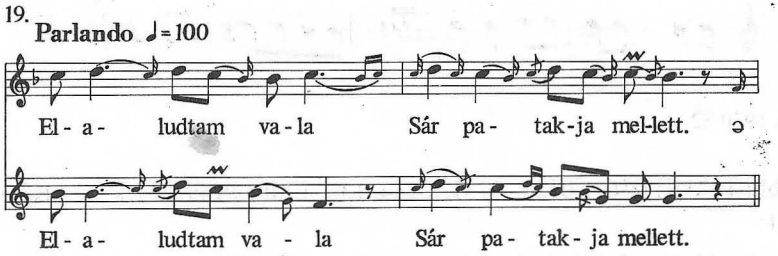
Ilyenkor is megkülönböztethető a szabályosan „ereszkedő", soha visszafelé nem forduló, három hangú siratótól (12. és 0153 példától). Az ilyen dallamok mindig kanyarognak, visszafelé-fölfelé is haladnak. További példái:

18.



MSZ 6366 41 é. asszony, Lészped (Moldva) Kallós 1957.

19.

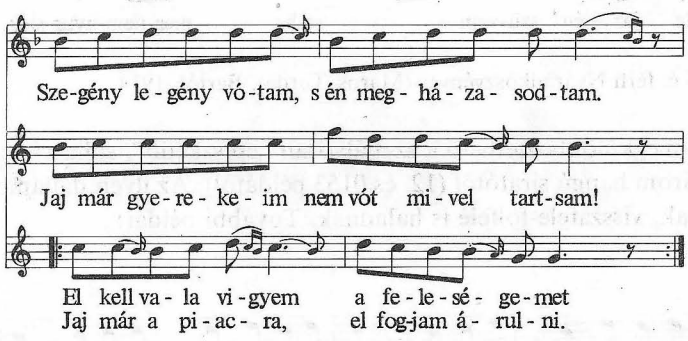


Faragó–Jagamas 6/B

Ez tehát a *do–re–mi*-kezdet variációja, nem a kötetlen-ereszkedő siratóé. Érdekes és fontos, hogy még ilyen csekély anyagban is meg lehet állapítani a kétféle dallam-elv érvényesülését szinte csírájában.

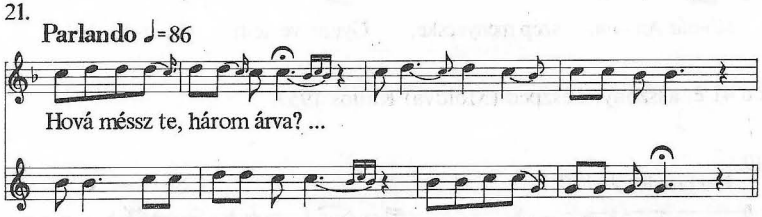
A *do–re–mi*-kezdetű és *la*-végű dallamok további bővüléseit több példával mutathatjuk be. Alsó *szo*-nélküliek: 20–21. példa. (21. tetraton, de nagy 4 × 8-as terjedelemben, 20-as felső *szo*'-val kibővülve.)

20.



55 é. asszony, Lészped (Moldva) Kallós 1957.

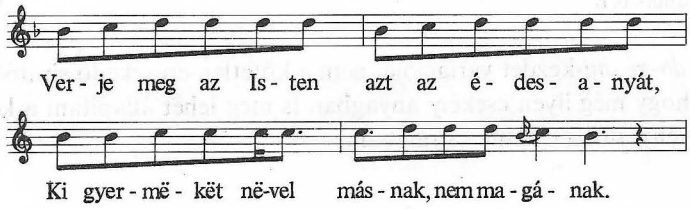
21.

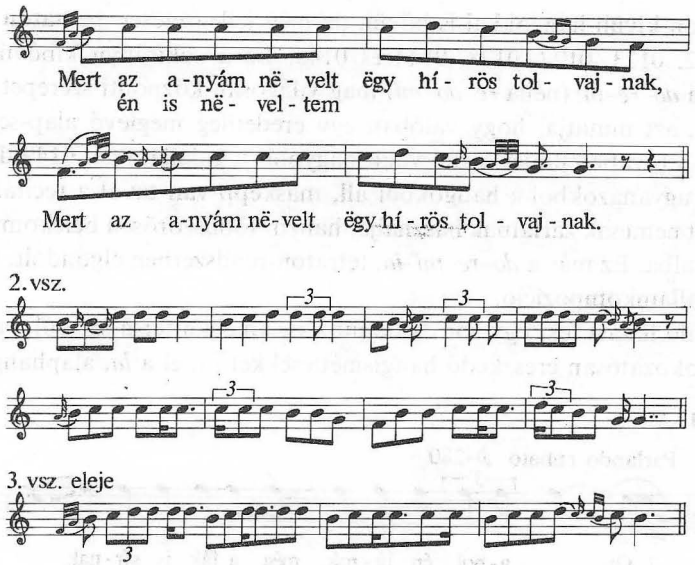


Kallós 1970 82 sz.

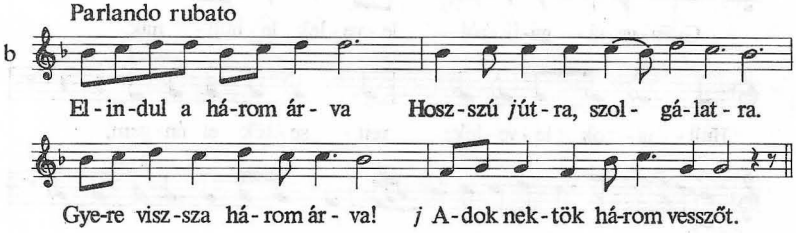
További példái: 0101, 0120, 0131, 0134–136, 0140, 0149. Csak az alsó *szo*,-val bővült:

22.





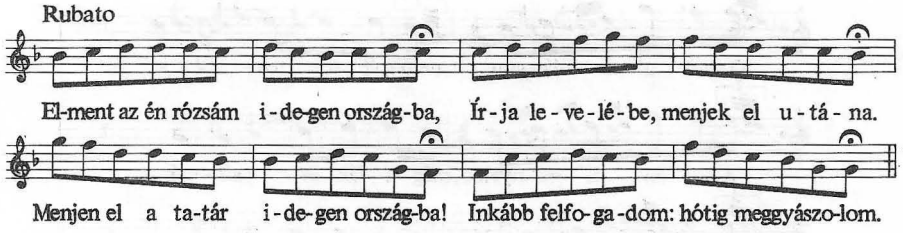
22.



a) MF 347/a 55 é. asszony, Rugonfalva (Udvarhely) Vikár B., lej. BB. b) MF 350/c, minden ua.

Hasonló 18–19. példánk, valamint 0130, 0137 és 0138. Előbb az alsó *szo*,-ra megy, azután a felsőre 0132. Előbb felül éri el a *szo*-t (esetleg *la*-t), azután megy az alsóra 0129, 0133 és 23. példánk.

23.

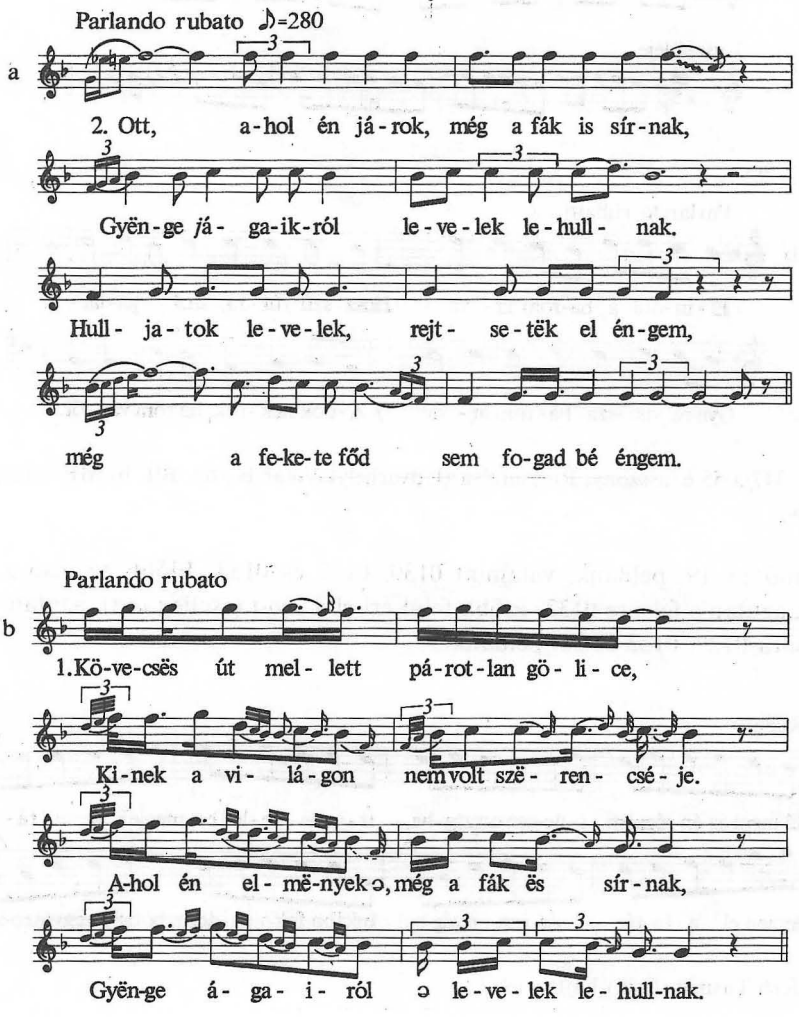


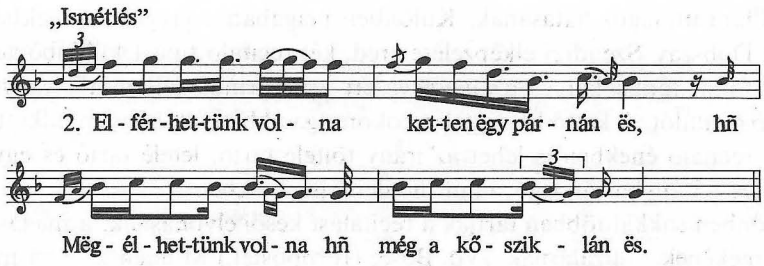
67 é. férfi Tusnád (Csík) Lajtha 1912.

Ötfokúságon kívüli hangokkal is bővül, de még jellegzetesen pentaton mozgást mutat 0122, 0123, 0127, 0128, 0144 és 0145. Ez a sokirányú kibővülés, amikor maga a *do–re–mi* (néha *re–do–mi*) mag világosan központi szerepet játszik a dallamban, azt mutatja, hogy valóban egy eredetileg meglévő alap-sejtről van szó, amely a továbbfejlődés során válik nagyobb ívű dallammá. 0149 dalunk viszont, bár ugyanazokból a hangokból áll, másképp van távol a recitálástól: az alaphangot nemcsak zárlatnak használja, hanem többszörösen belekomponálja a dallamvonalba. Ez már a *do–re–mi–la,* tetraton-rendszerben elgondolt, kis hangkészletű dallamkompozíció.

Recitáló hatást tesz egy sor dallamunk is, amely a felső *szo*-ról, vagy *la*-ról indul, és fokozatosan ereszkedő hangismétlésekkel jut el a *la*, alaphangra.

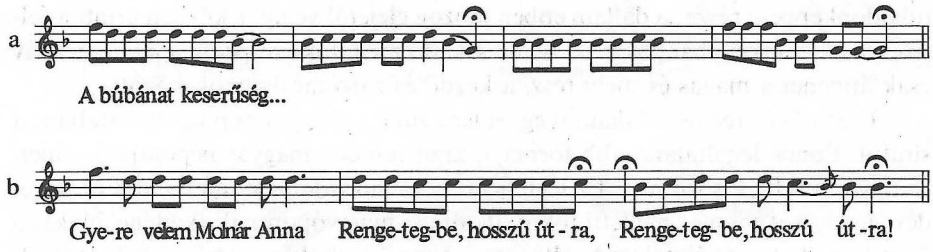
24.





a) MF 1301/c 50 é. férfi Jobbágytelke (Maros–Torda) Bartók 1914.
b) MF 532 férfi, Csíkgyimes, Vikár B. lej. BB.

25.



a) Kodály 1973, 29; *b)* Ethn 1913. 38 Seprődi.

Az utolsó csak *do*-ig ereszkedik.

Dobszay–Szendrei 1977 ezeket ugyanbból a típusból vezeti le, a *do–re–mi* recitálásból. Vagyis a középső recitáló sávnak alkalmilag *szo*-val kiegészült formáját látják benne, ahol a kiegészülés mindjárt az elején jelentkezik, majd állandósul. Ennek az elképzelésnek az a gyengéje, hogy egy-két ritka határesettel magyaráz, és vezet le egymásból két nagyon határozottan elkülönülő típust, amelyiknek egyike –, a *do–re–mi*-kezdetű – igen sok dallamban áll előttünk. A másik ugyan ritkább, de azért annyira határozott jelleggel bír, hogy különbsége szembeszökő. 24/a példánk magas tubája, utána következetes és hosszú recitálása egy-egy mélyebb fokon annyira más, mint a *do–re–mi* kezdetűeké, hogy semmiképpen sem tekinthető amazok szélső variációjának. Ha hozzávesszük még a 24/b-n túl 082-t is, valamint Pt 165-öt „Októbernek októbernek elsején" vagy „Ha kimegyek arr'a magos tetőre" változatait, még világosabb, hogy itt egy világosan ereszkedő dallam-elgondolás példáival van dolgunk. Ezek még kevés mozgással, néhány fokon sok hangismétléssel valósítják meg ezt a dallamelgondolást. Archaikus vázlatai – vagy atavisztikus visszaütései – az oktávnyi ereszkedő, ötfokú dallamtípusnak.

Azok a ritka példák pedig, amelyekben a *do–re–mi*-sávban mozgó dallam esetleg már az első hangok valamelyikében érinti a *szo*-t, nem az utat mutatják, amelyen egyik típusból kialakult a másik – ehhez sokkal több ilyen példa is kétes bizonyíték volna –, hanem a két, egymás mellett élő típus, és sok ereszkedő-par-

lando dallam utólagos hatásának. Különben magában a gregorián-énekben is, ahonnan Dobszay–Szendrei elképzelése ered, két recitáló típust különböztetnek meg: a zsoltár-tónusokat és az úgynevezett „peregrinus-dallamot", vagyis az ereszkedő recitálót. A kettő kétségtelen rokonsága abban áll, hogy mindkettő recitál. De recitáló énekben is lehet az irány fölfelé tartó, lefelé tartó és egyenes – vízszintes – irányban mozgó, mint mindenfajta énekben.

Különben sokkal többen tartják a recitálást késői elvonásnak, a magas kultúrák termékének, stilizálásnak. (Vö. Bose, Hornbostel.) Minden jel arra mutat, hogy a hanglejtés különböző fajtáiból mindjárt a dallam különböző fajtáihoz vezetett a fejlődés.

A *do–re–mi*-sávnak egyébként teljesen különböző a szerepe a két dallamfajtában: az igazi *do–re–mi* dallamokban mindig kiindulás, egyszersmind a dallam tulajdonképpeni része; a dallam ebben mozog elejétől végig, s közben érinti a felső és alsó szomszéd hangokat is. Az ereszkedő recitálókban pedig a *do–re–mi*-sáv csak átmenet a magas és mély rész, a kezdő és záró motívumok között.

Diatonikus recitáló dallamot egyet ismerünk a magyar nép használatában: a siratót. Ennek legáltalánosabb formája, amit minden magyar népcsoport ismer, az úgynevezett „kis forma". Ez legfeljebb hexachord-terjedelmű recitált ereszkedés, amely két egymás melletti fokot alkalmaz nyugvópontnak (kadenciának): a 2.-at és az 1.-t, szabálytalanul váltogatva. Végső zárlatként is bármelyik szolgálhat, de a túlnyomó többség mégis az alsón fejezi be a nagyobb gondolati egységeket. Itt is tapasztaljuk, hogy a dallam fokozatosan tágul fölfelé. A 12. példa még nagyterc-határok között mozog, 0153 szintén, de alkalmilag már a 4. sőt 5. fokot is eléri. Itt tehát a *mi–re–do* elemi zenei sejtnek *fa*-val kiegészülő fejlődési útját látjuk, vagyis a dúr tetrachord-pentachord felé haladó fejlődést. (Ilyen tágulást szinte a születése pillanatában figyelhetünk meg egy jakut hősének-részletben, amelyet egy darabig *mi–re–do* hangokon énekel az előadó, majd a vége felé egyre lendületesebben énekelve a *fa*-t is, megüti, és *fa–re + mi–do* motívummá alakítja át.)

Dobszay (1973 és kézirat) egy kisterc (moll) magból vezeti le a siratós-stílust. De a magyar dallamok világosan a nagyterc (dúr) magnak továbbfejlesztett, kvart–kvint–szext terjedelmű példái; nem a felső kadencia, hanem az alsó szabja meg a motívum terjedelmét; Dobszay elképzelését a dallamok részletes elemzése nem igazolja. 0154, 0157–159 példáink dúr-moll hexachord terjedelmükkel a nagy többséget képviselik. A két egymás melletti zárlat elárulja, hogy ugyanezt a dallamot látjuk 0160-ban is, csak a pentachord-dallamtörzs fölött megjelenik az oktáv, néha a szeptim is. Ugyanolyan fölfelé-bővülés ez, mint amit dúr hexachord dallamainkban tapasztalunk, különösen betlehemes- és regös-énekeinkben (50., 52–53. pl. továbbá MNT II,487 uo. 826 – ez ritka – 822., 827. sz. – ezek tipikusak). Ilyenkor az 1–6. fokon mozgó dallamok egyes változatai hozzáveszik az oktávot is, vagyis a pentachord–hexachord melodika oktávvá bővül (később ki is tölti a hiányzó foltokat). Duda- utánzásban ugyanezt látjuk (152. pl.).

Siratóink teljes oktávig fejlődött formáját mutatja 0173–175 is, csak fordított sorrendű zárlatokkal: 1] 2]

Ugyanakkor a siratódallamnak lefelé tartó fokozatos kibővülését is éppen ilyen világosan, sőt sokkal gyakrabban tapasztaljuk (amint Dobszay kimutatta, főleg fríg zárlatú siratóinkkal kapcsolatban). Ilyen lefelé-bővült típus az északi területek oktáv-terjedelmű siratója, amely a két kadenciájú pentachord-motívum után egy hanggal lejjebb recitál, majd tercet ugorva lefelé kvarttal mélyebben zárja le a dallamot. Így lesz 5. és 4. fokú kadenciák ismételgetése után ♭3-on keresztül 1. fok (=*re*) a zárlat (0180 példa). Tehát az ilyen sirató esetében *szo-* alapú penta- ill. hexachordnak értelmezik a két kadenciás kis formát, amely alatt *fa* – tehát nagyszekund következik, s arról ereszkednek le tovább a *re*-ig, dór kadenciával. Néha azonban csak *mi*-ig ereszkedik a dallam, ilyenkor fríg-zárlata lesz; (MNT V 66, 70, 138) máskor meg *do*-ról induló hexachordnak értelmezik a felső részt, amely alatt félhang – *ti* – van, ilyenkor többnyire csak *la*,-ig ereszkednek le, eol kadenciára (MNT V 25–26, 28, 34, 142).

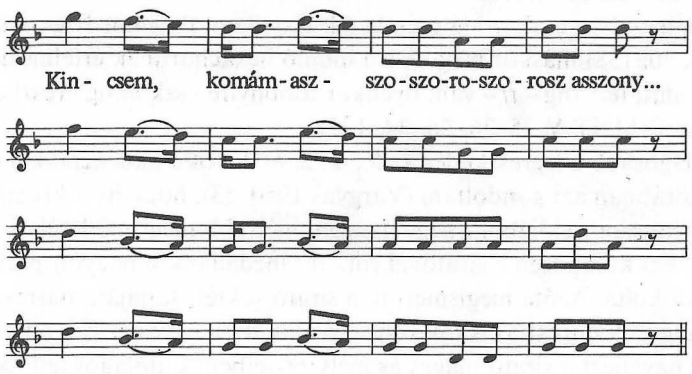
Még világosabb a leereszkedés az 5., 4., 2. és 1. fokú kadenciákkal építkező típusban. Korábban azt gondoltam (Vargyas 1950–53), hogy itt a kis sirató egyszerű kvart-transzpozíciójából – négy hanggal mélyebb megismétléséből – állt elő az új forma. Ezt különösen a siratóval rokon táncdallamok nagyon párhuzamos felépítése indokolta. Azóta megismertük a sirató sokféle fajtáját, másrészt arra is rájöttünk, hogy a kvintváltás is fokozatosan alakult ki egyes részek alkalmi megfeleléseiből; ugyanezt a sirató magas és mély részeiben is utólagos fejlődésnek lehet tartani. Ma már úgy látjuk, hogy itt is az utólagos párhuzamosítás, részek egymáshoz-közelítése történt; miután leereszkedett a dallam a két kadencia alá, és oktáv-terjedelművé bővült, a felső két kadencia hatása alatt alul is újra két nyugvópontot alakítottak ki. De még számos más megoldás is él, ahol ez a párhuzamosság csak félig alakult ki, vagy egyáltalán nem. Néha a mollterces oktáv-sirató fordított sorrendben alkalmazza a mély kadenciákat: előbb az 1. fokot, aztán nagyobb megállások után a 2.-at. Így fölötte a moll-terccel fríg hangnemérzés keletkezik. (0159, 0174, a szokásos záróhangra-transzponáló átírásban ezek a kadenciák tulajdonképpen VII] és 1]-nek írandók.) Máskor az ilyen fríg jelleg csak másodlagos, mert a vidéken szokásos két alsó kadenciából véletlenül csak egyet, a felsőt alkalmazta az énekes. (Vö. MNT V 66, Csököly, ahol mellette ott vannak a vidék teljesebb formái is.) Általános tapasztalat az, hogy a sirató énekes sokszor hosszú szakaszokon keresztül ismételget egyetlen kadenciát, hogy azután ismét másra térjen át, vagy az összes tudatában élőt váltogassa megint egymás után. Nyilván ennek a gyakorlatnak megmerevedéséből származott az a nagy tarkaság, amit egy-két-három kadenciájú siratóink mutatnak.

Mindenképpen azt látjuk, hogy a siratónak eredetileg kis terjedelmű dallama fölfelé is, lefelé is bővülhetett úgy, hogy fokozatosan elérte az oktávterjedelmet.

De oktávterjedelem nemcsak ilyen fokozatos kitágulás útján jöhet létre: másik lehetőség a transzpozíció.

Teljes dallamnak kvarttal mélyebb ismétlését csak a sirató rokonságában láthatunk, különösen a táncdalokban (0164, 0167, 0170). De mint mondottuk, ez másodlagos fejlődés eredménye: előbb oktáv-terjedelművé alakultak a sirató típusú dalok, azután alakultak ki a kvart távolságban lévő kadenciák, majd a táncdalok sematikus, ismétlést kedvelő jellegének megfelelően a kadencia előtti motívumok is itt-ott hasonlóvá váltak. (Így részben szekvenciák alakultak ki, részben AA_k vagy BB_k ismétlődések.) Általában azonban táncdallamaink annyira kihangsúlyozzák a kadencia-hangokat, hogy ezek a kvart-viszonyban lévő kadenciák látszanak a dallam lényegének (0167/ab, 0168, 0170 és kvint-viszonyban 0171).

26.



Pt 303.

A kvint-transzpozíció viszont már kétségtelenül dallamalkotási tényezővé fejlődött, és több nép zenéjében hozott létre nagyívű dallamvonalat. Már említettük, hogy 01 dallamunk alapmotívuma elemi dallam-sejt: négy hangból álló tetraton dallam. Tehát fokozatos bővülés nélkül, a mélyebb megismétlés által vált nagyívű dallammá. O2 – a híres „Páva"-dallamnak egyik típusváltozata – is ilyen elemi, tetraton-dallamból lett oktávvá, csak a későbbi fejlődés folyamán az 5. fokú főkadencia elváltozott ♭3-má, így az alapmotívum már kiegészült pentatonná. De ez már az oktávra kiegészült dallamban mehetett végbe, mert a magyar dal sok más típusváltozata még az 5. főkadenciát tartotta meg, s ugyanezt látjuk a Pávadal cseremisz megfelelőjében is (lásd 03–04, 06, 08 és 013 dalunkat).

Egy négysoros dal elvileg 1–2–3–4 motívumból épülhet, s ezek a motívumok lehetnek különbözőek irányuk szerint, sőt egy soron belül is változhat a dallammozgás iránya. Az elemi tetraton- vagy pentaton-motívumból épülő dalaink azonban abban is elemi formák, hogy tulajdonképpen egyetlen motívumból építenek föl egy négysoros, oktávterjedelmű dallamot (02–015). Kvintváltó dalaink másik része már két sorból van felépítve (01, 035, 038). Ezeknek nagy része is kishangkészletű; az ötfokú skála alaphangjait használja, többnyire *szo,–la,–do–re–mi* hangokat, la, záróhanggal. Ennek kvinttel mélyebb ismétlése olyan dallamvo-

nalat ad, amely az oktávon felül is, alul is továbbmegy egy hanggal (9–VII). Egyetlen közismert kvintváltó ötfokú dallamunk, amely első részében is már hét hangot használ föl, a „Széles vizen keskeny palló" (Kodály 1973, 23, variánsa 022 példánk). Cseremiszek tömegével énekelnek olyan dalokat, amelyeknek akár másfél oktávot is kitesz a felső részük, amit azután kvinttel mélyebben megismételnek. (Vikár–Bereczki gyűjteményének túlnyomó része ilyen.)

Transzponálás nélkül éri el az oktáv vagy annál is nagyobb hangterjedelmet legtöbb dalunk azáltal, hogy három vagy négy különböző dallamgondolatot helyez egymás mellé, alá vagy fölé. Az ilyen dalok többsége magasból ereszkedik alá, többnyire az oktáv körüli magasságból, s fokozatosan ér le az alaphangra. Ez az ereszkedés lehet teljesen fokozatos (064, 067, 069, 073, 075–6, 078, 080–83, 091, 092, vö. még Pt 49, 60, 62, 63, 98, 116, 128–9, 154, 157). De lehet egyes részeiben emelkedő is. (Emelkedés az 1. sorban: 066, 095–100; a 2. sorban: Pt 18–19, 44, 118, 120; a 3. sorban: 064, 0104, 110; a 4. sorban: 065, 048, 0111–113.) Egészben véve azért az ilyen dalok is ereszkedő összhatást tesznek.

Oktáv-terjedelművé nőhet a dallam két kis motívumból, kvinttel *magasabb* ismétlés útján is (AA^5A^5A, AA^5BA formákkal). Itt is lehet a két dallamrész iránya különböző. AA^5A^5A forma emelkedő dallamvonallal: 0323, 0335; ereszkedő dallammal: 0345; AA^5BA emelkedő dallammal: Pt 433; ereszkedő dallammal: 0319. Lehet kvint-válasz nélkül is kétrészes a dallam: két kisebb motívumot egymás fölé helyezve (0343 vagy 279. példa).

Járdányi Pál egész rendszert dolgozott ki a sorok egymáshoz viszonyított magassága és az egyes dallamsorok iránya alapján. Itt nem kívánunk olyan részletekbe bocsátkozni, mivel egy bizonyos határon túl igen nehéz eldönteni, melyik sor van magasabban és mélyebben. A dallamsorok nem mindig helyezkednek el világosan egymás alatt vagy fölött; sokféle módon keresztezhetik egymást: magasabban indulnak az előzőnél, de mélyebben végződnek, nagyjából mélyebben mozognak, de záróhangjuk magasabban van, kisebb ívekben metszik egymást és így tovább. Ilyenkor kérdés: mi fontosabb, a csúcs vagy a legmélyebb hang; a kezdő magasság vagy a sorvég; avagy a hangok átlagmagassága? Különösen nehéz kisebb hangterjedelmen belül eldönteni ezeket a viszonyokat. Azért itt csak a legfeltűnőbb különbségeket foglaltuk össze.

A két kis motívumból összetett, nagyívű dallamnál fejlettebb az olyan építkezés, amelynek már építő elemei is nagyívűek, vagyis sorai külön-külön is oktávterjedelműek. Ilyenekből 2–3–4-et is tesz egymás mellé néhány dalunk, s evvel alkot egy összefüggő dallamelgondolást. Régi dalaink közt nem ritka az ilyen, nagy sorokból összetett forma. (Két sor nagyívű: 0114; három: 0115, 0210; mind a négy: 0116, 0211, 0212.) Az új stílusban még gyakoribb a négy nagyterjedelmű sorból összetett dal. Leginkább az AABA formában találunk ilyeneket, ahol a sorok hossza (szótagszáma) is nagy, s hangterjedelmük is ennek megfelelően kiszélesült (pl. 0390–391). Az ABBA formában viszont szinte szabályszerű, hogy csak az egyik, az A sor lehet oktáv-terjedelmű vagy annál nagyobb. A B sorok ugyanis

általában az 5. fok fölött mozognak, legfeljebb a 10. fokig mennek föl, tehát szexttávolságig (0369). Ezek a nagyívű dallamok, különösen az új stílusban néha nemcsak egy oktávot járnak be, vagy egy decimát, hanem föl-le kanyarogva ugyanennek a távolságnak másfél- vagy kétszeresét is megteszik (0391).

Eddig csak a lefelé haladó vonalat, a mély felé történt kiegészülést tárgyaltuk, vagy fölfelé csak a transzpozícióval elért nagy formát. A magyar nép azonban más, fölfelé haladó, emelkedő vonalú vagy emelkedő felépítésű dallamokat is ismer. Ha az ilyen fölfelé induló dallamvonal aránylag szűk terjedelmen belül marad, többnyire idegen származású dallammal van dolgunk (0295). Legtöbb regös- és betlehemes-énekünk is idetartozik.

Alulról induló dallamaink többnyire fokozatosan kapaszkodnak fölfelé (0270); többnyire elérik az oktávot (0265–0279), de csak ritkán mindjárt az 1. sorban (0267, 0274). Új stílusú dalaink közt is igen sok az alulról fölfelé tartó dallam: ezek szinte szabályszerűen elérik az oktávot egyetlen soron belül, de azután visszakanyarodnak az alaphangra (0351). Ilyen dallamok közt nemegyszer akkord-felbontásos melodikát is találunk (Pt 434, 444), de ez sosem „funkciós harmóniák" felbontásából származik, hanem a hipo-skálák főhangjait használja fel. Érdekes viszont, hogy 1–8-ig mozgó és 8. fokon záruló első sor alig található a magyar népdalok közt (0274). Nem számít ide az oktávugrással kezdődő sor, mert az tulajdonképp csak a 8. fok hangismétlésének egyik lehetséges variációja.

Jellegzetes módja még a dallamfejlesztésnek a vízszintes irányú mozgás: amikor egy középsávban vagy az alaphang és nagyjából a kvint között mozog végig a dallam (esetleg a VII. fokot is hozzávéve). Ilyen vízszintes, középsávban mozgó, ősi magyar daltípus a *do–re–mi*-kezdetű és ebben a három hangban továbbmozgó dallamfajta. Legszerényebb darabjai a középhangok után egyszerűen lehanyatlanak az alaphangra. Legarányosabb azoknak a fölépítése, amelyekben a *do–re–mi*-sáv tengelyként szolgál, ami körül forog a dallam, s egyenlő távolságot jár be alatta is, fölötte is. Ilyeneket már a „recitáló"-nak mondott fajták közt is találunk (0131, 0136, 0141). Még világosabb néhány olyan dallam példája, amelyben már nyoma sincs semmiféle recitálásnak: 0125/a–0128; vagy az olyan új stílusú daloké, amelyeknek biztosan semmi kapcsolata nem lehet a *do–re–mi*-n „recitáló" dalokkal: 277–278 és 176. példánk első sora. Ezek a *la*-pentatónia egyik lehetséges felhasználásából formálták ki ezt a kellemes hatású dallamvonalat. Tulajdonképpen még ilyen központ körül forog, bár hatalmas távolságokat jár be, és a sávot is diatonikusan kiszélesíti a 0391 három A-sora.

Az alsó, alaphang fölötti sávot használja ki néhány nagyon ősi, moldvai dallam (0143–0146), továbbá sok szokásdallam és más, kötetlen használatú dal is, amely mind belül mozog a pentachord terjedelem (0199–0203, 0303–0309). Ezeknek mozgása a szűk terjedelem miatt csakis vízszintes lehet; még akkor is, ha több ilyen dalunk az 5. fokon túl is megy, s a 6. sőt 7. fokot is érinti (0290/ab, 0292 s talán 0283, 0285–6 és 0289). Különösen azok a dalok mennek kissé magasabbra, amelyek az első sorban mindjárt fölfutnak vagy fölugornak az 5. fokra, s

ott is van első zárlatuk. Ez nem túlságosan gyakori a magyar népzenében, s többnyire idegenből átvett vagy műzenei eredetű dalokban találjuk (0293–0302). Nem idegen viszont 0149 – variánsa 276. példa –, ennek lefelé és fölfelé induló változatai egyaránt vannak, de ilyen szűk terjedelemben – négy hangon – mozgó dallamban ez alig jelent különbséget. Több van abból a fajtából, amelyik a középen indul és azután zárul első sora az 5. fokon (0288–289, továbbá Pt. 120, 196, 198, 228, 270, 307, 343, 375, 379).

Még mélyebb régióban mozognak az olyan dalok, amelyek az alaphangot körülfonják, alatta is, felette is járnak (plagális dallammozgással); 0311–0317. Láthatóan vannak köztük idegen jellegűek is, de magyarosan ható dalok szintén, új keletűek csakúgy, mint egy-egy régi, ötfokú dallam. Mindamellett az ilyen plagális dalok aránylag ritkák a magyar népzenében, bár bizonyos refrénes fajtáik (Pt 474–478, párosítók) nagyon népszerűek voltak a parasztságban éppúgy, mint a népdal első divata idején a harmincas években az értelmiség körében is.

Nagyívű, vagy összetett felépítésű dalokban fontos szerepet játszanak a dallamépítkezés elemei, az épület építőkövei. Ha eddig a dallamívet egészében vizsgáltuk, most sorra kell vennünk azokat az elemeket is, amelyekből összerakják, amelyek több dallamban is azonosak.

Legfontosabb és legelemibb alkotóeleme a dallamnak a zárlat (sorvégző, kadencia). Vannak olyan dallamfajtáink is, amelyeknek nincs is más lényeges eleme, ami kötött, tehát a dallamcsaládra jellemző, mint ezek a sorzáró hangok. Mindenekelőtt ilyen minden sirató, s ilyen sok dal, amelynek a siratóhoz hasonló dallammozgása és zárlatai vannak, különösen néhány táncdal (0167/ab, 0168, 0170–171); illetve néhány nagyon régies parlando-dal, amely „kikopogja" a kadenciát (220–221. példa). Ezekben a kadenciáig szinte „mindegy, mi van", jellemző a kadencia. Különösen világos ez, ha ilyen táncdalokat változataikban vizsgálunk, illetve egy-két egymáshoz nagyon közelálló dallamot egymáshoz viszonyítunk: 0167/ab-t 26. példával.

Másfajta, határozottabb vonalú dallamokban is néha a közös kadenciasor kapcsolja össze a változatokat vagy a rokon dallamcsaládokat. 5 [4] ♭3 zárlatokkal többnyire rokon dallamokat tudunk egymás mellé tenni (0181–184); 7 [5] ♭3 (01, 03–09, 012, 016–18, 021), 4 [5] VII (lásd 022–032), 8 [5] 4 (lásd 038–047/abc) kadenciák kvintváltó dallamokra jellemzők; legtöbbjük egy-egy nagy dallamrokonság tagja. Erdélyben különösen sok – de máshol is előfordul – a 7 [♭3] ♭3 sorozat; ezek gyakran a 7 [5] ♭3 kvintváltó típus elváltozott darabjai, (02, 010–11) néha azonban már önálló alakulatok. (Lásd 066-ot, valamint Pt 1, 31, 50–52, 67, 73, 103 és 133 számait.) Az ilyen kadencia-csoportokban a dallamvonal belső elváltozásai, sokféle mozgása sem tudja elmosni az összetartozó jelleget. Igen nagy dallamcsalád a 8 [5] ♭3 (lásd 095) és variánsa a 8 [4] ♭3 (096). Az új stílusban nagy tömegű dallamra jellemző az 1 [5] X vagy 1 [1] 1 kadencia sorozat.

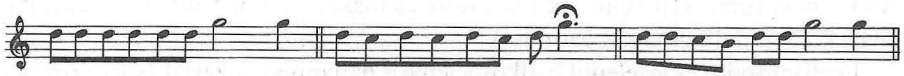
A magyar dalokban különösen fontosak a kadenciák. A magyar dallamok óriási többsége úgy van fölépítve, hogy a sorvégek egymásutánja megszabja a dal-

lam egész menetét, s minden dallamsor egy-egy kadenciát készít elő. Ezekből a zárlatokkal világosan tagolt részekből áll össze egy-egy dal sajátos, egyéni vonala. Ezért válhatott a kadencia dallamrendezési elv alapjává. S ezért fedezhetünk fel igen sok dallam-rokonságot kadencia-azonosság alapján, néha távoli dallamvonalak között is. (A „Variálás" fejezetben látunk majd erre példát.)

Nemcsak a „kikopogás" emelheti ki a kadenciát, hanem egy-egy jellegzetes motívum is, amely minden sorvégen ismétlődik; ilyen a 26. dallampéldánk ritmus-motívuma, vagy Pt 30 (a Kodály feldolgozásából ismert „Túrót eszik a cigány"); s ha nem is minden sorvégen, hanem minden másodikon ismétlődik is a motívum, de annál feltűnőbb 01-ben.

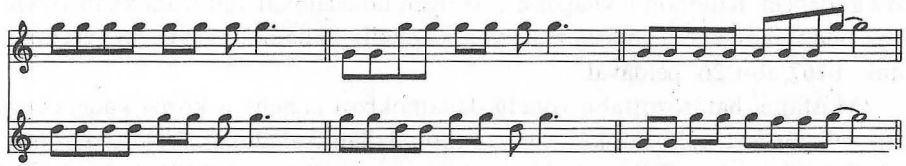
Ha a kadenciák a magyar dallamok pillérei, a motívumok a pilléreket kitöltő falazat alkotóelemei; mai fogalommal „előregyártott elemei". Vannak a magyar népzenének olyan jellegzetes építőkövei, amelyeket több dalban is felhasznál; elsősorban kezdő és záró formulák. Jellegzetes dallamkezdet az 5. fok ismételgetése vagy körülírása, s utána felugrás a felső oktávra (095–0101). Leggyakrabban:

27.



Nem lehetetlen, hogy ez tulajdonképpen az oktávhang ismétlésének egyik változata, bár nagy elterjedése régi begyökerezettségre vall. De kétségtelen, hogy az alaphang felső oktávjának ismétlése mint kezdő motívum gyakran változik át a variánsokban az alapról vagy kvintről oktávra felugró motívumokká, s ezek teljesen egyenértékű változatai egymásnak:

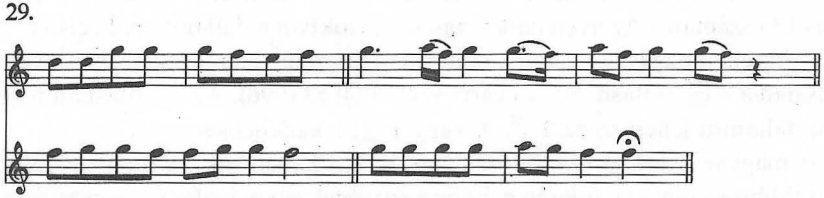
28.



(Lásd 073, 074, 076, 0111, 0238, továbbá Pt 70, 87, 117+126+191, 131, 156+261–2, 168 számát.)

Régi dalaink nagy többsége ugyanis az oktávról indul. Így jellegzetes kezdés az is, hogy az oktáv ismétlése vagy körülírása után a 7. fokon zárul a sor.

29.

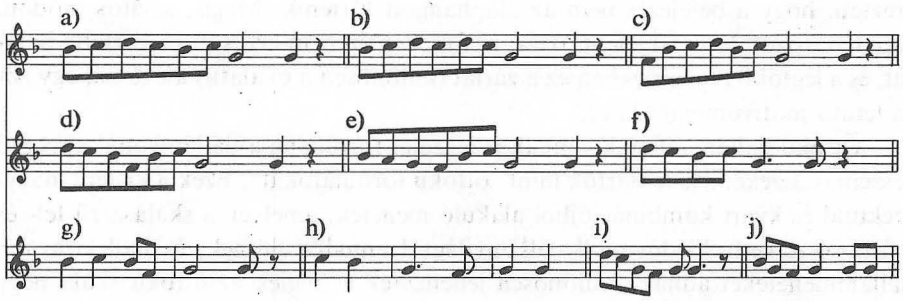


(Lásd 016, 019?, 020, 047, 066, 071, 077–080, 083–84, **086,** 091, 0102, 0109–110 példákat, továbbá Pt 49–52, 105+107, 122, 124, 133 és 165 számát.)

Egyáltalán az oktáv-körüli kezdés, vagy az oktávval és 5. fokkal váltakozó indítás nagyon jellemző a régi magyar dalokra. Egy külön csoport, a már sokszor említett *do–re–mi*-n mozgó típus pedig a molltercről az 5. fokra felmenő három hanggal indítja leginkább a dallamot.

Talán még jellemzőbbek és szélesebb körben használatosak a záróformulák. Legfeltűnőbb és leggyakoribb a 4. fokról leugró kvart (0240–0244); ez régi dalainkban éppoly gyakori, mint az új stílusúakban. Sőt sokszor idegenből átvett vagy újkori dallamokat is ezzel a befejezéssel alakítanak át „magyarosabb hangzásra". Ez a kvart-leugrás néhány jellemző ötfokú fordulattal összekapcsolódott, különösen nyolcszótagú dalokban, s az ilyen záróformulák már szinte önálló életet élnek, bármely dallam-előzményhez kapcsolódhatnak, illetve egymást bármely dallam változataiban fölválthatják (30/a–f). A kvart-leugrással egyenlően kedvelt az alsó szeptimre leugró s onnan alulról a záróhangra fellépő befejezés (30/g–j).

30.

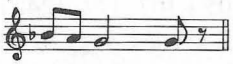


Általános fogása a befejezésnek, hogy a záróhangot legalább két hosszú értékkel szólaltatják meg, vagy többszöri hangismétléssel, hogy súlyt adjanak a befejezésnek. Különösen az utolsó előtti hangnak kell hosszúnak lennie. Ez régi nyolcas és hatos dalainkban szinte mindig így van. Nyolcasaink néha olyan nagy nyomatékot akarnak adni a záróhangnak, hogy négyszer egymás után is megismétlik a lezárásban, különösen dudanótákban.

31.

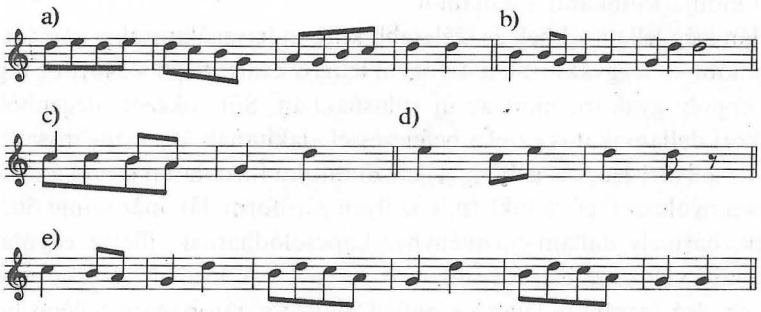
Tizenegyeseinkben az utolsó három hang, ami a végső ütembe kerül, befejezéskor rendszerint az alaphangot üti meg háromszor egymás után (027, 080, 087, 089, 0109, 0111; 022-ben váltakozik VII, 1, 1 zárlattal). Néhány esetben a hangsúly fölcsapja az első hangot a pentatóniában idegen *a*-ra: 012, 018, 064, 099. Néha magasabbról indul, és skálamenetté változik:

32.



Egészen más világot jelent a regösénekek sajátos zárlata, a kvintre felugró refrén:

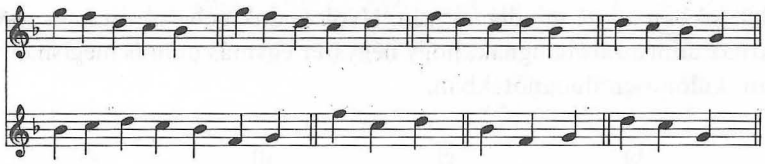
33.



Minthogy a regösének kifejezett dúr-pentachord (vagy dúr-jellegű pentaton) dallamaiban az alaphang érzete igen világos, ez a felugrás a 5. fokra kifejezetten érezteti, hogy a befejezés nem az alaphangon történik. Mégis, sajátos módon, igen határozott lezárást jelent. Azért az újkori hangnem-érzés itt is éreztette hatását, és a legtöbb regösénekben ez a zárlat (különösen a c) alatti) kiegészül egy *do*-ra lefutó motívummal (33/e).

Ötfokú dallamainknak vannak jellegzetes fordulatai a dallamvonal középső részein is. Ezeket írta le Bartók mint „ötfokú fordulatokat". Ezek a kisterc, nagyszekund és kvart kombinációiból alakuló menetek, amelyek a skálaszerű fel- és lefutásokat kedvelő dúr-moll dallamvilágtól annyira elütnek, és hajlékonyabb dallammeneteket adnak. Különösen jellemzőek és régiek az ötfokú skála négy vagy öt egymás mellett lévő hangján „skálaszerűen" végigfutó motívumok, amelyekben a pentatonia természetének megfelelően mindig van ugrás:

34.

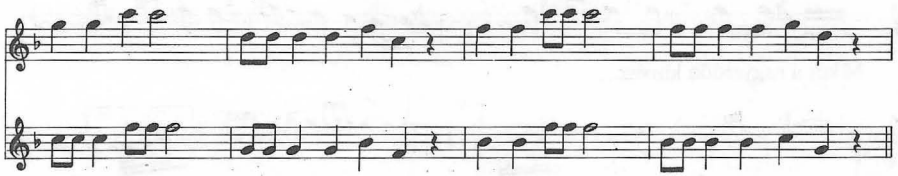


Ötfokú dalainkra érvényes leginkább az a leírás, amit Kodály adott a hangközök megválasztásáról (1973, 49). „Igen ritka a felugró szext, kis szeptim (nagy sohasem található), s még ritkább a hangközök, sőt a felfelé gyakrabban előforduló oktáv és kis szext lefelé ugrása..." „Nem marad egyéb, mint nagy és kis szekund, terc, tiszta kvart és kvint fel- és lefelé, kis szext oktáva felfelé. Ne gondoljuk, hogy ez szegénység, primitívség. Minden nagy klasszikus stílust a szelekció jellemez in-

kább, mint az eszközök halmozása." Szerinte ez a válogatás majdnem teljesen megegyezik a „dallamkultúra két csúcspontjával", a gregorián-énekkel és a Palestrina-stílussal.

Ez a leírás általánosságban érvényes, de nem szabad olyan mereven értelmezni, hogy ami ritka, az kiesik a stílusból, vagy annyira ritka, hogy kivételnek kell tekinteni. Mindjárt a szeptimmel kapcsolatban meg kell jegyezni, hogy ezt a hangközt az ötfokúsághoz szokott fül konszonánsnak érzi, és – ritkán bár –, de „szabályosan" élhet vele. Klasszikus példája ez a cseremisz kvintváltó dallam:

35.



Magyar dalok ilyen „szokatlan" lépéseit láthatjuk a következő dalokban. Szeptim fölfelé (1–7., VII–♭6, sőt 2–8 is. Természetesen az ún. „holt" lépéseket is számítjuk, vagyis a sorvég és a következő sor eleje közt lévő hangközt. Ezeket Kodály nyilván nem is vette tekintetbe.) 026, 054, 061, 068, 0116, 0118, 0171, 0187, 0194, 0210, 0211, 0212! 0238, 0260, 0276, 0283, továbbá Pt 34, 79, 87, 89, 93, 101, 113, 139, 140, 148, 156, 192, 208, 222! 236, 241, 256, 259, 292, 298, 314, 326, 327, 362, 364, 418, 435, 458, 489.

Szext fölfelé (1–6, VII–5, ♭3–8): 0161, 0280, 0218, 035, 026, 094, 0125/a, 065, 0112, 076, 084, 232/b, 270/a példa. 4–9.: 096, 0193, 0262. (Az V–3. fok közöttieket nem is említem, mert azok már modern vagy idegenből vett dallamfordulatok lehetnek.) Szext lefelé (8–♭3): 0113, 0117, továbbá Pt 112 (és 3–V, 5–VII között Pt 199, 458).

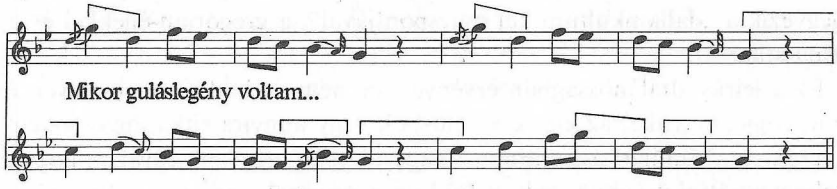
Kivételesen találkozunk 1–9 holt-hangközzel is: Pt 151,434. Új stílusban nem ritka az 1–(♭)10 ugrás is A és B sorok közt: Pt 405, 409, 413, 422, 428, 442, 443, 453, 455. Gyűjteményünkben: 0330, 0344, 0347–8, 0367, 0369–72, 0386, 0391: 0325, 0333, 0342, 0362.

A fentiek közül az 1–7, ♭3–8, 4–9 és VII–5 ugrás ötfokú dalokra jellemző inkább, az 1–10 az új stílus jellegzetessége, a többi (említett és nem említett) világosan idegen jellegű dalok felépítésére jellemző.

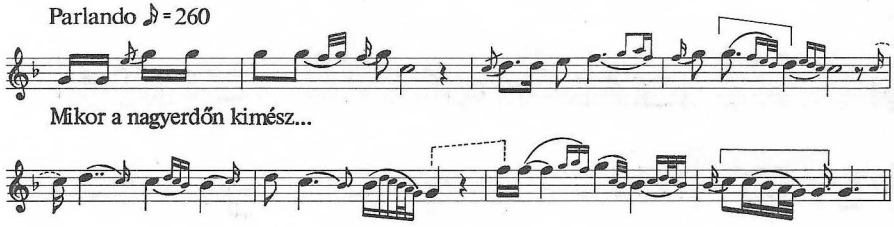
Nem jellemző a magyar népdalok leghagyományosabb rétegeire a bővített szekund-lépés sem. Leginkább fríg dalok 3–2. foka közt fordul elő lefelé, ritkábban a nagy szeptim és a kis szext, ill. fölemelt 4. fok és mollterc között.

Igen jellemző régi dalainkra a kvart-ugrás, ami az ötfokúság természetéből fakad. Ennek megfelelően gyakori a kvartépítkezés dalainkban. Ez azt jelenti, hogy a dallam gerince két egymás alá helyezett kvart. (Vagy közös hanggal összekapcsolva: g–c' + c'–f', vagy közös hang nélkül egymás mellé téve: g–c' + d'–g'). Néha három, négy kvart is megjelenik egymás mellett és alatt.

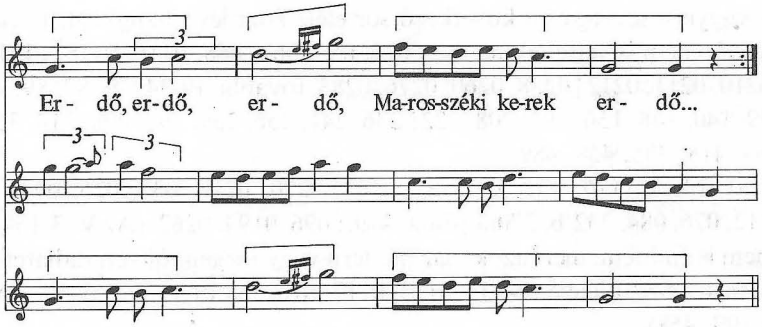
36.


Mikor guláslegény voltam...

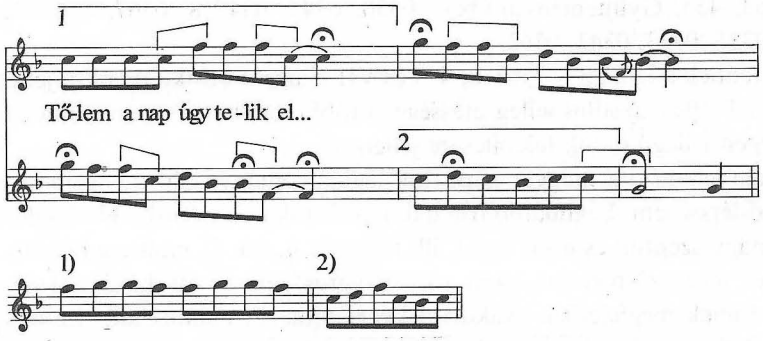
37.


Parlando ♪ = 260
Mikor a nagyerdőn kimész...

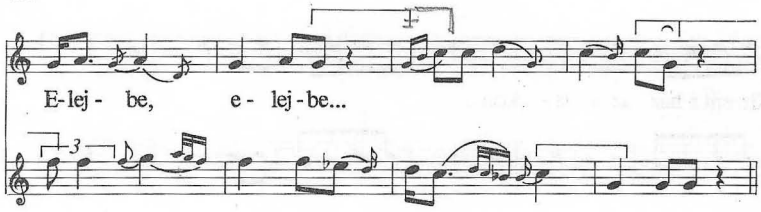
38.


Er - dő, er - dő, er - dő, Ma-ros-széki ke-rek er - dő...

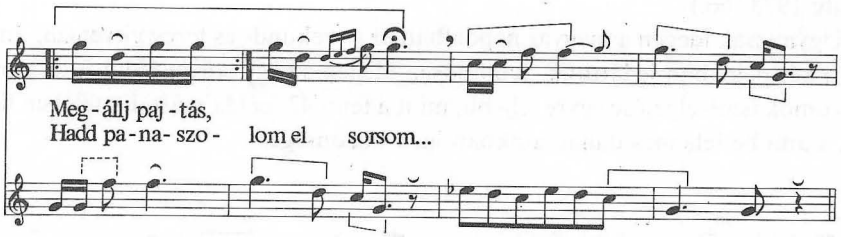
39.


Tő-lem a nap úgy te - lik el...
1)
2)

40.



41.

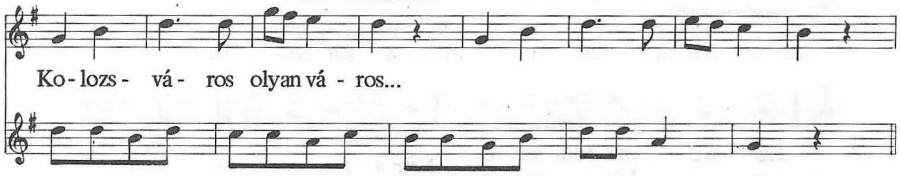


(Közös hanggal és anélkül egymás után: 38., két közös hangú: 40., két közös hang nélküli kvart: 36; három kvart: 39., 41, 37.) Az is kvart-építkezés, amikor a 4. fokról az alapra leugró kvart után a szeptimre ugrik fel a dallam, „két kvartot egyszerre", mintha összevonta volna a visszaugrást a 4. fokra és onnan fel a 7.-re: 37. és 41. példa. (Lásd még 024–25 és 0196-ot.)

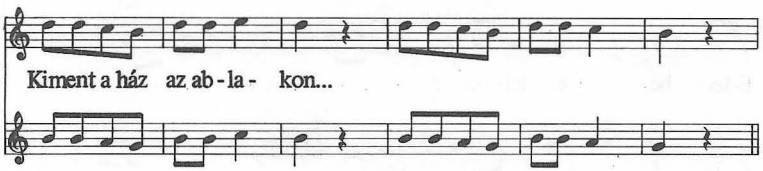
De ezeken a különleges példákon kívül is igen erős kvartszerkesztést találunk régi és új dalainkban a kvintválasz és a leugró-kvart befejezés miatt.

Ez a kvart-építkezés teljesen idegen a nyugati zene újabb, funkciós dúr-moll rendszerétől. Arra más jellemző: a terc–kvint főhangokra épülő dallamalkotás. Ilyen dallamaink is vannak szép számmal, többnyire kimutathatóan vagy érezhetően idegen típusokban. Ezek a dúr vagy moll akkord felbontásából vagy főhangjaiból alakítanak dallamot, s megállásaik is az oktáv és alaphang mellett a kvinten és tercen vannak.

42.



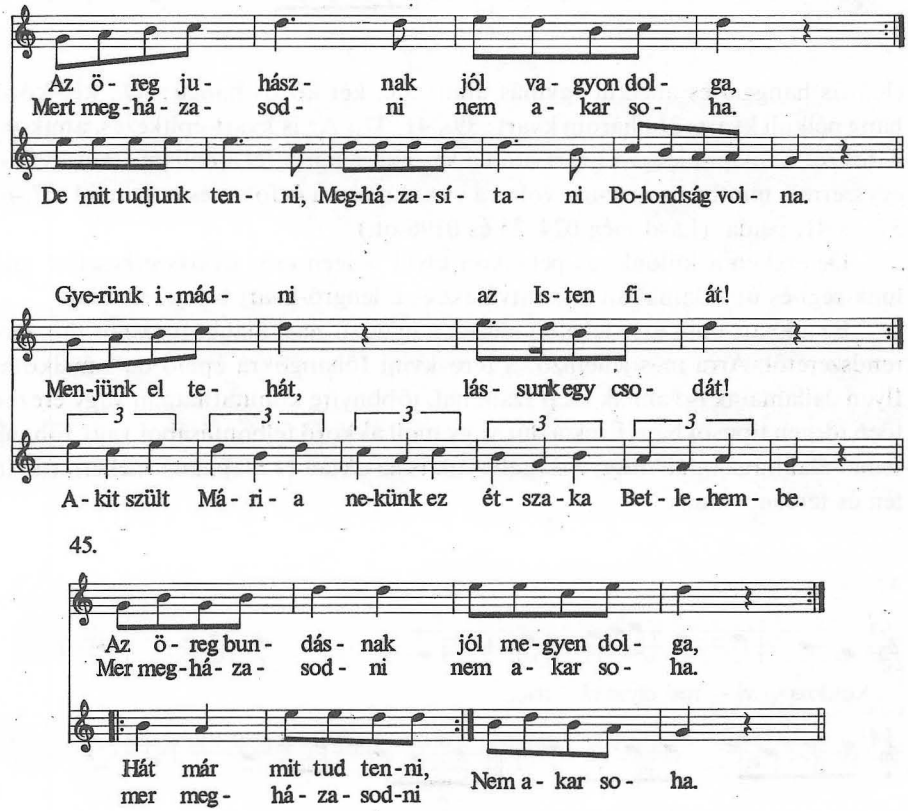
43.



(A 43. a Pt 375-ön keresztül egy 17. századi egyházi énekkel tart rokonságot, vö. Kodály 1973, 66.)

Ugyancsak idegen a magyar népdalban az a szekund- és tercszekvencia, amit a fenti két példában is láttunk. Különösen idegen az egy soron belül futó, apró motívumok ismételgetése egyre lejjebb, mint a fenti 42. példa második felében látható, s ami betlehemes dallamainkban igen közönséges:

44.



45.

a–b) Áj (Abaúj) ugyanabból a betlehemes játékból, Vargyas 1941; **45)** Annapuszta (Szabolcs).

A siratóból elágazott, 5 [4] 2 kadenciájú táncdallamokban sokszor találunk szekvenciát a hosszan kikopogtatott kadenciák mélyebb ismétlései miatt: először nagyszekunddal, azután terccel és ismét nagyszekunddal lejjebb elhangzó, nagyjából vagy teljesen hasonló részletek miatt. De a kadencia előtti dallamrészek többnyire nem ismétlődnek, esetleg éppen ellentétes irányban mozognak. Gyakoribb a teljes sorismétlés eltérő kadenciával (AA_kBC vagy $A\dot{A}BCC_k$ formák); többnyire csak ilyen – egyik felében ismételt formákban. S ha kivételesen egy ilyen dallam két sora mégis pontosan ismétlődik egy hanggal lejjebb, akkor a variánsok azonos helyén bizonyára nem találunk szekvenciát. Itt a szekvenciaszerű felépítés a siratók kadencia-rendjével van összefüggésben; ezt őrzik a belőle fejlődött strofikus dallamok. (Lásd 0168, 0167/ab, 0171, 0185, 244, példa és 0170, amihez lássuk változatát, Pt 301-et, amely másként alakítja.)

Igazi szekvenciás dallamainkban a terc-szekvencia inkább fölfelé szokásos, a szekund-szekvencia inkább lefelé ismétli a motívumot. Ezek nem jellemzőek a legsajátosabb magyar dallamfajtákra, sőt a terc-szekvencia fölfelé indulással a szlovákok újabb dalaiban gyakori (pl. az „Azt mondják, nem adnak engem galambomnak" műdal – Kerényi 1961, 202 –, ami szlovák népdallal azonos, amelyből a jelenlegi szlovák himnusz alakult); ennek ellenére elég sok példáját találjuk a nemrégen begyökeresedett dallam-fajtáinkban. Igen gyakori betlehemes dalokban. Leginkább kimondottan funkciós jellegű dúr-dalokban találkozunk velük.

Megjegyzendő, hogy a szekund- és terc-szekvencia akár fölfelé, akár lefelé műzenében általános, a kvintválasz fölfelé pedig a fúgának jellegzetes fogása. Egyedül a kvintválasz lefelé nem ismeretes a műzenében.

Általános törekvése a magyar népnek az autentikus dallammozgás, vagyis, hogy a dallam a záróhang fölött mozogjon; a befejezés mindig a hangkészlet legmélyebb pontja legyen, vagy legfeljebb annál egy hanggal följebb. Ez azt jelenti, hogy a fölfelé induló dallamok visszatérnek az alaphangra, sőt még az egyes dallamsorok is, különösen az új stílusban, ahol egy-egy sor szinte önálló dallamot alkot. Így a kupola-formájú daloknak is legalább a második fele ereszkedő. A hangsor közepén recitáló dallamaink közt is az a többség, ahol a dal vége lehanyatlik. A ritkább *do*-ról fölfelé haladó és *do*-n végződő dalfajta is legfeljebb kupolás ívű.

Teljesen hiányzik ennek megfelelően a magasan végződő dallamépítkezés: ahol a dallam vége van magasan, s az egész előző mozgás mélyebben. Különösen kerüli a magyar ízlés a nagyon mély járású plagális dallamokat. (Pl. „Gyolcsból van az ingem" = Bartók 234/b, vagy „Beszegődtem Tarnócára bojtárnak" Kerényi 1961, 41.)

Mindezt tekintetbe véve, s még az új stílust is beleszámítva az összképbe, tágabb értelemben mondhatjuk, hogy a magyar népdal ereszkedő jellegű. A fogalom szorosabb értelmére gondolva pedig az is kétségtelen, hogy a magyar népi dallamalkotás az új stílus kialakulása előtt előszeretettel alkalmazta az ereszkedő dallamépítést. Ennek ellenére a mai, teljes népdalkincsben igen változatos dal-

lamvonal, dallamépítkezés, dallamirány található. Bár az ereszkedő dallamok többségben voltak, és talán máig többségben vannak, s ez a dallamalkotás a leginkább jellemző a magyar nép zenei gondolkozására, ami valószínűleg nyelvünk ereszkedő jellegével is kapcsolatban van, mégis alkalma volt a magyar népnek, hogy sokféle, más dallamfajtával is megismerkedjék; s ezekkel a lehetőségekkel élt is zenei gyakorlatában.

HANGKÉSZLET – HANGNEM

Keleti magaskultúrákban, egyes afrikai zenei stílusokban a hangkészlet és dallam egymástól alig elválasztható két fogalom. A hangkészlet az alap, a váz – makám, raga –, ami a dallamban ölt feldíszített, variált alakot. Az európai népzenei stílusokban nem lehet a hangkészlettel ennyire meghatározni magát a dallamot, de kétségtelen, hogy elemibb dallam-stílusok nagyon is jellemezhetők hangkészletükkel, s a fejlettebb dallamvilágban is nagyon jellegzetes színt jelenthet egy-egy sajátos hangkapcsolat, hangnemi tulajdonság, a felhasznált hangok különleges csoportosulása. Különösen a hangterjedelem kisebb vagy nagyobb volta nyomja rá erősen bélyegét egy-egy dallamstílusra vagy dallamtípusra. Ezért számba kell vennünk a magyar népdalban felhasznált hangsorokat, hangkészlet-lehetőségeket, és át kell tekintenünk a dallamokat hangterjedelmük szerint is.

Legkevesebb hanggal és hangterjedelemmel találkozunk a gyermekjáték-dalban: két egymás melletti nagyszekunddal (7/ab pl.). Ez a *bichord* a legkisebb hangterjedelem, amit a magyar népzenében ismerünk. Ehhez képest már nagyobb a terjedelem a *biton* hangkészletben, ha ti. a két hang nem szomszédos, hanem kisterc távolságra van egymástól (8/ab pl.). A *bichord* természetes továbbfejlődése a *trichord (m–r–d):* 11–14. pl.; (ezért nevezhetjük a bichordot *mi–re*-nek is, ennek a trichord-motívum felső részletének); a *biton* természetes továbbfejlődése viszont a *triton:* s–l–s–m és s –m–d, a gyermekdalok legáltalánosabb alap-motívumai (9–10. pl.).

Egy másik triton-hangkészlet viszont nem található a gyermekdalban, felnőttek dalaiban mégis előfordul: a d–s,–l, (=s–r–m?) (0147). Ezt az újonnan föl-fedezett, gyimesi ős-dallamot kiegészíti egy r–d–l, hangokból álló másik triton-dallam szintén Gyimesből (0148). (Más följegyzését lásd Kallós 1970 106 sz.)

A három egymás melletti hang, a *trichord* (vagyis két nagyszekund-lépés) már sokkal nagyobb mennyiségben van képviselve a magyar hagyományban: a gyermekjáték-dalban, de ott igen számos példával (13–14. pl.), egy Luca-napi szokásdallamban (11. pl.) és két siratóban (12. pl., 0153), valamint egyetlen moldvai balladában – 0150 –, bár az utóbbiak hellyel-közzel érintik a felső *szo*'-t is, közben díszítőhangként esetleg a *fa*-t.

A trichord tulajdonképpen már fejlett képződmény, mert hangnem-érzést tud kelteni: a két egészhang-lépés feltétlenül érezteti a *do*-t és a dúr-tercet, ha pedig félhanglépés is van a három hang között, akkor moll vagy fríg hangnemet (*la*- vagy *mi*-alapot). Van nagyobb hangterjedelem, amely nem tudja ezt éreztetni: az

a bizonyos tetraton-hangkészlet, amit már láttunk az előző fejezetben: *r–d–l,–s,* (vagy *m–r–t,–l,* vagy *l–s–m–r* vagy *s–f–r–d*). Lásd a 16/a–f és 0146, 0151–0152 példákat.

Olyan tetratónia, amelyben már hangnemet érzünk, a 17., 21. példában és 0134–0135 dalban látható. Ilyen *la*-alapú hangcsoportból épülő népdalok Moldvával és Gyimessel ellenkező végponton, Nyitra megyében is előkerültek: 0149 és variánsai. Ezek már az ötfokúság közvetlen előzményei, úgy is mondhatnánk: hiányos formái. Ugyanezt mondhatjuk a *do*-alapú négyfokúságra, amit 15/ab példánk és 0150 képvisel. Ilyenekre teljesen jogosult Wiora címadása: „Älter als die Pentatonik" (a pentatóniánál régebbi). Az ilyen „hiányos" hangkészlet ugyanis úgy értelmezhető, hogy nemcsak *„régebbi"* az ötfokúságnál, hanem annak előző fejlődési állomása. Teljes ötfokúság akkor lesz belőle, amikor a bővülés eléri az ötödik hangot is akár lefelé, akár fölfelé. (A „Típusok eredete" c. fejezetben közölt keleti példák biztosabban mutatják a fejlődésnek ezt az útját.) Nálunk ilyen „alap-öthang"-ból áll 18–19. és 22. példánk, valamint 0130, 0137, 0138 dal *(=s,l,–drm)*; 20. példánk és 0131, 0136 dal *(=l,–drm–s)*; továbbá 0132, 0145, 0141 valamint a „Szivárvány havasán" (Kodály 1973, 35/36), 272. példánk. Ezek alul és fölül is kibővültek. (Lásd még Kallós 1970 15, 33, 68, 22, 235, 45, 95, 182, 198 számát.)

Egyéb 2–3–4 hangú dalok esetében nem lehetünk biztosak, hogy az ötfokúságba torkollanak; ugyanolyan joggal nevezhetjük legtöbbjüket a pentachord-hexachord előzményének is, mert későbbi kiegészülésük módja dönti el, mivé fejlődnek.

A magyar hagyományban fennmaradt „hiányos" alakulatok, úgy látszik, mind az ötfokúságot készítik elő, annak előzetes fejlődési fokait tartották fenn. Világosan látjuk a 15/a és 0150 példáján, amelyek szintén tetraton dalok, de kifejezett hangnemi jelleggel; ezúttal *do*-végű, tehát dúr-érzést keltő formák. Utánuk 15/b példa ugyanezt az alakulatot följebb viszi a felső *la*-ra, s ezáltal már teljes ötfokú dallamot alkot. 0150 még túlnyomórészt *drm* hangokon mozog, s csak itt-ott érinti a *szo*-t néha fa'-val is kiegészülve. A 15/a viszont – a lejegyzésből is kivehetően – már állandóan alkalmazza azt a formulát a felső *szo*-val, ami a másik énekesnél még csak alkalmi variáció. A 15/b példa viszont már mindkettőn túlmegy. Azonban mind a három példa a *do*- ötfokúságot képviseli, amit korábban nem is ismertünk (vagy nem ismertünk fel) a magyar népzenében. Ugyanezt a négy hangot ugyancsak *do*-befejezéssel, tehát dúr-érzéssel, de lefelé irányuló dallam-menettel látjuk Seprődi dallam följegyzésében: 25/b.

Bár még nincs módunk kiegészíteni a magyar tapasztalatokat az egész emberiség zenéjéből levont tanulságokkal, bizonyos meggondolásokra mégis van lehetőségünk. Wiora (1956) idézett áttekintése az egész ethnológiai irodalomból hoz ilyen kevés hangú példákat különböző fejlett és fejletlen népektől, amelyek azt bizonyítják, hogy ilyen „hiányos" alakulatok világszerte előfordulnak, s nyilvánvalóan a fejlődés különböző fokozatait képviselik. Viszont ebből még nem tudjuk,

			VOGUL	OSZTJÁK	ZÜRJÉN	VOTJÁK	MORDVIN	ÉSZT	FINN	CSEREMISZ	
	CHORD	dr	1 (2)			2 (6)	2 (2)		1 (1)		6 (11)
2	TON	ms	2 (3)				2 (3)	2 (4)			6 (10)
		sd	1 (1)		1 (1)			1 (2)			3 (4)
		mfs	1 (2)		1 (2)			2 (7)	2 (14)		6 (25)
	CHORD	ltd	1 (4)	1 (1)	1 (2)	1 (1)	1 (3)	1 (18)			7 (47)
		drm	2 (8)	1 (1)	2 (3)	4 (120)	3 (18)	4 (25)	4 (28)		20 (203)
		sld	1 (2)		1 (1)	1 (5)	1 (6)	1 (4)	1 (1)	1 (3)	7 (22)
		msl	1 (9)				2 (10)	1 (3)	2 (6)		6 (28)
3	TON	ldm					1 (1)		1 (1)		2 (2)
		dmf					1 (1)		1 (1)		2 (2)
		dms	1 (4)	1 (1)							2 (5)
		sdr		1 (2)		1 (1)			1 (1)		3 (4)
		mfsl			1 (1)		1 (2)	2 (14)	3 (32)		7 (47)
	CHORD	ltdr	3 (9)	1 (1)	2 (4)		1 (1)	5 (53)	5 (50)	1 (1)	18 (119)
		drmf	3 (11)		4 (5)	1 (2)	3 (6)	4 (110)	4 (55)		19 (189)
		ltdm	2 (7)					2 (2)	1 (1)		5 (10)
		drms	2 (10)		1 (1)	4 (30)		2 (7)	1 (1)	2 (8)	12 (57)
		sldr	1 (4)	1 (1)		2 (5)	3 (12)	1 (1)	2 (3)	2 (7)	12 (33)
		trmf					1 (1)	1 (1)	1 (2)		3 (4)
4	TON	ldrm	1 (2)			1 (1)	5 (45)		3 (8)		10 (56)
		msld	1 (3)				1 (2)				2 (5)
		dmfs			1 (1)		2 (3)	1 (1)	1 (6)	2 (22)	7 (33)
		sdrm					1 (1)	1 (5)	1 (1)	2 (5)	5 (12)
		tdrmf			1 (3)		1 (1)	2 (16)	1 (2)		5 (22)
		ltdrm	2 (17)		2 (4)		1 (3)	2 (64)	4 (10)		11 (98)
5	CHORD	drmfs	3 (15)	1 (6)	2 (5)		1 (3)	3 105)	2 (3)		12 (137)
		fsltd	1 (1)					1 (2)			2 (3)
			30 (114)	7 (13)	20 (33)	17 (171)	34 (124)	39 (444)	43 (245)	10 (46)	200 (1190)

milyen a jelentőségük az illető népeknél; kizárólagosak-e, vagy vannak másfajta dallamaik is, mennyire vannak ott elterjedve, és milyen az arányuk más, hasonlóan kezdetleges típusokhoz ugyanott; vagyis nem tudjuk megítélni, milyen *további fejlődés* korai állomásait jelentik.

Már többet lehet kiolvasni a táblázatból, amit Vikár László (1974) állított össze saját és mások gyűjtése alapján a legkisebb hangterjedelmű finnugor dallamokból a pentachordig bezárólag (vogul, osztyák, zürjén, votják, mordvin, észt, finn és cseremisz anyagból). Táblázatában minden ott előforduló 2–5 hangú kombinációt bemutat, feltüntetve számukat az összes általa vizsgált 1190 darabból. Ez már olyan támpontot ad, amely egy meghatározott terület és kultúra elemi dallamtípusairól számszerű áttekintést nyújt, s bizonyos arányok kirajzolódnak benne. Kiderül belőle, hogy a magyarban megállapítható irányzatok: fejlődés a *d–r–m* felé, valamint a kiegészülés tetrachorddá általános jelenség ezeknél a népeknél.

Tanimoto gilják és ajnu (valamint orok) vizsgálatai még használhatóbb támpontot adnak. Ő ugyanis ezeknek az ősi állapotban lévő népeknek *teljes* zenéjét írja le. Bennük az „ötfokúság-előtti" hiányos formák különböző lehetőségei kerülnek szemünk elé. A gilják és ajnu dalokban csupa terc- és kvart-ugrás kapcsolódik szekund-lépésekhez, előbb, mintsem a három egymás melletti hang (két nagyszekund-hangközzel) kialakulna; mégis az ötfokúságba torkollik a fejlődés. Lehetséges, hogy a *d–r–m*, mint első fejlődési fok, egészen más kezdetű és irányú fejlődés állomása? S az újonnan fölfedezett triton-tetraton dallamok volnának az ötfokúság előtti fejlődésnek ugyanolyan formái, mint amit az ajnuknál és giljákoknál látunk? Nálunk mindenesetre a *d–r–m*-magból egyrészt ötfokú dalok fejlődtek (fölfelé és lefelé), amelyek azonban külön stílust képviselnek a többi ötfokú dalhoz képest; másrészt a tetrachordon keresztül (fölfelé és lefelé egyaránt) diatonikus dalok, stílusok (például a sirató).

Az orokoknak, szintén ősázsiai népnek zenéje viszont, mint már említettük, kizárólag a trichordból (két nagyszekund-hangközből) áll túlnyomó *re* befejezéssel. A három kelet-szibériai nép zenéje tehát a fejlődés más-más csíráit mutatja be.

Egy különleges tetraton-fajtát is ismerünk a magyar nép gyakorlatából: a félhangos, plagális formát.

46.

Luca, Lu-ca, gëgye-ge...

MNT II 332.

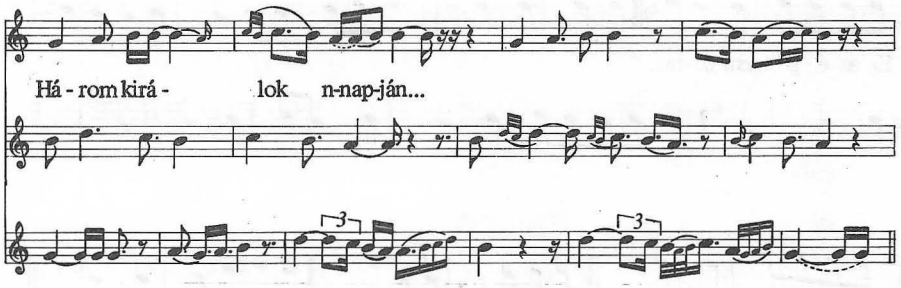
Minthogy a lucázás szokásának más dallamai is igen elemi képződmények, sok köztük *re–do*-t ismételget sok recitálással, vagy ennél nem sokkal fejlettebbek, el-

fogadhatjuk ezt a tetratonképződményt is valami ősi maradványnak, nem kell feltélenül nagyobb dúr-dallam töredékének tekintenünk. (Vö. MNT II 329–347 számaival.)

Érdekes viszont, hogy aránylag nagyon kevés *tetrachord*-dallam került elő a magyar népdalgyűjtésből (199/ab, mindkettő Moldvából). Az eddigiekben láttuk, mennyi tetrachordnál kisebb, kezdetleges formát őrzött meg a magyar nép; magát a tetrachord hangkészletet mégis alig találjuk meg zenéjében. Amennyiben kiegészült valamely elemi dallam-fajtája a *fa*-val, akkor az legalább pentachorddá alakult, nem maradt meg a tetrachord nagyon is alapvető, elemi alakzatánál. Még a gyerekdalban is elég ritka. Az MNT I első 150 darabjában (ami egyedül jöhet számításba), csak 17 tetrachord dallamot találunk (63, 85, 117–122, 124, 132–135, 139, 142, 150 sz.). Érdekes, hogy a fejlődés ezt az alakzatot átugrotta vagy elmosta. Még a siratóban is a három hangnyi, legősibb mag, amennyiben tovább kiegészül, rögtön eléri az 5. hangot is. (Megjegyezzük, hogy moll-pentachord dal is elég ritka anyagunkban, sokkal inkább találunk dúr-pentachord dallamokat.)

A pentachord hangkészlet, minthogy kihagyás nélkül veszi sorba a hangokat, kisebb hangterjedelem, mint a pentaton. Dúr pentachord gyakori szokásdallamaink között, különösen az északnyugati perem-magyarság körében (Nyitra, Bars megye, Zoborvidék, lásd Rajeczky, Hungarian Folk Music 2. sorozat IV/3ab–4a–g–n.).

47.



48.

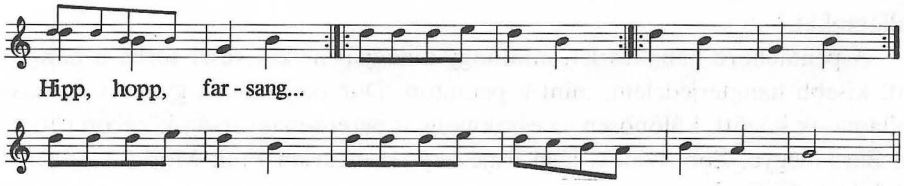
1. Lányom, édes lányom, Fodor Katalina...

47) MNT II 55; 48) Magyaregregy (Baranya) = Berze Nagy, 165.

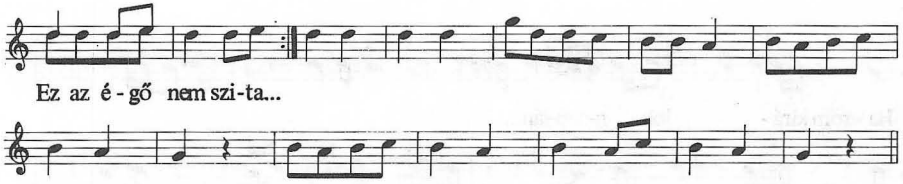
Lásd még dúr pentachordra 0200, 0202, 0308-at és alkalmilag az alsó V. fokkal kiegészülve 0316-ot.

Dúr hexachordot találunk néhány régies szokás-dallamban, balladaszerű dalban vagy egyházi népénekben: 49–54. példa, 0201, 0303–0305; továbbá nagy számmal betlehemes dallamaink között, valamint a dudazenéből alakult táncdallamokban és alkalmi, obszcén rögtönzésekben. (Vö. Vargyas 1950 és 1956.) Az idetartozó dallamok már nemcsak alkalmilag érintik a szextet, hanem belekomponálják a dallam-mozgásba. 0310 példánk alkalmilag kiegészül a felső oktávval is. Ez a kiegészülés már rendszeres egy sor betlehemes és duda-eredetű dallamban. Olyan dúr-zene ez, amelyből a szeptim hiányzik. Egyáltalán nem lehetetlen, hogy ez a dallamvilág kapcsolatban van a duda hangkészletével, ahol (nálunk és szomszédainknál általában) szintén hiányzik a szeptim, s hangsora dúr. (Amennyiben néha szeptim van szext helyett, akkor a hangsor mixolíd.) Feltűnő, hogy a 17. század végéről és főleg a 18. századból fennmaradt hangszeres tánczene-emlékeink is tömegével éppen ezt a „dudazenét" őrizték meg számunkra (256/c pl.).

49.



50.

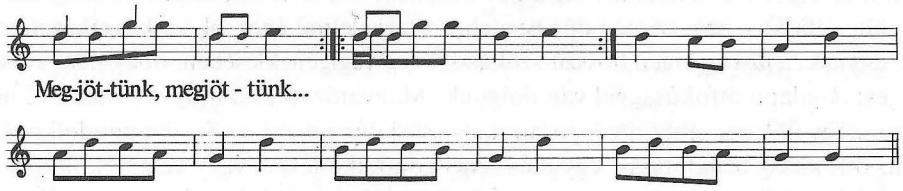


51.

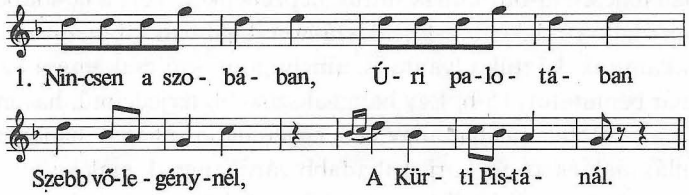
a

b

52.



53.



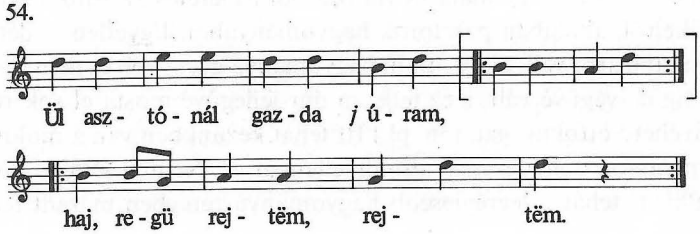
49) MNT II 61; **50)** MNT II, 487; **51/a)** MNT II 822; **b)** uo. 827; **52)** MNT II 826; **53)** MNT IV 25.

Igen jelentős hexachord-dallamanyag jár együtt a párosító szövegek egy csoportjával [MNT IV 2–6, (7, 10), 14, (18–19), 38–39, 58–62, 64–83, 154, (155), 157, 159, 170, (171–180), (188–191), (198, 352, 379–420, 429–453), 458–459, (460), 548, (551), 552, (553–556, 575–577)].

Lényegesen kisebb körre szorítkozik a moll pentachord-hexachord hangkészlet dalainkban. Pentachord: 0287, 0292, 0302, 0309. Hexachordra lásd MNT IV 13 (40), 43, 45–47, 49–55, (56–57), 63, 211, 586–589-et.

Sokkal jelentősebb ezeknél a hangrendszereknél a pentatónia a magyar népzenében. Miután végigtekintettünk előkészítő fokozatain, lássuk most azokat a megoldásait, amelyekben már mind az öt hang szerepel: de még ezen az öt hangon nem megy túl a terjedelem. Ez éppen egy szextet tesz ki: annyit, mint a hexachord, csak kihagyással. Elsőnek lássuk azt a dallamot, amely mindkét rendszerbe beleillik (a pentatóniába is, a dúr hexachordba is): a búcsúi regöséneket. (54. pl. Teljes lejegyzését lásd MNT II 855.)

54.



Bár az egész regös-dallamvilág a dúr hexachordba tartozik, annak oktávig kibővült válfajába, ez a szintén dúr hexachord-terjedelmű ének olyan következetesen agyja ki a *fa*-t egy igen hosszú szokás-szöveg végigéneklésében, hogy nem kétséges: *do*-alapú ötfokúsággal van dolgunk. Magyarázatot adni ugyan nem tudunk rá, hogy illik bele ebbe a világosan skálaszerű dúr zenébe az ötfokú gondolkozás; az ötfokúság behatolása-e egy más zenei gondolkodásba, vagy valami különleges régiség megőrzése? (Szövegében megőrzött különleges régiségek ugyanis felhatalmaznak erre a föltevésre is.)

Korábban teljesen *la*-ötfokúnak hittük népzenénket, s ezt a *do*-alapú ötfokú dallamot egyedülálló példaként tartottuk számon. Újabban több *do*-végű, ötfokú dallamra bukkantunk, köztük olyanra is, amely pontosan csak ennyi hangot alkalmaz. (A már bemutatott 15/b. Egy hanggal szűkebb terjedelmű, hasonló mozgású párja, 15/a és 0150 tanúsítja, hogy nem egyedülálló véletlen, hanem a pentatónia kialakulásának és az egykori szabadabb záróhangnak emléke.)

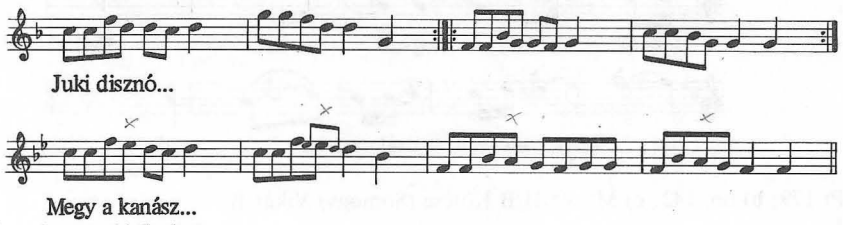
Ugyanez az öt hang ugyanilyen szext-határok között, de más sorrendben: *s,l,–drm*. Ez a hangkészlet előfordul *la*- és *szo*- véggel egyaránt. (*La*-végű 16/e és 23/a valamint 0137–0138; *szo*-végű 0132 azzal a megszorítással, hogy ennek egyetlen hangja – bár csúcspontja is egyúttal – már eléri a felső *szo*-t is, tehát túllépi a szext-hangterjedelmet.)

Az öt alap-hang más sorrendben – kétszeri kisterccel – már szeptim-hangközt jár be: *l,–drm–s*. Ez régi dalaink legáltalánosabb hangsora. Ez a terjedelem azonban igen ritka, inkább csak *drm* kezdetű „zsoltár-típusú" dalaink közt fordul elő (20., 0136 példa). Ilyen dallamaink fejlettebb darabjai általában érintik az alsó és felső *szo*-t, sőt néha a felső *la*-t is. Ereszkedő dalaink pedig kevés kivétellel az oktávról (a felső *la*-ról) indulnak; ha pedig a szeptimről, akkor is lefutnak az alsó *szo*-ig, tehát mindig nagyobb hangterjedelmet járnak be. Ezek közt már nem érdemes különbséget tenni hangterjedelem alapján, mert az ilyen különbségek már nem okoznak stílusbeli jellegzetességet.

Nagyobb számban kerültek elő *szo*-végű dalok, mégpedig nemcsak a már bemutatott, mély járású, kishangkészletű darabok, hanem fejlett, nagyívű dallamok is: 047, 0108 – *la*-végű változata 0107, – továbbá 0132, 082–083. Ezek láttán nagyobb biztonsággal tudunk rámutatni a korábban is látott, vagy azóta megállapított ilyen ötfokú dallamokra. Így különös fontosságot kap 0133 példánk is. Ennek hasonlóan *szo*-végű formája 14 változatból ismeretes az Alföld közepéről és peremvidékeiről, általában pásztorok hagyományából. Egyetlen, erdélyi *la*-végű variánsa inkább arra vall, hogy ottani hagyománya gyengébb és nem tipikus; Dunántúl pedig *do*-végűvé vált, s ez teljesen dúr-jellegűvé mosta el sok részletében még jól kivehető ötfokúságát. (56. pl.) Itt tehát kezünkben van a moldvai és gyimesi *szo*-pentaton fölfedezések alföldi ellenpárja! Nem véletlen, hogy éppen pásztordalként, tehát a legrégiesebb hagyományú rétegben maradt fenn az Alföldön.

Egy korábban is *szo*-pentatóniába sorolt dallamunknak Kodály ki is mutatta keleti, tiszta ötfokú párját (Pt 180., Kodály 1973, 29/30). Újabban *la*-végű változatai is előkerültek, s közelebbi cseremisz változatai is, lásd 231. példánkat. (Vö. Paksa Katalin 1977.) 049 dalunkról is kiderül, ha Pt 38 mellé állítjuk, hogy *szo*-végű megoldása ugyanannak a kvintváltó dallamnak, amelyet Bartók könyvéből a tiszta *la*-ötfokúság iskolapéldájaként tartottunk nyilván:

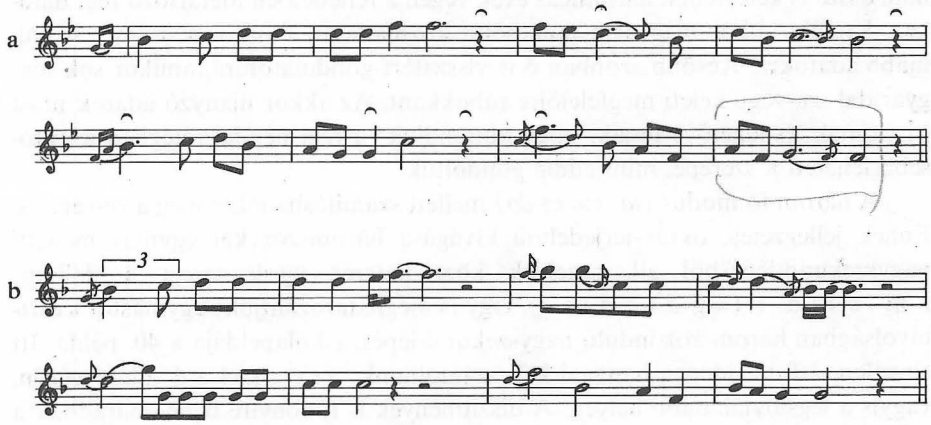
55.

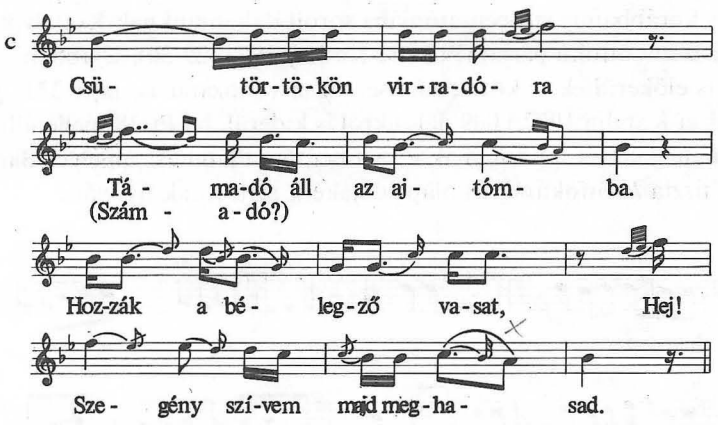


0291 dalunk is jellegzetes *szo*-pentaton vázra épül.

Do-végű példánk a már idézett 15/b-n kívül csak egy olyan van, amely tisztán őrzi az ötfokúságot: 0314. (Ennek jelzett variánsa *fa*-val egyetlen alkalommal hangzott el a gramofon-felvétel 1. versszakában; egyébként az előtte elhangzott sok próba alkalmával, valamint a felvétel 2. versszakában sosem. Jelen példánkban is esetleges.) A többi esetében a *do*-vég másodlagos, egy-egy *szo*-végű, ötfokú dallam átalakult változataiban jelentkezik, lásd 232/ab példánkat, valamint 0133 dalunk dunántúli változatát. Az utóbbit *szo*- és *la*-végű párjával együtt közöltem az „Ugor réteg"-ről szóló cikkemben (Vargyas 1953, 81–83. példa), valamint Kodály tanulmányának német és angol változatában. Az olvasóközönség azonban még nem látta, ezért itt újra közreadom:

56.





a) Pt 179; **b)** uo. 142; **c)** MF 45/II/B Kötcse (Somogy) Vikár B.

Egyetlen, súlytalan *fa* (kétszer is sorismétlés miatt) nem homályosítja el a *do*-ötfokú jellegét a „Bárcsak engem valaki megkérne" Pt 188-nak, amit Kodály tiszta ötfokú keleti párhuzamokkal is összevetett (233. pl.). Teljesen elmosódott az ötfokú jelleg a „Macska ment disznótorba" kezdetű dudanótában, amelynek több ötfokú, cseremisz megfelelőjét lehet találni. (Lásd a 240. példát.)

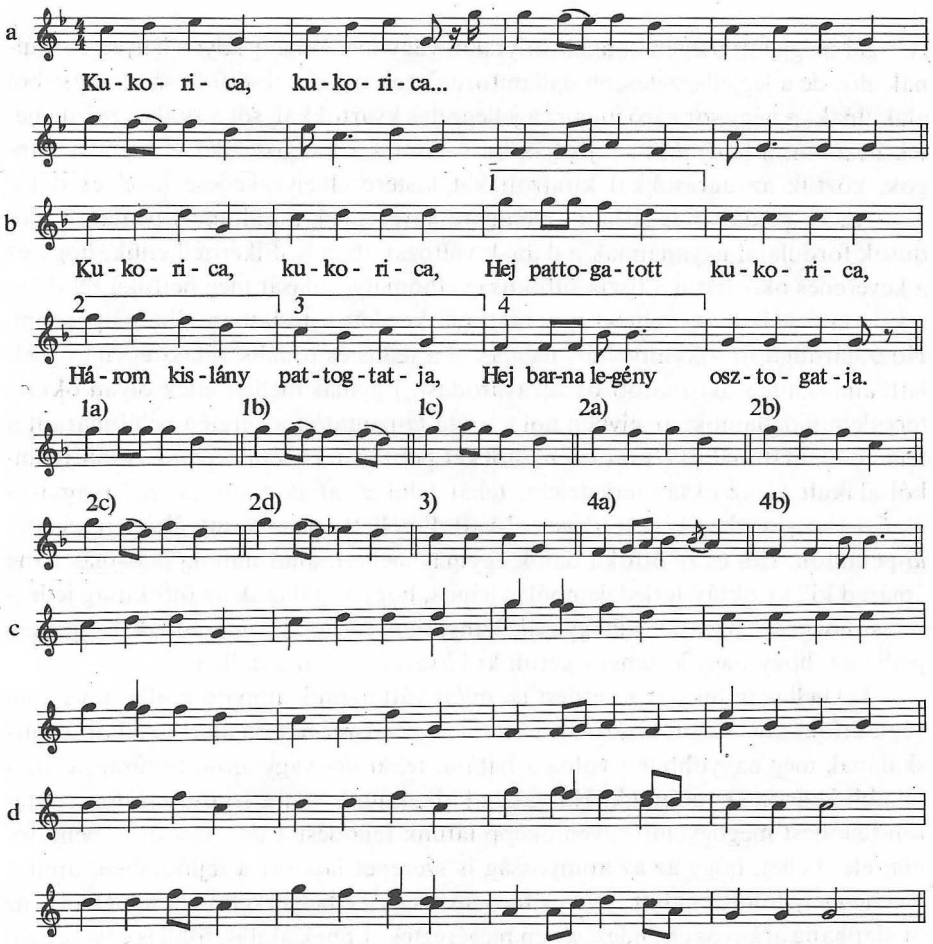
Újabban annyi *szo*-végű dallam került elő Moldvából, Gyimesből, sőt a Mezőségről is, ugyanakkor a siratónak is oktáv-terjedelmű, sőt 5,4,2,1 kadenciákból építkező változatai is *szo*-pentatóniában átfogalmazva élnek ezen a területen, hogy a *szo*-alapú ötfokúságnak ezentúl nagyobb jelentőséget kell tulajdonítanunk.

Az új stílus számos *szo*-pentaton dallama már korábban megérlelte bennem azt a gondolatot, hogy ennek a dallamfajtának előképeit a régi dalok közt kell keresnünk; erősítette ezt a cseremisz-dalok gazdag *szo*-pentatóniája is. Ennek nyomán össze is kerestem a harmincas évek végén a feltehetően idetartozó régi dalokat. Kodály akkor még nem tanácsolta közreadását, mondván, hogy várjunk újabb adatokra. Később azonban ő is visszatért gondolatomra, amikor sok magyar dal *szo*-végű keleti megfelelőire rábukkant. Az akkor hiányzó adatok most itt vannak, és lehetővé teszik, hogy kimondjuk: a régi népdal-rétegben jelentősebb lehetett a szerepe, mint eddig gondoltuk.

A három fő modus *(la, szo* és *do)* mellett számításba jöhet még a *re*-végű is. Ennek jellegzetes, oktáv-terjedelmű kivágása háromszor két egymás melletti nagyszekund-lépésből áll, amelyek közt kétszer ugrik tercet a dallam: r–m+s–l+d'–r' (=g–a+c–d+f–g). Úgy is meghatározhatjuk: egymástól kvarttávolságban háromszor induló nagyszekund-lépés. Iskolapéldája a 40. példa. Itt egyetlen, átfutó, idegen hanggal kell számolnunk: az *esz*-szel a 6. ütem végén, vagyis a legsúlytalanabb helyen. A díszítmények is többnyire bennemaradnak a *re*-pentatóniában, csak az utolsó előtti ütemben jelenik meg a *b* a *la*-ötfokúság jellegzetes hangjának mintájára.

Az 57. példa a) változata közismertté vált az első kiadványokból. Negyedik sorában hallható három egymás melletti hang nagyterc menete hívta föl a figyelmemet, hogy talán *re*-ötfokúságról van itt szó; s talán a moll-szext nem is tartozott hozzá a dallam lényegéhez. Bizonyossá vált mindez, amikor a nagy gyűjteményben megismertem b) alatti változatát, amit vagy két évtizeddel később egy másik asszonytól jegyzett föl Lajtha ugyanabban a faluban. Ez ugyan az alsó *drm*-menetet változtatta el a szokottabb *la*-ötfokúság mintájára, de felül moll-szext nélkül, tiszta ötfokú módra oldja meg a dallamvonalat. A két változat együtt már bizonyítja, hogy a különbözőképpen elhomályosult *re*-pentatónia rejtőzik ebben a dallamban, valahogy úgy, ahogy a c) formában próbáltam megmutatni.

57.

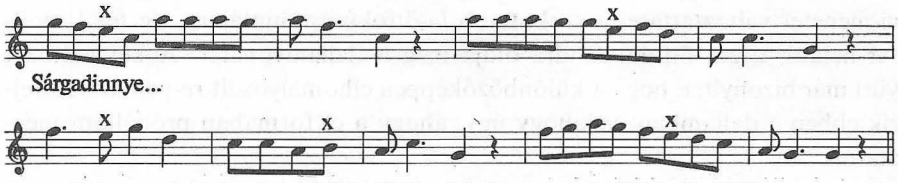


a) Pt 274; MF 2327/c Öcsény, nagyon öreg asszony, Lajtha 1928?; **c)** feltételezett alak; **d)** Lach, Kazántatár 31. sz.

A d) alatt közölt tatár dallam helyenként hasonlóan mozgó, *re*-pentaton dallam. Az „ősalakban" esetleg a háromszori lefutás az alaphangra is meglehetett; mindenképpen dudanótáink jellegzetes ritmusa és dallam-járása vehető ki belőle, csak ezúttal *re*-ötfokúságban.

Másik, föltehetőleg idetartozó dallam az 58. példa.

58.



SzNd 18 Korond (Udvarhely) MF 112/I/c. Iskolásgyerekek, Vikár B. 1900.

A *-gal megjelölt idegen hangok súlytalan vagy mellékhangsúlyos helyen fordulnak elő; de a legjellegzetesebb dallamfordulatok mind a *re*-ötfokúság hangjaiból alakulnak: a négy sor záró ütemei a jellegzetes kvartokkal, sőt a skálaszerű menetek is, amint a felső *drm*-t rajzolják ki, valamint a hangismétléssel kiemelt hangok, köztük az ugrásokkal kirajzolt két kisterc elhelyezkedése (a–c' és d–f').

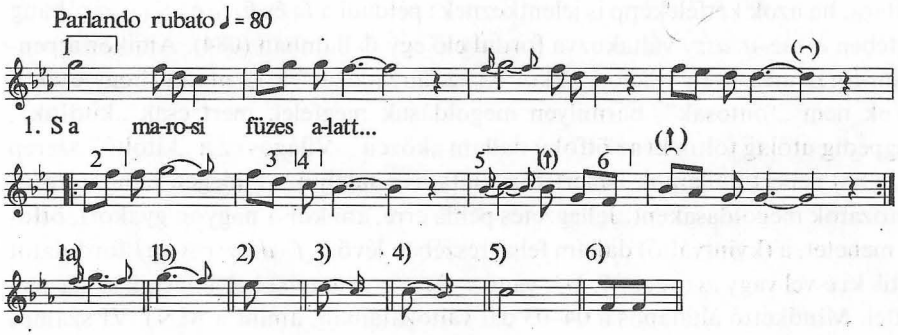
Az 57. példában is látható, mennyire keveredtek a különféle pentaton modusok fordulatai ugyanannak a dalnak változataiban is. Elképzelhetjük, hogy ez a keveredés okozhatta a tiszta ötfokúság elhomályosulását még hétfokú rendszerek hatása nélkül is, mihelyt a pentatónia kezdett a tudatban elhomályosodni. Hozzájárulhatott a kvintváltás, mégpedig a reális és tonális válasz egymás mellett, ami szintén okozhatott összezavarodást. Egymás mellett éltek olyan oktávterjedelmű dallamok, amelyben hol a tiszta *la*-pentatónia keretén belül maradt a teljes dallam (tonális válasz esetén), hol két pontosan ismétlődő *mrd–ls*-motívumból alakult ki az oktáv-terjedelem, tehát felül *a'–gf–dc* motívummal (vagyis a *g'–f–d–c–b–g* sorhoz képest idegen *a'*-val). Emellett a nem kvintváltó, ereszkedő, *la*-pentaton, *szo*- és *re*-ötfokú dalok egymás mellett, ahol mindig más-más hang „marad ki" az oktáv-terjedelemből; világos, hogy végül csak az ötfokúság jellegzetes mozgása: ugrásai, kihagyásai, kanyargós fordulatai maradnak meg, nem pedig az, hogy melyik hangot kerüli ki következetesen a dallam.

Fel kell vetnünk azt a kérdést is: miért vált nálunk annyira uralkodóvá a *la*-végű ötfokúság. Vajon kizárólag a mollhangrendszer hatása alatt? Akkor a dúrskálának még nagyobb lett volna a hatása, tehát *do*- vagy *szo*-ötfokúsággal még inkább kellene számolnunk. Ha valahol alkalmunk van a triton-tetraton-pentaton-fejlődést megfigyelni, egyenlőképp látunk fejlődést a *do*-, *szo*- és *la*-pentatónia felé. Lehet, hogy az az arányosság is szerepet játszott a fejlődésben, amit a *drm*-tengely fölött és alatt egy-egy terc-távolságra elhelyezkedő két hangban – az öt alaphang arányos elrendezésében megéreztek. Ennek alul is, fölül is egy-egy további lépéssel kiegészített formája – 8–VII. hangterjedelem – legtöbb régi dalunkra jellemző. Ez a hangkészlet két négyfokú motívum egymás alá helyezéséből is

előáll: g'–f–d–c+c–b–g–f. Persze ez a hangterjedelem egyaránt lehet *szo*-végű is, *la*-végű is. Csak az említett „arányosság" okozhatott olyan tonális érzést, aminek következtében úgy látszik, több *szo*-pentaton dalunk is – újabb időben? – átalakult *la*-végűvé, mint azt egyrészt ugyanannak a dallamnak újabban előkerült, ritkább *szo*-végű változataiból következtethetjük; még több példában tapasztalhatjuk, hogy *la*-végű magyar dallamnak *szo*-végű keleti variánsok felelnek meg.

Természetesen a hétfokú hangrendszerek hatása is világosan felismerhető pentaton dalainkban, sőt hétfokú fordulatok benyomulása eredetileg ötfokú dalokba. Mindjárt ilyen a fríg hatás. A fríg szext és szekund megtalálható olyan dallamokban is, amelyeknek változatai kvintváltó-ötfokú dallamok, s ahol magában a fríges változatban is világos az ötfokúság. Nagyon világos ez a „Páva-dallam" rokonságában.

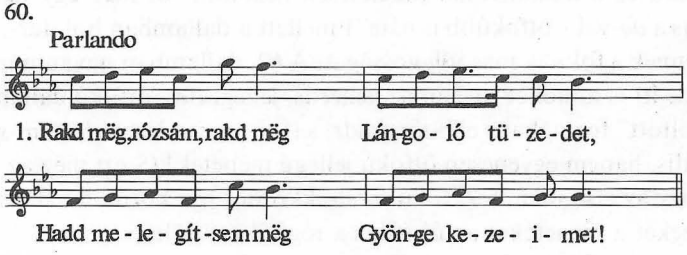
59.



MNT VI 471. = HFM 1. 1/B/3

Ebben az esetben a MNT VI egész anyaga – lényegében egyetlen dallam-gondolat különböző variációja – igazolja, hogy ez egy kvintváltó-ötfokú dallam „frígesített" változata. (Ugyanannak a dallam-családnak további frígesített példái: MNT VI 109–113, 158–9, 162, 173, 197, 213, 288, 381–383, 385, 420, 434, 448, 470–472, 487, 608, 637.) Minden valószínűség szerint kvintváltó ötfokú dallamból vált fríggé a következő példa is:

60.



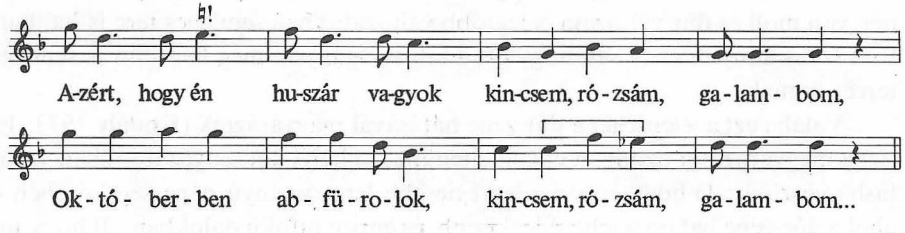
Berze Nagy I, 431–432 127 sz. Mohács 71 éves férfi, 1937, Schneider.

Hasonlóan ismert ötfokú dallam változata frígben 067 – ezt ugyanaz az énekes egyszer eollá, máskor fríggé egészítette ki. *Drm*-vázú dallamainkban is gyakori, hogy a középső sávot a moll szexttel is kiegészítik, s ilyenkor szinte természetesen kerül bele az első dallamrészbe a fríg szekund, mint az új hang alsó kvintje (0128). Még gyakoribb jelenség, hogy egyszerűen csak fríg zárlattal fejezik be a különben ötfokú dallamot: 0130. Ez ugyanígy megtörténik nem-ötfokú dallammal is: 0237 és 0296-nak is van fríg zárlattal végződő variánsa.

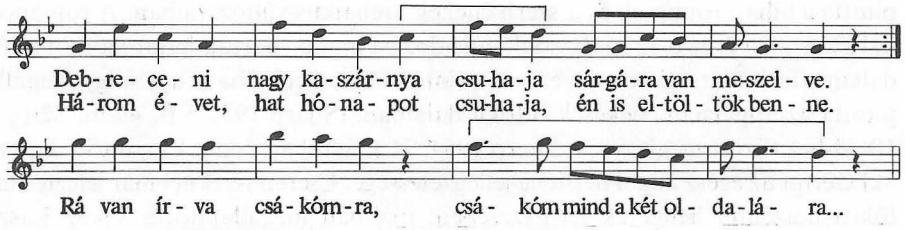
A pentatónia különböző fokú elhomályosulását, hétfokúvá válását Kodály (1917) és Bartók (1924) írta le. Eszerint három fokozatot állapíthatunk meg: a) a díszítő hangok érintik az idegen hangokat is; b) hangsúlytalan, vagy kevéssé fontos hangok idegenek az ötfokúságtól, de a főhangok még ötfokúak; c) a dallam hétfokú, de ötfokú fordulatok és a kadenciák még őrzik az ötfokúság emlékét.

A b) és c) fokozatokban jó eligazítást nyújt az idegen hangok másodlagos voltára, ha azok kétféleképp is jelentkeznek: például a *fa* és *fi*, *ta* és *ti* (*g* záróhang esetében *e*, *esz–a*, *asz*) váltakozva fordul elő egy dallamban (084). Amikor a pentaton-törzs még ilyen világos, akkor ez az „ingadozás" arra mutat, hogy ezek a fokok nem „fontosak", bármilyen megoldásuk megfelel, mert csak „kitöltik", mégpedig utólag töltik ki az ötfokú dallam „közeit". Világos ez a „kitöltő" szerep ott, ahol ismert dallamok ismert fordulataiban találjuk az idegen hangot egyes változatok megoldásaként. Jellegzetes példa erre, amikor a nagyon gyakori, ötfokú menetet, a (kvintváltó) dallam felső részében lévő *c–f'–d* (*=r–s–m*) fordulatot töltik ki *e*-vel vagy *esz*-szel (*fi*, *fa*), vagy *c–f'* (*=r–s*) ugrást helyettesítik skála-menettel. Mindkettő általános a 04–03 dal változataiban, amint a MNT VI számos darabja tanúsítja. A két példa mindkét fordulatot bemutatja. A 04 menete *e* helyett *esz*-szel: MNT VI 93–109-ben, ugyanaz alul fríg formulával 110–113-ban látható. (Uo. sok más példával.) Ilyen világos esetek, amikor a dallamcsalád egésze bizonyítja, hogy a formula ötfokúságot helyettesít, eligazítanak olyan esetben is, ahol ilyen ellenőrzésre nincs lehetőség. Például néhány új stílusú dalunk hasonló fordulata esetében, amit szintén nem minősíthetünk a modern moll, még kevésbé a funkciós érzés jelentkezésének. A 61. példában az egész második sor olyan kifejezett és ismerős ötfokú fordulatot ír le, amit a súlytalan moll szext éppen úgy nem tud elmosni, ahogy a „Cinegemadár"-ban (04) sem. Annak megfelelő fordulatára ez a dallamvonal tökéletesen hasonlít, sőt még egy hanggal – a *b*-vel, vagyis a *do*-val – ötfokúbb is nála. Emellett a dallamban hol dúr-, hol mollszext jelzi ennek a foknak másodlagosságát. A 62. dallamban ugyan mindig mollszext van, de itt is mindkét sorban az ismerős, jellegzetes, ötfokú dallam-menetet látjuk „kitöltött" formában: először smdr| s (f)m; másodszor *sl–sfmr–sfm*. Nemhogy modális, hanem egyenesen ötfokú jellegű menetek! (S ezt még az sem moshatja el, hogy az első ütem a 2. fokú moll-akkordot írja körül, tehát ott funkciós jellegű.) Ezeket a meneteket az új stílus a régitől örökölte.

61.



62.



Igen gyakori „kitöltő" megoldás az, amikor a 11 szótagosok alaphangot ismétlő zárlatát azáltal teszik hangsúlyosabbá, hogy „fölemelik" az első hangot az idegen *ti*-re (=*a*-ra).

63.

Az a) formulát, esetleg a b)-t helyettesíti a c). Ugyanígy mit sem von le a befejezés ötfokú jellegéből, hogy a 30. példa különböző ötfokú menetei helyett az e) alattit alkalmazzák, amelyben egyszer átfut a dallam a *ti*-n (*a*-n).

Sajátos formája az ötfokúságnak az, amelyben félhang-lépés fordul elő: *s,–t,drm–s* (=*g–hcde–g'*). Ez a hangsor néhány dudanótaszerű dallamban jelentkezik (lásd a 241–242. példát), valamint ritkán, új stílusú dalokban. Az utóbbiakban többnyire csak az alsó rész „hiányos", felül mindig kiegészülnek *fa*-val (=f'). Ilyen Pt 187 és Bartók 150. Ennek legtöbb változata azonban *h* helyett *a*-t alkalmaz a megfelelő helyen, ezáltal inkább *szo*-pentatonná lesz a dal.

A dúr-terc másként is szerepet játszik az ötfokúságban: mint a moll terccel váltakozó megoldása (vagyis a *do*-nak különböző magasságú intonációja), s ilyenkor törvényszerűen megjelenik a harmadik változat is, a semleges terc (02, 05, 034, 046 stb.). Ahol ez a váltakozás, illetve a semleges terc használata gyakori, ott a szeptima is ugyanígy váltakozik dúr-, semleges- és moll-szeptim között (037–038, 044). Ez a hangnemi jelenség a Dunántúlra jellemző elsősorban, a régi, ötfokú dalokban; szórványosan azonban máshol is előfordul (043–044). Legtöbbször a Zoborvidéken találkozunk vele; ott a 2. fok váltakozása is gyakori (161, 149. példa). Azonban Dunántúl mint stílus él az intonációnak ez az ingado-

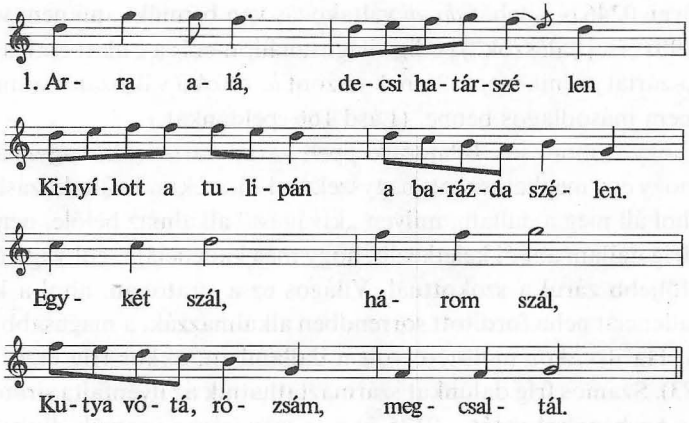
zása az öregek közt. Jellegzetes régi stílusú, dél-dunántúli dallamainknak mindnek van moll és dúr változata, s legtöbb változatukban semleges terc is hallható. Ez a stílus annyira él és hat, hogy ott a falusi cigányok még hegedűn is semleges tercet fognak.

Valaha ezt a jelenséget a dúr zene hatásával magyarázták (Kodály 1973, 19). Ezt a magyarázatot azonban el kell ejtenünk, mihelyt két tényezőt jobban számításba veszünk: 1) hogy éppen a legrégiesebb hagyományú népesség körében él, ahol a dúr-zene hatása a lehető legkisebb, és éppen ötfokú dalokban; 2) hogy más népek régies énekmódjában szintén előfordul. Már Bartók (1913, 1951) megállapította a bihari románok és a szerb énekek archaikus változataiban. A románoknál gyakran a 2. és 6. fok is hasonló ingadozást mutat. Bartók határozottan a régi dallamstílus sajátságának nevezi ezt az intonációt. Cecil Sharp ugyanígy megállapította az appalachi énekesek ötfokú dalaiban, (Sharp 1952 5/B, 49/m, 82/fg és 106/d-hez fűzött megjegyzés; Sharp 1954, 71.), újabban pedig Lloyd (50. lapon), aki szerint az egész angol népzene jellegzetessége. Cseremiszeknél már jelezte Bartók a múzeumi hengerek lejegyzésében, újabban megállapította Vikár László helyszíni tapasztalatai alapján. A Kaukázusban olyan pánsípokról kaptunk leírást (Sztecsenko-Kuftina, 172 és V. fejezet), amelynek abszolút hangmagasságú hangolása hagyományosan öröklődik, s ezeknek a hangszereknek is semleges terce van. (Lásd minderről Vargyas 1958-at.) Mindezek alapján általános emberi jelenségnek kell tartanunk, ami a hangnemi érzés fejlődésének sok népnél jelentkező sajátsága.

Az azonban már valóban az ötfokú érzés átalakulása a hétfokú rendszer szellemében, hogy felismerhetően ötfokú dallamokban megjelennek az idegen hangok, és a dallam dór, eol, mixolíd vagy fríg hangsorrá egészül ki. Ez történhetett hétfokú dallamok megismerése után is, de mint már mondottuk, a dalok belső fejlődése is vezethetett ide. Legkönnyebben átalakul a *la*-ötfokú dallam dór-rá. Példái: 015–017, 019, (022), 028–029, 031, 033, 039, 042, 043, 045, 048, 050, 052–054 stb. A magyar pentaton dalok tehát leginkább a nagy szexttel és nagy szekunddal egészítik ki terc-ugrásaikat skála-menetté. Már ritkább az eol hangsor: 032, 029, 036. A kis szextnek ugyanis kvintváltó dallamban kis szekund felel meg a mély részben, tehát fríggé válik a dal. Ezért kvintváltó dallamban inkább az a ritkább eol-megoldás jelentkezik, hogy csak a felső részben egészül ki a dallam moll szexttel, lent hiányos marad (032). Más, nem kvintváltó ötfokú dallamban természetesen elég gyakori az eol hangsor is.

Különös eset a mixolíd jellegű kibővülés. Szinte kizárólagosan moll jellegű ötfokúságunkban csak úgy válhat egy dallam mixolíddá, ha dúr-terce van, vagyis ha az a bizonyos dunántúli terc volt meg benne előzőleg. Ilyen másodlagosan mixolíd-dalok különösen a Dunántúlon keletkeznek: 64. példánk, ami az ország egész területén dór változatokban él (lásd 0215).

64.



MF 2578/a Acsa (Somogy), 80 é. férfi, Lajtha 1923.

Ilyen 0210 dalunk is. Másik lehetősége az ötfokúságból származó mixolídnak a *szo*-pentatonia kiegészülése. Például a három különböző végződésű pásztordalunk (56. pl.) *szo*-végű, alföldi változata (56/a, 0133) is ilyen. Különösen sok a *szo*-ötfokú fordulatokkal színezett mixolíd dal az új stílusban: 0354, 0361, 0365, 0390. Néha inkább hipo-ión skáláról van szó (0392–0393), különösen ha a *ti (h)* hiányzik (mint Pt 441). Többé-kevésbé mixolíd-hangnemben fogant dal 0338, 0340, 0355, 0381, 0389.

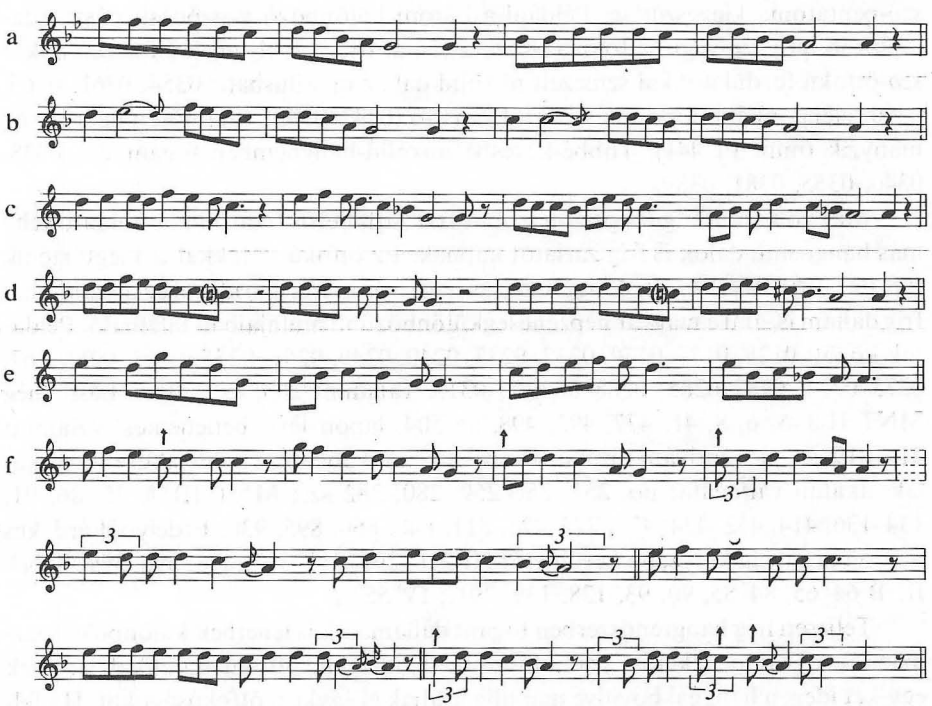
Már volt szó a fríg-kiegészülésről. A fríg zárlat erős lezáró hatása miatt néha más hangnemű dalok is fríg zárlatot kapnak. Ez ötfokú dalokkal is megtörténik (08, 027, 040, 044, 047/a). A fríg hangzás nagy vonzóerejét árulja el az a számtalan fríg dallam is, ami a magyar népzene legkülönbözőbb műfajaiban található. Példáink között 0128, 0177–0179, 0232, 0237, 0240, 0249, 0251, 0255, 0257, 0266–267, 0273–0274, 0282–0285, 0288–0290/a, 0313, valamint 205. és 270/a. (Lásd még MNT II 1–5, 6, 8, 41, 477, 492, 498, az 504. lapon lévő betlehemes, valamint 414–419. sz.; a szentiváni tűzgyújtás énekeiben inkább mint a dúr-akusztikus skálák alkalmi változata: uo. 251, 256–259, 280, 282 sz.; MNT III/A 75, 86, 91, 134–136, 414, 432–434, 473, 773–775, 811, 848, 860, 895, 930. Erdélyből érdekes módon aránylag kevesebb került elő: III 216, 299, 311–312, 396, 398–399, MNT III/B 64–65, 84–85, 90, 93, 128, 139, 291.; IV/557.)

Teljesen fríg hangrendszerben fogant dallamaink is lehetnek különböző származásúak. Mindenekelőtt számolnunk kell *mi*-végű, ötfokú dalokkal is; ezek egy-két idegen hanggal bővülve már alig árulják el egykori ötfokúságukat. Ha felső *g'–f–esz* főmotívum mellett alul *b–g* leugrások, esetleg a 2. fok következetes kihagyása mutatkozik a dalban, joggal gyanakodhatunk eredeti pentatóniára, különösen feltűnő kvart-építkezés esetén. Ilyennek gondoltam korábban Pt 189–191-et. 189 („Megkötték már nékem a koszorút") Bartók változatán kívül

minden variánsban *c–h–c* fordulattal indul, s a *b (=do)* csak egyszer fordul elő benne, – ilyen 0246 is, – tehát *do–di* váltakozás van bennük, ami nem vall ötfokúságra. Pt 190 („Hej halászok") pedig világosan hipo-eol: a *c* alatt csak a kvart, a tipikus hipo-zárlat jelenik meg. 191-nek viszont *la*-ötfokú változatai vannak, tehát a fríg hangnem másodlagos benne. (Lásd 166. példánkat.)

Minthogy a modusok tulajdonképpen zárlat-variánsok, vagyis abból származnak, hogy egy meghatározott nagyszekund-kisszekund váltakozásból álló sorozatban hol áll meg a dallam, milyen „kivágást" alkalmaz belőle, nem meglepő, hogy sok fríg dallam abból keletkezik, hogy más kadenciájú, eol vagy ötfokú dallamtípus följebb zárul a szokottnál. Világos ez a siratóban, ahol a két egymás melletti kadenciát néha fordított sorrendben alkalmazzák, a magasabb lesz a végső lezárás. Ha ilyenkor moll-terc volt a dallamban, akkor fríg érzés keletkezik (0159, 0173). Számos fríg dalunkat származtathatjuk az ilyenfajta siratóból, különösen ha a Szebényből valót – 0175-öt – is számításba vesszük. Ennek a rokonságnak jellemző eseteit mutatja be következő példánk a nyelvterület ellentétes pontjairól.

65.



a) =0174; **b)** Megölt havasi pásztor, ballada, Trunk (Moldva); **c)** Menyhei (Nyitra) menyasszony-búcsúztató, MNT III/A 11; **d)** Három árva-ballada, Nagyszalonta, MNGY XIV, 3. sz. Kodály; **e)** Pt 95; **f)** Nyírábrány, sirató részletek, =0173=MNT V 134. Lásd a c)-hez még MNT III/A 8–14-et és lásd még 0103 dalunkat Somogyból, MNT III/A 291–294-et, V 217–218 (291=0174 és 218–0175).

Másik és fontosabb forrása fríg dalainknak az európai egyházi és világi műzene, természetesen a régi korokból, főként a középkorból és a 16–17. századból. Ebből a forrásból valók az „igazi" fríg dalok, amelyeket már ebben a hangnemben fogalmaztak meg. Talán legrégebbi ilyen dalunk a „Csordapásztorok" (0290/ab), de egyházi eredetű dallamaink között elég sokat találunk (a 63. lapon felsorolt saját példáink között is). Ezenfelül igen sok fríg dalt adott az északnyugati palócvidék, a Zoborvidék. De ha végigmegyünk az említett felsorolásokon, világossá válik, hogy az egész nyelvterület bőven ad rá példát. Éppen ezért teljesen értelmetlenné válik egyes román kutatóknak már Bartókkal szemben hangoztatott álláspontja, amivel azóta is többször találkozunk, hogy a fríg hangsor román hatás az erdélyi magyarság dalaiban. Annál tarthatatlanabb ez az álláspont, mivel egyes román zenei dialektusokban hiányzik is (lásd Vargyas 1944).

Különben a frígnek ez a nagy népszerűsége nem magyar különlegesség. Ha Vikár László Volga-vidéki táblázatát megnézzük, kiderül, hogy a különböző trichord-fajták között a dúr és moll után a fríg a legszámosabb. S ha ez a világnak egyelőre csak egyetlen stílus-területén mutatja is az arányokat, mégis azt engedi sejteni, hogy ezek a legáltalánosabb útjai a hangnemi fejlődésnek – legalábbis az Urálon innen.

Ha a többi egyházi hangnemnek is „igazi" példányait keressük, amelyek tehát nem ötfokú dallamok pien-hangú kiegészülései, akkor meg kell találnunk bennük az egyes hangnemek jellegzetes meneteit, ami csak rájuk jellemző. A dór-ban ilyen az a bővített kvart, ami 3. és 6. foka közt van *(=fa–ti)*. Ez ugyanis ötfokú dalaink kibővült változataiban úgyszólván sosem fordul elő skálaszerű egymásutánban (*b–c–d–e* vagy fordítva). Ötfokú, világosan *la*-végű dalok esetén az ilyen szextet *fi*-nek értelmezzük, holott dór-dallamban ez a szext *ti* volna. Nos, *ti–la–szo–fa,* vagy fordított dór-menet található 0219 és 0235 dalunkban (s nem egyetlen menetben, de mégis kifejezetten a 0216-ban). Ezek „igazi" dór dallamok (legalábbis mai formájukban).

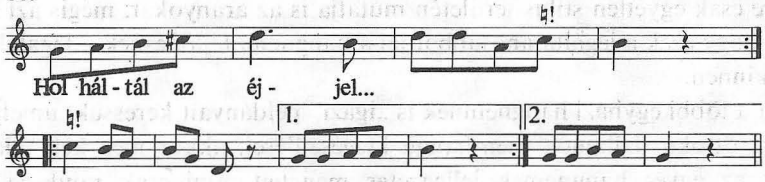
Azért természetesen a tritonusnak ilyen kiemelt szerepe nélkül is lehet dórban elgondolva a dallam. Jellemző dór-érzést ad maga az is, ha moll-dallamban a nagy szext hangsúlyozottan jelentkezik, mint például 0181 variánsaiban.

A tritonus, ez a klasszikus zenéből száműzött hangköz még jobban ki van emelve néhány mixolíd dalban; csakhogy ott nem a dallam-menet közepén, hanem az alján, többnyire a befejezésben. Az ötfokúságból származó (dunántúli) mixolíd dalokban új értelmet kap a régi stílus egy gyakori zárlata: az alsó szeptimről visszalépő zárás, például *b–f,–g, (=d–s,–l,) h–f,–g,* lesz. A dúr vagy semleges terc előfordulhat bármilyen mixolíd dalunkban, még új stílusúban is. Az új dalokban ez a zárlat persze ritka; ott a kétségtelen mixolíd-fogantatást az is elárulja, ha mind a *ti,* mind a *fa* (dúr terc és moll szeptim) hangsúlyozott fokok, vagy legalább olyan skálaszerű menetekben kerülnek elő, amelyek láthatóan lényeges részei a dallamnak (0338, 0355, 0381, 0389).

Az eolról nincs különösebb megjegyezni való: minden moll dallamunk ilyen, a harmonikus moll a fölemelt szeptimmel csak egészen ritkán, új, funkciós dalokban szerepel.

Érdekes, hogy míg a tritonus ilyen megtűrt és ismert a magyar nép fülének, a líd hangsor mégis teljesen hiányzik népzenéjéből annak ellenére, hogy egyik szomszédunk, a szlovák, amely a történelem folyamán a legszorosabb együttélésben élt velünk, régi zenéjében nagyon is élt vele. Egyetlen kérdéses líd dal: MNT III/A 32–34 lehet szlovák hatás is. Ez azért nem zárja ki, hogy a fölemelt negyedik fok (írásunkban *cisz*) ne fordulna elő a népi gyakorlatban. Sőt érdekes módon igen gyakran elő is fordul, ennek ellenére az illető dalnak nincs líd jellege. Ha alábbi példánkat figyelmesen megnézzük, látjuk, hogy csak akkor fordul elő ez a fok, amikor fölfut a dallam az 5. fokra, aminek határozottan domináns-karaktere van. Vagyis alulról „megtámasztja" a dominánst, pontosan úgy, ahogy a funkciós zenében a fölemelt szeptim az alaphangot.

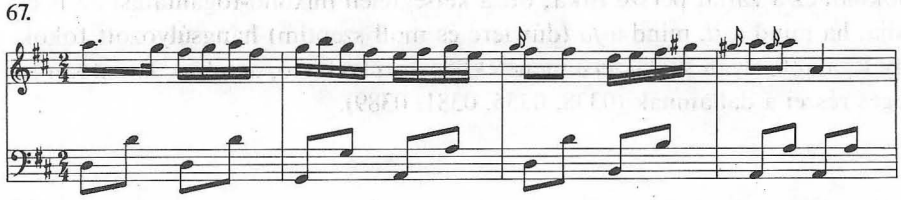
66.

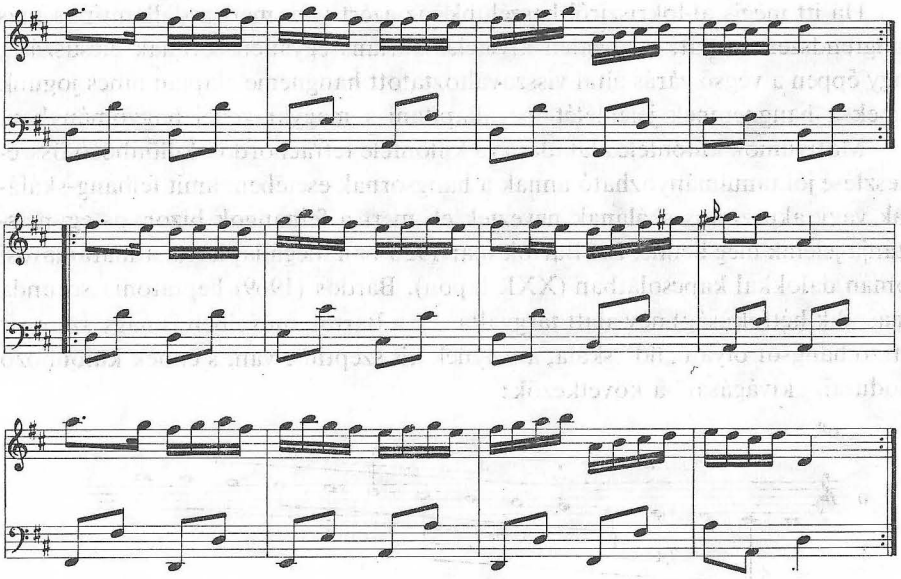


Bartók 305. sz.

Ugyanilyen MNT IV 77 is. Ilyenkor más menetekben mindig a szokásos 4. fok, a tiszta kvart szerepel. A 66. példa esetében még az is döntő, hogy összes többi változata enélkül a fölemelt fok nélkül hangzott el. Igen gyakori ez a „megtámasztás" cigány hegedűsök darabjaiban, hagyományos zenét játszó, falusi cigányok játékában, ha a dominánsnak érzett 5. fokra futnak fel skálaszerű futamokkal; különösen sokszor tapasztaljuk ezt Erdélyben, ahol a legtávolabb vagyunk a szlovák zene mindenféle lehetséges hatásától. Ugyanezekben a darabokban más helyen a természetes 4. fok szerepel. Ugyanezt találjuk 18. századi, magyarországi tánczenei emlékekben, éppen a kifejezett dúr-darabokban. Lássunk egy példát a Bécsben megjelent „22 Originelle Ungarische Nationaltänze für das Clavier" 1. Heft (Am Verlage der k. k. priv. Chemischen Drukerei) 20. számából. Csak a dominánsra – *a*-ra – futó menetekben van *gisz*, egyébként *g* még akkor is, ha az *a* felé tart a futam, de túlmegy rajta, tehát nem kell a dominánst „alátámasztania". Ez minden, csak nem líd skála!

67.





Látjuk tehát, hogy egy általános gyakorlattal van dolgunk, s csak olyan jelentősége van ennek a felemelt 4. foknak, mint egy alsó váltóhangnak. Semmi esetre sem lehet ezt a szlovák zene hatásának vagy jelenlétének tekinteni, ahogy szlovák kutatók annak tekintik 18. századi, magyarországi kéziratos táncdarabokban.

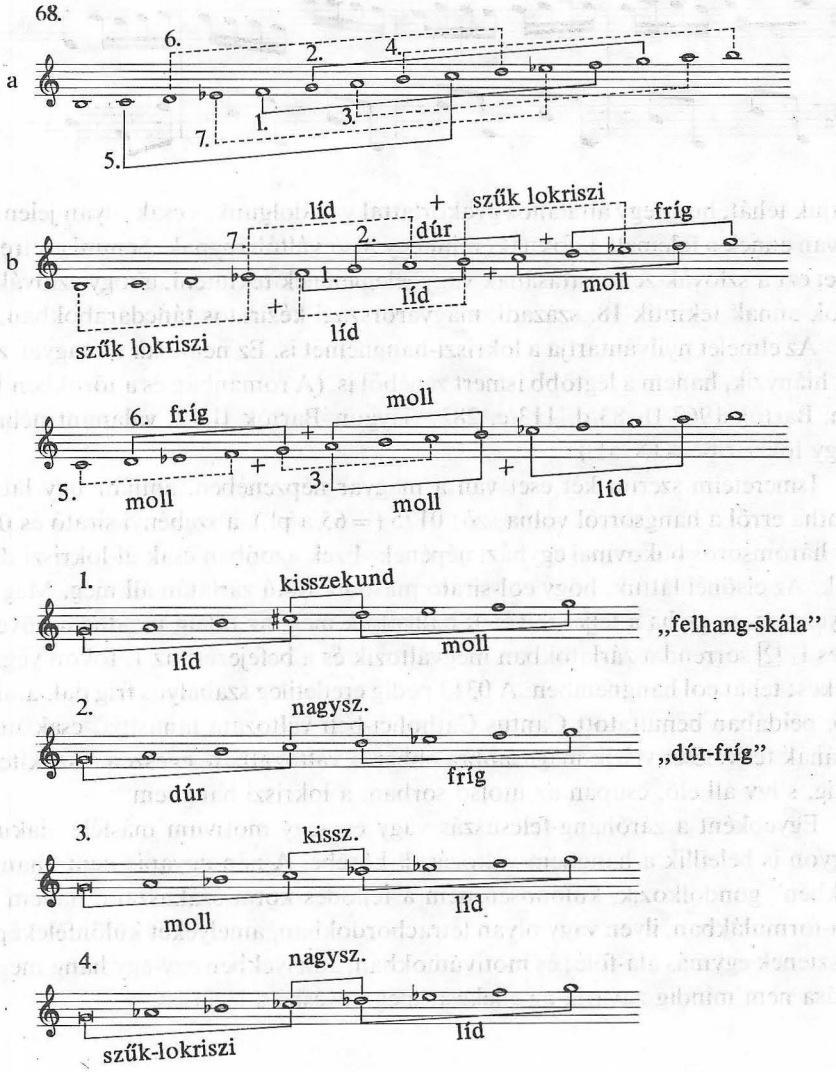
Az elmélet nyilvántartja a lokriszi-hangnemet is. Ez nemcsak a magyar zenéből hiányzik, hanem a legtöbb ismert zenéből is. (A románban és a törökben jelen van. Bartók 1967 II. 83/d, 113/c, 282; Saygun–Bartók II/12, valamint néha átmegy lokriszibe XIX/51.)

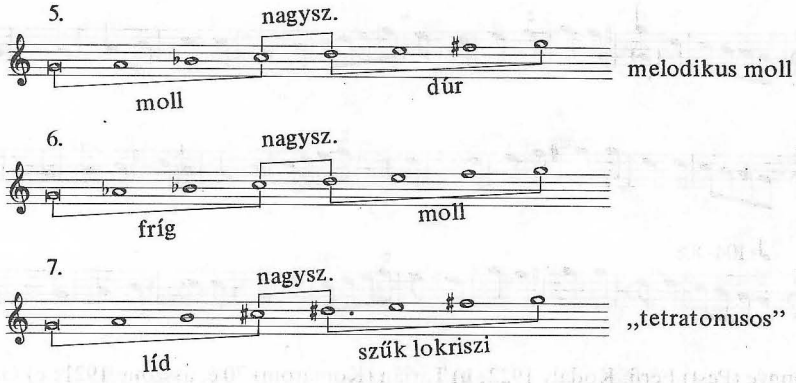
Ismereteim szerint két eset van a magyar népzenében, amikor úgy látszik, mintha erről a hangsorról volna szó: 0175 (=65/a pl.), a szebényi sirató és 0313, egy háromsoros bukovinai egyházi népének. Ezek azonban csak ál-lokriszi dallamok. Az elsőnél láttuk, hogy eol-sirató második fokú zárlatán áll meg. Meg kell jegyeznem, hogy ha a teljes felvételt hallgatjuk meg, az odáig majdnem következetes 1| 2| sorrend a zárlatokban megváltozik és a befejezést az 1. fokon végzi az énekes; tehát eol hangnemben. A 0313 pedig eredetileg szabályos fríg dal, amint a 255. példában bemutatott Cantus Catholici-beli változata tanúsítja, csak utolsó sorának felívelését viszik magasabbra ebben a változatban, egészen a szűkített 5. fokig, s így áll elő, csupán az utolsó sorban, a lokriszi hangnem.

Egyébként a záróhang-felcsúszás vagy egy-egy motívum másféle alakulása nagyon is beleillik a hangnem-változások körébe. A nép ugyanis nem „hangnemekben" gondolkozik, különösen nem a fejlődés korai szakaszain, hanem dallam-formulákban, ilyen vagy olyan tetrachordokban, amelyeket különféleképpen illesztenek egymás alá-fölé; és motívumokban, amelyekben egy-egy hang megváltozása nem mindig zavarja az énekest, még kevésbé a lezárása.

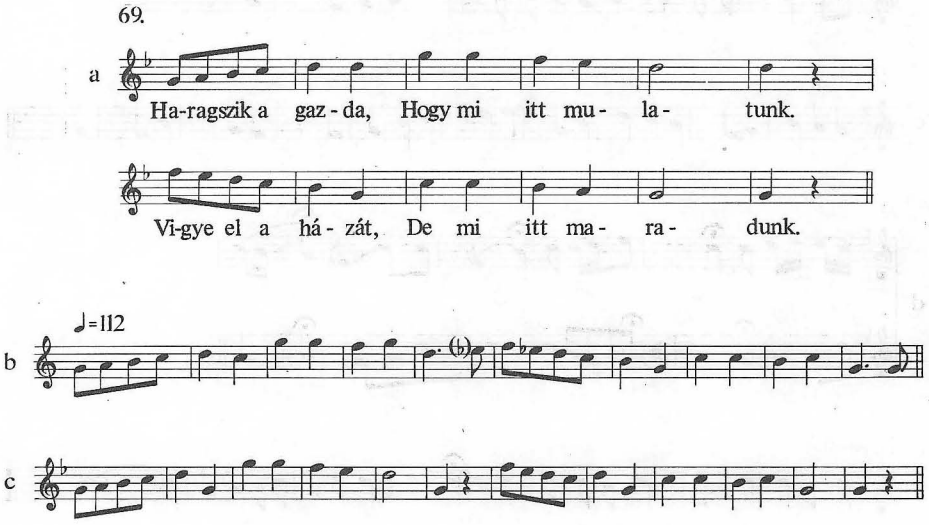
Ha itt mégis ál-lokrisziről beszélünk, az azért van, mert a dallamtípus más hangrendszert mutat, s egyetlen kivételes variáns egyetlen sorának elcsúszása, vagy éppen a végső zárás által visszaváltoztatott hangneme alapján nincs jogunk ennek a hangnemnek jelenlétét megállapítani a magyar zenei hagyományban.

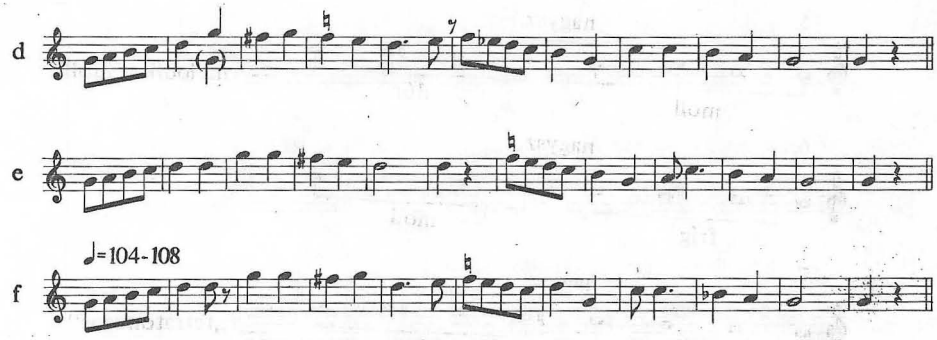
Motívumok különféle alakulása és különféle tetrachordok különböző összeillesztése jól tanulmányozható annak a hangsornak esetében, amit felhang-skálának vagy akusztikus skálának neveztek el, mert a felhangok bizonyos egymásutánja jelenik meg benne. Ezt Bartók már 1923-ban megállapította a máramarosi román dalokkal kapcsolatban (XXI. lapon). Bárdos (1969) heptatonia secunda (második hétfokúság) név alatt tárgyalta. Ez a Bartók műveiben is nagy szerepet játszó hangsor olyan „líd" skála, amelynek kis szeptime van, s ennek különböző modusai, „kivágásai" a következők:





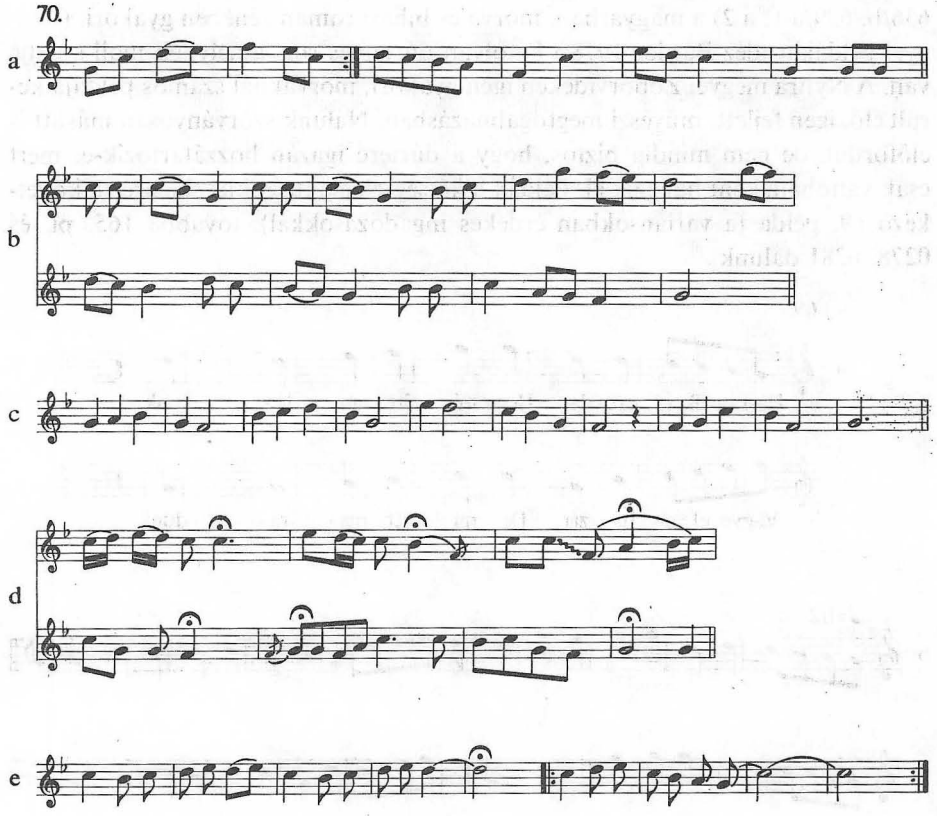
A példában a) mutatja 1–7-ig az *f*-ről induló alapskálát és modusait; b) ugyanazokat összetevő tetrachordjaikkal, és c) a modusokat *g* alaphangra traszponálva (hogy a magyarban szokásos dallam-átíráshoz alkalmazva is lássa az olvasó). Az 1) a máramarosi, román hegedű-darabokban gyakori (korábbi duda-darabok utánzásaiban), a 4)-et lásd Bartók 1967 II. köt. 140/a, 628/i, n, 630/b, e, f, 631, 636/b, 639/a-t; a 2) a magyarban, morva és bihari román zenében gyakori. (Lengyel példákat idéz Bárdos 1978.) Ez olyan dúrterces sor, amelynek moll-szextje van. A Nyitra megyei Zobordvidéken igen gyakori, morváknál számos példája került elő, igen fejlett, művészi megfogalmazásban. Nálunk szórványosan másutt is előfordul, de nem mindig biztos, hogy a dúrterc igazán hozzátartozik-e, mert csak váltóhangként hangzik el. Példák a kétségtelen akusztikus skálára: a következő 69. példa (a variánsokban érdekes ingadozásokkal), továbbá 165. pl. és 0278, 0281 dalunk.

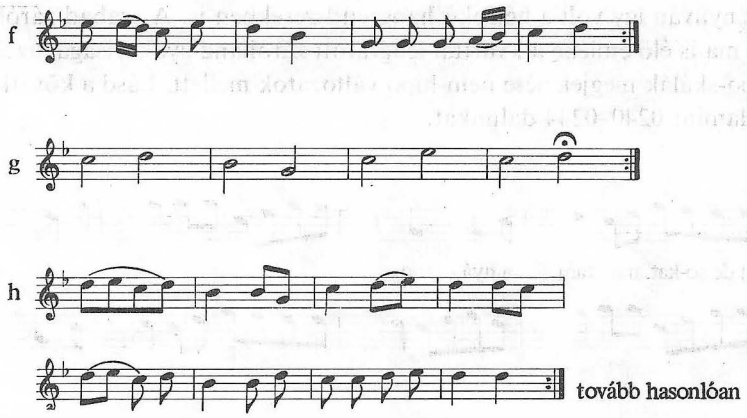




a) Tinnye (Pest) Férfi, Kodály 1922; **b)** Tarján (Komárom) 70 é. asszony 1921; **c)** Gyermely (Komárom) 71 é. férfi 1921; **d)** Lábatlan (Esztergom) öregek, 1922; **e)** Tök (Pest) asszonyok, 1922; **f)** Szomód (Komárom) 70 é. férfi, 1922. Mind Kodály gy.

A következő példában a magyar mellett más népek zenéjéből adunk példát az akusztikus skála 2. modusára. (Magyar, angol, morva, bihari román és francia dallamokat.)





a) Pt 370; **b)** Sharp 1905–9 92 sz.; **c)** Sušil 139.; **d)** Bartók 1913. 132 sz.; **e)** Canteloube II, 271; **f)** Zsartivlivi pisznyi, 82; **g)** Sušil 1572; **h)** Baud-Bovy 1935 II. 213.

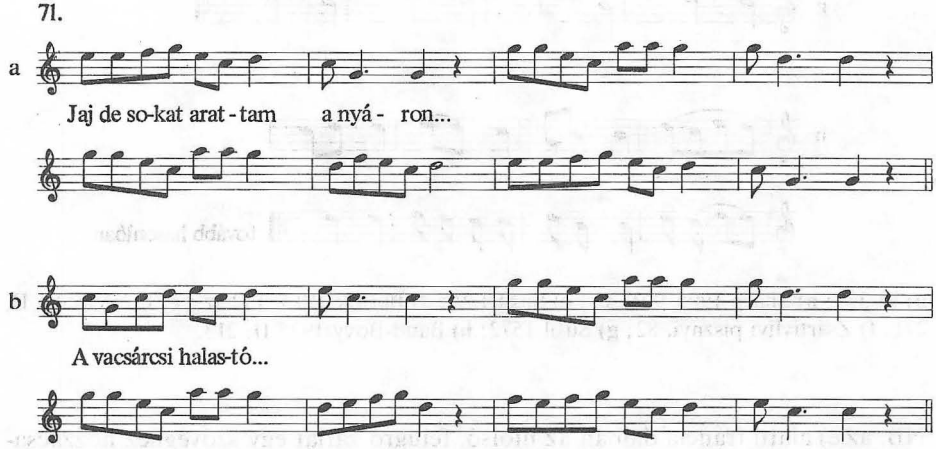
NB. az e) alatti francia dalban az utolsó, felugró zárlat egy szöveghez hozzácsapott, szervetlen ó-szótagra megy; esetleg utólagos elváltozás; de f-h) példáink az 5. fokon való befejezés elterjedtségét is igazolják, miután pontosan kirajzolták ugyanazt a hangterjedelmet, mint a-d). Példák akusztikus skálára, ahol a dúrterc csak váltóhang; 0242–0243 – ezek inkább hipo-skáláknak váltóhanggal kibővített fajtái. 148. példánk pedig részben ilyen (második felében), de első soraiban elég határozottan megüti a dúrtercet.

Sok dallamtípusban a dúr-fríg-akusztikus megoldások egymás mellett szerepelnek ugyanabban a dalban. (160–161. példánk, továbbá MNT II 239, 247–248, 250–251, 256–259, 280, 282 és a köztük lévő többi variáns.) Ugyanígy találkozunk vele a bihari románoknál. Az ilyen hangnemi ingadozások egyáltalán nem teszik kétségessé a külön hangnem létezését: hiszen számtalan dalunk van, amely dúr és moll közt, vagy dór és mixolid, avagy fríg és dór közt ingadozik változataiban, mégsem vonja senki kétségbe ilyen hangnemek létezését. Ugyanakkor moráknál igen nagy számban ismerünk olyan dalt, s a magyarban is többet, amely világosan ebben a hangsorban mozog, mondhatnánk: ebben van „fogalmazva". (Például 70/abc.)

Visszatérve a záróhangok váltakozására: az ötfokúság bizonyos stílus-területein eléggé bizonytalan még, hogy egy-egy dal hol áll meg a pentaton-hangsor melyik fokán. Mongolok nagyívű dallamai úgy mozognak, néha másfél vagy két oktávnyi „kivágáson", hogy senki sem érezheti előre, melyik hang lesz a végső; csak a rendszerben való mozgás és a pillanatnyi hollét az érdekes és világos. Nyilván későbbi fejlődés, hogy egyes stílusokban bizonyos záróhang általánossá válik, mint nálunk a *la;* illetve bizonyos záróhangokkal bizonyos típusok különülnek el, mint a cseremiszeknél. (Lásd erről Vikár–Bereczki.)

Ez nyilván így volt a hétfokú hangrendszerekben is. A szabad záróhangnak nálunk ma is élő emléke a kvarttal leugratott záróhang gyakorisága, az úgynevezett hipo-skálák megjelenése nem-hipo változatok mellett. Lásd a következő példát, valamint 0240–0244 dalunkat.

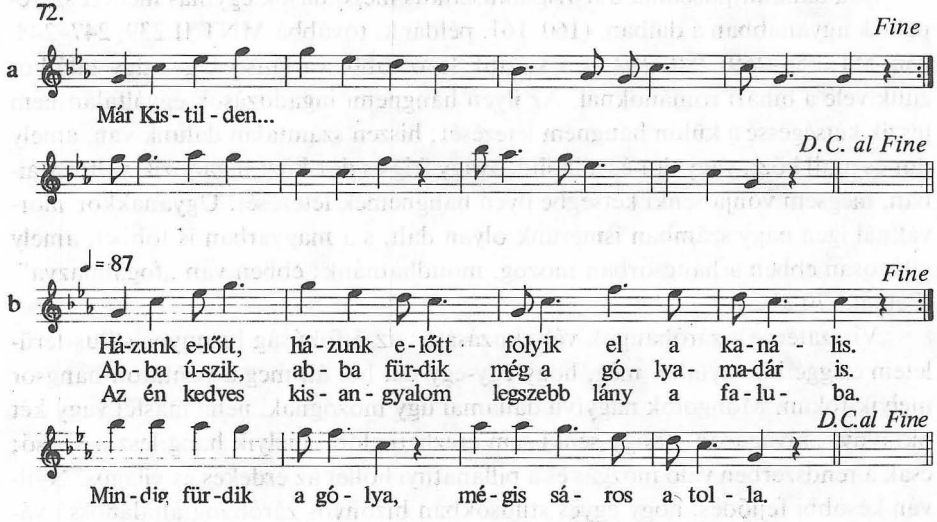
71.



a) Pt 407; **b)** Bartók 93/c.

Az ellenkezője szintén gyakori: a kvarttal magasabban maradó, illetve felfutó záróhang, többnyire a dúr-érzés hatása alatt. Következő példánk mellett jellemző példa még 232/ab is.

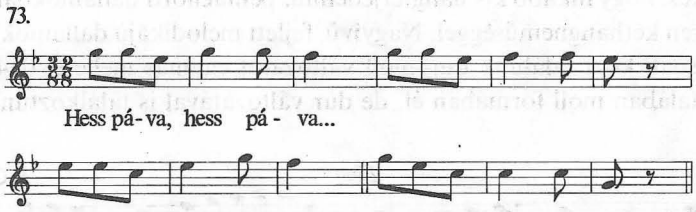
72.



a) Bartók 133; **b)** Aj (Abaúj) fiatal lányok és asszonyok, Vargyas 1940/41 (=Vargyas 1960–63 315 sz.).

Így sokszor plagális hangkészlet keletkezik. Nem lehet mindig eldönteni, melyik keletkezett a másikból. Az új stílus ilyen dallamairól Bartók azt írja, hogy bizonyos dalok, amelyeknek főcezúrája a [2] fokon van, közeli variánsaiktól csak annyiban térnek el, hogy kvarttal mélyebb fekvésűek, de záróhangjuk ugyanott van, mint amazoknak; vagyis mintha „létező vagy nem létező" [5] főcezúrája hiposkálájú daloknak plagális változatai lennének. (Bartók terminusai helyett az általánosan használt elnevezéseket alkalmazom.) Néhány ilyen dallamnak, mint mondja, tényleg ismerjük ilyen variánsait is (nála 93/b, c példák), de legtöbbnek nem; „ezek talán az előbbiek analógiájára alakultak". (Bartók 1924, XXXVI–XXXVII.)

Do-végű plagális dal is lehet utólagos záróhang-felugrás eredménye néhány biztos példa tanúsága alapján (pl. 232.); még több biztos példánk van az utólagos leugratásra, hipo-formák keletkezésére. Ilyen 148 példánk, valamint régóta nyilvántartott variáns-csoport a 0308–0309, amelynek hipo változatát következő példánk mutatja be:



Pt 293. (Uo. 293–296 a teljes variáns-családot bemutatja.)

Minthogy a pentachord-változatok széles körű, középkori, európai stílus-rokonságba tartoznak, itt nyilvánvaló a hipo-változatok másodlagossága.

A magyar népzenében általában mégis ritka a plagális elrendezés. Dalaink nagy tömegében általános a törekvés, hogy autentikusan, vagyis a záróhang fölött építsék fel a dallamvonalat. Jellegzetes plagális dalok: 0311–0317.

Az autentikus dallam-felépítés, illetőleg hangkészlet annyira túlnyomó a magyar népzene minden stílusában, (mondhatjuk: minden korszakában), hogy ezt megkülönböztető sajátságnak kell tartanunk, s a plagális hangkészletű dallamokat vagy átvételnek kell minősíteni, vagy záróhang-cseréből keletkezett kivételes változatnak, vagy véletlennek. Mindenképpen elenyésző a számuk még akkor is, ha a teljesen jelentéktelen, perifériális dalokat is beszámítjuk.

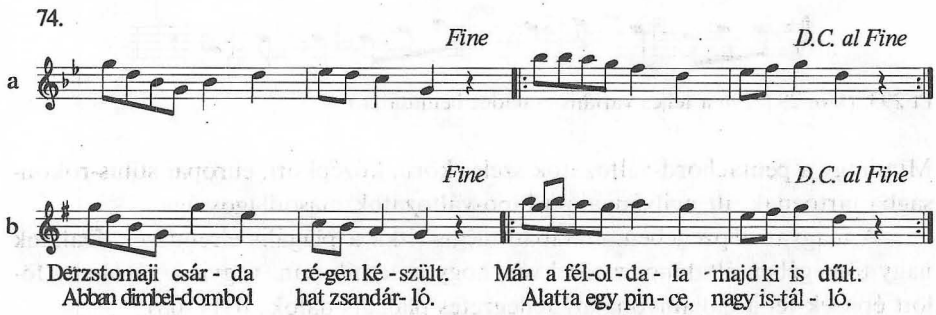
Dalainkban ritkán bővített szekund is hallható, általában a fríg szekund fölött (tehát *h–asz=szi–fa* formában); ennél is ritkább a *cisz–b (=ri–do)* forma. A fríges bővített szekund olyan stílusterületen fordul elő, s többnyire olyan dallam változatában, amelyben felhang-skála váltakozik dúrral vagy fríggel, néha ugyanannak az embernek énekében is. (Vagyis *h–a–g, b–asz–g* és *h–asz–g* váltakozik, ugyanakkor a felső dallamrészben *e* váltakozik *esz*-szel. Lásd 81. példa, továbbá „Magos kősziklának", Kodály 1973, 70.) Gyakori a bővített szekund, ami-

kor eredetileg és egészében nem fríg dallam kap fríg zárlatot befejezésül. (Például „Siralmas volt nékem", Kodály 1973, 71. és 165. példa.)

A 4–♭3. fok között a *cisz–b* inkább mint pontatlan hangmegütés, vagy kissé érzelmes előadás jele fordul elő. 220. példánk kezdődik evvel a hangközzel, de a további versszakokban fokozatosan átadja helyét a *c–b* és *d–b* hangköznek, tehát eol-ötfokú fordulatoknak.

A maggiore–minore típusú hangnemi párokra is van példa népzenénkben, vagyis ugyanazon hangterjedelem és záróhang mellett dúr- és moll-terc jelenléte ugyanabban a dallam-típusban. Minthogy itt tulajdonképp csak a terc magas vagy mély volta a különbség, nem lehetetlen, hogy itt is a Dunántúl megfigyelt terc-váltakozásról volt szó eredetileg, csak már változatokra szétválva, és a semleges terc hiányzik a változat-sorból. (Láttuk a 0308–0309 példában, amelynek még hipo-változatai is vannak, szintén mollban – 73. pl. – és dúrban, legalábbis egy éneklés alkalmával, lásd Pt 294, ahol 293–296 mind a négy változatot együtt mutatja be = SzNd 72–75.)

Érdekes, hogy inkább kis hangterjedelmű, pentachord dallamokban találkozunk az ilyen kéthangneműséggel. Nagyívű, fejlett melodikájú dallamokban majd az új stílusúak közt találunk dúr–moll változatot egymás mellett: 0344 dalunk például általában moll formában él, de dúr változatával is találkoztunk.



a) = 0344; **b)** Derzstomaj (Jász-Nagykun-Szolnok), asszonyok, Vargyas 1939.

További hasonló dallampár 0323–0324.

Az eddig tárgyalt hangnemi változatok többsége azt a benyomást teszi ránk, mintha a hangnem-érzés bizonytalanságával volna dolgunk: mintha az a „hangnem" fogalom, amihez a mai zenész elméleti meggondolások és gyakorlati tapasztalatok alapján eljut, nem léteznék a hagyományos életben, ahol nem hangnemek, hangrendszerek élnek, hanem dallam-menetek variációi, amelyek különböző hang-csoportosulásokat, különböző hangnemi hatásokat hoznak létre. Vagy mintha a hangnemek iránti érzék még nem volna végleges, pontosan körvonalazott és „kötelező".

Vannak azonban jelenségek, amelyek ennek a hangnem-érzéknek jelentkezéséről tesznek tanúságot – már az ötfokúság világában is. Ilyen a *tonális válasz* a

kvintváltó dallamokban, amikor az öt hanggal mélyebb ismétlésben megváltoztatják a dallamnak azokat a hangjait, amelyek a mélyebb részben, pontos ismétlés esetén kívül esnének az ötfokú hangsoron. Vagyis nem váltanak át egy másik ötfokú rendszerre, nem „modulálnak", hanem megtartják az eredeti „hangnemet", s annak megfelelően alkalmaznak más hangot a kritikus pontokon. (Lásd például „Széles vízen keskeny palló" cseremisz párját, Kodály 1973, 23/24.) Minthogy a *do*-nak öt hanggal mélyebben *fa* felel meg, ami idegen hang a pentatóniában, minden *do*-t (átírásunkban *b*-t) a dallam mély felében helyettesíteni kell a *fa*-nak felső vagy alsó szomszédjával, *mi*-vel vagy *szo*-val (átírásunkban *esz* helyett vagy *f*-fel vagy *d*-vel). Még fejlettebb fokon mutatja a hangnem iránti érzék jelentkezését az olyan tonális válasz, ami nem is volna szükségszerű, mert nem a hiányzó fokot kerüli ki vele az ismétlés, hanem az oktávon belül bizonyos főhangok viszonyát érezteti: az oktávot és kvintet állítja párhuzamba egymással. Az oktávhangnak nem a kvinttel mélyebb megfelelőjét, a 4. fokot alkalmazza a mély részben, hanem az 5.-et. Így van a „Páva dallamban" és cseremisz párjában (Kodály 1973, 20). Az egész kérdést Kodály tárgyalta „Sajátságos dallamszerkezet a cseremisz népzenében" (1943), nevezetes tanulmányában. Ez már olyan fokú hangnemi viszony, amilyen a fúgában a kvinttel magasabb ismétléskor szokásos.

Nyilvánvaló jele a hangnemi érzéknek az is, hogy a magyar ötfokú dalok a *la*-záróhang és a moll-jelleg túlnyomó uralmát mutatják. Ez csak úgy érthető, ha egy bizonyos hangnem lehetőségét megérzik, s azt egyre többször megvalósítják. Emellett a *szo*-pentatónia vagy eltűnt vagy elmosódott, illetve záróhangjai az uralkodó moll felé elváltoztak. (Példa 56/a-nak b-vé változása, ugyanakkor az 56/a és változatainak elmosódott ötfokúsága. További példák 55/ab, 231/a–d, 234/a–f.) Így a *szo*-végű változatok csak ősiséget őrző peremvidékeken maradtak fenn – mint Gyimes, Moldva, Mezőség –, egy részük kezdetleges, kis hangkészletű formákban. A *do*-ötfokúság pedig többnyire beleolvadt a dúr hangnem-érzésbe, s csak kivételes darabok őrizték meg a „hiányos" dúr-hangkészletben az eredeti ötfokúság emlékét.

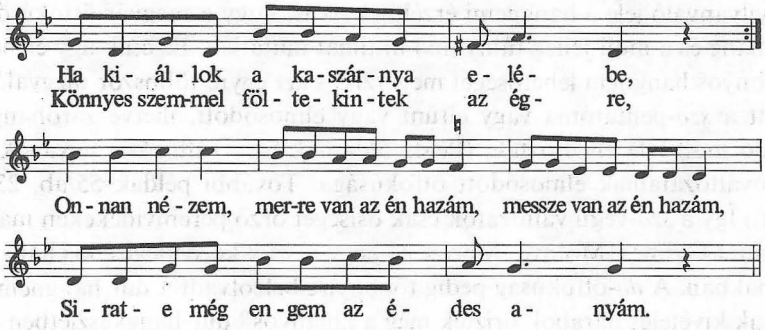
Az ötfokú hangrendszerekhez képest úgy látszik, még ingadozóbb, kialakulatlanabb, tehát ősibb állapotot őriznek a siratóból kiszakadt dallamok és a Zoborvidéken nagy számban fennmaradt dúr-akusztikus, valamint a dúr-pentachord szokásdallamok. Egyáltalán mintha a hétfokúság bizonytalanabb hangnemi érzést adna, többfelé elágazó lehetőségeket nyújtana, egészében változékonyabb hangrendszer volna, mint a nagyon világosan meghatározott, egyértelmű pentatónia. Talán a félhanglépés hiányával magyarázzuk, vagy a kistercek és nagyszekundok változhatatlan sorrendjének zárt felépítésével? Ott csak a záróhang megválasztásával lehet változtatni, a lépések elváltoztatásával nem.

A hangnemi érzés legfejlettebb, mondhatnánk túlfejlett fokát a funkciós dúr–moll rendszerben éri el: amikor a két hangsor minden egyes fokának meghatározott hangnemi és harmóniai jelentősége van: vagy tonikai (alaphang-)érzést sugall, vagy szubdomináns (4. fokú), vagy domináns- (5. fokú) „funkciót" (s en-

nek megfelelő harmóniai kíséretet). Ez a rendszer az utolsó 250 év műzenéjében került uralomra, és minden újabb zenei jelenségen keresztül áradt a nép felé. Nem csoda, hogy a hagyományos népzenében is éreztette hatását. Egyrészt új darabok alakultak ilyen hangnemi felépítéssel, másrészt korábbi darabok is átalakultak az új szellemben; különösen olyan darabok, amelyeknek hangkészlete közel állt az új követelményekhez; főleg ion és eol dalok. Ezekben egy-egy fordulatot kellett csak megváltoztatni, esetleg a vezetőhangnak nagyobb szerepet adni, eol dalokban bevezetni a kis szeptim helyett, s máris újnak hathatnak. A Házasuló királyfi dallamait (pl. 0317) ma modern dúr-nak érezzük, pedig nagyon is lehetséges, hogy régi, plagális ion dallamból kapta mai alakját. A „Zabvető ének" (0316) mai fülünknek tipikus, modern dúr-dallamnak tűnik, eredetéről a Típusok eredete c. fejezetben fogunk olvasni, ami ennek teljesen ellentmond.

Természetesen minden olyan dalban, ahol a vezetőhang hangsúlyt kap, s a különböző fokokhoz tartozó akkordokat nagyon kirajzolja a dallam, ott ma szükségszerűen funkciót érzünk, s nagy részük valószínűen az újabb, műzenei hatások alatt keletkezett. Így következő példánk is.

75.

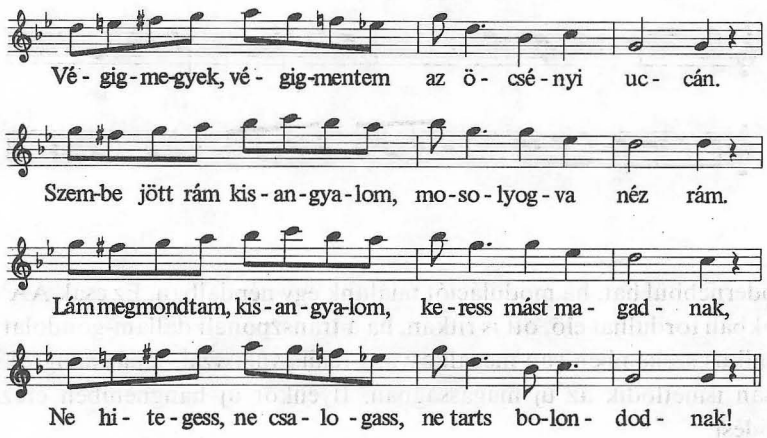


2. Fényes csillag végigfutott az égen.
Szerettelek, de nem is olyan régen.
Az a csillag jaj de szépen ragyogott, jaj de szépen ragyogott,
A te kis szád, jaj de sokat hazudott!

Hódmezővásárhely (Csongrád) 81 é. asszony, Péczely 1960.

Az új dúr–moll hangrendszernek egyik jellegzetes formája a melodikus moll: fölfelé *mi–fi–szi–la (=d–e–fisz–g)*, lefelé *la–szo–fa–mi (=G–f–esz–d)*. Nem szabad csak a fölfelé menő részét venni tekintetbe, mert az a felhang-skálának egyik modusa. Bartók (1924. XXXVI-on) hivatkozik rá, példa idézése nélkül. Magam egyetlen példájával találkoztam:

76.

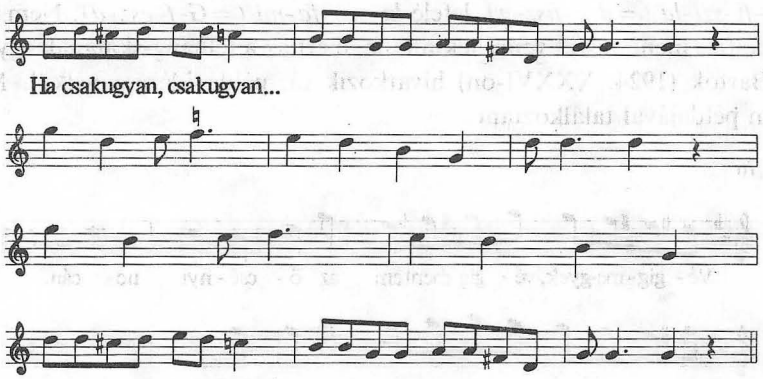


Öcsény (Tolna) két 17 éves lány, 1932.

Fordítva, először a lefelé menet, azután a fölfelé menet a Kodály által fel is dolgozott „Hallottad-e Vidróckinak. . . " 3. sorában: „Pintér Pista úgy levágta" (közölve „Magyar népzene", Zenei lexikon=Visszatekintés II, 139.)

Ugyancsak az újkori, dúr–moll műzene hatása a kromatikus váltóhangok jelenléte dalainkban; bár részben belső fejlődésből is előállhatott. Sok dúr, felhangos, hipo- és *szo*-ötfokú (esetleg a később tárgyalandó félhangos-ötfokú) dalban jelentkezhetett ez, mint a hangsorban nem idegen, tehát nem kromatikus hang. *G–c'–h–c* és *c–d–h–c* menetekre gondolok. A *do* megtámasztása váltóhangszerű *ti*-vel magával hozhatta a „domináns" alátámasztását is, s ez már kromatikus váltóhang. Ilyenkor a fölemelt 4. fok mellett a normális 4. fok is jelen van, s ezáltal a hangsor kibővül a hét hangján túl. További bővülést jelent, ha eredetileg ötfokú dalokban az idegen hang kétféle alakban jelenik meg: nagy- és kisszext formájában; ugyanez a 2. fokon is kétféleképp jelentkezhet egy dalon belül is; sőt még a szeptim is jelentkezhet modern vezetőhangként egyúttal kis szeptim formájában; ezáltal dúr és mixolíd keveredik ugyanazon a dallamon belül. Így elég tarka hangkészlet kerülhet együvé egy-egy dalban. (Lásd a következő 77. példát, valamint 0364–0365 dalunkat.)

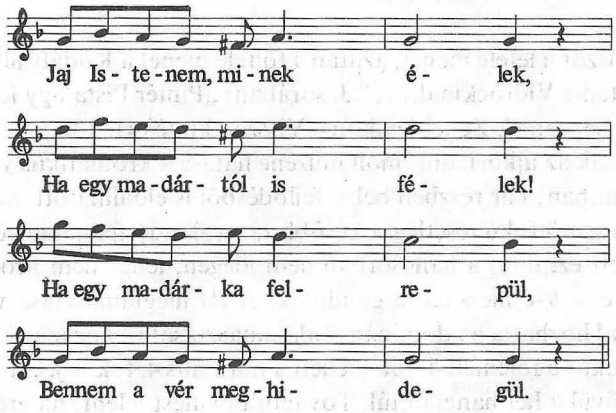
77.



Pt 414.

Legmodernebbül hat, ha modulációt találunk egy népdalban. Ez csak AA[5] kezdetű dalokban fordulhat elő, ott is ritkán, ha a transzponált dallam-gondolat erősen harmonikus szellemben van megalkotva, s reális válasszal, tehát hangról hangra pontosan ismétlődik az új magasságban. Ilyenkor új hangnemben érezzük az ismétlődést.

78.



Áj (Abaúj) (=Vargyas 1960–63 II/1 15 sz.)

Ezzel a példával el is érkeztünk a népzene határához. Nem azért, mert funkciós szellemű, vagy mert új, vagy mert műzenei eredetű. Minden idők műzenéje hatott a népre, és lett belőle népzene. A funkciós dúr–moll zene előbb hatott a német parasztságra, s ott már a 17/18. század fordulóján kialakult az ő „új stílusuk", a funkciós dúr–moll német népdal, és vagy 300 éve él és virágzik. Nekünk erre már

nem lesz időnk; nálunk csak a legutolsó időkben tudott hatni ez a fajta zene, amikor – más okból, az általános társadalmi fejlődés hatására – a népkultúra felbomlása elkerülhetetlenül bekövetkezik.

Az idézett példák még a néphagyomány alkotásai, a népzene körébe tartoznak, de olyan időben születtek, amikor a hagyományos, írástalan szájhagyomány a magasabb, írásos és intézményes műveltség döntő hatása alá került, s a népi kultúra gyors iramban átadja helyét a magasabb tudati fokot jelentő írásos műveltségnek.

RITMUS ÉS METRUM

Ritmus és dallam a zene két nélkülözhetetlen, együttjáró, mégis egymástól független alapeleme, mint egy érem két oldala. Egymástól függetlenek, mert mindkettő létezik a másik nélkül is: dallamvonal van ritmus nélkül – ha a ritmust rendezett időtartamok sorozatának tekintjük –, és ritmus is van dallam, sőt zenei hang nélkül, ha a dallamot meghatározott magasságú, tehát zenei hangok folyamatának tekintjük. Tapasztaljuk is, hogy ugyanannak a dallam-elgondolásnak különböző ritmusú alakjai élnek egymás mellett, és ugyanaz a ritmus egészen különböző eredetű és tulajdonságú dallamokban is jelentkezik. Nem véletlen tehát, hogy a népdalok rendezésében is mindig párhuzamosan érvényesült a kétféle elv: a dallam szerint és a ritmus szerint folyó rendezés, Bartók ritmus-rendje és könyvének szótagszám szerint haladó csoportjai mellett Kodály kadencia-rendje, amit az Erdélyi Népdalokban (Sz. Nd) megvalósított, valamint Járdányi dallamrendje.

Ha most az elemi ritmus-lehetőségekkel akarjuk kezdeni a magyar népzene áttekintését, olyan kezdetleges tánczenei kíséret-fajtákról kell megemlékeznünk, ahol zenei hang nélkül, ritmikus zörejekkel adják meg a tánc kíséretét: brúgózással – ez a hüvelykujjal dörzsölt asztallap, ajtódeszka, ami az alapritmust adja ki brummogó hangon (erről bővebben a „Hangszeres zene" fejezetben); vagy sarkantyúpengéssel, amiről Ájban hallottam: volt idő, amikor csak ez adta meg a tánc ritmus-kíséretét. Fejlettebb ritmuskeltő szerszám az ütőgardon, egy gordonkaszerű hangszer, amelyet vonóval ütnek és felváltva „csípik", vagyis a húrt felrántják és visszaengedik, amikor is a fogólaphoz verődve zörejszerű hangot ad. A kétféle hang – egy dobszerű, majdnem zenei ütés és a teljesen zörejszerű csípés mindenképpen az egykori dobok különböző magasságú és színű hangját utánozza. Mindez a brúgózással együtt egy hajdani dobritmust helyettesít, talán helyenként annak maradványa is. (Tudjuk, hogy a doboknak fejlett kultusza volt a régi magyar hadi zenében, s ez a népi zenélést sem hagyhatta érintetlenül.)

Itt kell megemlékeznünk a magyarországi cigányok „szájbőgőzéséről" is (amit talán más országokban élő cigányok is használnak). Cigány nyelvű falusi cigányok – tehát nem zenészek – a tánchoz úgy adnak bőgőszerű ritmus-kíséretet, hogy míg egyesek a dallamot éneklik (többnyire szöveg nélkül, lala-szerű szótagokkal „pergetve"), azalatt a többiek összeszorított ajkaik közt kifújt levegővel prr-szerű (bilabiális tremuláns) hangot adva és ujjukkal csettintve igen változatos ritmusokat rögtönöznek. Azonban ez nem tartozik bele a magyarság zenei hagyományába.

Ének nélküli ritmus a „mondókák" ritmusa is: ez ritmikusan mondott gyermekversek szövegritmusa, amikor még nincs a szövegnek dallama: nagyjából egy hangon, de igen határozott ritmusban hangzik a szöveg (0197). Ez viszont még a beszéd körébe tartozik.

Ha ritmuson nem szigorúan szervezett és könnyen felismerhető időtartamok ismétlődését értjük, hanem a legtágabban értelmezett időjelenségeket, akkor a siratóval kell kezdenünk, mint az énekelt próza műfajával, amelyben csakis a szövegnek nyelvi eredetű ritmusa szabályozza a dallamot. Itt csak a beszéd nagyobb értelmi egységei adnak tág formai keretet, azon belül a szótagok hosszúság-viszonyai szabják meg az egyes hangok hosszúságát, azt sem szigorúan; s a beszéd hangsúlyai adják a „súlyos ütemrészeket", de ezek közt nincsenek egyenlő időtartamú és szabályosan ismétlődő egységek.

Valami szabályszerűség azonban mintha mégis mutatkoznék benne. Károly Sándor tanulmányában vizsgálta a siratót szövegének és dallamának összefüggését (egyelőre sajnos, csak néhány kiválasztott, szépen előadott darabon). A dallam megállapítható tagolódása és zárlatai általában a népdalokban is általános 7, 8, 10 (6, 16, 12, 14) szótagszámú sorokat adják ki; sok a kanásztánc-séma. (Természetesen nem kötött sorrendben.) Ez is arra mutat, hogy ezek a szótagszám-egységek a nyelv természetes egységeiből alakultak ki és váltak általánossá.

A siratót kötetlen, próza-éneklésénél stilizáltabb a recitálás, mégpedig azok a fajtái, ahol szabályozatlan hosszúságú szövegrészeket ismételnek egyetlen főhangon, a „tubán", csak bizonyos kezdő- és záró-motívumokban vannak dallamszerű hangcsoportok. Ilyen műfajok vagy ilyen részletek, betétek egyes műfajokban szintén élnek népünk zenei gyakorlatában. (Vö. Szendrei J. 1974.) Legismertebb a betlehemes játékban alkalmazott, több-kevesebb recitáló részlet. (Lásd a 4–6. példát.)

Ehhez a recitáló-felmondó beszédritmushoz hasonlítanak úgynevezett „recitáló dallamaink": ezeket már kötött szótagszámú versekre éneklik, tehát szabályos versszakokra, dallamaik azonban sok hangismétlésből épülnek, ritmusuk parlando, s minthogy kevés bennük a dallammozgás, hosszabb részleteik közel vannak a recitáláshoz. Nagyjából egyenletes, de mégsem feszesen kimért hangok egymásutánja ez a parlando, amelyben még a szöveg szótag-hosszúságához sem kell túlságosan igazodni, éppen mivel a hangok időtartama is csak hozzávetőleges. (Példák: 17, 20, valamint 0137–0138.)

Itt azonban már új elem jelenik meg, ami népdalaink ritmikai jellegét erősen meghatározza, annak ellenére, hogy nem kifejezetten ritmus-jelenség: a sorok szótagszáma (=metrikai felépítés), vagyis a sor- és versszak-fajták. Nem közömbös ugyanis, hogy egy parlando dallamnak hat szótag után kell-e nyugvópontot tartania, vagy nyolc, tizenkettő után, mert ez a lehetséges hangismétlések számát erősen meghatározza, ezáltal a recitáláshoz való hasonlóságát is. A nyugvópontok közti hangok száma bizonyos időhatárokat jelent, s ez a metrikai különbség többé-kevésbé szabályos időtartamokat is jelent; ennyiben egyúttal ritmikai egy-

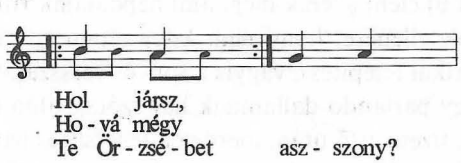
ségeket is. Ezen túlmenően az egyes hangokon, illetve dallam-részeken, kis motívumokon hangoztatott dallamhangok száma a hangismétlések és csak egyszer érintett hangok váltakozása is különböző egy hat szótagos vagy egy tizenkét szótagú dallamsorban, különösen ha ez a különbség négyszer megismétlődik egymásután. Ezért még ebben a laza ritmusú, recitálásszerű fajtában is számon kell tartanunk a metrikai jelleget. Sőt ebben az előadásmódban a metrikai jelleg – hogy 6, 8 vagy 12 hangot énekelünk-e egy megállásig – egyedül ez adja a ritmus érzését, valami ismétlődő időmennyiséget. (Ha most eltekintünk attól az elemi ritmusélménytől, amit az elsorolt hangok nagyjából azonos időtartamának soronkénti ismétlődése ad.)

Néha az előadás túlteszi magát még ezeken a tagoló határokon is. Régi előadásmódban felnőtt öregek sokszor olyan lendülettel kezdtek egy-egy ilyen 8 vagy 12 szótagos parlando dallamot, hogy első soruk után nem tartottak megnyugvást, két sort egy lendülettel énekeltek végig, s csak a második sor végén álltak meg; tehát néha 24 szótag (hang) után. (Vö. Kodály 1917–1929=Visszatekintés II, 71; és 1920=Visszatekintés II, 89.) A további sorokban és versszakokban azután már megtartották a sorvégi nyugvópontokat. Ma már ritka a 12-esben ez az eljárás, mint maga a dallamtípus is. Bartók és Kodály még több példáját idézi, igaz főleg 8-asokból: Bartók 3 sz.=Sz. Nd. 90=Pt 178; Bartók 32=Pt 115; Bartók 29=Pt 116; Bartók 24=Pt 10; Sz. Nd. 23. Saját gyűjteményünkben 077, 0125, 0131, 0135 dal, valamint 22. példa. Ugyancsak ilyen, nemcsak egyes előadásban, hanem lényege szerint 028–029, mert 5–6 soros, s első részét végig egybeéneklik.

Ez a recitáló éneklés néha visszatér fejlettebb, kötött ritmusú dalokban. Van egy régi dalfajtánk, ahol a szövegnek bizonyos helyén játékos szövegszaporítással élnek az előadók, ami majdnem rögtönzésnek hat, s ezeken a szövegrészeken recitálásszerűen ismételgetnek néhány hangot: 099.

Míg a recitálás a szöveg, a beszéd ritmusát követi, vagy azt merevvé stilizálja, addig egy másik elemi ritmusú énekfajta egészen másként viselkedik: az úgynevezett „ütempár"-okból építkező gyermekdal és regösének. Ezekben eleve megadott és feszesen kimért időtartamok vannak, amelyekben néha a szöveg követelményei szerint alakul egy-egy motívum, különösen, hogy szótagszámához igazodik a ritmus aprózása vagy kiszélesítése.

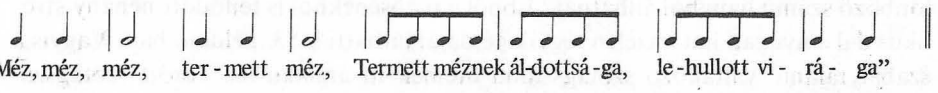
79.



MNT I 123 sz.

(További példák: MNT I 255–260.)

Néha mégis úgy látszik, hogy a zenei ritmus az elsődleges, és ahhoz igazodik a szöveg, különösen a gyerekjátékban, ahol az értelmetlenségek könnyen alakíthatók a zene követelményei szerint. Akárhány gyermekdal-motívumot nézünk, mindig csak egy ráénekelt szövegrész – többnyire az első – illik a motívum ritmusára, a többi már nem szükségképpen. Ugyanakkor szinte szabályszerű a motívumokban a szótagszám-szabadság, bármelyik énekelhető több vagy kevesebb hanggal, aprózva vagy kihúzva. Egy meghatározott – eleve megadott? – időegységet töltenek ki egy, két, három vagy négy hanggal, illetve ezt az egységet felezik, osztják fel különböző részekre. Fontos csak az egész ütem, ütempár vagy négyütemes motívum állandó időtartama. Itt olyan nagy különbségek lehetnek szótagszámban, mint a következőben:

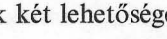


tehát 6 szótag ugyanannyi ideig szól, mint 14. Ilyen nagy különbséget a nyelv saját törvényei szerint nem tud kiegyenlíteni egyenlő időtartamra. Az ilyen ritmusok tehát nem származhatnak a nyelv törvényeiből. Itt eleve kialakult zenei ritmusokkal kell számolnunk, amihez szövegeket alakítanak. Viszont a motívumok kezdetlegessége, tetszés szerinti változtathatósága, ismételhetősége nagyon elemi zenélési formára vall. S benne mégis egy előre megadott – talán a mozgással megszabott – időtartam jelentkezik, s annak kitöltése feszes ritmusokkal. Itt tehát a zenei ritmus eleve meglévő igényének legegyszerűbb kielégítésével találkozunk. Ugyanezt állapította meg F. Guibat is a vallon–francia gyermekdalról: „Sok dallamban, illetve dallamtalan de ritmikus mondókában egy szövegelőtti, előre megadott ritmus hat, amelyhez a szöveg igazodik, mert akármilyen variánsban van följegyezve, a ritmus mindig azonos." (Baucomont..., 31.)

Ez a „kitöltés" is mindenesetre a beszédnek valami stilizált, zenei vetülete, de egészen mást stilizál, mint a recitálás: nem a beszéd folyamatosságát utánozza, hanem a benne lévő finom időkülönbségeket emeli ki és mereven túlozza. Nálunk a szótaghosszúság különbségei irányítják az aprózást. De hogy sokkal erősebb itt az előre meglévő zenei ritmusigény, azt az is bizonyítja, hogy olyan népek gyermekdalaiban is ugyanezek az elemi ritmusok és időtartamok kerülnek szemünk elé, amelyeknek nyelvében nincs szerepe a szótag hosszúságkülönbségeinek (Pl. a németben, ahol talán a hangsúlyos és hangsúlytalan szótagokkal alkotják a ritmus-variációkat.)

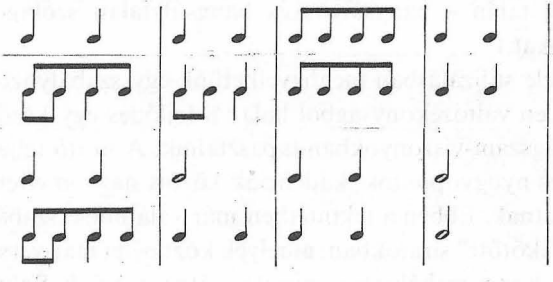
Mindkét féle stilizálásban megfigyelhetünk egy szabályozódási folyamatot: hogy egy kötetlen változékonyságból halad a fejlődés egy kötött változatlanság felé. Ezt a szótagszám-viszonyokban tapasztaljuk. A sirató teljesen kötetlen műfajában az egyes nyugvópontok, kadenciák között nagyon eltérő hosszúságú részek váltakozhatnak. Ebben a tekintetben már valamiféle szabályozódás látható az úgynevezett „kötött" siratókban, amelyek közt néha már versszerű sorok is találhatók; de azok sem szabályosan egyenlő szótagszámúak. Sokszor még kötetlen

próza a szöveg, de a sorok hossza már nem változik annyira, mint a többi siratóban. Kötött voltuk inkább a kadencia-hangok sorrendjének bizonyos fokú állandóságában van, s ez hat vissza szabályozólag a szövegrészek hosszúságára is. További lépést jelent a „keserves"; ez Gyimesben néha közel áll az ottan szokásos siratót dallamhoz, egyszersmind már strofikus dallam, bár szótagszáma még nem mindig kötött, itt-ott ingadozások jelennek meg bennük. Végül ott vannak a siratót dallam elvéből levezethető strofikus dalok kötött szótagszámú versszakaikkal. Ugyanez a fejlődés megállapítható a feszes ritmusú zenei elemekben is. A regösének a gyermekjátékhoz hasonlóan ütempárokból van felépítve, vagyis feszes ritmusokkal kitöltött időegységek sorozatából, amelynek bármelyik helyén szintén változhat a szótagszám; ennek megfelelően a dallammotívumok variációi is különböző számú hangból állhatnak. Ebből a regösénekből is fejlődött néhány strofikus dal a nyugati határszélen; egyik példáját láthattuk 53. példánkban. Vagyis a szabálytalanul váltakozó szótagszámú ütemek itt átalakultak kötött szótagszámú, állandóan egyféleképp ismétlődő strófává.

A gyermekdalban pedig, mennél nagyobb hangterjedelem van a dalban, annál gyakrabban alakulnak ki benne olyan négyütemű egységek, amelyekben kanásznótáink ritmusképletére ismerünk. (Ilyen az előbb idézett „Méz, méz, méz..." is.) A gyermekdalban ezek az egységek még nagy változékonyságot mutatnak. A kanásznóták sorai állandóbbak, többnyire csak a második ütemben van változás, az is többnyire csak két lehetőséget mutat:  vagy

de ha az idetartozó dallamok összes ritmusváltozatát összeállítjuk, még elég nagyfokú szótagszám-ingadozást találunk:

(Vö. Vargyas 1952, 68–71.) Ha azután tovább követjük ezt a fonalat, sok kötött versszakfajtánkban ráismerünk a kanásznóták, sőt a gyermekdal változatainak merev ismétlődésére: mintha megmerevedett formában, megszabott helyen ismétlődve egy-egy korábbi, szabad variáció jönne elénk! Különösen ha 0215 dalunk és 64. példánk 3–4. sorát vetjük össze az előbb idézett „Méz, méz, méz" gyermekdallal. 0215 ritmus eltérései a variánsokból összeállítva a következő képet adják:



Ezekben a korábbi kötetlenségből származó, heterometrikus vagy heteroritmikus versszakfajtákban tehát valami „ősi" állapot él tovább, mindenesetre az izometrikus-izoritmikus képleteknél korábbi állapot. Ez pedig azt jelenti, hogy egyáltalán nem biztos, előbb voltak-e az alapritmust kidobogó izometrikus dalok, mint a bonyolult képletek. (Bartók 1924, XI-en hajlandó ezt föltenni.) S a mai, izometrikus, parlando-rubato dalok közt, amelyek Bartók szerint legrégebbi típusaink, még „visszaesik" a dal a szótagszám-ingadozásba egy-egy régi szöveghez kapcsolódva, például egy-egy kivételes balladában (Elégetett házasságtörő, Két rab testvér, lásd Vargyas 1976 1. típus 2. sz., valamint 3. dallam és 17. típus 49–50. sz.) A szabályos 4 × 8 vagy 4 × 6 szótagos versszakban időnkint 12-es, 6-os, 8-as sorok jelennek meg. (Pl. 075.) Olyan kezdetleges dalban pedig, mint 0147, még nagyobb szabadságot is tapasztalunk. Ezek talán a szabályozatlan szótagszám korábbi állapotának emlékét őrizték meg.

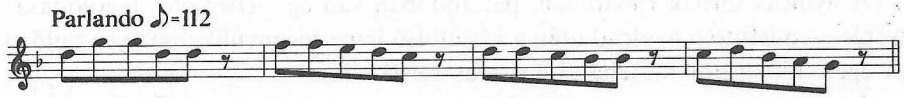
Sem az egyenletes alapritmusról (izoritmia), sem az azonos szótagszámról (izometria) nem mondhatjuk ki biztosan, hogy ősi jelenség; éppen annyi joggal lehet mindkettő egy későbbi szabályozódás és egyszerűsítés eredménye. Mert hiszen minden szabályozott műfaj előtt ott áll előzményként a szabályozatlan siratók és gyermekdal. Úgy látszik, előbb szabályozódott az ütemszám és a lüktetések száma, mint a szótagszám; vagyis a kötött sorfajták kialakulása aránylag későn történt. Különben ezt a fejlődést mutatja verstörténetünk is, és ezt az elképzelést támasztja alá rokon népeink primitív költészete is. (Vargyas 1952 és 1966, Gáldi.)

De ha ez a „későbbi" alakulás meg is állapítható, ez mindenképpen csak viszonylagosan értendő; a fejlődés korábbi fokához képest későbbi. A kötött sorfajtákból alakult izometrikus versszakot Bartók joggal sorolta (ma ismert) legrégiesebb dalaink jellemző tulajdonságai közé. Valóban – egy-két kivételtől eltekintve, – legősibbnek látszó dallamfajtáinkban ez uralkodó.

Bartók a 6 szótagos sorfajtával kezdi tárgyalását, mivel régi stílusú, izometrikus dalainkban ez a legkisebb szokásos sorfajta. Azonban C) osztályát ő is 5 szótagos dallal kezdi (152 sz.). Valóban ez a legkisebb egység a magyar dalok közt – ha izometrikus dalokról van szó; vagyis ez a legrövidebb sorfajta, ami egy versszakon keresztül állandóan ismétlődhet. Ennél kisebb például a 4 szótagos sor, de az csak mint egy versszak egyetlen sora fordulhat elő, szinte kizárólag mint a szaffikus versszak utolsó sora. (Ez is ritkán, mert itt is többnyire 5 vagy 6 szótagos sor szokott állni.)

Bartók 5 szótagos példája giusto ritmusú, 3+2 tagolású, de 2/4 ritmusú dal: ♪♩ ♪♩ ♩ | Van parlando, tagolatlan 5-ös is:

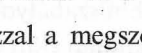
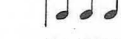
80.

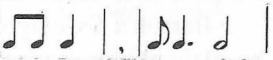
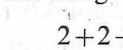


Kallós 1970 134 sz. Tacs (Beszterce–Naszód)

Tiszta ötösökből áll 0315 is. Heterometrikus versszakokban már többször fordul elő ilyen sor; 0223 például 5+5+8+5 szótagú, az ötösök 2+3 tagolásúak. Még egy tagolása lehetséges az ötösnek: 4+1. Ezt találjuk a Csordapásztorok (0290/a, b) sorainak első felében, azok a sorok azonban inkább 11-esek 5+6 tagolásban. Ugyanilyen 4+1 ritmus lehet két egyenlő félre tagolódó 10-esben is: 118/ab, 160. példa és 0206. Különálló ötösökből álló versszak mind a négy sorában azonban erre a tagolásra nincs példa.

041 és 0301-ben 2 × |5+5+6| osztást találunk; más dallamban ennek a formának lerövidült változatát találjuk: 5+5+6+6: 0303, és egyházi népénekben a bővebb 3 × |5+5+6|-ot: 0266, 0232; 040 képlete: 8+5+8+5. Mindezek és a hasonló további példák azonban csak ritka kivételek dalaink nagy tömegében, és elenyésző kisebbséget alkotnak az olyan izometrikus formákhoz képest, mint a 4×6 vagy 4×8 szótagú versszakok.

A hatszótagú sorok, ha külön zenei ritmus nem tagolja, például rubatóban, parlandóban, 4+2-re vagy 3+3-ra tagolódnak. A 3+3 lehet  vagy  , vagy a kettő kombinációja, azzal a megszorítással, hogy az előbbi nem mehet végig egy dalon. Amennyiben igen, úgy műzenei eredetre gyanakodhatunk. Ilyen az „Érik a, érik a búzakalász" (Simonffy) népi változata (164. pl.) A 2+4 tagolás egészen ritka: „Két szál |pünkösdrózsa| |kihaj-|lott az útra| |El a-|kar hervadni",

de már a befejezés visszafordítja: „Nincs, ki lesza-|kítsa"||. Ennek a magyarban nyelvi oka is lehet, de általános zenei követelmény is a befejezés „lelassítása", súlyos ütemrésszel való lezárása. Ezt csak három hang  két hang , vagy egy  éreztetheti; 2/4-ben négy sohasem.

2+2+2, vagyis negyedek egyenletes, hangsúlyozott „Elsorolása" hármas osztásban (tripodia) csak dudanótáinkban fordul elő. Néha más ritmussal is összekapcsolják:

042, vagy

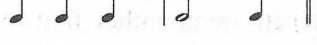
A hetes sorok kivétel nélkül 4+3 tagolásúak, és szinte mind táncdalok. Ez arra mutat, hogy ez a ritmusfajta, vagy ez a metrikai tagolás igen ritmikus hatást tesz – legalábbis magyarokra (017, 09, 0213, 0230, 0306, 0322).

A nyolcas sornak rubatóban, parlandóban van egy jellegzetes tagolódása: egyenletesen lefutó 6 nyolcad után a két utolsó hang megnyúlik, esetleg az előző rész egész időtartamára, tehát 3/4 ritmus keletkezik:

Ez a ritmus úgy lassítja le a sorvéget, hogy az így előálló két rész egyensúlyban legyen egymással (073, 094–096, 0123, 0133, 0181). Egyébként az alattuk lévő szöveg leginkább 4+4-be tagolódik, s a legtöbb dallamban is többnyire ez a tagolás vehető ki. Azonban éppen a nyolcasokban túlnyomó a parlandó rubato előadás, ami nem szabja meg a ritmikai tagolást, hanem annyiféle lehetőséget enged meg, amennyit csak a változatosság, a szöveg sokféle követelményei, a dallamvonal alakulása és a díszítmények megkívánnak.

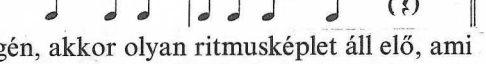
Feszes ritmusban sokféle ritmikai tagolás ismeretes, néhány fontosabbat említsünk meg:

(018, 023, 048); azután az úgynevezett „mazurka-ritmust":

(07, 090, 0239), ami tulajdonképpen csak összevonása a két első negyednek, tehát önmagában is előállhat tánctól függetlenül is. Látni fogjuk, milyen sűrűn él a magyar nép ilyen összevonásokkal az új stílusban. Különben ez a „mazurka" a 3/4-nek szinte egyetlen formája magyar eredetű dalokban. A másik lehetséges forma 3+2 osztásban fordul elő 

vagy

Az új stílus a mazurka-ritmust sokféle variációban alkalmazza: a negyedeket különböző helyen vonja össze, különbözőképp pontozza. Leggyakoribb megoldásokat lásd a 96–97. példában.

Ha a mazurka-ritmus, (amit a régi verselmélet ionicus a minoré-nak nevez), a ionicus a maioré-val kombinálódik: 

többnyire a zárójelbe tett szünettel a végén, akkor olyan ritmusképlet áll elő, ami szintén gyakori régi dalainkban, de ritkán megy végig az egész dalon (0114, továbbá Pt 80, 82). Viszont mindig végigmegy az egész dalon két igen gyakori tagolás:

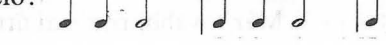
(037, 0115, 0236), és

(014, 056, 058, 062, 0126, 0142 és 241. példa). Ez az utóbbi dudanótáink kedvelt ritmusa.

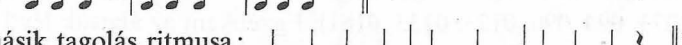
A dudanóták másik nagy csoportja a 4+4 alapritmust egyenletesen dübörgő negyedekkel alkalmazza:

(024, 052–055, 057, 059–061, 063).

A kilences sornak nyelvileg két tagolása lehetséges: 3+3+3 vagy 4+2+3. Ennek megfelelő zenei ritmusok a következők:

(0327). Érdekes, hogy ez tripodikusan, „alapritmusban", tehát lassított sorvég nélkül sosem fordul elő: 

vagy

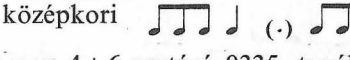
A másik tagolás ritmusa: 

(05, 0263, 0329–0330 és 270–271. pl.) Összevonása két ütembe:

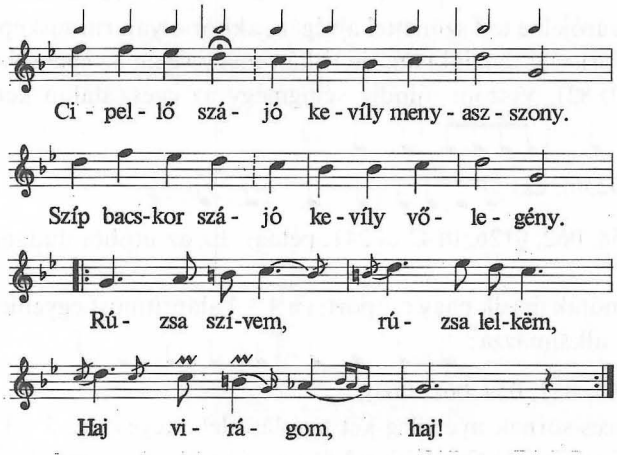
0328. Egyéb lehetséges osztások szórványosan fordulnak elő: 4+5 (021) és „Tollfosztóban voltam az este" Pt 283. Talán műzenei példák hatására kerültek népdalainkba.

A tízes sor fő ritmusképletei is egyeznek a verseinkben lehetséges tagolással: 4+4+2 (0210–0211, 0255, 0246, 0310) vagy 4+3+3 (204. példa, 070, 0171, 0291). Az utóbbi tagolást néha szövegismétléssel is összekapcsolják: „Piros alma ne gurulj, ne gurulj!", „A kaposi kanális, kanális" stb. Ilyenkor tulajdonképpen 7-es szöveget alkalmaznak a 10-es dallamsorokra. (Lásd 070-et.) Ritka megoldás:

„Hogyan tudtál rózsám idejönni" (Pt 363.).

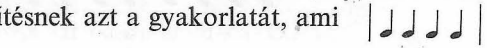
Ritka, de történeti szempontból fontos az 5+5 tagolású tízes (0206 és 118–119., 160. példa), valamint a középkori  alapritmust elmosó, de még világosan 4+6 osztású 0335, továbbá 0259, 0268, 0312. A 3+2|3+2 tagolás kivehető 81. példánk elrubatosodott 1–2. sorában is. Az utolsó rövid sor viszont 4+1-es ötös. (Szaggatott vonal jelzi Kodály ütembeosztását, az első sor fölött a valószínű eredeti ritmus.)

81.



Kodály 1973, 79.

A 11-es dallamok a 7-esekhez hasonlóan majdnem mind táncdallamok. Tagolásuk szinte kivétel nélkül 4+4+3. Már további ritmikai árnyalása ennek a tago-

lásnak igen különböző lehet. Régi stílusú 11-eseinkben is tapasztaljuk a különböző ritmusösszevonásnak vagy kiszélesítésnek azt a gyakorlatát, ami  és

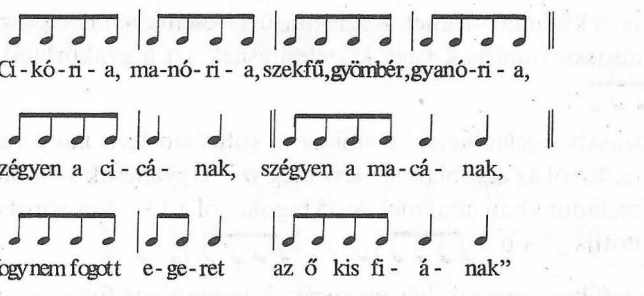
váltakozásában jelentkezik, s ami az új stílusban igen nagy változatosságot hozott létre. Erről az alábbiakban lesz még szó. Ugyancsak később szólunk egyetlen dallamcsaládunkban általános 6+5 tagolásról a 13–14-es sorokkal kapcsolatban. A fordítottja: 5+6

ami a szaffikus versszak három sorának hangsúlyos formája, egyedül a Csordapásztorok (0290/a,b) változataiban maradt fönn, de a dallamtagolás itt négy sorra is lehetséges: 5+6+5+6 szótagszámmal.

A 12-es sorok túlnyomóan parlando, sőt „recitáló" ritmusúak. Nagyon kevés köztük a feszes táncritmus. Tagolódásuk kötelezően 6+6, sokszor erős belső metszettel. (Kivételes 4+4+4 tagolását lásd 0283 egyházi népénekben, tehát műzenei eredetű darabban.) A 6-os félsorok a saját – már ismertetett – tagolásukat mutatják, 4+2-t és 3+3-at. Ezek néha egymással váltogatva is előfordulnak: 155/b.

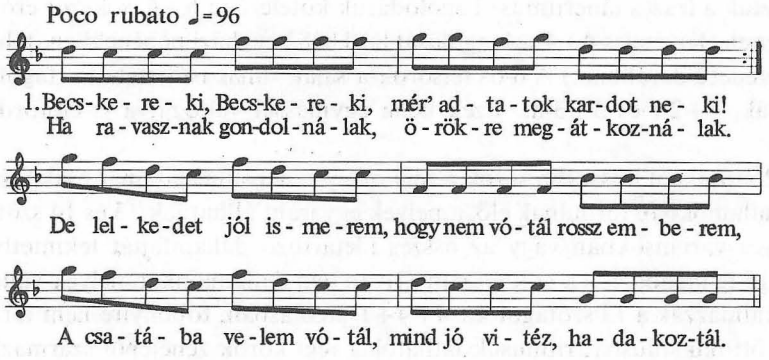
12 szótagnál hosszabb sorok a régi magyar népstílusban már csak a kanásztánc-dallamokban fordulnak elő, amelyek egyaránt állhatnak 13 és 14 szótagból; sőt egyes variánsokban vagy az összes idetartozó dallamfajtát tekintetbe véve 11-től 15-ig ingadozhat a szótagszám. Olyan régi dallamaink, amelyek változatlanul alkalmazzák a 13 szótagot 4+4+4+1 tagolásban, többnyire nem tartoznak a régi, ötfokú stílusba; ritmusuk láthatólag régi korok zenéjéből származik. (Pl. „Kecskemét is kiállítja nyalka verbunkját" Pt 372, „Valamennyi búzaszál van víg aratáskor" Pt 338.) Ugyanilyen eredetűek (talán a középkorból) a változatlan 15 szótagos dalok, az úgynevezett „nagy politikus" ritmusfajta képviselői. (A görög „politikos" annyit jelent, mint általános, közönséges; náluk ugyanis ez a ritmusfajta mindennapi.) Példája Pt 382, ami műdalból, újabb időben keletkezett.

Nálunk a kanásztáncritmus a „közönséges" akár énekelt, akár hangszeres formában. Lényege az, hogy négy 2/4-es ütemet tölt ki általában 4+4+4+2 hanggal (ugyanannyi szótaggal), ezek azonban váltakozhatnak kevesebb vagy több hanggal is (03–04). Leginkább a második ütemben változik a 4 háromra, ritkán kettőre; de tulajdonképpen minden ütemrészben lehet változás (lásd a 84. lapon lévő összeállítást); még az is előfordul, hogy a végső két szótag helyére – ami néha 1-es is lehet, például 04 egész családjában, de 3-mal is váltakozhat –, egészen kivételesen 4 nyolcad is kerül; ez azonban csak alkalmi aprózása lehet egy sornak, ami után a következő már ismét 2 hanggal zárja le a motívumot. Például 03-nak 2. versszakában az 5. sor, továbbá: „Cikória,| manória, | szekfű, gyömbér,| gyanória|| Szégyen a ci-|cának,| szégyen a ma-| cának,|| Hogy nem fogott| egeret| az ő kis fi-| ának|| (MNT VI 202)



Újabb fejlődés hozta létre Erdélyben a 16 szótagos formát ötfokú és nem ötfokú dalokból egyaránt (077, 093, 0119, 0249, továbbá az alábbi 82. példa.

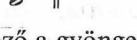
82.



Kallós 242. sz.

További példái 124–127. példában fejlődésükben láthatók. Vagy két 8-as dallam egymásutáni éneklésből keletkeztek, vagy olyan aprózásból, ami a motívumokat több hangismétléssel énekelteti. (82. példánkban világos a kiaprózás.) A szöveget vagy soronként ismétlik, vagy 2 × 4 nyolcas versszakot énekelnek rá.

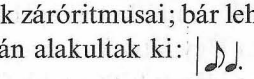
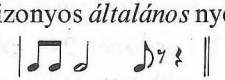
Ennél is hosszabb sorok csak az új stílusban alakultak ki, régi dalainkban nem fordulnak elő. Új stílusú dalaink között a 11-esnél hosszabb sorok újabban szaporodnak, sokszor elérik egy-egy sorban a 20 szótagszámot (illetve hangszámot) is. (0393 22 szótagos; 14–19-ig 0373–0392.) Ilyenkor sokféle ritmuselosztás, metrikai tagolás lehetséges. Közös sajátságuk a páros tagolás, főleg úgy, hogy négy hang kerül egy ütembe, amihez alkalmi aprózásokkal közbe-közbe 6 szótagos ütemek is járulnak, a sorvég mindig 2 vagy 3 hang:

vagy 

tehát kötelező a gyönge végződés, sosem zárulnak az 1. vagy 2. ütemrészen. Már a szimmetria nem kötelező bennük: ugyanolyan összevonások szerepelnek bennük, mint a 10-esben és 11-esben, ahol 4/4 és 2/4 ütemek váltják egymást. (Részletesen a 96–97. példában.)

Annyit kell hozzátennünk áttekintésükhöz összefoglalásul, hogy régi dalaink óriási többsége 8 szótagos vagy 6 szótagos sorokból áll, az új stílusban pedig ugyanilyen mindent elborító többséget jelent a 10-es és 11-es sorfaj. Úgy látszik, ezek azok a metrikai egységek és ritmusmegoldások, amelyeket a magyar fül legkellemesebbnek talál, vagy amelyekben legkönnyebb magyar versszöveget elhelyezni.

Ezek a metrikai formák mind lehetnek rubato vagy feszes giusto ritmusban. A rubato, vagyis szabad, változó ritmus elvileg a szöveghez igazodik. Ez azonban nem mindig van így: éppen mert szabad a ritmus, mert nem zárja a nyelvet szigorúan kimért időhatárok közé, nem is kell követnie a nyelv hosszúságviszonyait és hangsúlyait. Ezért sokkal inkább érvényesülnek benne zenei igények; a változatosság, a dallamvonal bizonyos helyeinek, csúcspontjainak vagy megállásainak kiemelése, megnyújtása; ahol gazdag ékesítés is körülfonja a dallamot, ott az egyes melizmacsoportok nem mindig a szótaghosszúság szerint nyújtják meg a hangokat, hanem zenei igények szerint tagolnak egy frázist. Sőt előfordul (ritkán), hogy egy-egy ritmikus fordulat kedvéért elnyomják a nyelv követelményeit, nyelvellenesen ritmizálnak egy részt, valami zenei hatás kedvéért. Pt 327 „Mikor Rózsa Sándor..." harmadik sorának végén: gyócs ga*tyája* (lásd 128. pl.); a szótaghosszal ellentétes ritmus valami szilaj hangulatot kelt a leugró sorzárlatban. Hasonló Pt 396 „Kormos Pistát Simontornyán megfogták" végén: „Hány lovat lop-*tál Ist*ván?"

Teljesen függetlenül alakulnak az éppen alattuk lévő szövegektől a nyolcasok záróritmusai; bár lehet, hogy éppen bizonyos *általános* nyelvi sajátságok nyomán alakultak ki:  illetve 

Mindkettő az utolsó két hangot választja le a nyolc szótagról, ugyanúgy, mint a már tárgyalt 6+2-es ritmus; itt azonban 4+4 tagolásban maradva érik el ugyanazt a lassítást. Így viszont már nincsenek tekintettel a hangokra eső szótagok hosszú vagy rövid voltára.

Van azonban olyan *feszes* ritmusfajta is, amely valamiféle rubatóra emlékeztet, legalábbis a váltakozásnak és kötetlenségnek sajátos lehetőségét adja a feszes ritmuson belül. Ha 0296 dalunkat meghallgatjuk, kiderül, hogy a lényegében egyenletes nyolcadok közt egyes hangok megnyúlnak, negyeddé válnak, de nem mindig ugyanazon a helyen; a megnyúlások, vagyis a nyolcadokkal váltakozó negyedek a versszak különböző helyén jelennek meg; bizonyos dallamrészeken inkább, máshol pedig sohasem. Az eredmény mégis az, hogy (többé-kevésbé feszes ritmusban) nyolcadok és negyedek szabálytalanul váltakoznak, s aszimmetrikus egységeket alkotnak. Talán ennek nyomát látjuk még 0303-ban is, esetleg 0305-ben. Ugyanez van mindig azonos helyen jelentkező megnyúlásokkal (tehát már kötötten) Pt 494–495-ben, ott viszont a két variánsban van más-más helyen a megnyúlás. (Ezek 0296 dalunk változatai, tehát világos, hogy a kötött aszimmetria a kötetlen aszimmetriából merevedett meg.) Ugyancsak kötött sorrendben lát-

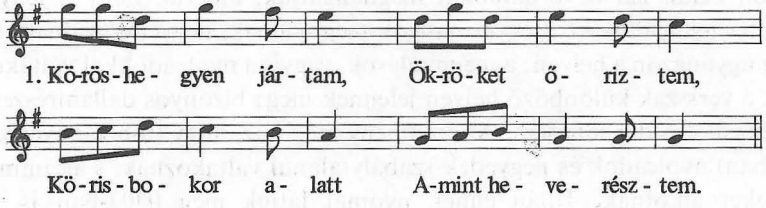
juk 0296 környékbeli változataiban, továbbá Pt 52-ben. Ez a ritmus igen gyakori balkáni szomszédainknál, például a románoknál; nem véletlen, hogy először a román Brăiloiu írta le (1952), és adott nevet neki: „giusto syllabique". A szó jelentése „szótagoló giusto", ez azonban nem fejezi ki a lényegét, mert az tulajdonképpen a váltakozás és az aszimmetria. (Eszerint inkább giusto asimmetrique-nek vagy giusto alternatif-nak kellene nevezni.) Ilyen ritmust alkalmazott Bartók a Mikrokozmosz IV/113 sz. „Bolgár ritmus"-ában, valamint a VI. füzet „Hat tánc bolgár ritmusban" három darabjában (148., 149. és 151. sz.).

Sok dalunk az aszimmetriát már váltakozás nélkül tartotta fenn

formában, mint következő példáinkban: 73, 0308–0309.

Valaha ez a váltakozó ritmus nyugati népeknél is meglehetett, mert C. Sharp sokszor jelöli koronákkal az appalachi dalokban, jegyzeteiben és bevezetőjében pedig le is írja pontosan a jelenséget. (I. 14/g jegyzete, valamint I, XXVII. lap.) Újabban Baud-Bovy (1956) mutatott rá, hogy 6/8-os francia dallam görög átvételeiben is ez a ritmusfajta él, (újabban fordítva képzeli el az átvételt, lásd Baud-Bovy 1976), feltehető tehát, hogy valaha a francia eredetiben is megvolt, vagy jelenleg is megvan, csak a gyűjtők füle 6/8-nak hallja; továbbá hogy Pinck egy elzászi dalában is (I,82) ezt a ritmust mutatja ki a fonográf-lejegyzés. Ennek nyomán magam is rámutattam egyes francia eredetű ballada-dallamainkban hasonló, váltakozó ritmusra, ahol szintén 6/8 van a francia megfelelők mai kottaképében. (Vargyas 1958, 1960. Lásd még 249. példacsoportunkat.) Úgy látszik, a magyar népzenében is sokkal több van belőle, mint hittük. A már idézett 0296 újabb fölvétel, mégis az eredeti, váltakozó formát mutatja, amit a „Bodor Katalina" kötötten ismétel. (Pt 294 = Rajeczky, Hungarian Folk Music 1. lemezsorozat II/A/2 száma, Lajtha gyűjtése a 30-as évekből.) Az „állandósult" aszimmetrikus hatos is sokkal többször kerül elénk, mint korábban hittük. Egy újabb fölfedezés a 83. példa.

83.



Szakcs (Tolna) 86 é. férfi, 1955 Andrásfalvy.

Ugyancsak hagyománya van a Bartók által „bolgár ritmus"-nak nevezett aszimmetrikus giustónak is. Ebben is szabadon váltakoznak a rövid és hosszú értékek,

de a nyolcadok ott nem negyedekkel váltakoznak, hanem pontozott nyolcadokkal, tehát 2/16 3/16-dal, azaz két érték hárommal, nem egy a kettővel. Vagyis általában gyorsabb a tempó és a váltakozás, mint az előbbiben, s ez a gyors típus nálunk csak hangszeres zenében él; sokszor ott is csak a kíséret ritmusában. Különösen erős hagyománya van a gyimesi ütőgardonosok játékában. Martin (1968, 33/34-en) írja: „A 9/16-os aszimmetria... a régies kultúrájú gyimesi csángók legfontosabb tánctípusára, az ún. »lassú magyaros« nevű párostáncra jellemző... Figyelemre méltó, hogy... az aszimmetria (9/16) pedig csupán a szóban forgó »lassú magyaros«-ban jelentkezik, s éppen nem a táncaikban fellelhető, átvett, kifejezetten balkáni, románo s lánctáncokban. ...Az erdélyi románság körében a 9/16-os, valamint más 7/8, 10/16, 11/16 stb. aszimmetriák szintén a lassú és közepes tempójú páros táncokhoz kapcsolódnak... A Kárpátokon túli románság tánczenéjére viszont már másfajta, lassúbb tempójú aszimmetria és más jellegű táncanyag jellemző". Mindebből az derül ki, hogy ez a ritmusfajta nem lehet újkori átvétel a románoktól, hanem csak egy régies peremterületen megőrzött, közmagyar hagyomány. A mezőségi magyarok újabban megismert énekstílusában is igen gyakori a 9/16, 10/16, illetve 9/8, 10/8, ami ennek a ritmusfajtának szélesebb körű hagyományáról tanúskodik. Példák: 014 (továbbá Martin 1970 137–138 sz.) és 9,10/8-os kíséretritmus: 097.

Minthogy a „bolgár ritmus" is (amit Brăiloiu a török „akszak" = sánta néven emleget), az „aszimmetrikus giusto" is közös, európai gyakorlatnak látszik, valószínű, hogy bennük valami óeurópai hagyomány maradt fönn nálunk is, amelyre Baud-Bovy fejtegetései szerint már a klasszikus görögség ritmikai elméletében is találhatunk utalást. Minthogy ez a váltakozó aszimmetria leginkább nyugati eredetű dallamainkban tűnik fel, a „sánta" ritmus pedig a fejlett, erdélyi tánczene legrégiesebb típusaiban, ebből arra következtethetünk, hogy nálunk is a középkorban átvett közös európai hagyományból származik.

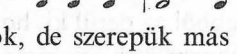
Ezektől a ritka, aszimmetrikus hagyományoktól eltekintve a magyar táncdalok nagy többsége páros ütemű, szimmetrikus tagolású. Két elterjedtebb és legkifejezettebben táncdal-fajtánk, a dudanóták régies családja és a kanásznóták csoportja mind páros ütemekből épül. A dudanóták mindig páros *ütemű* dallamai azonban néha páratlan *számú* ütemekben, tripodikusan jelennek meg: 4+2+2.

Ezt a tripódiát igen kedveli a magyar nép. Hat szótagban 2+2+2, hét szótagban

nyolc szótagban az előbbi, dudanóta-ritmus mellett még gyakori

tízes és tizenegyesekben a már említett 4+4+2, 4+4+3 osztású ütemekben jelentkezik, mégpedig igen nagy mennyiségben. (05–06, 09, 011, 014–015, 019, 034, 037, 040, 042, 048, 051, 056, 070, 0115, 0126, 0142, 0236, továbbá az új stílusban igen sok, 0329–0330, 0332, 0333, 0334, 0336, 0338–0343, 0345–0352, 0354–0357, 0361–0372.) Sőt éppen az új stílus gyakori ritmusösszevonásai miatt pentapodi-

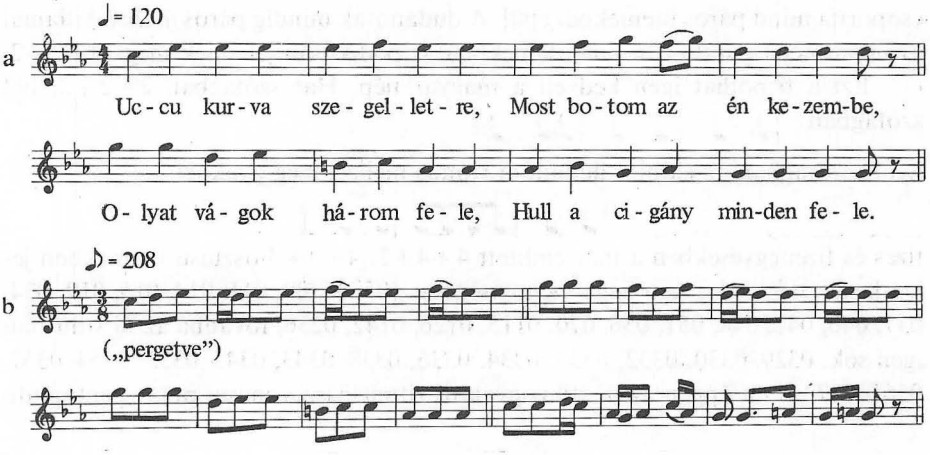
kus (ötütemű vagy öt fő lüktetésből álló) sorok is előállanak (0337 is felfogható ilyennek, valamint 0362). Ez úgy látszik összefüggésben van azzal, hogy alig van viszont páratlan ütemünk, annyira uralkodó a magyarban a páros ütemfajta. Gondoljunk arra, hogy a nyugati műzenében ezzel ellentétben mennyire döntő szerepe van a 3/4 és 6/8 ritmusoknak, ugyanakkor ott kizárólagos a bi- és tetrapódia, tehát az ütemek páros elosztása. Két ismert helye van a klasszikus zeneirodalomnak, ahol kivételesen tripódia szerepel: Mozart g-moll szimfóniájának harmadik tételében és Beethoven kilencedik szimfóniájának scherzójában, amikor a tetrapodikus téma néhány ütemig tripodikusan jelenik meg. Ezek a helyek azonban éppen szokatlanságukkal akarnak hatni.

A magyar páros ritmus azonban mégsem olyan kizárólagos, mint első tekintetre látszik: már láttuk a mazurka ritmust, ami szintén 3/4 (csak nem valcerszerű 3/4), másik a 3+2 osztású tízesek  ritmusa. Ezekből nincs ugyan sok, de szerepük más páratlan ütemekkel együtt már jelentős: a 6/8 és 5/8 ugyanis sokszor feltűnik dalainkban, mégpedig igen gyakran ugyanannak a dalnak variánsaiban páros ütemek helyén (0107, 0108, 0303, 0307 és 203. példa). Már korábban is ismert volt a régi stílusú 11-eseknek Erdély-szerte szokásos 5/8-os előadása, amikor többnyire a negyedik nyolcadot nyújtják meg negyeddé:

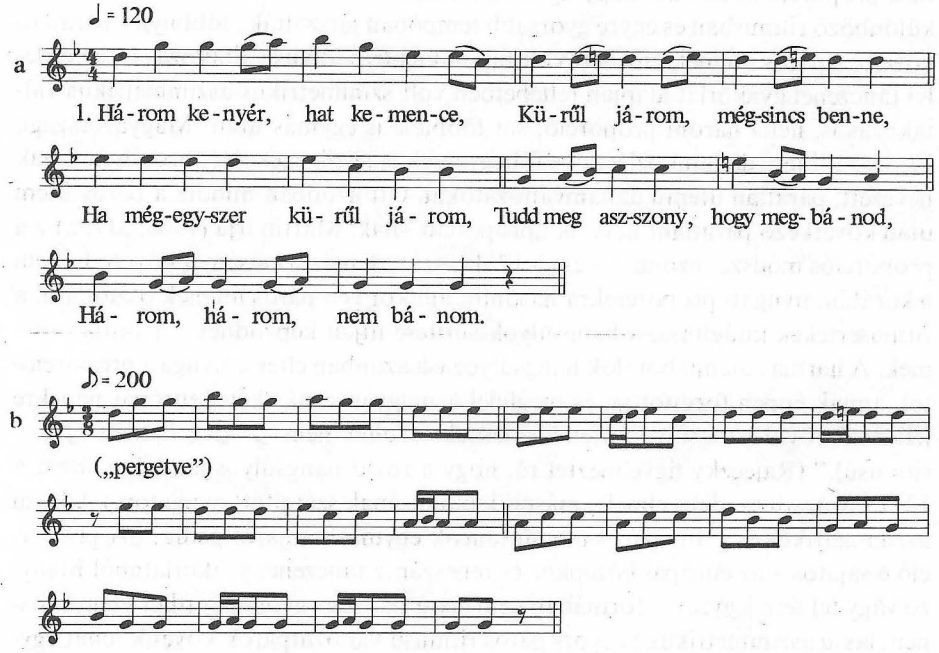
84.

További példa 0109. Kodály pedig 0125/a dalunk egy változatával kapcsolatban jegyezte meg, hogy 4/8-ban és 6/8-ban egyaránt hallható. Ennek ellenére sem figyeltünk föl erre a jelenségre, amíg Martin rá nem jött a botoló dallamok 2/4-es és 3/8-os egymásutáni előadása nyomán, hogy itt a késő középkor és a reneszánsz proporciós tánczenei gyakorlata él tovább (85–87. pl.)

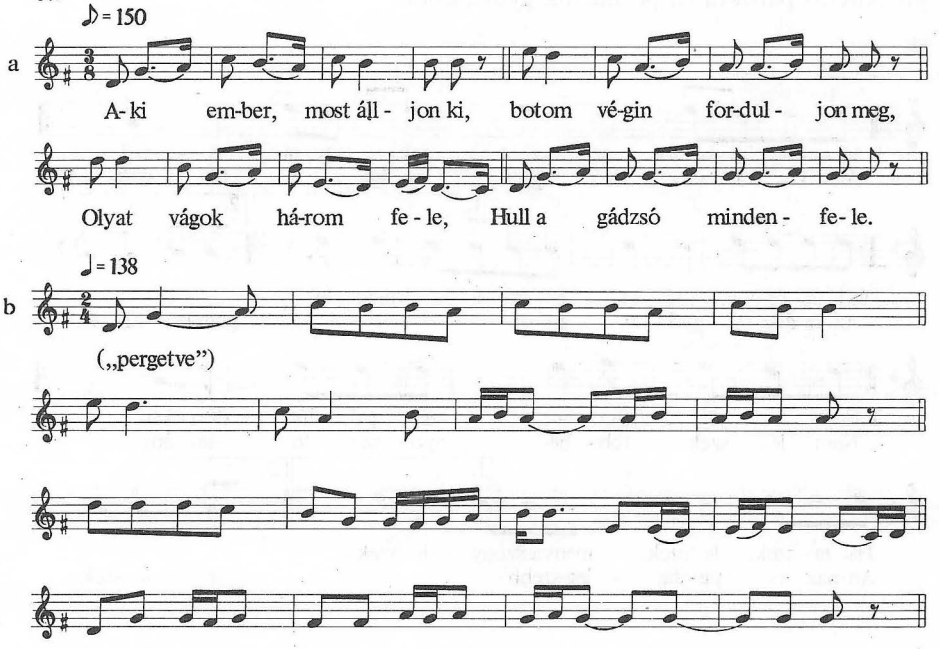
85.



86.



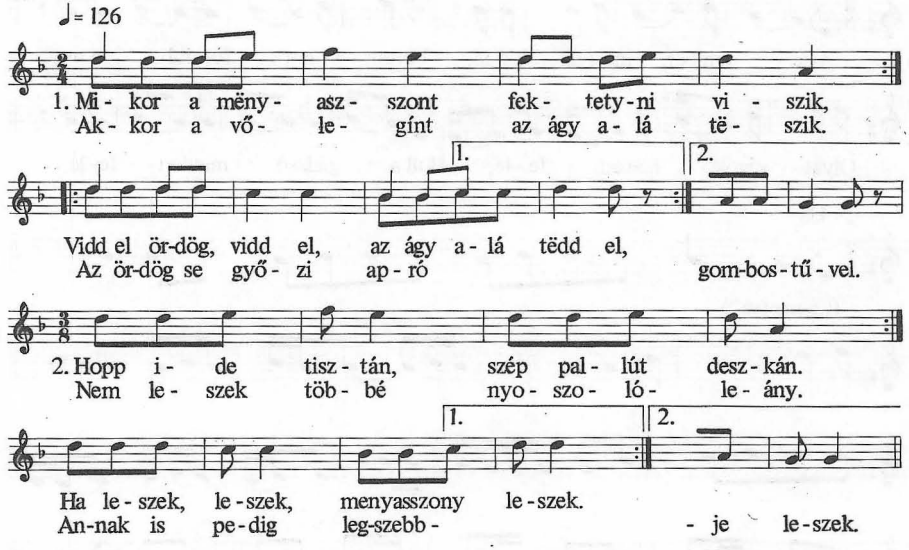
87.



Martin 1970 71–73. példa.

Ez a proporció abban áll, hogy ugyanazt a táncdallamot a különböző táncokhoz különböző ritmusban és egyre gyorsabb tempóban játszották; többnyire páratlan követte a páros ütemet, emellett volt bipodikus-tripodikus váltakozás is, az erdélyi tánczenei gyakorlat alapján feltehetően volt szimmetrikus-aszimmetrikus váltakozás is, néha három proporció, sőt többféle is egymás után. Magyarországi, 17. századi táncdallamközlések és följegyzések is jelzik ezeket a „proporció"-nak nevezett, páratlan ütemű dallamváltozatokat. Ott azonban mindig a páros ütem után következő páratlant nevezik „proporció"-nak. Martin írja (1968, 31): „Ez a proporciós módszer azonban nem a 17–18. századi mazurka-sémát követi, hanem a korábbi, nyugati proporciókra hasonlít, amikor is a páros ütemek osztódása, a ritmusértékek kitágítása, a hangsúlyok sűrítése útján képződnek a páratlan ütemek. A hármas ütemű botolók hangsúlyozása azonban eltér a nyugati proporciótól, annak éppen fordítottja, és megfelel a magyar s más kelet-európai népekre jellemző rövid-hangsúlyos ütemkezdésnek. (Tehát nem ♩ ♪ , hanem ♪♩ ritmusú)." (Rajeczky figyelmeztet rá, hogy a rövid hangsúlyos jambikus ütem a 12–13. századi modális elmélet második modusának számított nyugaton.) A lassú aszimmetrikus és gyors páros ütemű táncok egymásutánjáról pedig: „A proporció e sajátos – az európai középkor és reneszánsz tánczenei gyakorlatából hiányzó vagy fel sem jegyzett – formában nem lassú páros és gyors páratlan ütemű, hanem lassú aszimmetrikus és gyors páros ritmusú változatpárok követik tehát egymást." (uo. 33.) Ugyanő mutatott rá a magyar dalanyagban kimutatható más proporciós párokra is, pl. Bartók gyűjtéséből:

88.



MNT III/A 743. (Bartók csak a 6/8-os változatot közölte könyvében.)

Ezek után viszont nemcsak az említett 4/8–5/8 és 4/8–3/8 váltakozást sorolhatjuk a proporció körébe, hanem azokat a változatokat is, amelyek egy-egy régi dalunkon belül – néha egyetlen változaton belül is – váltogatják a bipodikus 3/4-es megoldást a tripodikus 2/4-essel:

és

(Például 0114–0115.) Ennek a dalnak egyes változatait az egyik gyűjtő az egyik ritmusban írta le, a másik másikban aszerint, amint az éppen alatta lévő szövegrész az énekes előadásában az egyik vagy másik ritmust emelte ki. De az, hogy mindkét megoldás következetesen váltogatja egymást a variánsokban, arra mutat, hogy egykor valóban váltották is egymást a különböző „proporciók"-ban.

Martin azt is megállapította, hogy az 5/8-os éneklés a táncban tovább él, mégpedig a dél-dunántúli lassú leánykarikázóban. Annak ritmusa többnyire 5/8, míg a gyorsabb „lépő" és „ugró" karikázóban már 2/4-et énekelnek. Megállapította továbbá, hogy az 5/8-os éneklés, illetve tánczene Erdélyben él tovább. Három lassú ritmusú régi táncfajtánk a Mezőségen még használatban van a táncciklusban, s ezek egyre gyorsabb tempófokozatokat jelentenek: a „Lassú" ♩ =40–80, a „Lassú magyaros" ♩ =80–100 és a „Magyar" vagy „Ritka magyar" ♩ =126–138; mindhez 16-osokat és „jaj-nótákat" alkalmaznak tánckíséretül. De ezek az első tánchoz rubato ritmusban hangzanak, a második dallamai 5/8-osok, s a harmadiké 6/8-os ritmusok. Ez világosan elárulja a proporciós gyakorlatot. (Martin 1965/66.)

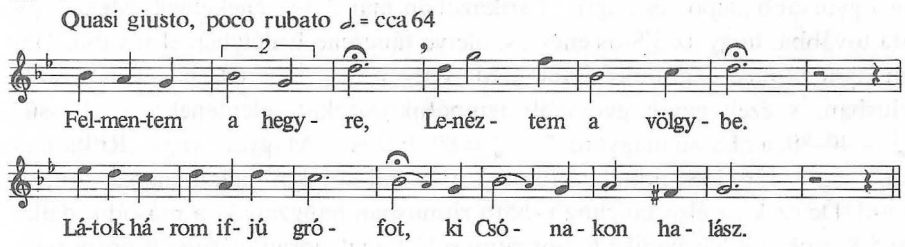
A proporció által létrehozott, ritka és különleges ritmusok mellé kívánkozik néhány dallam, amelynek sajátos ritmusa középkori énekek és versek ritmusával egyezik. Így biztosan 16. századi, illetve azt megelőző középkori versek ritmusát tükrözik a 2×, 3×, 4× (5+5+6 és 6+6+7 sőt 7+7+6) metrikai képletű dalaink (01, 033, 041, 0266). Egyébként a sokféle heterometrikus képlet alatt különféle eredet rejtőzhet: régi versek ritmusa és idegen dallamok hatása, átvétele mellett sokszor belső fejlődés, sőt alkalmi variációk is, vagy amiről már szó esett, a kanásztánc és gyermekdal szabad váltakozásának megmerevedése, tehát szintén belső fejlődés (039, 050, 0130, 0191, 0204, 0205, 0215, 0222, 0234, 0261, 0281, 0298, 0311). Viszont kétségtelenül középkori himnusz-ritmust őriz 0283, 0335. Ennek ritmusát kissé elmosódva egyházi népénekek is fenntartották, amelyek középkori vagy később följegyzett énekeink szövegét és dallamát tartották fenn a mai napig (0259, 0268, 0312). Ez a ritmus tulajdonképpen a jambusnak egy fajtája. Régi énekekben a jambus első másfél „lábát" mindig összevonták háromnyolcaddá:

Biztos, hogy a jambikus nyolcasok 5+3 tagolása:

látszik néhány énekünkben: 0272, 0287, 0313. A Csordapásztorok két soráról pedig már tudjuk, hogy a szaffikus versszak két 11-esének tagolását „egyszerűsítette le". Vagyis a reneszánsz kor hangsúlyosan alkalmazott safficum carmen-jét még tovább összevonta. Az így átalakított időmértékes ritmust, néha még a jambust is át tudja venni a magyar nép.

Ugyanakkor az ütemelőzős, jambikus, új dallamokat és a keringő típusú 3/4-eknek ütemelőzővel „nehezített" formáit egyáltalán nem tudja felfogni, s vagy elrontja, vagy átalakítja. Eltolja a hangsúlyt az ütemelőzőre, és előbb-utóbb teljesen megváltoztatja a ritmust, mint abban a példában, amelyet Bartók is jelzett (165. sz.), Kodály pedig magyarossá tett, hangsúlyokkal átalakított párhuzamával mutatott be „Népi kölcsönhatások" fejezetében (1973, 61, angol változatban 127/ab példa.) Néha teljesen megzavarodik a ritmus a „Három gróf és az apáca" keringő-ritmusú, ütemelőzős, idegen dallamában:

89.



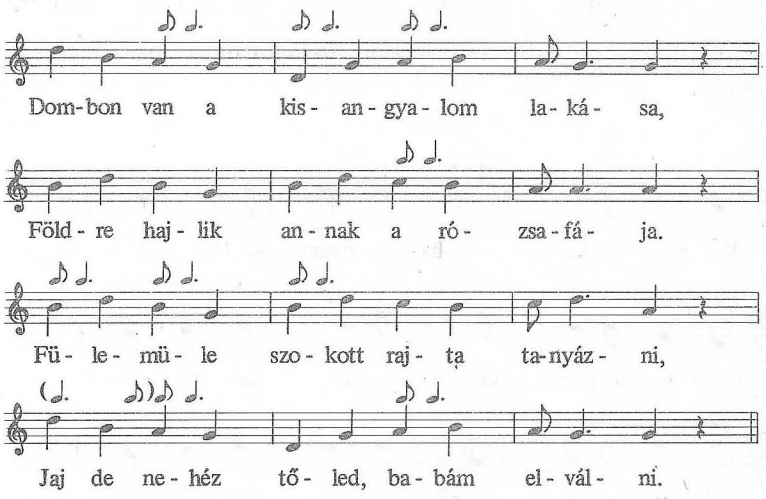
AP, 7344/h Nyírlugos–Szabadság Tsz, 46 é. asszony, 1968. Vargyas

Minden magyar dallamnak jellemző sajátsága a pontozott-alkalmazkodó ritmus: a feszes ritmusú 4/4-ben a hangok hosszúsága alkalmazkodik az alatta lévő szótag hosszúságához, s ennek megfelelően pontozott negyedek és rövid nyolcadok váltakoznak egymással. Bartók (1924, XXVI–XXVII.) tárgyalja, és megállapítja, hogy a következő szabályok érvényesülnek benne: – –(két hosszú szótag) ritmusa ♩ ♩ —⌣=♩ ♩ vagy ♩. ♪ ⌣—=♪♩. ritkán ♩ ♩ ⌣⌣=♪♩.
Azonban hozzáteszi, hogy ezek a „szabályok" sosem érvényesülnek kizárólagosan. Számos kivétel van, amire, mint írja, „még nem sikerült valamilyen rendszert megállapítani". (Lásd még Bárdos 1974-et, aki Bartókot nem említve állapította meg ugyanezeket.)

Ezekre a kivételekre, illetőleg a pontozás esetlegességeire nézve Áj faluban a következő megfigyeléseket tettem (Vargyas 1941, 57). A legtöbben a természetes pontozást alkalmazzák, amit Bartók leírt, tehát az érvényesül a közös éneklésben. Kétes helyeken, ahol kétféle megoldás egyaránt jól hat, néha többféle megoldás is hangzik egyszerre. Ha pedig valakinek igen erős, átható hangja van, akinek vezető szerepét a többiek általában elismerik, akkor annak megoldásait veszi át a közösség. Az ilyen néha beleviszi a többieket szokatlanabb pontozásba is. De az mégis inkább a magányos éneklésben érvényesül. Egy-egy fejlettebb ízlésű és mu-

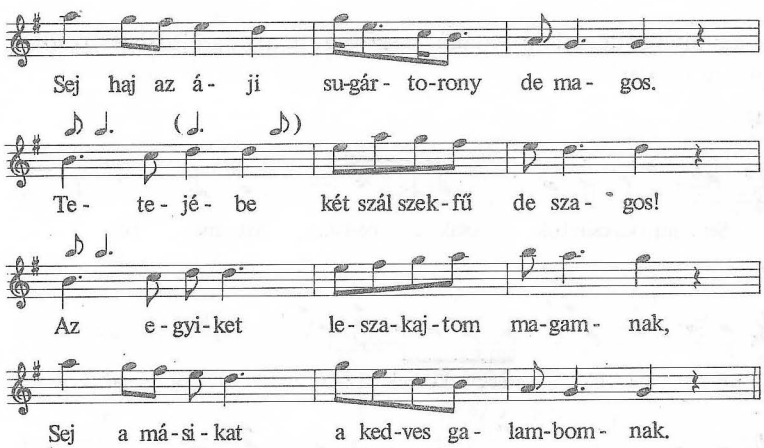
zikalitású énekes gyakran túlteszi magát a szöveg követelményein, hogy változatosabb vagy hatásosabb, zeneileg egységesebb ritmust alakítson ki. Így például volt a faluban egy olyan asszony, aki a szokottnál lassabban, de igen kötött, telt hangon énekelt, s néha elhagyta a pontozást a szövegkívánta helyeken, hogy az egyenletes negyedek után annál hatásosabbá váljanak a sorvégi pontozott záróritmusok. (90. példa. A kottapéldák fölött jelzem a szokásos ritmizálást, ()-ben a lehetséges, de nem kötelező pontozást.

90.



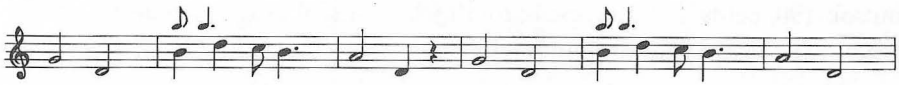
Egy nagyon fejlett zenei érzékű fiatal lány pedig a következő megoldásokat énekelte:

91.



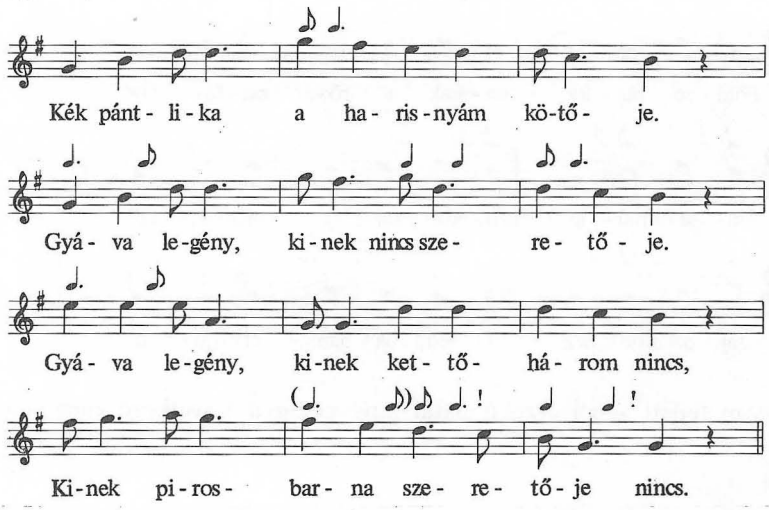
Megfigyelhetjük, mennyire a változatosság, a zenei szempont az irányadó nála; kerüli az egyhangúságot, a banálisan ható pontozást. A 92. példában így jobban érezzük a negyedek lüktetését a félkották után, mintha kétszer ismétlődnék a nyolcad és pontozott negyed, ahogy a szöveg megkívánja.

92.



Hogy mennyire meg tudja tartani a változatosságot több soron át, arra példa a következő:

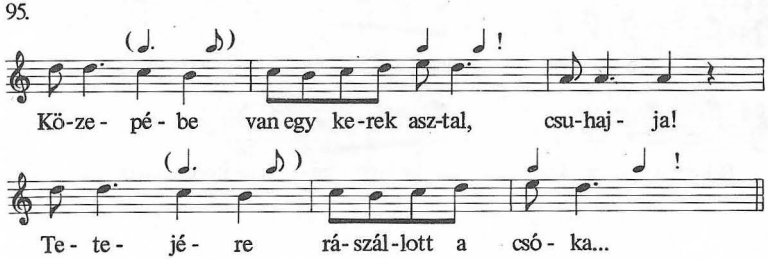
93.



És hogy mennyire függetleníti magát a szövegtől, arra szélsőséges példa a következő néhány részlet:

94.

95.



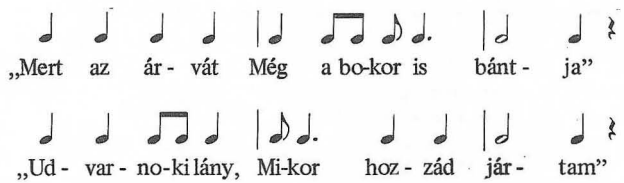
Különben megfigyeltem, hogy emlékezetben tartotta az egyszer megvalósított, különleges pontozást, s ha egy dalt többször meghallgattam egymás után, mindig ugyanúgy dalolta. Később, nagyobb szünet után ismételve, esetleg volt eltérés.

Természetesen nem ezek az egyéni megoldások az irányadók, hanem amit mindenki, vagy a legtöbben megvalósítanak: a közös énekgyakorlat. Az pedig országosan azt mutatja, hogy mihelyt feszes ritmusban egyenlő negyedek kerülnek egymás mellé, akár csak kettő is, akkor annak már igazodnia kell az alatta lévő szótag hosszúságához olyan mértékben, ahogy ezt Bartók összefoglalta.

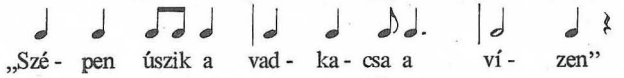
Érdekes viszont, hogy ez az igazodás egyáltalán nem kötelező a nyolcadok esetében. Előfordul ugyan, hogy a nyolcadokat is pontozzák és tizenhatodokkal váltogatják, ez azonban már csak lehetőség, amivel egyesek bizonyos esetben élnek, de nem kötelező. A gyorsabban mozgó nyolcadok tehát elbírják a különböző hosszúságú szótagokat, a negyedek nem. Ennek a különbségnek megfelel az a másik megfigyelés, amely szerint sokkal jobban bántja fülünket, ha egy rövid szótagot kell hosszan énekelni, mintha egy hosszú szótagot kell énekben röviden ejteni. Nyilván ezért közömbös az amúgy is rövid ejtésű nyolcadmozgás a szótaghosszra, mert abban csak a hosszú szótagok rövid ejtése térne el a szabálytól; de a lassú negyedekben a rövideket kellene „kihúzni", ami bántó, tehát ott már megjelenik az alkalmazkodó pontozás.

Nemcsak a pontozással lehet követni a szöveg szótaghosszúságait, hanem aprózással is. Ez már megváltoztatja az alapritmust, sőt az alapul szolgáló metrikai képletet is. Ilyen például, amikor 4+4+2 tízesbe az egyik negyed helyére két nyolcad kerül, többnyire egy szövegváltozatot követve nemcsak szótagszámmal, hanem ritmussal is.

Például: „Mert az árvát | Még a bokor is | bántja" vagy „Udvarnoki lány, |Mikor hozzád | jártam".



Ez az aprózás ugyanebben a dallamban országos elterjedésű a következő szöveggel: „Szépen úszik a | vadkacsa a| vizen" (0343).



Itt persze inkább az történt, hogy a szöveg követi a dallam ritmusát – utánaalakul; de mindkét eset azt jelenti, hogy dallam és szöveg hosszúságviszonyai egymáshoz illeszkednek.

Ez az illeszkedés legnagyobb mértékben az új stílus dalaiban következik be, minthogy ott van a legtöbb negyedes alapritmusú, szótagoló dallam. Ezekben

azonban nemcsak a pontozás hoz változatosságot, hanem a különböző összevonások is, amelyek a negyedes alapritmusból különböző változatokat – sokszor aszimmetrikusokat is – alakítanak ki. Minthogy a legnagyobb tömegű, hasonló felépítésű dallam a 10-es és 11-es szótagszámú dalokban keletkezik, ezeknek kell a legváltozatosabb ritmikai megoldásokat megvalósítani, különben végtelen egyhangúság áradna a variánsokból. Tekintsük át a leggyakoribb és legérdekesebb ritmusváltozatokat.

A 10-es, tripodikus alapritmusa:

Ez bipodikussá összevonva:

(Nagyon ritka.) A 11-esé:

A változatokat nemcsak a különböző összevonások adják, hanem ezeknek váltogatása is a dallam két különböző (A és B) sorában. Példái:

96. 0332, 0336, 0342

0339

(0334, 0338), 0340

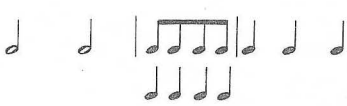
0341

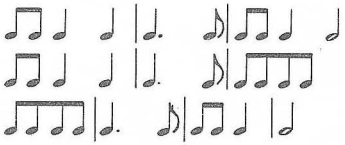
0343

112/f

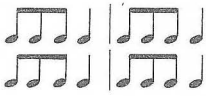
Pt 391 „Lement a nap a maga járásán"

Pt 402 „Este van már, csillag van az égen"


0333


Járdányi II,64 „Garibaldi csárdás kis kalapja"

0331


0335

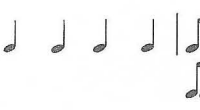
0344, 74

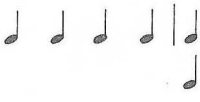
0337

Több változatot adnak a 11-esek:

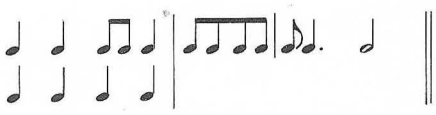
97.
0350, 0356, 279

0348, 0363–0364


0349


0366

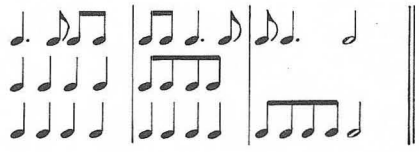
0357, 0365



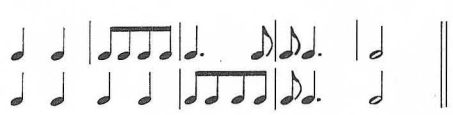
0346, 0355, 0368

0347

134.



0367

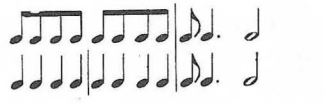


0362

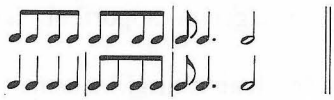
115/a.

115/c.

0353, 0359, 113., 278.

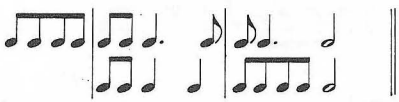


Pt 399



0358, 0360, 277.

116.



0354

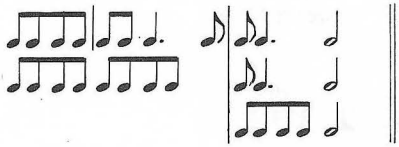
0352, 176.

114.

Áj falu zenei anyaga II 145 „Ezt a kislányt még akkor megszerettem"

0361

0345

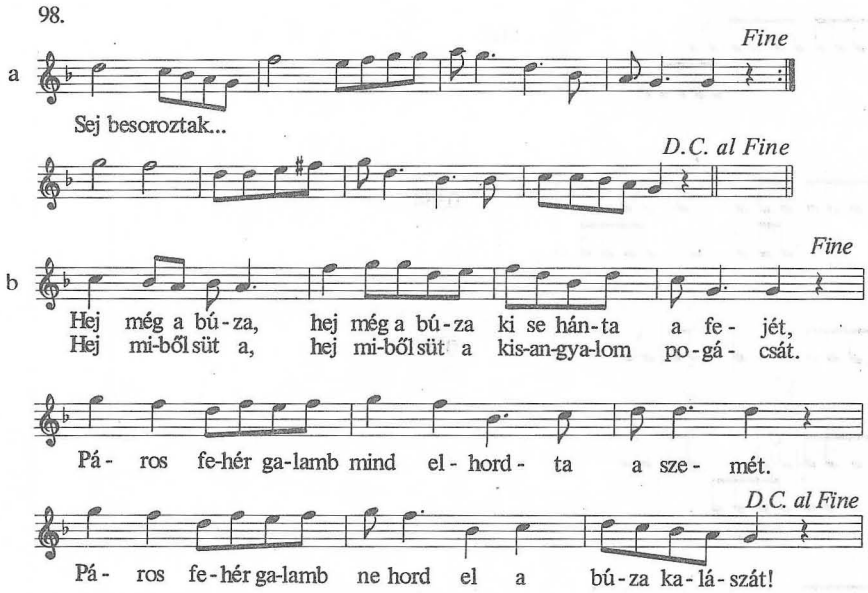


0351

Lássunk néhány szép változatot a magasabb szótagszám-csoportból is: 0380–0381, 0384, 0386, 0389, 0391.

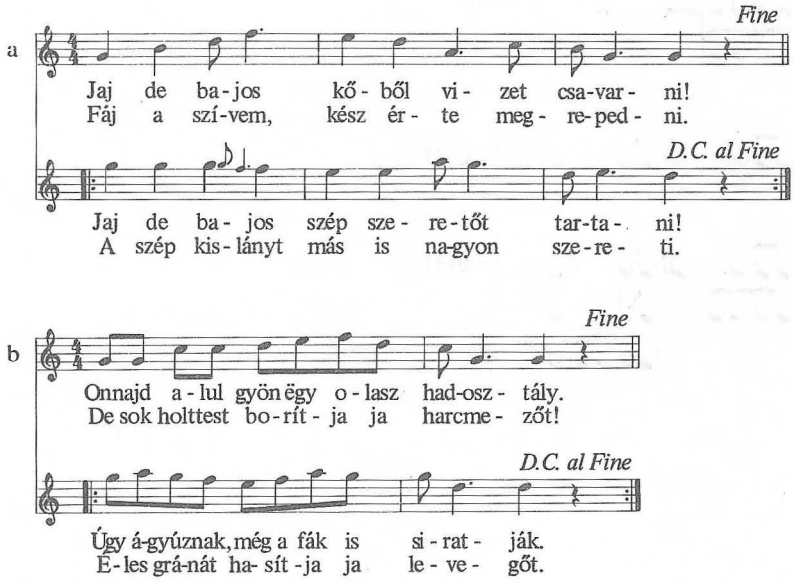
Ezek a változatok ugyanannak a dallamnak variánsaiban is megjelenhetnek: 0387+98/ab.

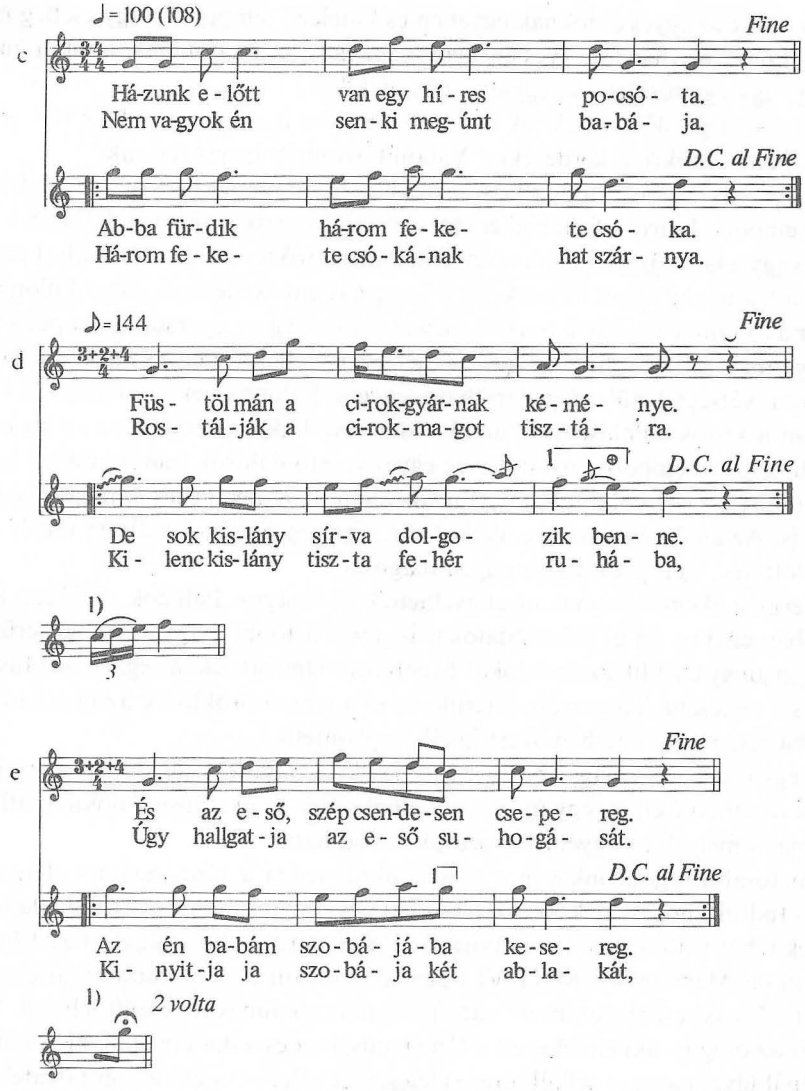
98.



a) Pt 451; b) Vargyas 1960–63 II 347. sz.

99.





a) Horgos (Csongrád) Bartók 1906; b) Berzence (Somogy) 23 é. férfi, Seemayer 1933; c) Csitár (Nyitra) leány, Kodály 1914; d) MF 774/a Vésztő (Békés) 16 é. lány, Bartók 1909; e) Nagyszalonta (Bihar) 56 é. pásztor, Kodály 1917.

Nem egy ezek közül a változatok közül már feltűnik a régi stílus 11-esei között is: 06, 014, 019, 022, 048, 064, 080, 089, 0109, 0111.

Tulajdonképpen ritmusösszevonás a szinkópa is. Régi táncdalainkban gyakran föltűnik: 067–8, 0106. Mindig ütemen belül alkalmazzák. Az ütemhatáron átkötött szinkópát a magyar nép nem ismeri.

Időjelenség, ha nem is tartozik a szigorúan vett ritmus fogalmába, a tempó.

Kérdés, van-e az egyes daloknak egyetlen és kötelező tempója? Vagy esetleg nem is a daloknak van, hanem egyes énekeseknek, vagy az alkalomnak, amikor éneklik, vagy egy-egy területnek, egy-egy stílusnak?

Sajnos, elegendő vizsgálatok nem folytak ilyen irányban, amelyek biztos választ adnának ezekre a kérdésekre. Valamit azonban mégis tudunk.

Így például tudjuk, hogy a közös éneklésnek sincs mindig és minden dalra állandó tempója. Lányok fonóbeli éneklése, szombat esti csoportos dalolása a kapuban vagy a faluközti séták alatt nagyon különböző tempóban történik: kezdetben igen lassú, elnyújtott az ének, de a hangulat emelkedésével, majd különösen amikor a fonóban elkezdtek összefogózva táncolni, egyre gyorsult a tempó, s volt olyan gyors is a végén, hogy alig bírták lélegzetvétellel. Az egyes énekesek külön énekében kétségtelenül megállapítható egyéni különbségeket találtunk. Ezek azonban a közös dalolásban eltűntek, összeolvadtak egy átlagos, mindnyájunk által elfogadott tempóba. Amit persze egyes vezető-dalosok irányítottak, s ha ők belelendültek és nagyobb tempót akartak venni, magukkal tudták ragadni a többieket is. Az áji 30 éves menyecskék ilyen „vezéregyénisége" vallotta erről: „Mi így daloltunk, igen gyorsan meg igen magosan."

Területenként is vannak megfigyelhető különbségek. Palócok általában kissé lassabban éneklik az új stílusú dalokat is, mint a többi magyarországi területeken. Ugyanígy éneklik az új dalokat Erdélyben. Úgy látszik, a régi énekstílus lassúbb, s a régiesebb hagyományú területen ez a tempó öröklődik az új stílusra is. De a fiatalság e tekintetben azért inkább egyöntetű.

Végső soron egy nagy tömegre kiterjeszkedő adatfelvétel statisztikai feldolgozása dönthetné el, mi egy új stílusú dalnak vagy az új stílusú daloknak átlagos tempója, s melyek az egyéni változatok szélső határai.

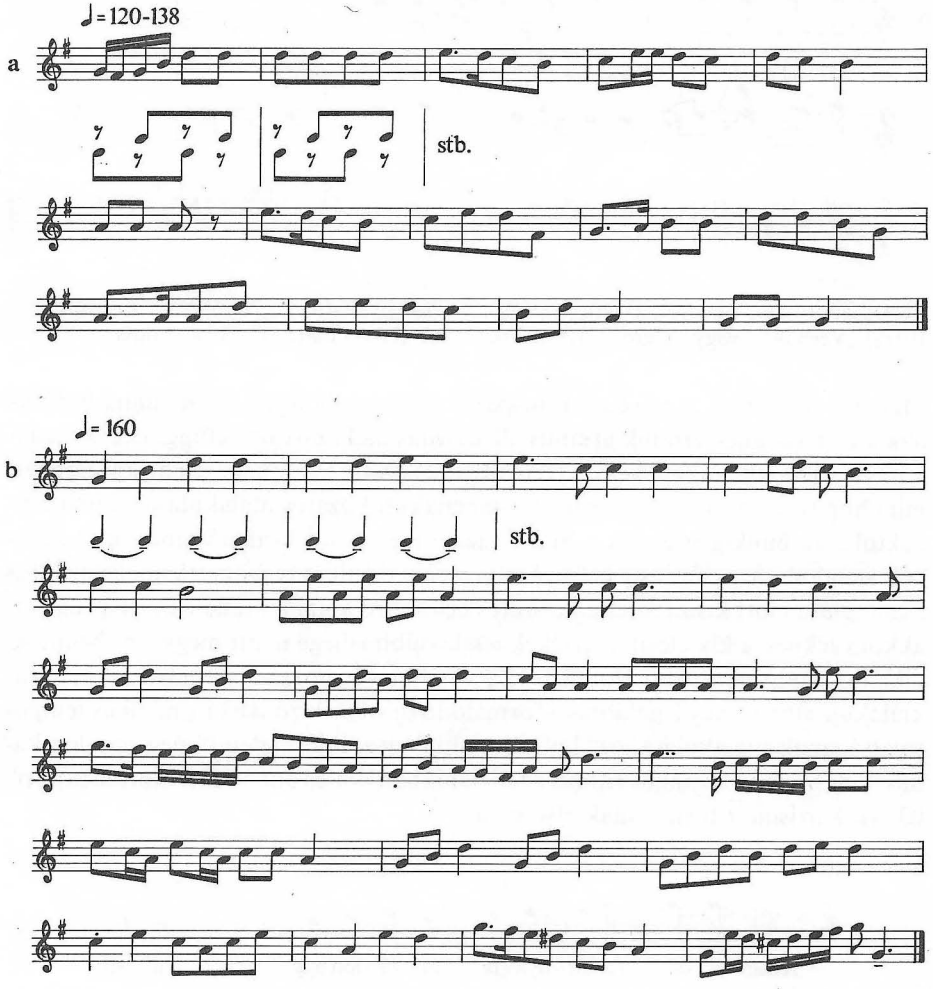
Biztosabb fogódzónk van a táncdalokra: maga a tánc. Számos dalunkról nem is tudtuk, hogy egyik-másik területen egy-egy meghatározott tánc dallama, aminek tehát valódi élete és tempója az, ahogy tánchoz használják. Ezért örvendetes újítás Martinnak a MNT VI típusaihoz közölt tánc-szempontú áttekintése (1972). Még kevesebb dalunkról van éppen tánc alkalmával készült felvétel. Mert még az az öreg is, aki emlékezett a tánc tempójára és a dal táncdallam voltára de asztalnál ülve, mozgás nélkül, öreges lélegzetvétellel adta elő a régi táncdalokat, bizonyára másként, lassabban dalolt, mint mikor a fiatalság járta rá a táncot, vagy a karikázókhoz maga is énekelte. Szerencsére az újabb tánckutatás számos felvételt készített tánczenénkről, táncdallamainkról tánckíséret közben, s ezekből kiderült számos daltípus vidékenkint jellemző, igazi tempója. De még ennél is több, bizonyos törvényszerűségek, amelyek fontos kérdéseknek adtak új megvilágítást.

Ezek a törvényszerűségek azzal kezdődnek, hogy nem a dallamnak van tempója, hanem egy-egy tánctípusnak. (Annak is vidékenként eltérően, bár csak bizonyos határok között.) Csak annak a táncdalnak vagy daltípusnak van egyetlen tempója, amelyet csak egyetlen tánctípushoz használnak egy szűk területen belül.

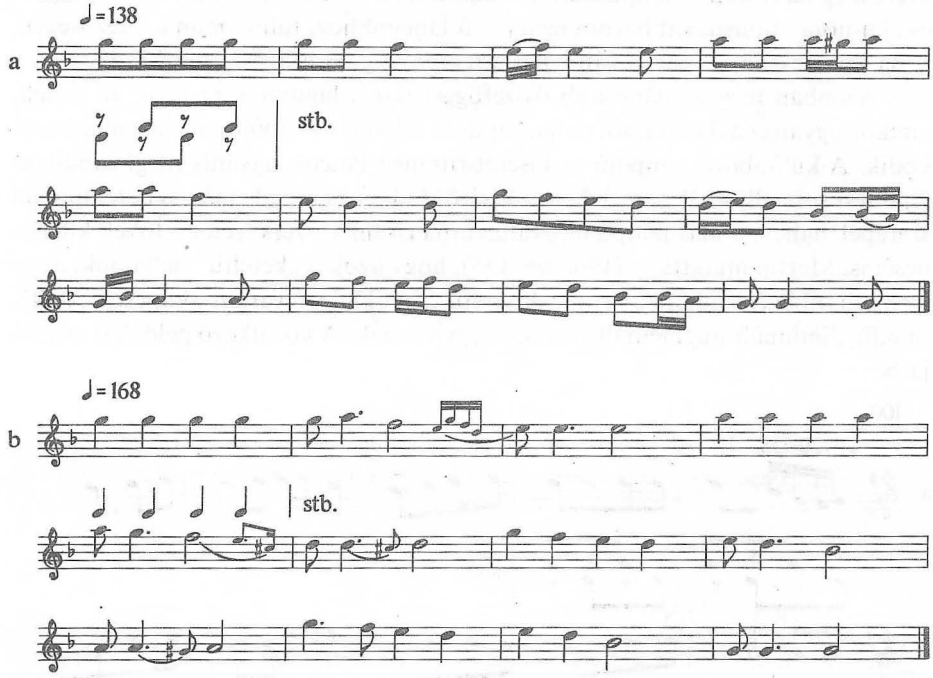
Mert még ha rokon tánctípusokhoz alkalmazzák is, mint például a 16 szótagost és „jaj-nóta" típusúakat három igen lassú táncunkhoz, túlnyomón a Mezőségen, néha Gyimesben, akkor is változhat a tempó ♩ =40-től ♩ =138-ig.

Azonban még általánosabb összefüggésekre világítanak rá azok az esetek, amikor ugyanaz a dallam, sőt dallamtípus is más-más tempójú tánchoz alkalmazkodik. A különböző tempójú és kíséret-ritmusú táncok ugyanis megállapítható fejlődési sort alkotnak, amelyben a kísérő dallam nemcsak más-más tempóban szerepel, hanem a más tempó megváltoztatja ritmikai szerkezetét, időbeli kiterjedését is. Martin mutatta ki (1965/66, 155), hogy azok a „kétéltű" dallamok, amelyek különböző tempójú és ritmuskíséretű táncokhoz egyaránt „kapcsolódnak", mindig diminuált-augmentált variánsai egymásnak. A következő példákat mutatja be:

100.



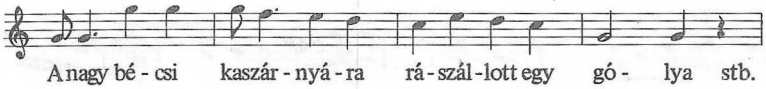
101.



100a) „Söprűtánc", Halászi (Győr-Sopron); **b)** „Lassú csárdás", Nagyszekeres (Szatmár); **101/a)** „Verbunk" vagy „Ugrós", Báta (Tolna); **b)** „Lassú csárdás", Báta (Tolna)

Majd így folytatja: „Az ilyen variánspárok tömeges feltárása bizonyítaná Bartóknak a Kanásztánc-verbunk új stílus, ill. csárdás dallamok összefüggésére és kialakulására vonatkozó feltevését" (Bartók 1924, XIX.). 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 kialakulása előtt kiszélesítette kétszeres értékekre a kanásztánc ritmusát, ugyanakkor ezeknek a kiszélesített értékeknek lassúbb jellege miatt megjelent benne az alkalmazkodó-pontozott ritmus is. Ez a fejlődés is hozzájárult tehát az új stílus kialakulásához, vagy legalábbis a formálódó új stílus bizonyos ritmikai és tempósajátságának kialakulásához. Így például világos, miért jelenik meg minden kanásztáncszerű 14 szótagos ritmus az új dalokban 4/4-es augmentált formában (pl. 0374). Közismert formájának első sora:

102.

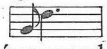


Egyúttal ez a fejlődés, amely a 19. század második harmadában a csárdás feltűnésével éri el végpontját, segít meghatározni az új stílus kialakulásának korát is. (Erről részletesen a 10. fejezetben lesz szó.)

A hangszeres tánczenének hatását az énekelt dalokra másban is tapasztalhatjuk. Az erdélyi Mezőségen, ahol igen fejlett, egyúttal igen régies táncélet virágzik, a hangszeres tánckíséretre ráénekelt dalokban sajátos fejlődés ment végbe: részben ott is a kiszélesítés, ami a 16 szótagos, lassú darabokat hozta létre, másrészt a hangszeres ismétlésekhez igazodó éneklés a dallamok formáját bontotta fel és hozott létre egy sajátos, laza és változó formát, amit „Jaj-nóta" néven emlegetünk. Ennek részletes ismertetése a következő, „Forma" fejezetben olvasható. Ez azonban az országos jelentőségű verbunkos – csárdás – új stílus fejlődési vonalhoz képest szűkebb körben érvényesült.

Az előzőkből végső tanulságul levonhatjuk, hogy nincs a dalnak egyetlen, meghatározott tempója, hanem alkalmazásától, énekesétől, alkalmazásának helyétől és idejétől függően vannak különböző tempói. Minthogy azonban az alkalmazás helye, ideje és módja többnyire a dallamok variáns-jellegére is befolyással van, egyúttal szöveg-kapcsolatát is meghatározza, egy-egy *variánsnak* már lehet határozott tempója, különösen ha az éppen tánchoz tartozik. Akkor annak „hiteles tempója" hozzátartozik a dallam lényegéhez. Hogy egyetlen negatív példát említsek: a „Béres vagyok, béres" kezdetű, közismert dalunk is 4/4-re kiszélesítve pontozott, lassú ritmusban vált felkapottá; holott Bartók megírta a dallamhoz fűzött jegyzetében, hogy ez a tempó kivételes. Azóta számos változata került elő ugyanarról a szűk területről, Fejér megyéből, s mindig gyors nyolcadokban éneklik. (Lásd 0242-t.) Ez tehát az illető dal „„hiteles tempója".

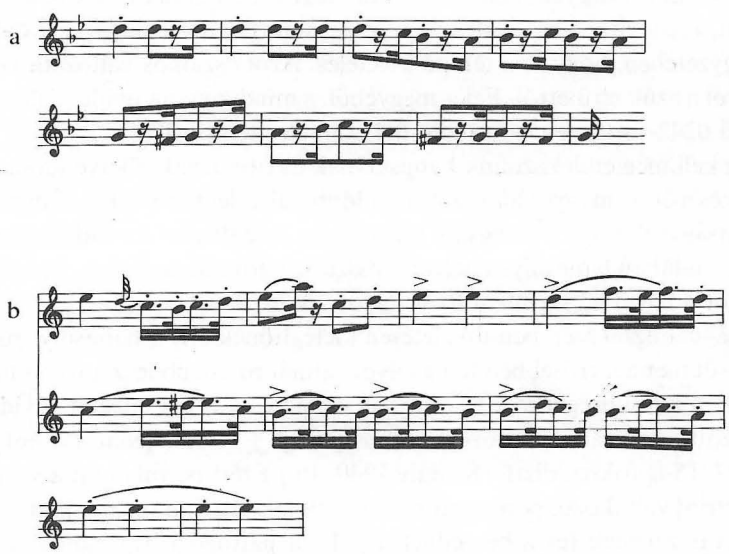
Meg kell még emlékeznünk hangsúlynak és ritmusnak, illetve időtartamnak összefüggéséről. A magyar alapvetően különbözik a legtöbb európai nyelvnek attól a sajátságától, hogy a hangsúly megnyújtja a szótagot. Az indoeurópai nyelvek ezért általában hangsúlyos helyen hosszú hangot alkalmaznak, illetve a hosszú hangot a röviddel szemben hangsúlyosnak érzik.

A magyar ezzel szemben tökéletesen kielégítőnek érzi a hangsúlyt rövid szótagon is, sőt mennél erősebben hangsúlyoz, annál rövidebb lesz a rövid hang, nagyobb lesz a különbség a rövid és hosszú szótag és a rájuk énekelt rövid–hosszú hang között. Az arány pontozott ritmusban -tól, tehát 1:3-tól -ig, tehát 1:15-ig fokozódhat. (Kodály 1940, 19.) Ezért is, valamint a szótaghosszúság szerint váltakozó, pontozott ritmusaink miatt is van olyan „pattogó" jellege a magyar zenének (és a beszédnek is). Ez a pattogó jelleg hangmagassággal nincs kapcsolatban. Míg a németben, franciában a hangsúlyos szótagra lehetőleg magasabb hangnak kell esnie, s egy rövid hangról magas hosszú hangra felugró motívumot:  általában ütemelőzővel tudnak elképzelni, hogy a hosszú magas hang az ütemélre kerüljön, hangsúlyos legyen; addig a magyar nagyon jónak érzi a mélyebb és rövid hang erős hangsúlyát, és a hangsúllyal megpattintott hangról még jobban esik felugornia a magasba. (Lásd 0125/a.)

Ez a különbség megmutatkozik a lejegyzésben is. Nézzük össze a 249. példában közölt magyar és francia dalok kottaképét. Mi a motívum kezdetét hangsúlyosnak érezzük, a franciák kivétel nélkül hangsúlytalan ütemelőzőnek. (Előtte még 3/8 szünetet is írnak, amit elhagytam, hogy az egyező hangok egymás alá kerüljenek.) Nyilván összefügg ez azzal a nyelvi különbséggel, hogy a magyar mondat vagy szólam az elején hangsúlyos, a franciáé pedig a végén. A franciában hozzájön még, hogy ez a mondat végi hangsúly egyúttal hanglejtésben is magasra ugrik; ők tehát magasba ugró dallamot és hangsúlyt csak így tudnak elképzelni.

A magyar ritmusnak ezek a sajátságai, amelyek a legtöbb európai nép szemében különösnek tűnnek, a magyar zenének sajátos ritmusjelleget adnak, amit általában nyilván is tartanak, amióta a magyar zene ismeretessé vált Európában. Nem véletlen, hogy amikor nagy nyugati zenészek magyar zenét utánoznak, elsősorban ezt a pontozott ritmust, a magyar zene pattogó jellegét utánozták. Jellemző, hogy ilyenkor is megmaradnak saját nyelvi ritmusérzékük határai között, s a hangsúlyos helyre mindig a hosszú, pontozott hangot teszik, tehát lényegében trochaikus (–◡) ritmust komponálnak, lehetőleg magas–mély sorrendben. Már ez is új számukra a megszokott, ütemelőzős jambus helyett. (Beethoven Eroica finálejának epizódja, Schubert C-dúr szimfónia 2. tétele.)

103.



Világos, hogy rövid hangsúlyos hang után hosszú hangsúlytalant, méghozzá mély–magas egymásutánban nehezen tudnak érzékelni.

A magyar népzene ritmusa tehát megkülönböztető, nemzeti sajátságunk.

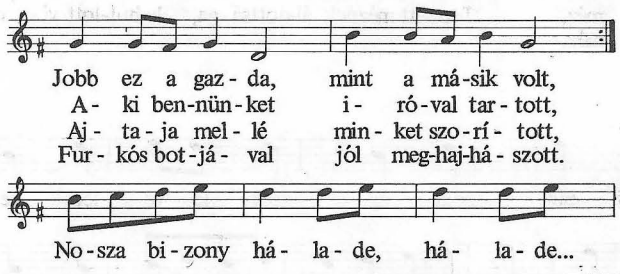
FORMA

A teljes magyar népzene, amely a tulajdonképpeni népdalokon túl a szokásdallamokat és a nép mindenféle más zenei megnyilvánulását magába foglalja, a formáknak is igen sokféle, elemi fokozatát tartotta fenn.

A legkisebb elem, amit már formának nevezhetünk, mert felismerhető egységet alkot (sőt néha lezárással végződik is), az ütempár. Ez azonban még többnyire csak a „motívum" fogalmába sorolható, vagyis olyan zenei egység, amiből több szokott együtt lenni, hogy egy teljes „dallamot" alkosson. Általában a gyermekdalból ismerjük (7–10. példa); de hasonló módon jelennek meg a regösénekben és a betlehemes játék bizonyos dallamaiban is. Ezekből az ütempárokból, motívumismételgetés formájában építenek fel nagyobb dallamot, egy-egy teljes gyermekjátékot, mondókát, vagy egy játék nagyobb részletét; egy-egy ütempárnak sokszori ismétlése után másik ütempárra mennek át, majd egy záró ütempárral fejezik be.

Ez a forma annyira él, annyira megvan az életereje, hogy még újabb időben is „alkotják": ismert, kész, strofikus dalból is visszatérnek erre a formára, bizonyos részeit széttagolva, mint ütempárt ismételgetik; motívumismételgetéssé alakítják át a fejlettebb, strofikus formát. A következő példában a közismert „Mennyből az angyal" karácsonyi énekünk első sorát látjuk ismételgetve egy betlehemezésszerű baranyai szokásban.

104.



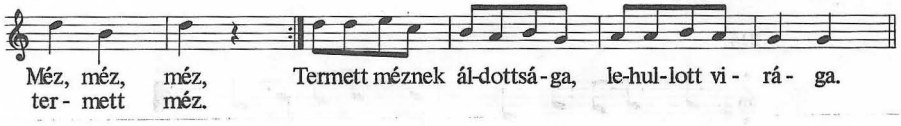
AP 8801/a–c, Kelemenjárás, Magyaregregy (Baranya) 1974 Paksa K.

Az első fejlődési fok, amit már önmagában is megálló, zárt formának tarthatunk, a periódus. Ez előtti formák azonban még nagy tömegben élnek néphagyományunkban. Rajeczky (1973) „strófaelőtti formák" elnevezés alatt említ néhányat. Ilyen periódus előtti formák: 1. a gyermekjáték, regösének, betlehemes játék

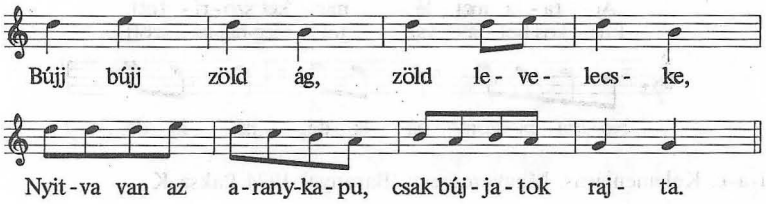
egyenlőtlen motívumismételgetései; olyan ütempárjai, amelyek lezáratlanok, vagy ahol a lezárások olyan különböző terjedelmű részek után jelennek meg, hogy nem érezünk két összetartozó, egymást kiegészítő részt bennük; 2. az egyetlen dallamsort ismételgető „sztihikus" forma. Ilyent az egész magyar népzenei hagyományból csak egyet ismerünk, az erdélyi regöséneket (0201). Az egykori epikus énekeknek ezt az általános formáját ezek szerint a magyar hagyomány már nem tartotta fenn, csak ebben a más hagyományból származó szokás-dallamban. (NB. a periódussá bővült, *do*-n végződő forma, amit az MNT II is átvett 866 sz. alatt, diákok megbízhatatlan gyűjtése, amit azóta semmi utólagos gyűjtés nem igazolt.) 3. Periódus előtti állapotot látunk a két kadenciás kis siratóban is, mert ennek két egymás melletti zárlata még nem periódusszerűen váltakozik: nem egy nyitva hagyott és egy lezárt sorvég váltogatja egymást, hanem szabályozatlanul következnek egymás után, néha az egyik ismétlődik többször is, néha meg a másik. 4. Ugyanilyen jellegű a 3 vagy 4 zárlatú forma, az oktáv terjedelmű sirató is. Minthogy itt sincs kötött váltakozás a különböző jellegű zárlatok között, ezt sem nevezhetjük periódusnak. Mindezek tehát az első, zárt forma megjelenése előtti fokot képviselik, illetve az odáig vezető fejlődés útját mutatják. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy a periódus megjelenése előtt létezhetnek még 3–4 sorfajtából vagy zárlatból építkező dallamok is, és megelőzhetik a periódus zárt formájának kialakulását.

A magyar népdalok túlnyomóan négysoros, zárt versszakformáinak hatása alatt nemigen tartottuk számon, mennyi elemi *periódus* él a magyar nép hagyományában. Ilyenek már az ütemparós műfajokban is megjelennek alkalmilag, mint teljesen formás periódusok.

105.



106.



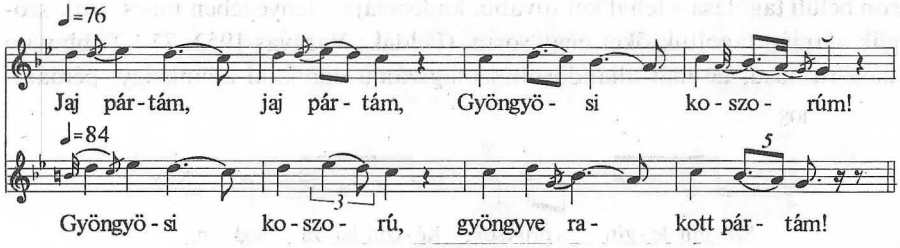
105/ MNT I 387; 106/ MNT I 260.

Részben ilyenek az úgynevezett „kötött" siratók, ahol többnyire nem is igazi kötött formáról van szó, hanem csak arról, hogy a zenei nyugvópontok itt már ál-

landó sorrendben követik egymást, s így a záróhangra érkező, utolsó kadencia már valóban lezárja a hozzá tartozó, előző sort vagy sorokat. De mert legtöbbször 3–4 kadenciás, így tulajdonképpen ez a forma rögtön a strófába fejleszti tovább a siratót. Igazán két kadenciásnak csak a kötet két utolsó darabja (MNT V 217–218) mondható, de 218-nak teljes hangfelvétele szerint néha ebben is „szabálytalan" a kadenciák sora, s éppen a végén másképpen zár. A „kötött" siratót tulajdonképp fokozatos alakulás a kötött forma felé, többnyire a periódusfok kihagyásával mindjárt a négysoros strófa felé.

Igazi kétsoros dallamok is élnek a szokás-dalok közt: 0293, valamint a következő példánk:

107.



MNT III 276.

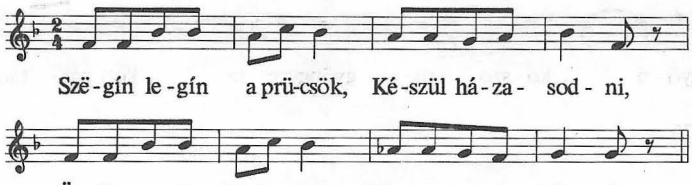
De sok négysoros, zárt formájú, mai népdalunk alakjából visszakövetkeztethetünk kétsoros, periódusos előző alakjára. Minden „egymagú", (egyetlen zenei gondolatot négyszer ismétlő) kvintváltó dallam ilyen: első sorát eltérő kadenciával ismétli, azután az egész periódust kvinttel mélyebben megismétli. Itt a forma maga mutatja, hogy a kvintváltó továbbfejlesztés előtt kellett lennie egy kétsoros, periódusos formának. Ezt a formát a magyar dal cseremisz párhuzama egy esetben fenn is tartotta. 01 dalunk cseremisz párjának kvintváltó formáját Kodály csak kikövetkeztette az ilyen cseremisz dalok analógiájára. De amióta tudjuk Vikár László újabb gyűjtéséből, hogy vannak olyan cseremisz területek, ahol kvintváltás nélkül élnek a dallamok, nemegyszer ugyanazok, amelyeket a másik területen kvintváltó formában találtak, egyáltalán nem biztos, hogy Lach példája tévesztés eredménye. Sokkal inkább az ismert, magyar, kvintváltó oktávterjedelmű dallam korábbi, periódus-formáját kell látnunk benne. Ez megerősíti feltevésünket, hogy ilyen dallamok is éltek egykor a magyarság körében.

Erre a visszakövetkeztetésre az is feljogosít, hogy kvintváltó dalaink közt feltűnő nagy számban találunk féldallam variánsokat: az általános forma első vagy második felét. Ezek közt vannak kétségtelenül kiszakadt alakulatok, amelyekből önmagából is kitetszik, hogy kvintváltó dallamból csonkult: amikor ugyanis a dallam alsó fele a kvintváltásban már bizonyos átalakuláson ment keresztül, elváltoztatta a pontos kvintválaszt, s a féldallam ezt az átalakult formát mutatja, akkor világos, hogy egy kvintváltó dallam alsó fele áll előttünk. De sokkal több

az olyan, amely csak az ismert dallam első, felső részét ismételgeti, tehát valóban az „eredetinek" tartható periódust, s nem megy tovább, nem ismétli kvinttel mélyebben. (Lásd az MNT VI 1. típusának jegyzeteit.) Ezeknek gyakorisága és más nagyívű, négysoros dallamok „csonka", fél-formája, amiből szintén sokkal több van, mint hinnénk, gondolkodóba ejthet. Még ha csonkulásnak is tekintjük ezeket, „visszaesésnek" a fejlődés korábbi szintjére, akkor is meglepő, milyen sokszor *kielégíti* az énekeseket ez a kétsoros forma. Nem lehetünk tehát nagyon messze attól az állapottól, amikor ezek még általánosabbak és „eredetiek" lehettek.

Van azonban olyan formája is a periódusnak, amit csak nem vettünk észre, pedig valójában szemünk előtt állt: az olyan ál-négysoros dallamok, amelyeknek soron belüli tagolása – tehát két további kadenciája – lényegében nincs, csak szövegük alapján tagoltuk őket négy sorra. (Példák: Vargyas 1952, 77.) Többnyire kanász-ritmusú, de már állandósult szótagszámú dalokkal állunk így, például:

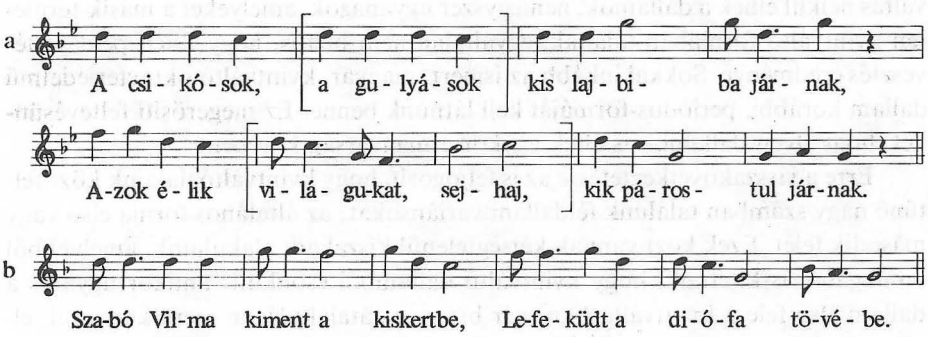
108.



Pt 46.

Van ilyen igazi kanásznótában is: 049. Ha nem 7+6+7+6 szótagú, négysoros dallamnak vesszük, hanem két sornak, amit négysoros változata is igazol (55/b példa), mindjárt látszik, hogy 4+3+4+2 tagolású kanásztánc-sorokkal van dolgunk. Ilyen kétsorosság újabb időben is alakul hosszabb dallamvonalak összevonásából:

109.



a) Általánosan ismert dallam Szatmár-Szabolcsban; **b)** Vargyas 1960–63 I 19.

A kétsoros forma, a periódus egyúttal határ is: ami ennél kevesebb, az a sztihikus, tagolatlan ének; ami ennél több, az már a tulajdonképpeni versszak. Három állandóan ismétlődő sor már valóban versszakot alkot, amelyben különféle formai megoldásokat, azonosság és eltérés kombinációit lehet létrehozni.

Minthogy a magyar népdalok túlnyomó többsége négysoros (s azon belül is izometrikus), a négysoros versszak-formákkal kezdjük a sort, s azután térünk rá a ritkább, a mi esetünkben „különleges" 3, 5–6–7 stb. soros versszakok ismertetésére.

Kezdjük azzal a formával, amely a periódusból nőtt ki: azzal a kvintváltó formával, amelynek első fele is két azonos sorból áll, csak kadenciájuk eltérő. (Jele $A^5A_k^5AA_k$, ahol A_k azt jelzi, hogy ugyanaz a sor kadenciájában különböző. Példák: 02–015.) Ez a forma legrégibb ötfokú dalaink közt igen elterjedt, s az MNT VI kötete csak ilyenek változatait tartalmazza, noha még nem minden ilyen típust adtunk benne közre. Az óriási változat-tömeg és a nyelvterület egészén kimutatható elterjedés is azt mutatja, hogy ez a formatípus népzenénkben igen régen meggyökeresedett. Bizonyára egyike a legősibb időkből származó formáknak.

Hasonlóan gazdagon van képviselve ennek közeli rokona, az A^5B^5AB. Ez tehát már két külön zenei gondolatot állít szembe egymással periódus formában; ezek ugyanis többnyire szintén lezárást adnak a második sorral. Ezt a periódust azután öt hanggal mélyebben megismétlik. (01, 016–042.) Nem egy ezek közül esetleg az előbbiből keletkezett azáltal, hogy a kadencia elváltozás a szokásos egy-két hang helyett visszafelé több hangot érintett, majd az egész sorra kiterjedt. (Pl. 023.) 01 példánkban pedig ellenkezően történhetett, amint a Kodály által fölfedezett cseremisz párhuzamból következik is: az első sor kadencia részét kihagyták, és egy sorrá vonták össze, így háromsorosnak érezhető tagolást adtak a dalnak:

110.

A kottapéldán zárójelbe tett rész lehetett a kimaradt első kadencia.

Kodály kimutat egy kisebb „kvintváltó" formát is, amelynek képlete A^5BAB vagy A^5ABA, ahol egyedül az első sor van a magas rétegben, de már a második sorral leérünk az alaphangra, amit azután a következő sorok is záróhangnak használnak; vagy ha nem, akkor is mind a három utolsó sor az alaphang és az ötödik fok közt mozog. Különösen a dudanóták között akad több ilyen felépítésű dallam. (Lásd 053, 055/b–062.)

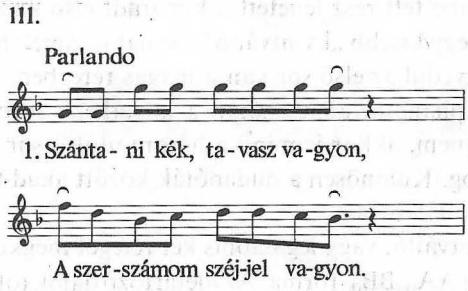
Ezek tehát a kvintváltó, vagy legalábbis két réteget megkülönböztető dalok. Egészen más jellegű az $AA_{(k)}BB_{(k)}$ forma. Az idetartozó dalok többnyire egy magasságban mozognak, vagy fokozatosan ereszkednek, de nem mutatnak olyan teraszszerű rétegkülönbséget, mint az előzők. (Példák: 0211, 0235, 0237 és 88. példa.) Sokszor találkozunk vele a hangszeres tánczenében. Nemegyszer tapasztaljuk azt

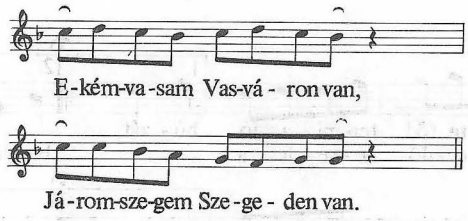
is, hogy ismétlés nélküli, ABCD formájú dalok első és második felének hangszeres ismétléséből áll elő ez a forma, |:AB:|:CD:|, ahol a hangszeres gyakorlatban könnyen adódó kadenciaváltást az ismétlést előkészítő hangszeres futam okozza.

Leggyakoribb forma mégis az ismétlés nélküli, négy különböző zenei gondolatot egymás mellé helyező ABCD forma, legtöbbször ereszkedő dallamfelépítéssel. Tehát legtöbb esetben négy egymás *alá* helyezett sorról kellene beszélnünk. Az ilyen dalok nagyon közel állnak a kvintváltó, négyféle kadenciával szerkesztett dalokhoz, fokozatos ereszkedésük egészen hasonló. Néhányról ki is lehet mutatni, kisebb-nagyobb jellegzetes eltérés számbavételével, hogy kvintváltó szerkezetek fokozatos elváltozásából keletkeztek. Ilyen példákat a „Variálás" és „A népdal mint műalkotás" fejezetben fogunk tárgyalni. De téves volna általánosítani ezt a megállapítást. Látni fogjuk a típusok eredetének tárgyalásában, hogy sokkal többször tekinthetjük a lépcsőzetesen ereszkedő dallamvonal itt-ott felbukkanó részlet-megfeleléseit a kvintváltás előtti állapot maradványának, semmint a kialakult rendszer elhomályosulásának.

A négy teljesen különböző sor és az egyetlen vagy két-két egyező sorból felépített formák nagy tömegéhez képest aránylag kevesebb az olyan, amelyben két sor ismétlődik, két sor különböző, tehát három zenei gondolatból épül föl. (Olyan dal, amelyben egy sor háromszor hangzik el egymás után: AAAB vagy ABBB nem fordul elő, vagy ha igen, az énekes tévesztése, rontás.) A három gondolat lehetséges elrendezése: AABC (0222, 0234, 0237, 0261, 0279, 0283, 0287), ABCA (Bogár Imre balladája: „Zavaros a Tisza, Nem akar higgadni"); ABAC, ABCC (0209) és ABBC.

Ezek közül a második és harmadik ritka, nem jellegzetes. Az első és negyedik eléggé logikus megoldás: vagy induláskor, vagy a befejezéskor ismétel. Műzenei eredetű dallamokban különösen gyakori. Sajátos eset az ABBC-forma. Bartók megállapítja, hogy ötfokú, parlando, nyolcszótagosok között igen gyakori; ugyanakkor a hatosokban hiányzik, a tizenkettesekben pedig ritka kivétel. Ha megnézzük következő példánkat, azonnal megértjük egyik okát ennek a formának:





AP 4166/a 63 é. férfi, Méra (Kolozs) 1961 Kallós–Andrásfalvy–Martin–Pesovár F.

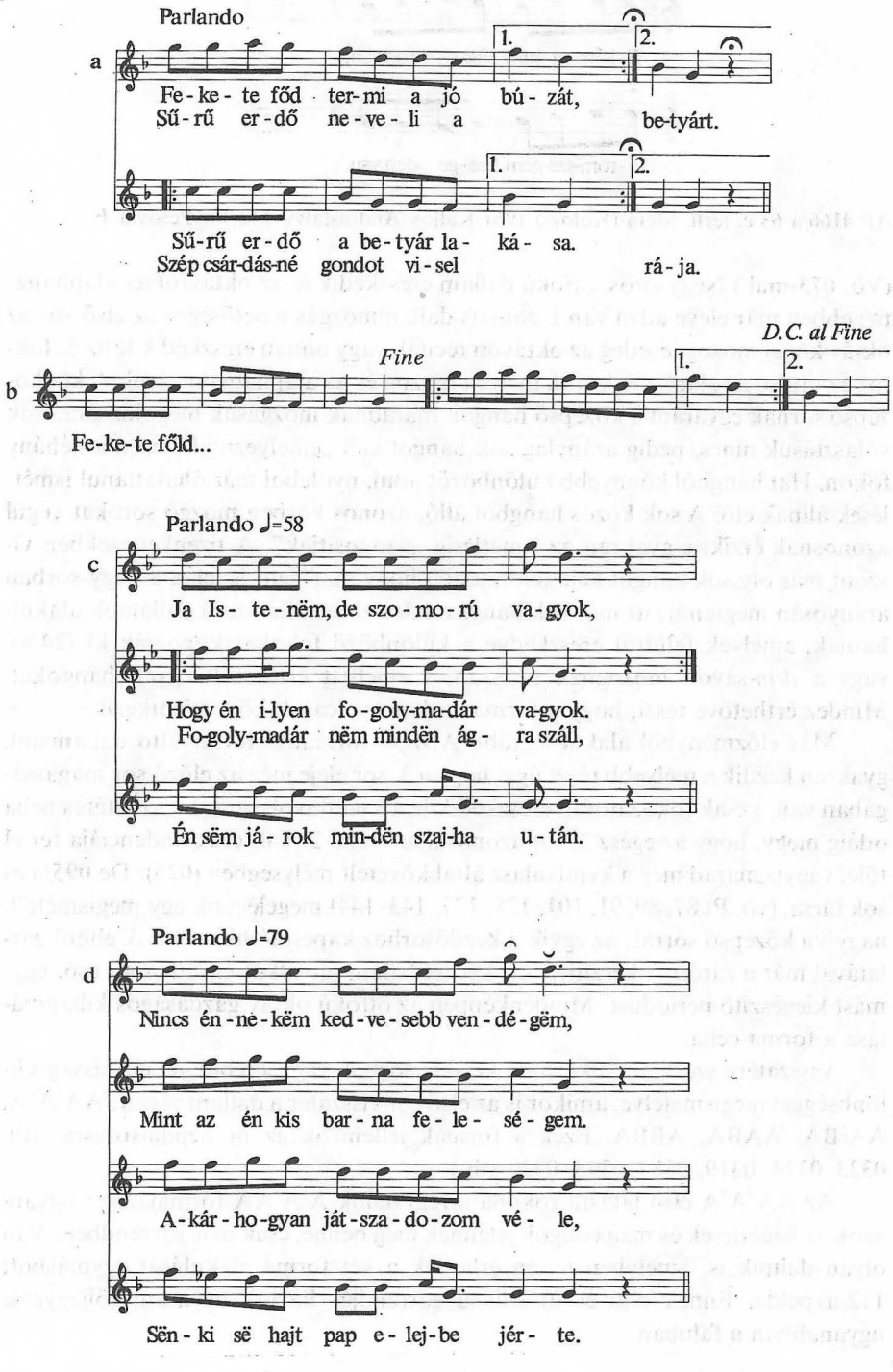
(Vö. 073-mal.) Négysoros, ötfokú dallam ereszkedik le az oktávról az alaphangra; ebben már eleve adva van bizonyos dallammozgás lehetősége; az első sor az oktáv körül mozog, esetleg az oktávon recitál, vagy onnan ereszkedik le az 5. fokra; az utolsó az alaphang körül, mélyen mozog és az alaphangon zárul. A két középső sornak egyaránt a középső hangok maradnak mozgásuk megoldására. Sok választásuk nincs, pedig aránylag sok hangot kell „elhelyezniük" ezen a néhány fokon. Hat hangból könnyebb különbözőt adni, nyolcból már óhatatlanul ismétlések állnak elő. A sok közös hangból álló, azonos körben mozgó sorokat végül azonosnak érzik, s gyakran az ismétlésig „azonosítják". A tizenkettesekben viszont már oly sok hangot kell „elosztani", hogy már nem is lehet a négy sorban arányosan megtenni; itt már sok hangismétléssel recitálásszerű dallamok alakulhatnak, amelyek felülről ereszkedve a különböző fokokat kopogják ki (24/a), vagy a *drm*-sávon mozognak hosszan, s emellett érintenek egyéb hangokat. Mindez érthetővé teszi, hogy a forma csak a nyolcasok közt jelentkezik.

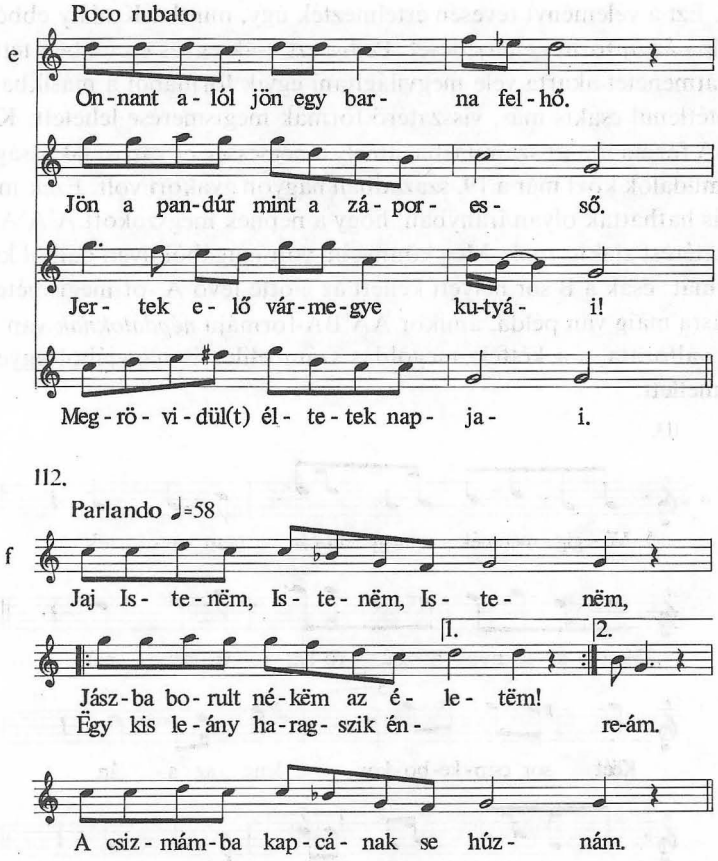
Más előzményből alakul legtöbb ABB_kC formánk. Kvintváltó dallamaink gyakran kezdik a mélyebb részt úgy, hogy a 3. sor eleje még az előző sor magasságában van, s csak fokozatosan ereszkedik le a kvinttávolságra. Ez az eltérés néha odáig megy, hogy az egész 3. sor azonosul az előző 2.-kal, csak kadenciája tér el tőle, vagyis marad meg a kvintválasz által követelt mélységben (025). De 095/a és sok társa, (vö. Pt 87, 89, 91, 101, 128, 137, 143–144) megelégszik egy megismételt, nagyívű középső sorral; az egyik a kezdősorhoz kapcsolódik, a másik eltérő zárlatával már a zárósort készíti elő, s két féldallam így alkot egyetlen jól eső, egymást kiegészítő periódust. Mindenképpen az ötfokú oktáv gazdaságos kihasználása a forma célja.

Visszatérő szerkezet alkotható két-két sorból, vagy egyből, de magasság-különbséggel megismételve, amikor is az első sor visszatér a dallam végén: AA^5A^5A, AA^5BA, AABA, ABBA. Ezek a formák jellemzők az új népdalstílusra. (Pl. 0323–0324, 0319, 0384–0393, 0320 stb.)

Az AA^5A^5A első látásra rokona a régi dalok A^5A^5AA formájának: ugyanazok az ismétlések és magasságok jelennek meg benne, csak más sorrendben. Van olyan dalunk is, amelyben tetten érhetjük a két forma alakulását egymásból: 112/a példa. Ennek régi és új stílusú sorrendjét Bartók egyaránt följegyezte ugyanabban a faluban.

112.


Parlando
a
1.
2.
Fe-ke-te föd ter-mi a jó bú-zát,
Sű-rű er-dő ne-ve-li a be-tyárt.
Sű-rű er-dő a be-tyár la-ká-sa.
Szép csár-dás-né gondot vi-sel rá-ja.
D.C. al Fine
Fine
b
Fe-ke-te föld...
Parlando ♩=58
c
Ja Is-te-nëm, de szo-mo-rú va-gyok,
Hogy én i-lyen fo-goly-ma-dár va-gyok.
Fo-goly-madár nëm mindën ág-ra száll,
Én sëm já-rok min-dën szaj-ha u-tán.
Parlando ♩=79
d
Nincs én-ne-këm ked-ve-sebb ven-dé-gëm,
Mint az én kis bar-na fe-le-sé-gem.
A-kár-ho-gyan ját-sza-do-zom vé-le,
Sën-ki së hajt pap e-lej-be jér-te.



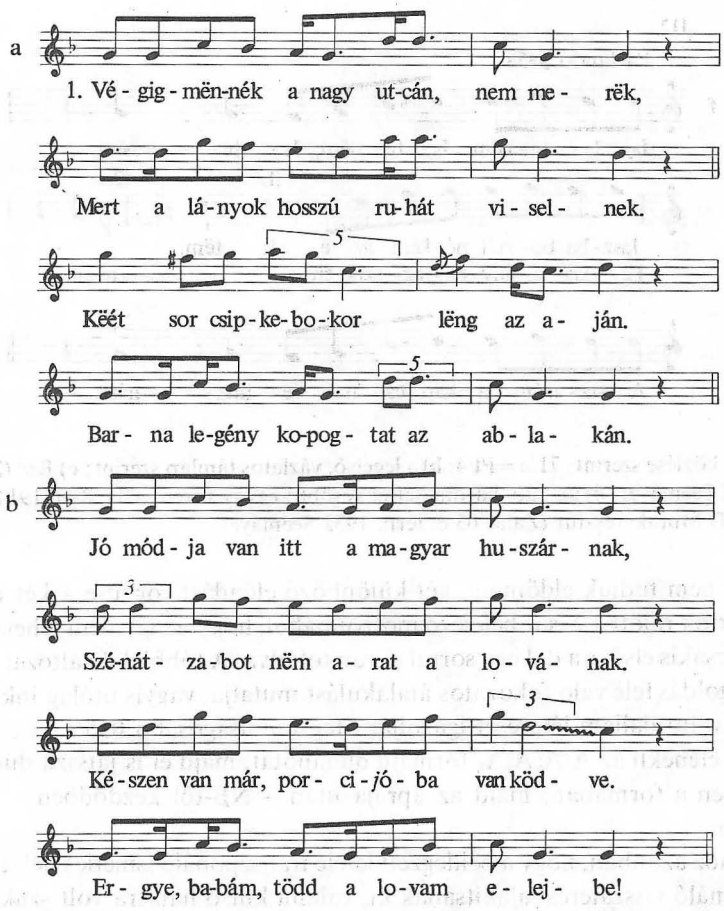
a) Bartók közlése szerint: 71/a = Pt 4; **b)** a legelső, vázlatos támlap szerint; **c)** Béc (Zala) 30 é. férfi, 1932 Seemayer; **d)** ua., uo. három héttel később; **e)** egy tüzér Sárközből, 1914/15 körül, Kodály; **f)** Murakeresztúr (Zala) 63 é. férfi, 1932 Seemayer.

Ma már nem tudjuk eldönteni, két különböző előadást rögzít-e a két lejegyzés, vagy Bartók rájött a 2. sor befejező motívumából, hogy az így nem lehetett második sor, csakis első, s a dal egy sorral el van tolódva. A többi d–f változat az új stílusú megoldás felé való fokozatos átalakulást mutatja, vagyis utólag inkább a régi, kvintváltó dallam létezését igazolja. Még tanulságosabb 055/a és c példánk. A dudás elénekli az $A^5A_k^5A_vA_k$ formájú dudanótát, majd el is játssza dudán, először ebben a formában, majd az aprája után – NB-től kezdődően – AA^5A^5A formában.

Ahhoz azonban, hogy a beidegzett lefelé transzponáló ismétlés helyett fölfelé transzponáló visszatérést alakítsanak ki, valami külső hatásra volt szükség. Kodály itt hivatkozik arra is, hogy már tévesztés folytán is előállhat ez a változás: ha egy énekes nem az elején kezdi a dallamot, ami tapasztalatunk szerint néha-néha

megesik. Ezt a véleményt tévesen értelmezték úgy, mintha Kodály ebből magyarázta volna az új forma elterjedését. Pedig ezt csak egyes esetekben tette föl, s a könnyű átmenetet akarta vele megvilágítani egyik formából a másikba. A külső hatás feltétlenül csakis más, visszatérő formák megismerése lehetett. Különösen az AA^5BA forma jön itt számításba, amely a nemesség és városi lakosság körében divatos műdalok közt már a 19. században nagyon gyakori volt. Ezek már önmagukban is hathattak olyan irányban, hogy a népnek megszokott A^5A^5AA formából visszatérést alakítsanak. Még könnyebb volt magából ilyen dalból kialakítani az új formát: csak a B sor helyett kellett az előtte lévő A^5-öt megismételni. Ilyen átalakításra máig van példa, amikor AA^5BA-formájú *népdaloknak* van AA^5A^5A-formájú változata, s a kétféle megoldás számbelileg is nagyjából egyenlően áll egymás mellett.

113.

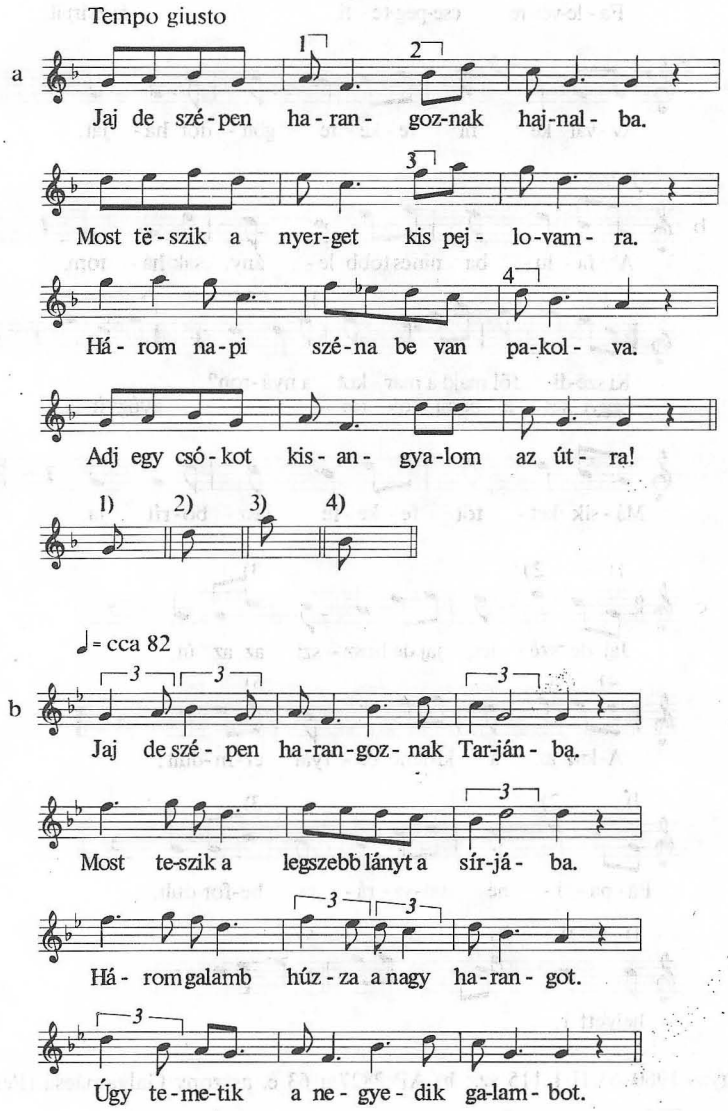


a) AP 3068 72 é. férfi Csökmő (Bihar) 1959 Kiss L.; **b)** AP 2976/h idős férfi, Beleg (Somogy) 1959 Kiss L.

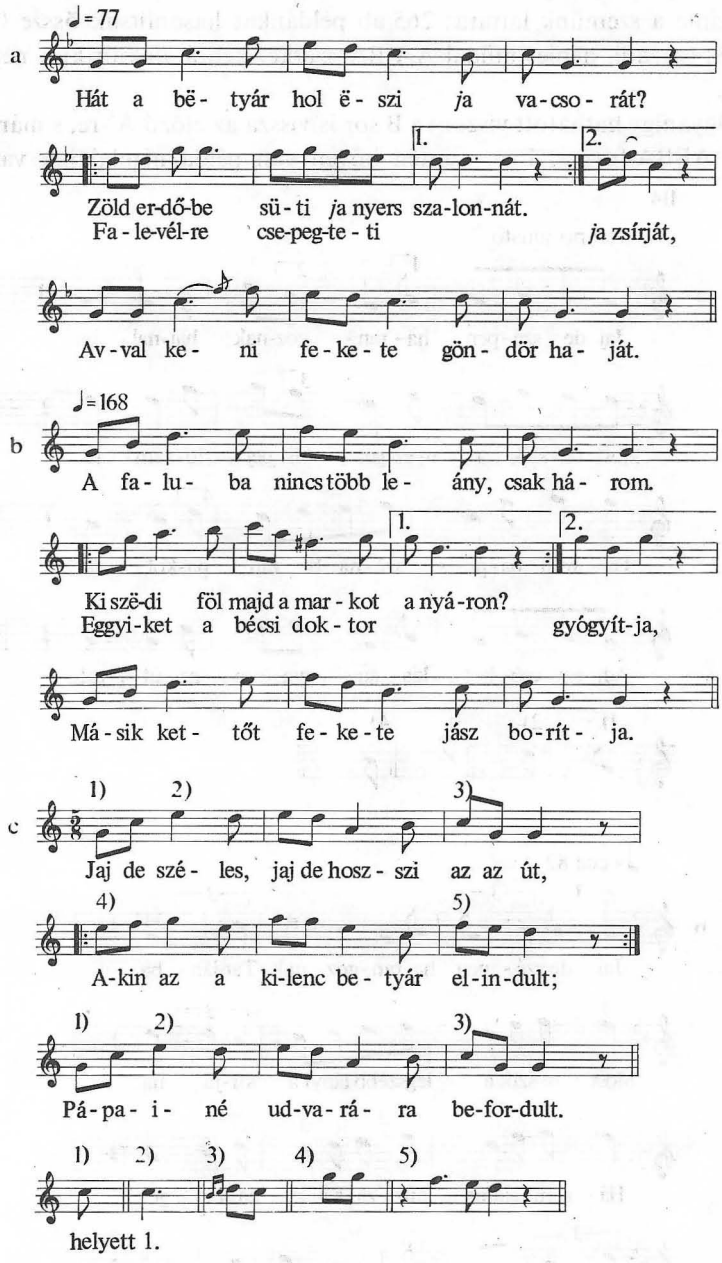
Még könnyebben megtehették ezt a változtatást az átvett műdalokkal: meg is tették, szinte a szemünk láttára: 265/ab példánkat hasonlítsuk össze 0323 dallal. Egy 19. századi, népies műdal AA^5BA szerkezetéből alakult ki a népi AA^5A^5A forma.

Ugyanígy hathatott viszont a B sor is vissza az előző A^5-re, s már előttünk is áll az ABBA-forma. Erre szintén bőven van példa népdalaink variánsaiban:

114.



115.

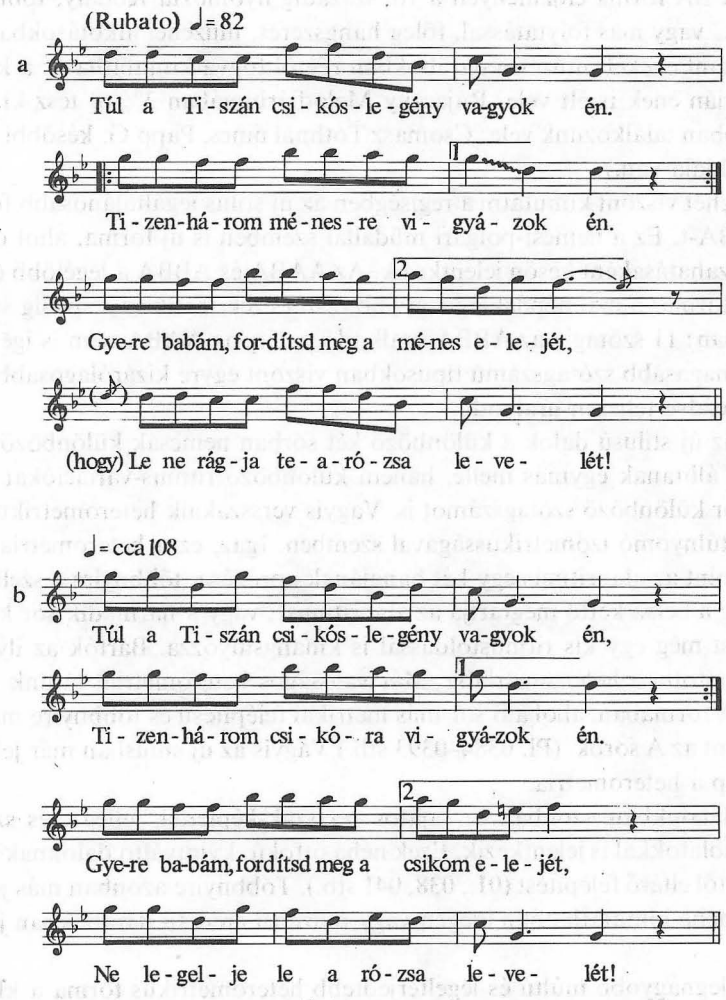


114/a) Vargyas 1960–63 II/1 115 sz.; **b)** AP 2827/a 63 é. asszony Galgamácsa (Pest) 1959 Bartók J.

115/a) 38 é. asszony Zajk (Zala) 1933 Seemayer; **b)** AP 2960/c 78 é. férfi Csurgó (Somogy) 1959 Olsvai; **c)** leány, Bazsi (Zala) 1906 Bartók.

Igen könnyen alakulhatott ABBA-vá az olyan AA^5A^5A forma, ahol a kvint-válasz erősen tonális, több a kvart és szext megfelelés, mint a kvint, s az A^5 sor már majdnem B-nek hallatszik:

116.



a) AP 3754/d 48 é. férfi Galgamácsa (Pest) 1960 Bartók J.; **b)** AP 3428/b 20 é. lány Gyöngyöspata (Heves) 1958 Halkovics.

A folyamat az $AA^5BA > AA^5A^5A$ változással kezdődhetett. Erre vall, hogy AA^5A^5A formájú dalaink általában régiesek, fokozatosan kiszorultak a fiatalság használatából – egyesek talán sosem is voltak benne. (Legrégebbi variánsaiktól kezdve mindig öreg emberektől jegyezték föl szórványosan); csak az alacsony szótagszámú típusokban fordulnak elő, főleg 8-asokban, legfeljebb a 11-esekig,

(de ott a legtöbb párhuzamosan él AA^5BA vagy ABBA változatokkal); s a legrégebben följegyzett „Új stílusú" dal is ilyen. Minden arra mutat, hogy az új stílus kezdeti szakasza, az átmenet az új stílusba ilyen dalokkal kezdődött. Bizonyára kvintváltó dallamaink erős hatása is közrejátszott ebben.

Az AA^5BA forma előzményeit a 16. századig nyomozta Kodály, többnyire csak AA^5BC vagy más folytatással, főleg hangszeres, műzenei alkotásokban. Az AABA viszont énekelt műzenei darabokban régtől fogva kimutatható: a középkori gregorián ének is élt vele. Rajeczky Melodiáriumában 3%-ot tesz ki. (Később ritkábban találkozunk vele: Csomasz Tóthnál nincs, Papp G. későbbi anyagában 1 példája van.)

Nem lehet viszont kimutatni a régiségben az új stílus legáltalánosabb formáját, az ABBA-t. Ez a nemesi-polgári műdallal szemben is új forma, ahol csak a népdal visszahatásaként későn jelentkezik. Az AABA és ABBA a legelőbb és leggyakoribb forma; a mai népdal legnagyobb részét ezek teszik ki, éspedig sajátos megoszlásban: 11 szótagig az ABBA uralkodó, odáig az AABA nem is igen fordul elő; a magasabb szótagszámú típusokban viszont egyre kizárólagosabb, s 14 szótagtól kezdve teljesen uralkodó.

Ezek az új stílusú dalok a különböző két sorban nemcsak különböző zenei gondolatot állítanak egymás mellé, hanem különböző ritmus-variációkat is, és igen sokszor különböző szótagszámot is. Vagyis versszakaik heterometrikusak a régi dalok túlnyomó izometrikusságával szemben. Igaz, ez a heterometria néha nem más, mint az alapritmus egy-két hangjának aprózása, többnyire a szélső két sorban, míg a belső kettő megtartja az alapritmust; vagy a harmadik sor kadencia-változást még egy kis ritmustoldással is kihangsúlyozza. Bartók az ilyesmit nem is számította a heterometriába. Már valóságos heterometriát látunk a legtöbb AABA formában, ahol a B sor más metrikai felépítésű és többnyire más ritmusú is, mint az A sorok. (Pl. 0384–0393 stb.) Vagyis az új stílusban már jelentős szerepet kap a heterometria.

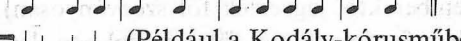
Régi dalainkban azonban ez sajátos versszak-képlettel, jellegzetes szótagszám-kapcsolatokkal is jelentkezik. Ezek néha ötfokú, kvintváltó daloknak is adnak a többitől eltérő felépítést (01., 038, 041 stb.). Többnyire azonban más jellegű dalokban, néha kimutathatóan idegen vagy műzenei eredetű darabokban jelentkeznek.

Egyik legnagyobb múltú és legelterjedtebb heterometrikus forma a klasszikus verselésből ismert sapphói versszak (amit általában szaffikus-ként emlegetünk). Klasszikus formája három hosszú sor

– ⏑ – – – | ⏑ ⏑ – ⏑ – –

ritmusban, utána egy rövid: – ⏑ ⏑ – –

Ezt a reneszánsz korban felújítják hangsúlyos formában:



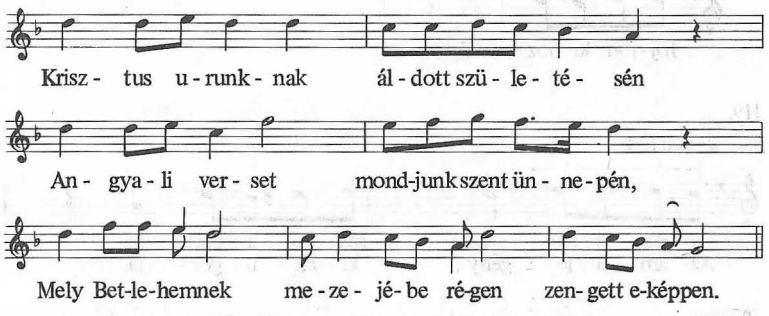
és a rövidet: (Például a Kodály-kórusműben feldolgozott „Rec-

tius vives...") De már a középkor is alkalmazta himnuszokban ezt a formát (lásd erről Dobszay 1971-et), főképpen szótagszám-képletét megtartva: háromszor 5+6-os 11-es, a végén egy 5 szótagos röviddel. (Rajeczky Melodiáriumában 79–90., 13 darab.) Később is megmarad a magyar énekgyakorlatban. (Csomasz Tóth 16. századi anyagában 8-at találunk, Papp Géza 17. századi dallamai közt 15-öt.)

Az utolsó rövid sor a biztos eligazító a középkori és reneszánsz formának későbbi, sokféleképpen átalakult folytatásai között. Három hosszú sor után egy rövid, 4–5–6 szótagos sor a magyar dalok négy egyenlő sorból építkező versszakai közül azonnal kiugrik.

Az eredeti versszak a maga teljes felépítésében, reneszánsz kori ritmizálásának nyomaival maradt fenn a reformátusok karácsonyi köszöntőjében, ahogy az Abaúj megyei Ájban „kántáltak" vele:

117.

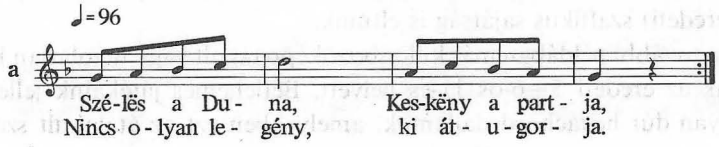


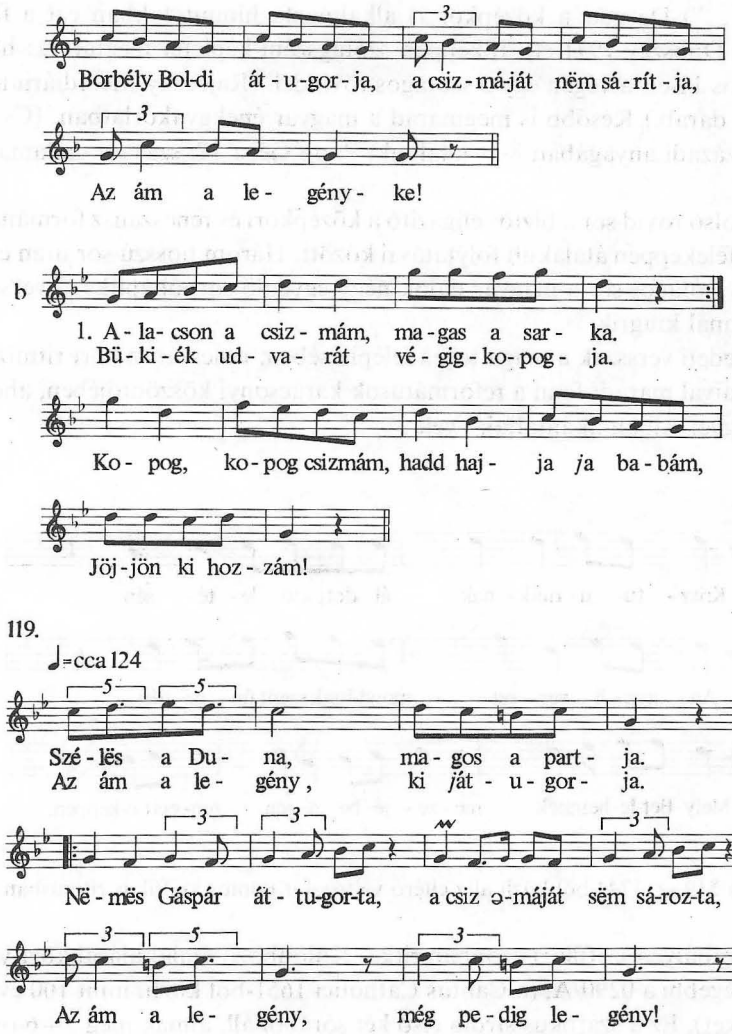
(Papp Géza 319 sz. 1744-ből közli alig eltérő változatát pontos szaffikus ritmusban.)

Az ilyen szabályos szaffikus azonban ritka. Különböző átalakulásai közt valószínűleg legrégebbi a 0290/A, (a Cantus Catholici 1651-ből közli, mint 100 évnél régebbi éneket). Ez a szaffikus strófa első két sorából áll, annak még 5+6-os tagolásával és 11-es szótagszámával, de az 5-öst már leegyszerűsítve 4+1-re.

A szaffikus strófa minden további alakjában az első sorok szerkezete megváltozott, kibővült, vagy lerövidült, de a negyedik, rövid sor elárulja a szaffikus eredetét. Még nagyon közel van az eredeti formához, amikor a második félsor is 5-ös lesz, 5+5-ös tízes ismétlődik kétszer, majd egy kibővült, motívumismétlő sor után következik a rövid, 5-ös félsor. Lásd a 118/ab–119-et (továbbá 160/a–d-t).

118.





a) AP 3471/f Gyimes (Nyitra) 60 é. asszony 1958 Vikár L.; **b)** MNT IV 486; 119/AP 4112/c 51 é. asszony Gombos (Bács–Bodrog) 1961 Kiss L.

Ezekben a példákban közös, hogy az első két sor zenei tartalma azonos, azután következik egy eltérő zenei tartalmú sor motívum-ismételgetéssel, szekvenciával vagy egy motívum kétszeri ismétlésével, tehát két részből összetéve, s utána jelenik meg a rövid félsor. Ha azután ezt megismétlik, mint 119. példánkban, akkor az utolsó (eredeti) szaffikus sajátság is eltűnik.

Minden további példában már különbözőképp tagolt vagy tagolatlan hosszú sort találunk az eredeti 5+6-os 11-es helyett. Betlehemes játékaink jellegzetes énekei is olyan dúr hexachord dallamok, amelyekben ezt az átalakult szaffikus

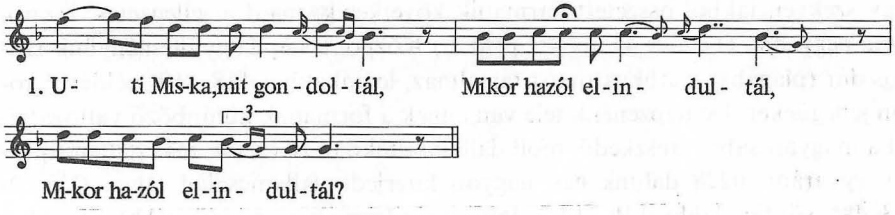
formát találjuk: többnyire két kanásztánc ritmusú AA sor után motívumismétlő vagy szekvenciákból összetett harmadik következik, majd a jellegzetes, lezáró, rövid negyedik. (Lásd a 44/ab–45. példát.) Központi népdalgyűjteményünk számos dúr (plagális) szaffikus típust tartalmaz, leginkább a 118–119. példával rokon jellegűeket. De népzenénk tele van ennek a formának különböző változataival a magyarosabb, ereszkedő, moll dallamfajtákban is, és sok más dallamtípusban egyaránt. 0228 dalunk egy nagyon kiterjedt dallamcsalád tagja. (Vö. Pt 483–485, sőt távolabbról Pt 214 és 169-cel is.) Igen elterjedt dal a 0229, ritkább a 0227. Mindezekben már elmosódott az első három sor eredeti ritmusa, de az átalakult szaffikusok jellemző AAb+bc felépítése világosan elárulja eredetüket. (Ugyanennek az átalakult szaffikusnak formaelvét látjuk Pt 373–374-ben is.) 148/a példánk viszont ugyanennek a felépítésnek még háromszor 5+5, végül 5 szótagszámú változatát mutatja, tehát az eredeti szótagszám-képlethez még igen közel áll. (Ugyanakkor dallam-variánsa, b) bemutatja az elváltozás lehetséges útjait is.) 81. példánk 5+5, 5+5, 8, 5 szótagszáma és AABc formaképlete elárulja, hogy ennek is a szaffikus a végső eredete; de dallamvonala már egy ívben foglalja össze a 3–4. sort, ezért háromsoros hatást kelt.

A középkor vége és a 16–17. század énekkincse nemcsak ezt az egy formát hagyta örökül a népzenére; az akkor divatos versszakfajták közül nem egy él ma is benne. Már említettük a szótagszám-fajták közt a 6+6+7, 6+6+7 szótagszámú sorokból alkotott hatsoros versszakot, ami Balassi kedvelt versformájának rövidebb változata, s amit különben ő is használt. Fordítottja a 7+7+6, 7+7+6, továbbá az 5+5+6-nak kétszer vagy háromszor ismételt formája, tehát hatsoros vagy kilencsoros versszaktípus, ami szintén ismeretes a késő középkor és a 16. század költészetéből (Balassinál szintén). Különben az ötösök különböző kombinációja a hatosokkal igen gazdag versszak-variációkat hozott létre a 16. században, (egyik variáció Kodály Psalmusának szövege; 5+5, 5+5, 5+5, 5+6). Szabolcsi (1931) és Csomasz Tóth állította össze a 16. századi változatokat. Tinódinál is több formáját találjuk. Népünk máig énekel ilyen egyházi népénekeket: 0232, 0266, 0257. Ezeknek hatása látható népdalaink ilyen formáiban.

Azonban öt-hat-hétsorosság nemcsak heterometriával, műzenei vagy műköltészeti hatásként jelent meg a magyar népzenében; izometrikus és heterometrikus ötfokú, ereszkedő dallamokban is megtaláljuk: 01, 028–29, 033, 041, 0113 (további példák Pt 7–8, 14, 34, 171).

Másként kell megítélnünk a háromsoros formákat: azok egy-két kivételtől eltekintve, általában idegenből kerültek a magyar népzenébe. Kivételt jelentenek azok a recitálásszerű vagy parlando dalok, amelyekben a már tárgyalt ABBC forma alakult ki a belső sorok és a középső hangmagasság összefüggéséből. Ilyen dalokban nemcsak az a logikus, hogy a középső rétegre eső két sor egymáshoz hasonul, s ezzel kerüli meg az új zenei gondolat nehézségeit, hanem az is, hogy egyszerűen megelégszik három sorral: egy a felső réteg, az indítás számára, egy a középső réteg számára és egy a lezárásra.

120.

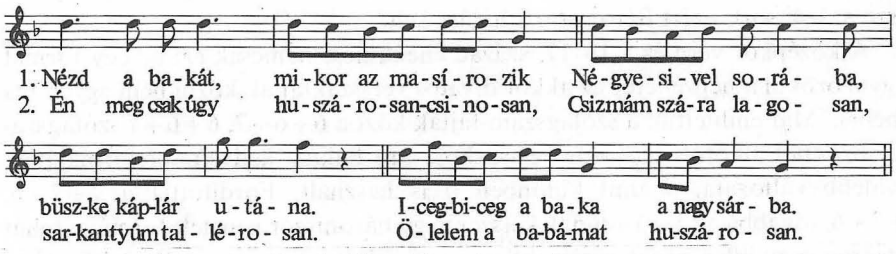


MF 1029/b Gyergyótekerőpatak (Csík) 1907 Bartók.

Csak a magyar dalok általános négysorossága hathatott olyan irányban, hogy ez a logikus megoldás csak ritkán tűnik föl, de mindig kétségtelenül magyar eredetű, ötfokú dallamban, amelynek meg is vannak nagyszámú, négysoros változatai.

Kivétel a következő is:

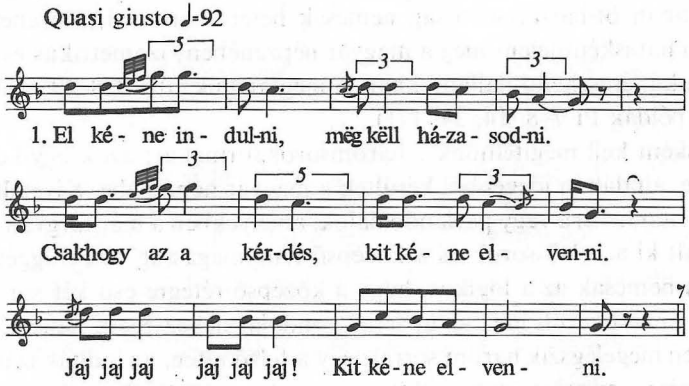
121.



Jánoshida (Szolnok) summáslányok, 1918 Bartók.

Ez a katonanóta az első világháború idején tűnt fel az új stílusú dalokkal egy időben. Példa rá, hogy kivételesen még az újabb időben is, idegen mintakép nélkül is alkot a magyar nép háromsoros formát. Más jellegű dallam a 122. példa.

122.



MF 3970/a = MNT III/A 478.

Ennek formája AAB, ahol a harmadik, eltérő sor egyszersmind a szöveg-refrént hordozza, s maga is zenei refrén jellegű. (Eltér az ismételt első soroktól ritmusban is, dallam jellegében is.) Ez a forma igen közönséges a francia népdalok közt, s maga a fenti szöveg ismeretes is náluk. Itt nem lehet kétség, hogy a dal és az ilyen forma nálunk nyugati – valószínűleg francia – eredetű, akárcsak balladáink jó része. (Lásd Vargyas 1960.) Ugyanilyen AA+refrén a villőzés szokásának dallama is: 0203. Másként háromsoros a 0281 és 0313, de mindegyik nyugati (műzenei) eredetet sejtet.

A háromsorosság, akárcsak a fríg hangsor, egyes román kutatók szerint magyar dalokban román eredet jele volna. Már Petranu ezzel érvelt Bartók ellen, s magam már korábban rámutattam (Vargyas 1944), hogy ezek a tulajdonságok külön-külön tűnnek fel más-más román területek stílusában, s ha komolyan vennénk őket mint „román tulajdonságokat", akkor majdnem minden román terület dalait „nem-románnak" minősíthetnénk. Még világosabb ennek az érvelésnek tarthatatlansága a fentiek megvilágításában, s különösen, ha azt is tekintetbe vesszük, hogy ilyen dalok a románoktól legtávolabb eső magyar népcsoportoknál is feltűnnek, vagy éppen ott tűnnek fel leginkább. (Például a Nyitra megyei Zoborvidéken.) Legfontosabb ellenérv pedig a középkori és későbbi egyházi énekek háromsorossága, amelyekből több el is került népünk hagyományába. A gregorián ének nyilván nem került román hatás alá, pedig ott a háromsorosság eléggé jelentős sajátság. (Rajeczky Melodiáriumának 48%-a ilyen, vagyis a magyarországi himnuszokban és szekvenciákban 41 kétsoros, 243 háromsoros és 211 négysoros van az összes 499-ből. Csomasz Tóth és Papp G. 16–17. századi anyagában 20%.) Ilyenekből származnak a nép által ma is énekelt egyházi dallamok, mint 0267, 0294, 0313. (Ugyanígy Csomasz Tóth 1958, 175.)

Sajátos felépítést találunk egy szövegtípussal összekapcsolva: a Rossz feleség balladának szinte minden dallama kétrészes. Az első részben többnyire parlando vagy lassú tempójú két sort találunk, a folytatás pedig változatonkint több vagy kevesebb sor, de mindig gyorsabb, feszes, táncszerű tempóban, vagy legalábbis az előző részhez képest eltérő ritmusban. Ezek a dalok többnyire négynél több sorosak, nyolcsoros is akad köztük. A két különböző jellegű zenei rész a szövegnek felel meg: az elsőben a lány hívja haza panaszos hangon anyját a táncból, a másikban az válaszol, s a dallam a tánczenét is érzékelteti. Ez a dal tehát abban is különleges, hogy szövegnek és dallamnak különleges összefonódását jelenti (0280).

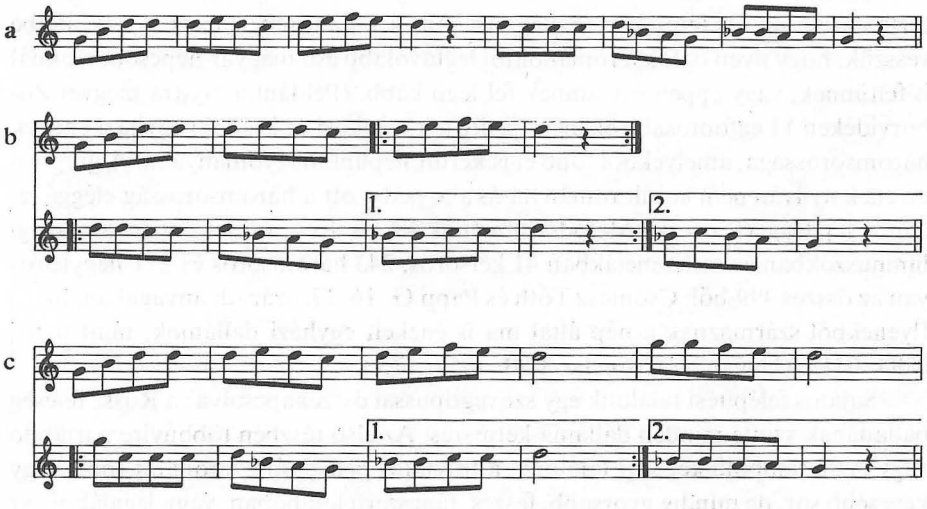
A refrénes versszak elég ritka népköltészetünkben. De a refrénes szövegversszaknak mindig „refrénes" dallamversszak felel is meg: a szövegtől elkülönülő refrénnek zeneileg is elkülönülő dallamsor felel meg (amint 122. példánkban láttuk, de ilyen 01 is).

Meg kell emlékeznünk egy másik verstani sajátság zenei vetületéről is: a zenei rímről. Sorok végének összecsengése könnyen előáll a kvintváltó stílusban, ha a kadencia valami sajátos motívummal, esetleg sajátos ritmussal leválik a sor egészéről, s ez öt hanggal mélyebben újra felhangzik. (01-et felfoghatjuk refrénnek is,

rímnek is. Kétségtelen a rím Pt 30-ban.) Nem véletlen, hogy ezeken a helyeken szövegrím, sőt szöveg-refrén ismétlődése jelentkezik. Ilyen összecsengés azonban nemkvintváltó dallamban is létrejöhet, ha a sorvégeknek említett különlegessége fennáll: 029, 038–041; 0231-ben a sorvégek toldott ritmusa és kis dallammozgása hat teljesen rímszerűen.

Már volt róla szó, hogy formák átalakulhatnak az ismétlés különböző alkalmazásának megfelelően, különösen hangszeres előadás alatt. A hangszeres gyakorlat hajlik nagyobb egységek ismétlésére, összefoglalására, sőt kisebb részek ismételgetésére is. (Lásd Halmos I. kéziratát.) Így válhatnak rövidebb ABCD formájú dalokból kétszeres terjedelmű AABB vagy AA_kBB_k formák. Pusztán énekbeli ismétlés hatásának tulajdoníthatjuk 0275 dalunk jelenlegi formáját. Fejlődése a következő lehetett:

123.



a) feltevésszerű kiindulás; **b)** Jobbágytelke (Bartók 20 magyar népdala alapján); **c)** 0275.

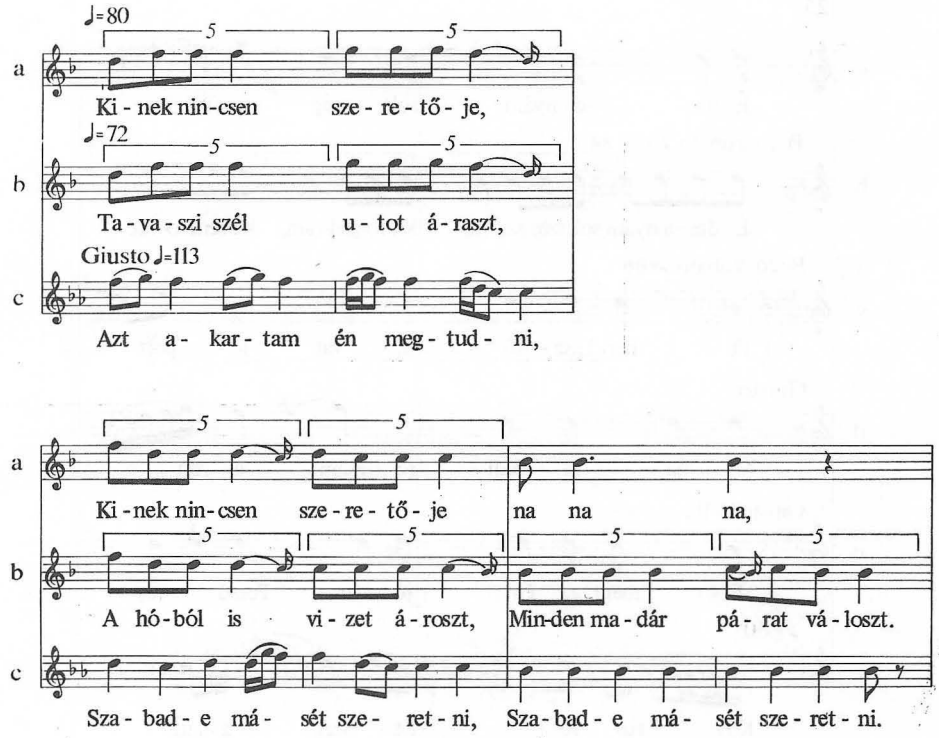
A kiindulás az a) forma lehetett; az első sor kadencia-részének megismétléséből és az egész második sor két kadenciás ismétléséből állt elő a b), s a c) továbbfejlesztette azzal, hogy a harmadik ütem ismétlését ellentétes irányú motívummal cserélte föl.

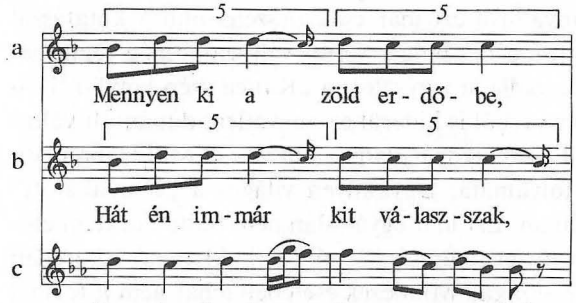
Sajátos esete a forma felbomlásának az „énekbetétes mese", amelyben prózai elbeszélés keretében énekelnek bizonyos részleteket, többnyire verses részeket. Ilyen a „Molnár kutyái" (lásd Kodály 1973, 86–87), a „Fia-rabolta anya" (Vargyas 1976 42. típus), a „Kegyetlen anyós" ballada dunántúli változata, a „Katica szép lány" (Vargyas 1976 76. sz.). Mindezekről bebizonyítható, hogy korábbi, végigénekelt vers prózává kopott maradványai, ahol az énekelt, verses „betét" utolsó töredéke az egykori éneknek, amit még fenntartott az emlékezet. A „Molnár

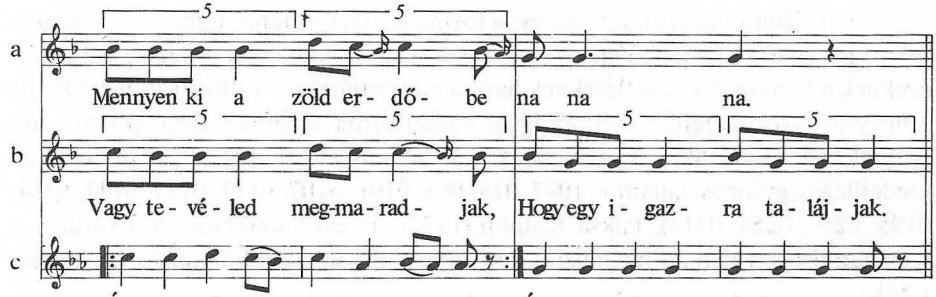
kutyái"-ról és a „Fia-rabolta anyá"-ról ezt már csak összehasonlító kutatással tudjuk kimutatni: az előbbinek francia és bolgár verses változatát még végigénekelik; (Vargyas 1960, valamint a ballada jegyzete); a „Katica szép lány"-ról viszont magából a magyar hagyományból is kiderül ez : egyetlen, dunántúli változata mellett számos végigénekelt, szabályos ballada-változata él Moldvában. Világosan látszik tehát a kopás folyamata. Ugyanilyen világos a „Csudahalott" (Görög Ilona) nyírségi változatában. Ezt már egyáltalán nem tudta énekelni előadója, de a prózában elmondott történetben újra és újra felbukkannak az eredeti versnek jellegzetes, ismétlődő versszakai. Mindezek esetében tehát nem a formai fejlődés egy állomását kell látnunk, hanem a felejtés, a kopás eredményét.

Ahol élénk táncélet hagyományos formákat tartott fenn, mint a Mezőségen, ott a tánczenei kíséretre ráénekelt szövegek, vagy avval együtt énekelt dallamok ezeknek a hangszeres ismétléseknek hatása alatt sajátságos változáson mentek át: a négysoros forma felbomlott, az egyes dallamsorok zenei tartalmával szabadon bánnak; vagy ismétlik, vagy kihagyják, s 3–7–8 soros formákig variálódhatnak az eredetileg négysoros dallamok (077–078, 085, 0101, 0107, 0113, 0119, 0127, 0161, 0195, 0250, 0254, 0314). Paksa Katalin (1977) vizsgálta újabban ezt a kérdést, s igen tanulságos dallam-megfeleléseket állított össze, amikből néhányat bemutatok:

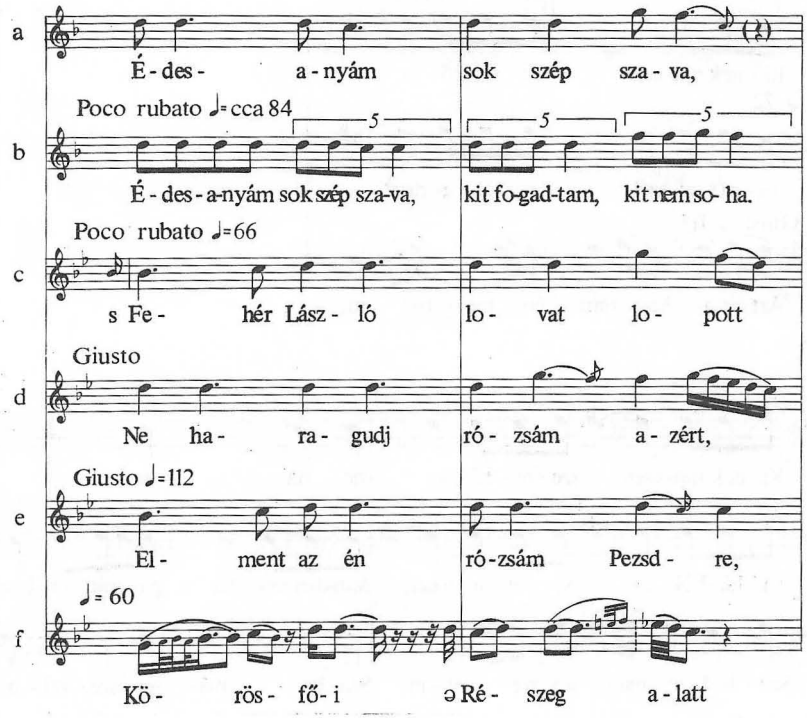
124.

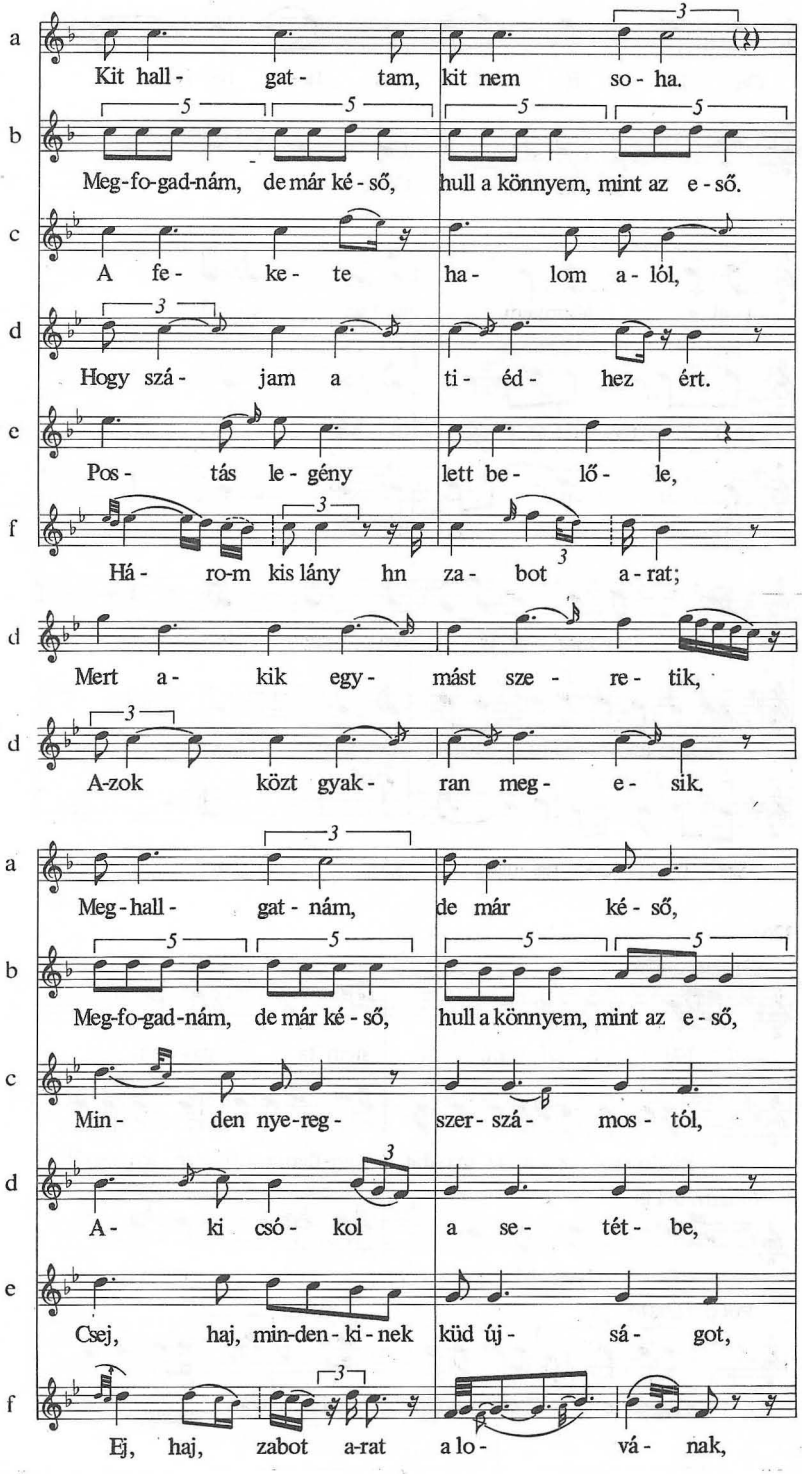


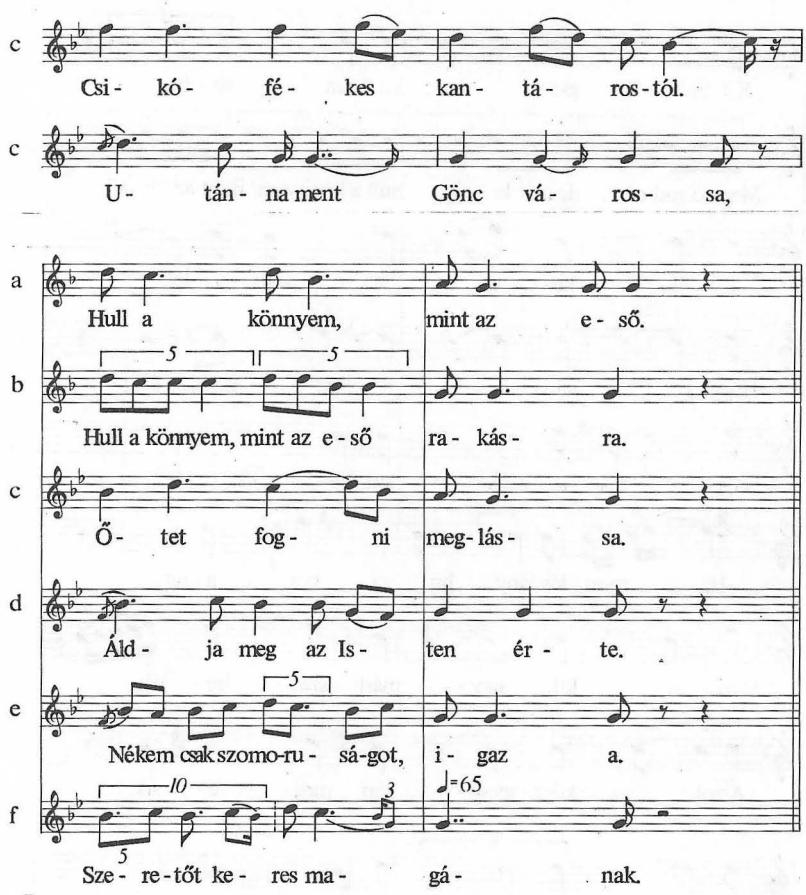

a
Mennyen ki a zöld er - dő - be,
b
Hát én im - már kit vá - lasz - szak,
c
Tu - da - koz-tam, de nem sza - bad,


a
Mennyen ki a zöld er - dő - be na na na.
b
Vagy te - vé - led meg-ma - rad - jak, Hogy egy i - gaz - ra ta - láj - jak.
c
Így a szí-vem gyász-ban ma - rad, Így a szí-vem gyászban ma - rad.
Tu - da-koz-tam, de nem sza - bad,

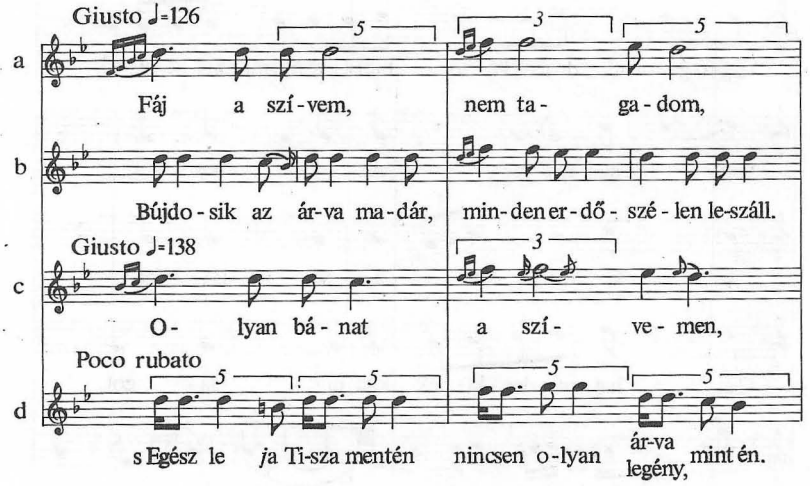
125.

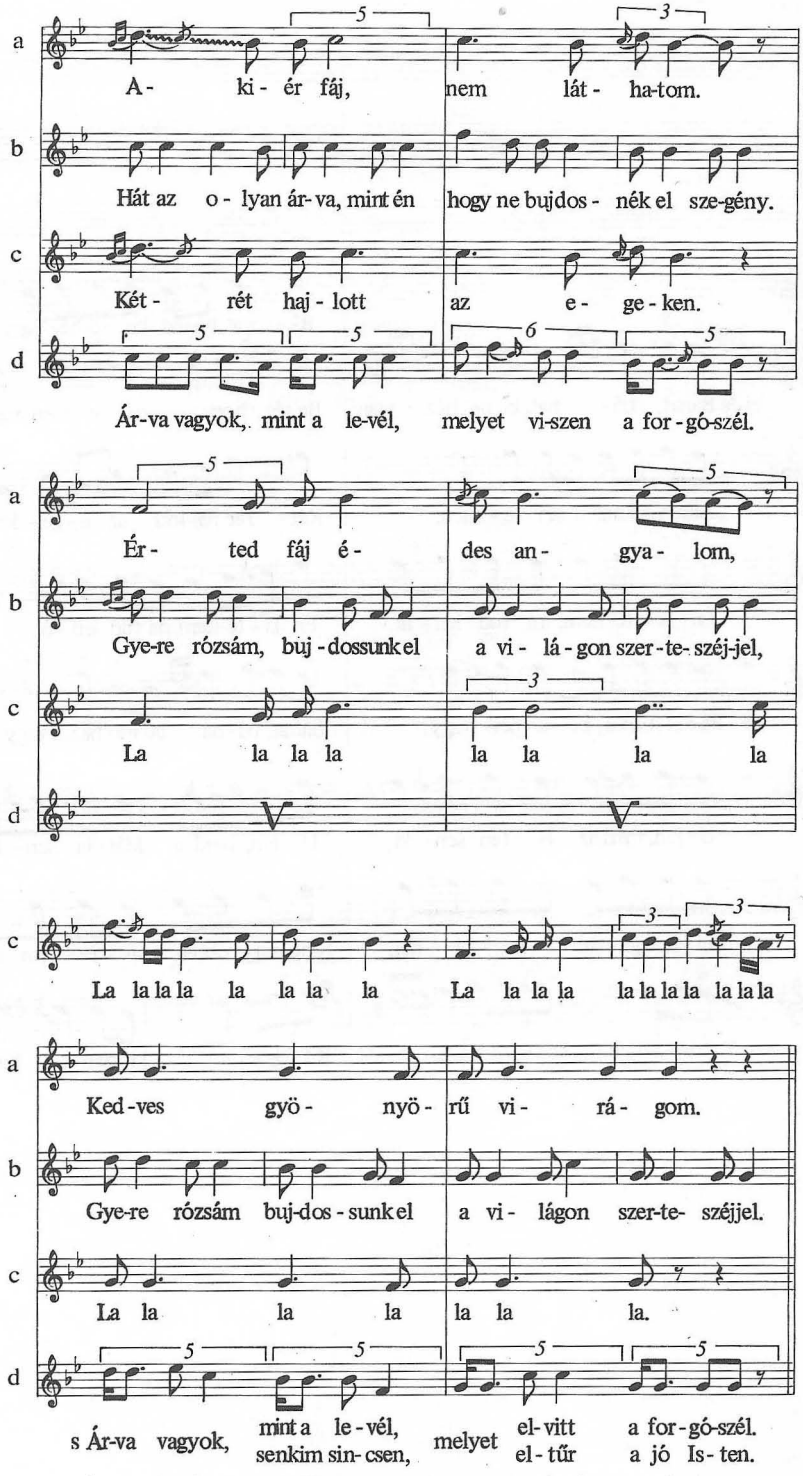

a
É - des - a - nyám sok szép sza - va,
Poco rubato ♩= cca 84
b
É - des - a-nyám sok szép sza-va, kit fo-gad-tam, kit nem so- ha.
Poco rubato ♩=66
c
s Fe - hér Lász - ló lo - vat lo - pott
Giusto
d
Ne ha - ra - gudj ró - zsám a - zért,
Giusto ♩=112
e
El - ment az én ró-zsám Pezsd - re,
♩= 60
f
Kö - rös - fő - i ə Ré - szeg a - latt


a
Kit hall - gat - tam, kit nem so - ha.
b
Meg-fo-gad-nám, de már ké -ső, hull a könnyem, mint az e -ső.
c
A fe - ke - te ha - lom a - lól,
d
Hogy szá - jam a ti - éd - hez ért.
e
Pos - tás le - gény lett be - lő - le,
f
Há - ro-m kis lány hn za - bot a - rat;
d
Mert a - kik egy - mást sze - re - tik,
d
A-zok közt gyak - ran meg - e - sik.
a
Meg - hall - gat - nám, de már ké - ső,
b
Meg-fo-gad-nám, de már ké - ső, hull a könnyem, mint az e - ső,
c
Min - den nye-reg - szer - szá - mos - tól,
d
A - ki csó - kol a se - tét - be,
e
Csej, haj, min-den - ki - nek küd új - sá - got,
f
Ej, haj, zabot a-rat a lo - vá - nak,

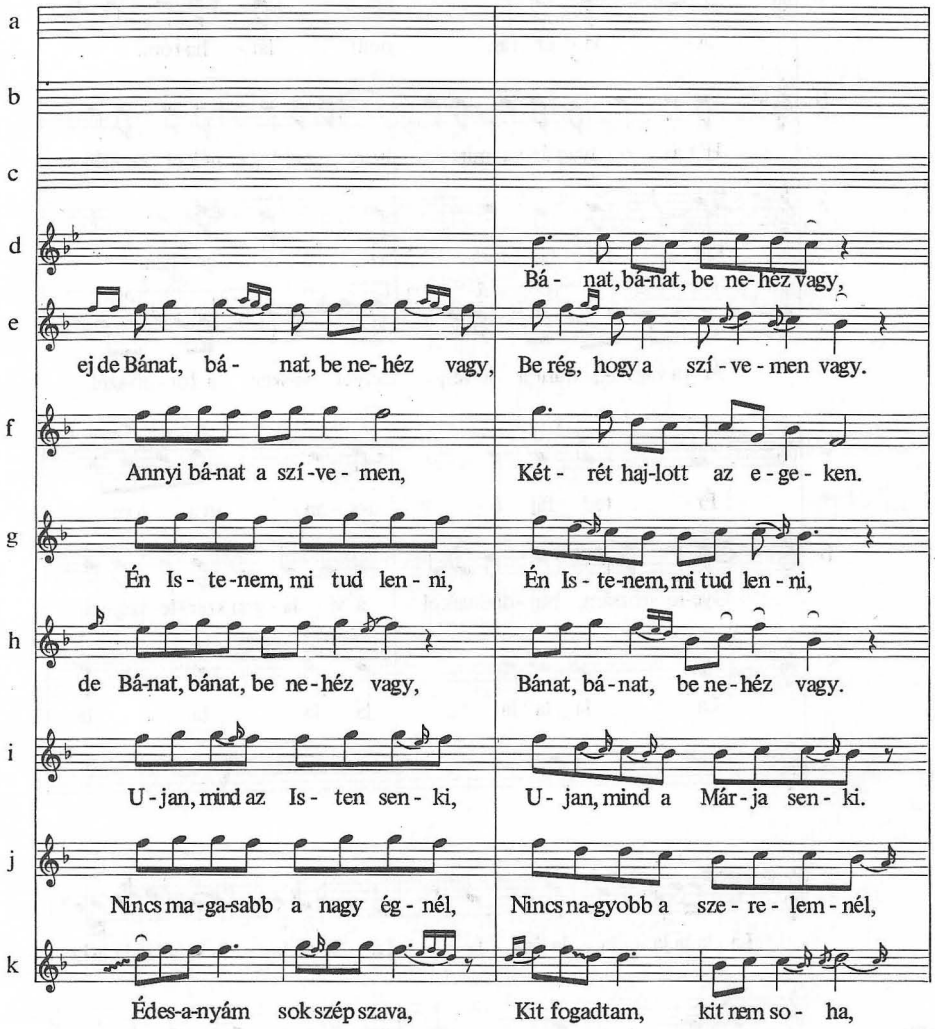

c
Csi- kó- fé- kes kan- tá- ros-tól.
c
U- tán- na ment Gönc vá- ros- sa,
a
Hull a könnyem, mint az e-ső.
b
5 5
Hull a könnyem, mint az e-ső ra- kás- ra.
c
Ő- tet fog- ni meg-lás- sa.
d
Áld- ja meg az Is- ten ér- te.
e
5
Nékem csak szomo-ru- sá-got, i- gaz a.
f
10 3
♩=65
5
Sze- re-tőt ke- res ma- gá- nak.

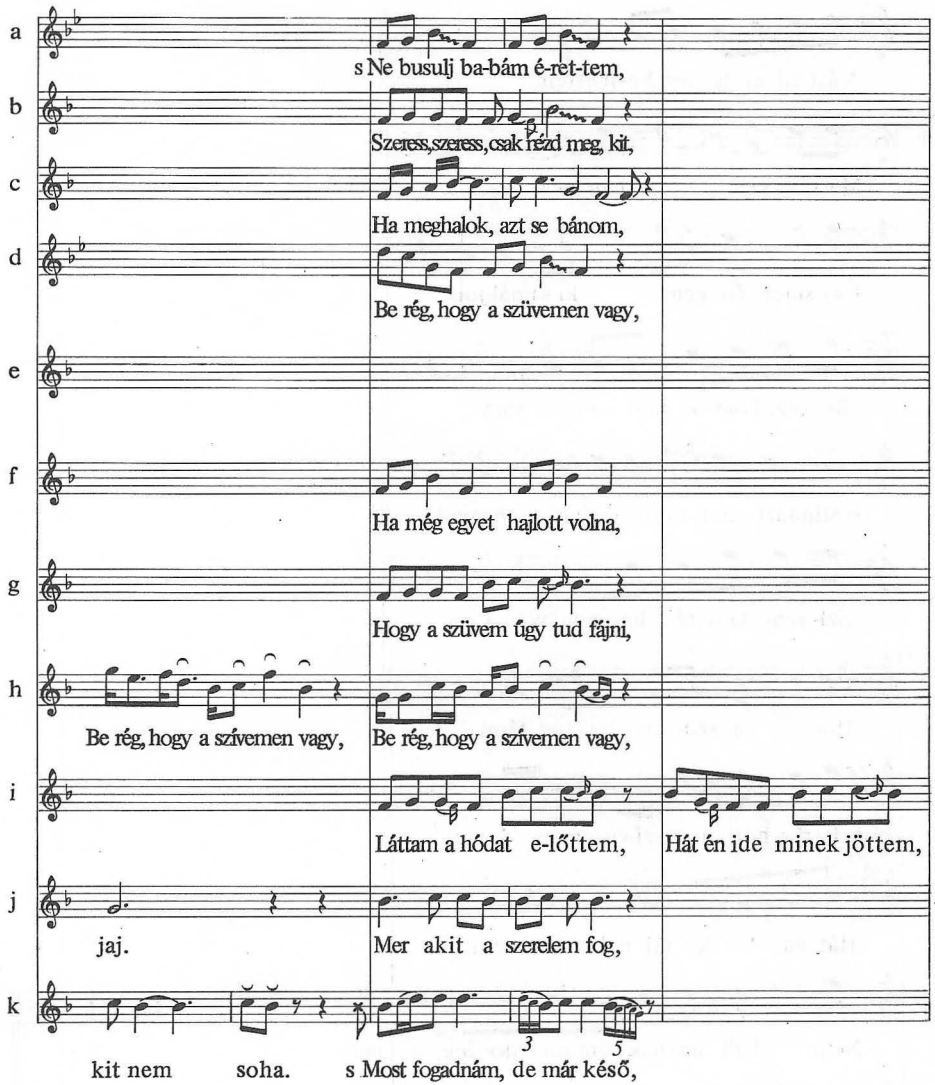
126.

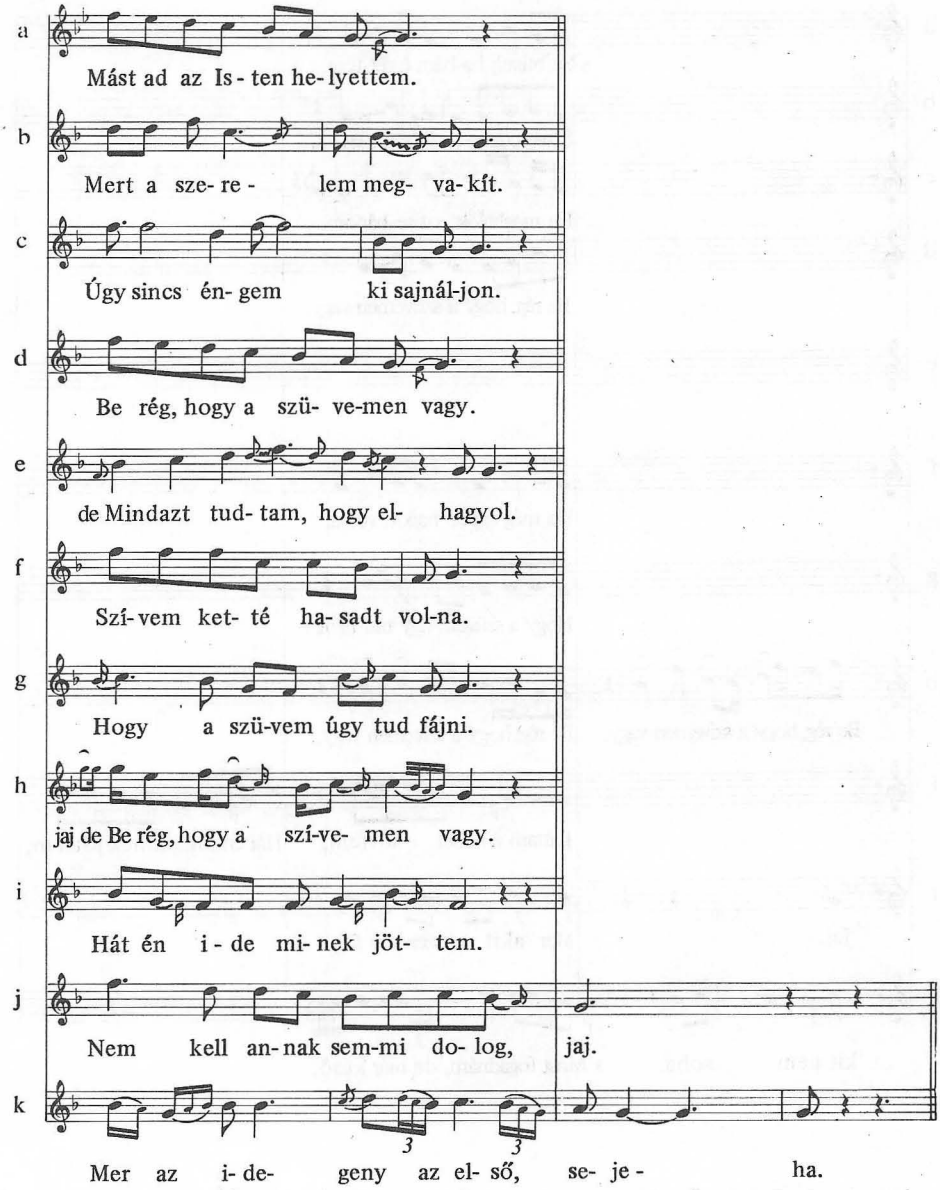

Giusto ♩=126
a
5 3 5
Fáj a szí-vem, nem ta- ga-dom,
b
Búj do-sik az ár-va ma-dár, min-den er-dő- szé-len le-száll.
Giusto ♩=138
c
3
O- lyan bá- nat a szí- ve- men,
Poco rubato
d
5 5 5 5
s Egész le ja Ti-sza mentén nincsen o-lyan ár-va legény, mint én.


a
A- ki- ér fáj, nem lát- ha-tom.
b
Hát az o- lyan ár-va, mint én hogy ne bujdos- nék el sze-gény.
c
Két- rét haj- lott az e- ge- ken.
d
Ár-va vagyok, mint a le-vél, melyet vi-szen a for- gó-szél.
a
Ér- ted fáj é- des an- gya- lom,
b
Gye-re rózsám, buj- dossunk el a vi- lá- gon szer- te- széj-jel,
c
La la la la la la la la
d
c
La la la la la la la la La la la la la la la la la la
a
Ked-ves gyö- nyö- rű vi- rá- gom.
b
Gye-re rózsám buj-dos- sunk el a vi- lágon szer-te- széjjel.
c
La la la la la la la.
d
s Ár-va vagyok, mint a le- vél, senkim sin- csen, melyet el- vitt el- tűr a for- gó-szél. a jó Is- ten.

127.


a
b
c
d
Bá - nat, bá-nat, be ne-héz vagy,
e
ej de Bánat, bá - nat, be ne- héz vagy, Be rég, hogy a szí - ve - men vagy.
f
Annyi bá-nat a szí-ve - men, Két - rét haj-lott az e - ge - ken.
g
Én Is - te-nem, mi tud len - ni, Én Is - te-nem, mi tud len - ni,
h
de Bá-nat, bánat, be ne-héz vagy, Bánat, bá-nat, be ne-héz vagy.
i
U - jan, mind az Is - ten sen - ki, U - jan, mind a Már - ja sen - ki.
j
Nincs ma-ga-sabb a nagy ég - nél, Nincs na-gyobb a sze - re - lem - nél,
k
Édes-a-nyám sok szép szava, Kit fogadtam, kit nem so - ha,


a
s Ne busulj ba-bám é-ret-tem,
b
Szeress, szeress, csak rézd meg, kit,
c
Ha meghalok, azt se bánom,
d
Be rég, hogy a szüvemen vagy,
e
f
Ha még egyet hajlott volna,
g
Hogy a szüvem úgy tud fájni,
h
Be rég, hogy a szívemen vagy,
Be rég, hogy a szívemen vagy,
i
Láttam a hódat e-lőttem,
Hát én ide minek jöttem,
j
jaj.
Mer akit a szerelem fog,
k
kit nem soha.
s Most fogadnám, de már késő,
3
5



124/=Paksa 1. pl.; **125/**=uo. 4.; **126/**=uo. 5.; **127/**=uo. 11.

Amint látható, általában 8 szótagos dallamok állnak itt össze 16-osokká, illetve hol egyik, hol másik soruk marad ki, vagy ismétlődik, vagy ezekhez szövegtoldással (Jaj, csuhajja és más szótagokkal) néhányszor zenei toldalék is járul, amely 11-essé, 15-össé alakítja át a 8-ast. Ezek a különböző eljárások tűnnek fel tarka mozaikban a különböző dalokban. Mint a szerző rámutat, itt találtuk meg annak

a szatmári románoknál kimutatott „fellazult" magyar dallamstílusnak pontos mását, méghozzá összefüggő stílusban, amit Bartók írt le (1934, 25–26). Minthogy ő és társai éppen a Mezőség magyar zenéjét csak futólag kutatták, csupán a négysoros magyar dalokban tudta felismerni az ilyen román dallamok magyar előzményeit, s azt hitte, a románok lazították fel a négysoros magyar formát. Sőt a székelyeknél szórványosan feltűnő hasonló darabokat is a románoktól „visszakerült" daraboknak tartotta. Az újabb, nagyarányú mezőségi népzene- és néptánckutatás azonban tömegével hozta felszínre az ilyen dallamokat (főleg Kallós Zoltánnak és Martin Györgynek jóvoltából), s ezzel feltárta a valóságos helyzetet ebben a kérdésben is.

Ez az egyetlen olyan jelenség, sőt stílus-alakulás, ahol a magyar nép a négysoros, zárt strófán mint alapvető egységen igyekezett túlmenni és nagyobb formákat szervezni. Nyilvánvalóan újkeletű jelenség, és nyilvánvalóan fejlődési törekvést kell benne látnunk, jóllehet egyelőre a felbomlás jelei ütköznek ki benne erősebben. Itt valami újnak, nagyobb formának igénye jelentkezett, ami a hangszeres előadásból indult ki, de önálló énekben is folytatódott. Ez tehát olyan „új stílus" Közép-Erdélyben, mint a magyarországi részeken kialakult új stílus. Talán időben sem volt nagy különbség a kettő kialakulása között. Amannak előzményei közt is megtaláltuk a hangszeres tánczene bizonyos hatását: az augmentált és tempó-különbséggel átalakuló táncdallamok hatását csárdás-zenében és énekben. De míg ott egy szigorúbb forma alakult ki a hatásokból, itt egy nagyobb arányú, de egyelőre alaktalan forma keletkezett. Egyelőre még csak az átalakulás folyamatát látjuk a legtöbb dallamban, ami nem jutott el egy végleges, egységes stílus, egy nagyigényű szilárd forma kialakításáig. S mielőtt ez megtörténhetett volna, már benyomult Erdélybe is a magyarországi új stílus, ami lassan ott is ki fog szorítani minden más, korábbi dallamfajtát.

SZÖVEG ÉS DALLAM VISZONYA

Szöveg és dallam együttesének két közös problémája van: először, hogy milyen dallamok milyen szövegekkel járnak együtt; másodszor, hogyan illeszkedik össze finom részletekben a dallam a hozzákapcsolt szöveghez, vagyis a prozódia kérdése.

Abból a közismert tényből kell kiindulnunk, hogy a dallamok állandóan cserélik szövegeiket és viszont. Igen ritka az egyetlen szöveggel járó dallam, amint hogy éppen olyan ritka az egyetlen dallammal együtt járó szöveg is. Természetesen ez korántsem jelenti azt, hogy bármilyen dallamra bármilyen szöveg énekelhető. De hogy minden idevágó kérdésben világosan eligazodjunk, kezdjük a tájékozódást egy olyan dallamstílussal, amelyben a kérdés a legegyszerűbb, ahonnan kiindulva fokozatosan át tudjuk tekinteni a különböző dallamok szöveg-összefüggésének kérdéseit.

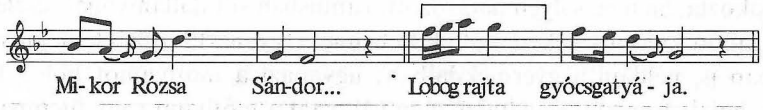
Ez a dallamstílus a sirató. Ennél ugyanis a szövegek és dallamok csereberéje még egyoldalú: csak a dallam van adva, szöveg tulajdonképpen nincs is; mindig újra és újra rögtönzik. Csak annyiban van kötve, hogy (ma már) csak sirató tartalmú szöveget énekelnek rá, s hogy ez a szöveg rögtönzött próza. A dallam viszont éppen ezért annyira szabad, annyira kötetlen, hogy akármilyen szöveget el tud hordozni. Minthogy szövege (egy-egy határesetet leszámítva) mindig próza, amely a rögtönzés természete szerint állandóan változik terjedelmében, tagolódásában, részeinek apró ritmikai sajátságaiban, ennek megfelelően a sirató-dallamnak is állandóan változnia kell a szöveggel együtt. Itt tehát csak a dallam többékevésbé állandó részeinek, a kadenciáknak kell egybeesniök nagyobb szövegegységek végével, a mondatvégekkel, vagy a nagyobb gondolati egységek végével. Ezenkívül csak a szabad recitálásban lefutó dallamvonal van adva, amely a szövegrészek hosszúsága szerint alakul sűrű hangismétlésekkel, s az egyes hangok hosszúsága többé-kevésbé igazodik a szótagok hosszúságához, a dallam vonala pedig egyes fontosabb részeknél a szöveg mondat-melódiájához és szöveg-ritmusához. Szép részlet az ilyen hasonulásra a 0186 vége: „Istenem, Istenem, adj nekem győzedelmet ennek a nagy keserűségnek az elhordozására." A mondat-hanglejtés szerint emelkedő-süllyedő dallamvonal és a szólam-hangsúlyok szerint tagolódó ívek után a népdalok 4+2 képlete szerint finoman lehanyatló mondatvég jóleső, kifejező prozódiával festi alá a tartalmat. A Károly Sándor által elemzett siratókban minden kifejezési egység, egy-egy lezárt gondolati egység egybeesik egy-egy dallamsorral. Ezeknek szótagszáma 5–16 között mozog. A kis formában

5–7 szótag volt a ritmikai alapegység, a nagy formában 8–10 és sok volt a kanásztánc ritmusú sor. A szöveg zárt egységek egymásutánja, „nyitott" – azaz mindig folytatható felépítést mutat.

Egyébként a szövegben lévő szótaghosszúság, legalábbis a feltűnőbb, éles különbség a szomszédos hangok közt, úgy látszik, érvényre jut: negyedekkel váltakozó sok nyolcad, triolák, pontozás, néha gyors tizenhatodok láthatók a kottaképben. (Ott is, ahol a lejegyzés reális és megbízható.) Érdekes viszont, hogy a másik beszédszerű zenei stílus, a recitálás ilyen árnyalást nem mutat: ott a nyolcadok egyenletesen futó sorában csak olyan apró különbségek fordulnak elő, amelyeket általában nem jelölünk. Ez nem véletlen: ez a fajta recitálás nem azonos a sirató prózájával; ez már zeneileg „stilizált", kissé monoton beszéd, amelyben azzal közelítjük a felmondást a zene felé, hogy kiegyenlítjük „egyenetlenségeit". Ugyanezt tapasztaljuk a még rendezettebb, mert még szótagszámban is kötött parlando dallamokban, legyen az akár hatos, akár nyolcas, akár tizenkettes.

Az előbbiek, a sirató (0153–0154, 0157–0160, 0162, 0172–0175, 0180, 0186) és a valódi recitálások (1–5. pl., betlehemesekben, egyházi eredetű, népi vallásos recitálásokban, népszokások részleteiben), bármilyen kötetlen szöveget elhordozhatnak, ezeknek tehát csak tartalma van megszabva, formai tekintetben teljesen szabadok.

128.



A parlando (recitálásszerű) daloknak, a parlando-rubato daloknak és a szövegritmusnak illeszkedéséről a ritmus-fejezetben már szóltunk. További kérdés viszont, milyen szövegek járnak együtt a dallamokkal. Minthogy ezek mind meghatározott szótagszámú, többségükben izometrikus versszakokat alkotnak, a siratóhoz és minden recitáláshoz képest már meg van kötve a szövegválasztás annyiban, hogy csak szótagszámban megfelelő szöveggel járhatnak együtt. A továbbiakban már teljes a szabadság: bármelyik nyolcszótagú, négysoros szöveg bármelyik izometrikus nyolcasra énekelhető, és fordítva. Tapasztaljuk is, hogy bármelyik hatos vagy nyolcas dallam akármilyen lírai vagy balladaszöveggel társulhat, amely szintén négy hatosból vagy nyolcasból van felépítve. Kialakult tehát a magyar népdal versszak-típusainak rendszere, amelyek a strófa-alkotó sorok szótagszáma szerint különülnek el, s a régi stílusban általában 6–12 szótagig alkotnak csoportokat, ezenfelül van a kanásztánc 13–14 szótag között ingadozó dalfajtája. Mindegyik csoportban számos dallam és szöveg született, amelyek elvileg különösebb nehézség nélkül társulhatnak egymáshoz. Ennyiben tehát a dallamok és szövegek csereberéje nem áll ellentétben azzal, hogy dallam és szöveg „elválaszthatatlan egység". Tudniillik így is biztosítva van a jó együttjárás, a sima prozódia. A stílus párhuzamosságából következik a párhuzamos szöveg- és dallam-

fajták illeszkedése: mivel minden nyolcszótagos vers minden nyolcszótagos parlando-rubato dallamra illik, minden egyes dallam-szöveg együttes úgy összeillik, mintha együtt született volna.

Ez azonban máris fölveti a kérdést: hogy jöttek létre ezek a szótagszám-csoportok? Mindig megvoltak, vagy később fejlődtek ki? S ha igen, miért?

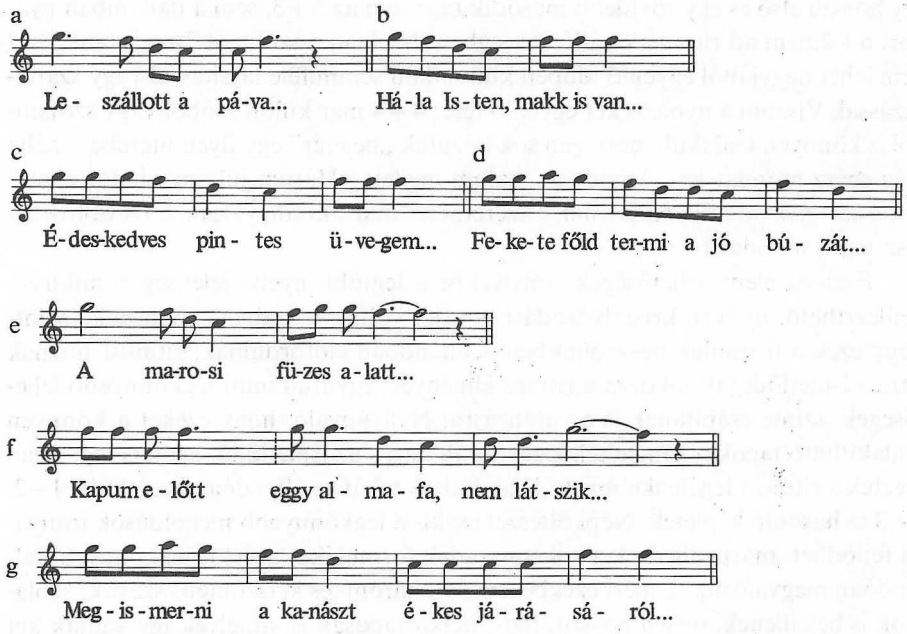
Ma már biztos képünk van arról, hogy a siratóból strofikus dallamok szilárdultak meg a fejlődés folyamán. Ugyanezt példákon láttuk a gyermekdal és regösének esetében. (83–4. lapon, valamint 53. dallampélda.) A korabeli szótagszám-szabadságnak is felbukkannak archaikus példái. Mindebből világosan kialakul egy kötetlen, szabad szótagszámú éneklésből kötött szótagszámú strófikus stílusba való fejlődés. Kérdés csak az: mi szabályozta a fejlődést, a zene vagy a szöveg?

Abból kell kiindulnunk, melyiknek nem volt szüksége a szabályozódásra. S ez kétségtelenül a zene. Egy elemi zenei gondolatot, egy dallam-motívumot legtöbb esetben kevés hanggal is, sokkal is, egyaránt meg lehet valósítani. Az MNT VI. kötete egyetlen ilyen elemi dallamgondolat különböző szótagszámú megoldásait gyűjtötte össze; ott tanulmányozhatjuk, mennyire lehet bővíteni hangismétlésekkel ugyanazt a *l–s–m–r–s* vagy *l–s–m–r–l–s* motívumot: 6 szótaggal ugyanolyan könnyen megvalósítható, mint 14-gyel. (02–014 dalunk.) Ez a dallammag tehát nem kívánja a szabályozódást, hiszen bármelyik sorában vagy versszakában bármelyik terjedelmet alkalmazhatta a motívumismétlés alkalmával. Nyilván a szöveg okozta, ha mégis ilyen határozott, ritmusban sőt dallamvonal részleteiben is megszabott különbségek alakultak ki benne. Ugyanezt láttuk elemi giusto dallamokban is, például a gyermekdalban: ugyanazt a motívumot hol 2 hangra éneklik, hol 3–4-re, ami egyáltalán nem változtat a motívum vagy ütempár jellegén. Ha ezek után a műfajok után mégis megjelent a szabályozott szótagszámú sor és strófa, azt a szövegek hatásának kell tulajdonítani: a magyar vers szabályozódott, s hozzá alkalmazkodtak a dallamok is. Ezt igazolja az is, hogy a sirató dallam-típusa csak a verses szövegekhez kapcsolódva szabályozódott kötött szótagszámú strófává, magában a siratóban nem; annak szövege ugyanis mindig újra rögtönzött próza, ami tehát nem szabályozódhat. Ott a dallamtípus megmaradt kötetlen szótagszámú, periódus-előtti formájában.

Bizonyos szabályozódás ugyan magán a zenén belül is elképzelhető, szöveg kívánalmai nélkül is: arányos részek kialakulhatnak, például bizonyos ütemszám – ez már olyan elemi fokon is megjelenik, mint a gyermekdal. De épp a gyermekdal példa rá, hogy egy-egy motívum arányos kialakulása, ütemszámának állandósulása sem követeli meg, hogy az ütemeket mindig ugyanannyi hanggal töltsük ki. Ha ezt a tapasztalatot alkalmazzuk a „Páva" dallamcsaládra is, elképzelhetjük, hogy az elemi motívumból kialakultak 2-, 3-, 4-ütemű megoldások; de azokban még tetszés szerinti elosztásban, tetszés szerinti helyen lehettek aprózások vagy lassú, kihúzott (augmentált) értékek. Viszont a dal mai, rokon-típusaiban nemcsak a sor szótagszáma van meghatározva, hanem az egyes ütemeké is, sőt az is, mennyi szótag kerül a motívum egy-egy „hajlására". Ezek a ritmikus tagok

annyira megegyeznek a magyar vers tagjaival, hogy kialakulásukat alig lehet elképzelni a szöveg hatása nélkül:

129.



Van-e a nyelvnek olyan törvényszerűsége, ami ilyen szabályozódást előidézhetett a versben? Ilyen törvényszerűség jelentkezik a magyar nyelv hosszú szavainak és szólamainak viselkedésében. Minden négy szótagnál hosszabb szó vagy szorosan összetartozó nyelvtani egység (szólam) két ütemre tagolódik, de mindegyik csak egyetlen, szigorúan meghatározott módon: egy gyorsabban mondott, hosszabb első részre és egy rövidebb, ellassuló másodikra. Az 5 szótagúak például 3+2-be (Kis kacsa | fürdik Fekete | tóba, Anyjához | készül Lengyelor-|szágba.) Nem mondhatom, hogy Lengyel-országba, sem azt, hogy Lengyelország-ba, mert így nem ad semmiféle ritmust; egyedül a 3+2 tagolás ritmusos. A 6 szótagos szó vagy szólam 4+2 arányban válik ketté: (Tizenkét kőmíves | Összetana-|kodék. Nem ad ritmust Összeta-|nakodék, Össze-|tanakodék, sem Összetanako-|dék|, egyedül a 4+2 arány. Ugyanez vonatkozik a szólamra, például jelző és jelzett szó együttesére: Magos Déva-|várát | és nem: Magos | Dévavárát, Magos Dé-|vavárát, Magos Dévavá-|rát stb.) Ez azonban csak az egyetlen lendülettel, megállás nélkül kimondott, nyelvtani egységekre vonatkozik. Különálló, szünettel elválasztott beszédelemekből lehet 3+3 tagolódást is adni a hatosnak: „Úgy rakják, | úgy rakják | Magos Déva-|várát," Hová mégy, | hová mégy | Tizenkét | kőművés?"

Ennek az aszimmetrikus tagolásnak megfelelően ad minden 7 szótagos szó vagy szólam 4+3-as két ütemet. „Loptam csikót, | lopok is, Ha felakasz-|tanak

is", „Törökkani-|zsa felé | viszi a víz | lefelé", „Ha meghízik, | levágjuk, | Majd tarisznyá-|ba rakjuk".

A nyolcasok tagolódása viszont már csak 4+4 lehet; nem alakulhat belőlük egy hosszú első és egy rövidebb második tag; sem az 5+3, sem a dallamban gyakori 6+2 nem ad ritmust önálló szövegben. Nyilván 5 szótagot 3-mal, 6-ot 2-vel nem lehet nagyjából egyenlő időben kimondani semmiféle lassítással vagy szaporázással. Viszont a nyolcas két egyenlő fele: 4+4 már külön szóból vagy szólamból is könnyen kialakul, mert igen sok közülük „belefér" egy ilyen ütembe – néha még egész mondat is: „Amoda a | halom mellett | Három juhom | hatot ellett" „*Van már juhom,* | *van bárányom,* | Szerethetsz már | kisangyalom|". (A dőltbetűs rész teljes mondat.)

Ezek az elemi lehetőségek, amelyekbe a legtöbb nyelvi jelenség ritmikusan beilleszthető, nyilván kristályosodási pontjai voltak a szabályozódásnak. Minthogy ezek a formulák beszédünkben is állandóan előfordulnak, ritmust hoznak létre – ismétlődésük fokozza a ritmus élményét; egyúttal mint legkönnyebb lehetőségek, szinte csábítanak is az utánzásra. Nyilvánvaló, hogy ezeket a könnyen kialakítható tagokat ismételték leggyakrabban; s az ismétlődő, azonos tagokban érezték a ritmust legélénkebbnek. Kialakultak tehát az állandóan ismétlődő 4+2, 4+3 és hasonló képletek. Népköltészet csakis a legkönnyebb megoldások irányába fejlődhet, márpedig ezeket a 4+maradék formulákat azért is legkönnyebb állandóan megvalósítani, mert ezekbe a négy-, három- és kétszótagos szavak, szólamok is beleillenek, meg a hosszú, hat-, hétszótagosak is, amelyek így válnak két tagra. Tehát ezekben az ütemfajtákban kell legkevésbé válogatni a kifejezésekben, a legtöbb beszédelem alkalmazható bennük ritmusosan. Nem véletlen tehát, hogy ezek a 4+2, 4+3, 4+4 elemből álló 6–7–8-asok és összetett formáik: 4+4+2 tízes, 4+4+3 tizenegyes váltak a legáltalánosabbá népköltészetünkben. Minthogy pedig a rugalmas dallam könnyen igazodik az alatta lévő szöveg kívánalmaihoz, népzenénkben is meghonosodtak a szótagszámképleteknek megfelelő metrikai típusok. (Részletesen: Vargyas 1952 és 1966.)

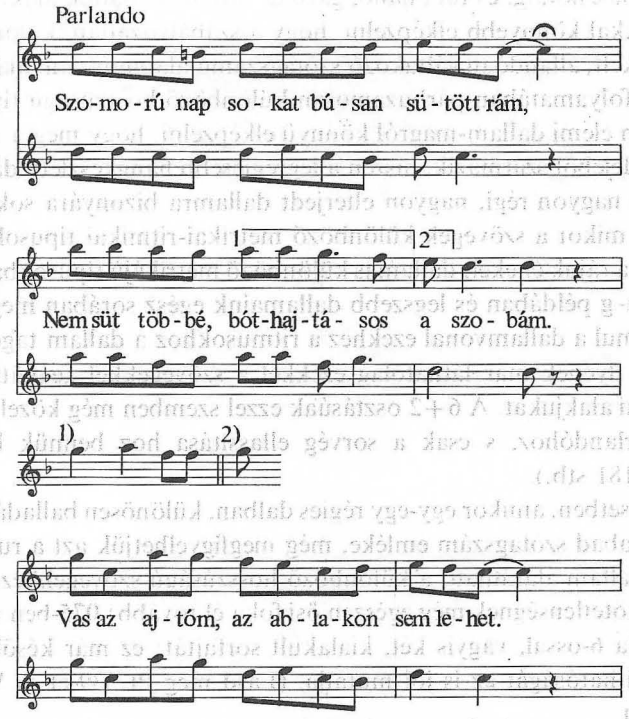
Kérdés ezek után, hogy alakították az így kiformálódó szövegtípusok a dallamokat? Egyszerűen ráhúzással? Egy-egy szövegforma kialakult, s egyik dallamot az egyikre húzták rá – mondjuk egy nyolcasra –, a másikat egy másra, mondjuk hatosra? Minthogy dalaink többsége csak egy-egy szótagszámcsoportba tartozik összes variánsával, arra gondolhatnánk, hogy minden dallam csak egy-egy meghatározott szótagszámú szöveghez társulva alakult ki mai ritmusformájával együtt. De vannak olyan dalcsaládok is, mint a sokat emlegetett „Páva" család. Ott mi hozta akkor létre a különböző szótagszámú rokon változatokat? Egy alapdal lett volna, mondjuk egy hatos, s abból alakult volna ki a többi, egyszerű ráhúzás útján? (Különböző szótagszámú szövegekre alkalmazták volna?)

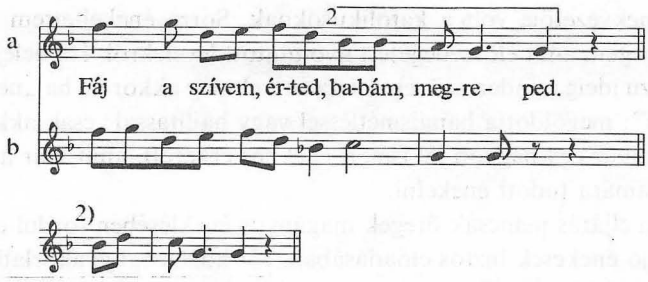
A ráhúzás kétségtelenül élő gyakorlat; tapasztaljuk is, hogy ráhúzásból is alakulnak eltérő szótagszámú variánsok. Áj falu egyik öregasszonyától igyekeztem följegyezni valamennyi egyházi népéneket, amit tudott, minthogy templomi

és búcsús énekvezetője volt a katolikusoknak. Sorra énekeltettem vele búcsús ponyva-szövegeit, amit előszedegetett nyomtatott levelekről. Ha belejött egy dallamba, hosszú ideig minden szöveget arra fújt el még akkor is, ha „nem pászolt", „nem vitt rá"; megoldotta hangismétléssel vagy hajlítással; csak akkor mozdult ki belőle, amikor egy nagyon jól ismert énekhez érkezett, amit már a saját, megszokott dallamára tudott énekelni.

Az ilyen eljárás nemcsak öregek magányos éneklésében fordul elő; találkozunk vele a jó énekesek biztos előadásában, sőt közösségi gyakorlatban megszilárdult változatokban is. Egy-egy jól ismert, általánosan elterjedt dallamot néha kivételesen más szótagszámú változatban is hallunk. Az ilyen bizonyosan „ráhúzás" eredménye. Ilyen a következő példánk, a „Nem messze van ide Kismargita" igen elterjedt 10-esének (0262) egy ritka, 11-es változata. (Könnyebb összehasonlítás kedvéért alátesszük a 0262 dal vázlatát is.)

130.





a) Vargyas 1960–63 I 43/B; **b)** 0262.

Ez azonban a ritkább eset. Alig hiszem, hogy a páva-dallam alakulatát bármelyik „első" változatból le lehetne vezetni ilyen „ráhúzások" sorozatával. Túl sok ráhúzás kellett volna, amíg mondjuk a hatszótagú „Pávától" eljutottunk volna a 14 szótagos kanásznótáig, és túl önálló, gazdag variáns-családok alakultak volna ki belőlük. Sokkal könnyebb elképzelni, hogy a szabályozatlan, különböző hosszú sorokra énekelt, állandóan váltakozó szótagszámú alapmotívum alakult át a szabályozódás folyamatában párhuzamosan különböző hosszúságú típusokká. Éppen egy ilyen elemi dallam-magról könnyű elképzelni, hogy még a szabad változékonyság idejéből származik, hiszen a legrégiesebb hangkészletű dallamok egyike. Az ilyen nagyon régi, nagyon elterjedt dallamra bizonyára sokféle szöveget énekeltek, s mikor a szövegek különböző metrikai-ritmikai típusokban kezdtek rendeződni, a rájuk énekelt dallam is különböző metrikájú típusokba variálódott.

A 129/a–g példában és legszebb dallamaink egész sorában megfigyelhetjük, mennyire simul a dallamvonal ezekhez a ritmusokhoz a dallam tagolásával, hajlásaival. Az ilyenek már láthatólag ezekkel a szövegekkel „együtt-variálódva" vették fel mai alakjukat. A 6+2 osztásúak ezzel szemben még közel vannak a tagolatlan parlandóhoz, s csak a sorvég ellassítása hoz bennük létre tagolást (096, 076, 0181 stb.).

Olyan esetben, amikor egy-egy régies dalban, különösen balladában fennmarad a régi szabad szótagszám emléke, még megfigyelhetjük azt a rugalmasságot, amellyel a dallam alakítható a különböző hosszúságú szövegekhez. 0147-ben és 0151-ben a kötetlenségnek még egészen ősi foka él tovább; 075-ben már csak a 8-ast váltogatja 6-ossal, vagyis két, kialakult sorfajtát; ez már későbbi fok, de a dallam alakíthatóságát ez is jól mutatja. (Lásd még Pt 339-et és Vargyas 1976 17/49–50-et.)

Azonban ma már – és nyilván régóta – egymás mellett élnek ezek a kialakult szótagszámcsoportok a rájuk jellemző tagolásokkal, illetve tagolási lehetőségekkel. Természetes, hogy az egymásnak megfelelő, párhuzamos vers- és dallamcsoportok teljes egészükben megfelelnek egymásnak: vagyis minden nyolcas szöveg minden nyolcas dallamra ráénekelhető (amennyiben nincs a dallamnak valami egészen sajátságos, belső ritmustagolása, ami különleges szövegsajátságokat kí-

ván). Természetesen sem a szöveg, sem a dallam nem valósítja meg mindig az ideális tagolást. Éppen a nyolcasokban tapasztaljuk a legtöbb szabadságot. Néha a nyolcas sort egyetlen szólamból fogalmazzák meg „döccenő" ritmussal: „Magos a to|rony teteje". Az ilyen ritmust a dallamnak el kell födnie; ami rubato dalban könnyen megy, hiszen ott nincsenek szigorúan kimért időegységek, s a soron belül nagyfokú szabadság, változatosság érvényesülhet. A szöveg alkalmi hullámzása, erősebb tagoltsága vagy tagolatlansága a dallamsorok változatosságában juthat kifejezésre. A rubato dalok, különösen a gazdagon díszítettek maguktól is változtatnak a merev alapsémán. Sokszor éppen a legművészibb kidolgozás valósít meg olyan belső tagolást pusztán zenei igények szerint, amely eltünteti a 4+4 séma merev határait, a változatosság követelményének megfelelően. Még művészibb az eljárás, amely az egész, négysoros dallamot egyetlen ívnek fogja fel, s azon belül valósít meg egyensúlyt a nyugvópontok, megnyúlások és megszaladások egymásutánjával. Vagyis hol a szöveg, hol a dallam formálódik inkább a szótagszámcsoport „ideális képlete" szerint. A kettő egyeztetése nem mindig hajszálpontos, de az illeszkedés nagy általánosságban biztosítva van.

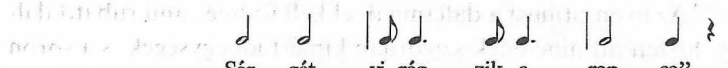
Fokozott problémát okoz a giusto ritmus. Itt már nemcsak szótagszámegyezés szükséges, hanem további követelményeket is ki kell elégíteni az együttjárásban: a szótaghosszúságét is a metszetek mellett. A szótag hosszúsága vagy rövidsége nem okoz gondot parlandóban, rubatóban; feszesen kimért időhatárok közt azonban igen. Ha a giusto dallamnak valami sajátos hosszú–rövid váltakozása van a ritmusában, például 023-nak, akkor már csak valami avval egyező szótaghosszúságú, egyéni szöveg illik rá egészen pontosan, s ha más kerül rá, vagy olyan egyáltalán nem is született, akkor kissé döccen a vers, nem jóleső a prozódia. (Mint az idézett példában sem.)

Egyenletes negyedek közt jelentkezik a magyar prozódia sajátos jelensége, az alkalmazkodó, pontozott ritmus, amiről már bővebben szóltunk a „Ritmus" fejezetben: ilyenkor a dallam alkalmazkodik a szöveg szótaghosszúságához.

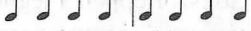
A pontozott ritmussal való alkalmazkodásnak elvileg minden dalban meg kellene jelennie, mihelyt legalább két negyed kerül egymás mellé. Kivételt jelentenek az olyan kötött ritmusú dalok, amelyekben bizonyos, megszabott képlet szerint váltakoznak a negyedek a nyolcadokkal, ami tehát bizonyos előre „megtervezett" ritmus. Ilyen a „mazurka" ritmus (0239) vagy az előbb idézett 023. (Ebben az utóbbiban tehát a negyedek nem kívánnak pontozást, de azért csak akkor igazán jó a prozódia, ha nagyobbrészt hosszú szótag esik rájuk, s a két nyolcadra rövid.) Ha pontozással követnék viszont a szöveg esetleges hosszúságviszonyait, elveszne a ritmusképlet kötött egymásutánjának hatása. Ilyen „megkomponált" ritmus

is. (Pl. „Hajtják a fekete kecskét, *Ve-rik* a barna menyecskét. *Ha ve*-rik is, megérdemli, *Ki az* urát nem szereti." A megjelölt helyeken szinte kínos a rövid hangok hosszú éneklése; azért az előadó a „verik"-et nyolcad-pontozott negyeddel

énekelte, de úgy meg a második szótag lett még hosszabb.) Érdekes és jellemző viszont, hogy ha ugyanezt a ritmust kétszeres értékre augmentálva – lassítva – éneklik, akkor már megjelenik a pontozott-alkalmazkodó ritmus:



Van azonban egy dallamfajta, ahol a negyedek alapritmusa igen ki van emelve, mégis csak a legritkább esetben pontozzák: a dudanóták. Sem a négy alapnegyedben mozgó dalokat:

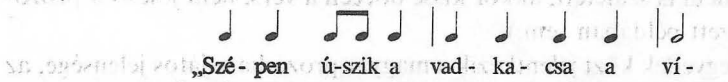


sem a tripodikussá összevont formát

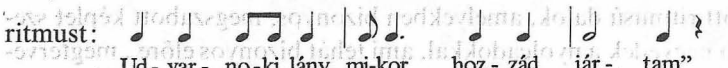
nem szokták pontozni általában, csak a leginkább fülsértő helyeken tesznek kivételt. Vagyis úgy viselkednek dudanótáink is, mint a „megkomponált ritmusú" dalok. Ez tehát alátámasztaná korábbi véleményünket, hogy nem ősi sajátság ez az alapritmus, hanem későbbi stilizálás, amit már „megtervezett" ritmusnak, változtathatatlannak éreznek.

Az alkalmazkodó-pontozott ritmus is olyan eszköze a magyar népzenei hagyománynak, amely a dallam és szöveg együttjárását biztosítja az állandó dallam–szöveg csere esetén is. A hagyományosan kialakult szótagszámcsoportok mellett ez a másik sajátság, amivel az állandó variálást, a szájhagyomány létformáját összhangba tudják hozni a jó prozódia követelményével.

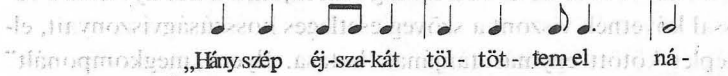
A fordított eljárás már nehezebb: amikor a dallamnak kötött ritmusa van, s a ráhúzott szöveggel követni kell annak hosszúságát-rövidségét. Idéztük már a



új dalát, amely országszerte evvel a szöveggel van elterjedve. Ez nyilván az egyszeri szövegritmus következménye, amellyel a dallamnak minden változatban meglévő, tehát már lényegessé vált aprózását követi. Egyetlen olyan változatát ismerem, ahol más szöveget énekeltek rá, ami szintén jól követi a kiaprózott ritmust:



ezt minden valószínűség szerint már a kialakult dallamra gondolva költötték. (Az utolsó sorban visszatérő ritmust már nem tudta az illető ilyen jól eltalálni:



Az ilyen esetekben azután szöveg és dallam már elválaszthatatlanul összetartozik egymással.

Fokozottabban áll ez a heterometrikus versszak formákra. Itt két fokozatot kell megkülönböztetnünk. Vannak olyanok, amelyek alapritmusokból könnyen megvalósíthatók. Például: 8+7+8+7, 8+6+8+6 és hasonlók. Ezek könnyen

kialakulnak a szövegből, több szöveg alkalmazható rájuk. Vannak viszont bonyolultabbak, amelyekhez már különleges szövegeket kell alkalmazni. A szaffikus strófa különböző népi váltizatára (118–119, 160, 44/ab–45, 148, 0227–0229 stb.) vagy 0215 változataira csak külön rá„költött" szövegeket lehet énekelni. Azért ezeknek vagy egyetlen, vagy csak néhány szövege ismeretes. (0215-nél a harmadik sor különleges ritmusa – legalábbis a többi sortól elütő, de azzal egyenlő időtartamú ritmusa – kíván különleges szöveget.)

Az ilyen bonyolult versszakképletek – egy-két kivételtől eltekintve – műzenei vagy más népektől átvett dallamokkal, illetve azok példájára alakult darabokkal terjedtek el a néphagyományban. S mennél bonyolultabb a versszakszerkezet, annál kevesebb a hozzá tartozó szöveg, legtöbbjének pedig csak egyetlenegy szövege van.

Egyéni szövege van tehát a) a különleges formájú dallamoknak; b) a különleges funkciójú dallamoknak, mint a regösének, Gergelyjárás, villőzés, Balázsjárás, Szent Iván napi tűzgyújtás énekei és a régi lakodalmas dallamok és hasonlók. (Ezek legtöbbször sajátos formájú dallamok is egyúttal.)

Van ezen a két „érthető" csoporton kívül is több olyan dallamunk, amelyhez csak egyetlen vagy egy-két meghatározott szöveg tapadt annak ellenére, hogy izometrikus, négysoros formájuk van, tehát lehetne sokféle szöveget is rájuk húzni. (Természetesen csak a sok változatban élő dallamokról beszélünk, mert egy-két változatból ismert dallamnál természetes, hogy nincs sokféle szövege.) Ilyen 094 dalunk, amit szinte kizárólag a „Három huszár (betyár, legény) a csárdába" vagy „Kicsi betyár az erdőbe" kezdetű szövegre énekelnek. Érdekes a fordítottja is: ez a szöveget a fenti dallamon kívül még egyetlen másikra éneklik: 0217.

Különösen sok ilyen egyedi dallam–szöveg kapcsolatot találunk balladákban: A „Halálra táncoltatott lány" (0244–0245), „Hol jártál az éjjel Cinegemadár" (04), továbbá a „Bakonyerdő gyászba van" kezdetű, „Verekedés fog lenni" és „Zavaros a Tisza" kezdetű, „Bogár Imre" ballada (Vargyas 1976 127. és 101. típus), „Virágok vetélkedése" (Pt 319) és a „Jó estét barna lány" (248. pl.) – ezt csak erre, meg a vele azonos tartalmú „Szégyenbe esett lány" szövegére éneklik; s teljesen egyedi dallama miatt is csak „A gróf és az apáca" ponyvaballadára éneklik a 89. példát.

Sokszor azonban már nem is dallam–szöveg kapcsolatról van szó, hanem arról, hogy egy dallamfajtával meghatározott szövegfajta jár együtt: például néhány „balladadallam", amihez általában balladát vagy néhány meghatározott balladát szoktak csak kapcsolni. Ilyen 0296, amire a „Halálra hurcolt menyasszony"-t, a „Szégyenbe esett lány"-t és kivételesen a „Halálra táncoltatott lány" egy-két variánsát éneklik. 028 leginkább rabballadákkal és lírai rabénekekkel jár együtt, leginkább ilyen szövegekkel társul 0269 dalunk is.

Egészen világos dallamfajta összefüggése dallamtípussal a dudanótákban. Ezeket mindig táncdalokra, obszcén vagy szerelmi szövegekre éneklik, sokszor maga a duda is belekerül a szövegbe. Hasonló kategória a kanásznóta, a kanász-

tánc dallamkísérete, amelybe szintén többször bele van fogalmazva a kanász is, s ha nem, akkor is sajátos témakörű és hangulatú szövegek járulnak hozzá: pásztorokról, menyecskékről, többnyire táncos-szerelmi-obszcén tartalommal.

Utoljára szólnunk kell még a keservesekről. A székely, gyimesi keserves lehet tulajdonképpen minden szomorú tartalmú lírai dal; bármikor énekelhető is. Megkülönböztetett szerepe van azonban a gyimesieknél annyiban, hogy kinek-kinek van „saját keservese", amit különlegesen szeret, s amit személyéhez kapcsol a közösség, s ezért temetésén el is éneklik vagy a zenészek eljátsszák. Nagyobb részük ötfokú, régi stílusú, parlando rubato előadású dallam. De ez már talán nem is a dallam–szöveg kapcsolat esete, mint inkább a sajátos funkcióé. Azonban egy-egy énekes „saját keservese" az ő számára már elválaszthatatlanul összeforrott dallamával.

Most még szólnunk kell néhány sajátos nyelvi jelenségről régi népdalaink előadásával kapcsolatban. Törvényszerű a régi éneklésmódban, hogy a dallam kezdetét valami kis torokköszörülésféle hanggal támasztják meg: hn, e, m, s, ə stb. hangot énekelnek határozott magasságú zenei hanggal a tulajdonképpeni dallam és szöveg kezdete előtt. Ez a hang a dallam kezdőhangjával kapcsolatban van: ha *do*-n kezdenek, akkor az előkészítő hang *szo (b* esetén *f)*, ha *la*-n, akkor *mi* vagy *szo (d* vagy *f)*. Kodály szerint „A hangsúlyos hangnak elölről való megtámasztása úgy látszik, fiziológiai szükség." (1917–29 = Visszatekintés II, 71. Idézi Bartók, 1924, XV.)

Másik általános jelenség, hogy a mássalhangzóra végződő szavak után nyögésszerű ə magánhangzót énekelnek külön hangra, sőt szó belsejében is, ha hosszú hangra énekelt szótag végződik mássalhangzóval, s azt szinte nyomatékosítják. (Pl. 044 második-harmadik sorában.) Kiírva bonyolultnak látszik, énekben sajátos hatása van: lágyítja a kiejtést, és színezi az előadást.

Igen sok énekes kezdi a dalt vagy minden sort *ej-haj, sej, hej, de* és hasonló felkiáltó szócskákkal. Ez ilyenkor nem tartozik bele a verssorok szótagszámába, ráadás, illetve ugyanolyan „megtámasztása" a sorkezdetnek, mint az előbbi, szervetlen előke. Ez a gyakorlat azonban magával hozta, hogy néha ezek a szavak belekerülhetnek a szövegbe is, amikor a dallamban aprózás van, ami szótagszámtöbbletet kíván a szövegtől.

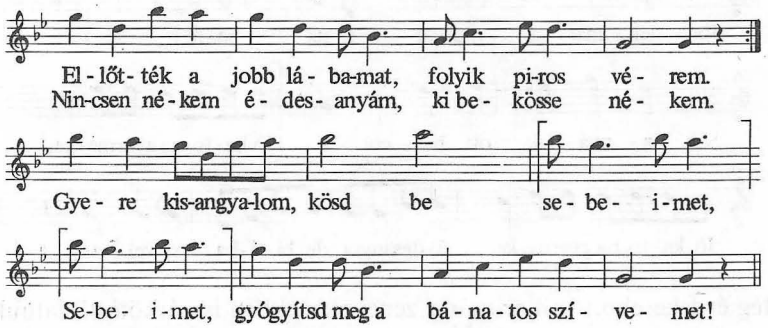
A dallam alakváltozása kényszeríti a szöveget is alkalmi bővülésre a 16-osok és Jaj-nóták esetében. A 16-osok tulajdonképpen nem hoznak alapvetően új metrikai formát, csak kétszeresére növelik a 8-as dallam sorait. Ennek megfelelően sorismétléssel vagy két versszaknak egyetlen dallamversszakra énekelésével meg lehet oldani a szövegtöbbletet. Másként állunk a jaj-nóták szövegbővüléseivel: ezek az alapul szolgáló 8-asokat egy-két helyen 11-esre, néha 15-ösre bővítik. Ilyenkor kell a szöveget Jaj jaj jaj, vagy más, szervetlen szótagokkal kitoldani. Sokszor ez a „haj-haj" – „Jaj-jaj" éneklés vagy dúdolás végigmegy egy egész soron, különösen egy páratlan 5. vagy 7. soron, amikor nem akarják megismételni az előző szövegsort, amit már egyszer ismételtek.

Szöveg és dallam együttjárásának és közös, művészi hatásának több fogásáról már másutt beszéltünk: a rím, refrén zenei vetületéről, illetve aláfestéséről. Valószínű, hogy dallamainkban előbb volt meg a sorvégek rímelése, mint szövegeinkben.

A kvintváltó dallamok kadenciáinak összecsengése a magas és mély részben, de ereszkedő, régi stílusú dalaink kihangsúlyozott sorzárlatai általában rímelést valósítanak meg zenei elemekkel, s ezek már a honfoglalás előtt meglehettek népzenénkben. A vers viszont a rímet elég későn, a középkor végére fejlesztette ki a középlatin és más, európai költészet példájának hatására. Mindenesetre dalaink felépítése kihangsúlyozza a szöveg rímeit, s ennyiben szöveg és dallam együttjárása kifogástalan. Ugyancsak kiemeli, s régen még inkább volt alkalma kiemelni a betűrímet (alliterációt) dalaink hangsúlyos sorkezdése. Régi költészetünk és népköltészetünk néhány archaikus műfaja igen sokszor élt az alliterációval, éspedig nemcsak a soron belül, az egyes szókezdeteken, hanem a sorok kezdetein is (lásd Vargyas 1955); ezt pedig a sorokra tagolt, hangsúlyos sorkezdetekkel építkező régi dalok ugyanúgy kihangsúlyozzák, mint kadenciáik a rímet.

Sajátos költői fogás az átkötés: a sorvégen túlszaladó mondat, amely áthajlik a következő sorba. Ez a magyar népdalok sorvégekkel erősen tagolt felépítésében tulajdonképpen lehetetlen. Itt minden sorral egy értelmi egységnek, szövegszakasznak be kell fejeződnie. Mégis ismerünk néhány kivételes példát az átkötésre is. Olyankor sem mindegy, hogy mit tagol szét a sorvég: szorosan összetartozó nyelvtani egységeknek együtt kell maradniok, csak két, egymás mellett következő szólam közül lehet az egyiket átvinni a következő sorba. Ilyen például a következő:

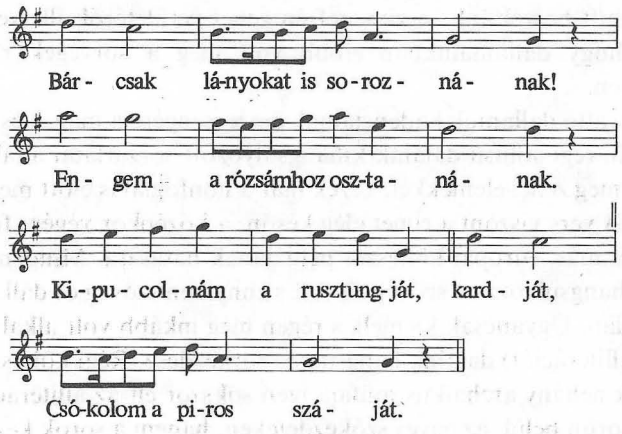
131.



Országszerte ismert.

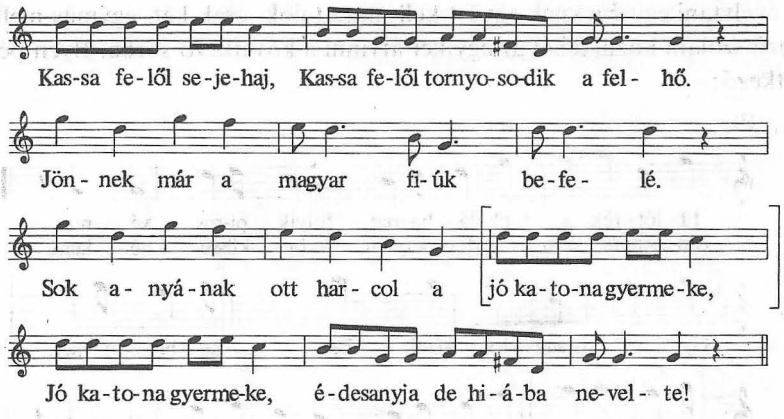
„Gyere kisangyalom, kösd be | Sebeimet, gyógyitsd meg a | Bánatos szivemet!" Az átkötés miatt a dallamnak is hajlandók vagyunk más tagolást adni (a zárójelek szerint); mintha a „Gyógyitsd"-nál kezdődnék a negyedik sor, amit támogat az is, hogy annak első két hangja egyezik az első sor két első hangjával. Hasonlóan általános a következő, új stílusú dal.

132.



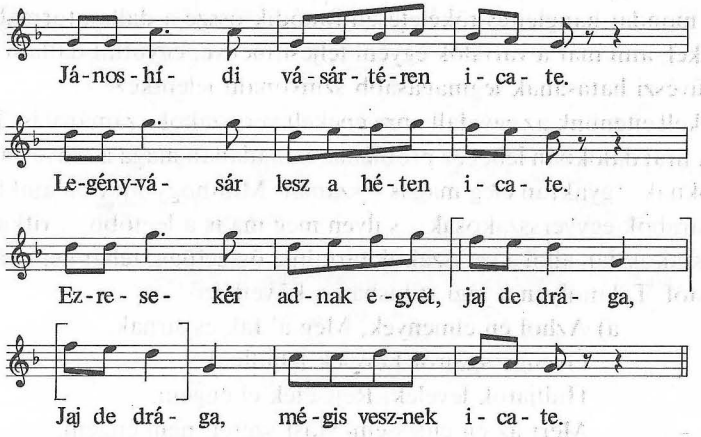
A szöveg az új metszet révén egy 4+4+2-es tízesre és egy gyors nyolcasra változtatja át a dallamnak 8–10-es szótagszámarányát. (Természetesen a dallamban semmi sem változik.) Ez a fogaskerékszerűen összekapcsolódó szöveg- és dallamforma, ahol a szöveg áthidalja a zenei metszetet, mozgalmassá, változatossá teszi a formát. Hasonló hatású a 133.

133.



Még érdekesebb, amikor már a zenei elemekben is „átkötést" látunk: nem mindennapi leleménnyel vonják össze egyetlen, megszakíthatatlan egységbe a két utolsó sort a „Jánoshidi vásártéren icate" kezdetű dalban (Pt 430):

134.



Formája tulajdonképpen $AA^5A_k^5A$. De a változott kadencia, amely megszakíthatatlanul lép tovább, le az alaphangra, avval egyúttal már az utolsó sor kezdőhangját „veszi el", aminek így elmarad megismételt formája, sőt a következő dallamrészt is összevonják a kvart körül mozgó négy nyolcaddá, s csak a lezáró három hang hozza vissza igazán az első dallamsort. Így a *g* a harmadik sor végén egyúttal a negyedik sor eleje is, és közös hanggal, elválaszthatatlanul fűzi össze a két sort egyetlen lendületben lefutó egésszé; s az összefűzést a szöveg is felbonthatatlanná teszi. A teljes háromszori ismétlés után ez a lerövidülés a befejezéskor friss formai hatást kelt.

Valami ebből a fogásból már az előző 133. példában is megjelent: a 2. sor végének három *d*-jét és az ismétlődő A sor kezdetének *d*-ismétléseit vonják össze úgy, hogy a „jó katona" szövegrészre eső dallamot a 3. sor végének és a 4. sor elejének egyaránt érezhetjük, s ezzel a két sor elválaszthatatlanul összefonódik.

Dallam és szöveg közös hatásának és egymás értékét fokozó párhuzamosságának van egy másik biztosítéka is régi dalainkban: az a kétrészes felépítés legrégibb lírai dalainkban, ami a kvintváltó dallamok kétrészességéhez hasonló, (Lásd Lükő 1957.) Ezek egy versszakból állanak, mindegyik versszak, illetve dal önálló gondolat, amely sokszor két párhuzamos, egymást értelmező képből áll: az első természeti kép, a második egy emberi érzelem, lelkiállapot kifejezése, ami az első képhez hasonlít, vagy amit az első értelmez anélkül, hogy a hasonlatra rámutató szóval utalna a szöveg. Ez a két kép leginkább 2-2 soronként helyezkedik el a versszakban. Így a 2–2 sorból felépített, vagy a 2–2 sorban szembeállított kép annyira együttjár a kvintváltó formával, hogy arra is gondolhatnánk, az egyik talán a másik hatása alatt keletkezett. De ha nem, akkor is kétségtelen, hogy egymást kiegészítik, kölcsönösen kiemelik egymás formai szerkezetét, s így növelik is hatását. Ez is olyan jelenség, amelyben stílus stílusnak felel meg versben és dallamban, ami tehát eleve megteremti a sikeres szöveg–dallam párosítások feltételét. Ilyen együttesek néhány kivételes szépségű példáját az utolsó fejezetben fog-

juk elemezni. Ugyanott fogunk látni néhány olyan példát, ahol a hangsúly, szótaghossz, mondat-hanglejtés tökéletesen fonódik össze a dallamformálással és a díszítésekkel, ami már a variálók egyéni teljesítménye, egyúttal dallam és szöveg közös, művészi hatásának legmagasabb színvonalú jelentkezése.

Szót kell ejtenünk az egy dallamra énekelt versszakok számáról is. Természetesen csak lírai dalokban lehet ez probléma, balladában maga a szöveg adja meg a versszakoknak – gyakran elég magas – számát. Minthogy lírai dalainkban a legrégebbi darabok egyversszakosak – s ilyen még ma is a legtöbb –, ritka az olyan több versszakos dal, ahol a versszakok tartalma összefügg, tehát nem választható el egymástól. Talán ilyen a régi stílusban a következő:

a) Azhol én elmenyek, Még a' fák es sírnak,
Gyenge ágairól Levelek lehullnak.
Hulljatok levelek, Rejtsetek el éngem,
Mert az én éldessem Mást szeret, nem éngem.

b) Sir az út előttem, Bánkódik az ösveny,
Még az es azt mondja: Áldjon meg az Isten.
Áldjon meg az Isten Minden javaival,
Mint kerti violát Drága illatokkal.

Ez tulajdonképp még nem is több versszak; ha 6-os dallamra éneklik – ahogy a nagy kezdőbetűkkel jeleztem –, akkor valóban 4 összefüggő versszak. De keletkezhetett a szöveg 12-esekre is, akkor pedig már csak az a) és b) alkot külön-külön egy-egy versszakot; azok viszont már nincsenek kötelezően összekapcsolva; egymástól külön is gyakran kerülnek elő. Általában sosem biztos, ha egy hatszótagos szövegnek van két összetartozó versszaka, hogy eredetileg nem tizenkettesre gondolták-e: „Repülj madár, repülj Vármegyén keresztül! Szólj be a rózsámhoz, Maga van egyedül. Ha kérdi, hol vagyok, Azt mondd, hogy rab vagyok, Egerszegi várba Térdig vasba vagyok." Ilyen a ballada határát súroló rabköltészetben is több akad. Már a következő táncdalban biztosan két külön versszak alkot egységet, ami a heterometrikus formából világos (6+6+8+6): „Elmegyek, elmegyek, El is van vágyásom. Ebbe rongyos kis tanyába Nincsen maradásom. || Ha elmégy, ha elmégy, Csak hozzám igaz légy! Igaz szereteted, babám, Hütlenre ne forditsd!" Ugyancsak biztos a versszakkapcsolat a következő nyolcasban: Engem anyám megátkozott, Mikor a világra hozott. Azt az átkot mondta reám: Ország-világ legyen hazám. || Ott se legyen nyugovásom, Csipkebokor a lakásom. Ott se legyen nyugovásom, Csipkebokor a lakásom!" Kis történéssel vagy jelenettel a tartalomban már gyakoribb: A Vargáék ablakja (Pt 474) vagy pásztordalban: Már két hete, vagy már három, Hogy a számadómat várom" stb. (Pt 179.)

Legáltalánosabb mégis az, hogy minden lírai dal egy versszak, és tetszés szerint követhetik egymást egy dallam „versszakaiban". A kedvelt dallamokra néha 20–30 is egyvégtében. Szeretik ugyanis, ha egy dalt sokáig lehet egyfolytában éne-

kelni, tehát ha sok szövege van. Ájban mondta nekem egy öregasszony: „Négy sorocska, mi az? Danolóban úgy szép, ha több-több-több!" (Vargyas 1941, 24.)

Ezt a „többet" szolgálta talán az ismétlés is. Legrégibb dalainkban minden egyes szövegsort megismételtek, s egy négysoros dallamra csak két szövegsor került. Ez nagyon régies eljárás és Kelet-Európában, szomszédainknál éppúgy megtaláljuk, mint nyugat-európai népeknél. A ballada legrégiesebb előadása is ilyen. Balladában – de lírai dalban is – gyakori, hogy egy-egy szövegsort megismételnek a négysoros dallamversszakon belül, ha már nagyon egyhangúnak érzik a négy sor szöveg – és négy sor dallam párhuzamosságát. Még gyakoribb fogás a változatosság érdekében, hogy a versszak utolsó két szövegsorát a következő dallamversszak első két sorára újra éneklik. Ez azonban már csak balladában fordul elő.

Annál gyakoribb lírai dalokban, különösen az újabbakban a versszak második felének – dallamnak és szövegnek – együttes, teljes megismétlése. Különösen a katonanóták, menetelők hangzottak el ilyen ismétlésekkel. Ennek következménye lett, hogy szomszédaink sokszor csak ezt a megismételt, sokszor hallott második részét vették át a dallamnak.

Balladában igen művészi hatást tudnak elérni avval, hogy egy hosszabb szövegrészt nem mindig új és új dallamversszakra énekelnek, hanem egy ilyen megismételt 3–4. sorra. Ezáltal valami makacs visszatérést, megszakíthatatlanságot, vagy siettetést, érzelmi fokozást érezhetnek. (Pl. a Halálraítélt húga átkában.) Nemegyszer variálják is ezt a továbbhaladó szöveg alatt ismétlődő dallamrészt, például a Halálra hurcolt menyasszony dunántúli változatában (Pt 494 = Rajeczky: Hungarian Folk Music 1. sorozat IIA/2.) Mindez a változatosságot szolgálja szöveg és dallam együttesének hosszan ismétlődő sorozatában.

Egészen különlegesen alkalmazzák a szöveget néha dallamra a Mezőségen, ha banda játssza tánc alá: minden második sorra dalolnak egy-egy szövegsort (vagy a zenészek minden sor után egy sor hosszúságú kadenciát játszanak); 0225-ös dalunk mutatja be ezt a sajátos előadásmódot.

Szólnunk kell a magyarban ritka refrénnek egy még ritkább fajtájáról: amikor nem a versszak végén jelenik meg, hanem a belsejében, sőt esetleg egy dallamsor belsejében, akár mint értelmes refrén, akár mint értelmetlen szótagok füzére, akár mint az egyik szövegsor ismétlése. (Pt 474–476). Ezeknek a „libizáré-labzom" „Uj idrom-fidrom, gálica-szikszom"-féle refréneknek is megvan a párhuzamuk nyugati népek dalaiban.

Áttekintésünk végén, minden kiindulásul tett ellenkező megállapításunk ellenére – hogy tudniillik a népdalban a szöveg és dallam állandó csereberéje folyik –, mégiscsak le kell szögeznünk a másik, ellenkező állítás igazságát: a népdalban dallam és szöveg elválaszthatatlan egység, egyik a másik nélkül nem él, s együttjárásuknak gördülékenységét a stílus egysége biztosítja, valamint az alkalmi összekapcsolást elősegítő, számos kialakult fogás; végső soron azonban leginkább az összeillesztőknek, a variálóknak, az egyes énekeseknek formáló képessége, ízlése, művészi fogékonysága, ami a legszebb darabokban ennek a művészi egységnek valóban tökéletes példáit tudta megalkotni.

ELŐADÁSMÓD

Minden stílus sava-borsa az előadásmód. Minden stílus meg is teremti a maga sajátos előadási fogásait. A régi népdalok itt-ott még hallható énekmódja az a legfeltűnőbb vonzóerő, amiért ma annyian lelkesednek érte; ezzel az énekmóddal „felöltöztetve" lesznek jelentősek néha egészen jelentéktelen dallamok is, sokszor stílusban idegen, pár hangnyi dúr dalocskák is. Melyek tehát a megvalósításnak azok a sajátságai, amelyek kívül esnek a dallam szigorúan értelmezett, saját tulajdonságain? Ilyen az énekes hangszíne, a választott hangmagasság, az egyéni vagy területenként szokásos tempó; ilyen a kezdő lendület, amely a dallam tempóját ritmusát is befolyásolja; ilyen az előadás színezése vagy a színezéstől való tartózkodás, és mindenekfölött a díszítés, a dallamhangokon felül alkalmazott díszítő hangok, amellyel az énekes körülfonja a dallam alaphangjait. Ezek mellett hozzátartoznak még az előadás stílusához olyan elemek is, amelyek a dallamnak is sajátságai, de az énekes az előadás folyamán pillanatnyi ihlete szerint rögtönzi, változtatja: ilyen a pontozásnak egyéni alkalmazása, és ilyen a variálás, ami bizonyos dallamfajtákban vagy bizonyos régies hagyományú területen, bizonyos egyéniségek énekében nagyobb mértékben változtatja meg a dallam főhangjait is, s az állandó változtatás a lehetséges, egyenlő értékű fordulatokból változatos, művészi fölépítést alkot egy sok versszakos előadásban; vagy sablonos menetekből ötfokú fordulatokkal népi stílusú dallamot formál. Stílust jelenthet az előadásban bizonyos dallamok hangszerrel együtt hangzó éneklése, sőt stílussá válhatnak bizonyos modorosságok is: az oktávtörés vagy más énekes fogások. Lássuk sorban mindezeket.

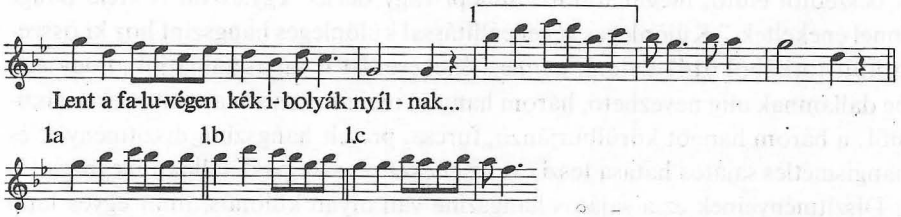
A hangszín különbözteti meg legjobban a régi, hagyományos éneklést a mától és a nem népi előadástól. De mindenféle népi éneklés is különbözik a tanult énekesekétől: a hangképzés természetességében. A nép, ha dalol, mindenekelőtt szöveget mond torzítatlanul, méghozzá a tájszólás erős színeivel; emellett énekel, ahogy tud. A tanult énekes mindenekelőtt szép hangot akar képezni, emellett mondja a szöveget, ahogy lehet. Ezért minden egyes hangot külön „megformál", míg a népi énekes csak dallamsorokat, zenei egységeket formál meg. Ez tehát már hangzásban is különbséget jelent mind a régi, mind az új népi előadással szemben. De a két népi énekmód is különbözik egymástól. A régi dallamok hagyományos hangszíne ünnepélyes, komoly, mondhatnánk: meghatódott volt. Szép példái gyűjteményünkben 0102, 0112, 075. Kodály írja (1937–1943 III. fejezet végén): „Az öregek, különösen Erdélyben egészen más gégebeállítással, a közönsé-

ges beszédtől elütő, megilletődött, ünnepi vagy derűs: egyszóval sokféle hangszínnel énekeltek." Különleges gégebeállítással különleges hangszínt hoz ki összeszorított torkából 0147 dalunk gyimesi énekese. Itt is tapasztalhatjuk, hogy egy még dallamnak alig nevezhető, három hangon recitáló zenei mag mit nyer a díszítéstől: a három hangot körülburjánzó, furcsa, préselt hangszínű díszítmények és a hangismétlés sajátos hatása teszi ezt az éneket olyan egyedülállóan megragadóvá. Díszítményeinek ez a sajátos hangszíne van olyan különös, mint egyes lapp énekesek díszítményeinek hangszíne (amit Szomjas–Schiffert felvételein hallhatunk). Nyilván valami nagyon ősi időkből származó énekmód ez, aminek mégsem „primitívsége" ragadja meg a hallgató figyelmét, hanem kifejező ereje.

Egészen más hangvétel jellemzi a mezőségi énekeseket. Ott a nagy magasságban, feszített, érdes éneket kedvelik (068, 071, 079–080, 0109, 0113). Ez a magasba törő, minél élesebb éneklés különben másfelé is megvan, például Gyimesben is, sőt ott is, ahol már régi énekstílus nem él. Az Abaúj megyei Ájban mondta egyik 30 év körüli asszony, aki a maga korosztályának vezető énekese volt: „Mi így danoltunk, igen gyorsan meg igen magosan". (Vargyas 1941, 51.) Ennek az uralkodó követelménynek a mély alt hangúak nem mindig tudtak eleget tenni. Panaszkodott is egy jó dalosom, hogy nem bírja „oj élesen" (vagy »vékonyan«, »oj igen fel«); belefájdult a feje, az ér a homlokán, a templomi feszített éneklésbe. (Itt óhatatlanul eszünkbe jut Arany Bolond Istókjának temetési jelenete: „A két tanitvány, duzzadó nyakinnal Erőlködé a felső nyolcadot, És, mintha fojtogatták vón' patinggal, Fejökbül a szem úgy kidagadott; Tán az akasztás sem jár annyi kinnal...") Úgy látszik, régi hagyomány ez a népi éneklés mindenféle műfajában. Az ájiak, akikről szó volt, már csak új stílusú dalokat énekeltek ilyen „élesen"; a gyimesiek régi keserveseket, de nem kevésbé élesen, persze azért valami más hangszínnel: nem az ájiak és más magyarországiak egyenletes, csengő, világos mellhangjával, hanem valami préseltebb fejhangon, ami amazok derült hangzásával szemben valóban „keserves", panaszkodó, majdnem félelmetes hatást kelt (013, 047/a). Nem lehetetlen, hogy ezek a hegylakók énekükben is megőriztek valamit azokból a kiáltásokból, amivel egyik csúcsról vagy gerincről a másikra adtak jelt és felelgettek egymásnak: az úgynevezett „hüdintések"-ből (0197/d). Mindenképpen számolnunk kell ezekben az éles éneklési módokban azzal, hogy a messzeható hang volt bennük a cél, elsősorban a férfiak énekében. (Ugyanakkor az igazi klasszikus, díszített, régi előadóstílus sokkal kevésbé törekedett erős hangra, inkább bensőséges, telt hangzásra.)

Az új stílusban a csengő, átható hang az ideál; és a mindig magasabbra törő éneket egyes variációkban is tettenérhetjük: egyes dalokban a magasabbra törő lányok mindegyre magasabb megoldást alakítanak ki, s ez meg is marad a különböző alkalommal följegyzett változatokban. 0370 dalunk mellé tegyük oda az alábbi (áji) variánst és más változatokat:

135.



a) egy előbbi, alacsonyabb változatot mutat be, **b)** egy későbbi magasabbat, s **c)** egy föltehető, legkorábbi megoldást.

Ezek a változatok együtt is hangozhatnak, mert gyakori jelenség, hogy a lányok-legények közös dalolásában ugyanannak a menetnek többféle megoldását egyszerre halljuk, például skálaszerűt ötfokúval együtt, vagy az ilyen tercpárhuzamban lévő megoldásokat: ezek együtthangzását szeretik is. Ájban mondták erről: „Aztán azt tetszik gondolni, hogy nem szép az, mikor többen többféleképp dalolják?" „Tudja Ilon néni, az osztán olyan szépen mén, mikor többen danolják, aztán mind más furmán mén". (Vargyas 1941, 51.)

Azonban akár régi stílus él még valahol, akár az új, egyben mindig hasonló az igazi paraszti előadás: nincs benne színezés, megjátszás, „előadás". Változatlan, egyenletes hangszínnel, erősség változtatása nélkül – legalábbis szándékos és színezésre törekvő hangerőkülönbség nélkül – hangzik el az egész ballada vagy sok versszakos lírai dal. Hangerőkülönbség annyiban áll elő, hogy a sor vagy a dal végére elfogy a lélegzet, s ott elhalkul az ének, néha egészen elenyészik, hogy az utolsó szótagot nem is mindig halljuk. De ennek nincs dinamikai árnyalásjellege. Vannak olyan öregek is, akik nagy erővel meglökött hanggal kezdenek, s aztán elhalkul a hangjuk. De ez sem szándékos árnyalás, s nem is jellemző az igazi, régies előadásmódra. Az új stílusban pedig kétféle énekmód szokásos: az egyik derült, harsány, gyors s ennyiben merev éneklés, a másik – különösen kezdéskor, közös éneklés elején, például amikor a lányok még magukban vannak a fonóban és várják a legényeket –, lassú, kötött, minden hangot jól kihúzó ének. Újabb felvételeken, különösen idősebb asszonyok énekében, már majdnem mindig csak ezt a „kezdő" hangulatú éneklést hallhatjuk új stílusú dalainkban is. De akár gyors, akár lassú, mindkettő egyenletes és egyszínű.

Az öregek balladaelőadása – régi hagyományú területen a fiataloké is – ezt a hagyományos, színezés nélküli előadást követi. Hangszín, hangerő változatlan az egész történet alatt; az ünnepélyesen, megilletődötten énekelt dallammal csak kiemelik a hétköznapokból a történetet, a mindennapi élet fölé stilizálják, s a hatást rábízzák a szövegre, amelynek minden szava súlyt kap ebben az éneklésben, s mint egy lassított film lepergetve növekszik hatásában. Azt is tapasztalták az első gyűjtők, hogy a legrégiesebb hagyományt őrző öregek a balladát és a hozzá hasonló hőfokú lírai dalokat behunyt szemmel, merev tartásban adták elő. Néha sajátos taglejtéssel, egyik fülük mögé tartott tenyérrel énekeltek. A behunyt szem-

mel, sőt hátrabillent fejjel előadott balladát tapasztalta C. Sharp is, az angolok „Bartókja", az amerikai Appalache-hegységben; a fül mögé tartott tenyérrel pedig mongol énekest láttam énekelni. Ezek tehát nemcsak a magyar parasztok szokásai, hanem vagy valami régi hagyomány maradványai, vagy egy általános, emberi magatartás sokfelé jelentkező változatai.

Még színtelenebb az az énekmód, amit „sebes parlando"-nak nevezhetnénk: amikor a díszítetlen alaphangokat szinte hajszolt beszédtempóban pergeti le az énekes anélkül, hogy recitálásról beszélhetnénk; ezt már az ilyen dallam nagy íve is kizárja, valamint a közbeiktatott, hirtelen lefékezett hangok, amelyeket egy-egy melizmával is kiemel a gyors hangok közül. Ez világosan előadási sajátság, ami belső feszültségből ered, és feszültséget éreztet (0104).

Teljesen azért a színezés sem hiányzik a népi gyakorlatból. Bizonyos műfajok megengedik, sőt megkívánják: bordalok, mulató nóták, tréfás, jelenetszerű darabok, obszcén vagy kötődő szövegű táncdalok. Ezekben a csattanót vagy a különleges hangulatot kiemelik, éreztetik. Általában a jókedvet szokás jobban kifejezni, a szomorúság, bánat, panasz tartózkodóbb. (Nyilván, mert amúgy is erősebb a hatása.)

A díszítés, sajnos már nagy területen kiment a divatból a magyar népcsoportok többségében, csak egy-egy régies folt öregeitől lehetett még fölvenni: Dél-Dunántúlon, szórványosan az Alföldön, s máig igen szépen díszített dallamokat hallhatunk Erdély és Moldva falvaiban. Bartók és Kodály a Székelyföldön még dúskált benne, ma már inkább csak a bukovinai székelyektől hallani, valamint a Mezőségen, Gyimesben és mindenütt Moldvában (015, 066–067, 069, 0102, 0113, 0117, 0147).

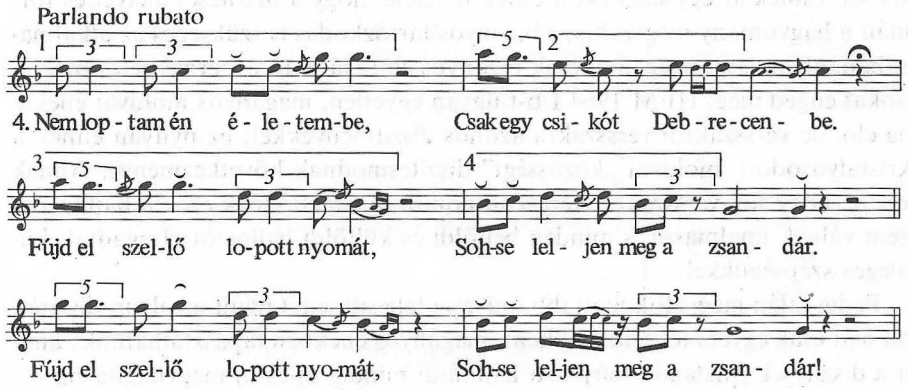
Moldvában Veress Sándor még a 30-as években közösségben énekelt, díszített dallamokat hallott, amikor a fiatal lányok és asszonyok csoportja minden díszítményt hangról hangra egyformán énekelt. (Veress 1931, 133–134.) Vagyis ő még hallotta azt, amit Bartók kikövetkeztetett a székelyeknél, a kiveszőben lévő gyakorlat maradványaiból és a románok archaikusabb hagyományainak analógiájából. Ennek az egységes ékesítésnek feltétele, hogy a díszítések helyét és formuláit a hagyomány megszabja, s bizonyos tartózkodás is szükséges az alkalmazásában, olyan leszűrtség, ami csak bizonyos előre látható és természetes megoldásokat enged meg. HFM 1964 I/b-t ugyan egyetlen, magányos moldvai énekes adja elő, de versszakról versszakra azonos díszítményekkel; ez nyilván ennek a kikristályosodott, moldvai „közösségi" díszítésmódnak következménye. Annak ellenére, hogy sok versszakon keresztül pontosan ismétlődnek ezek a hajlítások, sosem válnak unalmassá, s minden belföldi és külföldi hallgatót elragadtak különleges szépségükkel.

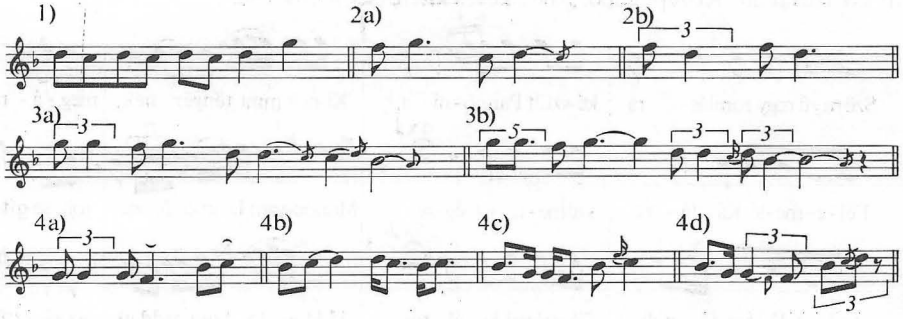
Pedig talán mégis fokozottabb művészi teljesítményt nyújt az olyan díszítés, amit már csak egyéni teljesítményként, magányos énekben tapasztalhatunk: amikor a díszítések gazdagon burjánzó hajlításai mindig új és új megvilágításba helyezik a dallamot, sőt maga a dallam is változik egyes hangjaiban, amint az éne-

kes a pillanatnyi hangulata szerint alakítja. (Például: 0113 – ez még tulajdonképp mindig ugyanaz egészen apró eltérésekkel. Igazi példája 137–138.)

Már megismertük a gyimesi énekes sajátos, primitív – de nem szépségben és hatásában primitív – díszítésmódját. Egészen más világ a dél-dunántúli hagyományt képviselő öregek hajlítástechnikája: leírva gazdagon ömlő ornamentikát látunk, de meghallgatva nagy részét alig halljuk; nagyon finom, átfutó mellékhangjaikból csak egy-egy fontosabb kap erősebb hangzást és jelentőséget (0117). A szintén odavaló Csirke János töredezett hangján pedig még gazdagon áradó díszítések veszik körül a dallamot – ez a régi hagyomány folytatása –, amellett azonban sajátos, magas hangszíne, el-elfúló, majd meg-meglökött hangja már biztosan nem az általános hagyományt képviseli. (Ezért nem választottunk tőle hangzó példát, bár az utóbbi évek népdalfesztiváljain sűrűn szerepelt.) Palócok közt is találunk még gazdagabb díszítést (087), de a hagyomány kiveszése, vagyis az ellenőrzés és példa hiánya okozza, hogy ennek az énekesnek bizonyos szertelenség van hajlításaiban, amint a dallamnak már a variáláson túlmenő, állandó elforgatásában is. Túlzott a díszítés a különben nagyon szép és hagyományos stílusú körösfői asszony éneklésében is: 0111-ben nagyon ki akarta vágni a rezet, s a máskülönben alig díszített (sőt inkább díszítetlen) 11-est szokatlanul kicifrázta. Itt ugyan minden „hagyományos", máshol is előforduló, de ez a példa már szinte az a „beteg ló", amelyen minden lehető betegséget bemutatnak, de ami az életben sosem fordul elő. Ehhez hasonlít egyetlen alföldi, díszített fölvételünk, a szentesi tekerősök cifrázott éneke: ez is a gazdagság egykori maradványa, de talán már nem is jellemző képe (015). Még alkalmunk volt a régi, „alföldi" hagyomány finom, tartózkodó hajlításait hallani egy szatmári énekes és táncos öregtől; sajnos, akkori magnetofonunk és szalagunk minősége nem engedi meg, hogy lemezen bemutassuk. Mikorra jó minőségű felvételt tudtunk volna készíteni, addigra elvesztette hangját, sőt emlékezete is kihagyott. Így csak kottáról mutathatjuk be egy dallamát:

136.





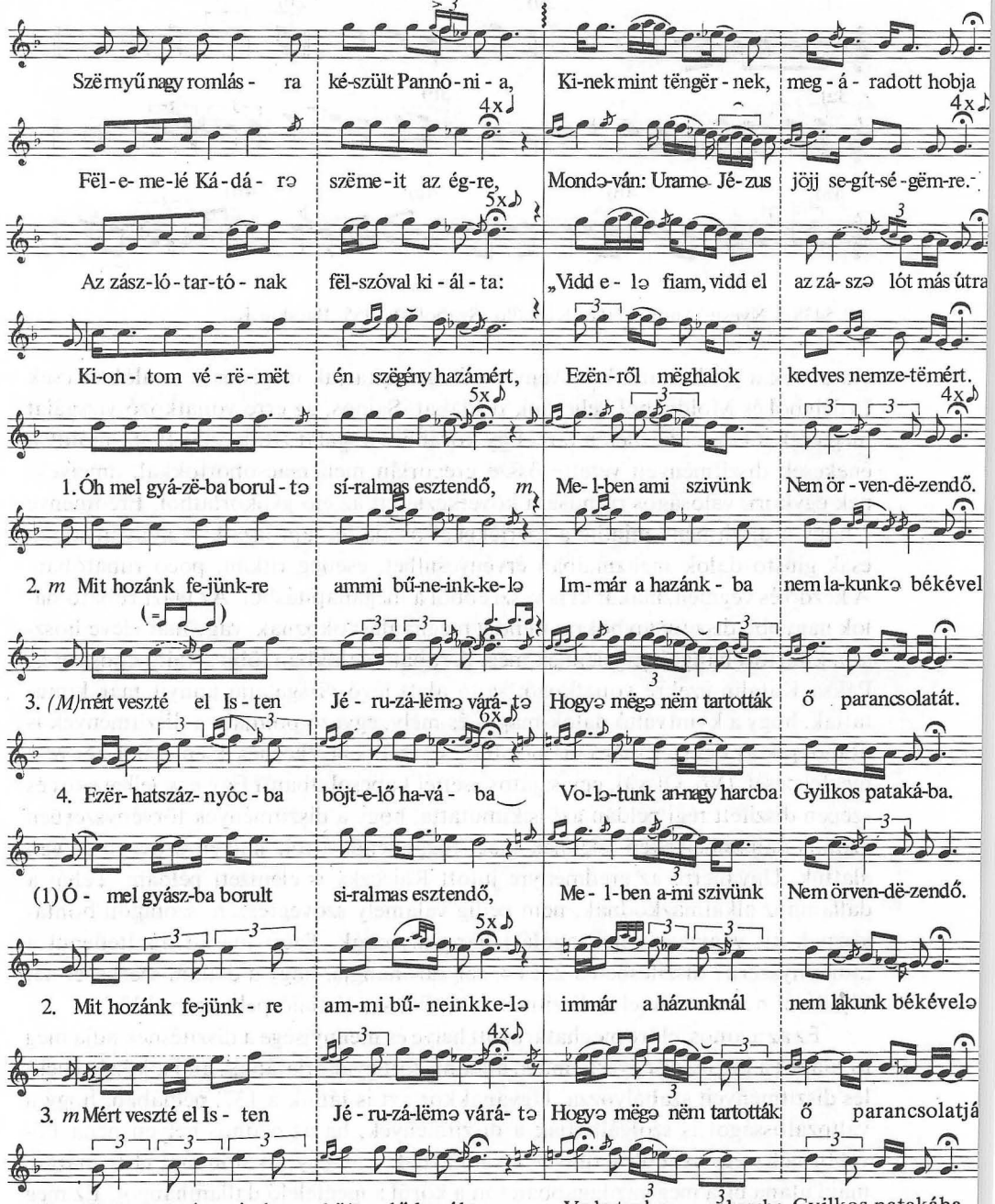
AP 5438/a Nyeste András 60 é. Kiskálló (Szabolcs) 1955. Bacskai K.

Ha ennek a gyakorlatnak törvényszerűségeit akarjuk megismerni, valóban csak Erdélyből és Moldvából vehetünk példákat. Sajnos, az erre vonatkozó vizsgálat még csak a kezdet kezdetén tart. Egy korábbi vizsgálat (Rajeczky 1956) moldvai énekesek díszítményeit vetette össze gregorián melizmacsoportokkal, amelyeknek egykori, valóságos ritmusára következtetett az élő gyakorlatból. Eredménye – hogy a díszítmény mindig a főértékeket osztja fel, aprózza ki – nyilvánvalóan csak giusto dalok melizmáiban érvényesülhet, esetleg ritkán, poco rubatóban. A kezdő és végmelizmákat ki is veszi ebből a megállapításból. Az igazi rubato dalok nagyobb díszítménybokrai mindig megnyúlást okoznak, vagy már eleve hosszú, kitartott hangokon jelennek meg. A rubato dalokban több a változatosság is. Paksa Katalin ezekre vonatkozó, sajtó alatt lévő vizsgálatai annyit már kimutattak, hogy a kvintváltó dalok magas és mély, egyező pontjain a díszítmények is utánozzák az egyszer már elhangzottat, s ezzel is igyekeznek kiemelni a két rész megfelelését. (Vö. Olsvai, egy sajátos esettel kapcsolatban.) Egy-egy jellegzetes és szépen díszített régi példán azt is kimutatta, hogy a díszítmények törvényszerűen azonos dallamhelyeken jelennek meg, függetlenül attól, milyen szövegrész van alattuk. Ugyanerre az eredményre jutott Rajeczky is elemzett példáin. Tehát a dallamhoz alkalmazkodnak, nem pedig valamely szövegrészen, szótagon bontakoznak ki; vagyis a zenei tagolást hangsúlyozzák. Ezért marad diszítetlenül a „törvényszerű" díszítésben a 2. és 4. sor záróhangja, hogy a dallam-szerkezet két főpillérét ne takarják el a díszítmények. (Paksa) Kitűnő példa erre 137.

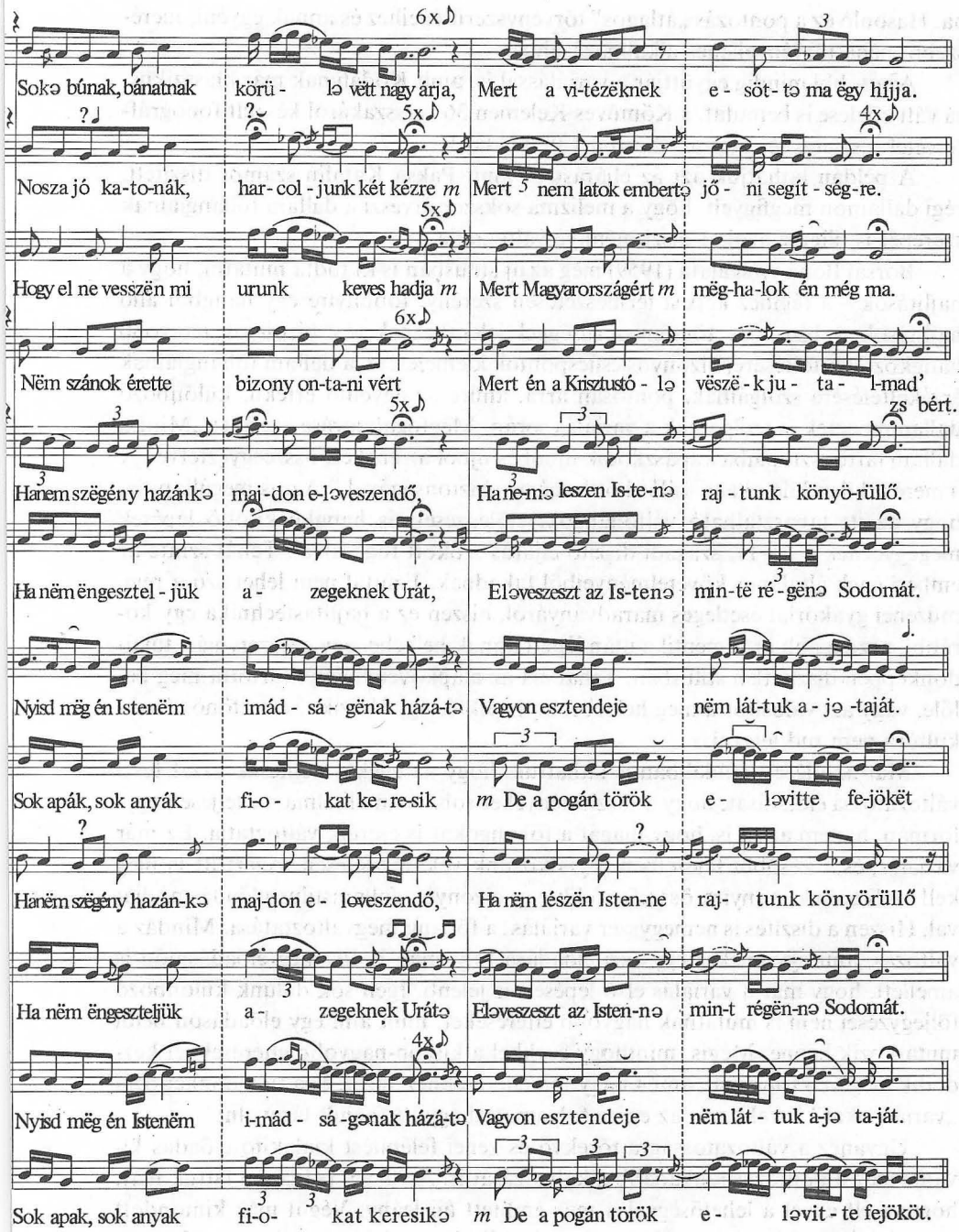
Ez az azonos, előre meghatározott helye és mennyisége a díszítésnek adja meg az alapot a közösség egyértelműen alkalmazott gyakorlatának, ami a közös éneklés díszítményeit szabályozza. Ugyanakkor azt is látjuk a 137. példában, hogy a változatosságot is szolgálhatják a díszítmények, ha az azonos helyen néha bővebb, néha egyszerűbb hajlítást alkalmaznak, egy-egy alkalommal el is marad, majd utána újra még gazdagabban fonja körül a megfelelő dallamhangot. Ez meg nyilván az egyéni alkalmazásnak, egyúttal a művészileg megkomponált, több versszakos előadásnak a követelménye. Ilyenkor „merészebb" megoldásokat is hallhatunk, aminőt a szokás által megszabott közösségi gyakorlat nem alkalmaz-

137.

Poco parlando Középtempo: ♩=66, kevés kitéréssel 63, 69 felé.



Kodály saját fonográfhengerein: F 247–249. Borbát András 60 é. Kászonújfalu (Csík) 1912.
Az első 4 versszak a Kádár István históriából, utána 4 versszak egy másik históriás énekből, majd ugyanez még egyszer felvéve. A dallam azonban mindháromszor ugyanaz.


Sokə búnak, bánatnak körü - lə vëtt nagy árja, Mert a vi-tézëknek e - söt - tə ma ëgy híjja.
Nosza jó ka-to-nák, har- col - junk két kézre m Mert 5 nem latok embertə jő - ni segít - ség-re.
Hogy el ne vesszën mi urunk keves hadja m Mert Magyarországért m më-ha-lok én még ma.
Nëm szánok érette bizony on-ta-ni vért Mert én a Krisztustó - lə vëszë - k ju - ta - l-mad' zs bért.
Hanem szëgény hazánkə maj-don e-ləveszendő, Ha ne-mə leszen Is-te-nə raj - tunk könyö-rüllő.
Ha nëm ëngesztel - jük a - zegeknek Urát, Eləveszeszt az Is-tenə min-të ré-gënə Sodomát.
Nyisd më g én Istenëm imád - sá - gënak házá-tə Vagyon esztendeje nëm lát-tuk a - jə -taját.
Sok apák, sok anyák fi-o - kat ke - re-sik m De a pogán török e - ləvitte fe-jökët
Hanëm szëgény hazán-kə maj-don e - ləveszendő, Ha nëm lészën Isten-ne raj- tunk könyörüllő
Ha nëm ëngeszteljük a - zegeknek Urátə Eləveszeszt az Isten-nə min-t régën-nə Sodomát.
Nyisd më g én Istenëm i-mád - sá -gənak házá-tə Vagyon esztendeje nëm lát - tuk a-jə ta-ját.
Sok apak, sok anyak fi-o- kat keresikə m De a pogán török e - ləvit - te fejököt.

na. Hasonló ez a pontozás „átlagos" törvényszerűségeihez és annak egyéni, merészebb, néha törvényellenes alkalmazásához.

Az utóbbi mindig együttjár a variálással is, amit Kodálynak már klasszikussá vált közlése is bemutat, a Kőműves Kelemen 36 versszakáról készült fonográffelvétel részletes lejegyzése. (Lásd a 138. példát.)

A példán láthatjuk azt az eljárást is, amit Paksa Katalin számos díszített, régi dallamon megfigyelt, hogy a melizma sokszor átveszi a dallam főhangjainak szerepét is, illetve azokat díszítménnyé változtatja át.

Borsai Ilona vizsgálata (1959) még az új stílusban is ki tudta mutatni, hogy a hajlítások – a régihez képest természetesen szerény, többnyire egy hangból álló hajlítások – bizonyos törvényszerűséggel jelentkeznek, és bizonyos nagyobb hangközök kitöltésére, bizonyos csúcspontok kiemelésére, a dallam főhangjainak érzékeltetésére szolgálnak, pontosan arra, amire az egyenlő értékű, különböző dallammenetek is szolgálnak a variálás során. Megfogalmazása szerint: „Mint a dallam tartóoszlopaiba kapaszkodik újból és újból az énekes, összeegyeztetve így a merész kilendüléseket a szilárd otthonérzés biztonságával." Azt is megállapítja, hogy az itt tapasztalható váltóhangok, előlegzések és hangközkitöltő lépések megegyeznek a 16–17. századi díszítő eljárás szokott fogásaival. Tehát szinte az emberi ének általános követelményeiből fakadnak. Ezúttal nem lehet szó a régi, műzenei gyakorlat esetleges maradványáról, hiszen ez a hajlítástechnika egy korábbi, gazdagabb ornamentika után lépett annak helyébe, egy egészen más, tulajdonképpen díszítetlen stílusban. Tehát azt az alapkövetelményt tartotta meg belőle, vagy azt valósította meg helyébe, ami nélkül, úgy látszik, az ösztönös énekkultúra nem tud létezni.

Már az idézett példákban is láthattuk, hogy az énekes nemcsak azzal teszi változatossá előadását, hogy a díszítményeket soha nem alkalmazza teljesen egyformán, hanem azzal is, hogy magát a főhangokat is cseréli, változtatja. Ez már variálás, és a későbbi fejezetben foglalkozunk vele részletesen. Azért itt is meg kell említenünk, annyira összefonódik egy bizonyos dallamstílus előadásmódjával. Hiszen a díszítés is nemegyszer variálás: a főhang megváltoztatása. Mindaz a változás, ami egy énekes egyszeri előadása folyamán beáll, még előadásmód is amellett, hogy már a variálás első lépéseit is jelenti. Igen sok dalunk különböző följegyzései nem is mutatnak nagyobb eltéréseket, mint ami egy előadáson belül mutatkozik benne. Mégis, minthogy ezekkel a kisebb-nagyobb eltérésekkel kezdődik meg az a folyamat, ami a nagyobb eltérésekhez vezet, és a tulajdonképpeni „variánsokat" létrehozza, az egész folyamattal együtt fogjuk tárgyalni.

Ugyanez a változatosságra törekvő és zenei felépítést kialakító előadás kívánja meg a pontozás szabadabb alkalmazását is. A 90–95. példában láttuk már, hogyan élt evvel a lehetőséggel a már említett áji leány. Végül még kimondott „szabálysértést" is megengedett magának. Mindezt a dal egyszeri megvalósítása, az „előadás" alakítja a kész nyersanyagon, a dallamon az ihlet, a pillanatnyi ötletek és a tudatos felépítés hatása alatt.

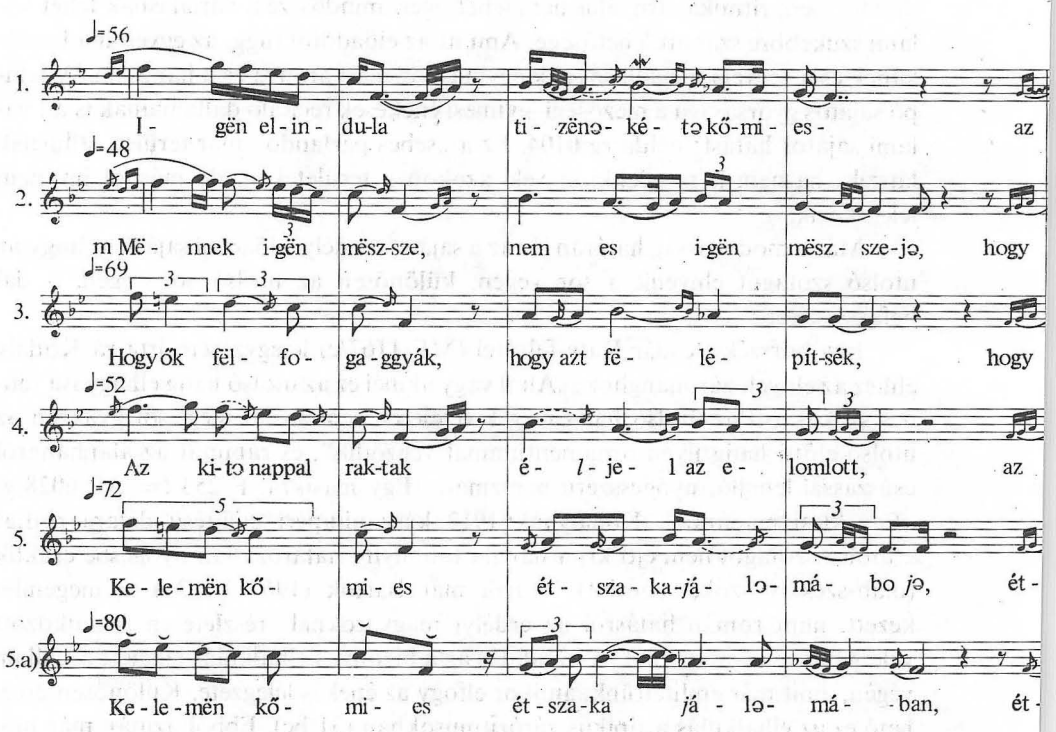
Egészen másfajta előadást kíván a parlando dallamok stílusa. Ezekben sem díszítés, sem ritmikai árnyalás nem lehetséges, mindössze a variálásnak lehet valami szűkebbre szabott lehetősége. Ami itt az előadótól függ, az egyedül a lendületnek és a sorvégi megállásoknak egymáshoz mért aránya és a hangszín. A tempó sajátos gyorsasága a mezőségi–gyimesi énekesek recitáló dallamainak is ad valami sajátos hatást: példa rá 0104. Ez a „sebes parlando" már területi stílusnak látszik: ha nem is mindenki él vele azokon a területeken, de máshol így nem jelentkezik.

Már a modorosság határán jár az a sajátos, erdélyi előadási sajátság, hogy az utolsó szótagot elnyelik a sor végén, különösen az utolsó sor végén, a dal befejezésekor.

Egy borszéki Kádár Kata-felvétel (MF 1167/c) lejegyzésére írta rá Kodály ehhez az elnyelt záróhanghoz: „Ahol vagy akinél ez az utolsó hang elhagyása rendes szokás, ott az utolsó hang még kivételesen sem szólal meg, sőt gyakran az utolsó előtti hang ilyen ornamentummal végződik", és rámutat az alaphangról csúszással lehajló, nyögésszerű melizmára. Egy másikra, F 253 (= AP 6028/g) „Egy kicsi madárka", Kodálynak 1912 kászonimpéri gyűjtésű dalára pedig: „'utolsó szótagot nem ejti ki; a hangja többnyire határozatlan nyögésbe csuklik (oláh-székely szokás szerint)." Erről már Bartók (1967 II. 33) is megemlékezett, mint román hatásról az erdélyi magyaroknál; részletesen foglalkozott vele Almási István (1969). A kiindulás az a bizonyos elhalkulás lehetett a dallam végén, amit már említettünk, amikor elfogy az énekes lélegzete. Különösen érezhető ez az elhalkulás a tipikus záróritmusokban (31/bc). Ebből azután már modoros „stílusfogás" lett: egyes énekesek egyáltalán ki sem ejtik az utolsó szótagot, vagy néha két-három utolsó szótagot sem (0111, 0141, 0143, 0151 és egészen szertelenül 0318).

Még sajátosabb a mezőségi énekeseknél tapasztalható érzéketlenség a szöveg szótaghosszúságával szemben. Az ő előadásuk amellett igen erős ritmuskülönbségekkel él, sokszor a nyolcad és pontozott negyed arányát az 1:3-ról 1:5-ig, sőt azon túl is fokozzák (pl. 0300); ugyanakkor ezek a nagy hosszúságkülönbségek egyáltalán nem a szöveg hosszúságviszonyaihoz igazodnak, mint ahogy ez a magyarban általános, hanem sokszor éppen a nagyon rövid hangra hosszú szótag esik. Ez azonban itt nem kivételes eset valami hatás kedvéért, hanem szinte rendszeresen előforduló gyakorlat, és néha már idegenszerű benyomást is kelt. Ez a sajátság kisebb mértékben már nyelvjárásukban is jelentkezik: a hosszú szótagot valamivel rövidebben ejtik, mint a többi magyar népcsoport. Ez néha csak érdekes különbség az énekben, néha azonban már nagyon feltűnő. Semmi esetre sem szabad a mezőségi ének- és tánchagyományok nagy értékei miatt ezt a sajátságot is valami ősiségnek, valami „igazi hagyomány"-nak tartani. A magyar nyelvnek a hosszú és rövid magánhangzó pontos megkülönböztetése olyan alapvető sajátsága, amely megkülönbözteti más népektől, s amellyel jelentéskülönbségeket tud érzékeltetni. Ennek gyöngülése csak különleges helyi fejlődésből származhat.

138.

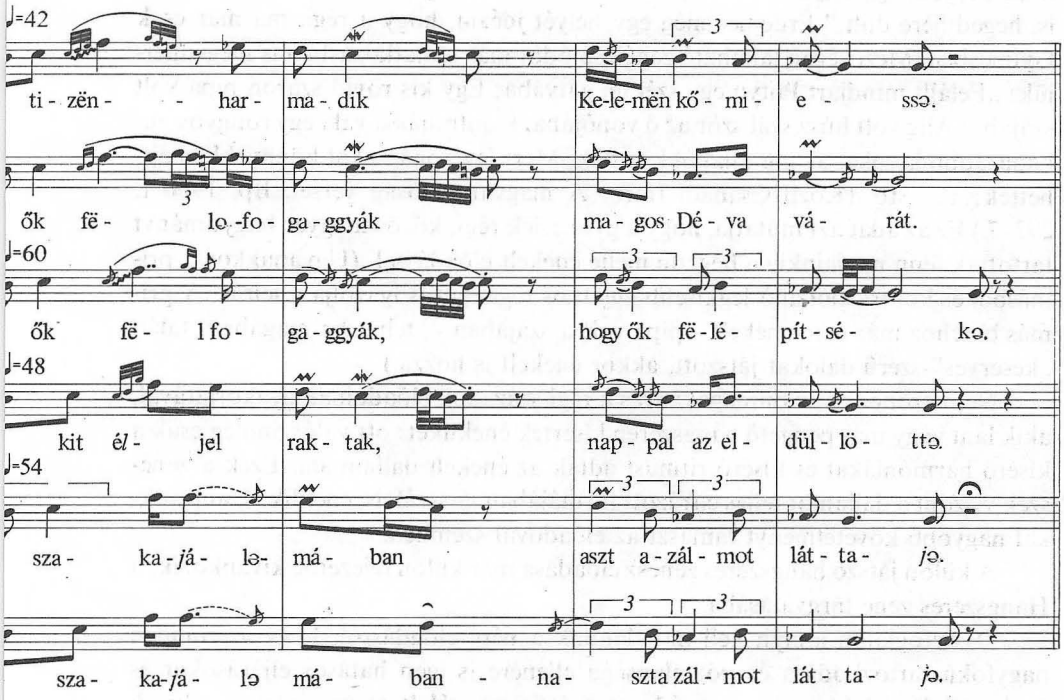


László Máténé 65, Kászonjakabfalva (Csík) 1918 Kodály. NB. csak az első 5 versszakot közöljük példaképpen. A teljes közlés megtalálható a Visszatekintés II, 78–79. lapja közt.

Sajátos modorosság az oktávtörés, és esztétikai hatása elég kellemetlen akár új stílusban, akár régi énekben. Nem minden énekes tudja jól megválasztani a kezdő hangmagasságot, ennek következtében vagy nagyon mélyre vagy nagyon magasra kellene mennie, amit nem bír el hangterjedelme. Néha oktávval mélyebben vagy magasabban folytatja. Különösen kellemetlenül hat ez kvintváltó daloknál vagy AA[5] kezdetű újaknál. Ilyenkor a kvintváltás helyett ellenkező irányban kvartváltás keletkezik. Természetesen ismerve dalaink szerkezetét, ez már nem zavar meg senkit; de cseremiszek hasonló oktávtöréseit a gyűjtők még nem tudták megfelelően értékelni, s a dallam hibás lejegyzésben van megörökítve.

Az oktávtörés általában kénytelenség. De a sűrűn ismétlődő megoldás helyenként már gyakorlattá vált: az énekesek minden kényszerítő ok nélkül feldobják a dal utolsó hangját egy oktávval magasabbra, ami többnyire a 2. fokról való lelépést változtatja át szeptimugrássá. Ez már modorosság; de minthogy sűrűn előfordul, kénytelenek vagyunk megemlíteni.

Az énekhang nemcsak önmagában hangzik el – akár egyéni, akár közös énekben –, hanem hangszerrel együtt is. Régi szokása a magyarságnak együtt



énekelni a hangszeres együttessel, a cigánybandával. A rendkívül fejlett tánc- és tánczenei hagyományokkal rendelkező Mezőségen még igen sokszor halljuk a mulató közösséget együtt énekelni a banda zenéjével (013, 014/ab, 072, 0225, 0265). Ez a lassú táncokkal hagyományosan velejár. A hangmagasság megválasztása ilyenkor természetesen nem függ az énekesektől, hanem a hangszerjátékosoktól. Ennek megfelelően sokszor nem is nagyon egyezik a hangterjedelemmel. Mindenképpen jellemző ilyenkor a hangos, feszített éneklés.

Van ennek a zenekarral együtt éneklésnek olyan formája is, ahol már nem az énekesnek van elsőbbsége, hanem a kísérő zenekarnak: ez a már említett gyakorlat, hogy minden második sorra énekelnek szöveget (0225).

Sajátosabb eset, s ma már csak a gyimesi csángók körében tapasztalhatjuk, hogy a hangszerjátékos saját énekét kíséri hangszeren, jobban mondva: énekeli is, hegedüli is a „keservest". 047/abc dalunkban először hangszeren hangzik el a dal, azután ének és hegedűjáték együtt szól, majd ismét csak a hegedű, ismét egy versszak együtt, s a végén ismét hangszeren fejeződik be a produkció. A gyimesi zenészek ezt az előadásmódot hagyományosan gyakorolják. Van egy leírásunk Bereg megyéből erről az előadásról a 18. századból: Gvadányi „Badalai dolgok" című verses elbeszélésében leír egy általa rendezett falusi bált. A cigány játékáról

a következő képet adja: „Putyu volt a neve, ki elöl hegedült; A karszékre mindég mint a török, úgy ült, Bal szemére vak volt, a háta volt görbült; Ha vonta, danolt is, hegedűjére dűlt." Érdemes még egy helyét idézni, hogy a régi, ma már csak Gyimesben, Mezőségen található zenélésmódot más vonatkozásban is megismerjük: „Felállt mindjárt Putyu egy székre, gatyába; Egy kis rövid száron pipa volt szájába; Alig volt húsz szál szőr az ő vonójába. Kontrahássa vala egy rongyos gubába. Jobb kezeket az ing ujjából kivették, Mert így vonássokat könnyebben ejthették;..." stb. (Közli Csanádi Imre: A magyar valóság versei, Bp. 1966 I, 292–7.) Ez az adat azt mutatja, hogy a gyimesiek régi, közös magyar hagyományt tartottak fenn napjainkig a hegedű mellé énekelt előadással. (Ugyanakkor a prímásból és kontrásból álló legkisebb együttes régiségét is igazolja a leírás. A prímás tánchoz már nem énekelt – pipa volt a szájában –, tehát ha magában, talán „keserves"-szerű dalokat játszott, akkor énekelt is hozzá.)

Nem azonos ez az önmagakísérés a régi századok előadóinak gyakorlatával, akik lant vagy más pengető hangszeren kísérték éneküket: ott valószínűleg csak a kísérő harmóniákat és kísérő ritmust adták az énekelt dallam alá. Ezek a zenészek viszont a dallamot teljes cifrázott formájában játsszák is, éneklik is, ami sokkal nagyobb követelményt támaszt az előadóval szemben.

A külön játszó hangszeres zenész előadása már külön fejezetbe kívánkozik, a Hangszeres zene tárgyalásába.

Összefoglalón annyit kell mondanunk a népi előadásról, hogy az minden nagyfokú tartózkodása és póztalansága ellenére is igen hatásos eljárásokat és énekmódokat alakított ki a zenei hagyomány megszólaltatására; ezek a stílusok megfelelnek a dallamokban is jelentkező stílusérzéknek; közös jellemzője inkább az elmélyedés, mint a hatás keresése.

HANGSZERES ZENE

Sokáig azt tartottuk, hogy a magyar nép nem nagyon kedveli a hangszert; inkább muzsikáltat magának, semmint maga kezével játszanék. Maga Kodály is ezt vallotta összefoglalásában (1937–1973 VIII. fejezet bevezetése). Azonban egyre gyűltek a tapasztalatok az ellenkezőjére. Már 1939-ben, Kiskunhalason felfigyeltem az adatközlők állandóan visszatérő nyilatkozataira, mennyire szerettek volna hegedülni, fúvós hangszeren játszani, milyen sokfelé próbálkoztak fúvós vagy vonós „banda" alakításával. Áji monográfiámban már országos tapasztalatra hivatkoztam az ottani viszonyok leírásában (1941, 70–71.) Azóta Sárosi Bálint hangszerkönyve (1967) teljes szélességében mutatta meg a magyar nép hangszerkészletét, hangszerhasználatát; mindkettő messze túlmegy a néhány „klasszikus" hangszer ismeretén, amit általában „népi hangszer"-nek tartottunk, s amelynek tanulságait foglaltuk össze kizárólag a magyar nép hangszerei között.

A jelen tárgyalásban nem kívánom a hangszereket mint hangszereket részletesen ismertetni, részben azért, mert ezt Sárosi könyve elvégezte, s ez a közönségnek és a külföldi szakembereknek egyaránt rendelkezésre áll; főleg pedig azért nem, mert célom inkább a hangszeren megszólaltatott zene tárgyalása, vagyis a nép zenélésének vagy zenehasználatának leírása. Ezért kihagyom a „hangszerek" közül a csupán zajkeltésre használt eszközöket, (a gyermekek „zúgattyú"-ját, a szélkereplőt madarak riasztására vagy a katonaságnál jeladásra szolgáló deszkadobot), amelyek nem zenei célból (nem dallam vagy ritmus megszólaltatására) adnak hangot. A valódi „hangszereket" sem abban a sorrendben tárgyalom, ahogy azt a hangkeltés fizikai sajátságai szerint összeállították (például a Handbuch der europäischen Volksinstrumente előírása szerint, lásd Sárosi könyvét), hanem a rajtuk játszott zene és a nép életében tapasztalt fontosság szerint, tehát elsősorban zenei és néprajzi meggondolások szerint.

Történelmi jelentősége és még száz évvel ezelőtt is betöltött nagy szerepe alapján első helyen foglalkozunk a dudával. Minthogy több ízben, mindegyre részletesebben leírták készítésének apró részleteivel együtt (Madarassy, Bartók 1911–12, 1931, Kodály 1973, 85, Manga 1939, 1950/I–II, 1965, Sárosi 1967), itt csak a legszükségesebbre szorítkozunk. A duda egyszerre három hangot szólaltat meg. Játszósípján szól a dallam, általában mixolíd hangkészlettel, sokszor szeptim nélkül, ilyenkor hexachord+oktáv hangkészlettel. Van ugyan lehetőség, hogy egy lyuk egyidejű megnyitásával fél hanggal mélyítsék a skálát, s így molltercet és a hiányzó szeptimet is megszólaltassák, de evvel nagyon ritka játékos tud

élni. Sokkal gyakoribb, hogy a moll darabot dúrban játsszák. A kontrasípon az alaphang és az alsó „domináns", vagyis az alatta lévő 5. fok hangja szólal meg, s ezzel állandó ritmikus kíséretet adnak a dallamhoz. A harmadik szólam egyetlen kitartott alaphang, két oktávval mélyebben a játszósíp alaphangjánál. Ez az állandóan zúgó bordósíp, basszus orgonapont adja meg a duda sajátos, zúgó hangszínét.

Kodály közöl néhány népi elnevezést a különböző skálahangot adó lyukakra: így az oktávot „sikajtólyuk"-nak nevezte az egyik dudás, a kvintet „közhang"-nak. Ezek az elnevezések már arra mutatnak, hogy a népnek kialakult bizonyos elképzelése a hangsorról és a fő hangok szerepéről.

A három sípot egy (kecske- vagy kutya-) bőr tömlő látja el levegővel, amelybe szájjal fújják a levegőt, s hónaljuk alatt, karral szorítva nyomják bele a sípokba. Így lehet a három sípot egyszerre és egyenletesen ellátni levegővel.

A legtöbb magyar dudás szájjal fújja fel a tömlőt; egy kiskunhalasi öreg dudás, aki Szeged tanyavidékéről származott, fújtatót használt hozzá, s szerinte „ami nem fújtatós, az nem magyar, az rác duda". Paksa Katalin (1969, valamint kéziratos szegedi monográfiája) szerint is a Szeged vidéki duda általában fújtatós. Jankovics berzencei dudás, a népművészet mestere szintén fújtatós dudát használ, de horvát–magyar vegyes területen, s ő maga is horvát származású. Sárosi kecskeméti és szegedi fújtatós dudát említ, általában dél-magyarországi elterjedésterületen tartja nyilván. Délszlávoknál szintén ez a forma él.

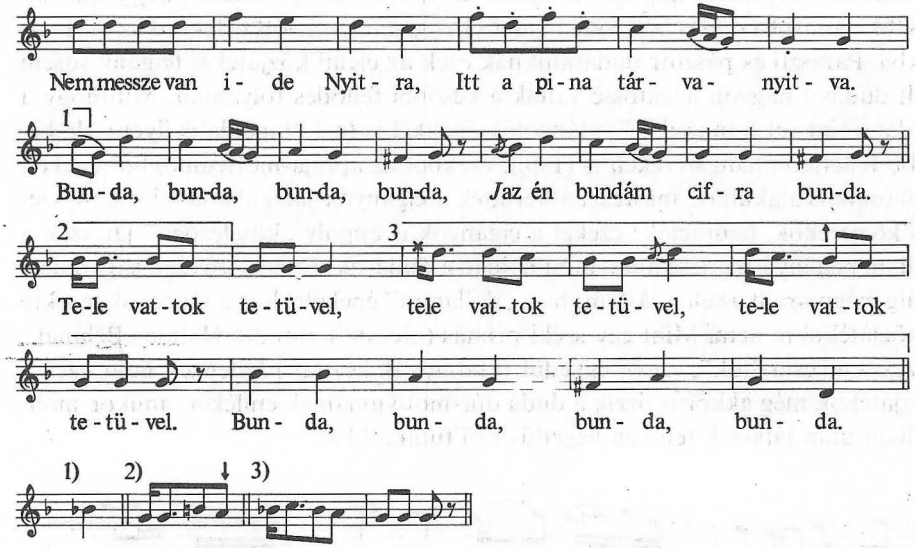
A duda nagy történelmi múltra tekinthet vissza. Nálunk is már 14. századi források említik. A középkori Európa egész területén ismerték. Geleji Katona István 1636-ban azt írja róla, hogy a duda „a magyaroknak első muzsikájok". Takács Sándor szerint (A régi Magyarország jókedve, 182) a huszárság hadi muzsikája volt a 16. század derekáig, akkor szorította ki a „török síp". Főúri zenekaraink állandó hangszere a 16–17. században (Szabolcsi, 1928); még az erdélyi fejedelmek udvarában is. Régen templomban is játszottak rajta karácsonyi pásztormisék alkalmával (Kodály 1916, 141–142, Rajeczky 1955, Paksa K. kézirat). Ennek következtében népünk a legújabb időkig élt vele, s a múlt század végén még az ő számára is „első muzsika" volt. Ábrázolások tanúsága szerint is verbuválás, mulatság meglehetett egyetlen dudaszóra. Egy kiskunhalasi, öreg dudás elbeszélése nyomán 1939-ben a következő kép alakult ki erről (Vargyas 1954, 11.) Mint a legtöbb dudás, ő is a legmélyebb társadalmi rétegből származott; maga is, felesége is cselédember volt: kukoricacsősz, bojtár kanász-gulyás mellett, részes aratő, napszámos. Ezek mellett a főfoglalkozások mellett járt el dudálni, még sürgős munka esetén is, ha hívták. Lakodalom, mulatság, disznótor, kukoricafosztás nem esett meg nála nélkül, még „rendes bál" sem. „Cigány vót azér, de nem vót divat." Ez nemcsak szegény helyekre vonatkozik, mert „uras helyre" is eljárt kukoricafosztásra; olyan helyen 25 szekér kukoricát is „eldudált". Hazulról odáig játszott, ez volt a „felhívás": mire odaért, összegyűltek az emberek. Ráült a halom csőre, alóla szedték ki. Ha aztán megfosztották az egészet, átmentek valame-

lyik „házba" táncolni. Csak dudára táncoltak, ő egymaga volt „egy banda". Néha összeálltak egy hegedűssel vagy klarinétossal lakodalomba (de sohase egy másik dudással). „Úgy kiszolgáltuk a lakodalmat, megfeleltünk minden helyen". Néha három napig is eltartott egy lakodalom, egy ilyen nagyobb lagzin 50 ft-ot is megkeresett. Volt azért, hogy egész héten éjjel-nappal dolgozott: nappal a mindennapi munkáját végezte, éjjel dudált. „Elhoztak Szögedéből lakodalomra, egy hétig is elkeveredtem, nem engedtek haza." Tanyasiaktól tanulta a játékot, tanyasi ember készítette a dudáját is.

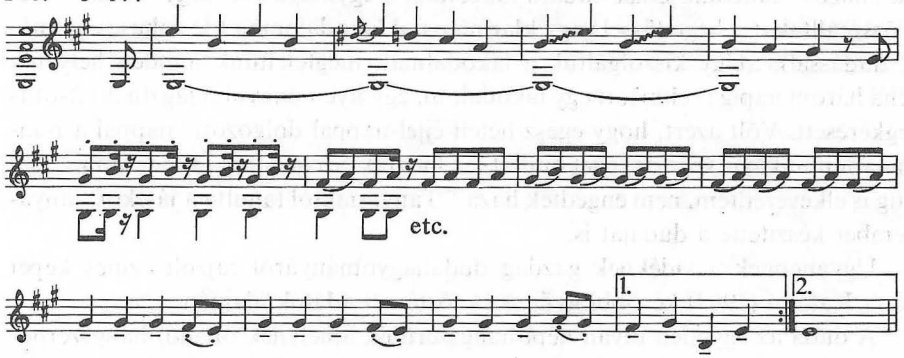
Ugyanennek a vidéknek gazdag dudahagyományáról rajzolt színes képet Paksa Katalin (1969) későbbi gyűjtés és történeti adatok alapján.

A duda az egyetlen olyan népi hangszerünk, amelynek önálló, hangszerhez kötött muzsikája van (ha a kanásztülök, havasi kürt inkább jeladásra szolgáló hangjait figyelmen kívül hagyjuk). Ezt a muzsikát a hangszer sajátságai alakították ki, és csak rajta játsszák. Minden dudás ismer bizonyos szövegtelen figurációkat, 2–4 ütemnyi variációkat, amelyeket egy-egy szöveges dallam után játszanak utójátékul. „Aprája", „aprózás" a neve. (049- és 055-ben hallhatunk ilyet a dallam után; 139–140 példában pedig ugyanilyeneket énekelve, utólagos szöveggel, ill. hegedűn előadva láthatunk.)

139.



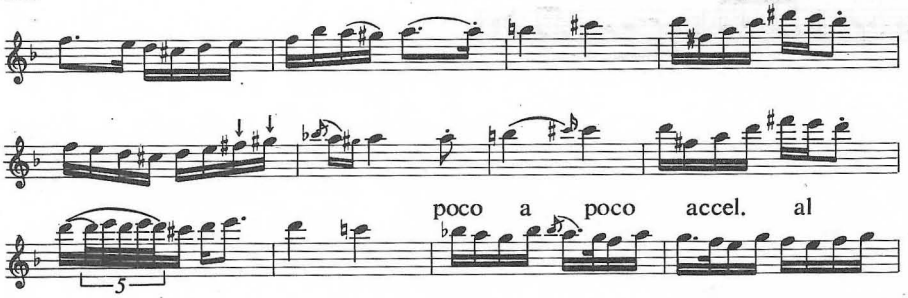
140. ♩=144

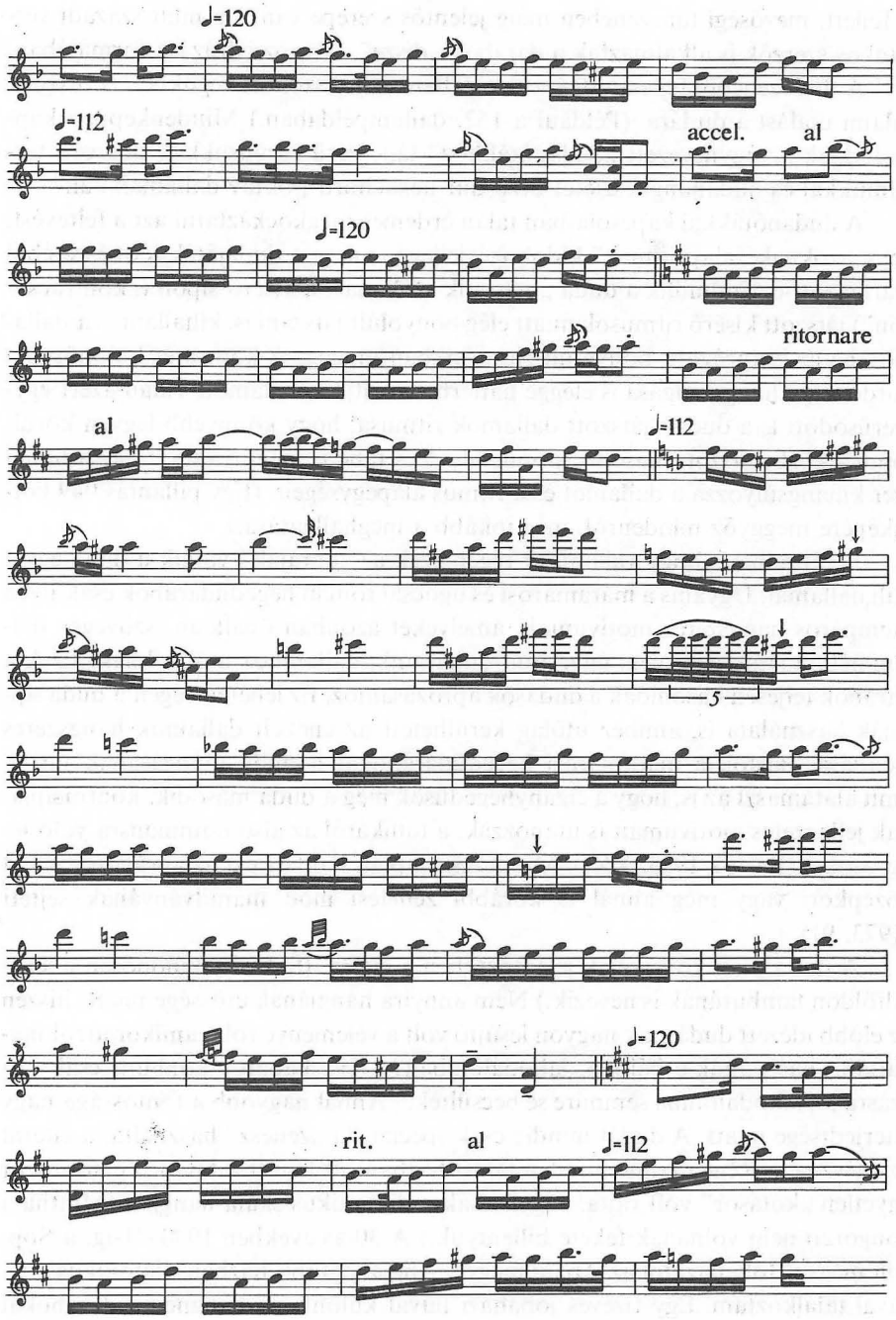


139) MF 3777/a 73 é. férfi, Kemence (Hont) Dincsér; **140)** MF 2440/c Balassagyarmat (Nógrád) Lajtha. Áthangolt hegedűn.

Ezek az „apráják" a duda hangkészletének megfelelően mindig dúr pentachord-hexachord hangkészletet alkalmaznak az oktáv esetleges hozzáadásával. (055 moll apráját ad, de ott a dallamban is kivételesen molltercet játszik a dudán.) Kimutattam ezekről (1956), hogy nem egyebek, mint a duda hangkészlete elemi motívumokká szervezve; alig különböznek azoktól a hangpróbáktól, „ujjgyakorlatoktól", amivel a dudás bejátssza ujjait és hangszerét, mielőtt belekezd az igazi játékba. Paraszti és pásztor dudásainknak ezek az elemi közjátékai (cigány sosem volt dudás!) nagyon jelentőssé váltak a későbbi fejlődés folyamán. Minthogy a dudát, mint „első muzsikát", utánozták énekkel is (a 139. példa is ilyen), de később fejlettebb hangszereken is (140.), ezekből az aprája-motívumokból énekelt dallamok is alakultak, másrészt átkerültek a cigányok játékába is mint hangszeres közjátékok, figurációk; ezeket a cigányok is éppoly „kötelezően" játsszák a dallam néhány ismétlése után, mint hajdan a dudások. Ennek szövegtelen eredete máig megmaradt az előadásban; ha a „dallamra" énekelnek is a táncosok, ezekre a közjátékokra nem. Mint egy széki prímás („Icsán") mondta Halmos Bélának: „ezeket mi csináltuk", vagyis egyedül. (Halmos B. kézirat.) Jellemző, hogy ezek a közjátékok még akkor is őrzik a duda dúr-motívumainak emlékét, amikor molldallam után játsszák teljesen hegedűszerű futamokkal.

141.





Lajtha 1955 15. sz. jegyzete, 420. lapon. „Erdélyes" Kőrispatak, = Gr 120A/b. (További példák Vargyas 1956-ban.)

A fejlett, mezőségi tánczenében máig jelentős szerepe van, s a múlt századi verbunkos szerzők is alkalmazták a darabok „dísze", virtuóz cifrázása formájában.

A dudazenéből fejlesztett, énekelt dallamok sokszor szövegükben is őriznek valami utalást a dudára. (Például a 152. dallampéldában.) Mindenképpen kapcsolódnak az úgynevezett „dudanótákhoz" táncszerű ritmusukkal, obszcén tartalmukkal és dudahangkészletet őrző dúr hexachord+oktáv dallamaikkal.

A dudanótákkal kapcsolatban talán érdemes megkockáztatni azt a feltevést, hogy azoknak „alapritmust" kidobogó jellege is nem a dudajáték természetéből származott-e. Tudniillik a duda „második szólama", a kísérő sípon („kontracsövön") játszott kísérő ritmusok miatt elég bonyolult játszani is, kihallani is a dallamot, ha az is aprózott, bonyolult ritmusokban mozog. A kontra és különösen a bordó nagy hangú zúgása is eléggé háttérbe szorítja a dallamot. Talán azért egyszerűsödött le a dudán játszott dallamok ritmusa, hogy könnyebb legyen körülfonni a közbejátszott második ritmussal; de a tánc is megkívánta, hogy a hangszer kihangsúlyozza a dallamot és a ritmus alapegységeit. (Egy pillantás 049 kottaképére meggyőz mindenről, még inkább a meghallgatása.)

Elképzelhető, hogy valamikor régen ezek az „apráják" voltak a duda egyedüli dallamai. Ugyanis a máramarosi és ugocsai román hegedűdarabok csak ilyen ütempáros hangszeres motívumok, amelyeket azonban önállóan, szöveges dallam nélkül játszanak, nem úgy, mint dudásaink, dallamhoz utójátéknak. Ezek a darabok teljesen hasonlóak a dudások aprózásaihoz. Ez lehetett régen a duda-apráják használata is, amihez utólag kerülhetett az énekelt dallamok hangszeres előadása. Bartók a máramarosi hegedűdarabokat a duda utánzásának tartja, amit alátámaszt az is, hogy a cigányhegedűsök még a duda második, kontrasípjának jellegzetes motívumait is utánozzák, a tonikáról az alsó dominánsra való leugrásokat (Bartók 1923, XXI). Mindezek alapján Kodály ezt az aprája-muzsikát középkori vagy még annál is korábbi zenélési mód maradványának sejteti (1973, 91).

A duda után következik jelentőségben a citera. (Sokfelé, különösen a Dél-Alföldön tamburának is nevezik.) Nem annyira hangjának erőssége miatt, hiszen az előbb idézett dudásnak nagyon lesújtó volt a véleménye róla, amikor arról faggattam, használták-e bálban, lakodalomban: „Kis, kaparós tambura csak játszásra jó, lakodalomba semmire se becsülték." Annál nagyobb a fontossága nagy elterjedtsége miatt. A dudát mindig csak specialista „zenész" használta, a citerát az egész nép. Régen szinte minden falusi házban ott lógott a falon. Legtöbbször egyetlen „kótasor" volt rajta, vagyis csak a diatonikus skála hangjai. (Mintha a zongorán nem volnának fekete billentyűk.) A 30-as években 1940–41-ig, a Sopron megyei Jobaházától az Abaúj megyei Ájig a legtöbb házban diatonikus citerával találkoztam. Egy tízéves jobaházi fiúval különböző hangnemű darabokat játszattam rajta, s mindig pontosan tudta, melyik hangon kell kezdeni, hogy jól „kijöjjön" rajta a dallam. Még érdekesebb tapasztalatom volt Ájban. Egyik jó dalos lány bátyja próbálgatott egy dalt a citerán, s nem találta el a kezdést. A lány

rászólt: „Nem jól kezdted, egy számmal fejjebb kell." Különben pontosan tudták, melyik dalt nem lehet eljátszani rajta. (Ahol kromatikus félhang is előfordul.)

Már általában sokkal igénytelenebbek a kísérő húrokkal szemben. Sokszor nincsenek is fölhangolva; de ha igen, akkor is csak alkalmilag fogják hozzá a dallamhúrhoz, inkább ritmus szerint, mint a harmónia kedvéért. „Csak zúgjon", mondták. A kísérő húrok Sárosi vizsgálatai szerint leginkább az alaphang oktávját vagy oktávját és kvartját, néha két egymásra következő kvartját adják: de többféle más hangolás is lehetséges. (Néha egy ismert népdal első hangjaira hangolják, különösen hipo-skálában mozgó, annak hangjával induló dal szerint.)

A citera inkább otthoni, magának való muzsikálásra alkalmas. Mégis tudunk citerabálokról is, ahol az előbbi dudás lenéző nyilatkozata ellenére bizony táncoltak is rá. Persze csak akkor, ha erősebb hangszer nem volt kéznél. Ilyenkor, mint Martin írja (1965/66, 145 10. jegyzet) a „citera-, tekerő-muzsikában a dallamot szolgáltató alkatrészek mellett lényeges szerepet játszanak a tánc számára elsősorban fontos – a kíséret ritmikus elemét biztosító – ...vendéghúrok, kísérőhúrok is." A rajta játszott népdalokat általában díszítés nélkül játsszák, nehézkes kezelése nehézzé teszi a hajlítások gyors bejátszását. Kiváló citerások azért ezt is megteszik. (Citerazenét 057, 064 dalainknál hallhatunk.)

Vetekedik jelentőségében a citerával a furulya, főleg a rövid, hatlyukú formája. Ez általában a pásztorok hangszere, de a falusi lakosság is használja, bár sokkal ritkábban, mint a citerát. Többnyire mixolíd alaphangsora van, de félig befogott lyukkal félhanggal lehet módosítani hangjait. Többnyire másfél-két oktáv terjedelemben játszanak rajta. Gazdag díszítéssel játsszák a dallamokat, díszítményeik minden hangszer hajlításai és futamai közül leginkább hasonlítanak az énekelt hajlításokra (023, 056–057).

Használtak pásztoraink egy hosszú fajtát is („hosszi furugla"): valamivel rövidebb egy méternél, s öt lyuk van rajta. Használható hangterjedelme egy nóna. Ma már csak Dél-Dunántúlon került elő. Szintén ritka, de országszerte található a harántfurulya, amelyen oldalt van a befúvó lyuk, mint a fuvolán.

Legfeltűnőbb sajátsága a régies furulyajátéknak, hogy a játékos a dallam mellé bele is dünnyög a hangszerbe valami mély, morgó, erősen zöngés hangon; nagyjából egy oktávval mélyebben követi a dallamot, de nem pontosan; néha ez a „basszus" a dallamhangokkal interferálódik és még egy harmadik szólamot is hallat.

A dünnyögésnek akkor van jelentősége, amikor kivételesen tánchoz játszanak furulyán. Mint Martin írja (1965/66, 145, 8. jegyzet): „...a furulya mint tánckísérő hangszer ma már ritka a magyar nyelvterületen. A moldvai csángók, erdélyi román és magyar pásztorok tánc alkalmával a furulyát »dunnyogósan«, vagyis egyfajta, a gégében képzett zöngével fújják, s ezzel a technikával tulajdonképpen komplex tánczenei kíséret szolgáltatására alkalmas hangszerré teszik. Minél többen táncolnak a furulyaszóra, a furulyás annál erősebben duruzsol bele

hangszerébe, s ilyenkor a dallam szinte alig hallatszik a ritmikus, mély búgás mellett. Ezt az egyhangú morgást azonban rendszeresen megszakítják egy-egy belesüvítéssel, mely a dallamsorok záróhangjainak kiemelését célozza, és a tánc tagolásához feltétlenül szükséges." Másutt (1970, 75): „A furulya a moldvai csángók és az erdélyi pásztorok használatában különleges fúvástechnikával válik táncksérő hangszerré. Tánc alkalmával a furulyát »dunnyogósan«, vagyis erőteljes zöngével fújják. A ritmikus duruzsolással, búgással csökken ugyan a melódia hangereje, de lüktetőbbé, tánchoz alkalmasabbá válik a furulyaszó." Ilyen beledünnyögött kíséretet hallhatunk 0111-es dalunkban. (További furulyajátékot „dünnyögés" nélkül hallunk 023-as és 056-os dalunkban.)

Vannak különleges esetek is, amikor a furulya nélkülözhetetlen kellék az előadáshoz. Az erdélyi betlehemes játékban egyrészt mint „hőmérő" szerepel, majd a végső tánchoz rajta játsszák a kísérő zenét. Egy „énekbetétes mesében", a Molnár kutyáiban pedig a kutyák hívó jelét furulyán is szokták játszani (minthogy a szövegben azt kéri a megtámadott molnár, fújhasson bele furulyájába, s a rablók megengedik). De ha nincs kéznél furulya, szöveggel éneklik. (Ez a forma volt az eredeti, mivel más népeknél az egész történetet végigéneklik; s nálunk sem volna szövege ennek a dallamrésznek, ha mindig hangszeren játszották volna.)

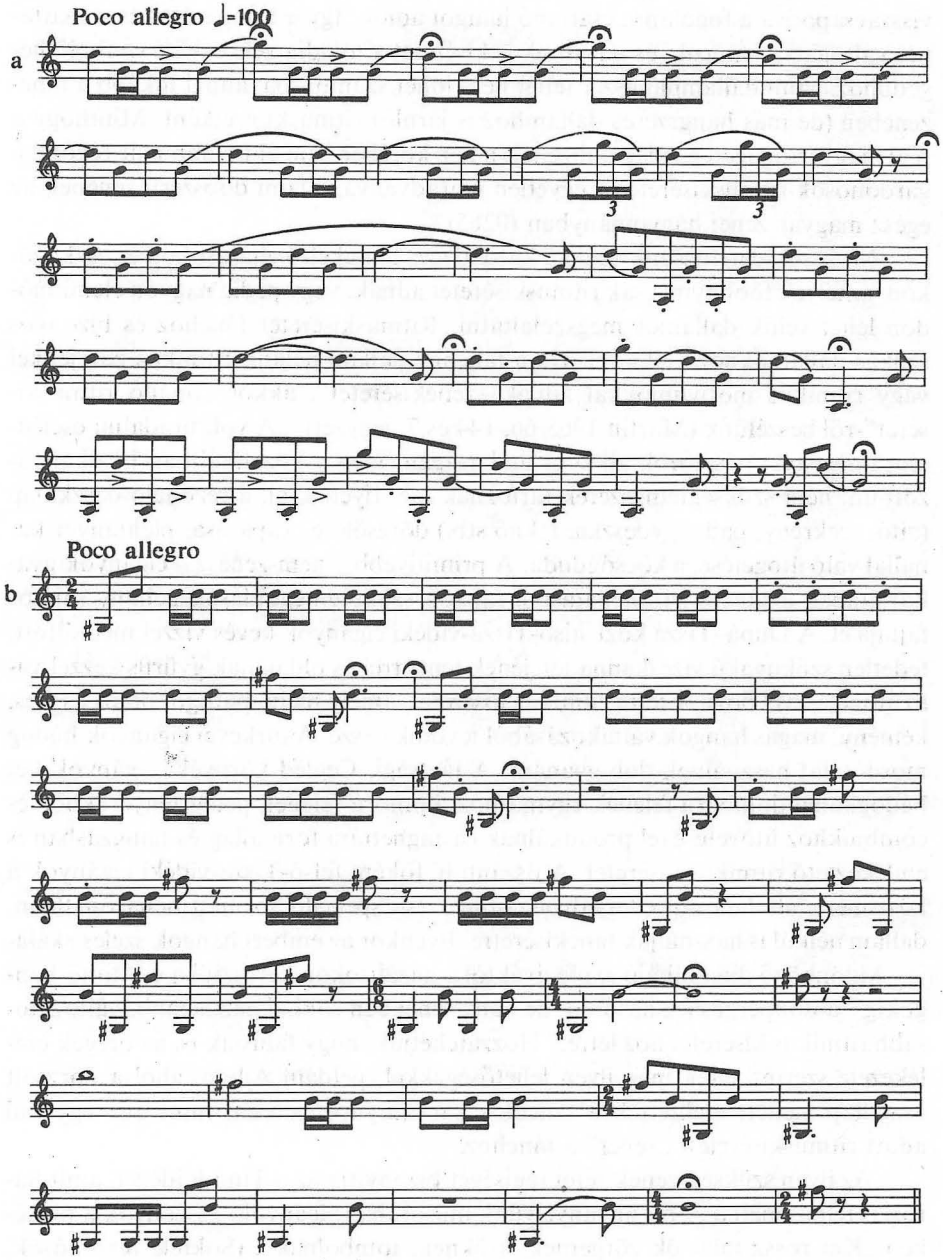
Vannak a kétféle furulyán kívül még kezdetlegesebb szerszámok is: a tilinkó (tilinka, csilinka), ami játszólyuk nélküli furulya, vége nyitott, a befúvásnál rézsútos éle van, ezt illeszti a játékos az ajkára úgy, hogy a levegő befúvásakor ez a rézsű hasítsa a levegőoszlopot. A felhangok szólalnak meg aszerint váltogatva, hogy a játékos ujjával alul mennyire zárja el a levegő útját, vagy milyen erősen fúj bele a csőbe. Ma már csak moldvai csángók használják (és közelükben románok). Nevének országos elterjedése arról tanúskodik, hogy valamikor mindenütt ismerték. (Erre vall az is, hogy sokfelé a fűzfasípra vitték át nevét.) Erről mutatta ki elterjedése alapján Emsheimer, hogy finnugor eredetű hangszer.

Kizárólag az Alföld egy városában, Szentesen és a környező tanyákon maradt fenn egy nagy múltú hangszer, a tekerő (nyenyere, forgólant, régi nevén tekerőlant.) Ez a húros hangszer a dudához hasonlóan többszólamú: két állandóan hangzó basszus húrja van, fölötte képezik kis billentyűk segítségével a játszó húron a dallamhangokat. Bizonyos kis fanyelv beillesztésével és a forgató nyél csuklóból való rángatásával sajátos kísérő ritmust tudnak produkálni („recsegő"), amit különösen tánchoz játszanak kíséretül. Ez a hangszer a középkor végén már ismert volt, nálunk is említik a 15. században „tekerőlant" néven, majd Comenius Orbis pictusában „tekerőlant: kintorna". A 18. században újra divatba jött a francia udvartól kezdve egészen Kelet-Európáig. Az 50-es években annyira kiveszőben volt, hogy egyetlen készítője és játékosa volt életben. Újabban a fiatalság felkapta, s újból terjed a népdalversenyek hatása alatt. (Tekerőmuzsika van 015-ös és 064-es dalunk felvételén.)

A szaruból, ritkán fából készült kanászkürt vagy tülök és nagyobb válfaja, a székelyeknél használt havasi kürt, alig sorolható a „zenét" szolgáltató hangszerek

sorába: többnyire csak oktáv és kvint szól rajtuk az alaphangon kívül, s ennek különböző ritmikus figurációi adják a hangszer „zenéjét". Ez inkább jeladás, mint muzsika. Bartók nyomán adjuk a következő példát:

142.



Ipolyság környéke (Hont) 1911. Bartók

Fontosabb az ütőgardon, bár csak a gyimesi csángók használják. Ez egy primitív, cselló formájú hangszer, amelynek 4 húrja közül három egy mély alaphangra van hangolva, a negyedik pedig körülbelül azoknak a kvintjére. Vonó helyett bot van hozzá, amellyel dob módjára ütik a húrt, vagy a másik kezükkel „felcsípik", hogy visszacsapódva a fogólapra csattanó hangot adjon. Így a tompa ütés és a csattanás váltogatva hangzik, és ad ritmikus kíséretet a mindig vele együtt szereplő hegedűhöz. Mint dallamhangszer tehát nem jöhet számításba, annál inkább a tánczenében (de más hangszeres dallamhoz is járuló) ritmuskíséretként. Minthogy a régi magyarság igen gazdag dobzenéje a nép körében sem él tovább már régóta, a gardonosok ritmuskísérete az egyetlen maradványa valami dobszerű zenének az egész magyar zenei hagyományban (0265).

Most röviden fussunk végig a kezdetleges hangkeltő eljárásokon és eszközökön, amelyek többnyire csak ritmuskíséretet adnak, vagy pedig nagyon elemi módon lehet velük dallamot megszólaltatni. Ritmuskíséretet tánchoz és bizonyos szokás-dallamokhoz kell adni. Ha a tánchoz dallam nélkül, ritmikus zörejekkel vagy ritmikus motívumokkal adnak „zenekíséretet", akkor „önálló ritmuskíséret"-ről beszélünk (Martin 1965/66, 144 és 7. jegyzet). „A volt uradalmi cselédség, tanyasiak, pásztorok alkalmi mulatságain még a közelmúltban is alkalmazott ún. népi szükséghangszerek tartoznak ide. Ilyenek pl. a rezonáló deszkalap (ajtó, szekrény, pad, ágydeszka, teknő stb.) dörzsölése, kaparása, pléhtányér kanállal való ütögetése, a köcsögduda. A primitívebb – nem-zenész – cigányok gyakorlatában a tánczenei önellátásból fakadó szükségmegoldások néhány sajátos fajtája él. A Duna–Tisza közi, alsó-Tisza-vidéki cigányok kevés vízzel megtöltött, fedetlen szűknyakú vizeskanna tetejének tenyérrel és oldalának gyűrűs kézzel való ütögetésével hoznak létre ritmikus kíséretet, amely mély, pufogó, öblös és éles, kemény, magas hangok váltakozásából tevődik össze. A túrkevei cigányok bádog mosdótálat használnak dob gyanánt. A jászsági, Cegléd környéki cigányok két bádogkanál domború felének egymáshoz, homorú felének pedig tenyerükhöz és combjukhoz ütögetésével produkálnak castagnettára formailag és hangzásban is emlékeztető ritmikus kíséretet. A tiszántúli, főként felső-Tisza-vidéki cigányok a közismert, általánosan elterjedt »szájbőgőzés« speciális formáit néha önállóan, dallam nélkül is használják tánckíséretre. Ilyenkor az emberi hangok széles skálája – különböző dinamikájú explozívaktól a nazálisokon keresztül a csettintő hangokig – a dobpergéshez hasonló, de hangszínekben sokkal gazdagabb, változatosabb ritmikus kíséretet hoz létre." Hozzátehetjük, hogy falusiak is, az öregek emlékezete szerint, éltek még ilyen lehetőségekkel, például Ájban, ahol a dörzsölt asztallap mellett említették a táncolók sarkantyúpengetését, mint ami egyedül adott ritmuskíséretet, „zenét" a tánchoz.

Az ilyen szükség-zenekíséret régiségét bizonyítja az a Tinódi idézet, amit Sárosi is felhasznált a Zenei anyanyelvünk műsorában: leányok, asszonyok a pincében „Két rossz tálat ők zörgetnek, szöknek, tombolnak". (Sokféle részögösök, 46. vsz.)

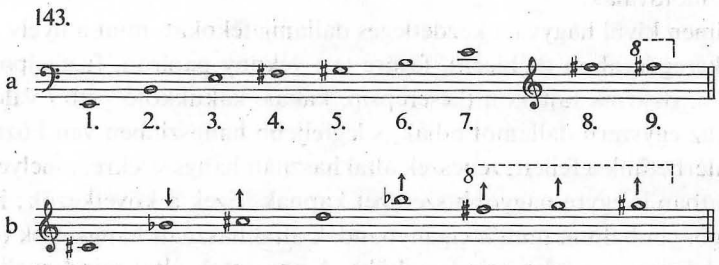
Énekes szokásaink némelyikéhez is járul ritmuskísérő hangszer, zörejszerszám. Mindenekelőtt ide tartozik a regölés, ahol a köcsögduda (szötyk, hüppögető) és a földhöz vert láncos-csörgős bot kíséri alapritmusban az éneket. A köcsögduda disznóhólyaggal bevont szájú köcsög, amelyen keresztül van ütve egy nádszál, amit nedves kézzel húzogatnak, mire brummogó hangot ad. A moldvai csángók „urálás"-nak nevezett szokásában ennek olyan változatát használják, amelyben a nád helyett lófarok van húzva, s azt tenyérbe fogva huzigálják. (Nevezik burrogatónak, bikának is.) Újabban ez a szerszám is terjed az együttesek révén. Hagyományosan viszont csak a déli és nyugati Dunántúl regösei használták, valamint a moldvaiak.

Figyelmen kívül hagyva a kezdetleges dallamjátékokat, mint a nyelv alá tett falevélen, kéregdarabon (bébicen), fésűre tett vékony papíron, fűzfasípon, tökszárfurulyán, okarina fajtákon („cserépsíp, kakas, kakukkoló" stb.) való zenélést, mivel az egyszerű dallamot adják, s legfeljebb hangszínben van köztük különbség, rátérhetünk a fejlett, zenészek által használt hangszerekre, amelyek a népi gyakorlatban is egyre nagyobb szerepet kapnak. Ezek a következők: hegedű, brácsa, bőgő, cimbalom, mint a cigánybandák által használt hangszerek (de nem minden bandában van jelen mindegyikük). A parasztok által mind gyakrabban alakított „magyar bandák" is ezeket használják, sőt egyre több paraszt játszik külön is egyiken-másikon (főleg hegedűn és cimbalmon). Ilyen továbbá a klarinét és a tárogató, a tambura – egy gitárféle hangszer, amit bandában is használnak különböző nagyságban –, a szájharmonika, a xilofon (=facimbalom), sőt egyes dunántúli cigányok kezén az Ausztriából behozott hárfa is. Mindezek közül hagyományos szerepe csak a vonós bandának van (helyenként klarinéttal kiegészítve), illetve a benne szereplő hangszerek különböző csoportosításának, esetleg egy szál hegedűnek. Ezeken élt tovább a régi táncmuzsika és más hangszeres előadás hagyománya. Az újabb hangszerek vagy azt folytatják (nagy ritkán), vagy már egészen modern stílusban adják elő rajtuk a (többnyire új) népdalokat. Mind a primitív eszközök, mind az új, gyári hangszerek nagy változatossága a nép körében arra vall, mennyire él igenis az érdeklődés a hangszerek iránt, s mennyire igyekszik a nép maga is mindenféle hangszeren játszani.

Egy igénytelen hangszeregyüttest mégis meg kell említenünk, amely a legcsattanósabb választ adja a hangszer, sőt a harmónia iránti állítólagos közömbösségre: ez a kolompok, csengők és pergők összeállítása egy-egy nyájban, ami a pásztorok kifejlett igényét és ízlését árulja el. Először néprajzi kutató figyelt föl rá – Luby Margit –, majd nyomában Sárosi Bálint is beszédes adatokat gyűjtött össze arra nézve, mint válogatják össze a pásztorok ezeket a legmélyebb hangú kolomptól a legmagasabb pergőig, hogy összehangzóan szóljanak, mégpedig harmóniában. Anyagi áldozatot is hoztak érte; messze földre elgyalogoltak vásárokra, hogy a megfelelő hangzásút megszerezzék. Olyankor magukkal vitték az egyik kolompot vagy csengőt, s ahhoz választották meg az újat, néha ötven lépés távolságból hallgatva. Ennek azután meg is volt az eredménye, mint ahogy egy idős

férfi mondta egy harminc évvel azelőtti pásztorról Hárskúton (Gömör): „...ha végigment a reggeli harmaton a felhangolt csordájával, hát az egy istentisztelet volt. Bújjon el ettől még a szentmise is." (Sárosi B.: A magyar nép hangszerei. Kandidátusi értekezés. Kézirat. Bp. 1965, 39. A szerző szívességéből közlöm.)

Ez a pásztori gond a harmóniára azért is fontos, mert máskülönben népünk valóban kevés figyelmet szentel a harmóniának. Itt az ok a különleges érdeklődésre nyilván az, hogy ebben az esetben más, mint harmónia nem is jöhet számításba a zene elemei közül (sem ritmus, sem dallam). Két följegyzés is van ezekről a harmóniákról (az első Luby Margité, a másik Sárosi Bálinté):



a) Luby Margit: Fogyó legelőkön, Bp. 1943, 123; **b)** Sárosi i. m.

Egy-két érdekes csengőnevet is érdemes megismerni, amelyek a hangszínt és hangmagasságot akarják jellemezni. (Az a)-hoz jelölt számok szerint): 1. nagykolomp, 2. kis kolomp, 3–6. marhakolomp, 7. pergőkolomp, 8. pityegő-harang, 9. misés csengő.

A hangszeres zene szempontjából a továbbiakban már csak a hagyományt hordozó hangszereket és hangszeregyütteseket vesszük tekintetbe. Mindenekelőtt látnunk kell, milyen játékstílust jelentenek a különböző hangszerek. Ezt legjobban leolvashatjuk az olyan játékból, amikor ugyanaz az ember ugyanazt a dallamot különböző hangszeren játssza el. Ilyen 057 dalunk. Bár itt egy alapritmusban mozgó „dudanótát" hallunk, aminek cifrázására kevés a lehetőség, mégis tanulságos a különböző hangszeren másként alkalmazott figurálás.

Tanulságos még az éneket hegedűvel vagy furulyával kísérő vagy utána játszó előadás is: 013–015, 023, 056–057, 061, 064. Megfigyelhetjük, hogy a táncdallamot duda és hegedű inkább körülírja, figurációkban feloldja, s nem a dallamhangot díszíti, ahogy az ének és furulya teszi, vagy rubato esetében a hegedű is. Ugyanígy érdekes megfigyelni, milyen variációkat csinál a hegedűs és cimbalmos együttes – heterofon – előadásban. Lajtha körispataki partitúralejegyzései adnak képet erről, például a 8. szám. A cimbalmos néha a dallamot írja körül futamokkal, néha a dallamhanghoz játszik akkordtöréseket, vagy más harmóniai jellegű figurációkat; a hegedűs mindig dallamot játszik, mégha futamokkal írja is körül.

Mint dallamhangszer mindenekelőtt a hegedű jön számításba. Minden hegedű között legprimitívebb a gyimesiek „mozsika", „muzsika" nevű, házilag készült

hangszere. Ez valamivel kisebb, mint a mai hegedű, s formájában is közelebb áll a középkori és 16. századi hangszerhez. Még jobban elüt tőle a tartása, sőt az egész erdélyi cigányság hegedűtartása: nem az áll alá szorítják, hanem a vállhoz, sőt a mellhez tartják lazán, lefelé lógatva és befelé fordítva. Ezáltal a vonót úgy húzhatják, hogy karjukat nem kell testük mellől fölemelni, ami hosszú játék alatt nagy könnyebbség. Különösen így tartják a hangszert a kontrások. Ez a tartás és vonás nemcsak kényelmesebb, hanem élesebb hangot is ad, ami a tánchoz fontos, s a tánczajban jobban hallatszik. Ezért mondta „Icsán" Halmos Bélának: „A hegedű annál jobb, hogy legyen jó éles." S ő is így tartja hangszerét. Halmos Béla szerint, aki széki és más prímásokkal együtt muzsikálva ennek sajátos hatását magán kipróbálta, ebben a tartásban sokkal kényelmesebb hangszínnel lehet játszani.

Ez a tartás régi ábrázolásainkon végigkísérhető egészen a középkor végi, Mátyás kori csempetöredékig, amely még egy kicsi, egészen kerek formájú hegedűfélét mutat be hasonló tartásban. A képek régi koroktól egészen mai prímásokig és kontrásokig mutatják ennek a tartásnak szívós hagyományát. Ugyanezt láthatjuk lengyel hegedűsök fényképén, valamint a különböző korok képzőművészeti alkotásain Nyugat-Európa különböző népeinél. Erdélyi cigányaink tehát egy sokszáz éves, európai hagyomány késői képviselői a mai időkben. Többek közt ez is adja a hagyományosan játszó cigányok játékának egyéni hangzását.

Ehhez azonban még más is hozzájárul: a vonó fogása három ujjal vagy ökölbe fogva; s a Halmos Béla által vizsgált „Icsán" széki prímás bal kezével csak három ujjat használ, s általában csak az *a* és *é* („rézhúron") játszik, csak az 1–2. fekvésben. Mindez sajátos hangszínt jelent, ami megkülönbözteti a városi cigányok játékától. Azok már a mai hegedűt használják mai tartással, s hangszínük is a megszokott, általános hegedűhang.

A brácsás-kontrás Közép-Erdélyben három hangból álló harmóniákat játszik kíséretül. Hangszerük pallója lapos, hogy a húrok egy szintben legyenek; mindig három húr van a hangszeren: g, d A8 hangolásban. Egyszerre fogták a hármashangzatot, egyszerre húzták a „nyirettyű"-nek nevezett vonóval.

A cimbalom is dallamhangszer, bár egymagában már igen ritkán hallható, viszont még városi cigányok közt is szokás, hogy a prímás „szólót" enged hol a cimbalmosnak, hol a klarinétosnak. Régen volt cimbalom egymagában is, s valamikor régen szobai szólóhangszer lehetett, mint a virginál.

A cimbalmos játéka a régies hagyományú falusi bandákban átmenet a dallamvariálás és annak harmóniai felbontása, alátámasztása között. (Lásd az előbb idézett kőrispataki példát.) Mennél hagyományosabban játszik a cimbalmos, annál „keményebben" üti a húrt, éles, kemény hangzásra törekszik. Talán az egykori, be nem kötözött faverők hangját utánozza. Perzsa cimbalmosok ma is bekötetlen, fémpálcikával játszanak, mint volt alkalmam látni és hallani az IFMC jeruzsálemi konferenciáján.

A klarinét játékát néhány példán figyelhetjük meg. Mint fúvós hangszer, díszítményei hasonlítanak a furulyáéra, s ennyiben közelebb vannak az énekhez is, mert szintén kevesebb futammal oldják fel, mint a hegedű. (Legalábbis falusi cigány és paraszt klarinétosok.) Általában ők is törekednek a hangerőre, akár bandában játszanak, akár szólóban (pásztorok vagy falusiak.) Lajtha beszámol egy érdekes gyűjtői tapasztalatáról (Kőrispataki gyűjtés, 3.). Még a fonográf-gyűjtés korában, amikor együttest lehetetlen volt fölvenni, találkozott Nógrádban olyan cigányzenekarral, amelynek klarinétosa teljesen bevette szájába a fúvókát, s felfújt pofazacskóval úgy fújta hangszerét, mintha az oboa-családba tartozó töröksípot (tárogatót) fújta volna (amint régi ábrázolásokról látjuk). Nyilván annak hagyományát folytatta. Ennek következtében a hang visítóan éles volt, és elnyomta a többi hangszert. Ugyanakkor, mint Lajtha leírja, „A cimbalmosnak nyakbavetős cimbalma volt: kemény verőivel verte a húrokat, kemény, kopogós, megcsörrenő hangja ki-kihangzott a bandából. Rendszerint a dallamot játszotta, de hangrepetícióval, másképpen díszítve, másképpen körülírva, másképpen játszotta, mint akár a hegedű, akár a klarinét." Mindez arra vall, hogy a klarinétos játéka is valami régies stílus maradványa volt.

Ezzel már eljutottunk a magányos hangszertől az együttesig. A legegyszerűbb együttes, ha két hangszer áll össze. Paraszti „együttes"-nek legkisebb, ha a duda klarinéttal vagy hegedűvel társult, mint az idézett dudástól is hallottuk. Legegyszerűbb cigányegyüttes az előbb idézett prímás–kontrás duó. Icsán szerint (Halmos B.) Széken is régen csak prímás és kontrás volt a banda. A mezőségi kontrás a már jelzett módon áthangolt brácsán kíséri akkordokkal a dallamot. Ezeket a harmóniákat Avasi Béla elemezte a széki banda játéka alapján. Ott a kontrás általában dúr-hármasokat fogott alap-, szext- vagy kvartszext-fordításban, ami ezen a hangoláson igen egyszerű ujjrakással válik lehetségessé: legtöbbször csak két ujjal kell fognia, egyikkel két húron. Összeállítva a széki brácsás harmóniafűzésének minden változatát, Avasi megállapította, hogy az egészében modális harmonizálás. Végső összefoglalását teljes terjedelmében idézem.

„A széki banda harmonizálásának főbb jellemvonásai:

a) A darabok legtöbbjében csak dúr-hármashangzatot találunk.

b) A dúrterces és moll- vagy vegyesterces hangnemű darabok harmonizálási módja határozottan eltér egymástól.

c) A dúrterces dallamokat I., II., IV., V. és VI. fokú dúr akkordok kísérik, e hangzatok kapcsolata többségben funkciós.

d) A moll- és vegyesterces hangnemű dallamok fő kísérő akkordjai: I., ♭III., IV., V. és ♭VI. fokú dúrhármas, a hangzatok kapcsolata túlnyomórészt modális.

e) A moll- és vegyesterces hangnemű darabok mind akkordhasználatban, mind pedig a harmóniák kapcsolataiban gazdagabbak, változatosabbak, mint a dúrterces darabok.

f) A kísérő harmóniák kb. felerészben a dallamhangokra épített hármashangzatokból állanak. (Dúrhármas mixtúra.)

g) A disszonanciák használatában a következő jellemző vonásokat figyelhetjük meg: 1. Ha a dallamban mollterc van, akkor is dúrakkordot kaphat a kíséretben. 2. A vokális dallamokra a felső váltóhangok, a hangszeresekre az átmenő hangok többsége jellemző. 3. A felső váltóhangok közül legtöbb a nónakésleltetés, de gyakori a beugró kvart- (undecima) disszonancia is."

Mindezt összehasonlítva a 15–16. századi zeneszerzők gyakorlatával, lehetségesnek tartja, hogy egykori főúri zenekaraink hagyományát őrzik az ilyen, főleg mezőségi bandák, vagyis a 16. esetleg 17. századi zenekarok által fenntartott, modális harmonizálást.

Ezeket a következtetéseket újabban kétségbevonta Pávai István; szerinte csak arról van szó, hogy dur akkordokkal követik a dallamot, csak nem minden hang alá kerül új harmónia.

A feldolgozott banda abban az esetben háromtagú volt: prímás, brácsáskontrás és csellista mint basszus („bőgő"). Ismerünk hegedű–cimbalom, hegedű–brácsa–cimbalom összeállítást is, hegedű–cimbalom–bőgőt; általában a lehetséges szereplők minden lehetséges számban és összeállításban szerepelhetnek: prím, kontra (ez lehet második hegedű is, brácsa is), cselló vagy bőgő, cimbalom, klarinét aszerint, hogy mi van kéznél. Kőrispataki felvételeink prímás, brácsás, cimbalom és bőgőegyüttes játékát közlik.

Már említettük az ütőgardont, ami mindig egyetlen hegedű kísérő hangszere. Ilyenkor dallamhangszer és ritmushangszer alkot együttest (014 és 0265). Nem lehetetlen, a dobként használt gardonból kiindulva, hogy itt egy nagyon régi együttesnek, a Balkánon máig élő furulya–dob kettősnek későbbi behelyettesítésével állunk szemben.

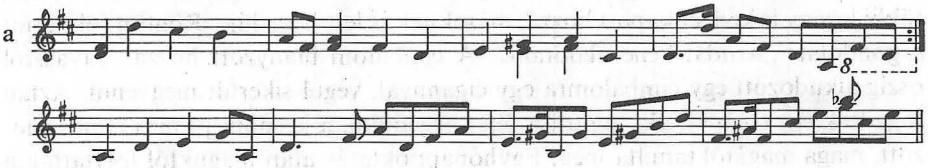
A legkülönbözőbb összeállítású együttesek is általában cigányzenészekből állanak. Újabban azonban magyar parasztok is egyre többször alakítanak bandát, sőt fúvós együttest is. Az utóbbi a polgárosultabb dél-dunántúli „pógár" falvakban, valamint Erdély szintén erősen polgárosodó székely falvaiban szokás; az előbbi sokfelé a nyelvterületen. Egy ilyen banda zenélését hallottam, alakulását és életét pedig kikérdezhettem az Abaúj megyei Ájban. 1929-ben álltak össze. Egy idősebb gazdának volt hegedűje még Amerikából. (A falu lakosságának nagyobb része megjárta Amerikát, sok rokonuk élt még kinn a gyűjtés idején.) Ez a gazda muzsikálgatott magának esténkint, ez keltette föl a vágyat a későbbi prímásban, hogy hegedülni tanuljon. Apja jó gazda volt, hozatott neki Rozsnyóról hegedűt. Elvitte az illető gazdához „felstímolni", és elkezdett tanulni. Később maga is megtanulta a hangolást: boltban kérdezte, mi kell hozzá, s ott magyarázták el, hogy kell az *a*-síphoz hangolni, mi az egyes húrok neve. Ahogy kezdett játszani, a többi legény is kedvet kapott hozzá, másoknak is lett hegedűje. Rögtön fölmerült a gondolat: „bandát kéne alakítani". A cimbalom hiányzott hozzá. Tavasztól őszig alkudozott egy cimbalomra egy cigánnyal, végül sikerült megvenni. Aztán fogadtak egy cigányt, aki tanította őket hegedülni, a későbbi prímás cimbalmozott, maga magától tanulta meg. Egyhónapi oktatás után maguktól folytatták a

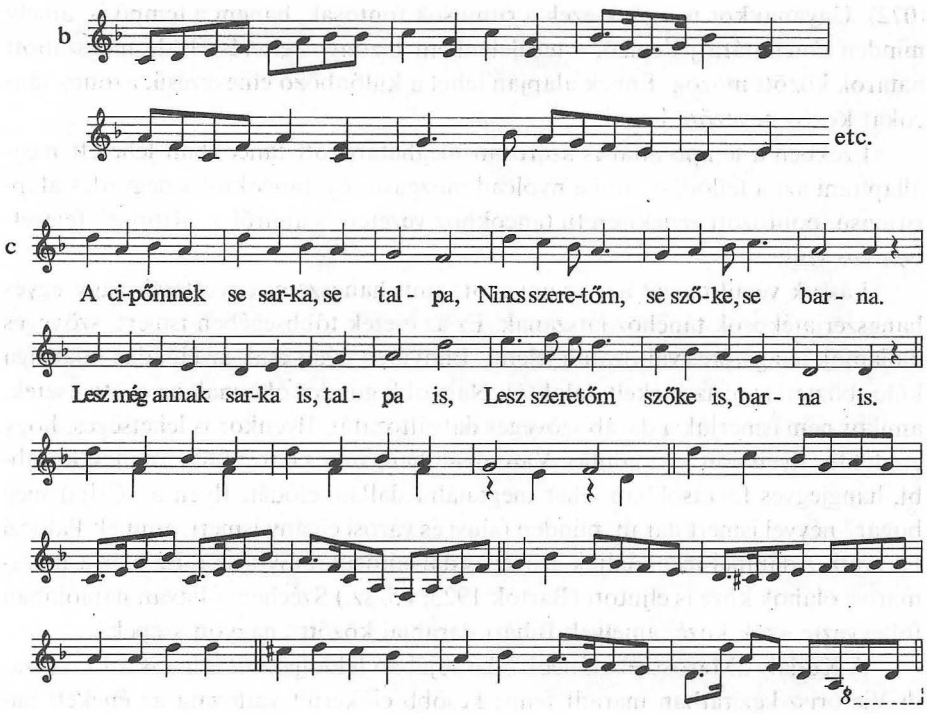
gyakorlást, végül a farsangban bemutatkoztak. Ezután mindenüvé hívták őket a környéken, mert kíváncsiak voltak, hogy „parasztbanda, hogy tudnak muzsikálni". A kezdeményezőt, aki ekkor még cimbalmozott, hegedűvel prímásnak külön is elhívták más faluba, mert több szomszéd faluban is volt már parasztbanda. Másfél év után neveltek új cimbalmost, s attól kezdve a kezdeményező legény lett a prímás. (Bár korábban is, ha a vendégnek asztalnál kellett játszani, ő ment, mert ő volt a legjobb hegedűs.) Amikor én jártam a faluban, otthon már nemigen játszottak, csak a környéken: nem szerették, ha a „cimborák parancsolnak", meg saját mulatságukon nem táncolhattak. A parancsolást különben máshol sem szerették. Egyszer vidéken játszottak, s a legények nem engedték abbahagyni, két óráig húzatták velük egyfolytában, bosszantásul. De akkor már kést rántottak elő: „Azt hiszitek, cigányok vagyunk" felkiáltással, hogy majdnem verekedés lett belőle. Ezért azután abba is hagyták a játékot; a prímás házassága után fel is oszlott a banda. Ottlétem alatt a mulatságban már cigánybanda játszott, elég roszszul, s az egykori prímás egy órára átvette tőle a vonót; akkor sokkal jobban ment a muzsika.

Ennek a bandának harmóniaérzéke is olyan volt, mint a régies, falusi cigánybandák legtöbbjének: a kontrás és a bőgős nem nagyon törődött azzal, hogy harmóniái illeszkedjenek a dallamhoz: „patronokat" játszottak, ahogy Lajtha írja fent idézett előszavában. A kíséretnek csak a ritmusa volt fontos, s az igen fejlett és meghatározott, mint alább látni fogjuk. A harmóniával a táncoló közösség nem törődik. Ez a közömbösség mutatkozik meg olyan régi, hagyományos banda játékában is, mint a kőrispataki, ahol a hegedű és cimbalom heterofóniája mellé, illetve alá ugyancsak harmónia-patronokat játszik a brácsás és bőgös. Az áji bandában sem tudtak a kontrások a mi értelmünkben vett harmónia-kíséretet adni, csak a ritmust biztosították. Nyilván az „oktató" cigánytól is ilyen irányítást kaphattak. (Természetesen a városi cigány, beleértve a legtöbb magyarországi falusi bandát is, már szabályos funkciós harmóniákkal játszik, sőt igen sok Zeneakadémiát is végez.) Azonban már a széki banda tudatos harmonizálása is elárulja, hogy teljesen nem hiányzik a harmóniai érzék a magyar zenei hagyományból és a népből. Az áji cimbalmos is fejlettebb érzéket árult el, pedig senki sem tanította, csak maga próbálgatta ki a hangszeren a lehetőségeket. 144. példánk tanúsága szerint I., IV. és V. fok mellett III. fokú akkordot is használt, nónakkordot, sőt modulációt. (A példákat, sajnos, csak hallás utáni lejegyzésben tudom közölni, mert a hosszú gyűjtésre már nem vittem magammal fonográfot.)

144.

a





Ha a harmónia általában nem fontos a nép számára, a kíséretritmus annál fontosabb. Cigányaink általánosan alkalmazott kísérettípusa: a „düvő", ez négy egyenlő negyedet jelent külön-külön hangsúllyal meghúzva, ♩ ♩ ♩ ♩

Ez lehet „lassú düvő": ♩ = 40–120, és „gyors düvő": ♩ = 80–138. Másik fajta az „esztam", amikor a kontra és a brácsa a bőgőhöz képest szinkópát játszik:

kontra: 𝄾 ♩ 𝄾 ♩

bőgő: ♩ 𝄾 ♩ 𝄾

♩ = 120–140. (Martin 1965/66, 147–152.)

A lassú „düvő" néhány igen lassú, mezőségi tánctípusban aszimmetrikus („sánta") ritmussá változik. Így a „Lassú" és „Öreges" vagy „Lassú magyaros" vagy „Magyar lassú"-ban kvintolássá 5 5 ♩ ♩. ♩ ♩.

vagy 9/16-odossá: ♩ ♩ ♪ | ♩ ♩ ♪ vagy ♩ ♫. | ♩ ♫.

formában (014). A valamivel gyorsabb „Magyar", „Ritka magyar" vagy „Négyes" kíséretritmusa szeptolás: 7 7 ♩ ♩. ♩ ♩.

(072). Ugyanakkor nemcsak ezek a ritmusok fontosak, hanem a tempó is, amely minden táncfajtára jellemző, s területenként bizonyos eltéréssel, de megszabott határok között mozog. Ennek alapján lehet a különböző elnevezésű, azonos táncokat közös nevezőre hozni.

Ezekben a tempó által is szorosan meghatározott táncokban lehetett megállapítani azt a fejlődést, ami a nyolcad mozgású régi táncoktól a negyedes alapritmusú, pontozott zenekíséretű táncokhoz vezetett, s amiről a „Ritmus" fejezetben szó volt.

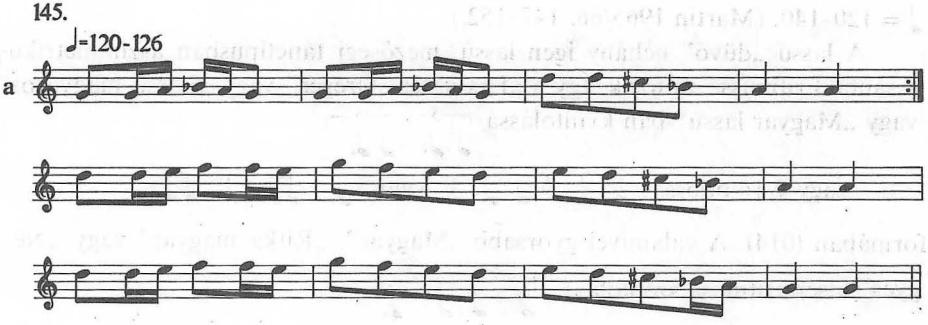
Lássuk végül magát azt az anyagot, amit hangszeres együttesek vagy egyes hangszerjátékosok tánchoz játszanak. Ez az esetek többségében ismert, szöveges dallamok hangszeres változatait jelenti. Ennyiben tehát csak az előadás sajátsága különbözteti meg az énekelt daloktól. Nagyobb gondot okoznak az olyan esetek, amikor nem ismerjük a darab szöveges dalváltozatát. Ilyenkor is lehetséges, hogy eredetileg ilyen volt a kiindulás. Van olyan hangszeres darabunk, aminek korábbi, hangjegyes forrásokban lehet megtalálni dallam-elődét. Ilyen a „Csipd meg bogár" névvel ismert darab, minden falusi és városi cigány ismeri, aminek Pálóczi Horváth Ádámnál megtaláljuk szöveges dalváltozatát (390. sz.). Ez már a máramarosi oláhok közé is eljutott (Bartók 1923, 65. sz.) Széchenyi István naplójában följegyezte azok közé, amelyek Bihari darabjai között „nagyon szépek".

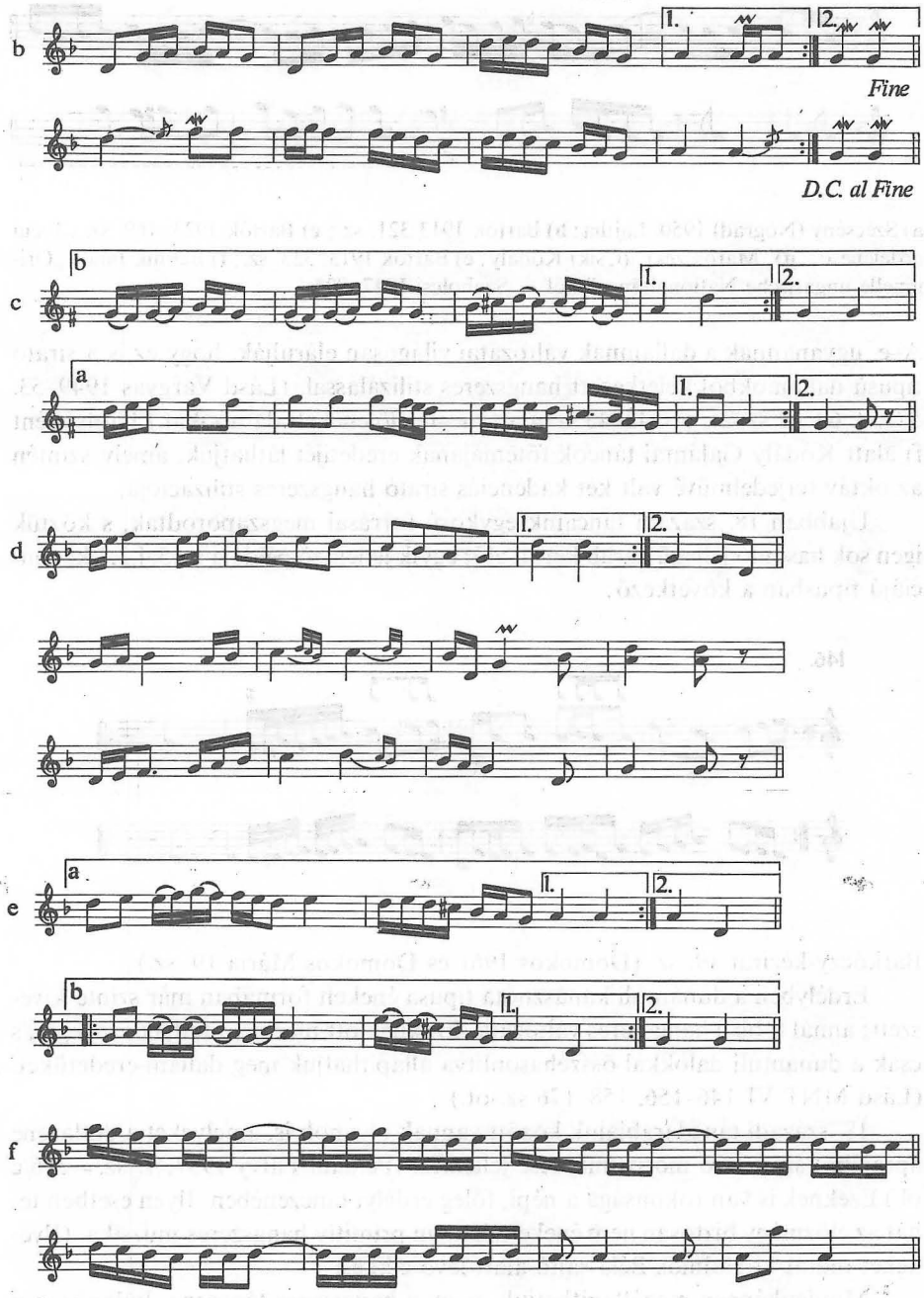
A Kodály „Marosszéki táncok" darabjában feldolgozott téma is a 17. századi Vietórisz-kéziratban maradt fenn; később előkerült változata az énekelt hagyományból is (Kodály 1973, 89; lásd továbbá a 169. példát).

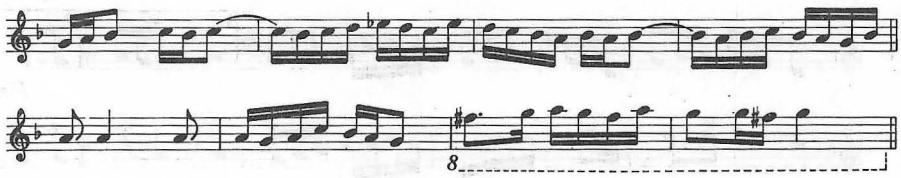
Amikor azonban nem tudunk énekelt dallamból közeli változatot tenni a hangszeres dallam alá, akkor is ki tudjuk mutatni rokonságát bizonyos dallamcsaládokkal. Igen sok táncdallamunk mutat rokonságot a siratóval kadenciáiban és dallamvonalának hangismétléses recitáló-ereszkedő meneteiben. 0185 dalunk is ilyen. Még érdekesebb példája 0156, amely a 2. és 1. fokú kadenciák verbunkosszerű formulái mellett az improvizált-kötetlen dallamvonalat is megőrizte hangszeres formában.

Igen gazdag változatsorban él a következő hangszeres dallam az egész magyar nyelvterületen, a nyugati határszéltől a székelyekig (sőt közben a bihari és máramarosi románokig is).

145.




b
1.
2.
Fine
D.C. al Fine
c
b
a
d
e
f

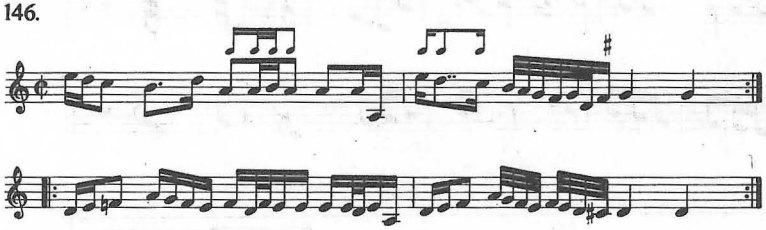


a) Szécsény (Nógrád) 1950. Lajtha; **b)** Bartók 1913 321. sz.; **c)** Bartók 1923. 169. sz. „Jocul ardelenesc"; **d)** „Marosszéki" (Csík) Kodály; **e)** Bartók 1913. 323. sz.; **f)** Babnik János „Originelle ungarische Nationaltänze"-ből = Szabolcsi 1947, 80*.

A–e, ugyanannak a dallamnak változatai világosan elárulják, hogy ez is a sirató típusú dallamokból keletkezett hangszeres stilizálással. (Lásd Vargyas 1949–53, 57–58, 60–62 sz.-át, uo. 42–45 sz. alatt megfelelő énekelt darabokat.) Utolsóként f) alatt Kodály Galántai táncok főtémájának eredetijét láthatjuk, amely szintén az oktáv terjedelművé vált két kadenciás sirató hangszeres stilizációja.

Újabban 18. századi táncaink egykorú forrásai megszaporodtak, s köztük igen sok hasonló jellegű darab került elő; egyik jellemző példája az 5,4,2,1 kadenciájú típusban a következő:

146.



Barkóczy-kézirat 19. sz. (Domokos 1961 és Domokos Mária 19. sz.)

Erdélyben a dunántúli kanásznóta típusa énekelt formában már szinte kiveszett; annál több a hangszeres változata. Ezeknek ott már nem tudják szövegét, s csak a dunántúli dalokkal összehasonlítva állapíthatjuk meg dallam-eredetüket. (Lásd MNT VI 146–156, 158–176 sz.-ot.)

18. századi táncdarabjaink között vannak olyanok is, amelyeket a dudazene aprájából származó motívumkincse jellemez. (Például Falvy 1957, 7. sz. = 256/c pl.) Ezeknek is van rokonsága a népi, főleg erdélyi tánczenében. Ilyen esetben tehát az előzmény biztosan nem énekelt, hanem primitív hangszeres muzsika. (Ilyeneket mutat ki Halmos Béla sajtó alatt levő cikke.)

Mindenképpen megállapíthatjuk, hogy a hangszeres tánczene, különösen a régies és gazdag hagyományú Erdélyben a magyar zenetörténet különböző századi fejlődésének emlékeit is őrzi, s a további kutatás még sok dallamösszevetésre talál benne lehetőséget.

VARIÁLÁS

Sokszor leírták már, hogy a hagyományos művészet változatokban él. Nincs „egyetlen hiteles alak", „kiindulási pont", amihez képest minden más csak vázlat vagy variáns. Itt minden mű variáns, és csak a variánsok sorozata mögött sejlik elő egy alapforma; egyik változatcsoportban pontosabban, körülírhatóan, sőt néha szinte hangról hangra egyező ismétlésekben; más dallam-családban elmosódóan, szinte soha két, pontosan egyező alakban. Ha azonban még érezzük, hogy egy alapforma újabb és újabb megoldásával van dolgunk, ha érezzük egy dallamcsoport összetartozását, „azonosságát", akkor még egy dallam változatairól beszélünk. Vannak azonban olyan változások is, amelyek már elmossák az összetartozás érzését, amelyek mögött már nem látjuk meg az állandóan azonos gondolatot. Ilyenkor már „új dallam" keletkezik a változásból.

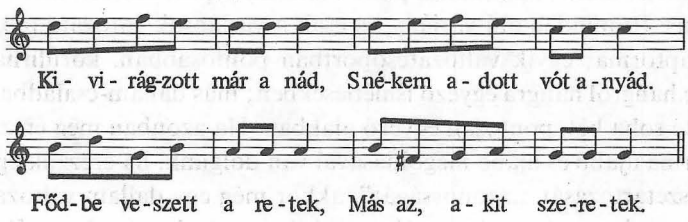
Egyelőre nem törődünk azzal, hol van a határ a „még azonos" és a „már új" között – ez a határ különben is minden esetben máshol van –, egyedül csak áttekintjük a variálás fő lehetőségeit, és a keletkező párhuzamos jelenségeket.

Egy dallamnak annyiféle szempontból figyelhetjük meg elváltozásait, ahányféle zenei sajátságát tartjuk nyilván. Úgy is mondhatjuk, hogy annyiféle szempontból állapíthatjuk meg rokonait, párhuzamait, ahányféle szempontból elemezzük, s ahányféle fontos tulajdonságot találunk benne. A magyar dalokban a következő fontos tulajdonságokat tartjuk számon: a szótagszámot, ritmust, tempót, sorainak számát, formát, kadenciákat, azon belül a végső záróhangot, hangnemet s végül a legfontosabbat: a dallamvonal egészét vagy részeit; mégpedig kisebb dallamrészleteit (a motívumokat), és nagyobb dallamrészeit (teljes sorokat, esetleg periódusnyi részeket).

Kezdjük tehát a szótagszámmal. Számos olyan dallamfajtát ismerünk, amelynek különböző változatai különböző szótagszámú csoportokba tartoznak. Leggazdagabb ilyen változatsort az MNT VI. kötete tartalmazza: ez ugyanis nem is egyéb, mint egy és ugyanazon dallamötletnek különböző megvalósítása 5–6–7–8–9–10–11–13–14, illetve 16 szótagos sorokkal. Ebből a nevezetes változatsorból gyűjteményünk 02–015 száma mutat be példákat. Ez egyike legrégebbi dallamainknak, hiszen tulajdonképpen tetraton-motívum az alapja. Mint már kifejtettem a 3. és 5. fejezetben, ez a sokféle szótagszám-változat egy régi, kötetlen állapot szabályozódásából és elkülönüléséből származhat, nem egyetlen alapforma későbbi variánsaiból. Érdekes viszont, hogy teljesen hiányzik ezek közül a variációk közül a 12-es, egyik legrégiesebb szótagszámcsoportunk.

Hasonlóan sok azonos dallam jelentkezik a 6-, 8-, 12-es szótagszámcsoportban, szintén bőséges változatmennyiséggel a *drm* kezdetű, recitálószerű dallamok közt (0129–0141). Ez nyilván ugyanannyira régi dallamcsoport, mint az előbbi; itt is egy előző, szabadszótagszámú, kötetlenül változó dallamgondolat szabályozódhatott, s így váltak ki belőle a különböző szótagszámú típusok. Ugyanezt tehetjük fel – még több joggal – a sirató rokonságában, olyan dalok esetében, mint a „Cigánysirató" (0167/ab–0168) és alábbi dalunk, valamint e dallamtípus széles rokonsága:

147.



Pt 302.

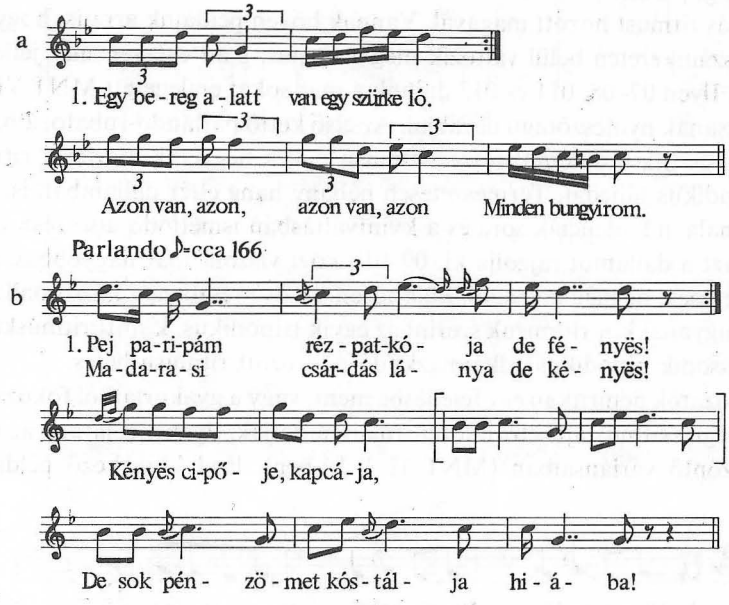
Ebben az esetben még a szemünk előtt áll az a kötetlen, változó hosszúságú dallamfajta is, amelyből ezek a különböző szótagszámú dalok kikristályosodtak: a sirató. Itt tehát egészen világos, hogy nem utólagosan, egymásból fejlődtek ki a variációk szövegráhúzással, hanem a kötetlenség fokozatos szabályozódása különböző csomópontokon ment végbe, ahol különböző szótagszámú sorokká változtak (valószínűleg előbb szabályozódott szövegekhez alkalmazkodva).

Fordított a folyamat a „Jaj-nóták" esetében. Ott kikristályosodott, izometrikus nyolcszótagosok változnak át heterometrikus versszakokká, amelyek 8-, 10-, 11-, 13-, 16-os sorokból vannak összetéve, de mindezek a sorok a nyolcasnak kibővült formái. Itt az ellenkező folyamat játszódott le: előbb a dallamsor bővült ki, azután kellett követni szöveggel, ami legtöbbször hevenyészett megoldással sikerül, s ezzel el is árulja a szövegráhúzás másodlagosságát: ki kell pótolni a szöveget „jaj", „csuhajja" vagy más szócskákkal, vagy egész sorok nem kapnak más szöveget, mint csak „hajajaj" vagy „le le le le" és hasonlókat. Ha pedig kétszeresére bővül a nyolcas, akkor sorismétléssel oldják meg a szöveget is.

Kétségtelen szöveg-ráhúzásból alakult viszont 0262-es 10-szótagos dalunk 11 szótagos változata (130. példa). A 10-es forma rengeteg variánsból ismert, szilárd dallamtípus, a 11-es egyetlen adat, s ha valószínűleg vannak is a környéken rokonai, csak egy szűk területen lehetnek elterjedve.

Másik példánkban is 10-es és 11-es sorokat állítottunk szembe ugyanannak a dallamnak ugyanazon a helyén, 1–2. sorában:

148.



a) MF 1296/b Vicsáp (Nyitra) Kodály; **b)** MF 978/b Felsőireg (Tolna) 1907 Bartók.

Itt azonban már nem egyszeri elváltozással van dolgunk, hanem majdnem olyan „törvényszerű" elkülönüléssel, mint a kötetlenségből elkülönült szótagszám-variánsok esetében. Példánk ugyanis a szaffikus versszak késői átalakulásának két lehetséges formáját képviseli (vö. „Forma" fejezettel), s ebben az átalakulásban bizonyos forma-tendenciák hatottak, amelyek nyomán különböző szótagszámú megvalósulások keletkeztek.

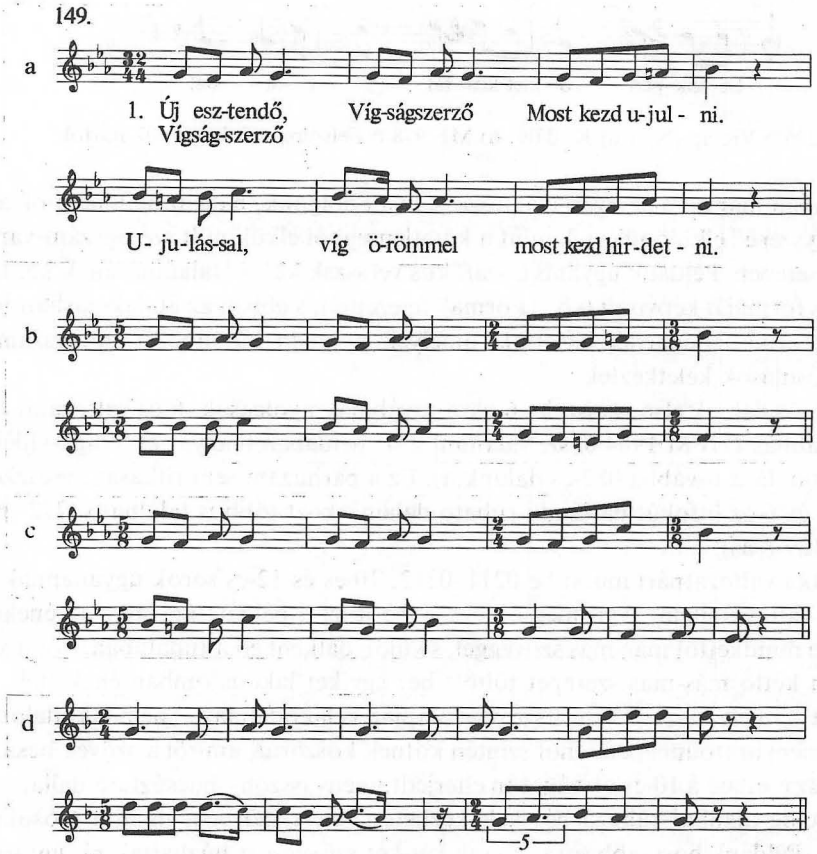
075-ös dalunk első versszaka 6-os, a továbbiak nyolcasok. 6-os változatai általánosabbak (HFM 1964 6. sz. valamint 231. példában magyar és Volga-vidéki változatai, lásd továbbá 082-es dalunkat). Ez a párhuzam sem ritkaság: ereszkedő 8-as és 6-os ötfokú, parlando-rubato dalaink közt több is található (272. pl. 6-os, 0129 8-as).

Ritka változatpárt mutat be 0211–0212: 10-es és 12-es sorok ugyanannak a dalnak változataiban. Ami még érdekesebbé teszi a példát: ugyanaz az énekes énekelte mindkettőt más-más szöveggel, s külön dalként élt a tudatában. Sőt a vidéken a kettő más-más szerepet töltött be: egyiket lakodalomban énekelték, a másikat – amely országszerte a szövege alapján is lakodalmas –, nem lakodalomban, hanem aratóünnepen, ahol szintén kötnek koszorút, amiről a szöveg beszél. Ebben az esetben a 10-es országosan elterjedt, menyasszony-búcsúztató dallam, a 12-es pedig alkalmi ráhúzásból keletkezhetett, mert szövegét inkább 6-osokra éneklik. Példánk hosszabb soraira csak két-két szövegsort húzhattak rá, így vált belőle 12-es.

Az eddigi példákban a metrikai keret – a sorok szótagszáma – változott meg, s ez más-más ritmust hozott magával. Vannak bőven példáink arra is, hogy azonos szótagszámkereten belül változik meg a ritmus, s ad egészen más jelleget a dallamnak. Ilyen 07–08, 011 és 013 dalunk a már sokat emlegetett MNT VI „Páva" daltípusának nyolcszótagú darabjai. Az első kettő parlando-rubato, a harmadik tripodikus (háromütemű) feszes ritmusú dal, a negyedik mazurka ritmusú, 3/4-es, bipodikus táncdal. Természetesen néhány hang eltér dallamban is, de az alapsor vonala, a kadenciák sora és a kvintváltásban ismétlődő alsó rész világosan ugyanazt a dallamot rajzolja ki. 09–010 közt viszont már nagyobbak a dallambeli eltérések, de még kivehető, különösen az alsó részben, a közös dallam-elgondolás; ugyanakkor ritmusuk szerint az egyik tripodikus, kötött ritmusképletű hetes, a második bipodikus, alkalmazkodó-pontozott ritmusú hetes.

A változatok nemritkán egy feledésbe ment, vagy a gyakorlatból fokozatosan kiszorult, régies ritmusfajta elromlott formáit mutatják. Ilyeneket látunk az Újesztendő köszöntő variánsaiban (MNT II 1–14-ben), lásd következő példánkat:

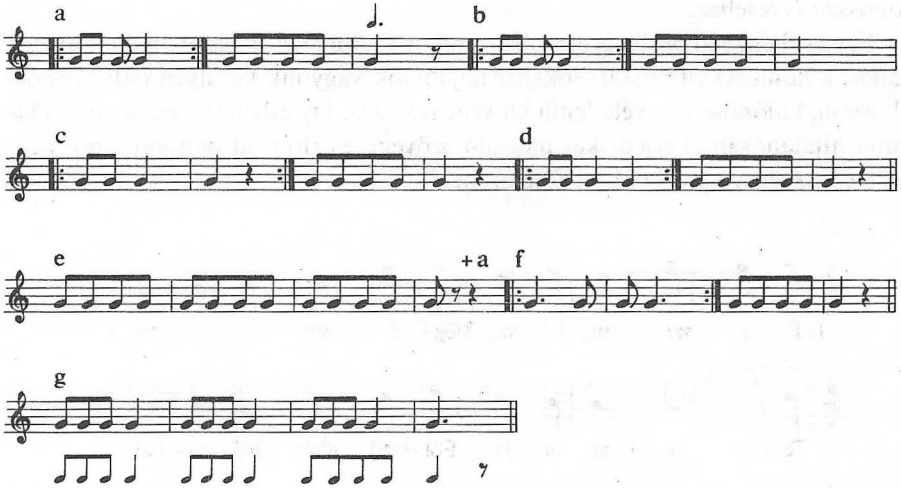
149.



a) MNT II 1. sz.; **b)** uo. 11. sz.; **c)** uo. 13. sz.; **d)** uo. 9. sz.

Az összes variáns ritmusképletei a következők:

150.



Ezek mögött kétféle „eredeti" lehetőség húzódhat meg: egy kötött aszimmetrikus 5/8 3/8 forma, aminek 5/8-os részeit más dallamokból ismerjük, s csak egy hosszabbodás olvadt volna össze az előtte lévő nyolcadokkal; vagy egy olyan ritmus, ami az aszimmetrikus giusto egy alkalmi esetének is felfogható (lásd a g) alatti két formát). Ha az utóbbi eset volna az igaz, akkor b) ritmusforma romlás nélkül, az „eredeti" váltakozó, aszimmetrikus ritmust tartotta volna fönn (de itt már versszakonkint azonosan ismétlődő formában). A többi változat pedig azt mutatja, mint változott el modern hatásokra ez a mindkét „alapformában" aszimmetrikus ritmus szimmetrikussá: mazurka ritmussá, pontozott 2/4-dé és változatlan 2/4-dé. A dallam középkori, és ritmusában is középkori formát őrzött meg, ami a modern ritmusok túlnyomó többségének környezetében fokozatosan elhalványodott (akárcsak hangneme).

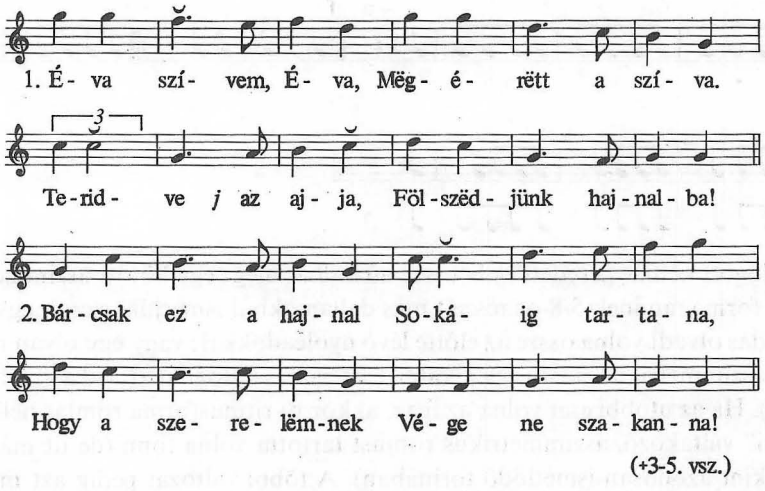
A „Ritmus" fejezetben már megismerkedtünk a „proporció" gyakorlatával, a reneszánsz tánckultúra tudatos ritmusvariálásával, aminek számos nyomát őrzik még népdalaink. Valószínűleg ennek köszönhetjük 8 szótagos dudanótáink párhuzamos két ritmusfajtáját: a 4+4-bipodikus formát és a 4+2+2 tripodikus elosztást. Mindkettőt ugyanannak a dallamnak változataiban is megtaláljuk (052+060+058; 062 és Pt 259+053).

Már ismeri az olvasó az új stílusú dalok gyakori fogását, hogy a 4/4 alapritmust egyik ütemben összevonják, másikban nem. Ezek a különböző helyen jelentkező összevonások nemegyszer ugyanannak a dalnak variánsaiban is különböző helyen jelennek meg, vagy maradnak el, mint 99/a–e-ben láttuk. Minthogy sok az új dalok közt az átmeneti variáns, vagy igen nagy tömegű dallam nem alkot világos körvonalú típust, ha ezekben a többé-kevésbé hasonló menetű dallamokban a ritmusösszevonás másként alakul, alig lehet a dalok összetartozását

vagy különbségét meghatározni. A nagyon határozott ritmusváz ugyanis igen erősen befolyásolja a dallamról alkotott képünket, és nagyon hozzátartozik az azonosság érzéséhez.

Ezt az ellenkező próba is igazolja: amikor különböző dallamvonal jár együtt azonos, különleges ritmussal; sokszor hajlandók vagyunk két ilyen dalt azonosnak venni, különösen ha véletlenül szövege is közös. Így eshetett meg, hogy a Dunántúl általánosan elterjedt két hasonló szövegű és ritmusú dalt egy öreg néni éneklés közben versszakonkint fölcserélte:

151.

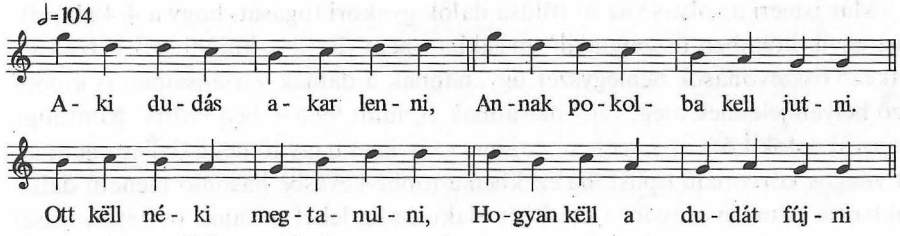


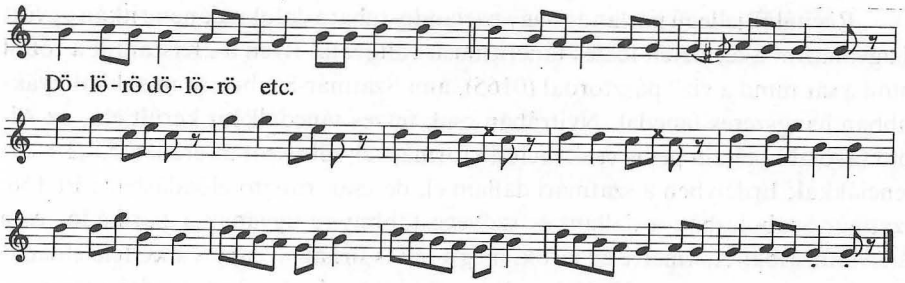
AP 4482/d 70 é. asszony Karácodfa (Baranya) 1962 Vargyas, A 3–5. vsz. mind a b) dallamra.

(Ugyanott más énekes is összecserélte.)

Dudanótáinkat is összetartozónak érzi a nép pusztán ritmusuk és tempójuk azonossága miatt, bár a dudanótának mondott dalok közt különböző stílusúak is vannak: a nagyon összetartozó, „kis kvintváltók", illetve kvartváltók mellett ötfokú-kvintváltók, sőt oktávval bővülő hexachord terjedelmű dúr-dalok is. Az előbbire lásd 024-et, az utóbbira 152. példát, énekelt dudautánzást, ahol még a duda apráját is utánozta az énekes.

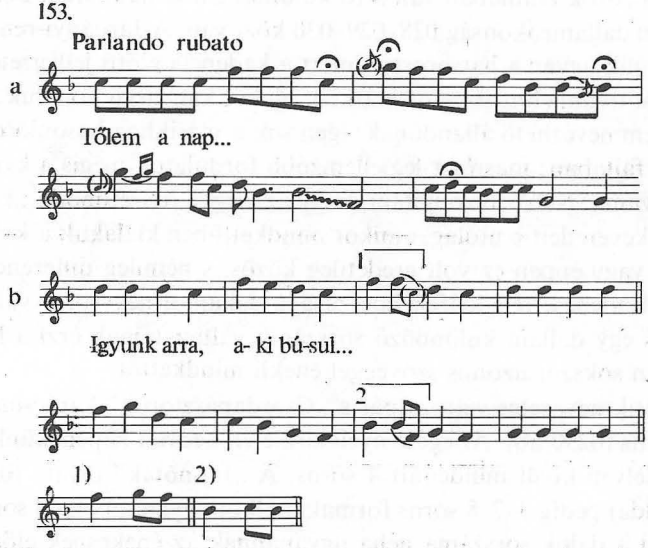
152.





MF 2829/fg Szany (Sopron) Veress S.

Még jobban elkülönítheti a hallgató számára az összetartozó változatokat az eltérő tempó. Sokszor alig tudjuk felismerni egy dudanóta és egy parlando-rubato dal azonosságát, noha csak olyan hangkülönbségek vannak köztük, amilyenekről még két rubato-dalt vagy két dudanótát feltétlenül azonosnak tartanánk. Nézzük meg az alábbi példát és gondoljuk melléje 024-et:



a) Pt 125; *b)* 024 vázlata.

A dudanóta megtartotta a kvintváltó dalok kötelező [5] főzárlatát, amit az erdélyi rubato-dal az ott szokásos [♭3]-ra változtatott el. Különben mindkét dallamban azonos az első sor 4–7–4 menete, a 8–4 lefelé-menet a főzárlat előtt, a harmadik sornak a kvintváltást elmosó, magas indulása és nagy íve 8–VII-ig. Az utolsó sor már csak lezárás az erdélyi lírai dalban, a dudanótában még kvintváltó ismétlés hangról hangra. A két dal jellege azonban már teljesen más az eltérő tempó és használat következtében.

„Recitáló" jellegű parlando vagy parlando-rubato daloknak nemritkán együtt él ugyanazon a területen feszes táncritmusú változata. Ilyen a „Kiszáradt a tóból mind a sár mind a víz" pásztordal (0165), ami Szatmár-Szabolcsban sokkal gyakrabban hangszeres táncdal. Nyitrában csak feszes táncdalként került elő, az Alföld távolabbi tájain pedig csak recitáló formája él, többször az eredeti 5,4,2,1 kadenciákkal; Erdélyben a szatmári dallam él, de csak rubato előadásban: Pt 156. Szatmár-Szabolcsban a dallam és szövege többnyire ugyanaz a parlando- és a táncváltozatban: „Amerre én járok, még a fák is sírnak". Vagyis a kétféle előadás ott még nem különítette el kétféle változattá, mint más részeken, s a dal azonossága még mindenki előtt világos.

Már csak a dalrendezés és elemzés derítette ki a lényegbeli azonosságot a VI. kötet rubato és táncritmusú dallamai között, amelyek többnyire területileg is elkülönültek egymástól; például az erdélyi rubato 8-asok a tolnai és szabolcsi táncdal nyolcasoktól. (Az előbb idézett 08, 013–011, 07.)

A magyar dalok túlnyomó része négysoros; kivételnek számít a több vagy kevesebb sorból álló strófa. Mégis találunk változatpárokat, sőt változat-hármasokat, ahol a sorok számában van a fő különbség a dallamfajták között. Legismertebb ilyen dallamrokonság 028–029–030 közt van. A Járdányi-rendben az ötsoros dal elválik ugyan a hatsorostól, mert a kadencia előtti jellegzetes, felívelő lehanyatló motívum előtt sokszor másként alakul kanyargó vonaluk; ámde ez a különbség sem nevezhető állandónak; igen sok a másikhoz hasonló dallammozgás mindkét fajtában; másrészt legjellemzőbb fordulatuk mégis a kvintváltó két sorvég motívuma. Nehéz bizonyítani, hogy az eléggé összefonódó „kétféle" kezdőmotívum keveredett-e utólag, amikor mindkettőben kialakult a kvintváltó zárómotívum, vagy éppen ez volt eredetileg közös, s némileg differenciálódott az előzmény. Mindenesetre a kétféle hosszúságú dallamot négysoros változataikkal együtt mégis egy dallam különböző sorszámú változatainak érzi a hallgató s a nép is, hiszen sokszor azonos szöveggel énekli mindkettőt.

Egy másik nevezetes változatpár a „Csordapásztorok" karácsonyi és betlehemes dallama (0290/ab). Az egész nyelvterületen kedvelt népénekünk Erdélyben 5 soros, Erdélyen kívül mindenütt 4 soros. A „Jaj-nóták" divata (0247–0254 + 124–127. példa) pedig 3–7–8 soros formákat alkot ugyanabból a 4 soros alapdallamból, ahol a dalok sorszáma néha ugyanannak az énekesnek előadásában is versszakonként változhat.

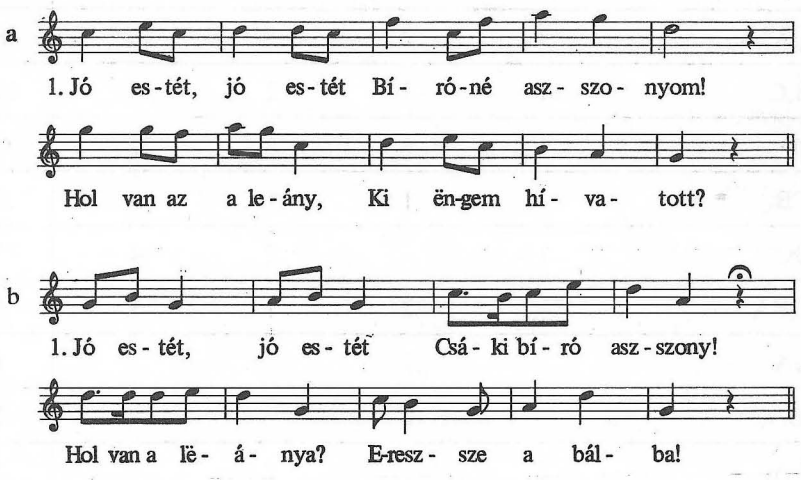
Érdekes problémát jelent a 148. példa. Második felében nehéz eldönteni, hogy a b) dallam 3. sora a másik dal melyik sorának felel meg: a 3. sor kibővítése-e, s akkor a 4. sornak csak egy lerövidült háromhangnyi motívum felel meg, vagy csak első üteme volna összevont formája az a) harmadik sorának – motívummozgás szempontjából kielégítően tartalmazza annak lényegét –, s akkor a rövid 4. sornak egy bővült, 8 + 3 szótagú sor felelne meg. Ugyanakkor az a) felfogható hét izometrikus ötösnek is, míg a b) csakis négysoros, heterometrikus versszak lehet.

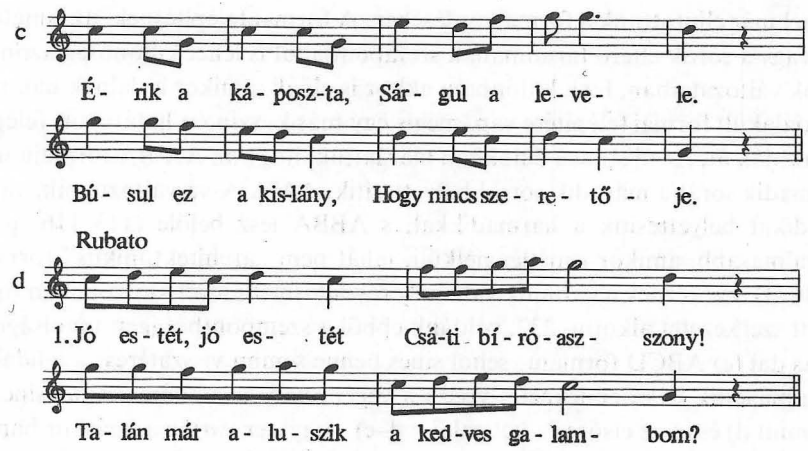
Ezzel már eljutottunk a forma kérdéséhez. A formai felépítésnek, az ismétléseknek vagy a sorok eltérő tartalmának szempontjából is lehet különbség azonos dallamok változataiban. Ez a különbség akkor is előáll, amikor a dalnak határozottan kialakult formai felépítése van, mégis egy másik, szintén határozott felépítésre alakítják át. Az új stílusú dalokban már láttuk, hogy az AA^5BA formájú dalok harmadik sorát a második sorral helyettesítik, AA^5A^5A-vá változtatják, vagy a másodikat helyettesítik a harmadikkal, s ABBA lesz belőle (113–116. pl.).

Izgalmasabb, amikor ismétlés nélküli, tehát nem „architektonikus" formából (ABCD) igyekeznek a variálók valamely részlet ismétlésével szorosabban összefogott szerkezetet alkotni. 232. példánk ebből a szempontból igen tanulságos. A csuvas dal (c) ABCD formájú: sehol sincs benne semmi visszatérés; a műdallá vált a) a második sorra emlékeztet vissza a végén, kadencia-eltéréssel; a csincsei b), valamint d) és e) az elsőre; a két zalai – d–e) – egyszer variálva, máskor hangról hangra pontosan ismétli az első sort; a zselyki f) továbbmegy: első két sora kadencia-különbséggel ismételt dallam, 3–4. sora pedig alsó kvintválasszal; a sárospataki diákdal g) viszont a zselyki megoldásnak csak első részét – AA_k-t – mutatja, második fele ismétlés nélkül marad; Bartalusé h) felső kvintválasszal indul, majd variált kezdéssel ismétli a 3. sort a 4.-ben.

Ugyanilyen zárt formára törekvő variálást látunk egyik igen elterjedt dalunkban, a „Halálra táncoltatott lány" balladájának dallamvariánsaiban (0244/ab–0245, valamint a következő 154/abcd példa).

154.





a) és **b)** országosan elterjedt formák (Kodály 1924. 5–6 sz.); **c)** 62 é. asszony Áj (Abaúj) Vargyas 1940; **d)** 40 é. asszony Lucska (Gömör) Vargyas 1941.

A közölt háromféle forma: $ABCA_{vk}$ (d)], ABB_{vk} (a)] és ABCD (b–c)] mellett még számos más megoldás él a nyelvterületen. Az alábbi kimutatás ad ízelítőt belőle, mennyiféle lehetőséggel próbálkoztak a variálók, hogy az eredetileg nem-ismétléses dallamvonalat valamelyik részletének ismétlése irányába fejlesszék.

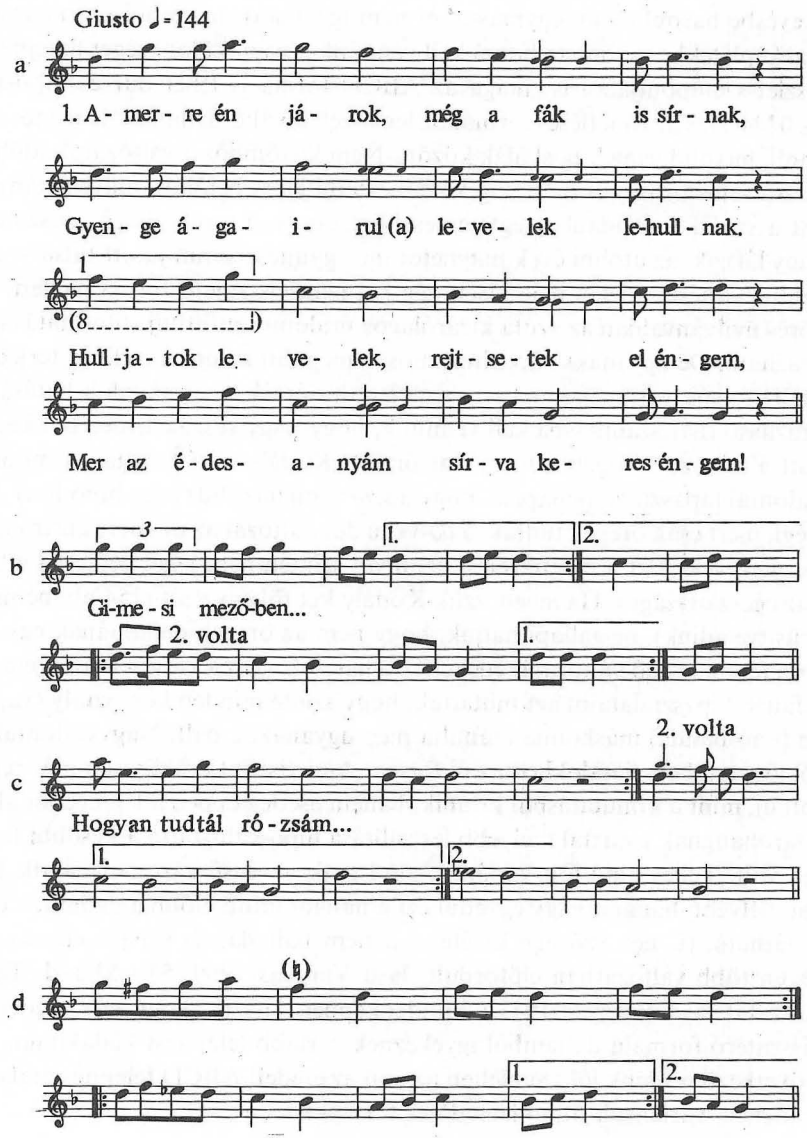
	–1910	1910–1930	1930–1950	1950–	Összesen
$AA^5_{(v)}A^5_{vk}A_v$	3	2	5	38	48
ABB_vC	11	3	2	3	19
ABCD	7	6	3	22	38
$ABCB_5$	–	1	1	6	8
ABBC	1	–	2	4	7
$AA^5_{(v)}BA_{(v)}$	–	2	1	3	6
ABBA	–	1	–	–	1
AB_vBA_v	–	2	–	–	2
$ABCA_v$	2	1	2	–	5
$ABCB_{5v}$	–	1	1	1	3
ABB_vB_5	1	–	–	4	5
AABC	–	–	–	2	2

144

A közölt dallamokból is kivehető, hogy az azonos betűvel jelzett sorok is csak többé-kevésbé hasonlítanak egymásra, és nem igazi sorismétlésből származnak. A formai képletekhez azonban hozzá kell vennünk a nagy különbséget hangnem-hangkészlet szempontjából is: maga az ABCD forma is lehet dúr és hipo-ion (0245 és 0244/a), s az ismétléses formához legközelebb álló dallamok is megoszlanak a moll, mixolíd vagy hiposkálák között. Nem közömbös a változatok időbeli megoszlása sem: bizonyos mértékig következtetni lehet belőlük, milyen irányba fejlődött a variálás. Például a legtetemesebb csoport, a moll jellegű, visszatérő forma úgy látszik, az utóbbi évek magnetofonos gyűjtése során jutott túlsúlyra, a legkorábbi gyűjtések idején még kisebbség két nem-visszatérő forma mellett. Ez az előtörés nyilvánvalóan az azóta kizárólagos uralomra jutott új stílus hatásával magyarázható. De ugyanakkor párhuzamosan megnőtt a dúr-hexachord terjedelmű ABCD-forma variáns-száma is: ez meg a dúr-érzék és a műdalok hatásával magyarázható (bár számításba kell vennünk, hogy nagy részük Erdélyből került elő, s ott általában a régebbi formákat őrzik). Kodály határozottan kimondta nagyszalontai tapasztalatai alapján, hogy a *szo-* végű mixolíd (vagy hipo-ión) dallam a régi, mert csak öregek tudták, a *do*-végű dúr változat az új, mert kizárólag a fiatalok éltek vele. Ezt a megfigyelést azonban szintén nem lehet gépiesen alkalmazni az egész országra. Ha megnézzük Kodály két följegyzését (154/ab, némileg egyszerűsítve adjuk), megállapíthatjuk, hogy nem az öregek dallamának egyszerűen *do*-n fennmaradó változatát énekelték a fiatalok. (Ezt a szöveg is alátámasztja.) Áj falusi tapasztalataim azt mutatták, hogy szinte minden korosztály (vagyis minden fonó-banda) máshonnan tanulta meg ugyanazt a dalt. Nagyszalontán is kívülről jöhetett be a fiatalokhoz az új forma. Ami viszont országosan már régen nem volt új, mint a kimutatásból kitűnik, hanem esetleg éppen a legrégebbi alakja, s a záróhangnak kvarttal mélyebb leszállítása hipo-változattá a későbbi fejlődés útja volt. Teljes hipo-ión variánsa, ahol csak a végső záróhang ugrik le a kvarttal mélyebb hangra, vagy egyedül ezt a hangot érinti előbb a dallam, a c–d) példán látható. (C-nek szövege kivételesen nem ballada, d) rubato előadása a környéken több változatban előfordult, lásd Vargyas 1960. 53+53/a–d. Téves magyarázatát lásd Vargyas 1943.) Mindenképpen látszik, hogy egy eredetileg nem-visszatérő formájú dallamból igyekeznek zártabb felépítést kialakítani.

Következő példánk jól szemlélteti az utat az eredeti ABCD felépítés átalakulását kadencia-variánsok útján ismétléses formákká.

155.



a) AP 7337/f 63 é. férfi Vaja–Rákóczi tanya (Szabolcs) Vargyas 1968; **b)** Pt 361; **c)** Pt 363; **d)** Bartók, Gyermekeknek III/7. Szlovák.

A) a rendkívül elterjedt, általános formát képviseli (=0165). b) eredeti kadenciákkal is elváltoztatta a formát AA_kBB_k-ra; c) a 2. kadenciát tartja meg és veti előre is; d) az elsőt ismétli meg a 2. sorban is. Ezek már teljes ismétléssé fokozták a dallam első két sorát: $AABB_k$. (NB, c)-ben a 12-es sorok is 10-essé változtak.)

A dallamvonal egyik legfontosabb meghatározó része a sorok záróhangja, a kadencia. Igen sok kadencia-képletről már eleve leolvashatjuk egy-egy ismert dallam vonal-rajzát. Ugyanakkor azt is meg kell állapítani, hogy egyik igen gyakran változó eleme is a dallamvonalnak: nem úgy, hogy egyszerre mind a három vagy esetleg négy sorzáró megváltoznék, mert akkor már alig lehet felismerni a dallamok összetartozását; hanem hogy egy-egy záróhangja más lesz – néha a főkadencia is, amely a 2. sor végét zárja le, s evvel két egyenlő félre tagolja a legtöbb magyar dallamot. Ismert és többször tárgyalt kadencia-eltolódás az, amit kvintváltó dallamainkban és ereszkedő-ötfokú dalainkban látunk: hogy az 5. fokon lévő főkadencia, amit a kvintváltás puszta ténye is megkövetel (hiszen a záróhang mindig az 1. fok, tehát a második sorvégnek 5 hanggal följebb kell lennie), ez az 5. fok igen sok dalban ♭3-mal cserélődik fel, különösen Erdélyben (153/ab). Néha még ennél tovább is süllyed ez a 2. sorvég, mindjárt le az 1. fokra (különösen Dunántúl, lásd 034 és 151/a). Bartók (1924) még úgy fogalmazott a maga objektív-leíró modorában, hogy a ♭3 az „eredeti" forma, mert az első gyűjtésben túlsúlyban voltak a székely dalok, s azokban valóban túlsúlyban van; tehát az Alföldön gyakoribb 5-ös főzárlat „tolódott" el (XX. lap). De már akkor meglátta és leszögezte, hogy vannak A^5A^5AA vagy A^5B^5AB formájú – tehát kvintváltó – dalok, amelyeknek „eredeti főzárlata" csakis az [5] lehet, mégis „eltolódott" [♭3]-ra (XXI. lap). Azóta nagy tömegben kerültek elő [5] főzárlatú kvintváltók, egyszersmind a Volga-vidéki párhuzamok is igazolták régiségüket. Így ma már nem tulajdonítunk a ♭3-as főzárlatnak ősi jelentőséget. Inkább keressük az okot, miért változott olyan gyakran ez a főzárlat 5-ről ♭3-ra nemcsak Erdélyben, hanem az egész nyelvterületen. (Lásd 02, 010–011, 013–014 stb. továbbá 177/b példát.) Feltűnő ugyanis, hogy a gregorián ének elméletében is „dominánsnak" minősül a mollterc, vagyis olyan a szerepe, mint egyébként az 5. foknak. Lehet ez összefüggésben a tiszta énekléssel is. Kardos Pál gyakorlati énekkarvezetői tapasztalatait elméleti vizsgálatokkal ellenőrizve kimutatta, milyen fontos szerepe van a tiszta intonációban a kétféle nagyszekundnak. Ugyanis két egymás melletti nagyszekundlépés (=egészhang) abszolút rezgésszámban nagyobb, mint egy nagyterc; ezért egy igazi egészhang mellett mindig kell egy kisebbet is intonálnunk, hogy a nagyterc tiszta legyen. Bizonyos hangmenetekben ez a kisebb vagy nagyobb „egészhang" intonálási zavarokat okoz. Nagyon kell vigyázni a moll 5. foknak, a *mi*nek a tisztaságára egy *la*-ról leereszkedő dallamban. Ezt oldaná fel a ♭3-ra lelépő sorzárlat. Természetesen később, miután ez a „lecsúszás" általánossá vált, olyan dallam-menetekben is megjelenhetett, ahol nem lett volna szükséges. Például 022+177/ab példa, amelynek Kodály közli 4 [5] VII kadenciás, eredeti, kvintváltó formáját.

Ez a lecsúszás csak akkor kerüli ki a problémát, ha nagyterc-ugrással (*mi–do*-val) éri el a kadenciát, mint 02 és 156. példa; mert egészhangonkint lépve újra az intonációs probléma jelentkeznék (010–011, 013–014 stb.).

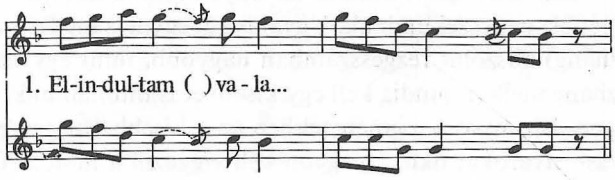
Más megítélés alá esik a kvintváltó dalok [I] főzárlata: itt talán a mély ismétlést akarták jobban összekapcsolni az előzményekkel; ez okozhatta a korai leereszkedést. (034+151.) Minthogy ez a dallam egy hang híján azonos a „Páva"-családdal, (csak nem ereszkedik le a kezdő motívum a 4. fokig), így az előbbi példához tehetjük, mint az 5., ♭3. és 1. fok váltakozását a főzárlatban egy és ugyanazon dallam variánsai között.

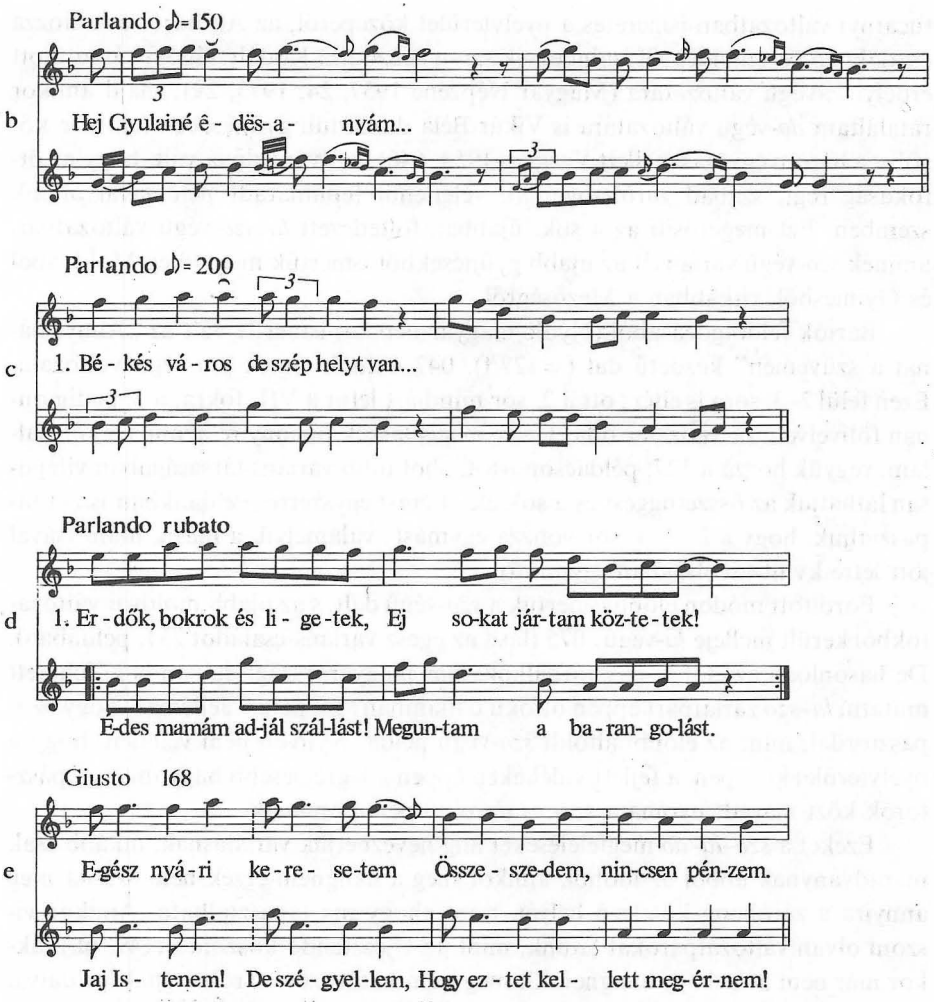
Igen gyakori a variánsok kadencia-különbsége a harmadik sorban. Más vonatkozásban is ez a legváltozékonyabb része a daloknak. A kvintváltás is a harmadik sorban tér el leggyakrabban a pontos kvint-megfeleléstől; nem csoda, ha a kadencia is itt a legingadozóbb. Különösen az új stílusú dalok mutatnak itt nagy változatosságot. Náluk azonban az ABBA-szerkezet szinte kívánja is a változást: a kétszer elhangzó középső sor után át kell vezetni a dallam vonalát az eltérő utolsóhoz; másrészt a változatosság is követeli, hogy a megismételt dallamsoroknak legalább a végén jöjjön valami új. (0321, 0327, 0351 stb.)

Nagyon elterjedt dal a 095–096, amelynek teljesen egyértékű két változata a 8 [5] ♭3 és 8 [4] ♭3 kadencia-sor. Ilyen a 035–036, ahol a harmadik sor az általános I) helyett néhány csíki változatban lemegy a [VII]-re. Szinte törvényszerű a párhuzamosság 0109 dalunk változataiban; a 8 [4] 7 kadenciák helyett hasonlóképpen gyakori a 7[♭3], amikor is a két sorvég nem hajlik föl, hanem megismétli az előző hangot. (Ilyen variánst dolgozott fel Bartók a Nyolc magyar népdal-ban.) Van azután még olyan változat is, amelyik 5-re megy ♭3–4-en keresztül futó melizmával. Mindezek a kadencia-változatok egyenlő értékű megoldásai a dallamnak.

Nagyobb elváltozást jelent az utolsó záróhangnak, a finalisnak eltolódása, mert ezzel a dallam hangneme is megváltozik. Ennek következtében sokszor annyira más jelleget ölt a dallam – a további variálódás folyamán –, hogy alig lehet összetartozását fölfedezni. Alig lehetett felismerni például a következő dallamok rokonságát:

156.





a) Pt 51; **b)** Bartók 19 Tekerőpatak (Csík); **c)** Bartók 187 Doboz (Békés); **d)** AP 4217/c Sarkadkeresztúr (Békés) Vargyas 1960; **e)** Köröstárkány (Bihar) Jagamas=Almási: Népdalok a Fekete-Körös mentéről, Művelődés 1970. január.

A–b) alatti erdélyi változatokhoz képest c–e) békési–bihari dalok záróhangja egy szekunddal följebb van. Ezt a „felcsúszást" sokáig kivételes hibának minősítettük, amíg újabb időben a szélesebb környékről nem kerültek elő hasonló záróhangú változatai. Az utóbbiak tanúsága alapján el kellett fogadnunk az ilyen szokatlan menetű – másodlagosan fríg hangnemű – dallamvezetést is, mint ami a hagyományban gyökeret tud ereszteni. (NB. harmadik sorukban kis eltérés van: d)-ben 4. fokon végződik, a többiben ♭3-on.)

Gyakori az ilyen lejjebb vagy följebb megálló változatpár az ötfokúságban. Régóta nyilvántartjuk a 0133 pásztordalunk ilyen rokonságát. Ez a dal mintegy

tucatnyi változatban ismeretes a nyelvterület közepéről, az Alföldről és a hozzá csatlakozó peremvidékről; mindegyik *szo*-n végződik. Kodály régóta rámutatott erdélyi *la*-végű változatára (Magyar Népzene 1937, 24, 1973, 29); majd amikor rátaláltam *do*-végű változatára is Vikár Béla dunántúli gyűjtésében (először közölve a három egymás mellett Vargyas 1954, 646), nyilvánvalóvá vált, hogy az ötfokúság régi, szabad záróhangjának véletlenül fennmaradt példájával állunk szemben. Ezt megerősíti az a sok, újabban fölfedezett *la–szo*-végű változatpár, aminek *szo*-végű variánsát az újabb gyűjtésekből ismertük meg, főleg Moldvából és Gyimesből, ritkábban a Mezőségről.

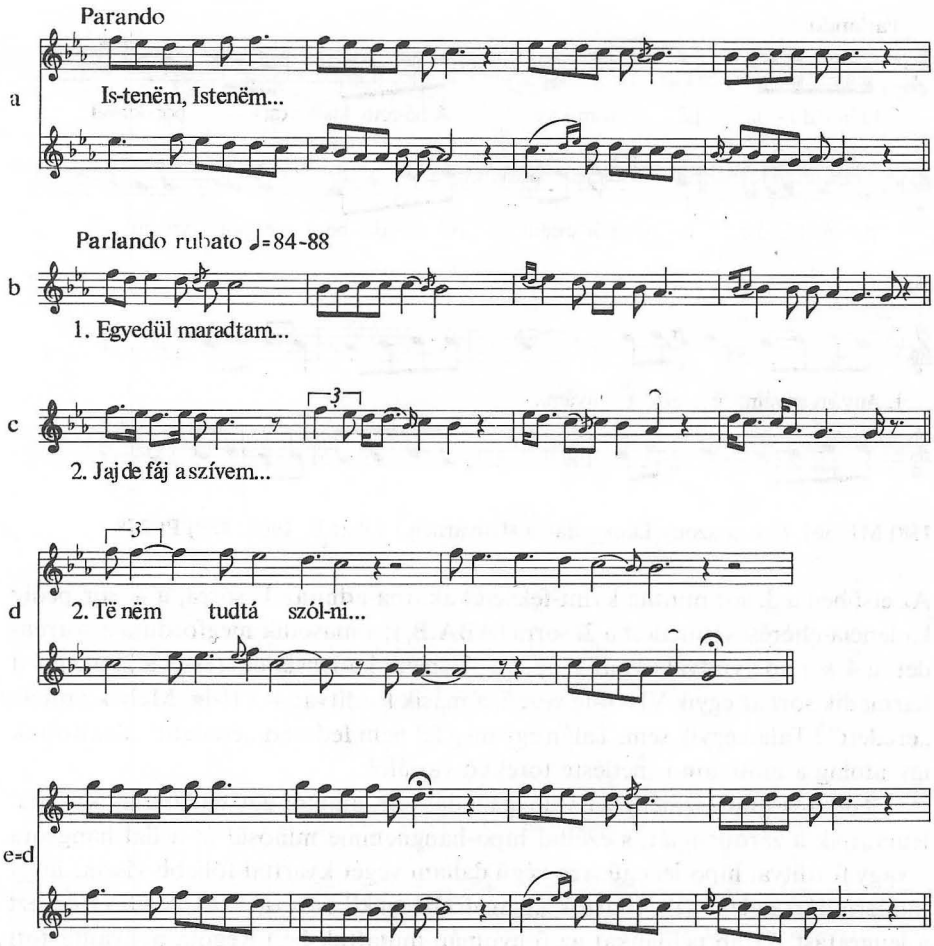
Bartók feldolgozásából (Nyolc magyar népdal) ismertté vált az „Annyi bánat a szüvemen" kezdetű dal (=127/f). 047 dalunk ennek *szo*-végű változata. Ezen felül 2–3. sora is eltér; ott a 2. sor mindjárt lefut a VII. fokra, a 3. pedig onnan fölívelve újra visszatér oda. Hogy mégis lássuk, mennyire azonos a két dallam, vegyük hozzá a 127. példacsoportot, ahol több variáns társaságában világosan láthatjuk az összefüggést és a sokféle eltérést egyszerre. Példánkban ismét tapasztaljuk, hogy a 2. és 4. sor vonzza egymást: valamelyik a másik utánzásával jött létre kvint-távolságban egymástól.

Fordított módon előbb ismertük a *szo*-végű dalt, s az újabb moldvai változatokból került melléje *la*-végű: 075 (lásd az egész variáns-családot 231. példában). De hasonlóan az előbbi pásztordalhoz, más magyarországi dalban is ki lehetett mutatni *la–szo* zárlatpárt éppen ötfokú dallamban: 55. példa. Jellemző, hogy ez is pásztordal, mint az előbbi alföldi *szo*-végű példa. Nyilván nem véletlen, hogy a nyelvterület közepén, a fejlett vidékeken éppen a legrégiesebb hagyományú pásztorok közt maradt nyoma a *szo*- és *do*-végű pentatóniának.

Ezeket a *szo–la–do* megfeleléseket alig nevezhetjük variálásnak, inkább csak maradványnak abból az időből, amikor még a hangnem-érzék nem szabta meg annyira a záróhang kötelező helyét, mint ahogy ma tapasztalható. Amikor viszont olyan változatpárokat látunk, mint az Újesztendő-köszöntő (149. pl.), akkor már nem a szabad, hangnemtől meg nem határozott záróhangnak példáival állunk szemben, hanem éppen a hangnem-érzék által megkívánt módosulásokkal. A fríg dallam eggyel mélyebbre leszállított záróhangja ugyanis a már általánosabb, tehát jobban felfogható moll hangnembe viszi át a dallamot, s a még eggyel lejjebb szálló vég a dúrba. Ez már a modern hangnemek hatása a középkori dallamra, amelyet egész dallam-mozgásában már idegennek éreztek. Erre vall, hogy nemcsak a záróhang lejjebb csúszásával tudták mollá változtatni, hanem azonos magasságban maradva a szekundot alakították át naggyá. (Ez valami olyanféle megoldás, mint a maggiore-minore változatokban a terc megváltoztatása.)

157. példánkban hosszú ideig olyan fríg dallamot láttunk, amely a záróhang feljebb csúszásával keletkezett. (Bartók 1924. 5. sz. megjegyzése és a XX. lap 2. jegyzete.)

157.

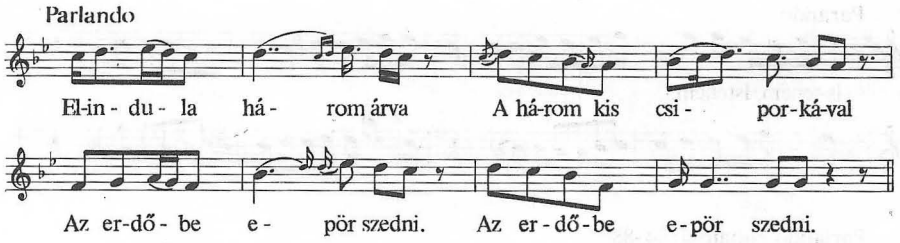


a) Bartók 5 sz.; **b)** MNT V 202 1. vsz.; **c)** uo. 203 2 vsz.; **d)** uo. 206 2. vsz.; **e)=a)** egy hanggal magasabban írva.

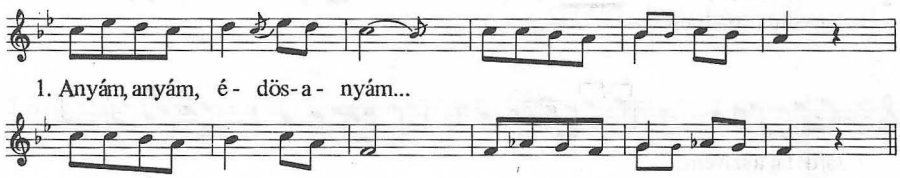
Valóban, e) alatti transzpozícióját látva világos az összefüggés az országos 5 4 ♭3 vagy 2 kadenciájú formával (0165, 0181). De amióta jobban megismertük siratóinkat, úgy látszik, ez a „felcsúszás" már magában a siratóban történt meg: b–c–d) példák mutatják az úgynevezett „kötött siratók" hasonló dallamait. (Lásd MNT V 202–214 közt többet.) Ilyen siratóból közvetlenül alakulhatott a) példánk strófás népdallá. Ebben az esetben nem közvetlenül tartozik a variálás körébe, csak a siratón keresztül.

Nemcsak záróhang-eltolódással van dolgunk a következő példában, hanem további formaalakulással is, ami talán a záróhang-eltolódást is okozhatta.

158.



159.



158) MF 361 45 é. asszony Lengyelfalva (Udvarhely) Vikár B. 1902; **159)** Pt 278.

Az elsőben a 3. sor mintha kvint-feleletet akarna adni az 1. sorra, a 4. sor pedig kadencia-eltéréses ismétlést a 2. sorra (ABA_5B_k); a második megfordítja a sorrendet: a 4. sor ad kvintválaszt az 1.-re, s a 3. ismétli kadencia-eltéréssel a 2.-at. Így a harmadik sort az egyik VII–4-ig vezeti, a másik fordítva: 4–VII-ig. Melyik volt az „eredeti"? Talán egyik sem. Talán egy még fel nem fedezett „eredetit" alakítottak így utólag a motívum-ismétlésre törekvő variálók.

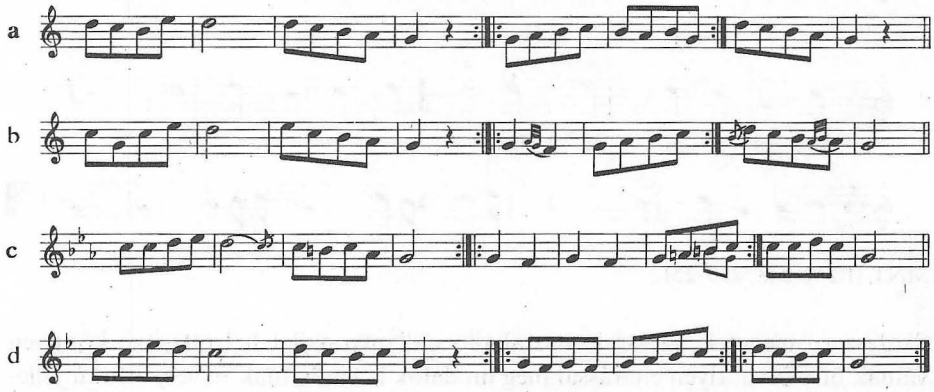
Tudatos stíluseszményhez való igazodás jele, amikor egy dallamnak kvarttal leugratják a záróhangját, s ezáltal hipo-hangnemmé minősül át a dal hangsora – vagy fordítva, hipo-jellegű, *szo*-végű dallam végét kvarttal följebb viszik, hogy modern dúrrá alakítsák. (Bartók „plagalizálásnak" nevezi, 1924, XXXVI-on ezt a leugratást. 71/ab példánkat az ő nyomán mutattuk be.) Régóta nyilvántartott példája Pt 293–296 (lásd 0308–0309+72. pl.). Bartók a hipo-végű átalakítást a kelet-európai népek jellemző fogásának nevezi, „amelynek segítségével különben egészen nyugatias ízű dúr vagy moll dallamok kelet-európai népeknél frissebbé, szinte exotikussá válnak." (Uo. XLVII.) Nemigen lehet eldönteni, a „Halálratáncoltatott lány" dallamában (0244/ab–0245+154) melyik eljárást kell látnunk; valószínűbb (az előbbi fejtegetések alapján), hogy a dúr-hexachord változat volt az eredeti, s ebből lett a hipo-ión változat.

Ugyanez a fejlődés vehető ki 248/ab példánk rokonságából. Bartók a dallamhoz fűzött jegyzetében közli a nem-hipo befejezést is kétféle formában: 1/a utolsó hangja d–c; 1/b a közölt négy sor után következik egy ötödik, amely felviszi a dallamot a *do*-záróhangra.

A záróhang megváltoztatásával már tulajdonképpen hangnem-változatokhoz jutottunk. De nemcsak a záróhang változásából származik hangnemi vari-

áns; a dallamon belül a terc, a szeptim, a szext és szekund változtatásából vagy ingadozó intonációjából is születnek hangnemben különböző változatok. 160. példánk mutat ilyen hangnemi átcsapásokat a terc, szekund és a szext változásával ugyanazon dalon belül.

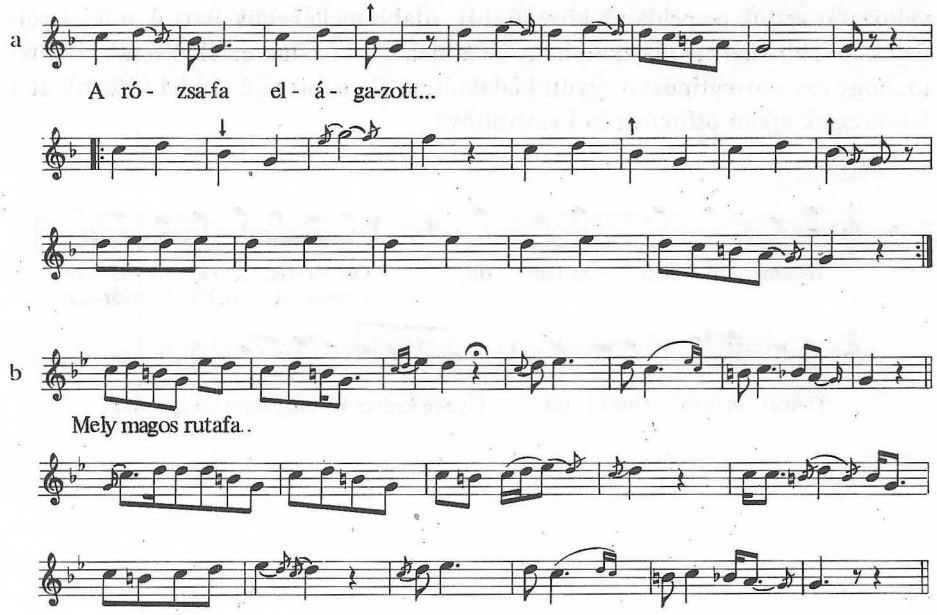
160.

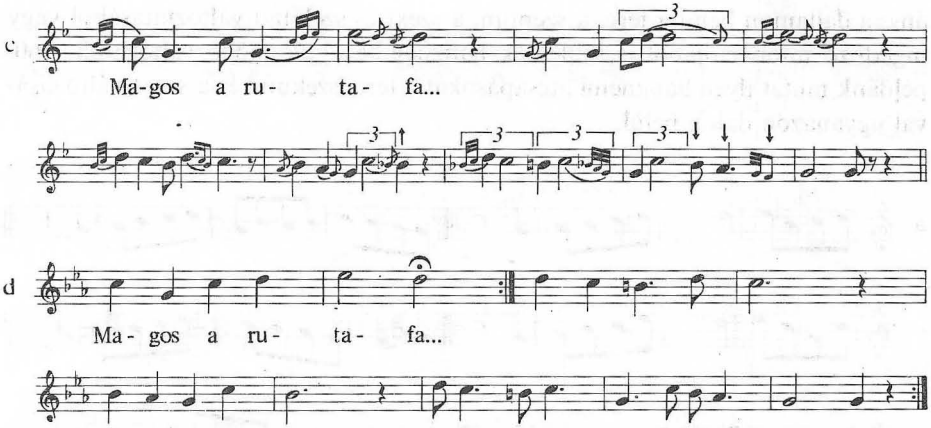


a) MNT IV 554; **b–c–d)** uo. 556–558.
a) dúr hexachord, **b)** mixolíd, **c)** ingadozás magán a dalon belül is fríg és akusztikus skála közt, **d)** tisztán akusztikus (2. modusa).

161. példánk hasonlóan ingadozik a dór, eol, fríg és akusztikus skála között, mindegyik változaton belül is legalább két változattal.

161.



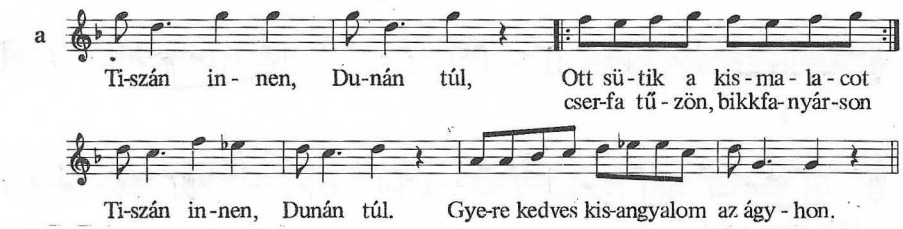


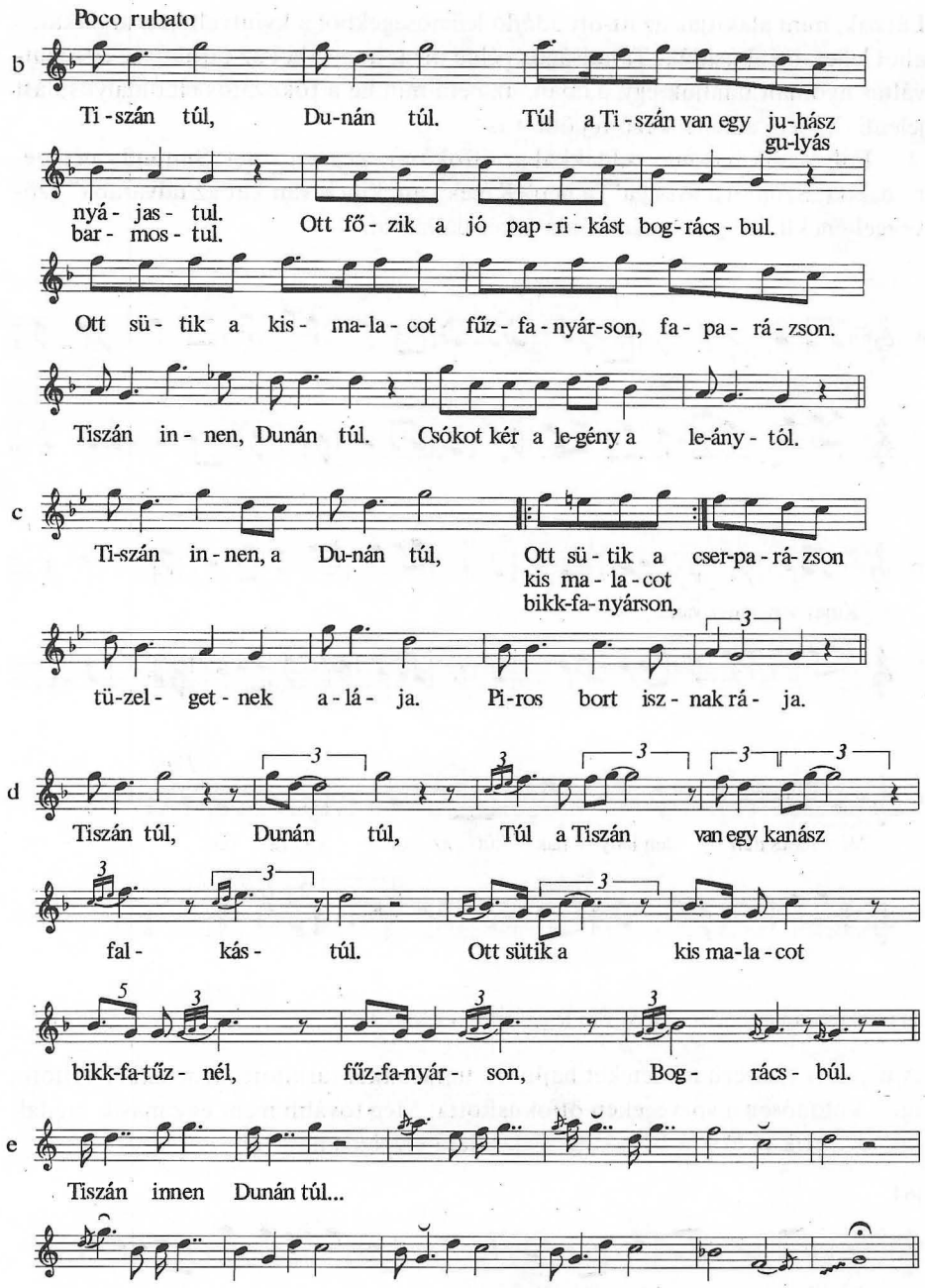
MNT II 247–248, 250–251.

Skálaszerű menetek ugrással, visszahajló dallamvonallal helyettesítve könnyen válnak ötfokúvá. Ilyen eljárással még műdalok is kaphatnak régies, ötfokú jelleget. Minthogy ilyen esetben előttünk áll a biztos kiindulás, az „eredeti forma", elsőnek lássunk ilyen eseteket.

A „Tiszán innen, Dunán túl" dallama a Háry János révén, és számtalan népszerűsítő füzet, iskolai példatár nyomán ma már szinte a régi népdal jelképévé vált. Eredete viszont egy széles körben ismert, eléggé bonyolult formájú műdal. Bartók, aki a híressé vált dalt először közölte, mindjárt mellétette a műdalnak is egyik változatát, megjegyezve, hogy mindig erre a szövegre éneklik. Dallam–szöveg ilyen különleges kapcsolata is általában műzenei eredetre mutat. A műdal egy változatát vettük be példáink közé (0214). Alább mellékeljük Bartók műdal-példáját, továbbá három másikat, hogy az átmenet fokozatait érzékeltessük. Látható, hogy egy szövegtípussal együtt kialakult, játékos formájú műdal változik át a felsőiregiek ajkán ötfokúvá és kvintváltóvá.

162.



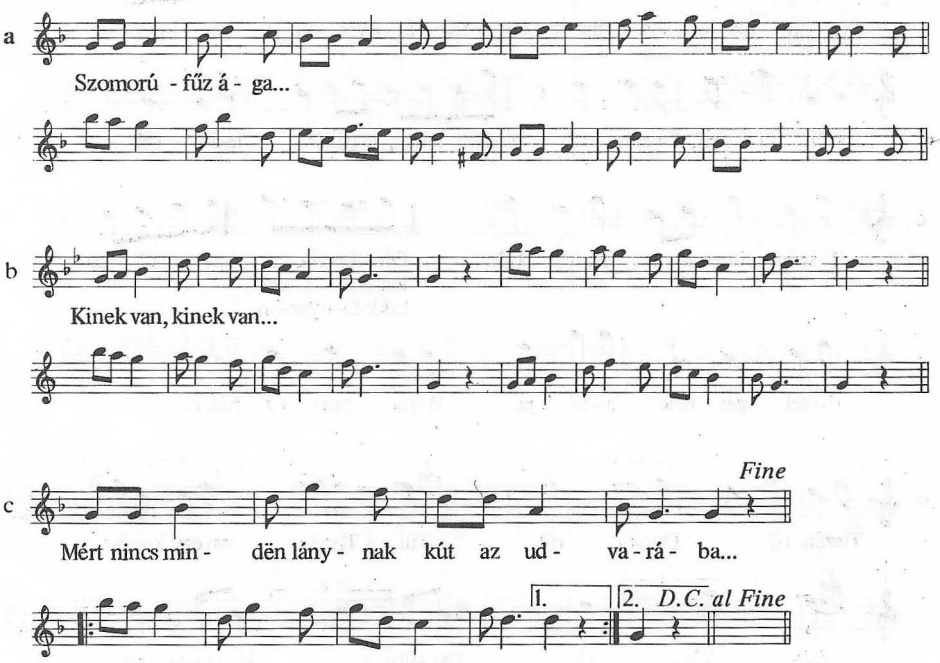


a) Doboz (Békés) idősebb férfi, Bartók 1906=Bartók 295/b; **b)** Kiskunhalas, 78 é. férfi Vargyas 1939=Vargyas 1954 47 sz.; **c)** Kecskemét környéke; **d)** MF 972/e Felsőireg (Tolna) 35 é. férfi, 1907 Bartók (NB. Heves megyében tanulta az illető); **e)** az összehasonlítás kedvéért a híres dalt is közöljük, Bartók 295/a. Ebben a formában egyedülálló variáns!

Látszik, mint alakítják az itt-ott adódó lehetőségekből a kvintváltó formulákat, s ahol lehet, ötfokúsítják. Tanulságos példa arra, hogy ahol az ötfokúság és kvintváltás nyomait találjuk egy dalban, az nem mindig a fokozatos elhomályosulást jelenti, hanem az ellenkező fejlődést is.

Folytassuk hasonló példákkal az ötfokúság megismerését. Simonffy népszerű dalát („Szomorú fűz ága") a nép „Kinek van, kinek van kút az udvarába" szöveggel énekli. Tegyük egymás alá a két dallamot.

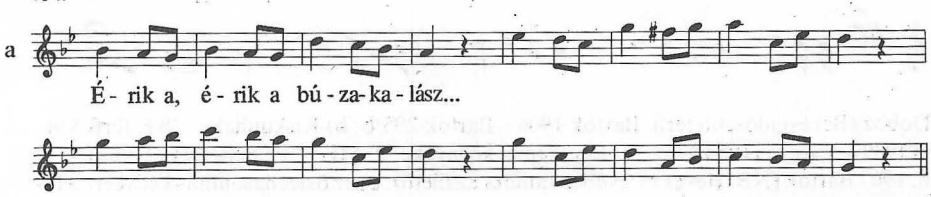
163.

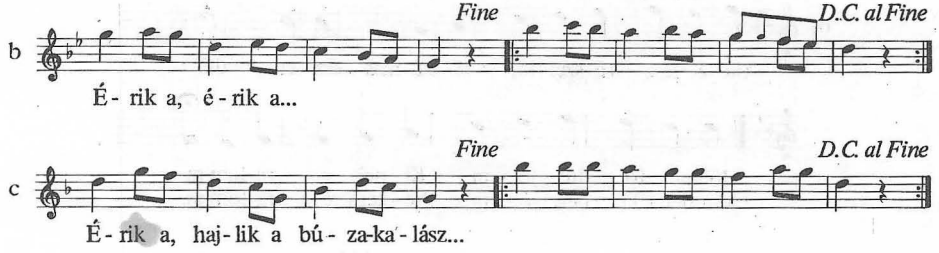


b) általánosan elterjedt, Ájból van lejegyezve; **c)** Kiss 1969.

A nép a skálaszerű meneteket hajlított, ugrásokkal tarkított menetekkel váltotta fel, s különösen a sorvégeken ötfokúsította. Még tovább ment egy másik műdallal, az „Érik a, érik a búzakalász" kezdetű érzelgős nótával.

164.



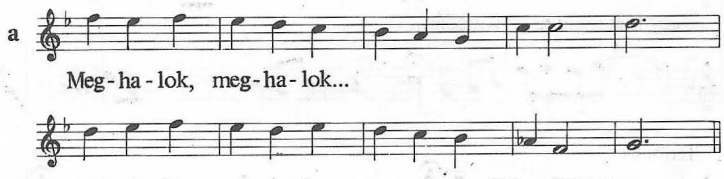


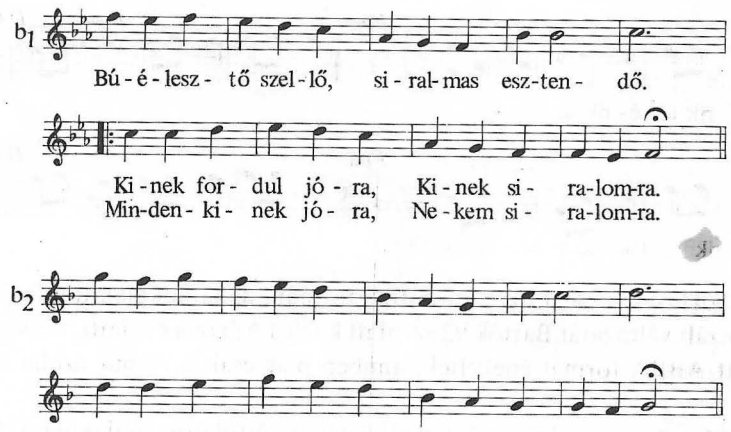
A műdalból [a)] sokfelé a b) alatti ABBA formájú dallamot alakították. (Tovább pentatonizált változatát Bartók 92 sz. alatt közli.) Ájban a c) alatti, véglegesen ötfokúsított ABBA formát énekelték, amiben már csak a ritmus árulja el műdal eredetét.

Természetesen az ellenkezője gyakoribb: az ötfokúság átalakulása dór, fríg, mixolíd, sőt néha modern dúr hangsorrá, az idegen hangok elszaporodásával. Amikor a dallam törzse ötfokú, s a különböző variánsok egyik vagy másik helyen erősebben elváltoztatják az ötfokú fordulatokat, akkor világos a változás iránya. (Számtalan példával szolgál az MNT VI. kötete, nálunk 027.) Ritkább eset a 232. példa, ahol az ötfokúság alig felismerhető, különösen ilyen ritka fajtája. Ez a példacsoport szépen világítja meg egy *szo*-végű ötfokú dallam útját az elhomályosult ötfokúságon keresztül a dúr hangrendszerbe, méghozzá kétféleképpen is: egyrészt a *szo*-végnek fölcserélésével *do*-végre, [a)], másrészt a motívumok fokozatos dúrosításával [d–g)]. Az utóbbiak azonban mindig mutatják valamelyik részletükkel, hogy nem igazi dúr hangsor van bennük: d–e) még eléggé ötfokú néhány hangsúlytalan idegen hangja ellenére; f) a 3–4. sort ötfokúvá és kvintváltóvá alakította, ami d)-ből még hiányzik; a teljesen más jellegű h) is még őrzi nem-dúr származását első sorának mixolíd-szeptim csúcspontján.

Más hangnemek sem maradnak mindig érintetlenül a variálásban. Maggiore-minore változást láttunk 0308–9 példánkban. Láttuk, milyen gyakori az átmenet a felhang-skála és a fríg között. Ritkább eset, amikor az is egy hanggal lejjebb süllyed, és dór kadenciával zárul:

165.

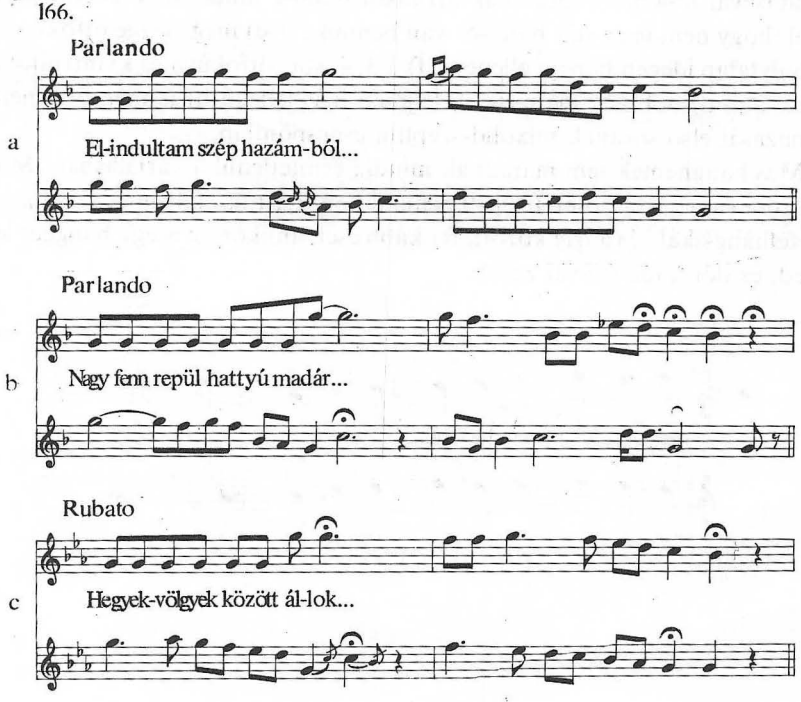




a) Pt 473; **b)** MF 1139 70–75 é. asszony Geszte (Nyitra) 1906 Kodály=Ethn 1909, 119–1[illegible]. Kétféle transzpozícióval közöljük, hogy a különbség világos legyen.

Itt a fríg zárlat emléke is megkönnyítette ezt a váltást. Ugyanilyen váltás fríg és dór hangnem között szinte szokványos jelenség (0290/ab és 149 példa). Maga a fríg zárlat tulajdonképp bármelyik moll-tercű dallamba bekerülhet (vö. 59. pl.).

A következő három dallam azonosságát még nem vettem észre Példatáram összeállításakor (Pt 117, 126 és 191).

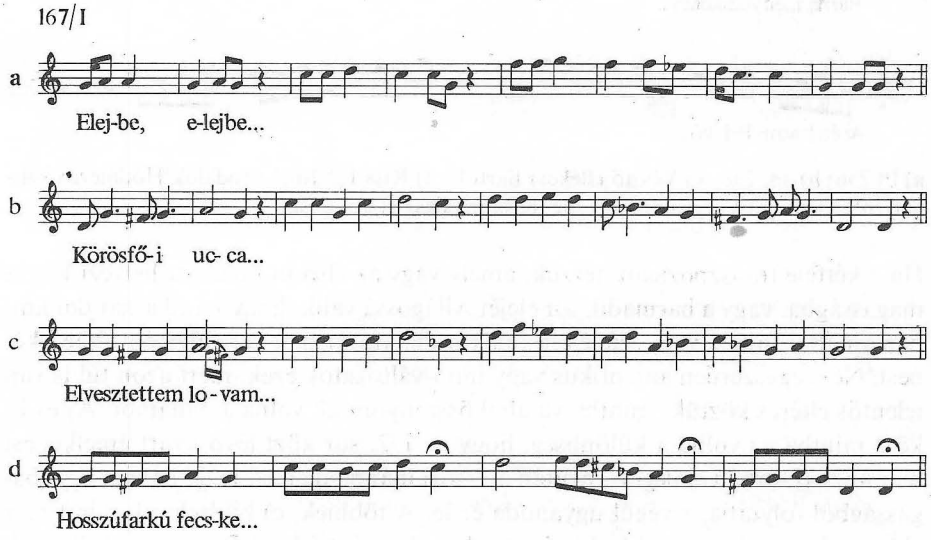


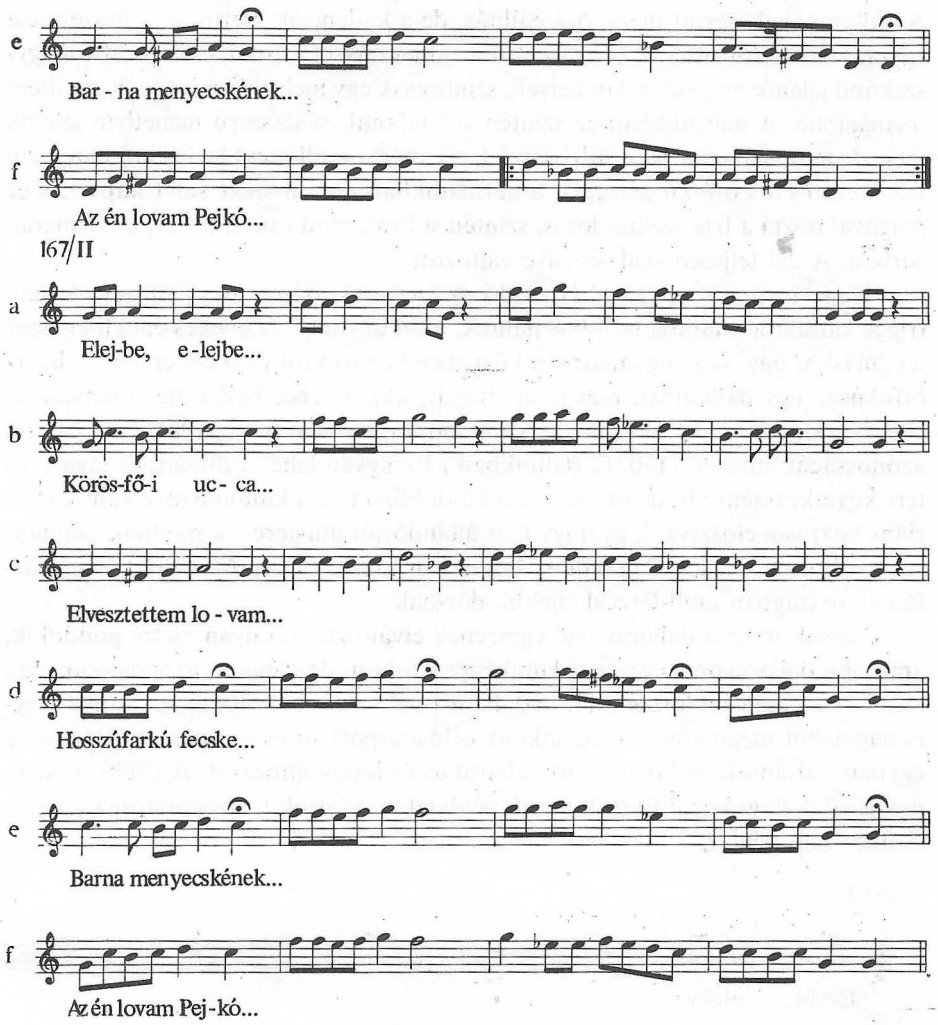
A dallamvonal szerint menő összeállítás, de a kadenciák szerint is – összehozta egymás mellé. Jól látható, hogy az első majdnem tiszta ötfokú, csak az alsó nagyszekund jelenik meg súlytalan helyen, szinte csak egy mélyebben intonált mollterc formájában. A másodikban ez szintén súlytalanul, skálaszerű menetben jelenik meg, de fenn már-már hangsúlyosan jelenik meg a moll-szext is, így eol hangnem keletkezett erős ötfokú jelleggel; a harmadikban a moll-szext súlyt kapott, s ez magával hozta a fríg szekundot is, szintén súllyal, mint csúcspontot, a harmadik sorban. A dal teljesen skálaszerűvé változott.

Hogy mennyire magától értetődő az énekesek számára egy ötfokú dallam fríggé variálása, mutatja 067–068 dalunk, ahol ugyanaz az énekes énekli egyszer így, máskor úgy, vagy ugyanarról a közvetlen környékről való két ember. S ha az ötfokúság egy dallamban már nem világos, akkor lehet belőle ugyanannak az énekesnek ajkán mixolíd is, dór is. (Különösen, ha nem is fogja fel a két dallam azonosságát, mint 0211–0212 dalunkban.) Ez ugyan lehet a dunántúli ingadozó terc következménye is, de itt már a két különböző terc a különbözővé vált két variáns közt van elosztva. Ugyanígy már állandósult dúr-terc – a mollnak „dunántúli" változata – lehet 0215 dalunk bogyiszlói változatában (64. példa), míg máshol az országban moll-terccel éneklik dór-nak.

Lássuk most a dallamvonal egészének elváltozását. Olyan esetre gondolok, amikor a dallamvonal egésze valamiképpen rokon, de mégsem azonos pontosan sehol. Ilyen eseteket hoz létre, ha a dallamvonal valahol eltolódik, az iránya mégis nagyjából megmarad. A következő példacsoport b) és c) darabját Bartók is egymás variánsaként közli, mint autentikus és hipo-változatot. A többi, rokonmozgású dallam közül Bartók másik példáját már láttuk a *re*-pentatónia tárgyalásakor (40. példa).

167/I



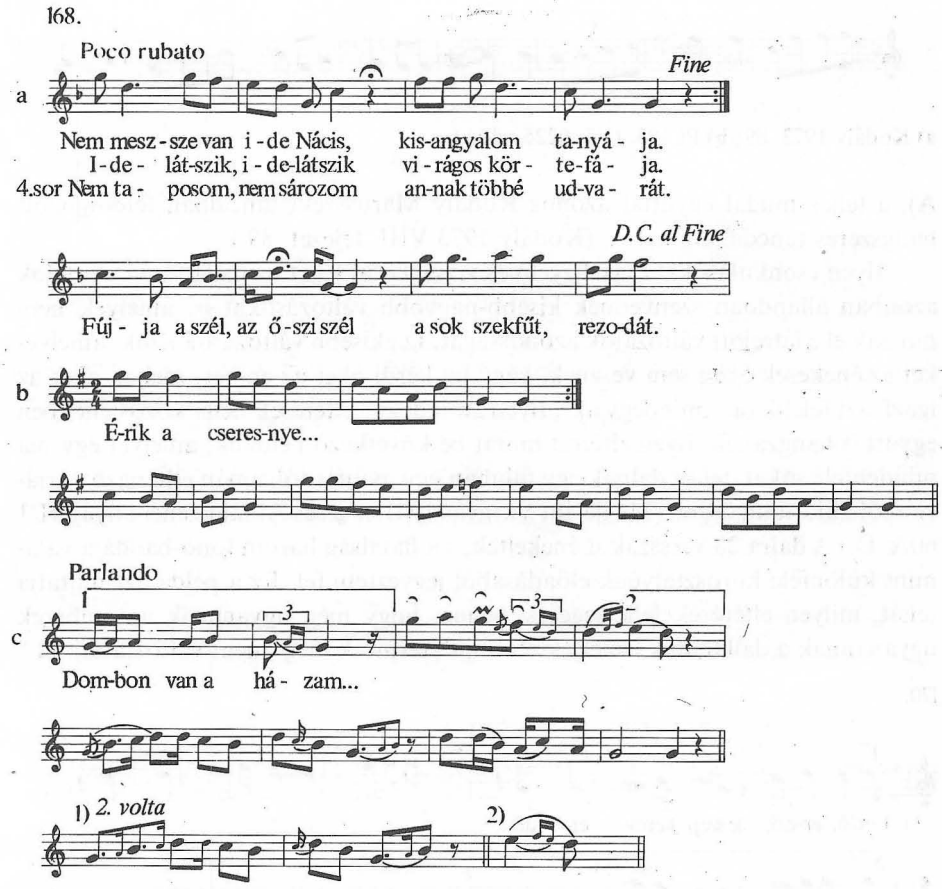


a) Pt 236; **b)** uo. 238; **c)** Vésztő (Békés) Bartók; **d)** Kiss L.: Régi népdalok Hódmezővásárhelyről, 63 sz.: **e)** Vargyas 1954 7. sz. Kiskunhalas; **f)** uo. 6. sz.

Ha a kétféle transzpozíciót nézzük, amely vagy az első motívumot helyezi közös magasságba, vagy a harmadik sor elejét, világossá válik, hogy mind a hat dallamban valahol fölfelé vagy lefelé eltolódik a dallam menete az előzményekhez képest. Nem egyszerűen autentikus vagy hipo-változatok ezek, mert azon túl is van jelentős eltérés köztük; mintha valahol összenyomták volna a dallamot. A) és b) közt mintha az volna a különbség, hogy az 1–2. sor közt lévő kvart-emelkedést már az első sorban előlegezi; azután a 3. sort már nem emeli meg, hanem egy magasságból folytatja, s végül ugyanoda ér le. A többiek, c) kivételével, mind már ebben a kvarttal magasabb rétegben indulnak s többé-kevésbé azonosak lesznek

b)-vel, a 3. sortól kezdve pedig a)-val is. Ugyanakkor első sorukat helyezve az a) magasságába, nyilvánvaló, hogy 1–2. soruk is ugyanazt a motívumot és annak kvarttal magasabb ismétlését mutatja, tehát az 1–2. sor van fölemelve a 3–4. sorhoz képest. Viszont c)-ben nem ez van, mert ugyanúgy indul, mint a), csak a 2. sor végén elhajlik, hangnemben idegen hangon zár, s innen kezdve egész további dallama kissé lejjebb mozog a moll-melodika keretei között.

Kodálytól tudtuk, hogy 168/a dalunk egy műdalból származik. (Vö. 381–382-t.) Alábbi példánkban emellett azt is bemutatjuk (Bereczky János figyelmeztetése nyomán), hogy Bartók dallama ennek a műdalnak 3–4. sora, tehát második fele.

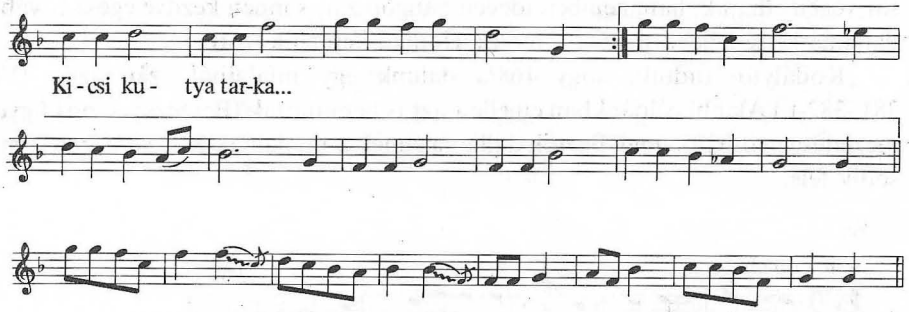


a) Nyírlugos-Szabadság TSz. 30 é. asszony 1968. Vargyas: **b)** Pt 381; **c)** Bartók 158.

Tehát egyfelől az új stílusú dalokhoz közelítették mollban kiszélesítve, másfelől megtartva dúr jellegét és mixolíd-szeptimre emelkedő csúcsát, lerövidítették második felére, s gazdag melizmákkal a régi stílushoz tették hasonlóvá.

Féldallam-alkotás egy hosszú (mű)-dal második feléből elég gyakori jelenség. 0226 dalunk is egy 17. századi műdal újkori változatának második fele, amint Járdányi megállapította.

169.

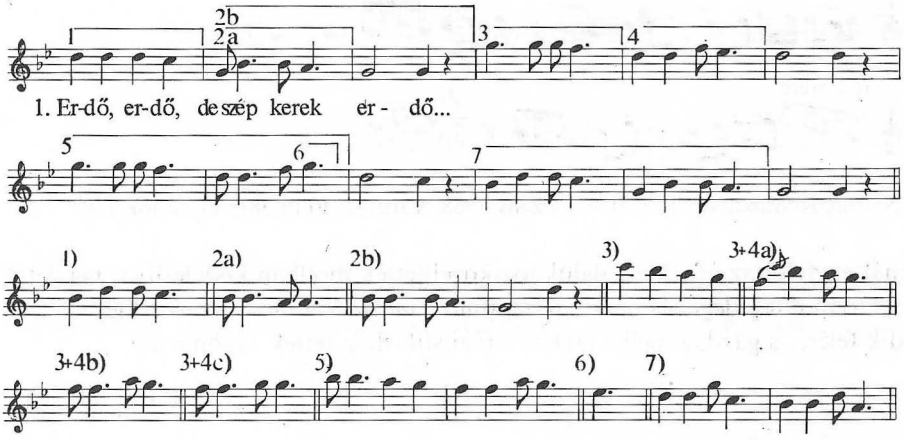


a) Kodály 1973, 89; **b)** Pt 103. (Vö. 0225-tel is.)

A), a teljes műdal egyúttal azonos Kodály Marosszéki táncaiban feldolgozott hangszeres táncdallammal is. (Kodály 1973 VIII. fejezet, 89.)

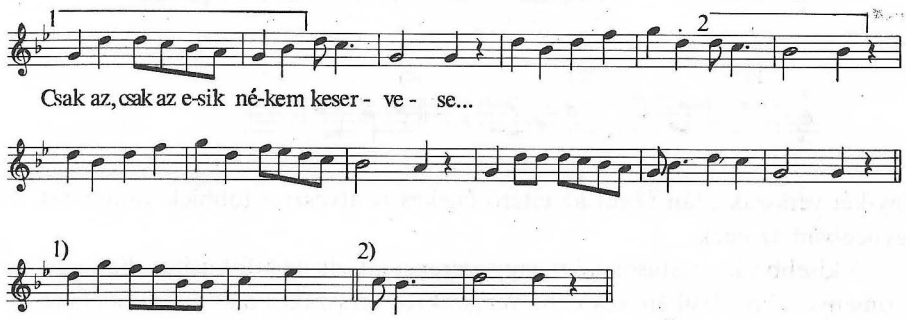
Ilyen csonkulásokat csak figyelmes vizsgálattal lehet megállapítani. A dalok azonban állandóan szenvednek kisebb-nagyobb változásokat is, amelyek nem mossák el a létrejött változatok azonosságát. Legkisebb változások azok, amelyeket az énekesek észre sem vesznek, vagy ha kérdi őket az ember, melyik alak az igazi, azt felelik rá: „mindegy az". Ilyen „mindegy" eltérések néha közös énekben együtt is hangzanak. Ilyen eltérést mutat be következő példánk, amelyet egy ma mindenfelé sokat dalolt dalnak egy faluban egy gyűjtés folyamán elhangzó variációiból állítottam össze. (Megjelent Vargyas 1941 6. sz. és Áj falu zenei anyag II/1 60A–D.) A dalra 28 versszakot énekeltek, s a fiatalság három fonó-bandája valamint különféle korosztályúak előadásából jegyeztem fel. Ez a példa azt mutatja tehát, milyen eltérések lehetségesek benne, hogy még ugyanazok az emberek ugyanannak a dallamnak ismerjék el; amit szerintük még „nem változtattak el."

170.



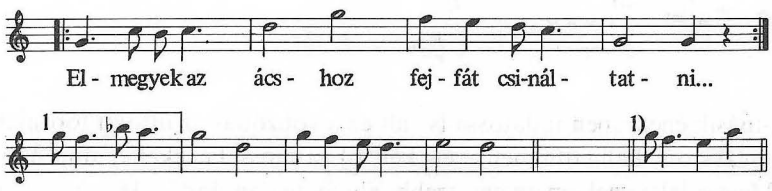
Az ellenkezőjére is volt példa, amikor bizonyos változás már feltűnik, és szóvá teszik. Mikor az alábbi példát dalolta egy lány a jelzett variánsokkal, egy idősebb férfi megszólalt: „Hát ezt már ki forgatta el?" és eldalolta a szerinte eredeti formát. Jellemző, hogy nem az első sor nagy elváltozását kifogásolta (1/var.), hanem a második sor végét (2/var.).

171.



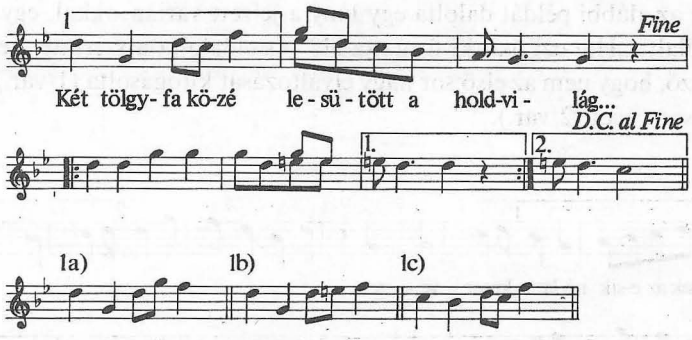
A főalak az „eredeti"; 1–2) variánsokat a hibáztatott lány énekelte. Vagyis az első sor még „azonos", mert a vége, a kadencia megmaradt; a második sor nem, mert a zárlata elváltozott.

172.



Néha kisebb változtatást is szóvá tesznek, ha egy-egy korosztályban nagyon egyöntetűen kialakult egy dal formája. A 172. példa 1)-gyel jelzett helyénél rászólt egy legény a változtató kedvű menyecskére: „Nem így van a hangja, itt nagyon felmész", és eldalolta az 1) variánssal. Jellemző a menyecske felelete, (amit más összefüggésben már idéztem): „Mi így daloltuk, igen gyorsan meg igen magosan". Általában azonban nem kifogásolják az ilyen eltéréseket, inkább szeretik. A következő példán mutatok be néhány ilyen „mindegy"-nek számító eltérést, amelyek közös énekben együtt is hangzottak.

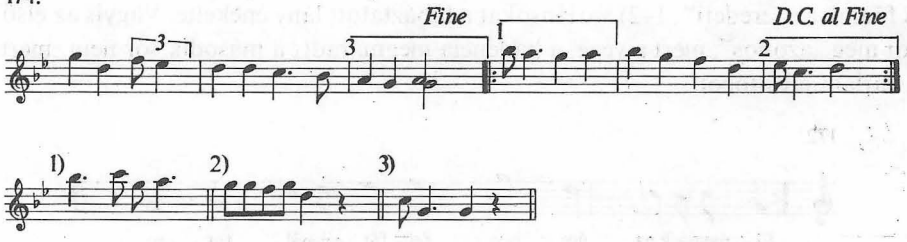
173.



Egy-két versszak után végül az eltérő énekes is átveszi a többiek változatát, és egybeolvad az ének.

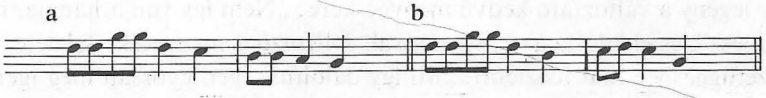
A kisebb változtatások közt nagy szerepet játszik az ötfokúsítás. Egy-egy hagyományosabb ízlésű énekes néha versszakról versszakra alakítja mindegyre ötfokúbbá a dallamot, mint a következő példában.

174.



Egyik-másik énekesben tudatossá is vált ez a vonzódás az ötfokú fordulatokhoz. Egy öregasszony hallgatta menye énekét: b) variánssal énekelte, amit ő a)-val tudott. Megszólalt: „nekem az úgy szebb, ahogy te danolod". „Hát úgy danolom", felelte a menyecske, mert észre sem vette a különbséget. „Nem, ez úgy lemegy, az meg fel", mondta az öregasszony, s mindjárt dalolta is az utolsó sort.

175.



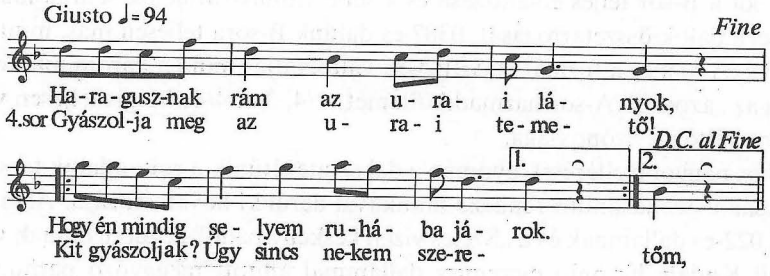
Ez azonban ritkaság. A legtöbb ember él ugyan a különféle lehetőségekkel, de anélkül, hogy figyelne rá. Mint a menyecske válasza is elárulja.

A régi előadóstílus azonban még sokkal nagyobb mértékben élt az ilyen kisebb változtatásokkal. Azok a dalok, főleg gazdag díszítésmódjuk sokkal alkalmasabb volt az állandó változtatásra már csak azért is, mert a díszítmények nem voltak annyira sem megszabva, mint a dallam hangjai. Legtöbb énekesnek

egy-egy dallamrészhez annyiféle variáns volt a fülében – állandóan variánsokat hallott –, hogy sem ösztönösen, sem tudatosan nemigen tudott egy dalt sokversszakos szövegével állandóan egyformán énekelni.

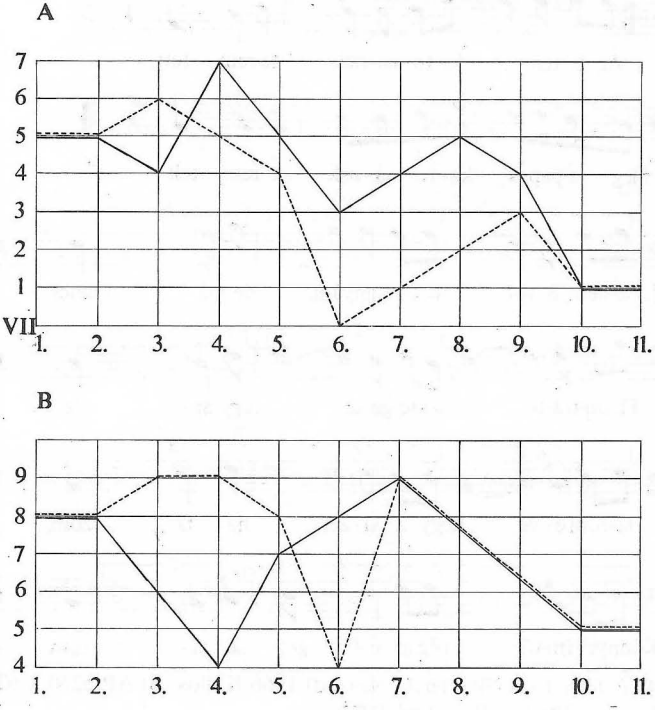
Még nagyobb változások ellenére is maradhat „azonos" egy dal. 0352-es dalunk változata a következő, 176-os.

176.



AP 3774/e 19 é. lány Ura (Szatmár) 1960 Vargyas.

A dallamvonal mozgása itt már egyes részletekben teljesen ellentétes ívet írt le mind az A-sorban, mind a B-ben. A dallam után ábrán szemléltetem az eltéréseket, a 11 hang helyén grafikonszerűen jelzett hangmagasságokkal. A kadenciák mégis összekötik a változatokat, s különösen erős összekötő kapocs a ritmus.

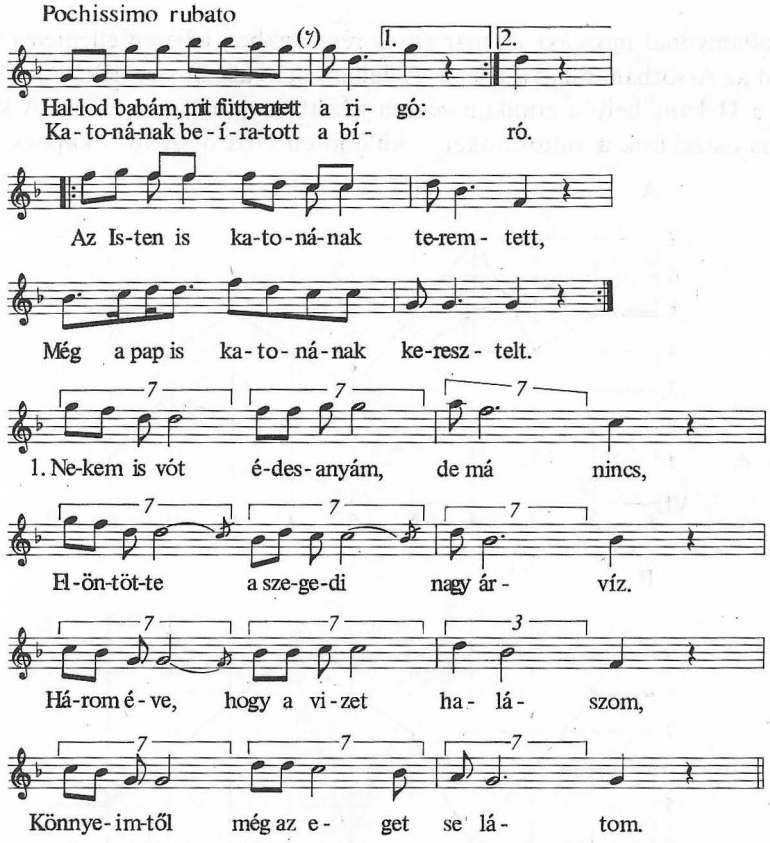


0337-nek a 281. példában közölt variánsa ellentétes mozgással kezd: az általános, domború kezdet helyett homorúval. (Az ilyen példák a dallamvonal szerinti rendszerezésben nem a maguk helyén találhatók, hanem a dallamcsalád tipikus vonásai alapján, a többséggel együtt kapnak helyet.)

Ha a dallam-mozgás nagy vonalakban azonos marad, nagyjából hasonló ritmikus tagolásban, akkor egy hosszú sorokból összetett, új stílusú dalban még a forma, sőt a B-sor teljes elváltozása és kisebb ritmus-variációk sem homályosíthatják el a dalok összetartozását. 0387-es dalunk B-sora teljesen más, mint 98/ab példánké. A b) még a formát is ABBA-ra változtatja; mind a három másként ritmizálja az „azonos" A-sor harmadik ütemét: 2/4, 3/4, 4/4; Mégis teljesen világos a három változat azonossága.

Más, nagyobb eltérések nyomán a dal szinte eltűnik a rokondalok társaságából, s csak összehasonlító-rendező munkával derül ki hovatartozása. Alábbi példánk a 022-es dallamnak és a „Széles vízen keskeny palló" kezdetű dalnak variánsa, amit Kodály hasonló cseremisz dallammal állított meggyőző párhuzamba.

177.

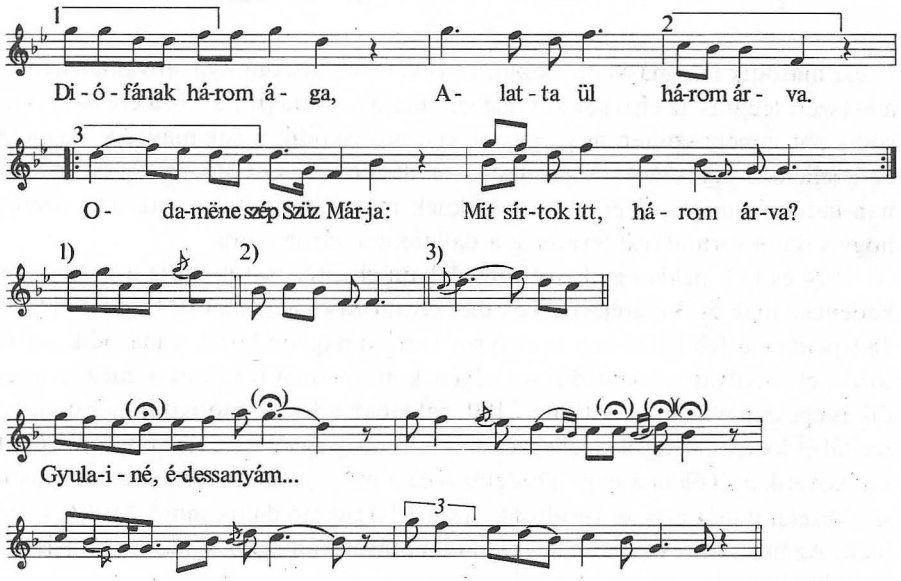


a) AP 7170/c 48 é. férfi Tacs (Beszterce–Naszód) 1966 Kallós; **b)** AP 5250/k 62 é. férfi Magyarpalatka (Kolozs) 1963 Kallós–Andrásfalvy.

Az összevetésből világos, hogy a dallam valami régóta élő dallam-elgondolást őriz. Azokhoz képest 177/a fájától messze elgurult alma. A)-ban az oktávugrásos sorkezdet a felső oktávon való hangismétlésnek variációja. Második sorának vége megőrizte az eredeti kvintváltó formát, de első sorának vége már másfelé kanyarodik; harmadik sora majdnem hangról hangra egyezik a „mintával", s a negyedik sem megy messzire tőle. AA_kBB_k 8 [5] VII lett az $A^5A_k^5AA_k$ 4 [5] VII felépítésből, A b) merev kvintváltásával őrzi a régi felépítést, mindössze főzárlata csúszott le az [5]-ről [♭3]-ra, s az oktáv körül mozgó kezdőmotívum nem megy föl a ♭10-re, inkább lefelé írja körül az oktávot. Itt $A^5A_{kv}^5AA_k$ 4[♭3] VII lett az „eredetiből". Ha bizonyos jellegzetes részek nem lennének meg benne – mint az 1. és 3. sor lehanyatlása, és a 3. sor mozgása (két változatban legalábbis), valamint a ♭10–5 hangközt kiaknázó motívum (ismét csak kettőben a három közül), akkor bizony alig lehetne az összetartozást megállapítani.

065 mind a négy sorában igen jellemző motívumokból van felépítve. Ezért felismerhetjük változatát akkor is, ha második sorát egészen másfelé irányítja, mint a következő:

178.



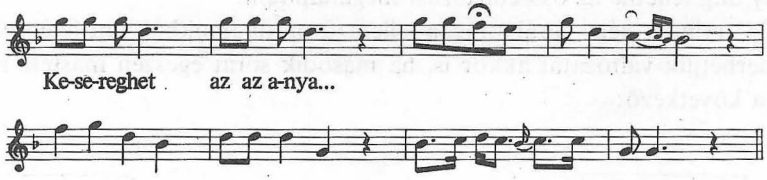
a) Pt 13; **b)** AP 5251/a 23 é. asszony Gyimesközéplok–Bükkhavaspataka (Csík) Kallós–Andrásfalvy 1963.

További elváltozás, hogy b) harmadik sorában kvintválaszt is ad az első sorra. Lehet, hogy ez a forma a legrégibb, lásd az MNT VI. kötetében közölt rokonságát, s a másik kettő belőle változott el. 065-ös dalunk összekötőkapocs 178/a és b között.

047-et szinte már csak az első sor jellegzetesnek nem is nevezhető motívuma kapcsolja a 127. példacsoport f) dallamához. De ha ottani összes változatát vesszük tekintetbe, amelyeknek összetartozása nem kétséges, akkor kiderül, hogy mégis abból változott el: utolsó sora az ottani harmadik sor változata, tehát fölcserélődött; azután a második sor ennek kvinttel följebb „előlegezett", hangról hangra pontos megfelelője. Sőt a harmadik sor második fele is az első sorra válaszol kvinttel mélyebben. Ez volt-e az eredeti forma, vagy utólagosan tették hasonlóvá ezeket a részeket? Alig dönthető el. A variánsok nem vallanak kétségtelenül egy eredetileg kvintváltó szerkezetre.

068 mezőségi változata Pt 141-nek (179. példa), amely Udvarhely megyéből való Vikár Béla régi gyűjtéséből.

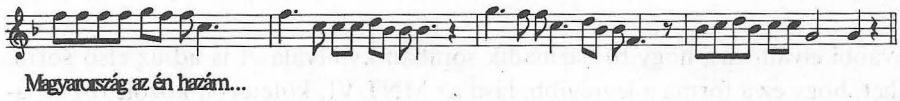
179.



Egész második fele másképp alakul. Első két sora viszont nyilvánvalóan azonos: a kétszeri leugrás az első sor két felében, majd az oktávról a ♭3-ra ereszkedő második sor, amely szintén még egyszer visszaágaskodik a sor második ütemélén: ezek jellemző sajátságok. A harmadik sor elváltozása a döntő ezúttal is: máshonnan indul, és máshová ér. A negyediknek már úgyis mindig csak az a szerepe, hogy valami formulával levezesse a dallamot a záróhangra.

024 és 153. példa egy kvintváltó dallam elváltozását mutatja a második sor kadenciájának 5-♭3 cseréjével. További elváltozásokat mutat 024 egyfelől, 025 és 180. példa másfelől. 025-ben az első sor maradt nagyon közel, a második sor változott el – nyilván a harmadik sor végének motívumát fordították meg; a negyedik is egészen elkalandozott már. 180. példában a kezdő motívum már csak fenn recitál és kvarttal leugrik a jellegzetes 4–7–4 mozgás helyett; további sorai pontosan követik a „Tőlem a nap" kezdetűt – de a magyarországi dudanóta kvintváltó szerkezetétől már messze kerültünk: az erdélyi rubato dalok mind ABB_kC formájúak. Az utolsónak összefüggését a dudanótával önmagában már nem is lehetne megállapítani.

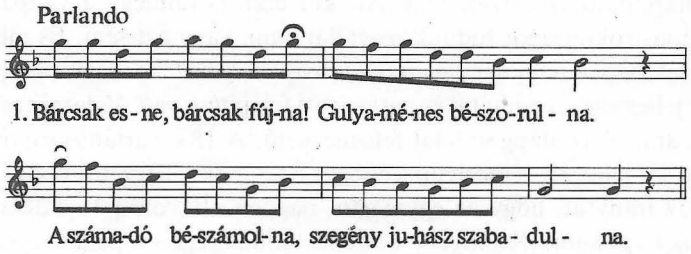
180.



AP 4492/d 42 é. férfi Lövéte (Udvarhely) 1962 Vikár L.

J73 és következő példánk, valamint 111 egy elterjedt alföldi pásztornóta eltérő változatai, de gerinchangjaik még azonosak.

181.

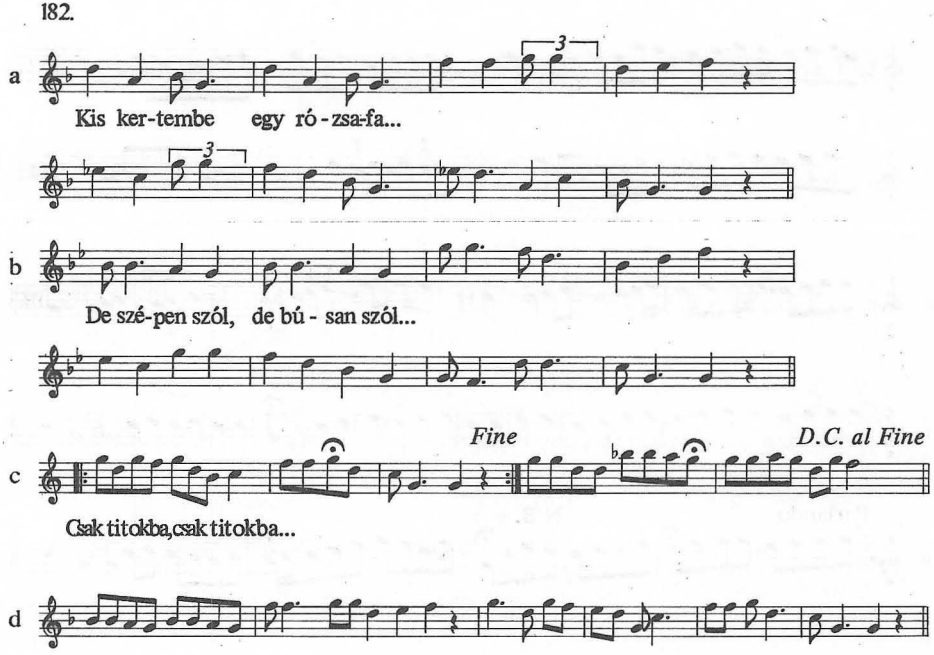


AP 5169/n 49 é. asszony Nagyzerind (Arad) 1963 Szendrei J.

Tulajdonképpen azonos első soruk is, ami az oktáv ismételgetésének két „szabályos" lehetősége; negyedik soruk is a zárósorok szokványos változatait mutatja.

Jellegzetes eljárása a variálóknak, hogy két külön dallam részeit olvasztják össze (még ha ritkán születik is belőle életképes dallam). Néha csak egy jellemző sort olvasztanak bele a másik dalba, máskor többet is. 182. példánk egyetlen faluból (Ájból) mutat be 4 dallamot.

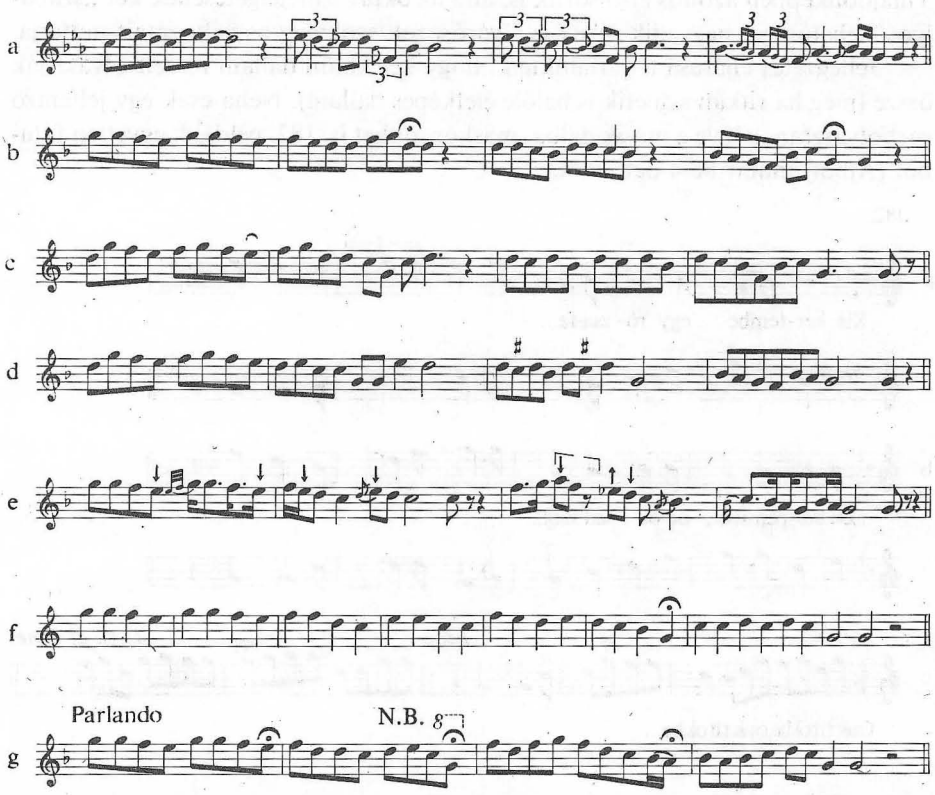
182.

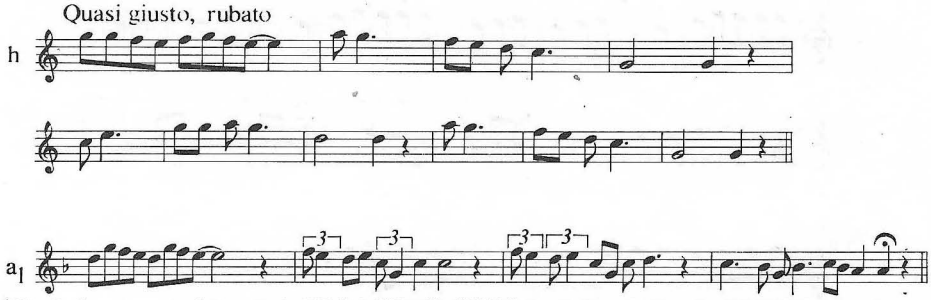


A–b) egymásnak közeli változatai, **c)** a 168/a példának variánsa. Ennek a háromnak emlékéből hozta össze véletlenül, rosszul emlékezve, egy lány a **d)** formát. Az egyiknek 1–2. sorát a jellegzetes 7 fokú zárlat után a másiknak 3–4. sorával folytatta.

Látjuk az eddigi példákból, hogy a variálódás tulajdonképp minden részét eltávolíthatja egy dalnak akár olyan messzire is, hogy az eredeti már fel sem ismerhető. Variánsnak akkor nevezzük, ha valamely jellemző részéről vagy egész menetéről még megállapítható az összefüggés. Amikor ezen is túlmegy a változás, akkor már csak típus-rokonságot tudunk megállapítani, vagy azt sem. És még ezek az összefüggések is csak nagyívű, fejlett dallamvonalak esetében látszanak, amikor a dallamnak jellegzetes fordulatai és határozott felépítése van. Valami ezekből mindig marad, amiről az alapgondolat felismerhető. A 183. variáns-csoportban például az első sor jellegzetes motívuma és egyes darabok jellegzetes kadenciái adták kezünkbe az iránytűt, hogy az egymástól nagyon eltávolodott dallam-családot össze tudjuk kapcsolni. (Könnyebb összehasonlítás végett a példa végén a)-t újra leírtuk egy hanggal följebb transzponálva.)

183.



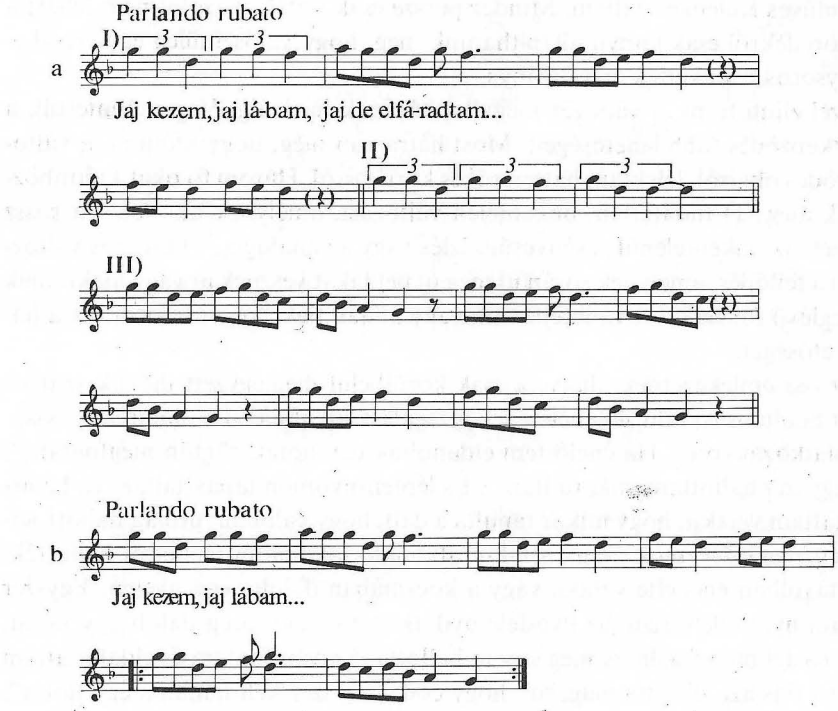


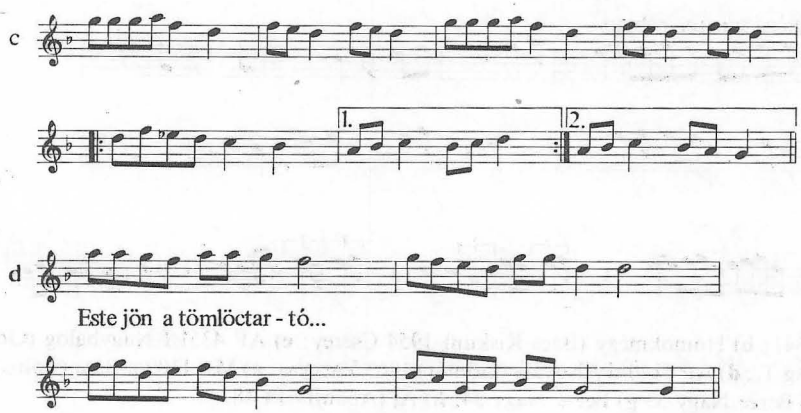
a) Pt 341; **b)** Homokmégy (Bács-Kiskun) 1954 Cserey; **c)** AP 4351/f Nagybalog (Gömör) 1959 Ág T.; **d)** AP 5140/d Alsóvály (Gömör) 1963 Vargyas; **e)** MF 1109/a Báta (Tolna) Garay; **f)** Berze Nagy 33 **g)** Berze Nagy 34; **h)** Áj (Abaúj)=Pt 181.

A c)-nek rengeteg variánsa van; d) főleg északon, Dunántúl és a Duna–Tisza közén ismert; e) néhány változata a fentin kívül Borsodból és Szatmárból való; h) Zemplénben és Abaújban él.

Ezután egy olyan szétoldott dallamot mutatunk be, ahol a rokonság megállapítása már csak tapogatódzás formájában lehetséges. A dallam egy „énekbetétes mesében", azaz egy prózává romlott ballada egyes részeivel maradt fenn (Lásd Vargyas 1976 5/15) a következő töredékekben:

184.





a) Gombos (Jugoszlávia) 1971 54 é. asszony, Kovács Ilona–Matijevics Lajos: Gombosi népballadák; **b)** a belőle kikövetkeztethető négysoros forma; **c)** 155/d példánk; **d)** Tura (Pest) 1906 Bartók. (Lásd még Pt 359 Kőműves Kelemen dallamát.)

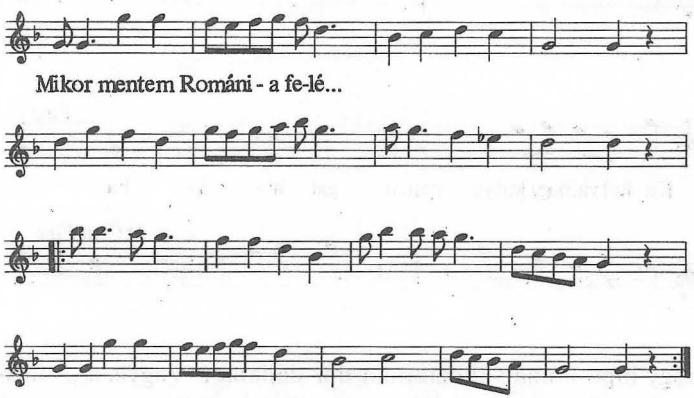
Ha párhuzamot keresünk hozzá, 12-esben a c) adódik, amelynek 1–2. sora a b) forma második sorával hozható kapcsolatba, 3–4. sora pedig szintén ismétlődő, nagyjából hasonló menetű sor. Ha a kadenciák szerint keresünk megfelelőt, a nyolcasok közt találjuk a d)-t, amely végig nagyjából hasonló menetű (sorismétlés nélkül), de nincs egészen azonos dallamrésze egy sem. További rokona a jelzett Kőműves Kelemen-dallam. Mindez persze csak sejtés, igazolni nem lehet; a dallamtöredékről csak annyit állapíthatunk meg, hogy valószínűleg egy ereszkedő, négysoros tizenkettes maradványa.

Ezzel eljutottunk a változat megállapításának határáig. Végigtekintettük a változatképződés főbb lehetőségeit. Most hátra van még, hogy szóljunk a változatképződés okairól, lélektani hátteréről és korlátairól. Három fő okát különböztethetjük meg: 1) tudattalan, önkéntelen változást, amelynek oka lehet a rossz emlékezet, az önkéntelenül érvényesülő ízlés vagy az analógia; 2) tudatos változtatás; 3) a fejlődés, amelynek során új meg új példákat vesznek át vagy alakítanak ki, a meglévő formákat továbbfejlesztik vagy átalakítják. Vegyük sorra ezt a három lehetőséget.

A rossz emlékezetnek, illetve a csak körülbelül megjegyzett dalnak számos példáját találtam Áj falu zenei életének vizsgálata alkalmával. Állandóan visszatérő nyilatkozat volt: „Ha énelőttem eldanoltak egy nótát, rögtön megfogtam"; „Csak egyszer hallottam, már tudtam". És lépten-nyomon tapasztaltam is, ha arról faggattam valakit, hogy mikor tanulta a dalt, hogy valóban futólag hallott nótát kellett megjegyezniök: vagy a falun átvonuló lakodalmi menettől hallották, vagy a távolban énekelte valaki, vagy a kocsmában dalolta egy idegen. Egyszer alkalmam nyílt ellenőrizni az ilyesféle nyilatkozatot. Egy öreg dalolt egy nótát, amire a fia azt mondta, hogy még sosem hallotta. Szaván fogtam és eldaloltattam vele, mert ő is azt állította magáról, hogy csak „egyszer kell hallania egy nótát".

Valóban meg is jegyezte nagyjából a dallam vonalát, szerkezetét, a sorok záróhangjait, csak közben volt a kitöltő hangokban itt-ott bizonytalanság. Nem volt határozott alakja. Viszont a dallam ez esetben „könnyű" volt: $AA^5A^5_vA$, tehát tulajdonképpen csak egy sort kellett megjegyeznie. Hasonló esetet rögzíthettem a következő variánsban:

185.

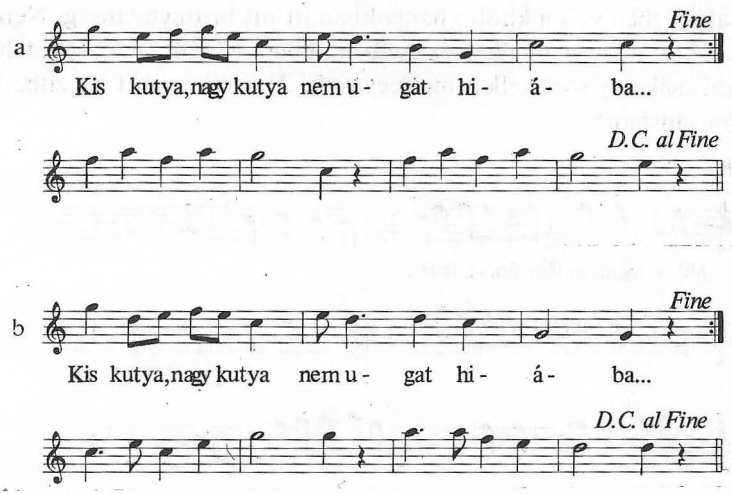


Vargyas 1941 17. példa.

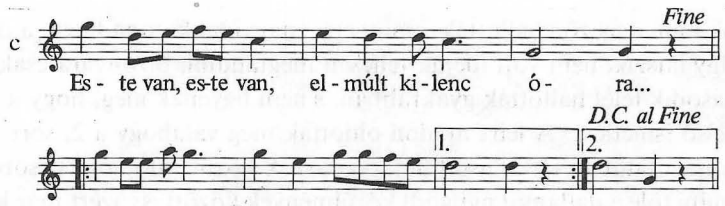
Ezt a lányok kinn a mezőn hallották, amint egy „nagyidai katona húzta a dekung mellett". Úgy látszik, nem volt idejük teljesen megtanulni, bizonyára csak az ismétlődő második felét hallották gyakrabban, s nem figyelték meg, hogy a második sor az első ismétlése. A leírt módon oldották meg valahogy a 2. sort. Csakhogy a katona a faluban elszállásolt határvadászok közül való volt, később meg lehetett tanulni tőle a dallamot nyugodt körülmények között is; azért már később az eredeti AABA formában dalolták a fonóban.

Általában, amikor bizonytalan a dallam a rossz emlékezés miatt – különösen, ha öregek tanítanak dalt, amire már nem jól emlékeznek, vagy a fentihez hasonló, gyors, pontatlan tanulás esetén, mindig az analógia segít, a tudatban élő más példák hatása. Ha a tudatban egy stílus sajátságai uralkodnak – mint a vizsgált faluban is – akkor a stílus sajátságai, ismert dallamai, fordulatai, a „stíluseszmény" lesz a példakép, aminek mintájára megoldják a bizonytalan vonalat vagy szerkezetet. Egy 16 éves lány nem tudta biztosan a „Kis kutya, nagy kutya" kezdetű műdalt, amit többen is jól ismertek a faluban. A 186/b formát rögtönözte, bár érezte, hogy nem jól van így:

186.



Látható, hogy hipo-iónná változtatta a dúr dallamot. Vagyis a „stílus-eszmény" működött tudata alatt; vagy inkább egy másik dal példája, amelyet a lányok énekeltek a fonóban:



Vargyas 1941 23. pl. = Vargyas 1960–63 II/2 246 sz.

Különösen érvényesül a „stílus-eszmény" az ilyen esetekben, amikor műdallal, a népi stílustól elütő, nemritkán vele ellentétes dalokat kell megjegyezniük. Állandóan hallhattam panaszukat a műdalokra, slágerekre, hogy „nehezek". Egy félig úri rokonlánytól tanultak egy hosszú műdalt. „Szép, csak nehéz", mondták. „Alig tudtuk megtanulni, de szégyenkeztünk kérdezni. Csak kétszer dalolta el, mi meg csak néztünk egymásra. Aztán egyik ezt tudta, másik azt, aztán összeraktuk." De még így is sokszor hibáztak benne. Az egyik sort a másikkal összetévesztették és megálltak: „Eltévesztettem, lenn kell." Erre a gazda, akinek házában voltunk, ki is mondta az ítéletet: „Ez ojan nóta, se eleje, se vége."

Egy igen jó hallású lány panaszkodott egy dalra, hogy nehéz volt megtanulni. Kérdeztem, mi volt nehéz benne. „Le meg fel igen kell menni", válaszolta. Íme a harmadik sora, ahol ezek a nagy ugrások vannak benne:

187.

Különösen a szeptimről a második fokra leugró rész lehetett idegen, aminek modulációs jellege is van: ilyen fordulat népdalban nincs.

Változtatásra kényszerítette az előadót régen a duda hangterjedelme is. A legtöbb dudás nem tudott moll-tercet játszani rajta, s a záróhang alá sem lehetett menni, ami pedig legtöbb régi és igen sok új dalunkban szükséges. Az oktávon felüli dallamrészt sem lehetett játszani rajta. Így minden dudás hangnemi, dallami variálásra kényszerült. Sőt nemritkán szerkezetileg is megváltoztatták a dalt, mert a dallam felét ismételgették, s azután játszották a szokásos közjátékot, az apráját. Nem lehetetlen, hogy sok moll dallamunk dúr változatát a dudának köszönhetjük. Nagyon valószínű ez olyan táncnótánál, mint a „Hol jártál az éjjel, cinegemadár" (04) dúr változata (0205–0206). Az oktávon felüli részt oktávtöréssel, alul játszották. Látható, hogy az egész dallamvonal egy hanggal feltolódott, hogy ne kelljen a záróhang alá menni.

Oka lehet a variánsok kialakulásának a területi elszigetelődés is. Különösen a nyelvterület peremvidékei azok a régies szigetek, ahol a központban már kihalt divatok még továbbélnek, és minthogy egy szűk területen variálódnak, sokszor sajátos formát öltenek. A legtöbb eltérést ennek kell tulajdonítanunk Erdély és az Alföld dallamai közt; többnyire az Alföld formáit kell általánosnak tartanunk még akkor is, ha az erdélyi formát sokkal több példányban és hagyományosabb előadásban ismerjük.

Az elszigetelődés: elhalás, az összekötő szálak kipusztulása, egy stílus vagy dallamréteg fokozatos eltűnése. De az ellenkező folyamat is hoz létre változatokat: a fejlődés. Új hatások, új stílusok alakulása vagy a belső, lassú fejlődés, formák bővítése, hangterjedelem növelése – mindez új formákat alakíthat ki a régiekből. Már ilyen fejlődés hozta létre a siratóból a különböző formájú dallamokat, s a kötött dallamokon belül is egyre kötöttebb ritmusokat (0167–0168). A hangterjedelem fokozatos növelésére jó példa a sirató kisformája a három hangnyi terjedelemtől a hexachordig és az oktávig. A belső fejlődés formalakító munkáját pedig a „Jaj-nótákban" és a 16-osokban láthattuk (0247–0254, 124–127. pl.).

Most pedig térjünk rá a variálásnak legizgalmasabb fajtájára, amit a felsorolás szerint tulajdonképpen előbb kellett volna tárgyalnunk: a tudatos változtatásra.

A tudatos változtatásnak két rugója van: az ízlés és az újító törekvés. Az ízlésnek legfőbb irányítója a beidegzett stílus (vagy annak megváltozása új hatások alatt). Láttuk az ötfokúsítás példáinál, hogy nemcsak ösztönösen alakítják a dalokat ebben az irányban, hanem néha már tudatos választással is. Még inkább megragadható az ízlés működése a több versszakos, változatos felépítés alakítá-

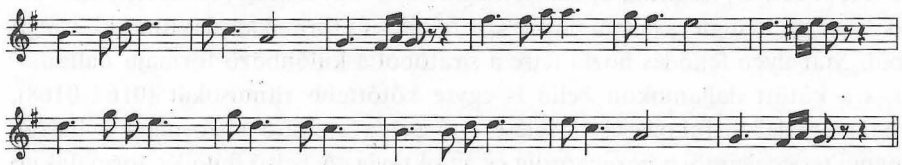
sában. Ilyesmi még az új stílus szerényebb lehetőségei között is megfigyelhető. (Láttuk a 93. példában.) A változatosság igénye okozza a kvintváltó dalok harmadik sorának nagy elváltozását is, különösen az egyetlen motívumot fejlesztő dalokban. A zárt felépítés kedvelése magyarázza, hogy annyiszor igyekeznek ABCD-szerkezet helyett valami ismétléssel zártabb formát adni a dalnak. (Lásd a 232. példát.)

Nemcsak az ízlés állandó emögött, hanem az újítás vágya, a megszokottól való eltérés öröme is. Ez már nemzedékek közt is idézhet elő változást. Az öregek gyakran mondták, hogy a fiatalok „elváltoztatik a hangokat", „elbérmálják", „újítanak benne". Megvannak ennek az újításnak a saját típusai is. A vizsgált faluban az egyik harminc év körüli asszony volt az, akit ilyen „újítónak" ismert mindenki. „Igazán, én a nótának igen sok hangot adtam", vallotta magáról, „Egy nótának három hangot is adtam", „Jaj de sokféleképp tudtam, jaj de üttek!" Az utóbbi vallomás egyúttal a visszahatást is jelzi: a túlságos változtatást nem fogadja el a közösség. Bár az „oj igen fel" éneklés, a mindig följebb törő változat még nem bántja a többi énekest, de ha a változtatással már megzavarja a közös éneklést, akkor már tiltakoznak ellene, még ha olyan „tekintély" is az illető, mint az említett menyecske. Vagyis van korlátja a rögtönzésnek, az állandó újításnak: a közösségi gyakorlat. Amit nem fogad be, az nem válik általánossá.

Kérdés, az ilyen „újítók", akik tágítják a dal variációinak körét, s néha új variánsokat is hoznak létre, alkotnak talán néha új dalokat is?

Amit egyetlen részletes vizsgálat eredménye mutat, az arra vall, hogy nem. Találkoztunk ugyanis olyan fiatalokkal, akik azt állították, hogy „szereztek" új dalt. A banda prímása, a falu egyik legmuzikálisabb legénye „fundálta" a következő dallamot:

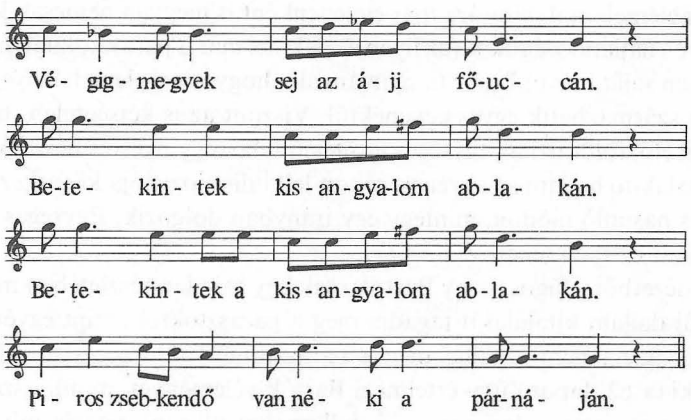
188.



Saját bevallása szerint a „Szőke vize a Tiszának" kezdetű hallgatóból alakította. Fütyörészgette magában, s kitalálta, hogy „jó lesz ez csárdásnak is." „Hallgatónak nem így visz", mondta. Tulajdonképpen semmi egyebet nem tett a hallgatóval, mint hogy utolsó sorát előrevetette, aztán kvinttel magasabban megismételte a jól ismert AA^5BA séma szerint, és persze feszes csárdás-tempóban játszotta a rubato-hallgatót. A 3–4. sor ugyanis pontosan egyezik a hallgatóval.

Egy másik legény szőlőőrzés közben „szerzett" kevesebb sikerrel. „A hosszú éjszakákon még fundáltam is":

189.



Három ismert dal részleteiből van összeerőltetve. „Kontamináció" – ahogy szaknyelven nevezzük az ilyenféle keverék-formákat.

Abból a tényből, hogy az ilyen változtatásokat már önálló szerzeménynek érzik, arra következtethetünk, hogy tudatosan nemigen tesznek ilyen változtatást a dalokon. A hasonló elváltoztatások tehát inkább a felejtés, rosszul megtanult forma, az öntudatlan variálás folytán keletkeznek. Még tovább is mehetünk a következtetésben: „fundálni" akartak, s annak csak ilyen kis változtatás lett az eredménye; akkor ennél nagyobb önállóságot, valóságos új dallam „szerzését" nemigen várhatjuk a néphagyományban. Az első „fundáló": hegedülni, cimbalmozni elsőnek megtanuló legény, aki szerzeményét mint prímás játszotta is a maga szervezte banda élén, mindenképpen az átlagból kiemelkedő, zenei tudatosság képviselője. Ha van szerző a nép között, ilyennek kellene szerzőnek lennie. Ebben a faluban mégis az ő „fundálása" volt a legnagyobb önálló és tudatos zenei alkotó tevékenység.

El lehet képzelni, sőt bizonyosra vehetjük, hogy nagyobb és sikeresebb kezdeményekre is képesek nála különb tehetségek. De azok is csak az ismert stílus lehetőségei között alkothatnak újat, vagyis nagyrészt meglévő elemekből többé-kevésbé újat. Ha nagyon mást akarnak, az vagy úgysem terjed el, vagy az átvevők alakítanak rajta valamit, visszaalakítják a stílus megszokott elemeivel. Vagyis minden „szerzőség" csak kisebb-nagyobb mértékű variálás lehet.

Megjegyezzük, hogy primitívebb fokon ezt már megállapították. Merriam amerikai indiánok közt tapasztalta, hogy amit azok „szereztek" (amikor ugyanis serdülő korban kiteszik a gyeremeket a szellemek hegyére, ahol őrző szellemet kap, egyúttal saját varázsénekét is megkapja – „kitalálja", megálmodja), a „szerzemény" csak új variánsa volt azoknak, amiket a nép egésze ismert.

Odaérkeztünk, ahová már egyszer Bartók Béla elérkezett, aki leszögezte (1924, VI): „Azt, hogy parasztok mint egyének teljesen új dallamok megalkotására képesek volnának, kétségbe kell vonnunk; adatunk erre nincs és zenei ösztö-

nük megnyilvánulási módja sem szól emellett. Ellenben meglévő, rendelkezésükre álló zenei elemek átalakítására már egyénenként is megvan nemcsak képességük, hanem erős hajlandóságuk is (az ilyen átalakítás már a parasztoknak mint tömegnek teljesen saját műve)." „Az ti. nyilvánvaló, hogy zenei elemek lényeges átalakítása nem származhatik egyes egyénektől. Viszont az is kétségtelen, hogy az egy tömegben élő, földrajzilag egységes területen lakó, egy nyelvet beszélő parasztokban az átalakító hajlam az egyének rokon lelki diszpozíciója következtében egyénenkint is hasonló módon, mintegy egy irányban dolgozik. Egységes zenei stílus kialakulását ez teszi lehetővé."

Az idézetből világos, hogy Bartók csak egy minden részletében mástól elütő, teljesen új dallam kitalálását tagadja meg a parasztoktól „mint egyénektől"; ellenben ugyanezt nem tagadja meg a parasztságtól mint egésztől. Téved tehát Lloyd, aki (a 62. lapon) úgy értelmezi Bartók véleményét, mintha szerinte a parasztság egésze sem volna képes új dallamokat alkotni, vagyis mintha Bartók csak az „alászálló művelődési javak" elméletét vallaná, amit a parasztság csak átalakítana. „Whether the folk can create original songs" – ez nem is kérdés Bartók számára, hiszen ő nemcsak eredeti daloknak alkotására tartja képesnek őket, hanem eredeti stílusok alkotására is.

Kérdés csak az, ha a parasztság csak a stílus mentén tud újra meg újra alkotni, hogy jönnek létre új stílusok. A semmiből? Ha csak átalakítani tudnak valami meglévőt, mit alakítanak át, amikor még nincs meg a stílus? A semmit?

Csakhogy sohasem volt olyan pillanata a hagyománynak, amikor „semmi" se volt. Mindig volt valami: az előbbi stílus. Ami valami miatt átalakult: mert idegen népekkel, esetleg fejlettebb népekkel, zenékkel találkoztak, újabb időben különböző korok műzenéjével. Ezeknek hatására, de néha elzárt kultúrákban vagy a fejlődés kezdeti fokán, pusztán belső fejlődés eredményeképpen, új igények hatása alatt is átalakul a korábbi stílus; ha másban nem, a formák fokozatos kialakulásával, a hangterjedelem fokozatos növekedésével. A mi új stílusunk előtt volt a régi stílus, és volt az a sokféle kisebb-nagyobb „stílus", dallamfajták sokféle csoportja, amiből a legváltozatosabb zenei elemeket ismerhette meg a nép; s különösen sok újkori műdallal ismerkedett meg, amiből – és az előbbiből, az ötfokú régiből – alkotott magának újat. De a régi stílus előtt is voltak még régebbiek: a kötetlen énekfajták a maguk zenei „őstörténeti" stílusaival: a sirató, a gyermekdal, a hiányos, primitív dallamfajták; s ezeken túl eljutunk a zene olyan őskorába, amikor néhány hangnyi kis motívumok alkotják egy-egy nép egész zenei ismeretét.

Persze, amikor egy stílust egy másik vált fel, vagy egyikből kialakul a másik, vagy egy stílus kibővül, kiterjeszkedik hangkészletben, formában, akkor több és nagyobb arányú „önálló variálás" folyik, mert több és nagyobb arányú új hatások adnak rá ösztönzést. De példa nélkül nemigen dolgozik soha a népi variáló ösztön. Mennél többféle érintkezés lehetősége van egy nép mögött történelmében, annál gazdagabb műveltséggel, annál összetettebb zenével is rendelkezik, an-

nál fejlettebb formákat és annál nagyobb sokféleséget mutat zenéje. Minden hatástól elzártan élő népek beérik néhány elemi zenélési formával. Ilyennek találta Bartók a máramaros–ugocsai román zenei nyelvjárás legeldugottabb Avas vidéki falvait, ahol csak a hora lungă dallama szolgált minden lírai és epikus szöveg kíséretéül, egy siratónkhoz hasonlóan recitáló, csak körvonalaiban megadott pentachord dallam; valamint kétütemnyi hangszeres motívumok mint tánczene. Brăiloiu emellett még 3–4 hangnyi variált, 1–2 soros siratókat talált ugyanott. Egy más, Fogaras megyei román falu teljes dalkészlete már 150 dallam körül mozgott (Brăiloiu 1960). Áj népe viszont az általam végzett vizsgálat nem is teljes dallamanyagából ítélve már legalább 1200 dallamot ismert és használt. Így kell elképzelnünk a stílusok gazdagodását is, a folytonos „valamiből valamibe" való átalakulást.

Térjünk vissza a variáláshoz, idézzük újra a menyecske szavait: „Jaj de sokféleképpen tudtam, jaj de üttek!" Egy korosztály mégis csak kialakítja egy-egy dalnak számukra érvényes „alakját", ami a „mindegy az" változtatások körén túl nem engedi változtatni; megszabja, hogyan éneklik. Enélkül a dal életének legfontosabb része, a közös ének válnék lehetetlenné. S ez nemcsak a szilárdabb körvonalú új stílusban van így; így kellett lennie a régi stílus jobban variálódó, díszítményeiben jóval kötetlenebb stílusában is. Igaz, a régi stílust már az első gyűjtők is csak egyéni előadásban ismerték meg, közös dalolásban díszített, rubato dallamot nemigen hallottak. De Veress Sándor már említett moldvai tapasztalata szerint fiatalok közös dalolásában a díszítmények is hajszálra pontosan egyformán hangzottak. Annak a stílusnak tehát szintén élt egy kialakult, „pontos" formája egy-egy falu közösségében.

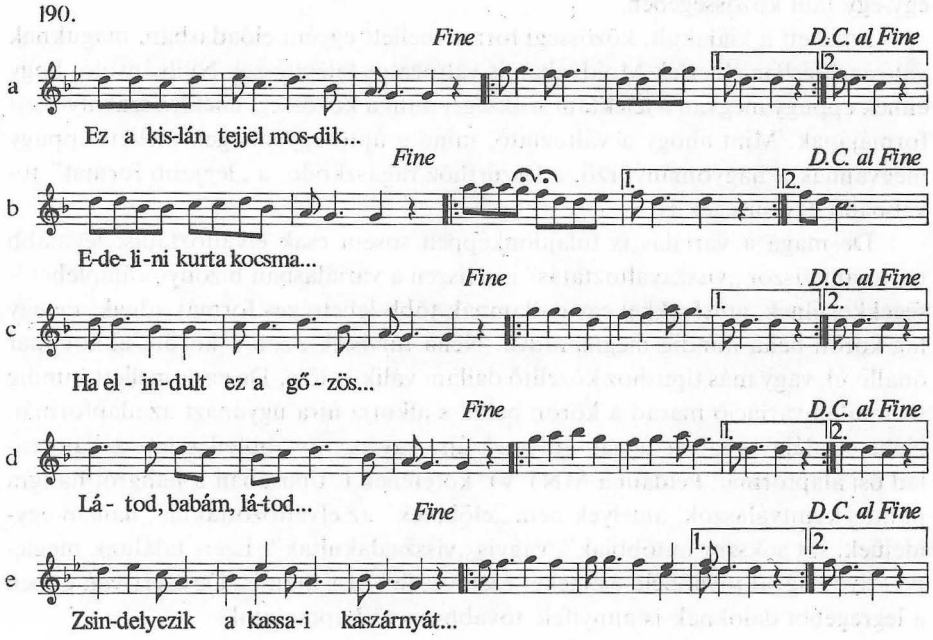
Emellett a kialakult, közösségi forma mellett egyéni előadásban, maguknak való éneklésben élhettek Moldvában is változatos felépítéssel. Nyilvánvaló, hogy ennek éppúgy megvan a lélektani szüksége, mint a közösségi éneklés szabályozott formájának. Mint ahogy a változtató, mindig újító egyéniségek mellett éppúgy megvannak a hagyományőrző, a leszűrthöz ragaszkodó, a „legjobb formát" továbbadó egyéniségek is.

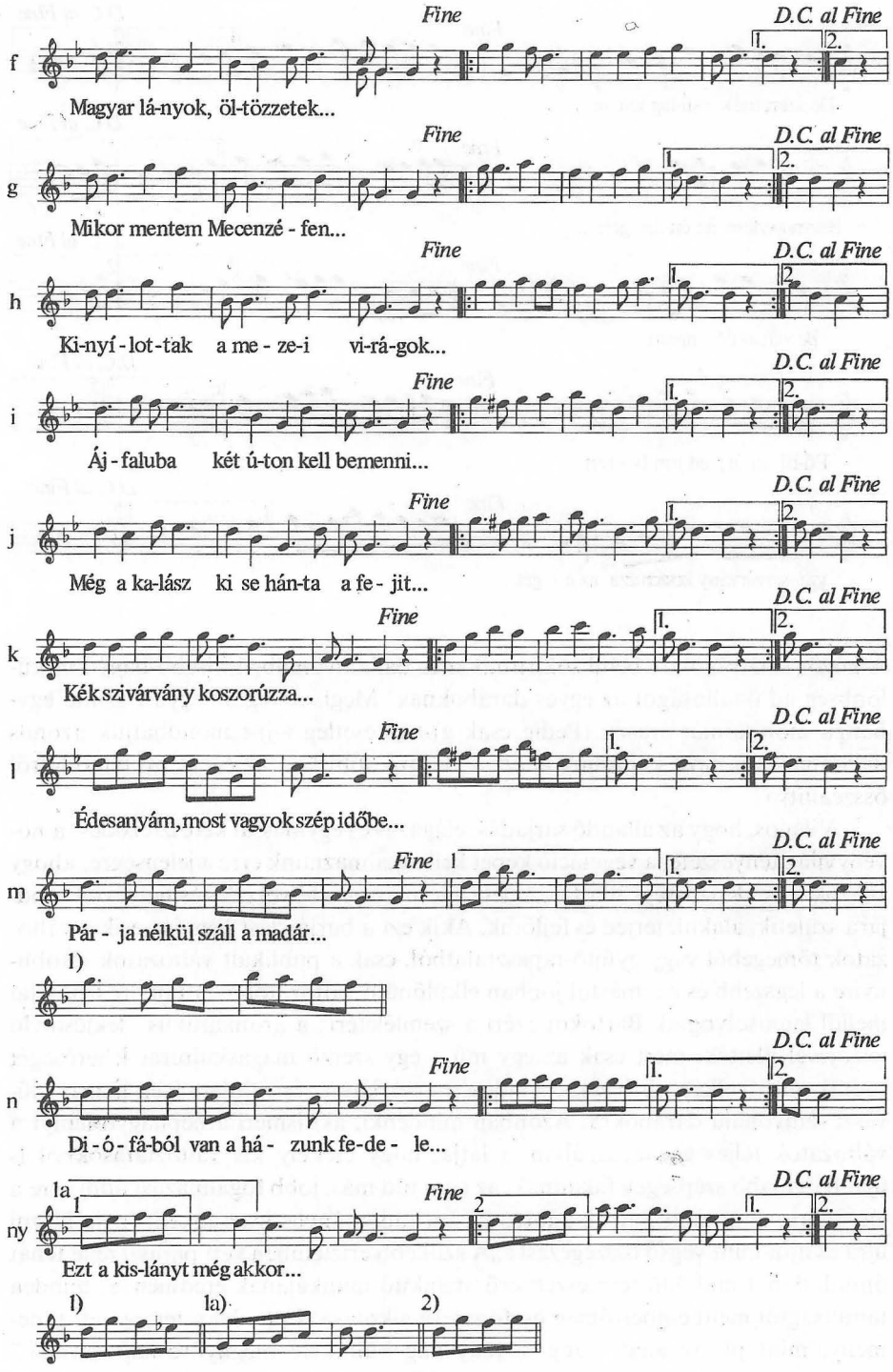
De maga a variálás is tulajdonképpen sosem csak elváltoztatás, legalább ugyanannyiszor „visszaváltoztatás" is. Hiszen a variálásban bizonyos alaplehetőségekkel élnek, amelyekkel egy dallamnak több lehetséges formát adnak, de egy tág körön belül mindig megmaradva. Néha túlviszik azon a körön, akkor már önálló új, vagy más típushoz közelítő dallam válik belőle. De ezek mellett mindig számtalan variáció marad a körön belül, s alkotja újra ugyanazt az alapformát. Néha csodálatos szívóssággal születnek újra egy-egy továbbfejlesztett dallamcsalád ősi alapformái. Például a MNT VI. kötetének I. típusában a hangról hangra pontos kvintválaszok, amelyek nem „előbbiek" az elváltozottaknál, hanem egyidejűek, sőt sokszor „utóbbiak", vagyis „visszaalakultak". Ezért találunk meglepő szívóssággal továbbélő elemeket ezeréves fejlődés után is. De ezért van éppen a legrégebbi daloknak is annyifelé továbbvezető kapcsolatuk.

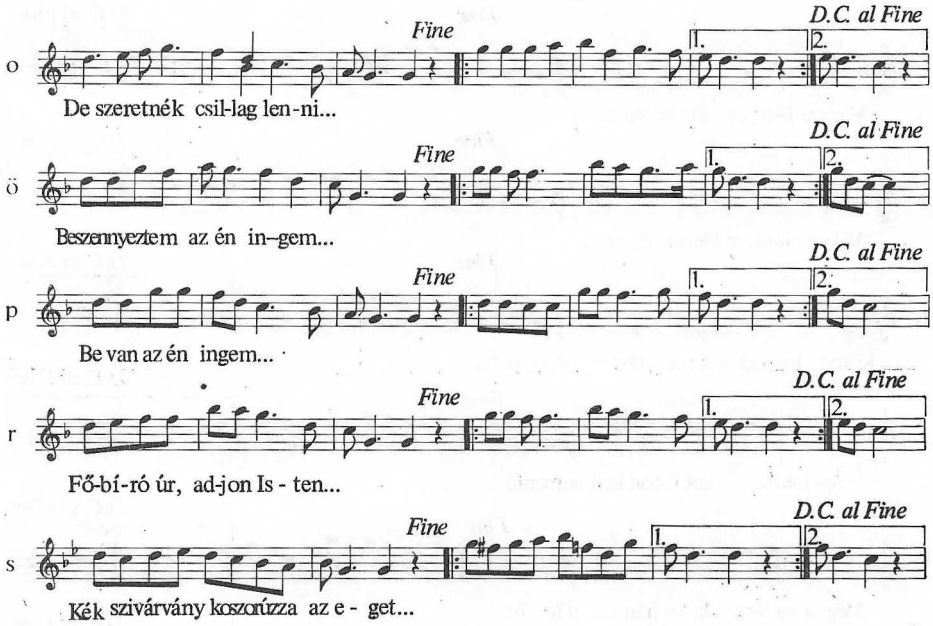
A változásnak és maradandóságnak ebből az együtteséből bontakozik ki a népzenének variáns-csoportokból álló képe, amit Bartók is megfogalmazott (1924, VI), s azóta mindenki, aki a változatok teljes gazdagságával ismerős, újra és újra kénytelen megfogalmazni: „Valamely dallam megismétlésénél legtöbb esetben bizonyos apró ritmusbeli, néha még hangmagasságot is érintő eltérések fognak mutatkozni. Elképzelhető, hogy ilyen lényegtelen eltérések néhánya idővel megrögzül. Ehhez később más egyéntől származó hasonló természetű eltérések járulnak és így tovább, úgy hogy e láncszerű folyamat utolsó szeme a kiinduló szemtől esetleg teljesen eltérő alakulatot fog mutatni." Gondoljuk hozzá, hogy sok dallam egy sor tulajdonságában már eleve hasonló is egymáshoz, s ha változnak, óhatatlanul valamelyik másik, közeli dallam *felé* változhatnak csupán. Tehát két szomszédos, egymáshoz leginkább hasonlító dallam esetleg éppen nem egymásból alakult, hanem két különböző dalból, amely két különböző variánssor szélső darabja. Vagyis nemcsak elváltozás, szétszóródás, differenciálódás van, hanem közeledés is, hasonlóvá válás, konvergencia.

Ha pedig nem a származás kérdését boncolgatjuk, hanem az összképet tartjuk szemünk előtt, akkor a népzene egésze állandó változás, sokféleképpen egymásba fonódó változat-sorokkal, egymástól alig valamiben különböző dalok sokaságával. Hogy erről valami fogalmat adjak egy összefoglalás dióhéjnyi keretei között, bemutatok egy szorosan meghatározott dallamcsoportot, amit egyetlen falu (Áj, Abaúj m.) különböző énekeseitől különböző alkalommal, különböző szöveggel följegyeztem, mint külön, önálló dalt. A példák mind 11 szótagos 1 [5] 4 kadenciájú sorokból állanak.

190.




f
Fine
D.C. al Fine
1.
2.
Magyar lá-nyok, öl-tözzetek...
g
Fine
D.C. al Fine
Mikor mentem Mecenzé - fen...
h
Fine
D.C. al Fine
Ki-nyí - lot-tak a me - ze-i vi-rá-gok...
i
Fine
D.C. al Fine
Áj - faluba két ú-ton kell bemenni...
j
Fine
D.C. al Fine
Még a ka-lász ki se hán-ta a fe - jit...
k
Fine
D.C. al Fine
Kék szivárvány koszorúzza...
l
Fine
D.C. al Fine
Édesanyám, most vagyok szép időbe...
m
Fine
D.C. al Fine
Pár - ja nélkül száll a madár...
1)
n
Fine
D.C. al Fine
Di - ó - fá-ból van a há - zunk fe-de - le...
ny
1a
Fine
D.C. al Fine
Ezt a kis-lányt még akkor...
1)
1a)
2)



A közös sajátságokon belül sok ritmikai és dallamvonalbeli kisebb-nagyobb különbség ad önállóságot az egyes daraboknak. Mégis az egész együtt szinte egyhangú monotóniát áraszt. (Pedig csak g)-t és esetleg i–j)-t mondhatjuk azonos dallamnak.) S most képzeljük el ezt a virágzó stílusban az egész nyelvterületről összeállítva!

Világos, hogy az állandó sarjadás, elágazás és egymással kereszteződés, a növényvilág tenyészete, a vegetáció képét kell alkalmaznunk erre a jelenségre, ahogy Bartók tette. Közösségi alkotás, amely a természetes növekedés és tenyészet módjára születik, alakul, terjed és fejlődik. Akik ezt a burjánzást nem ismerik a változatok tömegéből vagy gyűjtő-tapasztalatból, csak a publikált változatok – többnyire a legszebb és egymástól jobban elkülönülő változatok – láttán, az íróasztal mellől lemosolyogták Bartókot ezért a szemléletért; a „romantikus" lekicsinylő jelzőjével illették, mert csak az egy mű – egy szerző magaskultúrai lehetőségét tudták onnan elképzelni ezekre a külön műnek látszó, és valóban igen magas művészi színvonalú darabokra. Azonban mindenki, aki ismeri a néphagyományt a változatok teljes gazdagságában, s látja, hogy csekély kis változtatásokból is újabb és újabb szépségek fakadnak, az nem tud más, jobb fogalmazást adni erre a látványra, mint amit Bartók adott; sőt azt tudományos igazságként fogja idézni újra és újra mint végső összegezést: „A szűkebb értelemben vett parasztzene tehát öntudatlanul működő természeti erő átalakító munkájának eredménye: minden tanultságtól ment embertömeg ösztönszerű alkotása. Épp olyan természeti tünemény, mint pl. az állat- vagy növényvilág különféle megnyilvánuló formái."

NÉPDALTÍPUSOK

A variálás állandó folyamatában az új meg új formák alakulásának szövevényes folyamatában, kevéssé sikerült vagy életre nem való kísérletek és sikerült, de el nem terjedt, vagy kiveszőben lévő egyedi darabok tengeréből emelkednek ki mint szigetek vagy nagy szárazföldek, a típusok: egy-egy dallamelgondolásnak, formai alakulatnak folytonos újraalkotásából keletkező változattömbök. Egy-egy ilyen, felismerhetően azonos dallam összetartozó változatait is szokták típusnak nevezni: így nevezi például Járdányi a Magyar népdaltípusok c. kiadványában az egyes dallamokat, amelyek szélesebb területen, több változatban ismeretesek. Ugyanígy használja a típus fogalmat az MNT VI. kötete. Ezek a „típusok" tulajdonképpen „a dallamok", amelyeknek a műzenében egy-egy alkotás felel meg. Mindössze az a különbség, hogy a műzenei alkotás egyszeri és megmásíthatatlan, a néphagyományban viszont egy alkotás sok változatban él – mintha a zeneszerző művét csupán számos vázlatából ismernék. Éppen ezért helyesebb a típus szót tágabb értelemben venni: *több* önálló „alkotást" – vagyis változatokban élő dallamot – összefoglalóan nevezni közös típusnak aszerint, hogy több vagy kevesebb vonásban hasonlók egymáshoz. *Rokon* dallamokat és nem *azonos* dallamokat nevezek tehát a továbbiakban típusnak. Az a kérdés, milyen rokonság alapján nevezhetünk így különböző dallamokat.

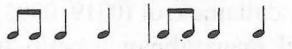
Legtágabb a rokonság akkor, ha a dalok egyetlen meghatározó sajátsága alapján húzzuk meg a rokonság határait. Tulajdonképpen az eddigi fejezetekben tárgyalt összes tulajdonság szerint lehet „tipikus" egy dallam, s tartozhat ilyen vagy olyan típusba: van dallamvonal szerint típus, hangkészlet szerint (sőt hangnem is tehet dallamot tipikussá), van ritmus-, illetve szótagszámtípus, formatípus, sőt dallam–szöveg kapcsolat is lehet jellemző néhány szorosan összetartozó dallamra, végül, de nem utolsó sorban az előadásmód is foghat össze „típust". Vegyük sorba ezeket a lehetőségeket.

Nem kell bizonygatni, hogy a dallamvonal, illetve egy összetettebb dallamfelépítés lehet tipikus, és sokféle eltérő megoldásban jelentkezhet. Legtágabb határok közt beszélhetünk ereszkedő (01–094), helyben topogó (0129–0141 és 0280–0302), emelkedő (0256–0275), kupolás dallamokról (0319–0393), kétrészes – például kvintváltó (01–049) vagy kvinttel magasabban ismétlő (0323–0324, 0335, 0345, 0359), mély járású (16/e, 46, 0137, 0143–0152, 0176–0179, 0293–0302, 0311–0318), magas járású (01–049+0234–0244), tág ívű (022, 039, 0219, 0369–0393) és szűk menetű dallamokról (0146–0152, 0308–0309), s ezek bizonyos

vonatkozásban valóban közelebbről vagy távolabbról rokonok. A dallamnak még a tagolása is lehet igen tipikus: a kadenciái. Bizonyos kadencia-sorozatok is összekötnek dallamokat egymással, például 7[5]♭3, 4[5]VII, ezek többnyire kvintváltók: 5[4]♭3, 5[4]2 históriás jellegű vagy táncnóták a „sirató rokonság" jellegzetes példái; 1[5]4 az új stílusra jellemző és így tovább. A hangkészlet néha igen jellemző egy-egy dallamstílusra, különösen a fejlődés korai fokozataiban, de még olyan fejlett parasztzenében is, mint a bolgároké. A magyar népzenében is másmás jellege van a dúr pentachord dallamoknak (0303–0309), mondjuk a Zobor vidéki lakodalmas énekeknek (0303, 0307) vagy a hexachord (+oktáv) hangkészletnek, mondjuk a regösénekeknek, betlehemesnek és dudazenének (201., 42–45., 50–54., 152., 256. pl.), mint az oktávterjedelmű ötfokú daloknak. Ötfokú dallamok: ez a tág hangkészlet-meghatározás is, minden tág volta ellenére is, jelent bizonyos rokonvonást, ami határozottan elkülöníti más dallamoktól. Igen sok dallamot meghatároz a fríg hangnem, ha ugyanis annak fő hangjaira épül fel a dallamvonal (0178, 0255, 0282, 0284, 0290/a). Egészen különválnak hangnemi-hangkészleti sajátságaikkal azok a dalok, amelyeknek egész dallammenetük az „akusztikus skála" hangjaira épül, s annak jellemző hangjait lényeges dallamhelyen építik be a dallamvonalba (69, 0278). Funkciós dúr-dalok (0317), hipo-skálákban mozgók (0240–0244) mind külön rokonsági körbe tartoznak. Ismét határozott típust jelentenek a *drm*-n recitálgató dallamok (0129–0141).

A magyar népdalban (a népköltészethez hasonlóan) igen nagy jelentősége van a szótagszámnak: egy-egy szótagszámcsoport vagy különösen egy-egy sajátos versszakképlet összekapcsol sok, egyébként különböző dallamot. Az olyan ritka sor, mint az ötszótagú, különösen ha a versszak mind a négy sora ilyen, annyira különválik a magyar dalok többségétől, hogy ez már típussá is avatja (e tekintetben legalábbis). De igen jellegzetes csoportot alkotnak a 6-os, 8-as, 12-es izometrikus dallamok is – ezek többnyire a régi parlando-rubato dalok főcsoportjai; a 12-esek pedig a régi stílusban szinte kivétel nélkül az úgynevezett „recitálók" csoportjába tartoznak. Ellenben a 7 és 11 szótagúak a régi stílusban kivétel nélkül táncdallamok, a 6+5 tagolású 11-es pedig szinte egyetlen dallamot jelent: a „Hol jártál az éjjel cinegemadár" szövegű kanásztáncot (04). 13–14 szótagszám egy dallamon belül a kanásztánc legjellemzőbb típusait jelenti. Új dalaink között a 10-es és 11-es szótagszám jelent igen tipikus dallamcsaládot, az új stílus legnagyobb tömegű, legjellegzetesebb darabjait; 16-os szótagszám a közép-erdélyi új dallamokat, s ennél hosszabb sorok már csakis az új stílus AABA formájú dalaira jellemzők, tehát ismét egy szűkebben körülírható dallamfajtát határoznak meg.

Még közelebbi rokonságot jelenthet egy-egy sajátos ritmusforma. A mazurka-ritmus



igen erős hasonlóságot tud éreztetni még nagy dallamkülönbség ellenére is.

ritmus 4–5 dalunkra jellemző, amelyeket ezért egymás közeli rokonainak érzünk.

Talán még erősebb a típusalkotó ereje a formának. AA^5A^5A dallamainkat szinte mind egy típusnak lehet érezni. Nem kevésbé a fordítottját: A^5A^5AA-t. Még jellegzetesebb, egyéni arculatot tud adni egy dalnak a szaffikus forma magyar változata. A 118–119. és 160. példában több változattal is bemutatott dallamcsaládot például szinte semmi más tulajdonság alapján nem lehetne egyetlen variánscsoportba sem összehozni, csakis a forma alapján: dallamiránya hol fölfelé tartó egészen az oktávig, hol a kvintről lefelé mozog, hol meg a kvint körül marad; hangnem-hangkészlete alapján lehetne dúr pentachordtól oktáv terjedelmű dúr, akusztikus, fríg, hipo-ión, eol dallam; szótagszáma és ritmusa a 3–4. sorban nagy különbségek között ingadozik, tehát mint „heterometrikus versszak" is különböző helyen szerepelnének változatai akár egy ritmusrendben, akár a szótagszám szigorú rendszerében. Ami mindben közös, az egyedül a forma: AAb + bc, a késői szaffikus jellegzetes formája; ennek megfelelően a nép is egyetlen dalnak ismerte és mindig ugyanarra a szövegre énekelte. (Pontosabban: ugyanazt a dallamot ugyanazzal a szöveggel variálta ilyen különböző formában, ahol minden megváltozhatott a dallamban, egyedül a forma nem.)

Még a dallam–szöveg kapcsolat is lehet típusalkotó elem: kanásznótáink, dudanótáink sajátos szövegeknek sajátos ritmussajátságokkal való együttjárását jelentik, különböző dallamokban. „Jaj-nótáknak" pedig azokat nevezzük, amelyek sajátos szövegkezelésükben gyakran toldják ki a szöveget: jaj, jaj, jaj (csuhajja, la-la-la) féle szótagokkal a dallam kitolódott sorvégein vagy páratlan sorain. A „virágénekek" is elég jellegzetes csoportot jelentenek: virágot emlegető refrénszövegükről nevezzük így, a legjellegzetesebbek a háromsoros, refrénes dúr-pentachord dallamok.

Végül az előadásmód is jelölhet típust: „recitálók" kivétel nélkül 12-es parlando, ötfokú *drm*-kezdetű dalok; s az 5/8-os előadás a régi stílusú 11-esekben tapasztalható, ahol a 4/8-ot váltja fel a kissé fellazított, nagyobb érzelmi töltésű, kiszélesített ritmus.

Mindaz, amit eddig elmondtunk, többnyire elég tág határokat jelent: azt, hogy egy-egy tulajdonságban bizonyos dallamok közösek és másoktól elkülönülnek; de azért ez még nem teszi őket egy jól meghatározható típus tagjaivá. Ahhoz több kell, mint egyetlen tulajdonságban való egyezés, és ebben az egy tulajdonságban való különbözés a többi dallamtól. Viszont mindjárt azt is meg kell mondanunk, hogy olyan dallamcsoportot sem tudunk felmutatni, amelyik mind a hét felsorolt tulajdonságban különböznék a többi daltól. Még a legsajátosabban körülírható kanásznóta-csoport is csak egy-két tulajdonságban különbözik minden más dallamtól, egyéb vonásaiban hol több, hol kevesebb dallammal tartja a rokonságot. Sajátos ritmusuk és szótagszám-szabadságuk, valamint dallam-szöveg kapcsolatuk alapján minden más daltól különböznek, ötfokúságuk, kvintváltásuk, dallamvonaluk menete, jellegzetes $A^5A_k^5AA_k$ formájuk, táncszerű, feszes giusto előadásmódjuk más-más dallamokban is feltalálható. Azonban nemcsak a különböző vonások tartoznak hozzá egy stílushoz vagy egy típushoz, hanem

mindaz, ami jellemző rá, akár közös az mással is, akár nem. Az a kérdés, vannak-e olyan típusok, amelyekben minden elsorolt tulajdonságnak kötelezően csak egy bizonyos megoldása fordulhat elő. Ebben a megfogalmazásban a Kanásznótát már ilyen típusnak nevezhetjük: sajátos dallamvonal (kvintváltó, egymotívumú „Páva-dallam"), sajátos hangkészlet (9–VII ötfokú), egyéni metrikai-ritmikai sajátság, szövegkapcsolat és táncszerű előadásmód jellemző rá. Ebből a metrikai sajátság és a szövegkapcsolat minden mástól különbözik, dallam, hangkészlet és forma sok daltól elválasztja, de összekapcsolja a dél-dunántúli ötfokú-kvintváltó dalok egész sorával. Viszont itt már olyan szűkre vontuk a beletartozó dallamok határát, hogy mindössze két dallam tartozik bele, amit az MNT VI. kötete egyetlen dal variánsainak minősített (03–04). De vannak nem kvintváltó, sőt nem is ötfokú kanásznótáink is; ezek csak a szövegkapcsolat és a ritmus–metrum alapján rokonai az előbbieknek, vagyis a „megkülönböztető jegyekben", összes többi tulajdonságaikban eltérnek tőlük: „Csóri kanász, mit főztél" (Pt 43) még (elhomályosult) ötfokúságával közelebb van, de már nem kvintváltó, s első motívuma is más; 0292 dalunk pedig már se nem ötfokú, se nem ereszkedő dallam, mégis kanásznóta. Ezeket már csak egy tágabb meghatározás kapcsolja össze.

Látjuk tehát, hogy tágabb és szűkebb meghatározások keresztezik egymást; több vagy kevesebb jellemző, közös jegy alapján pontosabb vagy lazább körülírást, szorosabb összefüggést jelezhetünk.

Különböző, szűkebb-tágabb körbe tartozó típusokat mutattam be a Pt dallam-mutatójában (l. „Típusok, eredet".) Annak célja csak az volt, hogy különböző, kidomborodó sajátságokra, bizonyos rokonságokra felhívja a figyelmet (amit akkor már nyilvántartottunk).

Nyilván sem a maximális követelmény nem lehetséges: hogy minden tulajdonságban jellemzők s egyúttal minden más dallamtól különbözők is legyenek a „típusok", sem a minimális, hogy csak egy-egy tulajdonsággal határozzuk meg a „típust". Az elsőt nem lehet elérni, a második pedig kevés. Kell tehát több jegy ahhoz, hogy valamit típusnak mondhassunk, de mindig lesz benne egy vagy két kidomborodó sajátság, ami leginkább föltűnik és jellemzi a típust, és kell hogy a típuson belül különböző dallamok legyenek, amelyek a nem kiemelkedő sajátságokban eltérjenek egymástól. S amit így elsorolunk, abban mindig számolni kell olyan, ezúttal elhanyagolt tulajdonságokkal, aminek alapján, más vonatkozásban más típusba is sorolhatnánk az illető dallamot. Amikor például főképp hangjaival határozzuk meg a dalt – dallamvonal, hangnem, hangkészlet, kadenciák alapján – akkor ritmusával kapcsolódhat egészen más dalokhoz is, és fordítva.

Ezúttal ugyanis a dallammozgás irányával, a kadenciákkal, a hangkészlettel és hangterjedelemmel (tehát hangnemi sajátságokkal) és a forma alapján állítom össze a típusokat. Eltérek Járdányi rendszerétől abban, hogy egyrészt lazábban határozom meg a dallammozgást, hiszen nem egy tízezrekre rúgó dallamanyag egyszempontú elrendezésére akarom felhasználni, hanem csupán a közölt anyagban akarom jellegzetes csoportokra felhívni a figyelmet; másrészt éppen ezért

több szempontot is figyelembe veszek egyszerre. Inkább valami olyasféle tipológiára törekszem, aminőt Bartók adott könyvében, azzal a különbséggel, hogy az ő fő szempontja a versszakszerkezet és ritmus volt. De előzőleg már elkülönített három stílust, amelyet több vonással jellemzett: a régi stílust ereszkedő, ABCD felépítésű (vagy kvintváltó), ötfokú, izometrikus tulajdonságokkal, az újat négyféle visszatérő formával, alkalmazkodó tempo giustóval, s csak azon belül határolt el szótagszámcsoportokat, illetve a „Vegyes osztály" III. alosztályában különböző versszakszerkezeteket. Egyes csoportjai már valóban „típusokat" fognak össze; a többiek azonban vagy túl tágak, vagy túl vegyes elemeket tartalmaznak, mert a választott összetartó sajátság (metrika, ritmika) a legkülönbözőbb eredetű és stílusú dallamokban is lehet közös.

Magam követem Bartókot abban, hogy különválasztom az ötfokú dalokat a diatonikusaktól, de nem elégszem meg azon túl a szótagszámcsoportokkal, hanem további megkülönböztetéseket is teszek mélyebb és finomabb dallamrokonság meghatározására. Az új stíluson belül is forma és dallammozgás szerint adok további elhatárolást, s messze túl kellett menni mind Bartók, mind Járdányi szempontjain a két nagy stíluson kívül eső típusok meghatározásában.

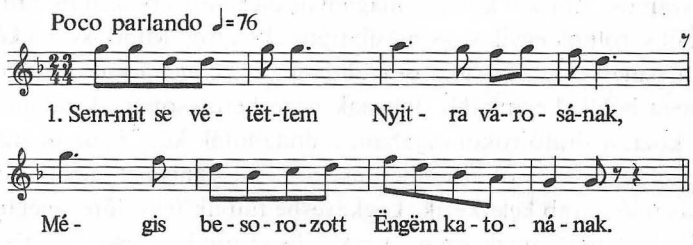
Arról természetesen szó sem lehet ezúttal, hogy a teljes magyar népzenei anyagot mutassam be „típusokon" keresztül. Az még az összkiadásban sem lehetséges, hiszen számos „típuson kívüli", magányos darabot is be kell mutatni, amit csak szükségből sorolunk egyik vagy másik típus elé, közé. Mindössze a kétségtelenül kialakult, ismert típusokra akarom felhívni a figyelmet a saját példáimon és gyűjteményemen belül. Leginkább típusnak nevezhető csoportok találhatók az ötfokú dalok közt, a sirató rokonságában, a dudanóták közt és az új stílusban; tehát ahol összefüggő stílusról beszélhetünk. Stílus ugyanis azt jelenti, hogy sok egymáshoz hasonló darab keletkezik. Legkevésbé tudjuk (egyelőre) meghatározni azt a sokféle dallamot, amely ezen a négy stíluskörön kívülesik, és tulajdonságai rendkívül tarka képet mutatnak. Ezeket többnyire csak tág határok között, inkább elkülöníthetjük egymástól, semmint szorosan meghatározhatnánk.

Lássuk mindenekelőtt az ötfokú, régi dalokat. Legkiugróbb típusai a kvintváltók. Ezek közt is igen jellegzetesek az „egymagú" dalok, amelyek egyetlen motívumot kétféle zárlattal periódussá fejlesztenek, s azt kvinttel mélyebben megismétlik ($A^5A_k^5AA_k$). Ezen belül külön is nagy család, az úgynevezett „Páva-család", amelyet meghatározott „mag", dallammozgás jellemez A-sorában: 8–4–7 fokok után 8–4–5 (02–014, valamint az MNT VI. kötetének szinte a teljes anyaga.) Ez a „típus" már majdnem egyetlen *dal;* de a különböző szótagszámú és ritmusú változatai különböző szövegekkel társultak, s ezekhez a szövegekhez és metrikai formákhoz annyira hozzáalakultak apró dallamrészletekkel, s egy-egy ilyen önálló forma olyan variánsgazdagságban él a nép közt, hogy önálló dallamnak kell tartanunk a család minden tagját, s a családot együtt típusnak. Ezek szabályszerűen 7[5]♭3 kadenciasort alkotnak (amit nem egy dallam vagy variáns elváltoztathat); ugyanilyen kadenciákkal és $A^5A_k^5AA_k$ periódusos-kvintváltó formával más dal-

lam is építkezik (például 01 és 015). Számos hasonló kadenciájú, kvintváltó dalunk épül viszont két különböző motívumból: A^5B^5AB (kétmagúak): 01, 016–021. Jellegzetes csoport az olyan kvintváltó daloké is, amelyek a periódust egy hanggal mélyebben záruló első sorral alkotják 4 5 VII kadenciákkal (ezeknek egyike-másika esetleg el is változhat egyes változatokban): 022–032. További kvintváltó csoportok: 5 5 1 kadenciák (033–037); 8 5 4 kadenciák (vagy 9 5 5): 038–047. (Mindig az alkalmi módosulások leszámításával.)

Sokban közeli a dallammozgás a kvintváltókhoz az ismétlés nélkül ereszkedő, ABCD formájú dalokban (064–0101). Ezek közt is lehetnek lépcsőzetesen ereszkedők: 080–081, 083, 088, 092, 093, esetleg 062, 086 – továbbá Pt 24, 49, 60, 98, 108?, 110–111, 124, 141, 180. Külön csoport az olyan ereszkedőké, amelyek 5–4–5–4–5–8 fokokon kezdenek: 095–097, 0100–0101, 0117–0118, továbbá Pt 17, 44–45, 113, 123, 134–135, 152, 230. Hasonló, mégis elkülönül tőlük az 5. fokon mozgó (de a 4.-et nem érintő) kezdés és utána 8.-ra ugrás (és utána természetesen ereszkedő dallamvonal): 094, 098–099, továbbá Pt 20, 121, 138, 168, 171?, 218. Nagyon sok ereszkedő régi dalunk kezd az oktáv ismételgetésével (vagy ami avval egyenlő: 8–5–8, 1–8... ugrásokkal): 073–074, 076, 092, 0109 és 191. példa, továbbá Pt 70, 87, 117+126+191=166. pl. Pt. 131, 168 stb.

191.



MF 1229/b–1930/b lányok, Menyhe (Nyitra) 1909. Kodály

Nem kevésbé gyakori és jellegzetes az első sor oktávon induló és 7. fokon záruló első sora (8----7): 016, 018, 019?, 020, 047, 066, 071, 077–080, 082–083, 086, 088?, 091, 0102, 0109–0110, 0113? továbbá Pt 27, 49–52, 105+107, 124, 133, 165.

Nagyon tipikus az ABBC felépítés – tehát két azonos középső sor – nyolcszótagos, ötfokú-ereszkedő dalainkban. Gyűjteményünkben csak 066, de lásd Pt 50–52, 59, 87, 89, 92, 131, 133, 141, 157, 160=166. (Amint látjuk, ez érintkezik az előbbi csoporttal is: van tehát egy szűkebben összetartozó csoport: 8---7 kezdés és ABBC felépítés.) Hasonló ehhez, hogy a szélső sorok ismétlődnek vagy egymáshoz hasonlóvá váltak ($AA_{(k)}BB_{(k)}$ vagy ABCC): 067, 070, 072?, 089–090, továbbá Pt 110.

A két első sor ismétlését (AABC formát) jellegzetesen olyan régi dalokban találjuk, amelyek három-négy nagyívű sorból – oktávról az alapra lefutó sorból

– állanak, tehát kadenciáik 1 [1] 1. Ilyen 0114, továbbá Pt 54, 76, 79–86. Ezek többnyire 8 vagy 10 szótagos sorokból állanak.

Egészen más jellegűek az ereszkedő 12-esek: 24/ab. (lásd még Pt 178-at). Ezek erősen recitáló dallamok, ahol szinte az ötfokú, ereszkedő dallammenet vázát rajzolja ki a dal sok hangismétléssel.

Különválnak azok az ereszkedő dallamok, amelyekben csak az első három sor ereszkedik fokozatosan, le is jut az alaphang környékére, azután a negyedik sor újból magasra ível fel, vagy már a magasból indul is: 013, 065, 068, 074, 084, 0101, 0103, 0111–0114, 0133, 0141 és 23, 24/a, 58. példa.

A magasról ereszkedők után lássuk a középen mozgó pentatondalokat. Legjellegzetesebbek a *drm*-tengely körül mozgó dalok: 0129–0133, 0137, 0139–0141, továbbá Pt 77–78, 158, 162–164, 171, 179–142, 220, valamint Kodály 1973, 30. A *drm*-kezdettel jellemezhető dalok is összefüggő típust alkotnak, de néha – nagy ritkán – emelkedők is lehetnek, s szinte kivétel nélkül parlando (sőt recitáló) előadásban élnek: 0134–0136, 0138, továbbá Pt 96–97, 100, 127, 173–176.

Ötfokú, régi dalok közt ritka az ennél mélyebben járó dallam, de ami van, az határozott típus. Ilyen alulról vagy középről induló és alsó járású a 0143–0145 (továbbá Pt 22, 41, 96!, 220 és Kodály 1973, 32 „Túl a vízen egy kosár"). Szintén jellegzetes típus a néhány tetraton és triton dallam: 0146–0152 és Kodály 1973, 28 „Csak azt szánom-bánom" = 276. példa.

Erősen összetartozó típust alkotnak dudanótáink. Ez ugyan ritmusuknak köszönhető, s erre vonatkozik a megjelölés is. Szinte kivétel nélkül 8 szótagosokat tartunk nyilván ilyen névvel, amelyekben kvint-kvartváltás nyomait lehet fölfedezni. Összetartozásukat további dallam- és formaelemek határozzák meg, amelyeket majd a következő fejezetben, eredetük tárgyalásában fogunk részletezni, mert a keleti párhuzamok világosabbá teszik. Egyik csoportjuk formája A^5 vagy A^4ABC (vagy $A^{5-4}ABB$), másiké $A^{5-4}BAB$ ($A^{5-4}BAC$): 050, 055, 062 (= Pt 250), továbbá Pt 248–252, 256, 270 és 053–054, 057–059, 061 (= Pt 260), továbbá Pt 258–259. Kivételesen 6–7 szótagú kvint-kvartváltó, alapritmusú dalokat is neveznek dudanótának: 050, továbbá Pt 56, 245.

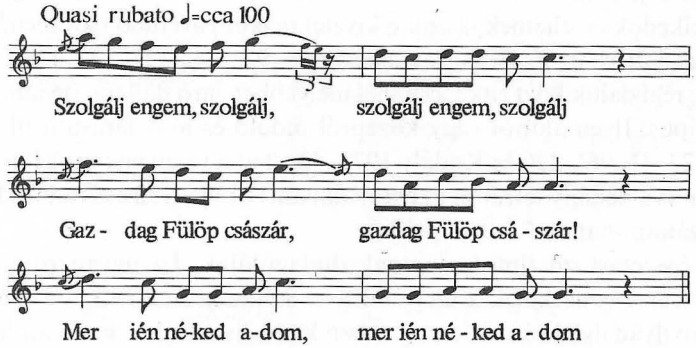
Közeli rokonai ezeknek a dudanótáknak olyan 8-as parlando dalok, amelyeknek 2. sora már leszalad az alaphangra, néha már az 1. is: 112/a (= Pt 4) és Pt 37. Ugyancsak közeli a kvintváltó, egy magból felépülő dalok némelyike, amelyek az 5. fokú főzárlatot leviszik az 1. fokra: 151. példánk (= Pt 21). Jegyezzük meg mindjárt, hogy ennek ritmusa tipikus 6-os dudanóta-ritmus. (Ebben a dalban tehát összeolvad a dunántúli mintára elváltozott, egymagú, kvintváltó, Pávamotívumhoz hasonló dallamszerkezet az A^5BAA_k dudaritmusú dallamok szerkezetével. Ilyen oka is lehet az 5. fokú kadencia „lecsúszásának" az 1. fokra!)

A dudanóták többségét csak erős fenntartással lehet ötfokúnak nevezni mai alakjuk szerint. A későbbiekben látni fogjuk, hogy *szo-* és *do*-alapú, sőt félhangos ötfokúságban mozgó dallamokat lehet párhuzamba állítani velük; ezért, mostani diatonikus jellegük ellenére is az ötfokúak után tárgyaltuk őket.

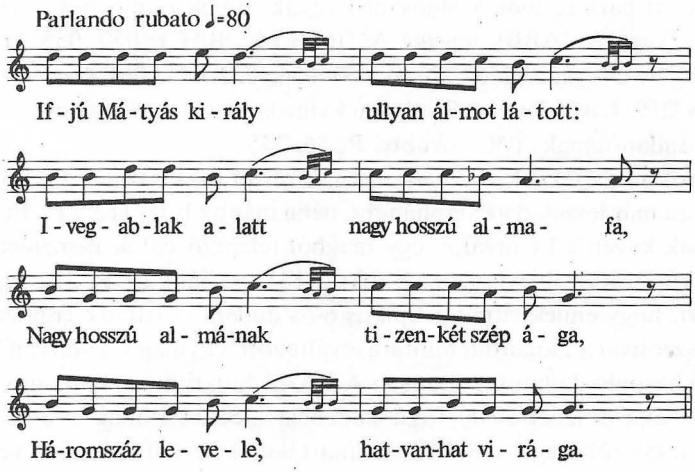
Viszont a következők már kétségtelenül diatonikusak, bár jó részüket Bartók még az ötfokú, régi stílusba (A-osztályába) sorolta. Régiségük természetesen vitathatatlan, és sok egyéb tulajdonságukkal kétségtelenül közel állnak régi, ötfokú dalainkhoz.

Legfontosabb csoport a diatonikus parlando 12-eseké. Ezeknek hullámzó dallamvonala határozottan eltér az ötfokú 12-esek kifejezett ereszkedésétől; egészben véve és legtöbbjüknek kadencia-sora alapján mégis ereszkedőknek mondhatók. (Kadenciáikról az eredetkérdések tárgyalásakor szólunk.) Legszívesebben balladával, régi históriás ének vagy koldusének szövegeivel és halottas énekekkel járnak együtt. Ilyen 0155, 0163, 0165, 0193–0196, valamint 192–195. példa.

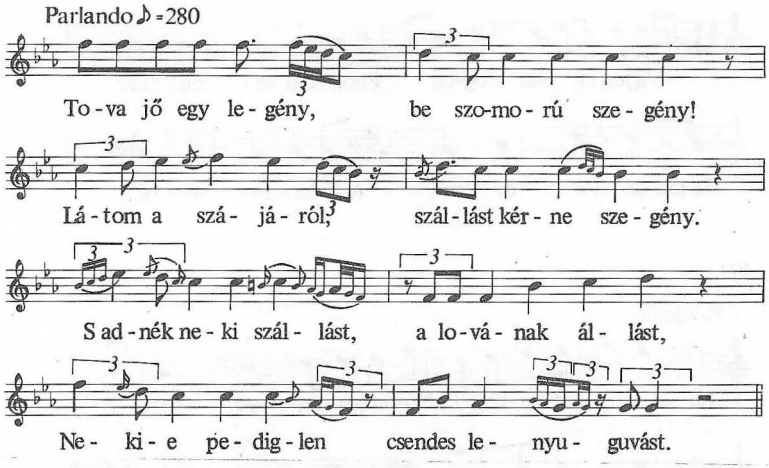
192.



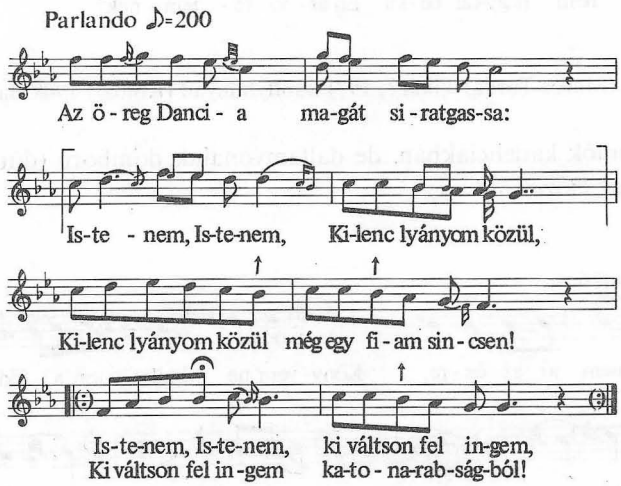
193.



194.



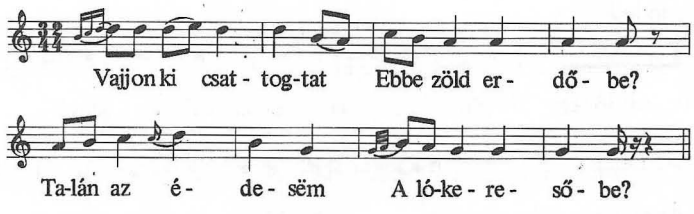
195.



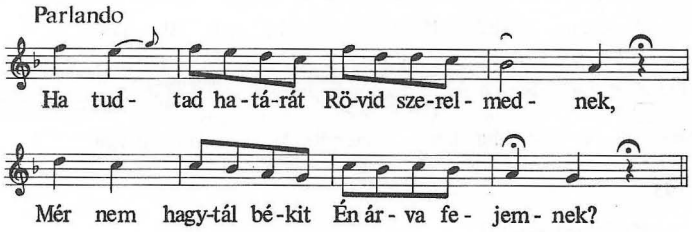
192) MF 2491/a 36 é. férfi, Trunk (Moldva) 1930 Veress S.; **193)** Kallós 1970 108; **194)** MF 1320/d asszony, Székelyvaja (Maros-Torda) 1914 Bartók = Pt 348 más szöveggel; **195)** Pusztina (Moldva) 47 é. vak férfi, 1951 Kallós.

Hasonlóan ereszkedő-diatonikus, de nem annyira recitáló, mint a 12-esek, egy sor 8-as és 11-es 5[4]♭3 kadenciás (esetleg lassú táncritmusú) dallam: 0181–0184, valamint 5[4]2, 5[4]1 és hasonló kadenciákkal lépcsőzetesen leszálló 6-os vagy 8-as: 0166, 0164, 0188, 0194. Rokon ezekkel néhány oktávról, hetedik vagy hatodik fokról ereszkedő dallam 2. és 1. fokú kadenciákkal: 0161, továbbá 196–197. példa.

196.



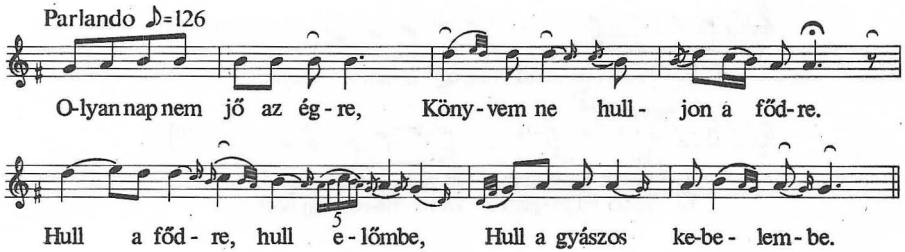
197.



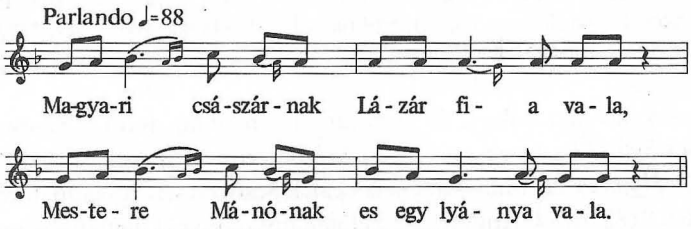
196) MF 522/a (Maros-Torda) Vikár?; **197)** Bánffyhunyad (Kolozs) 1908 Bartók.

Ezekhez hasonlók kadenciákban, de dallamvonaluk domború (dúr- vagy moll-terccel, mint az előzők is):

198.



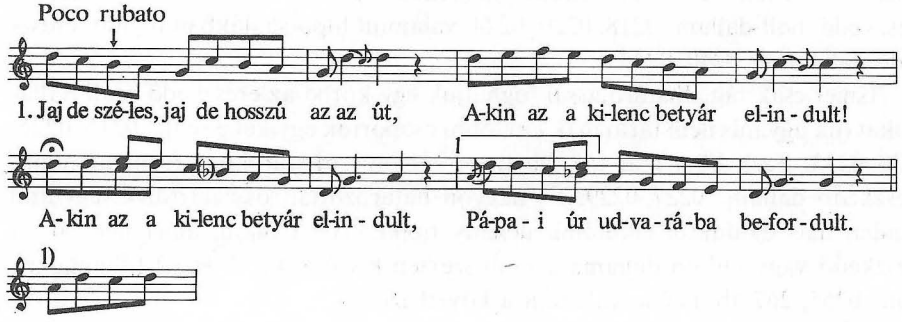
199.



198) Sz. Nd 32 sz. 56 é. asszony, Nyárádköszvényes (Maros-Torda) 1914 Bartók; **199)** Kallós 1970 5. sz.

Hasonló típusokat táncdalok közt is nyilvántartunk: 5[4]2 (vagy 2 helyett 4, 4,1) kadenciákat erősen kihangsúlyozó, fokozatosan ereszkedő dallamokat: 0167–0171, 0187, továbbá 146. és 200. példa.

200.

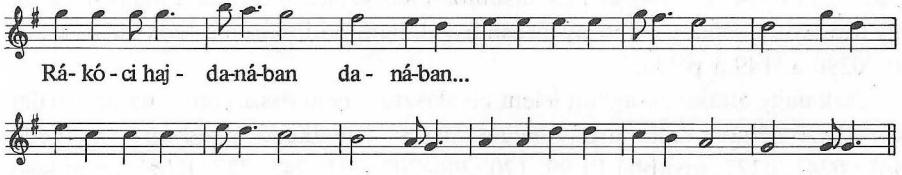


Derzstomaj (Jász-Nagykun-Szolnok) 82 é. férfi, 1939 Vargyas = Vargyas 1954 93 sz.

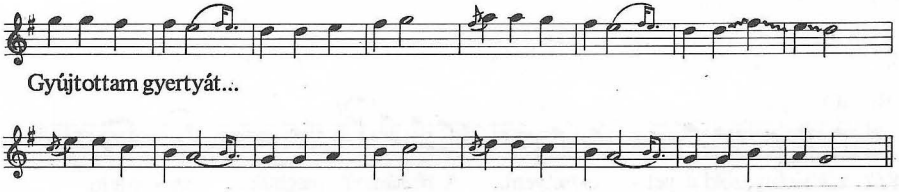
További rokontípusok az oktávról ereszkedő, vagy alulról domborúan induló dallamok 2., 1. vagy X [2] X [1] kadenciákkal: 218., 220–221., 222. példa, valamint az utolsónak hangszeres változatai: 145/a–g példa.

Egészen más világot jelentenek a dúr-kvintváltók. Ezek is, mint az ötfokúak, nagyívű, ereszkedő dallamok, de kifejezett dúr hangzásuk elválasztja tőlük: 0205–0206, valamint 201–202. példa.

201.



202.

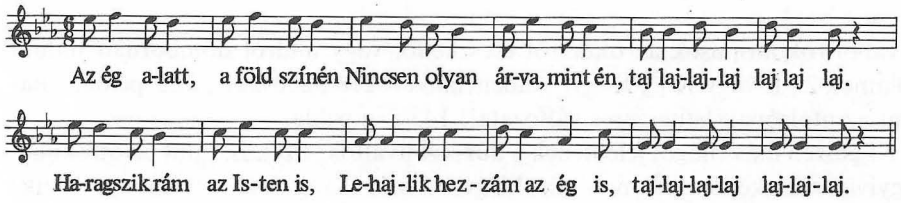


201) MNT III. 563; **202)** MNT III. 649.

Ezekkel már meg is kezdtük Bartók „C) osztályának", vagyis sem a régi stílusokba, sem az új stílusba nem tartozó dallamoknak a csoportjait. A dúr-kvintváltók határozott körvonalú típust alkotnak. Már a további csoportok inkább csak „elkülönítést" fognak jelenteni: a dúr-ereszkedők (ritkák): 83. példa, valamint a mixolíd-ereszkedők: 0208–0214. Inkább nevezhető típusnak a néhány lépcsőzetesen ereszkedő moll-dallam: 0218, 0220, 0224, valamint hipo-skálákban fogant, ereszkedő dallamok: 0240–0244.

Ismét csak tág elhatárolással foghatjuk egy körbe az ereszkedő moll-dallamokat (ha ugyanis nem tartoznak az előbbi csoportok egyikébe sem): 0215–0225, 0230–0233. Ezek közt már inkább típus néhány „új-szaffikus" formájú, moll, ereszkedő dallam: 0227–0229. És nagyon határozottan összetartozik, egyúttal minden más dalunktól elkülönül néhány tipikus fríg dallam, amelynek ♭6-ról ereszkedő vagy induló dallama a moll-szexten kívül a 4., ♭3 és ♭2 főhangokra épül: 0255, 267/ab. példa, valamint a következő:

203.

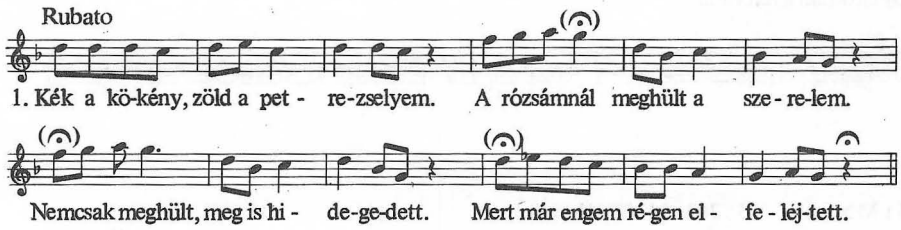


Csikvacsárcsi (Csík) 1907 Bartók.

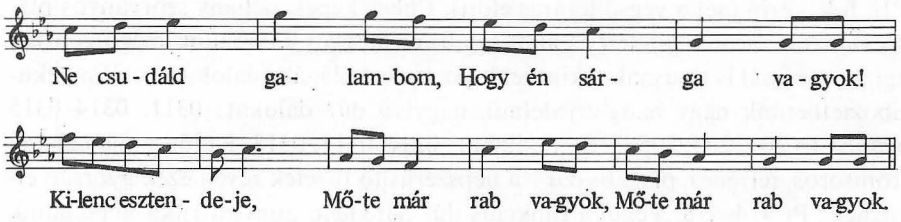
(Lásd még Pt 334–338, 347-et.) És hasonlóan jellegzetesen elválik a magyar dalok nagy tömegétől néhány alacsony járású fríg dallam, különösen a szokásdalok között: 0290/a, 149/a példa.

Csak nagy általánosságban jelent elválasztó – nem összekötő – határvonalat a következő néhány dallamirány-meghatározás. Ereszkedő, majd újra emelkedő dalok: 0241, 0277, továbbá Pt 99, 170, 206–207, 231, 242, 327. Középen mozgó dallamok: 0298 (továbbá Pt 182, 185, 208, 223, 227, 246, 269–270, 281, 285, 333, 347.) Középről fölfelé induló dalok: 0254, 0262 és 204–205. példa.

204.



205.



204) Kiskunhalas (Bács-Bodrog) 78 é. férfi 1939 Vargyas = Vargyas 1954 32 sz.; **205)** Ghymes (Nyitra) 1906 Kodály.
(Lásd még Pt 146–147, 183, 192, 196, 241, 307, 320, 325, 332, 347.)

Elütnek a magyar dalok nagy tömegének dallamvonalától az alulról emelkedő és domború ívet leíró, (de nem ismétléses formájú, tehát nem új stílusú) dalok: 0268, 0273–0274, 0300, valamint a 247–249. példacsoport dallamai (továbbá Pt 101–121, 185–187, 210, 236, 238, 262, 273, 316, 329 = 468, 368, 370, 372, 471, 480 és a 249. példacsoportunkban szereplő Pt 494–495).

Még elütőbbek az alulról csak az 5. fokig emelkedő, alsó járású dallamok: 0297, 0299, továbbá Pt 46–47, 88, 204, 216, 284, 286, 288, 297?, 317–319, 370. Ezeket a magyar népzenén belül már „típusnak" is tarthatjuk a többitől való nagy távolságuk alapján.

Ugyancsak típust alkotnak az úgynevezett „Jaj-nóták". Ezeket kizárólag formai sajátságuk alapján érezzük összetartozónak, de ez a formai sajátság nagyon szembeszökő, akár az egyes dalt tekintjük, akár egy egész összetartozó dallamcsaládot. (Leírásukat már láttuk a Forma fejezetben példákkal.) Akár a jellegzetes szövegtoldásokat vesszük tekintetbe, akár a dallamcsaládon belül tapasztalható sorszámszaporodást vagy -fogyást mindenképpen valami hasonlót, közöset kell látnunk az ilyen dalokban, függetlenül attól, milyen jellegű volt az eredeti négysoros, 8 szótagos dal: ötfokú, régi, ereszkedő, vagy dúr plagális, újszerű ének. Ilyen ötfokúak közt 077 és 085, egyéb dalok közt 0247–0254, valamint 124–127 példa.

Egy sor kis hangterjedelmű dalunk szeptim nélküli dúr-hangsorát egyáltalán nem a modern harmonikus érzék szerint alkalmazza: ezeket csakis a régi elmélet ión-skálájával jellemezhetjük. Ilyen ión-pentachord-hexachord dal 0303–0308. Külön összetartozik közöttük a refrénes, esetleg háromsoros fajta is. (Lásd Kodály 1973, 78–79. lapján közölteket.) Viszont egészen más jellegű, de a magyar népdalok közt szintén idegenszerű az 1–6(+8) fok közt mozgó, tehát dúr-hexachord dallamvilág: betlehemes dalaink nagy része és a regösénekek tartoznak ide, valamint néhány dúr-dudanóta és egy nagy tömegű párosító dalcsalád: 0201 és 44–45., 50–54., 152, 160/a példa. Ezek közt a szaffikusok (44–45. példa) igen sok dalból álló jellegzetes típust alkotnak.

A magyar dalok túlnyomó nagy többsége autentikus elhelyezkedésű (vagyis

egész dallamvonala a záróhang fölött helyezkedik el – nem számítva a szubtonika – VII. fok – érintését a végső lezárás előtt). Ehhez képest néhány szórványos plagális (tehát a záróhang felett és alatt egyaránt mozgó) dallamunk még ilyen tág meghatározással is típusnak tekinthető. Az ismert plagális dalokon belül megkülönböztethetünk nagy hangterjedelmű, nagyívű dúr dalokat: 0311, 0314–0315 (továbbá Pt 201, 204, 205, 318), mollokat: 0312–0313, 0318. Külön típus néhány háromsoros, refrénes, plagális dal – a népszerűsítő füzetek révén ezek gyorsan elterjedtek: Pt 474–478. Végül a funkciós dúr-hangnem annyira ritka népdalaink közt, annyira jellegzetes hangzást jelent, s annyira idegen is, hogy jól felismerhető és elhatárolódó típusnak nevezhetjük: 0316–0317 és Pt 200.

Ezek után vegyük sorra új dalaink típusait. Először a legegyszerűbbet, amely szintén egyetlen motívumból van fölépítve, mint a régi dalok első, kvintváltó csoportja: $AA^5A^5{}_{(k)}A_{(v)}$. Az ilyen formájú dalok közt igen jellemző a 8 és 11 szótagosok csoportja. A nyolcasok közt csak domború motívumot ismerek, 1–5 (6)–1 vonallal: 0323–0324. A 10–11-esek közt 5.-ről 1.-re ereszkedőt is: 0345, 0359 és domborút is: 0394.

A kétféle sortípusból építkezők közül AA^5BA ereszkedő (5–1) A-sorral: 0319 (hatos), 0322 (hetes), 0325 (nyolcas), 0341 (tízes), 0346 (tizenegyes). Ugyanilyen felépítés domború A sorral: 0326 (nyolcas). Elég sok hasonló akad tizenegyeseink között.

Az ABBA forma 10-esei és 11-esei alkotják a leggazdagabb csoportokat. Ezekben már nemcsak az 1. és 5. fok közt mozoghat az A-sor, hanem 8–1, illetve 1–8–1 vagy 5–8–1 közt is.

10-es, A: 5–1: 0331–0332, 0338, 0340, 0343
11-es, A: 5–1: 0346, 0352, 0355–0358, 0363, 0368
10-es, 11-es, A: 1–5–1: Pt 402, 404, 413, Járdányi, 64, 65, 73, 0360, (0361)
10-es, 11-es, A: 8–1: 0333, 0339, 0342, 0344, 0347–0348, 0350, 0353–0354, 0365, 0367
10–11-es, A: 5–8–1: 0334, 0336–0337, 0364, 0366
11-es, A: 1–8–1: 0351

AABA formájú dalaink hosszú sorokból állanak, A-soruk a sok hangból nagy ívet ír le; kvint- és alaphang közt mozgó, szűk dallamsoraik tehát nincsenek is.

A: 1–8–1: 0374, 0376, 0380, 0389, 0390, 0392, 0393
A: 8–1: 0381–0383, 0384–0386
Többszörös ívet ír le: 0387–0388, 0391

Természetesen lehetséges volna további részletezés is. Még szorosabbra vont határok közt közelebbi összetartozást is meg lehetne állapítani, ha a B-sorok különböző fajtáit és a sorok belső hajlásait is részleteznénk. Egy nagyobb anyagban, például a teljes népdalanyag összkiadásában erre szükség is lesz. Jelen célunk csak az volt, hogy a feltűnőbb csoportokra rámutassunk és a típusmeghatározás lehetőségeit ismertessük.

Ha most egybenézzük a magyar nép által ismert és fenntartott dallamtípusokat, különösen a „rokonsági kör" értelemben használt típusokon belül még az egyes dallamokat is, amelyeket variánsaik száma és elterjedtsége alapján „dallamtípus"-ként tartunk számon, akkor végtelenül gazdag sokféleséget találunk, s a zene, az ének legtöbb sajátságára, lehetőségére találunk több vagy kevesebb példát. Ezek közt vannak kedvelt, gyakori fajták, és vannak ritkák; a kedvelt fajták a dallamtípusok olyan nagy számával vannak képviselve, s azok olyan nagy tömegű variánsokkal, hogy bizonyos uralkodó jelleg erősen átüt a sokféleségen, sőt bizonyos értelemben egyformaságot, egyhangúságot is okoz. Mégis, az egész együtt, gyakori és ritka, népdalszerű és idegenségét még alig levetkező ének, ősi és új összead egy olyan zenei együttest, amely változatosságával, fejlettségével a nép sokféle érdeklődését árulja el, s bizonyítja, hogy kultúrája nyitott volt minden fejlődési lehetőség számára. S ha benne mégis sajátos, egyéni válogatás és jelleg mutatkozik, szívós ragaszkodás bizonyos sajátságokhoz: autentikus, ereszkedő vagy kvintszerkezettel emelkedő dallamépítkezés, izometria, határozottan érezhető forma, világosan tagolt szerkesztés, beszédszerű ritmusok rubatóban és feszes, pontozott ritmusban egyaránt, az mindennek nem mond ellene, csak kiegészíti: sokfélével megbarátkozó, de bizonyos sajátságokhoz ragaszkodó, változatos és egyéni műveltség igényéről tanúskodik.

NÉPDALTÍPUSOK EREDETE, IDŐRENDJE

A népi kultúrának nincsenek írott forrásai. Különböző időből és helyről származó jelenségei mind együtt kerültek napvilágra egy időben, újkori gyűjtések folyamán. De ha kivételesen akad is följegyzés régi időkből, ami egy-egy szájhagyományban élő adatot örökít meg, arról sem tudni, milyen régóta meglévő jelenséget rögzített az adott pillanatban. Minden följegyzés csak terminus ante quem, ami tehát csak azt jelzi, hogy előtte már megvolt valamely jelenség; de nem bizonyítja, hogy az akkor keletkezett is. Legfeljebb tanúskodik róla, hogy az írástudó műveltek érdeklődése abban az időpontban a néphagyomány bizonyos jelensége felé fordult. Így hát a jelenségek eredetére, korára csakis összehasonlító kutatással tudunk következtetni.

Az összehasonlító kutatás nagy eredményeit örököltük elődeinktől. (Bartók 1934, de már sok eredményt közöl 1924-ben is, valamint 1913-ban és 1923-ban, román kiadványaiban; Kodály 1937–73.) Bartók is, Kodály is nagy módszerességgel és széles körű anyag alapján, stílusok ismeretében és szembesítésükkel vonta le következtetéseit szomszédnépi vagy rokonnépi összehasonlításaiban. S ha az újabb vizsgálatok még ezeken is módosítani voltak kénytelenek, mert a számításba vett területek, stílusok köre időközben kibővült, akkor még világosabb, hogy egyéb, kiragadott elemekre épülő dallamegyeztetés már eleve kilátástalan – ilyen is volt a magyar szakirodalomban –, még ha egy-egy esetben véletlenül el is talált valami részigazságot. Bartók azért fogott bele a Kárpát-medence és környéke felkutatásába, hogy az összehasonlításhoz elégséges és megbízható anyagra támaszkodhasson. S most látjuk, amikor a nagy, döntő kérdéseket véglegesen megoldotta, hogy mégis két kelet-európai nép egymás közti kölcsönzéseinek sok kérdését csak egész Európa népzenéjének és régi műzenéjének ismeretében tudjuk helyesen megítélni. Kodály rokonnépi összehasonlító eredményei lényegében szintén változatlanok maradtak, legfeljebb kiegészültek, de a történeti alakulás és a széles körű összefüggések magyarázata teljesen megváltozott az új helyszíni gyűjtések és a szaporodó kiadványok alapján, vagyis ezúttal is tágabb összefüggések ismeretében.

Minthogy az új eredményekben sokkal inkább a korábbiak finomítása, továbbfejlesztése az új, semmint azok gyökeres megváltoztatása, bízhatunk benne, hogy az eredmények most már egyre kevésbé fognak változni, vállalkozhatunk tehát egy eredet és időrend szerinti összefoglalásra.

Minden eddigi tudomásunk szerint legrégibb időbe nyúlik vissza eredete a si-

ratónak. (Szabolcsi 1934, 1937, Vargyas 1950–1953, Rajeczky 1957 és az MNT V-ben 1966, Dobszay 1973 és kéziratban lévő kandidátusi értekezése; C. Nagy 1946 és 1947 a siratónak egy részletével egy obiugor és magyar dallamot, illetve dallamrészletet állít párhuzamba.)

Annyit már tudunk a siratóról az előző fejezetek alapján, hogy szabad rögtönzés szintén rögtönzött prózai szövegre, ennek megfelelően teljesen beszédszerű ritmusban ismételgetett sorokból áll, amelyeknek tulajdonképpeni lényege, legmegfoghatóbb eleme a kadencia. Figyelmesebb elemzéssel azonban a kadenciák mellett még bizonyos, többé-kevésbé következetesen jelentkező motívumokat is találunk benne, s a hangterjedelme is minden siratófajtának egyértelműen megállapítható. Ezeknek az elemeknek segítségével határozhatjuk meg különböző fajtáit, amelyek a sirató eredet-kérdésének tisztázásában is fontos segítséget nyújtanak, másrészt a strofikus népdalokhoz fűződő kapcsolataikhoz is nélkülözhetetlen támpontot szolgáltatnak.

Korábban mindössze két sirató-típusról tudtunk: az úgynevezett kis formáról, amely két kadenciával, legfeljebb hexachord terjedelemben épül föl, és egyetlen „nagy formáról", amely a két kadencia alatt egy kvart-terjedelmű moll alsó résszel egészül ki. Már ennek az északnyugati (Zobor vidéki) két típusnak ismeretében is lényegében helyesen lehetett megítélni a siratónak népdalainkhoz és más népekhez vezető szálait; mégis szükséges volt a teljes magyar nyelvterület siratóit megismerni, hogy tisztán lássunk ezekben a fontos kérdésekben. Az MNT V. kötetében közölt, nagyarányú gyűjtés hozta meg a sirató teljes ismeretét s vele a történeti és népzenei problémák alaposabb megoldását.

Kiderült, hogy nem egy „nagy formája" van a siratónak, hanem igen sok, területenként más és más; egyedül a „kis forma" bizonyult általánosan elterjedt típusnak az egész nyelvterületen. De annak is hangnemi változatai, kadenciáiban leegyszerűsödött válfajai vannak, s a két kadencia sorrendjében, vagyis a végső kihangzás, hangnemi hatás tekintetében is vannak különbségei. Vegyük sorra a legfontosabb változatokat.

A kis sirató leginkább dúr penta- vagy hexachord terjedelmű, és a 2. és 1. fokon tart megállásokat (0154). De van tetrachord terjedelmű is, sőt két példánk van trichord (nagyterc) terjedelmű siratóra is: 12. példa és 0153.

(Van egy trichord-terjedelmű siratónk: MNT V 155/a Vargyasról, Udvarhely megyéből, amely egykadenciás, minden sorát az alapfokon zárja le. Ha ez nem utólagosan csökevényesedett le a másik kadenciát fokozatosan elhagyva, amire több példánk van, akkor ez volna az egyetlen emléke a két kadenciás forma kialakulása előtti, sztihikus állapotnak.) A kadenciák rögtönzésszerű sorrendben követik egymást (0153), de néha szabályozódik a sorrend [2] [1] egymásutánra (0154); ha ez ritkán ilyen szabályos, akkor is a legtöbb kis sirató a legalsó fokon hangzik ki a befejezésben. De hogy nem törvényszerű, bizonyítják a ritkább, felső (2. fokon) kihangzó siratók (például 0158). A két kadenciához sokszor két különböző sor tapad: 8–5. és 7–4-ig mozgó [5] és [4] kadenciákkal. (Innen kezdve abban

a transzpozícióban tárgyalom a siratót, ahogy az MNT V. kötetében az első 55 siratót van közölve: a kis forma legalsó hangja 4. fokra c^1-re írva – így kadenciái nem 2. és 1., hanem 5. és 4., s a nagy forma az 1.-re, g-re. Így tudniillik a nagy forma felső része és a kis forma egybeesik, ami ugyanis valóban azonos a kétféle típusban. A többi siratófajtát viszont már saját értelmezésem szerint, ezekhez viszonyítva transzponálom.) A kis siratóban tehát a 8–5 és 7–4 közt mozgó sor néha szinte szekvenciaszerűen követi egymást. Ritkább a 7–5. közt, tehát egy kisterc hangközben mozgó sor; nagyon sok ilyen után azonnal egy nagyobb 8–4 következik.

Külön típusnak látszanak az ötfokú siratók. Többé-kevésbé pentatonizált siratók – nagy és kis formák egyaránt – szórványosan föltűnnek a Dunántúl és az Alföld különböző pontjain; ezek diatonikus részeket ötfokúakkal kevernek, s csak egy-egy ritka, magányos darab mutat teljes ötfokú felépítést. Gyimesből (és néha bukovinai székelyektől, vagy Erdély más részéből) tiszta ötfokú siratók kerültek elő, bár ezekben is föltűnnek az ismert, diatonikus siratók felépítési sajátságai, például 5, 4, 2, 1 kadenciasor áttéve az ötfokú rendszerbe ($\flat3$ = *do* esetén 4, $\flat3$, 1, VII kadenciákkal, többnyire végső zárlattal a VII-en = *szo*-n). Ezekben igen gyakoriak bizonyos tetraton-menetek: 5–4–2–1 (=4–$\flat3$–1–VII) fokok sokszor egyetlen melizmába összefoglalva a kadencia előtt (0172). S maga a kis forma is megjelenik ötfokúan 5–6 hang terjedelemben két legalsó hangon lévő zárlatokkal, vagy négyfokúan, tetraton keretben. (Pl. MNT V 174–180.)

A dúr jelleg sem kötelező, csak túlnyomó; vannak moll kis formák is (0157); Ha ez a magasabb zárlaton hangzik ki (5.-ön, =2. valóságosan), akkor fríg hangzást kapunk (0159). A terc elég gyakran ingadozik; talán ennek következménye, hogy dúr és moll formák egymás mellett élnek. A kis forma csökevényes formája, amikor csak az alaphangon áll meg a sirató, egykadenciássá válik. (Főleg moll jellegűek: MNT V 89, 109, 114–115, 130–132; dúr: 52, 119–120.)

Továbbfejlesztést jelent viszont, amikor a két kadenciára nem 5–6 hang magasságából ereszkedik le a dallam, hanem 7–8-ról. A fokozatos kiegészülés fölfelé világosan látszik olyan esetekben, amikor az öt hanghoz csak az oktáv csatlakozik ugrással (8+5–1 terjedelem): 0160. (Ugyanilyen MNT V 87, dúrban 72–74; az utóbbit lásd 216/a példában). Valószínűleg ilyen fölfelé-bővülésből lett néhány egykadenciás oktáv-siratónk is, ahol mindig a legalsó hang a kadencia (MNT V 72). S ha az oktávig bővült moll-sirató kadencia sorrendje a nagy egységeket tekintve [1] [2], akkor kapunk olyan fríg siratókat, mint 0174–0175.

Azonban siratóink nemcsak fokozatosan bővültek fölfelé: a terc-kerettől az oktávig, hanem még többször lefelé, a két kadencia *alá*. Világos ez olyan siratókban, mint a palóc vidék nagy formája, ahol a felső részben teljesen épen megmarad a két egymás melletti kadencia minden jellemző mozgással és hangterjedelemmel, de néha leereszkedik a dallam egy kvarttal mélyebbre a moll-tercen keresztül; azaz 5., 4. fokon való gyakori megállások után $\flat3$-on keresztül 1.-re, majd újra fölkapaszkodik, és folytatja az 5. és 4. fokú kadenciákkal (0180). A leereszke-

dés azonban nem mindig történik kvarttal mélyebbre – amikor dórrá válik az oktáv-hangterjedelem hangneme. Néha csak kisterccel ereszkedik mélyebbre – az előzőkhöz képest csak a 2. fokra –, s így vagy fríg jellegű lesz a siratő, vagy eol aszerint, hogy a 4. fok alatt (=*c*) *b* vagy *h* jelenik meg (*b:* MNT V 66, 69–71, 94, 104, 138; *h:* 25–26, 31, 33–34, 142; néha semmi sem jelenik meg, és a *c*-ről tercugrással ér le az *a*-ra; ilyenkor is inkább eolnak érezzük.)

A fejlődés azonban még bonyolultabb formákat is hozott létre. A variálók tudatában élő felső két kadencia annyira élénken élt és hatott, hogy sok esetben alul is megismételték; 5,4,2,1. fokon alkottak lezárást a soroknak. (0162, 0172 sőt részben ilyen a 0189 és 0192 is, csak ott a 4. fok intonálása megváltozott *cisszé.*) Korábban úgy gondoltam (1950–1953), hogy a kis siratót transzponálták kvarttal mélyebbre, úgy állt elő ez a forma. Akkor ugyan ilyen siratót még nem ismertünk, csak egy osztyák hősénekben tapasztaltuk ezt a felépítést, és számos magyar strofikus dalban, amelyek a siratő dallamát szigorúbb, zárt formában őrizték. De amikor megismertük siratóink teljes gazdagságát, kiderült, hogy egyrészt aránylag kevés az ilyen felépítés köztük, másrészt semmiképpen nem látszott transzpozíciónak a folytatás, hanem inkább további ereszkedés után újra megalkotott kadenciapárnak. De megismertük ennek a négykadenciás formának olyan befejezését is, amely a magasabb fokon – a 2.-on – zárja le a nagyobb egységeket. (A sorrendje tehát 5,4,1,2 vagy a záróhanghoz viszonyítva 4, ♭3, VII, 1.) Ilyen 0173 moll-terccel, tehát fríg befejezéssel. (Továbbá V. 68, 94, 134–136, 141, 147, 157.)

Azonban egy siratón belül is tapasztaljuk, hogy az énekes gyakran beleragad egyetlen sorfajtába – azaz egy kadenciához kapcsolódó sorba –, és annak sokszoros ismétlésével nagyobb szakaszon keresztül kihagyja a többit. Sőt ugyanannak az énekesnek különböző felvételein is sokszor egyik vagy másik kadencia teljesen eltűnik, máskor gyakran szerepel. (MNT V 145–148, 157–159.) Ugyanezt a képet kapjuk az egész siratő-hagyományból: hol felül, hol alul hiányzik egy a kadenciák közül; vagy hol egyet, hol kettőt-hármat toldtak hozzá a felsőkhöz, s az eredetileg két felső kadenciából is néha vagy az alsót hagyták el, vagy a felsőt. Így állt elő a sokféle kadencia-kombináció: 5, 4, 1; 5, 2, 1; 4, 2, 1; 5, 4, ♭3, 2, 1; 5, 1, 2; 4, 1, 2. (0189 és 0192-t is ilyen 5, 2, 1-es típusnak is tarthatjuk, minthogy a fölemelt 4. fokot többnyire nem érezzük igazi zárlatnak.) És előfordul 4, 1 is, tehát fölül is, alul is egyetlen kadencia (0186, lásd rokonságát MNT V 110–111, 122–126, 133.)

Lássuk a kadenciák és a hangterjedelem után a belső részleteket is, a motívumokat. Legfeltűnőbb motivikus sajátsága a legtipikusabb kis siratónak az ereszkedő kezdet, amely lehet azonnali ereszkedő vonal a legmagasabb hangról a kadenciáig, vagy előbb hangismétlésekkel – akár a kezdőhangon, akár a közbeeső-kön – és hullámzó mozgással leírt, fokozatos ereszkedés a zárlatra. A kadenciák után többnyire újból a magas hangról indul lefelé a dallam ugyanarra vagy a másik kadenciára. Ez a kadencia lehet egyszerű: egy-két ismételt hang, vagy egyetlen hosszú hang, utána nagyobb szünettel. Ez mindig egybeesik a szöveg nagyobb értelmi egységével, nagyrészt a mondat végével. De van egy kiemelt formája is: bi-

zonyos domború menet, „utóív". (Szabályos formája az, hogy a dallam leérve a záróhangra, onnan pár hangnyi domború ívet ír le nagyszekund vagy terc-kvart terjedelemben, s úgy visszaérve a záróhangra, alkot kadenciát.) Ez néha csak az alsó kadencián van: *cddc, cdedc* vagy ritkán *cdefedc* formában; ritkábban a felsőn is megvalósítják, s akkor *deed, defed* a mozgás. Elég gyakori, hogy a két utóív szekvenciaszerűen követi egymást. (0154-ben is sok helyen. Lásd még MNT V 14, 17, 20, 24, 42, 44, 46.) Sokszor a kadenciát a záróhang kirecitálásával, „kikopogásával" emelik ki. (0172, továbbá V 179–180/a, 86, 131–132, 141, 157! 160! 161! 164 – kevésbé 17, 44, 49, 71 és 101.)

A siratódallam föl-le hullámzó mozgásából következik, hogy domború menetek egyes siratókban nemcsak a sor közepén és végén jelennek meg, hanem a sorok kezdetén is. (Bár a nagy egységek kezdetei általában ilyenkor is ereszkedőek.) A nagy formákban pedig nagyobb lélegzetű lefutások is szerepelnek: a 7–8. fokról le a 2. vagy 1. fokú kadenciára, esetleg domború indulással: 4–7–2 vagy 4–7(8)–1. Ezt néha ötfokúsítva is halljuk (például 0172-ben, továbbá MNT V 180, 189, 199-ben).

Összefoglalva ezt a változóan azonos, rögtönzött műfajt, azt kell lényegének tartanunk, hogy különböző fejlettségű formái sem érik el a periódus zárt rendszerét, még kevésbé a kötött strófáét. Itt nincs megismételt sor, akár eltérő kadenciával is megismételve: minden sor önmagában új rögtönzés, még ha vannak is állandónak látszó részei; de azok sem kötelezően ismétlődnek benne, hanem tetszés szerint, s tetszés szerint maradhatnak el. Ez a forma, mint már a Forma fejezetben is leszögeztük, egy periódus előtti forma, a fejlődésnek igen korai szakaszáról. Egyúttal abban a periódus előtti, tehát primitív formában rendkívül fejlett is, amikor oktávra nő a terjedelme, és 4–5 kadenciát váltogat, tehát ugyanannyi sorféleséget rögtönöz. A kis formának azok a darabjai, amelyekben már szabályosan váltják egymást a felső és alsó kadenciával záruló sorok, már megközelítik egy variált sorokból alakuló „periódus" fogalmát, de a fejlődés mégsem a kötött sorismétlés felé haladt, hanem a szabadon váltakozó, periódus előtti formát növelte nagyobbra mind terjedelemben, mind alkotó elemeinek számában.

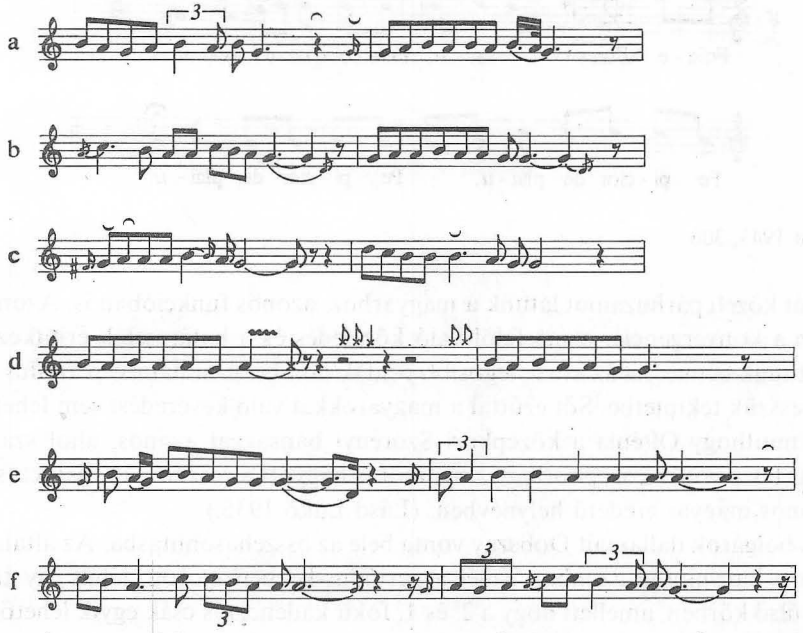
Ezt a sajátos dallamfajtát kell összehasonlítanunk Európa és a közeli Ázsia archaikus dallamfajtáival, hogy helyét kijelölhessük és rokonait megtalálhassuk köztük. A korábbi kutatás (Szabolcsi 1934, 1937, Vargyas 1950–53, 1954, 1954–55, Rajeczky MNT V) rokonnépi, szomszédnépi és távoli ázsiai vagy közelebbi gregorián párhuzamokat sorolt fel. Ezután végzett Dobszay nagyarányú körültekintést az európai népzene és a gregoriánum hatalmas anyagában. Menjünk végig a fölmerült lehetőségeken, a legszűkebb környezetből kiindulva, és azután jutva el egyre távolabbi területekre.

Északi szomszédainknak, a szlovákoknak siratóiból szinte csak azt ismerjük, amit magyar gyűjtők vettek föl a nyelvhatár mentén. (Rajeczky MNT V, 1112–1113.) Ezek több vonásban egyeznek a mieinkkel: szabadon rögtönzött, recitált, ereszkedő dallamok; a közölt 9. és 11. mozgásban, motívumaiban is egé-

szen közel van a magyarokhoz. Tudjuk, hogy a szlovák–magyar nyelvhatár a történelem folyamán egyre beljebb húzódott a magyarok felé, vagyis hogy korábbi magyar területekre rátelepültek a hegyekből állandó utánpótlást kapva a szlovákok, tehát a népesség keveredett. Az ottani siratóknak egyezését a magyarral természetesnek tarthatjuk: egyik ilyen sirató éppen a ma is vegyes lakosságú Nagybalogból való, s teljesen egyezik is a falubeli magyar siratóval, ami viszont tipikus kis forma, a felső kadencián befejezve. Amíg a szlovákok siratóit nagyobb mennyiségben nem ismerjük, ezeket a határszéli egyezéseket nem tekinthetjük irányadónak.

Románok siratóiban a magyarnál is archaikusabbat találunk. A legelzártabb ugocsai, Avas hegységi siratók (Brăiloiu 1938) a legprimitívebbek: nagyterc vagy kvart a terjedelmük (két-három esetben kvint), s vagy egy hullámzó és egy kis domború (1–3–1. fokú) menetet ismételnek periódusszerűen, mindkettőt *azonos* kadenciával (az 1. fokon), egészen csekély ritmikai változatokkal, vagy ugyanezt 2, 1. fokú kadenciákkal, mindig kötött szótagszámú verses szöveggel, többnyire kötött sorrendben, mint zárt periódust; néha azonban egyik sort többször egymás után ismétlik, a másikat kihagyva, majd újra váltogatva.

206.

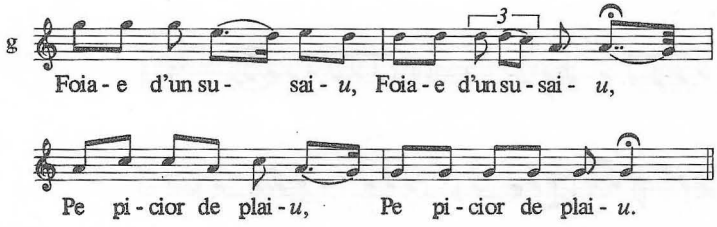


Brăiloiu 1938 1a, 1c, 1f, 2a, 2b, 2g.

Itt egészen elemi fokon látjuk a szemünk előtt kialakulni rögtön a periódust. A dallamirány is, már ebben a magnyi dallamban is többnyire eltérő a miénktől. Hasonlítsuk össze a legkisebb magyar siratóval, a szintén nagyterc nagyságú 12. példával és 0153-mal, amely következetesen ereszkedő és kadenciái ugyancsak következetesen szabadon váltakoznak. Mindamellett egész Európából ez a legközelebbi párhuzam, ha nyelvrokonainkat egyelőre nem vesszük számításba.

Még inkább eltérnek a máramarosi siratók (Bartók 1923 21a–h, 22 sz.) A „Fiatalok siratói"-ban az avasi periódus már négysoros, állandóan ismétlődő strófává vált 2., 1, 2, 1 kadenciákkal. (Két kivételes esetben másokkal.) Az „öregek siratói" viszont moll-tercen recitáló és kadenciázó, majd onnan az alapra leugró és ott záruló, szabályos periódusok, három hangból (*cisz, b* és *g*-ből Bartók átírásában).

Olténiában gyűjtött néhány siratót volt alkalmam meghallgatni (Vargyas 1954, 27=1955, 558); ezek ereszkedő, dúr hexachord dallamok, van köztük 2, 1 kadencián záruló is, egyik hasonlított is a magyar siratókra. Van arra is példa, hogy ugyanott ez a típus ballada-dallamként is feltűnik. (Ekkor már kötött sorrendben):



Brăiloiu 1943, 306.

Itt tehát közeli párhuzamot látunk a magyarhoz, azonos funkcióban is. Azonban inkább a konvergencia, a másfelől való közeledés és a határesetek érintkezését kell látnunk benne, ha az avasi, legősibb példák domború-hullámzó periódus formáit vesszük tekintetbe. Sőt ezúttal a magyarokkal való keveredést sem lehet kizárni, minthogy Olténia a középkori Szörényi bánsággal azonos, ahol számos magyar telep volt a középkorban, s nyomot is hagyott a mai román dialektusban és számos magyar eredetű helynévben. (Lásd Lükő 1935.)

A bolgárok dallamait Dobszay vonta bele az összehasonlításba. Az általa kimutatott hasonlóság azonban ismét a periódus-körben mozog, tehát egy távolibb, külső körben, amellett hogy a 2. és 1. fokú kadencia is csak egyik lehetősége a változatoknak, tehát legfeljebb egy szélső eset egyezése; a dallamok is legtöbbször domborúan vagy kvart-felugrással indulnak, s csak azután ereszkednek lefelé. A szövegek és dallamok kötöttek, tehát vagy egyetlen sort ismételnek (sztichikusan), ami a lejegyzésben két szövegsor esetében [1] [1] kadenciát ad, vagy kettőt kötött sorrendben (periódus), s az előadás is díszített rubato, nem parlando (vagy

„bolgár ritmusú" giusto). Egyezik a kis hangterjedelem (4–1, 6–1), bizonyos szabadabb ritmus, diatónia és az elemi forma.

Dobszay nagy anyagot átvizsgált a nyugati népek zenéjéből is, de ennél közelebbi formát nem talált. A rendkívül élő hagyományú korzikai siratóból Wiora (1952) közöl két példát (12/c, 21/2). Ezek nagy, domború ívet leíró dallamok. Dobszay egy-két, távoli német példáját pedig inkább gregorián eredetűnek kell tartani, semmint valami régi, népi hagyomány átalakult maradványának. Gregorián párhuzamai közül is a leginkább számba vehetők – szerinte is – a bolgár példákhoz állnak közelebb, mint a magyar siratóhoz. Kivétel a Szendrei Janka (1974, 103) által fölfedezett Mária-siralom (középkori francia misztériumjátékból), és annak két távolabbi rokona: két kadenciája a 2. és 1. fokon elég szabadon váltakozik, hullámzó, különböző hosszúságú sorok végén; különbség mindössze az alap alá is süllyedő, tehát plagálisnak tekinthető dallamvonalban van; közeli viszont, hogy sirató szöveg dallamáról van szó (ami a bolgár példákból egyelőre hiányzik). Minthogy azonban egy gazdag forrásanyagból ismert, igen széles körű dallamstílusból, annak sokszor igen elemi formái közül ennyire ritka az olyan példa, amely ilyen sajátságokat mutat, ezt is szélső variációnak kell tekintenünk.

Európa északi felén Dobszay még ennyire hasonló dallamstílust sem talált. Meggondolandó viszont egy bizonyos, középkori ballada-dallamanyag (Knudsen), amelynek jellemzője, hogy a dallammozgás lényege azonos a variánsokban, a kadenciák viszont különböznek. Vagyis van egy eléggé lazán körülhatárolható dallammag, akár a mi siratónkban, amelynek különböző lefelé bővült és ott záruló *változatai együtt* nagyjából olyan képet adnak, mint a mi siratóink *egy dallamon belül*. A variánsok rokonsága ott is akkor derül ki, ha magát ezt a dallamrészt írjuk azonos magasságra, nem a kadenciákat (amint Knudsen meg is állapítja). Vagyis a rokonság velük is olyan távoli, mint a bolgárok dalaival vagy a románok siratóival: egy elemi forma, ereszkedő dallammozgás egy kis hangterjedelmen belül, s egy korábbi „hangnem-nélküliség" a variánsok kadenciáiból kivehetően.

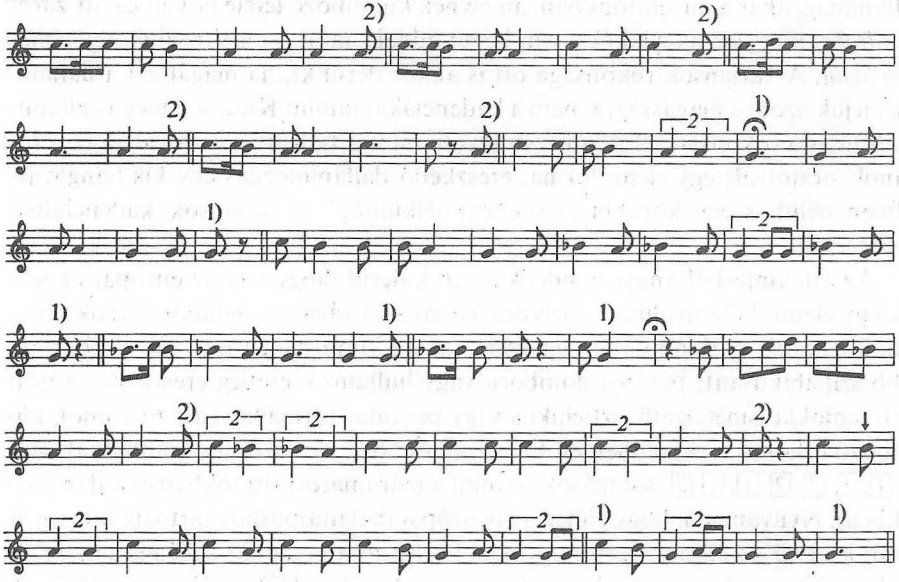
Az áttekintésből annyi mindenképpen kiderül, hogy van az európai népeknek egy elemi dallamstílusa, amelynek közös sajátsága egy rendkívül szűk terjedelmű *diatónia* parlando vagy egyszerű giusto ritmusban (mindkét esetben inkább szillabikusan); parányi domború vagy hullámzó, esetleg ereszkedő, kötött motívumokat ismételgető, sztichikus vagy periódus formában; a motívumok különböző fokokra ereszkedhetnek le, így különböző zárlat-típusok állhatnak elő: 1 1, 1 2, 2 1, 1 2, sőt mások is (mint a máramarosi siratókban és a dán énekekben). Nyilvánvaló, hogy ehhez az óeurópai dallamtípushoz tartozik a magyar sirató is azzal a különbséggel, hogy nem kötött motívumokat ismétel, hanem állandóan újrarögtönzött sorokat tesz egymás után, és a kadenciák sorrendje is állandóan változik.

Európán kívüli párhuzamot (az Európa és Ázsia határán ide-oda vándorló obiugorokat nem számítva) egyedül Szabolcsi hozott: egyetlen, elszigetelt kínai

dallamot, amely négysoros strofikus formájában nagyon távoli hasonlóság, funkciójáról, rokonairól semmit sem tudunk, s odáig nincs semmi összekötő láncszem. Ezt tehát nem lehet számításba venni, s legjobb „széles eurázsiai keretek" helyett (Dobszay 1973, 15) megmaradni az európai népek határai között. Vegyük tehát szemügyre a hátralévő európai párhuzamokat, legközelebbi nyelvrokonaink zenéjében.

Náluk találunk egyedül olyan *stílust,* amely a siratóban még világosan tapasztalható *periódus előtti állapotokat* mutatja. Vagyis szabadon váltakozó kadenciákkal tagolt kötetlen, rögtönzött dallamot, amelynek legtöbbször inkább csak kerete – hangterjedelme – és iránya van, más kötöttsége alig. Az irány mindig ereszkedő, a hangterjedelem 4–1-től 8–1-ig, egy osztyák hősének esetében 9–1-ig terjed. Az egyes sorok hossza is a kadenciáig – vagyis a szótagszám – változó. A nagyobb dalokban néha már valami dallam-elgondolásféle is kivehető, ami bizonyos sorrendben egymás után következve bizonyos dallam körvonalát adja, s mint ilyent önmagában is hasonlítani lehet egyes magyar dallamokhoz. Legtöbbjük azonban mint stílus tehető siratóink és abból fejlődött dallamaink mellé, mint azok stílusának közeli megfelelője. A következőkben nem ismételem meg korábbi példáimat (az 1950–1953-ban közölteket), kizárólag új obiugor példákat idézek a stílus meglétére, s csak egyetlen régi dallampárhuzamot ismételek meg új kiegészítések miatt.

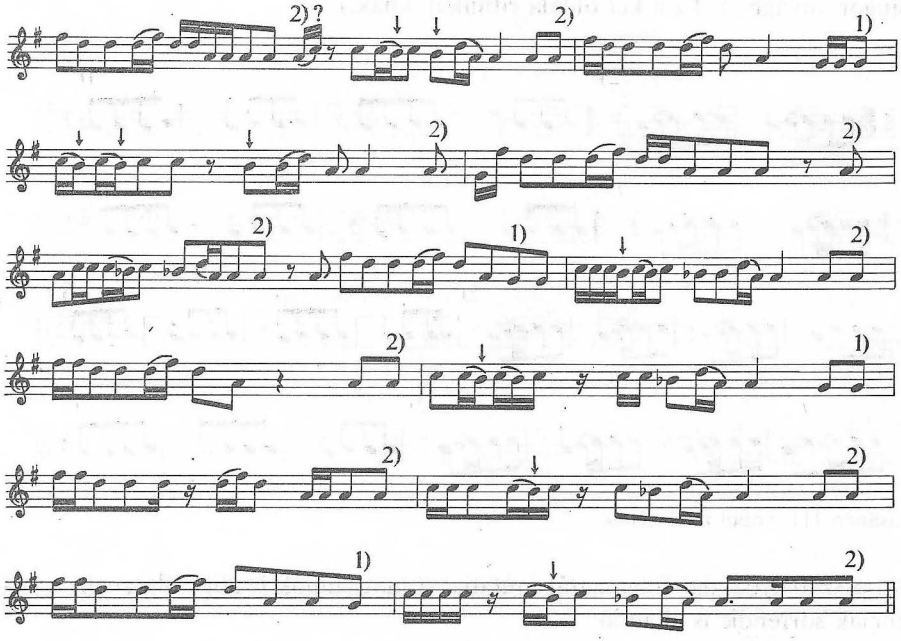
207.



Väisänen 128.

Ereszkedő, tetrachord dallam, szabálytalanul váltakozó 2. és 1. fokú kadenciákkal, ingadozó terccel. (Medveünnepi színjáték dallama, amelyben az elejtett medve szájára adva mondják el első személyben elejtésének, „halálának" történetét.)

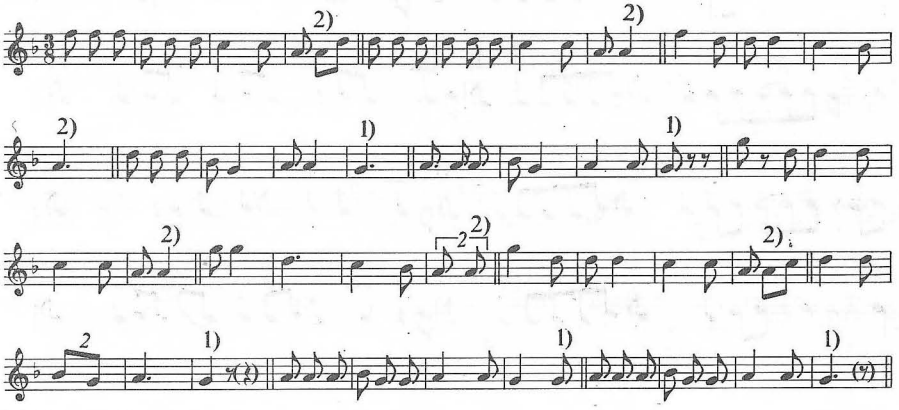
208.



Väisänen 169.

Hét hang terjedelmű, két kadenciás osztyák dallam, úgy látszik végső zárlata a 2. fokon van, terce ingadozó, nagy szeptimája van. A közlő szerint „ima-dal".

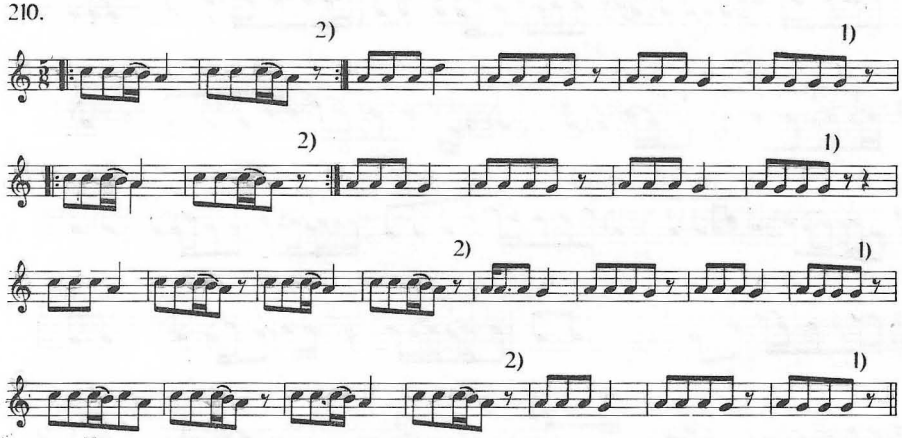
209.



Väisänen 187.

Osztyák „alkalmi dal", moll 7–1 hangterjedelemmel, 2. és 1. fokon váltakozó kadenciákkal, feszes 3/8-os ritmusban, de elég nagyfokú rögtönzéssel a sorok tartalmában és egymásutánjában. (Feszes ritmusának szillabikus jellege alig különbözik a szabad recitálástól, annak „ritmussá merevedett" formája. Ilyen sok van az obiugor anyagban. Ez a két oldala ritmikájuknak.)

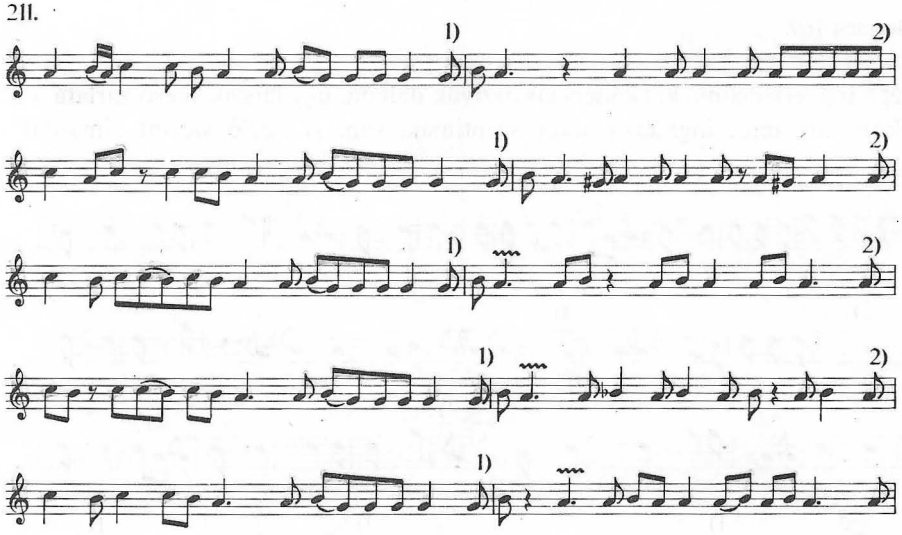
210.

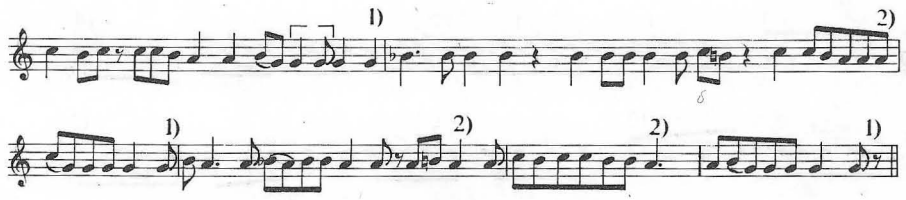


Väisänen 111, vogul medveének.

Már a szabályozódás folyamatát mutatja: a motívumok is alig változnak, a kadenciák sorrendje is állandó.

211.

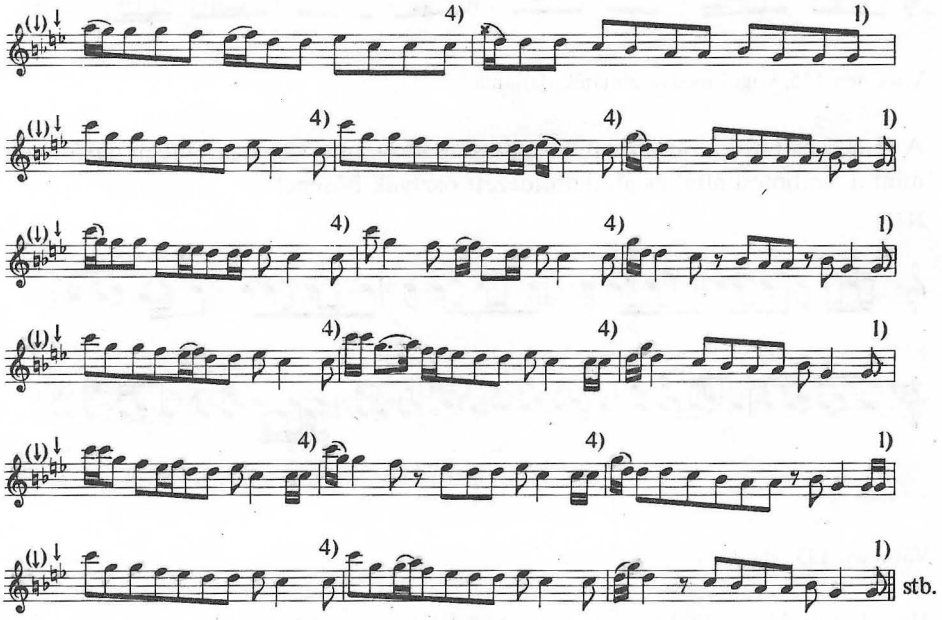




Väisänen 93. Vogul medveünnepi „színjáték" dallama.

Ugyanezt a sorozatosságot fordított sorrendben alkalmazza: előbb az alsó, azután a felső kadenciát.

212.

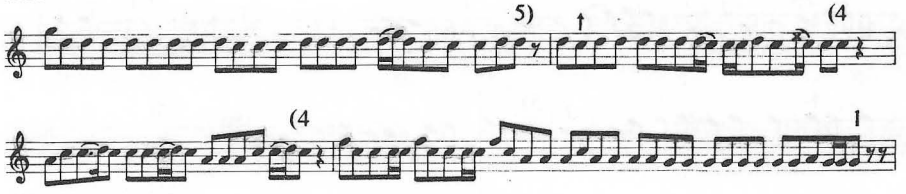


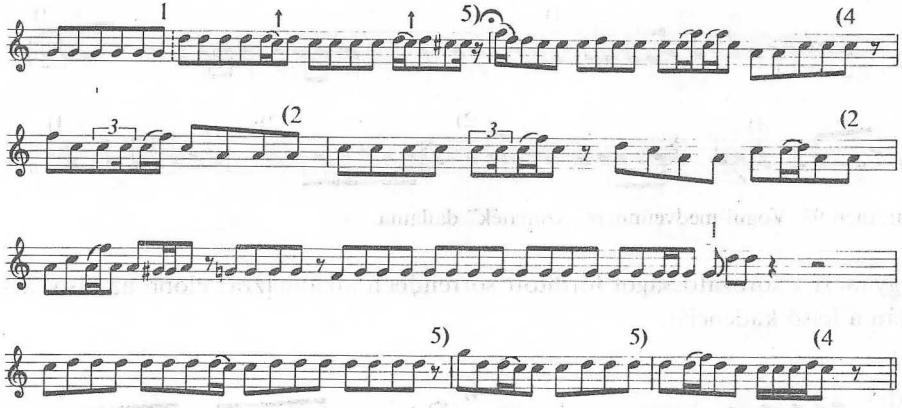
ugyanígy háromszor

Väisänen 65. Vogul medveének.

Ugyanígy, kötött sorrendben váltogatja 4. és 1. fokú zárlatait, a mélyebben zárva az egységeket.

213.

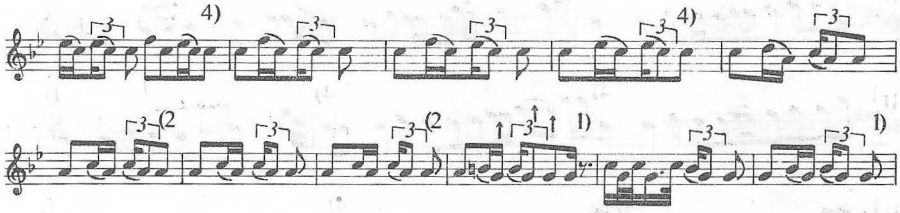




Väisänen 135, vogul medveszínjáték dallama.

Az 5, 4, 2 és 1. fokú zárlatokat variálja szabadon, oktáv terjedelemben ugyanúgy, mint a Szabolcsi által és általam idézett osztyák hősének.

214.

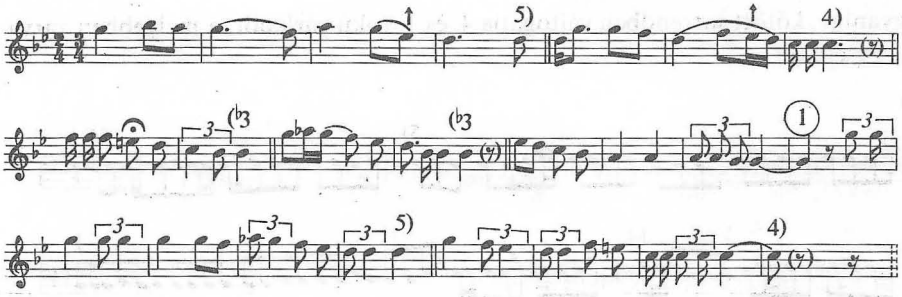


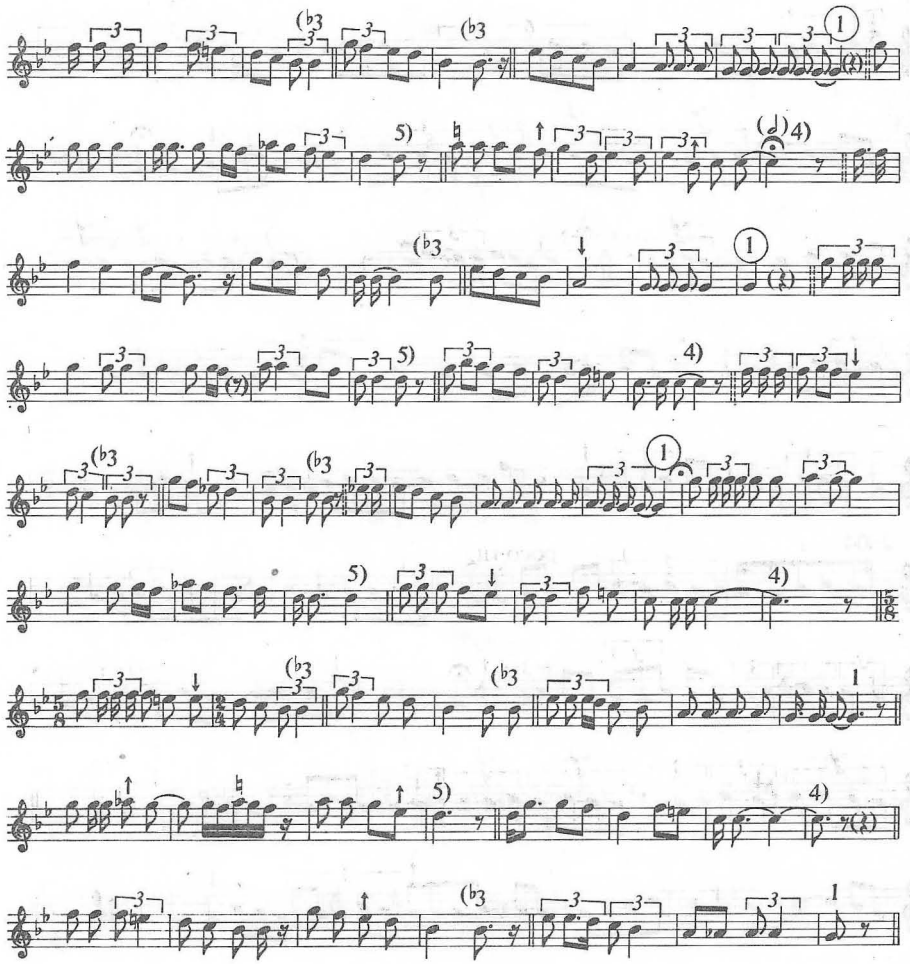
További kadenciák 1, 4, 4, 2, 1, 1, 1, 4, 4, 2, 1, 1

Väisänen 133.

Vogul „mitológiai ének": a 4., 2. és 1. fokú kadenciákkal teszi ugyanezt.

215.

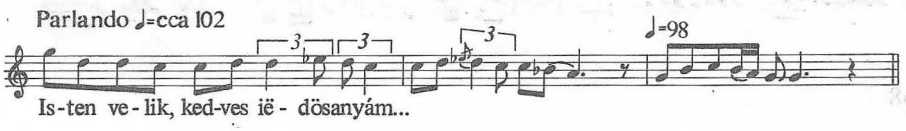


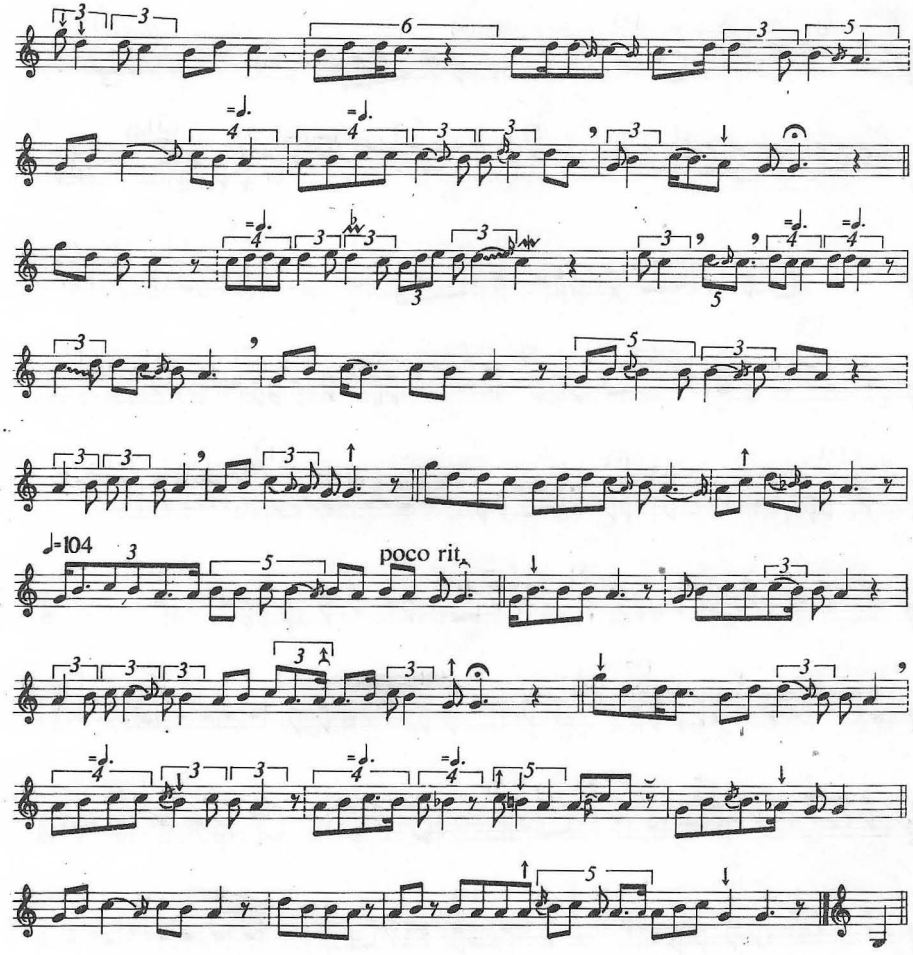


Väisänen 186.

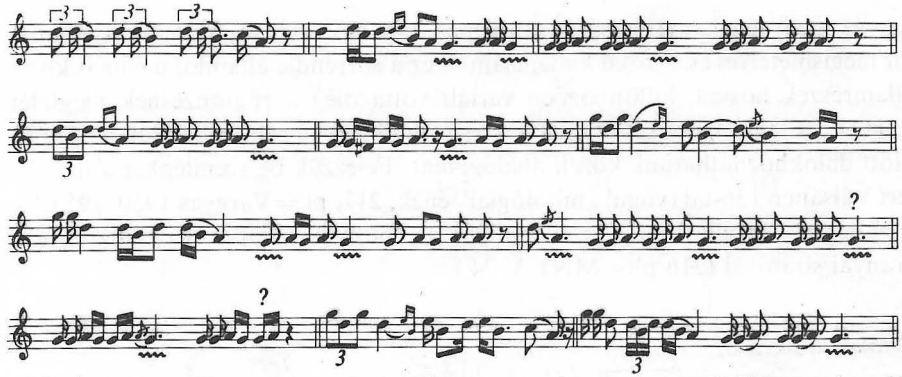
Osztyák medveének, már ismét továbblép a szabályozódás útján: 5,4,♭3 (néhányszor megismételve) és 1. fokú kadenciáinak ez a sorrendje állandó, ugyanakkor a dallamrészek hossza, különbözően variált volta még a rögtönzésnek meglétét árulja el. Itt tehát különböző fejlettségű siratóinkhoz és néha a belőlük fejlődött, kötött dalokhoz láthatunk közeli analógiákat. Fejezzük be szemlénket a már ismert Väisänen 136-tal (vogul „mitológiai" ének, 217. pl. = Vargyas 1950–1953 18. sz. pl.) és egy strofikus magyar népdallal (218. pl.): kiegészítve egy velük egyező baranyai siratóval (216 pl. = MNT V 74.)

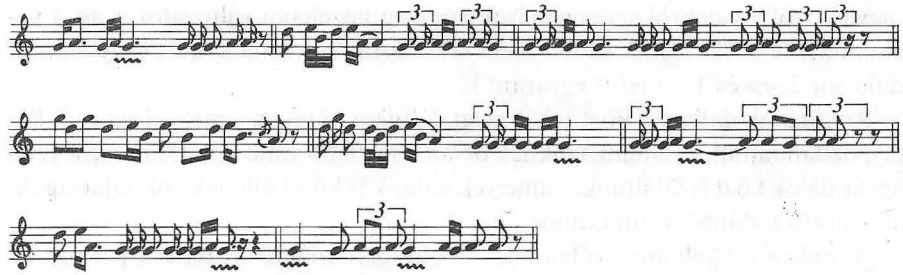
216.



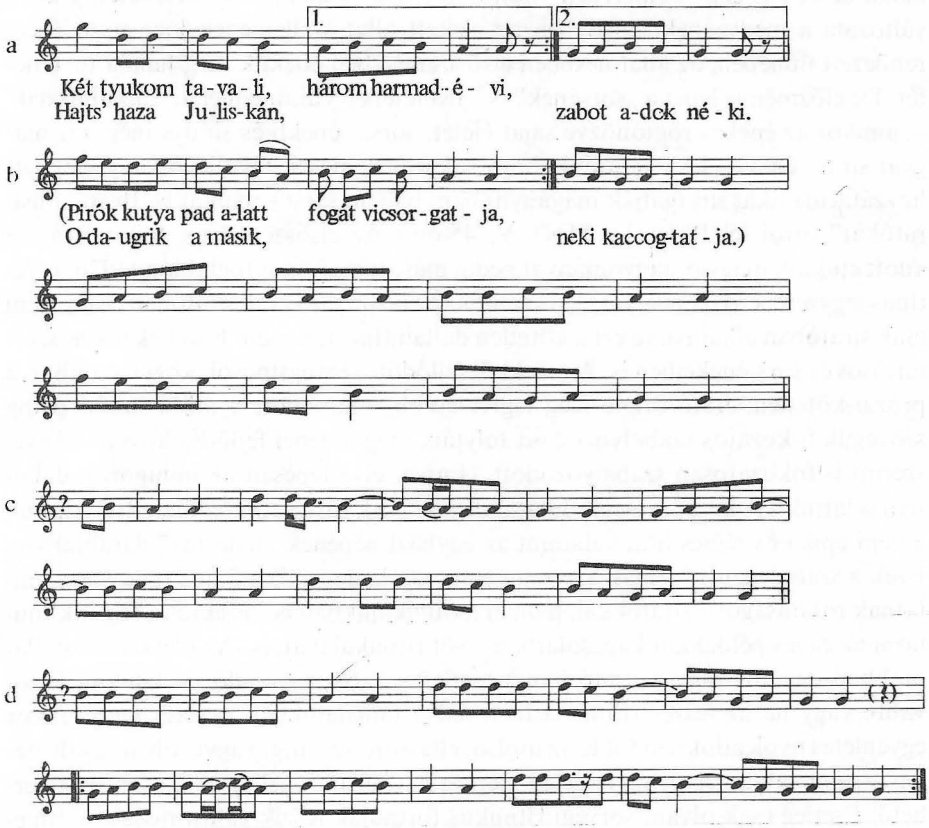


217.





218.



A magyar népdalt azokkal a duda-változatokkal együtt közlöm, amelyeket Kodály hengereiről le lehetett hallgatni. A magyar sirató a legszabadabb; a vogul énekben már kötött a sorrend, de még nagyok a variációk; a magyar népdal a legkötöttebb: sorrend is, dallamvonal is állandó. (A duda-variációkban még nem teljesen.) De mind a háromban, a két lazán rögtönzött változatban is egyező a variációk mögött kivehető és egyre határozottabbá váló dallam-ideál. (Néhány sira-

tó ugyanarról a vidékről egyes vonásokban még közelebbi változatot is ad a vogulhoz: MNT V 72–73, 75. Előbb 5.-en kezd, aztán folytatja 8.-kal; vagy a 8.-ról induló sor 2.-ra és 1.-re lefut egyaránt.)

Rokonaink dallamai közt tehát megtaláltuk a kötetlen siratóval egyező, kötetlen dallamfajtáit, valamint azoknak olyan kötöttebb változatait, amilyeneket a magyar dalok közt is találtunk, s amelyek nálunk is közel állanak sok sajátságukban a sirató különböző típusaihoz.

A funkcióról kell még szólanunk. Az obiugoroknál nem sirató a párhuzam, mert (talán) nincs európai értelemben vett siratójuk (legalábbis nem gyűjtötték), hanem annak előde él náluk: a hősének. Ennek gyakori formája az, amikor a hős maga beszéli el első személyben viselt dolgainak és halálának történetét. Ennek változata a medveének, amelyben az elejtett állat szellemének kiengesztelésére rendezett ünnepen, az állat nevében első személyben éneklik meg halála történetét. De előzménye lehet a „sorsének" is – ilyen lehet Väisänennél az „alkalmi dal" –, amikor az énekes rögtönözve saját életét, sorsát énekli és siratja meg. (A magyar sirató énekesekről is tudjuk, hogy sokszor nemcsak távollévő vagy meghalt hozzátartozóikat siratgatják magányukban, hanem saját sorsukat is. Ilyen „önsiratókat" sorol fel Rajeczky MNT V, 45-ön.) Az elsőszemélyes, halott szájára adott epikum magyar hagyományát pedig másutt már összefoglaltam (1976, a 92. típus jegyzetében). A magyarság is valamikor bizonyára nem siratóban, vagy nem csak siratóban alkalmazta ezt a kötetlen dallamtípust, hanem hősénekeiben, szertartásos és sors-énekeiben is. Az ezekből fejlődött szövegtípusok közül azonban a prózai-kötetlen sirató őrizte meg legrégiesebb sajátságait, a többi műfaj pedig szövegük fokozatos szabályozódása folytán, meg a zenei fejlődés követelményei szerint is fokozatosan szabályozódott. (Ennek első lépéseit az obiugorok dalaiban is láttuk.) A kutatás megindulásakor már csak zárt strófába meredve találtuk a népi epika és régies líra, valamint az egyházi népének „halottas" darabjaiban. Ezek a szabályozott formák azonban nemcsak kadenciáik sajátos rendjében mutatnak rokonságot a siratókkal, hanem motivikájukban is – ezekre rá fogunk mutatni az egyes példákkal kapcsolatban – sőt ritmikájában is. Az idetartozó dallamokban ugyanis vagy a sirató hangismétléses, erősen recitáló parlandója él tovább, vagy ha az feszes ritmussá merevedve táncdalokban maradt fenn, akkor egyenletes nyolcadokban fut le az utolsó, ellassuló zárlatig, vagyis olyan „jellegtelen" ritmussal, amelyben a feszessé merevedett recitatív jelleg világosan felismerhető. Esetleg csak olyan, sorvégi ritmikus formulák teszik változatosabbá, amelyek a hangismétlésnek adnak ritmikai kiemelést. (Lásd 0167–0168. példánkban.) Soroljuk fel tehát a példákat a különböző siratótípusoknak szabályos strófákba merevedett változataira.

A két kadenciás kis formának párja a 0155 tizenkét szótagos koldusénekе és az a ritka archaikus hangszeres darab – 0156 –, amelyben a két egymás melletti kadencián kívül a sorok improvizált jellege és különböző hosszúsága is megmaradt, sőt a kadenciák hosszú kikopogása is – itt már jellegzetes verbunkos figurá-

ciókkal körülírva. 198–199. példánk egy domború-tetrachord dallamban, 196. példa pedig szinte teljesen siratószerű, dúr-hexachord formában őrzi a két kadenciás sirató emlékét. 16/a–d, f példában tetraton-dallamok egymás melletti kadenciáinak kirecitálását látjuk. Itt persze kérdés, hogy nemcsak a négy hangon belül adódó szűk lehetőség miatt van-e ennyi hangismétlés, recitálás, kadencia-kikopogás benne. 0160 8 + 5–1 terjedelmű moll sirató mellé tehetjük 197. példánkat, 7–1 terjedelmű, két kadenciás moll-dallamot. Ez is, akárcsak a 196. példa, jellemzően kétsoros 12-es, nem pedig négysoros 6-os! Ennek a két hosszú soros formának ugyancsak 7–1 hangterjedelemben, de 2 × 16-ossá bővített változatát látjuk 0161 példánkban. Ebben a sirató folyondárszerűen hullámzó-ereszkedő dallamvonala kis, jellegtelen motívumok szekvenciázva hullámzó ereszkedésévé stilizálódott.

5,4,2,1-kadenciás siratóink (0162, 0172) mellé tehetjük 0163-at, Mária Magdolna énekét, amely egy aránylag szűk hangterjedelmen (6–1 moll) belül alkalmazza ugyanezt a felépítést, az epikus 12-es versformájában. (Szövege ismeretes a 17. századból.) Nyolcszótagos egyházi népének a 0166, és lassú giusto népdal a 0164. Az országosan elterjedt 0165-ben viszont az 5,4,2,1 zárlatsorozat 5,4,5,1-gyé változott, a harmadik sor felugrásával; de még több változatát mutathattam be az eredetinek tekinthető 2-es kadenciával (1950–1953 35 és 71–73 sz.) Az ilyen felugrás 2-ről vagy 2. helyett 5.-re elég gyakori. Legjellemzőbb példája Tinódi Egervár viadaláról szóló énekének a nép közt fennmaradt változata (0265), valamint 0170-nek országosan ismert változatai (Pt 301). 0165 dalunk tehát recitáló 12-es ritmusával, eredetileg 5,4,2,1-es kadenciáival, ereszkedő dallamfejeivel, a sirató utóív-szekvenciáját kissé megritmizáló sorvégeivel a középső területek egyik siratótípusának megfelelője, amely az egész nyelvterületen elterjedt (de súlypontja az Alföldön van.)

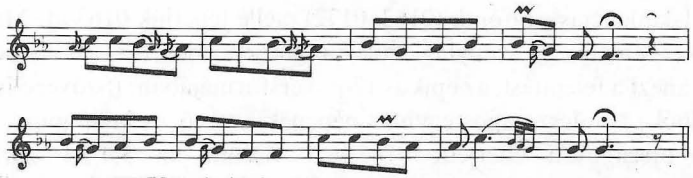
Feszes táncritmussá jegecesedett recitálást látunk 0167, 0168 dalunkban, valamint 26., 146., 147. példánkban. A 146. példa XVIII. századi kottás emlékből származik, 147 pedig szinte a vázát adja az ilyen felépítésű táncdalainknak. Ezekben ugyanis a sirató kadencia előtti utóívei, illetve utóív-szekvenciái vannak dallá, ritmussá stilizálva. 200. példánk viszont már csak a kadencia-sort tartotta meg a sirató dallamából, s ennek különböző körülírását adja négy sorában. Ismét táncritmusban, rövid hatosokban tartotta meg a jellemző kadenciasort 0169. 0170 szintén csak egy alapvázat, a kikopogott kadenciákat és akörül forgó, jellegtelen dallammozgást tartott meg a siratóból, megint csak vázlatszerű lényegét. És talán idetartozik 0171 is, bár siratóban ezt a kadencia-típust – két egymás melletti kadencia, s ez kvinttel mélyebben megismételve – nem ismerjük. (Külön-külön a két rész „siratószerű": 1–2. sora az ismert f–d + g–c formulát hozza mollban, egy hanggal magasabban, 3–4. sora pedig az f–a, f–g lefutást.)

Ugyanennek a kadencia-sornak a végén megcserélt sorrendjét képviseli strofikus népdalban 194. példánk – a 0173 dallam siratóban mutatja be ezt a formát (továbbá MNT V 136, 138, 157); kissé elváltoztatva – 4. helyett is 2.-kal a 195. példa. A 194. példában a harmadik sor elkezdi kikopogtatni a legalsó kadenciát,

de azután fölível, hogy áthidalja a távolságot a negyedik sor magas kezdetéhez. Az ilyen elváltozás strofikus dalainkban már gyakori, ahol a variálók már „megkomponálják" a strófát. (Ezt a dallamot Csíkszenttamáson gyűjtött szöveggel dolgozta fel Bartók a Nyolc magyar népdal VII. számában, lásd Pt 348-at.)

Külön kell szólnunk a 0174–0175 siratóról és rokonaikról, 0176–0178 dallamokról (lásd a 65/a–f példát). A két, 1–2. kadencia sorrendű siratónak egészen közeli variánsa a két moldvai ballada és a Zobor vidéki lakodalmas dal. További variánsok: egy nagyszalontai Három árva-ballada, amit Kodály 1924 3. sz. jegyzetében egy többé-kevésbé hasonló román dallal – 219. példákkal – vetett egybe, amely azonban távolabbi, mint a felsorolt dallamok.

219.



MF 3441/a Rau-de-Mori (Hunyad) Bartók 1967 II 193/e. (Ott részletesebb lejegyzésben. Itt az MNGY XIV, 364-ben közölt formáját adom, ahogy Kodály idézi Bartók korábbi lejegyzését.)

A magyar dallamcsoport távolabbi tagja 0179 is. A Nyitra megyei lakodalmas és a baranyai sirató kizárja a lehetőségét, hogy román átvételnek tekintsük.

Az északi 5,4, ♭3-on keresztül 1.-re ereszkedő, nagy forma közvetlen leszármazói azok az 5,4,♭3, 1 kadenciás nyolcasok, amelyek országszerte elterjedt családot alkotnak, de hatalmas variánstömeggel éppen az északi, palóc sávon találhatók: 0181. (Távolabbi rokonai 0182–0185.) A palóc dalcsalád kezdete a siratóban gyakori *(d)–f–d+g–c* sorkapcsolatot használja fel, majd az északi nagy forma ♭3-on keresztül szokásos leereszkedését, és gyakran pentaton jellegű felkapaszkodását fogalmazza át a 3–4. sorban befejezéssé. Ugyanezt a típust képviseli a 215. példában bemutatott obiugor dallam.

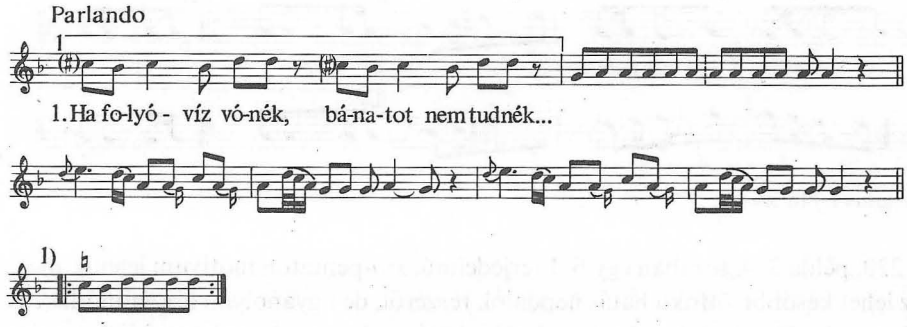
0187 dallamunk Szatmár megye északkeleti részéből való. Ugyanennek a kelet-magyarországi résznek (Bereg, Zemplén, Szatmár) jellegzetes siratója 0186 (továbbá MNT V 110–111, 122–125. – 125=0186 – és 133.) Ugor párhuzama a 212. példa. 0187-es dallamunkban pedig még a sirató egyes dallammeneteit is fel lehet ismerni a kadenciák mellett: a *c–f–c* meneteket, majd *f–g* lefutást, ami sok siratóban éppen olyan fríg meneteket ad, mint itt a táncdalban. Különben frígdór hangnem siratóban is, népdalban is gyakori párhuzamosság.

Legnagyobb variáns-számban, leggazdagabb változatokban találjuk recitáló 12-eseink és 8-asaink közt (kivételesen 6-osokban) a különféle 5,4,1, 5,2,1, 4,2,1 és hasonló háromféle kadenciával építkező siratók megfelelőit. 0188–0196 ennek a népi és történeti énekkincsben egyaránt jelentős, kiterjedt dallamrétegnek képviselői.

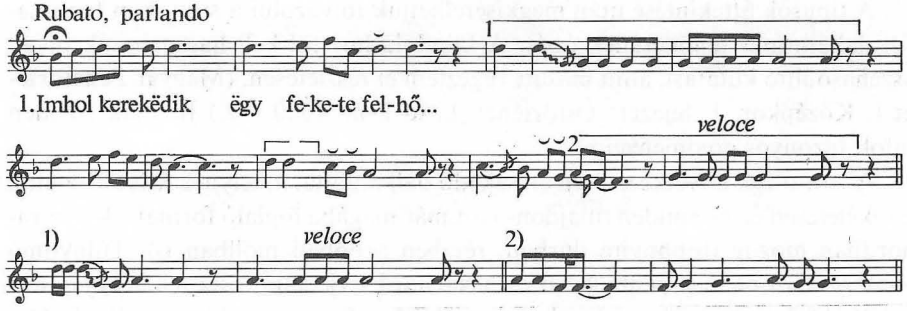
Talán ezekhez kellene sorolnunk a 157. példát, mint a 0181–0185, illetve 0165-nek felcsúszott záróhangú párját. A 157/e alatt közölt transzpozíció mutatná jól ezt az összefüggést. De látva néhány „kötött" azaz már szabályozottabb siratónk hasonló kadencia-sorát: 4,♭3, ♭2, 1 (lásd 157/b–d-t), nem lehetetlen, hogy egyszerűen ezekből a „felcsúszott záróhangú", többé-kevésbé szabályozott siratókból keletkeztek. (A 12-es szótagszám viszont inkább az előző dalokból való kiválást támasztaná alá.) De akármelyik volt is az előzmény, mind idézett, kötött siratóink, mind 157/a dalunk, végsősoron az 5,4,♭3,1-es nagy siratónk rokonai. (Esetleg csak egy fokkal magasabban végződő, tovább nem ereszkedő változatai.)

Újabban jelentkező problémák és újabb eredmények kiegészítő magyarázatot tesznek szükségessé 220–221. példánkhoz, amelyeket ebben az összefüggésben már közöltem (1950–1953 30–31. sz. = Pt 355–356.):

220.



221.

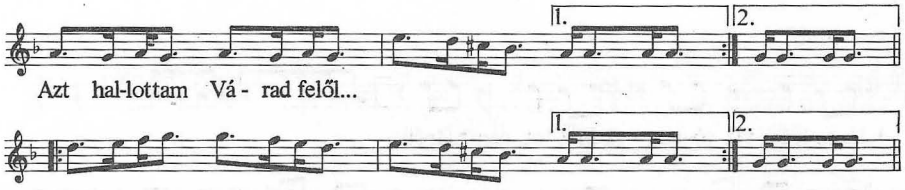


Bár nagyban-egészében mindkettő a két kadenciás, hexachord kis formához kapcsolódik (mollban), vannak bennük fontos különbségek is. Mindkettőnek első sora egy 5. fokú hangismétlésnek többé-kevésbé dallamos föloldása. (220 további versszakaiban eltűnik a fölemelt 4. fok és a jelzett változat jut érvényre; 221 már jóval dallamosabb, bár ilyen sorokat még siratóban is találunk. (Pl. MNT V 62.) Mindkettőnek 1–2. sora tulajdonképpen a több siratóból ismert 5–1–2 mozgást és a 2. fok kikopogását adja. Eltér a második rész. 221 harmadik sora jellegzetesen si-

ratósor: *d–f–a* fríg menet (moll nagy formában, például 0192 siratónk elején is többször). Ez persze inkább a több kadenciájú nagy formában kerül elénk, de sok esetben már a siratókban is elmosódik a határ kis és nagy forma között, s ez még inkább érthető a belőlük fejlődő népdalokban.

Ezt a *d–f–a* fríg sort (esetenkint a hozzátartozó *d–f–g* sorral együtt) Dobszay elemezte ki először a siratóból, s ugyanő használta föl arra, hogy sok régi énekünket és néphagyományba került egyházi és történeti éneket összekapcsoljon a siratóval. (Például 0282-es énekünket is.) Magunk a fenti példán túl kiegészítjük megfigyeléseit annak a hangszeres dallamcsaládnak idekapcsolásával, amiből több magyar és román variánst idéztem korábbi tanulmányomban (1950–1953 44, 57–62 sz.). Ezeket a 145/a–g példák képviselik, valamint énekelt változatuk, 222.:

222.



Bartalus I 118 sz.

A 220. példa 3–4. sorában egy 6–1 terjedelmű, *szo*-pentaton motívum jelenik meg. Ez lehet későbbi, ötfokú hatás népdalok részéről, de ugyanolyan összefonódása is lehet archaikus pentatóniának a siratóval még valami nagyon korai időből, mint amit a 16/a–d,f példák esetében is sejtettünk.

A típusok áttekintése után megkísérelhetjük fölvázolni a siratóban fennmaradt dallamtípus fejlődésének útját. A kiinduláshoz föl kell használnunk olyan összehasonlító kutatást, amit másutt végeztem el részletesen. (Magyar Zenetörténet I. Középkor. 1. fejezet: Őstörténet. Lásd Ethn 1980/1–2.) Itt csak röviden utalok bizonyos eredményeire.

A sirató egy következetesen ereszkedő dallamfajta, amelynek kisebb számú, de tökéletesen ép és minden tulajdonságot már magába foglaló formája 4–1 tetrachordban mozog (többnyire dúrban, részben azonban mollban is). Túlnyomó többsége viszont már pentachord és hexachord terjedelmű. Ez tehát egy tetrachordból fokozatosan hexachordig vezető kibővülésre enged következtetni. Alátámasztja ezt a feltevést, hogy a tetrachord előttre is van példánk az idézett, túlnyomóan trichord siratóban, (12. pl. és 0153), amelyek már szintén minden szükséges kelléket magukban foglalnak; és a hexachordon túl is van folytatás: néhány (de egyáltalán nem szórványos) 7–1, 8–1 terjedelmű sirató, amely még mindig két egymás melletti fokon tart megállást, tehát világosan a „kis formához" tartozik. A fejlődés tehát a *m–r–d* nagyterc hangterjedelemtől vezet egyik ágon az oktávterjedelemig anélkül, hogy a sirató lényegesen megváltozott volna. Mielőtt a má-

sik fejlődési ágat is végigkövetnénk, vizsgáljuk meg, vajon ez a kiindulás beleilleszthető-e a történeti kapcsolatok kereteibe.

A kérdés az, rokonnépeinkkel való összehasonlítás megenged-e egy ilyen dúr-trichordot a fejlődés kezdetén. A felelet, úgy látszik, az, hogy igen. Van egy finnugor nép a Volga–Káma közti nagy térségben, amelynek zenéjében még ma is túlnyomó ez a dúr trichord-mag: ez a votják (Vikár 1969 és Vargyas, Őstörténet). A tőlük messze eső kis finnugor nép, a vót zenéjének is legrégibb stílusa egy m–r–d-ban mozgó, egysoros, ereszkedő dallamfajta, ami a vótok „főműfajában", a lakodalmasokban maradt fenn legerősebben. (Néha moll vagy fríg trichord is előfordul. Rüütel.)

A votjákok legközelebbi nyelvrokonai a zürjének, akik távolabb élnek ettől a Volga–Káma vidéktől, s így nem is kerültek az ottani török nyelvű népek pentatóniájának hatása alá. Náluk pedig a dúr (kis részben moll) tetrachord hangkészlet ugrik ki, mint még nagy tömegben fenntartott ősiség. Ereszkedő, *egysoros,* tetrachord dallamaikat ismételgetik a szövegek terjedelme szerint. Ezek visszafelé igazolják a votjákok trichordjának ősiségét, mint ami valószínűleg közös finnugor ős-zene. Ezt a trichordot a zürjének még sok dalukban csak egy hanggal tágították fölfelé.

Ugyanezt a típust voguloktól közli Vladükina-Bacsinszkaja egy hosszú, énekelt hősmesére, mint egysoros (sztihikus) epikus éneket.

Újabban közölt karéliai finn siratók (Konnka–Gomon) világos képet adnak erről a már Rajeczky által említett típusról (MNT V, 1116). Ezek még egy fejlődési fokkal korábbiak, mint a Rajeczky által idézett, két kadenciás fajták: kötetlen ritmusban, kötetlen szótagszámmal, ereszkedő dallamok ezek egy moll-pentachord terjedelemben, s a sor végén az alaphangot kopogtatják ki 4–5 ismétléssel. Tehát egy kadenciás, sztihikus formák.

Ingrid Rüütel közölt Steinitz hagyatékából osztyák dallamokat, (Rüütel–Steinitz), amelyek mintha a további fejlődés különböző „próbálkozásaira" mutatnának. A legegyszerűbb alakulat a sztihikus, egy sort ismételgető dallam: 5–1 fríg, ereszkedő vonal (31. sz.). Még kisebb terjedelem, de emelkedés van a 29. sz.-ban: moll tercnyi, a legfelső hangon záruló dal. A 42. sz. viszont 4–VII fríg terjedelemben mozog és az 1. fokon áll meg. A dalok többsége ereszkedő és úgy alkot valami periódusfélét, hogy a dallamvonal megismétlése szűkebb hangterjedelemben történik: 5–1, 3–1 dúr (28. sz.); 5–1, 3–1 moll (48. sz.); 6–1, 4–1 dúr (50. sz.); 5–2, 3–1–4–2 moll (32. sz.); 1–5–1, 1–4–1 (37. sz.). Ezek mindig ugyanarra a hangra ereszkednek le. Háromsoros formában, fríg trichordon belül már van egy külön „kadencia" is: 4–♭3, 4–1, ♭3–1 (41. sz.). Több kis hangkészletű dallam alkalmazza a két egymás melletti kadenciát: ♭3–1 terjedelem, 2 1 (42. sz.); d–l,–s, triton 2 1 (36. sz.); 7–1 mixolíd 2 1 (25. sz.). Néha már két rétegűvé válik a periódus kvart- vagy kvint-válasszal: 7–4, 6–1 eol (39. sz.); 5–7–4, 7–1 (40. sz.); 8–5, 4+2–1 moll (27. sz.) NB. csak az idézett 15 dallamot közli, a számok Steinitz eredeti számozásából valók.

Ennek a fejlődési foknak emléke lehet nálunk is az elszigetelt, két trichord-siratós és a számos, már fejlettnek mondható tetrachord-típus – de már az osztyákok fenti, két kadenciás formájában. A magyarok és – velük vagy általuk – az obiugorok nagy újítása lehetett, hogy a sztihikus sorismétlésből kialakították a fejlettebb formát, a két kadenciás váltakozást, és ezt fejlesztették tovább 5–6–7–8 hang terjedelemig. Az észteknél viszont sok a dúr penta- és hexachord dallam, de hiányzik ez a mi, periódus-előtti fejlődési fokozatunk. Ők a sztihikus, ereszkedő, zürjén formát fejlesztették tovább hangterjedelemben, majd formában periódussá és strófává alakították.

A másik fejlődési lehetőség: lefelé, a két kadencia *alá* tágítani a terjedelmet. Az így keletkező három-, négykadenciás formákban különféle hangnemi értelmezések jelentkeznek. Ha a dúr tetra-penta-hexachord alapja alatt egészhanggal mennek lejjebb, és tovább akár kisterc akár kvart távolságig, (*c* alatt *b*-n keresztül *a*-ig vagy *g*-ig), akkor az eredeti hexachord *szo*-ra épülő (mixolíd) hangsornak minősül, és az *a*-n végződő sirató fríg lesz, a gyakoribb *g*-n végződő pedig dór. De ritkábban félhanglépésen keresztül történik a lefelé haladás, (*c* alatt *h*-val) többnyire csak *a*-ig. Ilyenkor dúr-hexachordnak minősül az, amit folytatnak lefelé, s ilyenkor eol-siratót kapunk. (Ugyanezt érzékeljük, ha a *c* alatt nem is jelenik meg szekund, csak terc, az *a*.)

Minthogy azonban az ötfokúság rendkívül erősen él a magyar népzenében – ami egy másik ága az ősi zenei örökségnek –, ez is hatott a diatonikus siratóra, különösen Erdélyben, Gyimesben, de a Dunántúl is. Ez meg *szo*-alapú ötfokúvá értelmezi át a kis formát. (I. és VII. fokú zárlatokkal, 5–VII. hangterjedelemmel, ahol tehát a terc – ebben az átírásban a 2. fok – hiányzik. (Lásd az MNT V 144, 146, 150–152, 182 átírását.) Néha meg a kvart marad ki túlnyomóan, ilyenkor *do*-alapú ötfokúvá minősül a kis forma, megmarad dúr-jellegűnek *re*- és *do*-kadenciákkal. (Lásd MNT V 153, 166-ot.) Így minősült át 220. példánk is 3–4. sorában *szo*-alapú ötfokúsággá. A nagy formák pedig az ereszkedő, oktáv-terjedelmű, ötfokú dalaink ottani, erős hagyománya miatt szinte teljesen tiszta pentatóniává. (Legszebb példája 0172-es dallamunk.) Az itt feltűnően jelentkező tetratónia azonban meggondolásra int, hogy valami régebbi összefonódásról is szó lehet; erre még visszatérünk.

Idáig követhetjük útját az egykori kötetlen dallam fejlődésének. A további utat már a szabályozódás jelenti, amikor elválnak a verses műfajok dallamai a kötetlen prózától, és egyre szilárdabb formát öltenek, strófává rendeződnek.

Ennek a fejlődésnek mélyén tulajdonképpen a szótagszám-szabályozódás működött. Erre a folyamatra írásos verses emlékeinkből világos képet rajzolhatunk: a nagy szótagszám-ingadozásokkal élő, szabad ütemekből álló Ómagyar Mária-siralom (1190 körül) és a kisebb eltérésekkel váltakozó szótagszámú László-ének (1450 körül) után a 16. században jelenik meg a többé-kevésbé kötött szótagszámú sor és strófa a magyar irodalomban. Ennek az egykori szabadságnak nyomai, mint láttuk, a néphagyományban is feltalálhatók.

Ami egyúttal annak a szabályozódásnak egy korábbi szakaszát is mutatja, ami a kötetlenből fokozatosan elvezetett a kötött sorfajtákhoz és a belőlük alakult, többnyire négysoros versszakig.

Vagyis azt az utat mutatja, amit azok a dalok is megtettek, amelyek sokféle tulajdonságaikban a siratóra hasonlítanak, de annak kötetlenségét már átváltották szabályos strófaszerkezetre.

Még világosabban tanúskodik erről a fejlődésről maga a sirató: az úgynevezett „kötött siratók" létezésével. (MNT V 202–218.) Ezek közt teljesen kötött szótagszámú sorokból is alakul egy-kettő (202., 206. – bár ezekben is kieshet egyikmásik sor a kötött ritmusból egy-két szótaggal); azonban inkább a kandenciasorrend kötött néhányban, s vannak köztük teljesen szabad, prózai, rögtönzött szövegek is, sőt olyanok is, amelyek egy-egy ilyen kötött sorrendű sirató jellegzetes zárlatait – 4, $\flat_3$, $\flat_2$, 1 – alkalmazzák, de még szabad változásban. (Nyilván csak a kadenciarokonság miatt tették egymás mellé őket.) Itt tehát látjuk a dallam fokozatos rendeződését: kötötté váló kadenciákat, mögöttük egyre jobban rendeződő hosszúságú sorokat, ami elvezet a szabályos szótagszámú négysoros strófáig. (Lásd különösen MNT V. 217+III/A 291–294-et.) Ez is egyik lehetséges út, a másik a vers fokozatos szabályozódása. Mindkettő mellett föl kell tennünk más népek kialakult, kötött versképleteinek mintául szolgáló hatását is, ami leginkább a középkori európai műköltészet részéről érhette a magyarságot; de már a honfoglalás előtt is egyes török népektől, ahol elég korán kialakult a négysoros strófa. Mindezek az okok együttesen tették lehetővé, hogy a kötetlen siratószerű dallamfajta minden más műfajban átalakult strófikus dallá.

Milyen műfajokban találjuk legtöbb nyomát? Két nagy ágban: az egyik parlandó jellegű, túlnyomóan epikus vagy temetési szövegekkel, a másik ellenkezőleg, feszes ritmusú táncdal. Mindkettő párhuzamosan jelentkezik a történeti énekkincsben is és a népzenében. „Recitáló tizenketteseink" közeli rokonaira a 16. századi históriás énekek közt már Kodály rámutatott (1920), a siratóhoz fűződő szálaikra e sorok írója (1950–1953 6. jegyzet, valamint 1952 Pt. „Típusok, eredet" mutató 13. Históriás ének és rokonai), majd a kapcsolatot teljes szélességében Dobszay (kandidátusi értekezés, kézirat) dolgozta ki. Ugyanő hozott gazdag párhuzamanyagot hagyományos halottas énekeink és történeti forrásaink hasonló dallamai közül, és utalhatott más történeti forrásokból, a hirtelen megszaporodó 18. századi följegyzésekből előkerült adatokra. A 18. századi följegyzések a két egymás melletti kadenciát váltogató formát – a kis sirató megfelelőjét – éppolyan gyakorisággal hozzák, mint az 5, 4, 2, 1-es nagy formát. (Lásd 146. dallampéldánkat.) Ezek közé tartozik néhány igen népszerű táncdalunk is, amely a történeti forrásokban is többször előfordul. (A kállai kettős dallama, 0167/ab és 26. példa.) Ezeknek a 18. századi följegyzéseknek esetében kell leginkább kételkednünk, hogy a följegyzés a keletkezés ideje volna is egyúttal. Ennek a kadenciarendnek a siratóban is látjuk eléggé kiterjedt hagyományát; de láttuk ötfokúsított siratókban is; mindez arra mutat, hogy valami régi fejlődés érlelte ki.

A finnugor eredetű siratónak hagyománya egyre terebélyesebbnek mutatkozik az újabb kutatások fényében. A történeti énekkincs tanúsága szerint a magas kultúrában is éppen olyan jelentős szerepet játszott, mint a nép körében. A magyarság tehát a nagyarányú török zenei hatás mellett egy igen jelentős finnugor hagyományt is fenntartott zenéjében. Ennek szoros kapcsolata az epikus költészettel arra enged következtetni, hogy az egykori magyar hősepika *zenéjében* teljesen finnugor lehetett.

Időben későbbi, de még szintén igen régi réteget jelentenek ötfokú dalaink különféle típusai. Egyik legjellegzetesebb köztük a kvintváltó-ötfokúaké, amelyeknek keleti kapcsolataira először Bartók mutatott rá (1924 Appendix, három cseremisz dal közlésével, valamint XXI. lap 1. jegyzetében). Később Kodály dolgozta ki részletesen (1937–73), több más keleti típussal együtt, és Szabolcsi vont le belőle mind tágabb körre vonatkozó tanulságokat. A kérdést bonyolították azok a tapasztalatok, amelyeket Vikár László szerzett keleti gyűjtései során, de végül is azok teremtették meg, úgy látszik, a helyes történeti magyarázat feltételeit.

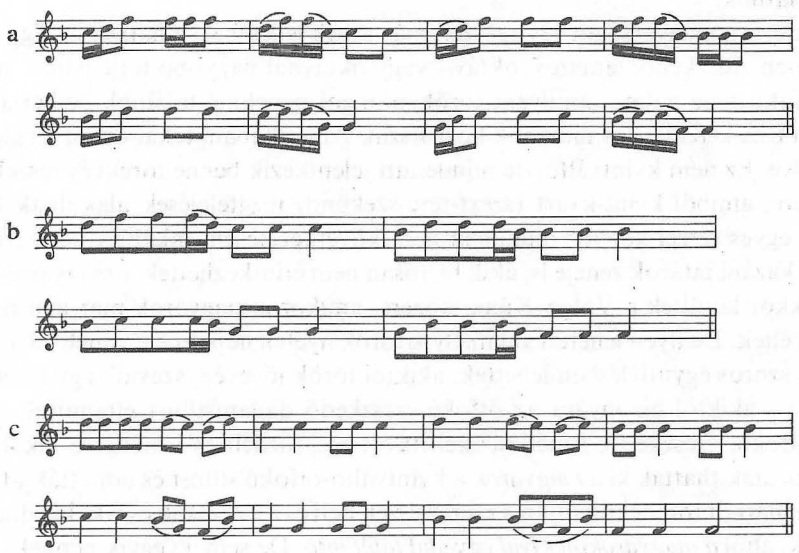
Ebben a magyarázatban és a rokoni kapcsolatok megítélésében legbiztosabb eligazítást a legfejlettebb típusok adnak. Azoknak egyeztetése ugyanis aránylag biztos, s azoknak útmutatásával mehetünk tovább az igénytelenebb, kevésbé egyéni, sok népnél felbukkanó, tehát nehezebben egyeztethető típusok felé. Azonban már másutt elvégeztünk egy ilyen történeti összehasonlító áttekintést a számításba jövő rokonnépek és a Volga–Káma-terület népeinek zenéjére, itt csak összefoglaljuk az eredményeket, tehát továbbra is haladhatunk a típusok időrendjében, az elemi formák felől az összetettebbek felé.

Minthogy a legrégibb megállapítható magyar zene, a sirató diatonikus zene, minden ötfokú stílus, sőt annak előzménye, a négyfokú (tetraton) is csak később kerülhetett a magyar hagyományba. Márpedig egyre világosabban látszik, hogy valami négyfokú dallamstílus maradványaival is kell számolnunk a magyar nép zenéjében. Miután felszínre kerültek az újabb, 3–4 fokú dallamok, bizonyos régebben ismert darabok is új megvilágításba kerültek. A Volga–Káma-köz zenéjének figyelmesebb vizsgálata, amit népek és zenei stílusok szerint elemeztünk, azt is megvilágította, hogy ott összefüggő stílusként élnek ilyen dalok, egyes népeknél mint számbelileg kicsiny ősi maradvány – például a cseremiszeknél –, másoknál viszont mint számbelileg nagyon jelentős, központi hagyomány – például a csuvasoknál. Sőt távolabbi, belső-ázsiai területekről is megismerhettünk olyan népeket, akiknél ez a stílus a legjelentősebb, számbelileg döntő stílusréteg – például a hori-burjátoknál a Bajkál-tó környékén. Ez a határozottan kialakult stílus nyilvánvalóan az ötfokú rendszer kialakulásának előzménye. A fejlődés is ezt mutatja, mert ezeknél a népeknél sok az egy hanggal továbbfejlesztett, 1–6–1 terjedelmű *szo-*, vagy *do*-alapú ötfokúság. Ahogy a csuvasoknál kéthangú, majd háromfokú dallamok jelzik még ennek a stílusnak előzményét is, úgy nálunk az eddig előkerült kétféle háromfokú dallam is ilyen előzmény a négyfokúakhoz képest – semmi esetre sem utólagos csonkulás eredménye. (Emlékeztetünk itt 0147–0148

triton dalainkra, 0146, 0149, 0151–0152 tetraton dalokra, 0137 1–6–1 *szo*-ötfokú dallamra 16/a–f s talán 17–18., 18., 21–22. példánkra.)

Ez a négyfokú dallamtípus meglepően egybeesik az 5, 4, 2, 1 kadenciasor hangjaival. Keleti rokonainknál – cseremiszeknél, csuvasoknál, misereknél – találunk is egy sor olyan ötfokú dallamot, amely kötött sorrendben 5, 4, 2, 1 formában szo-alapú pentaton dallamokban ugyanezt a tetraton-magot tünteti fel kadenciáiban.

223.



a) Vasziljev 1919 172 sz. Cseremisz; **b)** Lach, Csuvas, 34 13. sz.; **c)** Lach, Cseremisz 36 sz. (További példákat lásd Őstörténet fejezetben.)

Nálunk pedig néhány gyimesi siratóban (sőt bukovinaiban is) tapasztaljuk (például 0172-ben), hogy a kezdetben oktávról ereszkedő, ötfokú sirató egyre inkább leszűkül erre a tetraton-magra, sőt azt kadenciáiban egyetlen melizmába foglalva énekli végig; és egyre inkább leszűkíti énekét erre a hangterjedelemre, sőt alulról, a *szo*-ról fölfelé ívelve *mi*-ig, onnan ereszkedik le ezeken a kadenciákon ismét *szo*-ra. Tehát 1–6–1 mozgású *szo*-pentatonná válik, kifejezett *re-do-la-szo* menetekkel a zárlatokban. Mintha egy szívósan továbbélő, primitív hagyomány bukkanna elő a fejlettebb keretek alól! Meg kell jegyeznünk, hogy a cseremisz dalok közt is van egy, ami több variánsban ismétlődik különböző szövegekkel egy énekes anyagában, ami alig áll több hangból, mint ebből a négyből, amelyek egyúttal kadenciáit is adják. (Egyik változatát a 223/c példában láthatjuk.)

De láttuk az előbb, hogy nálunk diatonikus dallamokban is megjelenik ez a kandenciasorozat, siratóban és kötött dalokban egyaránt. Azt is látjuk, hogy a négyfokúság erősen kapcsolódik a 2 1-kadenciás kis sirató típusához is. (Lásd a

16/a–f példát.) Nem lehet tehát egyszerűen egy tetraton dallamvilág hatásának tulajdonítani az 5, 4, 2, 1 kadenciarendet, kialakulhatott az már pusztán a lejjebb ereszkedő siratóból az ismétlést kereső variáló ösztön révén. Erősíthette egymást a kettő, sőt még egy harmadik jelenség is, amire később fogunk rátérni. De igen valószínű a két dallamvilágnak valami igen korai összefonódása: a diatonikus sirató stílusnak és egy elemi, pentatóniába átvezető tetraton stílusnak. Azt mindenképpen valószínűnek tarthatjuk az új fölfedezések óta, hogy a magyarokat érte egy olyan tetraton dallamvilág hatása is, aminőt a csuvasoknál és a hori-burjátoknál látunk.

De érte a magyarságot egy egészen más török jellegű zene hatása is. Egy lépcsőzetesen ereszkedő, teraszos, oktáv-, vagy oktávnál nagyobb terjedelmű, nagy ívű, ötfokú zene hatása, amilyent török–mongol népeknél találunk Szibériában egészen Észak-Kínáig és indiánok közt Észak-Amerikában, tehát óriási területen elterjedve. Ez nem kvintváltó, de mindenütt jelentkezik benne törekvés részek ismétlésére, amiből kvint-kvart (szext-terc-szekund) megfelelések alakulnak ki a dallam egyes részei között; általában nem következetesen, inkább ötletszerűen. Ilyen a kazáni tatárok zenéje is, akik biztosan nem érintkezhettek a magyarokkal, mert akkor kerültek a Volga–Káma közére, amikor a magyarok már mai hazájukban éltek. De ilyen lehetett valamelyik török nyelvű nép zenéje, amellyel a magyarok szoros együttélésben lehettek, akiktől török jövevényszavaik egy részét is kapták; s akiktől bizonyára az ötfokú-ereszkedő dallamstílust eltanulták. Egy ilyen ötfokú, ereszkedő, ismétlésekkel itt-ott megtűzdelt és ismétlésre alkalmas stílusból alakíthatták ki a *magyarok* a kvintváltó-ötfokú stílust és adhatták át egy keleten maradt töredékük útján a cseremiszek déli és a csuvasok északi kis dialektusának, ahol *a magyarokon kívül egyedül található*. De sem az egyik népnek, se a másiknak nem eredeti sajátja, mert a cseremisz–csuvas nyelvhatár egy szűk foltján kívül sehol sem ismerik. Az a terület pedig nagy valószínűséggel azonos azzal, ahol Julianus barát megtalálta 1236-ban az elszakadt magyarokat.

Az összefüggés ugyanis a Volga déli partján lévő szűk kvintváltó terület és a magyarok ötfokú-kvintváltó dalai közt kényszerítő erejű. Tekintsük újra végig a kétségtelen dallamegyezéseket, a legdöntőbb argumentumokat az összefüggésre. Kodály ismert 22 keleti párhuzamából 6 tartozik ide. Vegyük sorra ezeket.

1. „Szőlőhegyen keresztül" vagy „Haj Dunáról fúj a szél" (01). Eddig mintegy 250 változatban került elő a Dél-Dunántúlról, mégpedig dúr terccel és szeptimával éppúgy, mint mollal és semleges terccel. Alapja egy tetraton motívum, amit két zárlattal periódusként ismétel, majd az egész periódust kvinttel mélyebben megismétli. Cseremisz párja még kvintváltás nélkül ismételgeti a kétkadenciás periódust, mindössze egy hangnyi hajlítással fölfelé ötfokúvá egészíti ki, arra a bizonyos hathangnyi alap-ötfokúságra.

2. A „Páva-dallam" (02) már fejlett dallamelgondolássá fejlesztette ezt az ősi tetraton-magot nálunk is, a cseremiszeknél is. Ott ugyan csak ezt az egy változatát ismerjük (távolabbi, újabban gyűjtött rokonaitól eltekintve), de annak figyel-

mes vizsgálata is elárulja, hogy gazdag változatfejlődés állhat mögötte. Mindenekelőtt a mélyebb részből világossá válik, hogy a felső rész eltérés nélkül megismételt dallama nem lehet eredeti megoldás: a kvint-megfelelés értelmében lehettek olyan változatai is, amelyekben az első sor fölívelt az oktávra, és onnan lelépve a szeptimen zárult (mert ennek alsó kvint-ismétlését látjuk a 3. sorban). Az alsó rész pedig először kvart-kvint megfeleléssel, „tonálisan" válaszol (az 5–8. lépésre 1–5. lépéssel), azt kvart-válasszal folytatja, s csak a negyedik sorban ismétel kvint-válasszal (Ami szintén benne marad a hangrendszerben). De elképzelhető, hogy voltak vagy vannak olyan változatai is, ahol mindjárt a tiszta kvint-válasszal kezdődik a mélyebb rész.

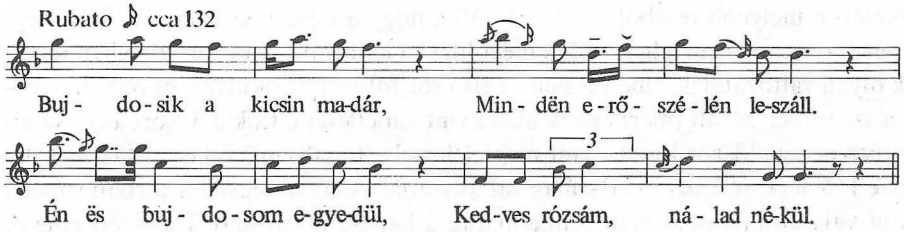
Feltűnő, hogy a magyar dallam rengeteg változata közt mindazok az elemek föllelhetők, amelyeket kikövetkeztethetünk a cseremisz példa szerkezeti sajátságaiból (és természetesen azok is, amelyeket látunk benne). Az első sor oktáv-szeptim zárlata: MNT VI 390–393, 435–437, (458), 440–441, 449–450, (445, 458–461), 471, 474, 477, (478–807, 480). Az azonnali pontos kvintválaszt rengeteg példában tapasztaljuk, különösen az első három típusban. De megtaláljuk a cseremisz dallam kezdő 5–8 lépését is: VI 213–214, 392–393, továbbá 012 dalunkban, amely igen elterjedt Szabolcs-Szatmár–Szilágy megyében. A cseremisz dallam sorvégeinek terc-lehajlásait pedig ott látjuk a Páva-dallamban is néha főhanggal, néha hajlítással. Ezen túl sok változat őrzi tisztán is, diatonikusan kitöltött formában is: MNT VI 125, 183, 186–196, 347–348, (392), 394–395, (402–408), (414), (483–484), 614–617, (618–619), 651–652, (653–654, 662, 665), 667–669; kitöltve: uo. 21–24, 47–48, 50–70, 72–90, (100), 101–113, (119), 123, 126, 138, 448, 471.

Látható, hogy itt egy gazdag változatsorban kibomló fejlett dallamszerkezet felel meg egymásnak a két nép zenéjében. Mégpedig egy szintén közös, elemi zenei magból, a négyfokú dallammotívumból azonos módon, azonos variánsokkal kifejlesztve. A négyfokú mag még világosan jelentkezik a kötet 13., 133., 204., 228., (381), 384., (385–386), és 409. számában. A két dallammal képviselt variánscsoport és stílusréteg összefüggését lehetetlen el nem ismerni.

3. „Nincsen apám, nincsen anyám": semmi különösen jellemző, egyező vonást nem tartalmaz a kvintváltó-ötfokú szerkezeten és bizonyos általános dallamvonal-egyezésen túl, ami főleg az 1–2. sorban mutatkozik. Lehet, hogy nem is egy meghatározott dallam maradt fenn a két különböző stílusterületen, hanem mindkettőben könnyen előállhatnak hasonlóan közeli formák az azonos stílus variálódása folyamán. Ez persze talán még erősebb kapcsolatra vall.

4. „Kalapom a Tiszán úszkál" ismét nagyon elterjedt dallam: nálunk is számos változatban él, s a Volga-vidéken is széles körben lehet ismeretes, ha egy cseremisz és két csuvas gyűjteményben egyszerre föltalálható. Egyes magyar variánsai bizonyos dallam részleteihez még közelebbi megfeleléssel is szolgálnak: 016 például első sorával, 224. példánk pedig az utolsóval:

224.



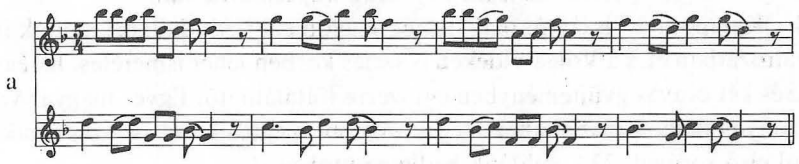
AP 6020/b 62 é. férfi, Hertelendyfalva (Torontál, Jugoszlávia, áttelepített bukovinai székely falu) 1966 Kiss L.

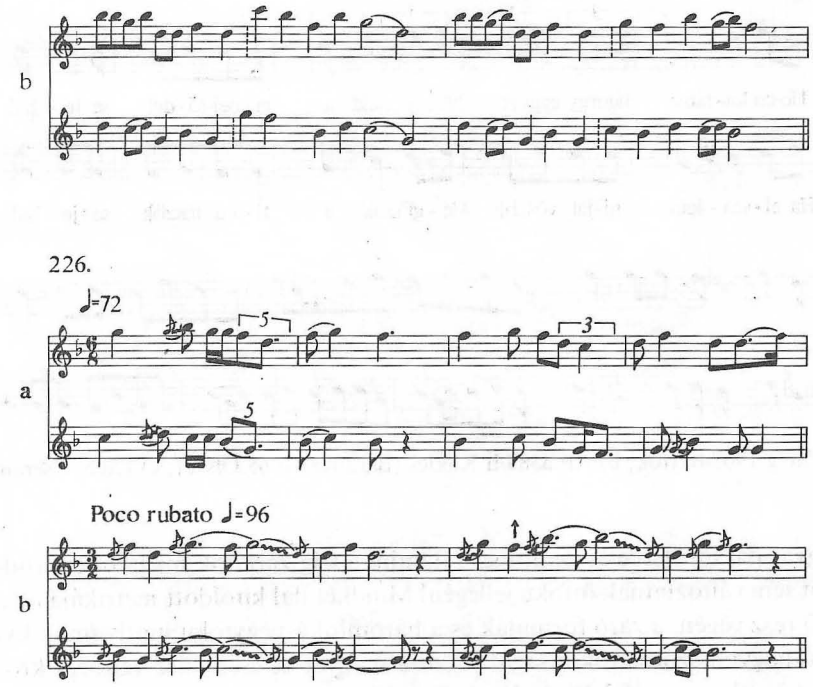
5. „Széles vízen keskeny palló". Itt még az előbbinél is biztosabb, hogy dalunk egy meghatározott daltípusnak itt is – ott is fennmaradt tagja, azontúl pedig egy szélesebb körű dallamfajtának képviselője. A jellemző szext-ugrás az első motívumban, majd a leugrás az oktávról a kvintre, s a két egymás alatti sorzáróhang (a 4. és 5. fokon), majd az egésznek kvint-transzpozíciója annyira sajátos dallamelgondolás, amit nem tarthatunk egymástól független, véletlen hasonlóságnak. (Lásd 022-t.) Egyszersmind ez a 4 [5] VII [1] kadenciarend cseremiszeknél is egyik jellemző formája a *la*-ötfokú, tonális kvint-szerkezetnek. (Lásd Vikár–Bereczky mutatóját.) Nálunk is számos hasonló felépítésű dallammal találkozunk (023–032).

A 6. „Azt hittem, hogy nem kellek katonának" ismét jellegzetes, egyéni fordulatok alapján azonosítható dallam, annak ellenére, hogy a magyarban már elmosódott a kvintszerkezet – vagy még nem alakult ki teljesen, s a cseremiszeknél fejeződött be a formai fejlődés. A magyar dallam erős hagyományát jelzi, hogy az Alföldön máig megtalálható (064).

Érdekes, hogy a magyarság csak *la*-ötfokú kvintváltó dallamokat tartott fenn, legalábbis túlnyomó nagy többségben. Másik érdekes tény, hogy a tonális kvintválasz kizárólagosan *la*-ötfokú dalokban jelentkezik a cseremiszeknél. A *szo*-ötfokúak kivétel nélkül reális kvintválaszt alkalmaznak, a *do*-végűek nagy része is. Másik részükről ki lehet mutatni, hogy *la*-pentaton daloknak sorok fölcserélésével *do*-végűvé átalakított változatai. A következő két példacsoport összefüggő változataiban tetten érhetjük ezt az elváltozást.

225.



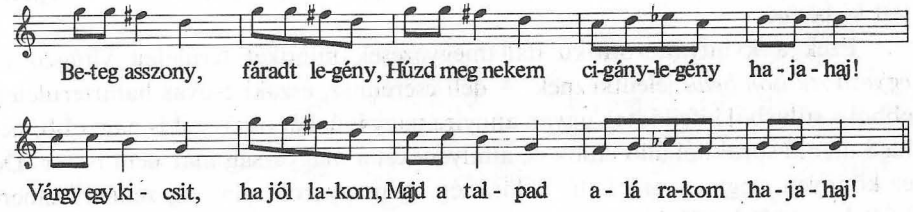


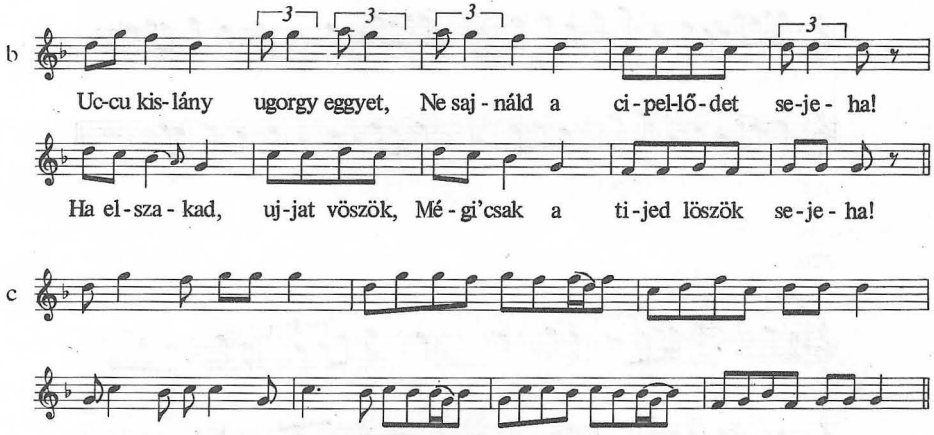
225/a) Bartók 1924 Appendix I; **b)** – Vasziljev 1919 73 sz.; **226/a)** Vikár–Bereczky 281; **b)** uo. 221.

Mindkét példa egyik tagja mutatja az eredeti sorrendet, a másik a fölcserélt sorokat. (Bővebben: Őstörténet fejezetben.) Ők *do*-végűre változtatták *la*-ötfokú dalaikat, mi *la*-ötfokúvá változtattuk a *szo*-ötfokúakat. Tehát míg a keleti rokon népeknél egy fokozatos dúrosodást figyelhetünk meg, addig nálunk valószínűleg egy fokozatos mollosodással kell számolnunk, amelynek során egyes peremterületek régies hagyományában szorultak vissza a korábban talán sokfelé meglévő *szo*-végű és egyéb ötfokú dalok.

Ezekhez a kvintváltó párhuzamokhoz két újabbat csatolhatunk. 038 dalunk családjához igen közel áll egy cseremisz dal:

227.



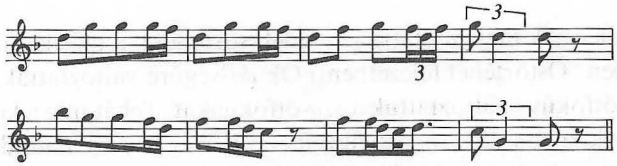


a) Felsőireg 1907 Bartók; **b)** AP 5389/h Kákics (Baranya) 1965 Olsvai; **c)** Lach, Cseremisz, 219.

A magyar dal dúr terce és szeptime, valamint a fríg zárlatok magától értetődően semmit sem változtatnak ötfokú jellegén. Mindkét dal kitoldott metrikája az alsó és felső rész végén, a záró formulák és a háromfokú-négyfokú motívumok kvintválasza nagyon szoros rokonságot jelent a magyar és cseremisz változat között.

A következő megfelelést valószínűleg Járdányi Pál kezétől származó utalásban találtam a zenei rend megfelelő magyar típusa mellett.

228.



Kodály: Ötfokú zene IV. 86 Csuvas dal.

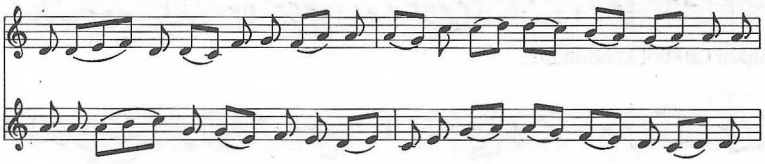
Magyar megfelelője 018-as dalunk (továbbá Pt 63). A két dallam ritmusa eltérő, dallammenete viszont igen hasonló: még abban is egyezik, hogy általában kvintváltás nélkül ereszkedik le fokozatosan, s csak a végén, illetve a magyarnak két sorvégén alakul ki a kvint-megfelelés. Sőt a magyar AA_kBB_k szerkezetet is fejlesztett ki benne.

Ezek a kvintváltó-ötfokú dallamegyezések mindkét területen virágzó és *egyező stíluson belül* jelentkeznek. A déli cseremisz, északi csuvas határterületen ebből a stílusból kifejlődtek ugyan annyira nagy ívű, két oktávnál is nagyobb, néha 8 ütemű sorokból álló dalok is, amilyeneket a magyarság már nem ismer. De ez könnyen megmagyarázható különbség. A magyarok annyi új zenével ismerkedtek meg új hazájukban, s fejlődésüknek annyi új lehetősége volt az új zenei

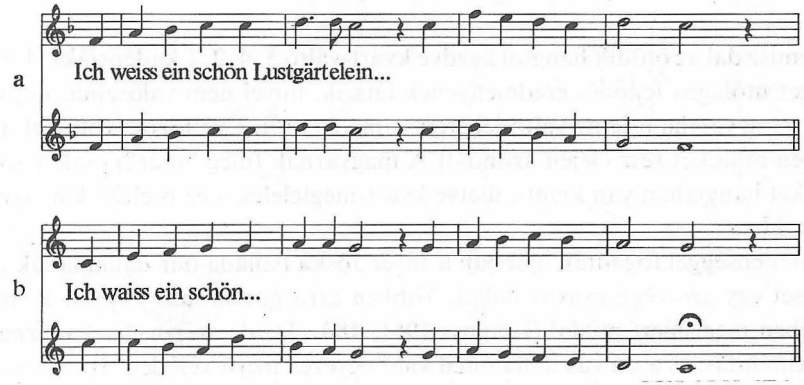
elemek felhasználásával, hogy a régi hagyományt csak fenntartották, de nem fejlesztették tovább. Keleti rokonaink azon a zárt dialektus-területen ilyen hatásoktól érintetlenül maradva csak ezt a meglévő, aránylag fejlett stílust tudták még tovább fejleszteni, ha zenei igényeik növekedtek. De náluk is ugyanúgy megtalálhatók a magyar daloknak megfelelő, régiesebb darabok is.

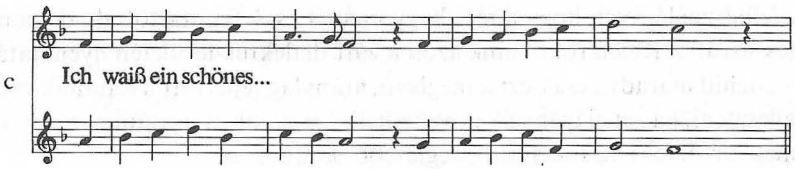
Röviden ki kell térnünk a nyugati, európai népeknél szórványosan található kvintváltásra is. Ez ugyanis más előzményekből más irányba fejlődő jelenségnek látszik. Legnagyobb ritkaság köztük a teljes, kétrészes kvintváltás, többnyire AB^5CB formában jelentkezik, s egy alulról domborúan induló, s a dominánson végződő első tag és egy többnyire szintén domborúan mozgó, de az alaphangon záruló második tag között jelentkezik, általában csak a két tag végén; legtöbbször nem is a teljes B sorban, hanem inkább csak a kadencia előtti pár hangban. Ez az a típus, amit Maróthy az európai népdal első fejlődési fokozatának tart és íves dalformának nevez (a 779–780. és 333. lapon). Ez is olyan megszilárdulása bizonyos tendenciáknak, s ez is az ismétlésre hajlamos variáló ösztönből fakad, mint aminek tulajdoníthatjuk a lépcsőzetes ereszkedésből kialakuló, szigorú kvintszerkezetet. A kettőt azonban el kell választanunk egymástól még akkor is, ha kivételesen egy-egy teljesen kvintváltó dallam is feltűnik a nyugati dalok közt mint szélső variáció. (Részletesen tárgyalom az „Őstörténet" fejezetben a keleti és nyugati kvintváltás összehasonlító problémáit és különbségeit.) Egy-egy példát bemutatok a szokványos nyugati kvintváltásra. Itt is megfigyelhetjük a kvart-kvint váltakozást egy-egy példán belül.

229.



230.

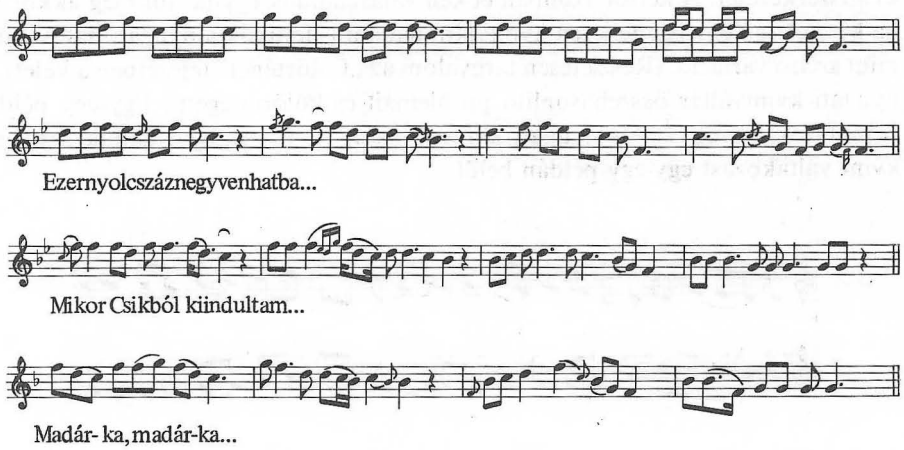




229) Rajeczky 1956 74; **230/a)** Werlin kézirat 1646-ból, 1465; **b)** uo. 1479; **c)** uo. 1472. 230/abc) ugyanannak a dalnak különböző változatai a „kvintváltás" különbözőképp alakuló nyomaival. A freiburgi Deutsches Volksliedarchiv másolatai alapján.

Most pedig térjünk rá a nem kvintváltó párhuzamokra, amelyek ugyanannak a területnek egyéb dallamai közt találhatók. 231/b példánkat (=Pt 180) Kodály egy távolabbi változattal állította párhuzamba. Itt egyrészt közelebbi, *szo*-végű cseremisz dallal, másrészt két *la*-végű magyar változatával közöljük (Paksa Katalin 1976 nyomán);

231.



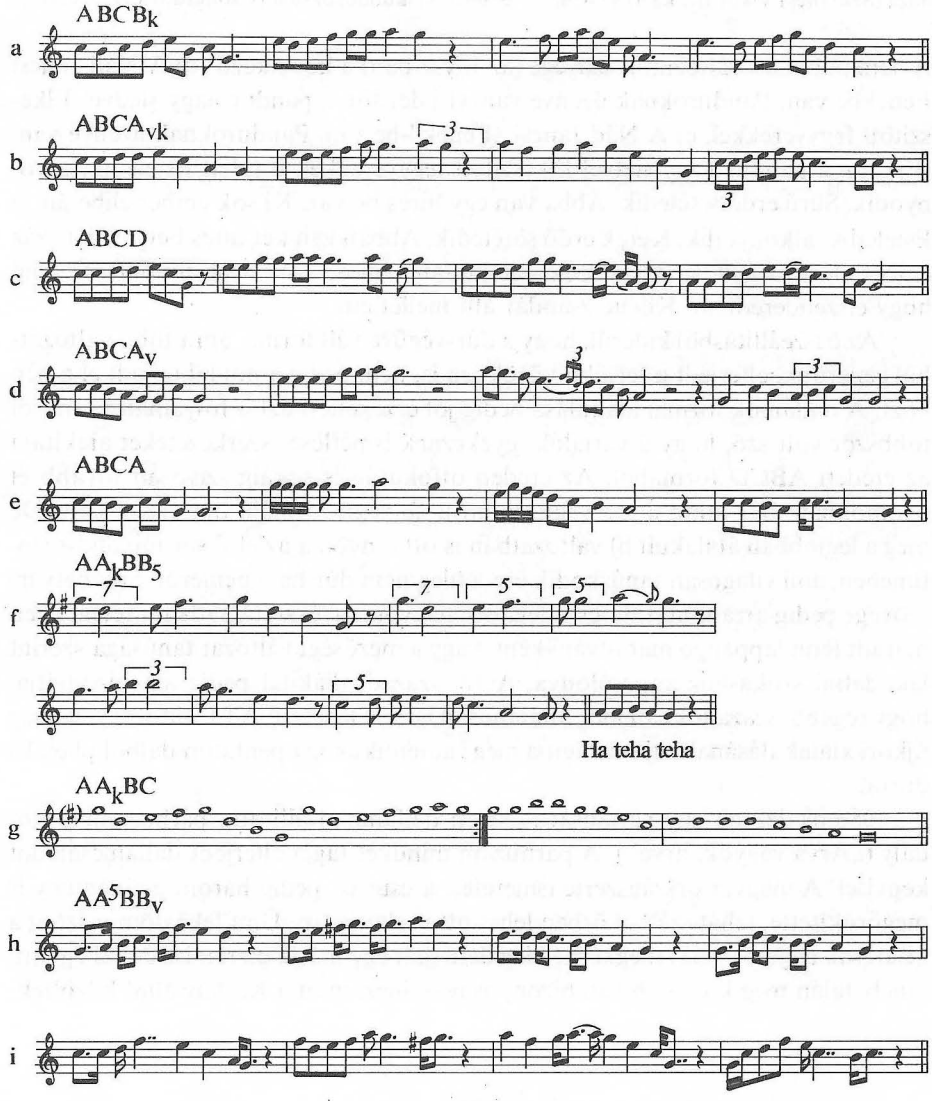
a) Vasziljev 1919 179 sz.; **b)** Pt 180 **c)** AP 6164/b **d)** 075/b.

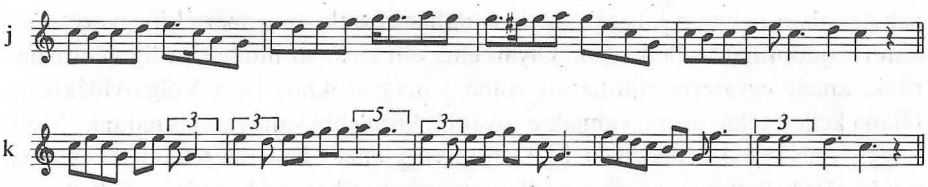
A cseremisz dal az ötödik hangtól kezdve kvart-váltó 5, 4, 2, 1 kadenciákkal. Ez a szerkezet utólagos fejlődés eredményének látszik, mivel nem valószínű, hogy az első öt hang valaha is kvartváltó lehetett volna és utólag változott volna el. (Lényegében mindkét rész elején azonos!) A magyarnak (még? már?) csak a sorok utolsó két hangjában van kvint-, illetve kvart-megfelelés, s ez is eltűnik a *la*-végű variánsokban.

Hitetlenséggel fogadták újabban a Jáger Jóska ballada dúr dallamának összevetését egy *szo*-végű csuvas dallal. Többen arra gondoltak, hogy a Kerényi közlésében megismert műdal (Kerényi 1961, 183 „Jaj de szépen harangoznak") volt a kiindulás, és a csuvas dallammal való egyezés merő véletlen. Ilyen véletle-

nek azonban nehezen hihetők: sajátos dallamrészek ilyen mértékű egyezése sosem tulajdonítható véletlennek. Olyan elterjedt európai műdalt pedig nem ismerünk, amely egyszerre eljuthatott volna a magyarokhoz is, a Volga-vidékre is. Utána kellett tehát nézni, vannak-e további, közelebbi változatai is nálunk. Minthogy a csuvas dal kadenciái 1 [8] 1, ilyen vagy ehhez hasonló felépítésű változatok között kellett nyomozni, s a jellegzetes csúcsot keresni bennük, a 8–9–8 *(szol-la-szo)* menetet, ami annyira egyedüli vonása ennek a dalnak. Az alábbi darabokra találtam.

232.





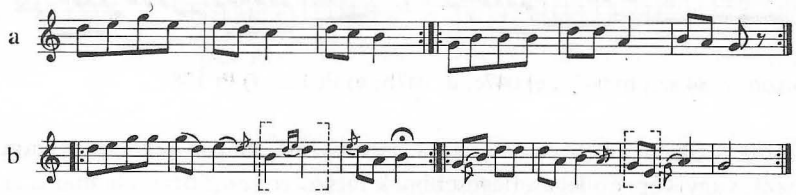
a) Kerényi 1961, 183; **b)** Csincse (Borsod) lásd Kodály 1973, 31; **c)** Makszimov 61, csuvas, lásd Kodály i. h.; **d)** Rigyác (Zala) 29 é. férfi 1935 Seemayer; **e)** Béc (Zala) 30 é. férfi 1932 Seemayer; **f)** Zselyk (Beszterce-Naszód) = MNT III/A 853; **g)** Bartha 1935 62; **h)** Tarcal vagy Putnok Bartalus II, 13 12 sz.; **i)** Kiskeszi (Komárom) Kenesei IX 149 sz.; **j)** MF 212/a Petneháza (Szabolcs) Vikár B.; **k)** MSz 4743 75 é. férfi Kiskundorozsma (Csongrád) 1972 Péczely.

A nem publikált változatok szövege (az 1. vsz-ban) a következő: d) A Nád Jancsi Fenékbe van. Panduroknak üzenve van. (Ej de) Jön a pandur nagy siedvel Elkészitött fegyverekkel. e) A Nád Jancsi „Fenék"-be van, Panduroknak üzenve van. (Ej) Jön a pandur nagy sietvel Elkészitett fegyverekkel. i) (Hej) Esteledik, alkonyodik. Sürü erdő setétedik. Abba van egy hires betyár, Ki sok ember elibe áll. j) Esteledik, alkonyodik. Kerek erdő sötétedik. Abban van két hires betyár, Ki száz ember előtt megáll. k) Tisza szélén elaludtam. Jaj de szomorút álmodtam! Alig hogy elszenderedtem, Kilenc zsandár állt mellettem.

Az összeállításból kiderül, hogy a dúr-végűvé vált forma, amit több változatból ismerünk, elterjedt a felsőbb körökben is, nem pedig a műdal terjedt el a nép közt. A dallamok formai alakulása pedig jól érzékelteti azt a folyamatot, amiről többször volt szó, hogy a variálók igyekeznek ismétléses szerkezeteket alakítani az eredeti ABCD formából. Az eredeti ötfokúság is sokáig szívósan tovább él nyomokban, bár mind a *szo*-végű, mind a *do*-végű formája dúr-érzést kelt. De még a legjobban átalakult h) változatban is ott a nyoma az első sor mixolíd-szeptimében, ami világosan tanúskodik eredetileg nem dúr hangneméről. Sok betyárszövege pedig arra mutat, hogy a legalsó, hagyományőrző társadalmi rétegekben maradt fenn lappangó maradványként, vagy a mezőségi változat tanúsága szerint lakodalmi szokáshoz kapcsolódva. A 18. századi diákdal pedig azt bizonyítja, hogy régebbi századokban még általánosan ismert lehetett. A k) változat a *do*-vég újkori kialakulásának útját világítja meg: autentikus *szo*-pentaton dalból plagális dúrrá.

086-os dalunk egy variánsát is keleti dallammal állította párhuzamba Kodály („Árva vagyok, árva"). A párhuzam mindkét tagja elterjedt dallamcsaládot képvisel. A magyar országszerte ismeretes, a csuvast pedig három gyűjtemény is megörökítette, tehát széles körben lehet ott is elterjedve. Újra leközlöm viszont a „Bárcsak engem valaki megkérne" kezdetű dalt egy másik cseremisz dallal együtt, amely talán még közelebb van bizonyos részeihez, mint a Kodály által közöltek:

233.



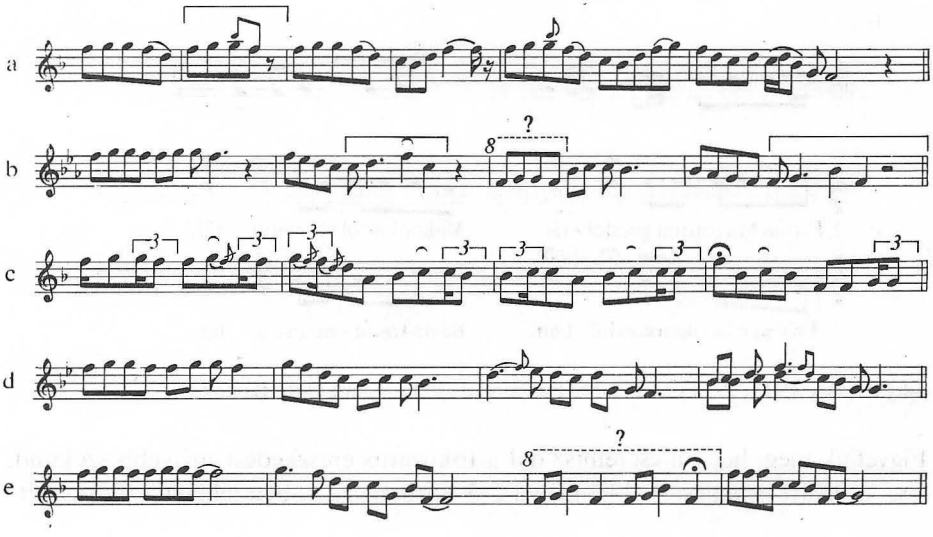
b) Vasziljev 1919 67 sz.

Az új változatban kvint- és kvart-megfelelések tűnnek föl, míg a Kodály által közölt három változatban egyetlen motívumot látunk kvinten, kvarton, tercen, szekundon és alaphangon ismétlődve. Világos példája a szerkezet tapogatódzó „keresésének".

Talán a legelterjedtebb magyar népdalt képviseli az a Kodály-párhuzam, amely a „Be van Kenderes kerítve" kezdetű dalt egy nogáj-tatárral veti egybe. A magyar változatainak száma ezerre rúg, a párhuzamhoz nem férhet kétség, így ez a dalcsoport a nogáj–tatárokon keresztül Belső-Ázsiával van kapcsolatban.

234/a példánkat Kodály tanulmányának német és angol kiadásában vetette össze a Székely keserves főtémájával: „Aj sirass édesanyám" kezdetűvel. Ő még nem ismerhette b-c-d példáinkat, amelyek közelebbi párhuzamot is nyújtanak hozzá, sőt közvetítésükkel a korábban ismert e) is világosan hozzákapcsolódik. Érdekes, hogy a csuvas dal jellegzetes, magas kezdőmotívumai a magyarban eredeti magasságban is, oktávval és kvinttel mélyebben is megjelennek; de ezenkívül is látszik, hogy a magyar énekesek eléggé szabadon bántak motívumaival, különböző sorrendbe rakosgatták szinte minden alkalommal. Különben a csuvas dal látszik a legesetlegesebbnek sokszoros ismétléseivel.

234.

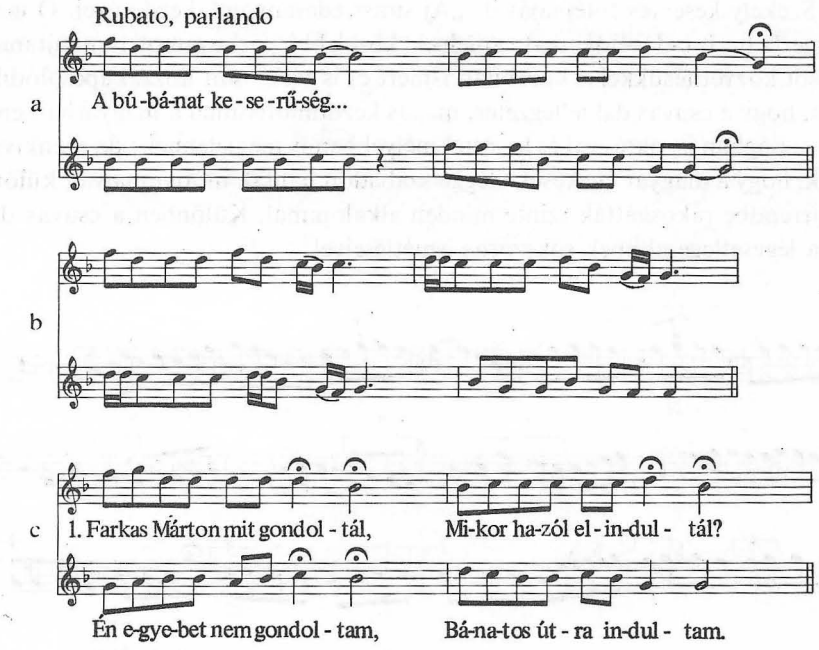


a) Makszimov 84 sz.; **b)** 047a; **c)** 047c; **d)** 047b; **e)** Pt 122; **f)** Pt 178.

F) példánk a Székely keserves dallama háromszori, magas kezdésével kapcsolódik hozzá, vagyis éppen legesetlegesebbnek látszó vonását őrzi. De már a csuvasnak négyszeri magas indulásából az utolsót lejjebb viszi, hogy elkerülje annak túlságos egyhangúságát. (A többiek ezt a harmadik sorban teszik meg, ezért némelyik a negyedikben újra magasról indul.)

Kodály párhuzamai közt még egy van, amelyet a nagy terjedelmű, ereszkedő dalok közé sorolhatunk: „A búbánat keserűség" (szeptim-hangterjedelem, a cseremiszé oktáv). ABBC formája a magyarban elmosódott, a cseremiszben pontos. A magyar *la*-végű, a cseremisz *szo*-végű; ezért tud a végén még mélyebbre ereszkedni, míg a magyar egy nagy végső felíveléssel oldja meg a befejezést. Nálunk még háromsoros *do*- és *la*-végű változatai is előkerültek, (25/a és 120), valamint az ABBC formától jobban eltávolodott négysorosak is.

235.



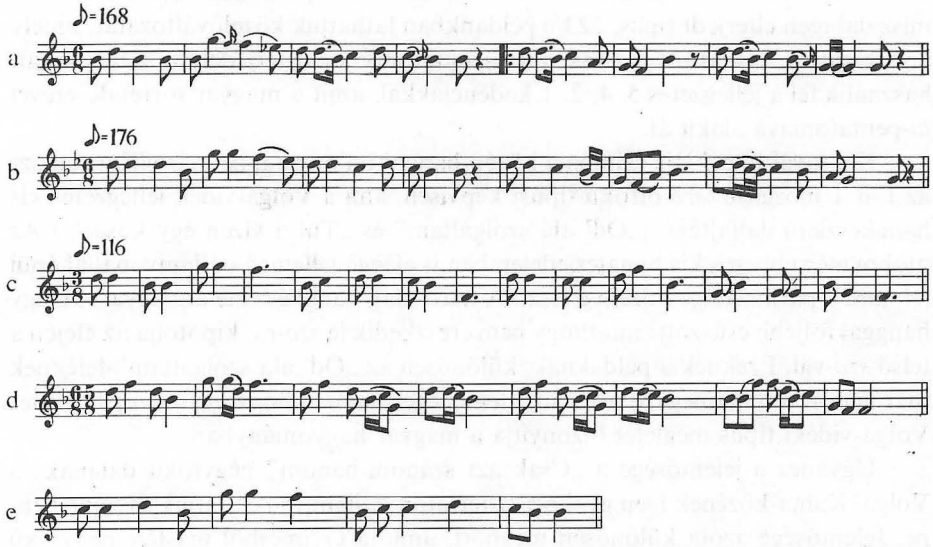
a-b) Kodály 1973, 29; **c)** MSz 1099/b Gyergyóújfalu (Csík) 1907 Bartók.

Figyeljük meg, hogy a cseremisz dal a fokozatos ereszkedést mélyebb szekund, terc- és kvart-ismétléssel oldja meg a 2–3. sorban, s a 4.-ben teljesen kvint-ismét-

léssel. De ezt a fokozatosságot az is csak három sorban (ABBC formával) tudja egy oktávon belül megvalósítani. A magyar négysorosok *la*-véggel, szeptim terjedelemben már a négy sor változatosságát igyekeznek többé-kevésbé megvalósítani, leginkább a c) variáns.

A „Kerek ucca, szegelet" a *drm*-tengelyű dalok tipikus képviselője. Az ötfokú skála középső három hangját aknázza ki a felépítés tengelyének; a dallam nagyrészt azon mozog, onnan tér ki fölfelé és lefelé, s legtöbbször oda tér vissza a sorok végén. Kodály cseremisz példája ugyanezt a dallamot kvinttel mélyebben ismétli, ezáltal kétszeres lesz a terjedelme. De ő is hivatkozik Fedarav egyik csuvas dalára, amely a magyarral pontosan egyezik, nem ismétli kvintválaszban. Ilyent közlünk mi is a d) alatt. Sőt C. Nagy Béla (1959) idéz egy lapp dallamot (236/e), ami a magyarnak és csuvasnak csak a fele, s csupán fölfelé egészíti ki a *drm*-magot *szo*-val és *la*-val. Ha ez a mienk első felével egyező, rövid dal lappoknál több darabbal volna képviselve, akkor elképzelhető volna, hogy egy ilyen dalt egészítettek ki a Volga-vidéken a *do* alá menő résszel. Hiszen ott ilyen *do*-tól felső *la*'-ig mozgó dal sok van, sőt nálunk is előkerült újabban egy-két példája. S akkor nem a magyar a „felére kopott" példány, mint Kodály írja, hanem a cseremisz kvintválasza újabb fejlemény. Vikár tapasztalata szerint több dal él kvintváltás nélkül a cseremiszeknél, amit azon a bizonyos szűk területen kvintválasszal énekelnek. Nyilvánvaló, hogy ahol ilyen általános lett a kvintváltás, ott mindent kétrészessé alakítanak át mély ismétléssel.

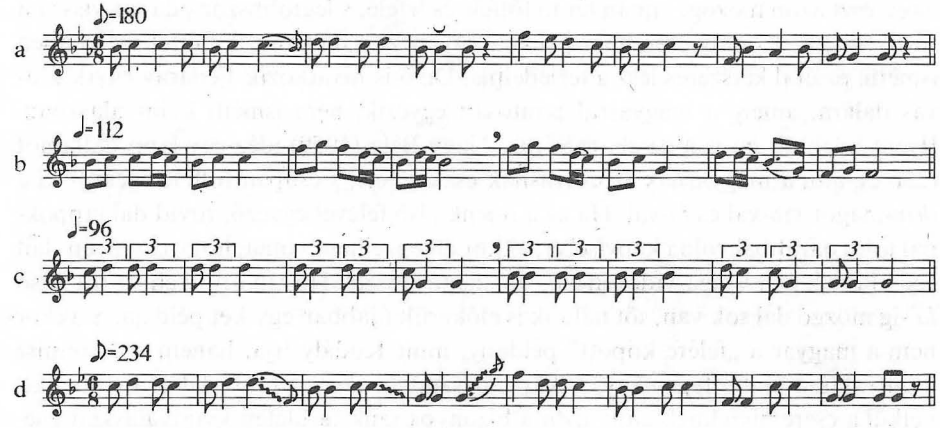
236.



a–c)=Kodály 1973, 30; **d)** Makszimov 1932 66 sz.; **e)** Launis 639,2=C. Nagy 1959 VI/e. 1.

Hasonlóan a *drm*-tengely körül forog a „Vékony cérna, kemén mag", ami mellé Kodály két cseremisz és egy máramarosi román változatot közöl. A második cseremisz dalt (c)-t) mi egy hanggal följebb írjuk, így egyezik ötfokúsága a többiével, de *la*-végű lesz, egyúttal összekapcsolja a magyart a románnal s a másik cseremisz példával.

237.



a–d) = Kodály 1973, 32.

A „Szivárvány havasán" viszont már nem is tengelyként használja a *drm*-trichordot, hanem kiinduló és jellegzetes motívumként is. A párhuzamba állított cseremisz dal igen elterjedt típus, 223/c példánkban láthatjuk közeli változatát, amely nem érinti a felső *szo*-t, s csak a *szo*-pentatónia szext-terjedelmű alaphangjait használja fel a jellegzetes 5, 4, 2, 1 kadenciákkal, amit a magyar sorrendcserével *la*-pentatóniává alakít át.

Két további példája szintén a közép-hangokon mozog, de már világosan azt az 1–6–1 mozgású, *szo*-ötfokú típust képviseli, ami a Volga-vidék jellegzetes kis hangkészletű dalfajtája. („Od' alá szolgáltam" és „Túl a vizen egy kosár".) Az utóbbi még ebben a kis hangterjedelemben is eléggé jellemző dallamvonallal épül fel, ami a párhuzamot közelivé teszi. A másiknak hangkészlete a magyarban egy hanggal följebb csúszott: minthogy nem ereszkedik le *szo*-ra, kipótolja az elején a felső *szo*-val. Ezeknek a példáknak, különösen az „Od' alá szolgáltam"-féléknek már nem is a dallamegybevetés ad jelentőséget, hanem hogy egy igen jellegzetes Volga-vidéki típus meglétét bizonyítja a magyar hagyományban.

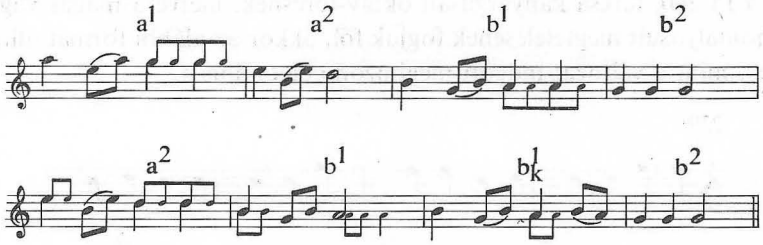
Ugyanez a jelentősége a „Csak azt szánom-bánom" négyfokú dalának: a Volga–Káma-közének igen gyakori *la*-tetraton dallamtípusát látjuk viszont benne. Jelentősége azóta különösen megnőtt, amióta Gyimesből másféle négyfokú dalok is előkerültek. Egyúttal a *drm*-daloknak négyfokú, csak *la*-ra ereszkedő fajtája – például 0134-es dalunk – Erdélyből egészíti ki sok darabbal ezt a típust. Minthogy Erdélyen kívül maradt fenn ez az archaikus dalfajta, nem lehetetlen,

hogy ez volt az „elterjedt", a „közmagyar" tetraton fajta, és a ritkábbak csak a keleti peremmagyarságnál maradtak fenn, Gyimesben és Moldvában.

Ezek után azt a három párhuzamot kell még megtárgyalnunk, amit Kodály olyan táncdalokkal kapcsolatban mutat be, amelyek második sorukban lefutnak az alaphangra, s amit ő „kis kvintváltó"-nak nevez. Ez a Volga-vidéken is sajátos típus, amit részletesen meg kell tárgyalnunk, mielőtt a párhuzamokat elhelyeznénk benne, mivel itt duda-nótáinknak sokkal szélesebb körű kapcsolatáról van szó. Ha ugyanis összegezzük a cseremiszek idetartozó dallamainak tulajdonságait, és azonos szempontok szerint elemezzük dudanótáinkat is, meglepő egyezésekre találunk.

Az idetartozó dalokra a „kis kvintváltó forma" mellett, amit Kodály állapított meg bennük, leginkább a kvart-viszonyok jellemzőek, mégpedig nemcsak egyszerűen A^4BAB vagy A^4ABA formában, hanem bizonyos motívum- ismétlésekkel keverve, amelynek legérdekesebb és legáltalánosabb formája náluk az, hogy az első sor második motívuma a harmadik sor elején ismétlődik, a második sor első motívuma pedig a harmadik sor végén, s ezek a motívum-ismétlések néha kvarttal mélyebben is előfordulnak. Például: $a^1+a^2|b^1+b^2|a^2+b^1|b^1+b^2||$; néha azonban $a^7+a^4|a+b|a^4+a|a+b||$. Ez egyúttal a nagy egységek szerint A^4BAB. Az ismétlések az ötfokú skála szomszédos fokai szerint hol pontosak, hol tercnek szekund felel meg, és fordítva. (Lásd a 238. és 240/b példát.)

238.



Kulysetov, 88.

Ezekkel az ismétlésekkel „áttolják" a sorhatáron az előző sor motívumait, szinte „elbújtatják" a szem (fül) elől. A hangterjedelem sorok szerint is eléggé jellemző és állandó: az első sor mindig magas, oktávról vagy magasabbról indul, és a 4. fokra ér le, *do*-alapú ötfokúságban sokszor 8–5+3 az első sor terjedelme; a második mindig lefut az alapra, terjedelme leginkább 6–1, néha 8–1. A harmadik és néha a negyedik is fölfelé ível; amennyiben nem, akkor 4–1, 6–1, néha 3–1 között mozog. Ha a sorismétlés A^4A sorrendben történik, akkor a második sorban vannak ezek az alacsonyan mozgó dallamvonalak. A leggyakoribb kadenciaképletek: 5 [1] 2, 4 [1] 1, 4 [1] 5, esetleg 8 [1] 5; az első zárlat sokszor már 3. is lehet; ilyenkor az első sor terjedelme a jelzett 8–5+3.

Ezeket a sajátságokat sorra feltaláljuk dudanótáinkban. Lássuk gyűjteményünk darabjait ugyanezeknek a tulajdonságoknak tükrében.

050: 8–5, 8+4–1, VII–♭3, 4–1; 5 [1]♭3; A^5ABC

051: |9|8–4, 5–|VII|1, 1–5, 5–|VII|1; 4 [1] 4; $A^4A_kBA_k$

052: 8–4, 8–1, 5–2–5, 1–4–1; 4 [1] 5 <1?

053: 8–5, 8–1, 5–1, 5 [1] 1; $a^1+a^2|b^1+b^2|c+a^2_5|c+b^2||$

054: 8–5, 7–1, 7–1, 7–1; 5 [1] 1; $a^1+a^2|b^1+b^2|b^1+a^2_5|b^1+b^2||$

055/a: 5–8, 8–5, 1–7–5, 4–1; 8 [5] 5; $a^1+a^2|a^1+b|a_5|a^1_5+b|a^1_5+b_5||$

055/b: 8–5, 7–1, 7–1, 7–1; 5 [1] 1; $a^1+a^2|b^1+b^2|b^1+c|b^1+b^2||ABB_kB$

056: 8–5, 8–♭3, 1–5, 5–1, 5 [♭3] ♭3

057: 8–4, 8–1, 4–1, 4–1; 4 [1] 1; $a^1+a^2|b^1+b^2|c+a^2_4|c+d||$

058: 7–4, 8–1, 4–1, 4–1; 4 [1] 2; $a^1+a^2|b^1+a^2_4|c+a^2_{4k}|c+a^2_4||$

059: 8–5, 8+4–1, 8–2, 5–1; 5 [1] 2; $a+a|b^1+b^2|a_v+b^1_v|c+b^2||$

060: 7–4, 8–1, 4–1, 4–1; 4 [1] 2; $a+a|b+a_4|c^1+c^2|c^1+d||$

061: 8–5, 7–1, 5–1, 7–1; 5 [1] 1; A^5BAB

062: 8–5, 8+4–1, 4–1–8, 8–1; 5 [1] 7; A^5ABC

Érdemes áttekinteni a Pt itt nem szereplő darabjainak tulajdonságait is.

Pt 249: 7–4, 8–1, 5–1, 8–1; 4 [1] $2|^5$; $ABCD=a^1+a^2|b^1+a^2_4|c^1+c^2|b^1+a^2_{v4}||$

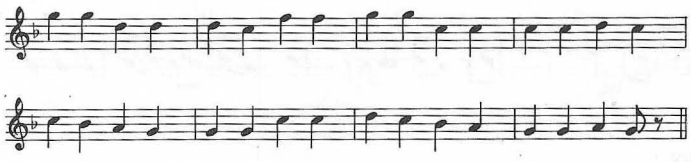
Pt 251: 7–4, 8–1, 1–5, 7–1; 4 [1] $2|^5$; $a^1+a^2|b+a^2_4|c^1+c^2|b+a^2_4||$

Pt 252: 8–4, 7–1, 5–2, 7–1; 4 [1] 2; $a^1+a^2|b+a^2_4|b_4+a^2_4|b_v+a^2_4||$

Pt 256: 8–1, 7–1, 7–1, 6–1; 5 [1] $1|^5$; $a^1+a^2|b+a^2_5|b+a^2_{5k}|c+a^2_5||$

Sőt ha a Pt 260. furcsa kanyargásait oktáv-törésnek, illetve a magas vagy mély rész elhomályosult megfelelésének fogjuk föl, akkor az alábbi formát állíthatjuk „helyre", mint a változat mögött meghúzódó elgondolást.

239.



(Képlete a következő volna: 8–4, 8–4, 4–1–4, 5–1; 7 [4] 4; $a^1+a^2|a^1_v+b|c+a^2_4|c_v+b_4|$)

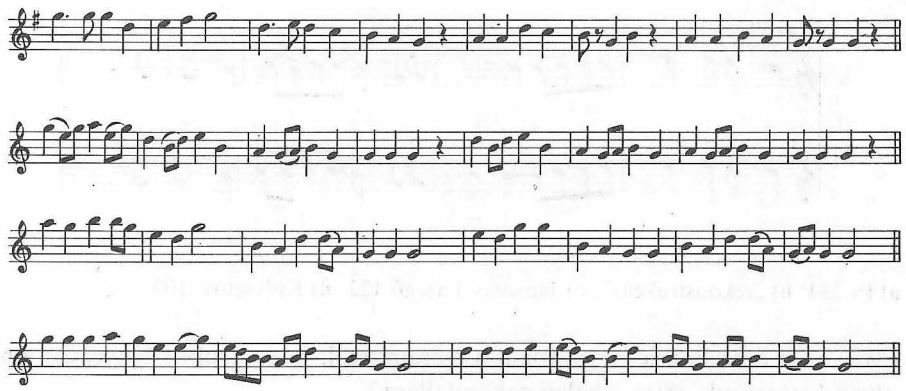
Dudanótáinkból tehát kitűnik, hogy a sorok elhelyezkedése a hangmagasságban, terjedelmük és kadenciáik hasonlók a cseremiszékéhez. A motivikus fűzésben is van rokonság: a kétféle sorrész összekapcsolása, ismétlése és a kvart-kvint viszony közöttük. Különbség az, hogy míg a cseremiszek áttolják a sorhatáron az ismételt motívumokat, s ezzel szinte elrejtik a megfelelést, a magyarok a sorvégre helyezik, tehát éppen kihangsúlyozzák, majdnem rondószerűen. (Néha a cseremisz „eltolt forma" is jelentkezik, mint 059-es példánkban látható.) Ritkán a mi dalainkban is azonos az első sor két motívuma, mint a cseremiszeknek is nemegy darabjában (ezt Vikár–Bereczki külön formaként mutatja ki indexében). El-

térés a magyarban a moll-jelleg is, bár ez nem általános: vannak dúr-tercű, illetve váltakozó (sőt nemleges tercű) darabok is köztük. Nyilván ez is a *szo-la* változás számlájára írható; néha azonban a lejegyzésére is: moll-tercet jelöl, bár a fölvételen semleges terc hallható.

Ha most ennek a széles körű stílusegyezésnek tanulságai alapján vesszük szemügyre Kodály három dudanóta-párhuzamát, akkor a következőket állapíthatjuk meg. A „Leesett a makk a fáról" (050-es dalunk) cseremisz párjával együtt kissé távoli rokona a dudanóta-stílusnak, mivel nincs benne a kis motívumok sajátos szövése; egymáshoz viszont annyira hasonlók, hogy összefüggésük kétségtelen. Mindkettő a stílus pereméről való. Annál jobban beletartozik viszont a „Jaj Istenem, kire várok" cseremisz párja, szerkezete: $a^1+a^2|a_4^2+b|a_5^1+a_4^2|a_{4v}^2+b||$. Ez már motívumszövés, ha nem is a leggyakoribb fajtája, s ritkább eset a *la*-ötfokúság is. A magyar párhuzam dallamvonalában egyezik vele, s a cseremisz dal első motívumának kvint-viszonyát kiterjesztette az egész sorra: második sorának ♭3-ra felugró zárlata az erdélyi dalok szokásos kadenciájának hatása, ettől eltekintve A^5BAB szerkezetű, ami szintén egyik ritkább forma a Volga-vidéken.

A legkevésbbé dallambeli és stílushasonlóságot mutatja a „Macska ment disznótorba". Azonban az oktáv mint első kadencia, sőt a terc is harmadik sorzárlatként előfordul az ilyen dalok közt, a közelebbi sajátság benne a 7-es szótagszám a jellegzetes záróritmussal, valamint a dúr-jelleg (ami itt kétségtelenül a *do*-ötfokúság maradványa); ugyancsak jellemző vonás az alapra lefutó második sorvég. Nyilván Kodály is elsősorban ezeket a vonásokat vette tekintetbe, amikor a párhuzamos magyar változatot kiszemelte. Az új cseremisz gyűjteményből azonban még közelebbi változatokat is tehetünk a magyar mellé:

240.

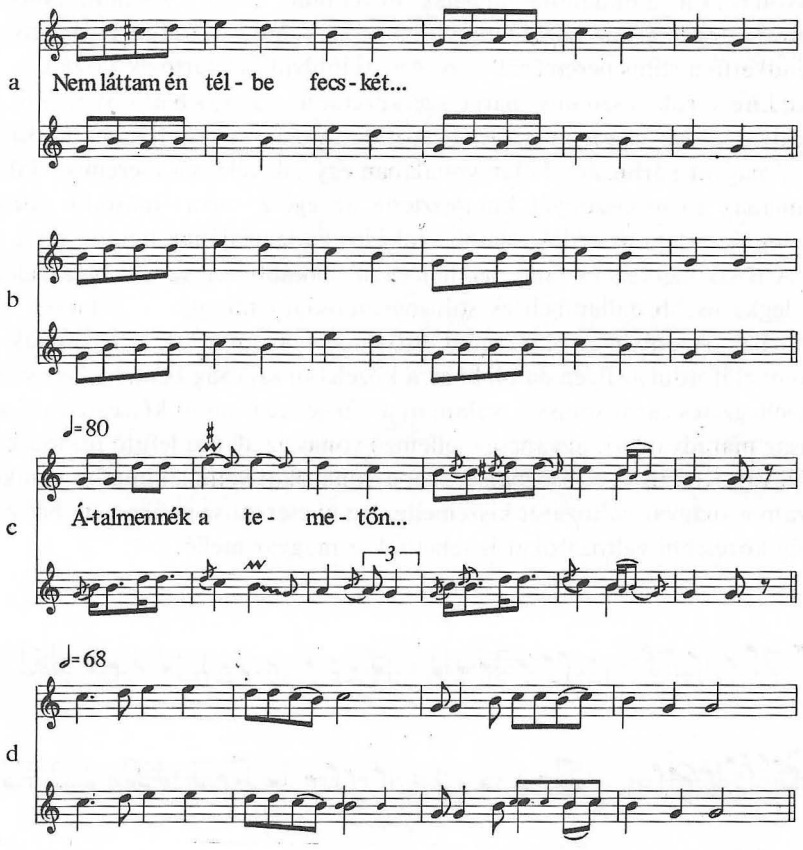


a-b) Kodály példái: **c)** Kulysetov, 62; **d)** Vasziljev 1919 99 sz.

Különben a félhangos ötfokúságnak is fölfedezhetjük nyomait dudanótáink (sőt más dalaink) között. Ha például Pt 254-ben (lásd a 241/a példát) a kromatikus

váltóhangot hangismétlés feloldásának fogjuk fel, és behelyettesítjük vele, valamint ugyanezt megtesszük a zárlat *a-g* lépésével (*g-g*-t helyébe), akkor olyan félhangos ötfokú, 1–6–1 terjedelemben mozgó 3 [1] 5 kadenciás dalt kapunk (241/b), amilyen Kulysetov gyűjteményében elég mindennapi (például 241/d példánk). 241/c példánk igazolja is ezt a föltevést, mert ott nincs kromatikus félhang, s más variációkkal, de szintén félhangos ötfokúság jelenik meg benne.

241.

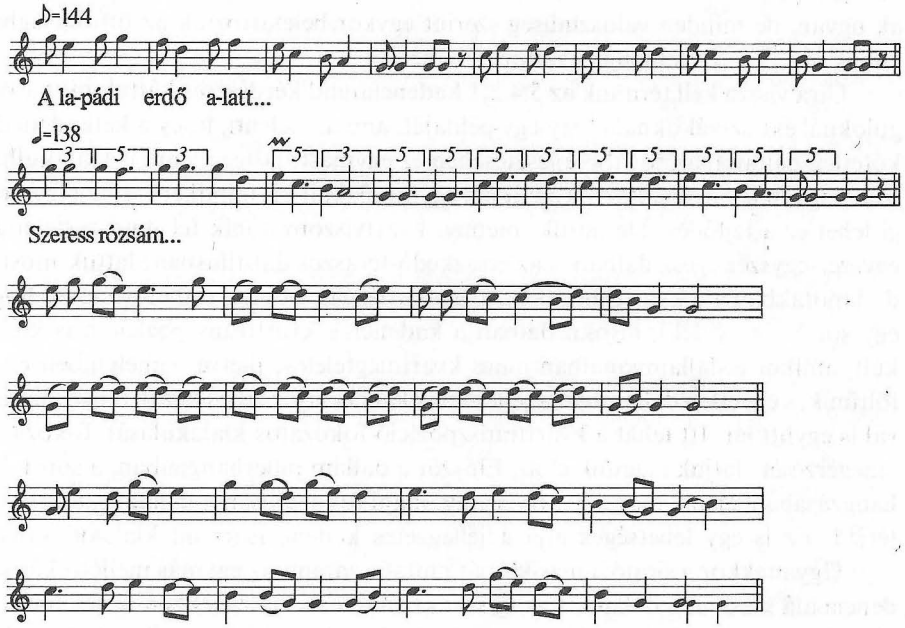


a) Pt 254; **b)** „rekonstrukció"; **c)** Jagamas–Faragó 122; **d)** Kulysetov, 100.

(Még az is összeköti a magyarokat a cseremisszel, hogy azok is lényegileg éppolyan kétsorosak, mint a keleti rokondallam.)

242. példánk is világosan félhangú ötfokúságra mutat. Az a) vége tiszta ötfokú, elejéről pedig a b) variánsban derül ki, hogy a benne lévő szekvencia másodlagos és *f* nélkül, ötfokúan indulhatott; c-d) pedig több lehetséges párhuzam közül a legközelebbieket mutatja be.

242.



a) Szenik–Almási–Zsizsman 4 sz.; **b)** Faragó–Jagamas 12 sz.; **c)** Kulysetov, 44; **d)** uo. 135.

0213-as dallamunkról, erről az országszerte ismert, újnak látszó dalról is föltehetjük nagy valószínűséggel, hogy elváltozott félhangos ötfokúság képviselője.

Dudanótáink látszólagos diatóniája alatt tehát *do-, szo-,* és félhangos ötfokúság rejtőzik, amelynek keveredése a túlnyomó *la*-ötfokúsággal okozta a diatóniát mai hangrendszerükben. Kodály három párhuzama mögé tehát ezúttal is széles körű stílusösszefüggést lehetett fölrajzolni háttérnek. Megjegyzem, hogy sok teljesen dúrjellegű dudanóta is, amit hajlandók vagyunk a dúr-zenéből fejlődő új jelenségnek tartani, sok vonásban közel áll a tárgyalt stílushoz. Így például 152. példánk sorainak ambitusa 8–3, 8–1, 5–1, 5–1 kadenciái 5 [1] 5, formája AA_kBC, és több dallamrészlete is hasonló a fentiekhez. Ezt azonban úgy is értelmezhetjük, hogy keleti eredetű dudanótáink tulajdonságai hatottak az újabb, dudazenéből eredő dallamokra.

A Volga-vidék ötfokúságának tehát több stílusrétege, dallamtípusa él a magyar hagyományban: legfeltűnőbb és legnagyobb számú a kvintváltó ötfokú stílus, hasonlóan számos, egyúttal világos párhuzamokkal van képviselve az ereszkedő ötfokú daloké, amelyekben itt-ott különféle részmegfelelések, mélyebb ismétlések is feltűnnek; jellegzetes réteg még a *drm*-tengelyen mozgó, sokszor *drm*-vel induló daloké, csekély számú a hat hangterjedelmű, *szo-,* vagy *do*-pentatóniára visszavezethető, szűk terjedelmű daloké, legrégiesebbek köztük a triton-tetraton típusok; s végül széles stílusegyezésen belül jelentkezik néhány kimutat-

ható dallampárhuzam a dudanóták körében. Ezek mai formájukban nem ötfokúak ugyan, de minden valószínűség szerint egykor beletartoztak az ötfokúságba, annak *do-, szo-* és félhangos változatában.

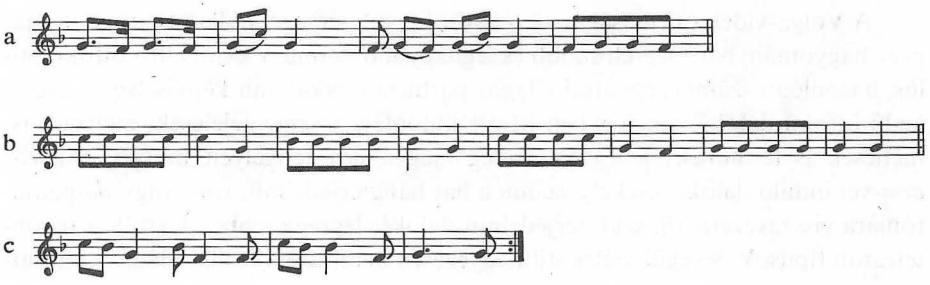
Újra vissza kell térnünk az 5,4,2,1 kadenciarend kérdésére. Láttuk már a voguloknál és osztyákoknál is egy-egy példáját, ami azt jelenti, hogy a kétkadenciás kötetlen dalfajtának továbbfejlesztésében ez egymástól függetlenül is kialakulhatott, vagy magyaroknál és rokonaiknál együtt alakult ki; mindkét esetben igen régi lehet ez a fejlődés. De láttuk, mennyi kvartviszony tűnik fel rendszertelenül, egyszer-egyszer egész dalban is az ereszkedő-teraszos dalstílusban; láttuk most a dudanótákban is a kvarttranszpozíció gyakoriságát. Mindez érthetővé teszi, hogy egy sor Volga-vidéki, ötfokú dalban a kadenciák kvarttranszpozíciója is kialakult, amikor a dallamvonalban nincs kvartmegfelelés; illetve némelyikben ez is föltűnik, s egyetlen dallamban a jellegzetes kadenciasor teljes kvarttranszpozícióval is együtt jár. Itt tehát a kvarttranszpozíció fokozatos kialakulását, fokozatos „megérzését" látjuk magunk előtt. Először a dallam pillérhangjaiban, a sorok kihangzásában jelenik meg a kvartviszony, majd fokozatosan a dallam egészére kiterjed. Ez is egy lehetséges útja a jellegzetes kadenciasorrend kialakulásának.

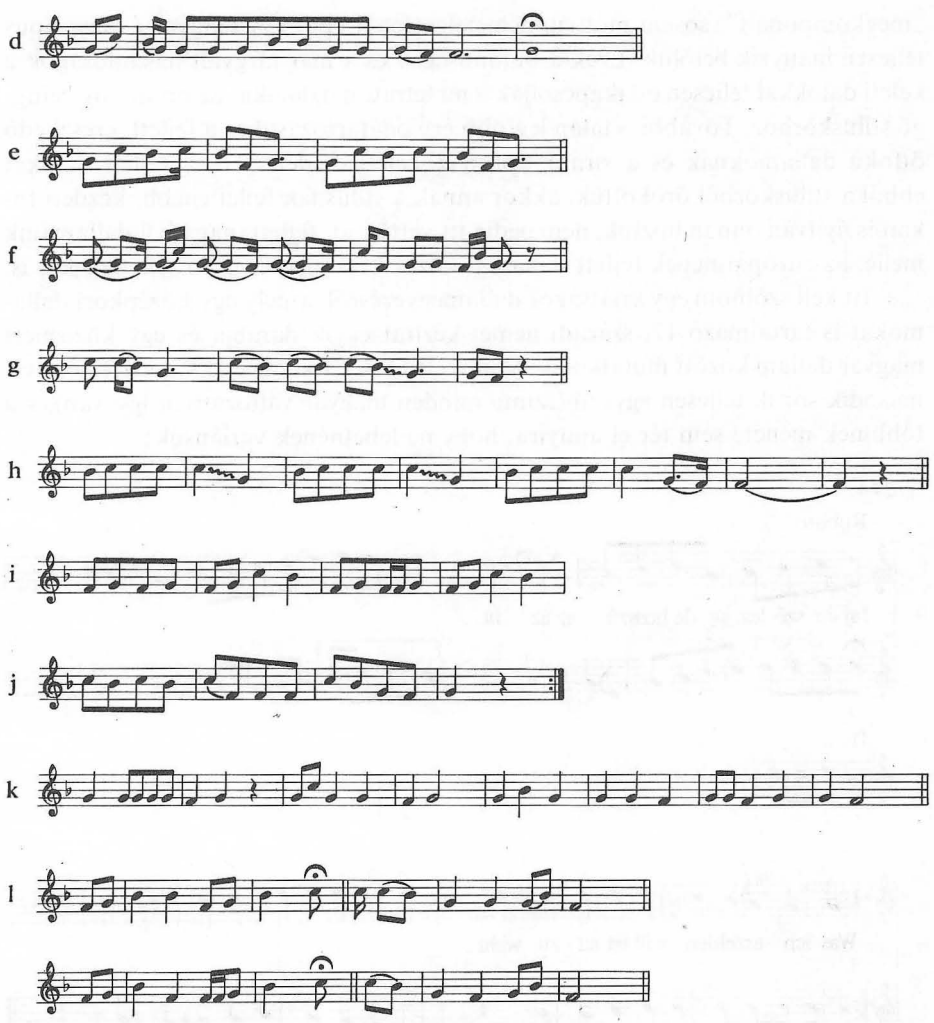
Ugyanakkor a sirató a másik útját mutatja: amint az egymás melletti két kadencia alá kibővül a dallam, s az új sorokban tétova kísérletekben ismételni kezdik a felső, tudatukban annyira benne élő kadenciákat, hol az egyiket, hol a másikat, majd mindkettőt alul is megismétlik.

Úgy látszik, hogy siratóból fejlődött dalainkban, különösen táncdalainkban hatott legerősebben ez a két irányból is jövő fejlődési lehetőség. Ötfokú dalainkban talán azért nem, mert ott hamar uralkodóvá vált a szintén régi kvintváltás. Még inkább azért, mert kizárólagossá vált a *la*-vég, márpedig ötfokú rendszerben ez a kadenciasor csakis *szo-* és *re*-végűekben fordulhat elő: *r–d–l,–s,* vagy *l–s–m–r* formában. Nem véletlen, hogy az erdélyi *szo*-ötfokú siratóban meg is jelenik, mégpedig sokszor tiszta formában (0172).

Meg kell itt jegyeznünk, hogy négyfokú dalokat nemcsak a Volga–Kámaköz és Belső-Ázsia népeinél találunk, hanem kis számú példáit reliktumterületek szórványos maradványaiként európai népeknél is: főleg a Balkánon, de nagy ritkán másfelé is.

243.





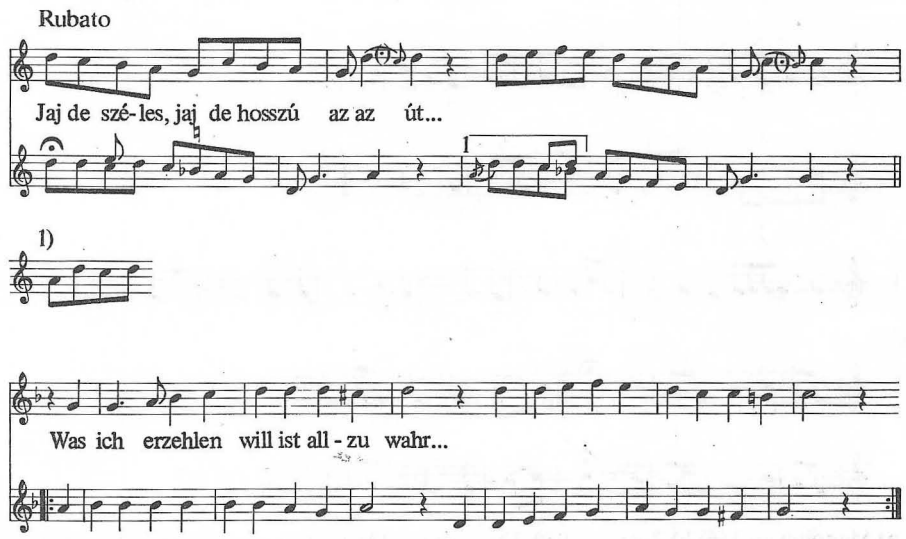
a) Manojlovics 156; **b)** Žganec, 1950–52 26; **c)** uo. 135/b; **d)** Bersa 52; **e)** Sztoin 1931 560; **f)** uő. 1928 164; **g)** 250 Kenge..... 115; **h)** Sokoli 105; **i)** Tampere I, 216–217; **j)** Bonfeld, 107; **k)** Sušil 1405; **l)** Sharp–K I 50/a.
(További példák a Zenetudományi Intézet Európai Dallamtárában, kb. 60 000 dallam közül: Žganec 1950–52 121/c, Bersa 374, Sztoin 1928 1236, 207, 190, Sztoin 1931 155, Makedonszkij Folklor VI 86, 250 Kenge 158, 162, 164, Sokoli 3, 107. A Balkánról 22, nyugatról 1, Közép- és Északkelet-Európából 3. Nem számítottuk ide Amades 3377-et, egy bizonytalan intonációt lekottázó darabot és Rajeczky 1956 1 6/a-t, egy szekvencia egyik strófáját.)

Ezek azonban még a kis kereteken belül is eltérő dallamfelépítést mutatnak; motívumismételgetők, sokszor ütemnyi motívumot ismételnek, legfeljebb rövid periódussá vagy egyetlen hosszabb sorrá fejlesztik. A morva dal (k) a legfejlettebb, de ennek dallammozgása teljesen eltérő a mieinktől: *la szo* gerinc, néha egy-egy felugrás. Aránylag közelebb van formailag a horvát b), de ez kiüt a többi horvát és dalmát dal közül. (A magyarok 3–4 hosszú sorból állnak, az egész dal mindig

„megkomponált", sosem motívumismételgetésből épül.) A magyar *l,–drm* típus teljesen hiányzik belőlük. Ezek a különbségek és a már tárgyalt hasonlóságok a keleti dalokkal teljesen odakapcsolják a mi tetraton dalainkat az ottani, összefüggő stíluskörhöz. További, s talán legfőbb érv odatartozásukra a fejlett, ereszkedő ötfokú dallamoknak és a sirató típusnak keleti eredete. Ha a fejlett dalokat ebből a stíluskörből örököltük, akkor annak a stílusnak fejletlenebb, kezdeti fokait is nyilván onnan hoztuk, nem pedig itt vettük át, fejlett, nagy ívű dallamaink mellé, az európai népek fejlett dallamai közül kiválogatva ilyen fejletleneket is.

Itt kell szólnom egy sajátságos dallamegyezésről, amely egy középkori dallamokat is tartalmazó 17. századi német kézirat egyik darabja és egy közismert magyar dallam között mutatkozik. Mindkettő 5,4,2,1 kadenciákkal van fölépítve, második soruk teljesen egyező (szinte minden magyar változatban így van), s a többinek menete sem tér el annyira, hogy ne lehetnének variánsok:

244.



a) = 200. pl.; **b)** Werlin 1646, 1266/f.

Ilyen dal a német anyagban, tudomásom szerint, egyedülálló, nálunk pedig elterjedt típus. Igaz, dallammenetei a típus többi darabjától eléggé eltérnek. Idevagy odakerülése egyaránt lehetséges. Viszont az is igaz, hogy a variánsok zöme végig mixolíd, ami az utolsó sorban esetleg dúrrá válik, míg a német dal végig moll. El lehet képzelni tehát egymástól független alakulást is, de az egyezések foka inkább összefüggésre mutat. A magyar dal a múlt század közepén vásári énekesek kedvelt dala lehetett, mert néhány általuk terjesztett ballada ehhez a dallamhoz kapcsolódik (Vargyas 1976 96. típus jegyzete).

Összefoglalva az eddig mondottakat, mindaz, amit a magyarság korábbi la-

kóhelyéről hozott mai hazájába, népzenénknek számszerűleg és esztétikailag is, valamint a történeti fejlődésben játszott szerepe alapján is igen súlyos része. Olyan fejlett dallamkincs, ami érthetővé teszi, mint tudott a magyarság igen hamar és nagyobb zökkenő nélkül beleilleszkedni az akkori európai zeneéletbe.

Ennek a beilleszkedésnek nyomait nemcsak a középkori műzenében tapasztaljuk, hanem a népzenében is: a népi és műzenei átvételekben. Ezek sorát a legigénytelenebbeken kell kezdenünk, a gyermekjátékon és néhány kis hangkészletű rítusdallamon.

A gyermekdalról Kodály úgy nyilatkozott, hogy az a regösénekkel együtt „egy sokkal nagyobb emberi közösség sajátja". „Az ütempárok, vagy általában a rövid motívumok vég nélküli ismétlése ott van, mint jellemző forma minden primitívebb nép zenéjében, sőt fejlettebb népek megmaradt ősi hagyományaiban is... A gyermek, mint egész fejlődésében, dalában is újra átéli az ember őskorát. Ezért kezdi zenei életét a primitív ismétlő formával." Mindezt azonban a formára érti. A zenei anyagra, a dallamra, illetve hangkészletre már szűkebb kört alkalmaz: „Mindenütt, ahol a hexachord-melodika mutatkozik, elsősorban a németeknél, szlávoknál találhatunk a mienkkel rokon ütempárokat." Ugyanakkor idetartozó jegyzetében csak Böhme német gyermekdalgyűjteményére hivatkozik, ahol gyermekdalaink közeli rokonaira bukkanunk.

Fölmerül a kérdés: a magyar népzene ugor és török rétegét csak a felnőttek őrizték volna, s a gyermekek egy germán–szláv eredetű hexachord gyermekdalt tanultak volna el mai hazánk területén? Vagyis fejlődési foknak minősül-e, vagy átvételnek? Amennyiben a gyermek valóban az emberiség fejlődésének kezdetét éli át, akkor a saját népzenéjének kezdeteit – mint az általa átélhető „emberiség" kezdeteit – kellene felismernünk a gyermekdalokban. Természetesen a kezdetlegesebb, hiányos hangkészletű darabokban, mert a teljesebbekben későbbi fejlődést és fejlettebb dalok hatását is fel kell tennünk. Marad tehát a két legáltalánosabb, primitív gyermekdal-mag: a *mrd* és a *s–l–s–m* hangkészletű dallamok tömege. Kodály feltehetőnek tartja, hogy a *s–l–s–m* az ötfokúságból ered. De éppen ezt találjuk legnagyobb gazdagságban a német gyerekdalban, míg a *drm*-dallammag ott eléggé alárendelt jelentőségű. Az utóbbi viszont nálunk igen sokféle megoldásban jelentkezik. Leggazdagabb csoportját a *m–r–d–r* forgó mozgású dallammag képviseli, ami egyezik szokásdalaink soron következő csoportjával. A s–l–s–m-triton (9/b példa) lényegében egyezik a (d)*r–d–l,* mozgású triton dallammal, amire van példánk az új fölfedezésekből. De ez olyan vékony szál, a német gyerekdalban pedig olyan tömeges ez a dallammozgás, hogy nehéz az összefüggést nem arra, hanem a magyar felnőtt dalok felé képzelni. Még kevésbé jöhet számításba a legrégiesebb regösénéknek, a búcsúinak jellegzetes *ss ll ss ms* kezdete (54. példa), mert egyrészt ez a dalon belül is kiegészül további elemekkel, másrészt ez a dal regösénekeink közt is egyedül áll, végül pedig egyelőre az egész regöshagyomány is inkább átvételnek látszik, semmint ősi örökségnek.

Átvétel azonban csak úgy képzelhető el, ha a gyermekjátékot mint játékot is,

legalábbis bizonyos fajtáit, itt ismerték volna meg a magyarok. Kétségtelen, hogy alig ismerünk még Kelet-Európában is (például a románoknál), még kevésbé Ázsiában gyermekjátékot. De ez egyelőre inkább a gyűjtés hiányainak tulajdonítható. Egy-egy ritka esetben Lach dalainál találunk „gyermekjátékdal" megjelölést, de az egyáltalán nem különbözik a többi daltól, sőt néha ugyanazt alig valami változtatással újra látjuk, mint „legények dalát", vagy más, hasonló alkalmazást. Semmit sem tudunk viszont a hozzá tartozó játékról.

El lehet képzelni tehát, hogy a magyarok a Duna völgyében új játékokkal ismerkedtek meg, s velük egy új dallamvilág is beáradt népzenénkbe. Nem is volt az annyira „új", mivel legprimitívebb formáinkhoz közel állt. Meg kell ugyanis mondanunk, hogy csak ezek a primitív-hiányos dallamfajták egyeznek a németekével; amint ott is – nálunk is kiegészül a játékdal nagy, hexachord vagy dúr dallammá, alapvető különbség van már a két nép anyagában. Ez persze nem zárja ki, hogy egy régi állapotban ne lett volna egyezés köztük, amikor még csak a primitívebb fajták voltak használatban; a kétféle fejlődés később is beállhatott a két népnél. Mindenesetre, amíg gyermekjáték gyűjtések különböző kelet-európai, ázsiai rokon és nem rokon népeknél nem hoznak felszínre olyan anyagot, ami más megvilágításban mutatja gyermekdalainkat, addig közép-európai eredetűnek kell tekintenünk őket, amit már mai hazánkban vettünk át az itt talált vagy szomszédos népektől.

Ugyanilyen feltételesen kell megállapítanunk ugyanezt a *m–r–d–r* forgó mozgású szokás-dallamokról is (13/c, 14., 79. példa). Ezekben vagy tisztán csak ez a motívum fordul elő, vagy ez a lényege; a varázsló jókívánságok felsorolása ezen történik, s mellette a refrén vagy más szövegrészek kapnak pentachorddá kiegészülő dallamfordulatokat. Ilyeneket találunk a farsangosok közt (MNT II 63–65, 70–71), mind ilyen a Talalaj-vasárnap (0200, továbbá MNT II 91–95) és a Sárdó-vasárnap dala (uo. 96–99); feltűnik a kiszehajtás (uo. 113–117, 120, 128–133, sőt a 118–119 csak *m–r* bichord) s végül a Luca-napi kotyolás dalai közt is (uo. 346, valamint 11. példánk). Ott is néha csak bichord szerepel más, primitív dallamok között.

Érdekes, hogy ezek mind bőségvarázslással, rontás-betegség elhárítással kapcsolatos szokások. (Rajtuk kívül az egyedüli Szent Iván-napi tűzgyújtás ilyen pogány eredetű szokás, de ennek már fejlett, strofikus dallamai vannak). Tehát szinte kivétel nélkül a pogány tartalmú szokásoknak van ilyen ősi, primitív, *azonos* dallama!

Ezek a szokások azonban egy összefüggő változatsor tagjai, amely a Közel-Kelet nagy kultúráitól a Balkánon át egészen Angliáig és Skandináviáig vezet, s a különböző téli, tavaszi és nyári napfordulókhoz kapcsolódó évvége és évkezdet hiedelmeihez tartozik. Minden valószínűség szerint itt találkoztunk ezekkel a szokásokkal, mert körülöttünk minden népnél hasonló jellegű szokások vannak elterjedve. De azt is meg kell mondanunk, hogy pontosan azonos szokásokat és még inkább pontosan ezt a dallamot bennük hiába keressük szomszédainknál.

Az is elképzelhető, hogy a közel-keleti szokások a Kaukázus és a Fekete-tenger térségében is éltek, és a magyarság már ott találkozott velük, még a honfoglalás előtt. Mindaddig azonban, amíg azokról a területekről hasonló szokásokat hasonló dallamokkal nem mutatnak ki – egyelőre nem tudok ilyen gyűjtésekről –, addig ezeket a kezdetleges szokás-dallamainkat is a hozzájuk tartozó rítusokkal együtt mai hazánk területén tanult pogány hagyományoknak kell tartanunk. Természetesen az átadó népek akkor már lehettek keresztények, csak a szokás ősi eredete pogány – mint ahogy ezt a jelentését a mai napig is megtartotta.

Külön kell beszélnünk a regölésről. Ennek a szokásnak sem a rítusrésze, sem a dallama már ilyen könnyen nem sorolható be valamelyik művelődési körbe. A szokás tágabb rokonsági körét már Sebestyén Gyula felvázolta, bár sok nem együvé tartozót is fölmarkolt tanulmányába. Amióta Liungman (és korábban Frazer) összeállította a napfordulókkal és a nekik megfelelő évvége-évkezdettel összefüggő szokások elterjedését a közel-keleti nagykultúráktól Angliáig, azóta világosan látjuk, hogy a regös szokás jelentős elemei: az állatmaszk maradványa, a kifordított szőrös bunda, a zörgős botok, övre akasztott csengők, a köcsögduda, és főleg az időpont, a téli napforduló mint újév – egy sereg szomszédos népnél meglévő, végső soron közel-keleti eredetű szokás rokonságába tartozik. (Beletartozik ebbe a farsangolás is, és valóban át is ment a regösének nem egy szöveg- és dallamfordulata a farsangosokéba: MNT II 57–65.) A szöveg legnagyobb része bőség- és termékenységvarázslás, továbbá szerelmesek egymásnak-varázslása, valamint az ezzel járó adománygyűjtés. A refrén pedig a finnugor sámánizmus varázsszava, révülésre utaló kifejezés (s talán ebbe a körbe tartozik a sámándob emléke is a szövegben és a kelléktárban). A szokásnak és dallamnak eredetére vonatkozóan időrendben a következő eredmények születtek. (Kuhač-nak a dallamra vonatkozó megállapításait figyelmen kívül hagyva, lásd Kodály kritikáját. 1937–1973 IV. fejezet.) Waldapfel Imre a klasszikus görög hagyományban mutatott ki egyező elemeket: a bőségvarázslást, a szemöldökfa megkopogtatását, (ez a betlehemes pásztoroknál is fennmaradt ugyanebből a hagyománykörből), s az adomány megtagadása vagy a meghallgatás visszautasítása esetén a kert és ház megrongálására utaló fenyegetőzést.

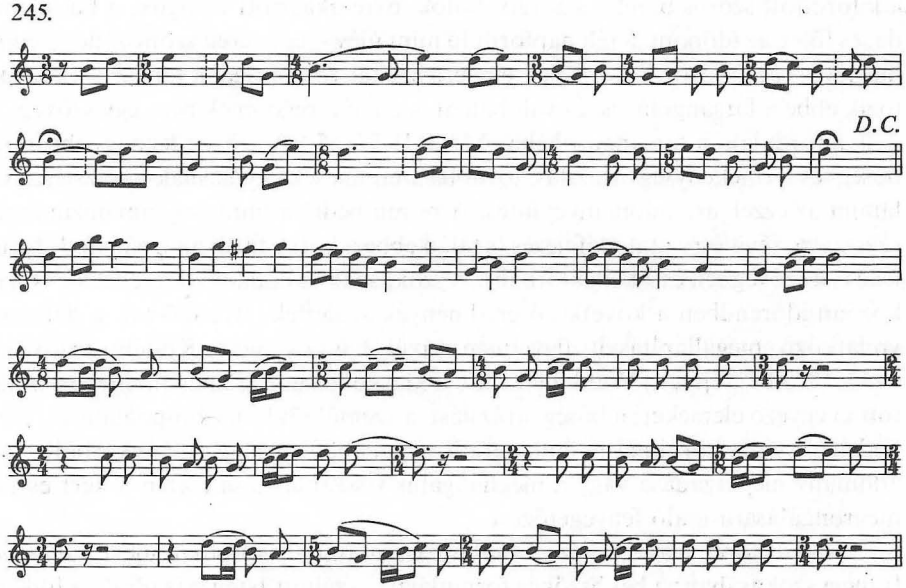
Sokkal több szövegegyezést tudtam kimutatni a hasonlóan újévi *guillanneu* francia szokásában: a beköszönés formuláját: „szállott Isten házadra", a hidegre való hivatkozást, a gazda költögetését, a felsorolást, hogy mit adjanak a köszöntőknek, s mi maradjon a gazdának, s a legfontosabbat: egy ma már értelmetlenné vált (kelta eredetű) refrént a sorok végén: „guillanneu" – éljen az újév! Végül itt is a fenyegetést, ha nem adnak semmit. Nagyon elmosódva, mintha a dallamnak is távoli visszhangját lehetne hallani egy francia változatból, amelyben mintha a regösénekek legfontosabb eleme, a kvinten záruló vagy kvintre felugró befejezés, illetve refrén rejtőznék.

Ezt viszont sokkal pontosabb párhuzammal tudta kimutatni Szendrei Janka (1967) a bizánci liturgikus énekekből, ahol a felugró kvint, mint egy keresztény

értelmet nyert varázsmotívum – imaformula – jelenik meg a szövegek végén (tehát mint „refrén"!). Ebből az következnék, hogy a regösének bizánci közvetítéssel került volna hozzánk. Ezt a feltevést kora középkori, bizánci egyházi kapcsolataink lehetővé is tennék.

Csakhogy ez a liturgikus ének maga is egy széles terület népi hagyományaiból kerülhetett egyházi gyakorlatba. Az Európai Dallamtárba újabban begyűlt dallamok közt Nyugat-Európától a Kaukázusig és héber dallamokig találhatók kvinten végződő vagy felugró kvinttel záruló dalok. (*1–5 végződés:* 2 gael-skót, 1 vallon, 1 svájci francia, 1 olasz, 3 német, 1 norvég, 1 horvát, 6 bolgár, 4 román, 1 hangszeres görög, 1 ukrán, 1 lett, 3 csuvas, 3 grúz. *2–5 végződés:* 1 vallon, 1 középkori rondeaux, 2 lett, 1 morva, 1 lapp, 5 szerb, 1 makedon, 17 bolgár, 5 román, 2 ukrán, 1 héber. *Kvintre felfutó végződés:* 16 német, 2 holland, 3 francia, 2 svájci francia, 1 spanyol, 10 bolgár, 2 makedon, 3 görög, 5 román, 1 szerb, 1 szlovák, 2 bjelorusz, 1 ukrán, 1 orosz, 2 litván, 2 lett, 4 észt, 1 kurd és 13 héber.) Ezekhez tegyük hozzá az alábbi három orosz dalt:

245.



a) Rimszkij-Korszakov 72; **b)** uo. 96; **c)** Sztravinszkij: Négy régi orosz népdal, férfikar. 1. sz.

A felsorolt dallamok közt vannak évkezdő szokásra utaló szövegűek is. Még sincs igazán közeli forma köztük. Az elterjedésterület is Nyugat-Európától a Kaukázusig és Urálig, sőt Mezopotámiáig terjed. Ebből következtethetnénk akár honfoglalás előtti keleti örökségre is, akár nyugati átvételre a honfoglalás után.

Ha a görögség felé mutató szálakat követjük, akkor is ez a két lehetőség fogad bennünket. Elképzelhető ugyanis, hogy ami Bizáncban kereszténységbe felszívott elem, az vagy az antik görögségben vagy a Közel-Keleten élő hagyomány

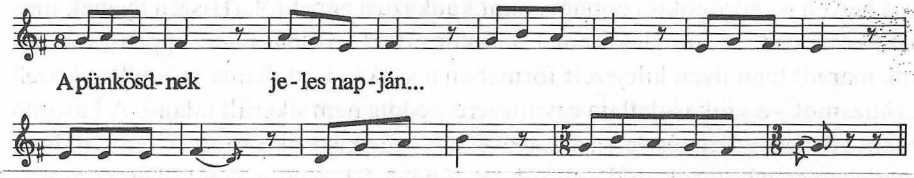
volt, s akkor a magyarság vehette át a Fekete-tenger mellékén, korábbi tartózkodása helyén is: görögöktől éppúgy, mint kaukázusi népektől. (Hiszen ilyenek még csatlakoztak is a honfoglalókhoz.) S akkor érthető volna, miért éppen csak nálunk maradt fenn ilyen kifejezett formában a szokás is, dallama is, amikor közeli párhuzamot – a szokás-dallam együttesére – eddig nem sikerült találni. A hasonló szokás görög eredetű részletei, amelyeket a bolgár kukerik tartottak fenn, nálunk a betlehemes pásztorok mókázásai közt tűnnek fel, nem a regölésben (Vargyas 1948); ez is inkább arra vall, hogy szomszédaink szokásainak rokonait a betlehemezésben kell keresnünk, a regölés pedig ennek a szokás-hagyománynak egy másik ágán maradt fenn.

Szendrei Janka legújabb fölfedezése megint a nyugati kapcsolatok felé billenti vissza a mérleget. Szerinte „Szent István szolgái" és néhány szövegrészlet az ének elején, valamint a szokásnak Szent István vértanú napján kezdődő és újévig tartó időpontja Rajna-vidéki német szokással hozható kapcsolatba. Mint maga is rámutat, a francia és nyugati német szokás-részletek nem mondanak ellene egymásnak, inkább kiegészítik egymást. A nagyjából hasonló időben hasonló jelentéssel végzett szokások általában egybeötvöződnek.

Sőt rárakódott erre a szokásra még az Árpádok eredetmondájával egyező középkori csodaszarvas-legenda is (Eustach-legenda), belekerült a Trója-regény Párisa is („Párizs gyermek"), a szegen lógó csatos erszény is jól ismert darabja a középkori parasztok házi „felszereléseinek" (Belényesy Márta szíves közlése). Mindez azonban nem oldja meg eredetét, különösen nem a dallamét. Szomjas-Schiffert (1960) finnugor párhuzamai nem meggyőzőek, mert épp a jellegzetes vonások hiányoznak belőlük a hexachord melodika általánosságai mellett. Egyelőre a legvalószínűbb jelek a görögség és a délorosz síkság felé mutatnak; a dallam tehát éppúgy lehet honfoglalás előtti, mint utáni. (Részletesen Vargyas 1979)

Az év „jeles napjaihoz" fűződő szokásoknak egy másik része középkori, egyházi eredetű: az újesztendő köszöntő, a Gergely-járás, pünkösdölés, Balázs-járás és a pogány Szent Iván-napi tűzugráshoz kapcsolódó „Virágok vetélkedése" és „Jelenti magát Jézus" dallama. Ezek mély járású, modális dallamok, többnyire ritmusuk is sajátos, középkori jelleget árul el. Legvilágosabb ez az eredet a Pünkösdölő esetében, amely 16. századi német, cseh, lengyel forrásokból jól ismert dallamnak, a „surrexit Christus hodie"-nek magyarországi, átalakult formája, amely az 1651-i Cantus Catholiciben még ugyanezzel a szöveggel jelenik meg, később már pünkösdölő szöveggel:

246.



MNT II 152.

(Vö. 0202-vel, valamint Csomasz Tóth 1958 RMDT I 121 sz. és a hozzá tartozó jegyzettel.)

Ez a mélyjárású, jambikus nyolcas tehát igazolhatóan középkori. (A Cantus Catholici csak reformáció előtti dallamokat vett föl anyagába.) Hasonlóan biztosan középkorinak tekinthetjük a Gergely-járást, minthogy a szokás a középkori diákok védőszentjének ünnepéhez fűződik, amikor a leendő „literátusok" őt emlegető énekkel kéregették össze az adományokat (lásd 0204). A MNT II 102. sz. latin refrénje még őrzi ennek az eredetnek emlékét. Dallama VII–5–1 mozgásával, 6,6,4/6,6,4 szótagszámképletével kiválik a magyar népdalok ismert típusai közül.

Az újesztendő-köszöntőnél történeti fogódzónk nincs, de a dallam (149–150. példa) igen alacsonyan mozog a záróhang körül, fríg hangsora, VII–4 hangterjedelme, 1, ♭3, ♭2 zárlatai és ritmusa: szintén a jambikus nyolcas egyfajta elváltozása – kétségtelenné teszi, hogy ugyanolyan rétegbe tartozik, mint az első kettő.

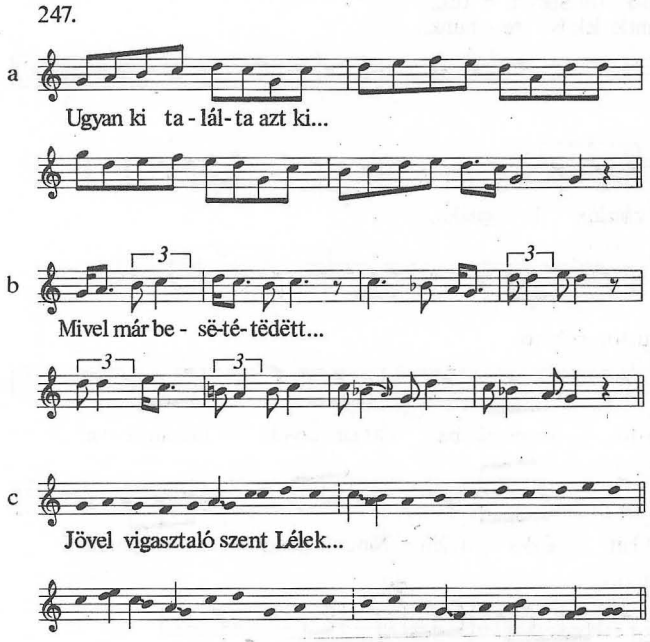
A szentiváni tűzgyújtáshoz tapadt két egyházi-vallásos ének is minden valószínűség szerint középkori eredetű. A Virágok vetélkedése a középkori „certamen", „disputa" (versengés, vita) műfajába tartozik, háromsoros-refrénes dallama (a 161. példa variációira) illik is műfajához. A „Jelenti magát Jézus" sajátos záróhang alá menő, mixolíd pentachordja (VII–5 terjedelem), 1–5 indulású dallamvonala (lásd a 248. pl.-ban a Veni Creator himnuszt), háromsoros-refrénes formája szintén az előzők jellegzetességeit mutatja.

Minthogy az egyházi ének később csak a barokk korban hatott nagy menynyiségben a néphagyományra, de akkor egészen más dúr-jellegű (vagy érzelmes funkciós-moll) darabokkal, ezeket a sajátos formájú, modális rítusdalokat bízvást tekinthetjük a középkori egyházi zene örökségének (annál inkább, mivel biztosan odatartozó darabok is vannak köztük).

Azonban ezt a hatást nemcsak a rítusdalokban állapíthatjuk meg. Egyáltalában a legnagyobb hatás, ami a honfoglalás után érte a magyarságot, a középkori Európa egyházi és világi énekkincse volt. Kodály még csak a zoborvidéki aratódallam gregorián párhuzamára tudott rámutatni, egyúttal leszögezte a gregorián énekre és általában a középkori zenére vonatkozó összehasonlító kutatás szükségét. Ennek előfeltétele volt, hogy az egyházi népének óriási anyagát összegyűjtsék, rendezett gyűjteményét összeállítsák, valamint a teljes régi egyházi és a kevés

világi kottás emléket bedolgozzák ebbe a gyűjteménybe. Ezt azóta Rajeczky vezetésével megvalósították. De szükség volt egy nagyarányú gyűjtőmunkára is, ami elsősorban a néphagyományban fennmaradt történeti énekkincset hozta felszínre. Ebben kiemelkedő jelentőségű Kiss Lajos szlavóniai és bukovinai székely gyűjtése, valamint Lajtha László Sopron megyei virrasztóének kiadványa; ezeket kiegészítette különböző területi gyűjtésekkel Dobszay László és Szendrei Janka. Ennek az anyagnak rendezésével lehetett a gregorián ének és a magyar világi népdal között számos összefüggést tisztázni. Első eredmények (a recitatív és más különleges típusoktól ezúttal eltekintve) a két utóbb említett kutató tanulmányaiban láttak napvilágot, főleg balladával és siratóval kapcsolatban. Legjelentősebb ezek közül a „Bujdosik az árva madár" szöveggel közismert dallam (Pt 186) levezetése a középkori „Veni Creator Spiritus" himnuszból. A dallam egyike legkedveltebb dallamainknak (lásd 0269); előadásmódja tökéletesen egyezik többi, régi rubato-dalainkkal, de dallamának vonala mégis kiugrik közülük: alulról indul, középen csúcsra emelkedik, majd ismét lehanyatlik. Itt nyilván a magyar dallamok megszokott dallamvonalával ellenkező – klasszikusan megformált – „más" hatott a magyarságra, azért lett ez a dallam ennyire népszerű. Dobszay–Szendrei részletes összevetéséből álljon itt néhány jellemző példa, kiegészítve újabb variánsokkal. Eléje gondoljuk 0269-es dalunkat, a végére pedig 0262-t.

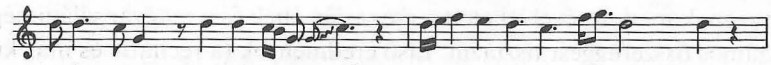
247.



d

Isten ve-led, víg Bakony faluja...

e

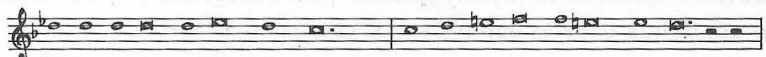


Le-é-gett a szentmártonyi hodály...

f

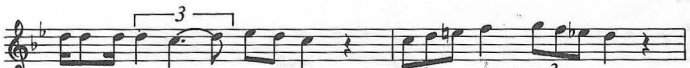
Kutya-ka-pa-rá-szi csárda...

g

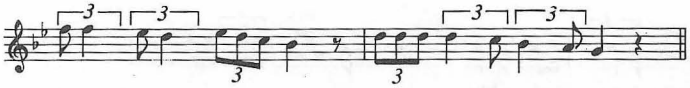


Ve-ni Cre-a-tor Spi-ti-tus...
Jöjj el Szentlé-lek Is-te-nünk...

h

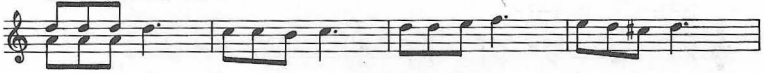


Kirá-lyi zászlók lo-bognak...

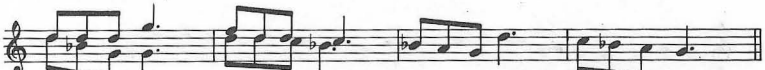


Quasi giusto, rubato

i



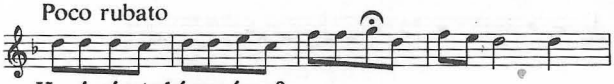
A te-me-tő ka-pu-já-ba Ott sir-do-gál három ár-va:



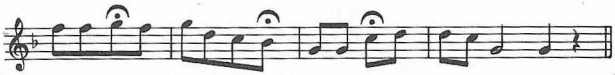
Kel-jen fel hát é-des-a-nyám, Nincs ki gondot vi-sel-jen rám!

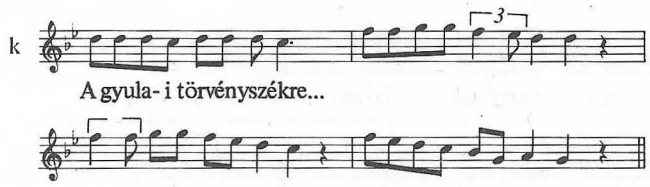
Poco rubato

j



Ho-vá mégy te három ár-va?...





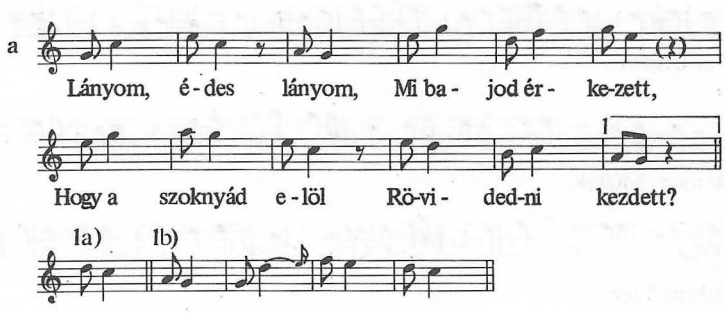
a) i. m. 1/d Füzesabony (Heves) Vikár B.; **b)** i. m. 1/e Bogács (Borsod) Vig 1963; **c)** 1/i Batthyány kódex f 85, 16 sz.; **d)** uo. 1/k Bodony (Heves) Rajeczky 1953; **e)** uo. 1/m Váraszó (Heves) Dobszay 1967; **f)** uo. 1/II/a Tornagörgő (Abaúj) Paulovics 1968; **g)** uo. 1/II/g Cantus Catholici 1651 = Papp 1970 90 sz.; **h)** uo. 1/II/e Lédec (Bars) Dobszay 1970; **i)** AP 4205/c Mezőgyán (Békés) Vargyas 1960; **j)** Ziliz (Borsod) Vikár László 1955; **k)** id. m. 1/II/l Doboz (Békés) Péczely 1952.

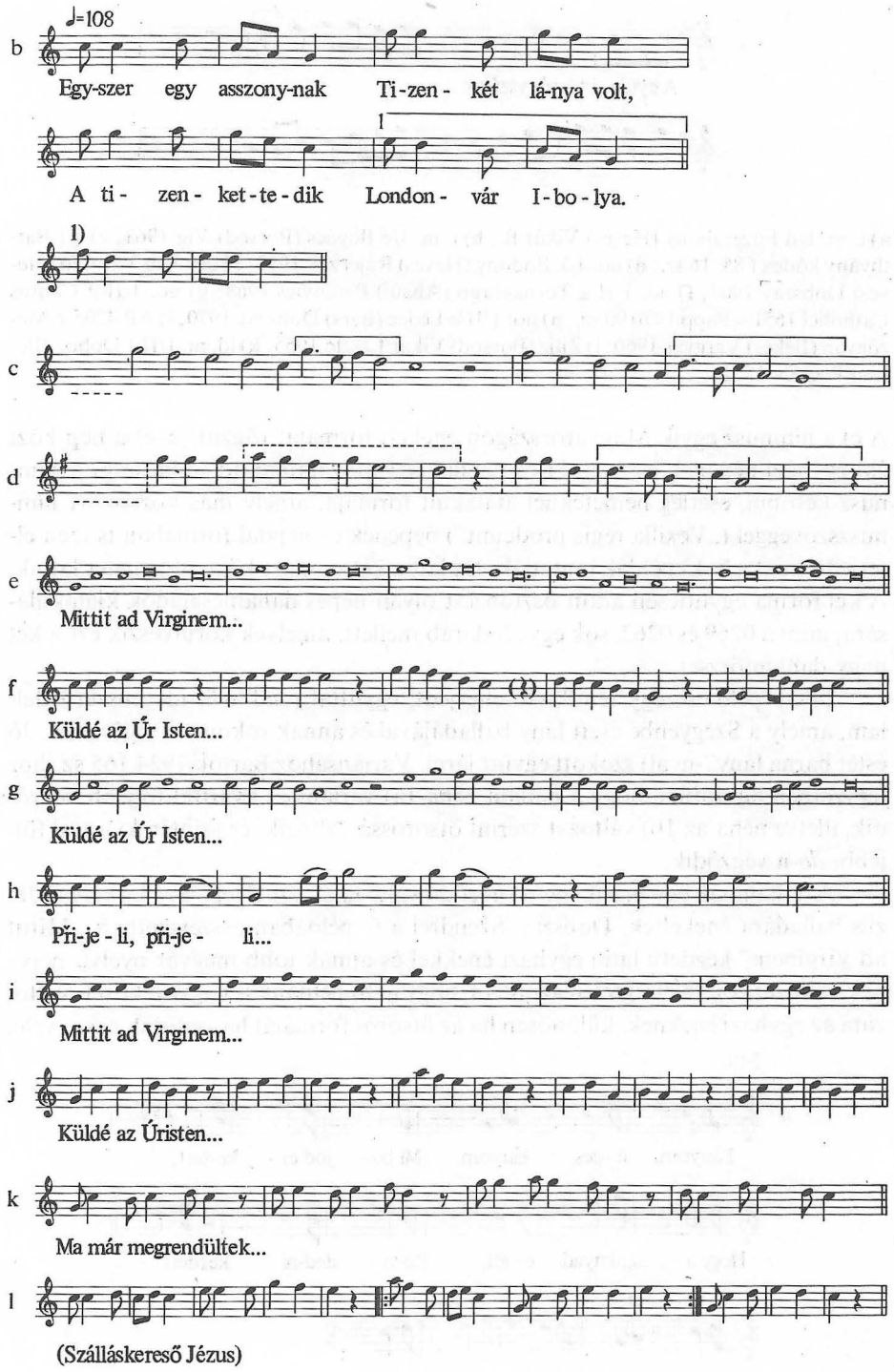
A c) a himnusz egyik Magyarországon énekelt formáját rögzíti; a–e) a nép közt élő egyházi népének és 8-as, 11-es népdalok változataiból ad ízelítőt; g) a himnusz későbbi, esetleg németeknél átalakult formája, amely más középkori himnuszszöveggel („Vexilla regis prodeunt") népének és népdal formában is igen elterjedt, mint a h–k) példák mutatják; f) alatt a két csoport közti átmenetet látjuk. A két forma együttesen adott ösztönzést olyan népes dallamcsaládok kialakulására, mint a 0269 és 0262, sok egyedi darab mellett, amelyek körülveszik ezt a két nagy dallamtörzset.

248ab példánk egy rendkívül elterjedt, egyúttal rendkívül idegenszerű dallam, amely a Szégyenbe esett lány balladájával és annak rokon szövegével (a „Jó estét barna lány"-nyal) szokott együtt járni. Variánsához Bartók 1924 165 sz.-hoz jegyzetben hozzáfűzi, hogy a dallam néha 1a) variánssal kvarttal följebb végződik, illetve néha az 1b) változat szerint ötsorossá változik, és szintén kvarttal följebb, *do*-n végződik.

A dallamnak egy másik, *do*-n végződő változatát, amelyet a Szálláskereső Jézus balladára énekeltek, Dobszay–Szendrei a 6. példában összevetette a „Mittit ad Virginem" kezdetű latin egyházi énekkel és annak több magyar nyelvű népének változatával. Kétségtelen azonban, hogy a–b) példánk is nagyon közeli változata az egyházi éneknek, különösen ha az ötsoros formáját hasonlítjuk össze vele.

248.




♩=108
b
Egy-szer egy asszony-nak Ti-zen- két lá-nya volt,
A ti- zen- ket-te-dik London- vár I-bo-lya.
1)
c
d
e
Mittit ad Virginem...
f
Küldé az Úr Isten...
g
Küldé az Úr Isten...
h
Pri-je-li, pri-je- li...
i
Mittit ad Virginem...
j
Küldé az Úristen...
k
Ma már megrendültek...
l
(Szálláskereső Jézus)

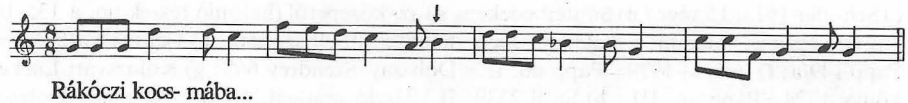
a) Gyergyóalfalu, Molnár Antal, MSZ 1346; **b)** Kerkakutas (Zala) Kerényi 1955 AP 1167/c; **c)** Schöffer 1513, 15 vége? **d)** Souterliedekens 83 sz. közepéről (hasonló részek uo. a 13., 141 zsoltár végén is, valamint a Kolmarer Liederhandschrift 29 sz.-ban); **e)** Cantus Catholici=-Papp 149/a; **f)** Bozóki 1979=Papp uo. II.=Dobszay–Szendrey 6/c/; **g)** Kolozsvári Énekeskönyv 1724=Papp uo. III.; **h)** Sušil 2339; **i)** Ulászló graduál, 16. század eleje=Dobszay Szendrei 6/a; **j)** Rétfalu (Verőce), Kiss L. 1968=Dobszay–Szendrei 6/b; **k)** MNT II 855; **l)** Váraszó (Heves) Dobszay 1967.

Vannak azonban meggondolkoztató különbségei is. Az egyházi ének és népének változatok, valamint a szövegében azokhoz közel álló más népi dallamok (e–g, i–l) első sorukban mind a 4. fokon végződnek; egy kivételével (f) mindnek a második sora szintén 4. fokon zárul, negyedik soruk skálaszerűen, a 3. fokról megy le az alapra. Ezenfelül a Cantus Catholici dallamának és egyetlen népi dallamnak (e,k) kivételével mindegyikben elmosódott a jambus. Ezzel szemben, legnagyobb meglepetésre, a népdal őrzi makacsul a jambusnak végig pontos ritmusát; mégpedig a legtöbb régi változat. Kodály közli (1973, 61) Bartók változata mellett a jambusnak teljesen átalakult, elmagyarosodott formáját, de akkor az egészen más, mint a népénekek elmosódott ritmusa. Egészen más „magyarosítási" módot láthatunk b) példánkban. De a) példa sok változatával mégis sokáig tovább őrzött egy ennyire nyelvellenes megoldást – messze az egyházi ének hagyományán túl. Az is sokat mond, hogy a morva dallam (h) háromsorosra csonkult formájában is a népdal tulajdonságait őrzi. Minthogy ez szövegében is magyar átvétel – a Két rab testvér francia eredetű magyar ballada párja (Vargyas 1976 17 típus) –, az átvétel még a középkorban mehetett végbe. Dalunk tehát azóta egyformán őrzi ezeket a sajátságokat. Azokból valamit: a 3–4. sor sajátos, zegzugos, *szo*-pentatonra emlékeztető motivikáját két nyugati, középkori világi dalban is fölfedezhetjük. Nem lehetetlen, hogy a latin egyházi énekből már korán kialakultak nyugaton világi dallamok, vagy kezdettől fogva párhuzamosan éltek egymás mellett, s egy ilyen ballada-dallam került el hozzánk, lett az a) változatcsoportjának kiindulása. Ugyanakkor a latin egyházi ének is kialakította a maga gazdag utóéletét, s a két testvérdallam azóta egymás mellett él anélkül, hogy jelentősen összekeveredett volna egymással.

A következő példacsoport (0296 variánsainak) francia eredetét már korábban kimutattam (1958–1960). A teljes variánscsalád összegyűjtése után egy-egy részlethez közelebbi láncszemek is kerültek, másrészt kiderült, hogy a dallam egyházi népénekként is él a nép közt, sőt három változata szlovákoknál is előkerült; ezekről már Bartók (1924) megállapította (a 234. sz. jegyzetében), hogy átvételek a magyaroktól. Minthogy balladakönyvemben (1976, 215–218) 26 dallammal részletesen bizonyítottam az összefüggést, ezúttal csak néhány példával jelzem a legfontosabb formákat:

249.

a

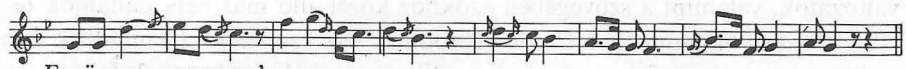


Rákóczi kocs- mába...

b

Ango-li Bor - bá- la...

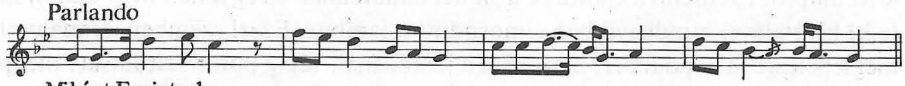
c



Egy özvegy - asszonynak...

Parlando

d

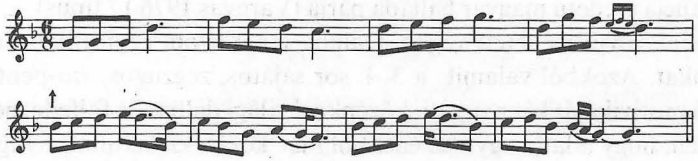


Miként Egyiptusba...

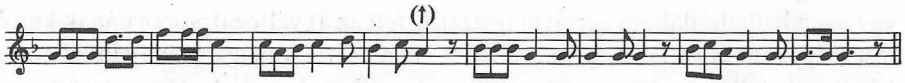
e

f

g

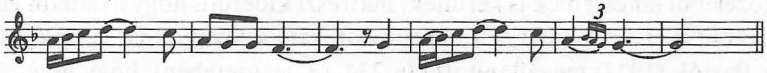


h

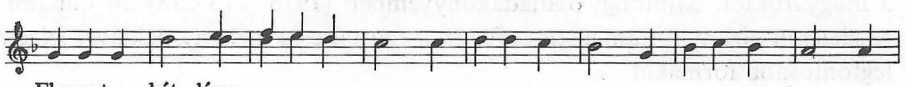


i

(La passion de Jesus Christ)



j



El-ment a két lány...

a) Pt 464=Gr 21/A–B=Rajeczky, Hungarian Folk Music 1. sorozat II/A/2; **b)** Pt 495=Bartók 34/a; **c)** AP 3094 Vajdahunyad (Hunyad) – Vaskút (Bács) 1959 Kiss L.; **d)** AP 3704/f=Kiss L. 1966 13 sz. Rétfalu (Verőce) virrasztóének; **e)** Bartók 1959 I 76/a (szlovák); **f)** Chevais 209 „Roi Renaud" ballada; **g)** D'Harcourt 3 sz. 63. lap, „Roi Renaud"; **h)** Daems A/11 „Roi Renaud"; **i)** D'Harcourt 12 sz. „La passion de Jesus Christ"; **j)** Bartók 209 sz.

A dallamcsalád az egyik legkedveltebb francia balladához kapcsolódik (f–h), valamint közeli változatához, Jézus szenvedéséről szóló balladás énekhez (i). A második kadencia a franciában 5. illetve 2. fok, nálunk többnyire ♭3, a moll-terc, talán a régi, középkori „domináns", és j)-ben szintén a 2. fok. Nem lehetetlen, hogy a magyar dallam egy még előző fejlődési fokot képvisel, mert 6 szótagos sorai is szinte összevont formáját adják a francia dallam vonalának, amely melizmákkal is kiszélesített nyolcas. A harmadik kadencia nálunk is, a franciáknál is VII. és 1. közt ingadozik (lásd a 0296-ot is!). A d) népének minden tekintetben kissé meszszebb van a többitől. Mindenképpen egy alapról az 5. fokra fölemelkedő, akörül mozgó és újra leereszkedő, nyugati típusú dallammal van dolgunk. Ritmusát tisztán 0296 képviseli, amiről a Ritmus fejezetben már beszéltünk; j) a középkor végi volta-ritmust vette föl.

A magyar világi népdal kizárólag francia eredetű balladákkal jár együtt. Ez meghatározza korát is: a 14. század végéig kerülhetett magyar földre (Lásd Vargyas 1976). Minthogy a francia dallam mai balladaszövege későbbi típus, ami már nem került el hozzánk, ez is alátámasztja azt a föltevést, hogy a magyar dallam a franciának egy korábbi formáját őrizheti, ami egészen világos a ritmus tekintetében.

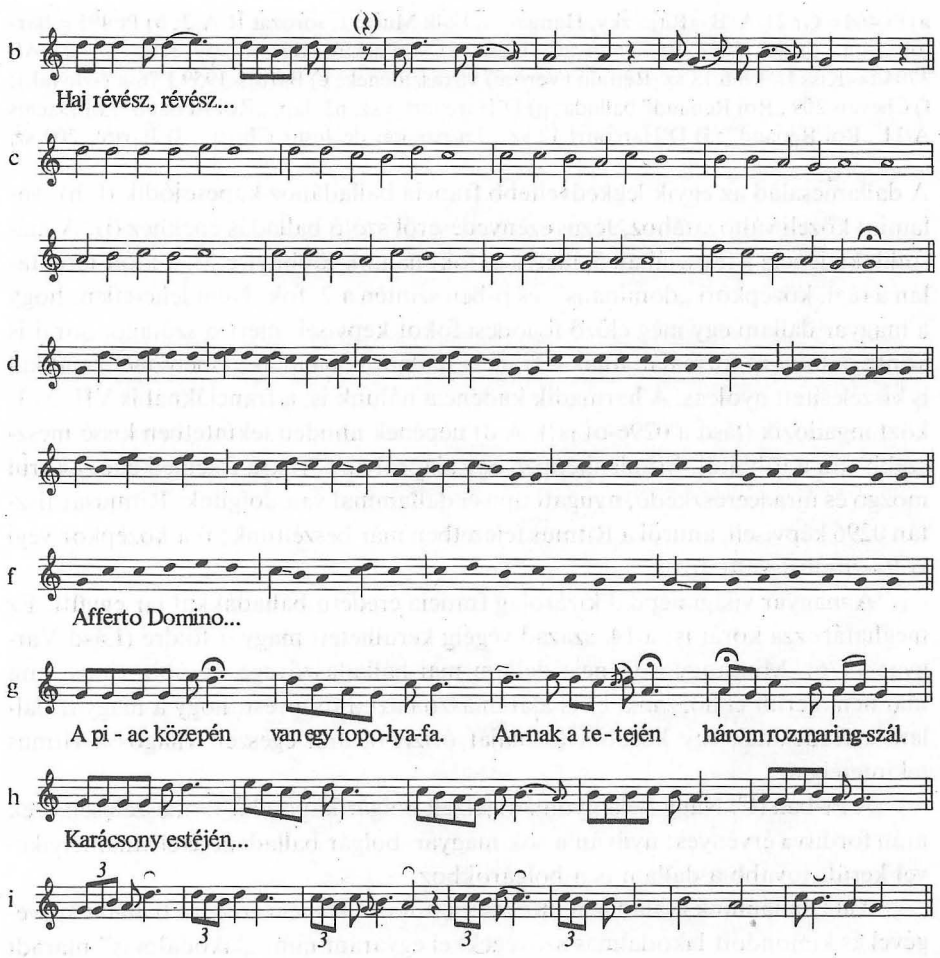
A Pt-ban (C. Nagy Béla nyomán) jelzett bolgár kapcsolat természetesen ezek után fordítva érvényes: nyilván a sok magyar–bolgár balladaátvétel valamelyikével került tovább a dallam is a bolgárokhoz.

0303 dallamunk családja, a „Révészek nótája" francia eredetű ballada szövegével és kimondott lakodalmas szövegekkel egyaránt mint „lakodalmas" maradt fenn Nyitra megyében, de 17–18. századi nyomtatott és kéziratos énekeskönyvek fenntartották dallamát halottasének formájában is, mai népénekváltozatai is ennek nyomán terjedtek el az egész nyelvterületen. A halottasének gregorián dallamokkal tart rokonságot, mégpedig a legrégebbi antifónarétegből (Dobszay–Szendrei 4). Ebben kezdettől fogva különböző hosszúságú alakok élnek egymás mellett, amelyek a motívumrészletek változatos összekapcsolódásából, kihagyásából, illetve szaporításából állnak elő csakúgy, mint a néphagyományban is. A dallam a szlovákok közt is elterjedt.

250.

a

Haj révész, révész...

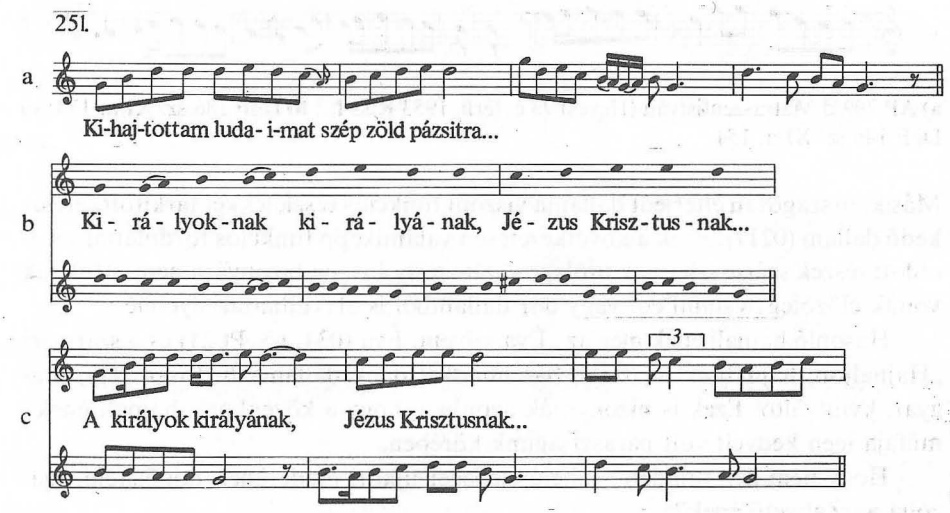


a) Vargyas 1976 72/150 sz.; **b)** MNT III/A 271; **c)** Papp G. 130/I = Illyés, Halottas énekek 1693; **d)** Ferences Antifonál 14–15. század = Dobszay–Szendrei 4/ff; **g)** karácsonyi kántáló, Áj (Abaúj) = Vargyas 1960–63 I 85 sz. 1960; **h)** karácsonyi kántáló MNT II/437 **i)** SI. L'. P. II, 561 (uo. III, 71 var. + Bartók 1971 671/a–d; lásd még MNT III/A 259–272-t).

Szendrei Janka 33 változatot egymás alá helyezve a nyelvterület egészéről, széles keretbe helyezi a dallamot. Hozzáveszi előző példánk i–j) tagjának rokonságát is. Véleményem szerint az és a hozzá tartozó balladadallam a balladával kerülhetett hozzánk, míg a halottasének és lakodalmas, valamint karácsonyi köszöntő változatai, talán közvetlenül a gregorián énekből, nálunk alakultak. Az előzőkből következik, hogy az i) alatt közölt és az idézett szlovák variánsok a közös, magyarországi egyházi énekgyakorlatból származnak, s nem fordítva, azok átvételéből keletkezett a nyitrai lakodalmas, amint pusztán a határmenti adatok vizsgálatából, első tekintetre vélhetnénk.

0295 dalunk is egy rendkívül széles körben elterjedt, háromágú dallamcsalád tagja: 5 [2] 4, 3 [2] 1 és 5 [3] 1 kadenciákkal is felismerhetően azonos dallam. (Lásd Pt 366 és 319, valamint MNGY XIV 4., vö. még MNT III/A 23–26-tal és 32–43-mal.) Domokos (1952) német, morva, rutén, bolgár, román, horvát párhuzamokat sorol fel melléjük. Rajeczky (1957) egy svájci francia lakodalmassal hozza rokonságba (különösen a nyitrai lakodalmasokat). Dobszay–Szendrei 5. példában további hat egyházi népéneket és egy balladadallamot tesz melléjük. Kodály a Zenei Lexikonban (1935) a „Csendes ékes nótám" kezdetű 1749-i dallam följegyzéssel vetette egybe. A dallam nagy európai elterjedése, összefonódása a középkori certamen műfaj magyar változatával, a „Virágok vetélkedésé"-vel és több középkori balladával, egyházi népénekként és lakodalmasként való alkalmazása egyértelműen mutat középkori, nyugati eredetére. (Megjegyzendő, hogy a Rajeczky által felhozott svájci francia párhuzam is lakodalmas, menyasszonybúcsúzó, mint az MNT III/A dalai.) A dallamcsalád szűk mozgású, dúr-pentachord jellege (ami a svájci és nyitrai dallamokban egyaránt líd-jelleggé színeződik), szintén a középkorra utal.

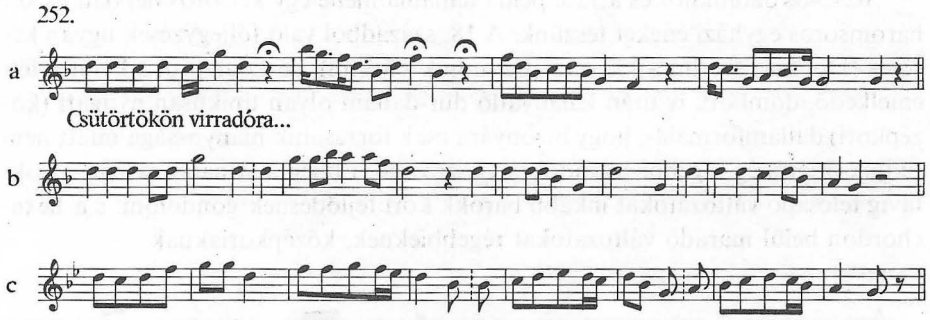
0275-ös dalunkhoz és a 123. példa dallama mellé egy kétsoros népdalt és két háromsoros egyházi éneket teszünk. A 18. századból való följegyzések ugyan későiek (Dobszay szerint a 17. századig tudjuk követni), de az alapról a kvintre felemelkedő, domború ív után lehanyatló dúr-dallam olyan tipikusan nyugati (középkori) dallamformálás, hogy bizonyára csak forrásaink hiányossága miatt nem tudjuk útját még régebbi századokra visszavinni. Ebben a vonatkozásban az oktávig felcsapó változatokat inkább barokk kori fejlődésnek gondolom, s a hexachordon belül maradó változatokat régebbieknek, középkoriaknak.



a) Lengyelfalva (Udvarhely) Vikár B. = Dobszay–Szendrei 11/a; b) Deák-Szentes kézirat 1774 = Papp 33 sz. = Dobszay–Szendrei 11/f; **c)** Dioszén (Moldva) Domokos 1961 = Dobszay–Szendrei 11/d. (Uo. még 5 népének közlése.)

Bár még csak az első lépések után vagyunk ebben a kutatási ágban, mégis ezek az első érintésre kialakuló eredmények feljogosítanak arra, hogy legalább munkahipotézis formájában továbbmenjünk ezen az úton, és néhány hasonló jelenség hasonló eredetére rámutassunk. Így a 250. példa egész dúr-pentachord lakodalmas rokonságát is a középkori európai átvételek közé sorolhatjuk. A funkció nélküli, kifejezett pentachord-hexachord melodikát általában ide sorolhatjuk: 0303–0309 dalt és 48. példát. De említenünk kell néhány szöveg-műfajt is, ami kibővíti a hátterét középkori dallampárhuzamainknak. Ilyen a „hajnali ének" (aube, Tagelied) műfaja, amely a szerelmesek éjszakai együttlétét, búcsúzását, fölfedezéstől való aggodalmát és az ifjú távozását adja elő. Ide tartozik a „Három huszár a csárdába" vagy „Kicsi betyár az erdőbe" kezdetű dal, amely az egész északi, palóc sávon egyetlen dallamhoz kapcsolódik (094, vö. Pt 121-gyel). Ilyen különleges szöveg–dallam kapcsolat maga is valami sajátos származás emléke szokott lenni. Erősíti a középkori származás lehetőségét, hogy ez a dallam egy dán ballada-dallamhoz nagyon hasonló annak ellenére, hogy a magyar dal – a palócok vonzódásának megfelelően – tiszta ötfokú.

252.



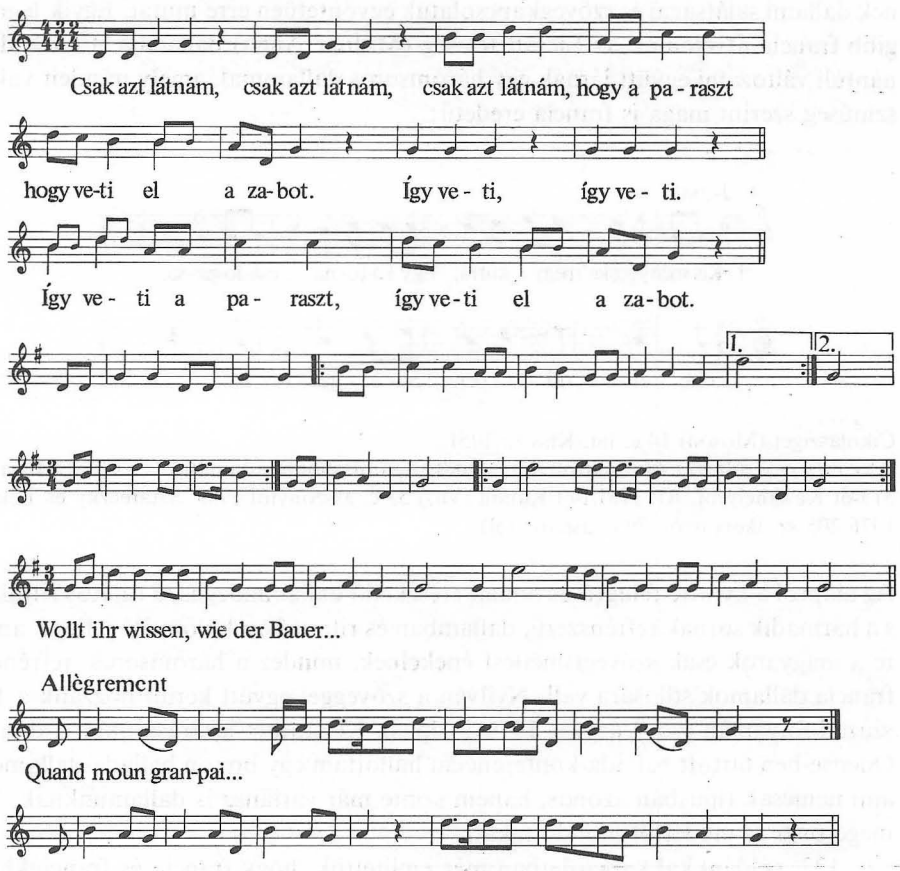
a) AP 799/d Mátraszentistván (Heves) 73 é. férfi, 1953 Kiss L.; **b)** DgF 186 sz. XI/a, 174; **c)** DgF 146 sz. XI/a, 154.

Másik, országosan elterjedt dallama viszont funkciós részletekkel tarkított, ereszkedő dallam (0217). Ezek a következetesen valamiképp funkciós fordulattal megoldott részek származhatnak utólagos változásból is, de bizonyára nem ötfokúak voltak előzőleg; valami eol vagy dór dallamból is alakulhattak ilyenné.

Hasonló hajnali ének még az „Éva szívem, Éva (034, vö. Pt 21) és a szatmári „Hajnaljon, hajnaljon" is (045), bár mindkettőnek dallama biztosan régi, magyar, kvintváltó. Ezek is bizonyítják azonban, hogy a középkori „hajnali ének" műfaja igen kedvelt volt parasztságunk körében.

Hogy nem kell minden funkciós jelleget újkori eredetűnek minősíteni, igazolja a „Zabvető ének":

253.

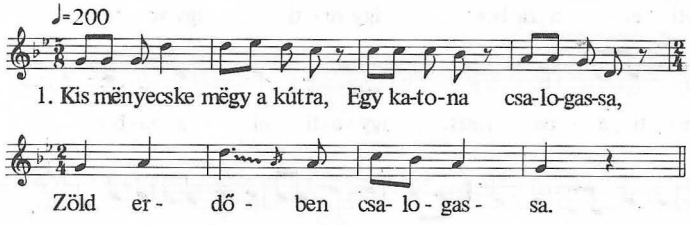


a) Geszt (Békés) több férfi és nő, 1960 Vargyas=Vargyas 1960, 13.; **b)** Böhme, 239/b Dill- und Lahnkreis; **c)** uo. 293/c Vogtland; **d)** uo. 239/a Rheinland; **e)** Poueigh 139. (Vö. Pt 470.)

Bartóknál ez a dallam 3/4 ritmusú, amellett valóban harmóniai gondolkodásra való, plagális dallama nagyon újkori-németes benyomást kelt. Bartók a 257. sz. jegyzetben így nyilatkozik róla: „Játékdal. A dallam valószínűleg német eredetű. Szövegének sok tót variánsa van." Kodály pedig tanulmánya német kiadásában (Die ungarische Volksmusik, 90–91) már hivatkozik is német párjára, a fenti 253/b-re. Azóta francia párja is előkerült (Vargyas 1960). Franciák és Rajna-vidéki németek tehát hasonlóan éneklik. Az ének középkori, társasjátékszerű, mimikus tánccal jár együtt. A békési adatok lakodalmas, szintén mimikus játékkal együtt járó, „felnőtt"-énekek, míg a német adatok már gyermekjátékká lesüllyedve mutatják. Valószínűleg szintén a középkorban került el hozzánk, eszerint jóval a funkciós harmóniák műzenei divata előtt (s esetleg csak a benne lévő lehetőségek alakultak át később funkcióssá).

Középkori átvételeknek kell tartanunk néhány háromsoros dalunkat, amelynek dallami sajátságai és szövegkapcsolatuk egyöntetűen erre mutat. Egyik legrégibb francia átvételünk az Elcsalt feleség (Molnár Anna) balladája. Ennek dunántúli változatai együtt járnak egy háromsoros dallammal, amely minden valószínűség szerint maga is francia eredetű:

254.



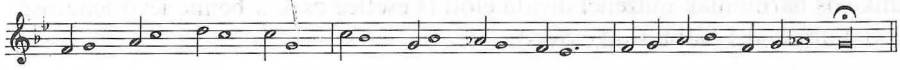
Cikolasziget (Moson) 14 é. fiú, Kiss L. 1951.
(Uo. még egy változat 49 é. asszonytól; mindketten máshonnan tanulták. Lásd még Bartók 315-öt Keszthelyről, AP 3731/f-et Katafa (Vas) 53 é. asszonytól 1959, Sztareczky és Békefi 1976 205 sz. Ikervárról, 70 é. asszonytól).

Az alapról a kvintre felugró és onnan ereszkedő dallammozgás, a sajátos ritmika s a harmadik sornak refrénszerű, dallamban és ritmusban különváló jellege, amire a magyarok csak szövegismétlést énekelnek, mindez a háromsoros, refrénes, francia dallamok stílusára vall. Nyilván a szöveggel együtt került hozzánk a 14. század folyamán (vö. Vargyas 1976 3. típus). Kéziratom lezárása után, a dániai Odense-ben tartott ballada-konferencián hallottam egy breton ballada-dallamot, ami nemcsak típusban azonos, hanem szinte már variánsa is dallamunknak. Ez megerősíti az eredetről mondottakat.

122. példánkkal kapcsolatban már említettük, hogy francia és franciákhoz közeli német területen ismeretes a szövege. A szövegnek is vannak részletei, amelyek inkább a francia előképre mutatnak, de a háromsoros, ismét refrénszerű harmadik sorral építkező strófa-forma is inkább a franciára vall. De még német eredet esetében is a középkori telepesek hozhatták magukkal, minthogy elterjedése a Rajnától északnyugati németekig mutatható ki, tehát közvetlen érintkezés a magyar területtel nincs (Vargyas 1960).

Kétségtelenül refrénes-háromsoros a formája 0203-as dalunknak, amely legrégebbi, „pogány" szokásrétegünkbe tartozó rítus dallama. 0313 dallamunk pedig a Cantus Catholici (1651) gregorián kancióból levezethető dallamából (lásd a 255. pl-t) lett népénekké (RMDT I 118 sz.) A vitathatatlanul középkori eredetű háromsoros dallam még alulról fölfelé induló, majd az alaphang körül plagálisan mozgó vonalával is prototípusa a hasonló, nyugati középkori dallamoknak.

255.



S talán ezek közé a dalok közé sorolhatjuk, bár középkori eredetét bizonyítani nem tudjuk, a 0281-es dalt is; mindenképpen kiválik dallammozgásával és háromsoros formájával a magyar dalok többségéből.

Igen valószínű a középkori eredete azoknak a három- és négysoros daloknak, amelyeket Kodály „virágénekek" név alatt sorol fel (1937–1973 „Virágének" fejezet). Ezek dúr-pentachord-hexachord dallamukkal, virágszimbolikát tartalmazó refrénükkel tipikus nyugati (francia) formák. A „virágénekek" divata, tudjuk, már a 16. század elején virágzott, hiszen Sylvester János már így emlegeti őket. Nyilván legalább már a 15. század végén széltében énekelték, így középkori eredetüket valószínűnek tarthatjuk. (Az elsőnek: „Teli kertem zsályával" változatát lásd 0306-ban). Tudjuk, hogy a magyar népköltészetben elég ritka a refrén, még balladában is inkább helyettesítik sorismétléssel. Így ez a néhány refrénes dallam, amely annyi tulajdonságban egyezik egymással, s ugyanezekkel kiválik a magyar stílusokból, bizonyára középkori (francia) örökség. (Középkori egyházi eredetű lehet viszont 47. példánk.)

A refrénes forma sokszor modern külső alatt is elárulja a dal középkori, nyugati származását. A francia refrén nemcsak a versszak végén jelenik meg, hanem elején, közepén is, sőt körülfonhatja a versszak „változó" részét. Könnyű ezeket a tulajdonságokat felismerni a „libizáré labzon", „új idrom-fidrom" és hasonló refrénekkel ismert, plagális dúr–moll, 3–4-soros dalokban (Pt 474–478.) Újabban kiderült (Laforte 1978), hogy az olyan formák, amelyekben szinte csak egy sor hordozza a tartalmat, s ezek ismétléseiből, valamint megszakítással közbeékelt refrénekből épül fel egy versszak (pl. „Falu végén van egy ház, Falu végén *új idrom fidrom gálicaszikszom* van egy ház"), a francia népköltészetben számtalan variációban élnek, s eredetük egy műköltői epikus forma, a „laisse". A magyar dalok egyszerűbb képletei nyilván a legkorábbi időkből származó átvételek.

Hogy ezek a szlovákoknál is el vannak terjedve, csak ugyanannak a középkori magyarországi dallamkincsnek elterjedését jelenti, mint a 250. példa esetében is.

Különben maga a hangsúlyozott virágszimbolika is erre mutat. A magyar népdalnak igen gazdag a virág- és színszimbolikája. Ennek a jelképrendszernek értelmét először Lükő Gábor (1942) fejtette ki részletesen magából a népköltészetből. A színszimbolika középkori megfelelőire Erdélyi Zsuzsa tanulmánya (1961) mutatott rá először. Aki a nyugati népek népköltészetét ismeri, az azt is tudja, mennyire tovább él ott is ennek a középkori szimbolikának mind a gyümölcs-, mind a virág- és színjelkép rendszere. Ez a gazdag jelképrendszer nálunk szintén háttér dallamaink középkori-nyugat-európai párhuzamaihoz.

Nem volna teljes a középkori hagyományok áttekintése, ha nem szólnánk a „karikázó" leánytáncról, amely a középkori társastáncnak, az énekre járt körtáncnak máig fennmaradt formája (Martin, Leánykörtáncaink...). Ebben maradt fenn a botoló mellett egyedül a reneszánsz kor proporciós ritmusgyakorlata; ugyanakkor tánclépéseiben is ott látjuk a „Faroerlépést", a középkori táncfigu-

rát. Ennek kísérő dallamaiban is vannak középkorra valló, dúr-pentachord dallamok: így az előbb említett 0306, amely tehát sokszorosan is középkori hagyománynak látszik; valamint utólagos (?) kvintváltással 0207.

Középkori európai zenei jelenség a giusto syllabique is, a váltakozó-aszimmetrikus ritmusok sokféle fajtája. Ha ez a variánsok tanúsága szerint egy dallamcsalád egészére jellemző, akkor az vagy bizonyítottan középkori átvétel (0296, Roi Renaud-dallam), vagy jellegzetes középkori, nyugati stílust képvisel (0308–0309). Minthogy ez a ritmus Nyugat-Európában már csak elenyésző nyomokban mutatható ki, de francia dalok kelet-európai párhuzamai egykori létét igazolták (lásd a „Ritmus" fejezetet), az ilyen ritmust nyugati eredetű, középkori sajátságnak kell tartanunk népzenénkben. Alkalmazták néha ötfokú, ereszkedő, régi magyar dallamban is (Pt 50–52). De ha ismeretlen eredetű, idegen jellegű dallamban mutatkozik, akkor támpontot nyújthat származásának és korának megállapításához. (Például a 83. dallampélda esetében.)

Mindezzel a középkori népdal és népköltészet sok nyomára akartunk rámutatni, s evvel irányt jelezni a jövő kutatásnak. Véglegesen csak megfelelő dallampárhuzam döntheti el az említett dallamcsaládok középkori eredetét.

Ha pedig a világi népdalok után a néphagyomány másik ágában nézünk szét: az egyházi népénekek közt, akkor egész sorát ismerjük fel középkori – legalábbis reformáció előtti – énekeinknek. Ilyen gyűjteményünkben a 0268 (lásd a Cantus Catholiciben „Felvitetett magas mennyországba" szöveggel) 0272, (amelyben középkori himnuszaink 5+3 osztású jambikus nyolcasát ismerhetjük fel), 0312 (Vásárhelyi András „Angyaloknak nagyságos asszonya" dallama) és a már említett 0313 (középkori latin himnusz magyar fordítása és Cantus Catholiciből ismert dallama).

Ugyanez a népének-hagyomány tartott fenn számos 16–17. századi egyházi éneket, sőt vallásos jellegű, de lényegében világi, históriás dallamot. Különösen sokat köszönhetünk Kiss Lajos szlavóniai és bukovinai székely gyűjtésének. (Lásd Kiss 1961 és 1966.) Ezeken a területeken ugyanis régi, 17. századi énekeskönyveink máig használatban maradtak (többnyire későbbi kiadásokban), s a szövegekkel együtt továbbéltek egykori dallamaik is. Gyűjteményünkben ilyen 0232 a Szerémségből és 0266, ugyanannak a szövegnek egy más dallamával. Ez Nagybánkai Mátyás 16. századi szerző verse: „Ne hagyj elesnem". Ilyen 0257 „Szegény fejem uramhoz óhajt", Balassa–Rimay: Istenes énekek gyűjteményének egyik szövege, a Rákóczi-nóta egy távoli elágazására énekelve, továbbá a gyűjteményünkben nem szereplő „Miként Egyptusban egy pelikán madár", a 17. századi Péczely Imre szövege Illyés István Soltári énekek 1693, 61. számú dallamára énekelve. (Kiss 1966.)

Természetesen sosincs kizárva, hogy egy-egy dallam, amit 16–17. századi kottás énekeskönyveinkből ismerünk, már korábban ne létezhetett volna a középkor folyamán. Kétségtelenül 16. századi szerzemény viszont 0265: Tinódi „Egervár viadaláról" dallama, ami Erdélyben máig fennmaradt. (Először ismerte

fel Seprődi 1901.) Kodály közölte (1937–1973) a 17. sz.-i „Magos kősziklának oldalából nyílik" szöveget régi dallamával; mindkettőről fölteszi, hogy 16. századi eredetű. E század dallamainak továbbélését még bizonyára nagyobb mértékben fogja kimutatni a további kutatás, különösen az egyházi népének anyagában. (De nem hiszem, hogy a variáns fogalmát vagy akárcsak a típusét is annyira ki lehetne tágítani, hogy Csomasz Tóth 1964 párhuzamai alapján 16. századi dallamokat lássunk egy sor mai – különösen új stílusú – népdalban.)

A középkorba nyúlik vissza a szaffikus formájú énekek eredete is. Mégis, úgy látszik, későbbi fejlődés után kerültek a néphagyományba. Láttuk a formák tárgyalásakor, hogy egyetlen karácsonyi éneket leszámítva „szaffikusaink" mind az átalakult AAb+bc formát őrzik (0227–0229+118 és 160. pl.) Márpedig a középkori szaffikus szigorúan megtartotta az antik versforma szótagszám és metszet-szabályait (egyedül a belső ritmikai tagolást hagyta figyelmen kívül). Rajeczky Melodiáriumában a szaffikusok mind $3\times(5+6)+5$ ABCd felépítésűek (79–90. sz.) Ugyanilyen pontosak a 16. századi dallamok is (RMDT I 40, 87/IV, 151, 153, 213), s csak néhányban változott át az utolsó rövid sor 5 szótagból 6-tá (87/I–III, 138/I–II, 141). Mindezek, mint a középkoriak is, mind a négy sorban különböző zenei tartalmat hoznak. Már a 16. századi tánczenében megkezdődik az átalakulás: AAb+bc formák törnek fel (Szabolcsi 1954 6. Ungarescha, 8. „ungarischer Aufftzugk", 19. „Ungerischer tantz"). De ugyanő idéz nem „magyar"-nak nevezett táncokat is, köztük hasonló felépítésű a 3. „Allemande" és 11. „teittscher Tanntz"; ugyanakkor több, felsorolt „magyar" nevezetű darab nem ilyen formájú (és több idegen sem). Ebből inkább az a tanulság, hogy ekkor Európaszerte megindul a szaffikusnak ilyen átalakulása, semmint az, hogy az ilyen formájú dallamok mind magyarok még akkor is, ha kifejezetten más nemzetiségűnek vannak feltüntetve. Sőt valószínűleg a „magyar" darabok is az európai tánczene-divatnak darabjai, amelyeket éppen magyaroktól jegyeztek fel.

Világosan látjuk az átalakulás folyamatát 17–18. századi énekelt dallamainkban. Papp Géza anyagában (RMDT II) a következő darabokat találjuk. *110:* ABCd, $3\times(5+6)+5$; *111:* ABCd $3\times(5+6)+5$; *112:* ABCd, $3\times(5+6)+5$; *113/I–II:* ABCd, $3\times(5+6)+5$; *114:* ABCd, $3\times(5+6)+6$; *115:* $AA_{2-4}b+A/2$ c, $3\times(7+4)+6$; *120/a:* ABCd, 5+7, 5+5, 5+6, +5; *120/b:* ABCd, $3\times(5+6)+5$; *121:* AA_kBc (pontosabban $a^1+a^2|a^1_k+a^2_5|b+a^1_k|b+a^1_k|c)$, 6+6, 6+6, 6+6, +6; *121/II:* ABCd $(=a^1+a^2/b+a^2_5|\ c+b|a^2_5)$, 7+6, 7+6, 6+7, +6; *121/III:* ABCd ($B=a+a_5$?), 11(=4+4+3), 11, 11, +5 (érdekes, hogy ennek 4. változata már 7+7, 7+7, 8, háromsorossá vált); *126:* $AAb+b_5c$, 12, 12, 5+6, 7; 127/I: AAb+bc, 12(=6+6), 12, 6+6, +5; *127/II:* AAb+bc, 6+6, 6+6, 6+6,6; *128:* AABc 12(=6+6), 12, 12, 6; *135:* AABc, 13(=6+7), 13, 12(=6+6) 6; *291:* ABCd $3\times(5+6)+6$; *305:* AABc, 5+6, 5+6, 11, 5; és a *319/I–III:* „Krisztus urunknak áldott születésén" $3\times(5+6)+5$ ABCd – egyedül az eredeti ritmus humanista átformálásában. Ez utóbbi lehet a 16. század – talán protestáns – énekgyakorlatának öröksége. De a többiben világosan látjuk a 17–18. századi

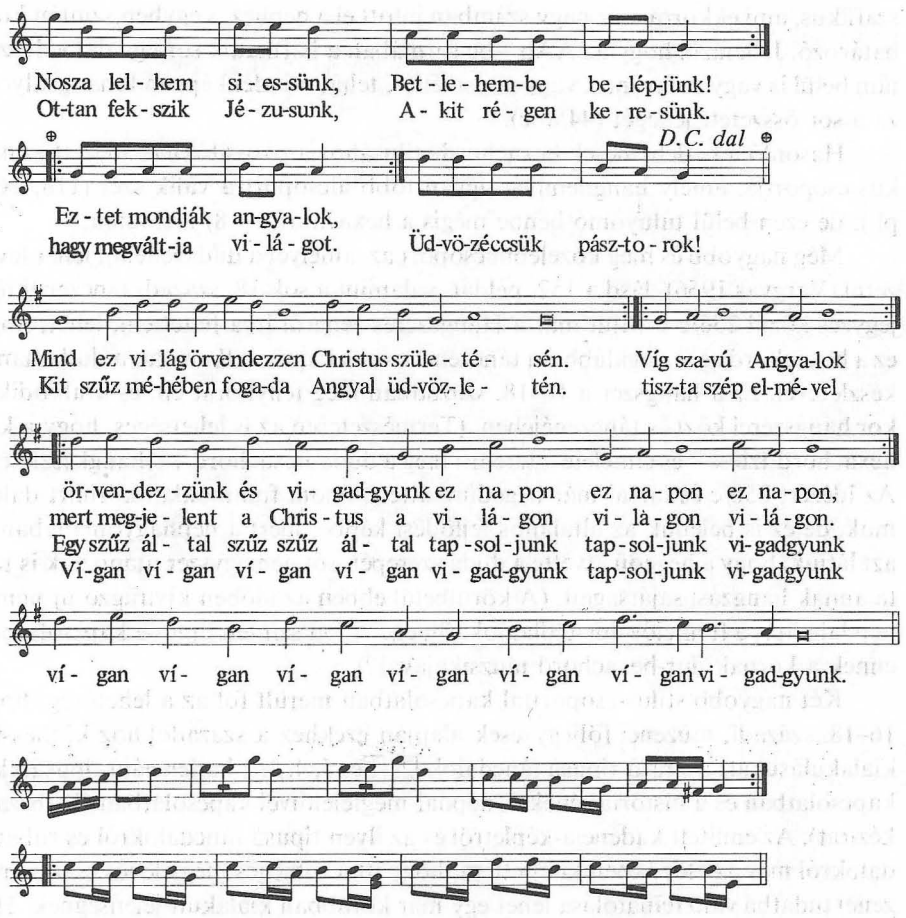
átalakulás folyamatát; különösen amikor ugyanaz a dallam mutat két-háromféle formát, s vele az átalakulás különböző fokozatait. A népi formák már mind a többé-kevésbé átalakult formát mutatják (0227–0229, 81., 118/ab, 119., 148/ab és 160/a–d példák).

Nem lehetetlen, hogy az átalakulás a műveltek énekeiben és a népdalban egyszerre ment végbe, de ha nem, akkor is a nép a 17. századtól kezdve kaphatott példát az átalakult szaffikus formára, amit nagy előszeretettel alkalmazott is dalaiban. A formát alkalmazhatta ugyan régi dallamokra is – láttuk, hogy ugyanaz a dal másféle formákat ölthet különböző variánsaiban. 0282-es dalunk közismert változata, az „Üdvözlégy Krisztusnak drága szent teste", valamint annak 17. századi változata és Kájoninál meglévő táncdal variánsa (chorea, lásd mindkettőt Kodály 1973 angol kiadásának 137–138. példájában) még nem szaffikus; három másik változata (uo. 133–135), a bihari bordal, a cigánycsúfoló „Árokszállásánál volt egy veszedelem" és a „Csillagom-révészem" ballada viszont már „átalakult szaffikus". A forma tehát nem dönti el a dallam születésének korát. Mégis az ilyen formákat legalábbis a korai barokk korból származtathatjuk a néphagyományban.

A tárgyalt folyamat fokozatos felismerése (Vargyas 1949 és 1952), valamint az ilyen formájú típusok feltárása a régi magyar énekek közt és a teljes népi anyagban megváltoztatta néhány dallam eredetéről vallott felfogásunkat is. Így még a Pt mutatójában szlovák eredetűnek nyilvánítottam egy variáns-csoportot (0228 variánsait, lásd Pt 483–485). Annak első tagját (Pt 483-at) valóban szlovák aratómunkásoktól tanulták dunántúli uradalmi cselédek, akiktől Bartók még a romlott szlovák szöveget is följegyezte. (Annak magyar fordítását énekelték első versszakként). Az is kétségtelen, hogy a párhuzamba állított két dal ennek valóban közvetlen rokona. Csak hogy az eddigiek alapján inkább úgy áll a dolog, hogy egy magyarországi, népszerű, szaffikus dal terjedt el a magyarországi szlovákok körében, s egy ilyen változatot tanultak meg a felsőiregiek; de maga a dallamtörzs éppen nem szlovák eredetű, hanem magyar.

Van azonban egy típusa a szaffikus daloknak, amelynek eredetét biztosan tudjuk időhöz kötni, a 17–18. század fordulójához és a 18. század első feléhez: ez pedig a betlehemes dalok egy csoportja. Ebben a korban, úgy látszik, a dúr-hexachord muzsika önti el a műveltek zenéjét és onnan a népét is. Legvilágosabban látszik ez a betlehemes dalok esetében, ahol adatokkal is igazolható. Erről a karácsonyi játékról Benedek András tanulmánya bebizonyította, hogy a barokk kor iskoladrámáinak elemeiből és néphagyományokból alakult a 17–18. században, magam pedig a dallamokról mutattam ki ugyanezt (1950). Ugyanazok a típusok, sőt néha ugyanazok a dallamok jelentkeznek a kor kéziratos és nyomtatott egyházi énekeiben, mint a betlehemesek játékában.

256.



a) Koncz Gábor énekgyűjteménye, Egyet. Kvtár A 130 kézir., 184–185. 18. század eleje. **b)** Egyetemi Kvtár A 113 kézir., 37. 18. század eleje; **c)** Falvy 1957 7. sz. 18. század eleje.

A stílus a középkor végi hexachord zenét folytatja, ami a 16. századi műzenében még annyira általános volt, hogy Palestrina hexachord darabot ír, s még Bach idejében is nagyon gyakori volt a fúgának hexachord témája. A 15–17. század komponistái gyakran alkalmazzák a hexachordot témául. Az említett Palestrina-darab (6. miséje) egyik szólama állandóan le-föl énekelt dúr-hexachord. A 18. századig, Albrechtsbergerig tűnnek föl hexachord fúgatémák. Különösen gyakoriak a zongora- és orgonamuzsikában (MGG). Az angol virginál-szerzőknek kedvelt műfaja a „hexachord-fantázia" (Grove). Ennek a műzenei divatnak vulgárisabb oldala lehetett az a tömeges, egyjellegű hexachord dallam, ami, úgy látszik, az iskoladrámába is behatolt, valamint a hangszeres tánczenében is eluralkodott. A betlehemes dalok egész melodikája ráépül, akár az ütem-

pár-ismételgetők, akár a zárt négysoros strófák. Ezek közt gyakori az átalakult szaffikus, ami ekkorra már nagy számban jutott el a néphez, s egyben szintén korhatározó. Jellemző, hogy az AAb+bc formában a harmadik sor egy dal változatain belül is vagy szekvencia vagy sorismétlés, tehát mindenképpen kihangsúlyozza a sor összetett jellegét (44/abc).

Hasonló a betlehemesek hexachord-stílusához a párosítóknak idézett szaffikus csoportja, amely hangnemileg ugyan több alcsoportra válik szét (118, 160. pl.), de ezen belül túlnyomó benne mégis a hexachord (+8) melodika.

Még nagyobb és még közelebbi csoport az, amelyet a dudazenéből lehet levezetni (Vargyas 1956), lásd a 152. példát, valamint a sok 18. századi tánczenei följegyzés közül 256/c-t. Mint már a Hangszeres zenéről írva feltettem, lehet, hogy ez a hexachord zene, legalábbis a tánczene szoros kapcsolatban van a duda hangkészletével. Ez a hangszer a 16–18. században még fénykorát éli, és uralkodik a kor hangszerei közt és tánczenéjében. (Természetesen az is lehetséges, hogy a kor hexachord-ízlése – és elmélete – teremti meg a duda hexachord+8 hangkészletét.) Az idézett 256/c és társai már hegedűre áttett, finom futamokkal körülírt dallamok, de ez is beleillik az általános fejlődési képbe, mert a néphagyományban is azt látjuk, hogy a hegedű átvette a duda szerepét, sőt nemegyszer utánozták is rajta annak hangzási sajátságait. (A körülbelül ebben az időben kivirágzó új német népdalstílus, a funkciós dúr-dallamok tömege vajon szintén nincs-e kapcsolatban ennek a kornak dúr-hexachord muzsikájával?)

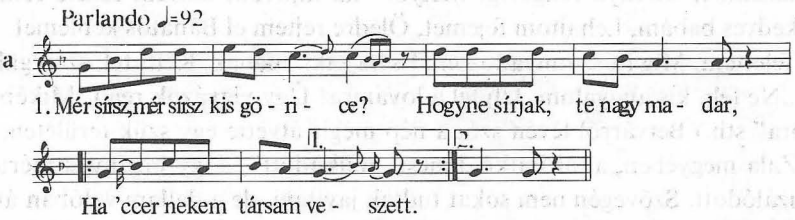
Két nagyobb stílus-csoporttal kapcsolatban merült föl az a lehetőség, hogy 16–18. századi, műzenei följegyzések alapján ezekhez a századokhoz köthessük kialakulásukat: a siratótípusú táncdalok [2] [1] és 5, 4, 2, 1 kadenciájú típusaikkal kapcsolatban és a históriás énekek népdal-megfelelőivel kapcsolatban (Dobszay-kézirat). Az említett kadencia-képletről és az ilyen típusú táncdalokról és rubatodalokról már az előzőkben kifejtettem, hogy itt a tömeges megjelenés csak a műzenei tudatba való felhatolása lehet egy már korábban kialakult jelenségnek. Hasonlót kell mondanom a históriás énekről is. A 16. századi históriás dallamok ugyanis rendkívül sokfélék, sokféle hatás jelentkezik bennük, és tudatos, sőt tudákos szerkesztést állapíthatunk meg bennük. Eközben feltűnnek bennük a siratótípus 12-eseinek bizonyos sajátságai is, de nagyon ritkán olyan tisztaságban, mint a népdalban, és az ilyen darabok kisebbségben vannak közöttük. Azt is számításba kell venni, hogy a fejlődés a siratóból strofikus dallá már sokkal a 16. század előtt megkezdődhetett; legalábbis a középkori egyházi zenével való megismerkedés óta kell számolnunk vele. Az európai epikus költészetben is a 12–13. században áll be az a fordulat, hogy a sztichikus-recitált előadás helyébe lép a strofikus dallam (Bowra). Tehát talán éppen az epikában minden másnál előbb kezdődhetett meg ez a folyamat. Szerintem inkább lehet föltenni, hogy a 16. századnál *korábbi* időben éltek az epikában is erősen népi jellegű, recitáló tizenkettesek, mint *később* a 16. században. Akkor talán már éppen azt a folyamatot látjuk, amikor kezdenek ettől a népi hagyománytól elszakadni, és idegen példák nyomán

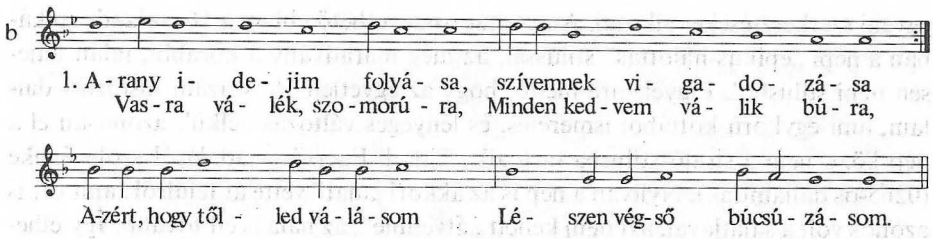
egyéni szerkesztéseket alkotni. Ami tehát összevethető ebben a 16. századi epikában a népi „epikus-halottas" stílussal, az még maradvány a korábbi, talán teljesen népi stílusból. Figyelemre méltó, hogy az egyetlen 16. századi históriás dallam, ami egykorú kottából ismeretes, és lényeges változás nélkül, azonosan él a nép közt, nem a siratós-stílusba tartozik: Tinódi Egervár viadaláról szóló éneke (0265-ös dallamunk). Nyilván a nép is az akkori „újat" vette át felülről; ami ott is azonos volt a sajátjával, azt nem kellett „átvennie", az nála is élt tovább. Így élhetett tovább egy másik Tinódi-dallam („Szegedi veszedelem", lásd Paksa Katalin-kézirat II 110 dallamjegyzet). Ezt a dalát a saját korában is jól ismert és azóta is továbbélő dallamokból „variálhatta" a krónikás. Szegeden persze, különleges szegedi vonatkozása miatt, maga a Tinódi-dal is életben maradhatott, sőt az árvíz, az új „veszedelem" idején fel is újulhatott.

Továbbmenve a századok zenéjében, ha összefüggő stílusokat nem is, de sok egyedi dallamot, hangszeres táncdarabot lehet kimutatni belőlük a néphagyományban. A 16. század világi dallamaiból csak Tinódi említett dallamát és a „Magos kősziklának oldalából nyílik" kezdetű éneket tartjuk nyilván Kodály nyomán – az egyházi énekkincsből nyilván többet lehet majd kimutatni az újonnan fölfedezett énekeskönyv (Huszár Gál), valamint az egyházi népének közvetítésével. A 17. századból sokkal több ismeretes: a sokat emlegetett „Üdvözlégy Krisztusnak" és Kájoni táncdal-családja, Dobai István éneke, „Siralmas volt nékem" (aminek csak szövegét ismertük ugyan a régiségből, dallamának első följegyzése a 18. századból való); s a Vietórisz- és Kájoni-kézirat több darabját lehetett még megtalálni a nép ajkán („Sokan szónak most én reám", „Lupul vajdáné éneke), s egy kéziratos gyűjtemény egyházi énekét (Dicsérjük Jézus szentséges szűz anyját). Mindezt Kodály tanulmányából ismerjük (1937–1973 VII. fejezet). Ugyanott még néhány furcsa 19. századi műdal népi változatait is láthatjuk.

Ezeket az eredményeket kiegészíthetjük a már bemutatott „Egy nagy orrú bóha" dalával (169. példa), amely végső soron a 17. századi Vietórisz-kézirat egy dallamából lett népdallá. (Kodály Járdányi figyelmeztetésére jegyezte be saját tanulmányába, onnan vezettem bele az angol kiadás átdolgozásába: 189–190. pl.) Újabban Kallós gyűjtéséből került elő a következő dallam, amely a 18. századi diák-melodiáriumokban fenntartott lírai dal változata.

257.



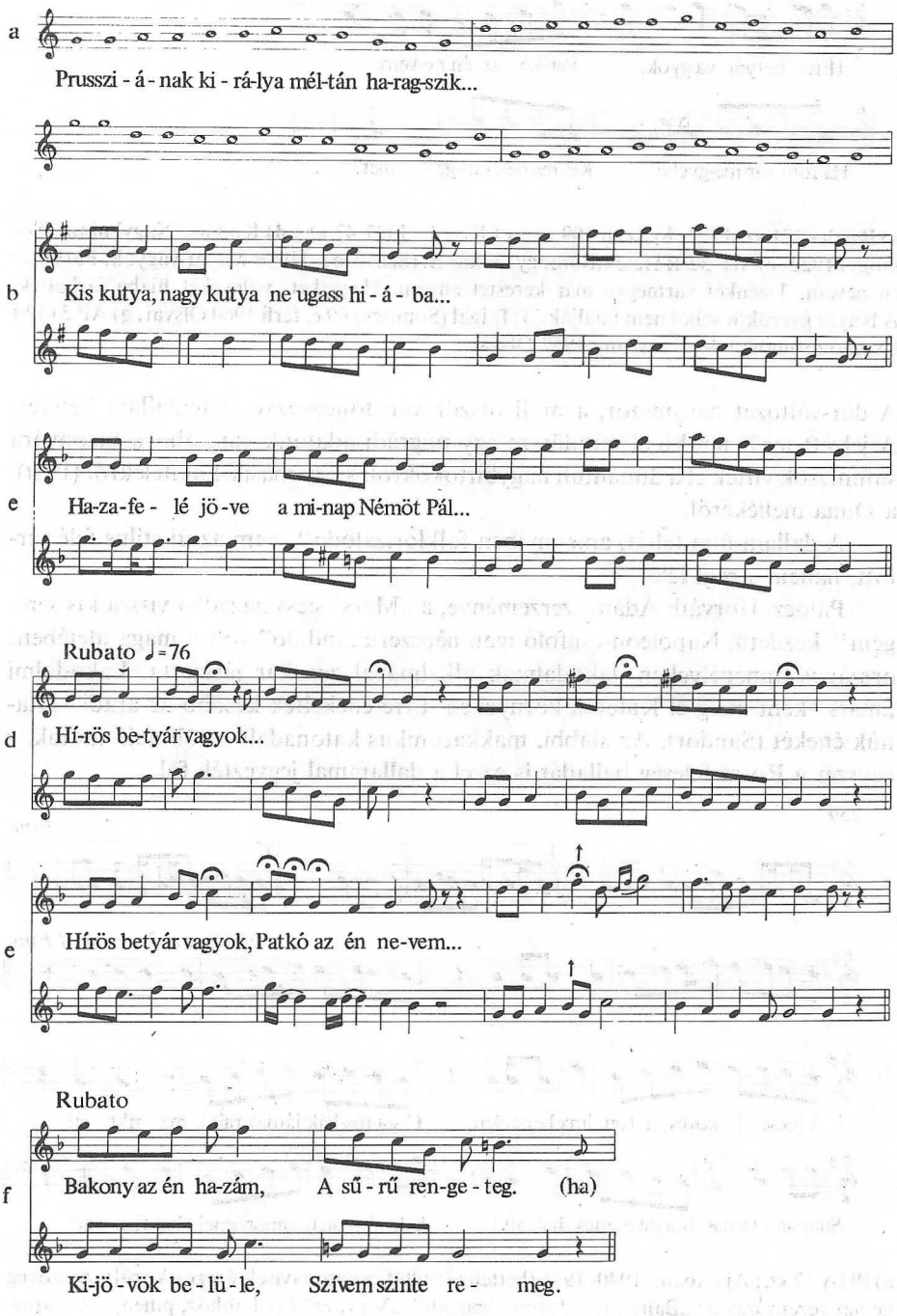


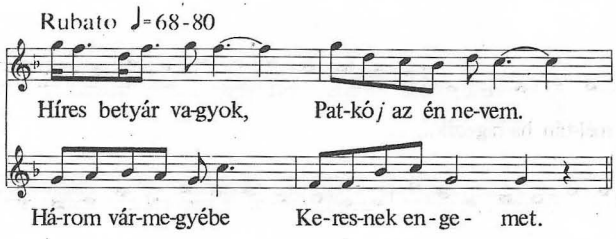
a) Kallós 1970 67 sz. (Moldvából); **b)** Bartha 16 sz. 1774-ből.

Kicsit többet kell beszélnünk Kodály párhuzamáról (1973, 40), amelyben a 18. század végéről való „Prussziának királya" műdalnak népdalként élő változataira mutatott rá, mert ez később egy elméletnek vált tartó oszlopává. Az alátett dallam: „Amott megy egy kisleány, vizet visz a vállán" szöveggel egy eléggé közkeletű népies műdal, amely beletartozott a középosztály „nótakincsébe". Természetes, hogy ilyen műdalokat a nép is sokfelé énekelt. A dallam életét az írásos műveltségben továbbkísérhetjük: Szininél (1865 109 sz. „Kiskutya, nagy kutya, ne ugass hiába"=258/b), Bognár Ignác, Limbay, 595, Kenessei, Kiss Dénes gyűjteményeiben, mindig kiáltóan műdal-szöveggel. Legkésőbb Kiss Lajos hódmezővásárhelyi gyűjteményében, 1927-ben 47. szám alatt. Dallama alig néhány hangban különbözik Sziniétől, szövegéből két versszaknyi „ízelítőt" nyújtunk, hogy világosan lássuk, mennyire a műdal világába tartozott egész pályafutása alatt. „Hazafelé jöve a minap Némöt Pál. Elért egy mönyecskét, kocsijával mögáll. Esze azon jára, hogy a kocsijára Fölveszi, övé lesz talán nemsokára. Ugyan kis mönyecske, mondd meg, kiféle vagy? Úgy mögszerettelek, szívem érted mögfagy. A szerelöm lobog, bennem a szív dobog; Te érted, galambom, bizony majd möghalok" stb. Nyolc hosszú versszakon át egy helyi történet hasonló megfogalmazásában.

Kodály a 18. századi dal után közli Patkó Jancsi betyárról szóló szöveggel népi változatát (1973, 41). Csakhogy a Patkó Jancsi szövegek is teljesen kiugranak a betyárköltészetből félirodalmi, műdalszerű szövegeikkel, ami világosan árulkodik egy félművelt fűzfapoéta szerzeményéről, aki versezetét a közismert műdallamra alkalmazta. (Lássunk ebből a szövegből is szemelvényeket: „Bakony az én hazám, E szörnyű rengeteg, Melyből ha kijövök, Szívem szinte remeg". „Édes-kedves babám, Lehajtom fejemet, Öledre rejtem el Bánatos keblemet. Virrasszál felettem, Míg itt szunnyadozom, És ha zaklatnának, Kelts fel, szép galambom". „Ne félj, kis angyalom, Ülj fel a lovamra! Úgy vigyázok reád, Mikép önmagamra" stb.) Betyárról lévén szó, a nép mégis átvette egy szűk területen, Somogy–Zala megyében, ahol Patkó Jancsi „működött", s így bizonyos mértékig folklorizálódott. Szövegén nem sokat tudtak javítani, de a dallam valóban átalakult. Először is mollá változott, majd első felét elhagyták, s második feléből egyre több ötfokú fordulattal ereszkedő, régi stílusú dalainkhoz hasonlót alakítottak.

258.


a
Prusszi - á - nak ki - rá-lya mél-tán ha-rag-szik...
b
Kis kutya, nagy kutya ne ugass hi - á - ba...
e
Ha-za-fe - lé jö - ve a mi-nap Némöt Pál...
Rubato ♩=76
d
Hí-rös be-tyár vagyok...
e
Hírös betyár vagyok, Patkó az én ne-vem...
Rubato
f
Bakony az én ha-zám, A sű - rű ren-ge - teg. (ha)
Ki-jö - vök be - lü - le, Szívem szinte re - meg.

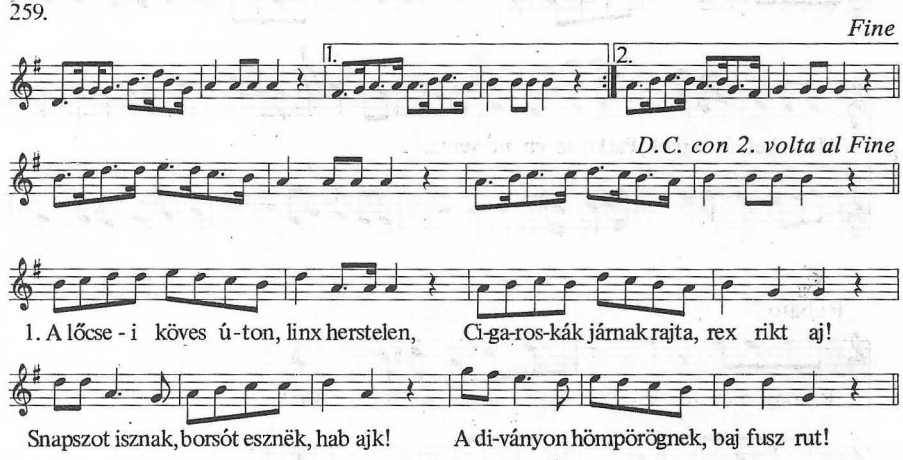


a) Bartha 121 sz. 1777; **b)** Szini 109 sz.; **c)** Kiss L. 1927 47 sz.; **d)** Kodály, Nagybajom (Somogy) 1922; **e)** MF 52/B Hetes (Somogy) Vikár B. (Szövege: „Hírös betyár vagyok, Patkó az én nevem, Tizenkét vármegye már kerestet engem. Hegyeket, völgyeket hiába járkálják, A betyár gyerököt sehol nem találják."); **f)** Igal (Somogy) 69 é. férfi 1960 Olsvai; **g)** AP 3159/f Csurgó (Somogy) 44 é. asszony 1957 Olsvai.

A dúr-változat háromszor, a moll ötször van följegyezve, a féldallam hétszer. A jelzett területen kívül mindössze egy nógrádi adatunk van, ahová bizonyára summások vitték el a dunántúli nagybirtokokról, s egy másik Lakitelekről (Pest), a Duna mellékéről.

A dallam útja tehát, amennyiben folklorizálódott, nem az új stílus felé tartott, hanem a régi felé.

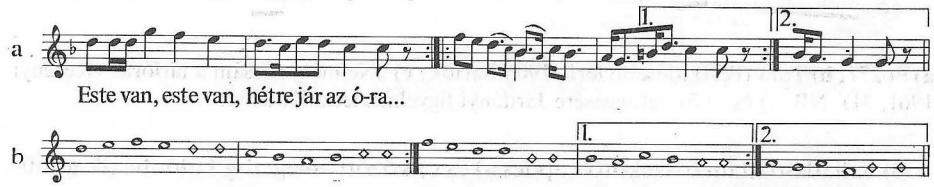
Pálóczi Horváth Ádám szerzeménye, a „Mars! siess hazádba vissza kis seregem!" kezdetű, Napóleon-csúfoló igen népszerű „induló" volt a maga idejében: országos ünnepélyeken, lakodalmak alkalmával zenekar játszotta. Lakodalmi „mars"-ként máig él Kalocsa környékén. Erre énekelték később az aradi vértanúk énekét (Sándor). Az alábbi, makkaronikus katonadalt is többfelé tudták, s egyszer a Rossz feleség balladát is ezzel a dallammal jegyezték föl.



a) PHÁ 37 sz.; Áj (Abaúj) 1940–1941 (ketten is tudták a katonaviselt öregek közül). A szöveg német vezényszavai: „Balra át", „Jobbra igazodj", „Vigyázz" és „Lábhoz, pihenj"; Cigaroska = dohánygyári munkásnő.

Pálóczi Horváth gyűjteményének egy másik dallamából lett a „Meggyilkolt fonólány" (Szücs Maris) legrégebbi dallama (Vargyas 1976 I, 224 11. dallampélda, vö. PHÁ 391 jegyzetével);

260.

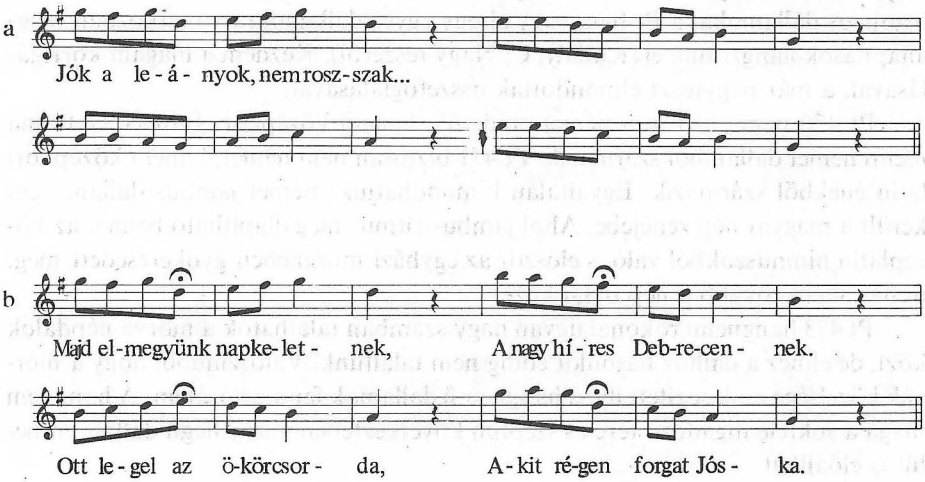


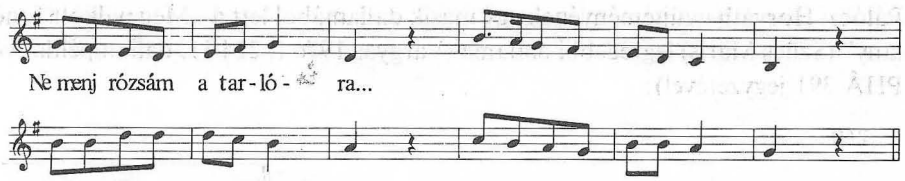
a) Szini 53 sz.; **b)** PHÁ 391. „Pajkos huszár (obszcén szöveggel).

A b) talán a siratók egy típusának távoli rokona, mint Rajeczky figyelmeztet rá. Megismételt első sorának két felét külön sornak véve 5, 4, 2, 1 kadenciasort kapunk. Kétségtelen, hogy ugyanilyen kadenciákat hasonlóan két első, rövid sor után két hosszú sorral találunk 18. századi táncdalok közt is.

A 19. század magyar nótáiból már eddig is láttunk nem egyet népdallá átalakult formában. (Pt 381–382=168. példa, Pt 383 „Tollfosztóban voltam az este"=„Csak egy kislány van a világon"; Pt 384 „Sugár magos..."=„Kocsmárosné szép csárdásné"=Kerényi 1961, 175. Ezek mind igen elterjedt, sok variánsban élő népdalok.) Hozzátehetjük a következőket:

261/I.





a) Pt 277; **b)** Tura (Pest) idősebb férfi, 1906 Bartók; **c)** „Ne menj rózsám a tarlóra" (Kerényi 1961, 31). NB. a) és c) összefüggésére Járdányi figyelmeztette Kodályt.

A b) ballada-dallam összekötő kapocs a) és c) között: még alig különbözik a műdaltól, csak autentikussá tette annak plagális formáját; c)-ben viszont már a kvint-kvartválasz is megjelenik egy helyen, s a forma $ABA_{v4-5}B$ lett.

A 18. század és a 19. század elejének műdalaiból már lényegesen kisebb értékek kerültek a néphez, mint a korábbi századokból. Nyilván a kínált választék volt más. Aránylag jobbat kapott a nép a 19. század közepén kialakuló népies műdalból, a „magyar nóta" terméséből (s kivételesen Erkel opera-dallamaiból). Különösen sokat vett át Szentirmay és Simonffy szerzeményeiből. (Lásd 163–164. példánkat.) De mindennek nem is önmagában van jelentősége, hiszen a fennmaradt darabok nem jelentenek összefüggő stílust, sem „típust". Együttes hatásuk jelentősebb: ezek az átvételek és az átalakítás nélkül énekelt, népdallá sosem vált darabok adtak ösztönzést az új stílus kialakítására, ami már egyik legfontosabb stílusalakulás a magyar népzene történetében. De mielőtt arra rátérnénk, össze kell foglalnunk a népi átvételek problémáit is.

Ezek ugyanis némely ponton módosultak az újabb gyűjtések és kutatások alapján azóta, hogy Bartók összefoglalta 1934-ben, s ahogy magam értelmeztem bizonyos dallamokat a Pt-ban, vagy ahogy egyes dallamokra vonatkozóan megállapítások hangzottak el (Kodály, C. Nagy részéről). Kezdem a magam korrigálásával, a már nagyrészt elmondottak összefoglalásával.

Pt 470 nem „biztosan német eredetű", hanem középkori francia és Rajna menti német dallamból származik. Pt 471 biztosan nem német, hanem középkori latin énekből származik. Egyáltalán kimondhatjuk: német jambus dallam nem került a magyar nép zenéjébe. Ahol jambus-ritmus megállapítható benne, az középlatin himnuszokból való, s először az egyházi műzenében gyökeresedett meg, onnan ment tovább a nép dalai közé.

Pt 473 hangnemi rokonai ugyan nagy számban találhatók a morva népdalok közt, de ehhez a dalhoz hasonlót eddig nem találtunk. Valószínűbb, hogy a morvák közelsége csak segített ilyen hangnemű dallamok fenntartásában. A hangnem maga a sokféle ingadozó terc és szeptim következtében más jellegű dallamon belül is előállhat.

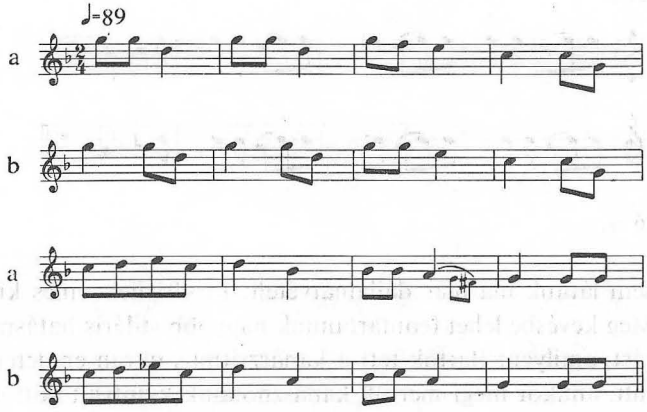
Ezzel együtt a szlováknak minősített dallamok jó részéről is hasonlót mondhatunk. Pt 474–478-ról, refrénes, háromsoros dallamokról e fejezetben szóltunk: minden valószínűség szerint ezek is középkori, nyugati eredetű dallamok. Itt any-

nyit kell megjegyezni, hogy a korábbi megállapítást arra alapítottuk, hogy az ilyen dalok mind a régi, mind az új stílustól különböztek, és szlovákoknál is megtalálhatók voltak. Csak azt hagytuk figyelmen kívül, hogy a szlovákok régi stílusától is különböztek: sem a líd dalok, sem a mixolíd „valaskák" közé nem illenek; de nem illenek az újabb, terc-szekvenciával fölfelé haladó dallamok közé sem. Ugyanakkor már jobban ismerjük a nyugati és középkori európai hatásokat, és jobban számolunk ilyen hatások közös, magyarországi érvényesülésével. Ez vonatkozik az olyan szaffikusokra is, mint a Pt 484–485. (A Pt 483 természetesen továbbra is megmarad szlovák átvételnek – valószínűleg magyaroktól átvett dallam újra visszavételének.) Ennek következtében részben tárgytalanná vált Bartóknak az a megállapítása, hogy az új stílus előtt, a 18. században nagy méretű szlovák hatás mutatkozik a magyar népzenében. Ez nagyrészt barokk kori műzenei hatás, ami egyszerre érte mindkét népet.

Már tudjuk az előzőkből, hogy a Pt 494–495 eredete is középkori francia dallamokra megy vissza, s a jelzett bolgár származás magától elesik, illetve megfordul: ők vették át tőlünk.

Másfelől a balladák vizsgálata nyomán kiderült, hogy magyar balladák kerültek át morva területre, s hogy a szövegeket néhány dallam is elkísérte. Így visszájára fordul C. Nagy morva–magyar párhuzama is (261–II. példánk): minthogy a magyar dallam az egész Dunántúlon el van terjedve, azonkívül északi palócoknál is számos változatban él, továbbá bukovinai székelyeknél, s nem utolsó sorban a muraközi szlovénoknál is (egy változata), biztos, hogy a magyar terület két ellenkező peremén felbukkanó idegen változat átvétel a magyaroktól.

261/II.



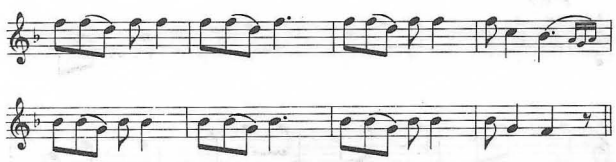
a) Bartók 33/b (Csallóközből); **b)** Sušil 312 sz.; (Nb: C. Nagy még egy szlovák változatot is mellékel. Slov. Sp.-ből: XXI/g. 3. Vö. Vargyas 1959).
A magyar eredetet az is alátámasztja, hogy a morva példa szövege magyarból átvett (francia eredetű) ballada. (Vargyas 1959, 1976 17. típus jegyz.)

A balladában tapasztalható magyar–morva érintkezés máig tartó folyamatosságára személyes tapasztalatom is van. A dél-morvaországi Stražnicében tartott folklór-fesztiválon a délmorva falusi tánccsoportok sújtásos atillában, csizmásan, magyar viseletben régies verbunk-táncokat mutattak be cigánybandák magyar tánczenéjére. Itt tehát legalábbis kétoldalú kapcsolatot kell számításba venni.

Román viszonylatban is láttuk már a 65. példával kapcsolatban, hogy egy látszólagos román–magyar megfelelés más megvilágításba kerülhet újabb adatok és összefüggések megismerése után. Azt is tudjuk már, hogy a háromsorosság, a fríg hangnem, sőt az alsójárású dallammozgás, de akár a három együtt sem vall feltétlenül román eredetre; sokkal többször középkori, egyházi énekek átvételére. Fontos változást okozott szemléletünkben a „Jaj-nóták" tömeges előkerülése is Közép-Erdélyből. Ez ugyanis módosítja Bartók (1934) megállapítását, amit 4–7-soros Szatmár–Szilágy megyei román dallamokra tett – és azok „visszavételére". Most már tudjuk, hogy ezt a változtatást nem a románok végezték régi magyar, négysoros dallamokon, hanem maga a mezőségi magyarság; s ezt az „új divatot" vették át a szatmár-szilágyi románok (Paksa K. 1977).

Még egy egyedi dallamátvételre is rá kell mutatnom Bartók máramarosi kötetében. Ott (XV/XVI lapon, III. táblában) kimutatja, hogy az ötfokú és kvintváltó dalok átvételek a régi magyar dallamstílusból. Kihagyja azonban a kimutatásból a 116 sz.-ot, amely tiszta ötfokú, pontos kvintváltó, de *szo*-végű, amire akkor még nem volt (ismert) magyar példa. Alább közöljük, mint 081–083 változatát; az összehasonlításból azonban kiderül, hogy a román dal a legtisztább prototípust képviseli, amelyhez képest a magyarok már kopottabbak. Nyilván régi az átvétel, s az archaikus hagyomány tovább őrizte a régi alakot.

262.



Bartók 1923 116 sz.

Ukránoktól sem látunk ma már dallamátvételt. Pt 491-nek nincs kimutatható párhuzama. Még kevésbé lehet fenntartanunk nagyobb stiláris hatásra vonatkozó megállapítást, amilyent Bartók tett a kanászritmus ukrán eredetére. Ez már akkor módosult, amikor megismertük kanásznótáink kvintváltó-ötfokú stílusának keleti gyökereit; sőt ott ugyanezt a ritmusformát is megtaláltuk a magyarhoz hasonló, négysoros formában, olyan hármas végződéssel is, ♩♫ ♩ ritmusban, amilyen csak nálunk van néha (míg az ukrán kolomejka mindig kétsoros és ♩ ♩ végződésű). Már Kodály kifejtette ezt az álláspontot tanulmánya VI. fejezetében, mindjárt az első kiadásban (1937), tehát még Bartók életében, hihetőleg

vele egyetértésben. Hozzátehetjük, hogy más jellegű „kanászritmusaink" sem az ukrán kolomejkára utalnak dallamtípusukkal, hanem sokkal inkább középkori vágáns dalokra. (Ahol ugyanis két-háromsorosak, s szótagszám-változás nélkül ismétlik a 13 vagy 14 szótagos alapformát. Ilyen lehet Pt 46, 377 és 4+4+4+1 ritmusban 286.)

Ezek után mi marad továbbra is kétségtelenül idegennek, szomszédainktól tanult, átvett tulajdonságnak? Mindenekelőtt az a jelenség, amit Bartók „tót ritmus-szűkítésnek" nevezett: amikor a belső sorok összevonják a ritmust, esetleg a tripódiát is bipódiává (például 0315, Pt 480–481). További idegen hatás a tercszekvencia fölfelé, valamint a szekund-szekvencia lefelé, különösen egy soron belül. De ezek esetében már egyedileg kell vizsgálni minden dallamot, mivel ezek a szekvenciák a nyugati műzenében és népdalban is általánosak, átvételük tehát sokféle forrásból történhetett.

Az eddig tárgyalt rétegek, típusok mind az új stílus előtt kerültek a magyar népzenébe. Amióta az kialakult, a magyarság nem vett át, csak átadott. (Legfeljebb egész hagyományát cserélte föl a városi kultúrával.) Térjünk rá tehát az új stílus kialakulásának sokat vitatott kérdésére.

Ez a kérdés kezdetben egészen egyszerűnek, egyértelműen eldöntöttnek látszott Bartók és Kodály egybehangzó megnyilatkozásai alapján. Bartók (1924, XLV.) azt írja: „Az új stílussal első sorban, jobban mondva szinte kizárólag a fiatalabb nemzedék él, amely a régi stílus dallamaitól lassanként teljesen elidegenedett. A zenei érzésnek ez az átalakulása, mely legjobban az utolsó évtizedekben volt észlelhető, szinte forradalminak mondható, melynek a régi dallamok idővel teljesen áldozatul fognak esni." Ugyanő később (1934, 5): „az új dallamok (B osztály) viszont már 20–25 évvel ezelőtt is elsősorban a fiatalság dalai voltak; valószínű, hogy 10–12 évtizednél nem régebbiek"; (majd ugyanott 11): „Nálunk a legutóbbi 10–12 évtizedben valósággal forradalmi módon és hirtelenséggel alakult ki a magyar falu új zenéje, visszaszorítva – sőt hovatovább teljesen kiszorítva elsősorban a régi pentaton dallamanyagot, aztán pedig egyáltalán minden addigi anyagot . . . a magyar falunak ez a zenei forradalma nem állt meg a magyar nyelvhatáron, hanem átcsapott rajta, és idegen nyelvterületen ugyanolyan hirtelenséggel nagyjából ugyanolyan jelenségeket idézett elő . . ." (A későbbiekben pedig hozzáteszi, hogy ez „a történelemben ismert ún. nemzetietlen kor után" történt. Ez a korabeli iskolakönyvek megjelölése a 18. századra. Bartók szerint tehát mindez a 18. század után történt.) Lássuk most Kodály véleményét (1973, 14): „1910 táján elég éles különbség mutatkozott a három fő életkor dalkészlete közt. Az akkori ifjúság legkedveltebb dalait a középkorúak és öregek nemcsak nem énekelték, de jórészt nem is ismerték. Még kevésbé ismerte az ifjúság a középkorúak és öregek dalait, mert hiszen azok ritkán vagy sohasem szoktak dalolni." Teljesen világos a Magyarság a zenében, 18: „. . . 1910 táján a középkorúak sok helyt nem tudtak egyebet Blaha Lujza műsoránál. A régi hagyományt félretolta náluk az új divat. Az öregek, a 70 év körüliek alig tudtak belőle valamit, ők a ré-

git őrizték, s átadtak belőle a harmadik nemzedéknek, amennyit az még át tudott venni. Szüleitől is átvett valamit, s a kettő frigyéből született az új hang, amely máig betölti az országot." És idézzük újra a Magyar népzene szövegét (1973, 48): „Ha átvett is egyes dallamokat a műdalszerzőktől, s azokat variálva jutott is néhány alakulatra: egészen a maga régi hagyománya alapján áll, azt fejleszti tovább. Az átvevő után következő, 1890 után született nemzedék mintha csak megunta volna a sok műdalt, amit apáitól egy emberöltőn át hallott, határozott stílusfordulatot képvisel. A lankadó életkedv, az örökös, céltalan búsulás, halálvágy elleni reakció az új népdal."

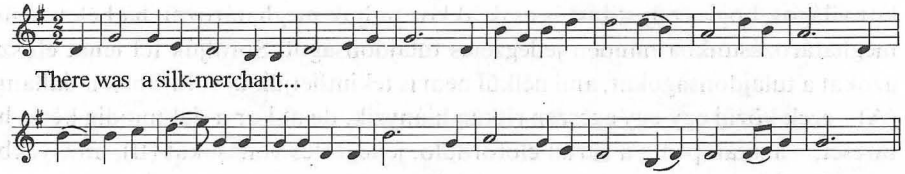
Ezekből a nyilatkozatokból világos, hogy az 1905–1906-ban meginduló gyűjtés idején az öregek még nem ismerték az akkori fiatalság közt már kizárólagos új stílust. Mindketten kimondottan nemzedékváltásról, forradalmi hirtelenséggel kialakuló új stílusról beszélnek. Amit ehhez Bartók 1934-ben hozzáfűz, hogy az új dalok valószínűleg 10–12 évtizednél vagyis 1810–1834-nél nem régebbiek, azt az ő óvatos természete magyarázza, hogy a legtágabb határt vonja meg, amelyen már biztosan nem kell túlmenni. Erre nézve ugyanis semmi más kritériuma nem lehetett, mint a tapasztalt nemzedékváltás.

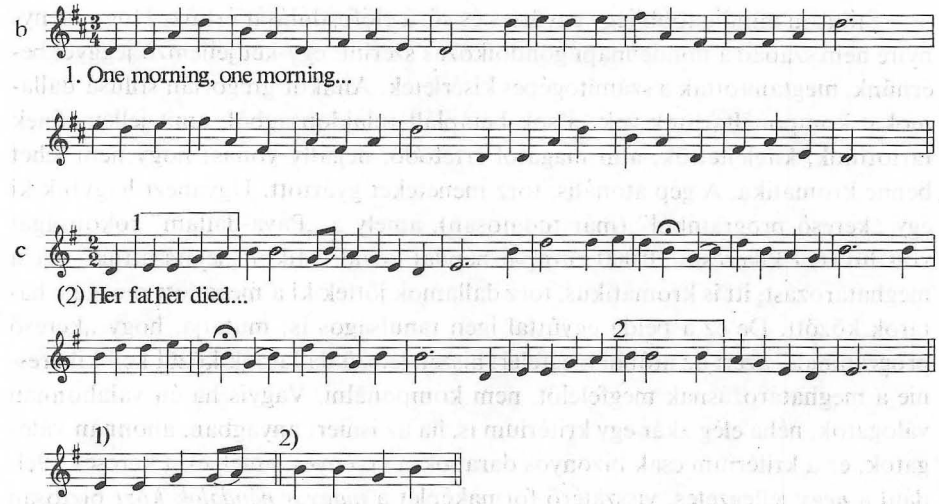
Új elképzeléssel tárgyalta a kérdést Szabolcsi Bence (1954, 26–58). Abból kiindulva, hogy Kodály a *felső kvintválasz,* valamint az *egyik visszatérő forma* (AABA) előzményeit kutatta, s meg is találta régi nyugati műzenében, ő már ezeknek az elemeknek minden előfordulásában az *új stílus* jelentkezését látta. Sőt tovább is ment, és a vágáns-kolomejka ritmusnak, azonkívül bármiféle visszatérő formának sőt vissza nem térő formának (AABC, AA_kBB_k-nak) feltűnésében is az új stílus jelenlétét állapítja meg. A legkorábbi adat szerinte már a 16. század közepén jelentkezik: „Az új magyar dallamstílus első szembeötlő példájával 1550 táján, az ún. Hofgreff-féle énekgyűjtemény híres jeremiádjának melódiájában találkozunk („Emlékezzél, mi történék, Uram mirajtunk"). Ezt erős túlzással AA^5BA formának tekinthetjük; de a 2. sor inkább B, amely az 5–8. fok magasságában mozog; így ABCA formával van dolgunk. (De az AA^5BA is csak egy *forma* lenne, nem az új stílus; olyan forma, ami műdalaink egész sorában található anélkül, hogy azokat új stílusú népdallá tenné.) Ezek alapján Szabolcsi a 18. század fordulójára teszi a stílus végleges kialakulását. Ehhez történeti magyarázatot is fűz: a török kiűzése utáni nagy népmozgás, a kipusztult területekre tóduló parasztság vándorlása, a kuruc mozgalmak és a 18. századi lázongások voltak az okai az új stílus kialakulásának.

Ez az új álláspont egyszerre több problémát vet föl: az időpont ellentétben áll Bartók és Kodály tapasztalatával; a bizonyítás az új stílus meghatározó jegyeit az egyről a semmire szállítja le; a történeti indokolás a forradalmi mozgásokkal indokol egy stíluskifejlődést – akkor viszont már a 16. század elején kellett volna új stílusnak kialakulni, mert a Dózsa-parasztháború méreteiben sokkal felülmúlta a 18. századi helyi lázongásokat. Mindenekelőtt azonban tisztázni kell, mit értünk stíluson, és hogy lehet meghatározni.

Stíluson mindig több jegy együttes és sűrű előfordulását értjük. Hogy menynyire nem szabad a mindennapi gondolkozás szerint, egy-két jellemző jeggyel beérnünk, megtanítottak a számítógépes kísérletek. Amikor gregorián stílusú dallamokat komponáltattunk vele, a sok betáplált tulajdonságból, amit jellemzőnek tartottunk, kifelejtettük, ami magától értetődő, negatív vonás: hogy nem lehet benne kromatika. A gép atonális, torz meneteket gyártott. Ugyanezt hagytuk ki egy „kereső programból" (már tudatosan), amely a „Páva-dallam" rokonságát volt hivatva kikeresni 10 000 európai népdal közül. Mikor „lejátszattuk" ezt a meghatározást, itt is kromatikus, torz dallamok jöttek ki a megadott mozgási határok között. De ez a példa egyúttal igen tanulságos is: mutatja, hogy „kereső programnak" azért az utóbbi megfelel: hiszen létező dallamok közül kell kikeresnie a meghatározásnak megfelelőt, nem komponálni. Vagyis ha én valahonnan válogatok, néha elég akár egy kritérium is, ha az ismert anyagban, ahonnan válogatok, ez a kritérium csak bizonyos darabokra érvényes, amelyeket keresek. Például a *négy* jellegzetes, visszatérő formaképlet a *magyar népdalok közt* biztosan csak új stílusúakat válogathat ki. (De ott sem akármilyen visszatérő forma, pl. ABCA vagy ABCDA már nem.) Viszont magát a stílust már nem lehet ilyen kevéssel jellemezni, mert abba más jellemző vonások is beletartoznak, olyanok is, amelyek esetleg egyeznek más dalokkal is. Hiszen alig van olyan stílus, amely minden vonásában különböznék minden más stílustól. Inkább bizonyos elemek sajátos csoportosítása jellemző rá. Például a magyar népdal AABA és AA^5BA formái nem volnának „kereső programnak" jók már a 19. századi műdalokkal szemben sem, mert ott is általánosak; még kevésbé az európai népzenék, a középkori gregoriánum és az európai, későbbi egyházi énekek anyagában, ahol az AABA forma igen régóta közönséges. De még az új népdalra leginkább jellemző ABBA forma sem „elég", amit különben az európai műzenében nem találunk. Megtaláljuk ugyanis az appalachi angol dalokban: 400-nál valamivel több dalból 32 ilyen akad, ami ott a többi ismétléses forma egyik lehetséges variánsa: AAAB, $a^1a^2a^3a^4$ variációs forma, ABCD, AABC, ABCC, AAAA, AA_kA, AA_kAA_k, ABA és különféle 2–10-soros formák közt „egy a sok közül". Természetesen ezek az ABBA formájú dalok egészen mások, mint a mi új stílusú dalaink.

263.

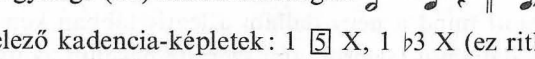




a) Sharp, 383 7/c; **b)** uo. 145; **c)** uo. 67/A.

Közülük a) van legtávolabb a mi dalainktól, és c) van legközelebb hozzájuk. Mindenekelőtt más a ritmusuk: többnyire ütemelőzős, 6/8-os giusto. Más a dallammozgás: a sorok mozgása külön-külön igen sokszor nagyívű plagális, míg a magyarok A sora törvényszerűen autentikus, s a B sorok is túlnyomórészt. Ezek a sorok általában négyüteműek, sok hangból állanak. Ugyanakkor ötfokúak vagy modálisak, mint a legtöbb új magyar népdal, de túlnyomó bennük a do-ötfokúság, s így a dúr jelleg. Ha nem 6/8-os a ritmus, akkor is egyenletes 4/4-ekben mozog, s a záróütem legtöbbször egyetlen hangban („erősen") végződik. Amint néha pontozott ritmus is feltűnik, mindjárt közelebb érezzük a mi dalainkhoz. (Persze sosem szöveghez alkalmazkodóan „változó" a pontozás.) Az appalachi anyagot egészében nézve ez a 32 ABBA-dallam csak szélső variációja egy más jellegű stílusnak, s azon belül még inkább ilyen a néhány dallamban-ritmusban közelebb álló darab. Egy van, amit el is fogadhatnánk magyarnak. Mindez a „konvergencia" esete. Ha mármost látjuk, hogy milyen sok vonással kell a stílust „elhatárolni", hiszen némelyik appalachi dallal szemben még három tulajdonsággal is kudarcot vallottunk volna (ABBA-forma, ötfokúság, autentikus dallammenet), akkor világos, hogy az új stílust is csak akkor tudjuk meghatározni, ha beleveszünk meghatározásunkba minden jellegzetes tulajdonságot. Soroljuk fel tehát először azokat a tulajdonságokat, ami nélkül nem is tekinthetjük új stílusúnak a dallamot (A) – ezek közül egy-egy egészen ritkán hiányzik, de akkor a dal mindig kétes határeset, – azután pedig a sűrűn előforduló, jellegzetes vonásokat (B), amelyekből mennél több van meg a dalban, annál biztosabban tartozik a stílusba.

A) *1.* Visszatérő forma legfeljebb két (A, B) sorral. (=AA^5A^5A, AA^5BA, ABBA, AABA). *2.* Oktávnyi vagy nagyobb hangterjedelem. (Igen ritkán csak a szeptimig megy föl a dal – Pt 411 –, de akkor lenn egészül ki 7–VII, tehát végül

mégis oktáv terjedelmű; még így sem igazán jellegzetes.) *3.* Feszes giusto ritmus. Ami lényege szerint rubato, az visszatérő formája ellenére sem lehet új stílus. (Pl. „Nem messze van ide Kismargita". Bartók jegyzetben hozzáfűzi: „Egyike a legrégibbnek látszó ABBA szerkezetű dallamoknak", s a XXXVIII. lapon: „Az ABBA szerkezetű 90. sz. dallamot e század elején még nagyon sok öreg ember tudta; joggal következtethetjük, hogy 50 évvel azelőtt is közismert lehetett.") *4.* Pontozott, szöveghez alkalmazkodó ritmus. *5.* Autentikus dallamfelépítés; túlnyomórészt autentikusan mozognak az egyes sorok is saját záróhangjukhoz képest. *6.* Legfeljebb 4 ütemű sorok (az egyikben legfeljebb alkalmi bővülés lehetséges). *7.* Nem lehet benne elvszerű, végigvitt 3/4 vagy 6/8 alapritmus. (0323–0324 típusában a 3. sor elárulja, hogy itt a 3/4 csak „alkalmi összevonás", ami kivételesen jobban végigvonul a dallamon. De még így is csak ebben a mazurka-formában szerepelhet.) *8.* Csak gyönge (nő)-zárlat lehetséges: 

(és nem). *9.* Kötelező kadencia-képletek: 1 [5] X, 1 ♭3 X (ez ritkán), 1 [1] X.

B) *10.* Hipo-skálák (kvart-leugrással, *szo-* és *mi*-végű zárlatok). *11. La-* és *szo*-pentaton fordulatok (még dúrban is). *12.* A és B sorok szembeállítása (dallamirányban, hangfekvésben, dallamív nagyságában, ritmusban, a sor zenei tartalmának jelentőségében). *13.* Tripódia. *14.* Négy ritmusegység összevonása vagy kiszélesítése: 8 nyolcad és 4 negyeddé és viszont, továbbá

és hasonló 3/4-ekké; ilyen ritmusegységek váltogatása, szembeállítása. *15.* Jellegzetes kadencia-típusok: 1[5]5, 1[5]4, 1[5]♭3, 1[5]7, 1[1]1, 1[1]5, 1[1]8 stb. *16.* Jellegzetes szótagszámcsoportok: 10, 11-es, valamint 12–25.

Mindezek a tulajdonságok legsűrűbben jelentkeznek a 10-es szótagszámcsoporttól kezdve fölfelé. És van még egy igen fontos, de nehezen megállapítható kritérium: a funkció. A dalnak élnie kell(ett) a fiatalság körében, a közös dalolásban (legalább is 1900 óta). Ezért sosem lehet benne rubato, azt az új stílus uralma óta közös énekben nem használták – s ezért nem számít ide néhány alacsony szótagszámú, visszatérő, főleg AA^5A^5A formájú dallam, mert a néhány följegyzés kezdettől fogva öreg emberek magányos énekéből való, régi dallamok társaságában, sosem került elő fiatalok közös énekéből. (Például „Meghalt a béres" Kodály 1973, 44). Ez máig megállapítható az előbb említett Bartók 90. sz. családjáról.

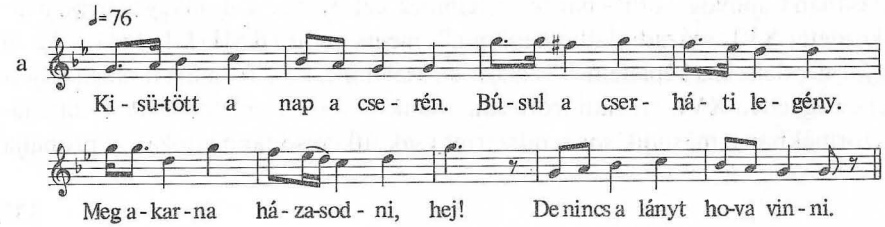
Ha az így pontosabban körülhatárolt stílust, illetve annak ismert darabjait keressük a történeti anyagban, 1851 előtt nem találkozunk egyetlen példájával sem. Szabolcsi tekintélye ugyan erősen befolyásolta zenetörténészeinket, mégis a tények ismerete józan megítélésre kényszerítette őket. A 16. század dallamainak kiadásában Csomasz Tóth – bár fejezetcímnek azt írja: „Az új magyar népdalstílus kezdetei XVI. századi dallamainkban", mégis így ír (RMDT I, 184): „Az új magyar népdalstílus képleteinek véglegesen kialakult, kész formája a maga teljességében egyetlen XVI. századi írott dallamunkon sem szemlélhető. A kvintválaszos formákban a második sor rendszerint csak útkereső tapogatózással próbálja

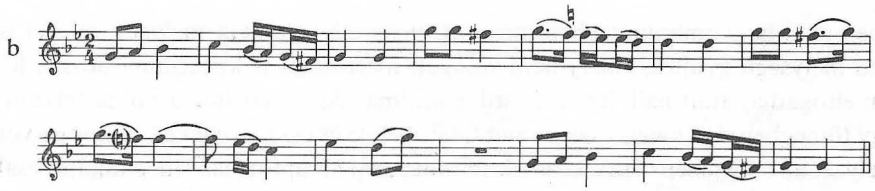
megközelíteni az első sorban kifejezett zenei gondolatot, a negyedik sor csak fokozatosan alakul át az elsőhöz egészen hasonlóvá. A fejlődés iránya azonban kétségtelen; a magyar alakulások nem állanak meg az esetleges idegen minta puszta dallamrajzbeli variálásánál, hanem tervszerű szerkezeti átépítés kezdeteit mutatják." Ugyancsak tartózkodó Papp Géza a 17–18. századi anyaggal kapcsolatban (RMDT II, 105): „Mint a felsorolásunkból kitűnik, a tágabb értelemben vett architektonikus formákra elég sok példát találunk, de ahány dallam, jóformán annyiféle alakítás, és az egyező formaképlet mellett a ritmus, a zárlatok rendje, a hangterjedelem és a dallamvonal különbözősége folytán ezek a dallamok eléggé elkülönülnek egymástól. Nem lehet például azonos kategóriába sorolni a dúr hexachord hangkészletű és kanásztánc ritmusú dallamot (140. sz.: „Ritka kertben találsz télben") a hármas ütemű, plagális hangterjedelmű „Horrenda mors"-szal (147 sz.) és a XVIII. századból fennmaradt „Győri kézirat" két dallamával (321 és 337 sz.), holott mind a négy dallam a legtisztábban képviseli az AABA formát." Néhány dallamot felsorol, ami szerinte hasonlít az új stílusra: 145., 139., 116., 231., 349/BI. „Ezek a komplikáltabb formák, természetesen népdalaink soros szerkezetétől, amely a periódus szerkezetet csak ritkán alkalmazza, eléggé távol állnak..." Öt dallamra hivatkozik, amely „boltíves" s ennek következtében „magyaros" jellegű: 41 sz. (=AA^5BC), 97 sz. (ugyanolyan), 107. sz. (AA^5BA, ebből lett „Ez a kislány akkor sír" Kodály 1973, 69) 113 sz. (=AA^5Bc), 353 sz. (=AA^5BC).

Középkori anyagunkban is csak AABA formájú, teljesen más jellegű darabok tűnnek fel. Rajeczky Melodiáriumában 4 darab: 19, 22, 47 és II/40/6. AA^5-BA nincs, csak valami kialakulatlanabb hasonló: vagy AA^5BC (II/9/8, 27/1), vagy visszatérő A a végén, de az A^5 nem ismétli a sort, csak valami hasonló mozgást végez, esetleg kadenciája megy az 5. fokra (69, 71).

Átugorva most az időben közelebbi múltba, a 18. századba, a „Prussziának királya" már tárgyalt dalán kívül mást nem találunk, ami formában hasonló volna, arról pedig már láttuk, hogy nem új stílusú dal lett belőle, hanem régi, az is nagyon ritkán. Ez tehát csak azok közé a műdalok közé tartozik, amelyek egy időben elözönlötték a néphagyományt, de nem a népdalok közé. A további gyűjteményekben sem találjuk új dallamaink nyomát: sem PHÁ-ban, sem Arany János népdalgyűjteményében (Kodály–Gyulai), sem Tóth István kéziratában (1832–1843, Áriák és Dallok.) Első feltűnésük Mátray I. 10. sz. 1851-ből (264/a erre az adatra Borsai Ilona figyelmeztetett), és Kubinyi–Vahot IV, 84 (264/b 1853-ból):

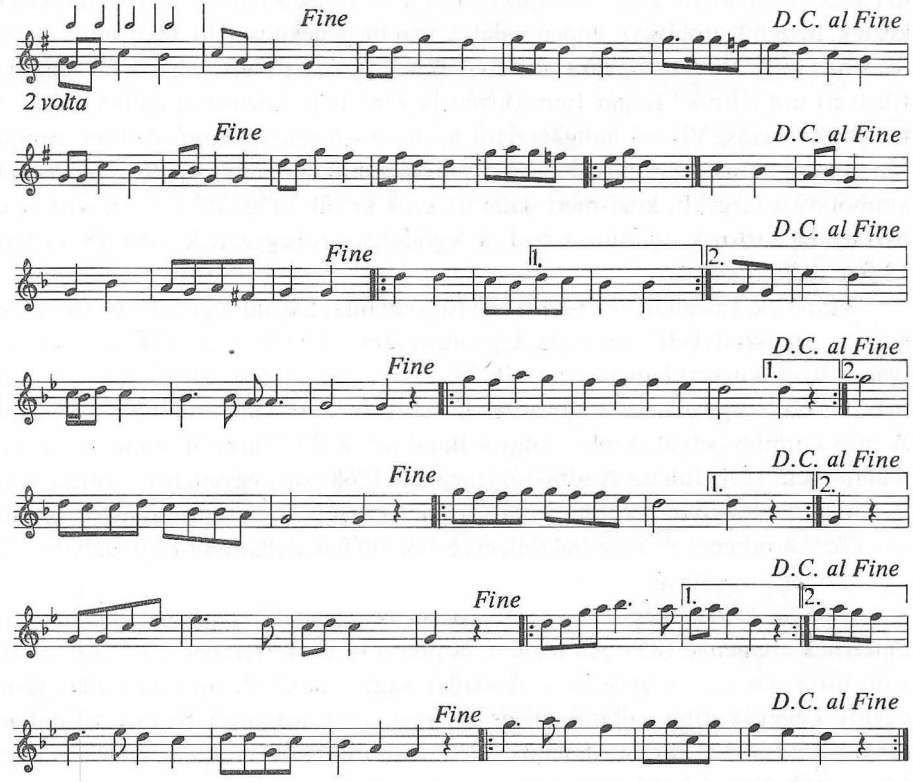
264.





Bartalus kiadványában, (amit 1871/72-ben gyűjtött, s 1873–1896 közt adott ki) 706 dallamból (amik közt Bartók szerint 443 az olyan, ami feltehetően a paraszt-osztályból származik) 30 az olyan, amiről fel lehet tenni, hogy új stílusú (ezek közt is inkább az AA^{5}BA forma és műdalos dallamvonal, ritmus, szöveg az uralkodó). Néhány példa belőlük:

265.



a) Szini 93 sz. **b)** Bartalus III 84.; **c)** uo. V 34.; **d)** uo. I 32.; **e)** uo. I 61.; **f)** uo. V 9.; **g)** uo. I 56.

Bartalus felszínesen gyűjtött a nép közt, de mégis eljutott egy sor régi dallamhoz, balladaszöveghez; van olyan balladánk is, amelynek egyedül az ő gyűjtésében van dallama is. Tehát valóban találkozott a nép valódi zenéjével is. Emellett rengeteg műdalt közöl; ha ezeket a nép között hallotta, akkor a legdivatosabb, fel-

színen úszó hagyományrétegben mozgott, néha elérve annak mélyebb rétegét is. Ilyen mélységű gyűjtés, amely nem válogat, mert nincs is kritériuma hozzá, hanem elfogadja, amit hall, az az új stílus uralma idején azt hozta volna felszínre nagy tömegben. Ha mégis csak ennyit talált belőle és csak ilyeneket, akkor ez volt a helyzet az ő idejében: csak kezdtek feltünedezni az új formák, még inkább csak műdal eredetű darabokkal. Ez még előkészület az új stílus kialakulására.

Bartalus után pedig, 1896-tól kezdve, de inkább a századforduló körül gyűjt Vikár Béla, s az ő anyagában már ott találjuk a fiatalságtól fölvett, igazi, ismert új dallamokat.

Mással is alátámaszthatjuk, hogy 1880 előtt még nem volt új stílus, legalábbis mint divat: a betyárballadák tanúságával. Az ismert betyárok „működése" és halála bírósági aktákból, egykori hírekből pontosan megállapítható. A róluk szóló balladák dallamait is jól ismerjük. Azok a balladák a betyár halála után keletkeztek, hiszen legtöbbször éppen haláluk van megénekelve. Ha az új stílus akkor divatban lett volna, bizonyára némelyiküknek új stílusú lett volna a fő dallama. Ehelyett mit látunk? Bogár Imre (kivégzik 1862-ben) közismert dallama ABCA terc-szekvenciás, VII–♭6 hangkészletű 6+6+8+6 szótagszámú dallam, tipikusan nem új stílusú. Ezenkívül 37-féle dallamra húzzák (összesen 92 variánsban, amiből 39 a tárgyalt, közismert dallam), ezek közül 7 régi stílusú, 18 Bartók c) osztályába tartozik, új stílusú csak a legújabban följegyzettek közt 18 variáns 12-féle dallamból.

Vidróczki (meghalt 1873-ban) tipikus dallamai három régi stílusú, ezenkívül néhány „c) osztálybeli", másfajta. Új stílusú nincs. Fábián Pista 1849-ben lett betyár, a Bach-korszakban akasztották fel. Fődallama idegen jellegű dúr, valamint más hasonló típusúak (20 variáns). Új stílusú kettő, két különböző dallam. A még koraibb betyárokról – Angyal Bandiról, Zöld Marciról semmi új stílusú dallam nem szól, Juhász Andrásról (meghalt 1868-ban) egyetlen új stílusú sem. A névtelen, általában későbbi betyártörténetekben is alig-alig tűnik fel a variánsok közt. A rabénekek közt 284 följegyzésből, 90 féle dallamból négy dallam egy-egy variánsa új stílusú.

Vegyük hozzá még a „kiirtott kocsmáros család" (Pápainé) dallamát is, amelynek eseménye 1859-ben történt, és ponyvaárusok terjesztették. Ilyen ponyvahistória ma csakis új stílusú népdallal vagy valami divatos műdallal járna együtt. Leggyakoribb dallama mégis egy régi, sirató-rokonságba tartozó dallam (244. példa). Ez 22 variáns dallama. 33 (a 96-ból) új stílusú, de ez 20-féle dallam közt oszlik meg. Látszik az újkori, sokféle egyéni párosítás.

Mindez közvetve bizonyítja, hogy az új stílus még a múlt század második felében sem volt divatos, csak a századforduló táján és azóta lett azzá, amint a nagy gyűjtők tapasztalata is igazolta.

Persze egy stílus is készül, kialakul és fejlődik. A készületet a korai AA^5BA és AABA műdalok jelzik és az AA^5A^5A népi nyolcasok. Sőt maga az AA^5BA forma is gyakran bizonytalan körvonalú dallammozgásból, nagyjából hasonló dal-

lammenetből alakul ki fokozatosan, s akkor alakul át népdallá. Szendrei–Dobszay 8/d példája mutat be ilyen átalakulást. Ugyanolyan eset ez, mint amire Csomasz Tóth és Papp Géza idézete utalt. (Ugyanannak a példának a–c darabjai viszont egészen más családba tartoznak. Azt sem tartom indokoltnak, hogy az AA^5A^5A formájú nyolcasokat egészen külön stílusként elválasszuk a többitől; csak korábbiak. Az egyházi népénekkel kapcsolatban pedig az ilyen dallamokban a népdalt látom az első fokozatnak és az átadónak, a kvintváltás népi gyakorlatára, az AA^5A^5A forma népi gyakoriságára és egyházi ritkaságára gondolva.) Az „Aki szép lányt akar venni" félék (0323–0324) az új stílus legrégebbi példányai, ma már mint régi énekek kerülnek a gyűjtő elé, s némelyike talán mindig is az volt. Hiszen valószínű, hogy a műdalokból megismert visszatérő formának és a régi kvintváltó stílusnak egyeztetéséből keletkezett, amint már szó volt róla a „Forma" fejezetben. De éppen mert első alakulatai lehettek a kialakuló formának, később – mára – szinte kiszorultak a gyakorlatból. Inkább mint AA^5BA és ABBA 11-esek változatai találhatók még a mai énekgyakorlatban. A fejlődés egyre inkább az ABBA 10-es és 11-es felé halad, valamint a hosszabb sorokból álló AABA-k felé. Bartók statisztikája szerint (ahol a műdalszerű darabok is bele vannak számítva, mert inkább csak forma-statisztikát adott), AA^5BA 154, AA^5A^5A 109, AABA 109, ABBA 295. Ebben a legrégebbi gyűjtések, Vikáré, Bartalusé és az 1924-ig gyűjtöttek vannak beleszámítva. Az én 1941-ben egy faluban gyűjtött anyagomban már következő a kép: AA^5BA 21, AA^5A^5A 38, AABA 64, ABBA 223. (A műdal jellegűeket nem számítottam bele.) Még feltűnőbb a hangnemi változás. Bartók könyvének új stílusú példái, a sokféle moll, eol, dúr, mixolíd dallam óta mára erősen eltolódott az arány a tiszta ötfokúak vagy erősen pentatonizált eolok és mixolídok javára. S egyre hosszabb sorok alakulnak, s az új dallamok inkább a hosszú sorok és az AABA felé haladnak.

Lássuk ezután a történelmi magyarázatot. Már vitacikkemben (1955) utaltam arra, hogy ha nagyarányú vándorlás és forradalmi mozgolódások új stílust alakítanának ki, akkor a Dózsa-parasztháború, az előző, erdélyi Budai Nagy Antal-féle mozgalom, és mindkettő előtt a nagy vándorlások, pusztásodás és mezővárosba tódulás is alakított volna új stílust. Márpedig nem alakított, mert új stílust csak átalakuló társadalmi szerkezet hoz létre, nem forrongó, elégedetlen, de lényegében azonos társadalom. A magyar parasztság feudális társadalmát és kultúráját csak a 19. századi átalakuló termelés, fellendülés, polgárosodás, ezt hirtelenül meggyorsító jobbágyfelszabadítás alakította át olyan mértékben, hogy valóban új kultúrát is teremtett magának új társadalmi igényei kifejezésére. Kodály pontosan megérezte ezt, amikor így fogalmazta meg az új stílusú népdal lelki tartalmát a pusztuló gentry sírva-vigadó nótáival szemben: „A falu, *Kossuth* népe, tele feszítő erőkkel, s annyi csalódás után is örökké remélő optimizmussal: dalaiban ennek ad hangot." (1973, 48.) Ez is világosan a 19. század második felére mutat, egyszersmind igazabb történeti hátteret is ad.

Végigmentünk a legfontosabb stílusok és nevezetes típusok időrendjén, és a

különböző korokból a néphagyományba került hatásokon és kölcsönzéseken. Bár sem ez az áttekintés nem adott minden ismert eredetű dalról vagy kidolgozott kapcsolatról képet, sem gyűjteményünk nem adja minden hagyományban található típusnak egy változatát (bár esztétikailag vagy történetileg nagyon fontosat nem hagytam ki), még így is képet alkothat az olvasó a magyar nép zenei hagyományának sokféle stílusáról, típusgazdagságáról, rendkívüli összetettségéről. Bartók mondta (1942): „A kelet-európai népzene jelenlegi helyzete a következőkben foglalható össze: az egyes népek népzenéi között való szakadatlan kölcsönhatás eredményeképpen a dallamoknak és dallamtípusoknak óriási méretű gazdagsága támadt. A végeredményképpen kialakult „faji tisztátalanság" tehát határozottan jótékony hatású." „Idegen befolyás elől való teljes elzárkózás stagnálást jelent: jól asszimilált idegen hatások lehetőséget adnak a gazdagodásra." „Az idegen anyaggal való érintkezés azonban nemcsak a dallamok kicserélődését eredményezi, hanem – és ez még fontosabb – új stílusok kialakítására is ösztönöz. Ugyanakkor azonban a régi és kevésbé régi stílusok is életben maradnak, ami a zene újabb gazdagodását vonja maga után."

Azt hiszem, aki végigkövetett az eddigi fejtegetésekben, s olvassa ezeket a sorokat, azonnal tudja, hogy Bartók itt elsősorban a magyar népzenéről beszélt. S idézzük egy másik helyét, ahol a magyar népzene leírását foglalja össze végső megállapítással (1924, LXX.): „Ha egyrészt meg is tudták ennyire őrizni régi zenéjük egynéhány sajátságát, másrészt nem zárkóztak el újabb fejlődési lehetőségektől; ennek köszönhetjük a teljesen homogén, minden más parasztzenétől elütő, határozottan faji jellegű új stílus létrejöttét, melyet erős szálak fűznek a nem kevésbé faji jellegű régihez. Az új stílus létrejötte és feltűnő eredetisége annál bámulatosabb, mert közvetlenül keletkezése előtt a magyar parasztzene telítve volt rendkívül sok idegen zenei elemmel, idegen dallammal. Hogy ezeknek hatása a továbbfejlődés idejében mégsem volt végzetes parasztzenénk faji jellegére, az a magyar parasztság nagy önállóságának és művészi alakító erejének legjobb bizonyítéka."

ZENE A PARASZTI TÁRSADALOM ÉLETÉBEN

A parasztság hagyományokkal szabályozott életében szigorúan elő volt írva, mit mikor kell tenni. Ugyanígy elő volt írva az is, mit mikor szabad vagy kell énekelni. Ennek megfelelően minden zenélési alkalomnak megvolt a maga sajátos dallama vagy dallamfajtája, műfaja, és az egész hagyományos dallamvilág ilyen alkalomhoz kötött műfajokra tagolódott. Mennél régiesebb állapotban élt egy nép, annál szigorúbbak voltak a felhasználásnak ezek a kötöttségei, a dalok *funkciója*. Milyen volt e tekintetben a magyar nép zenei hagyománya a gyűjtés megindulásának idején?

A magyar népdalok nagy tömegét az úgynevezett „alkalomhoz nem kötött" dalok tették ki, amit Bartók „tulajdonképpeni népdalok"-nak nevezett. Ehhez képest aránylag kevés volt az „alkalomhoz kötött" dallam. Mai ismereteink szerint azonban sokkal több van, mint az első gyűjtések idején látszott, másrészt a zenei életben sokkal több „alkalomszerűséget" látunk, sokkal több kötöttséget azokon túl is, amit akkor, első tekintetre megállapítottak. Sok dalról kiderült, hogy bizonyos alkalom, tánc, szokás keretében van igazi helye, amit egyszerűen lírai dalnak, tehát a „tulajdonképpeni népdalok" közé valónak minősítettek. Vegyük tehát sorra a zenélés alkalmait és a hozzájuk kapcsolódó dallamtípusokat. Ezek négy csoportba oszthatók: 1) a naptári ünnepek szokásaihoz tartozók; 2) az élet korszakaihoz, illetve fordulópontjaihoz tartozók; 3) a vallásos élethez kapcsolódó (templomi, búcsújárási) énekek; 4) végül át kell tekintenünk azokat a lehetőségeket és korlátokat, amelyek a mindennapi életben szabályozták a dalolást, még az alkalomhoz nem kötött dalok „használatát" is.

Az évkör ünnepei a nép számára nemcsak munkaszünetet és pihenést jelentettek, hanem valóban „ünneplést", játékot, örömöt, művészi tevékenységet és természetfölötti élményt. Régi életében sokkal több volt, mint ami ma hivatalosan ünnep, részben még pogánykori örökségből megtartva, részben mert az egyház is régen sokkal több ünnepet tartott nyilván, mint ma. Legtöbbjük zenével, énekkel is összefonódott.

Az évkezdettel függ össze a regölés. Sajátos dallamfajta járul hozzá, ami a sirató és gyermekdal mellett a legtisztább „szokásdallam", szertartáshoz kötött, sajátos dallamfajta (0201 + 51–52., 54. példa.) Karácsony és újév közt járnak vele házról házra a „regösök"; éneküket a legkezdetlegesebb hangszerekkel kísérik: köcsögdudával, zajkeltő szerszámokkal – ilyenek a láncos, vaskarikákkal, zörgőkkel felszerelt botok, amivel a ritmust döngetik a földön, valamint az övre

akasztott csengők. A szövegből kivehetően valamikor hozzátartozott még a dob, később vasfazék, amit vertek; sőt talán valami síp vagy töröksíp és a duda is, amint az egykori regöskészletek összeállításából kiderült, (vö. MNGY IV./I., III., és IV. tábla). Énekükben bőséget varázsoltak és párokat összeénekelve szerelmi sikert kívántak a házbelieknek.

Annak ellenére, hogy tulajdonképpen az újév előtt folyik a szokás, az újévre vonatkoznak a kívánságaik (varázslásuk). Ezért kezdjük az év ünnepeit a regöléssel (ellentétben a MNT II. kötetével, amely az év végére teszi a regös-járás napjaira gondolva; én tartalmára vagyok tekintettel).

Van azonban az újévnek egy keresztény gyakorlatból származó ünnepi szokása is, az „újesztendő-köszöntés". (Dallamát lásd a 149. példában, továbbá MNT II 1–4.) Csak evvel a szöveggel, csak ebben a szerepben használják.

Vízkereszt napján a Háromkirály-járás, Csillaghordás volt szokásban, ami a betlehemezéshez hasonló, egyházi jellegű szokás. Dallamai a betlehemes és más karácsonyi dalok közé tartoznak, vagy azok rokonai. Egyetlen „saját" éneke a „Három királyok napját" kezdetű ének, amelynek refrénje „Szép jel és szép csillag, szép napunk támadt" (47. pl.).

A farsang végét búcsúztatják a „Hipp-hopp farsang" kezdetű énekekkel. Ezek legnagyobb része a regösénekkel rokon dallam, szövegében is keveredik a farsangra utaló rész a regösének bőségkívánságaival. Néha a Balázs-járás dallamait is farsangos szöveggel éneklik (49. pl., továbbá MNT II 57–76 sz.).

Szent Balázs napján (II. 3.) éneklik az „Emlékezzünk szent Balázsra" kezdetű, iskolai eredetű szöveget. A szokás sokban emlékeztet a regölés és betlehemes játék részleteire, dallama csak itt hallható (MNT II 77–90 sz).

Valamiféle bőségvarázslás az értelme a Talalaj-vasárnapi énekes szokásnak (farsang utolsó előtti vasárnapja), amikor a zoborvidéki kislányok egy dúr-tercnyi vagy pentachordnyi, ütemparós dallamot énekelnek (0200), és tojást kapnak érte. Teljesen a gyermekjáték dallamvilágába tartozik (MNT II 91–95).

Egy héttel később, farsang- vagy Sárdó-vasárnap is teljesen hasonló dallamokkal járnak házról házra (ezek azonban megmaradnak a dúr-terc keretei közt). Szintén csak a Zoborvidék néhány falujában él (MNT II 96–99).

A húshagyó szokását ki kell hagynunk, mivel mindössze két faluban jegyeztek föl egy-egy dallamot vele kapcsolatban (mindkettő más), s nem is egyéb, mint a pártában maradt lányok csúfolása. Nem tekinthető egy ünnep szertartásos dallamának.

Ismét iskolai jellegű, latin szövegekkel kevert ének kíséri a Gergelyjárást. Egyedi dallama kizárólag evvel a szöveggel, ebben a funkcióban ismeretes (MNT II 102–112).

A virágvasárnapi kisze-hajtás vagy villőzés az év végén különösen „ártó" szellemek „rontásának", illetve a tél ártalmainak megszüntetését jelképezi. (A „kisze" nevű rongybábut kiviszik a faluból, és elégetik vagy vízbe dobják.) Egyúttal a böjt megszűntére is utal a szöveg. Dallama ismét a gyermekdalnak válfaja

ütempáros, dúrtercnyi, elemi dallamfajta, néha gazdagon díszítve (0199 és 14. pl. továbbá MNT II 113–140).

A húsvét ünnepe nem alakított ki sajátos szokásdallamot. Van egy szöveg: „Ma van húsvét napja" (MNT II 141–146, Pt 202), amit csak erre az alkalomra lehet énekelni; de az eredetileg nyilván egyetlen dallamot az öt faluban, ahol él a szokás, mind másképpen éneklik, csak sajátos formája közös, ami szövege miatt nem is lehet másképp. Ezenkívül még a „zöldágjárás" dallamát is éneklik ezen a napon, főleg a Dunántúl.

A pünkösdnek országszerte elterjedt énekes szokása van, a pünkösdi királyné választás, amihez három jellegzetes dallam kapcsolódik: „A pünkösdnek jeles napján" egy plagális, dúr, jambus-dallam, az „Elhozta az Isten piros pünkösd napját" és „Mi van ma"; mindkettő gyermekdalszerű, ütempáros, dúr-hexachord-dallam (0202 + MNT II 152–203).

Szent Iván-nap (június 24), vagy ahogy népünk nevezi „Virágos szent János napja", a nyári napforduló épp olyan ősi, emberi ünnep, mint a téli napforduló és a vele kapcsolatos szokások. A tűzugrás tisztító jellegű szokásával a párok összeéneklése jár együtt, aminek saját szövegű dallamai vannak. A két legfontosabb közül az egyikre dúr pentachord-hexachord jellemző (MNT II 204–214), a másikra moll-szext mellett a terc és szekund ingadozása dúr és moll között a variánsokban (lásd 161. példánkat és MNT II 237–282-t).

Nem az év naptári ünnepei közé tartozik az aratóünnep, de nagyjából mindig ugyanabban az időben tartják, tehát a dátumhoz kapcsolódó ünnepek közé kell sorolnunk. A hozzátartozó dalok közül csak azokat lehet szokás-daloknak nevezni, amelyeknek szövege valóban az aratás befejezéséről szól: „Befejeztük, befejeztük az aratást", „Fölvirradt a végzők napja" és hasonlókat. (A többi csak alkalmilag került a szokáshoz.) Az aratóünnepi dalok sem alkotnak egységes dalfajtát: különféle formájú, dallamvonalú, hangnemű dallamok, láthatólag nem egy rítus sajátos dallamai, hanem különböző típusokból aránylag későn kapcsolódtak a szokáshoz.

Kihagyva az ádventi, teljesen új, egyházi eredetű énekeket, amelyek nem kapcsolódnak valóban hagyományos szokáshoz, a Luca-napi (XII. 13.) kotyolás vagy palázolás dallamai következnek. A szokás szintén bőségvarázsló értelmű, mint a regölés. Dallama szintén a gyermekjátékdalok kis hangkészletű darabjaihoz és motívum-ismételgető formájához tartozik, csak bővebb forma, plagálisan helyezkedik el a záróhang körül. Sok bennük az egyhangon recitáló részlet. (Lásd 46. példánkat és MNT II 329–347. számát.)

Végül a karácsonyi ünnepkör szokásai következnek. Maga a karácsony hagyományosan a kántálást jelenti: karácsonyi énekekkel való köszöntést adomány-gyűjtéssel egybekötve, és mindenekelőtt a betlehemezést. Ez a nép egyetlen igazi, drámai hagyománya, egyúttal az eddig elsorolt szokásokhoz képest az egyetlen olyan szokás, ami az egész nyelvterületen el van terjedve. (Az eddigiek közt vannak csak néhány faluban élő szokások is.) A betlehemes játék sajátos

dúr-hexachord melodikát, szaffikus formát (44–45. pl.), vagy a gyermekdal és regösének jellemző ütempár-ismételgetését (50. pl.), egyes vidékeken hosszabb recitálást (4. pl.), valamint latin szavakra, többnyire elrontott formákra énekelt rövid templomi énekrészleteket egyesít, és általános gyakorlatként a Csordapásztorok dallamát (0290/ab); mindezt egy nagy színjátékszerű szokás keretében. A kántálásban leginkább szintén a Csordapásztorokat éneklik, de más betlehemes dallamokat is, kiszakítva a drámai keretből. Ezek mellett sokféle más karácsonyi énekek is szerepelnek, ezeknek azonban nincs külön, közös stílusuk.

Összefoglalva: legtisztább szokásdaloknak azokat nevezhetjük, amelyek vagy a gyermekjátékszerű kishangkészletű, primitív dallamvilágot képviselik, tehát egy különleges dallamstílust (farsangos, Talalaj-vasárnapi, Sárdó-vasárnapi, kisze–villő és Luca-napi énekek, fejlettebb fokon a regösénekek), vagy amelyek a szokáshoz kapcsolódó szöveggel alkalmaznak egy vagy két meghatározott dallamot, amit semmi más összefüggésben nem énekel a nép: balázsolás, Gergelyjárás, pünkösdölés, újesztendő-köszöntő és a Szent Iván énekei közül az ünneppel kapcsolatos szövegű részek (de már a „Virágok vetélkedése" nem), valamint a betlehemezésnek csak a játék szövegével összefüggő dallamai (de a különböző karácsonyi énekbetétek nem).

Végül a karácsony utáni István- és János-napi köszöntők is csak szövegükkel kapcsolódnak a szokáshoz, dallamaik a különböző népdaltípusokhoz vagy népének-típusokhoz tartoznak, s azokon keresztül legfeljebb régi egyházi énekek vagy más történeti stílusok rokonai.

Ezek után tekintsük végig az élet korszakaihoz fűződő dallamfajtákat, illetve szokásdalokat.

Az élet kezdetén, már a bölcsőben kezdi kísérni életünket a dal. A bölcsődalokról, altató dalokról sokáig azt hittük, hogy már végleg kivesztek a magyar hagyományból. Pedig csak nem gyűjtötték. Amint kezdtek rákérdezni gyűjtőink, sajnos csak újabb időben, azonnal kiderült, hogy igenis léteznek. Hiszen még a balladák is idézték sajátos szövegüket: „Beli fiam, beli", vagy „Csuj, csuj", sőt a kettő összekapcsolásával: „Csuj beláj, csuj beláj". Nos, a gyermekdal nagyszabású új gyűjtésének köszönhetjük, hogy altató- és bölcsődalok is előkerültek.

266.

Nyitracsehi 1909 Kodály, „gyermekaltató".

Ezek néha a gyermekdalokhoz tartoznak zeneileg (Békefi 1976 1–3, Borsai I.–Kovács Á. 1–25), de vannak fejlettebb típusokra énekelt altatók is (Borsai I.–Kovács Á. 26–32 és 0110-es dalunk.)

A nagyobb, de még önállóan nem játszó gyermekeknek énekelnek hintázókat és más mondókákat, amelyek részben a hanglejtés és ének határán járnak, részben az ismert gyermekdal-típusokkal egyeznek; szövegük alapján meg kell azoktól különböztetni, mert nem a gyermekek éneklik, hanem a felnőttek a kis gyermekeknek (8/a, 9/a, 10. pl.).

A játszó gyermek dalai a kéthangnyi ritmikus motívumismételgető formáktól a fejlett, négysoros „felnőttdalig", ezek különböző kombinációjáig sokféle dallamot felölelnek (7/ab, 8/b, 9/b, 13/a–d, 79., 105–106. pl. és 0197–0198, valamint a MNT I. teljes anyaga). Ezek valóban mindenféle más zenei műfajtól különböznek; közöttük csak a felnőttek dalaiból a gyermektársadalomba „leszállott" és aránylag épen maradt dallamok hasonlítanak a többi népdalra. Ugyanakkor kizárólag a gyermekek énekes játékaihoz kapcsolódnak.

A serdülő gyermekek és a fiatal lányok életéhez kapcsolódik a karikázás. Ez a lányok körtánca, amit kizárólag énekszóra járnak, s mint láttuk, a középkori énekre járt körtánc maradványa. Ma már csak mint táncpótló (a böjti tánctilalom idején) van használatban, vagy a táncmulatság szüneteiben, esetleg a tánc megkezdése előtt; ez a lányok kizárólagos szórakozása. Néha még a férfiak „legényese" közben is járják. A középkorban persze mindkét nem közös tánca és dalolása volt. Lírai szövegei, táncra utaló szavai nem árulták el a korábbi gyűjtőknek, hogy az illető dal „karikázó", „lépő" vagy „ugró"; ha meg is mondták, nem tulajdonítottak neki különösebb jelentőséget. Ma már tudjuk, hogy ezek a nevek a karikázás háromféle tempóját jelentik, s hogy ezeket a „tempókat" vagy más-más dallam vagy ugyanannak más ritmizálása, „proporciója", esetleg más tempója kíséri. Bár a dallamok sem különböznek nagy részükben a többi népdaltól, feltűnő köztük néhány dúr-pentachord, vagy oktávnyi, esetleg dúr-kvintváltó dallam, ami, mint láttuk, középkori örökség csakúgy, mint az itt-ott még megmaradt aszimmetrikus ritmus. Ezeket a dalokat tánchoz tapadt szoros funkciójuk tartotta fenn ilyen formában. Ennyiben a „funkció", az alkalomhoz-kötöttség jelenthet még műfaji-zenei megkülönböztető jegyeket is.

Hasonlóképpen a fiatalság életéhez, annak központi kérdéséhez, a szerelemhez tartozik a „párosító" vagy „kidanoló" műfaja. Ma már ez inkább csak szöveg-műfaj: olyan szövegű dalokat jelent, amelyekben egy legényt meg egy lányt „összeénekelnek", akiről tudják, hogy szeretik egymást, vagy azt tréfásan feltételezik (Bartók 1924, XIV. lap, 1. jegyzet). Az MNT IV. kötete foglalta össze ezt a szövegtípust. Kétségtelenül annak alapján, hogy ehhez a szövegtípushoz is tapadtak bizonyos dallamok, amelyek másféle használatban nem fordulnak elő. Az ilyen igazi „párosító-dallamok" többnyire idegen jellegű, sokszor dúr-hexachord vagy valamilyen ritka hangkészletű dallamok. Jellemző típusa a 118/ab–119 és 160/a–d-vel képviselt dalcsalád, amelynek minden dallama szaffikus forma, s valószínűleg a (16-) 17–18. századból származó műzene maradványa. Ugyanerre a korra utalnak a volta-ritmusú dalok is. Minthogy a fiatalság táncélete és szerelmi élete összefolyik, s a tánc alkalmazkodik legérzékenyebben a divat minden vál-

zásához, a párosítókban is megtaláljuk a régi divatok mellett a legújabb divat-dalok nagy tömegét is (amit a kiadvány csak kis kottával vagy szolmizációs jelekkel közölt).

Hasonlóan minden divat nyomot hagy a lakodalom szokásán. Ennek megfelelően sokféle divat hatását tükrözik dalai is. Ennek ellenére, vagy ennek következtében igen sok régi, sajátos dallamot is megőrzött, ami csak ebben az összefüggésben használatos. Különösen a Zoborvidék lakodalma őrzött meg középkori dallamtípusokat és más, igen régies dallamokat. (107. példánk, lásd tovább Rajeczky, Hungarian Folk Music hanglemez 2. sorozat IV/B/ 3–4-et; más vidékről 1. sorozat IV/B/3–5-öt.) A menyasszonybúcsúzó vagy sirató pedig a halottsiratóval azonos dallamtípus és éneklési fajta. Viszont a lakodalmi dalolás rengeteg más dallamot is odakötött ehhez az alkalomhoz, amelynek különben nincs szerves része a szertartásban; elég volt a szövegben valami utalás a házasságra, sőt csak a szerelemre, hogy már lakodalmassá váljék valamely tájegységben. Ezért a MNT III/AB köteteiben összegyűjtött dalok „funkciója" legtöbb esetben kétes, sőt nem egyszer téves. Egy-egy változat alkalmi lakodalmi szerepe nem jelenti a dallamtípus különleges műfaját. Igazán lakodalmasnak csak azokat a különleges szövegeket tekinthetjük, amelyek a lakodalom szertartásának különböző részeihez kapcsolódnak (88. pl.). Dallamai ezeknek már különböző stílusokhoz tartoznak, egységes lakodalmas dallamfajta ma már nem létezik a magyar népzenében. Ennek ellenére sok sajátos régiség él lakodalmas szövegekkel összefonódva, amit más funkcióban nem találunk.

„Keserves" – ez voltaképpen csak annyit jelent, mint panaszos, szomorú szövegű dal, tehát a „tulajdonképpeni", „alkalomhoz nem kötött" népdal kategóriájába tartoznék. Így tudtuk mindaddig, amíg Kallós (1960) közléséből ki nem derült, hogy van ennek is „kötöttsége": kinek-kinek megvan a maga „keservese", amit temetésén el is húznak, sőt „keservest" a temetésen is lehet énekelni. Itt tehát megint egy lírai szövegű és általánosan használt dallamtípusról tudjuk meg, hogy van alkalomszerű funkciója is. Ugyanezt már kezdettől fogva tudjuk a siratóról, amit a legelső gyűjtések óta úgy tartunk számon, mint a többi népdaltól elütő, s egyetlen alkalomhoz kötött dallamfajtát. Ez az igazi „szertartásos dallam" a magyar népzenében. Ezen nem változtat az sem, hogy temetésen kívül is hallani mint öregek magányos panaszkodását, önmaga sorsát siratóéneket temetőben, a sír mellett, de otthon is, sőt katonabúcsúztatóként és kivándorlósiratóként is, vagy amint már hallottuk: menyasszony-búcsúztatóként; vagyis mindig mint valakinek panaszos elbúcsúztatását. Általában a nők dolga a siratás; szórványosan tudunk mégis férfisiratóról is (Papp János). Van a temetésen kívül még egy műfaj, amely a halottal kapcsolatos szertartásokhoz tartozik: a virrasztó ének. Ez vagy egyházi énekekből áll, vagy halottas népénekekből; szövegük szabja meg funkciójukat. Dallamukban igen sokfélék lehetnek, sok köztük a népdalainktól elütő – formai, hagnemi – vonás, mivel nagyon sok történeti, főleg egyházi ének maradt fenn köztük különböző századokból. Azok mellett egyszersmind sok régi, népi stílus is

él tovább, például a históriás énekek stílusa. Ennyiben sajátos műfaj, de végső soron mégis szövege határozza meg alkalmazását.

Ezekhez az utóbbi kategóriákhoz: lakodalmas, virrasztó – szorosan kapcsolódik az egyházi népének műfaja. Ezen azokat a vallásos énekeket értjük, amelyek vagy a népdalok módjára keletkeztek a nép körében, vagy legalább már két nemzedék óta élnek a népi gyakorlatban anélkül, hogy a hivatalos egyház előírása, mindennapi gyakorlata tartaná életben. (Egy vagy két évszázaddal előbb persze terjeszthette őket az egyház.) A virrasztók mindenike, sőt egy-egy lakodalmas ének is tulajdonképpen ide tartozik, ha sajátos alkalmazásától eltekintünk. Vannak köztük olyanok is, amelyeket világi népdalként – akár szokásdalként, akár lírai dalként vagy gyakran balladadallamként is megtalálunk. A nép nemigen tart be éles határt dallamainak egyházi vagy világi használatában; már Kodály klaszszikus példájából (1973, 64–65 „Üdvözlégy Krisztusnak...") láthattunk a 17. század óta kétféle minőségben élő dallamot: egyházi éneket, Rákóczit emlegető éneket, valamint bordalt, cigánycsúfolót és szerelmes balladai jellegű szöveget, sőt hangszeres táncdalt ugyanarra a dallamra. Egyházi dallamból lett népdallá a 0269; a fordítottjára példa 035–036; itt valószínűleg a világi népdalból lett az egyházi népének. Ez azonban csak az „eredet" kérdése; maga a gyakorlat már igen éles határt von a népének és népdal közt; mindkettőt csak ilyen vagy olyan alkalommal szabad énekelni. (S a nép legtöbbször nincs is tudatában a kétféle funkciójú dallam azonosságának.)

Egyházi éneket és népéneket egyaránt a templomban, valamint búcsú, körmenet, zarándoklat alkalmával (= búcsúra menet közben) kell énekelni. Vannak falvak, Áj is ilyen volt, ahol nincs pap, a falu egy másik falu templomának filiája, s nincs minden vasárnap vagy ünnepnap mise, illetve istentisztelet; még kevésbé litánia. Ezt tehát maguk látják el egy-egy előénekes vezetésével. Ilyen előénekes vezette az éneket a búcsúk alkalmával is. Ilyenkor azután bőven van alkalom a hivatalos egyházi énekek mellett hagyományos népénekek éneklésére is.

Egyházi ének templomon kívül nemcsak búcsúban hangzik el. Az áji lányok például nagyböjtben a faluvégi kőkereszt alá ültek ki szerda, péntek, szombat és vasárnap délután 5 órától az esti harangszóig és böjti énekeket énekeltek. Az pótolta számukra az ilyenkor tilos fonót. (A reformátusok sem tartottak olyankor fonót, mivel amazok nélkül kevesen lettek volna.) Ha esett az eső, fölmentek a templom kórusára. A messze elhangzó énekeket a reformátusok is tudták hallomásból.

Bizonyos kortól kezdve pedig általában „nem illik" dalolni az öregeknek, még asszonyoknak sem, csak „énekelni", vagyis egyházi éneket énekelni. Minden gyűjtő tapasztalhatta, hogy öregasszonyok sokszor dúdolgatnak magukban egyházi éneket. Magam pedig az említett Ájban tanúja voltam annak is, hogy a vasárnapi istentiszteletre el nem jutó családtagok (akiknek őrizniük kellett a gyereket vagy főzni az ebédet), otthon elővették a zsoltáros vagy énekeskönyvet, és elénekelték az előírt énekeket. Mindez azt mutatja, hogy a nép életében egymás

mellett él a világi és egyházi éneklés, a kétféle dallamkincs együtt él tudatukban, ami érthetővé teszi a sokszoros átalakulást és párhuzamos alkalmazást.

Lássuk ezután a világi népdalokat, a „tulajdonképpeni népdalt", ami a nagyközönség tudatában is a népdalt jelenti. Mindenekelőtt meg kell emlékezni egy műfajról, amely szintén a tulajdonképpeni népdal kategóriáján belül jelent meghatározott alkalmazást; bizonyos táncok dallamairól, az „ugrós", „verbunk", „félolához" és hasonló táncfajták kísérő dalairól. Ezek ugyan ma már nemigen jelentenek különleges dallamfajtákat, illetve a legtöbb sajátos táncdallam különböző vidéken más-más táncfajtához tartozik, s ugyanahhoz a tánchoz ugyanazon a vidéken is különféle táncdallamok tartoznak. Mégis jelentős ez a kapcsolat, mivel a dalok hagyományos – vidékenként különböző – tempója csak ezekből az alkalmazásokból derült ki. Ha tehát nem is tudunk különválasztani a kanásztáncon kívül táncfajtánként különböző dallamfajtákat, de szükséges tudni különösen egy-egy vidékhez kötött dallam-variáns esetében, hogy az illető dal azon a vidéken ilyen vagy olyan tánc dallama (amit vidékenként sajátos szövegkapcsolatok is külön elhatárolnak), ennélfogva az a területi variáns milyen „igazi" tempóban él hagyományosan.

Hátra van még, hogy számba vegyük a „mindennapi élet" dalolási-zenélési alkalmait: mikor, mi módon és mennyire él a nép zenével mindennapi életében. Mert a hagyományos életben még az sem mindegy, mikor éneklik a „tulajdonképpeni népdalokat", és hogy ki mikor énekel egyáltalán.

A régi paraszti életben legnagyobb jelentősége volt e tekintetben a fonónak. Ez volt a fiatalság közös szórakozásának helye, egyúttal közös éneklésének is legfőbb alkalma. Egy-egy korosztály, az egy-két év különbséggel egykorú lányok és a hozzájuk járó legények éveken át, a lányok férjhezmeneteléig a fonóbandában daloltak-táncoltak együtt, s az ott tanult vagy kialakult formában „tudták" a dalokat leginkább. Hasonló alkalmat nyújtott a közös éneklésre minden közös munka: kukorica- és tollfosztás; még inkább a mulatság, bál, ahol a tánc szünetében a lányok rendszerint karikázva daloltak. Rendszeres közös dalolás folyt még a vasárnapi séta alatt: lányok-legények összefogózva sétáltak a „falu közt" nótaszóval. „Azelőtt vasárnap délután lementek hússzor-harmincszor is a falun dalolva. Egész Tornáig lementek a mezőn. Most a csepp csecsemő gyerekek (5–9 évesek) húszan-harmincan is. Dalolnak a nyárba, oj szép!" beszélték az ájiak. Ez a téli fonót helyettesítette. Ugyanígy pótolta a fonót jó időben a ház előtti éneklés. Amint szép idők járnak, ki lehet ülni a ház elé szombat este, vasárnap, s ott folyik tovább a közös dalolás. Barátnők, szomszédok egy-egy csoportban, a szemközti ház előtt egy másik csoport, és hangzik a nóta vetélkedve, igazi „hangverseny".

A fiatalság társas élete a régi népkultúrában elképzelhetetlen közös dalolás nélkül; ezért a kettő fordítva is összetartozott: ha többen daloltak együtt, az már „társaság" volt, oda bárki bemehetett anélkül, hogy külön jelentőségű „látogatásnak" számított volna. Így tapasztaltam gyűjtés közben, amikor a fonók ideje lejárt, s összehívtam néhány lányt egy házhoz dalolni. Nemsokára bejött néhány le-

gény is, és körülményesen magyarázkodott, hogy kinn beszélgettek az utcán, amikor meghallották a nótaszót: „No fiúk, itt nóta szól, ide bemehetünk!"

Az idősebbeknek, sőt már a házasoknak sem illik részt venni az ilyen közös dalolásban. Az ő számukra a kocsmai borozás, vásár, bál, lakodalom ad alkalmat, hogy együtt vagy akár magányosan is dalolhassanak. Ilyenkor hallják a fiatalok az öregek dalait, amit azután otthon kifaggatnak tőlük. S még nagyobb közösséget – idősebbeket és fiatalokat együtt – fog össze a munka. Bizonyos munkák közben is lehet dalolni, munkából hazajövet pedig, különösen ha szekéren jönnek, mindig nagy dalolás folyt. Ismét az ájiak emlékezéseit idézhetem. „Régen szegényebbek voltunk. A Bódva mellett csak részibe kaszáltunk, hétfőtől vasárnapig együtt... Éjjel jöttünk haza szekervel, mindig daloltunk." „Én igen szerettem dalolni. Kinn a mezőn, mer az igen szép, a mezőn dalolni, csak úgy harsog. Az én időmbe sokat daloltak. Asszonyok, lányok, csak úgy csengett az ódal, csak úgy harsogott. Víg népek laktak itt..."

A fiatalok mindig, mindenütt dalolhatnak, s többnyire meg is teszik. Munka közben a ház körül, a szekéren vagy mellette menve. Idősebbeknek már ez nem illik, s aki tekintélyére ad, az nem is teszi. De a szabály csak általában érvényes, nem kizárólagosan. Mindig vannak gazdagabb kedélyű emberek, akik túlteszik magukat a kötelező, de áthágható tilalmon. Néha 70 éves öreg is szívesen dalolt mások jelenlétében, s amikor kérdezték, nem fél-e, hogy kinevetik, azt válaszolta: „Danolni szabad mindenkinek, akinek jókedve van." Egy idősebb, 40 év körüli asszonynál voltam gyűjteni, s kergette ki a becsődült gyerekeket, hogy majd kinevetik. Szomszédnője, aki maga „nem daloló" volt, vagyis nem volt jó hallása, biztatta: „Akinek jól vált a hangja danoljék, mi van abba?" Az ilyen „törvényt" mindenki a maga egyéniségére szabva alkalmazza.

Általában nagyon betartják a gazdák. A jobb módú, középkorú gazdák Ájban nemigen voltak hajlandók dalolni, pedig a három hónapig folyó gyűjtés fontos esemény volt a falu életében, a gyűjtő végigment minden házon, s ezt el is várták tőle mindenütt. Tisztességből egy-egy dalt – egykori katonanótát vagy magyarnótát – eldalolt a házigazda, de azután többre nem volt hajlandó. „Majd csak a fiatalok!" Az egyik korosabb gazda egyetlen produkciójával kapcsolatban el is mondott egy történetet. Jött egyszer haza a kaszásaival Torna alól szekérrel. „Jól tartottam őket, hát daloltak végig az úton." Pont a falu alatt elhagyták az ő szégyenére. Hát elkezdte ő, hogy „majd belekapnak és fogik danolni", ő meg – „korosabb gazda" – majd abbahagyja. De hagyták, ő meg egyedül végighúzta; „volt nevetség". Őket persze nemcsak a kor gátolta, hanem a „gazda-öntudat" is, az osztálygőg. A fölfelé törekvő rétegek elhatárolták magukat a népélet minden jellegzetes megnyilvánulásától, s ha daloltak, akkor urasat, városi műdalt vagy slágert daloltak, mint a környék urai. Ezért találjuk a néphagyományt általában a szegényebb parasztság körében, s a szegényebb vidékeken. Mennél régiesebb hagyományba tartozik valami, annál mélyebb társadalmi rétegben találták meg: pásztoroknál, uradalmi cselédeknél, napszámosoknál. S vannak olyan elemei is a

hagyománynak, amit már csak a magyar társadalom legmélyén élő cigányok tartanak fenn. Ilyen volt a vizsgált faluban a karácsonyi kántálás, amit már csak a cigánygyerekek végeztek. Országos méretben ilyen a botoló tánc a hozzátartozó dallamokkal s a bennük megőrzött proporciós gyakorlattal, amit már csak a nyelvterület északkeleti szögletében néhány pásztor és főleg a „nem-zenész" cigányság ismert. (Holott a dallamok és szövegek egy része fel-feltűnik távoli vidékek magyarsága között is mint szórványos ritkaság.)

Virágzó népkultúrában, ahol a dalolásnak még nagy szerepe van, minden alkalmat megragadnak új dal tanulására. Mindenekelőtt családon belül. Ha a följegyzett dalról azt is meg akartuk tudni, mikor, hol tanulták, sokszor egész „történetet" mondtak el. Vasárnap délután elment a család litániára, csak a 12 éves kisebbik lány maradt otthon apjával. A kislány addig kérte apját, „tanítsa legalább egyre", hogy végül kötélnek állt, és tanított egyet lányának; utána újabb könyörgésre egy másikat. Mikor hazajöttek a többiek, nagy boldogan fogadta őket a kislány az új szerzeménnyel, s mindnyájan megtanulták. Ugyanígy faggatják az öregeket családon kívül is.

Rajeczky még a siratás családon belüli tanítására is idéz beszédes adatokat Szabóné gyűjtéséből (MNT V,42 vö. Ethn 1958, 20.).

Kitűnő alkalom az „új" tanulására a lakodalom, különösen olyan vidéken, ahol exogámia uralkodik, lehetőleg más faluból hoznak asszonyt, s a lányok más faluba mennek férjhez. A menyasszonyvivők nagy nótaszóval jönnek-mennek, s ilyenkor cserélődik ki a vidék nótakincse legkönnyebben. Néha szabályosan „tanulják" az új dalt, sokszor papírról, írás segítségével. (A dallamot természetesen csak hallás után.) Egy lakodalomban idegen falusiaktól tanult sokversszakos nótát az új menyasszony „ángyikája" írta le papírra, s a legkisebb fonóban a papírról tanulták a lányok. Egy hét múlva már papír nélkül dalolták. Egy másik dalról beszélte el az énekes menyecske: „Kis iskoláslány voltam, a szomszédba két nagy legény tanulta. Beültek a csűrbe, én meg odamentem hallgatózni. Akkor volt új nóta." Még anyagi áldozatot is képesek voltak hozni egy-egy új nótáért. Járt Ájba egy mecenzéfi énekes koldus, aki egy műdalt dalolt a legényeknek. Azok meghatározott mennyiségű babot, lisztet és hasonlót fizettek, hogy tanítsa meg a dallamára, a szöveget pedig leírták a nótásfüzetükbe.

Az ilyen „nótáskönyv", egyáltalán az írás mint a dalszövegek terjesztője és a régi dallamok „emlékeztetője" nagy szerepet játszik; nemcsak a civilizált vidékeken, még sokkal inkább a régies életű, hagyományőrző falvakban. Bukovinában Kodály még a 16. századi Árgirus-széphistóriának is megtalálta (egy nyilván későbbi) ponyvaváltozatát (magát a nyomtatványt már nem, csak az emberek beszéltek róla). Ott még a Kájoni-kancionálé is sok kézben forgott, és fenntartotta a 16–17. századi egyházi énekeket. A szerémségi falvakban Kiss Lajos régi, 17. századi énekeskönyveket talált. Nem csoda, hogy a 16–17. századi énekkincsnek oly nagy részét sikerült még hangszalagra is vennie.

A közös dalolás megszűnte után, a magasabb életkorban sem szűnik meg a

nóta- és daltanulás. Lagziban, kocsmában, munkában, más vidéken jártukban az idősebbek is sok mindent megtanulnak, s ez az ő egyéni tudásukban halmozódik fel. Esetleg egyet-mást meg is tanítanak belőle, amikor a fiatalok faggatják. A gyűjtőnek elő is állhatnak vele. Valójában annak nagy része mégis holt kincs, nem kerül már bele a közös hagyományba. Az a fiatalok közös éneklésében él, és száll tovább a következő nemzedékre. Ezért az egyes emberek fejében élő dalanyag összege nem egyenlő a közösség daltudásával; annál mindig több. Olyan területen, ahol már nemzedékek óta csak az új stílus van divatban, s legfeljebb ahhoz hasonló, de kizárólag feszes ritmusú dalok élhetnek tovább a fiatalok énekében, mégis igen sok régi rubato dalt is lehet gyűjteni egy-egy embertől. Az egyéni daltudás sok mindent tovább őriz, és továbbad, ami a közös gyakorlatban már nem kaphat helyet. Ezért gyűjthetünk még az 1970-es években is régi népdalt a mai országhatárok közt is, pedig Bartók és Kodály indulása idején a fiatalok már nem tudták az öregek dalait, csak az újakat. Azok pedig már nem is a mostani öregek, alig él közülük valaki, inkább azoknak gyermekei. Általában tehát a mai öregek ezeket az „öreg" nótákat külön-külön tanulták meg az idősebbektől, esetleg már a maguk idősebb korában. A daloknak ez az egyéni „kerülő útja" teszi érthetővé a régi dalok szívós továbbélését (és, természetesen, emellett az egyes területek és társadalmi rétegek régiesebb hagyománya).

Más különbség is van az egyes emberek daltudása között: férfiaké és lányoké más és más. Vannak szövegek, amiket a férfiak énekelnek előszeretettel, s vannak, amiket a lányok kimondottan kerülnek. (Főleg az obszcén darabokat. Azokra mondják: „Ezt már csak az inasok", azaz a kamasz legények.) Ha csak legények vannak együtt, inkább katonanótákat dalolnak; lányokkal együtt persze minden lírai és epikus dalt. Legények, általában a férfiak hajlamosak az „új" dolgok, a divat felkapására, a lányok jobban ragaszkodnak a hagyományhoz. Újban a legények a katonaságból műdalok, slágerek tömegét hozták a faluba; lányok még városi szolgálatból is népdalt tanultak „új nótának". Vannak foglalkozáshoz kötött különbségek is: pásztorok általában pásztor-nótákat, betyár-dalokat és balladáink közül egyedül a „Fehér Lászlót" (Halálra ítélt húga) tudják, mert az lólopással kezdődik.

A korosztályok közt is megvannak a különbségek. Minden fonó átveszi az előtte valók dalait, s hozzátanul egy sereg újat. Mindig a legújabbaknak van a legnagyobb kelete, s a régieket fokozatosan elhagyogatják. „Rég kimeszeltük vele a kocikot", mondták. Így fokozatosan eltolódik a daltudás az egymás után következő korosztályokban. Ugyanakkor viszont a környékről minden újra meg újra beáramlik. Így lehetséges, hogy ugyanazt a dalt ugyanabban a faluban öt-hatféle alakban is tudják, mert különböző helyről, különböző időben tanulták. Újban például a „Nem messze van ide Kismargita" alföldi betyárballadáról a következőket jegyeztem föl: „Még talán 18–19 éves legény voltam, én hoztam a nótát Tornaújfaluból. A többieknek is eldanoltam, hát danoltunk" (75 éves férfi). „Egy legény hozta a 28-as években" (30 éves ember szerint). A lányoknak „Kulcsárék

bérese tanította". A kocsmáros, 45 év körüli gazda szerint „924-től 34-ig juhászlegények danolták a kocsmába."

Vannak közismert dalok, amelyeket mégis „valakinek" tulajdonítanak. „Halálmadár, halálmadár szállott a ház falára" – mikor ez a nóta előkerült Ájban, mindenki nevetett, és egy legényt emlegetett, aki mindig ezt danolta. Ez volt az „ő nótája". Ilyen oka lehet annak a gyakorlatnak is, amit Erdélyben tapasztaltunk, hogy a cigányok is ilyenféle nevet adnak egy-egy hangszeres táncdarabnak: „Ez a Kézsóé." A nevezett néha egy prímás, aki sokat játszotta a dalt, máskor egy énekes vagy táncos, aki ezt követelte. Régi hagyománya van ennek: a Kájoni-kéziratban „Apor Lázár tánca" és hasonló „címek" ezt a gyakorlatot jelzik már a 17. századból. Ugyanezt jelzik az egyéni „keservesek" is, amiket azután az illető temetésén elhúznak.

Kevésbé polgárosult, elzártabb vidékek természetesen más képet mutatnak; ott nincs olyan nagyarányú érintkezés más daltudású emberekkel, nincs ennek megfelelő arányú „új" tanulás; ott sokkal egységesebb egész vidékek és az egész közösség tudása. Lényegében ugyanazt tudja mindenki. De azért egy gyimesi vagy moldvai faluban is van, amit már csak egy-két ember tud, s vannak ott is újonnan tanult, máshonnan beszivárgó dalok, amit még kevesen ismernek.

Az egyéni és korosztályonkénti különbségek után meg is kell ismerkednünk ezekkel a vidékenkénti különbségekkel. Már a variálás tárgyalásában megemlékeztünk a területi különbségekről mint zenei dialektusokról, különböző zenei „nyelvjárásokról." Most lássuk a különbségeket a hagyományőrzés foka, a daloláshoz való viszony szempontjából, vagyis nem mint zenei, hanem mint társadalmi jelenséget.

Mindenekelőtt le kell szögeznünk, hogy a nyelvterület legfejlettebb része, amely a legújabb állapotokat mutatja, az Alföld és a vele szomszédos dunántúli területek. Itt találta Bartók és Kodály – de már Vikár Béla is – az új stílust annak kezdeti virágzásában, amikor Erdélyben még alig, Moldvában pedig még később sem volt ismeretes. Ugyanez természetesen azt is jelenti, hogy az Alföld és a szomszédos területek hagyták el leghamarabb és legnagyobb mértékben a régi dalokat és a régi előadóstílust. A díszített előadást ott már igen ritkán, csak eldugott falvak egy-egy öregétől lehetett hallani, míg Moldvában máig teljes virágjában él. A régi hagyománynak ez a kipusztulása az Alföldön még csak a múlt század végén kezdődhetett, mert a kitűnő folklorista, Kálmány Lajos, aki Szeged vidékének és kirajzásának megszállott gyűjtője volt, de csak szöveget jegyzett föl, a mai jugoszláviai Vajdaság területén, Torontál és Temes megyében még olyan balladai és lírai ritkaságokat jegyzett föl, amiket a későbbi gyűjtők csak Erdélyben találtak meg, vagy – egyes balladákat – még ott sem. Ez a központi terület a középkor vége óta a gazdasági és társadalmi fejlődés élén járt, ennek tulajdonítható az az újító és vezető szerep, amit a zenei és népköltészeti hagyományban megállapíthatunk. Ezt mutatja az új stílusú népdalok szétsugárzása mellett az új betyárköltészet is, aminek darabjai szintén innen terjednek szét a nyelvterületen, ugyancsak

legkésőbb Erdélybe és Moldvába. (Az utóbbi két területen egyelőre töredékesen, vagy sokszor romlottan.) A műdalok is az Alföldet borították el legnagyobb tömegben, bár e tekintetben szinte az egész nyelvterület eléggé egységes az egy Moldvát leszámítva. A hangszeres együttesek alakítása is leginkább az Alföldön és a Dunántúl „pógár falvaiban" divatos. Vagyis a hagyomány felváltása a civilizáció nyújtotta lehetőségekkel ezeken a területeken haladt a legmesszebbre.

Ezt a központi területet széles ívben fogják körül a régiesebb állapotot őrző népcsoportok. Ha a peremvidékeken délnyugatról nyugat–északkelet–délkelet irányban végigmegyünk, a következő kép alakul ki. A Dunántúllal délről határos Dráván túli (jugoszláviai) sziget-magyarság, Szerém és Verőce megye néhány magyar faluja alkot egy külön zenedialektust. Ez részben a déldunántúli zene sajátságait mutatja – például a semleges tercet, ami itt is erősen jelentkezik, és sok Dunántúl divatos régi dallamot; egyúttal azonban rendkívül gazdag történeti énekhagyományt, sőt a régies díszítésmódot is. E tekintetben egyik igen archaikus területként tartjuk számon.

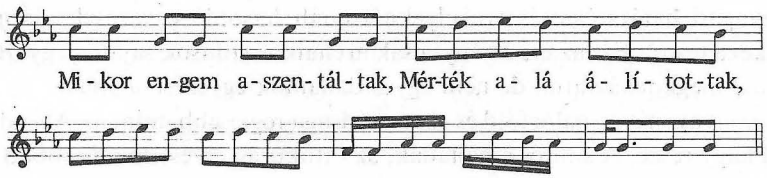
A vele határos Dél-Dunántúl a kvintváltó-ötfokú dallamstílus jellegzetes őrző területe. De míg az előbbi pár falut az elszigeteltség tette ilyen régiessé: korábban a Dráva mocsarai, ma nemzetiségek közé zárt volta, addig a Dunántúlt inkább a szegénység, a nagybirtokok a rajtuk élő nagyszámú cselédséggel, pásztorokkal, vagyis a szociális „elzártság".

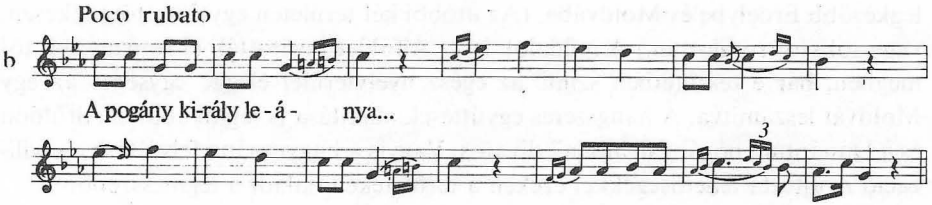
Feljebb, nyugaton, az osztrák határ mellett már fokozatosan eltűnnek a déldunántúli dalok és énekbeli sajátságok; műdalok, németes dalok elég nagy tömegével találkozunk. A „peremjelleg", régi elemek őrzése itt egyetlen műfajban tapasztalható: a regölésben. Ennek a szokásnak ott maradt fenn legtöbb és legősibb eleme. (Vas, Zala nyugati része.) Még följebb, a Rábaközben, Szigetközben inkább csak tánccal kapcsolatos zene – verbunkos, dudanóták, dudautánzás – maradt fenn, egyébként ez is már teljesen polgárosult vidék (hozzászámítva az egész Szigetközt és a csehszlovákiai Csallóközt).

Annál nagyobb régiséget őriznek a Zoborvidék falvai Nyitra megyében (Csehszlovákiában). Ezekben a kis elzárt, hegyi falvakban a határ terméketlensége, kicsisége és az elzártság tartotta vissza a fejlődést és őrizte épségben a régi hagyományokat, főleg a gazdag énekes szokások hagyományát. Itt egyúttal régi, csak székelyeknél előkerült balladák és dallamok is tanúskodnak a peremhelyzet régiség-konzerváló hatásáról. A következő példa mindkét területen egyetlen változatban került elő, más magyar vidéken ismeretlen.

267.

a



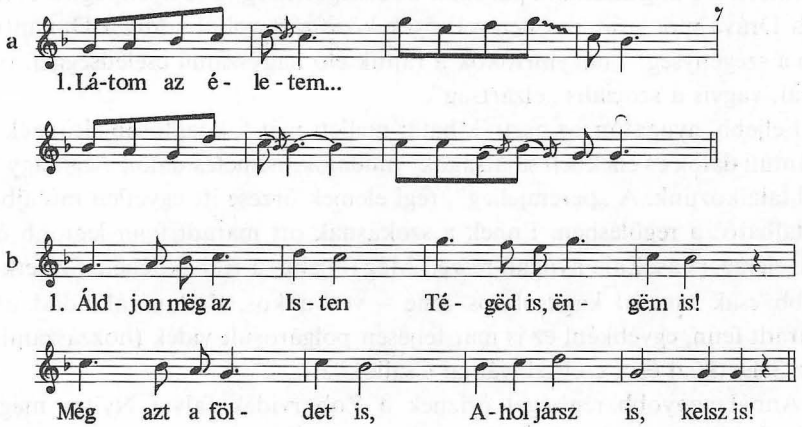


a) Ghymes (Nyitra) 1906 Kodály; **b)** Pt 340 (Udvarhely).

(NB. a „Pogány király lánya" mellé C. Nagy egy bolgár dallamot állított párhuzamként 1959 XVI/c, 2 alatt. A dallamvonalának, kadenciáinak különbségével nem ide tartozik; de kétségtelenül kiugrik a bolgár dallamok közül is, és valószínűleg magyar eredetű.)

Következő példánk már nem ennyire rokontalan daltípus, de ennyire egyező két formája csak a két távoli területről ismeretes.

268.



a) Pt 102 Bukovina; **b)** Gerencsér (Nyitra) 1906 Kodály.

Ezek, valamint a 65. példa, amely a Zoborvidék, Baranya, Somogy megye, Nagyszalonta és székely, valamint csángó dallamok összefüggéséről tanúskodik, nyilván a közbeeső területen kihaló hagyomány miatt szigetelődött el, s nem szabad belőle olyan következtetéseket levonni, hogy a felsorolt területeken mindenütt kimutatható egykori székelyek közös hagyománya volna (amint Vikár Béla hajlamos volt nyugati határszélen és székelyeknél talált hasonló egyezések alapján ilyen következtetésre). Ezt az eredményt csak archaikus stílusok sajátos egyezése esetén lehetne megkockáztatni, de nem egyes dallamok egyezése alapján.

Az egész északi sáv, a palócföld és szomszédsága régiesebb, mint az Alföld és a Dunántúl nagy része. A sirató, a balladák, az ötfokúság érzése mind jobban él,

mint akárhol másutt a mai országhatárokon belül. S ennek a területnek Szlovákiába eső része: Gömör, Abaúj-Zemplén északi fele, Ung megye szórványai ugyanezeket a vonásokat sűrítettebben mutatják. Nem véletlen, hogy ezen a területen találtak néhány olyan balladát – Szlovákia és Kárpát-Ukrajna határán – aminek eddig csak Erdélyből került elő változata (pl. a „Szaván kapott feleség", Vargyas 1976 21. típus).

Délebbre, az ország legkeletibb szögletében, Szabolcs-Szatmár megyében ismét egy régies, gazdag zenéjű területet ismertünk meg a legújabb kutatásokból, főleg a tánckutatásból. Gazdag tánc- és tánczenei hagyomány, néhány csak itt élő dallamcsalád (például 07, 012, 045), sok dudanóta és a nagyszámú cigányság közt fennmaradt régies tánc- és táncdal-hagyomány. Itt figyelte meg Martin először az élő proporciós gyakorlatot cigányok botoló-táncának „zenekíséretében". Ugyanakkor ez a vidék mutat közvetlen kapcsolatot Erdélynek mezőségi részével, különösen a „Jaj-nóták" tekintetében.

Erdélyt nehezen járható, gyéren lakott hegységek zárják el az Alföldtől; rajtuk három folyóvölgy mentén van bejárás: északon Szatmár felől a Szamos völgyén Mezőségre, nyugatról a Bihar-hegységen keresztül a Körösök völgyén át Kalotaszegre, s délnyugatról a Maros völgyén keresztül. Mindhárom völgyben a történelem viharai megritkították vagy teljesen kipusztították a magyarságot, s területük kevert nemzetiségű lett, leginkább a Maros völgye, mégis ezeken az útvonalakon áradtak be Erdélybe a magyarországi újítások. Legerősebb volt ez a hatás a Kalotaszegen, ahol már az 50-es években végzett, mélyre hatoló gyűjtés is jórészben magyarországi jellegű, új stílusú dalokat tudott felmutatni. Lényegesen megváltozott a székelység kulturális képe is Bartók–Kodály gyűjtése óta: a régi dallamok és előadóstílus nagyon sokat fakult, s erősödtek az új, magyarországi vonások.

Annál gazdagabb, ismeretlen, régi hagyomány került elő a korábban szinte feltáratlan Mezőségről (ahol Bartók jobbára csak román zenét és hangszeres anyagot gyűjtött), Gyimesből és a 30-as években fölfedezett Moldvából. A Mezőség Erdély középső része Kolozsvártól, az egykori fővárostól közvetlenül északra. Ez az a belső magyarság, amely – ma már szintén megfogyatkozva és románsággal összekeverve – az erdélyi központi hagyományokat őrzi. Azokat a hagyományokat, amelyek az önálló magyar fejedelemség alatt szabadon bontakoztak ki nemesség és parasztság körében. Éppen ezért elsősorban a tánc és a hozzátartozó hangszeres zene rendkívüli gazdagsága jellemző rá, ami legteljesebben őrzi a régi közmagyar főúri zenének történeti hagyományait. Énekben pedig legjellemzőbb rá a hangszeres zene hatása alatt továbbfejlesztett formák kialakulása, a „Jaj-nóták"-é és 16-osoké.

Gyimes archaikus énekmódokkal dicsekedhet, a legelemibb triton-formák csak itt kerültek elő (0147–0148), itt élteti tovább az ütőgardon a régi dob-zenét; leggazdagabb aszimmetrikus ritmusok is ebben a zenében maradtak fenn, valamint a mezőségi cigánybandák kíséret-ritmusaiban; a legrégebbi székely dalok és

balladák már leginkább csak itt hallhatók. A gyimesiek sokszor még a teljesen különszakadt moldvaiaknál is nagyobb ősiséget őriznek; ezt a Kárpátok szétágazó, magas völgyeiben szétszórt magányos településük, elzárt életük okozta. Moldva pedig mindenben a legarchaikusabb, legelemibb formákat őrzi; emellett igen sok román hatást is, hiszen ez a sziget-magyarság mindig a magyar állam határain kívül élt, románok között, s nyelvét is már csak kis százalékuk tartotta meg. A hatás azonban nem annyira a dallamokban mutatkozik, mint inkább szövegeikben és táncaikban. Emellett viszont sokszor fölbecsülhetetlen értékeket is fenntartott olyan hagyományokból, amit a magyarság már sehol másutt nem őriz; balladákat, különleges dallamokat, és a régi énekmódnak, előadóstílusnak tökéletes művészetét.

Külön kell megemlékezni a bukovinai székelyekről, akik ma már túlnyomó többségükben áttelepültek a mai Magyarországra. Ezek az 1763-i „madéfalvi veszedelem" után vándoroltak ki Bukovinába, amikor a háborgó székelyeket egy császári generális ágyútűzzel mészároltatta le. Ezek a székely öntudatot és nemzetségi kapcsolataikat valami különleges tudatossággal ápolják; néprajzi kutatók gyűjtéséből kiderült, hogy volt olyan öreg köztük, aki majdnem 500 fel- és lemenő, meg oldalági rokonának tartotta észben nevét és rokonsági fokát. Ugyanakkor az életrajzi följegyzések, naplók, sorsukról vezetett följegyzéseik, dalfüzeteik és más „gyűjteményeik" tudatos hagyomány-ápolásról tanúskodnak. Kodály 1914-ben járt náluk, s az akkkor följegyzett dalok és dallamok máig gyűjthetők közöttük; ugyanakkor igen fogékonyak új hatásokra is. Bukovinai életük idején még az Osztrák–Magyar Monarchia államkeretébe tartoztak, így magyarországiakkal közösen katonáskodtak, de ezen kívül is állandó, bár gyér kapcsolat is összefűzte őket az anyaországgal; ezért sok újabb magyarországi dal is élt körükben a régi székely népzene darabjai mellett. Egy részüket még az első világháború előtt visszatelepítették Magyarországra az Alföld déli, vegyes lakosságú részeire (pl. Hertelendyfalvára); ez a rész a háború után Jugoszláviához került, majd a második világháború alatt újra Magyarországhoz csatolták, s a háború végeztével az ő nagy részük is Magyarországra költözött, a Dunántúlra. Régi székely hagyományuk már a délalföldi újabb dalokkal és szövegekkel is kiegészült, s így sajátos népzenei rezervátumot jelent.

A különböző népcsoportok hagyományának különbségei felett azonban egy közös vonás köt össze minden magyar népcsoportot: a dalolás szeretete. Akár archaikus típusokat, akár magyar nótát és új stílusú népdalt énekelnek, szívesen és sokat énekelnek. Lássunk most mégis a hagyományban élő falvakból néhány megnyilatkozást arra, mennyire becsülik az éneket, a szép hangot, a jó dalost, a nagy daltudást, egyszóval a zenei képességet.

Egy öregasszony beszélte el Ájban, hogy tanította az apja énekelni a gyerekeit. „Odaállított bennünket sorba, osztán úgy tanított. Csöpp, pirinyó kislán vótám, oj finom kis hangom vót". Mikor aztán nagy lett, ő vette át apja örökségét. Az öccse panaszkodott, hogy a fia nem tud dalolni, akármit csinál vele. Erre ő

összeszedte a gyerekeket, és tanította. „Hát gyönyörűen ment." Örült az öccse, mégis „fog az inas tudni"; „Öcsém, így tanítik a gyerekeket" és hozzátette: „A csöpp szájukon gyött ki az a gyönyörű hang, igazán oj szívreható volt." Amit ez a kis történet elmond, általános volt; abban is, hogy mire panaszkodott az öccse, abban is, hogy minek örült. Ha valaki nem tudott énekelni, azt nagyon megjegyezték. „Még nem hallottam a hangját!" (hang=dallam, ének); „Hangtalanul viszi, ahogy tudja"; „Hallom, ahogy a gyerekének dalol, hát sehogy se megyen". (Az utóbbi azért próbálja mégis a dalolást, mert a gyerek „rimánkodik neki, hogy daloljon".) Ha ilyentől kértem nótát, olyan válaszokat kaptam: „Nekem előbb hangot kell venni". De még az ilyenek is eldaloltak a többiekkel együtt, vagyis részt vehettek a fiatalság közös életében, ami dalolás, ének nélkül elképzelhetetlen volt.

S most ugorjunk át ettől a polgárosult hatásokkal átszőtt, de még hagyományos területről, s lássuk mi a jelentősége a dalolásnak a távoli, legrégiesebb életű magyar népcsoportokban. Szályka Rózsa a moldvai Lészpedről, akitől Kallós egy külön könyvre való régi népdalt gyűjtött és vett föl hangszalagra, így vall az énekről a maga életében. „Sz nem es hallgatok soha, mert ha magamra vagyok, alhatnám. Örökké dönögök valamit. Amíg elalitom a bubát es, örökké mondok. Máccor iénekelni fogok, s büőgésre menen ki. S szeretem es iénekelni. Met ha nem tudniék iénekelni, nem is tudom, mi lenne velem." (Kallós 1973, 6.)

Meghatóan nyilatkoznak a dal fontosságáról a gyimesiek is. Kallós közli egy csángó leány szavait, aki Csíkba ment férjhez. A csíki falvak nem olyan elszórtak, mint a gyimesvölgyi csángó telepek. „Ott sűrűn vannak, mint a faluba szokás, nem ojan gyéren, mind itt nálunk. Alig várom ide jöjjek, hogy itt kiénekelhejsem magam. Benn a faluban nem es lehet még keseregni se. Mikor kinnt a hegyen énekelhetek, úgy érzem, hogy a fellegen járok, mint a madár." (Kallós 1960, 5.)

Egy más gyimesi leány mondta: „Itteni szokás szerint meghívott egy legény vizitába szombat estére. Héten által ő kinnt vót a havasba szüleivel pásztorkodni és széna-csinálni." Mivel messze voltak a falutól, édesapja nem akarta leengedni a havasról a faluba csak azért, hogy legényezzen. Estefelé elküldték, hogy behajtsa a marhákat fejni. „Amind mentem az erdőben, úgy énekeltem, hogy még a levelek es sírtak, de még én es. Édesapámék hallgatkoztak. Mikor én a marhákat béhajtottam, csak látom, hogy mind a ketten sírnak. Csak azt mondja édesapám: leány, haladj bátran, s menj haza. Nekem se kellett egyéb. Úgy repültem, mint a madár, hogy mire a vizitások indulnak, bennt legyek a faluba. Ha bé nem mentem vóna, megharagudott vóna a szeretőm." (Uo. 8.)

A keservesekről: „A marhák mellett egyéb dógunk nem vót, csak énekeltünk. Többire mind keserveseket. A csíkiak ott vágták az erdőt. Alig várták, arra mennyünk etetni, hogy hajják az énekünket. Pedig csak cefre vótam még akkortájt." (8–12 éves kislány.) „Én mindegyiket szeretem. Há most má gyérebben énekelek, most nem pásztorkodom. Mikor pásztorkottam, mindegyiket szerre fúttam. Ejsze ingem búra csinátak vót, met én vígat soha nem es énekeltem. Édes-

apám nem szerette a társaságot, met akkor játszottunk, s nem ügyeltünk oda a marhára. Örökké azt mondta: ne a körmödöt néjzd, met a farkas nem kiátja: most mejek! Hanem ügyeld azt, ami mellett vagy! Ha énekeltünk, a farkas se közeledett." (Uo. 9.)

Egy öregasszony éneklés közben végig sírt. A kérdésre, hogy miért sír, a következőket mondotta: „Ez ujon nóta, hogy evel lehet sírni. Annyi árva élet ért ingemet! Csak nyóc éves vótam, mikor árván elmarattam, s akkor el es mentem szógálni. Tizenhat éves koromba férhez mentem, s csak elig hat évet éltem uramval. Ne féjjen, met nyomorúságba vótam eleget. Én mikor keservest énekelek, ezek mind eszembe jutnak. Mentünk mogyorózni, s mikor jöttünk az erdőn, örökké ezeket fúttuk. S ott az erdőbe es. Mentünk bé a Regátba törökbúza szedni. Étlen-szomjan hetesleg a szekervel. Kellett mennyünk, met kellett az élelem. Útközben énekeltünk, sírtunk. Kellett kénlódni, me szegények vótunk, kellett járjuk a világot, met ha nem, még ennünk se vót. Sokszor még egy nap csak ecce se ettünk. A szegénység örökké kikönyököl... Régen összegyűltek a szegény emberek, s addig énekeltek egy káposztafej mellett, hogy reájik virjatt. Ették a savanyú káposztát, hogy ne részegedjenek meg. Most eltőtt az a világ es." (Uo. 9–10.)

Levonhatjuk a tanulságot: a nép hagyományos életét csakúgy, mint fejlődő, polgárivá alakuló újabb életformáját át- meg átszövi a zene. A népi társadalom nem lehet el nélküle. A maga fejlődési fokának megfelelő formában, többnyire az egyszólamú éneklésben, de egyre inkább hangszeres formájában is, mindenütt él vele. Nemcsak él vele, nagyra is becsüli, szüksége van rá. S ez tanulság a fejlettebb társadalom számára is: az egészséges ember nem lehet meg zene nélkül. Nemcsak zene-hallgatásra van szüksége, hanem a maga-csinálta zenére is; mindenekelőtt a legszemélyesebb, a legmélyebbről feltörő zenére, az éneklésre.

A NÉPDAL MINT MŰALKOTÁS

Eddigi áttekintésünk során sokféle primitív formát láttunk és végtelenül gazdag fejlődési sort a kis elemi alakulatoktól kezdve a fejlett formájú, nagy igényű dallamokig. Hol van ebben a sorban az a határ, ahol már esztétikai hatásról, szépségről beszélhetünk?

Tisztában kell lennünk avval, hogy egy zenei elem hatása lehet néha igen erős, mégsem nevezhető esztétikainak. Primitív társadalmak „szent" fuvolazenéje – mondjuk a nambikvara indiánoké (lásd Boglár–Halmos) rájuk, akik meghalt őseik szellemének hangját hallják ki belőle, valami félelemmel vegyes megrendülésféle hatással van, ránk azonban ezek a 3–4 hangnyi, még nem teljesen rögzített hangközökben mozgó motívumocskák bizonyára semmiféle esztétikai hatást nem jelentenek. A magunk anyagában is csak onnan kezdhetjük az esztétikai értékelést, ahol ránk, mai emberre – éneklőre vagy hallgatóra – a „szépnek" valami élményével hatnak. Tekintsük tehát végig a magyar népzenét ilyen szempontból is.

A zene egyes elemei önmagukban is adhatnak esztétikai élményt: egy sajátos hangszín, egy ismételt motívum, egy élénk ritmus. Ezek a többi elem fejletlensége esetén is nagyon élénk tetszést válthatnak ki.

Minden zárt formájú dal előtt áll a fejlődésben a sirató. Ez a kötetlen-prózai rögtönzés, mint minden kötetlen-recitáló műfaj, az érzelmek szabad áradását biztosítja. Ez a szabadon kiáradó érzelem, a gyászoló őszinte fájdalma mindig megindító a siratóban, ha az érzés szabadon megnyilatkozhat, ha nem gátolja a rossz emlékezet, a dallam vagy a mondanivaló feledése, ha nem akadozik az énekes. De ez az érzelem, ami itt közvetlenül kiárad, legtöbbször csak olyan mértékben hat, mint a bánatnak, az őszinte gyásznak előadása akár a mindennapi beszédben is: megható, de nem esztétikai élmény. Csak egyes részleteiben – vagy egy-egy igazán művészi előadó teljes siratójában – emelkedik a „művészileg megfogalmazott szép" fokára. Ilyen egészében művészi és mélyen hatásos Póra Anna gyimesi siratója (0172), amit teljes hosszúságában örökített meg a magnetofon; s rövidebb voltában is ilyen a 0186, a nagydobronyi asszony siratóéneke. Ezekben az önkéntelen, sőt bizonyos mértékben a tudatos megkomponálás is megállapítható. A nagydobronyi asszony a rádióban, gramofonfelvétel előtt félrevonult összeszedni gondolatait; s hogy ez a „komponálás" kétségtelenül megtörtént, azt bizonyítja név-bemondása is, amellyel eltitkolni is akarta falutársai előtt (szégyenből), hogy a nyilvánosság számára siratott, mégis megadni a felvétel után szokásos

MNTV 160
126

„adatbemondást", s a következő vers lett belőle: „Én sirattam, »valaki«. Ne próbálja meg senki Az én özvegységemet, És keserű életemet!" Póra Anna siratója pedig azóta megjárta a pódiumot, előadóművészek tanulták meg, és utánozták. Benne a részek változatossága, a lezárások egy-egy nagy „kadencia-recitálással", az ismétlődő részek és a bennük megújulva áradó hasonló panaszok, amint egymást aláfestik és fokozzák, az egész siratót valóban megrendítő élménnyé avatják.

Ha a másik „kötetlen" műfajhoz fordulunk, a gyermekdalhoz, ilyen magasrendű élményben nem lesz részünk; de a ritmusban való elemi gyönyörködés, az életörömnek valami elementáris érzése árad belőlük. Természetesen csak ha játszó gyermekek friss énekében hangzik el. Ismételgetéseiben még szinte a mozgás alapélménye hat éneklőre és hallgatóra egyaránt. Természetesen az esztétikai szép határát csak a fejlettebb, változatos dallamok érik el, nem az egy-két hangot ismételgető formák.

Hogy a hangszínnek önmagában is milyen hatása lehet, 0147 dalunk tanúsítja. Ez az ének, amely különlegesen beállított gégéből présel ki burjánzó díszítményeket, és fonja körül a három hangból álló dallamot, strofikus dalban a legelemibb valami, amit a magyar népdalban találunk; énekesének különleges hangzású díszítményeitől kapja valóban élményszerű, különleges hatását. Ilyenekre gondolhatott Kodály, amikor azt írta (1973, 50): „Egy mai, józan, szótagoló, a közönséges beszédmódtól alig eltérő énekben sokkal kevesebb a lírai hév, mint egy öreg székely melizmákkal ékesen ömlő »keserves« nótájában. Az öregek, különösen Erdélyben, egészen más gégebeállítással, a közönséges beszédtől elütő, megilletődött, ünnepi vagy derűs: egyszóval sokféle hangszínnel énekeltek." Tehát a „lírai hév", vagyis az esztétikai hatás nagy részét a sajátos hangszínnek tulajdonítja (a melizmák mellett), amit példánkban is mindenki érezhet.

Primitív kultúrák fogása a révületig juttató hatáskeltésre az egyhangú, makacs ismétlés, kis motívum konok, szakadatlan hajtogatása, esetleg fokozódó tempóban és hangerővel. Hasonló hatást kelthet valami motívumnak állandó visszatérése, makacs fel-felbukkanása egy folyamatosan haladó, nem túlságosan változatos zenei szövetben. Erre példa a regösének a maga sajátos, felugró zenei refrénjével. Ha tudjuk még azt is, hogy ez volt maga a varázsszó, ami a kívánságoknak teljesülést biztosított, tehát a hosszú ének tulajdonképpeni transzcendens lényege, akkor megérthetjük, milyen extatikus hatást jelenthetett az ének a résztvevőkre és hallgatóságra annak a világképnek virágzása idején. De még ma is okoz ez a makacsul visszatérő, sajátos motívum, valami izgató, távolba vivő hangulatot, amint az ismételgetett többi motívum hullámzásából kiugrik, vissza-visszatér. Nem véletlenül alakulhatott ilyenné: ez tette alkalmassá a transzcendens hatásra, illetve a transzcendens képzeteket ebbe lehetett leginkább beleképzelni; ezek fokozták is hatását; mindenképpen összefüggött a kettő egymással.

Az ismétlés fokozó hatását fejlett dallamokban is tapasztaljuk, különösen a táncdallamokban. Ennek párosulnia kell a világos tagolással, az egyes részek ha-

tározott lezárásával, ami a táncfolyamat ritmikus tagolását segíti, és természetesen párosulnia kell kiélezett, táncszerű ritmussal. Hogy a dallamsorok világos lezárása mennyire fontos a tánckísérő dallamban, azt láttuk már Martinnak idézett, kitűnő példájából, hogy a csángó furulyás, ha tánchoz játszott kíséretet, a dallamsorok végét egy-egy belesüvítéssel adta meg, s vele a tánc tagolásához nélkülözhetetlen támpontot.

Természetesen kell még hozzá sodró erejű ritmus is; és természetesen nem érdemes a dallamnak bonyolult felépítést, részletek finom kidolgozását adni, mert arra tánc közben úgy sem lehet figyelni; minden leegyszerűsödik tehát a legjellegzetesebb hatásokra. Ha most ezeket a követelményeket vesszük alapul táncdallamaink esztétikai megítélésében, világos, milyen esztétikai hatáskeltő elemeket használhatott fel a nép ezek „szépségére": hangsúlyozott formai tagolást, mindenekelőtt a kadenciák kiemelését, ismétléses formákat, amelyek a dallamegységeket tudatosítják, kiemelik, valamint elemi ritmusokat, amelyek a tánc alapritmusát jól kihangsúlyozzák. Az utóbbit minden dudanóta és minden kanásztánc-dallam feltűnően megvalósítja. Ugyanakkor azt is megfigyelhetjük, hogy a kvintváltó stílusú kanásznóták és dudanóták sokkal pontosabb kvint-megfeleléseket mutatnak, mint nem táncritmusú variánsaik. (Lásd a 153/ab példát.) Az MNT VI első típusában (kanásznóta) sokkal több a tiszta kvintválasz, sőt reális válasz, mint a parlandókban, ahol a harmadik sor többnyire elváltozik, s a tonális válasz is gyakori. Még jellegzetesebben mutatkozik ez a törekvés a sirató-típusú táncdalokban: ezek kopogják ki a sorzárlatokat, ezekben jelenik meg a legtisztábban az 5[4]2[1] kadencia-rend, a kvartviszony. Sokszor nem is egyéb egy ilyen táncdallam, mint ez a négy kadencia, előtte valami kis mozgással. Itt tehát az ismétlés-visszatérés ritmikussága, a világos tagolás is fokozza a legfontosabbat, a ritmust, ami itt ezáltal felfokozott életérzést kelt, örömet, esztétikailag „szépet".

Egészen más az igény egy lírai dalban, amely többnyire parlando-rubato vagy díszített rubato előadásban variálja ugyanazt a dallamelgondolást. Elmarad a visszatérések, ismétlések ritmusának kiemelése, nagyobb figyelem irányul a dallamvonal változatosságára, az ismétlések rejtettebbek lesznek, hogy a *mindig más*, – *mindig egy* követelményét, vagyis az egység és változatosság érzését egyszerre tudják szolgálni. A forma követelményének egy másika is megmarad: hogy mindig tudjuk, hol tartunk, és mikor érünk a végére; ez azonban nem az ismétlések ritmusában jut fokozatosan kifejezésre, hanem a dallamvonal felépítésének finomabb egyensúlyában. Ha a táncdalokban a formából az ismétlés és az éles tagoltság kap hangsúlyt, a lírai rubatóban a tömörség, változatosság, a hatás előkészítése, fokozása és levezetése, a ritmussal szemben a dallam és hangkészlet finomságai.

Ennek az igénynek már tulajdonképpen a régi, örökölt formák is megfeleltek bizonyos mértékig. Az $A^5A_k^5AA_k$ vagy az A^5B^5AB forma is magába foglalja a változatosság és a továbbfejlesztés elemeit azzal, hogy sorvéget-sort elváltoztat, ezzel periódus-lezárást ad, majd ezt mélyebben ismétli, amivel újabb, erősebb lezárást

biztosít; a magas és mély réteg szembeállításával pedig érdekes ellentétet és egyensúlyt alakít ki. Valami ehhez hasonlót adnak a régi giusto dalok A^5BAB formái is: az új stílusú dalok kupolás, visszatérő, egyúttal magas és mély réteget szembeállító formái még tovább fokozzák ezt az építkezési szimmetriát és zártságot.

Művészibb azonban az olyan forma, amely az egyensúlyt és változatosságot, a fejlesztést nem ilyen sémákkal oldja meg, nem ennyire láthatóan, hanem egy látszólag egybefolyó dallamvonalban rejtetten valósítja meg. A variálók ösztönszerűen ebben az irányban dolgoztak, azért változott el sokszor a világosan kvintváltó dallamvonal a harmadik sorban: megmarad a sor kezdete az előző magasságban, s csak fokozatosan megy át a kvintváltásba. (Például a 153. példában.) Az különben általános, hogy mindig ez a harmadik sor a legváltozóbb a négysoros dalok variánsaiban. Az összetartozó variánsok itt térnek el aránylag legmeszszebbre, s a kvintváltás is itt változik el a leginkább. Láthatólag érzi a nép, hogy a négysoros dallamnak itt van a csúcsa, itt kell teljesen kibontani a mondanivalót, ez a „feldolgozás" az „expozíció" után. Éppen ezért nemcsak a variálás itt a legnagyobb, hanem a dallammozgás is. Ez is közrejátszhat abban, hogy a kvintváltó dalok harmadik sora nem mindjárt megy le a mélyebb rétegbe, hanem magasról indulva, egyetlen soron belül írja le az egész dal teljes hangterjedelmét, s így terjedelemben is itt kap a dallam legnagyobb fokozást.

Legtöbb dalunk azonban már tovább ment az átalakításban. Már Bartók rámutatott, hogy igen sok kvintváltó dallamnak van ABCD formájú változata, illetve igen sok ABCD felépítésű dallamban voltaképpen a kvintváltó dalok kétrétegű felépítése rejlik. Ezt általában a kvintszerkezet elmosódásának szoktuk nevezni; hadd mutassak rá egy-két példában ennek az elmosódásnak ízlésbeli rugójára, s az eredmény nagyobb esztétikai hatására.

A többször emlegetett „Tőlem a nap úgy telik el" (153. pl.) daláról régebben csak föltettem, és dallamrészeiről kimutattam (1962, 63), hogy kvintváltó előzményből alakult a mai formára. Azóta dudanóta-párjából (153/b=024) ez világosan be is bizonyosodott. De már a dudanótában is megjelent a pontos kvintváltó részletek mellett a harmadik sor szokásos elváltozása, a magasról kezdés. Ebben mindkét dal közös. Ennek ellenére a több példából ismert 4 [5] VII kadencia sorrend és kvintváltó dallamtípus áll előttünk. A rubato dalban ezen túl a főzárlat is lecsúszott a moll-tercre. A harmadik sor fennmaradó kezdete annyira az előző sor hatása alá került, hogy tulajdonképp megismétli, s csak az utolsó hangban tér el tőle: A^5BB_kA forma alakulna ki; csakhogy az utolsó sor nem ismétli meg a másodikat kvinttel mélyebben, hanem nagyjából azokból a hangokból valami mást, egészen újat rak össze. Vagyis sok dalban megfigyelhető variálási törekvések valósulnak meg benne. Azonban a tendenciák valódi mozgató rugóit maga a megvalósult eredmény árulja el azzal, hogy milyen egyensúly uralkodik a dal részei között.

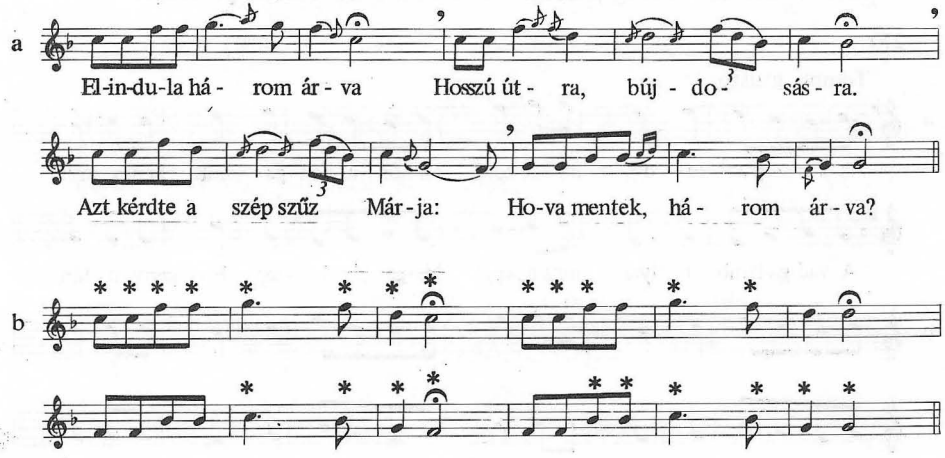
A dallam csontváza két kvart: *re*-től *(c)* föl *szo*-ra *(f)*, majd le *la*-ra *(g)*. Az

elsőt ki is mondja a dal az első sorban. Erre a csontvázra rakja föl az élő húst a következő sor: körülveszi a szomszédos hangokkal, ahogy a szobrász rejti el és mégis kimutatja a ruha redőivel a test mozdulatát. Ezáltal felül is, alul is kitágult a motívum, és a fel-lemozgás hegyes csúcsformája után egyértelműen lefelé haladt, a magasból mélyebbre. Ez már fokozás a bemutatás után. Most mintha mindez mégegyszer lejátszódnék előttünk – de a végén mélyebbre süllyed, még szélesebbre tárul a dallamív, eléri a legalsó hangot, kirajzolja a dallam egész terjedelmét. Csak egyet került el idáig gondosan: azt a másik kvartot, *c*-ről *g*-re, a szerkezet befejező tagját. Helyette a szomszédos kvart hangzik el, egy fokkal lejjebb *b*-ről *f*-re, ami másfajta kiegészítése a kezdő hangköznek. (Nem közös hanggal a közepén: *f–c + c–g*, hanem egymás melletti hanggal *f–c + b–f*). Még az utolsó sor is mintha egy darabig elodázná azt a bizonyos leugrást; bizonytalanul ingadozik ide-oda, mintha nem tudná, merre kell tartania, vagy mintha összegezni akarná a középső hangokat, hogy a megszólaltatott pólusokkal szemben éreztesse a hangsor magját. És csak az utolsó pillanatban ugrik le kvarttal az alaphangra. Itt jelenik meg az egész dalban először a záróhang, a hangnem-érzés legfőbb pillére. Mint a boltívben a zárókő, amit utoljára illesztenek be s akkor már magától is megáll, megbonthatatlanul feszül egybe az ívszerkezet!

A bábjátékost is eszembe juttatja ez a dal: az első sor meztelen kvart-váza a meztelen bábu, amint bemutatja a közönségnek; utána a másik sor a felöltöztetés; a harmadik sorban még alul is szoknyát ad rá, s a negyedik sor közepén ingadozó hangjai mintha bemutatnák a közönségnek jobbra-balra a kész figurát, amit leszúr az emelvényre a hirtelen ledobbanó záróhangokkal.

Hasonló, örökölt felépítést finom eltérések redőzetével tesz felejthetetlenné egy másik dallam.

269.



a/ Pt 215; **b**/ rekonstrukció.

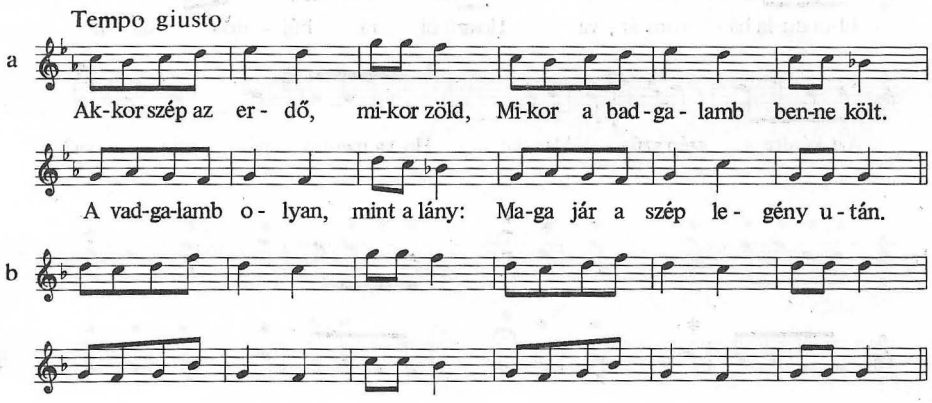
A csúcsra fölfutó nyolcadok után a tetőn tágul ki a ritmus, hajlítással is fokozva a kitárulást. A második sor, amely eltérő zárlattal ismétli az elsőt, két szótaggal előretolja a hajlítást, egy hanggal lejjebb is, kicsit mozgalmasabbá is teszi; mintha összevonná négy szótag fölött az előbbi sor egész tartalmát. De midőn utolsó hangját érinti, csodálatos érzelmi hullámzással visszahajladozik, visszalendül, s egy nagy felsóhajtás után ereszkedik le – egy hanggal még mélyebbre. Ennyi mozgást, ennyi szépséget egyszer elhangozni nem hagyhat – teljesen megismételni viszont annyi volna, mint elcsépelni. Elejét tehát leegyszerűsítette csupasz főhangjaira, hogy második felének remek díszítményeit újra hozhassa változatlanul, s utána megint meglepetéssel szolgáljon valami változás, a mélybe zuhanó sorvég. A zárósor azután szinte alapvázra egyszerűsíti le a motívumot. Mégis két helyen meglepetést tartogat. Első két hangjával magasabbról indul, mint várnánk; az összes előző sorkezdet kvart-felugrása itt összeszűkül terccé, előlegezve a záróhangot, hogy a tonális alapot éreztesse. S ott köt hajlításból csokrot a dallamra, ahol eddig sosem: a negyedik hangon, kiemelve a nyolcas felező cezúráját, amit eddig mindig elrejtett aszimmetrikus tagolásával. Itt most két, jelentőségben majdnem egyenlő fél áll szemben egymással: a fölfelémenet és a lehanyatlás. Így kap nyomatékot a záróformula, a befejezés.

Háromszor hallottuk majdnem ugyanazt a zenei gondolatot, sőt negyedszer is, csak mélyebben. Mégis micsoda változatosság! A négy kihangzás mindig más; s mindig más a négy nekifutás is, mert hasonló zenei tartalma Proteuszként változott ritmusában és díszítményeiben.

Mellétettem b) alatt azt a formát, ami egy olyan kvintváltó szerkezetet mutat, amit ennek a dalnak sok (*-gal jelölt) hangja még világosan elárul, s amit számos magyar és Volga-vidéki dallamból jól ismerünk. Bárki megítélheti belőle, fokozódott-e a dal esztétikai hatása a változtatásokkal.

Hasonló formából még jobban elváltozott a következő példánk:

270.



a) Pt 67.

Két részes, magas-mély felépítése alapján látszólag a kvintváltó-ötfokú dalok családjába tartoznék, amelynek eredeti formájától messze elváltozott volna. Variánsainak vizsgálata azonban inkább arról győz meg, hogy eredetileg nem-kvintváltó dallam-fajtából fejlődött egyre inkább a tiszta kvintváltásig, (amilyen az a Liszt XIII. rapszódiájában feldolgozott dal is, amit Bartók idéz 73. sz. jegyzetében.) Nem lehetetlen, hogy 0125/a dalunk rokonságából változott el fokozatosan a két részes dalok mintájára.

De akármi volt is a kiindulás, az eredmény ismét tökéletes hatást kelt. A két első sor valami jóleső hullámzással indul a *do*-tengely körül, s egyszer magasan föléje ível, azután aláhanyatlik. A mély feleletet kitűnő érzékkel változtatták el, hogy ne legyen elcsépelt a kezdő motívum: a kis hullámzás két hang fölcserélésével ellenkező irányt kapott. A tonális válasz következtében nagyobb lett a fölívelés a harmadik sor végén: kvint helyett szext, s ezt már hangismétlés nélkül, élénkebb mozgással kell visszavezetni a kadencia-hangra. A két ismétlés után ez már nagy érzelmi csúcs, a dallam tetőpontja. Akkora emelkedés, hogy nem is lehet utána egyszerűen lezárni a dalt, kell még valami, ami átvezessen a fokozatos elhalásba. Ezért jön még egy hullám, de micsoda panaszos kihangzással! Eddig minden sor második üteme szekundot lépett. Most fölemelkedik a legpanaszosabb hatású kvartra, s újra lehanyatlik. Megint új megvilágítást kapott a négyszer ismétlődő motívum. S következik a három lezáró hangismétlés. Ez is meglepetés. Két sorzárlat előzőleg hangismétlés után szekundot lépett lefelé; a harmadik sor vége hangismétlés nélkül, nagy mozgással haladt lefelé; ez a negyedik elhaló hangismétléseivel olyan, mint a lassan elálló szívverés.

A 231. példában szinte a szemünk előtt folyik le egy ilyen változás. Itt szintén nem kvintváltó forma alakul át, hanem a korábbi, motívumokat különböző fokon ismételgető ereszkedés; de itt is merev ismétlések helyett lesz végül finom egyensúly.

A cseremisz a) tulajdonképpen csak két motívumból áll: az első ütem első és második négy hangjából. Ezeket ismételgeti végig. Nézzük először az első motívumot: azt megfordítja – pontos tükörképe a harmadik ütem elején látható. Ugyanez van egy hanggal följebb a második taktus elején is; de, hogy belül maradjon az ötfokú rendszeren, *la–fi* terc helyett *la–szo* szekundot lép. A negyedik taktus elején még jobban összeszorul a motívum, mert *mi–do–mi–ti* helyett itt már csak *mi–re–mi–do* az ésszerű megoldás.

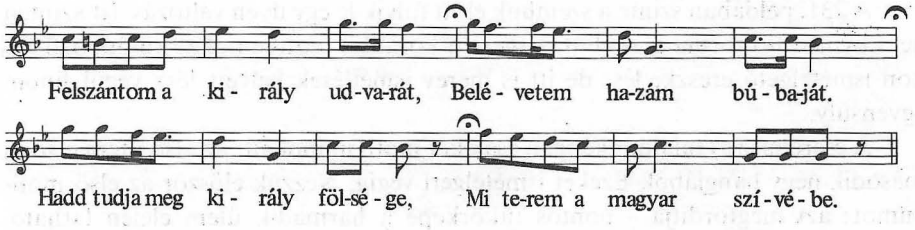
A második motívumot más magasságokban ismétli, mint az elsőt. Az is mindig alkalmazkodik az ötfokú rendszerhez, amint annak különböző fokain jelenik meg szekund, kvart és kvint szekvenciákban. Ezen túlmenő változtatás csak a harmadik ütem ötödik hangján van, ahol a lehetséges *g (la)* helyett is *b*-t (*do*-t) hoz, hogy jobban kapcsolódjék az előző motívumhoz. A két motívum egymáshoz képest eltérő magasságban szekvenciázik, s ez, valamint a tükörfordítás és a hangsor kívánta variációk biztosítják a változatosságot, a szigorú ismétlődés pedig az egységet.

A magyar b) már az egész sort komponálja meg, ezért eltünteti a két hasonló és túl szögletes motívum külön szekvenciázó, motivikus fűzését. Mindössze annyi marad belőle, hogy a harmadik sor eleje megismétli (de nem fordítja meg) az első sor elejét, hogy az eltérő folytatással itt is a változás kapjon hangsúlyt; valamint a sorok utolsó két hangjának egymáson átnyúló megfelelése: az 1. és 3. sorban kvint, a 2. és 4. sorban kvart. Egyébként egyetlen ívben foglal össze minden sort, s megtartva az a) mozgásának körvonalait és fő hangjait – de két helyen még a hétfokúsággal is kibővítve – simán hullámzó dallamívekké alakítja át. Változatos, ereszkedő ABCD forma az eredmény. A *la*-végűekben, különösen d)-ben még tovább fejlődik a dallam ebben a szellemben.

Látjuk, milyen apró változtatások teszik az eredeti, önmagában is már fejlett és szép átlagdallamot finom felépítésű remekké. Pedig ezeket az egyes kis változtatásokat valószínűleg nem is ugyanaz az egy ember végezte el rajta. Már a kvintváltó alapforma is hosszú fejlődés eredménye volt: a kvinttel mélyebb ismétlés már egy stílus végső kiérlelése lehetett; előtte a két kadenciával alakított periódus nem különben. Hozzájött a tonális válasz, a hangnemi összefüggések megérzése. S hozzájárul végül állandóan: a mindig változtató, a változatosság és újság igényével előadó énekesek sok, apró újítása. S előttünk áll a remek végeredmény. „Évezredes fejlődésben leszűrődött művészet", amint Kodály meghatározta.

Van az előbbi dalnak (270 pl.) egy közeli rokona, amely a variálók egy másik, szokott útján haladt: a „Felszántom a király udvarát." (Az eredeti följegyzésen „király" van, a Háry Jánosban lett helyette „császár".)

271.



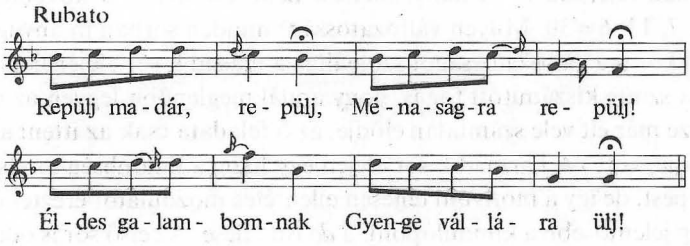
Pt. 193.

Érdekes lesz megfigyelni, milyen eredményre jutunk ennek elemzésével. Az első sor teljesen azonos az előző dal kezdetével. De utána nem ismétel, hanem szembeállít egy ellenkező mozgást. A felső hangról indul vissza, majd kvint-ugrással lehanyatlik egészen az alaphangra, s onnan újra fölfelé ugrik kvartot, s megint lefelé lép szekundot a már sok dalból ismert ♭3 főzárlatra. Ez a második sor óriási fokozás az első után: oktávot és még egy kvartot jár be, ide-oda hajladozik nagy ugrásokkal. Ezután már szinte semmi újat nem tud mondani, változtatás nélkül megismétli ezt a nagyívű sort. Jól esik ugyan újra hallani, mert szép, de semmivel nem fejleszti tovább a dalt. Ezután a 4. sorban már csak annyi újságot tud adni, hogy egy hanggal mélyebbről kezdi az ereszkedést, majd a záróformulát megfor-

dítja: *g–c'–b'* helyett *b–c–g*,, s így panaszos kvart-leugrással ér le az alapra. Olyan nagyot emelt a dallamon mindjárt a második sorban, hogy utána már alig tudott vele mit csinálni. Szép azért ez is, Kodály fel is dolgozta a Háry Jánosban, de az előbbi sokkal arányosabb, hatásosabb, és végig tud újat mondani. (Azt is feldolgozta Kodály a Magyar népzene dalsorozatában.)

Most válasszunk példát egy másik stílusból: a *drm* indulással jellemezhető dallamok egy legkisebbikét, a hatszótagos „Repülj madár, repülj"-t:

272.



Pt. 100.

Ebben a formájában egyedül áll; nem is került bele a Népdaltípusokba, mint magányos darab. Persze csak édestestvérei nincsenek, vagyis közvetlen variánsai; unokatestvérei már vannak (0129), egyéb rokonsága pedig igen számos (0139, 0141). Legtöbb ilyen „recitálónk" először a felső *szo*-t érinti, azután megy le az alsó *szo*-ig, hogy végül lezárja a dalt *la*-n. (Kodály 1973, 35, „Szivárvány havasán..."). Azonban néhány dalunk, nyolcas, tizenkettes egyaránt, fordítva is megy: a *drm*-kezdet után előbb az alsó *szo*,-t érinti, azután megy a felsőre, majd zárt lent *la*,-n pontosan úgy, mint ez a kis dal (például 0129). Ennyiben tehát egy széles körű dallamelgondolás egyik ága. Hogyan valósítja meg ezt a közös lehetőséget maga az előttünk álló kis dal a maga csekély eszközeivel, négyszer hat hangból, a pentatónia 6 fokán elosztva?

Szerényebben nem is indulhat: szekundokban lépegetve három hangot jár be oda-vissza, az ötfokú skála három központi hangját. Ez a tartózkodó kezdet meghagyja a lehetőséget a fokozásra. Él is vele a második sorban: úgy tesz, mintha ismételné az elsőt, de a harmadik hang után lehajlik és nagy mozdulatot tesz, kvartot ugrik lefelé, majd még onnan is tovább lép: eléri a legmélyebb pontot, ameddig a dal el akar jutni. Egy irányban kirajzolta teljes körvonalát. Tetőfok következik a harmadik sorban. A mélypontról szext-ugrással ismét fönnterem a középen, majd kis ingás után – mintha lendületet akarna venni az újabb ugráshoz – terccel felugrik a dal tetőpontjára (tulajdonképpen kvart-ugrással, ha a kis előkét is számításba vesszük), s onnan is tovább ível – a nyolcadok után két hosszú negyeddel szinte lebeg a nagy távolságok fölött – s kvint-ívvel leszáll a kiindulópontra. Hatalmasan kitágult a dallam! Egy sorban eljutottunk a legmélyebb pontról a legmagasabbig, s újra le a középpontra. Másfél oktávot jártunk be, ed-

dig nem használt hangkapcsolatokat hallottunk, s kirajzolódtak a dal teljes határai. Lélegzetelállító volna ez a hatalmas fokozás nagyobb keretek közt, mondjuk egy wagneri zenekar hangerejével: szétvetné a hangversenyterem falait. Mi következhet ezután? Ellenkező irányú végiglépegetése a középső hangoknak, és lehanyatlás a záróhangra elhasználatlan formulával, a *do–la* terccel. Eddig mindig két különböző hangot lépett vagy ugrott a dallam sorvégeken. Ezúttal hangismétlés van, ami kihangsúlyozza a megnyugvást: nem megyünk tovább.

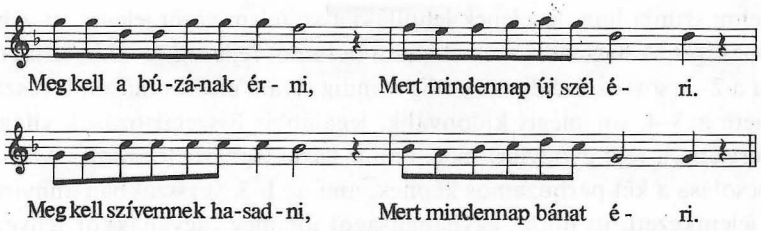
Egy oktávon belül, a skála hat hangjából micsoda fokozás! Ha a sorok lépéseit fokokban fejezzük ki (a hangismétlést nem számítva), a következő arányt kapjuk: 4, 7, 13, 6=30. Milyen változatosság: minden sorban új anyag! Amikor ismételt, akkor is a változatosságot szolgálta: a második sor elejének ismétlésszerű indulása szinte kiszámított fogás, hogy annál meglepőbb legyen az eltérés hatása. (Persze már élt vele számtalan elődje, az ő feladata csak az itteni alkalmazás „kiszámítása" volt.) A harmadik sor elején egy hang a különbség az első sor kezdetéhez képest, de így a motívum teljesen ellentétes mozdulatot éreztet és továbblendít. Még jelentősebb a kiindulópont, a *do* ismétlése. Az első sor is oda tért vissza, a második újra onnan indult el; de azután már ügyesen kikerülte, s csak a nagy ívek és ugrások után tért vissza rá a harmadik sor végén. Miután kirajzolta a dallam határait, úgy érezzük, itt van a központ, egyenlő távolságra mind a két szélső pólustól, ahová minden hajladozás után visszatér; nyilván ez lesz a végső megnyugvás is. Ekkor hirtelen irányt változtat a negyedik sor, s lelép erről a középső hangról; kimozdítja a súlypontot a helyéről, s lejjebb teszi egy terccel; olyasféle hatást keltve, mint mikor egy szónok lelép az emelvényről. Szinte gesztussal érezteti a befejezést!

A kis remekmű iskolapéldája a tömörségnek, arányos felépítésnek, a hatás takarékos előkészítésének, a fokozás és levezetés megoldásának a lehető legkisebb keretek közt. Nem sok zeneszerző volna képes ilyen remeklésre! Csak az „évezredes fejlődés", a közösség folytonos csiszoló munkája.

A dal azonban nemcsak dallam, hanem szöveg is, s a kettő együtt adja igazi szépségét. Mi biztosítja az együtt járás tökéletességét, hiszen tudjuk, hogy hasonló szótagszámú szövegeket bármelyik hat szótagos dallamra énekelhetnek és fordítva? Minden szöveg illik minden dallamra? Azonos szótagszámúak általában igen, egy-egy stíluson belül.

Már volt róla szó, hogy régi kvintváltó dallamainkkal párhuzamosan élt egy szövegtípus: a két párhuzamos képből álló, egy versszakos lírai dal. Ha egy ilyen kvintváltó nyolcasra énekelünk egy ismert, nyolc szótagos párhuzamos képet, érezzük, mennyire megfelel egymásnak szöveg és dallam, mennyire fokozza az egyik a másik hatását. A következő példában szándékosan „ráhúztam" egy nyolcasra egy ilyen máshonnan ismert, párhuzamos képet:

273.



De nemcsak az ilyen kétrészes dallam és szöveg lehet ennyire egybevágó. Minden négysoros lírai versszaknak csak az lehet a felépítése, mint minden négysoros dallamnak: a harmadik sorban kell csúcsra érkeznie, addig azt a csúcsot készíteni elő fokozással, s a negyedikben levezetni, lezárni a gondolatot. Lássuk, hogy illeszkedik össze egy nem kétrészes dal a nép által rá alkalmazott szövegekkel. Az előbbi „Repülj madár"-t vegyük sorra versszakonként. Az első két sor még a dallam variált ismétlését, helyesebben ismétlésnek induló továbbfejlesztését is megvalósítja: „Repülj, madár, *repülj,* Ménaságra *repülj!*" A harmadik sor mondja ki a legfontosabb szót: „Kedves galambomnak" s a befejezése a gondolatot is befejezi: „Gyenge vállára ülj!" A második versszak ugyanígy kezd, variált ismétléssel: „*Mondjad,* én küldtelek, *Mondjad,* hogy rab vagyok." A harmadik sor megint a legfontosabb: „Szerelem tömlöcben" – és megtudjuk a végső értelmet a befejezésben: „Térdig vasban vagyok." A harmadik versszak ismétlés helyett ellentétet állít szembe, ami szintén a párhuzamosságnak egy fajtája: „Rab vagy rózsám, rab *vagy, Én meg* beteg *vagyok*". Utána csúcs: „Mikor eljössz *hozzám*"; végső értelem: „Akkor meggyógyulok". Véletlenül még a két hosszú, magas hangra is, ott a harmadik sorban, a magas lebegésre mindig a legfontosabb szó került: „Galam*bomnak*", „töm*löcben*", *"hozzám".*

Vegyük a másik példát ismét olyan együtt járásból, amikor egy új alkalmazásban, „ráhúzásban" látjuk dallam és szöveg művészi együttesét. Kodály is tudta, hogy a nép azonos szótagszámú szövegek bármelyikét énekelheti egy-egy dallamra, azért választotta az előbbi „Akkor szép az erdő" feldolgozásában az odaillő, további versszakokat más variánsokból. Sőt már az első versszakban is egy szöveg-variánst alkalmazott. Így a dallam végső nagy felsóhajtására hatásos szó került: „Fáj a szíve a *legény* után". A két első sor itt is párhuzamos, mint a dallam. Azután következik a hasonlat és a lány szíve-fájdalma. A második versszak: „Nem vagyok én oka semminek; Édesanyám oka mindennek". Két párhuzamos mondat előkészíti a problémát, ami a harmadik sorban meg is jelenik: „Mért nem adott engem *olyannak*". A felívelés mondja ki a legfontosabbat, s utána halljuk a teljes értelmet: „Akit választ*ottam* magamnak". A fontos szó megint a felsóhajtáson hangzik el, utána fáradt hangismétlések jelzik a magára maradt szerelmest. Már-már rafinált összefüggés! Ezután következik a negyedik versszak: „Megvert az Úristen, de nem fáj. Fügefa levele lehullt már. Fügefa levele, *gyógyíts meg!* Régi volt sze*retőm* csókolj meg!" Itt az eddigi párhuzamoknak kis variációját láthat-

juk: a két első sor még szembeállítás, tehát felfoghatnánk párhuzamnak is. A fügefa szerelmi szimbólum, levelének lehullása a szerelem végét jelenti, itt a házassági boldogságét. A harmadik sor ezt a szimbólumot fejleszti tovább, tehát összekapcsolja a 2–3. sort, áthidalja az eddig mindig elváló első és második részt. Ennek ellenére a 3–4. sor mégis különválik, legalábbis összetartozásuk világos: a másik szerelem, a régi gyógyítsa meg, ami a házasságban elromlott. A középső összekapcsolása a két párhuzamos képnek, ami az 1–3. versszakban annyira kétrészesen jelentkezett, itt újítás, egyhangúságot tör meg, ugyanakkor lényegében mégis megtartja a dallam szerkezetével annyira egybevágó párhuzamosságot. S a dallam fölfelé hajló ívén megint a legfontosabb szavak emelkednek ki. Ilyen együttjárás csak mindkét stílusnak, népzenének és népköltészetnek régóta együttélő és egymással állandóan összefonódó alakulásában lehetséges.

Már volt szó az ismétlés különböző formáiról is a népi előadásban. A szövegsorok ismétlése a dallam továbbhaladó soraira régi fogása a hagyományos éneklésnek. Kallósnak mondták a gyimesi öregek, hogy „A keserves minden sorát meg kell kétszerezni, mert az úgy talál" (1960, 6). A régi lírai dalok tömör szépsége ezáltal új fényben ragyog fel, amint más-más dallamrésszel újra halljuk, szinte emlékezetünkbe vessük.

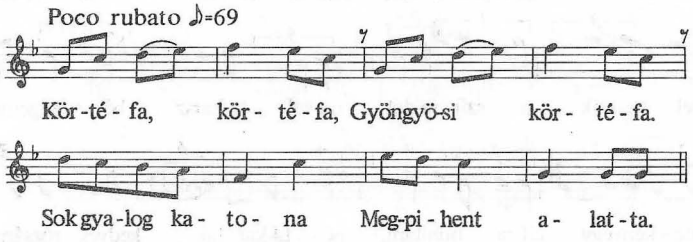
De az ismétlés magában a dallamban külön is lehet igen hatásos: amikor a dallamnak valamely fő részén hosszan ismételgetnek egy hangot, szinte recitálnak. Siratóból fejlődött dallamaink még sokszor őrzik a sok hangismétléssel recitáló siratótípus maradványait, többnyire éppen a sorvégeken. A kadenciahang kikopogtatása különös erejű hatást tud adni egy-egy szövegrészletnek is. A 220–221. példa legmagasabb hőfokon mutatja az ilyen hangismétlés érzelmi hatását.

Egész sor megismétlésének akkor van hatása a formán belül, ha az a sor jelentős zenei mondanivalót tartalmaz jó felépítéssel. Ilyen 0115 dalunk. A kétszer elhangzó nagyívű sor két egymáshoz kapcsolódó nagy ugrásra van fölépítve: 8–5 és 5–1; ezt tölti ki és egészíti ki a 7–4-ig lépegető középső ütem. A hangnem pillérei: oktáv, domináns és tonika; utána a 7. és 4. fok kihangsúlyozása, egy „ellenkvart" egyensúlyozza ki a túlságos tonális hangzást. Egyúttal egy zegzugos vonalú ereszkedést is kirajzol: 8–5+7–4+5–1. A tripodikus ritmus finoman illeszkedik a dallamhoz: a nagy ugrások hosszú félkottákon lebegnek, a szekundok gyorsabb negyedekben lépegetnek. A harmadik sor egy eddig kihagyott fok, a ♭3, és egy nem használt hangköz, a terc-lépés ellentétével kezd. (Tercet a dallam eddig csak holt hangközként, fönt, fölfelé lépett, itt most ütemen belüli hangközként, lent, lefelé használja.) Még nagyobb ellentétet jelent, hogy ezután alulról fölfelé tart a dallam: felugrik a 4. fokra – ez a kvart is kihasználatlan maradt eddig –, majd a belső, kilépegetett hangokat is fordított irányban járja végig, s az indulás 8–5 hangközét megfordítva, alulról fölfelé teszi meg. Az eddigi 1. fokú kadenciák után most 8.-on zár. Tökéletes az ellentét dallamvonalban és hangkészletben egyaránt; egyedül a ritmus illeszkedése maradt meg: terc- és kvart-ugrás hosszú han-

gon, szekundok rövideken. A negyedik sor még mindig tud újat hozni: a 4–♭3 lépést. Ezzel a sorkezdetek fokozatosan szűkebbek lettek: kétszer kvart, egyszer terc, végül szekund. Ez is érezteti, hogy közeledünk a befejezéshez. A középhangokat is új módon lépegeti végig: az eddigi *f–esz–d–c* és *c–d–esz–c* után *d–esz–d–c*-vel máris lefelé hajlik, hogy lezárhassa a dalt az odáig következetesen kikerült 4–1 kvart-leugrással, ötfokú és hipo-skálájú dalaink ismert záródordulatával. Az utolsó sor moll-szext csúcsával és ezzel a leugró kvartzárlattal kiegészítést is, ellentétet is ad a három oktáv terjedelmű sorral szemben, s már terjedelmével is szűkíti a dalt, érezteti a befejezést. Összefoglalva: 1–2. sor felülről le, 3. alulról föl, 4. középről föl egy alacsonyabb csúcsra, és azután lehanyatlás.

Ismét más szépséget nyer egy-egy dallam sajátos hangkapcsolat alkalmazásától, tehát tulajdonképpen a felhasznált hangkészlettől. Ilyen következő példánk:

274.



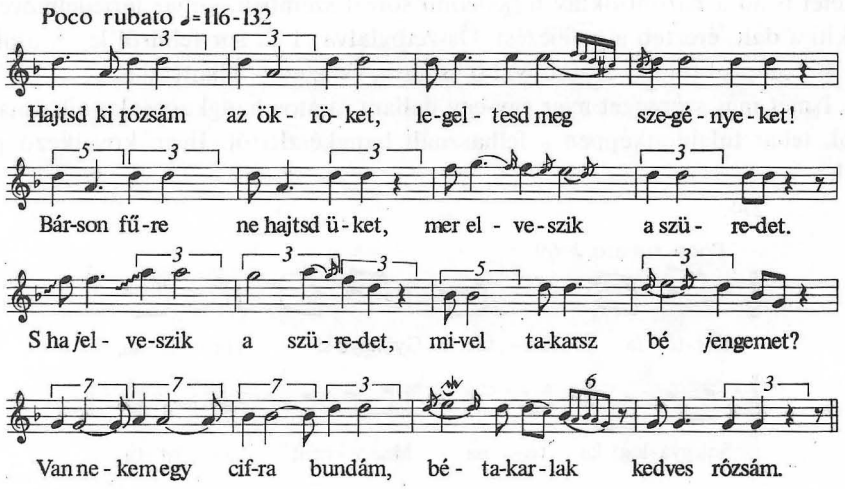
Pt 370.

Ez a felhang skála finom hangzását, a dur-terc és moll-szext együttes hatását aknázza ki. Ennek a hangnemi hatásnak fokozatos kibontását szolgálja a dal felépítése. Ismétlődő első sorainak hipo-skálája még „fennakad" a „moll-tonikán"; úgy érezzük, hogy a kétszer is érintett szext a moll skála terce. Mégis, már ezekben a sorokban is a kvart-csúcsról (voltaképpen szeptimről) visszahanyatló dallam valami befejezetlen, sóvárgó hatást kelt. Ezután jön a nagy meglepetés: a dallam ellenkező irányban végiglépegeti az akusztikus skála hangjait egészen a későbbi záróhang alá, majd onnan kvintet ugrik fölfelé, s odaér újra az előző sorok záróhangjára, a 4. fokra. De milyen más hatással! Most már tudjuk, hogy az nem alaphang, hanem a hangsor közepe; most már hallottuk a dúr-tercet, hallottunk f–c' kvintugrást az előzőleg makacsul fel-le ismételt g–c' kvart után; kirajzolódtak a dallam végleges határai és hangkészlete. Ezután már az összegezést mondja ki az utolsó sor; most már úgy üti meg a dúr-terc ellenpólusát, a moll-szextet, mint csúcspontot, ahonnan már csak lefelé halad, s a központi *c* után a jellegzetes hipo-zárlattal hanyatlik le az alaphangra; ezzel az első sorok sóvárgó hangulatát a kvart lefelé fordításával is felfokozza. Végül az előző sorban gondosan kikerült alaphang háromszori ismétlésével és ellentétes ritmusával hangoztatja ki a dalt a végtelenbe. Ilyen dalokban ez a különös hangsor már nem alkalmi variációja mi-

xolídnek, frígnek vagy pentatonnak, amint sokszor bihari román vagy zoborvidéki magyar dalokban, sem alkalmi váltóhangból került a moll 4. fok alá, mint sok magyar dallamban. Itt már átélt összefüggés, amit éppúgy éreztek a dallam megformálói, mint sok morva és néhány angol dallam alakítói.

A hangkészlet felhasználásának meglepetései adják a következő dal szépségét is.

275.

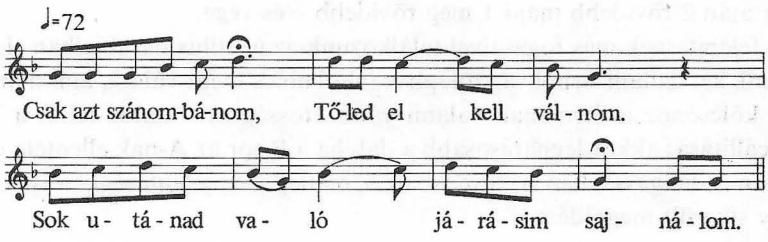


Pt 307 (kissé egyszerűsített lejegyzésben)

Félénk motívummal indul. Azt hisszük, csak a hangnemérzést akarja megadni az „alaphang" és az „alsó domináns" ismételgetésével. Hiszen félreértés elkerülése céljából még a második fokot is megszólaltatja! A következő sor ezt ismétli fokozással: még magasabbra ível, s úgy érezzük, még jobban kirajzolódik a hangnem. Ekkor jön a kitárulás és a meglepetés: a dallam először még tovább fejlődik fölfelé, azután hirtelen lefelé fordul, kvinttel-kvarttal mélyebben megismétli a sor első felét, s olyan mélyre jut, olyan hangokat jár be, amelyek egyszerre fölborítják eddigi hangnem-érzésünket: nem alap volt a kezdőhang, ahonnan fokozatosan fölfelé épült ki a hangrendszer, hanem középpont, s most értünk le az aljára. A harmadik sor fölfelé is a legnagyobb utat tette, de lefelé egészen új régiókba vezetett. Olyanfajta nagy kitárulás ez is, mint a „Repülj madár, repülj" harmadik sorában. S a negyedik sor megszilárdítja a végleges hangnem-érzést, leszögezi, szinte hangról hangra belénk veri a dór hangnemet; egyúttal egy utolsó nagy hullámmal felidézi, kiegyensúlyozza, levezeti a harmadik sor nagy mozgását. Szerény kezdet, lassú emelkedés, óriási fokozás, új régiók, végül összefoglalás, elsimuló mozgás. (A 153., 269–272., 274–5. pl. hasonló elemzését lásd Vargyas 1963–1964-ben is.)

A nagyívű dalok után lássunk olyan példát is, amikor egészen csekély anyagból is hatásos szépséget tud kihozni az ügyes variáló.

276.



Kodály 1973, 28 – hasonlítsuk össze változatával, 0149-cel.

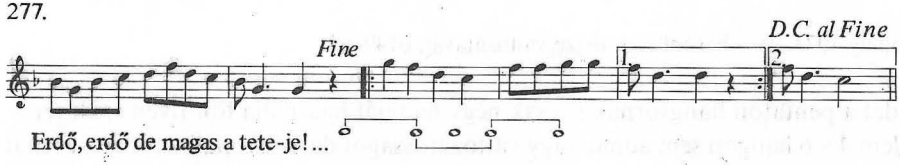
A dal a pentaton hangsornak is csak négy hangját használja föl. Ilyen szűk terjedelem 4 × 6 hangon sem adhat nagy változatosságot dallamvonalban, hatást tehát csak a ritmikus tagolás és a súlypontok váltogatása tehet. Hogy él ezekkel a lehetőségekkel a kis dallam? Az első sor alulról fölfelé végigfut a négy hangon, hosszú kihangzással az 5. fokon. A fordítottját teszi meg a második sorban, de itt már újítás is jelentkezik: az a kis hajlítás, amivel visszahajlik a csúcsra, ezáltal elkerülheti az egymás utáni hangismétlést a sor elején, s a lefutást is változatosabbá teszi. Eddig az alaphang és a kvint kapott hangsúlyt: a két szélső pólus. A harmadik sor ezután a tercet hangsúlyozza, a középpontot: háromszor is indul onnan hangsúllyal. De itt még újabb meglepetést is tartogat: az eddigi, egyenletesen futó, páros ritmust finoman előkészített hármassá alakítja át. Az 5. ütemben először melizmával von össze negyeddé két nyolcadot, ezzel már lassítást éreztet, a következő szótag már egyetlen negyed hangon hangzik, s ezután az aszimmetrikussá lefékezett 5/8-os ütem után természetesen hangzik a 3/8-os lépegető ütem, amely így szinte reflektorfényben valósítja meg a „járásim" értelmét. Annál inkább kiemelte ezt a szövegrészt, mivel itt egy dallamtagolási meglepetést is kaptunk: a 6 szótagos sorok első, éles cezúrái után itt a 4. sor eleje elválaszthatatlanul összeforr a 3. sorral, amely szinte megáradva öleli magához ezt a következő részt – ahogy a szövegben is mindez összetartozik – s utána egy ellentétes ritmusban háromszor megütött alaphang egyenlíti ki a megnyúlt harmadikat. Megint a harmadik sor a fejlesztés csúcsa: aszimmetrikus tagolás, ritmikai újítás, mozgalmasság. Minden hang, minden hangsúly, minden ritmusérték kiszámított helyen van és a felépítést szolgálja.

A felépítés fő gondja a magyar népnek. Nyilván ízlésbeli oka van annak is, hogy annyira megkedvelte a szaffikus strófa átalakított formáját, az AAb + bc felépítést, amikor az eredeti sapphói versszakot alig tartotta fenn, másfelől pedig annyira vonzódik az izometrikus strófák klasszikus egyensúlyához. Itt egy más egyensúly ízét érezte meg: a két hosszú, első sorral szembeállított három rövidnek aszimmetrikus egyensúlyát. Ami sohasem teljes egyenlőség: a két hosszú, első sor hangjainak összege általában több, mint a három rövidé együttvéve. De az mégis három a kettővel szemben! Hozzávetőleges, lebegő, izgalmas egyensúly! Egyúttal

a dal indulásától kezdve fokozatos rövidüléssel halad a teljes elhallgatás felé: 2 hosszú után 2 rövidebb majd 1 még rövidebb – és vége.

A felépítésnek más fogásaival találkozunk az új stílus darabjaiban. Legtöbb új dalunk két dallamsorból van fölépítve (ahol nincs kvint-válasz, ami már magában is kölcsönöz a formának valami változatosságot). Fontos tehát a két sor szembeállítása: akkor leghatásosabb a dal, ha a B sor az A-nak ellentéte dallamirányban is, magasságban is, ritmusban is, esetleg még jelentőségben is. Lássunk néhány sikerült megoldást.

277.



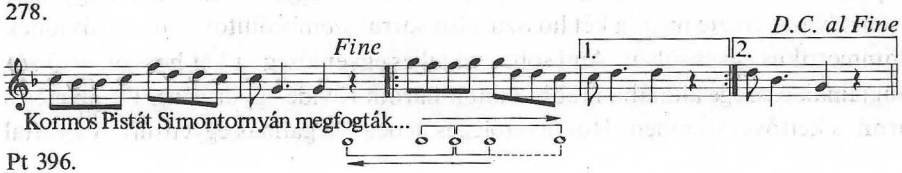
Pt 400.

A dallam kellemes hullámzással indul: az ötfokú rendszer középső, három hangja körül mint tengely körül mozog először lefelé, majd tükörképszerűen fölfelé, majd ismét lefelé. Fölül is, alul is egy terc-távolságra kinyúlik ebből a sávból; ahogy a könnyű csónak ring jobbra-balra, amint a hosszú evező tolla hol jobbra, hol balra csap a vízbe. A mozgás iránya tehát ringás le-föl, a ritmus a 11-esek egyik alapformája: 8 egyenletes nyolcad után 3 negyed, bipódia. A B sor ezzel szemben az oktávról kezd és lassú negyedekkel ereszkedik lefelé, majd újra fölugrik és nyolcadokban mozog a szeptim és oktáv magasában, hogy a három záróhangban újra leugorjék a középre, az 5. fokra. Az ellentét tökéletes: magasságban, irányban, jelentőségben is: az előző sor nagy íveihez képest szűkebb, kevesebbet mond. Ritmusban a legteljesebb az ellentét: az első 4 hangot kiszélesíti (augmentálja), így nemcsak az előző sorhoz képest hoz ellentétet, hanem saját magán belül is: 4/4, 2/4, 4/4 váltakozást, aszimmetriát és tripódiát.

Ezután már nincs szükség új ötletre, csak a megismételt második sor végét kell egy hanggal lejjebb vinni, hogy átvezessen az utolsó sorhoz, ami újra a kellemes ringást hozza vissza, ellentétet a két belső sor után, s ezzel a visszatéréssel egyúttal a lezárás érzését is. (Variánsa, gyűjteményünk 0360. darabja annyiban tér el tőle, hogy A sorának felső részében a szext jön be az ötfokú dallamba, s ezáltal nem a tercről ugrik le, hanem a kvartról, ami megbontja ugyan az ingamozgás arányosságát, de a terc-leugrás után új ízt hoz a dallamba. B sora pedig magasabbra csap – egészében ugyanazt az ellentétet fokozza tovább.)

Másik példánk:

278.



Pt 396.

Valóságos bűvészmutatvánnyal rakosgatja össze a *la*-pentatónia öt alaphangját a *re(=c)* középpont köré. Először az alatta lévő *do*-t kapcsolja hozzá; azután kvart-ugrással a legszélsőt fűzi hozzá felül; utána leugrik, s a felső szomszédot, a *mi*-t köti hozzá a középhez. Újra kvartot ugrik, de lefelé, ezúttal a másik végpontra. Úgy hajtogatja a dallamot mindig vissza a középre, ahogy a gyermekek forgójának szárnyait tűzzük össze a középen a gombostűvel. Az indulások és visszaérkezések a tengelyhang jelentőségét eléggé kiemelik; ezért a hangismétlések a két szomszédos hangot erősítik meg – s a sorvégen az alaphangot. Az eredmény tökéletes egyensúly, az öt hang arányos felhasználása, a pentatónia „bemutatása"; ezúttal a belső három hang mellett egy másik alapsajátságnak megvilágításával: hogy van egy sajátos gerince, a középen összekötött kettős kvart *(f–c–g)*.

B-sora úgy indul, mintha öt hanggal följebb meg akarná ismételni az A-t; de azután a folytatás helyett leugrik (az előbbi felső kvart *feletti* kvarttal), s a két középső hangon lépegetve megáll az 5. fokon. Tökéletes ellentét dallamirányban: középről fel, majd felülről le a középre. Ellentét jelentőségben is: a sok hangot fokozatosan, arányosan kibontó A-val szemben két-két szomszédos hang ismételgetését adja, amit kvartugrással köt össze. A magasságkülönbség is megvan benne az előző dallamhoz hasonlóan. Egyedül a ritmusellentét hiányzik. Ez a dal ugyanis végigköveti a 11-es bipodikus alapritmusát.

Ilyen végigfutó alapritmus elég ritka az új stílusban. A sorok közti s a soron belüli ritmusváltás hoz változatosságot a nagy formai és dallamkötöttségek közé. Láttuk már a Ritmus fejezetben, milyen sokféle kombinációval teszik változatossá a dallamfelépítést. De fel tudják használni másféle hatásra is: a dallamvonal hajlékonyságának, kifejező erejének fokozására is. 0351 dalunk oktávra fölfutó és onnan lehanyatló mozgását micsoda lebegéssé változtatja a ritmusszélesítés 2/4, 3/4, 4/4! Szinte a magasugrót látjuk, amint nekifut, felugrik, száll a léc fölött és lehull a földre. Ezután a nagyszerű tripodikus sor után a második egyszerű dallamot hoz ellentétes irányban az egyszerű, bipodikus ritmusban. A harmadikban azt kis toldással variálja, hogy a várakozást fokozza a visszatérés előtt, amikor újra, talán még nagyobb hatással halljuk a csúcson kitáruló első sort.

0367 dalunk valósággal tobzódik a ritmus-összevonás és kiszélesítés lehetőségeiben (a jelzett variánssal, amit többfelé lehetett hallani). Három sora egymásután mindig más-más lehetőséggel él. Pedig már az első sor váltakozó ütemeinek hullámzása is milyen kellemes; akkor látjuk igazán, amikor a belső sorok után újra visszatér!

176. példánk minden sorban végig megtartja a 2/4, 3/4, 4/4 fokozatosan kiszélesedő ritmusát. Itt az ellentétet hangnemi fogás biztosítja. Az első sor majdnem olyan leleményes öltésekkel tűzi fel a két kvartra az ötfokú skála belső három hangját, mint a 278. példa. Ezáltal egy igen határozott, moll-pentaton érzést és kvart-szerkezetet vés emlékezetünkbe. A következő sor meglepetése az, hogy megszólaltatja az „idegen" dór-szextet, méghozzá az előbbi *c*-kvartközpontra épülő dúr hármashangzat-felbontás keretében; sőt a további dallammenet újabb

elhasználatlan hangokat is megszólaltat: a felső *a*-t, ami szintén „idegen" az ötfokúságban, és az oktávot. A harmadik sor végén megjelenő kis változat *(f'–d'–b)* ugyan belülmarad az ötfokú rendszerben, de megint csak dúr-hármas felbontása, mintha csak szekvenciája volna a sor elején, szekunddal magasabban jelentkező dúr-hármasnak. Egyúttal át is vezet újra a visszatérő A sor pentatóniájába.

Másként jelentkezik az ellentét a hosszú, 12–20 szótagos AABA formájú dalokban. Az egyre hosszabb sorok mind jelentősebb dallammozgást tesznek lehetővé. Ennek megfelelően az ilyen formájú dalok valóban igen izgalmas, igen hatásos első sorokat alakítanak ki, amiben szinte az egész dal lényege benne van; érdemes háromszor is meghallgatni. A B sornak sokszor csak annyi a szerepe, hogy valami mást, ellentéteset hozzon a kétszeri ismétlés után, hogy lehetővé tegye a visszatérést, a háromszori elhangzást. Igen jó példa a TV által is népszerűsített „Látod édesanyám..." (gyűjteményünkben 0391).

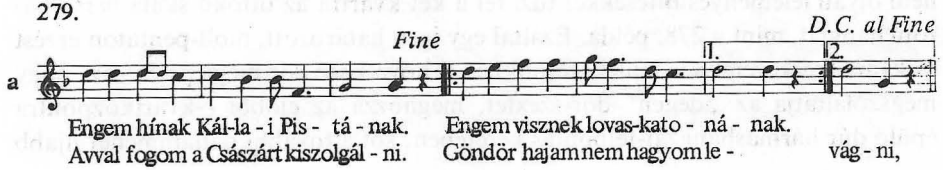
A dallamsor 19 hangból épül, s kétszer is bejárja a decima hangközt többszöri kanyargásával és irányváltoztatásaival. 6+6+7 szótagos sorának egy-egy ízülete elég volna egy régi stílusú dal egyetlen sorára. Érdemes összehasonlítani a 272. példa terjedelmével. Az összesen 24 hangból áll, ez 70-ből; amannak mozgása 30 hangköz (hangismétlést nem számítva); az új dalé összesen 106 hangköz. Egyetlen sora majdnem annyi, mint az egész régi dal: 19 hang, 28 hangköz. (De ha a folytatódó sorok első hangközét is számítom, akkor 32 vagy 30 hangköz.) Az egyetlen A-sor kiteszi a 6 szótagos régi dallam egészét. Mit hoz ezután a B-sor? A legmagasabb elért hangról indul el majdnem skálaszerű egyenes lefutással a felső *b*-ről az alsó *b*-ig. A hajladozó első sorokkal szemben ez az egyenes sor olyan, mint egy bot – mint a karikás ostor nyele, amely körül kanyarog az ostor.

Természetesen nem minden variáns oldja meg olyan kitűnően a hatás követelményeit, mint a példának felhozott dalok. Éppen a legutóbbinak közismert változata már nem bánik ilyen takarékosan a lehetőségekkel: harmadik sora nem a decimáról indul, a felső *do*-ról, hanem az 5. fokról ugrik fel ugyanolyan szextugrással, ami az A-soroknak is csúcspontja volt, már kétszer elhangzott, s majd harmadszor is el fog hangzani az utolsó sorban. Ellentét helyett tehát éppen túl sok ismétlés lesz az eredmény, újság helyett a hallottak elcséplése.

Ez a példa tehát azt mutatja, hogy nem minden variáns egyenlően jó és nem minden dal tökéletes. Néha egész dallamcsaládok is közepesek vagy gyengék; máskor kitűnő daloknak vannak gyenge, sőt romlott változatai. Néha egészen kis különbség, mint az előbbiben is, leronthatja a hatást.

0332-es dalunknak van olyan változata – 279. példa –, amely nagyon gondosan válogatja meg a hangokat, nehogy idő előtt elhasználja.

279.

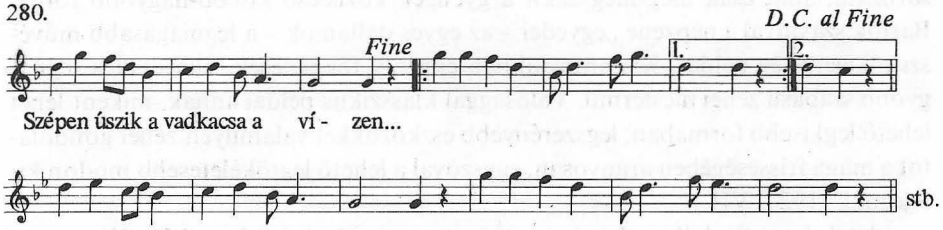


a= Galgamácsa 1941 Bakó F.; **b**= Járdányi 1961 II, 7.

Első sora például csak az utolsó ütemben érinti az alaphangot, odáig kikerüli. Az oktávot második sorának csak a csúcspontján éri el. Így mind a két szélső hang egy-egy sorban egyszer hangzik el (a záróformulában természetesen kétszer, mert a záráshoz szinte kötelező a hangismétlés). Az alátett változat az alaphangot is elsüti már a sorvég előtt, az oktávra is előbb felugrik, kétszer megüti, sőt még följebb is megy; de ez a „csúcs" nem esik az ütem elejére, a leghangsúlyosabb helyre, hanem éppen a legsúlytalanabb negyedik negyedre. Az utána következő ütemkezdetre már visszafelé lépve jut el a dallam. Vagyis jól előkészített csúcs helyett elhasznált és nem kiemelkedő, hatástalan tetőpont. Nyilván a skálaszerű menet helyén lévő ugrás, a dór hangnem helyett lévő ötfokúság miatt esett rá a választás, de nyilvánvalóan az esztétikai érték rovására.

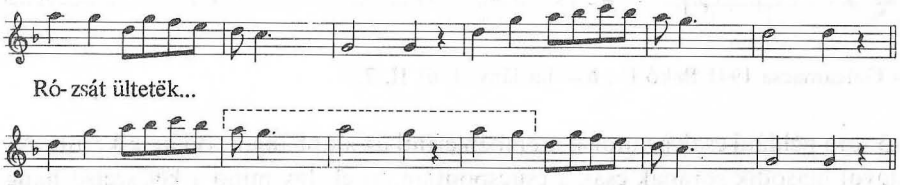
Hasonló a viszony a közölt 0343-as és változata, a 280. példa között. Az A-sor önmagában nézve szebb, mint az eol változat; ugyanezt már nem lehet elmondani a B-sorról. Az egész dallam összhatása szempontjából pedig kétségtelen az ötfokú megoldás hibája. Számoljuk meg, hányszor hangzik el benne a legmagasabb hang, az oktáv: nyolcszor, méghozzá mindjárt a második szótagon, azután a sorok elején kétszer, s utána újra. A negyedik sor elején már szinte bántó az ismétlődése. A gyűjteményünkben közölt változat (0343) – ez az általánosabb – az első sorban egyáltalán nem megy föl az oktávig, a másodikban-harmadikban pedig csak az elején üti meg, ez a dallam csúcsa, s utána már többé nem halljuk. Az ötfokú fordulatok közt megjelenő moll (eol-) szext pedig új szín, egyáltalán nem hat idegenül környezetében. Ebben az esetben az eol megoldás takarékosabb, hatásosabb, és az ötfokú lapos.

280.



Gyűjteményünk 0337-es számának alábbi változata nyilván annak köszönhető, hogy el akarták kerülni a négyszer ismétlődő 5–8 sorkezdő ugrást.

281.



Járdányi 1961 II, 124.

Az eredmény rosszabb lett annál, amit el akart kerülni. A négyszeri kezdés ugyanis kétszer másként folytatódik, és ezzel tulajdonképp kiemeli az újítást az ismétlődő kezdőhangok után: azt hisszük, hogy ismétel, pedig változtat. Az új megoldás viszont nónán (vagyis 2. fokon) kezd, ami ügyetlen és szokatlan hangmegütés; de legügyetlenebb a 3–4. sor kapcsolata, ahol háromszor egymásután halljuk a nónáról oktávra lelépő formulát: kétszer mint befejezést, harmadszor mint sorkezdetet. Megint csak a legjobban elterjedt forma (0337) a legjobb megoldás is egyúttal.

Természetesen vannak ennél rosszabb változatok is és ennél jelentéktelenebb dallamok is. A népdal sem csupa műremek. De vajon az írásos kultúra csupa műremeket produkál? Az egész népzenét nem a zenetörténet számon tartott remekműveinek egészével kell összehasonlítani, hanem az írásos műveltség kezdete óta termett bármiféle zene egészével: a mindenkori divat darabjaival, a tömegáruval, a selejttel, a könnyűzenével, rossz szerzők műveivel – és a remekművekkel együtt. Ha ezt mind egybevesszük, akkor biztosan nem a néphagyomány aránya lesz rosszabb! S ha a „szelekció" eredményét is beleszámítjuk, vagyis hogy mi van nagy tömegben, s mi csak néhány futó változatban, vagy a jó változatokkal szemben mennyi a rossz egy nagy dallamcsaládon belül, akkor még inkább az érték felé billen a mérleg. Akkor valóban elmondhatjuk, hogy a népdal remek darabok sorozata, amit csak meg-megszakít a gyengék közbeeső kisebb-nagyobb foltja. Bartók szavaival a népzene „egyedei – az egyes dallamok – a legmagasabb művészi tökéletesség példái. Kis arányaikban épp oly tökéletesek, akárcsak a legnagyobb szabású zenei mestermű. Valósággal klasszikus példái annak, miként lehet lehető legkisebb formában, legszerényebb eszközökkel valamilyen zenei gondolatot a maga frisseségében arányosan, egyszóval a lehető legtökéletesebb módon kifejezni." (1924, VII.)

Nyilván az új dallamokra is értette ezt, nemcsak a régiekre. S Kodály is magas értékelést nyújtott az új dalokról, amikor a korábbi műdalok után kialakuló új stílusról azt írta (1973, 48): „A lágy, epedő moll-melódiák és aprózó, csicsergő dúr-melódiák helyett újra a nagyapák keményebb, monumentálisabb hangja csendül fel benne."

Mégis, ha egészében állítjuk egymás mellé a régi dallamokat és az újakat, lehetetlen észre nem venni általános különbségeiket: a régi dallamok sűrítettebbek,

takarékosan bánnak az eszközökkel, mert kevesebbet is használnak fel belőlük akár vízszintesen a sorok hosszúságában, akár függőlegesen a hangterjedelemben. Legfőbb értékük a fokozatos kibontás, a szerkesztés. Az új dalok növelik az arányokat, szaporítják az eszközöket, viszont nem fejlesztésből épül ki a forma, legfeljebb ellentétek szembeállításából. Minden a fő mondanivalóba van sűrítve: a „főtémába", s a többi szinte séma szerint épül föl. Mintha a klasszikus-romantikus stílus jellemzését hallanánk. A klasszikusok kicsi, néha jelentéktelen témából a kidolgozás, a fejlesztés során építik ki szigorú fölépítésű formáikat. A romantikusok témái ragyogóak, de fejlesztésük szinte csak az egyszer megütött hang variálása. Kevés eszköz, szigorú szerkesztés egyfelől – egyre nagyobbra növelt terjedelem, halmozott eszközök másfelől. A változás a népdalban még idejét tekintve is majdnem egybeesik a műzenei stílusváltással.

Vagyis – bármennyire nem lehet különböző jelenségeket egyszerűen összemérni, s bármennyire nem volna helyes kisebbíteni a romantikát, – az új stílus egészében mégis valamivel elmarad a régi mögött. Körülbelül annyival, amennyivel a vidámság minden művészi megnyilatkozása elmarad a szomorúságé mögött, a vígjáték a tragédia mögött. Értékeljük a felszabadult, derült, bizakodó, erőtől duzzadó új stílust, különösen ha a társadalmi fejlődés szempontjából nézzük, amiből kinőtt. De a régiek „kevés öröm vegyítve sok bánattal" élménye mégis csak mélyebb szépségeket hozott létre.

Egy vonatkozásban kétségtelenül elmarad az új stílus a régi dalok mögött: az előadásmód, az énekstílus tekintetében. A variált, díszített előadás, a dallam fölékesítése az előadás felfokozott lírai hevében valami olyan többlet, amit a régi dalok énekesei hozzá tudtak adni a dallamhoz, s ami teljesen hiányzik az új stílusból. Sőt maga a hangszín is többlet, ami a régi éneklésben más, mint a ma széltében hallható előadásban. Ma, a magnetofon korában, a népdal iránt felújult érdeklődés elsősorban ezeket az előadásbeli sajátságokat értékeli. Hiszen a hagyományos énekstílus, a díszített előadás még jelentéktelen dalokat is be tud vonni ennek a hagyománynak vonzó mázával, hogy elfogadjuk szépnek. Ezért járnak a fiatalok tömegestől azokra a szigetekre, ahol még megmaradt az előadásnak ez a nagyszerű hagyománya, elsősorban a keleti magyar népcsoportokhoz a Mezőségre, Gyimesbe, Moldvába.

A népdal egésze szempontjából az a jó, hogy annyiféle szépség található benne, hogy sokféle stílus, élmény, lelkiállapot, sokféle zenei elem teszi változatossá. Mindenki mindig megtalálhatja benne az éppen neki való szépséget. S ha most szubjektíven kell felelnem arra, hogy mi a legszebb benne, a magam szavazata azokra a típusokra esik, amelyekben az érzés szabadon kiáradhat, de a forma fegyelme tömör, arányos kifejezésre kényszeríti; vagyis a régi dallamok közül azokra, amelyekben még bizonyos recitálás biztos formai keretek közt jelenik meg: olyan parlando-rubato dalokra, amelyekben vagy a sorzárlaton, vagy a dallam más részein még megáradhat a panasz; az „Imhol kerekedik"-féle dallamokra (221. példa), vagy az olyan parlando-rubato dalokra, mint a „Tőlem a nap" (153.

pl.); vagy ahol gazdag melizmákban áradhat bele úgy az érzelem, mint máshol a parlando beszélő soraiban, a „Szép a tavasz, de szebb a nyár" (0112) dalfajtájának előadással is átlelkesített darabjaira.

Van-e minden különbség ellenére is valami közös az újban és a régiben, és mindenben, amit a magyar nép többé-kevésbé magáévá tett? Bartók bizonyos izometrikus formákra, pentaton fordulatokra és alkalmazkodó-pontozott ritmusokra hivatkozik, amelyek végigkísérik parasztságunk zenei ízlését a különböző stílusok változásain át. Ennél is általánosabbat, de mindenre – az átvettekre is – jellemzőt mondhatunk, amikor megállapítjuk, hogy minden igazi magyar dallamnak határozott formát, világos tagolást, arányos fölépítést kell mutatnia: mindig tudjuk, hol tartunk. Pontosan fogalmazta meg ezt az igényt az az áji ember, aki egy suta formájú műdal hallatán így fakadt ki: „Ez olyan nóta, se eleje, se vége". Eleje és vége, ezt kívánja tudni mindig a magyar énekes, ezért ragaszkodik annyira a világos, jól tagolt formákhoz, a kadenciákkal pontosan határolt dallamrészekhez, a szigorú felépítéshez, amelyből valóban pontosan következik minden további lépés, és előre érezhető a dallam vége. Ez olyan tulajdonság, ami a heterometrikus dalokban is megvan, a pontozással alkalmazkodó ritmusú dalokban is, meg az azt elnyomó dudanótákban is, sőt az ötfokúságtól teljesen távol álló dúr-dallamokban is. Ez tehát valóban a teljes népzenére jellemző, ugyanakkor független hagyománytól, nyelvtől, kizárólag az ízlésre jellemző, a közösség stílusváltozásokon és átvételeken túl mindig jelentkező igényére.

Mit jelent a népdal a közösségnek: az emberiségnek, a nemzeteknek? Azt az egyetlen művészetet, amelyet emberek sokasága közösen teremtett meg; tehát a *közösségi művészetet*. Teljesen közömbös ebből a szempontból, hogy ez a közösség általában a parasztság (legalábbis az újabb kori Európában; primitív társadalmakban az egész közösség). Az a lényeg benne, hogy sok ember együttes alkotása, nem egy magányosé; mindenkié, nem egyé. Ezért vannak szűk határai, de azokon belül nagy mélységei. S ezért van felismerhető hangja, akármelyik nép akármelyik stílusáról van szó: mindjárt felismerhető, hogy népköltészet, népzene, s azonnal megismerhető, ha egyéni költészet avatkozik bele, akár jó, akár silány. Ezért jelent külön színt, ami akkor is érték lesz, amikor már a múlté lesz az az életforma, amely létrehozta; amint érték akármelyik régi, nagy művész életműve is, akinek stílusa is már a múlté, nem folytatódik tovább.

Ez a jelentősége minden népköltészetnek, minden népzenének, népművészetnek az összemberiség számára; ezt egyre jobban érzi és méltányolja minden nép, különösen az új nemzedék, amikor egymás szőtteseit vásárolja, egymás dalait, táncait gyűjti, dalolja, táncolja. Ezenfelül van különleges jelentősége minden kisebb közösség számára. Éppen mert sokan, „mindenki" részt vesz alkotásában, ki is fejezi minden kisebb vagy nagyobb közösség, nép, nemzet ízlését, művészi vágyait. Szintén határok között, de igen világosan. Ezért lehet alapja minden nemzeti művészetnek; ezért lehet a népzene alapja minden nemzet zenekultúrájának.

AZ IDÉZETT MŰVEK ÉS RÖVIDÍTÉSEK JEGYZÉKE

Almási István: Fenomenul apocopei în cîntecele populare maghiare din Glăjărie. Revista de Etnografie şi Folclor 1969/1, 59–68.

Almási István: Népdalok a Fekete-Körös mentéről. Művelődés 1970/január.

Amades, J.: Folklore de Catalunya 2. Canconer. Barcelona 1951.

Avasi Béla: A széki banda harmonizálása. Néprajzi Értesítő 1954, 25–45.

Bárdos Lajos: Magyar karácsonyi dalok a XVIII. századból. Zenei Szle 1929/I, 59–62.

Bárdos Lajos: Heptatonia secunda. Lásd Bárdos 1969, 348–464.

Bárdos Lajos: Harminc írás a zene elméletének és gyakorlatának különböző kérdéseiről. 1929–1969. Budapest 1969.

Bárdos Lajos: Alkalmazkodó ritmus. Az ének-zene tanítása XVII, 1974/3, 125–131.

Bárdos Lajos: A mazurkák népi skálái. Parlando 1978/4, 1–9.

Bartalus István: Magyar népdalok. Egyetemes gyűjtemény, I–VII, Budapest 1873–1896.

Bartha Dénes: A jánoshidai avarkori kettőssíp. Archeologica Hungarica XIV, Budapest 1934.

Bartha Dénes: A XVIII. század magyar dallamai. Énekelt versek a magyar kollégiumok diák-melodiáriumaiból (1770–1800). Budapest 1935.

Bartók Béla: A magyar nép hangszerei. Ethnographia 1911, 305–310, 1912, 110–114.

Bartók Béla: A hangszeres zene folkloreja Magyarországon. Zeneközlöny 1911, 141–148, 207–213, 309–312, 1912, 601–604.

Bartók, Béla: Cântece poporale românești din comitatul Bihor (Ungaria). Bucureș ti 1913.

Bartók, Béla: Volksmusik der Rumänen von Maramureș. München 1923 – Budapest 1966

Bartók Béla: Primitív népi hangszerek Magyarországon. Zenei Szemle 1917, 273–275.

Bartók Béla: A magyar népdal. Budapest 1924.

Bartók Béla: Magyar népi hangszerek. Zenei Lexikon II, 58–63. Budapest 1931.

Bartók Béla: Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje. Budapest 1934.

Bartók Béla: Faji tisztaság a zenében. (=Race Purity in Music) Modern Music 1942 – Bartók Béla Összegyűjtött Írásai, 601–603.

Bartók, Béla: Slovenské L'udové Piesne. I. Bratislava 1959.

Bartók Béla összegyűjtött írásai, I, Közreadja Szőllősy András. Budapest 1966.

Bartók, Béla: Rumanian Folk Musik. The Hague 1967.

Bartók Béla–Kodály Zoltán: Erdélyi Magyarság. Népdalok. (=Sz. Nd.) Budapest,

Bartók, Béla–Albert B. Lord: Serbo-Croation Folk Songs I. New York 1951.

Bartók Béla lásd Saygun

Baud-Bovy, Samuel: La strophe de distiques rimés dans la chanson grecque. Studia Memoriae Belae Bartók Sacra. Budapest 1956, 365–383.

Baud-Bovy, S(amuel): Tragudia ton Dodékanészon. Athen 1935.

Békefi Antal: Vasi népdalok. Szombathely 1976.

Benedek András–Vargyas Lajos: Az istenesi székelyek betlehemesjátéka. Ethnographia 1943, 155–176.

Bersa, Vladoje: Zbirka narodnih popievaka (iz Dalmacije). Zagreb 1944.
Besseler, H.: Renaissance-Elemente im deutschen Lied. Studia Musicologica XI, 63–68. 1969.
Boglár, Lajos–Halmos, István: Some Music of Nambicuara Indians (Mato Grosso, Brazil). Acta Ethnographica (Sajtó alatt)
Bognár Ignác: 50 eredeti nép és magyar dal. Pest 1856.
Bonfeld, M.: Russzkie narodnüe peszni Vologodszkoj Oblaszti. (Szevero-zapadnoe Knizsnoe Izd.) 1973.
Borsai Ilona: Díszítés és variálás egy mátrai falu dalaiban. Ethnographia 1959, 270–290.
Borsai Ilona: A magyar népi gyermekmondóka. (Kézirat)
Borsai Ilona–Kovács Ágnes: Cinege, cinege, kismadár. Népi mondókák, gyermekjátékok kicsinyeknek. Budapest 1975.
Bose, Fritz: Tonale Strukturen in primitiver Musik. Jahrb. f. Musikalische Volks- und Völkerkunde. Bd. 7. New York 1973, 18–45.
Bowra, C. M.: Heldendichtung. Eine vergleichende Phänomenologie der heroischen Poesie aller Völker und Zeiten. Stuttgart. (Heroic Poetry, London 1952 fordítása)
Böhme, Franz Magnus: Deutsches Kinderlied und Kinderspiel. Leipzig 1897–1924.
Brăiloiu, Constantin: Cântece bătrânești din Oltenia, Muntenia, Moldova și Bucovina. București 1932.
Brăiloiu, Const(antin): Bocete din Oaș. București 1938.
Brăiloiu, Constantin: A román népzene. Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára. Budapest 1943, 300–307.
Brăiloiu, Constantin: Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain. Annuario musical del Instituto Español de Musicología VII, 117–158. 1952.
Brăiloiu, Constantin: Vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăguș (Roumanie) 1929–1932. Paris 1960.
Canteloube, J. A.: Anthologie des chantes populaires français 1–4. Paris 1951.
Chevais, Maurice: Chansons populaires du Val-de-Loire (Orléans-Blois-Tours) et des pays avoisinants. Paris 1925.
C. Nagy Béla: Egy osztyák dallam magyar változata. Énekszó 1946/szept.
C. Nagy Béla: Népzenetudomány és iskolai énektanítás. Énekszó 1947/80–81, 1–7.
C. Nagy Béla: A magyar népdal eredete. Zenei Szemle 1947, 203–213.
C. Nagy Béla: Adatok a magyar népdal kialakulásához. ZTT VII, 605–688. 1959.
C. Nagy Béla: A siratódallam. Ethn 1961, 385–401.
C. Nagy Béla: Typenprobleme in der ungarischen Volksmusik. Stud. Mus. II, 225–266. 1962.

Csomasz Tóth Kálmán: Variantes des mélodies du XVIe siècle dans la musique folklorique hongroise moderne. Stud. Mus. 1964, 67–106.
Csomasz Tóth Kálmán: A XVI. század magyar dallamai. (=RMDT I.) Budapest 1958.
Csomasz Tóth Kálmán: A humanista metrikus dallamok Magyarországon. Budapest 1967.

Daems, Hendrik: Etnische Muziek in Belgie. (Hanglemez.) Dienst pers en publikaties Belgische Radio en Televisie.
D'Harcourt, Marguerite–D'Harcourt, Raoul: Chansons folkloriques françaises du Canada. Québec–Paris 1956.
Dincsér Oszkár: Két csíki hangszer. Mozsika és gardon. Budapest 1943.
Dobszay László: Der Weg einer sapphishen Melodie in die Volksmusik. Stud. Mus. 1971, 203–213.
Dobszay László: Comparative Research into an „Old Style" of Hungarian Folk-Music. Stud. Mus. 1973, 15–78.
Dobszay László: A sirató stílus zenetörténetünkben és népzenénkben. (Kézirat)
Domokos Mária: Die Tänze der Barkóczy-Handschrift (18. Jh.) Stud. Mus. 1975, 215–247.

Domokos Pál Péter: Egy népballada dallama. Ethn 1952, 150–160.
Domokos Pál Péter: Magyar táncdallamok a XVIII. századból. ZTT IX, 269–294. 1961.
Domokos Pál Péter: Beziehungen der Musik des 18. Jahrhunderts in Ungarn zur ungarischen Volksmusik von heute. Stud. Mus. 1964, 25–37.
Dugarov, D. Sz.: Burjatszkie narodnüe peszni. I. Peszni Hori-burjat. Ulan-ude 1964.
DVA = Deutsches Volksliedarchív, Freiburg im Breisgau, NSZK.

Emsheimer, Ernst: Ein finno-ugrischer Flötentypus? Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturforschung. Deutsche Ak. d. Wiss. zu Berlin. Veröffentlichungen der Sprachwissenschaftlichen Kommission. 5. Berlin 1965, 78–86. Magyarul: A vízimadarak népe (Szerk. Gyula J.) Budapest 1975, 107–118.
Erdélyi István: Egy eltűnt nép nyomában. A volgai bolgárok. Élet és Tudomány 1975/47.
Erdélyi Zsuzsánna: Adatok a magyar népköltészet színszimbolikájához. Ethn. 1961, 173–199, 405–429, 583–598.

Faragó József–Jagamas János: Moldvai csángó népdalok és balladák. Bukarest 1954.
Falvy Zoltán: A Linus-féle XVIII. századi táncgyűjtemény. Az Országos Széchényi Könyvtár Kiadványai XLIV, 407–443. Budapest 1957.
Fedorov, Gavril: 146 jura – 146 peszen. Csebokszari–Moszkva 1934.
Füredi Mihály: 100 magyar népdal. Pest 1851.

Gáldi László: A finnugor népi verselés tipológiai áttekintése. It 1960, 149–173 és 302–323.
Gerd, Kuzsebaj: Udmurt kürzsanyesz. Izsevszk 1927.
Grove's Dictionary of Music and Musicians. 5. ed. London–New York 1954.

Halmos Béla: Beszélgetés Ádám István „Icsán" széki cigányprímással. (Kézirat)
Halmos Béla: 12 csárdás. Egy tánczenei folyamat vizsgálata. Népzene és Zenetörténet IV (Sajtó alatt).
Halmos István: A zene Kérsemjénben. Budapest 1959.
Halmos István: Melody and Form in the Music of the Nambicuara Indians (Mato Grosso, Brazil). Stud. Mus. VI, 317–356. 1964.
Halmos István: Útban az önálló hangszeres formához. (Előadás „A népdal esztétikája és stilisztikája" c. szimpozionon. Sajtó alatt.)
Halmos István: lásd Boglár Lajos–Halmos István.
HFM = Hungarian Folk Music
Hornbostel, Erich M. von: Geburt und erste Kindheit der Musik. Jb. f. musikalische Volks- und Völkerkunde. 7., 9–17. 1973.
Hoerburger, Felix: Musica vulgaris. Lebensgesetze der instrumentalen Volksmusik. Erlangen 1966.
Hungarian Folk Music = HFM

Idelsohn, Abraham Zevi: Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz. I. Gesänge der Jemenischen Juden. 1914. II. Babylonische Juden. 1932. VII. Süddeutsche Juden. 1932.

Jagamas János–Faragó József: Romániai magyar népdalok. Bukarest 1974.
Járdányi Pál: A kidei magyarság világi zenéje. Kolozsvár 1943.
Járdányi Pál: Hangnemtípusok a magyar népzenében. Zenetudományi Tanulmányok I, 1953.
Járdányi Pál: Über Anordnung von Melodien und Formanalyse in der Gregorianik. (Bemerkungen zu B. Rajeczky: Melodiarium Hungariae Medii Aevi. I. Hymni et sequentiae). Acta Ethnographica 1959, 327–337.
Járdányi Pál: Magyar népdaltípusok, I–II, Budapest 1961.

Járdányi Pál: Die Ordnung der ungarischen Volkslieder. Studia Musicologica II, 1962, 3–32.
Járdányi Pál: Bartók und die Melodieordnung. Studia Musicologica V, 1963, 435–440.
Járdányi, Pál: Experiences and results in systematizing Hungarian Folksongs. Studia Musicologica 1965, 287–292.
Kallós Zoltán: Gyimesvölgyi keservesek. Néprajzi Közlemények 1960, V/1, 3–51.
Kallós Zoltán: Balladák könyve. Bukarest 1970. Hanglemezekkel: Budapest 1973.
Kallós Zoltán: Új guzsalyam mellett. Éneklettem én, özvegyasszony Miklós Gyurkáné Szályka Rózsa hetvenhat éves koromban Klézsén, Moldvában. Bukarest 1973.
Kardos Pál: Kórusnevelés, kórushangzás. Budapest 1969.
Károly Sándor László: „Jaj nekem, szomorú életem!" (A szövegformulák főbb típusai siratóénekeinkben.) Népi Kultúra – népi társadalom IX, 307–328. 1977.
Kasz'janova, I. Ja.: Mordovszkie erzjanszkie pohoronnüe pricsitanija. Soome-ugri rahvaste..., 385–401.
Kënge Popullore Dashurie (Instituti i Folklorit) Tirana 1965.
250 Kënge Popullore Dasme. Tirana 1966.
Kerényi György: Népies dalok. Magyar népdalok és népies dalok III. Budapest 1961.
Kiss Lajos: A szlavóniai magyar népsziget népzenéje. A MTA I. Oszt. Közleményei, XIV, 269–311. 1961.
Kiss Lajos: A szlavóniai magyar virrasztóénekek zenetörténeti jelentősége. A MTA I. Oszt. Közleményei, XXII, 123–147. (1966)
Kiss Lajos: Simonffy Kálmán és a magyar népzene. A MTA I. Oszt. Közleményei, XXVI, 339–353. 1969.
Knudsen, Thorkild: Structures prémodales et pseudo-grégoriennes dans les mélodies des ballades danoises. Journal of IFMC, 1958, 4–14.
Kodály Zoltán: Sajátságos dallamszerkezet a cseremisz népzenében. Emlékkönyv Balassa Józsefnek, a Magyar Nyelv szerkesztőjének 70. születésnapjára. Budapest 1934. Különnyomat: Pécs 1935.
Kodály Zoltán: Magyarság a zenében. (Mi a magyar? Szerk. Szekfü Gy. 1939.) Különnyomat: Budapest 1940.
Kodály Zoltán: Magyar zenei folklór 110 év előtt. Mindszenty Dániel és Udvardy János. Magyarságtudomány 1943, 374–379.
Kodály Zoltán: A magyar népzene. A példatárt szerk. Vargyas Lajos. Budapest 1973. (l. kiad. 1937.) Lapszámmal erre a kiadásra utalunk, amelyben a korábbi kiadások bővítései is mind megtalálhatók.
Kodály, Zoltán: Folk Music of Hungary. 2. ed. revised and enlarged by L. Vargyas. Budapest 1971.
Kodály Zoltán–Gyulai Ágost: Arany János népdalgyűjteménye. Budapest 1952.
Konkka, U.–Gomon, A.: Karelyszkie pricsitanija. Soome-ugri rahvaste..., 323–352.
Koukaly, V.: Marij Kalük muro. Leningrád–Moszkva 1951.
Kovács Ilona–Matijevics Lajos: Gombosi népballadák. Újvidék 1975.
Kubinyi Ferenc–Vahot Imre: Magyar és Erdélyország képekben, IV, Pest 1854.
Kulysetov, Dimitrij: Vürzüm muro arsas – Peszni urzsumszkih Mari. Joskar-Ola 1971.
Lach, Robert: Gesänge russischer Kriegsgefangener Wien-Leipzig. I. Bd. Finnisch-ugrische Völker. 1. Abt. Wotjakische, syrjänische und permiakische Gesänge. 1926. 2. Abt. Mordwinische Gesänge. 1933. 3. Abt. Tscheremissische Gesänge. 1929. 4. Abt. Tschuwaschische Gesänge. 1940.
Volksgesänge von Völkern Russlands. II. Bd, Turktatarische Völker. Kasantatarische, mischerische, westsibirisch-tatarische, turkmenische, kirgisische und tscherkessisch-tatarische Gesänge. Wien 1952. Gesänge russischer Kriegsgefangener. II. Bd. 2. Abt. Baschkirische

Gy. 1953. III. Lakodalom. Szerk. Kiss Gesänge. (68. Mitteilung der Phonogrammarchivs-Kommission) Wien–Leipzig 1939.
Laforte, C.: The Interest of a Classification According to the Poetics of Oral Tradition. Előadás, Esztergom 1978. VIII. 22. Lásd még uő: Poétiques de chanson traditionnelle française. Classification de la chanson folklorique française. I. Chansons en laisse. Québec 1977*.
Lajtha László: Szépkenyerüszentmártoni gyűjtés. Budapest 1954.
Lajtha László: Széki gyűjtés. Budapest 1954.
Lajtha László: Körispataki gyűjtés. Budapest 1955.
Lajtha László: Sopron megyei virrasztó énekek. Budapest 1956.
Liungman, Waldemar: Traditionswanderungen Euphrat-Rhein. Helsinki 1938. FFC 118–119.
Lloyd, A. L.: Folk Song in England. London 1967.
Lükő Gábor: Havaselve és Moldva népei a X–XII. században. Ethnographia 1935, 90–105.
Lükő Gábor: A magyar lélek formái. Budapest 1942.
Lükő Gábor: A magyar népdalszövegek régi stílusa. Néprajzi Értesítő 1957, 5–48.

Madarassy László: A palóc duda. Néprajzi Értesítő 1934, 81–88.
Manga János: Népi hangszerek a Felföldön. Ethnographia 1939, 135–153.
Manga János: Vengerszkaja volünka. Folia Ethnographica 1950, 1–18.
Manga János: Nógrádi dudások. A Néprajzi Múzeum Füzetei. 12. Budapest 1950.
Manga János: Hungarian Bagpipers. Acta Ethnographica 1965, 1–97.
Makszimăv, Sz. M.: Turi csăvasszen jurriszem. Supaskar 1932.
Makszimov, Sz. M.: Csuvasszkie narodnüe peszni. Redakcija V. Beljaeva. Moszkva 1964.
Manojlovics, Koszta P.: Narodne melodije iz isztocsne Szrbije. Beograd 1953.
Maróthy János: Az európai népdal születése. Budapest 1960.
Martin György: A néptánc és népi tánczene kapcsolatai. Tánctudományi Tanulmányok 1965/66, 143–195.
Martin György: A botoló nóta. Proportiogyakorlat nyomai a magyar néptáncban és népi tánczenében. MZT 1968, 201–221.
Martin György: Néptánc kislexikon. III. Páratlan és aszimmetrikus ritmusok tánczenénkben. Táncművészeti Értesítő 2, 26–35. 1968.
Martin György: Magyar tánctípusok és táncdialektusok. (Néptáncpedagógusok Kiskönyvtára.) Budapest (1970)
Martin György: The Relationship between Melodies and Dance Types in the Volume VI of Corpus Musicae Popularis Hungaricae. Stud. Mus. 1972, 93–145.
Martin György: Legényes, verbunk, lassú magyar. (Szempontok az erdélyi férfitáncok összehasonlító kutatásához.) Népi Kultúra – Népi Társadalom VII, 251–290. Budapest 1973.
Martin György: A magyar nép táncai. (Magyar Népművészet 7.) Budapest (1974).
Martin György: A magyar körtánc és európai rokonsága Budapest 1979.
Mátrai Gábor: Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye. I–III. Pest 1852.
Merriam, Alan P.: The Importance of Song in the Flathead Indian Vision Quest. Ethnomusicology, IX/2, 91–99. 1965.
MGG = Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel–Basel 1945–1973.
Mikusev, A. K.–Csisztalev, P. I.: Komi narodnüe peszni. Sziktüvkar. Vüp. 1. Vücsegda i Szüszala. 1966. Vüp. 2. Izsma i Pecsora. 1968. Vüp. 3. Mikusev, A. K.–Csisztalev, P. I.–Rocsev: Hrüm i Udora, Ju. G. 1971.
MNGY = Magyar Népköltési Gyűjtemény. Kiadja a Kisfaludy Társaság. IV. Sebestyén Gyula: Regösénekek. Budapest 1902. XIV. Szendrey Zsigmond–Kodály Zoltán: Nagyszalontai gyűjtés. Budapest 1924.
MNT = A Magyar Népzene Tára. Budapest. I. Gyermekjátékok. Szerk. Kerényi Gy. 1951. II. Jeles napok. Szerk. Kerényi

L. 1955. IV. Párosítók. Szerk. Kerényi Gy. 1959. V. Siratók. Szerk. Kiss L. és Rajeczky B. 1966. VI. Népdaltípusok. Szerk. Járdányi P. és Olsvai I. 1973.

Morvay Péter: A pásztortánc színpadi pályafutásának kezdete. Táncművészeti Értesítő 1956, 48–58.

Morvai Péter–Pesovár Ernő (szerk.): Somogyi táncok. Budapest 1954.

Olsvai Imre: Néhány előadásbeli sajátság népzenénkben. MTA I. Oszt. Közl. 1969, 329–336.

Paksa Katalin: A szegedi duda-hagyomány. Néprajzi Közlemények XIV/3–4, 125–140. 1969.

Paksa Katalin: A „Jaj-nóták" zenei világa. (A négysoros izometrikus szerkezet lazulása és továbbfejlesztése régi dalainkban.) Népi Kultúra – Népi Társadalom IX, 277–305 1977.

Paksa Katalin: Újabb adatok a pentaton finális-váltásra. Ethn 1976, 199–204.

Paksa Katalin: László Máténé Kőműves Kelemenje. Zenetud. Dolgozatok 1979, 157–176.

Paksa Katalin: A „szögedi nemzet" zenéje. Lásd Bálint Sándor: A szögedi nemzet. (Sajtó alatt)

Paksa Katalin: Tetraton dallamok díszítményei. Népzene és zenetörténet IV. (Sajtó alatt)

Paksa Katalin: A magyar népdalok zenei ékesítése. Díszítésrendszer a „Páva dallamcsaládban". Ethn 1980 (sajtó alatt)

Papp Géza: Über die Verbreitung des Quintwechsels. Stud. Mus. VIII, 194–195, 1966.

Papp Géza: A XVII. század énekelt dallamai. (=RMDT II.) Budapest 1970.

Papp János: A férfisiratókról. A Debreceni Déri Múzeum 1971. évi Évkönyve. Debrecen 1973, 333–361.

Pávai István: Népi harmóniavilág. *Művelődés* 1980 (Sajtó alatt)

PHÁ=Ötödfélszáz énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből. Sajtó alá rendezte Bartha Dénes–Kiss József. Budapest 1953.

Pinck, L.: „Verklingende Weisen". Lothringer Volkslieder. 2. ed. Kassel é. n.

Pinon 1961=Baucomont, J.–Guibat, F.–Lucile T.–Pinon, R.–Soupault, P.: Les comptines de langue française. Paris 1961.

Poueigh, J.: Chansons populaires des Pyrénées Françaises. I. Paris 1926.

Pt=Példatár. Lásd Kodály Zoltán: A magyar népzene. A példatárt szerk. Vargyas Lajos. (A számok a gyűjtemény sorszámai.) Budapest 1952–1973. (A számok változatlanok a különböző kiadásokban.)

Rajeczky Benjamin: Melodiarium Hungariae Medii Aevi. I. Hymni et sequentiae. Budapest 1956.

Rajeczky Benjamin: Parallelen spätgregorianischer Verziehrungen im ungarischen Volkslied. Studia Memoriae Belae Bartók Sacra, 337–348. Budapest 1956.

Rajeczky Benjamin: Adalék felvidéki lakodalmasaink dallamstílusához. Népr. Közl. II/3–4, 121–124. 1957.

Rajeczky Benjamin: Typen ungarischer Klagelieder. Deutsches Jahrb. f. Volkskunde 1957, 31–46.

Rajeczky Benjamin: Hungarian Folk Music – Magyar Népzene. (Hanglemezek) 1. LPX 1095–1098. 2. LPX 1801–1804. 3. LPX=HFM

Rajeczky Benjamin: Vorstrophische Formen in Ungarn. In: D. Stockmann–J. Steszewski: Analyse und Klassifikation von Volksmelodien, 93–99. Kraków (1973)

RMDT=Régi Magyar Dallamok Tára. I. lásd Csomasz Tóth, II. lásd Papp Géza

Rimszkij-Korszakov, N. A.: Szto russzkih narodnüh peszen. 2 Moszkva–Leningrád 1951.

Rüütel, I(ngrid): Vajda rahvamuusika tüpoloogia ja stiilid – Die Typologie und die Stile der wotischen Volksmusik. In: Soome-ugri rahvaste..., 216–281.

Rüütel, I.: Viisteist handi rahvaviisi Wolfgang Steinitzi pärandist. Soome-ugri rahvaste..., 478–483.

Salmen, Walter: Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter. Kassel 1960.
Saygun, Adnan: Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey. Ed. by László Vikár. Budapest 1976.
Sárosi Bálint: Citera és citerajáték Szeged környékén. Ethn 1961, 445–461.
Sárosi Bálint: Sirató és keserves. Ethn 1963, 117–122.
Sárosi Bálint: Die ungarische Flöte. AE 1965, 141–163.
Sárosi Bálint: Die Volksmusikinstrumente Ungarns. (Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Serie I. Bd. 1.) Leipzig (1967)
Sárosi Bálint: Zenei anyanyelvünk. Budapest 1973.
Sárosi Bálint: Instrumentale Volksmusik in Ungarn. Studia Instrumentorum Musicae Popularis IV, 115–141. Stockholm 1976.
Sebestyén Gyula: A regösök. MNGY V, Budapest 1902.
Seprődi János: Marosszéki dalgyűjtemény. Ethn 1901, 359–372.
Sharp, C. J.: English Folk Songs from Somerset. London 1905–1909.
Sharp-K = Sharp, Cecil: English Folk Songs from the Southern Appalachians. Ed. Maud Karpeles. 1–2. London–New York–Toronto 1952.
Sharp, C. J.: English Folk Songs. Some Conclusions. London ^{3}1954 (1. kiad. 1907.)
Slovenské spevy. Túrócszentmárton. I. 1880. II. 1890. III. 1899.
Sokoli, Ramadan: Folklori Muzikor Shyuiptar. Tirana 1965.
Soome-ugri rahvaste muusikapärandist. – Muzükalynoe naszledie finno-ugorszkih narodov. (Szerk.) I(ngrid) Rüütel. Tallinn 1977.
Souterliedekens. Een Nederlandsch Psalmboek van 1540...Ed. Mincoff-Marriage, E. 's Gravenhage 1922.
Sušil, Frantisek: Moravské národní pisně. 4. kiad. Praha 1951.
Szabolcsi Bence: A XVI. század magyar históriás zenéje. Budapest 1931.
Szabolcsi Bence: Osztyák hősdalok – magyar siratók melódiái. Ethn 1933, 71–75.
Szabolcsi Bence: Népvándorláskori elemek a magyar népzenében. Ethn 1934, 138–156.
Szabolcsi Bence: Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok. Ethn 1936, 233–251.
Szabolcsi Bence: Osztyák és vogul dallamok. (Újabb adatok a magyar népi siratódallam problémájához.) Ethn 1937, 340–345.
Szabolcsi Bence: Adatok a középázsiai dallamtípus elterjedéséhez. Ethn 1940, 242–248.
Szabolcsi Bence: A primitív dallamosság: a hanglejtéstől az ötfokúságig. Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára, 19–31. Budapest 1943.
Szabolcsi Bence: A magyar zenetörténet kézikönyve. Budapest 1947.
Szabolcsi Bence: A XVI. század magyar tánczenéje. Népzene és történelem, 59–131, Budapest 1954.
Szendrei, Janka: Zur Frage der Verbreitung der Regös-Melodien. Stud. Mus. 1967, 33–53.
Szendrei, J(anka): Beiträge zu den musikgeschichtlichen Beziehungen des volksmusikalischen Rezitativs. Stud. Mus. 1971, 275–288.
Szendrei Janka: Recitatív típusok a magyar népzenében. Népzene és zenetörténet. II, 65–123. 1974 (I)
Szendrei Janka: „Szent István szolgái". Egy regösmotívum német párhuzama. Ethnographia 1974 (II), 315–329.
Szendrei Janka–Dobszay László–Vargyas Lajos: Balladáink kapcsolatai a népénekkel. Ethnographia 1973, 430–461.
Szenik Ilona–Almási István–Zsizsman Ilona: A lapádi erdő alatt. Ötvennyolc magyarlapádi népdal. Bukarest 1957.
Szini Károly: A magyar nép dalai és dallamai. Pest 1865.
Sz. Nd. (= Székely népdalok) Lásd Bartók Béla–Kodály Zoltán: Erdélyi Magyarság...
Szomjas-Schiffert, György: Traditional Sin-

ging Style of the Lapps. 1973 Yearbook of the IFMC, 51–61.
Szomjas-Schiffert György: Népzenegyűjtő utam a Lappföldön. A MTA I. Oszt. Közleményei XXVI, 355–373. 1969.
Szomjas-Schiffert, Gy(örgy): Finnisch-ugrische Herkunft der ungarischen „Regös"-Gesänge. Congressus Internationalis Fenno-Ugristarum, 1960. Budapest 1963.
Sztecsenko-Kuftina, V. K.: Drevnyejsie insztrumentalynüe osznovü gruzinszkoj narodnoj muzüki. I. Flejta Pana. – Les plus anciens fondements instrumentaux de la musique populaire géorgienne. I. La flûte de Pan. Tiflis 1936.
Sztoin, Vaszil: Narodni peszni ot Timok do Vita. Szofija 1928.
Sztoin, Vaszil: Narodni peszni ot szredna szeverna B'lgarija. Szofija 1931.
Szuraev-Korolev, G. I.–Kavtaszkin, L. Sz.: Mordovszkie narodnüe peszni. Moszkva 1957.
Szuraev-Korolev, G.: Mordovszkie narodnüe peszni. Szaranszk 1969.

Tampere, H.: Eesti rahvalaule viisidega. Tallin I. 1956. II. 1960. III. 1958. IV. 1964. V. 1965.
Tanimoto, Kazuyuki: A Study on the Tone-system of Ainu Music. Journal of Hokkaido University of Education (Section I C) Vol. 17. No. 2., 83–106. 1966 December.
Tanimoto, Kazuyuki: A Study on the Tonal System of the Giljak Folk Melodies. The Department of Music, Sapporo Branch, Hokkaido Kyoiku University. Vol. 19, No. 1.
Tanimoto, Kazuyuki–Ikegami, Jirô: Orok Songs. Bulletin of the Institute for the Study of North Eurasian Cultures, Hokkaido University 8. 1974.
Tóth István fülöpszállási kántor: Áriák és Dallok verseikkel. 1832–1843. Ki. MTA R. és u. írók 8° 63. sz. I–II. rész.

Uhrovská Zbierka z roku 1730. Fontes Musicae Slovacae Facsimile I. Martin 1974.

Vakarelszki, Hriszto: Etnografija na B'lgarija. Szofija 1974.
Vargyas Lajos: Áj falu zenei élete. Budapest 1941.
Vargyas Lajos: Kétféle végződés egy dallam változataiban. Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára, 297–299. 1943.
Vargyas Lajos: Román–magyar kapcsolatok a népzenében. Románok és magyarok, 530–584. Budapest 1944.
Vargyas Lajos: Les mélodies des jeux de noël. Folia Ethnographica 1950, 95–112.
Vargyas Lajos: A magyar vers ritmusa. Budapest 1952.
Vargyas Lajos: Bartók Béla délszláv népdalkiadványa. Új Zenei Szle 1952/10, 9–11.
Vargyas Lajos: Ugor réteg a magyar népzenében. Zenetudományi Tanulmányok I, 611–657. 1953. (Első, rövidebb közlése: Ugorszkij szloj v vengerszkoj narodnoj Muzüke. Acta Ethnographica 1950, 161–196.)
Vargyas Lajos: Régi népdalok Kiskunhalasról. Budapest 1954.
Vargyas Lajos: Betűrím a magyar népköltészetben. Irodalomtörténet 1955, 401–410.
Vargyas Lajos: Kollektives Schaffen in der Volksmusik. Acta Ethnographica 1955 (I), 395–418.
Vargyas Lajos: Észrevételek Szabolcsi Bence tanulmánykötetére. Ethn 1955 (II), 514–519.
Vargyas Lajos: Beszámoló a romániai néprajzi kutatásról. Ethn 1955, 556–563.
Vargyas Lajos: A duda hatása a magyar népi tánczenében. A MTA I. Oszt. Közleményei VIII, 241–291. 1956. (Németül, kevesebb verbunkos-példával: Studia Memoriae Belae Bartók Sacra, 503–540, 1956.)
Vargyas Lajos: Francia párhuzam regösénekeinkhez. Néprajzi Közlemények II/1–2, 1–10 1957. (Franciául: Stud. Mus. 1962, 367–378.)
Vargyas Lajos: Áj falu zenei anyaga. Néprajzi Közlemények I. Régi népdalok V/2 1960. II. Új népdalok. 1. rész.

VI/3–4 1961. II. Új népdalok. 2. rész. VIII/1. 1963.
Vargyas Lajos: Magyar népdalok francia párhuzamai. Néprajzi Közlemények V/3–4, 3–21 1960.
Vargyas Lajos: A népdal mint műalkotás. A MTA I. Oszt. Közleményei XX, 185–193. 1963. (Angolul: Stud. Mus. 1964, 195–205.)
Vargyas Lajos: Magyar vers – magyar nyelv. Budapest 1966.
Vargyas Lajos: Siratók. (Ismertetés.) Kritika 1967, 47–49.
Vargyas Lajos: Totenklage und Vorgeschichte der Ungarn. Festschrift für Walter Wiora. Kassel–Basel–Paris–London–New York 1967, 623–627.
Vargyas Lajos: A magyar népballada és Európa. I–II, Budapest 1976.
Vargyas Lajos: Őstörténet. Magyar zenetörténet I. köt. Szerk. Rajeczky Benjamin. = Ethn 1980/1–2.
Vargyas Lajos: A regösének problémájának újabb, zenei megközelítése. Ethn 1979/2, 163–191.
Vaszilyev, V. M.: Mari muro. Kazany 1919.
Vaszilyev, M.: Mari muro. Kazany 1923.
Väisänen, O.: Vogulische und ostjakische Melodien. MSFOu LXXII. Helsinki 1937.
Väisänen, A. O.: Mordvinische Melodien. MSFOu XCII. Helsinki 1948.
Veress Sándor: Népzenei gyűjtés a moldvai csángók között. Ethn 1931, 133–143.
Vikár László: Egy új csuvas gyűjtés tanulságai. A MTA I. Oszt. Közl. XXIII, 189–199. 1966.
Vikár László: Cseremisz egymagúság. A MTA I. Qszt. Közl. XXVI, 375–385. 1969 (I)
Vikár László: Votiak Trichord Melodies. Stud. Mus. XI, 461–469. 1969.
Vikár László: Népzenegyűjtés a tatárok földjén. Ethn 1971, 262–266.
Vikár László: Archaikus finnugor dallamtípusok. Népzene és Zenetörténet II, 5–64. 1974.
Vikár László: A finnugor népek zenéje. Uráli népek. Szerk. Hajdú Péter. Budapest, 1975, 305–321.
Vikár László–Bereczki Gábor: Cheremis Folksongs. Budapest 1971.
Vikár, László – Bereczki, Gábor: Chuvash Folksongs. Budapest 1979.
Viski Károly: Huńgarian Dances. Budapest 1937.
Vladükina-Bacsinszkaja, N. M.: „Bogatür' Kedrovoe jadrüsko (pupüg-mojt)" – pesznya-szkazka manszi. Soome-ugri rahvaste..., 484–498.

Wiora, W(alter): Europäischer Volksgesang. Gemeinsame Formen in Charakteristischen Abwandlungen. Köln (1952)
Wiora, Walter: Älter als die Pentatonik. Studia Memoriae Belae Bartók Sacra, 185–208. Budapest 1956.
Wiora, Walter: Mittelalterliche Parallelen zu altungarischer Melodik. Stud. Mus. 1962, 379–399.

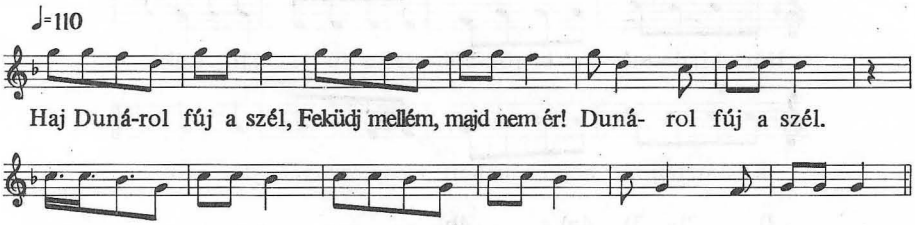
Zolnai László: Magyar hadizenészek a középkorban. Népzene és zenetörténet II, 125–148. 1974.
Zolnay László: A magyar muzsika régi századaiból. Budapest 1977.
Žganec, Vinko: Narodne popijevke Hrvatskog Zagorja. 1–2. Zagreb 1950–1952.

Zsartivlivi piszni rodinno-pobutovi. Uporjadkuvali: O. I. Dej, M. G. Marcsenko (tekszti), A. I. Gumenjuk (melodii). Kijev 1967.

PÉLDATÁR

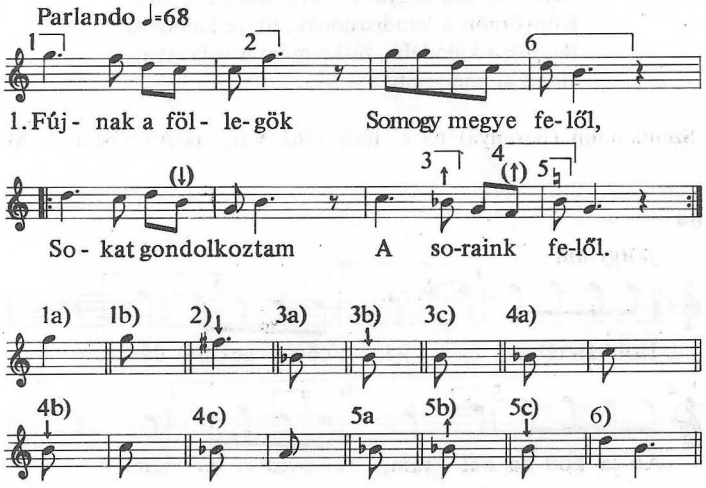
VM 685-87, 691-2
IX. 157, 161-63

01



AP 4483/g Karácodfa (Baranya) 49 é. asszony 1962 Vargyas–Andrásfalvy

02



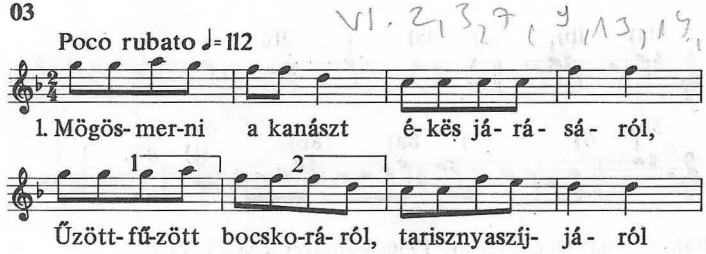
2. Sokat gondolkodtam
Még annak előtte,
Fölségödnél dolgunk
El vagyon rëndëlve.

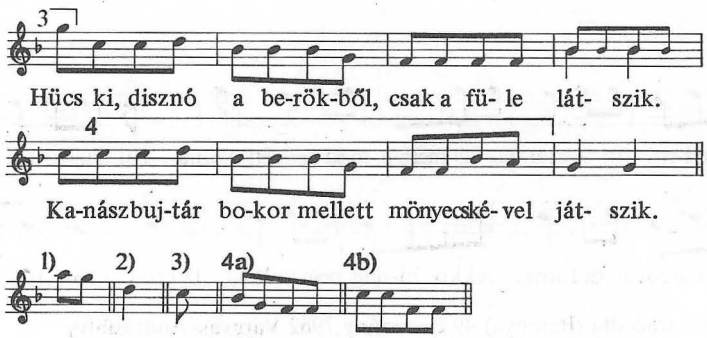
3. Sokat gondolkodtam
A régi atyákról,
A világon való
Sok bujdosásomról.

Nemespátró (Somogy) 62 é. asszony, 1962 Olsvai = MNT VI 417

03

VI. 2, 3, 7, 9, 13, 14, 21, 22, 24, 28, 48, 135

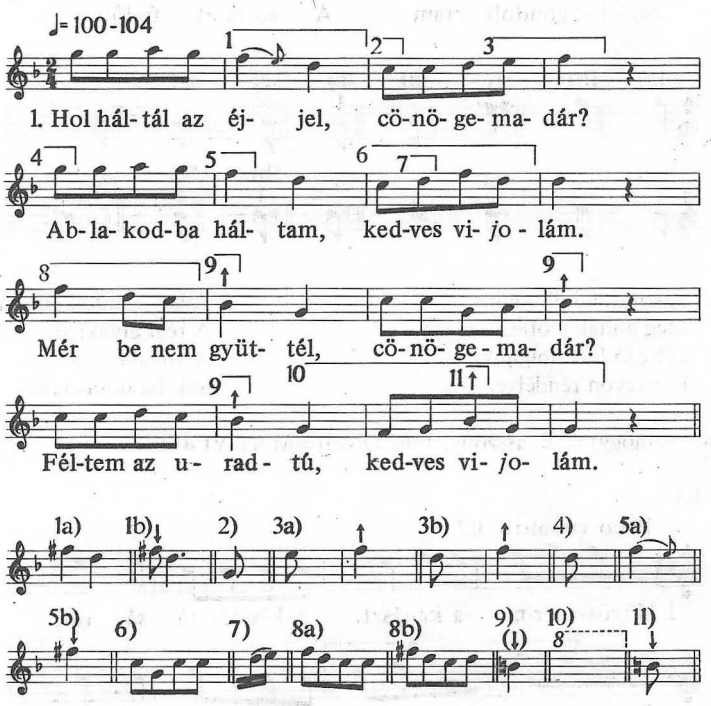




2. Elszaladt a kemönce telli pogácsával,
Utánnamönt a kanász fényös baltájával.
Árkot ugrott, nagyot fingott, kitörött a lába,
Könyörgött a kandisznónak, tögye kalodába.
Betötte a kalodába, tüske mönt a valagába,
Huzd ki hamarjába!

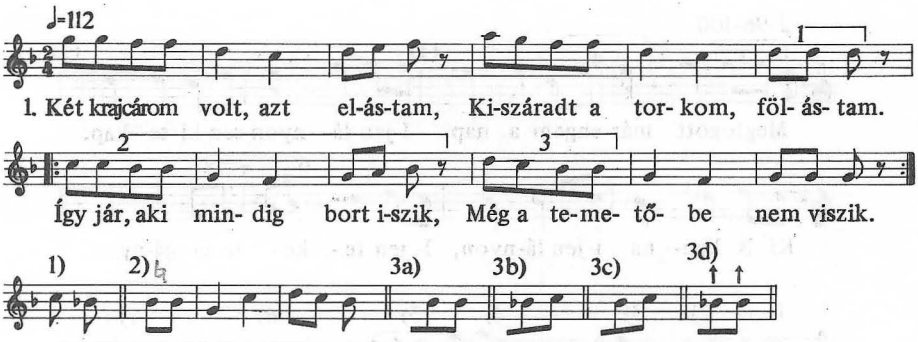
AP 4479/a Szentkatalin (Baranya) 63 é. férfi 1962 Vargyas–Andrásfalvy=MNT VI 24

VI 17-21, 25



Gr 61/B/a Báta (Tolna) 66 é. asszony 1936 Seemayer=MNT VI 125.

05

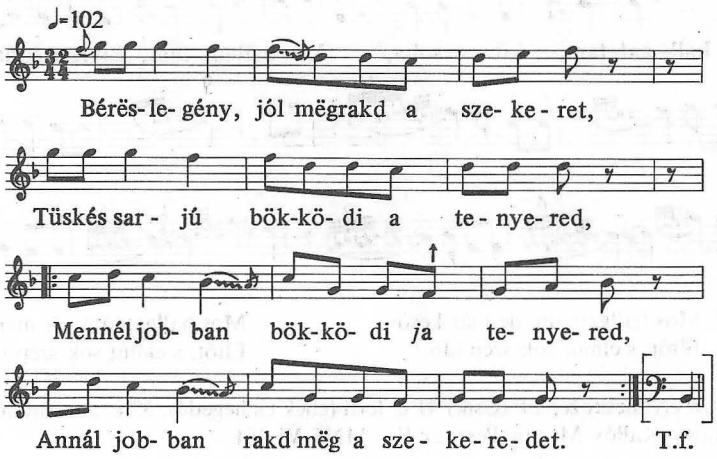


2. Túr a disznó, ha rétre möhet,
Tartok én szeretőt, ha löhet.
De nëm ijen szajhát, remondát,
Hanëm ojjan szép kis barna lánt.
Először a Julcsát, Katicát,
Azután a drága Mariskát.

AP 4480/h, 4477/e Szentkatalin (Baranya) 63 é. férfi 1962 Vargyas–Andrásfalvy = MNT VI 236

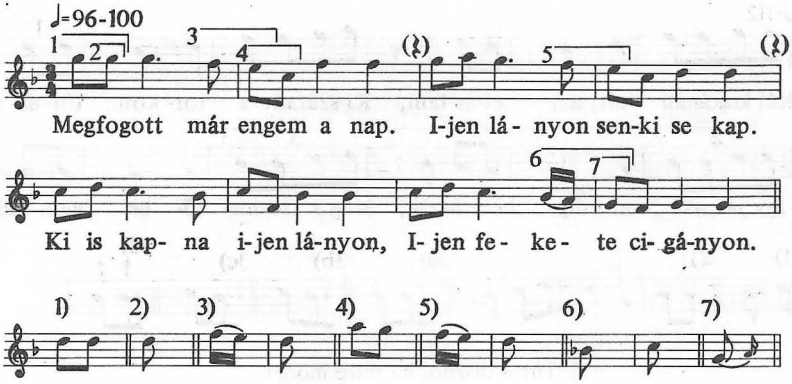
VI 349-51, 52-53

06



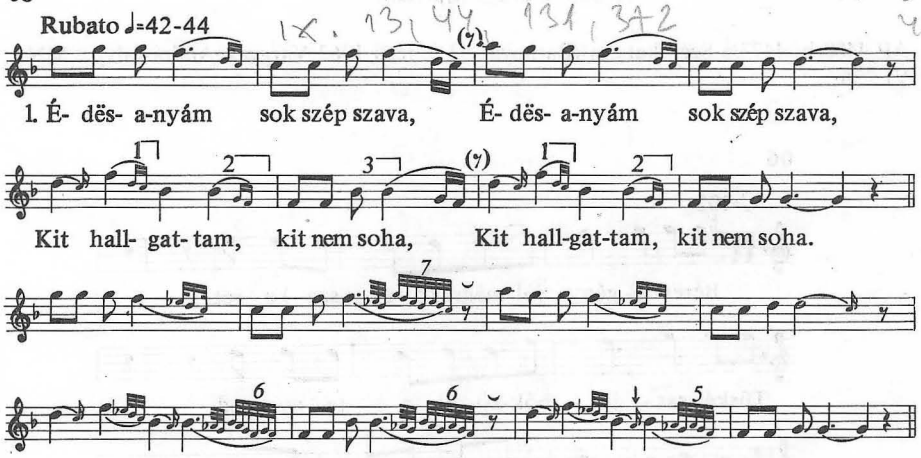
AP 7388/f Perkáta (Fejér) 78 é. férfi 1955 Pesovár F.

07



AP 4895/b Fülöp (Szabolcs) 76 é. férfi 1964 Kiss L. = MNT VI 371

08

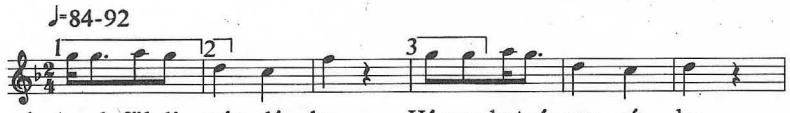


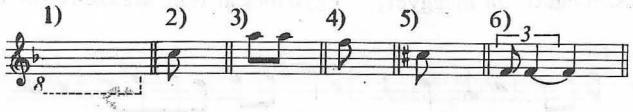
2. Mos hallgatnám, de már késő,
Eltőt, s elmút sok szép idő.

Mos hallgatnám, de már késő,
Eltőt, s elmút sok szép idő.

AP 5204/d Gyimesközéplok (Csík) 41 é. férfi (ének és hegedű), 32 é. asszony (ének) 1962 Andrásfalvy–Kallós–Martin–Pesovár F. = MNT VI 381

09





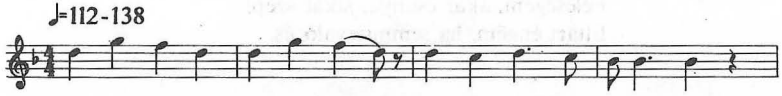
2. Ëggyik mondja nótáját,
Ölelgeti rózsáját,
Féreveti subájját,
Pöngeti sarkantyúját.

3. A második csak hallgat,
Torka jó bort kivángat.
Torka jó bort kivángat,
Babájára gondolgat.

4. A harmadik azt mondja:
Üljünk, pajtás, a lóra,
Siessünk, mer itt érnek,
Elvëszik életünket!

AP 5383/b Szilvás (Baranya) 68 é. férfi 1965 Olsvai=MNT VI 388

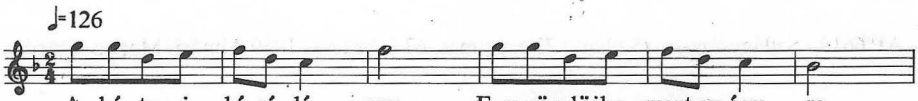
010

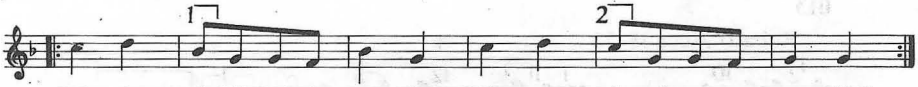


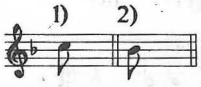
2. S ha te tudnád, amit én,
Te's is sirnál, nemcsak én.
Keservesebben, mind én,
S na na na na na na na.

AP 6631/h Válaszút (Kolozs) 69 é. asszony 1964 Kallós Pesovár F.–MNT VI 392

011

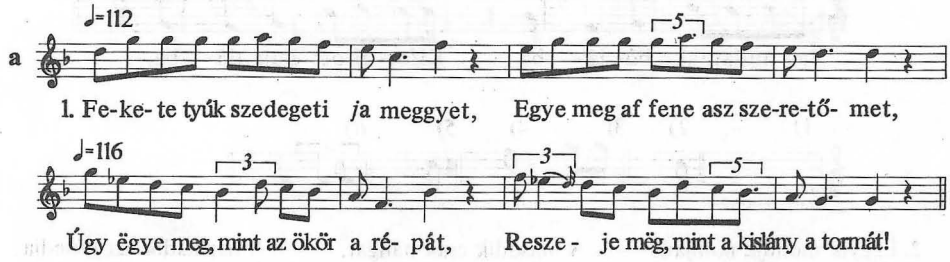






AP 5475/g Báta (Tolna) 45 é. asszony 1955 Martin=MNT VI 399

012

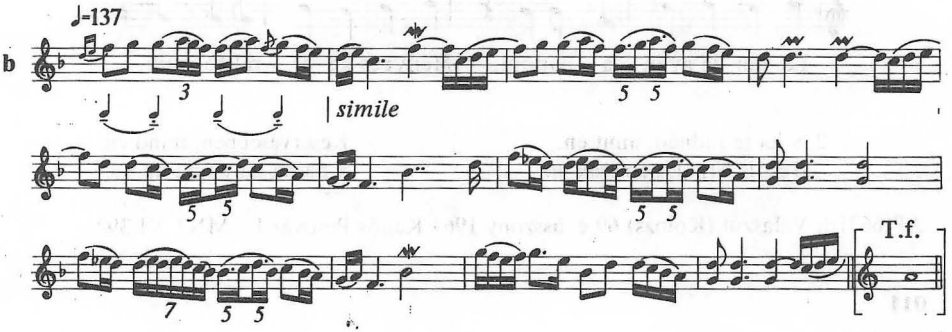


2. Tizenkettő, tizenhárom, tizennégy.
Hát te, piros barna kislán, hová mégy?
Mëgyëk én a régi szeretőm után,
Megkérdezem, szeret-ë még igazán.

3. Hacacáré, hacacáré, hacacca,
Nem vagyok én a lányoknak az ajja.
Se eleje, sem az ajja nem vagyok,
Azér, hogy egy kapcabetyár itthagyott.

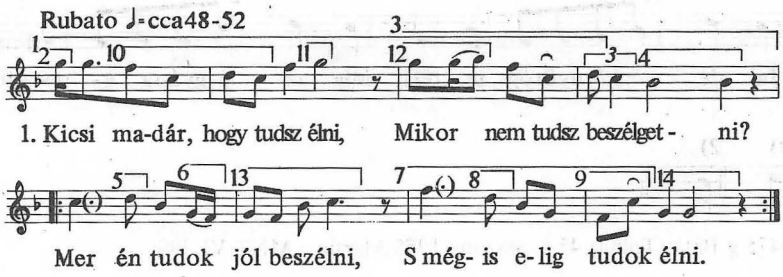
4. Cigánasszon, vesd mëg nëkëm a kártyát,
Mondd meg nekëm minden szivem szándékát!
Feleségem, akár csunya, jakár szép,
Eltart éngëm, ha semmirevaló jis.

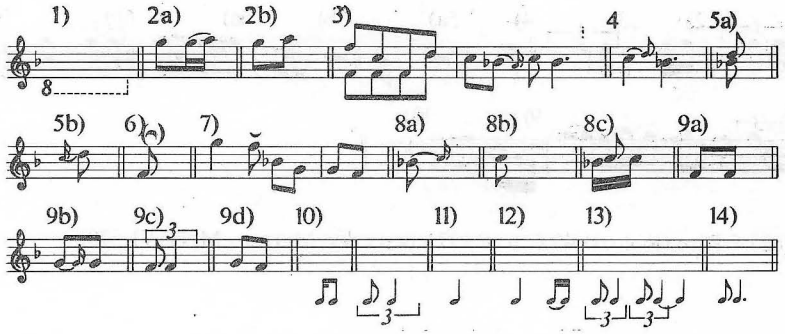
AP 4895/i Fülöp (Szabolcs) 39 é. asszony 1964 Kiss L.



AP 6619/i Szilágysámson (Szilágy) 73 é. prímás, 63 é. brácsás 1969 Almási–Martin Csárdás

013



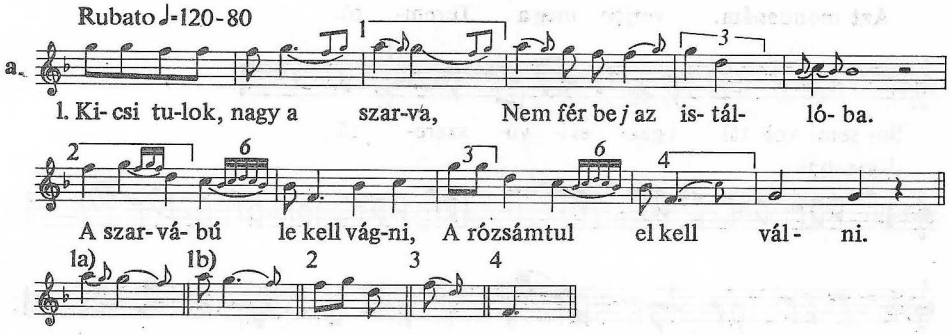


2. Kicsiny madár, jaj de fënn szállsz,
Mi az oka, alább nem szállsz?
Alább szállnék, de nem merëk,
Sok az irigy, s attól félëk.

3. Én Istenëm, mi az oka,
Nincs szërëncsém sëmmi jóba?
Van a rosszba, nincs a jóba,
Van a mindënnapi búba.

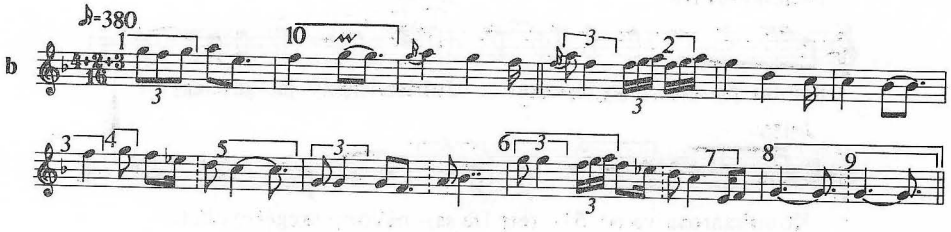
AP 4687/e Gyimesközéplok (Csík) 60 és 26 é. férfiak 1962 Kallós=MNT VI 456

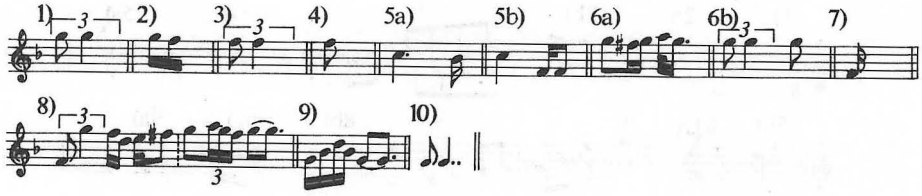
014



2. Kicsi tulok, nagy a járom.
Barna kislány az én párom.
Három kerek éve várom,
Mégis más lett az én párom.

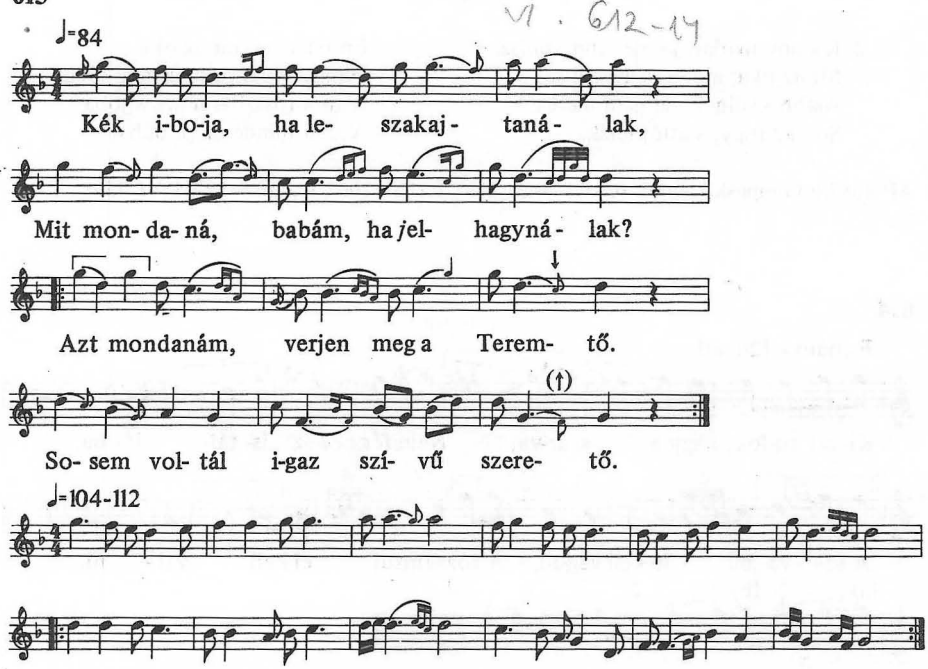
3. Kicsi csupor, nagy a füle,
Nem fér a babám zsebibe.
A fülibül le kell vágni,
Tölled, rózsám, meg kell válni.





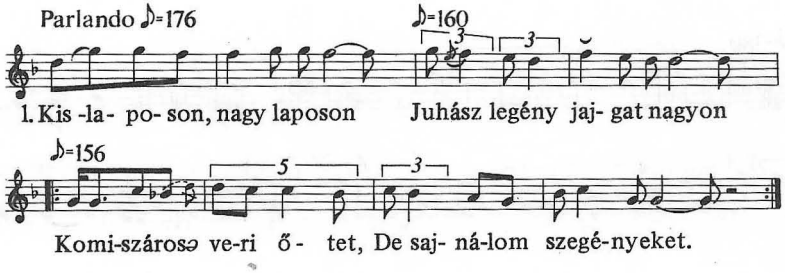
AP 7427/f Türe (Kolozs) 45 é. férfi 1971 Bereczky–Martin = MNT VI 570j

015



Gr 55/B/abcd Szentes (Csongrád) 49 é. asszony 1939 Dincsér = MNT VI 661

016



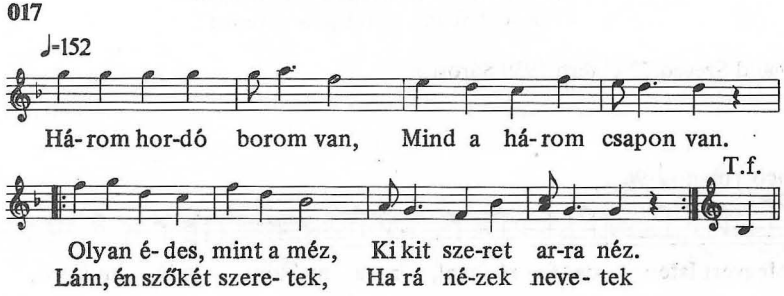
2. Iszik a bëtyár a csapon.
Sír a kislány az ablakon.
Në sírj, kislány, ojan nagyon!
Nem ütik a bëtyárt agyon.

3. Estelëdik, alkonyodik,
A számadó káromkodik.
Nem kijába káromkodik,
Mind a három bojtár iszik.

4. Ëggyik iszik Cserepesbe,
A másik a Sindëlësbe,
A harmadik a Morgóba,
Az egész nyáj kótorgóba.

AP 3985/a Dávod (Bács-Bodrog) 49 é. asszony 1961 Kiss L.

017



2. Három véka kendërmag,
Jaj de büszke legény vagy!
Mit ér a büszkeséged,
Ha nincs szép feleséged!

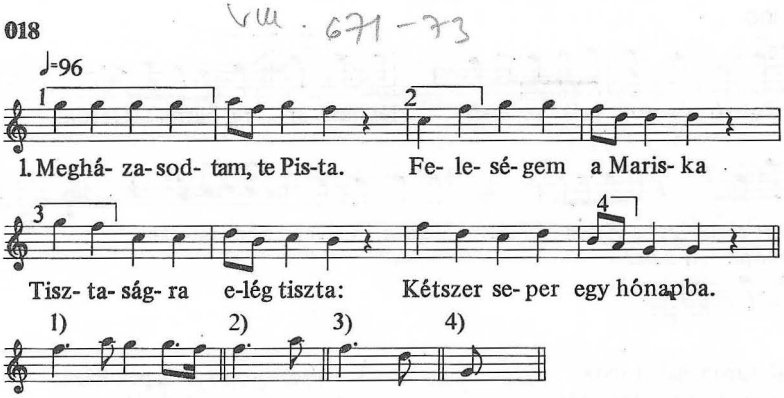
3. Három bukor saláta,
Három kislány kapálta.
Nem kell nékem saláta,
Csak az, aki kapálta.

4. Három bukor ribizli,
Három kislány szemezi.
Nem kell nékem ribizli,
Csak az, aki szemezi.

AP 6626/c Hollókő (Nógrád) 5 asszony (24–34 é.) 1963 Borsai I.

018

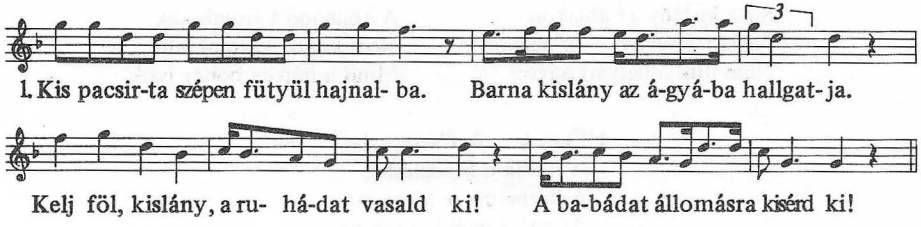
VM. 671-73



2. Kënyeret is jól tud sütnyi
Kétszër kever kovászt neki.
Három napig min keleti,
Mégis keletlen béveti.

AP 4504/g Gyimesközéplok (Csík) 69 é. asszony 1963 Vikár L.

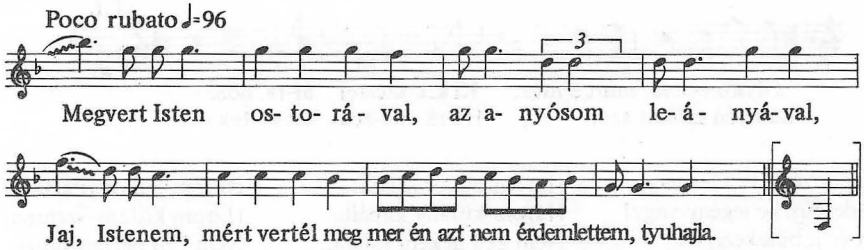
019



2. (De) Nem bánom én, akárhogy dörög az ég:
Nem veri el az én búzámat az jég.
Majd ád néköm Ferenc Jóska kënyëret.
Csak të, babám, në felejd a nevemet!

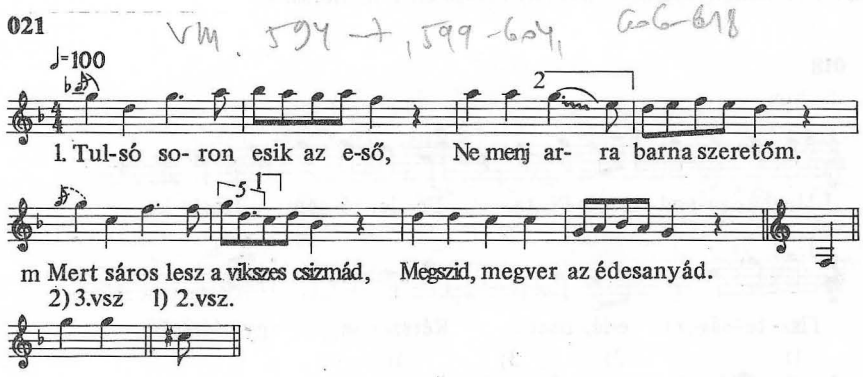
AP 2940/d Szeged 72 é. férfi 1959 Sárosi

020



AP 7294/g Gyergyócsomafalva (Csík) 67 é. asszony 1969 Szendrei J.

021

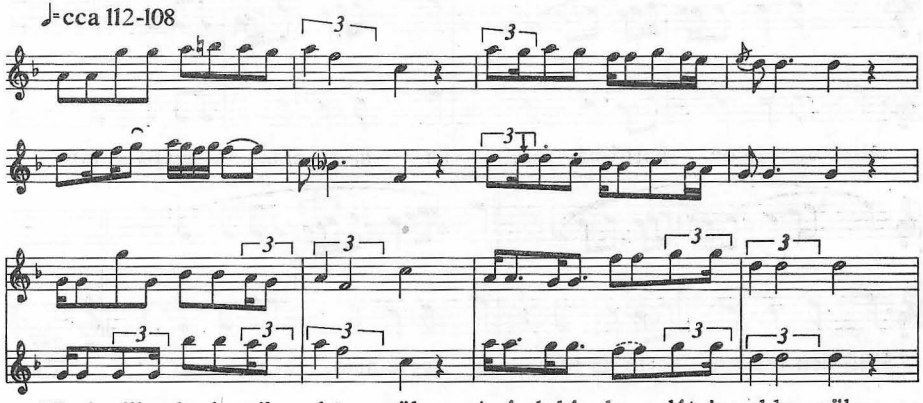


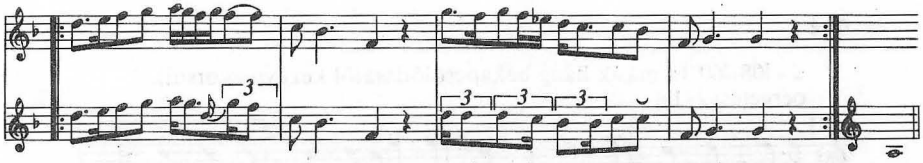
2. Tulsó soron esik a dara.
Ne menj arra Csutora Mara.
Besározod sárga papucsod,
Megszid érte Bagó sógorod.

3. Tulsó soron van a pék háza,
Van neki egy eladó lánya.
Ötven éve, hogy már eladó.
Vedd meg, pajtás, ez neked való.

AP 2827/f Galgamácsa (Pest) 63 é. asszony 1959 Bartók János

022



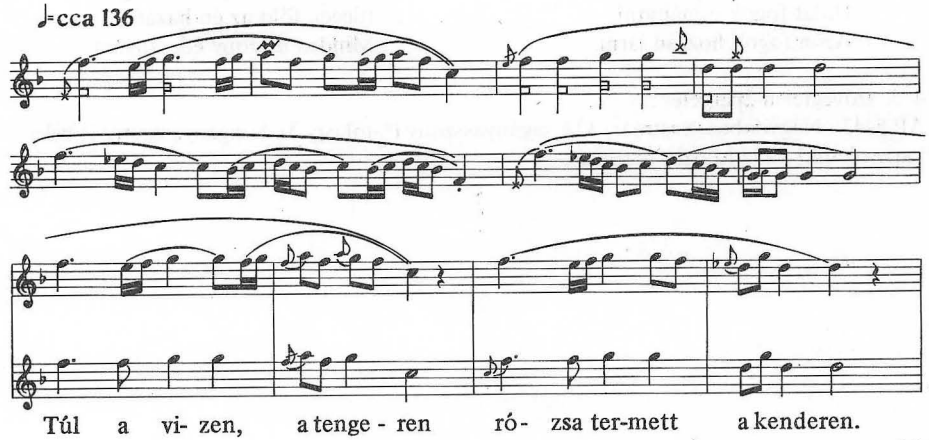


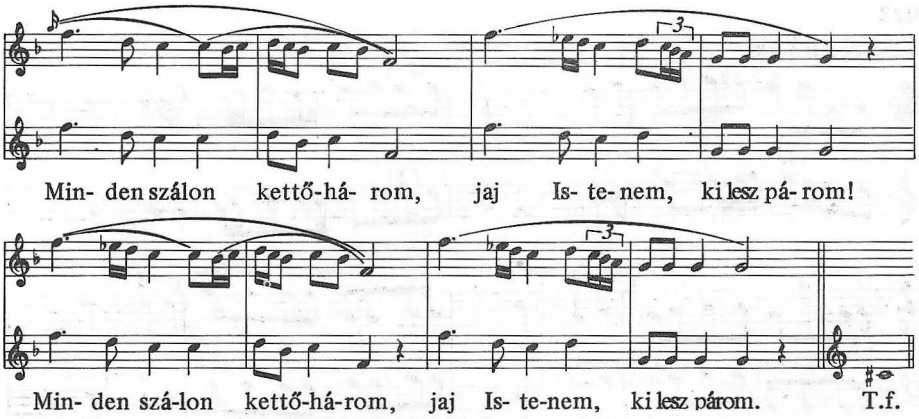
Ismétléskor:

2. Édesanyám sokat intett a jóra:
Ne menj fijam korcsomába bor innya!
Nem hallgattam édesanyám szavára.
Lányok vittek engem a csalfaságra.

AP 4682/b Gyimesközéplok–Hidegségpataka (Csík) 26 és 32 é. férfi 1962 Kallós

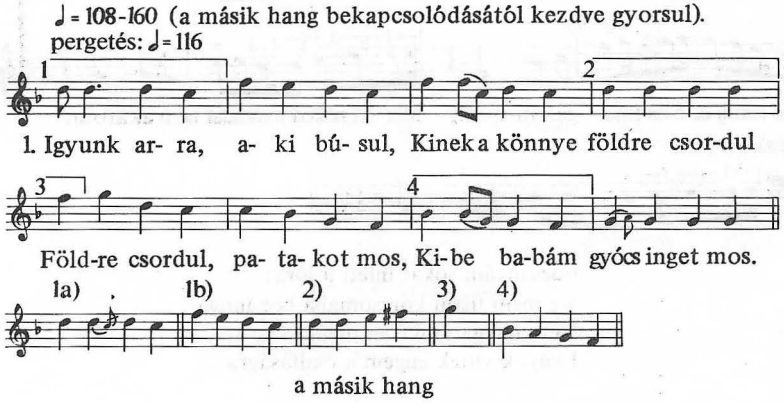
023





AP 4681/g Gyimesközéplok–Jávárdipataka (Csík) 57 é. asszony és 26 é. férfi 1962 Kallós

024



*

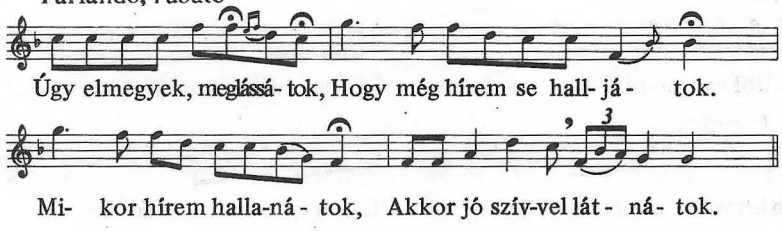
2. Meguntam má hozzád járni,
Sáros patakot gázolni.
Hidat fogok csináltatni,
Azon fogok hozzád járni.

3. Nem szólok én, csak hallgatok,
Mer én szegény árva vagyok.
Idegen föld az én hazám,
Minden asszony édesanyám.

4–5. szövegtelen „pergetés"

AP 5443/i Nagydobos (Szatmár) 32 é. cigányasszony (*-tól egy 51 é. cigányasszony is belekapcsolódik) 1955 Martin–Vargyas

025

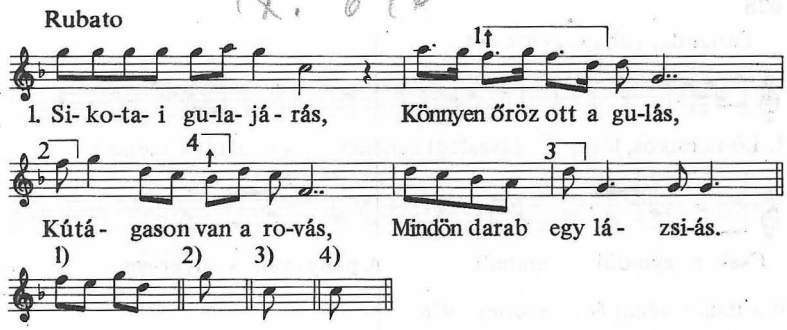


2. A búbánat keserűség,
Még a testvér is ellenség.
Ugy elmenyek, meglássátok,
Hogy még hírem se halljátok.

3. Mikor hírem hallanátok,
Akkor jó szívvel látnátok.
Mikor hírem hallanátok,
Akkor jó szívvel látnátok.

AP 4423/c Gyergyóditró (Csík) – Budajenő (Pest) 61 é. asszony 1962 Domokos P. P.

026



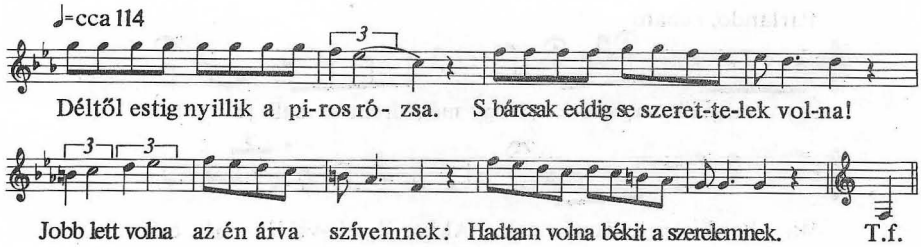
2. Azt gondolod, mindig igy lössz,
Hogy szeretőm sohasëm lössz?
Dehogy nëm lössz, de már van is,
Nálad, rózsám, szëbb is, jobb is.

3. Azt gondolod, hogy én bánom,
Hogy tëtőled el këll válnom?
Én elöttem az csak álom.
Nemcsak të vagy a világon.

4. Azt gondolod, részög vagyok,
Hogy ëgy kicsit ingadozok?
Lám, a nád is ingadozik,
Pedig az csak vizet iszik.

AP 1490/k Csányoszró (Baranya) 73 é. férfi 1956 Olsvai

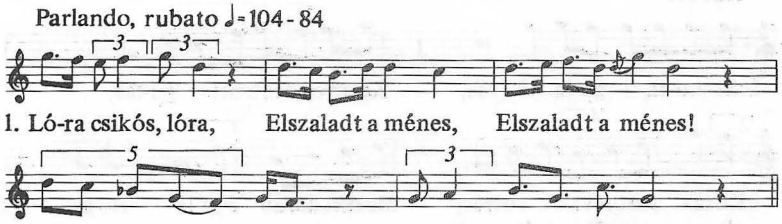
027



2. S azt gondoltad, kisangyalom, megcsaltál?
De még bizon meg se szomorítottál!
Megcsaltad te, kisangyalom, magadat.
Nem találtál nálamnál szebb virágot.

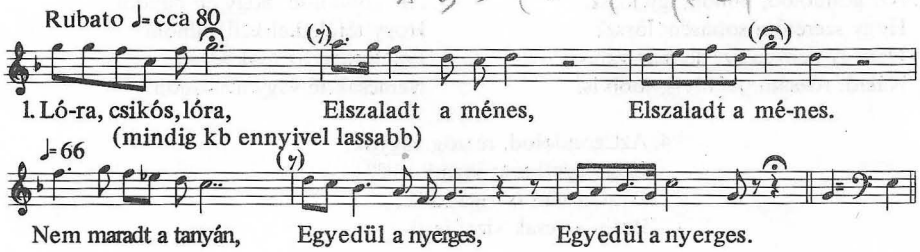
AP 4467/a Székelyudvarhely (Udvarhely) – Kalaznó (Tolna) 46 é. asszony 1962 Domokos P. P.

028



Gr 60/B/a Báta (Tolna) 66 é. asszony 1936

029



2. Mit tehetek róla,
Ha be vagyok zárva,
Van egy jó bojtárom,
Majd számol az róla
3. Számolj, bajtár, számolj
Az öreg lovakról!
Én is majd számolok
Kétéves csikókról.
4. A bajtár is felül
A maga lovára,
Hegyek közt, völgyek közt
Talál egy csárdára.
5. Szívem, csaplárosné,
Micsoda csárda ez?
Talán a betyárok
Mulató helye ez?

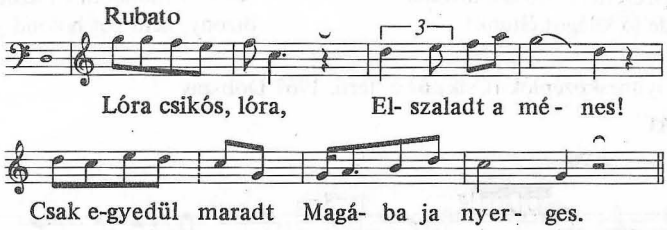
6. Szívem, csaplárosné,
Nyisd ki a kapudat!
Nem nyitom, nem nyitom,
Mert nem tudom, ki vagy.

7. Hallottad-e hírét
Gömöri betyárnak?
Nem sokáig kérem
Kulcsát istállódnak!
Majd kúcsnak fordiítom
A fényes baltámat!

A dallam 2. felére.

Minden 2. és 4. sor megismételve.
AP 5133/a Hárskút (Gömör) 70 é. férfi 1963 Vargyas

030



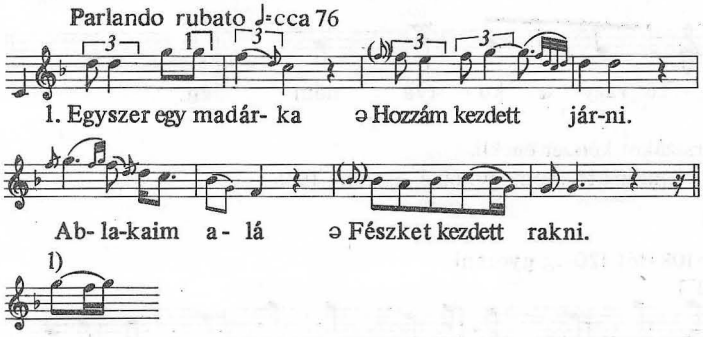
2. Elibe, elibe,
Sárga ló elibe!
Mer be talál menni
A virágos kertbe.

3. Ha be talál menni,
Sok kárt fog ott tenni.
Kedves galambomnak
Sokat kell fizetni.

Gr 73/B/c Áj (Abaúj) 65 é. férfi 1940 Vargyas

IX. 681, 82-89

031



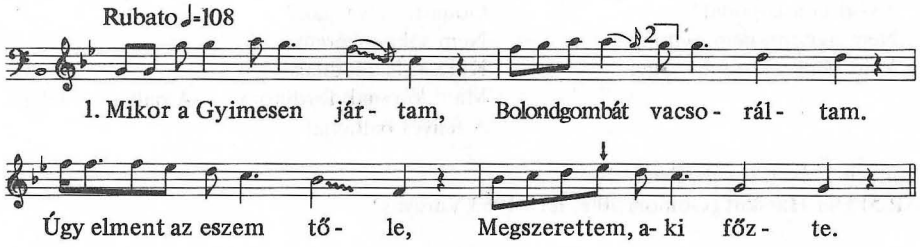
2. Azt egy irigy embër
Eszre kezdte venni.
A madárka fészkét
Le jakarja venni.

3. Szállj el, madár, szállj el
Idegen országra!
Ott rakjál te fészket
(A) Babám ablakára!

4. Ott rakjál te fészket,
(A) Babám ablakára!
Mer itt az árváknak
Nincsen pártfogója.

AP 6223/d Gyimes–Libaváros (Csík) 42 é. asszony 1963 Kallós–Andrásfalvy

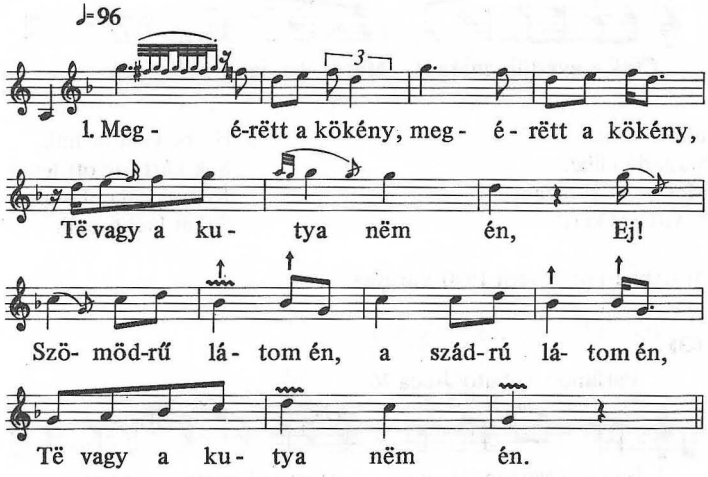
032



2. Megszerettem, s összekőttünk, Sokszor mondom én azóta:
Jaj de jó világot éltünk! Bizony, nem vót bolond gomba!

AP 7311/c Gyimesközéplok (Csík) 64 é. férfi. 1967 Dobszay

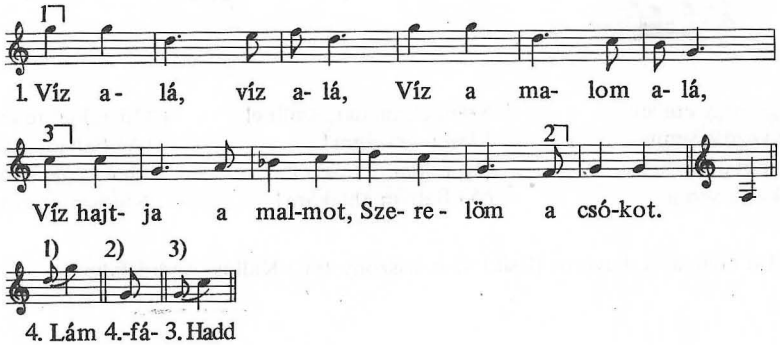
033



Az első versszakot kétszer énekli.
Gr 60/A/c Nemespátró (Somogy) 60 é. asszony 1936

034

vm. 189-191



vl. 434 j/4)c

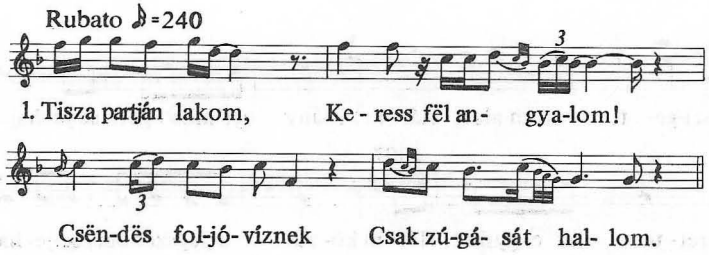
2. Szerelöm, szerelöm,
Átkozott gyötrelöm!
Mért nëm virágoztál
Mindön fa tetején.

3. Mindön fa tetején,
Cidrusfa levelén,
Hadd szakasztodd volna
Mindön szögén legén!

4. Lám, én szakasztottam,
El is szalasztottam.
Utánna szaladtam.
Jaj, de elfáradtam!

AP 3761/é Nagyberki (Somogy) 71, 61, 61 és 48 é. asszonyok 1960 Olsvai

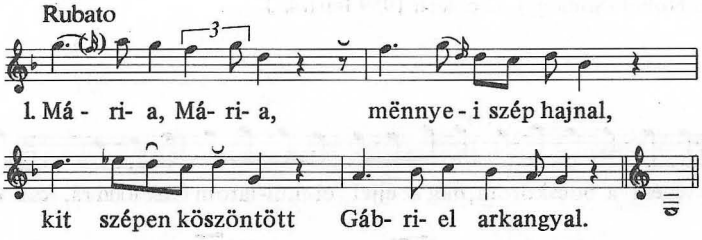
035



2. Ha foljó viz volnék,
Bánatot nem tudnék;
Hëgyek-völgyek között
Zëngedëzve járnék.

Gr 46/B/a Kászonimpér (Csík) 56 é. asszony 1936

036

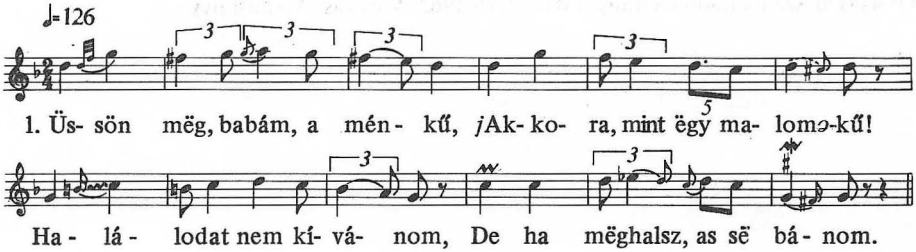


2. Mária, Mária,
Mennyei szép csillag,
Ki a bünös éjben
Értünk szépen csillog.

3. Mária, Mária,
Hazánk védőanyja,
Özvegyek és árvák
Megvígasztalója!

AP 6578/a Csíkkarcfalva (Csík) 57 é. asszony 1967 Dobszay–Sárosi

037

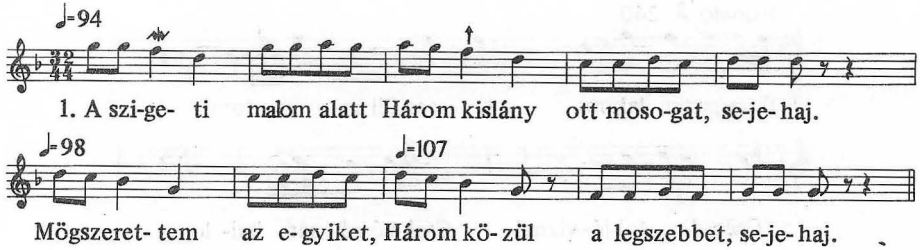


2. Irígyejim sokan vannak
Mind a kutyák úgy ugatnak.
Hagyok nekik víg napokat,
Had' ugassák ki magukot!

3. Irígykëdjetëk utánnam,
Leskelődjetëk, nem bánom!
Kit akarok, asz szeretek.
Féjjön a fene tületek!

AP 3984/d Dávod (Bács-Bodrog) 49 é. asszony 1961. Kiss L.

038

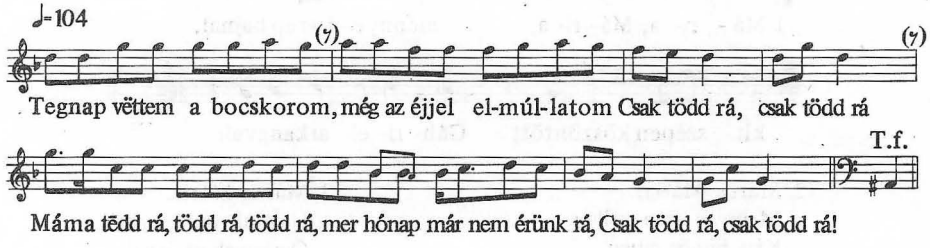


2. Azt is azér szerettem meg,
Hogy lehajolt, úgy láttam meg sejehaj.
Kövér ina, fehér combja
Most is a szivemet nyomja, sejehaj!

3. Nem szeretem az uramat,
Csak a kisebbik uramat, sejehaj.
Arra is, ha megharagszom,
Itt a csárda, berugtatok, sejehaj!

AP 3085/h Hobol (Somogy) 52 é. férfi 1959 Bartók J.

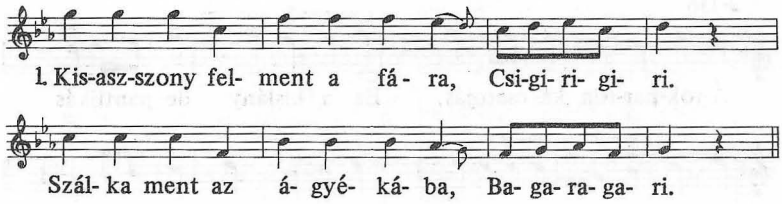
039



2. Édösanyám is azt mondta,
Hogy a bocskort múlassuk el.
Csak tödd rá, csak tödd rá!
Máma tödd rá stb.

AP 4481/b Szentkatalin (Baranya) 63 é. férfi 1962. Vargyas–Andrásfalvy

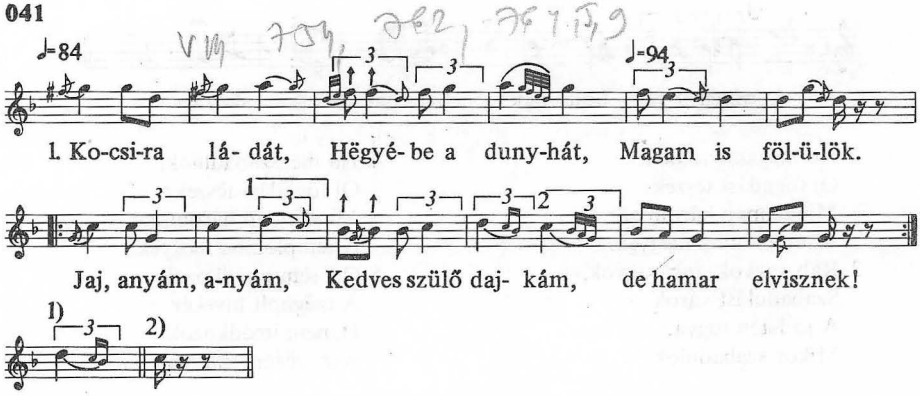
040



2. Ő azt mondta, piszkáljam ki,
Csigirigiri.
De ő aztat nem állja ki,
Bagaragari. A refrén minden 1. és 3. sor után
3. Hogy én aztat megpiszkáltam,
Egy üveghintót találtam.
4. Ha neked van üveghintó,
Nálam van a szógabíró.
5. Nyitsuk ki az üveghintót,
Küldjük be a szógabírót!
6. Döcsögött az üveghintó,
Kiszállott a szógabíró.

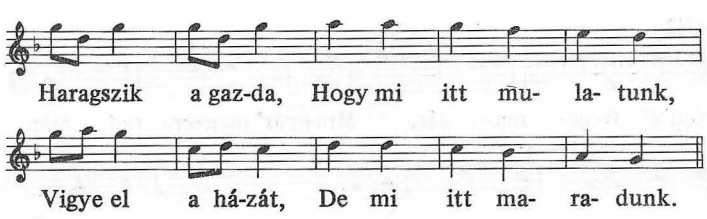
AP 2519/e Csíkrákos (Csík) 58 é. férfi 1958 Sárosi

041



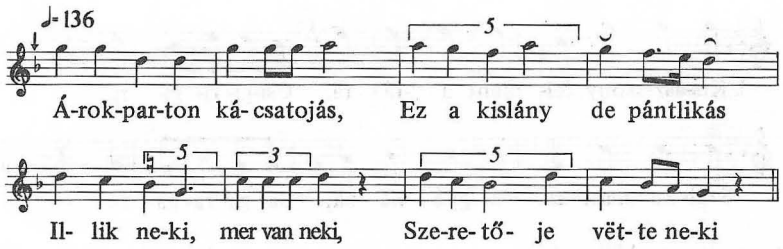
Gr 58/B/c Nemespátró (Somogy) 61 é. férfi 1936 Seemayer

042



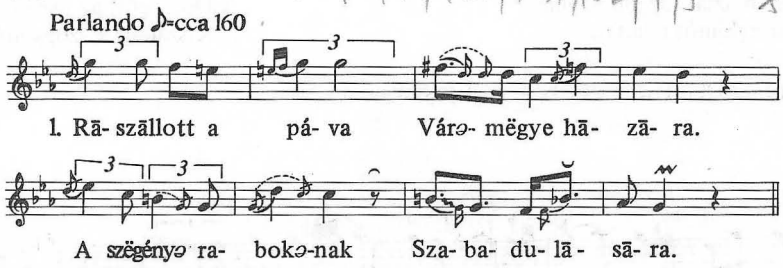
AP 1620/b Hugyag (Nógrád) 75 é. férfi 1956 Olsvai

043



AP 4098/b Gombos (Bács-Bodrog) 65 é. asszony 1961 Kiss L.

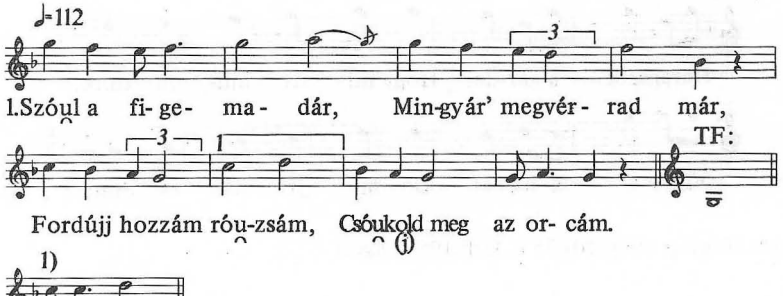
044



2. Ha mëgszabadulok,
Oj fogadást tëszek:
Mindënnap háromszor
A templomba megyek.
3. Rab vagyok, rab vagyok,
Szabadulást várok.
A jó Isten tugya,
Mikor szabadulok.
4. Ha mëgszabadulok,
Oj fogadást tëszek:
Mindennap háromszor
A templomba megyek.
5. Ott sëm imádkozok
A mëgholt hivekér,
Hanëm imádkozok
Asz szëgény rabokér.

AP 3669/d Szentlászló (Verőce) 73 é. asszony 1960 Kiss L.

045



1)

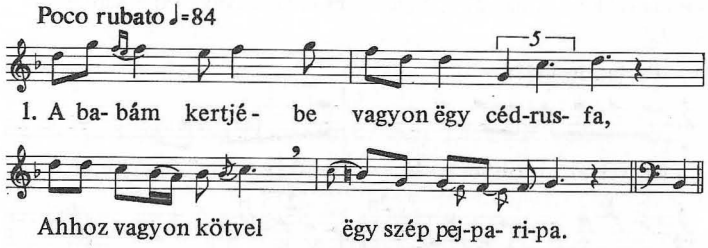
2. vsz.-ban

2. Jóu utat, jóu utat
A szegény legénynek!
Ha *j*az aztóun kivül ment,
Törjön el a lábod!

3. Hajnaljon, hajnaljon,
Csak meg ne vérradjon,
Hogy az én galambom
Jóu utat haladjon!

Lassú csárdás
AP 6689/h Rostály (Szatmár) 80 é. férfi és 56 é. asszony 1965 Martin–Maácz

046



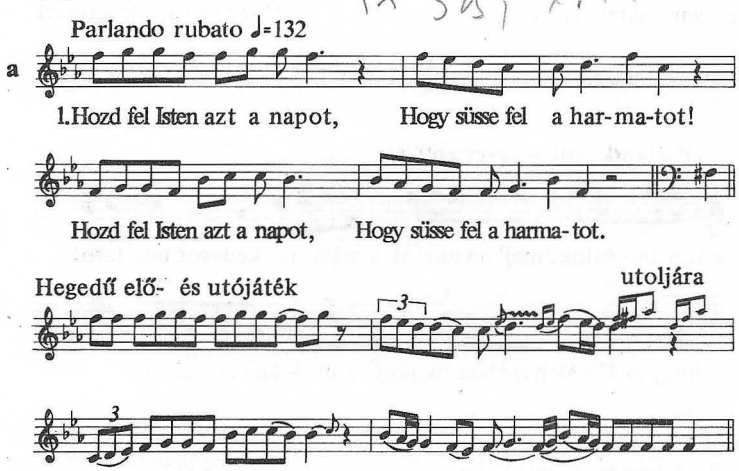
2. Pántlika kantárja,
Arany a zablája.
Kedves kisangyalom,
Të vagy a gazdája.

3. Kurta farku fëcske,
Szép barna mënyecske,
Honnaj jöttél ide,
*J*az idegën földre?

4. Nëm jöttem én gyalog,
A gőzkocsi hozott.
Babám szép szëmei
Idecsalogatott.

AP 7388/d Perkáta (Fejér) 73 é. férfi 1956 Pesovár F.

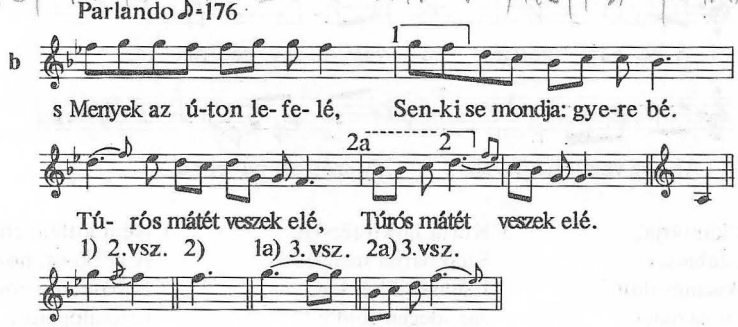
047



2. A harmatot a mezőkről,
A bánatot a szivemről. Ism.
3. Felsütött a nap sugára
Minden ember ablakára. Ism.
4. Én Istenem, mi az oka,
Az enyémre nem süt soha. Ism.
5. Ujan bu van a szivemen:
Ujan bu van a szivemen:
Kétrét hajlott az egeken,
Kétrét hajlott az egeken.
6. Ha még egy rét hajlott vóna,
Ha még egy rét hajlott vóna,
Szivem ketté hasadt vóna,
Szivem ketté hasadt vóna.

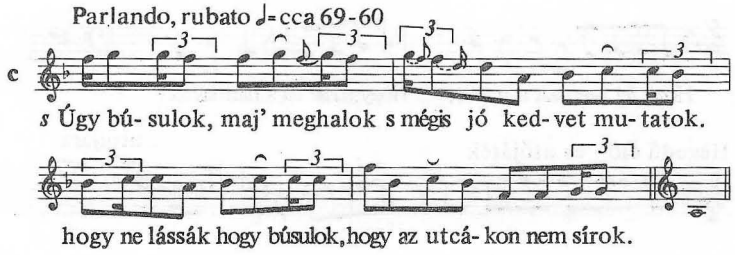
AP 6223/b Gyimesvölgye (Csík) 27 é. hegedűs és énekes (vak) 1963 Kallós

VI. 378, 472, 480, 579 VM. 406, 415, 431 ; IX. 2, 7, 13, 329



2. Bánat, bánat, csukros bánat,
Mér raktál szivemre várot?
Mér raktál szivemre várot,
Mér nem raktál hegyre várot?
3. Hazám, hazám, csendes hazám,
Bárcsak határodat látnám!
Látom füstjét, de csak alig,
Hogy az égen lengedezik.

AP 4662/d Gyimesközéplok–Hidegségpataka (Csík) 68 é. asszony 1962 Kallós



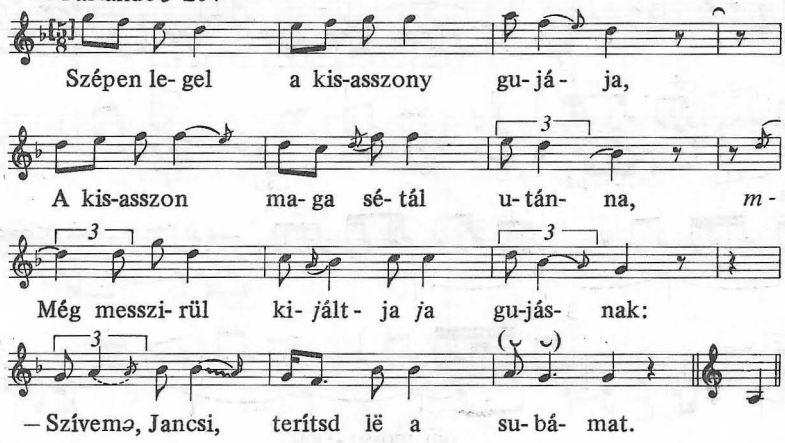
2. Sirok titkon, más nem lássa.
Hull a könnyem le egymásba.
(És) Hull elembe, hull a fődre,
Hull a meleg kebelembe.
3. s Elmenyek a fődbe lakni,
Hogy ne taszigáljon senki.
Olyan házat csináltatok,
Ablakit rá nem vágatok.

AP 4688/e Gyimesközéplok (Csík) 64 é. asszony 1962 Kallós

VI. 654, VIII. 231, VIII, 527
IX, 252, 221, 293, 215, 220, 210

048

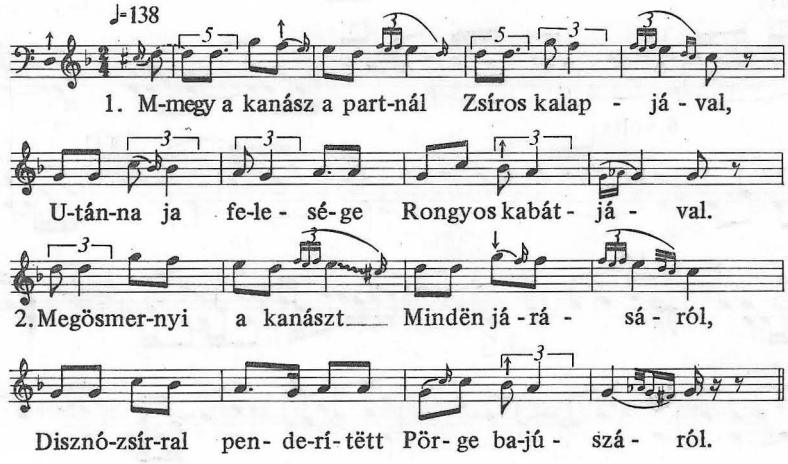
Parlando ♪=204

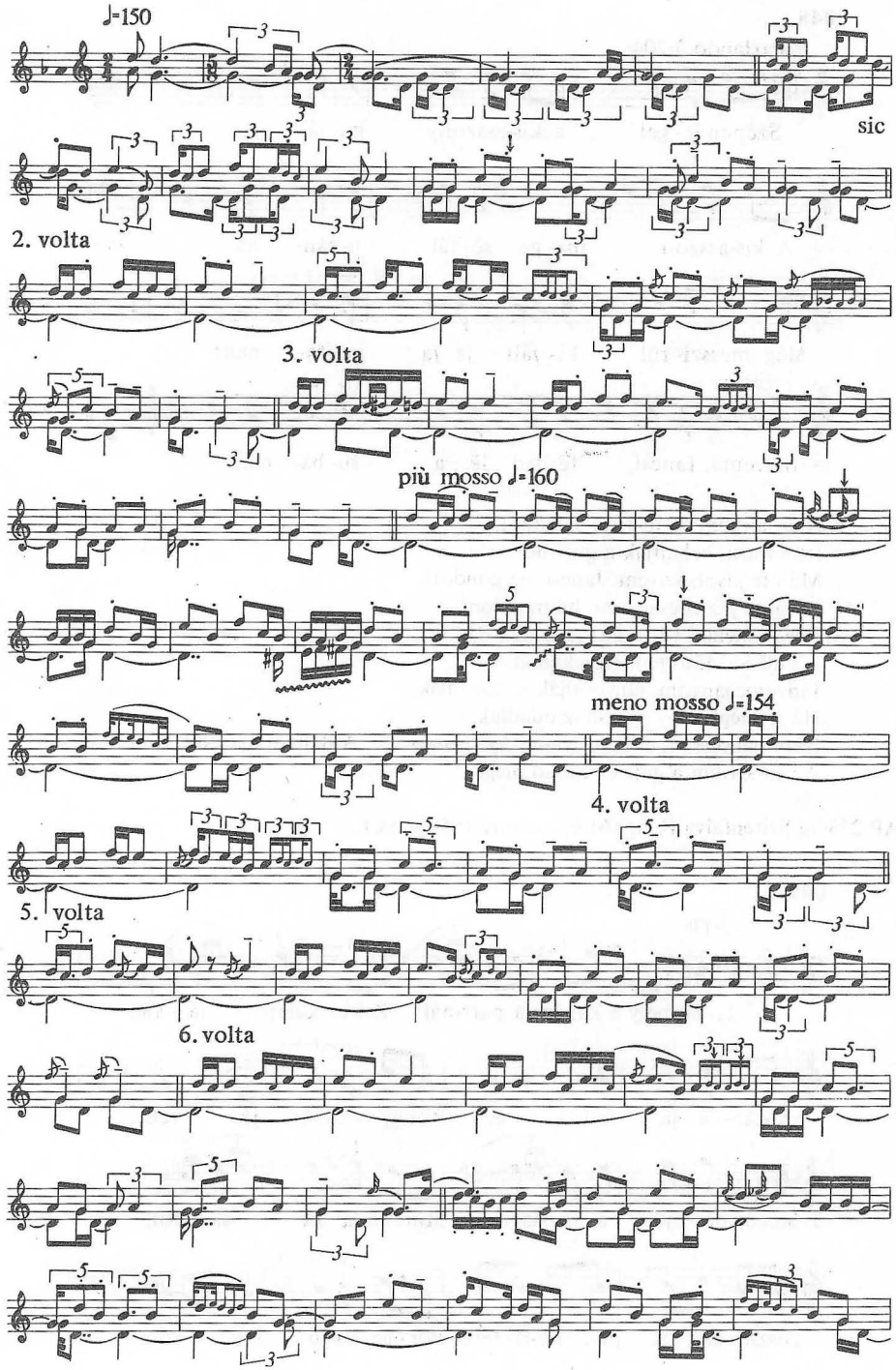


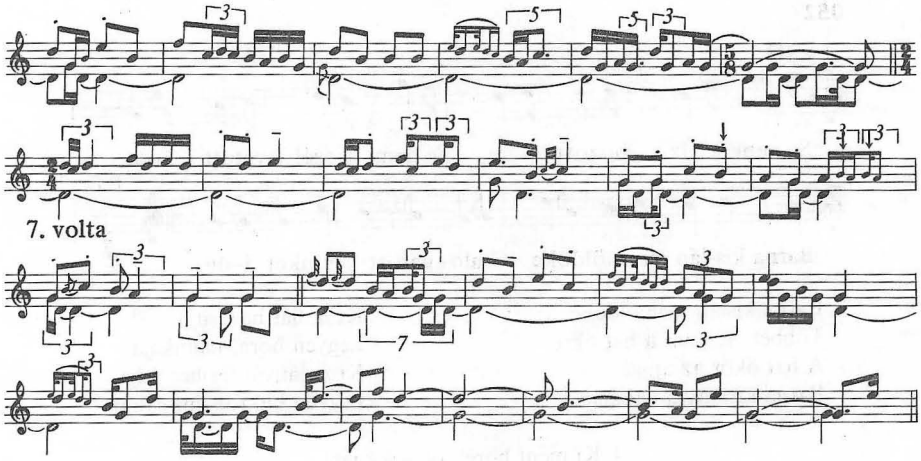
2. Nem terítem én itt lë ja subámot,
Itt a buza, behajtják a gujámot.
Mán të javal, szivem, Jancsi, ne gondój!
Kiváltja jaz édësanyám, ha mondom.
3. Édëss anyám, válttsa ki ja gujámot!
A gujással tőtöttem étszakámat.
Jányom, jányom, jányomnak se fogadlak,
Ha jén tégëd ëgy gujáshoz odadlak.
Nëm bánom én, édess anyám, tagadj mëg, A dallam második felére
Az én szivem a gujásér hasad mëg.

AP 2339/g Szirénfalva (Ung) 61 é. asszony 1958 Kiss L.

049

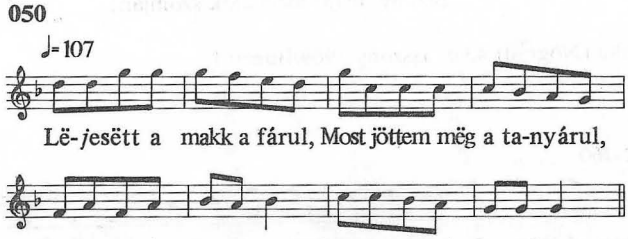



♩=150
sic
2. volta
3. volta
più mosso ♩=160
meno mosso ♩=154
4. volta
5. volta
6. volta



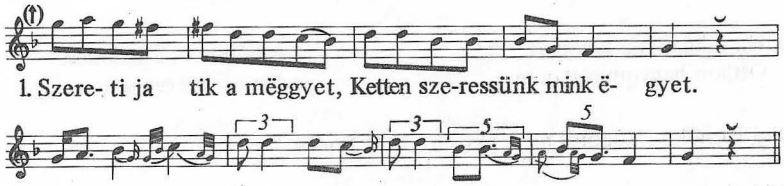
Gr 5/B/b Borsosberény (Nógrád) 49 é. férfi 1937

050



AP 2534/hi Csurgó (Somogy) 77 é. asszony 1957 Olsvai

051



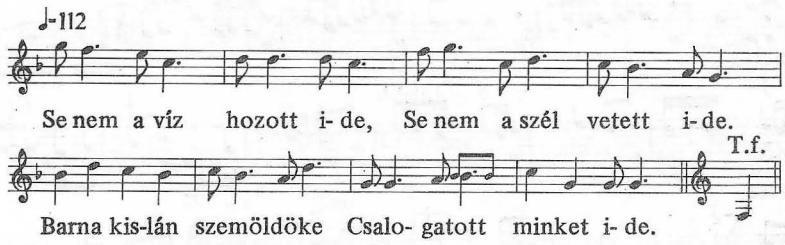
2. Zöld a kökény, maj mögkékül.
Mozs vagyok szerető nélkül.
Maj mögérik feketére,
Találok én szeretőre.

3. Gyere babám a kert mellé!
Nézzünk ëgymás szöme közé!
Had nézzem ki két szömödből,
Szeretsz-ë tiszta szivedből?

4. Ere gyere, amerre jén!
Maj mögtudod, hul lakom én.
Vijasz gyërtyát égetök én,
Barna kislányt szeretök én.

Gr 58/A/a Nemespátró (Somogy) 61 é. férfi 1936 Seemayer

052



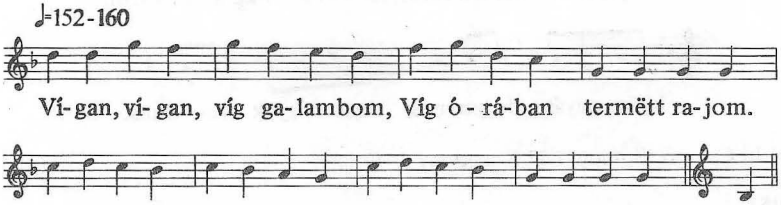
2. Barna kislán szemöldöke
Többet ér, mint a hat ökre.
A hat ökör az apjaé,
Barna kislány a babájaé.

3. Ki *ja* fiát házasitja,
Legyen bora, pálinkája!
Ki *ja* lányát férjhez adja,
Legyen bukros dunnahaja!

4. Ki ment boré', de soká jár!
Jaj Istenëm, mért nem jön má'!
Még ma egy csëppet se ittam.
Bizony, majd meghalok szomjan!

AP 6710/c Szuha (Nógrád) 43 é. asszony 1969 Borsai I.

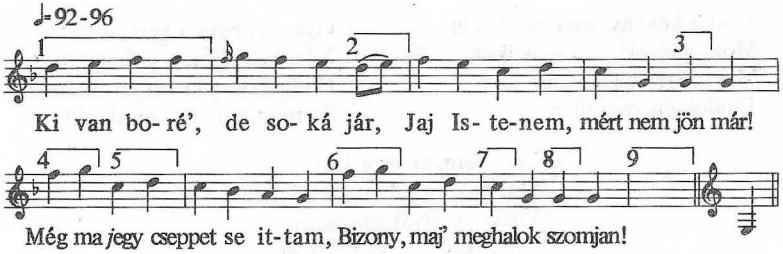
053

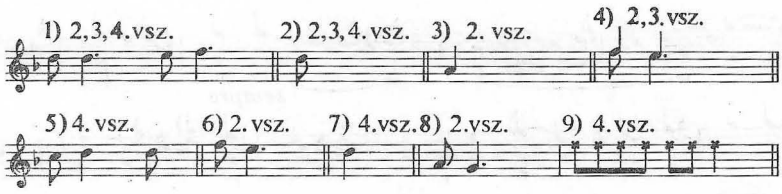


2. Ha kihúzom a lábomat,
Otthon hagyom a bújomat.
A bújomat, a bajomat,
Azt a részeges uramat. Ijjú!

AP 6626/d Hollókő (Nógrád) 64 é. asszony 1963 Borsai I.

054





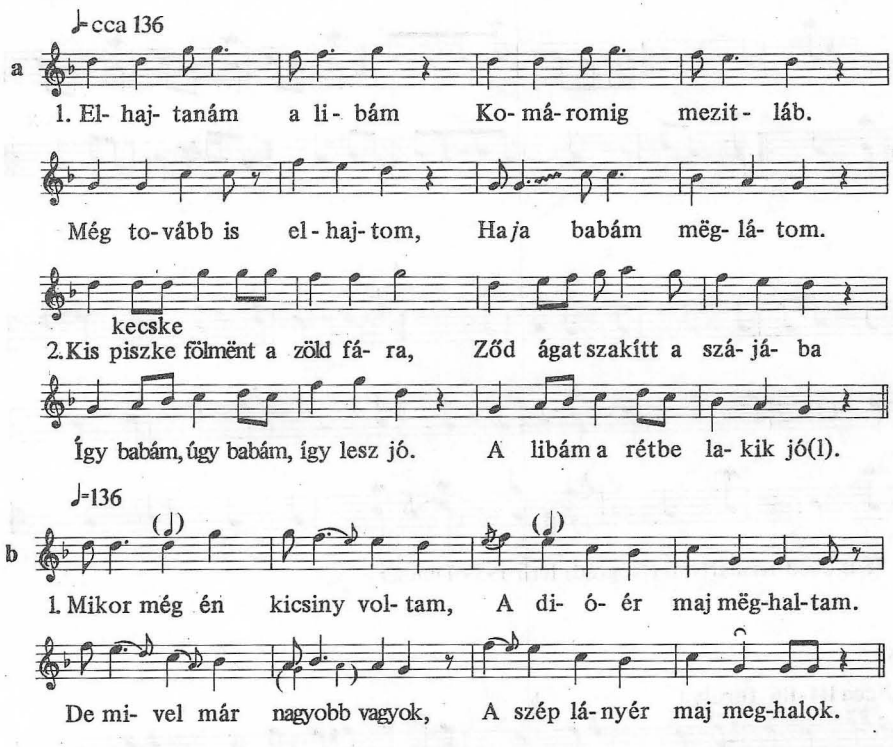
2. Ki a fiát házasitja,
Legyen bora, pálinkája!
Ki a lányát férhez adja,
Legyen bukros dunnahaja!

3. A füzfának nincsen töve.
A vendégnek nincsen szëme.
Mert ha *j*annak szëme volna,
Ilyen soká *j*itt nem volna!

4. Menj ki, vendég, a házamból,
Mert fát kapok (a) lóca *j*alól!
Csiviritom, csavaritom,
Majd a hátadra lapitom! Ujjujuju jujuju!

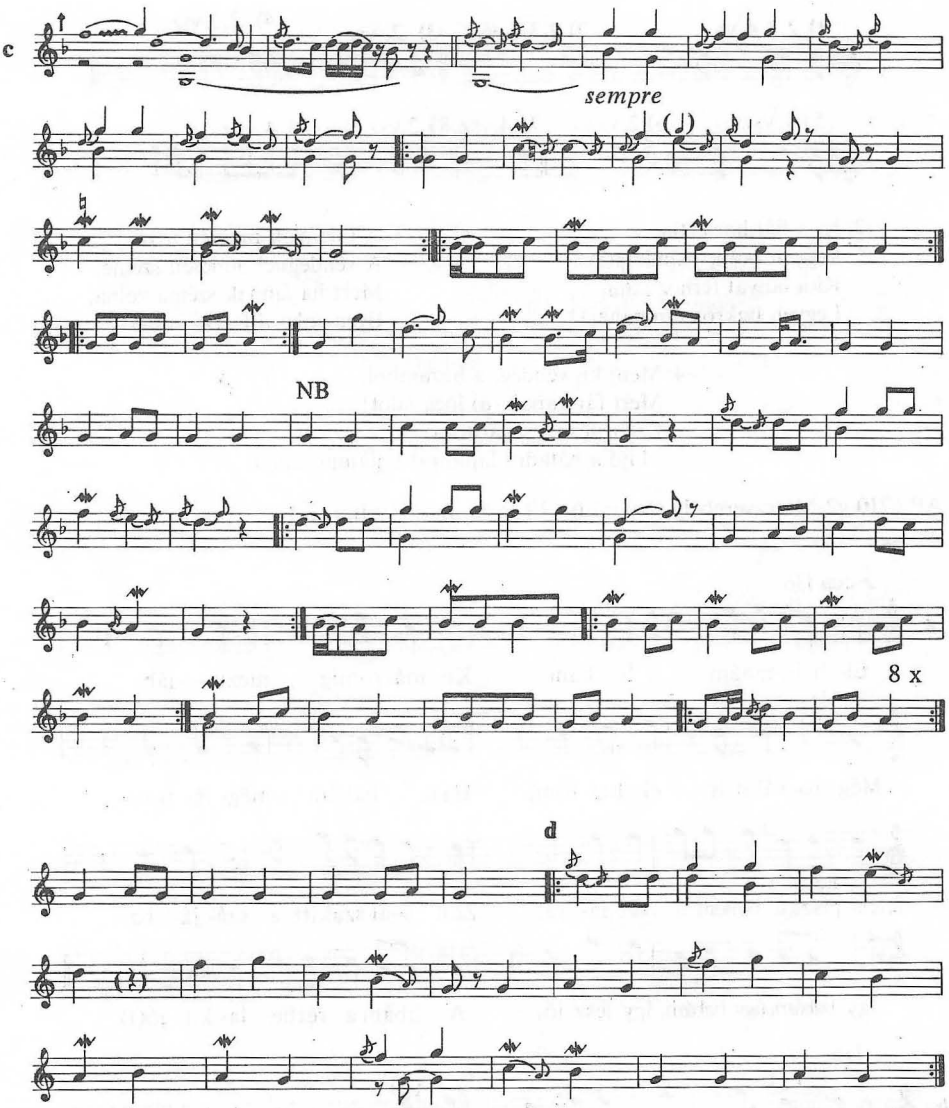
AP 6710/g2 Mátraverebély (Nógrád) 67 é. asszony 1969 Borsai I.

055



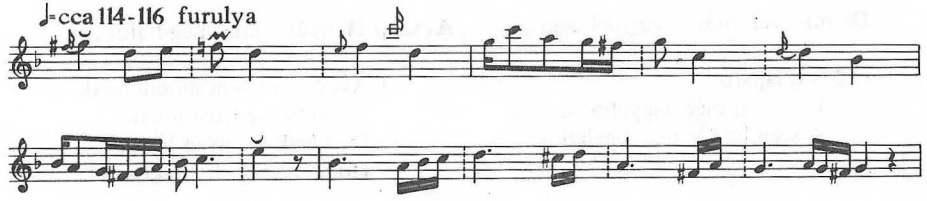
b) 2. Sój laj stb.
De mivel már nagyobb vagyok,
A szép lányér maj meghalok.

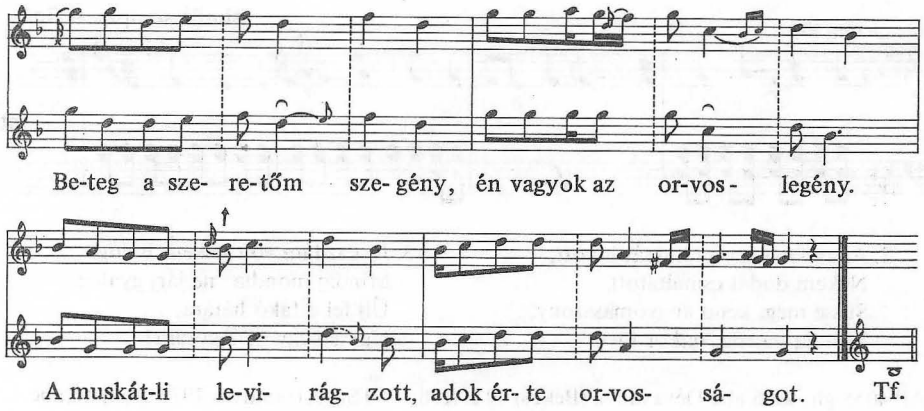
3. Aki engem nem mond jónak,
Teremtse az Isten lónak!
De lónak is ollyan lónak,
Hol deresnek, hol fakónak.



Gr 75/B/abcd Kishartyán (Nógrád) férfi 1939 Dincsér

056



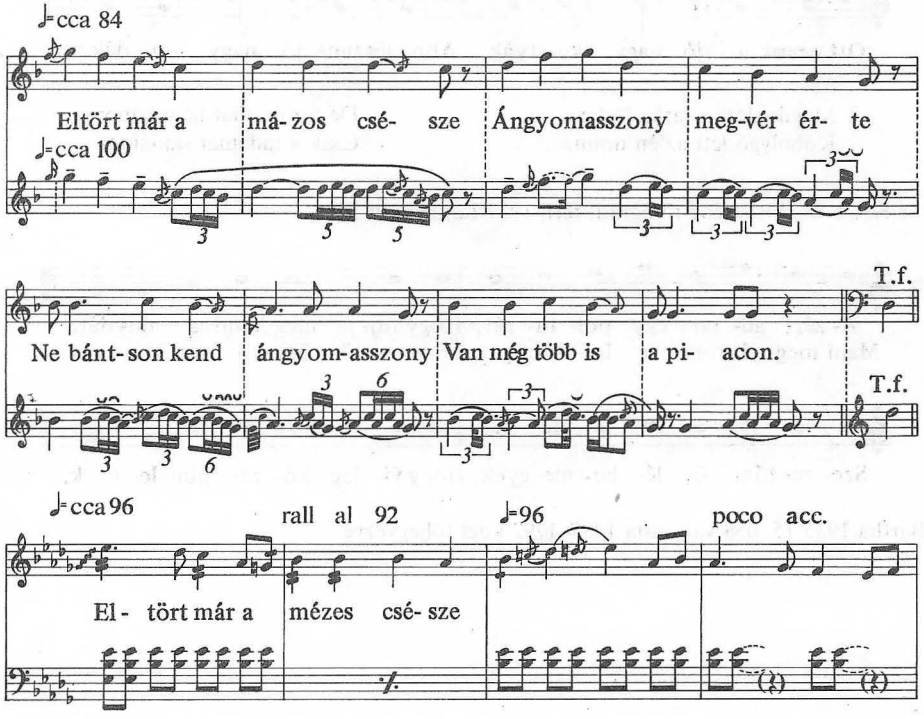


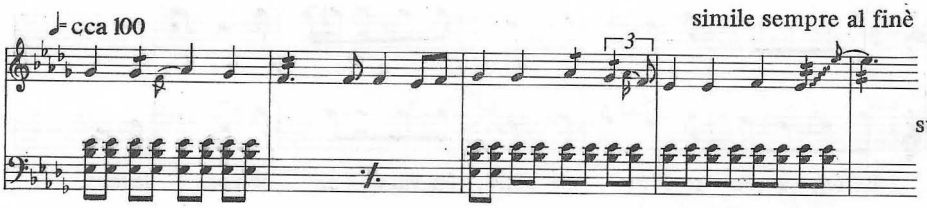
2. Befogom az ökröm szarvát,
Felszántom az országútját.

Vetek belé árpát, buzát,
Közepibe csokros rózsát.

AP 4681/c Gyimesközéplok-Jávordipataka (Csík) 26 és 55 é. férfi 1962 Kallós

057





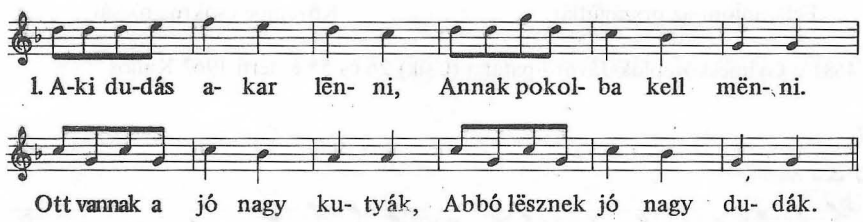
2. Ángyom-asszony kutyát lopott,
Nékem dudát csináltatott.
Süsse meg, kend ángyomasszony,
Mindig morog, mikor fúvom.

3. Jó gazdám volt nékem Balog.
Mindig mondta: ne járj gyalog,
Ülj fel a fakó hátára,
Úgy erëggy bé Ágotára!

AP 4055/gh, 4056/abc Dévaványa (Békés) 69 é. férfi 1960 Sárosi = Sárosi 1976 55/hj 56/abc

058

a

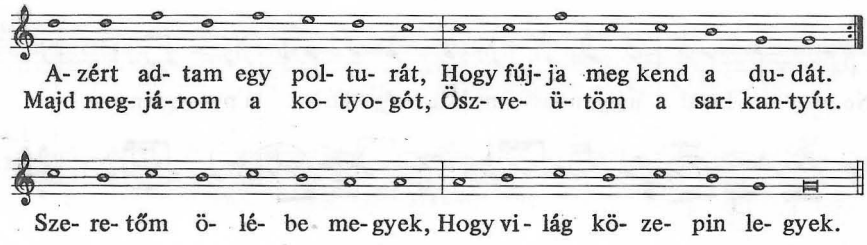


2. Megdöglött a tarka ludam,
Kóbolygó lett az én uram.

De jaz uramat nem bánom,
Csak a ludamat sajnálom.

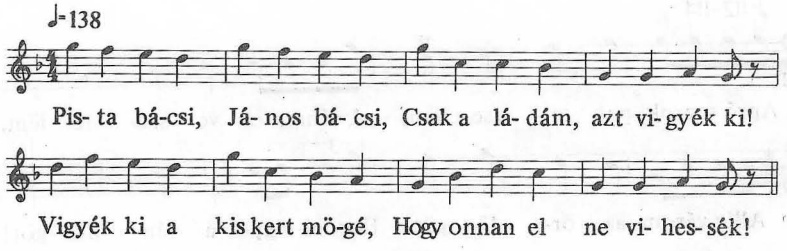
Gr 8/A/b Borsosberény (Nógrád) férfi 1937 Lajtha = Pt 248

b



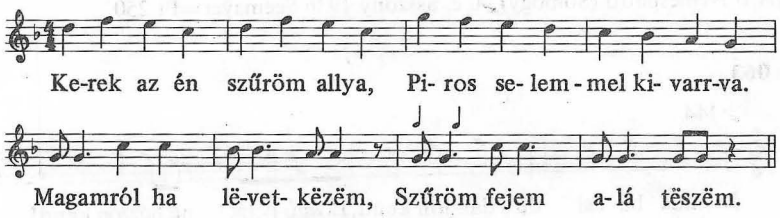
Bartha 1935 15. 058 változata 1787–1792 közt följegyezve

059



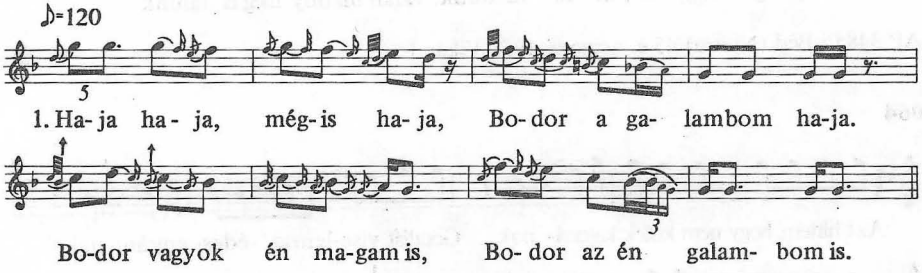
Gr 7/A/b Borsosberény (Nógrád) 49 é. férfi 1937 Lajtha = Pt 258

060



Gr 7/A/a Borsosberény (Nógrád) 49 é. férfi 1937 Lajtha = Pt 257

061

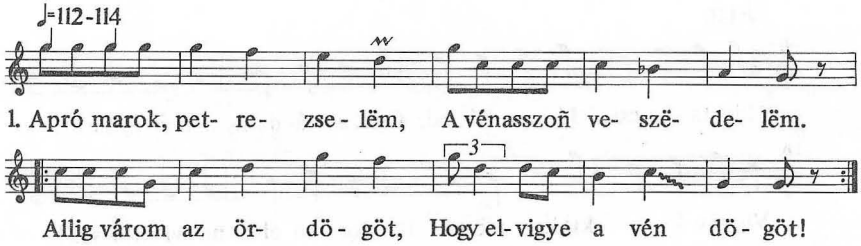


2. Haja, haja, még is haja,
Beteg a szeretőm anyja.
Anná Isten, hogy meghalna!
Barna lyánya rám maranna.

Gr 51/B/e Rimóc (Nógrád) 75 é. férfi 1938 Dincsér = Pt 259

VIII . 670

062

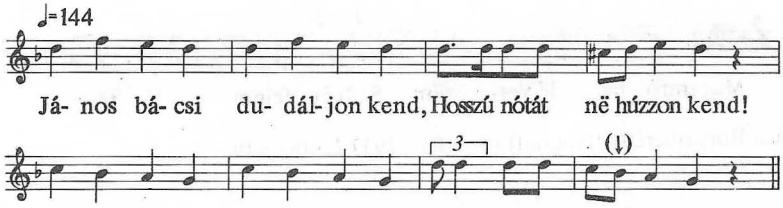


2. Vén asszonnak nëm kár volna,
Ha pokolba láncon volna.

Ollyan ráncos annak bőre,
Félrehúz a vér is tőle.

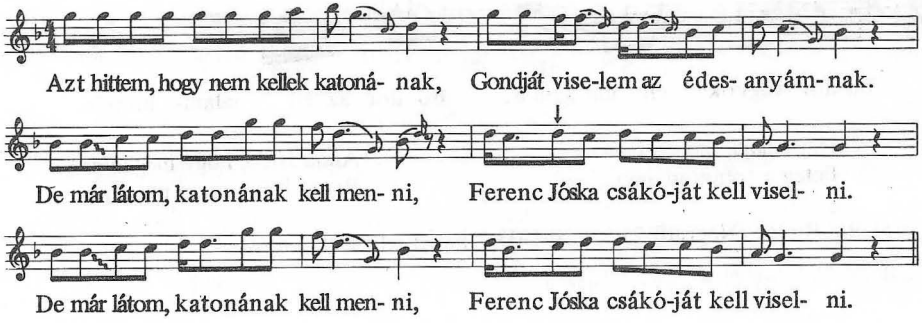
Gr 60/A/b Nemespátró (Somogy) 60 é. asszony 1936 Seemayer=Pt 250

063



AP 3485/i Béd (Nyitra) 45 é. asszony 1958 Vikár L.

064

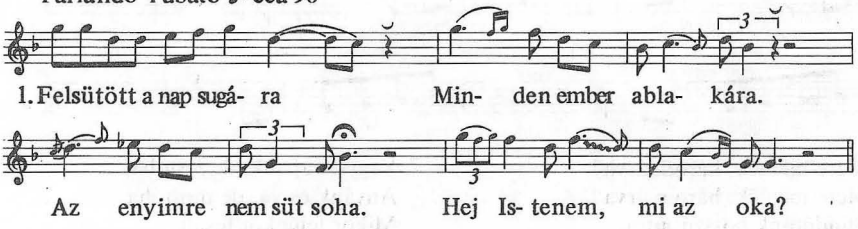


Gr 54/A/b Szentes (Csongrád) 49 é. asszony

H. 378, 453, 483 IX. 325, 329
VM. 405, 743

065 x.

Parlando rubato ♩= cca 96

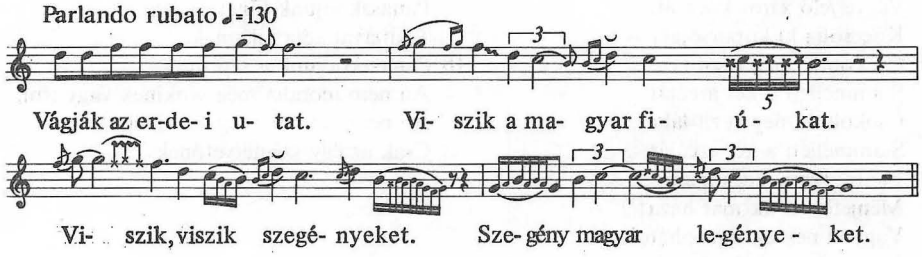


2. Hej Istenem, mi az oka?
Talán meg vagyok átkozva?
Vagy apámtól, vagy anyámtól,
Vagy a legjobb barátimtól?

AP 6223/f Gyimes-Libaváros (Csík) 42 é. asszony 1963 Kallós–Andrásfalvy

066 x. 386

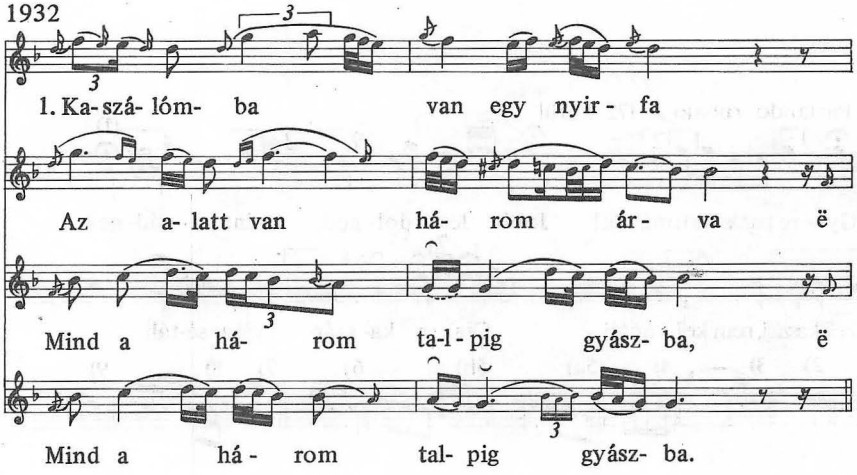
Parlando rubato ♩= 130



AP 4696/b Magyarszovát (Kolozs) 32 é. 1962 Kallós

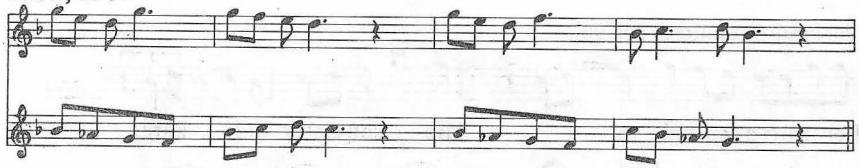
067

1932



VI, 472, 475, 427, 508
VII, 415, IX. 351, 356, X, 253, 4, 625

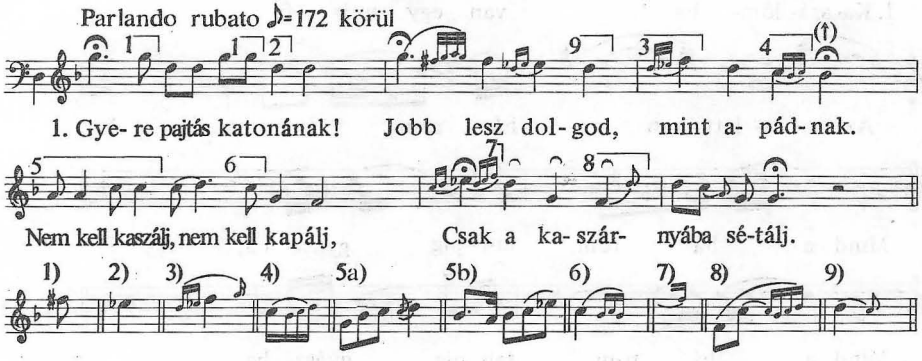
1952, 1954



2. Mere mëntëk, három árva?
Mere mëntëk, három árva?
Elindútunk hosszu *j*útra,
Hosszu *j*útra, szógálatra.
3. Vágak néktëk aranyvesszőt,
Csapjátok meg a temetőt!
Kejën, kejën, édësanyá(nk)!
Mer elszakadt a gyászruhánk.
4. Nem kelhetëk, édës *fi*jam,
Me' béfogott a főd moha.
Vëgye *j*elő záros kóccsát,
Kóccsolja ki koporsóját!
5. Csókoljuk më̈g kezit-lábát,
S ammellett a két arcáját.
Csókoljuk meg kezit-lábát,
S ammellett a két arcáját.
6. *Fi*jam, *fi*jam, édës *fi*jam,
Mënjetëk el tik már haza!
Vagyon néktëk mostohátok,
Ki gondoskodjék rëjátok.
7. Vagyon apánk, de *j*ostoba,
Anyánk ës vã, de mostoha.
Mikor fejünköt fésüli,
Gyënge hajunk min kitépi.
8. Mikor fejért ad rëjátok,
Vérvel habzik az hátotok.
Mikor fejért ad rëjátok.
Vérvel habzik az hátotok.
9. Panaszkodjuk idegënnek,
Am mëgmondja mindënkinek.
Panaszkodjunk fűnek-fának,
Tudt*j*ával adja világnak.
10. Panaszkodjunk a seprünek,
An nem mondja më̈g sënkinek vagy ism,
An nem mondja më̈g sënkinek,
Csak az ëgy szëmëtvetőnek.

Gr 195/A 1932–1952–1954 Lészped (Moldva) – Mekényes majd Szárász (Baranya) 1954-ben 57 é. asszony = Domokos–Rajeczky 51

068

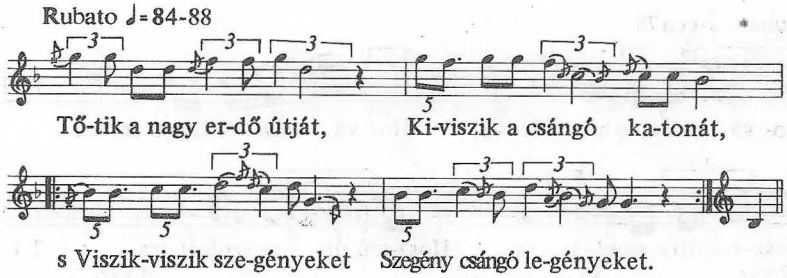


2. Édesanyám sok szép szava,
Kit fogadtam, kit nem soha.
Megfogadnám, de már késő,
Mer az idegen az első.

3. Idegenét megfogadtam,
Az anyámét elhallgattam.
Idegenét megfogadtam,
Az anyámét elhallgattam.

AP 7348/g Méra (Kolozs) 71 é. férfi 1968 Pesovár F.

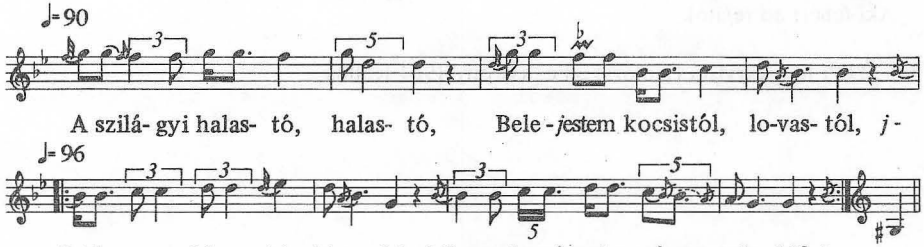
069 VL. 379, 459, 460 IX. 374, 5, 7-9, 381



2. s Mikor a nagy erdőn tul mész,
Arra kérlek, vissza ne nézz!
Szivemnek ne legyen nehéz,
Hogy te idegen földre mész.
3. Ugy elmegyek, meglássátok,
Sose hirem se halljátok.
Mikor hiremet halljátok,
Levelemet olvassátok.
Levelemet olvassátok
S könnyeitek hullassátok.
4. Sir a szemem, hull a könnyem,
(ej) De igazán fáj a szivem.
Ha *ja* tied is igy tud fájni,
Sohase tudunk megválni.

AP 7249/d Gyimesfelsőlok (Csík) 60 é. asszony 1970 Kallós

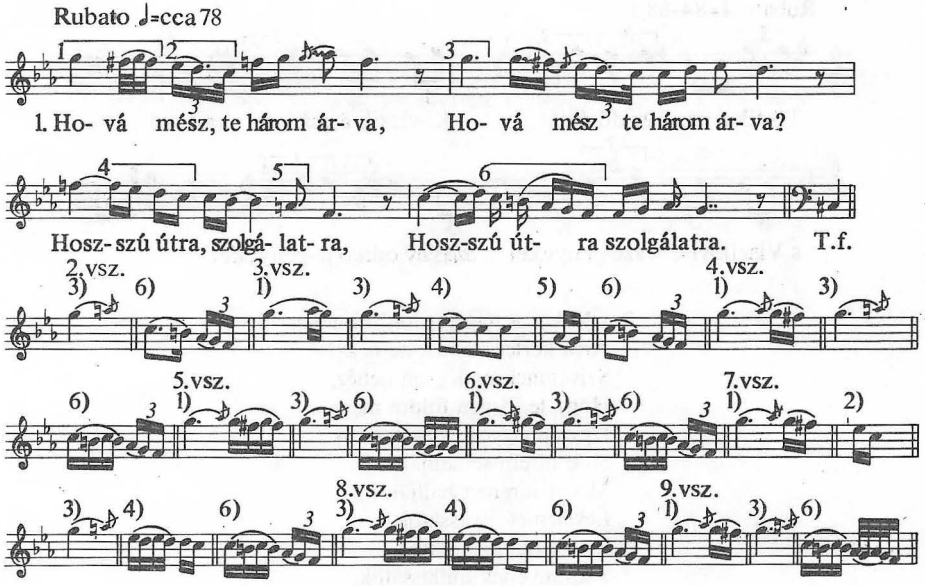
070 X. 797, 8, 782, 5-5



2. Ördög bujjon, babám, a szivedbe!
Mért válogatsz assz szegény legénybe?
Te sem vagy a lejányoknak elejje.
Egyen meg a válogatós fityfene!

AP 7042/d Szilágyi (Bács-Bodrog) 67 é. asszony 1969 Kiss L.

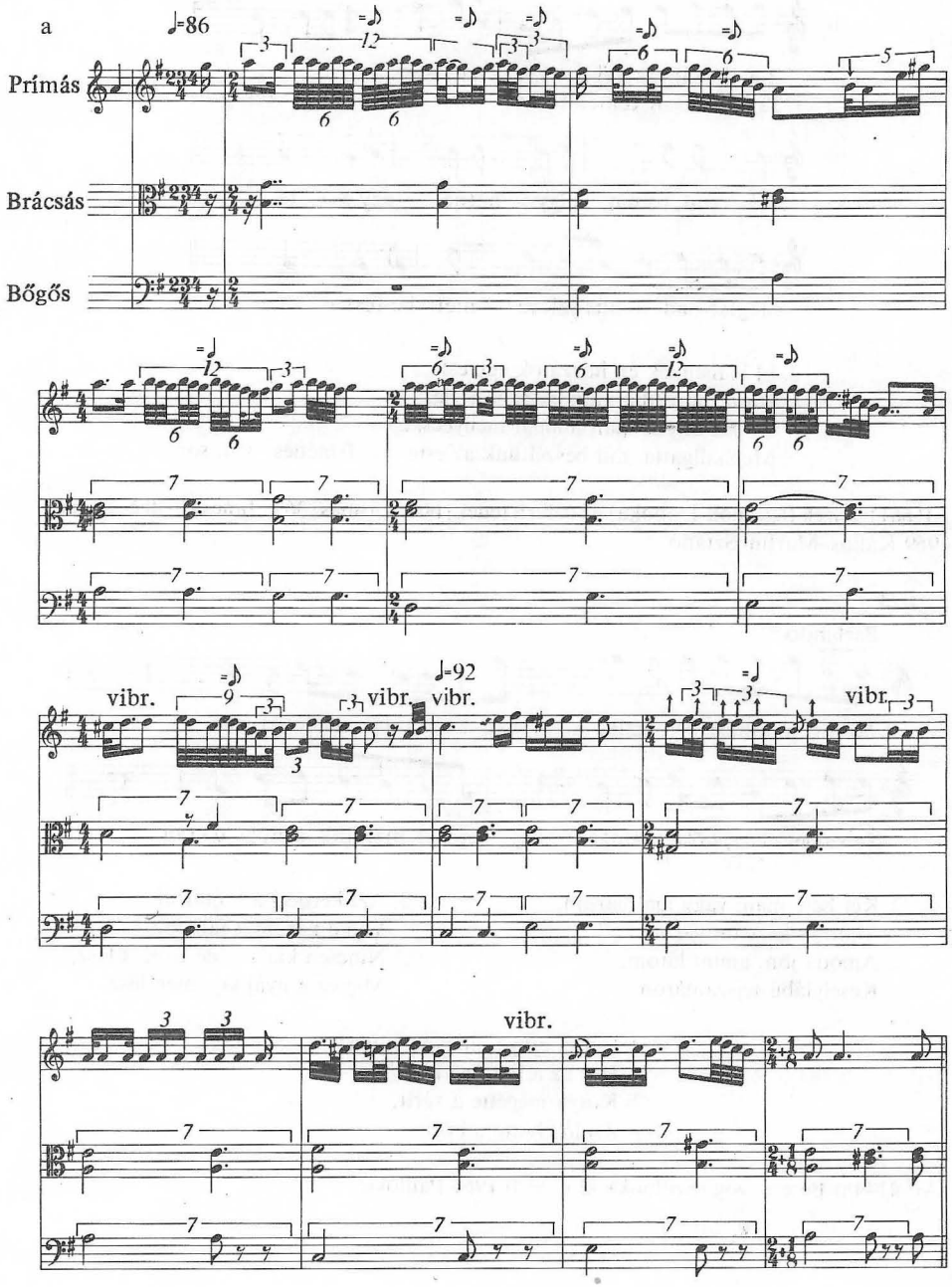
071

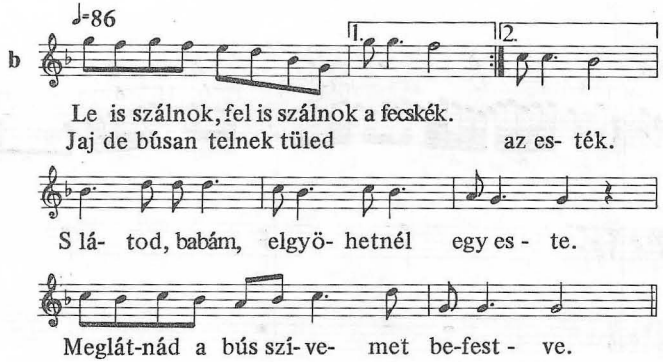


Minden sor kétszer (végig)!
2. Ne menjetek, három árva,
Nem találtok jó gazdára!
3. Adok nektek három vesszőt:
Verjétek meg a temetőt!
4. Keljen, keljen, édesanyám!
Mert elszakadt a gyászruhám.
5. Vagyon nektek mostohátok,
Aki fehért ad rejátok.
6. Nem kelhetek, három árva,
Koporsóba vagyok zárva.
7. Elhervadtak az orcáim,
Pornak változtak csontjaim.
8. Én Istenem, valahára
Viselj gondot az árvára!
9. Hogy ne jusson hányodásra,
Egyik ajtóról a másra!

AP 7392/i Magyarvista (Kolozs) 38 é. asszony 1964 Kallós

072

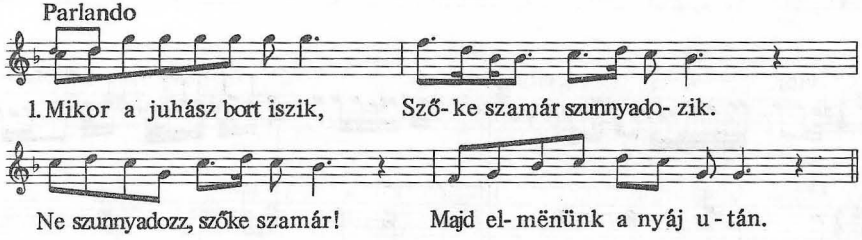




2. El is mennék én hozzátok egy este,
Ha *j*az anyád a kapuba nem lesne.
De *j*az anyád ujan huncút menyecske,
Meghallgatta, mit beszéltünk az este. Ismétlés: 3–4. sor

AP 6611/f Szék (Szolnok-Doboka) 42 é. férfi (ének) 60 é. prímás, 36 é. brácsás, 30 é. bőgős 1969 Kallós–Martin–Sztanó

073



2. Két hete mán, vagy má' három,
Mióta a gazdám várom.
Amoda jön, amint látom,
Keselylábú tejszamáron.

3. Azt kérdezi a bojtártúl:
Van-ë károm a falkábúl?
Nincsen károm, de nem is lësz,
Mig ez a nyáj kezemën lësz.

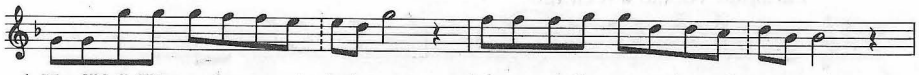
4. Ejnye, ejnye, hogyne volna!
Hát az a hat ürü hol van?
Kutya mëgette a vérit,
Zsidó elvitte a bőrit.

AP 4144/d Besenyszög (Szolnok) 73 é. férfi 1961 Paulovics

VII.280, IX.187-9, 191,2,3

074

Parlando rubato



1. Ha föl-ü-lök a bu-ga- ci halomra, Onnan nézöm, mere le- gel a csorda,

Onnan nézöm, hogy ük mëre le-gë- nek, A balszárnya megfor-dul a cserénynek.
Ereggy, babám, fordícs' meg az e-le- jét, Le-le- ge- li bazsa-ró- zsa le- ve-lit.

2. Ha fölülök kis pejlovam hátára,
Mögnizöm a más lovát az állásba.
Föl is fogok három pirost, hat derest.
Engem a vármegye hiába keres.

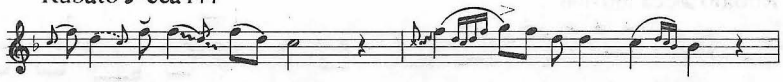
3. Pakszust kérnek a lovamról, de korán.
Csak tizennyolc éves vagyok még, babám.
Nem féllök a vármegye fegyveritül,
Letagadom a csillagot az égről.

4. Belenyúlok a kis lajbim zsebibe.
Ötös bankó, jaj de kevés van benn!
Majd elhajtja bëtyár gyerëk a Bimbót,
Kupec ember azé aggya a bankót.

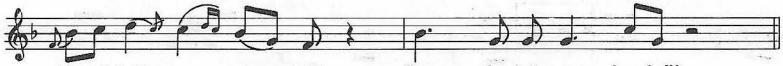
AP 4200/a Kiskunmajsa (Pest) 81 é. férfi 1961 Szomjas

075

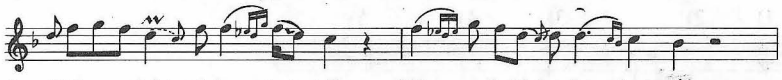
Rubato ♩=cca 144



1. e Szaladjə Duna, á- radj Es - sőből, permé - ből!



Esső-ből, per- mé- ből, S az én könyve- im-ből.



2. e Mikor a bútə felosz-tot- ták, Há- romfe-lé *j* szakasz-tot- ták.

ə Nekem e nagyobbját ad- ták, Hogy ne kell-jen többet osszák.

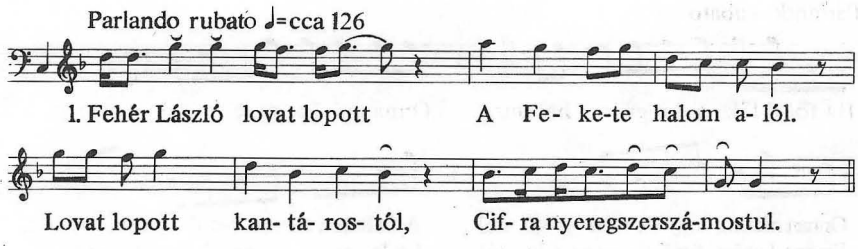
3. Én Istenem, teremtettél
Búra, bánatra neveltél.
Bú *j*életem, bánat napom,
Feteke gyász alatt lakom.

4. Feteke gyász, fehér üröm.
Nekem e bú nem nagy öröm.
Én Istenem, adj egy napot,
Kivel szabaditsd rabakot!

AP 6162/c Klézse (Moldva) 70 é. asszony 1963 Kallós

VI. 493, 549, VII 40, 41, VIII. 303, 397, 99
IX. 58-60, 689, 703

076



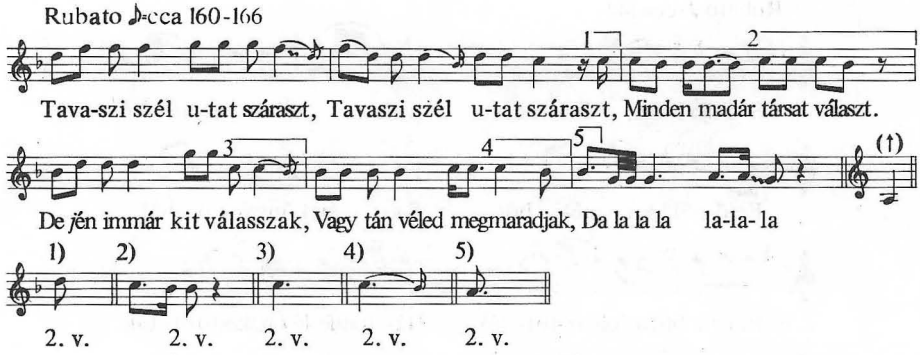
2. Rajta érte hat vármegye,
Hat vármegye, hatvan rabló.
Fehér Lászlót ott megfogták,
Börtön fenekére dobták.

3. Fehér László, édes bátyám,
Aluszol-e, vagy megholtál?
Feleli a többi rablók:
Ne keresd itt a bátyádat!

4. Zöld erdőben, zöld mezőben,
Akasztófa tetejében.
Zöld erdőben, zöld mezőben,
Akasztófa tetejében.

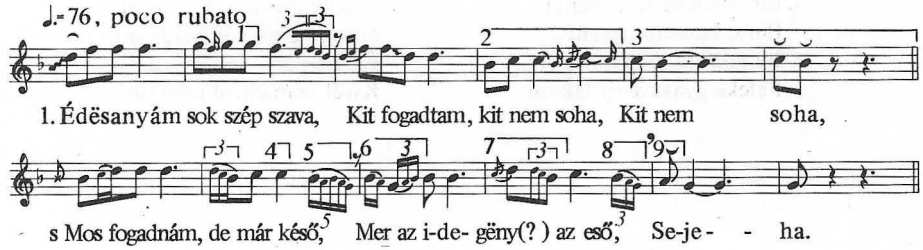
AP 7170/n Tacs (Beszterce-Naszód) 20 é. férfi 1966 Kallós

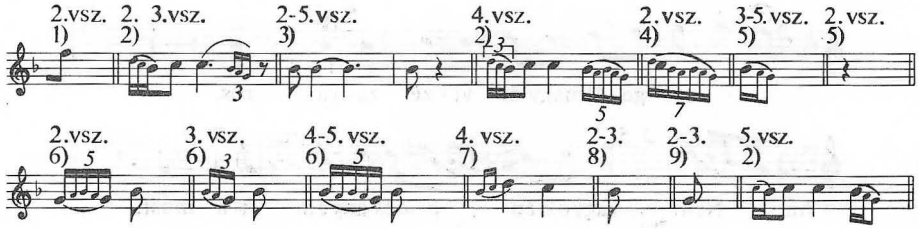
077



AP 7362/h Visa (Kolozs) 35 é. asszony 1964 Kallós–Pesovár F.

078

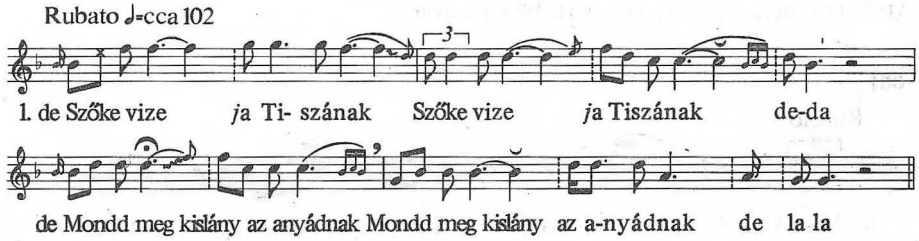




2. s Ha mëghalok, szélës utonn,
Szélës utonn vigyetëk, Vigyetëk!
s A babám kapujába,
s A babám kapujába lë – Tëgyetëk!
3. s Nyissátok fel a koporsóm,
s A koporsóm fëdelét, Fëdelét!
Hadd hullassa babám gyászos,
Babám gyászos könnyeit, de Könnyeit!
4. s Úgy elmënnék, ha mëhetnék,
Ha szabad madár lëhetnék, Sejeha.
Szabad madár vagy te, rózsám,
Mégis ritkán jössz el hozzám, Sejeha.
5. s Kinek nincsen szeretője,
Mënjën ki a zöld erdőbe,
Irja fel ëgy zöld levélre:
Hogy neki nincs szeretője.

AP 4693/h Válaszút (Kolozs) 67 é. asszony 1962 Kallós

079

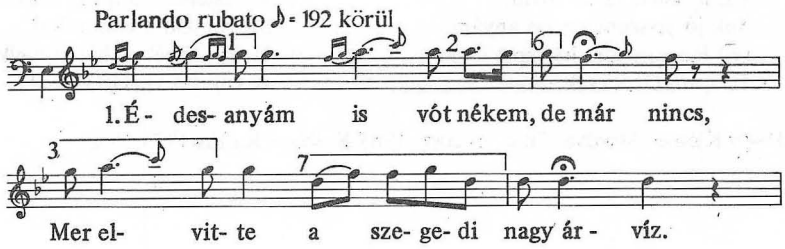


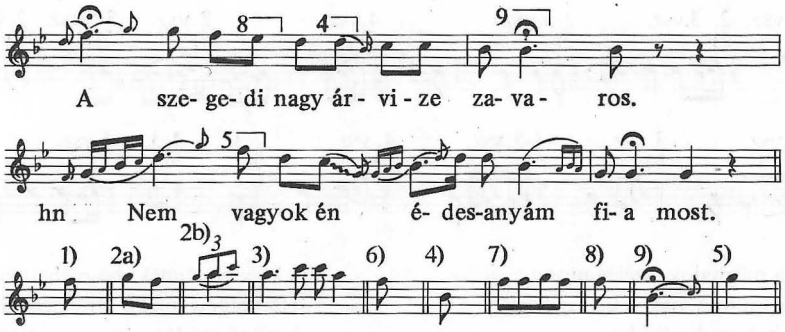
2. (de) Hogy az egész Tisza mentén
Hogy az egész Tisza mentén dana
(de) Nincsen olyan legény, mint én,
Nincsen olyan legény, mint én, jaj.

AP 7368/a Visa (Kolozs) 60 é. férfi 1964 Kallós–Pesovár F.

VI. 674, VII. 791, 130, VIII. 561, 563, IX. 203, 260, 298

080

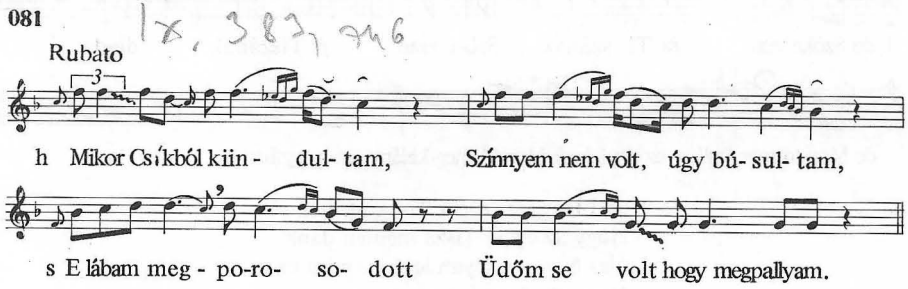




2. Árva vagyok, árvának is születtem.
Nem is édesanya nevelt fel éngem.
Mostoha volt énhozzám a világ is.
Az árvát még jobban tépi az ág is.
3. Kis koromtól fogva tartok szeretőt.
Aj, de engem mennyi keserüség ölt.
Megtanultam, hogy kell türni, szenvedni, 3–4. sor ismételve
Azt is tudom, hogy kell szivből szeretni.

AP 7348/j Méra (Kolozs) 71 é. férfi 1968 Pesovár F.

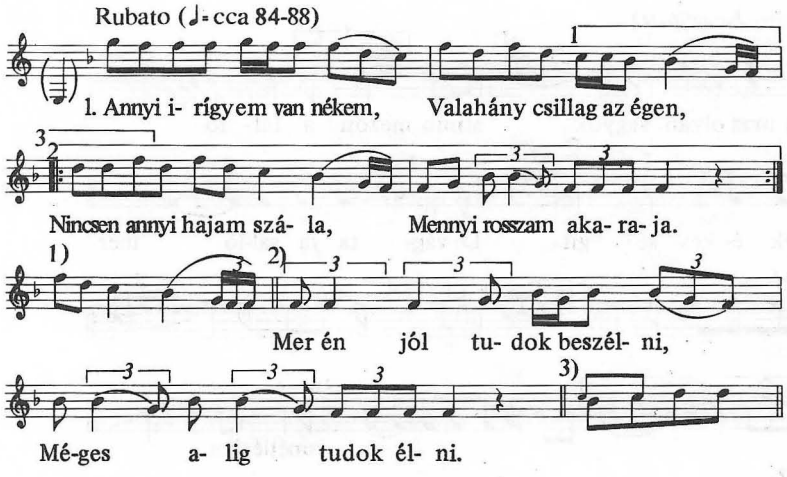
081



2. Idegen füödre siétettem,
Met hazámba nem iélhettem.
Idegen füöd az én hazám,
s E jó Isten ez én apám.
3. s E jó Isten ez én apám,
Sok jó jasszony ez ién anyám.
(ej) Iédesanyám, ha most iélne,
Hezzám látni csak eljőne.
4. Csontjaimat összegyüjtné,
Koporsóba biététetné,
Keservesen elsiratná,
Senki azt meg nem kacagná.
5. Ién Istenem, adj egy napot,
Szabaditsd a bánatokot!
Hogy ién iéljek bánat niélkül,
A szüvem vigasztalással.

AP 6164/b Klézse (Moldva) 70 é. asszony 1963 Kallós=Kallós 1973 55/C

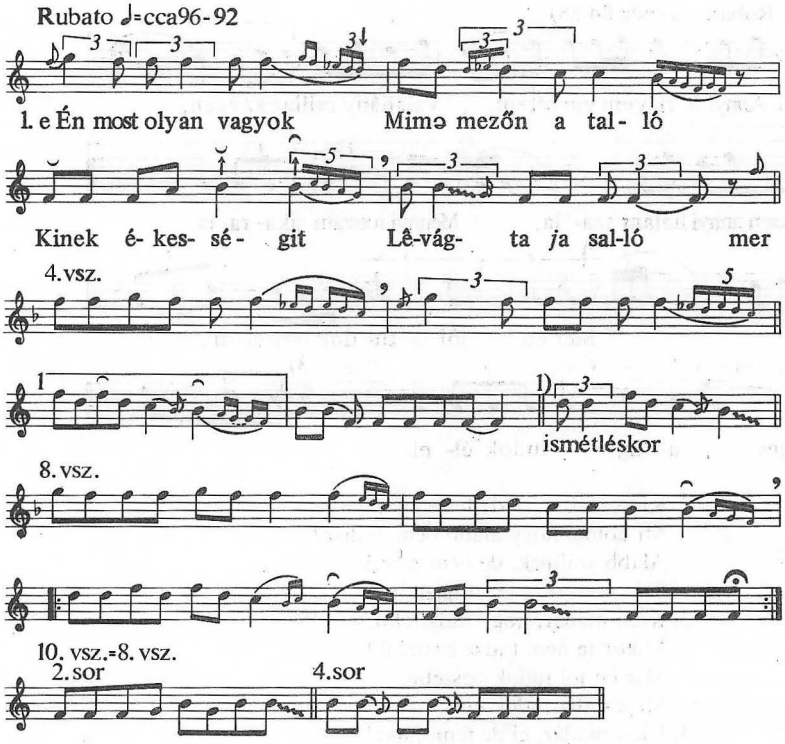
082



2. Kicsi madár, ej de fenn jársz!
Mi dolog, hogy alább nem szállsz?
Alább szállnék, de nem merek,
Sok az irígy, s attól félek.
3. Kicsi madár, hogy tudsz élni,
Mikor te nem tudsz beszélni?
Mer én jól tudok beszélni,
Méges alig tudok élni.
4. Kicsi madár, ej de fenn jársz!
Minden háztetőre leszállsz!
Mindenütt azt csirikójja:
Nem leszek a tiéd soha. Nem leszünk egymásé soha.
5. Hidegségi hegyek alatt
Van egy forrás titok alatt.
Aki abból vizet iszik,
Babájától elbúcsúzik.
6. Én nem tudtam, s vizet ittam,
A babámtól elbúcsúztam.
Ugy elbúcsúztam szegénytől,
Mint az elmult esztendőtől
Mint ősszel fa levelitől.

AP 7575/c Gyimesközéplok–Hidegség (Csík) 63 é. asszony 1969 Ujváry

083



2. Nékëm is levágta
Ëgy semmire való.
Szëdje ki a szemit
Két fekete holló!

3. = 2.

4. Köves utca mellett
Páratlan gelice.
Kinek evvilághoz 3–4. ism.
Nem vót szerencséje.

5. Cserefát égetëk,
Gyermeket rengetëk.
Cserefának füstje 3–4. ism.
Hozta ki könyvemët.

6. Aludjál, aludjál
Istennek bárányа!
Szerelembül jöttél
Erre a világra.

7. Irigyim, irigyim
Sok rossz akaraim,
Hagyjátok, hogy éljek,
S babámval beszéljek!

8. Annyi irigyem van nékem,
Valahány csillag az égen.
s Nincsen annyi hajam szála,
Mennyi rosszam akarója.

9. Kicsi madár, ej de fënn jársz!
Mi dolog, hogy alább nem szállsz?
Alább szállnék, de nem merek,
Sok az irigy, s attól félek.

10. Kicsi madár, hogy tudsz élni,
Mikor te nem tudsz beszélni!
Mer én jól tudok beszélni, 3–4. ism.
Mégës alig tudok élni.

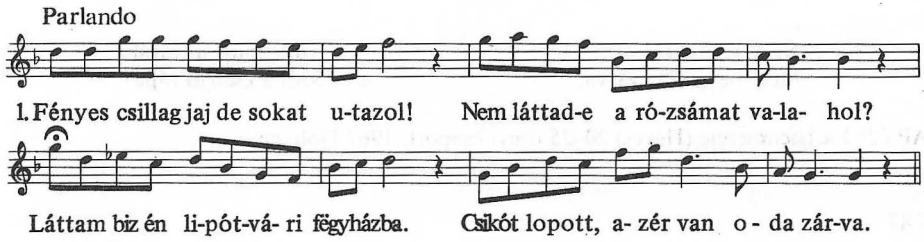
11. Kicsi madár, ej de fënn jársz!
Minden ágtetőre lëszállsz.
Mindenütt azt csirikója: 3–4. ism.
Nem leszek a tied soha
leszünk egymásé

12. Hidegségi hegyek alatt
Van egy forás titok alatt.
Aki aból vizet iszik,
Babájától elbúcsúzik.

13. (mer) Én nem tudtam, s vizet ittam.
s A babámtól elbúcsúztam.
s Ugy elbúcsúztam szegéntől, 3–4. ism.
Mind az elmúlt esztendőtől.
ősszel fa levelitől.

AP 7575/b Gyimesközéplok–Hidegségpataka (Csík) 63 é. asszony 1969 Ujváry

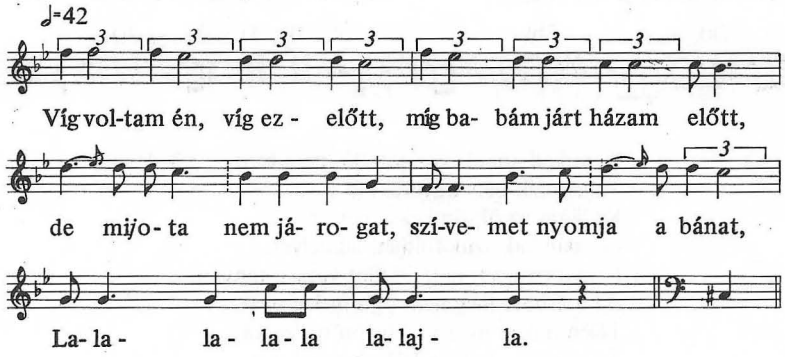
084



2. Debrecenbe sütik a jó kenyeret.
Tizenhat esztendős kislánt szeretek.
Ugy szeretem, szóval ki se mondhatom.
Majd meghalok, ha egy napig nem látom.

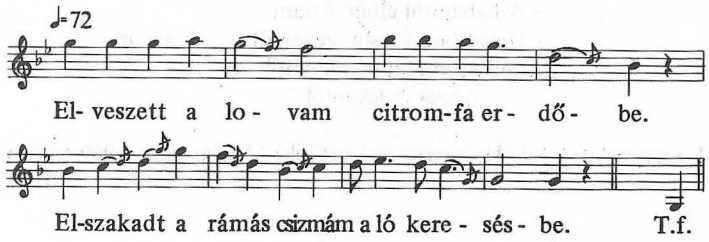
Gr 73/B/b Áj (Abaúj) 64 é. férfi 1940 Vargyas=Pt 150

085



„Demeter János Bece nótája"
AP 8318/j Vice (Szolnok-Doboka) 71 é. asszony 1971 Novák.

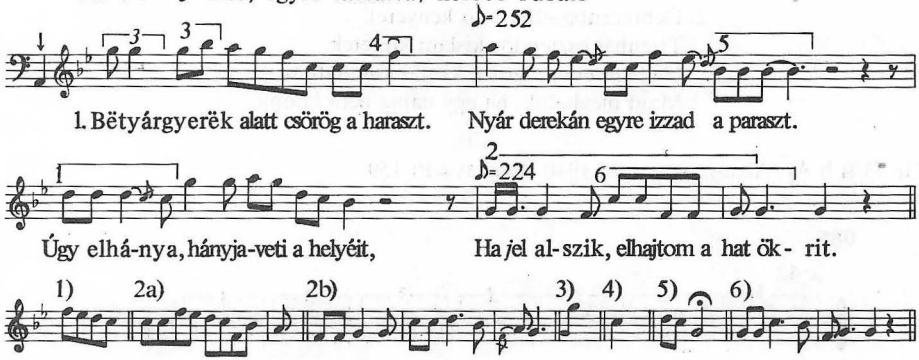
086



2. Ne keresd a lovad,
Mert be van az zárva.
Szolgabiró udvarába
Szól a csengő rajta.

AP 6264/a Istenmezeje (Heves) 20–25 főnyi csoport. 1967 Dobszay

087

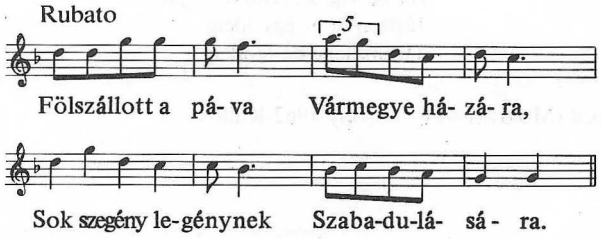


Nem këll annak sem jótálló, nem bíró, 3–4. sorra
Találkozik bëtyárgyerëk, jó iró.
Ki lëirja az ökrömnek a nevéit,
Gazdájának szülőföldjét, lakhelyét.

2. Kutya paraszt, mindig kint vagy a tanyán.
Az a csuda, meg nem öl a melëg nyár.
Télën hideg, nyáron nagyon melëg van.
Az a csuda, hogy a lélëk benned van.

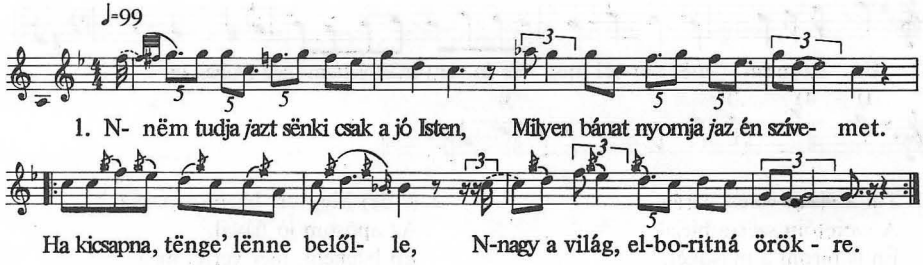
AP 5905/f Felsőváły (Gömör) 65 é. férfi 1963 Sárosi

088



AP 5863/c Tápiószele (Pest) 52 é. asszony 1964 Paulovics

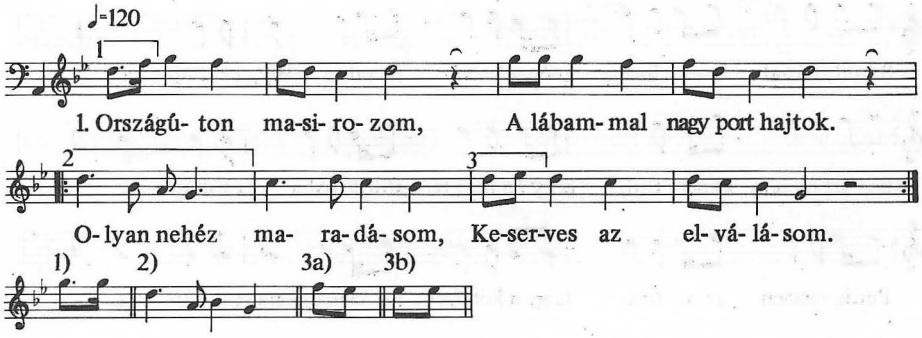
089



2. Arra kérëm az én jó Istenëmet,
Gyógyitsa më̈g az én gyënge szivëmet.
Gyógyitsa më̈g csak még ëgyszër, ha lehet, 3–4. ism.
Ha nëm, pedig most vëgyën el engëmet!

Gr 27/A/a Körösfő (Kolozs)

090



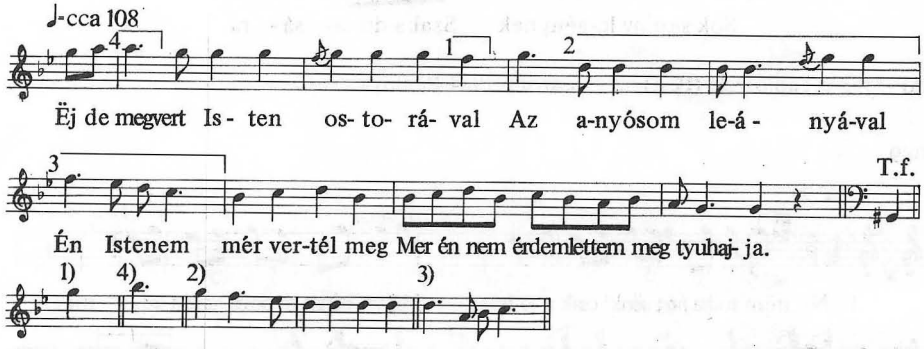
2. Nézz ki rózsám ablakidon!
Ki jár kerek udvaridon?
Vess utánam ëgy pillantást!
Többet úgyse látjuk ëgymást.

3. Ne sirj rózsám, ne keserëgj,
Hogy a tied nem lëhetëk!
Már én mostan másé vagyok,
Magam válta gazda vagyok.

4. Szabad élet, szabad madár.
Jaj de vig, ki szabadon jár!
Jártam ín es ëgy ideig,
Tizenkilenc esztendeig.

AP 7667/f Lészped (Moldva) 44 é. asszony 1962 Kallós

091

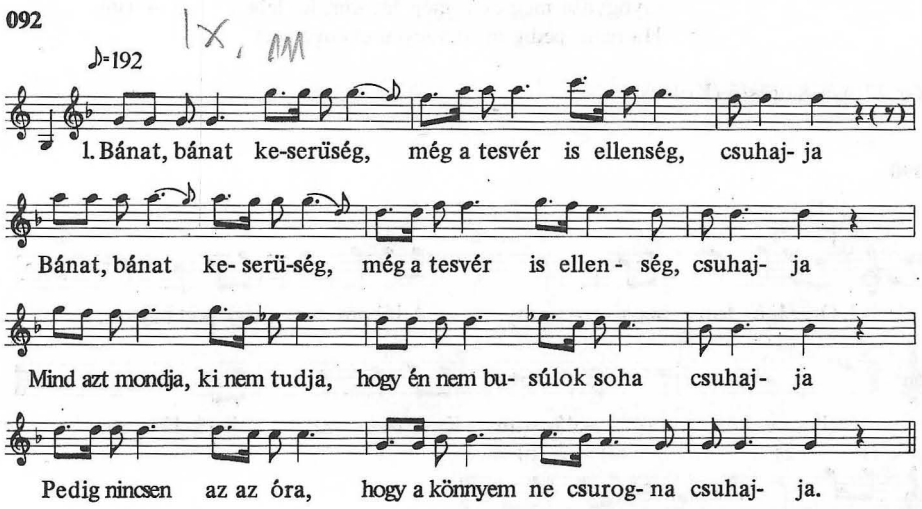


2. Túl a vizen veress virág.
A szeretőm szërre bírják.
Én is bírom a másokét,
Úgy fizetek meg azokért tyuhajja.

3. (e de) Megvert Isten ostorával,
Az apósom jó fiával.
Én Istenem, mér vertél meg!
Mer én nem érdemlettem meg, tyuhajja.

AP 4461/a Gyergyócsomafalva (Csík) 40 é. férfi 1962. Domokos P. P. „A Gábor Ignácé"

092

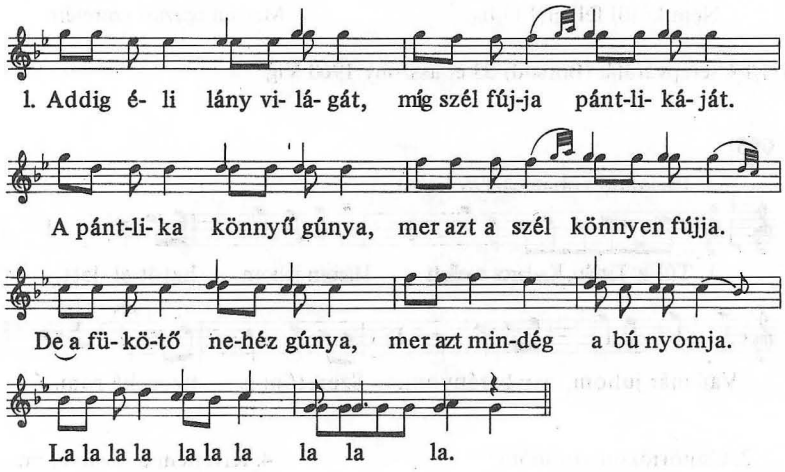


2. Édesanyám is volt nékem, édesanyám is vót nékem, csuhajja.
Keservesen nevelt engem, keservesen nevelt engem, csuhajja.
La la la la stb.
La la la la stb.

3. Édesanyám sok szép szava, kit fogadtam, kit nem soha, csuhajja. Ismételve
Megfogadnám, de már késő, én előttem más az első, csuhajja. Ismételve
4. Annyi nékem az irigyem, mint a füszál a mezőben, csuhajja. Ismételve
La la la la stb. Ismételve

Ap 5228/c Válaszút (Kolozs) 49 é. asszony 1962 Kallós

093



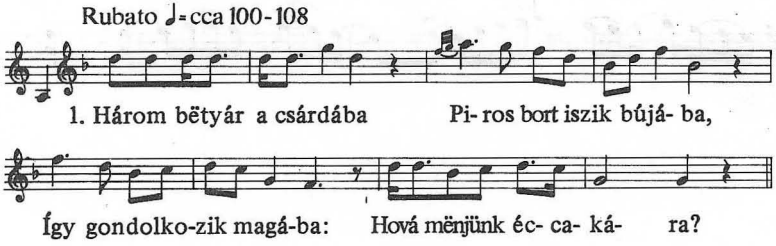
2. Fekete pántlikám fújdogálja a szél.
Köszönöm édesem, hogy eddig szerettél.
Nem én vagyok első, akivel így tettél.
Verjen meg az Isten, hamar megvetettél!

3. A bazsarózsának lehajlott a szára,
Hej én is hajlottam a rózsám szavára.
Mit ér a rózsafa piros bimbó nélkül.
Mit ér a szerelem igaz hüség nélkül.

4. Istenem, nagy dolog, ki egymást szereti,
Mégis a jó Isten össze nem vezeti!
De még nagyobb dolog, ki egymást gyülöli,
Mégis két vénasszony összeköszörüli.

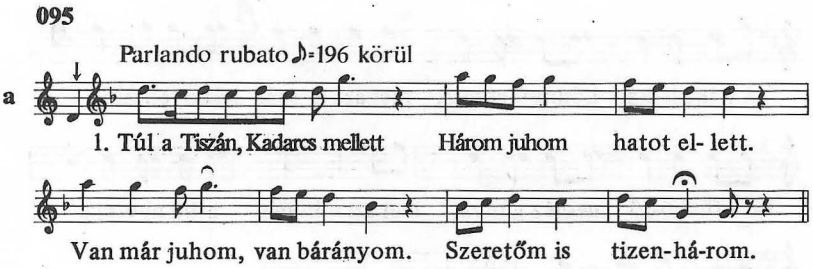
AP 5250/h Magyarpalatka (Kolozs) 62 é. asszony 1963 Kallós–Andrásfalvy

094



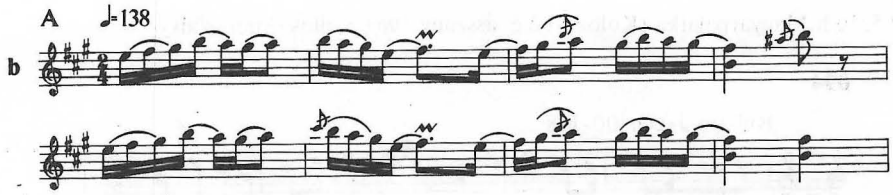
2. Ëggy közüllök kitalálta:
Özvegyasszony ablakára.
Özvegyasszony ablakára,
Hol az ajtó nincs bezárva.
3. Bekopogtat bëtyár módra:
Van-ë idehaza gazda?
Nincsen idehaza gazda,
Kerűlj, bëtyár, az ágyamra!
4. Nem fekszëk én az ágyadra,
Nem kőtöl fël éjfél tájba.
Fëlkőtölek korán, jókor,
Éjfél után ëggy órakor.
5. Éjfél után ëggy az óra.
Kelj fel, bëtyár, űlj a lóra!
Még a kutyák sëm ugatnak,
Irigyeid mind alusznak.
6. Akármilyen ködös idő,
Akárhogy esik az esső,
Én a babám fëlkeresem,
Mer én igazán szeretëm.

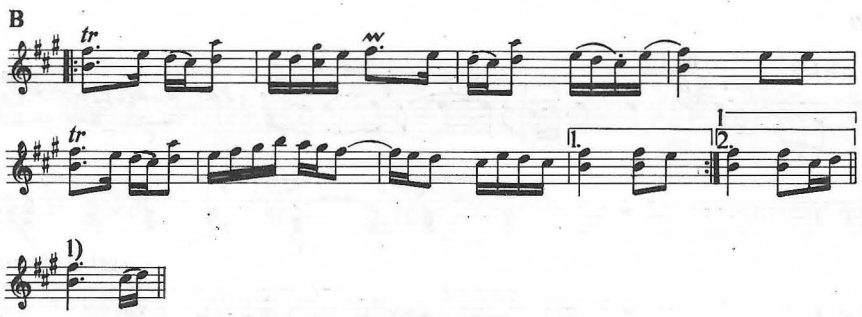
AP 7471/f Cserépváralja (Borsod) 53 é. asszony 1960 Víg



2. Csütörtökön virradóra
Találtam egy kis kunyhóra.
Alig hogy elszenderedtem,
Három zsandár áll mellettem.
3. Mind azt kérdi: mi a nevem,
Hol az utazólevelem?
Várjon az ur, megmutatom,
Csak a lajbim kigombolom.
4. Kivettem a levorverem,
Kettőt máris agyonlőttem.
Látod, kutya, ez a nevem!
Ez az utazólevelem!
5. Jaj Istenem, mi csináljak!
Szaladjak-e, vagy megálljak?
Ha szaladok, agyonlőnek,
Ha megállok, megkötöznek.

AP 7342/h Nyírlugos–Szabadság TSz. 46 é. asszony 1968 Vargyas

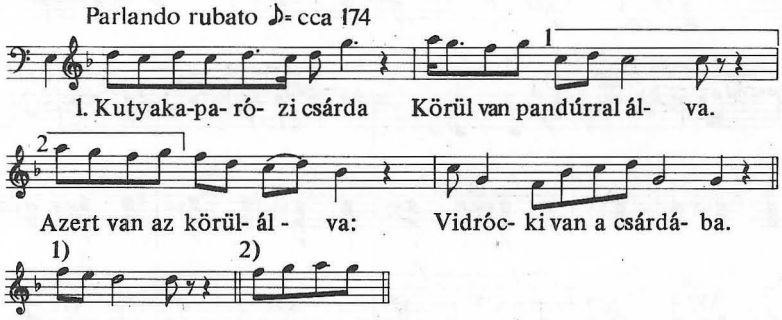




A további versszakokban a két rész ismétlése a következőképp történt:
ABB/ABB/ABBBB/ABBB/ABB/ABBB/ABB/ABBB/
ABBBB/ABB/ABB/ABB/ABB/ABBB/
ABB/ABBB/ABB

AP 6940/a Magyarlapád (Alsó-Fehér) 46 é. prímás és bandája 1969 Martin

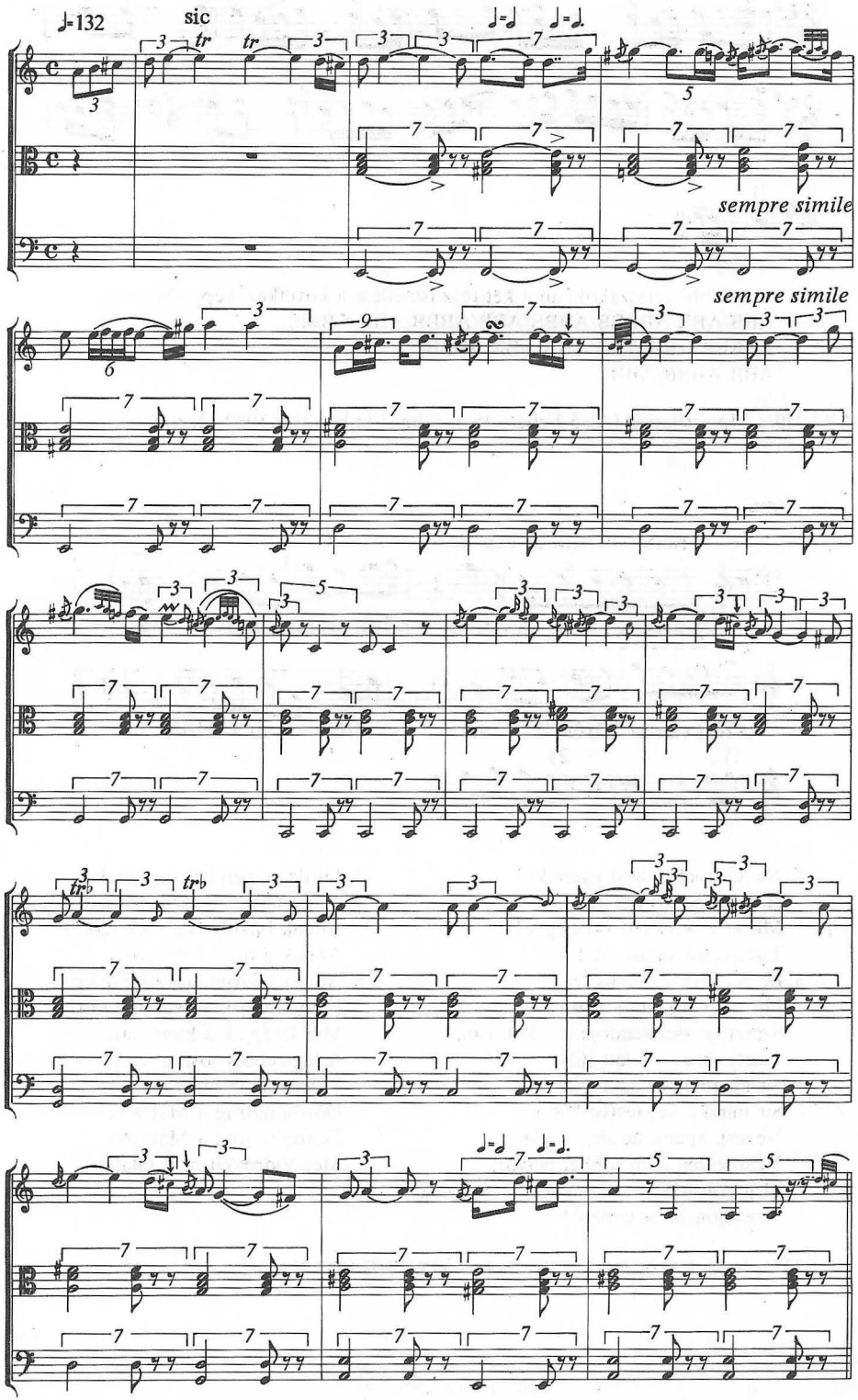
096



2. Na Vidrócki, most gyere ki!
Hat vármegye vár ideki.
Mit ér nékem hat vármegye!
Tizenkettő váljon ide!
3. Be is lüttek az ablakán.
Piros vér foj az ajakán.
Szeretője zsebkendője 3–4. ism.
Tiszta piros vér lett tülle.
4. Sir az apja, sir az anyja,
Sir mind a két testvérbátyja.
Ne sirj, apám, ne sirj, anyám:
Nem leszek mán többet betyár.
Elég vót már húsz esztendő. 3–4. sorra.
Fogadjon be *ja* temető!
5. Jaj de szépen harangoznak!
Talán bizony Vidróckinak?
Annak bizony, Vidróckinak,
Annak a hires betyárnak.
6. Adsz-i szüröm, adsz-i baltám,
Hagy menjek a nyájam után!
Mer levágják a kanomat,
A legszebbik jószágomat!
7. Vidróckinak hires nyája
Dörög-morog a Mátrába.
Dörög-morog a Mátrába,
Mer Vidróckit nem találja.

AP 7337/c Vaja–Rákóczi tanya (Szabolcs) 63 é. férfi 1968 Vargyas

097

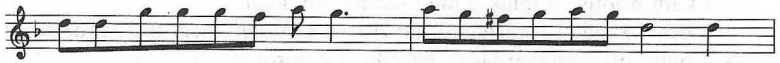


Gr 95/B/a Szék (Szolnok-Doboka)=Lajtha 1954 17 sz.

VI, 496, VM. 968 X. 648-50, 671, 76

098

Parlando

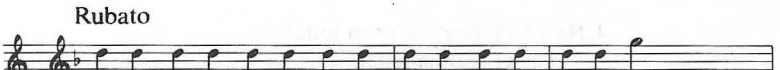


2. Elhajtottam a vásárba.
Azt kérdik, hogy mi az ára.
Eladom a lopottakat,
Veszek rajta igazakat.
3. A vásárból elindultam,
Szöröncsésen szabadultam.
Rácberényi Becsalinál
Elébem állt kilenc zsandár.
4. Azt kérdik, hogy mi a nevem,
Hol az utazólevelem?
Várj egy kicsit, megmutatom,
Csak a lajbim kigombolom.
5. Belenyultam a zsebömbe,
Pisztoly akadt a kezembe.
Rögtön hetet fejbelőttem:
Ez az utazólevelem!
6. Ej Istenem, micsináljak,
Szaladjak-e, vagy megálljak?
Ha szaladok, fejbe lőnek,
Ha megállok, vasra vernek

AP 3651/f Sándorfalva (Csongrád) 76 é. férfi 1959 Sárosi

099

Rubato



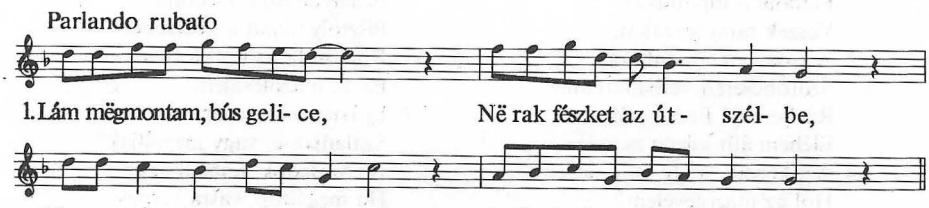
2. Kis pejlovam első lábán sárga patkó de fényes!
Kondorosi szép csárdásné egyetlenegy édes-kedves Marcsa lánya de kényes!
Svigre vágott göndör haja, frizurája ráhajlott a vállára,
Zöld selyemből százforintos selyem kendőt teritett a nyakára.

3. Kondorosi szép csárdásné, mi bajod?
Talán bizony ellopták az egyetlenegy édes-kedves Marcsa nevü leányod?
El ám bizony ellopták a múlt szombaton hajnalba,
Kilenc zsandár, lovashuszár jár utána, keresgeti, nem találja, de sehol.
4. Kondorosi szép csárdásné, engedd el a boromat!
Visszahozom egyetlenegy édes-kedves Marcsa nevű lányodat.
Gulásbojtár, elengedem borodat,
Hozd vissza az egyetlenegy, ides-kedves Marcsa nevü lányomat!

AP 4852/a Söjtör (Zala) 61 é. asszony 1963 Fülöp–Kertész

VI. 491, 577 VM. 371, IX. 346

0100



2. Lám mëgmontam, rigó-madár,
Zavaros vizet në igyál!
Ha zavaros vizet iszol,
A párodtul elmaradol.

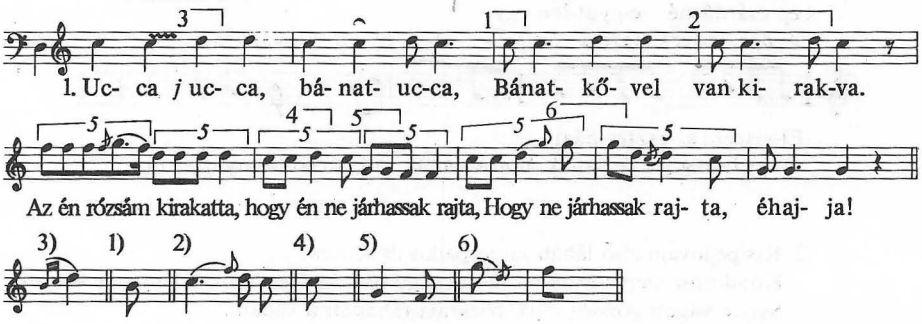
3. Fecském, fecském, édes fecském,
Vidd el az én levelecském!
Vidd el esztet messze földre,
Tëdd a rózsám kebelibe!

4. Ha kérdi, hogy honnan jöttél,
Vajon ki póstája lettél,
Mondjad, hogy egy szegény rabé,
A të kedves galambodé!

AP 4199/a Kiskunmajsa (Pest) 81 é. férfi 1961 Szomjas

VI. 490, 586 / VM. 405, 409, 410, 419, IX. 17
X. 661, 664, 710

0101

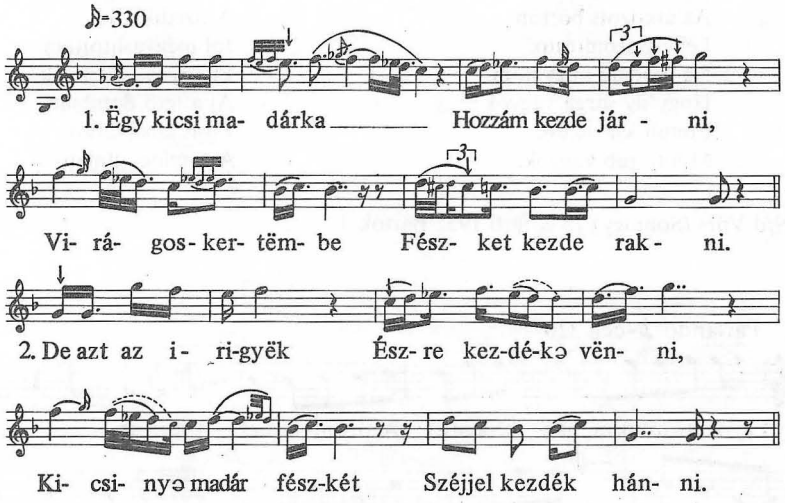


2. Édesanyám mondta nékem:
Minek a szerető nékem?
De én arra nem hajtottam, titkos szeretőt tartottam,
Titkos szeretőt tartottam, éhajja.
3. Mikor megyek hazafelé,
Hasad az ég három felé.
Sirnak engem a csillagok, mert tudják, hogy árva vagyok,
Mert tudják, hogy árva vagyok, éhajja.

AP 7348/c Méra (Kolozs) 71 é. férfi 1968 Pesovár F. „Cigánytánc"

- IX. 681, 87-54

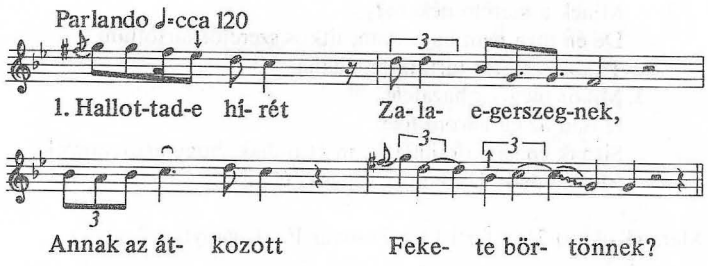
0102



3. Madárka, madárka,
Te kicsi madárka,
Mënj el az én rózsám
Üvegablakjára!
4. Ha nem tudod, hová,
Kérdëzz a szomszédját!
Mëgmutassa nekëd
Pázsintos udvarát.
5. Pázsintos udvarát,
Sétálaó gazdáját,
Ablakjában kinyilt
Csokros tulipántját.
6. Átokul mëghagyom
Mindën éfiunak,
Ne tartson szeretőt
Titokba magának!
7. Mer én úgy maradtam,
Mind ősszel a talló,
Melnek ékëssëgit
Levágta *ja* solló.

Gr 44/B/a Kászonimpér (Csík) 56 é. asszony Domokos P. P.

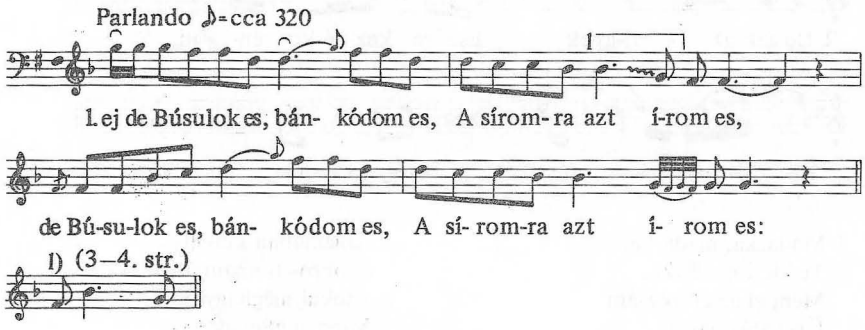
0103



2. Mikoron csinyáták,
Jaj de esett a hó!
Az átkozott börtön
Lejány-szomoritó.
3. Ne csodáld angyalom,
Hogy ily sárga vagyok:
Elmult kilenc éve,
Mijóta rab vagyok.
4. Kilenc egész vasat,
Amit elszaggattam,
A tizediket is
Jól megváslitottam.
5. Elfagynak a rózsák
Aj a tető dombján.
Én is elhervadok
A tömlöc ajtaján.

AP 639/d Vörs (Somogy) 75 é. férfi 1952 Bartók J.

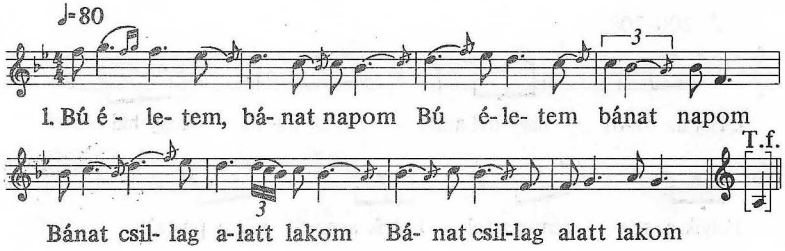
0104



2. (ej de) Megvert Isten ostorával,
s Mindennapi bánatával. (Ismétlődik)
3. (ej de) Sir a szemem, hull a könnyem,
s Jaj de tisztán fáj a szívem! (Ismétlődik)
4. (ej de) Ugy elmegyek, meglássátok,
Soha hírem nem halljátok.
Mikor híremet halljátok,
Koporsómat takarjátok.

AP 6172/n Háromkút (Csík) 59 é. férfi 1963 Kallós

0105



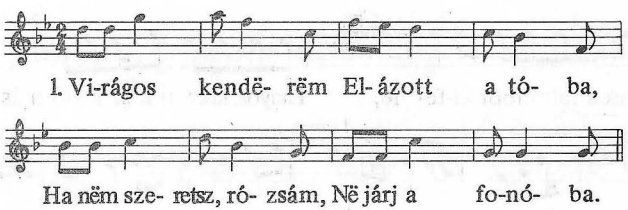
Minden sorát ismétli

2. Annyi bánat a szivemen,
Két rét hajlott meg az égen.

3. Ha még egyet hajlott volna,
Szivem ki is szakadt volna.

AP 8141/k Székelyvaja (Maros-Torda) – Kisújszállás (Jász-Nagykun-Szolnok) 46 é. asszony Gárdonyi

0106

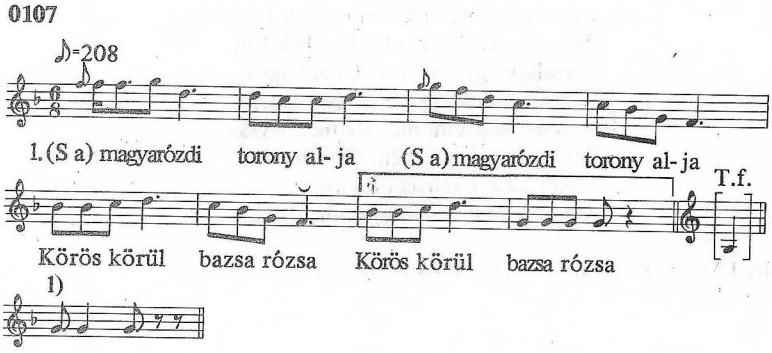


2. Elejtëttem orsóm,
Nincs, aki fëladja.

Bánatos szivemet
Nincs, ki vigasztalja.

AP 4490/f Lövéte (Udvarhely) 26 é. lány 1962 Vikár

0107

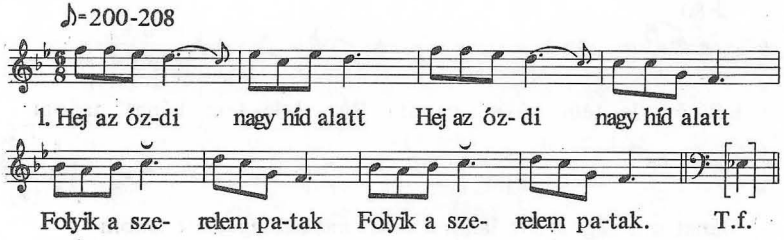


2. Nem szakitok, nem kell rózsa,
Tiéd úgy sem leszek soha.
Tiéd úgy sem leszek soha, csuhaja.[1]

3. s Kertem alatt ne fütyöréssz!
Kertem alatt ne csinálj rést!
Mert én szegény legény vagyok,
Hozzád való én nem vagyok.

AP 8144/r Magyarózd (Alsó-Fehér) ? 1968 Horváth

0108



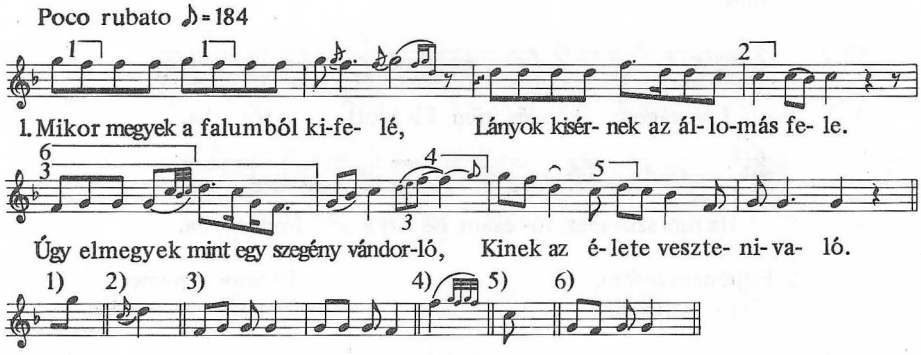
Minden sor ismételve

2. Aki abból vizet iszik,
Babájától elbúcsuzik.

3. Én is abból vizet ittam,
A babámtól elbúcsuztam.

AP 8143/o Magyarózd (Alsó-Fehér) 6 férfi 44–50 é. 1968 Horváth

0109

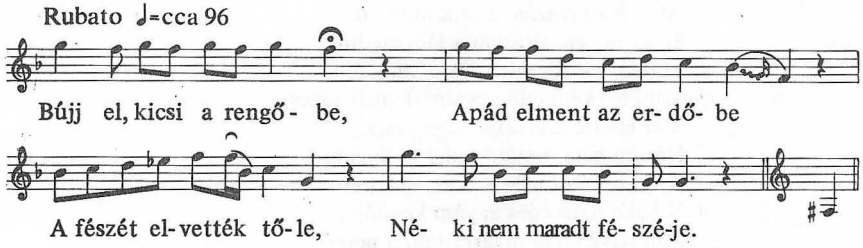


2. Ugy elmegyek, hirt sem halltok felőlem!
Párja-veszett kis madár lesz belőlem.
Leszállok egy zöld erdőbe zokogva,
Fészket rakok egy nefelejts-bokorra.

3. Nincsen kedvem, mer elvitte a fecske.
Egy nagy száraz jegenyefára tette.
Mikor az a jegenyefa kivirit,
Akkor leszek, kis angyalom, a tijéd.

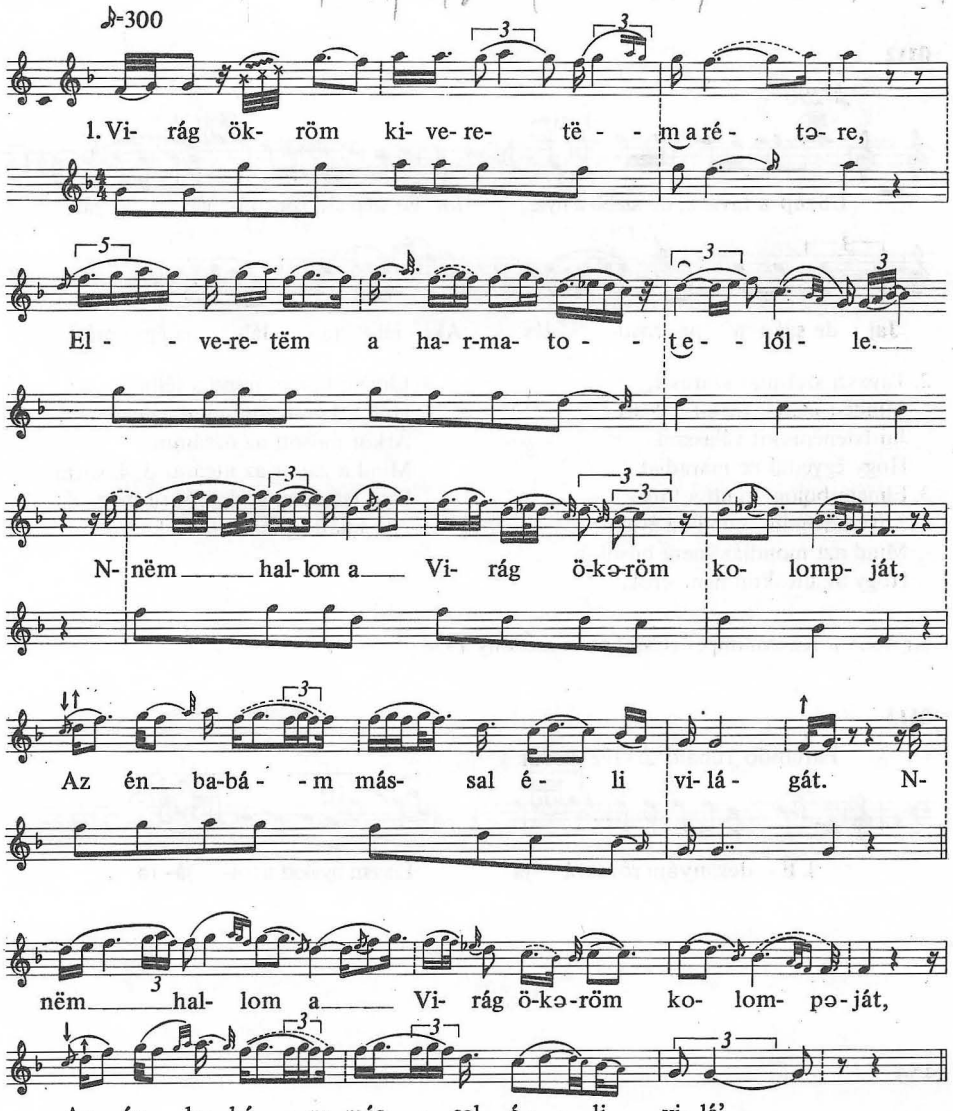
AP 7348/d Méra (Kolozs) 71 é. férfi 1968 Pesovár F.

0110



AP 7799/k Oroszhegy (Udvarhely) 42 é. asszony 1960 Pesovár E.–Petró „Altató"

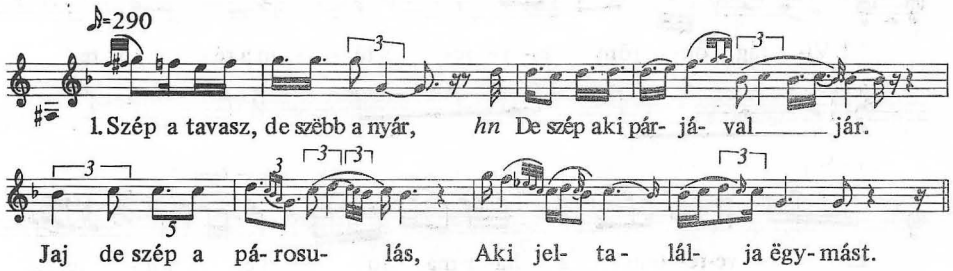
0111 VII. 128, 135, 141, 148, VIII. 582, IX. 569, 663, 673



2. Árva, árva, joan árva nincs mint én,
Aki olyan igazán sirjon, mint én.
Sirok biz én, siratom a lányságom.
Mindég sirok, még élëk e világon.
3. Vót énnékëm édësanyám, de már nincs,
Mer elvitte a tavaszi nagy árviz.
Három hete, mijóta mind halászom,
Könnyeimtől még a vizet së látom.
4. Kihalásztam édës anyám kendőjét,
Ződ selyëmmel rávarrattam a nevét.
Közepébe bubánatot varrattam.
Édës anyám, jaj de árván marattam!

Gr 18/B Körösfő (Kolozs) 41 é. asszony 1938 Bartók

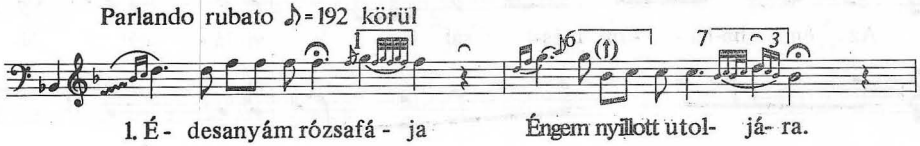
0112

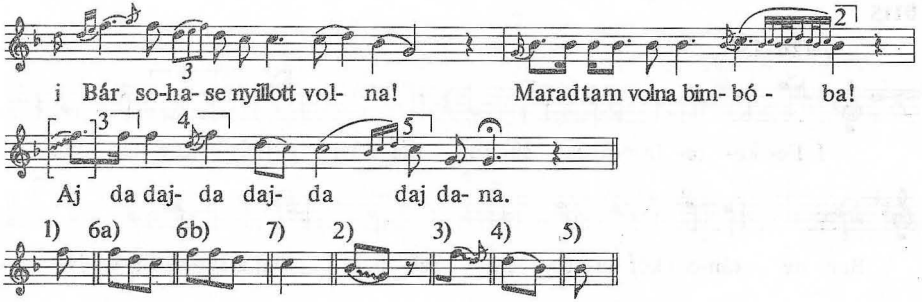


2. Tavaszi szél utat száraszt,
Mindën madár társat választ.
Jaj Isteném, kit válasszak,
Hogy ëgyedül ne maradjak?
3. Elmém bojog, mind a fölleg,
Szivem romlik, mind az évek.
Mind azt mondják, nem busulok,
Hogy az utcákon nem sírok.
4. Elmém bojog, mind a fëlhő.
Hull a könnyem, mind az eső.
Árkot mosott az orcámra,
Mind a zápor az utcára. 3–4. sorra
Hjaj Istenëm, kérlek, verd mëg,
Aki miatt gyászt viselek!

Gr 46/A/a Kászonimpér (Csík) 56 é. asszony 1938

0113

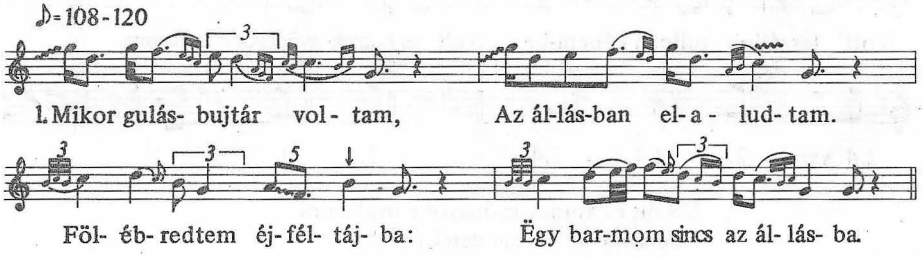




2. Engem anyám megátkozott,
Mikor a világra hozott:
Szerencsém ne legyen soha,
Egész ifijuságomba,
Egész ifijuságomba!
3. Ne sir rózsám, nekeseregj,
Mer a tiéd nem lehetek!
Tiéd lennék, ha lehetnék,
Ha *j*az egek megengednék,
Ha *j*az egek megengednék.
4. Megengedik azt az egek,
Megengedik azt az egek,
Azok a szép fellegesek,
Azok a szép fellegesek.
Aj da daj daj daj daj daj dana.
5. Édesanyám, kis koromba
Mér nem zárt bé koporsóba!
Ne nevelt vóna *j*ennyire,
Ennyi sok keserüségre,
Ennyi sok keserüségre!

AP 7348/i Méra (Kolozs) 71 é. férfi 1968 Pesovár F.

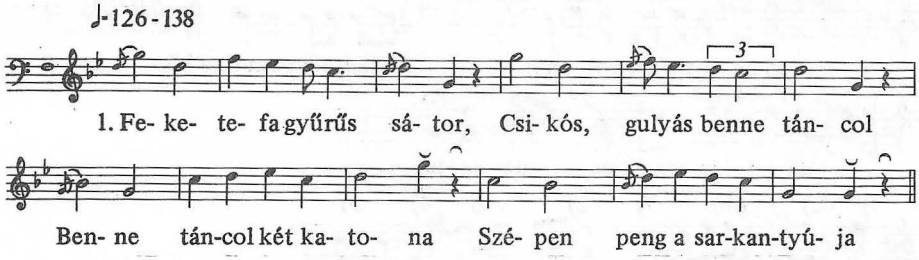
0114



2. Körülkerültem a járást,
Egész gula belé-állást.
Még sem találtam barmomra,
Csak a kedvezs galambomra.

Gr 58/B/a Surd (Somogy) 68 é. férfi 1936 Seemayer

0115

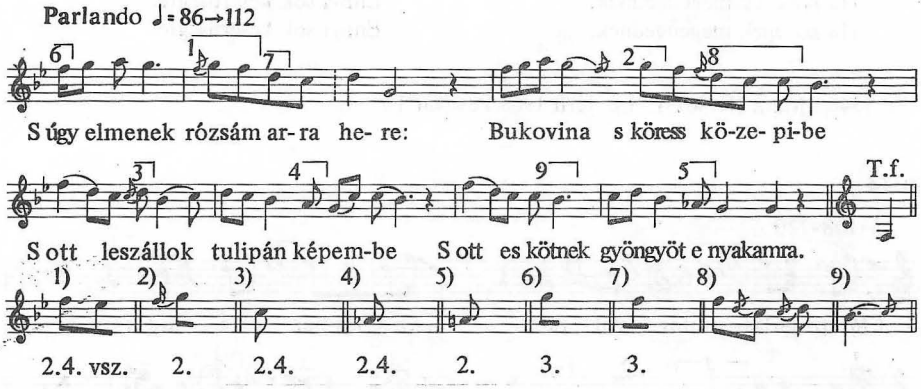


2. Ugy hijják a libát: őke.
Szomszédasszony lánya szőke.
Édes annak zuza, mája,
Piros mind a két orcája.

3. Csaplárosné lánya Trézsi.
Nem akarja a bort mérni.
Válogat a réziccébe:
Melyik illik a kezébe.

AP 4244/l Nagyecsed (Szatmár) 47 é. férfi 1961 Avasi–Dancs

0116



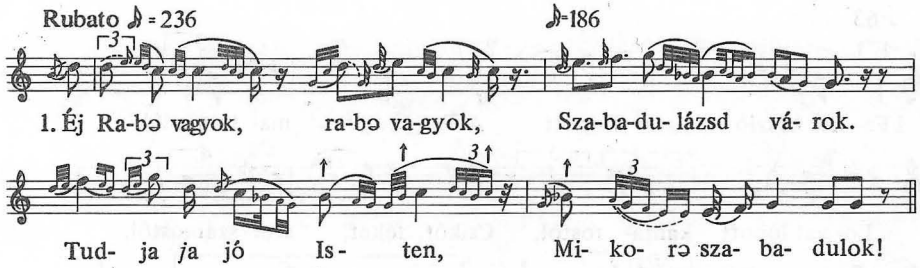
2. S ott es kötnek gyöngyöt e nyakamra,
Seljem övet karcsu derekamra.
Megüzenem kocsomárosnénak:
Küldjön jó bort borivó Jánosnak!

3. Bort nem iszom, fogadásom tartsa.
Pályinkát sem, mer anyám nem hagyja.
Vizet iszom, mikor kedvem tartsa,
S azt es csak úgy, ha éldesem adja.

4. S azt es csak úgy, ha éldesem adja,
Min küs galamb e párját itassa. 1–2. ismétlődik

AP 7180/e Somoska (Moldva) 55 é. asszony 1966 Kallós

0117

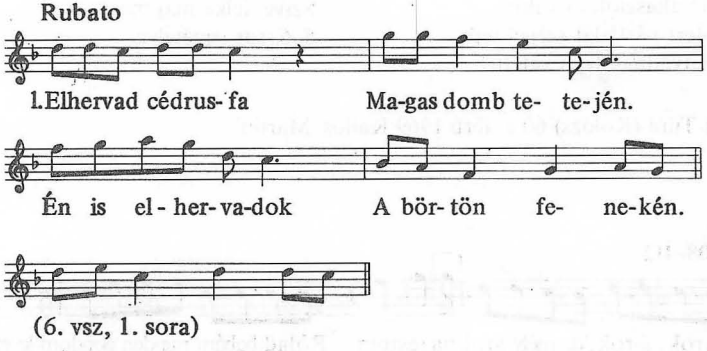


2. Láttam az urakat,
Tizënhárman voltak.
Mind a tizënhárman
Rólam törvényt szabtak.

3. jElömbe tërjeszti
jA fekete könyvet,
jAbból kiszámlálják (a)
Rabi jéletömet.

Gr 59/A/b Berzence (Somogy) 53 é. férfi 1936 Seemayer

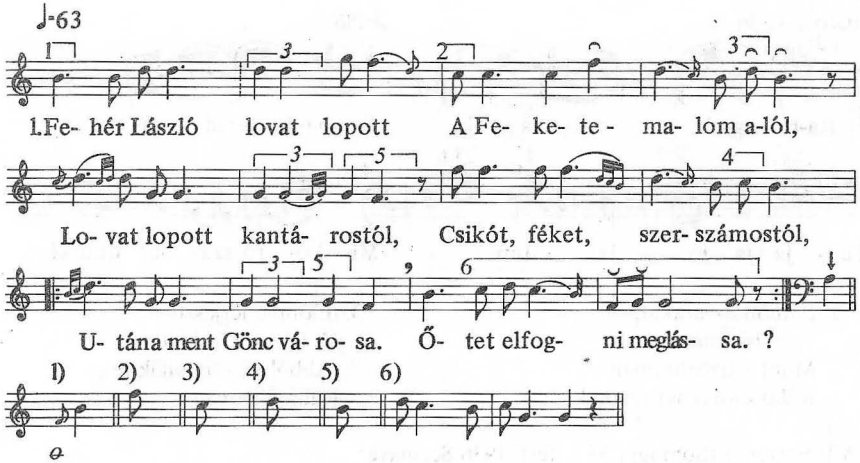
0118



2. Ne csodáld angyalom,
Hogy ily hervadt vagyok!
Kilenc esztendeje,
Mióta rab vagyok.
3. Kilenc fontos vasat
Hármat elszaggattam,
A negyediket is
Jól megváslitottam.
4. Anyám, édesanyám,
Menj el az urakhoz!
Kérd el levelemet,
Szabad életemet!
5. Anyám, édesanyám,
Mit mondtak az urak?
Azt mondták az urak,
Hogy fölakasztanak.
6. Anyám, édesanyám,
Kár volna azt tenni,
Sárga göndör hajam
Szélnek ereszteni!
7. Rab vagyok, rab vagyok,
Szabadulást várok.
A jó Isten tudja,
Mikor szabadulok.

AP 7605/f Náprádfa (Zala) 75 é. férfi 1968 Paksa K.

0119



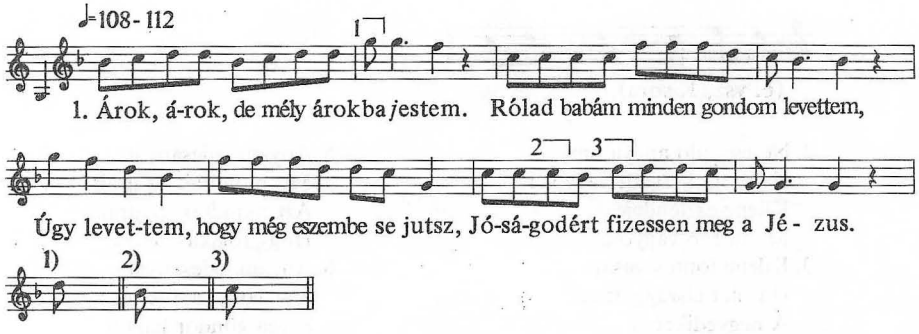
2. vsz. 2. vsz. 2. vsz. 2. vsz. 2. vsz. 2. vsz.

2. Fogjátok el a huncutot,
Az akasztófára valót!
Mert pártádat széjjel tépi,
Bátyádnak fejét véteti.

Verjétek rája a vasat,
Szive, lelke maj megszakad.
5–6. sor ismételve

AP 6613/d Türe (Kolozs) 60 é. férfi 1969 Kallós–Martin

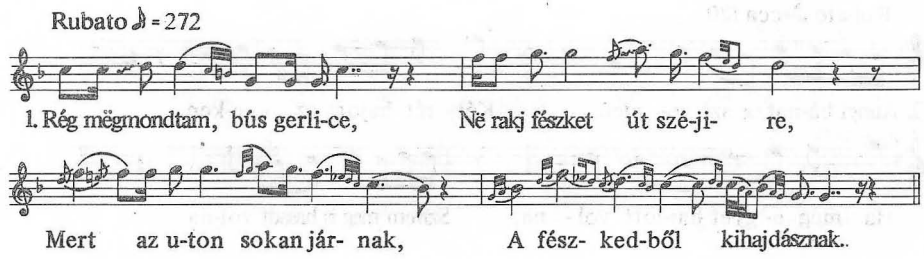
0120



2. Két fa közé besütött a holdvilág.
Az én babám abba fésüli haját.
Göndör haját százfelé fujja a szél.
Kár vót babám, hogy idáig szerettél.

AP 3119/a Disznajó (Maros-Torda) – Törökbálint (Pest) 45 é. asszony 1960 Gábor J.

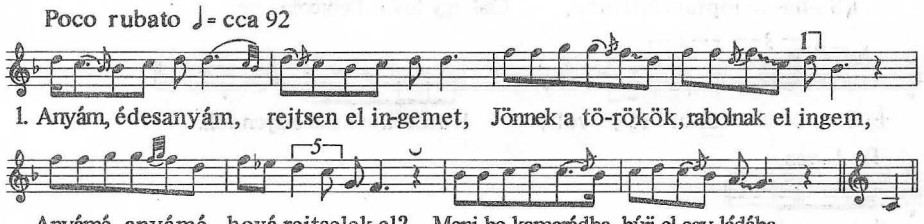
0121

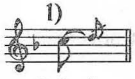


2. Rakjál fészket a sürübe,
Bánatfának tetejébe!
Aki kérdi: ezt ki rakta,
Mondjátok: egy árva rakta.
Kinek sem apja, sem anyja, 3–4. sorra
Sem egy igaz atyjafia.

MF 1023/b Csikkarcfalva (Csík) 20 é. asszony 1907 Bartók

0122





2.3.4. 5. vers

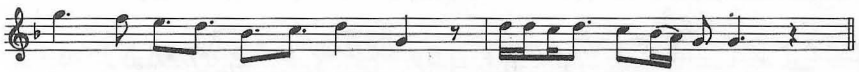
2. Csak odazújdula hetvenkét katona,
Hetvenkét katona, egész kompánia.
Hol van a leányod? Viszünk el tégedet!
Hol van a leányod? Viszünk el tégedet!
3. Nincsen nékem lányom, me' meg vagyon halva,
Me' meg vagyon halva, s el is van temetve.
Agyad a lányodat, viszünk el tégedet!
Agyad a lányodat, viszünk el tégedet!
4. Menj bé kamarába, ott van egy ládába!
Menj bé kamarába, ott van egy ládába!
Anyám, édesanyám, z Isten engedje meg,
z Isten engedje meg, s a nyüvek egyék meg!
5. Ruhájim, ruhájim, szép rostos ruhájim,
Mikor én meghalok, fődre lehulljatok,
Fődre lehulljatok, s ingem sirassatok!
Fődre lehulljatok, s ingem sirassatok!

AP 6160/c Gerlén (Moldva) 20 é. lány 1963 Kallós

0123

Rubato ♪=cca 120

1. Annyi bá-nat a szí-ve- men, Két- rét hajott az e- ge-ken.



Ha még e- gyet haj-lott vol- na, Szívem meg is hasadt vol-na.

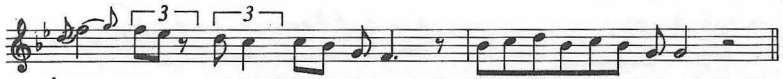
2. Elbujdosnám, de nincs kivel,
Kenyerem sincsen, amivel.
Kérnék kölcsön, de nem kapok,
Mert tudják, hogy szegény vagyok.

AP 6606/h Méra (Kolozs) 38 é. asszony 1969 Kallós–Martin

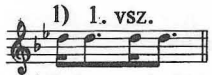
0124

Parlando ♪=cca 176

1. So-ha- se loptam éltëmbe, Csak egy lovat Debrecën- be.



Éj Ez is a föl-bí- ró-jé volt, Kötőfékje mind ingyen volt.



1) 1. vsz.

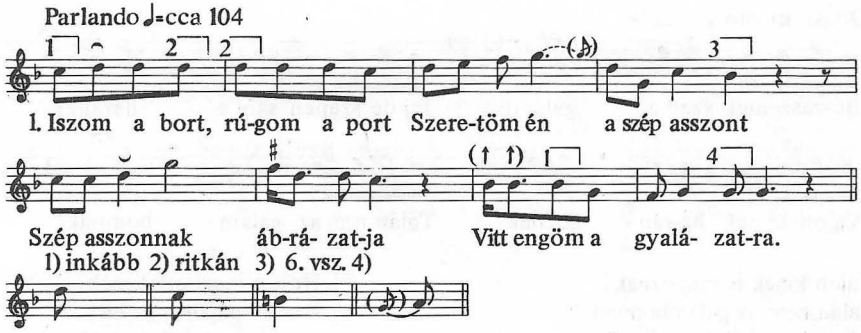
Soha- se lop-

2. Eladom a lopott lovat,
Vëszëk vele igaz lovat.
(Éj) Eladom a lopott lovat,
Vëszëk vele igaz lovat.
3. Teli grázsdom lopott lóval,
A zsebem es réz bangóval.
(Éj) Teli grázsdom lopott lóval,
A zsebem es réz bangóval.
4. Kilenc csendőr áll elémbe,
Mind az kérdi, mi a neve(m).
(Éj) Mind azt kérdi, mi a nevem,
Hol az útazólevele(m).
5. Már engemet ott megfogtak,
Rögtön a bíróhoz vittek.
(Éj) Ott éngemet törvényeztek,
Örökösen rekesztettek.
6. Ja Istenem, adj egy napot,
Szabaduljanak a rabok!
(Éj) A rabok es a rabságból,
Már engemet a fogságból.

grázsd = istálló

AP 7675/b Lészped-Rácsila (Moldva) 52 é. asszony 1962 Kallós

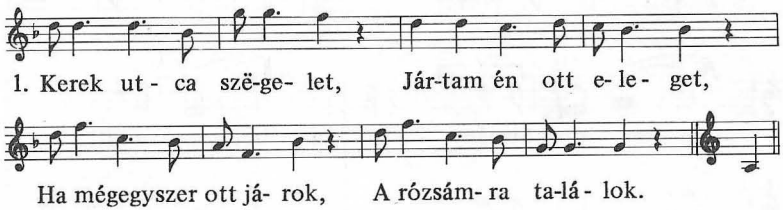
0125



2. Azt gondolod, mindig így lësz,
Hogy szeretőd sohasëm lëssz?
Dehogynëm lësz, de már van izs,
Tënálodnál szöbb is, jobb is.
3. Irigyëjim sokan vannak,
Mind a kutyák, ugy ugatnak.
Adjung nekik vig napokat,
Hadd ugassák ki magukat.
4. Elmëhetsz a házom előtt.
Nëm vigyázlak, mind azelőtt.
Lám, ezelőtt vigyáztalak,
Szivem ujjult, ha láttalak.
5. Üröm, üröm, fehér üröm.
Ëgy vén asszony az irigyöm:
Azt is tudom, mér irigyöm:
Hogy a lányát nëm szeretöm.
6. Fejik a fekete kecskét.
Verik a barna mönyecskét.
Ugy köll ne ki, mögilleti,
Mer az urát nëm szereti.
7. Szeretőmnek szeretnélek,
De elvönni nem mernélek.
Mert csak azt hallom felőled:
Sohasëm lësz jó belőled.
8. Ki az urát nëm szereti,
Sárgarépát főzzön neki.
Jól megfőzze, paprikázzo,
Hogy a fene is kirázza!

AP 2697/a Ötvöskónyi (Somogy) 67 é. férfi 1959 Kiss L.

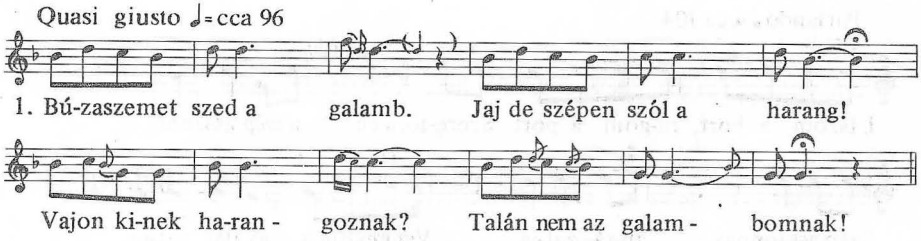
0125 a



2. Nekem nincsen szeretőm,
Csak egy rongyos keszkenyőm.
Szebbik felit forditom,
A rózsámat gondolom.
3. Jó Istenem, este van.
Az én rózsám messze van.
Keszkenyőm is nála van,
Vig örömem benne van.

AP 7713/c Istensegits (Bukovina) – Varsád (Tolna) 41 é. asszony 1970 Paulovics

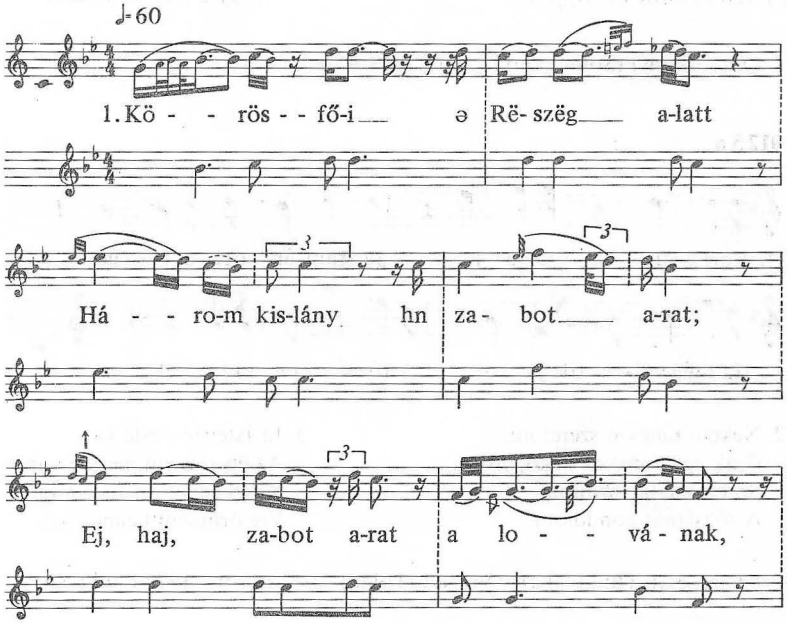
0126

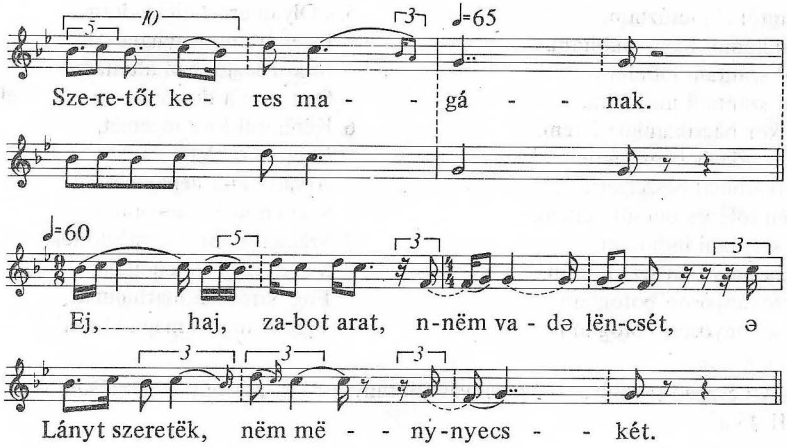


2. Vajon kinek harangoznak?
Talán nem az galambomnak?
Bárcsak addig el ne vinnék,
Amig innet odajérnék!
3. Amig innet odajérnék,
Bár egy levelet irhatnék!
Rézget kezem, nem irhatok,
Húl az könyvem, nem láthatok.
4. Ha jén innet odajérnék,
Bándai papot fogadnék,
Ezist muzsikát huzatnék.
5. Nem jöttél el nézésimre,
Jere el temetésimre!
Vess egy lapát fédet réjám!
Talán megérdëmlem, rózsám.
6. Szórj ëgy fácskát az fejemhëz!
Egy kis rozmarin szalacskát.
Hagy tudják mëg, hogy itt jártál,
Járásidba jelt es hattál.

AP 4690/d Lészped (Moldva) 60 é. asszony 1962 Kallós

0127

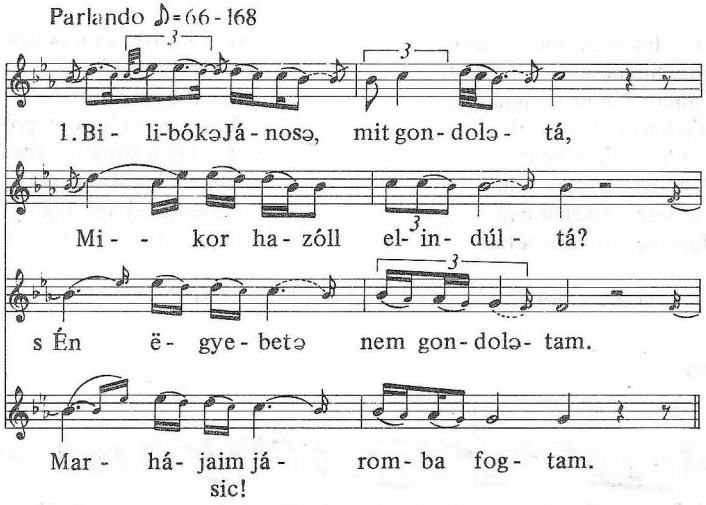




2. Édësanyám is árva vót,
Mégis én rám jó gondja vót.
Ej-haj, éjjel sütött, nappal mosot,
Jaj de keservesën tartott!
3. Moñ më̈g babám, vagy izend më̈g:
Mér haraguttál énrám më̈g?
Én azt nëm izenëm, më̈g së mondom, 3–4. sor ismételve.
Mer én tërád nëm haragszom.

Gr 18/A/b Körösfő (Kolozs) 41 é. asszony 1936 Bartók

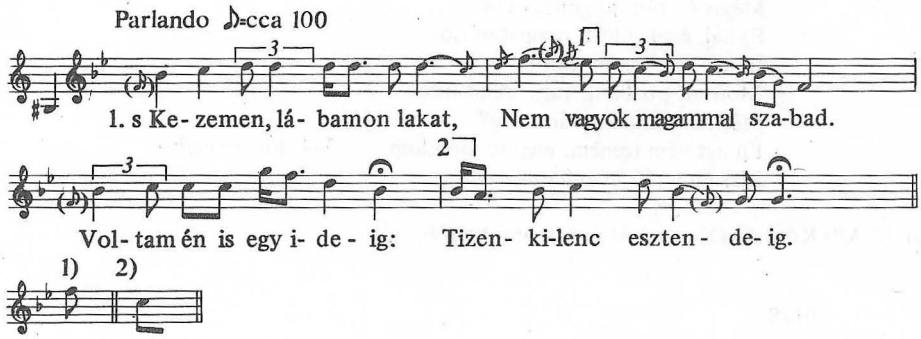
0128



2. Ilonámtól elbúcsúztam,
S Istánkámot megcsókoltam,
S aval szántani indúltam,
S aval szántani indúltam.
3. S amikor bácsikámhoz értem,
Met én oda ës béméntem,
Ángyikámmal beszélgettem,
Met én töle *jës* búcsút vëttem.
4. Aval szántani indúltam.
Hosszú napot én szántottam.
s A csokányoson botogtam,
s A csokányoson botogtam.
5. s Olyan erőst elfárodtam,
Estét értem, lenyugudtam.
Mikor legjobban aludtam,
Oda jöve a dusmányom. =ellenség
6. Kërësztül löve ingëmët,
Eltëtte *jaz* életëmët.
Árván hatta népe*jimët*,
S az én jó édesanyámot.
7. Szëkjél sógor, me mëglőttek,
S a világomról eltëttek.
Fog' járomba marhá*jimat*,
Vígy el ingëm magad haza!

Gr 126/A Lészped (Moldva) – Mekényes (Baranya) 51 é. asszony 1950=Domokos–Rajeczky II 45/a

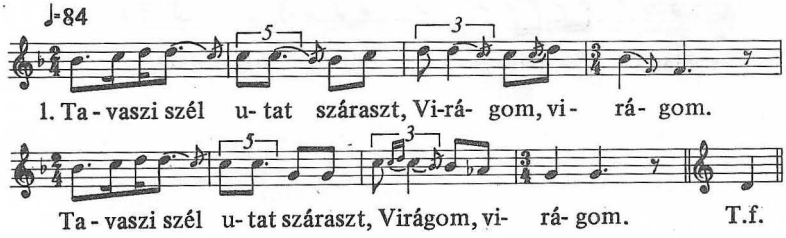
0129



2. Ugy elmegyek, meglássátok,
Soha hirem nem halljátok!
S mikor hiremet halljátok,
Levelemet olvassátok.
3. S al lesz a levélbe írva:
Haza ne várjatok soha!
S al lesz a levélbe irva:
Haza ne várjatok soha!
4. (Es) Jaj Istenëm, minek élëk,
Ha *jén* ennyi buval élëk!
Buval élem világimot,
S bánatval tőtöm napomot.
5. (Es) Ojan bánat a szivemën,
Két rét hajlik az egekën.
Ha még egy rét hajlott vóna,
Szivem ketté hasadt vóna.

AP 4689/a Gyimesközéplok (Csík) 64 é. asszony 1962 Kallós

0130

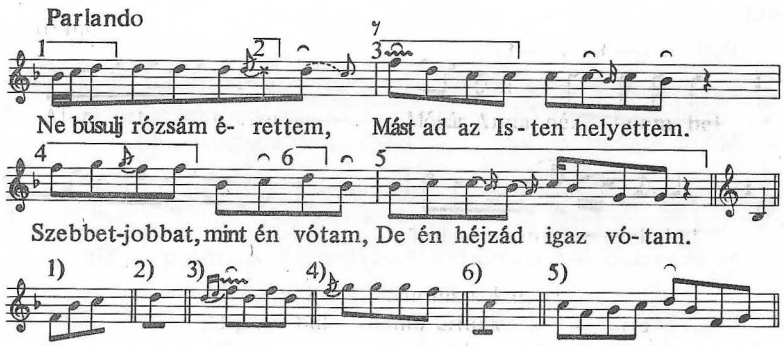


T.f.

2. Mindën borján társat választ
Virágom, virágom. (1–2. ism.)
3. De én imá kit válasszak,
Virágom, virágom. (Ism.)
4. Te éngëmët, s én tégëdët,
Virágom, virágom. (Ism.)
5. Bujjunk ëgymás árnyékjába!
Virágom, virágom. (Ism.)

AP 7149/a Lujzikalagor (Moldva) 6 lány és asszony 1964 Kallós

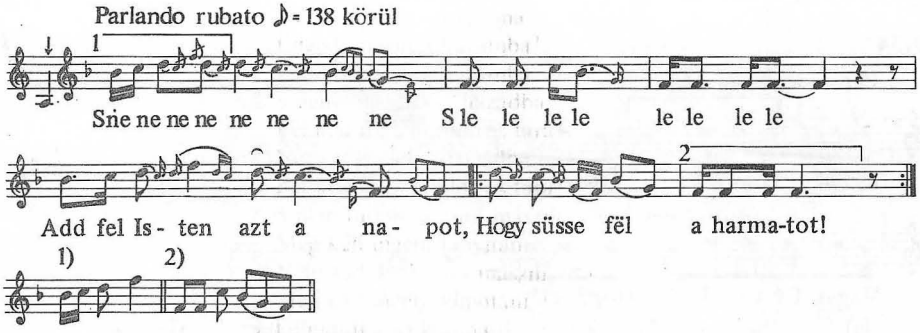
0131



2. Olyan igaz beteg vagyok,
Nem fáj semmim, csak búsulok.
Ver' meg Isten azt a szivet,
Aki kettőt-hármat szeret!
3. Mer én csak egyet szerettem,
s Azér de sokat szenvedtem!
Megvert Isten ostorával,
Mindennapi bánatjával.

AP 4684/a Gyimesközéplok-Jávordipataka (Csík) 71 é. asszony 1962 Kallós

0132



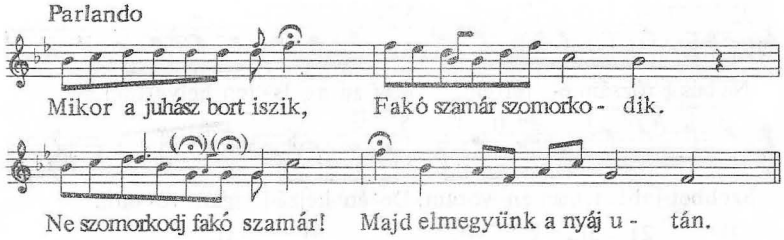
2. Ne ne ne ne ne ne ne ne
Sej le le le stb. a 4. dallamsorra
(De) A harmatot a földekről,
Bánatot a bús szivëmről.

3. S nene ne ne stb.
Le le le le stb.
S én Istenem, hogy lehessen,
Szemes vakot hogy szeressen!
S el le le le stb. (a 4. sorra)

4. (S me) Szeress, szeress, csak nézd meg, kit!
Mer a szerelem megvakít.
Mer a szerelem megvakít.
Sej lele lele stb.
Le le stb. (a 4. sorra.)

AP 6223/g Gyimesfelsőlok-Görbepatak (Csík) 42 é. asszony 1963 Kallós–Andrásfalvy

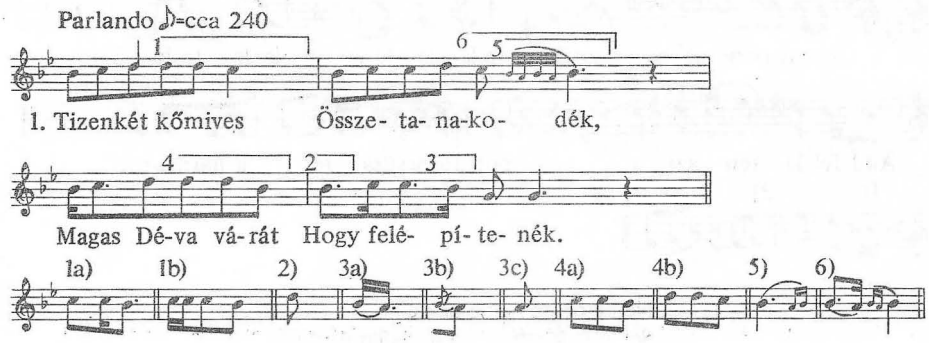
0133



2. Egy-két hete, vagy már három,
Mióta számadóm várom.
Amoda jön, amint látom
Fecskehasu szamárháton.
3. Jó napot, kedves bojtárom!
Csak azt kérdem: van-e károm?
Nincsen károm, de nem is lesz,
Míg e falka kezemen lesz.
4. Még azt mondod: nincsen károm?
Hol a vezérürüm, három?
Kutyák itták meg a vérét,
Timár vitte el a bőrét.
5. Tele a bográcsom hússal,
A kulacsom piros borral.
Egyél-igyál jó bojtárom,
Mert tetőled nem sajnálom!

AP 4241/b Sarkadkeresztúr (Békés) 39 é. férfi 1960 Vargyas

0134



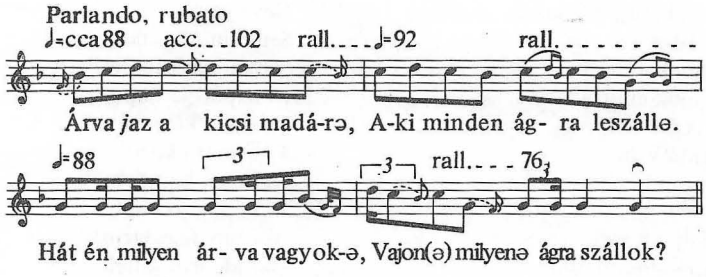
2. Hogy felépítenék
Fél véka ezüsté(r)
Fél véka ezüsté,
Fél véka aranyé.

3. Magas Déva várhoz
Hozzá is kezdëttek.
Amit raktak délig,
Leomlott estére,
Amit estig raktak, (a 3–4. sorra)
Leomlott reggëre.
4. Megint tanakodék
Tizenkét kőmives:
Falat megállítni
Hogy lesz lehetséges.
5. Egymás között szóros
Egyességet tettek:
Melyik felesége
Hamarább jő ide,
6. Azt gyengén fogjuk meg,
Dobjuk be a tüzbe,
Annak gyenge hamvát
Keverjük a mészbe!
7. Csak így álltítjuk meg
Magos Déva várát,
És így nyerhessük el
Annak drága árát!
8. Kocsisom, kocsisom,
Nagyobbik kocsisom!
Én uramhoz menni
Lenne akaratom!
9. Fogd bé a lovakot,
Induljunk el útra,
Induljunk el útra
Magas Déva várra!
10. Erős idő vala,
Záporeső hulla.
Asszonyom, csillagom,
Forduljunk meg vissza!
11. Nem jó álmot láttam
Az éjjel álmomba:
Asszonyom, csillagom,
Forduljunk meg vissza!
12. A hintó nem tiéd,
A lovak nem tiéd.
Hajsad a lovakot,
Hadd haladjunk elébb!
13. Nem jó álmot láttam
Az éjjel álmomba:
Kőmüves Kelemen
Udvarába jártam.
14. Hát az ő udvara
Gyásszal van behúzva,
Az ő udvarába
Egy mél kút fakada!
15. Az ő kicsiny fija
Oda belé hala.
Asszonyom, csillagom,
Forduljunk meg vissza!
16. A hintó nem tiéd,
A lovak nem tiéd.
Hajtsad a lovakot,
Hadd haladjunk elébb!
17. Mennek, mendegélnek
Déva vára felé.
Kőmüves Kelemen
Őköt észrevevé.
18. Szörnyen megijedöt,
Imádkozik vala:
Istenem, Istenem,
Vidd el valahova!
19. Mind a négy pejlovam
Törje ki a lábát,
Vessen a hintómnak
Négy kereke szakát!
20. Üssön le az útra
Tüzes istennyila,
Horkolva térjenek
A lovaim vissza!
21. Mennek, mendegélnek
Déva vára felé.
Sem hintót, sem lovat
Semmi baj nem lelé.
22. Jó napot, jó napot
Tizenkét kőmüves!
Tizenkettő közül
Kelemen kőmüves!
23. Jó napot, jó napot
Asszony feleségem!
Hát ide mét jöttél
A veszedelmedre?
24. Most szépen mögfogunk,
Bédobunk a tüzbe,
Neked gyenge hamvad
Keverjük a mészbe.
25. Csak így állítjuk meg
Magos Déva várát,
És így nyerhessük el
Annak drága árát.
26. Várjatok, várjatok
Tizenkét gyilkosok!
Hogy búcsut vehessek
Asszonybarátimtól,
Asszonybarátimtól, (3–4. sorra)
Szép kicsiny fiamtól!

27. Kőmives Kelemenné
Mikor hazamene,
Őt szépön mëgfogták,
Bédobták a tűzbe.
28. Kőmives Kelemen
Mikor hazamene,
Az ő kicsiny fija
Elejébe jöve.
29. Apám, édesapám,
Mondja meg igazán:
Hogy hol van, s merre ment
Az én édesanyám?
30. Ne sirj fijam, ne sirj!
Hazajő estére.
Ha estére nem jő,
Hazajő reggelre.
31. Istenem, Istenem,
Reggel is eljöve,
Az én édesanyám
Még haza nem jöve!
32. Menj el, fiam, menj el
Magas Déva várra!
Ott van a te anyád
Kőfalba van rakva.
33. Elindula sírva
Az ő kicsiny fia,
Elindula sírva
Magos Déva várra.
34. Háromszor kiáltja
Magos Déva várra:
Anyám, édesanyám,
Szólj bár egyet hozzám!
35. Nem szólhatok, fiam,
Mert a kőfal szorít.
Magos kövek között
Vagyok berakva itt.
36. Szive meghasada,
A föld is alatta.
Az ő kicsiny fia
Oda beléhala.

Gr. 113/AB Szentegyházasfalu (Udvarhely) 63 é. asszony 1940 Lajtha

0135



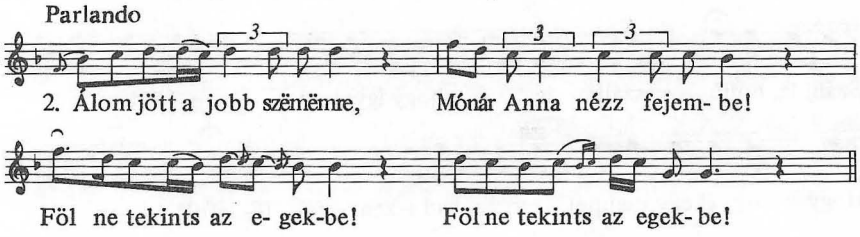
2. Nincsen nekem édesanyám,
Ki gondot viseljen réjám. (Ism.)
3. Anyám, anyám, édesanyám,
Csendes, felnevelő dajkám. (Ism.)
4. Idesanyám, gyujts gyertyára!
Hazajöttem vacsorára.
Hogy egyem egy vig vacsorát,
Akit édesanyám csinált.
4. Hozz fel Isten azt a napot,
Hogy süsse fel a harmatot!
A mezőről a harmatot,
S a szűvemről a bánatot.
5. Bánat, bánat, be nehéz vagy!
Be rég hogy a szüvemen vagy!
Amig azok eloszolnak,
Tőlem minden jók elmúlnak.
6. Napom, napom, fényes napom,
Homályba borult csillagom.
Esszejártam a világot,
Nem találtam boldogságot.
7. Ugy megevett ingemet a bú,
Mind erdőbe a fát a szú.
A fát ölte meleg általol,
Ingem a búbánat általol.

8. Bánat, bánat, de nehéz vagy!
stb. = 5. vsz.
9. S Bú ebédem, bú vacsorám,
De bánatos minden órám! (Ism.)

10. Nezem a csillagos eget,
Busulok alatta eleget.
Nezem a csillagos eget,
Sírok alatta eleget.

AP 4676/a_1 Gyimesfelsőlok-Görbepataka (Csík) 60 é. asszony 1962 Kallós

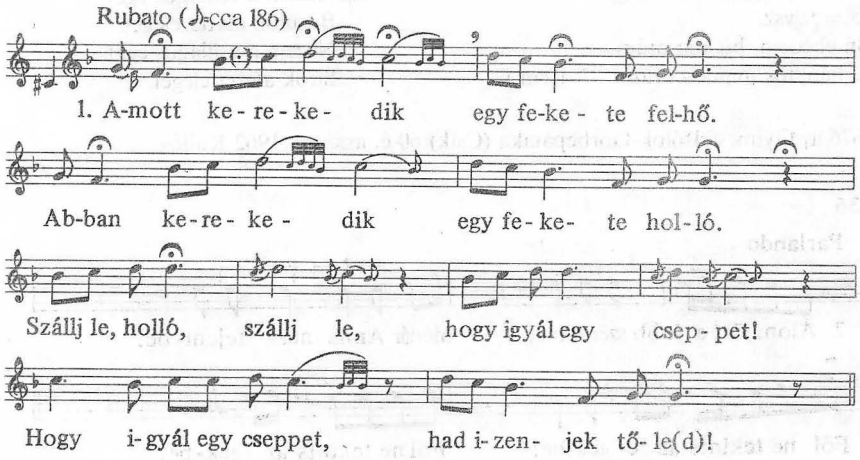
0136



1. Mëntünk kicsit, mëntünk sokat,
Mig ëgy bukros fához értünk 3–4. sorra
3. Harmat csëppen a szëmëdre,
Harmat csëppen a szëmëdbe.
S Mónár Anna fëltekintëtt. 1–3. sorra
4. Mónár Anna fëltekintëtt,
Hét szép lëán fëlakasztva.
Mónár Anna sirni kezdett. 1–3. sorra
5. Mónár Anna sirni kezdett. 1. sorra
Azt kérdi a jó katona: 2. sorra
Mét sirsz, mét sirsz, Mónár Anna? 4. sorra
6. Nem sirok én, jó katona.
Nem sirok én, jó katona.
Ëngedj ingëm a hazámba!
Ëngedj ingëm a hazámba.
7. S nem ëngedlek a hazádba,
Fël këll mászni bukros fára!
Nem ëngedlek a hazádba.
Fël këll mászni bukros fára!
8. S nem tudok én fára mászni,
Mëg këll ingëm tanyitani.
Nem tudok én fára mászni,
Mëg këll ingëm tanyitani.
9. Fëlindult a jó katona,
Visszajesëtt fényës kardja.
Fëlindult a jó katona,
Visszaesëtt fényës kardja.
10. S Mónár Anna fëlragadta,
Ütte-vágta jó katonát. 1–2. ismételve
11. Hadd mëg az én életëmët!
Nekëd adom a sok pénzëm. 1–2. ismételve

AP 4670/a Gyimesközéplok-Háromkút (Csík) 69 é. asszony 1962 Kallós

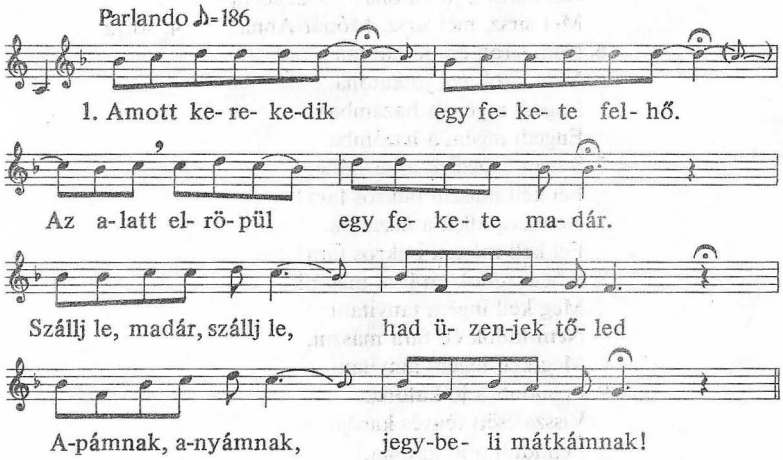
0137



2. Apámnak, anyámnak, jegybeli mátkámnak.
a 2. sor kimarad
S ha kérdik, hogy vagyok, mon meg, hogy rab vagyok,
A török császárnál térdig vasban vagyok.
3. Megunta két lá... szalag vége, a felvétel abbamarad

AP 7130/c Visa (Kolozs) 39 é. asszony 1965 Kallós

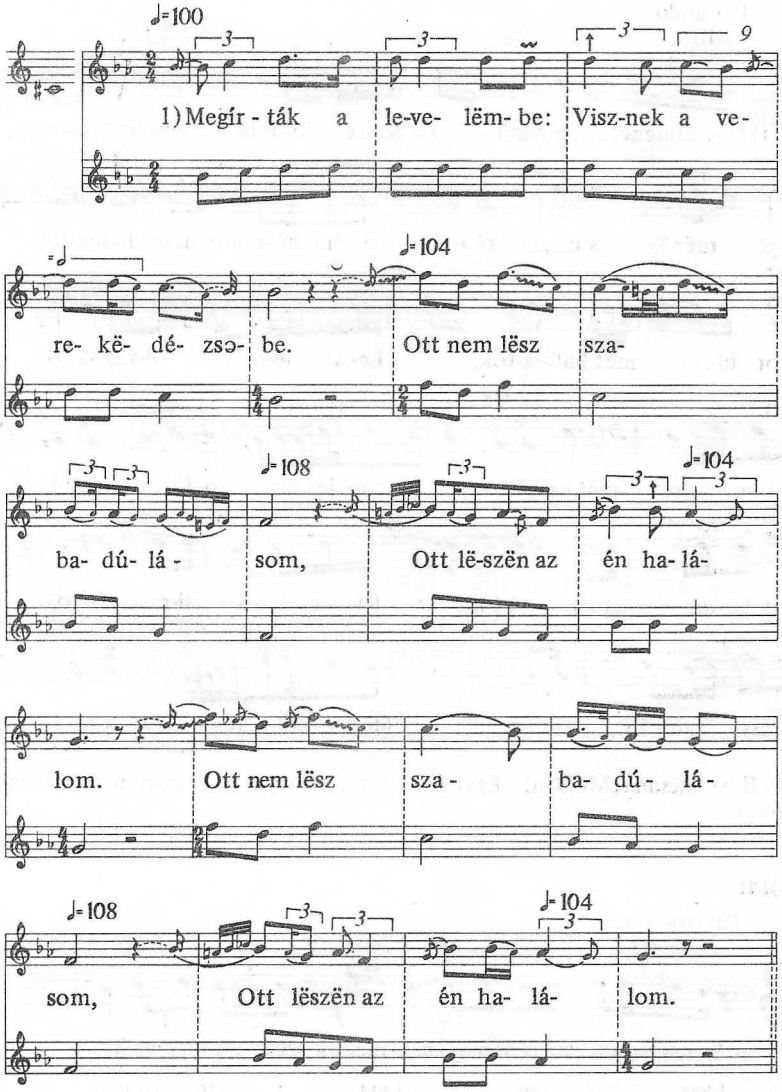
0138



2. Ha kérdi, hogy vagyok, mondjad, hogy rab vagyok,
A török császárnál térdig vasba vagyok.
Megunta két lábom márván követ nyomni,
Megunta két kezem hírharangot huzni.
3. Megunta két fülem zöld erdő zugását,
Megunta két szemem a messzi látását. 1–2. sor ismételve.

AP 7130/f Visa (Kolozs) 39 é. asszony 1965 Kallós

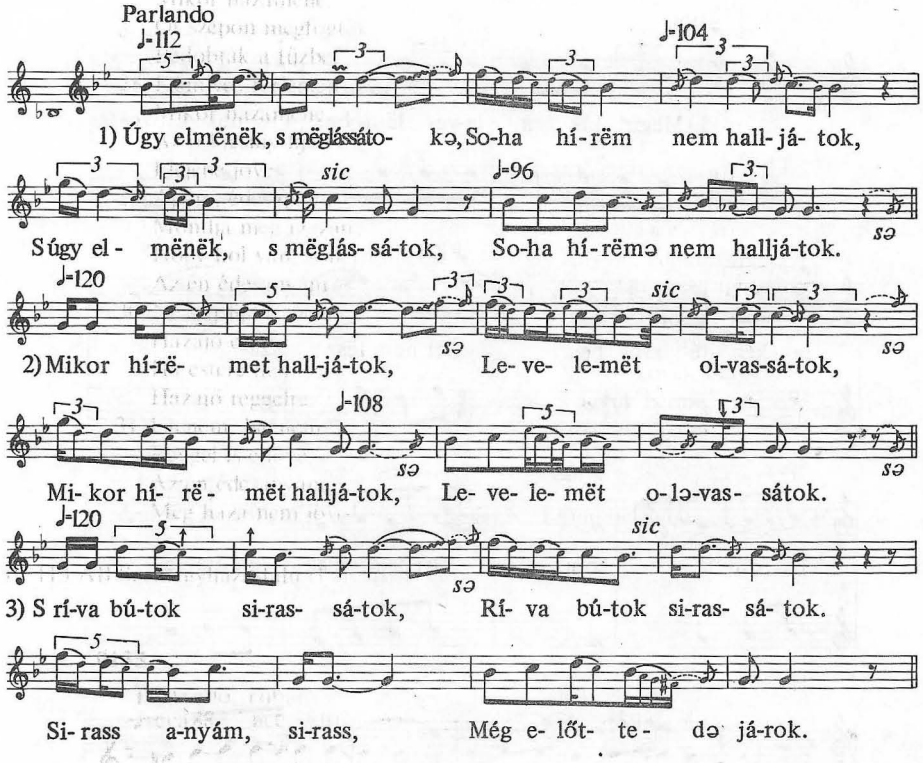
0139



2. Ha *j*elmész es, békével járj!
Ha *j*elmész es, békével járj!
Békességes utakan járj!
Békességes utakan járj!
3. Csendes folyóvizbül igyál!
Csendes folyóvizbül igyál!
Ott es rólam gondolkojzál!
Ott es rólam gondolkojzál!
4. Ott se gondolj egyebeket,
Csak a régi szeretetet!
Ott se gondolj egyebeket,
Csak a régi szeretetet!

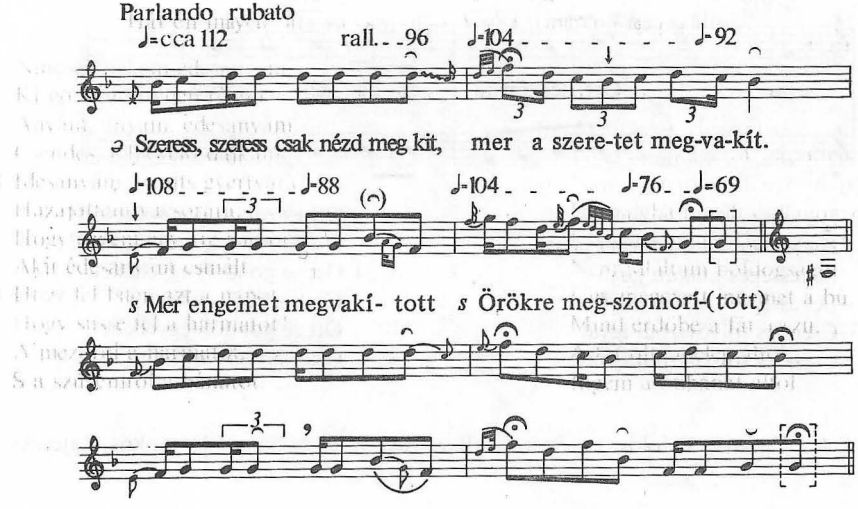
Gr 127/A/a Pusztina (Moldva) – Szárász (Baranya) 36 é. asszony = Domokos–Rajeczky 48 sz.

0140



Gr 146/B/b Gajcsána (Moldva) – Egyházaskozár (Baranya) 40 é. asszony = Domokos–Rajeczky 49 sz.

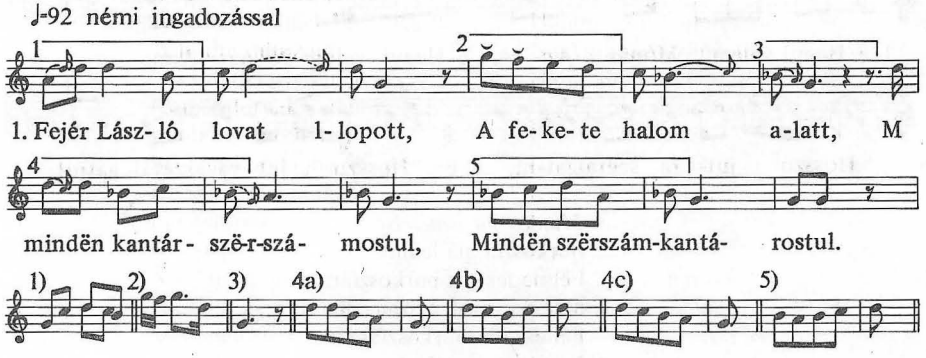
0141



2. sElvinnélek, de nem tudlak,
s Mer a vizek megáradtak.
s Mer a vizek megáradtak,
s A pallók ës elrohadtak.
3. De *j* én azé' elvinnélek,
s Ha *j*igazán szeretnélek.
s Nem szeretsz és nem mondtad meg,
Isten verjen meg.
4. s Ver a Isten, ver, jól látom.
s Verjen es még, azt kívánom.
s Nem átkozlak, nem szokásom,
Csak a sürü sóhajtásom.

AP 4682/h Gyimesközéplok-Jávárdipataka (Csík) 60 é. asszony 1962 Kallós

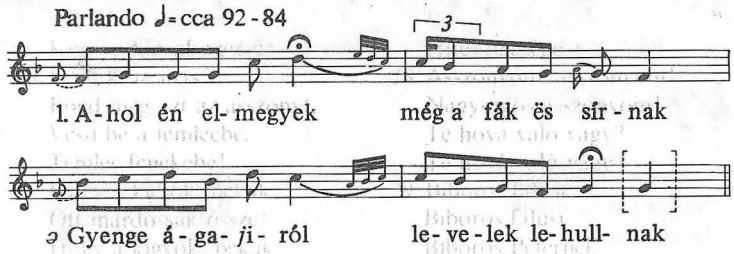
0142



2. Fejér Anna hogy mëktutta,
Hogy a báttyo fogva vala:
Fog be, kocsis, a lovakat,
Tégy melléd sok aranyokat!
3. Fejér Anna, Fejér Anna
Szalad a tömlöcajtóra.
Bátyám, bátyám, édös bátyám!
Aluszol-ë, vagy mëghaltál?
4. Nëm aluszom, sëm mëghaltam,
Most is rúlad gondoskottam.
Fejér Anna, Fehér Anna,
Szivem atta szép Dianna.
5. Fejér Anna, Fehér Anna
Szalad a folyosóra.
Folyosórú a szobábo,
Horvát uram asztaláho.

Gr 60/B/b Báta (Tolna) 66 é. asszony 1936 Seemayer

0143



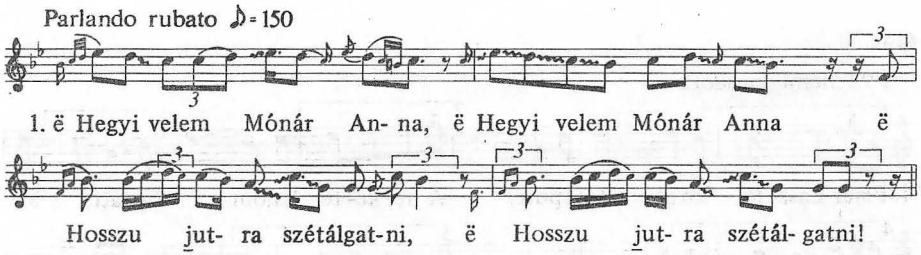
2. Hulljatok levelek,
Rejtsetëk el ingem!
Hulljatok levelek,
Rejtsetëk el ingem!
3. Met az én édesem
Mást szeret, nem ingem.
Met az én édesem
Mást szeret, nem ingem.

4. Nálam a gyürüje,
Más a szeretője.
Nálam a gyürüje,
Más a szeretője.

5. s Arról is kitetszik:
Nem igaz a szive,
Arról is kitetszik:
Nem igaz a szive.

AP 4693/c_1 Rácsila (Moldva) 60 é. asszony 1962 Kallós

0144

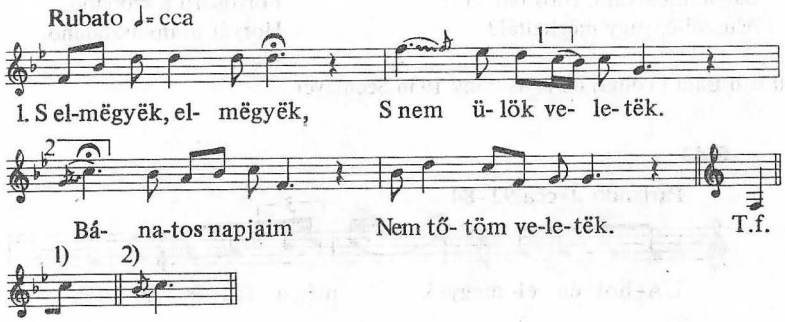


Minden sor ismételve

2. Burkoszfa alá leülni.
Fël ne tekints burkoszfára!
3. Met góc eszik ë szëmëdbe.
Fëltekintik burkoszfára.
4. Kilenc lihány fëlakaszva.
Tizediknek ësz van helye.

Gr 47/A/a Trunk (Moldva) 40 é. asszony 1938 = Domokos–Rajeczky 47 sz.

0145

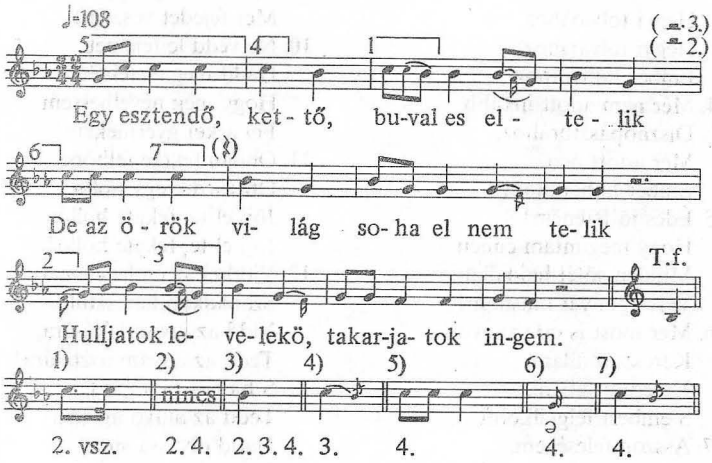


2. s Ahol én elmënyek,
Még a fák ës sirnak.
Gyënge ágairól
Levelek lëhullnak.

3. Hulljatok levelek,
Rejtsetëk el engëm!
Mer akit szerettëm,
Más szeret, nem engëm.

AP 4669/h Gyimesközéplok-Háromkút (Csík) 53 é. asszony 1962 Kallós

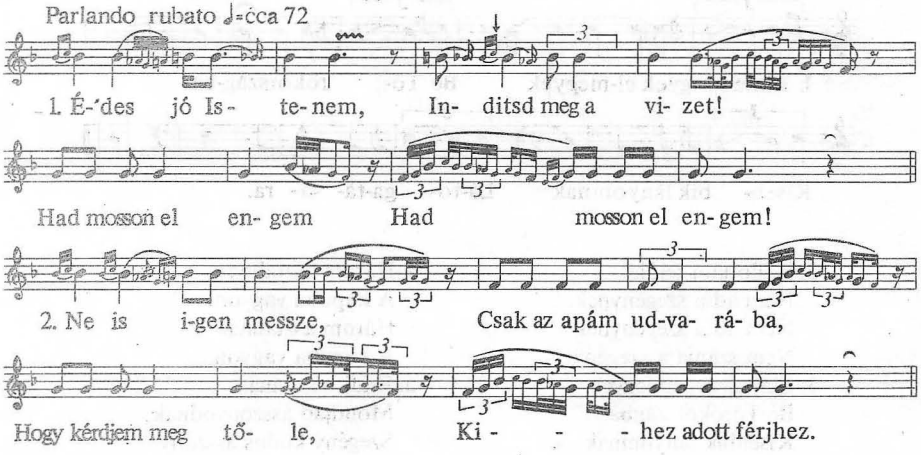
0146



2. Met ez én édesem sírva keres ingem.
Sirass rózsám, sirass, emig előtted látsz,
Met csak Isten tudja, hogy leszen halálom.
3. Erdőbe, mezőbe, tenger közepibe.
Tengernek közepe s az én vetett ágyam.
Tengernek két szélye s ez én takaródzóm.
4. S ez apró férgek s ez én hálótársam,
S ez égi madárkák s ez én siratóim,
S ez apró halecskák s ez én gyortyecskáim.

AP 7181/i Klézse (Moldva) 57 é. asszony 1970 Kallós

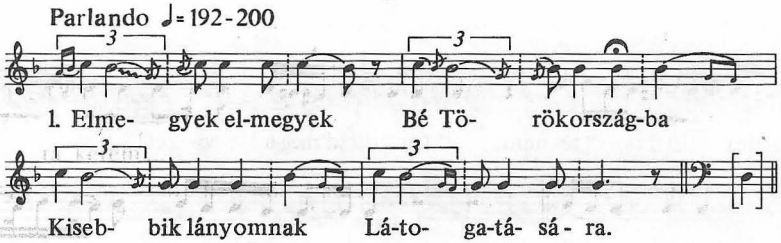
0147



3. Vitéz katonához,
Hegyi tolvajához,
Hegyi tolvajához,
Ember hóhérához.
4. Mér nem adott inkább
Disznópásztorához,
Mér adott oda
Ember hóhérához!
5. Édes jó Istënëm!
Hogy meguntam énnen
Minden sötét hajnalba
Véres gunyát mosnom!
6. Mer most is oda vagyon
Keresztut állani,
Keresztut állani,
S embert fëlgyilkolni.
7. Asszon feleségem,
Azt hallottam: sírtál.
Asszon feleségem:
Azt hallottam: sírtál.
8. Nem sírtam, nem sírtam,
Gyermëkëm rengettem.
Cserefát égettem,
Cserefának füstje
Huzta ki a könnyem.
9. Állj tére, asszonyom,
Mer fejedet vëszem!
Állj tére, asszonyom,
Mer fejedet veszem!
10. Ne vëdd le fejemet,
Hadd meg életëmët!
Hogy még nevelhessem
Fel a két gyermëkem!
11. Onnan fekete felhőbe
Ott fürdik egy holló.
Jöjj el te, fekete holló,
Jöjj el te, fekete holló!
12. Vidd el az én levelemet
Szabadkán keresztül,
Vidd az apám lakására,
Tedd az anyám asztalára!
13. S ha jaluva kapod,
Tedd az aluvó ágyába!
Hadd olvassa sirva,
Hadd olvassa sírva!
14. Ha kérdi, hogy vagyok,
Mond meg, hogy rab vagyok!
Kezemen, lábamon
Vas botokat hordok.
15. De ne sírj, kicsi Ráduj Péter,
Mej édes anyukád
Neked hoz kis csirkét
S neked kalácsikát.

AP 5201/d Gyimesfelsőlok-Sántatelek (Csík) 1962 Kallós–Martin–Pesovár F.

0148



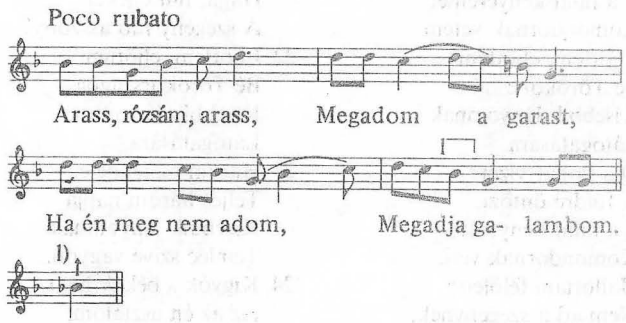
2. Hallottam felőle:
Nem ad a szegénynek.
Nem ad a szegénynek.
Nem szánja a szegényt.
3. Elmegyek, elmegyek
Bé Törökországba
Kisebbik lányomnak
A nagy kapujába.
4. Három asztalinas
A kapuba vagyon.
Három asztalinas
A kapuba vagyon.
5. Eridj bé te inas,
Mondjad asszonyodnak:
Szegény kudus asszony
A kapuba vagyon.

6. Kér egy pohár vizet,
S egy falat kenyeret.
Kér egy pohár vizet
S egy falat kenyeret.
7. Asszonyom, asszonyom,
Nagyságos asszonyom!
Szegény kudus asszony
A kapuba vagyon.
8. Kér egy pohár vizet,
S egy falat kenyeret.
Kér egy pohár vizet
S egy falat kenyeret.
9. A pohár vizemet
A földre öntözöm,
S a falat kenyeremet
Komondornak vetem.
10. Eljöttem, eljöttem
Bé Törökországba
Kisebbik lányomnak
Látogatására.
11. Ő a pohár vizét
A földre öntözi,
S a falat kenyerét
Komondornak veti.
12. Hallottam felőled:
Nem ad a szegénynek,
Nem ad a szegénynek,
Nem szánja a szegényt.
13. Asszonyom, asszonyom,
Nagyságos asszonyom!
Szegény kudus asszony
Mind azt énekeli.
14. Eljöttem, eljöttem
Bé Törökországba
Kisebbik lányomnak
Látogatására.
15. Ő a pohár vizét
A földre öntözi,
S a falat kenyerét
Komondornak veti.
16. Eridj ki te inas,
Fogd meg azt az asszonyt,
Vesd bé a temlecbe,
Temlec fenekébe!
17. Hogy a kicsók, békák
Ott mardossák össze!
Hogy a kigyók, békák
Ott mardossák össze!
18. Eljöttem, eljöttem
Bé Törökországba
Kisebbik lányomnak
Látogatására.
19. Három esztendeje,
Teljes három napja
Kisebbik lányomnak
Temlec szive vagyon.
20. Kigyók s békák háta
Az az én asztalom.
Kigyók s békák szeme
A világosságom.
21. Hajjon szót, hajjon szót
Nagyságos asszonyom!
Hajja, mit énekel
A szegény rab asszony?
22. Eljöttem, eljöttem
Bé Törökországba
Kisebbik lányomnak
Látogatására.
23. Három esztendeje,
Teljes három napja
Kisebbik lányomnak
Temlec szive vagyon.
24. Kigyók s békák háta
Az az én asztalom,
Kigyók s békák szeme
A világosságom.
25. Eridj le te inas,
Hozd fel azt az asszonyt!
Hogy tudjuk ki tőle,
Hogy ő hová való!
26. Asszonyom, asszonyom,
Szegény kudus asszony!
Te hová való vagy,
Te hová való vagy?
27. Biboros falusi,
Biboros falusi
Biboros Péternek
Hites felesége.
28. Asszonyom, asszonyom!
Nagyságos asszonyom!
Te hová való vagy?
Te hová való vagy?
29. Biboros falusi,
Biboros falusi
Biboros Péternek
Kisebbik elánya.

30. Jöjjön be, jöjjön be
Kedves édesanyám!
Mert magának adom
A bádog hintómat.
31. Bádog hintó mellé
Hat pejparipámat.
Bádog hintó mellé
Hat pejparipámat.
32. Egye meg a rozsda
A bádog hintódat!
Verje le a kehe
Hat pejparipádat!
33. Ha nem érdemeltem
Egy pohár vizedet,
Pohár vized mellé
Falat kenyeredet.

AP 8052/a Gyimesfelsőlok (Csík) 45 é. férfi 1971 Ujváry

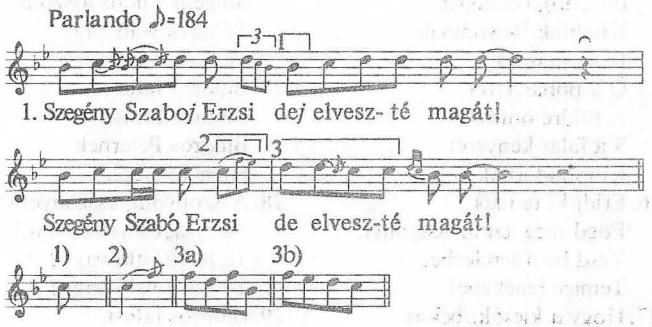
0149



2. Arattam, arattam,
Kívit is kötöttem.
A babám tallóján
Meg is betegedtem.

AP 1689/a Kolon (Nyitra) 60 é. asszony 1956 Vikár L.

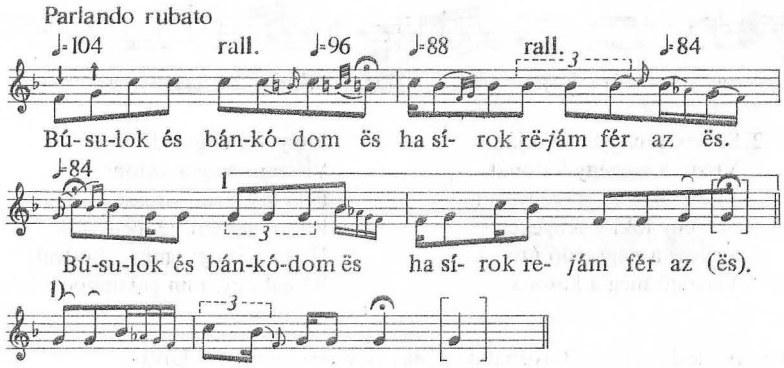
0150



2. Szëgény Szabó j Erzsi
Mit gondolt már szegény!
Már a kicsi fiját
Már é ësszevágta.
3. s Az asztagos kerbe
Csihány közi hánta.
s Az asztagok közi,
Csihány közi hánta.

A balladát még 61 versszakon át énekli, rögtönzésekkel rendkívül felduzzasztva. Az 51. versszaktól kezdve több helyen szótagszám-szaporításokkal, illetve összevonásokkal fogalmaz; nyilván a fáradtság következtében. (Ezeket a változatokat nem jelöltem.)

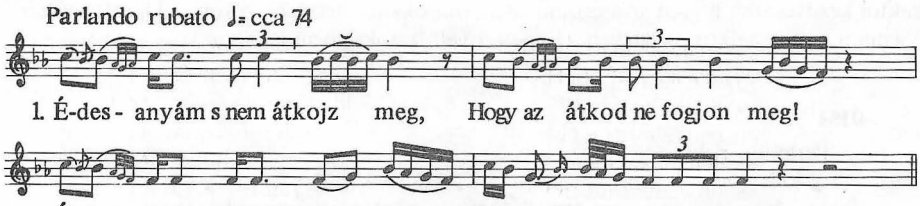
0151



2. Édesanyám sok szép szova,
Kit fogadtam, kit nem soha.
Megfogadnám, de nincs, kinek.
Fogadom es idegen(nek).
3. Sir az út előttem,
Bánkódik az ösveny,
Mer ahol én elmenyek,
Még a fák ës sírnak.
4. Még a fák ës sírnak,
Gyenge *j*ágairól
Levelek lehullnak,
Levelek lehullnak.
5. s Hulljatok levelek, hulljatok le,
Rejtsetëk el ingemët!
Mer ahol én elmënyëk,
Még a fák ës sírnak.
6. sUtca, utca, bánat utca,
s Bánat-kőből van kirakva.
s Azt ës a babám rakatta,
Hogy én sírva járjak rajta.
7. s Búsulok ës, bánkódom ës,
Mer én arra rëaérek.
s Búsulok ës, bánkódom ës,
s Mer én arra rëaérek.
8. s Títnak, títnak, babám, tőled,
s Két szót se szóljak én véled.
Minél inkább títnak tőled,
Annál inkább szóllok véled. 4. ism.
9. s Én elmënyëk közűletek.
Isten maradjon veletek!
Úgy elmënyëk, meglássátok:
Soha hírem sem halljá(tok).
10. Mikor híremët halljátok,
Levelemet olvassátok.
Levelemet olvassátok,
Könnyetëkët hullassátok!
11. Búsulok ës, bánkódom ës,
Ha sirok, rëjám tér az ës.
Búsulj, busulj, ha nincs eszëd,
S ami van még, az ës el(ment).

AP 4682/i Gyimesközéplok-Jávárdipataka (Csík) 60 é. asszony 1962 Kallós

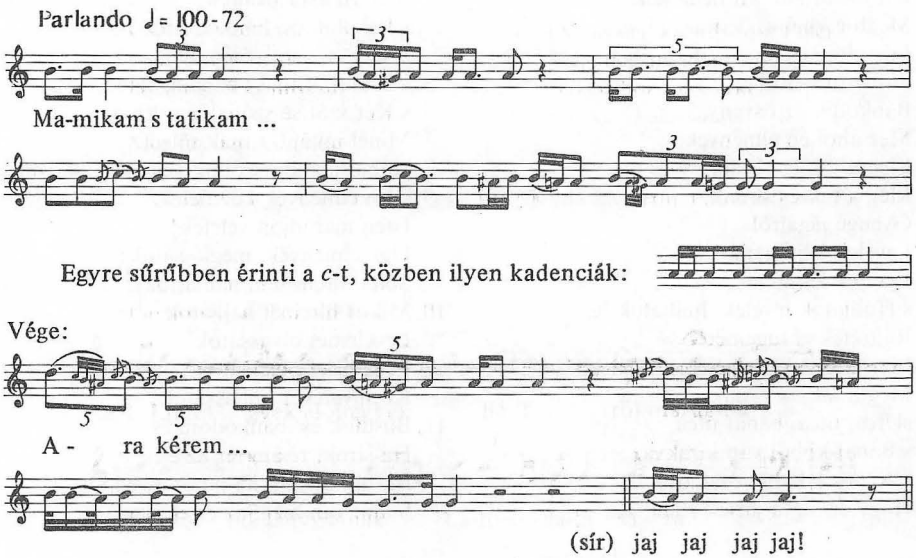
0152



2. Söprik a nagyerdő útját.
Viszik a szegény katonát.
Viszik, viszik, szegényeket,
Szegény loki legényeket.
3. Szélyes a nagyerdő útja,
Visszajő még a katona.
Szélyes a nagyerdő útja,
Visszajő még a katona.
4. Fekete száru cseresznye,
Rabod lettem, te menyecske.
Ne bánjál úgy, min rabodval,
Bánjál úgy, min galambodval.

AP 7531/i Gyimesközéplok-Borospatak (Csík) 76 é. asszony 1969 Ujváry

0153

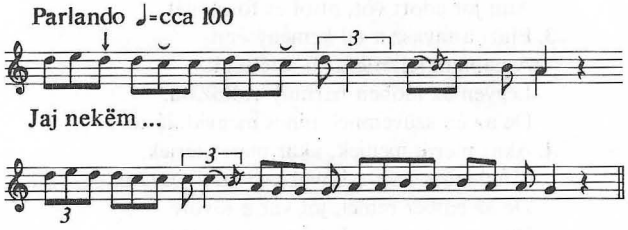


Mámikám s tátikám s tesvérejim, maradjatak békével met nekem mënnëm këll; ajtók, kapuk nyílnak, s lábajim indúlnak. De ara kérëm, édës mámikám s édës tátikám s tesvérejim, mëgbocsásatak, ha valamit vétëttem. Én ës mëgköszönöm, hogy íj ekkarára fëlnëveltek ingëmët ës, édësapámnak s anyámnak. Tátikám s édësanyám, imár se felejtsenek el! Ne gondójják, hogy örökre kimënyëk az életjikből! Majt még visszajövök, s fëlkeresëm, édës mámikám. Köszönöm a nëvelésit, hogy örezgetëtt ingemët, édes mámikám, tűztől, víztől, s mindën rossztól, édës mámikám. Tesvérejim, mëgbocsássatak, ha valamit vétëttem, me' lehet, sokszó rosszat mondtam, s mëgszidtalak, testvérkéjim! Ne gondójátak, hogy én ës elfelejtlek! Majt

még eljövök hézátok, s tik ës jertëk el hézám, testvérejim! Mámikám, édës mámikám, jól tudja, mijen ez a fiatal élet. Ez a fiatal élet oja, két idegen ugy össze këll tanúja(n), a legén a lëjánval, min két tsvér, s ojan ëggyek këll lëgyenek, s mëg këll ëgymást hallgassák, met íj rendëlte az Isten, édës mámikám. Ne gondója, édës mámikám, hogy nem fáj a szivem këntëkér, s ne gondója, hogy elfelejtëm, hogy jól gondoskadatt rëjám, s nëvelgetëtt, mámikám! Isten fizesse mëg mindën jóságját! Ara kérëm, mámikám, jussak eszikbe; s jőjenek el, és kerejsenek fël ingëmët ës, mámikám! (sír) he Jaj jaj jaj jaj!

Menyasszonybúcsúzó Gr 130/B Pusztina (Moldva) – Szárász (Baranya) 35 é. asszony 1949
Rajeczky=MNT III. 277

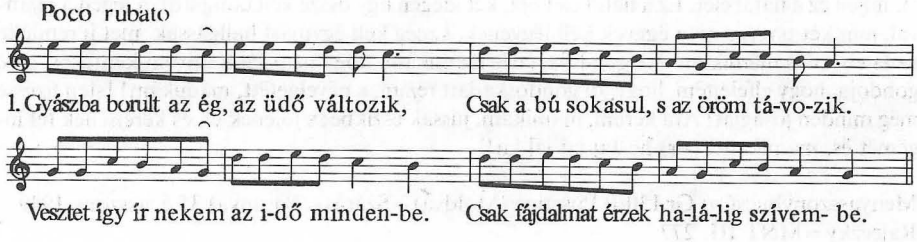
0154



Jaj nekëm, kedves ëgy fájdalmas, szërëncseëtlen fijam, jaj, aki elmënteë egeëszégësen, és má mëghalva hoztak haza! Jaj, drága fiam, kedves szépszavú galambom nekëm. Jaj, mikor benned vóut mindën bizodalmunk, mégis itt hattá bennünköt! Jaj, kedves Bërcikém, kedves ëgy virágom nekëm, jaj, aki csak tizënheët eëvig tudtalak nevelni, kedves ëgy fijam! Jaj nekëm, Bërcikeëm, drága jóu fi/am nekëm, jaj, de nagyon szërëncsétlen halállal tudtá mëghalni! Jaj, itt hattá bennünköt öregseëgünkre, kedves jóu fiam nekëm, jaj, itt hattá, jelmënté, ijen hamar bennünköt! Jaj, Bërci, Bërci, kedves ëgy fijam nekëm, jaj, de nëm gondoltam, hogy ijen hamar itt hagyjá bennünköt! Jaj nekëm, drága jóu fijam, kedves ëgy szërëncsétlen fijam nekëm, jaj, ki meëg magad së tudtad, hogy elmégy, oszt mán dére mëghajjá! Jaj, Bërcikém, kedves, ëggyetlenëgy jóu fijam nekëm, keves idejig tudtam benned gyönyörködni! Jaj csak tizënheët eëvig tudtalak nëvelni, kedves ëggy fijam! Jj ijen szeëp nagy korotokba raktalak el mind a kettőtököt! Kedves fijam, kedves Jolánkám, kedves ëgy drága gyerëkejim nekëm! Jaj mind a ketten ijen fájdalmasok vóutatok, jaj nekëm, Bërcikém, kedves drága jóu fijam nekëm! Kedves ëgy szép szavú galambom, jaj, aki ojan szeëpën tudtad mondani: Édësanyám, hazagyüvök estére. Jaj, és má másnap deëre halva hoztak haza! jaj jaj jaj jaj nekëm, szomorú anyának! Kedves ëgy fájdalmas jóu fijam nekëm, kedves szép szavú galambom! Jaj ugyan hova lëgyek, hol keressünk fël, kedves ëgy fijam? Jaj ja jaj Bërcikém, kedves drága fijam!

AP 4061/c Cserépváralja (Borsod) 61 é. asszony 1960 Sztanó=MNT V 54.

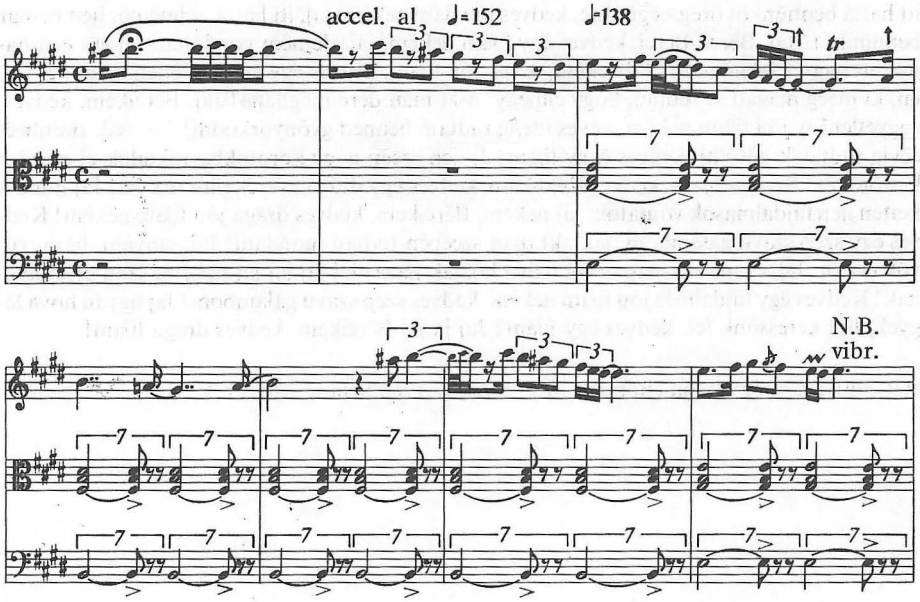
0155

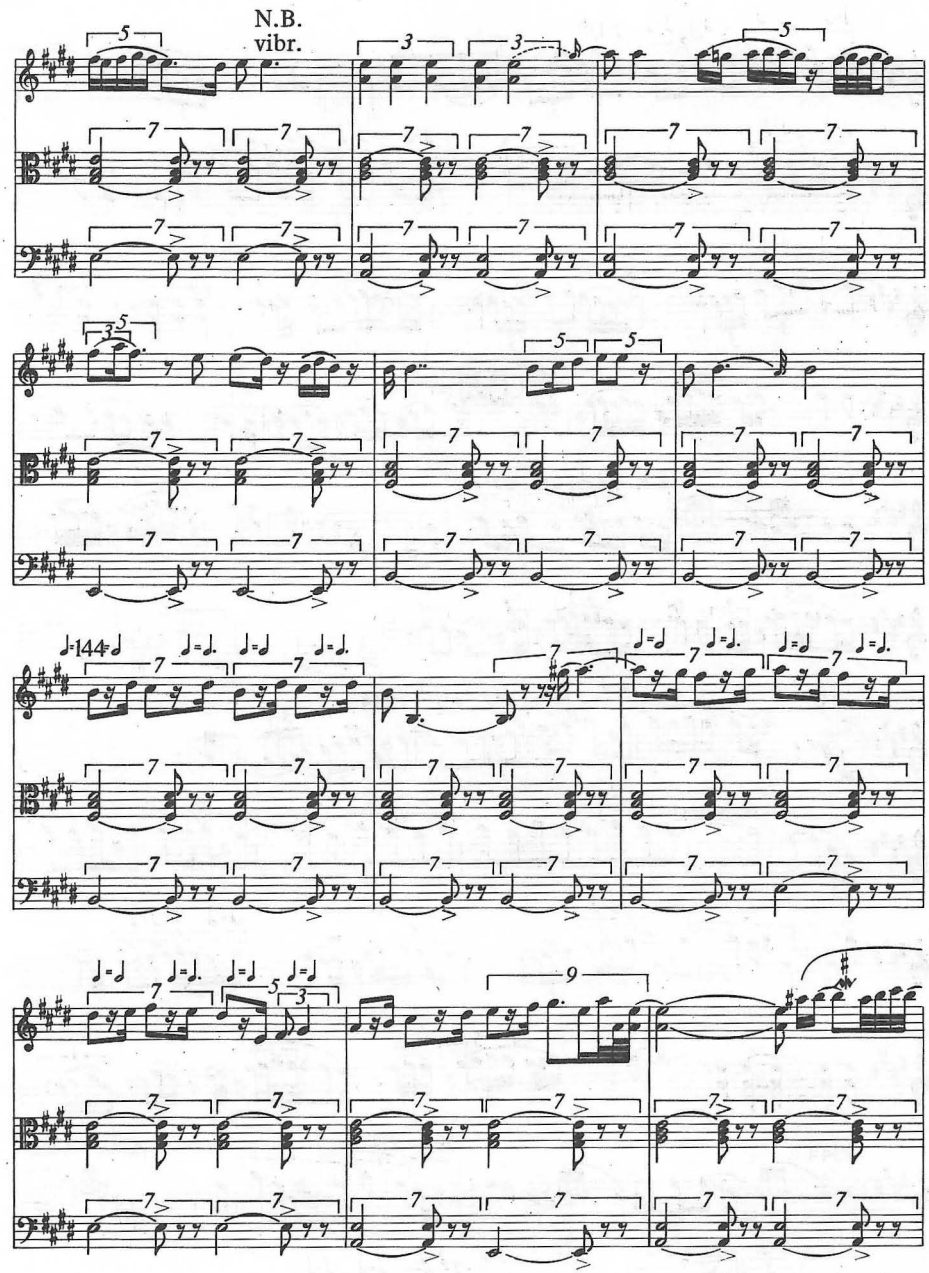


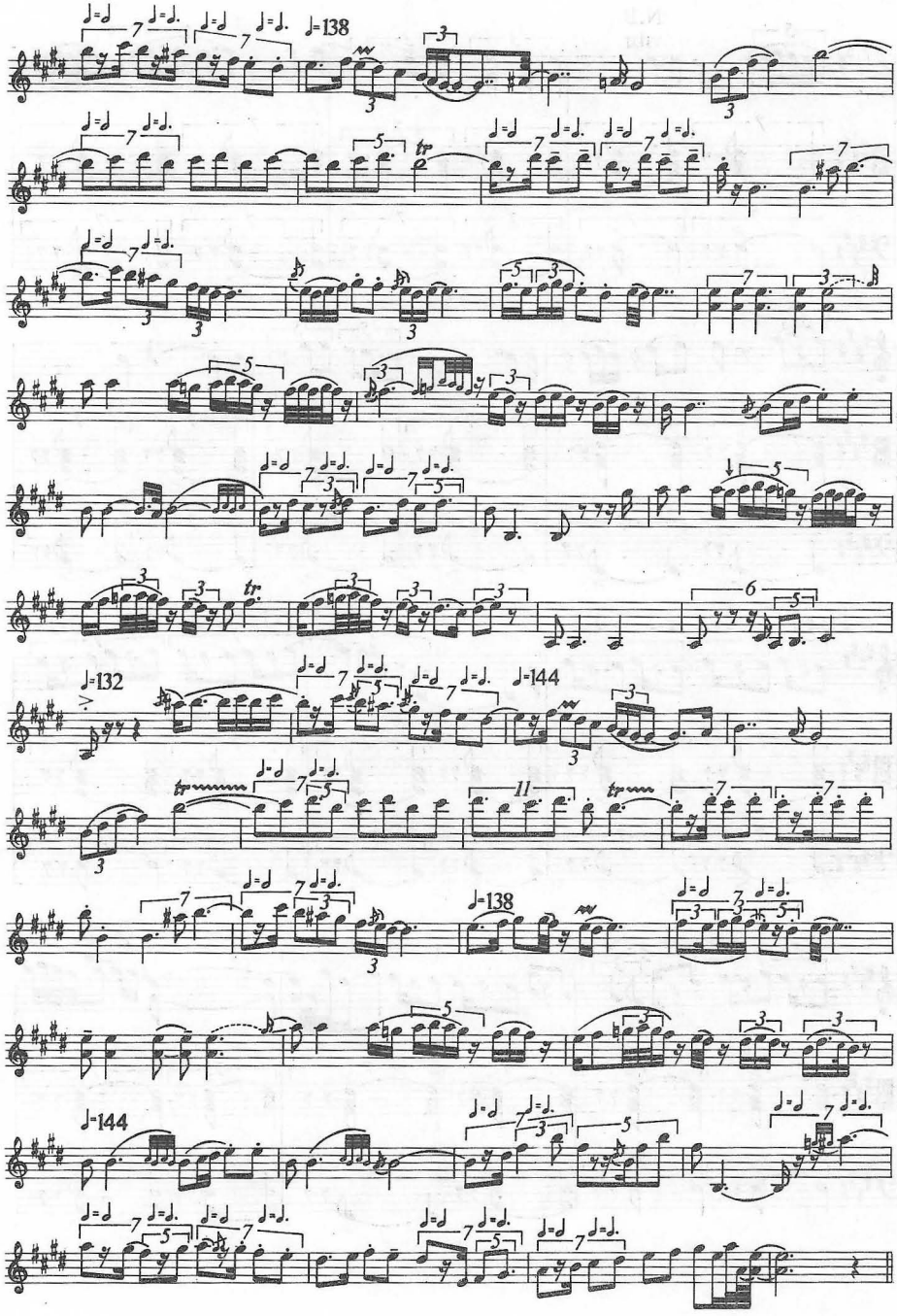
2. Lám, eltelik mindjár a reménylett óra,
Melyben vártam, éltem hogy fordulna jóra.
De az üdő most es bánatot osztogat.
Ami jót adott vót, attól es fosztogat.
3. Elüzi a tavasz a tél keménységit,
A napnak feljötte az ő setétségit.
Legyen az időben bármily változása,
De az én szüvemnek nincs megvidulása.
4. Akár merre menjek, akár merre térjek,
Mindenütt csak a búval kell találkozzam.
De az ember remél, jót vár a jövőre.
De az ember remél, jót vár a jövőre.

„Vak koldus éneke" AP 1348/b Józseffalva (Bukovina) – Székelyszabar (Baranya) 77 é. asszony 1955 Vikár L.

0156

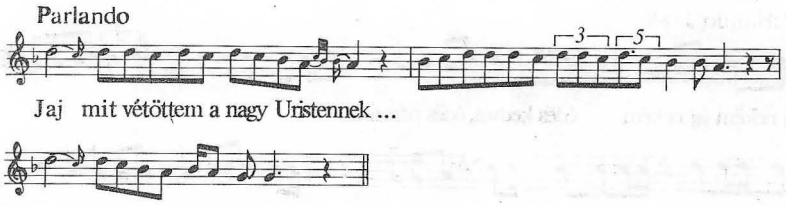



N.B.
vibr.
♩=144



Gr 83/A/a = Lajtha 1954 1 sz.

0157

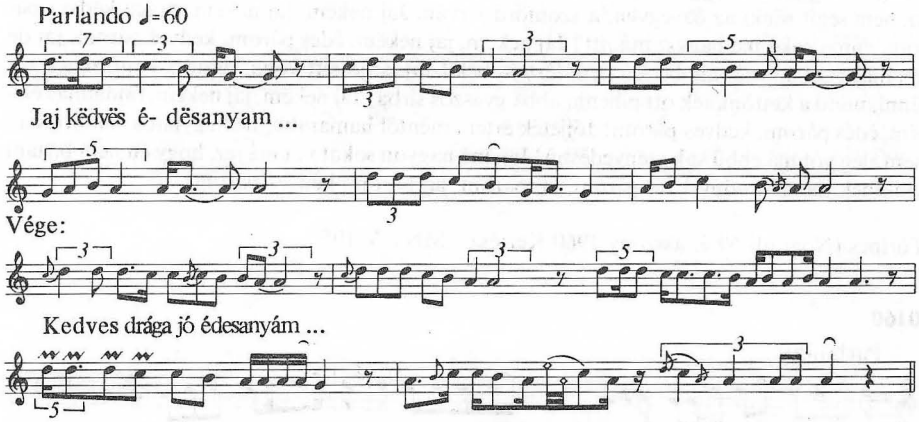


További kadenciák: 2,2,1/ 2,2,1/ 1/ 2,1/ 2,1/ 1/ 1/ (A vonal a nagyobb egységek végén levő nagyobb megállásokat jelenti.)

Jaj, mit vétöttem a nagy Uristennek, hogy elvëtte az én szerettebéli páromat? Jaj, Ferkó, Ferkó, Buda Ferkó! Jaj hová lëgyek, mit csinájjak? Jaj, ki vigasztal më engëm? Jaj de mindig hallottam, szép élet az özvegy élete: nagyon szomorú! Jaj, mer oan vagyok, mind az árvo madár, amelik ëggyik ágról a másikra száll. Jaj, elmëhetëk abba a gyászkertbe, mëgpanaszkodhatom a földnek, az nëm mondja më sënkinek. Jaj Istenëm, Istenëm, jaj, hová lëgyek, mere mënjek? Nincs vigasztalóm, nincs szószóllóm! Jaj jajajajajajaj, jajajajajaj, jajaj!

Kapospula (Somogy) 68 é. asszony 1961 Paulovics = MNT V 62

0158

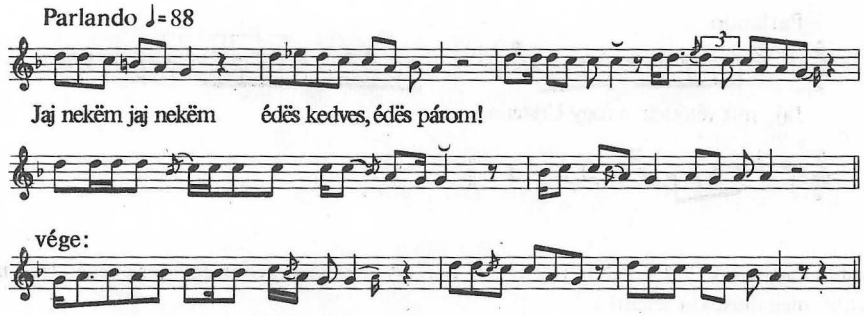


Kadenciák: 1,2 1,2,1,2 1,2 2 1,2,1,2 2 1 2,2 1,2,2 1,2

Jaj, këdvës édësanyám, minek is hattál meëg itt!? Sok kedves hűséges szavad, anyai jótanácsod, jaj jaj jaj mind elmaradt mán, kire támaszkodjam? Kitől kérjek má eën tanácsot? Kinek mondjam, eëdësanyám meghalt? Nincs sënki, sënki, akki ollyan hűségësen körűlfogna engëm, mint të. Drága kedves jao eëdësanyám, hűseëgës ápolásom, hűseëgës gondozásom köszönöm nekëd. Áldjon më an nagy Úristen értë! Maj tanákozónk oda fël. Addig is a mindëhatao Úristën adjon nyugodalmat nëkëd! Kedves drága jao édësanyám, hűseëgës munkásságod mindënütt előttőnk van, akármërre nézőnk. Sok szép munkád, sok szép cselekëdetëd, drága, felejthetetlen, jao ëdësanyám!

Nagybalog (Gömör) 58 é. asszony 1960 Kertész = MNT V 55

0159

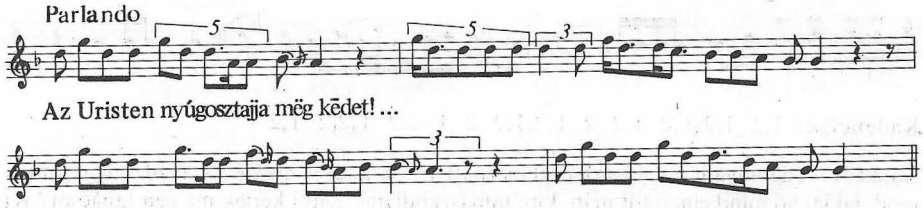


Kadenciák: 1,2 1,1,2 1,1,2 2 2,1,2 2,1,2 1,1,2 1,1,2 1,1,1,2 1,1,1,2

Jaj nekëm, jaj nekëm, édës kedves, édes párom! Jaj de árván hattá, de nincs sënki segítségëm! Jaj, csak a nagy szomorúság, a nagy szënvedés, a sok küszködés, kedves párom! Jaj mé nem is gyöttök el értem, mer má mindenki ott van a nagy messzëségbe, csak ëgyedül vagyok ebbe gyalló világba, édës kedves, édës párom! Jaj, mos de nagy szükség vóna rád, me nem tudom sënkivel mëgosztanyi ezt ë nagy szënvedést, amit én szënvedëk! Jaj nekëm, jaj nekëm, édësanyám, édësapám, kedves párom, jó testvérëm! Jaj de magamot hattatok! De nincsen sënkim a nagy világon: csak ëgyedül járom ezt ë szomorú, gyászos életët! Jaj, nem vígasztal mës sënki, nem segít sënki az özvegyën, a szomorú *j*árván. Jaj nekëm, jaj nekëm, drága kedves párom, ennyi soká mé hagysz má *j*itt? Jaj nekëm, jaj nekëm, édës párom, kedves párom, jaj de kis házat csinátattá, amibe *j*én nem férem belë! Jaj de jó lëtt vóna, mind a kettőnknek ott lënni, mind a kettőnknek ott pihenni abba gyászos sírba! Jaj nekëm, jaj nekëm, fájdalmas életëm, édës párom, kedves párom! Jójjetëk értem mëntől hamarabb, në hagyjatok má *j*itt! Jaj, nem ëlég vót má ebbű sok szenvedésbű! Jaj, má nagyon sokat vót má *j*ez, hogy én nem birtam sënkinek panaszkodnyi! Jaj párom, jaj párom, jaj párom, kedves párom!

Tőrincs (Nógrád) 59 é. asszony 1960 Kertész=MNT V 105

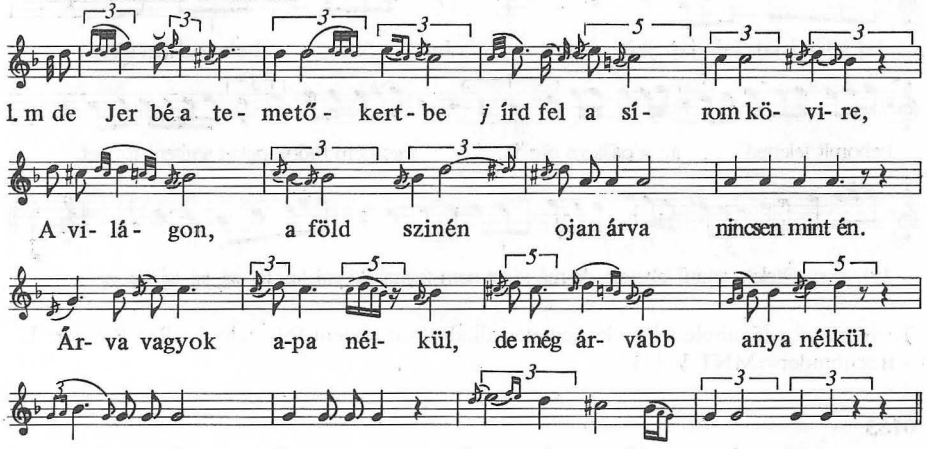
0160



Bátmonostor (Bács-Bodrog) 76 é. asszony 1961 Kiss L.=MNT V 84

0161

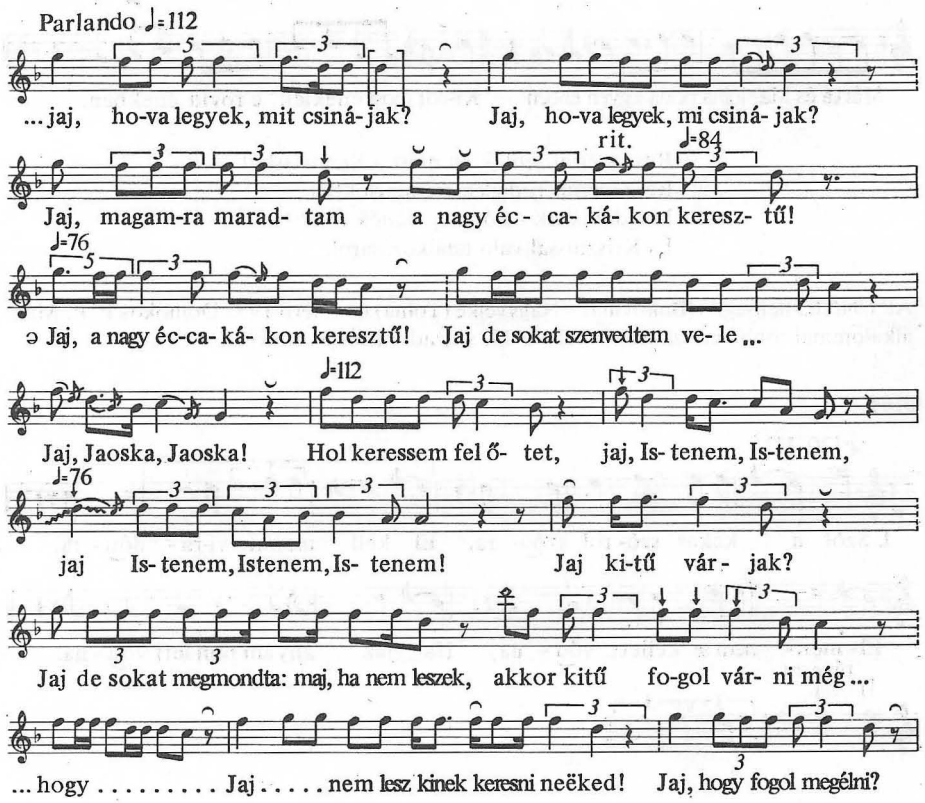
Poco rubato ♩ = 92-120

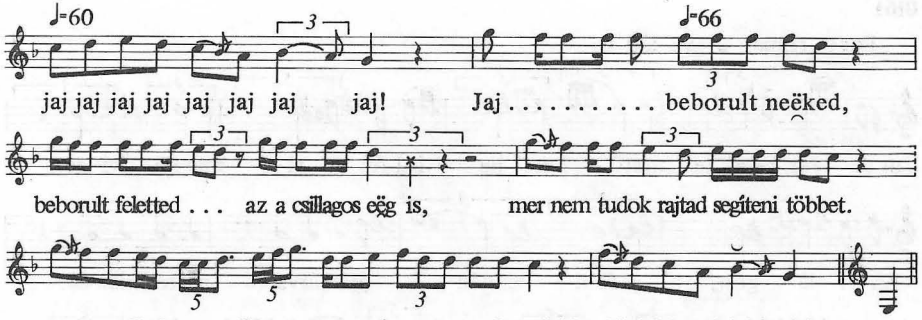


Gr 91/B/b = Pt 304

0162

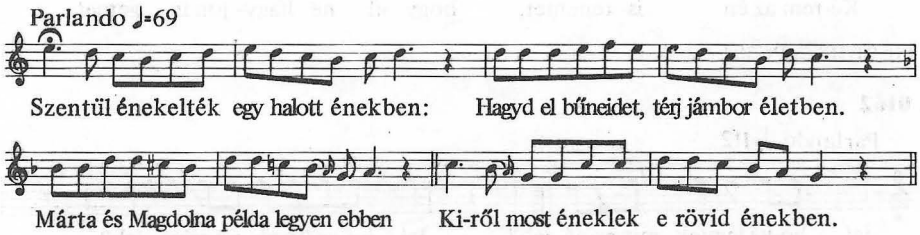
Parlando ♩ = 112





Tornyospálca (Szabolcs) Részlet temetés alkalmával történt fölvételből. 1955 Pesovár E. – Buchbinder=MNT V 121

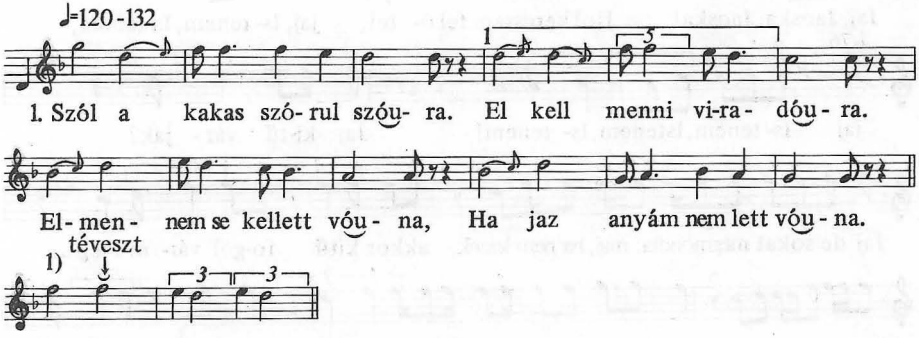
0163



2. Rész szerint szólok én most a Szentirásból,
Rész szerint pediglen meditációkból.
Magdolnának az ő nagy bünős voltáról,
És Krisztussal való találkozásáról.

AP 6946/h Istensegits (Bukovina) – Nagyvejke (Tolna) 60 é. férfi 1955 Domokos P. P. Más alkalommal több versszakát énekelte a 17. századi históriás éneknek.

0164

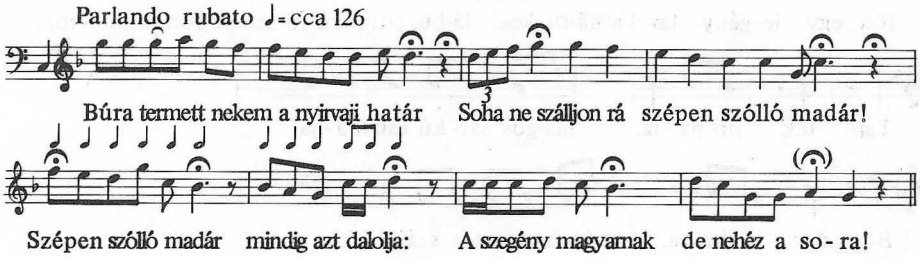


2. Édesanyám sok szép szava,
Kit fogadtam, kit nem soha!
Megfogadnám még valaha,
Ha *j*az anyám jót mondana.

3. El kell menni, ha esik is,
Bárha nehezen esik is.
Nehezen esik a járás,
Tőled, anyám, az elválás.

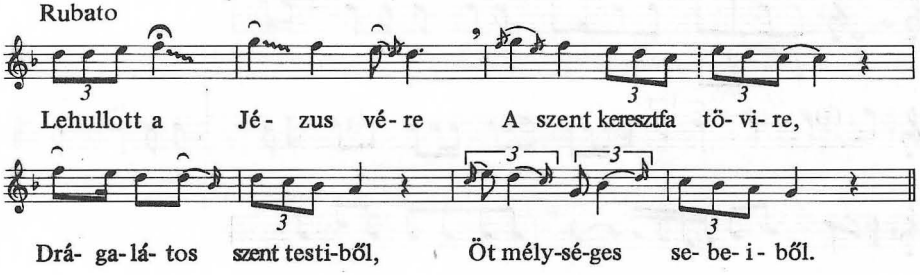
AP 8852/ij Nagyecsed (Szatmár) asszony 1970 Dancs

0165



AP 7327/e Vaja (Szabolcs) 64 é. férfi 1968 Vargyas

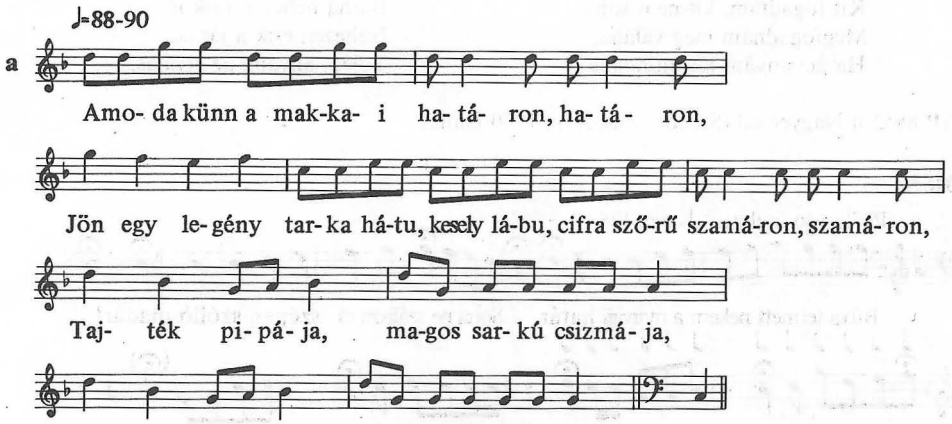
0166



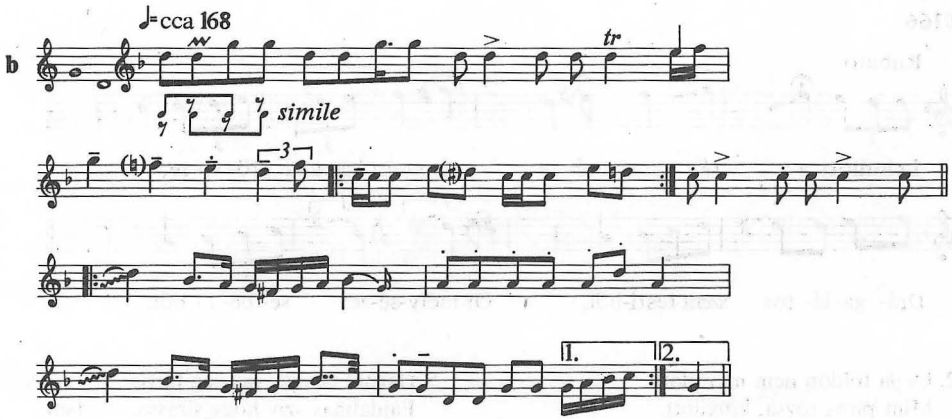
2. De *j*a földön nem maradott,
Mint piros rózsa, kinyilott.
A szent angyalok felszedték,
Alázatosan tisztelték.
3. Mondá Jézus az angyalnak:
Vidd fel mennybe szent atyámnak,
Mondd meg, keresztfámról küldtem,
Fogadja kedvesen tőlem!
4. Szent keresztfa, be magos vagy,
Jézus testivel terhes vagy. Ism.
5. Három tompa vasszeg tartja,
Fájdalmas sziv hogy sirassa. Ism.
6. Ádámnak bünös fiai,
Jertek hojzám imádkozni!
Boruljatok le előmbe,
Szent atyámhoz könyörögve!
7. Soha el ne felejtsétek,
Hogy meghóttam érettetek! Ism.
8. Ádám keserü almája
Hozott a kénos halálra. Ism.

AP 7188/b Lészped (Moldva) közös ének 1965 Kallós

0167

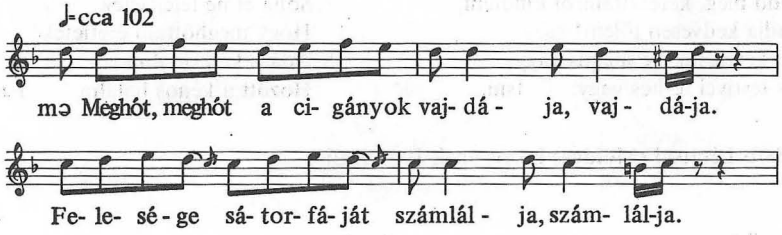


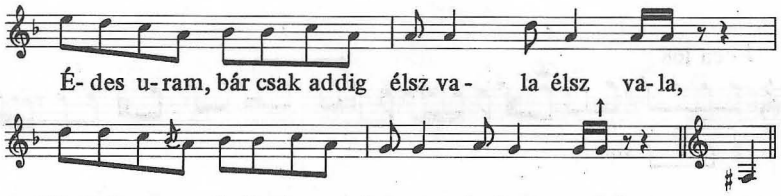
AP 8258/i Hódmezővásárhely (Csongrád) 79 é. férfi 1951 Péczely



AP 6640/n Bogyiszló (Tolna) 45 é. prímás és zenekara 1968 Martin–Pesovár F.

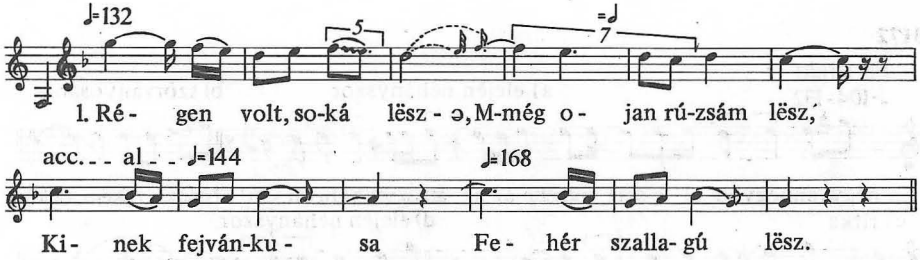
0168





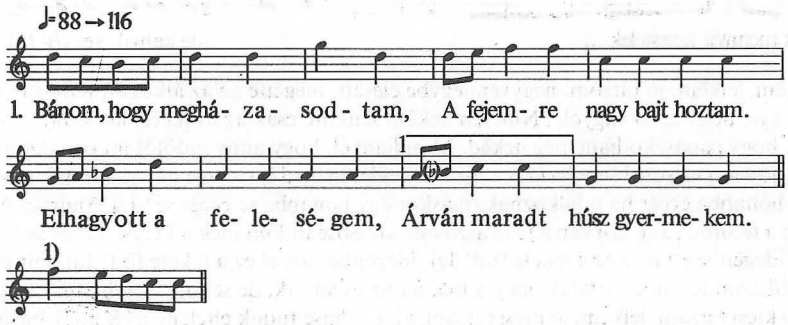
AP 4469/d Istensegíts (Bukovina) – Varsád (Tolna) 72 é. asszony 1961 Domokos P. P.

0169



Gr 57/B/a Tardoskedd (Nyitra) 60 é. asszony 1939 Manga

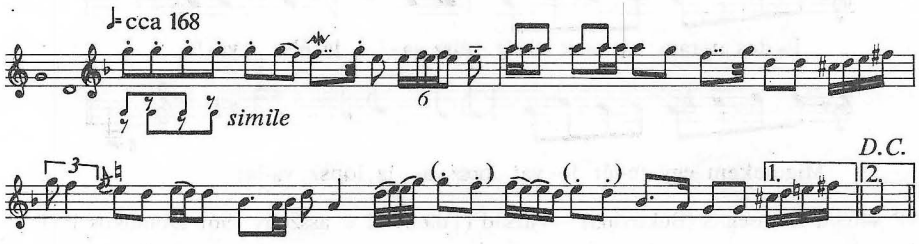
0170



2. Kettőt a karomra fogtam,
Hármat a bécsübe nyomtam.
Hat a földön citerázik,
Haj kilenc a sutba kártyázik. 3–4. ism.

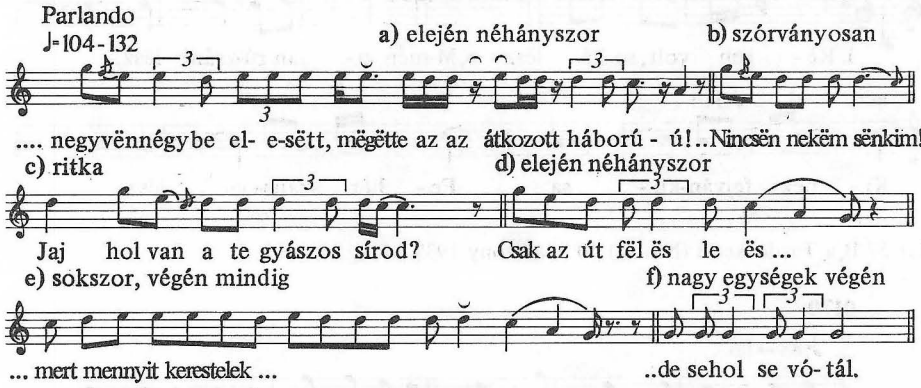
AP 5147/g Hosszuszó (Gömör) 64 é. asszony 1963 Vargyas

0171



AP 6640/lmpqu Bogyiszló (Tolna) 45 é. prímás és zenekara 1968 Martin–Pesovár F. „Ugrós"

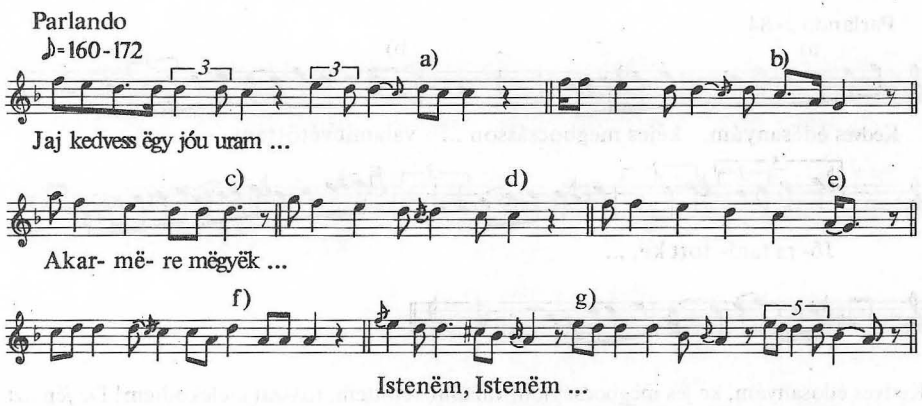
0172



Jaj lelkëm, lelkëm, jó társom, nëgyvennégybe elesëtt, mëgëtte az az átkozott háború! Jaj, me tizënöt éve, hogy árvo vagyok! Nincsën nekëm sënkim, csak az út fël ës, le ës. Jaj, jere haza, lelkëm, hogy panaszkodjam më nekëd. Mondjam el, hogy anny' üdőtől mi panaszom vóna, lelkëm, jó kicsi társom! Jere haza, s a gyermëkeidet gyűtsd össze, me ugy el vannak szóródva: jaj ëgy hónapba ëccër ha találkoznak, máskor ëgy hónapba se ëccër se! Jaj András, András, hol van a te sirod? Jaj, hol van a te gyászos sirod? Sose tudom még a kërësztfádot se fëlkeresni. Jaj, idegënbe ëtt më ez a fekete főd! Jaj, idegënbe zárt el ez a fekete főd! Jaj, mit gondoltam rëád azután, s mit vártalak, még a mái napig ës várlak, de sehonnat sem jössz haza. Lelkëm, jó kicsi társam, lelkëm, jó kicsi társam, akit sohase tudok elfelejteni! S hogy búsúlnak a gyermëkeid, gyere haza bár ëccër! Vigyázkodjál më a kicsi szëgén hajlékodba, hogy mi lëtt még azután ës belőle! Lelkëm, jó kicsi angyalkám, aki még az aluvásomot ës mëghagatta, s aki még a szuszogásomot ës mëghagatta!. Jaj, András, András, jaj szomoru András, be szomorán mëntél vissza, mikor hazajöttél szabadságra, me te tudtad, sohase jössz többet haza. Hogy búcsúzódtál a gyermëkeidtő, s ingëmët ës vittél magadval ëgy darabig, s ott letëttél, me má tovább nem mëhettem veled. Jaj, András, András, szomoru András! Jaj, jere haza, s vigasztad më a szüvemet, me ojan bánat ért esmég! Met a kicsi fiamnak ës eltörött a karja, de má minnyá három hete, s nem tudok odamenni, met a nyomorúság nem ëngedi, drága kicsi jó társam! Jaj, András, András, jaj, mennyit gondolok rëád, s mennyit látlak álmomba, s be boldog vótam. Rëggel, mikor fëlébredtem, csak a szivem el vót fogyva, me nem vótá mellettem. Jaj, átkozott háború s átkozott ágyugojó, aki ëgy pillanat alatt elvette az életëdët, drága jó, szomoru kicsi társam! Jaj, hova mënjek, hol kapjalak më, met mennyit kerestelek tizënöt esztendőtől, de sehol më nem találtalak. Mennyit mëntem mindënfelé, de sehol se vótál.!

Gyimesközéplok (Csík) 52 é. asszony 1958 Sárosi=MNT V 160

0173

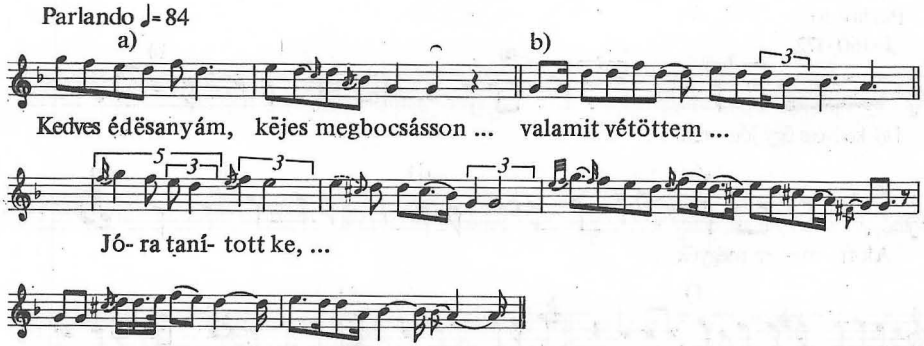


a–b): eleje, c–f): első részben, g): második felében csak ez. Végén újra c–f)

Jaj, kedvess ëgy jóu uram, drága *j*ëgy jóu párom, hogy tudtál itt hagyni *j*éngömet evel a keët árvával? Óu drága jóu uram, óu felejthetetlen jóu párom! De sokat mëgkönyeztelek, de sokat mëgsirattalak, de nëm tudtam veled mëgosztani *j*a sorsomat! Drága *j*ëgy jóu párom, kedves ëgy jóu férjem, csak még ëccër szólhatnál hozzám, csak még ëccër vigasztalhatnál më g! Akármere fordulok, akármere gondolok, sëhun sincs pártfogóm, sëhun sincs gondvisselőm, aki *j*éngöm mëgvigasztajon, aki *j*éngöm mëgvigasztajon! Jaj Istenëm, Istenëm, jaj édës jó Istenëm! Ha még ëccër mëgvigasztalhatnál éngöm drága *j*ëgy jóu párom, felejthetetlen jóu uram, csak meëg ëccër vigasztalhatnál më g! Akarmere mëgyëk, akarmere fordulok, nekëm sënkim sincsen, csak tëbenned vóut mindën boldogságom! Ou drága *j*ëgy jóu uram, óu drága *j*ëgy jóu párom, ha még ëccër mëgoszthatnám veled ezt a keserű kënyeret, amit harmincëggy eëv óuta *j*ëszëk, amit harmincëggy eëv óuta nálad nékül ëszëk! De sok keserü pohár vóut benne, óu de sok keserü kënyér vóut benne! Nëm vóut, akivel mëgosszam, nëm vóut, aki éngöm mëgvigasztajík! Akarmijen bánat jött rám, akarmijen keserű pohár vóut kimérve, sënkivel nëm tudom mëgosztani, sënkivel nëm tudom mëgcsereëlni, óu mert nagyon távoj vagy tülem! Még a sirod së láthatom, még csak ara së könnye*j*im nëm hullajthatom, a hideg sirodat së *j*ápolhatom! Jaj Istenëm, Istenëm, de messzi űzött a sors ëgymástúl bennünket! Óu drága *j*ëgy jóu uram, óu drága *j*ëgy jóu párom, ha meëg ëccër mëgvigasztalhatnál, drága *j*ëgy jóu férjem, felejthetetlen jóu párom! Istenëm, Istenëm, Istenëm, Istenëm, kihëz mënjek eën, kihëz fordújak, mer nekëm sënkim sincs, jaj csak ez a keët árva, akivel itt hagytál, akivel itt hagytál, drága *j*ëgy jóu párom, felejthetetlen jóu párom! Jaj Istenëm, Istenëm, jaj édës, ëgy jóu Istenëm, jaj, hova lëgyek, jaj mere izenjek érted? Jaj de nagyon elűzött a sors ëgymástúl, drága *j*ëgy jóu uram, drága *j*ëgy jóu párom! Óu idës Istenëm! Ha meëg ëccër mëgláthatnállak, jaj de nagyon boldog volnék, jaj de nagyon boldog volnék, ezt a sok keserű kënyeret mëgoszthatnám veled, amit harmincëggy eëv óuta *j*ëszëk, amit harmincëggy eëv óuta könnyejimmel áztatom! Óu Istenëm, Istenëm, jaj idës ëgy jóu Istenëm, vigasztaj më g t'éngöm, mer csak mán të vigasztalhatol më g, mer nekëm nincs sënkim, csak az a nagyon jóu Isten! Óu drága jóu Istenëm, në hagyjál el éngömet, segits më g evel az árvákkal, akit ojan keservesën neveltem apa neëkül! Drága jóu Istenëm, jaj de keservesen neveltem űket! Én vóutam apjuk hejët apja, én vóutam a jóu idësanyja, aki nëm hagytam magamtúl sëhova, fëlneveltem nálad nékül, drága *j*ëgy jóu párom, drága jóu hitvesëm! Në hagyjál el éngöm, drága jóu Istenëm! Jaj, hova lëgyek, óu kihë fordújak ijen öreg napjaimra? Të lëttél vóuna *j*a gyámolom, të lëttél vóuna *j*a gyámolom, drága jóu uram, kedves ëgy jóu párom! Óu kedves ëgy jóu uram, a jóu Isten nyugtasson më g, nyugodjál békiben! Agyon a jóu Isten nekëd örök nyugodalmot, nekëm më g mëgnyugvást! Kérd a jóu Istent eën értem is, hogy hamarosan láthassuk më g ëgymást! A jó Úristen adjon nekëd örök nyugodalmot, boldog föltámodást, kedves ëgy jóu párom.

Nyírábrány (Szabolcs) 60 é. asszony 1958 Kiss L. = MNT V 134

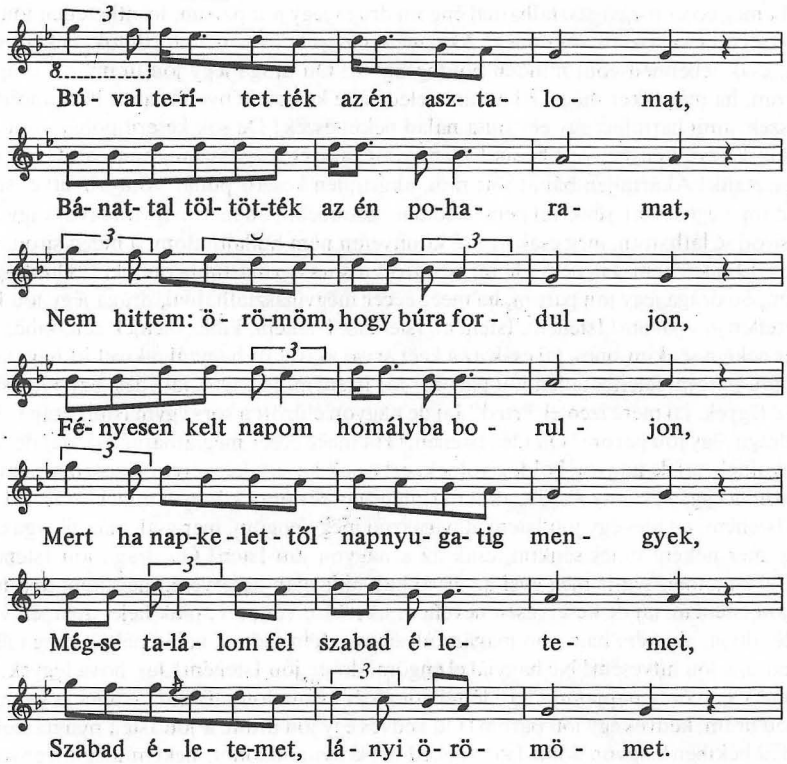
0174

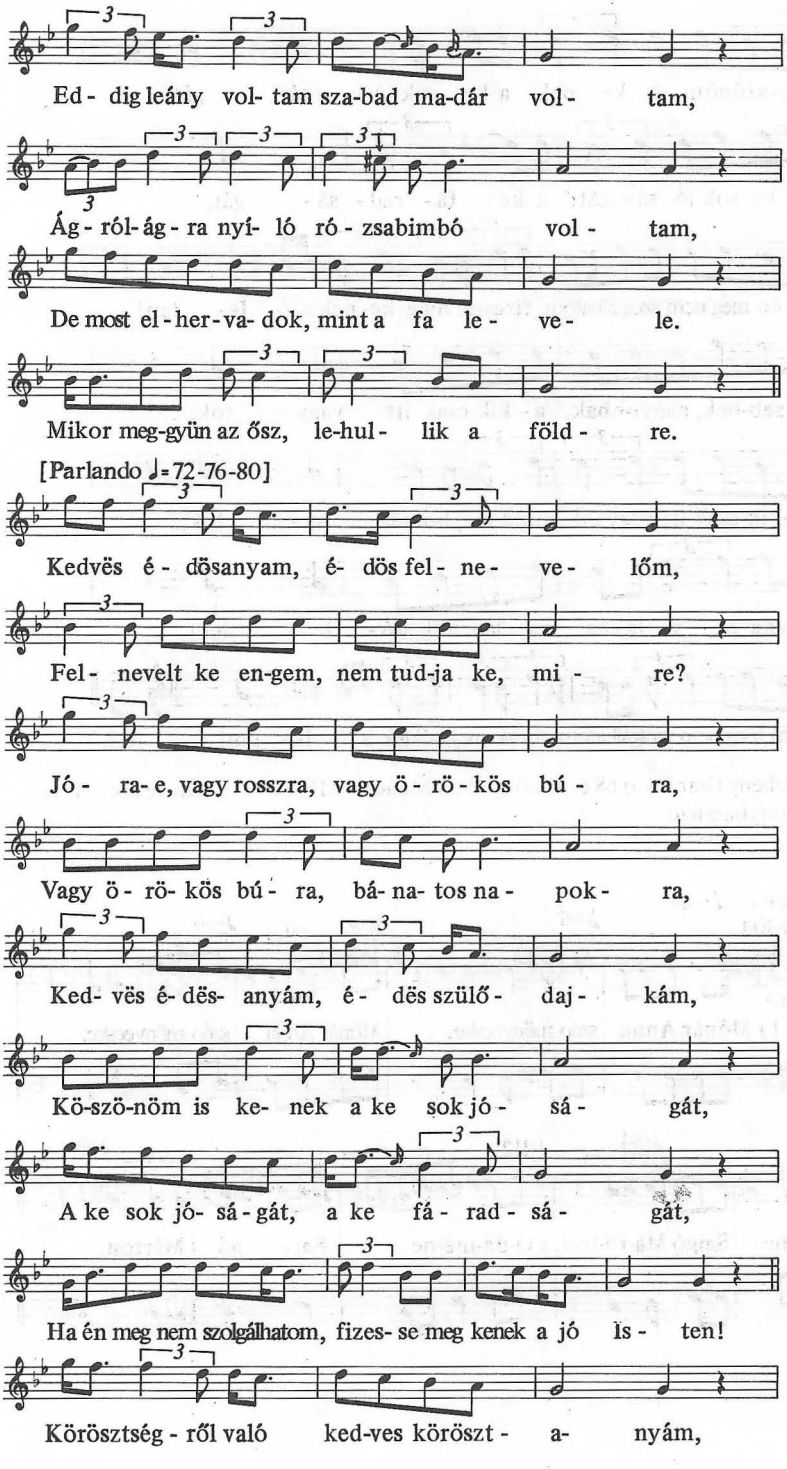


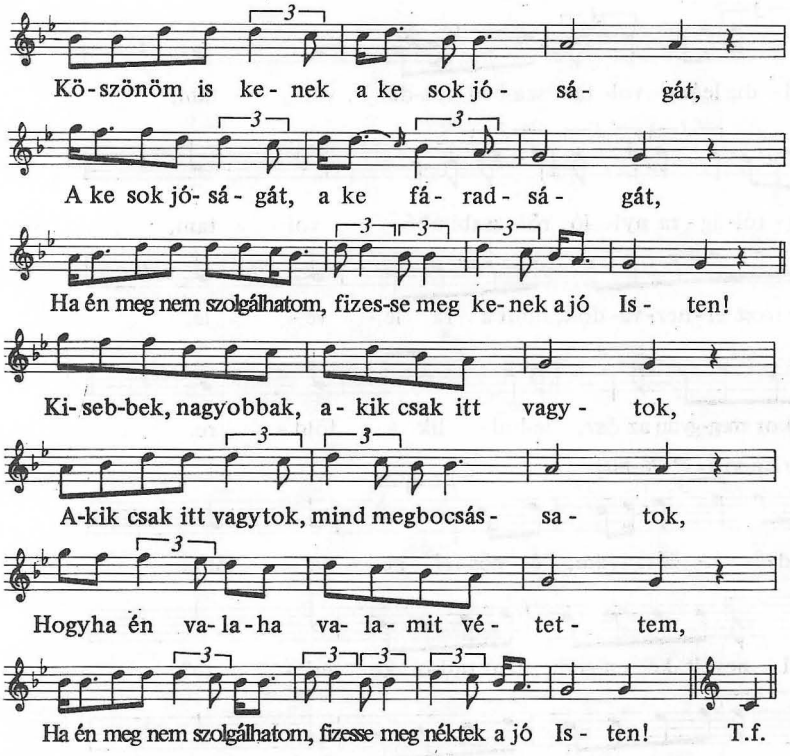
Kedves édösanyám, ke jes mëgbocsásson, valamit vétöttem, rosszat cseleködtem! De jén azt gondolom, nëm sokat vétöttem. Köszönöm én kennek a ke sok szép szavát, a ke sok szép szavát, jóra tanitását. Jóra tanitott ke, rosszról elintött ke. Szent János áldását hagyom én má kerre, énvelem is járjon, keddel is maradjon!

Püspökszenterzsébet (Baranya) 68 é. asszony 1954 Kiss L. = MNT III 291. Menyasszonybúcsúzó

0175

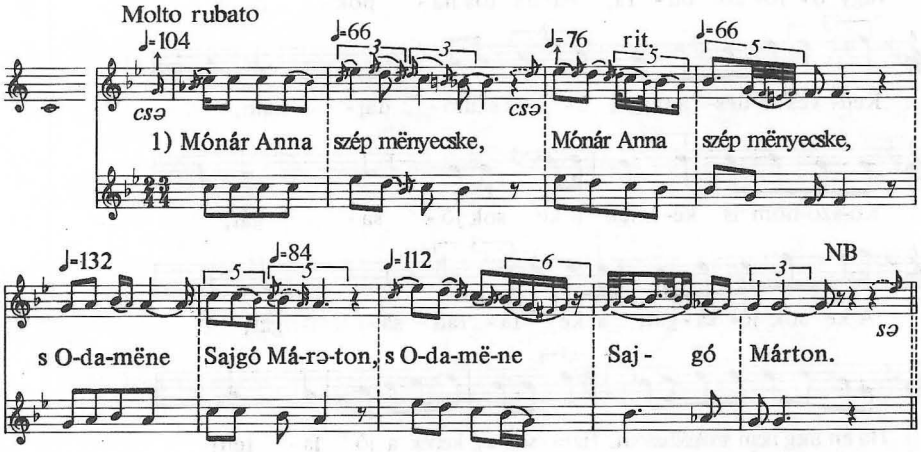



Ed- dig leány vol- tam sza-bad ma-dár vol- tam,
Ág- ról-ág- ra nyí- ló ró- zsabimbó vol- tam,
De most el- her- va- dok, mint a fa le- ve- le.
Mikor meg-gyün az ősz, le-hul- lik a föld- re.
[Parlando ♩=72-76-80]
Kedvës é- dësanyam, é- dës fel- ne- ve- lőm,
Fel- nevelt ke en-gem, nem tud-ja ke, mi- re?
Jó- ra- e, vagy rosszra, vagy ö- rö- kös bú- ra,
Vagy ö- rö- kös bú- ra, bá- na- tos na- pok- ra,
Ked- vës é- dës- anyám, é- dës szülő- daj- kám,
Kö-szö-nöm is ke- nek a ke sok jó- sá- gát,
A ke sok jó- sá- gát, a ke fá- rad- sá- gát,
Ha én meg nem szolgálhatom, fizes- se meg kenek a jó Is- ten!
Körösztség- ről való ked-ves köröszt- a- nyám,

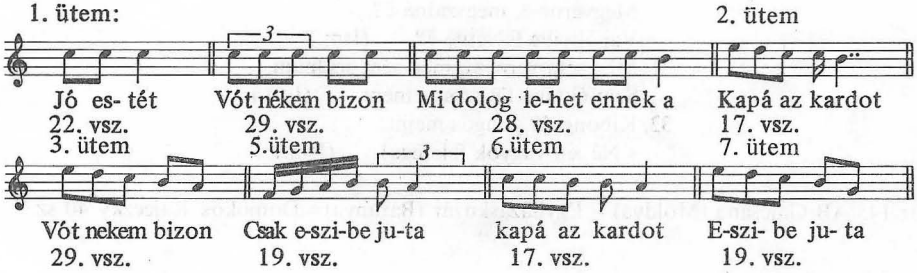


AP 5384/m Szebény (Baranya) 68 é. asszony 1958 Maácz=MNT V 218 (Ott részlet, itt teljes) Menyasszonybúcsúzó

0176



Eltérések:



A 4. versszakig minden sor ismételve.

2. Jere velem, Mónár Anna!
Nem mënjëk én, Sajgó Márton.

3. Me' nekëm kicsikém vagyon,
S a kicsikém bé bőcsűbe.

4. Sem nem ëszik, sem nem iszik,
Sem ëgy csöppöt nem aluszik.
Sem nem ëszik, sem nem iszik,
Sem ëgy csöppöt nem aluszik.

5. Jere velem, Mónár Anna!
Jere velem, Mónár Anna!
Vagyon nekëm hat kéváram,
Hetedikët neked adom.

6. Addig csalá, csalogatá,
s Ameddig útnak inditá.
s Addig csalá, csalogatá,
s Ameddig útnak inditá.

7. Mënnek, mënnek, s mëddigélnek.
s Mënnek, mënnek, s mëddigélnek.
s Csak elérnek s ëgy burkosfát.
s Csak elérnek s ëgy burkosfát.

8. s Ülj le ide, Mónár Anna,
Nëjz ëgy kicsit a fejembe!
s Ülj le ide Mónár Anna,
s Nëjz egy kicsit a fejembe!

9. Csak leüle Mónár Anna,
Nëzni foga a fejibe.
Nëzi, nëzi, nëzëgéli,
s Nëzi, nëzi, nëzëgéli.

10. s Odamëne hat madarka. Ism.
Sírnak, sírnak, csirikolnak. Ism.

11. s Ëgy csepp könnyű lecsëppene, Ism.
s A se csëppene a fődre. Ism.

12. Sajgó Márton orcájára. Ism.
Sajgó Márton fëlëbrede. Ism.

13. Sírtál, ugy-e Mónár Anna? Ism.
s Én nem sírtam, Sajgó Márton. Ism.

14. Hág' fël ide, Mónár Anna! Ism.
Én nem hágok, Sajgó Márton. Ism.

15. Me' nem szoktam fára hágni. Ism.
s Hág' fël magad, mutagazs më̈g! Ism.

16. Kibongolá gombos mejjit,
Fődbe jüté fényës kardját.
s Kibongolá gombos mejjit,
s Csak elindóla fëlhágni.

17. Mónár Anna kapá az kardot,
s Lecsapá az gyënge nyakát.
s Mónár Anna kapá az kardját,
Lecsapá az gyënge nyakát.

18. Bébangolá gongós mejjit,
s Elindula visszafelé. Ism.

19. Mënën, mënën visszafelé. Ism.
(Csak) Eszibe juta kicsi fija. Ism.

20. Kicsi fija bé bőcsűbe,
Jámbor ura s az erdőre.
Sem nem ëszik, sem nem iszik,
Sem ëgy csëppët nem aluszik.

21. Mënën, mënën eléfelé. Ism.
Hazaére s a kapuba. Ism.

22. Jó estét házigazda!
Adjon Isten jó katona! Ism.

23. Béfogad-ë az éccokára? Ism.
Jaj bé lehet, jó katona. Ism.

24. s Me' nekëm kicsikém vagyon.
Szokott vagyok kicsikékval. Ism.

25. Van-e (sic) jó bor a faluba?
Vagyon bizon, jó katona. (Ism.)

26. Mënjën, kicsit hojzon nekëm! (Ism.)
s Kibongolá gongos mejjit. (Ism.)

27. Mëgszoptatá kicsi fijját. (Ism.)
s Ugy elaludt, s úgy elnyugudt! (Ism.)

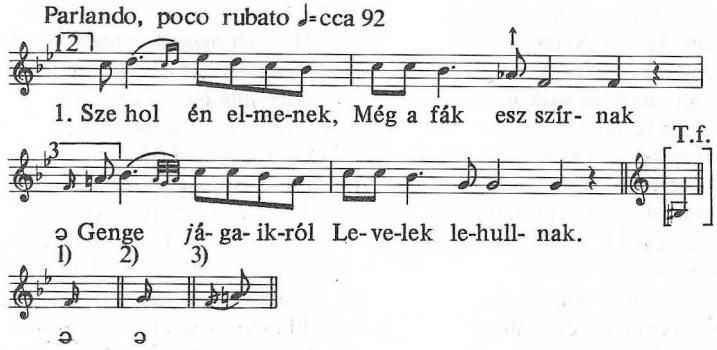
28. Mi dolog lëhet ennek a kicsikének, (hogy)
Ugy elaludt, s úgy elnyugudt?
Vót-ë kënnek felesége? (Ism.)

29. Vót nekëm bizon, jó katona! (Ism.)
s Úgy elmënt s úgy elabojgott, (hogy)
Soha vissza nem került.

30. Hazajőne, megverné-ë?
Megverné-ë, megszidná-ë?
Vaj éltyibe fëlvetné-ë? (Ism.)
31. Mëg sem verném, mëg sem szidnám,
Sem éltyibe fël sem vetném. (Ism.)
32. Kibongolá gongos mejjit:
s Në *jén* vagyok felesége! (Ism.)

Gr 145/AB Gajcsána (Moldva) – Egyházaskozár (Baranya) = Domokos–Rajeczky 40 sz.

0177

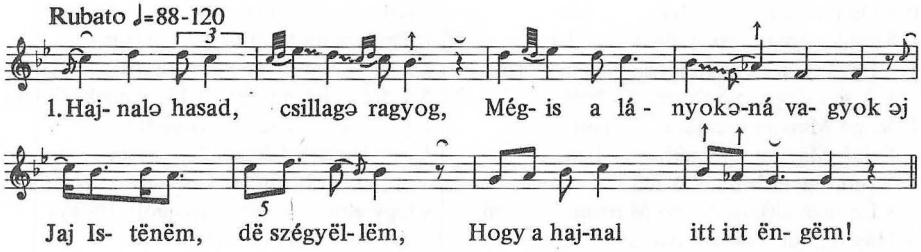


2.3.4. vsz. 5. vsz.

2. Hulljatok levelek,
Takarjatok ingem!
Met ez én édesem
Sirva keres ingem.
3. Sirass rózsám, sirass,
Emig előtted látsz!
Met (ez) jó Isten tudja,
Hol leszen helálom!
4. Erdőkbe, mezőkbe,
Tenger közepibe,
Tenger közepibe,
S ez én vetett ágyam.
5. Tenger közepibe
S ez én vetett ágyam.
Tengernek e habja
S ez én takaródzóm.
6. Tengernek e habja
S ez én takaródzóm,
S ez apró halecskák
Az én megevőim.

AP 7178/f Klézse (Moldva) 48 é. asszony 1965 Kallós

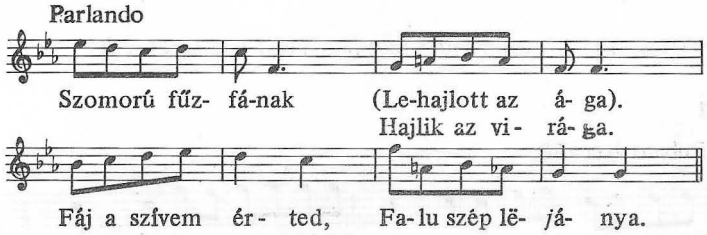
0178



2. Őszi harmat, hidëg ësső,
Ősszel írik më̈g a szőllő.
Ha më̈girik, borrá szürik,
Potus Annit fírhez kírik.
3. Ëz a legíny më̈gkírëttë,
Kastyál János nëm ëngëdtë,
A foglaluot is rátëttë,
Miëgis magájënak tëtte.
4. Tudtál rózsám csalogatnyi,
Dë nëm tudtál szoknyát vënnyi.
Ëggyët vëttiël, azt is bánod,
Holtig a szëmëmrë hányod.
5. Potus Anni kík mëntélyë,
Kastyál János hosszú szűrë.
Majd ëljön a sëtít ëstë,
Maj bëtakarkuonak viëlë.
6. Potus Anni pogácsája
Végiggürőt az utcába.
Hová, hová, jó pogácsa?
Kostyál János szürújjába.
7. Potus Anni szürszaknyája
Beakadt a kapufába.
Nem a kapufa fagta meg,
Kostyál János ragadta meg.

Gr 37/A/b Menyhe (Nyitra)=MNT III/A 11

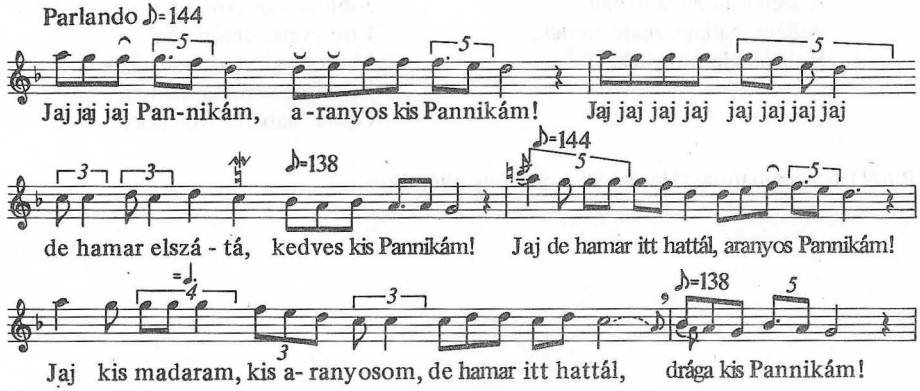
0179

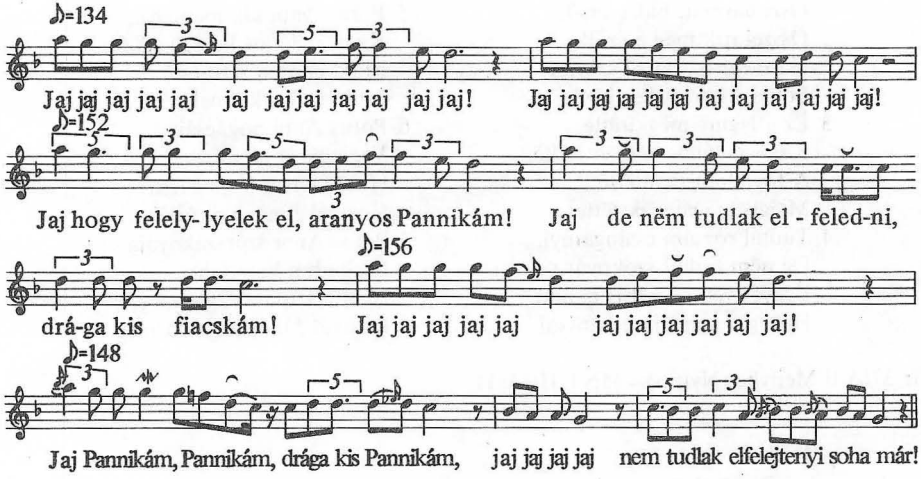


2. Fáj a szivem érted,
De te azt nem bánod.
Van neked nálamnál
Gyönyörübb virágod.
3. Ezért a kislányétt
Mit nem cselekedném!
Tengërből a vizet
Kanálval kimerném!
4. Még annál is többel,
Megtoldanám sokkal:
Ezër öleléssel,
Ezër annyi csókkal.

AP 3116/e Józseffalva (Bukovina) – Székelyszabar (Baranya) 60 é. asszony 1960 Kiss L.

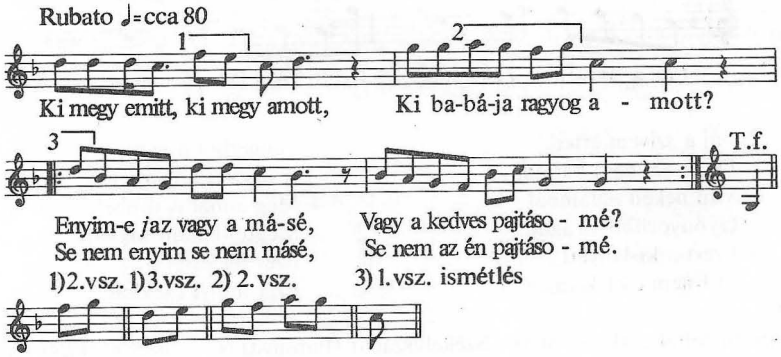
0180





Nagybátony (Heves) 55 é. asszony 1955 Szabóné–Vikár L. = MNT V 45

0181

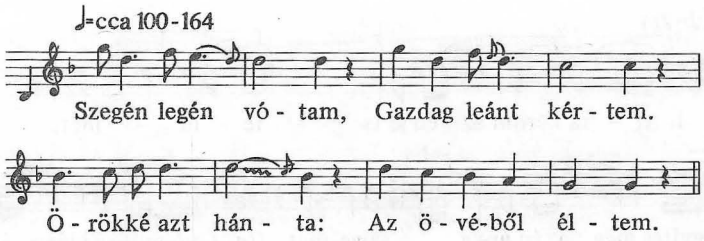


2. Kikiricses rózsás pallag.
A szeretőm haza ballag.
Ballagj, ballagj, majd elérlek,
Ha *j*elérlek, átölellek.

3. Erre gyere, ne menj arra!
Jobb ut van erre, mint arra.
Erre gyere, amőre *j*én!
Majd megtudod, hol lakok én.
Vadvirágos rózsa mellett,
Gyere, babám, átölellek!

AP 6711/h Nagybátony (Heves) 68 é. asszony 1969 Borsai I.

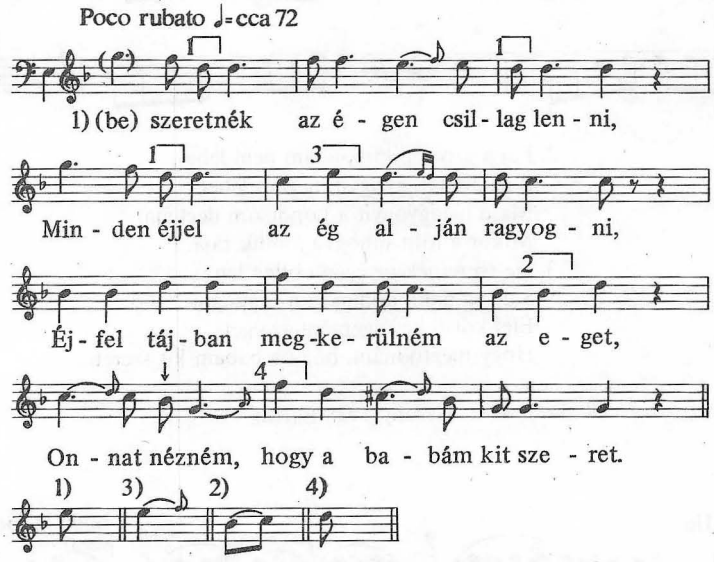
0182



2. Nem anyámtól lettem,
Rózsafán termettem.
Piros pünkösd napján
Hajnalba születtem.

AP 5251/j Gyimesbükk (Csík) 89 é. asszony 1963 Kallós–Andrásfalvy

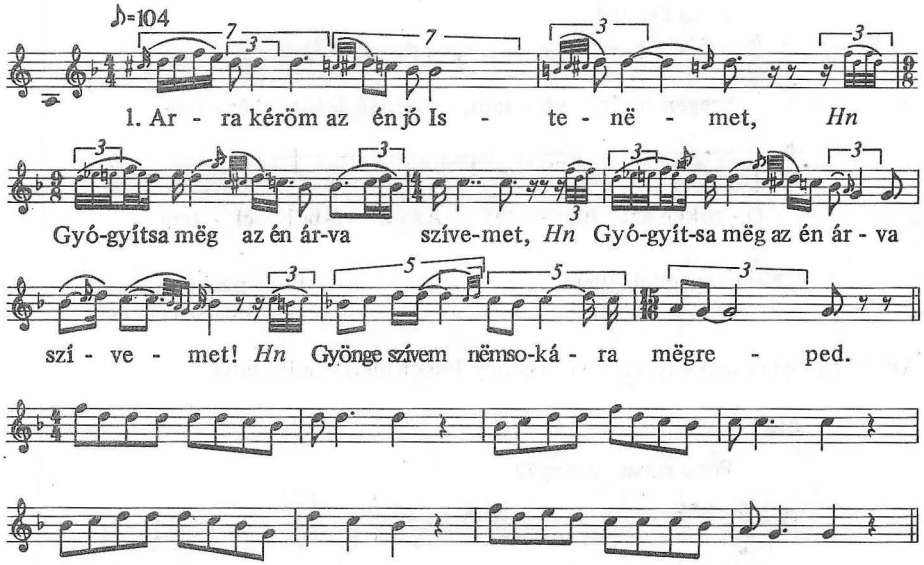
0183



2. El kell menni katonának messzire.
Itt kell hagyni a babámat, nincs kire.
Rejád bizom, jó barátom, virágom.
Éljed vele világodat, nem bánom.
3. Besorozott a német katonának.
Lovat adott, hogy én gyalog ne járjak.
Lovat adott, kesely lábu paripát.
Avval menek, kisangyalom, tehozzád.

AP 6225/b Méra (Kolozs) férfi 1963 Kallós

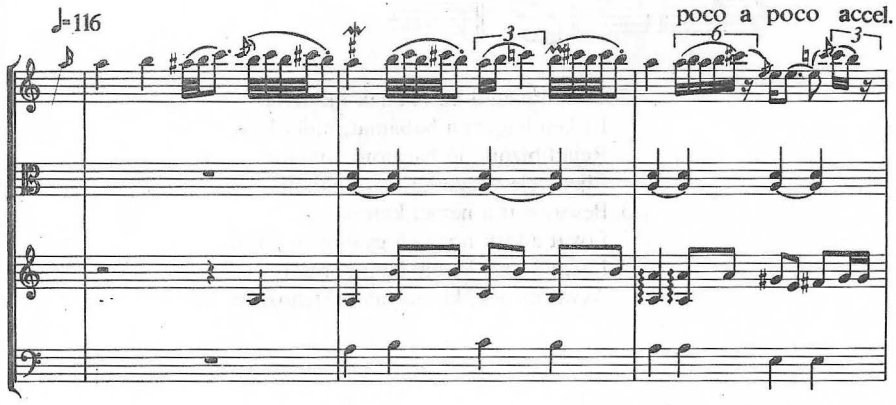
0184

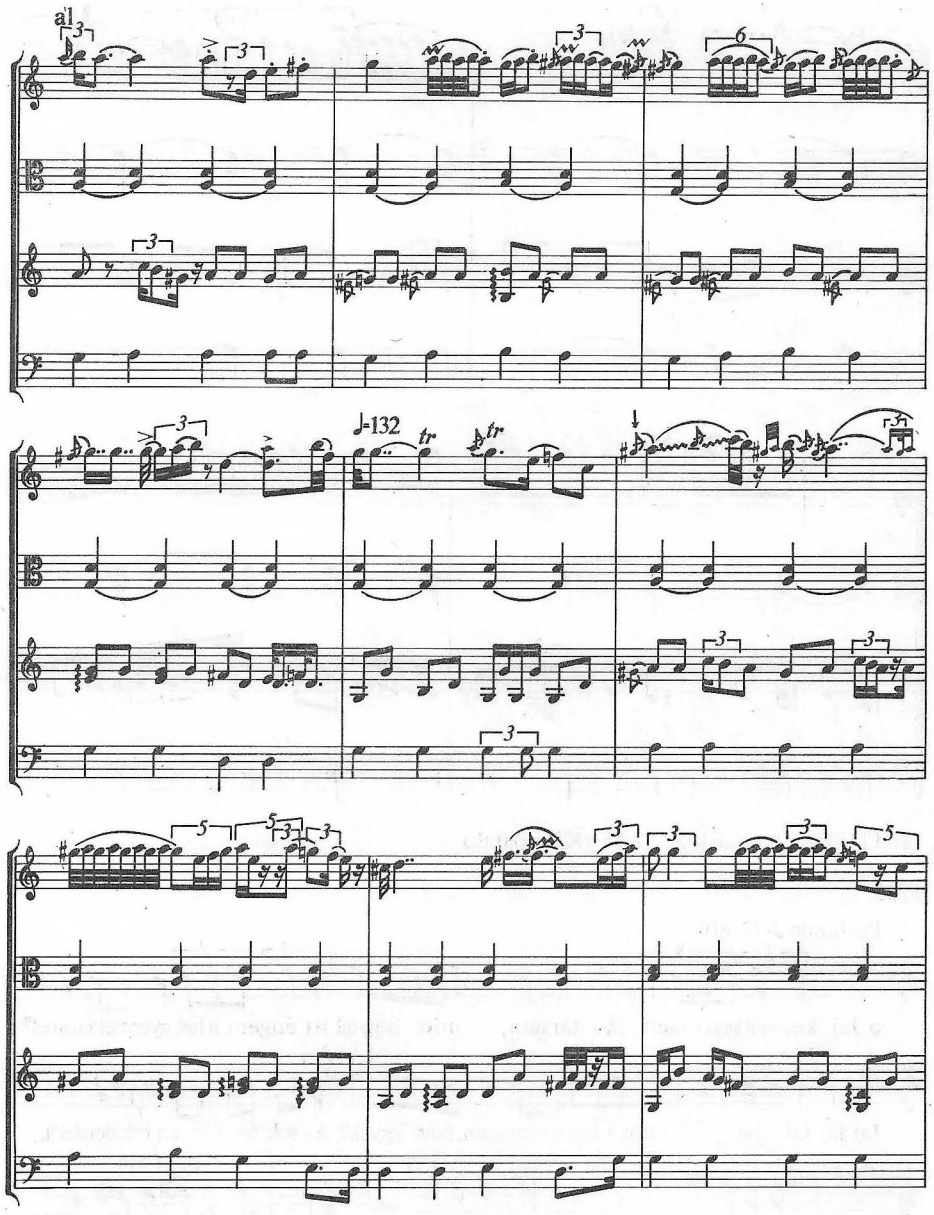


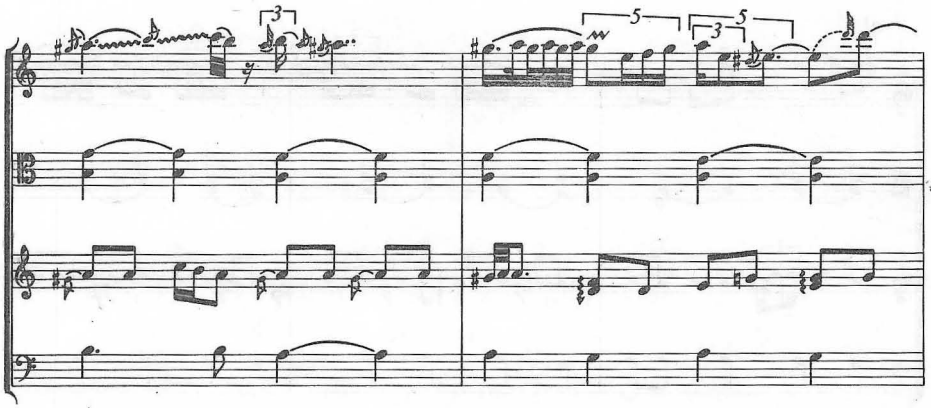
2. Fáj a szivem, kimondani nem lehet.
S akiért fáj, gyógyitani sem lehet.
Majd meggyógyit a koporsóm deckája,
Mikor a föld suhogva *j*omlik rája.
3. De szeretnék az égen csillag lenni,
S az ég alján homájosan ragyogni!
Éfél körül kerülgetném az eget,
Hogy megtudnám, hogy a babám kit szeret.

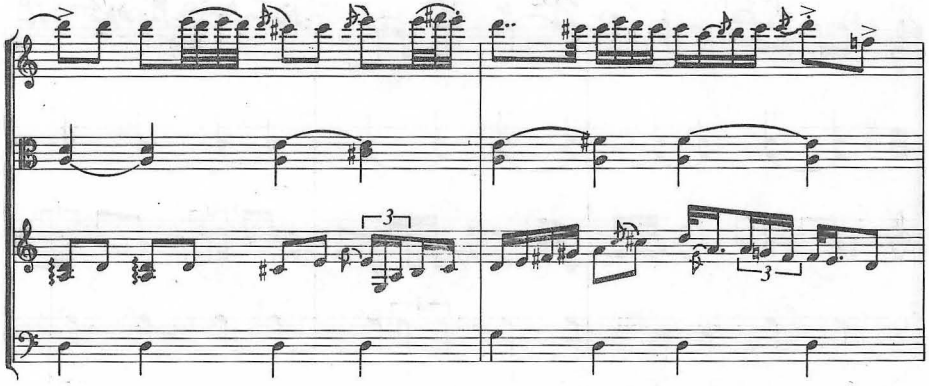
Gr 35/B/a Körösfő (Kolozs) 41 é. asszony 1938 Bartók

0185




a1
3
6
♩=132
5

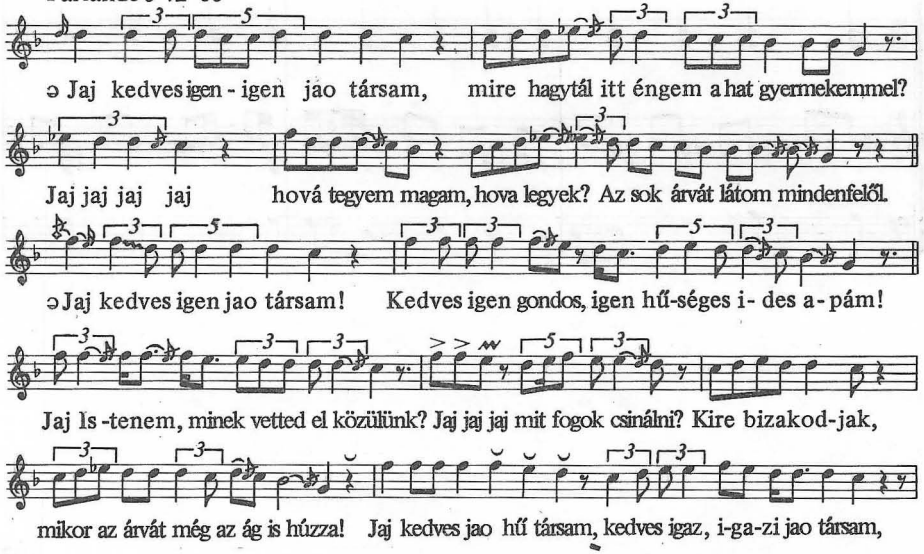


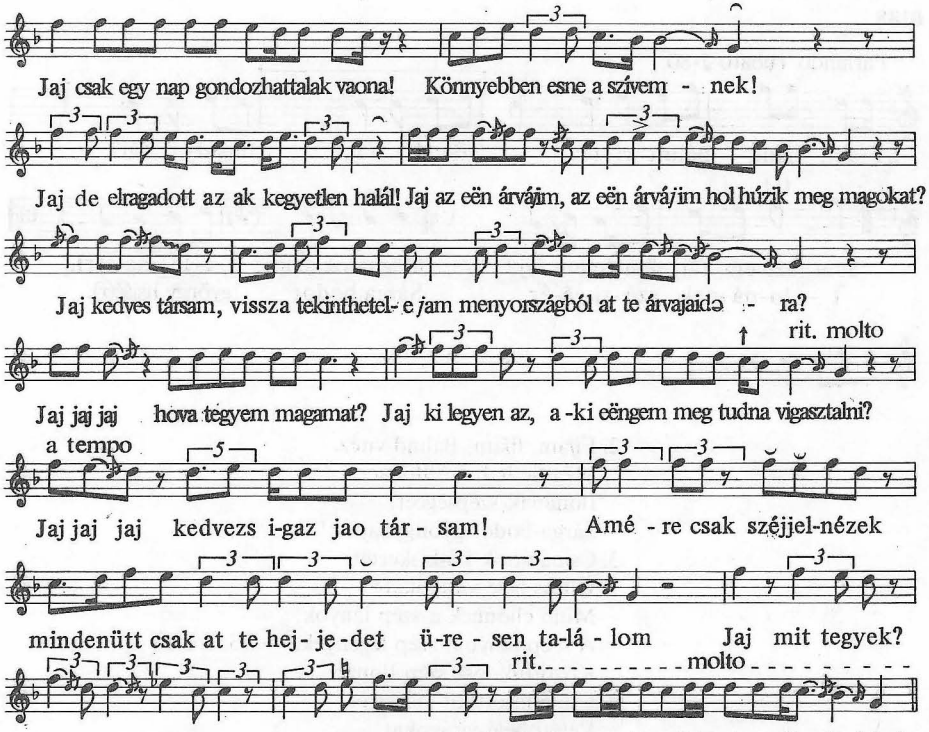


Gr 123/B/a = Lajtha 1955 32 sz. (Kőrispatak)

0186

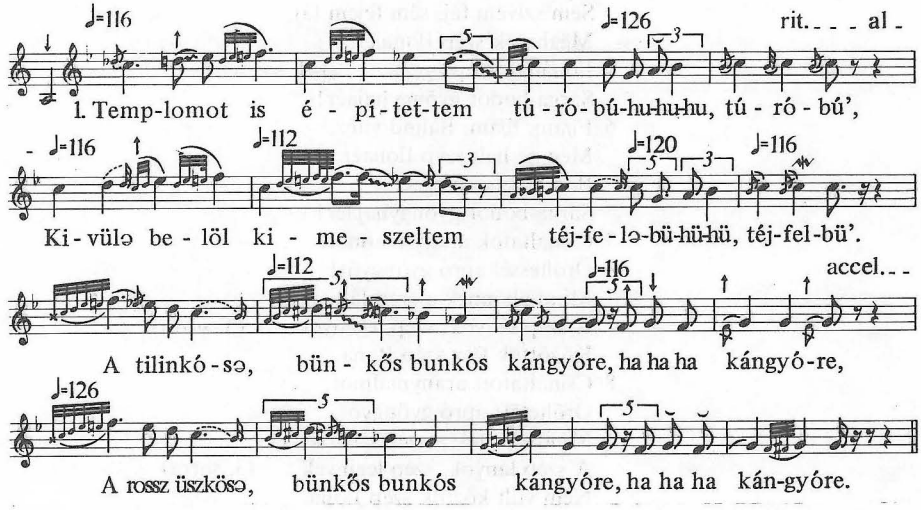
Parlando ♩=72-80





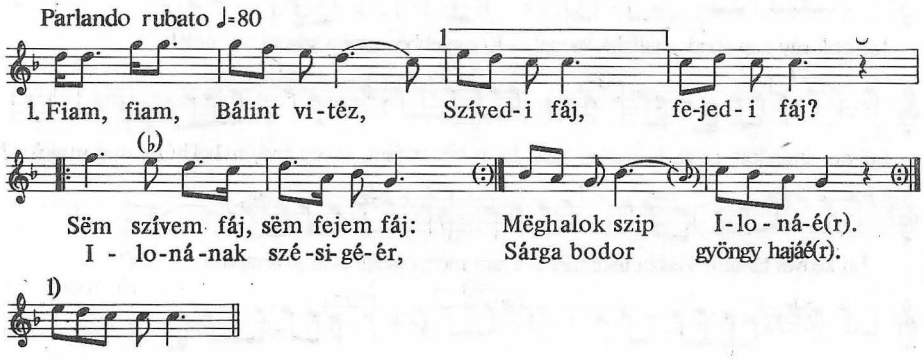
Gr 71/A Nagydobrony (Bereg) 58 é. asszony 1940 Dincsér=MNT V 126

0187



Gr 19/A/b Tunyog (Szatmár) 46 é. asszony 1937 Lajtha

0188

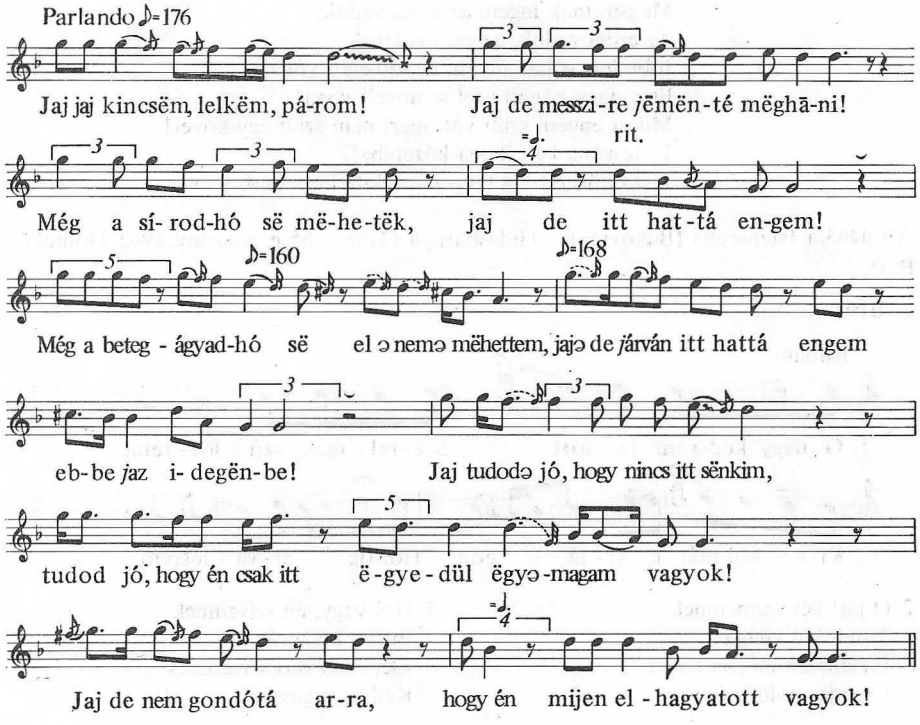


2. Fijam, fijam, Bálind vitéz,
Mëg ne halj szé Ilonaér,
Ilonának szépségeér,
Sárga-bodor gyöngyhajaér!
3. Csináltatok kő-kiskertet.
Ültess bele virágokat!
Mind eljönnek a szép lányok,
A szép lányok, szép legények, (3. sorra)
Közöttük lesz szép Ilona.
4. Csináltatott kő-kiskertet,
Vetëtt belë virágokat.
Mind eljöttek a szép lányok,
A szép lányok, szép legények, (3. sorra)
Nem volt köztük szép Ilona.
5. Fijam, fijam, Bálind vitéz,
Szivëd-i fáj, fejed-i fáj?
Sëm szivem fáj, sëm fejem fáj,
Mëghalok szép Ilonajér.
Ilonának szépségejér, 3–4. sorra
Sárga-bodor gyöngyhajaér!
6. Fijam, fijam, Bálind vitéz,
Mëg në halj szép Ilonaér,
Ilonának szépségeér,
Sárga-bodor gyöngyhajaér!
7. Csináltatok arany malmot,
Őröltessél apró gyöngyöt!
Mind eljönnek a szép lányok,
A szép lányok, szép legények, (3. sorra)
Közöttük lësz szép Ilona.
8. Csinálatott aranymalmot,
Őröltetëtt apró gyöngyöt,
Mind eljöttek a szép lányok,
A szép lányok, szép leginyek (3. sorra)
Nëm volt köztük szép Ilona.

9. Fijam, fijam, Bálind vitéz,
Szivëd-i fáj, fejëd-i fáj?
Sëm szivem fáj, sëm fejem fáj,
Mëghalok szép Ilonaér,
Ilonának szépségeér,
Sárga-bodor gyöngyhajaér!
10. Csináltattam hirharangot.
Húzasd mëg a halálodra!
Mind eljönnek a szép lányok,
A szép lányok, szép legények, 3. sorra
Közöttük lësz szép Ilona.
11. Csináltatott hirharangot,
Meghúzatta halálára.
Mind eljöttek a szép lányok,
A szép lányok, szép legények, 3. sorra
Közöttük volt szép Ilona.
12. Lányok, lányok, lánypajtásim,
Velem felnőtt jó barátim!
Sosë láttam ily halottat,
Mind Bálind vitéz halottat!

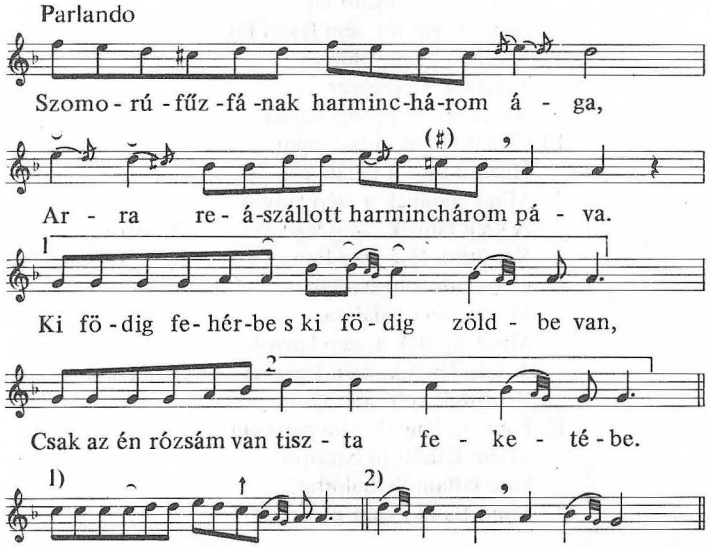
MF 3829 Zsére (Nyitra) 17 é. lány 1938 Manga

0189



Bátmonostor (Bács-Bodrog) 68 é. asszony 1961 Kiss L. = MNT V 83

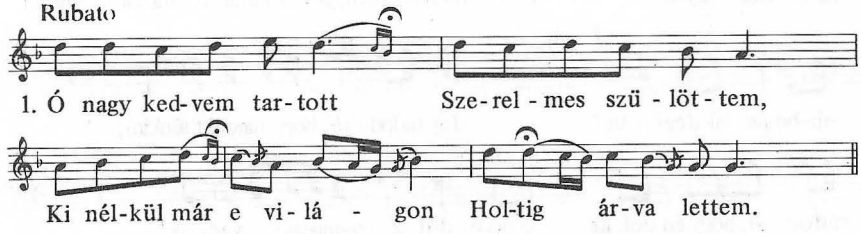
0190



2. Sirass anyám, sirass, mig előtted járok!
Azután ne sirass, ha tőlled megválok!
Megsiratnak ingem az erdei vadok,
Az erdei vadok, az égi madarok.
3. Jobb lett vóna, anyám ne született vóna,
Erre nagy bánatra fel se növelt vóna!
Mikor engem szült vót, mért nem szült egy követ!
Tette vóna belé Tisza közepibe!
Tisza közepibe, s tenger fenekibe! (a 4. sorra)

AP 4463/a Istensegíts (Bukovina) – Hidasbárnya (Tolna) 65 é. asszony 1962 Domokos P. P.

0191

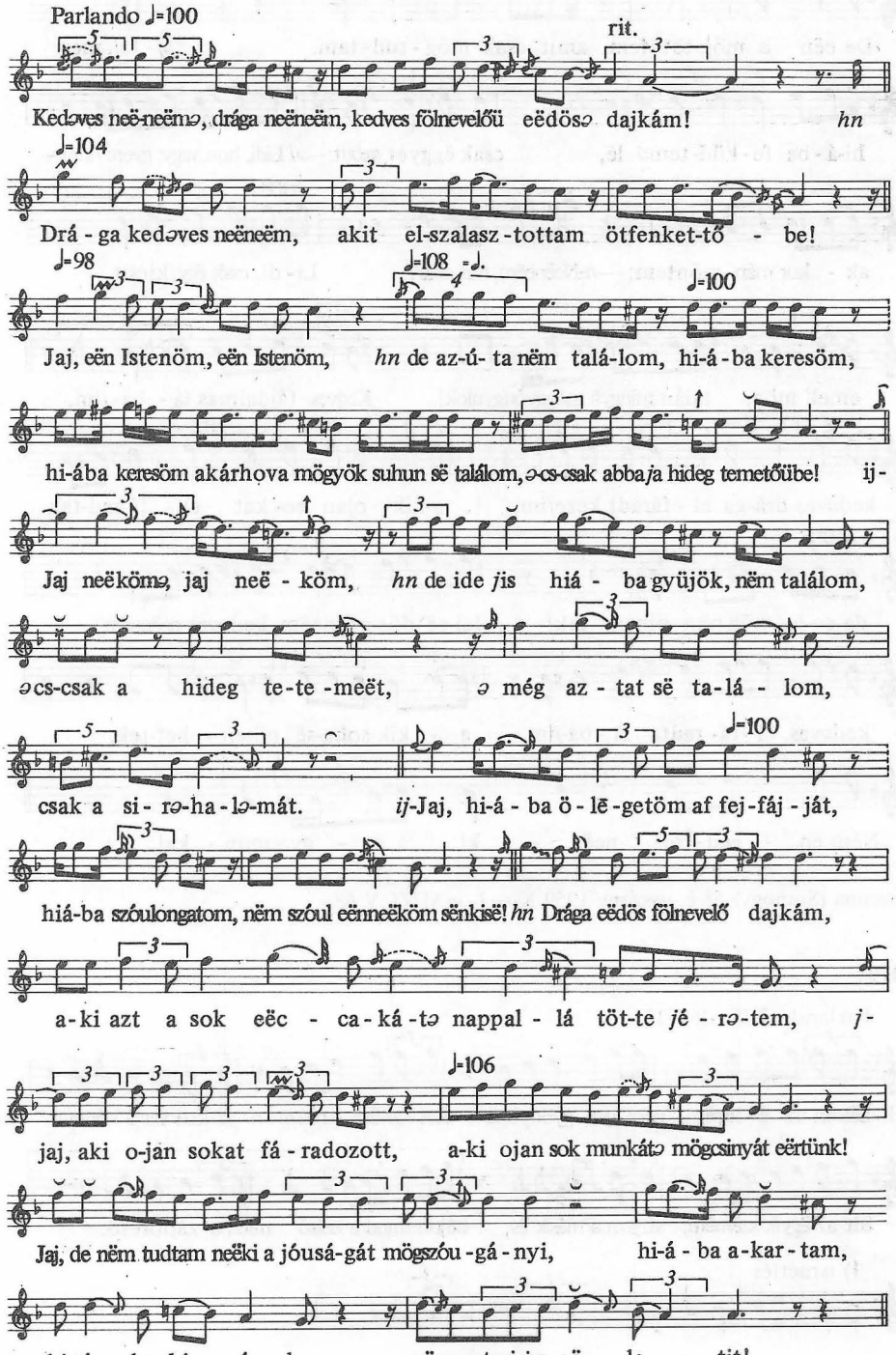


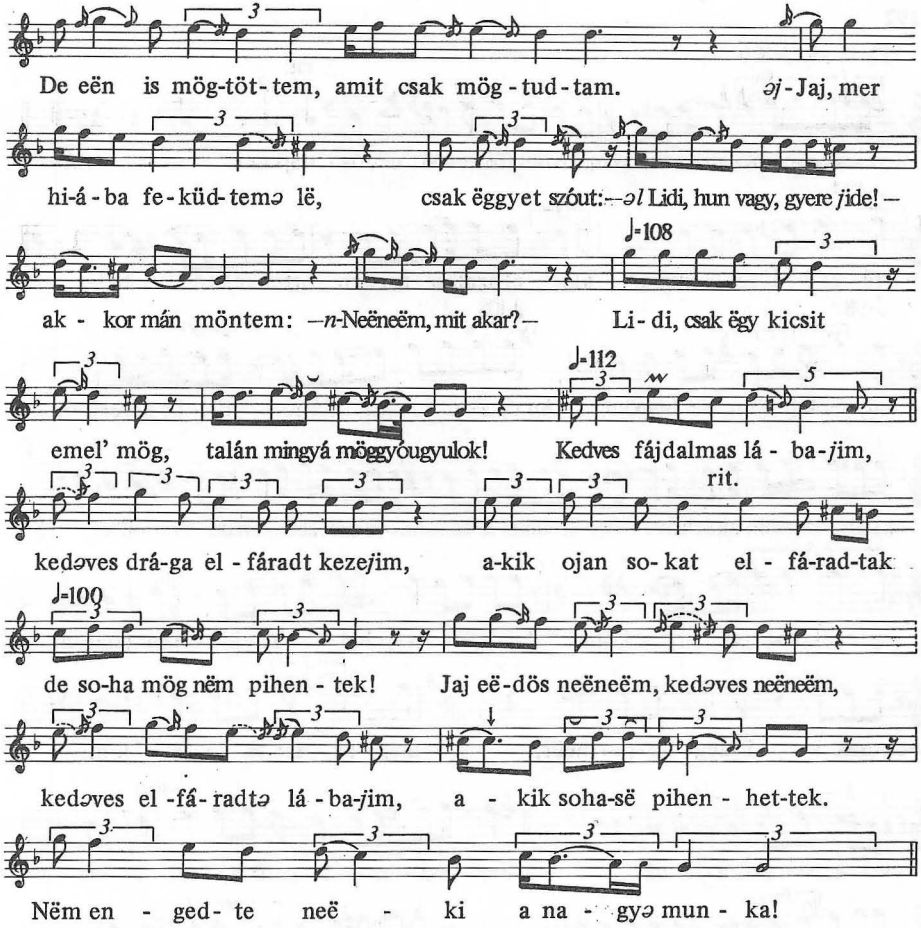
2. O jaj! két szememnek
Tündöklő világa,
Életemnek mézzel folyó
Csendes boldogsága!

3. Hol vagy, én szivemnek
Buzgó kivánsága?
Elepedett bús szivemnek
Kedves vigassága.

AP 4881/a Józseffalva (Bukovina) – Bátaszék (Tolna) 72 é. asszony Kiss L. 1963.

0192

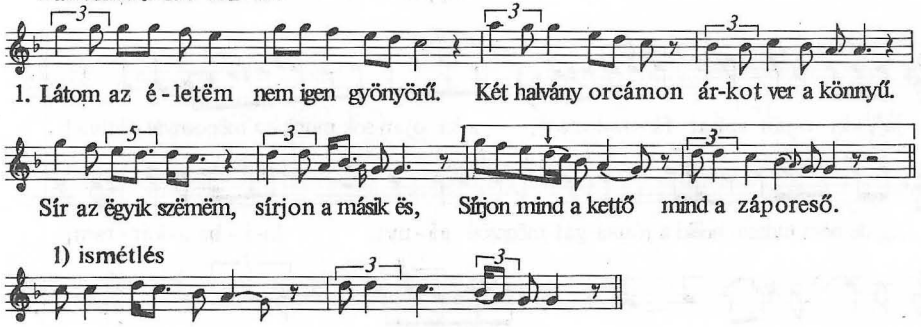

Parlando ♩=100
rit.
Kedəves neë-neëmə, drága neëneëm, kedves fölnevelőü eëdösə dajkám! hn
♩=104
Drá - ga kedəves neëneëm, akit el-szalasz - tottam ötfenket-tő - be!
♩=98
♩=108
♩=100
Jaj, eën Istenöm, eën Istenöm, hn de az-ú- ta nëm talá-lom, hi-á - ba keresöm,
hi-ába keresöm akárhova mögyök suhun së találom, ə-cs-csak abbaja hideg temetőübe! ij-
Jaj neëkömə, jaj neë - köm, hn de ide jis hiá - ba gyüjök, nëm találom,
ə-cs-csak a hideg te-te -meët, ə még az - tat së ta-lá - lom,
csak a si - rə-ha - lə-mát. ij-Jaj, hi-á - ba ö - lë -getöm af fej-fáj - ját,
hiá-ba szóulongatom, nëm szóul eënneëköm sënkisë! hn Drága eëdös fölnevelő dajkám,
a-ki azt a sok eëc - ca-ká -tə nappal - lá töt-te jé - rə-tem, j-
♩=106
jaj, aki o-jan sokat fá - radozott, a-ki ojan sok munkátə mögcsinyát eërtünk!
Jaj, de nëm tudtam neëki a jóusá-gát mögszóu -gá - nyi, hi-á - ba a-kar - tam,
hi-á - ba, hi - á - ba mögmenteni jaz eë - le - tit!



Szenna (Somogy) 58 é. asszony 1959 Kiss L. = MNT V 68

0193

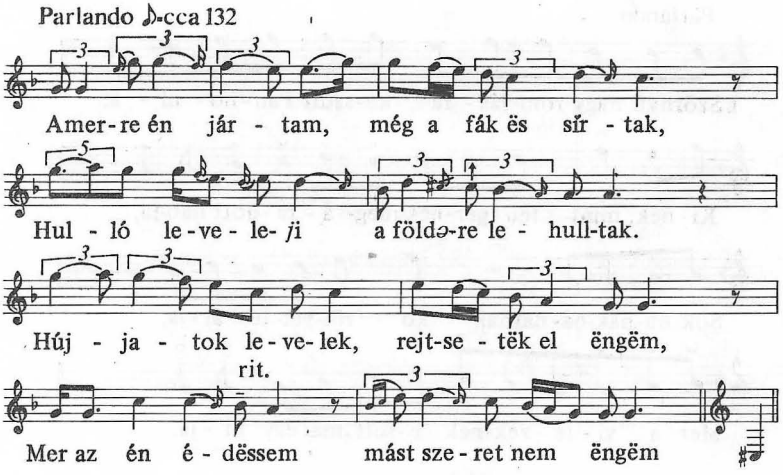
Parlando ♪=156-162-176



2. Hulljatok levelek, rejtsetëk el ingëm!
Mert az én kedvesëm mást szeret, nem ingëm.
Verje më̈g az Isten szeretőm háztáját,
Azt se mindegyiket, csak az édesannyát!
3. Azt se mindeggyiket, csak az édesannyát,
Mér tiltotta töllem az ő kedves *fijá*t!
Ha neki fija volt, nekëm szeretőm vót.
Ha neki *j*édës volt, nekëm kedvesëm vót.
4. Eltemetnek ingëm az erde*ji* vadok,
Lësznek siratój*i*m az égi madarok.
Istenëm, Istenëm, szerelmës Istenëm,
Hogy këll világomot buval eltőtenëm! (3–4. ism.)

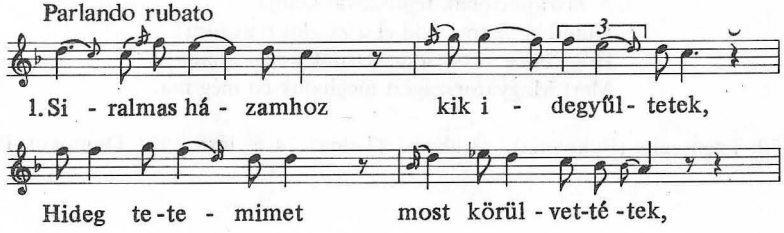
AP 6021/e Andrásfalva (Bukovina) – Hertelendyfalva (Torontál) 80 é. asszony 1966 Kiss L.

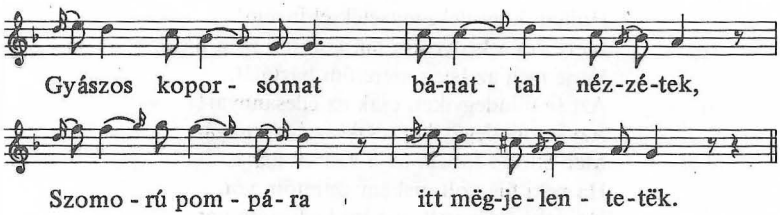
0194



Andrásfalva (Bukovina) – Hertelendyfalva (Torontál) 69 é. asszony 1968 Kiss L.

0195

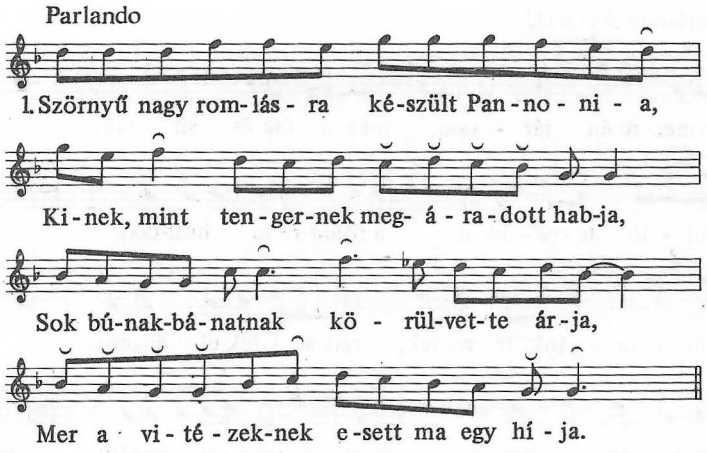




2. Halál mind a vadász mindenkor lesbenn áll,
Ajtóknak küszöbén éjjel-nappal őrt áll.
Már sokat levág *j* a sebes kaszájával,
Gyarló *j*ember körül mindenkoron ott áll.

AP 4120/c Naszvad (Komárom) – Bácsbokod (Bács-Bodrog) férfi 1960 Kiss L.

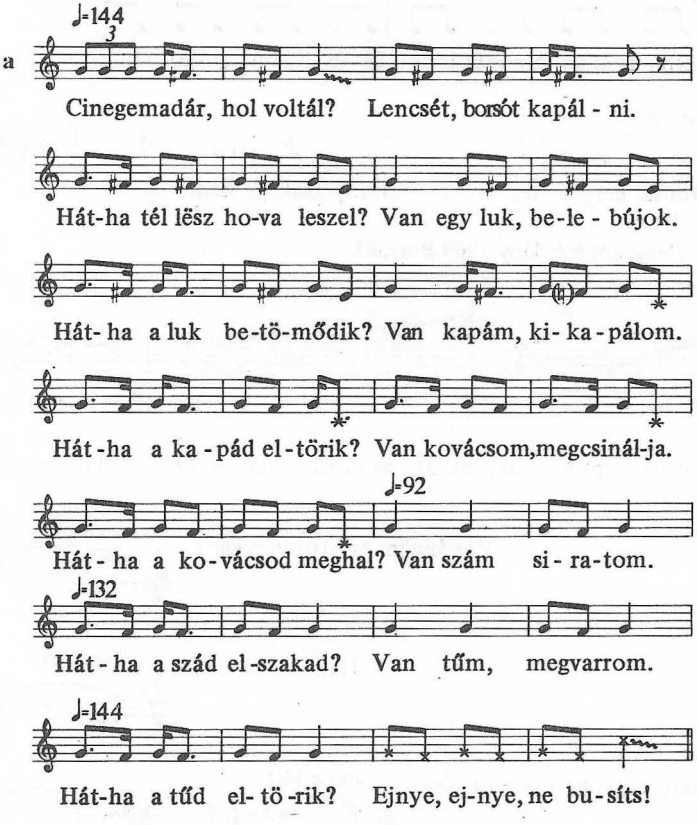
0196



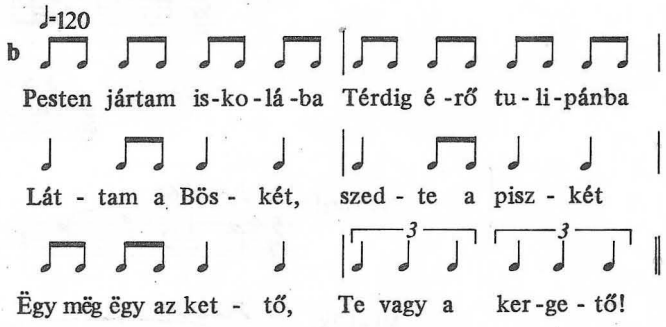
2. Fölemelé Kádár szemeit az égre,
Mondván: Uram Jézus, jöjj segitségemre!
Nosza jó vitézek, harcolni két kézre!
Mert nem látok senkit jőni segitségre.
3. A zászlótartónak fennszóval kiáltja:
Küldd el, fijam, vidd el a zászlót más útra!
Hogy el ne vesszen ma Urunk kedves hada!
Mert Magyarországért meghalok én még ma.

AP 4467/h Istensegíts (Bukovina) – Kalaznó (Tolna) 74 é. férfi 1962 Domokos P. P.

0197



AP 7761/c Közép-Tar (Heves) asszony 1969 Borsai I.



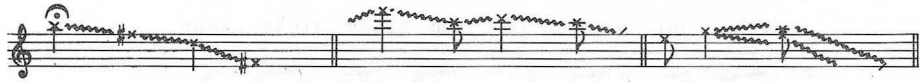
AP 7761/g Tar (Nógrád) 8 é. lány 1969 Borsai I.

c

Elment apám dinnyét lopni El- fe- lej-tett zsákot vinni

Mondd meg te: Hány zsák kell!

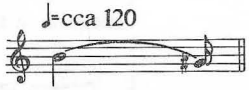
AP 7761/h Tar (Nógrád) 6 é. lány 1969 Borsai I.

d 

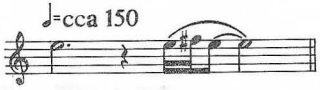
Hü _____ he_ jəh Hü _____ He- hő - j _____

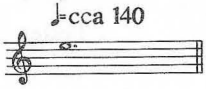
AP 7938/i Gyimesközéplok (Csík) 30, 51, 58 és 62 é. férfiak 1964 Kallós–Andrásfalvy

Vár éngëm és otthun-ë van?

Hallom, várlak!: 

Három hosszú, hogyha nincs otthon:

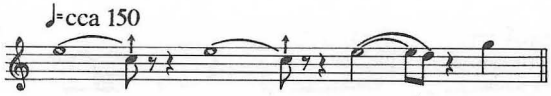
Várjál!: 

Várok!: 

Në várj!:

Mëgyëk!

Vigyázz, jön a csősz! (vagy más baj van):



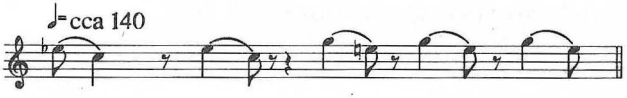
Hány óra?:

Öt:

Fél három:

Negyed három:

Háromnegyed három:

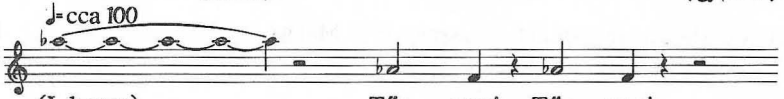


Jókedv, öröm, (például:) vége a tanításnak! :

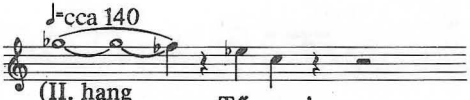
(szóló)

(mind) (egy szóló)

Tűz:



(I. hang:) Tűz van! Tűz van!

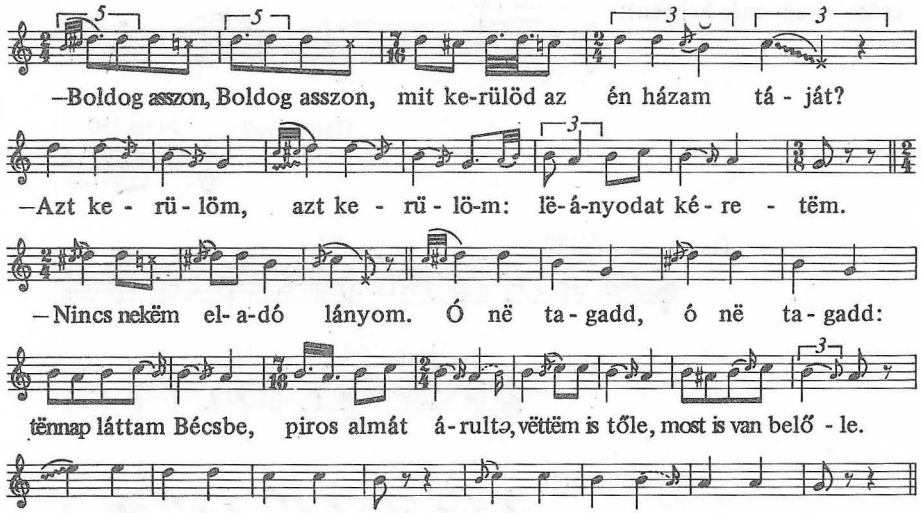


(II. hang messzebbről:) Tűz van!

(III. hang még messzebbről:) Tűz van! Tűz van!

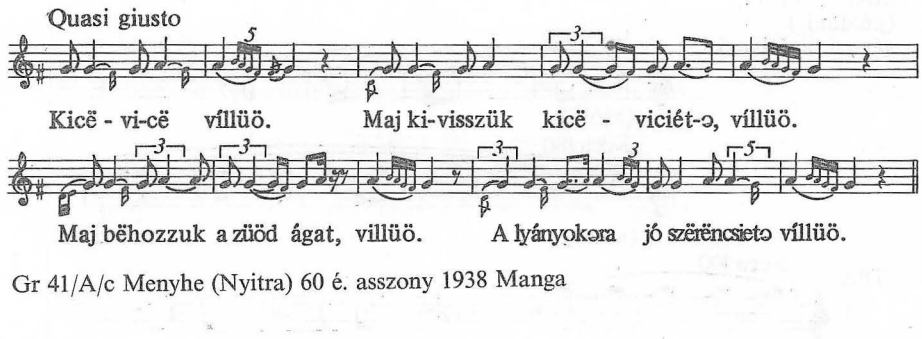
AP 4711, 4743/b–4744/ab Őrtilos-Asszonyvár, Őrtilos-Szentmihályhegy (Somogy) és Belezna-Gólahegy (Zala) 11–14 é. fiúk és lányok 1962 Eperjessy

0198



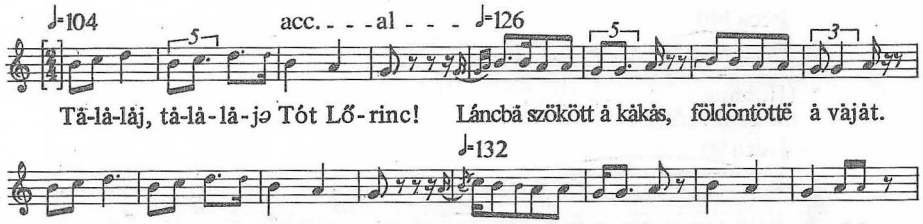
Gr 2/A/b Vitnyéd (Sopron) kis lányok 1938 Volly

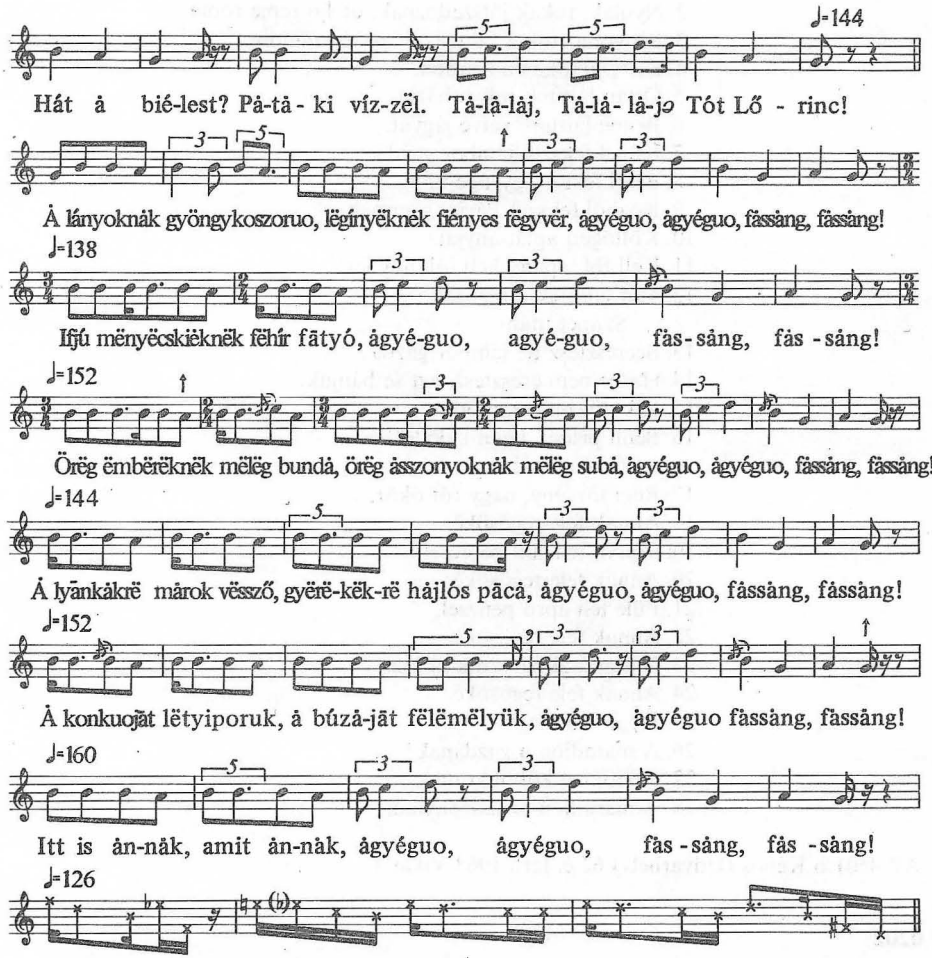
0199



Gr 41/A/c Menyhe (Nyitra) 60 é. asszony 1938 Manga

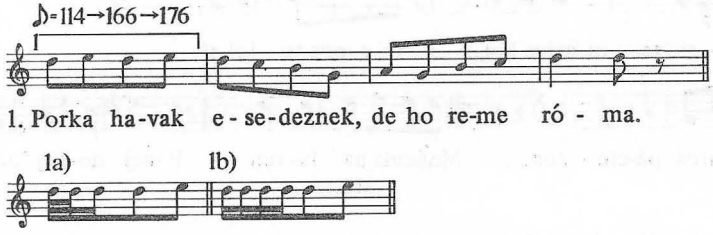
0200





Gr 40/B/d Menyhe (Nyitra) 63 é. asszony 1938 Manga

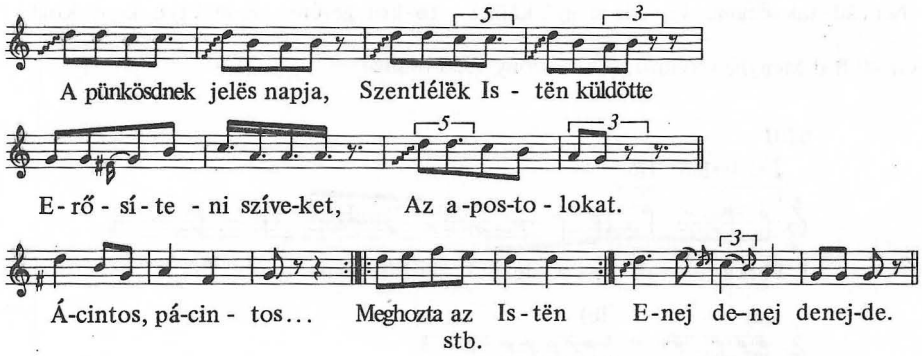
0201



2. Nyulak, rókák játszadoznak, de ho reme róma
3. Bényomoztuk a faluba refrén mindig
4. Kis Domokos udvarába.
5. Ottan láttunk rakva házat,
6. Benne láttunk vetve jágyat.
7. Küjjel fekszik jámbor gazda.
8. Belöl fekszik gyënge nője.
9. Közből fekszik Párizs gyermek.
10. Költögeti apját-anyját.
11. Kelj föl, apám, kelj föl, anyám!
12. Mer eljöttek a regösök.
Szünet után:
13. Béeresztesz te, jámbor gazda?
14. Ha bé nem eresztesz, azt se bánjuk.
15. Kikötözzük az ajtódot.
16. Benn pisilöl, benn kakálol.
(Szünet után:)
17. Régi törvény, nagy rőt ökör,
18. Annak fele regösöké.
19. Szarva teli sült pereccel.
20. Annak fele regösöké.
21. Füle teli apró pénzzel,
22. Annak fele regösöké.
23. Hátán átal hatvan kolbász.
24. Annak fele regösöké.
25. Segge teli magyaróval,
26. A maradjon a gazdának!
27. Kődökibe köböl komló,
28. A maradjon az asszonynak!

AP 4501/b Kénos (Udvarhely) 62 é. férfi 1963 Vikár L.

0202



Dicsértessék a Jézus Kriszttus! – Mindörökkén, ámmën! – Nénémasszon, szabad-ë pünkösdűnyi? – Szabad, szabad, csak szépën pünkösdülletëk!

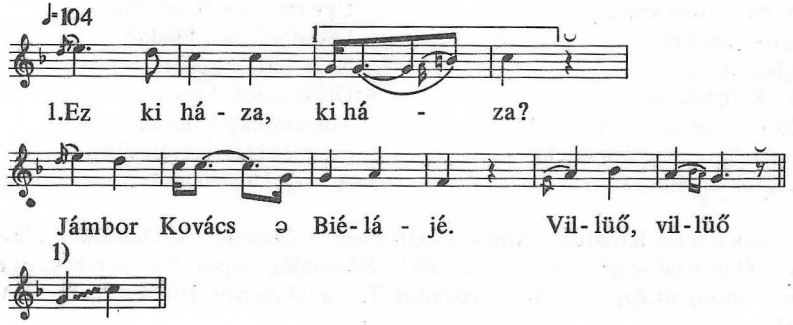
1. A pünkösdnek jelës napja,
Szent-lélëk Isten küldötte
Erősiteni hiveket,
Az apostalokat.
2. Mejet Krisztus igért vala
Ëgykor a tanitványinak,
Mikor mënvén mënyországba
Mindënëk láttára.
3. Tüzes nyelveknek szólása
Úgy mint szeleknek zúgása
Lëszálljon az ő fejükre
Nagy hirtelenséggel.
4. Dicsértessék Atyaisten,
Mindörökké Fijúistten,
Szentlélëkkel ëggyetëmben
A nagy Uristennek!

Dicsértessék a Jézus Krisztus! – Mindörökkin ámën! Mëgnízëm a királniétokat, édës-ë vagy savanyó? Ó igën édes; nesze ëgy kis ajándék! – Köszönjük szépen. Na, gyerekek, itt elég jól kaptunk, táncoljunk ëggyet! Ácintos, pácintos, Tarka tulipányos. Hintsetëk virágot Az Isten fijának!

1. Meghozta jaz Isten
Piros pünkösd napját,
Mi is meghordozzuk
Kirájné asszonyát.
Enej denej denejde,
Enej denej, denejde.
2. A mi kirájnénkat
Nem is anya szülte,
A pünkösdi harmat
Rózsából nemzette.
Enej denej denejde.
Enej denej denejde.
3. A szép menyecskéknek
Utcán az ülésük,
A kis gyerekeknek
Porba heverésük.
Enej denej denejde.
Enej denej denejde.
4. Öreg embereknek
Csutora borocska.
Öreg asszonyoknak
Porhanyós pogácsa.
Enej denej denejde.
Enej denej denejde.

Gr 2/B/a Vitnyéd (Sopron) kis lányok és 64 é. asszony 1938 Volly=MNT II 161

0203

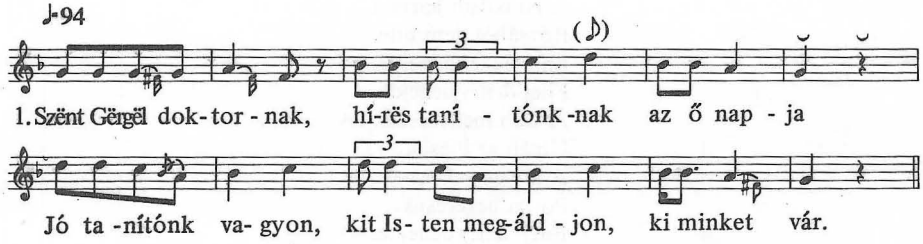


2. Várj meg, kereszt, várj meg,
Mind rúzsás pallagon!
Villuö, villüö.

3. Hagy fonjam be sár hajam,
Hagy vegyem rám gyuocs ingem!
Villüö, villüö.

Gr 41/A/de=MNT II 139. Menyhe (Nyitra)

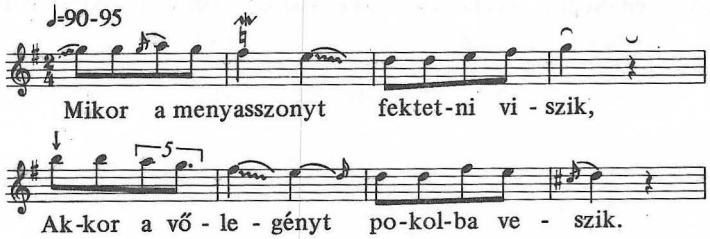
0204

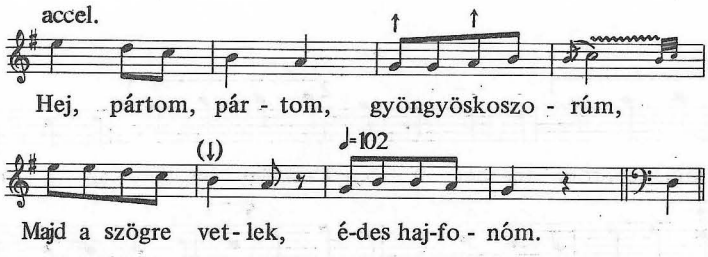


2. Lám a madarak is
Hagy szaporodjanak!
Majd eljönnek
A szíp kikëlëtkor
Sok szip inëkszóval
Zëngëdëznëk.

Gr 40/B/c Menyhe (Nyitra)=MNT II 109

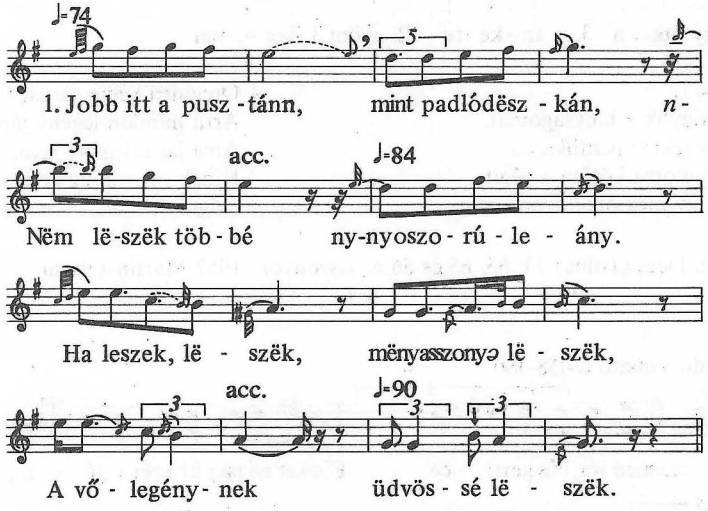
0205





AP 2835/i Galgamácsa (Pest) 62 é. asszony 1941, 1959 Bartók J.

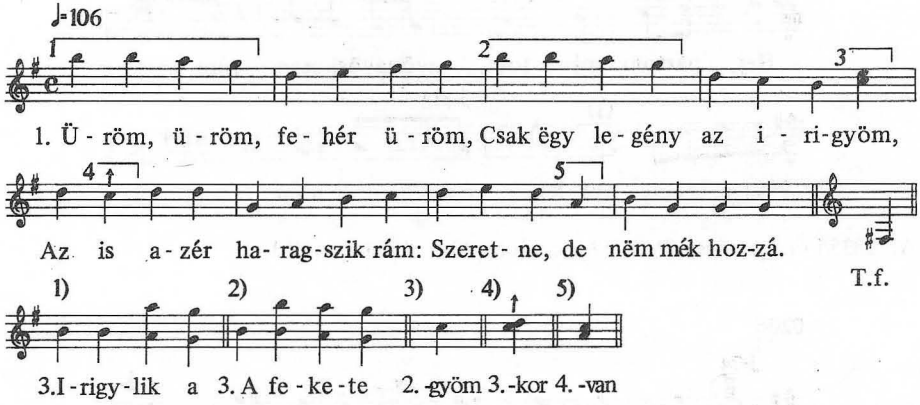
0206



2. Haj dudú lëncse, barna mënyecske!
Ojjan a szëme, mind a szërëncse.
Ha lëszëk, lëszëk, mënyasszony lëszëk,
A vőlegénynek üdvösse lëszëk.
3. Üstér, aranyér, cifra ruhájér
El në vëdd a lyánt koszorujáért!
Inkább elvëhedd jámborságájért,
Előtted való szép járásáért.
4. Örül a Maris: fektetni viszik.
Jobban a Lajos, mert mellé fekszik.
Vessük mëg tehát a szép nyoszolyát,
Kivánjunk nekik szép jó éjszakát!

AP 1178/b Naszvad (Komárom) – Bácsbokod (Bács-Bodrog) 48 é. férfi 1955 Kiss L.

0207

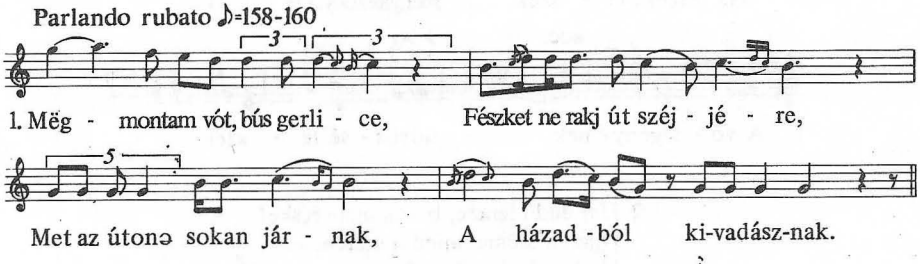


2. = 1.
3. Irigylik a lányságomat,
A fekete pántlikámat.
Bukorra kötöm a végit,
Ugy még öregutcán végig.

4. Öregutca végig sáros,
Arra mindön legény járos.
Arra jár a legény java,
Kinek ott van az angyala.
„Ugrós"

AP 5091/h Decs (Tolna) 73, 65, 65 és 56 é. asszonyok. 1957 Martin–Olsvai

0208

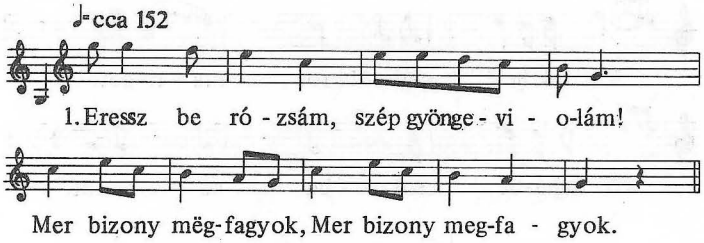


2. Én Istenëm, minek élök,
Ha én ennyi búval élëk?
Búval élëm világomot,
Búval töltöm napjaimot.

3. Me megittam hat ökrömöt,
Három vasas szekeremët.
Kit megettem, s kit elbasztam,
S kit a rózsámnak odadtam.

AP 1365/g Istensegíts (Bukovina) – Nagyvejke (Tolna) 61 é. férfi 1955 Kiss L.

0209

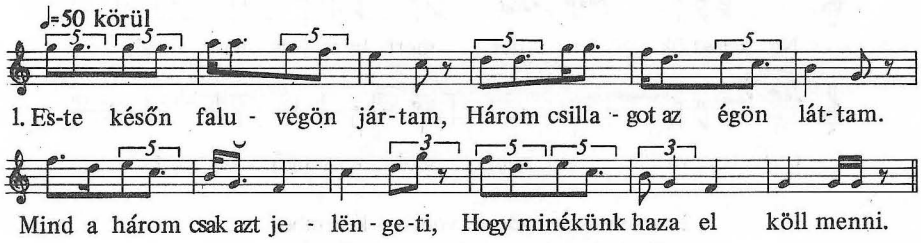


2. Ha tunnád, rózsám,
Hogy fázik a lábom,
Bizony megsajnálnál!
Bizony megsajnálnál!

3. Esétül fogva
Szép piros hajnalig
Ajtódon kuncsorgok.
Ajtódon kuncsorgok.

AP 2170/i Borzavár (Veszprém) 68 é. asszony 1958 Békefi

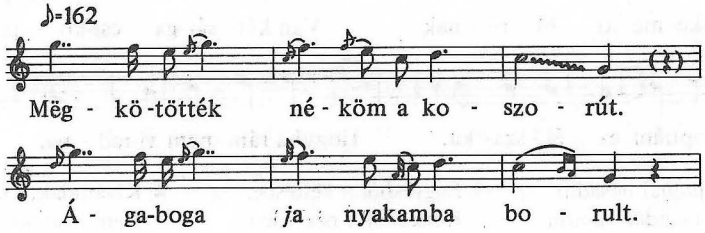
0210

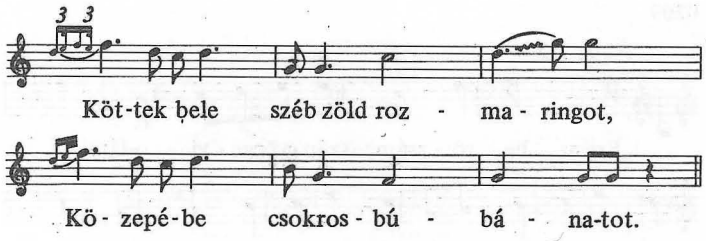


2. Mikor az én vendégségöm lészen,
Összehivom az én szëb vendégem.
Összehivok hetfeñhét szakácsot,
Hogy levezsbe főzzenek kalácsot.

Gr 58/B/b Nemespátró (Somogy) 61 é. férfi 1936 Seemayer

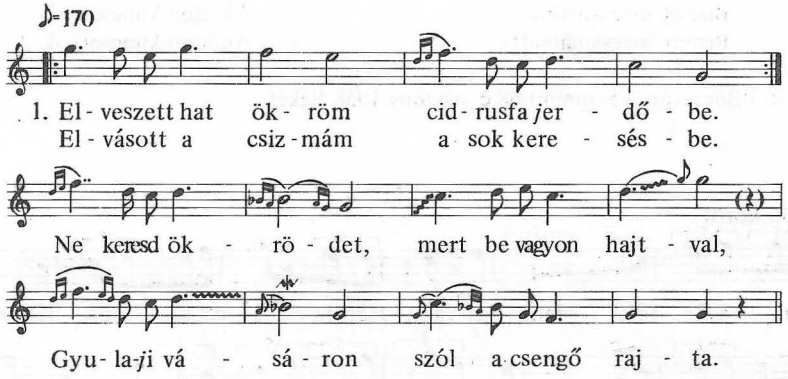
0211





Gr 61/A/b Nemespátró (Somogy) 60 é. asszony 1936 Seemayer

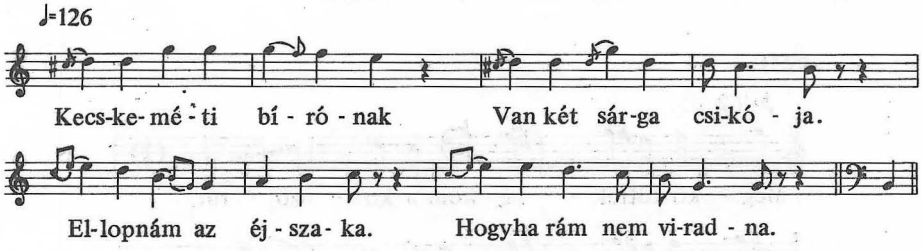
0212



2. Ismerem csengődet, volt is a kezembe.
Gyulaji vásáron vöttem az ökrömre.
Öt forint az ára, babám adta rája.
Aranyos betüvel volt neve rávágva.

Gr 61/A/a Nemespátró (Somogy) 60 é. asszony 1936 Seemayer

0213



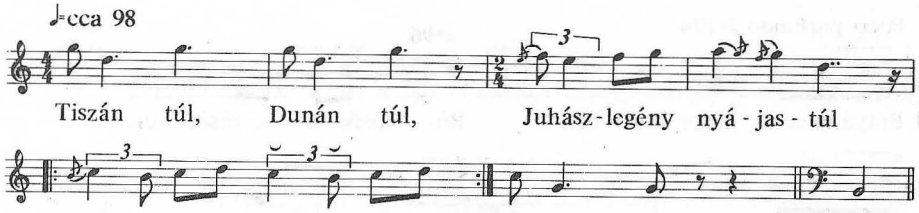
2. Kezd a hajnal hasadni.
Jön két zsandár vasalni.
Vasalják a pici kezemet,
Letesznek az eggyesbe.

3. Eggyesből a kettesbe,
Kettesből a négyesbe.
Gyere babám, váltsál ki!
Ne haggyál elhervadni!

4. Kiváltalak, ki, ki, ki.
Nem hagylak elhervadni.
Eladom a sárga cipőm,
Kiváltom a szeretőm.

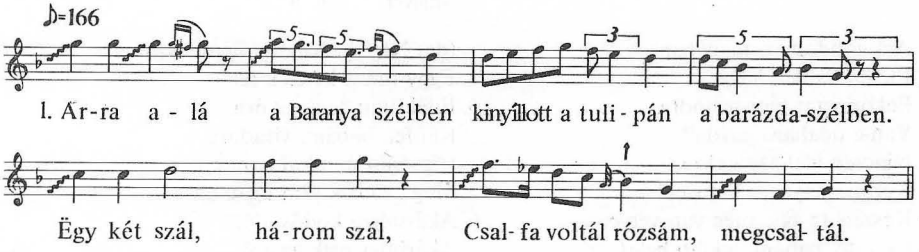
AP 5887/h Kunszállás (Fülöpjakab) (Bács-Kiskun) 54 é. férfi 1966 Szomjas

0214



AP 1073/b Noszlop (Veszprém) 70 é. férfi 1954 Kerényi

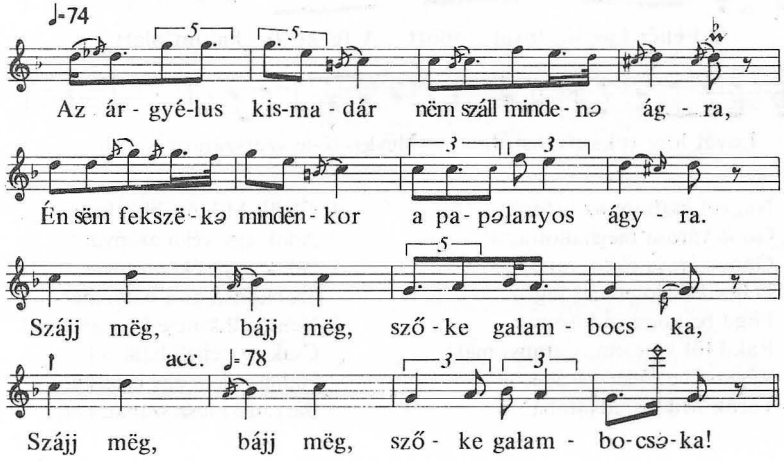
0215



2. Ez a kislány úgy éli világát,
Ha az anyja nincs itthun, süti a pogácsát
Estétől röggelig.
Várja a babáját hajnalig.

Gr 61/B/c Nemespátró (Somogy) 58 é. férfi 1936 Seemayer

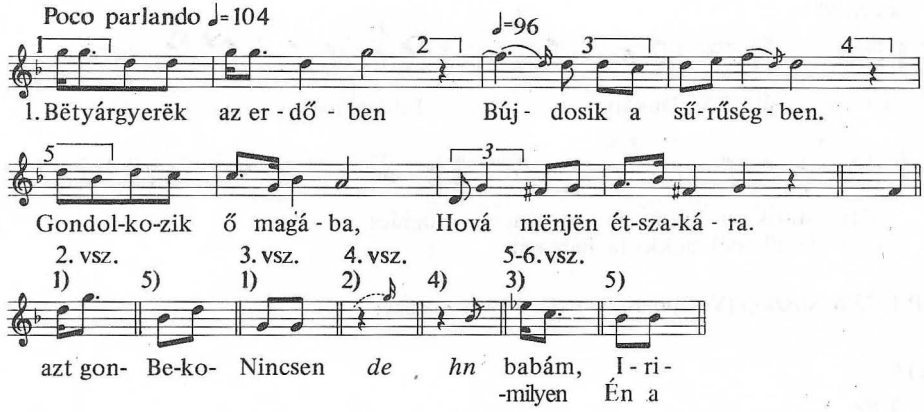
0216



2. Tara rara ralla rá rara rara rájra stb.

AP 1178/c Naszvad (Komárom) – Bácsbokod (Bács-Bodrog) 48 é. férfi 1955 Kiss L.

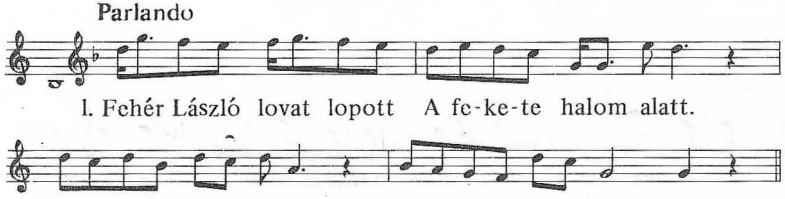
0217



2. Azt gondolta ő magában:
Elmén babája házára.
Bekopogtat betyármódra:
Van-ë odahaza gazda?
3. Nincsen idehaza gazda,
Kerülj, bëtyár, az ajtóra!
Készën az ágy, mëg van vetve.
Csak të, babám, feküdj bele!
4. (de) Nem fekszek én az ágyadba,
Félëk atól, hogy rám vírad.
(de) Ne félj, babám, nem alszol el,
Ëggy órára kételek fel.
5. Éjfél után ëggy az óra.
Kej fel, babám, víradóra.
Irigyejim mind alusznak,
Még az ebëk sëm ugatnak.
6. Akármijen ködös idő,
Akárhogy esik az eső,
Én a babám fëlkeresem,
Mert énn igazán szeretëm.

AP 3068/a Csökmő (Bihar) 52 é. férfi 1959 Kiss L.

0218

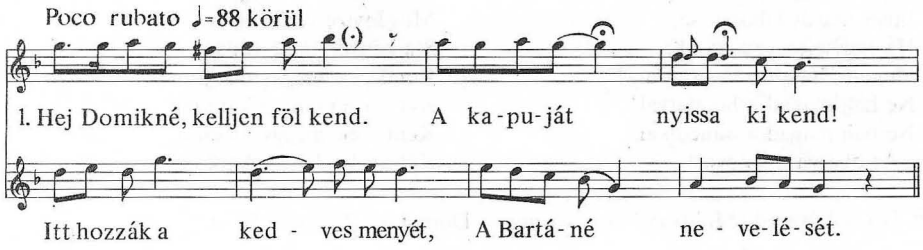


2. Nagyot csattant az ostora.
Gönc városa meghallotta.
Gönc városa rajta, rajta!
Fehér László el van fogva.
3. Fogd be kocsis a lovamat,
Rakd föl kincsem, s aranyomat!
Vágtass be Fejér várába,
Török Miklós udvarába!
4. Török Miklós, biró uram,
Adok egy véka aranyat.
Adok egy véka aranyat,
Szabaditsd ki a bátyámat!
5. Nem kell kincsed, se aranyad,
Csak egy éjjeli hálásod.
Háljál velem egy éjszaka,
Bátyád ki lesz szabaditva.

6. Fehér Anna, hogy ezt hallja,
Kiszaladt a folyosóra.
Folyosóról folyosóra,
Négyes börtöny ajtajára.
7. Fehér László, kedves bátyám,
Alszol-e már, vagy meghaltál?
Se nem alszom, se nem nyugszom,
Csak teérted hervadozom.
8. Fehér László, kedves bátyám!
Azt mondja a börtöntartó:
Háljak vele egy éjszaka,
Te ki leszel szabaditva.
9. Ne hálj vele, a bitanggal,
Akasztófára valóval.
Neked szüzességed veszi,
Bátyádnak fejét elveszi.
10. Fehér Anna nem hallotta,
Kiszaladt a folyosóra.
Folyosóról folyosóra,
Török Miklós konyhájába.
11. Konyhájából szobájára,
Egyenesen az ágyára.
Konyhájából szobájára,
Egyenesen az ágyára.
12. Éjfél után egy az óra.
Kelj föl, kelj föl Fehér Anna.
Lovad viszik itatóra,
Csörög zabla a szájába.
13. Fehér Anna meghallotta.
Kiszaladt a folyosóra.
Folyosóról folyosóra,
Négyes börtöny ajtajára.
14. Fehér László, kedves bátyám,
Alszol-e még, vagy meghaltál?
Megszólalnak többi rabok:
Ne itt keresd a bátyádot!
15. Zöld erdőbe, zöld mezőbe,
Akasztófa tetejibe.
Zöld erdőbe, zöld mezőbe,
Akasztófa tetejibe.
16. Fehér Anna összerogyva
Kiszaladt a folyosóra.
Folyosóról folyosóra,
Török Miklós szobájára.
17. Török Miklós, biro uram!
Átkozásom nem szokásom:
Mosdóvized vérré váljon,
Törülköződ lángot hányjon!
18. Törülköződ lángot hányjon,
Lovad lába megbotoljon!
Ahány csillag van az égen,
Annyi villám érjen téged!
19. Harminchárom szekér szalma
Rothadjon el az ágyadba!
Harminchárom gyors patika
Ürüljön ki a számodra!

Gr 62/B Domaháza (Borsod) 22 é. lány 1939 Dincsér

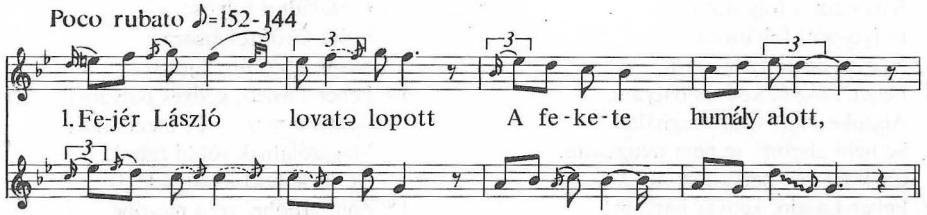
0219



2. Hej Domikné, haluskát főz.
A fejébe ütött a gőz.
Fére veti a világát.
Bartáné: viszik a lányát.
3. Elindultunk hosszú útra,
Eltörött a szeker rúdja.
Szilaj csikót fogunk belé,
Úgy ballagunk Csucsom felé.

AP 5146/k Csucsom (Gömör) 30 é. asszony, 46 é. férfi 1963 Vargyas

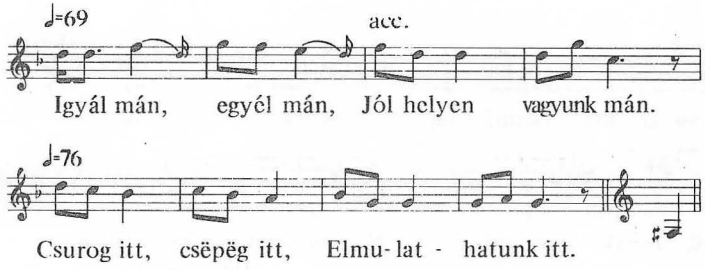
0220



2. Fejér Anna mëghallotta,
Hogy a bátyja fogva vóna.
Hujzad, kocsis, a hintómot,
Fog' bé bátran hat lovamot!
3. Tëdd fël gyorsan huszasokot,
Huszasokot, aranyokot,
Huszasokot, aranyokot,
S a kërësztës tallérokot!
4. Jó nap Isten, hadnagy uram!
Isten hozott, gyingy madaram!
Azt hallottam, hadnagy uram,
Hogy a bátyám fova vóna.
5. Fogva vagyon fogva vagyon.
Tëmlec fenekibe vagyon.
Azétt jöttem, hadnagy uram,
Hogy én bátyám elbocsássa.
6. Elbocsájtom, elbocsájtom,
Ha ëggy éjjën veled hálak.
Fejér Anna mëgsirile,
S éppeng a bátyjához mëne.
7. Bátyám, bátyám, Fejér 'aszló
Há' mit mondott hadnagy uram!
Innét magát kibocsásso,
Ha eggy éjën vele hálok.
8. Hugom, hugom, Fejér Anna!
Ne hálj magad a huncutval!
Ne hálj magad a huncutval,
s Az akaszani valóval!
9. Szízeccségëd elveszesztëd,
Mégës nekëm fejëm vëszi.
Szízeccségëd elveszesztëd,
Mégës nekëm fejem vëszi.
10. Nyócat ütött már az óra.
Aluszol-ë Fejér Anna?
Nem aluszom, nem szúnyódom,
Csak a nagy lánczërgést hallom.
11. Csak aludjál, csak nyugodjál!
Met bátyádnak vége vagyan.
Csak aludjál, csak nyugudjál,
Met bátyádnak vége vagyon.
12. Tízet ütött már az óra.
Aluszol-ë Fejér Anna?
Nem aluszom, nem szúnyódom,
Csak a nagy puskaszót hallom.
13. Csak aludjál, Csak nyugodjál!
Met bátyádnok vége vagyañ.
Csak aludjál, csak nyugudjál!
Met bátyádnak vége vagyoñ.
14. Ki bátyámot elvesztëtte,
Mosdóvize véré vájjan,
Mosdóvize véré vájjan,
S a kënyere kéjé vájjan!
15. Kendëzeje mëggyulladjon,
Két arcája langot kapjon!
Kendëzeje mëggyulladjon,
Két arcája langot kapjon!

Gr 218/A Lészped (Moldva) 57 é. asszony = Domokos–Rajeczky 58 sz.

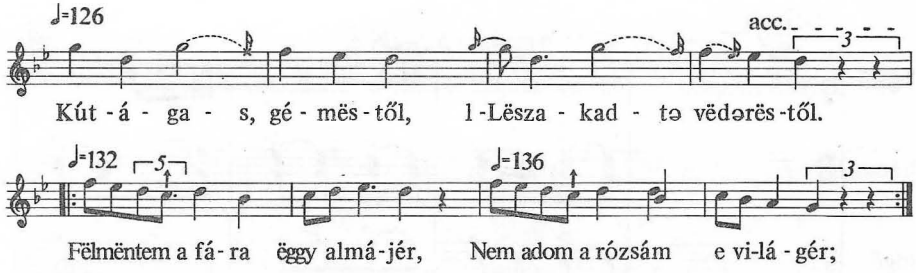
0221



AP 5343/j Mátraszentimre (Heves) 53 é. asszony 1964 Borsai I.

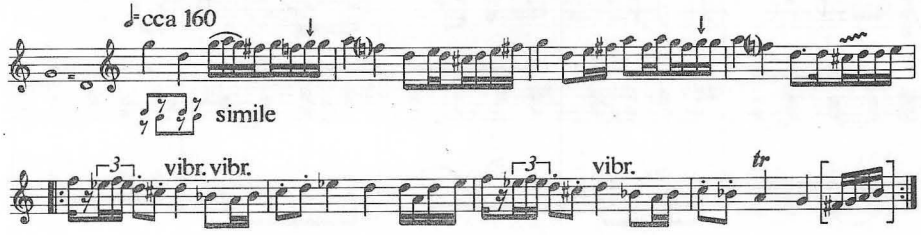
0222

a



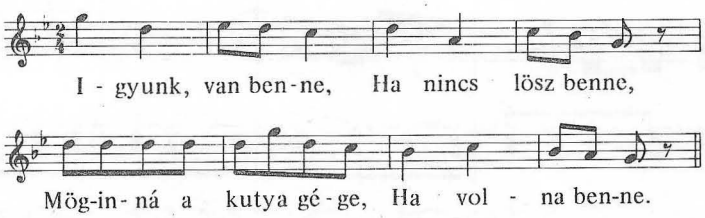
AP 8036/l Zubogy-Bikakútpuszta (Gömör-Kishont) 69 é. asszony 1972 Bereczky

b



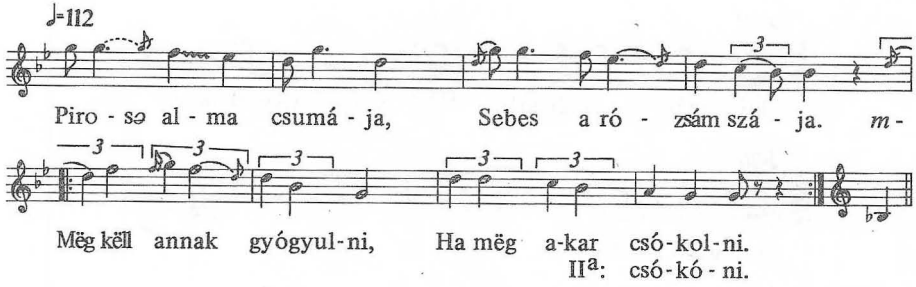
Ap 6640/k,l,o,p Bogyiszló (Tolna) 45 é. prímás és zenekara 1968 Martin–Pesovár F. „Ugrós"

0223



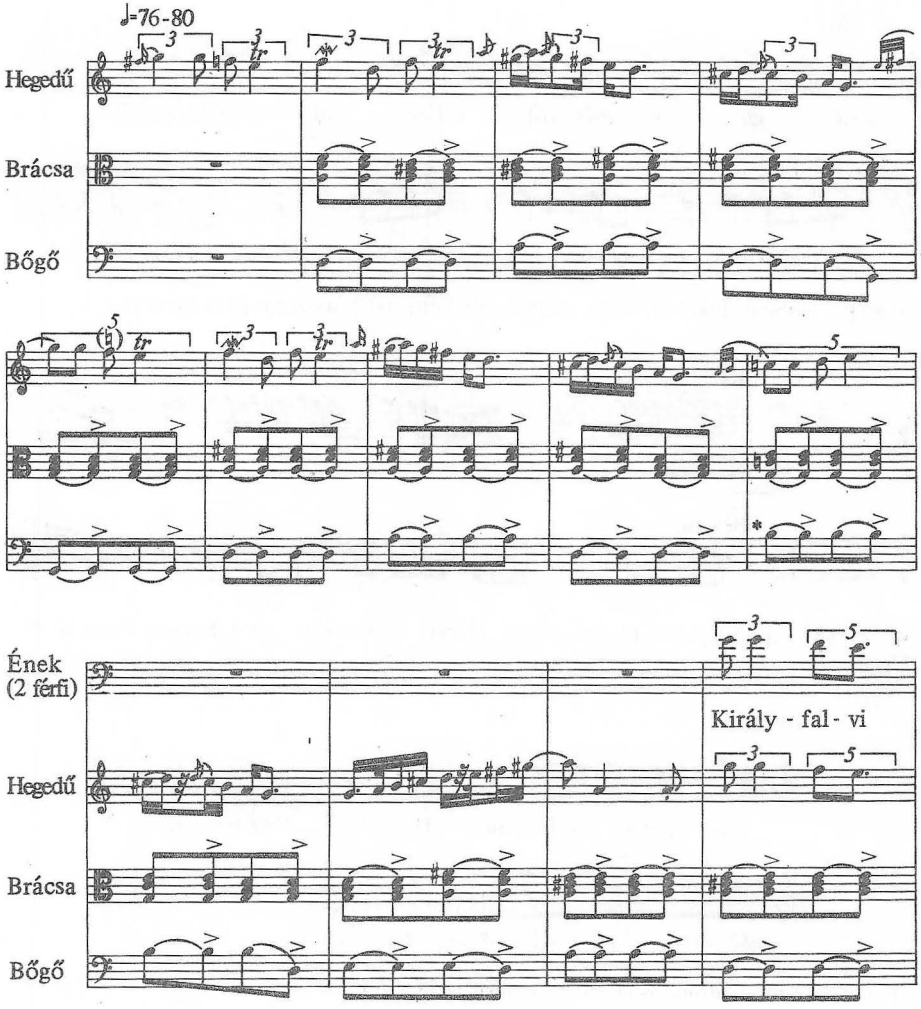
AP 3268/a Kunszentmiklós (Pest) 72 é. férfi 1956 Szomjas

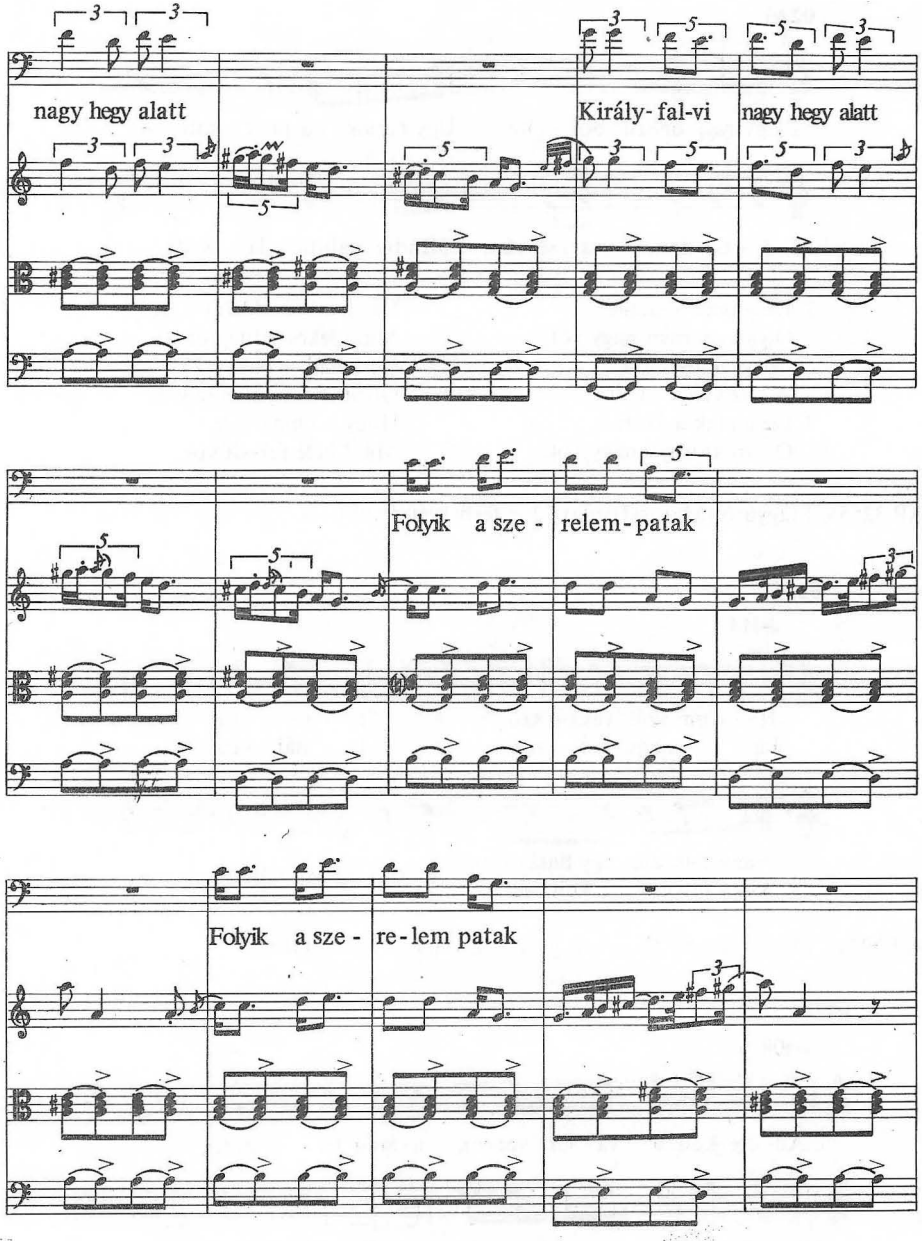
0224



AP 7041/i Szilágyi (Bács-Bodrog) 60 é. asszony 1969 Kiss L.

0225

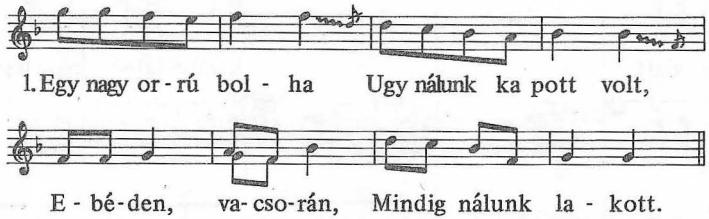




2. Aki abból vizet iszik, ism.
Babájától elbúcsuzik. ism.
3. Ugy elbúcsúzom szegénytől ism.
Mint egy szálfa levelétől. ism.

AP 7500/ij Magyar-Királyfalva (Kisküküllő) 40, 35 és 21 é. cigány 1971 Sárosi

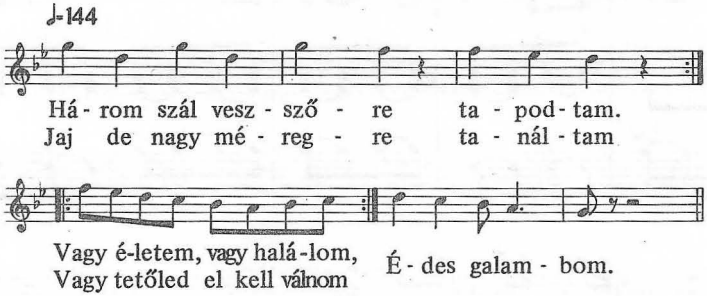
0226



2. De annak a szeme
Olyan szörnyü nagy vót,
Mikor kinyitotta,
A ház világos volt.
3. De annak a körme
Olyan szörnyü nagy vót,
Hogy a ház oldalát
Mind lekörmölte vót.
4. De annak a hasa
Olyan szörnyü nagy vót,
Hogy a Duna vize
Mind belé rekedt vót.

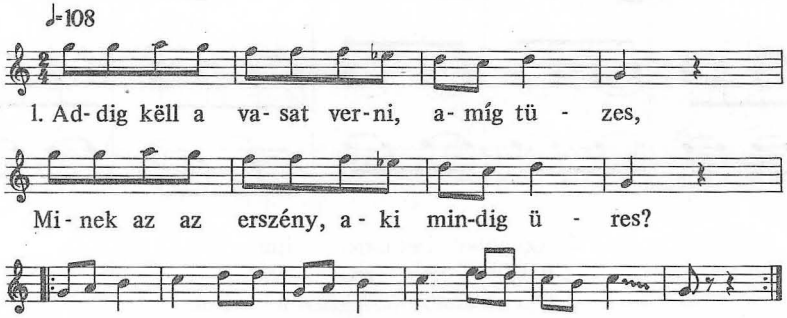
AP 3255/e Magyaró (Maros-Torda) 72 é. férfi 1960 Paulovics

0227



AP 3924/f Mátraverebély (Nógrád) gyerekek 1960 Borsai I.–Olsvai

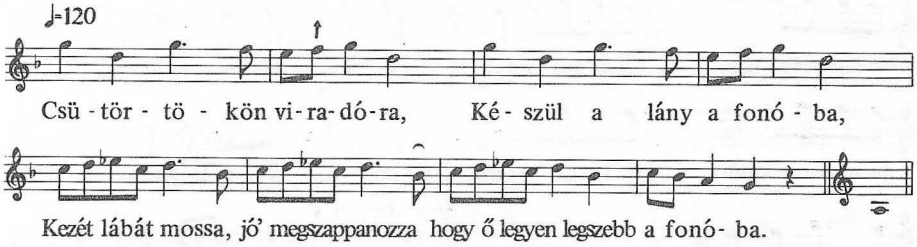
0228



2. Hol lakik kend, komámasszony? Devecserbe.
Hová való *j*a kend csëcsi? *j*A kezembe.
A kezembe való, véle játszani jó.
Eszëmadta.

AP 2342/g Szirénfalva (Ung) 63 é. férfi 1958 Kiss L.

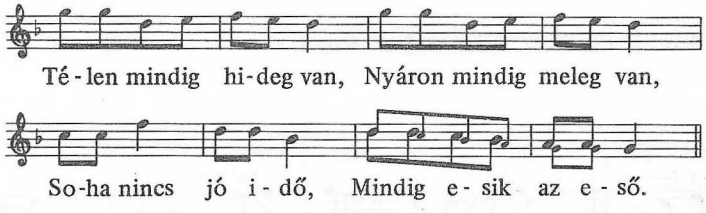
0229



2. Elvitte a viz a szappant.
Utána kütték a kappant.
Míg a kappan szállott, a szappan elázott
A folyóba.

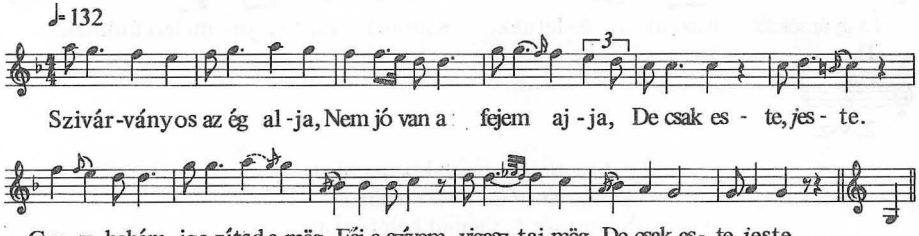
AP 7921/d Bükkszék (Heves) 51 é. asszony 1971 Borsai I.

0230



AP 2544f Csurgó (Somogy) 44 é. lány 1957 Olsvai

0231

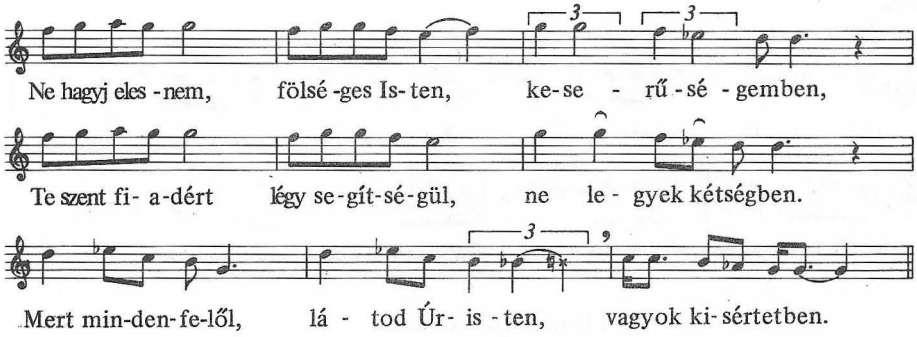


2. Azt gondolod, hogy szeretlek,
Ha *jén* téged megölellek?
De csak este-*jeste*.

Háromszázszor (is) megölellek,
Mégse igazán szeretlek.
De csak este, *jeste*.

AP 3986/b Dávod (Bács-Bodrog) 49 é. asszony 1961 Kiss L. „Lassu csárdás"

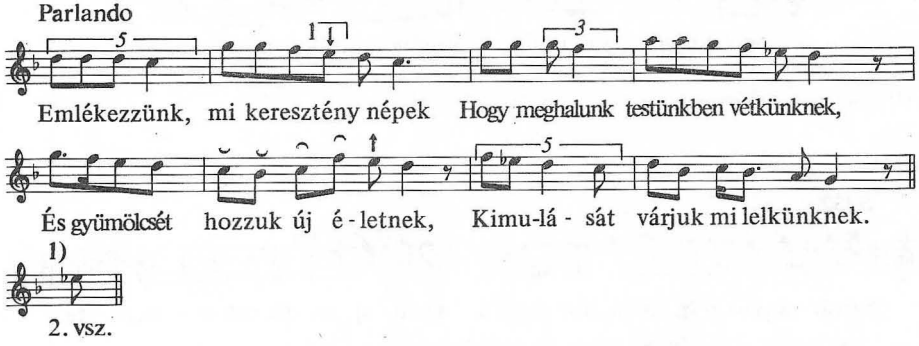
0232



2. Az irás rólad, felséges Isten, bizonnyal azt mondja,
Hogy valakinek tebenned vagyon szive nyugodalma,
Az olyan ember *szégyenül nem mer**, mer te vagy oltalma.
* eredetileg: *meg nem szégyenül,*
3. Gyermekségemtül fogva, Uristen, minden ideiglen
Téged hittalak én segitségül minden szükségemben.
Mostan is nincsen több bizodalmam sem mennyben, sem földön.

AP 3672/c Kórogy (Szerém) 50 é. férfi 1960 Kiss L.

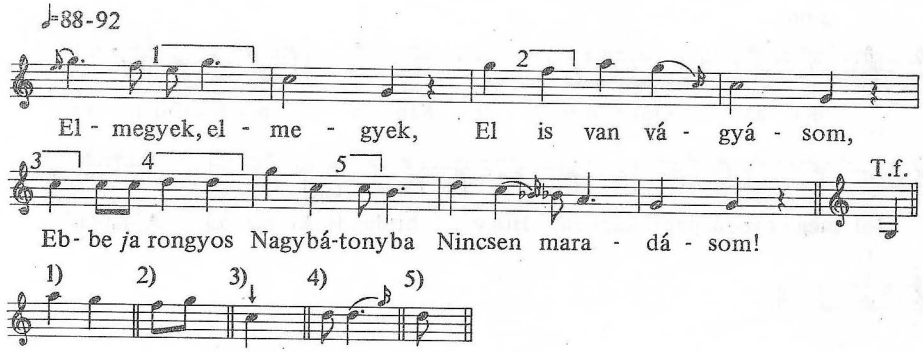
0233



2. A Szentírás vígasztal bennünket:
Szomorúság ne törje elménket.
Ne sirassu úgy mind halottinkat,
Mint pogányok régen pogányokat.

AP 7277/d Lédec (Bars) 79 é. asszony 1970 Dobszay–Rajeczky–Szendrei J.

0234

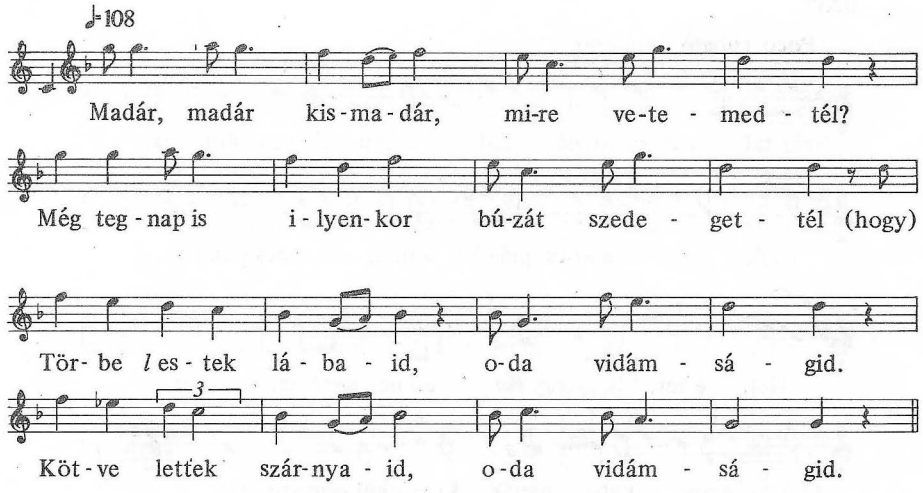


2. Ha jelmégy, ha jelmégy,
Csak hozzám igaz légy!
Igazi hü szereteted
Rosszra ne forduljék!

3. Ha rosszra fordítod,
Szivem szomoritod,
Ott verjen meg a nagy jó Isten,
Hol meg se gondolod!

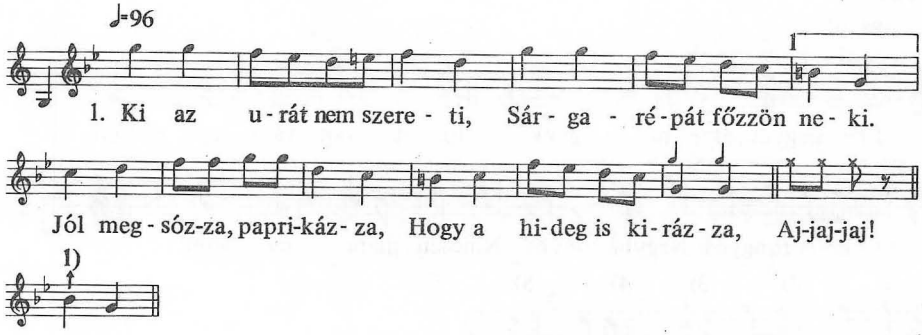
AP 6712/c Nagybátony (Heves) 68 é. asszony 1969 Borsai I.

0235



AP 6541/k Zsére (Nyitra) 74 é. asszony 1967 Martin–Tóth M.

0236

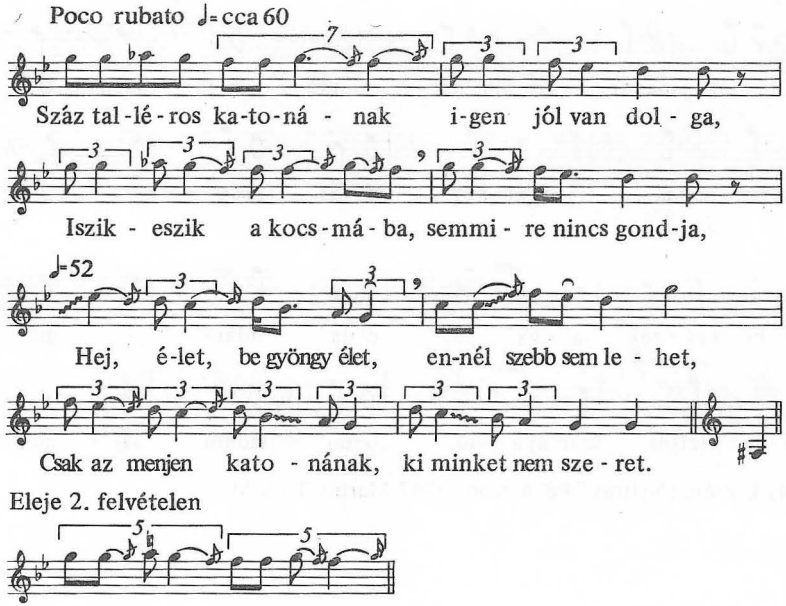


2. Árok is van, gödör is van,
Szép lány is van, csunya is van.
A szép lánynak csalfa szeme
Csalt engem a szerelemre. Aj-jaj-jaj!

3. Szereti a pap a kávét,
De még jobban a szakácsnét.
Szereti a szobájába,
De még jobban az ágyába. Aj-jaj-jaj!

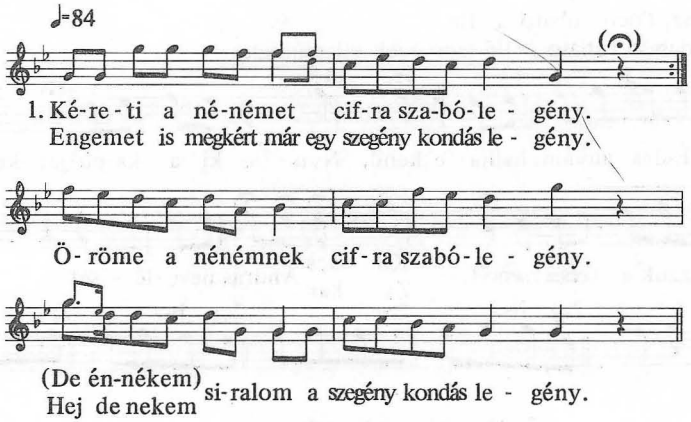
AP 6327/g Dunafalva (Baranya) asszonyok karikázó tánc közben, 1961 Martin–Novák. „Karikázó-rözgős"

0237



AP 7890/i Béd (Nyitra) 60 é. asszony 1971 Szendrei J.

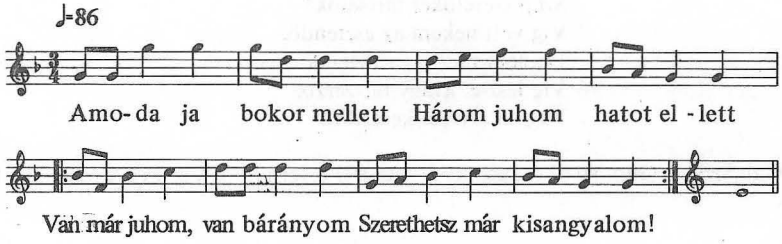
0238



2. Most viszik a nénémet aranyos hintóba.
Engemet is elvisznek ëgy rosz targoncába.
Öröme a nénémnek cifra szabólegény,
Hej de nekem siralom a szegény kondás legény.
3. Etetik a nénémet szép aranyos tálbul.
Engemet is etetnek a disznó vályujából.
Öröme stb.
4. Fektetik a nénémet szép aranyos ágyba.
Engemet is fektetnek a disznó vackába.
Öröme stb.
5. Bottal kőttik a nénémet szép aranyos ágybúl.
Engem pedig hajnal-csókkal a disznó vackábúl.
Siralom a nénémnek cifra szabólegény,
Nekem pedig örömöm a szegény kondás legény.

AP 4204/a Mezőgyán (Békés) 53 é. asszony 1960 Vargyas

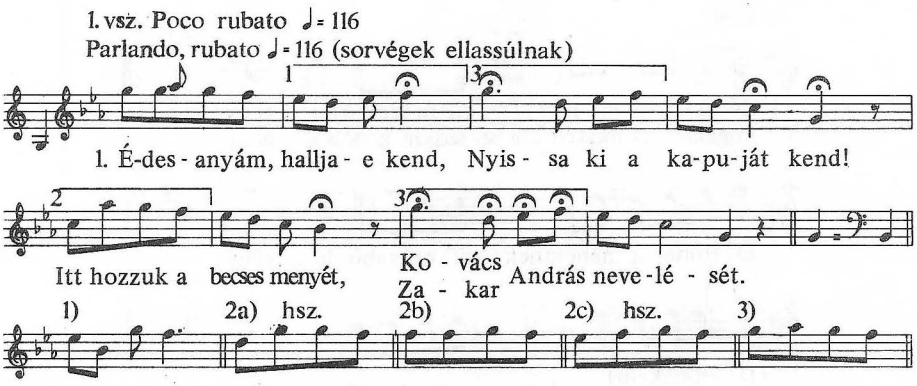
0239



2. Letörött a kútam gémje. Kék pántlikát kötök rája,
Hol itatok holnap délre? Úgy itatok tiz órára. 3–4. ism.

AP 4205/d Mezőgyán (Békés) 53 é. asszony 1960 Vargyas

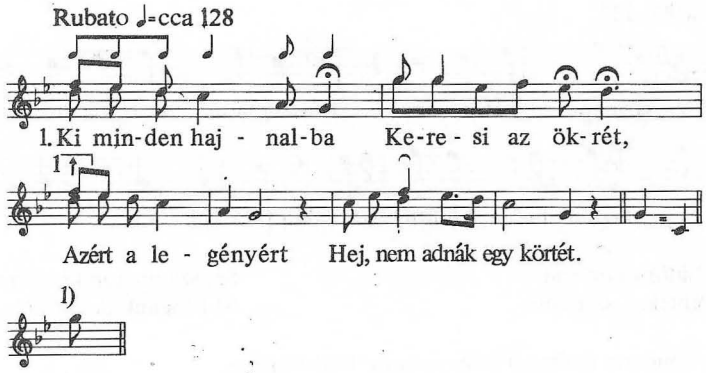
0240



2. Búra, búra, búbánatra
Csak ne születhettem volna!
Bár az anyám kis koromba
Zárt volna *ja* koporsóba!
3. Édesanyám is volt nekem, (A felvételkor kimaradt)
Keservesen tartott engem.
Écaka font, nappal mosott.
Jaj de keservesen tartott!
4. Nincsen nekem, nincsen nekem,
Nem adott az Isten nekem.
Amit adott, is elvette.
Ase nekem teremtette.
5. De sok napot écakával
Töltöttem el a rózsámmal!
Kit hijába, kit hasznára,
Kit a szivem fájdalmára.
6. Már én elmegyek tőletek.
Isten maradjon veletek!
Akik lányok maradtatok,
Szép szeretőket tartsatok!
7. Víg volt nekem az esztendő.
De nem tudom, a jövendő
Víg lesz-e, avagy búszerző,
Vagy a szívem keserítő?

AP 5150/ab Szilice (Gömör) 62 é. asszony (1. vsz.) 77 é. férfi (2–7. vsz. és a variánsok) 1963 Vargyas

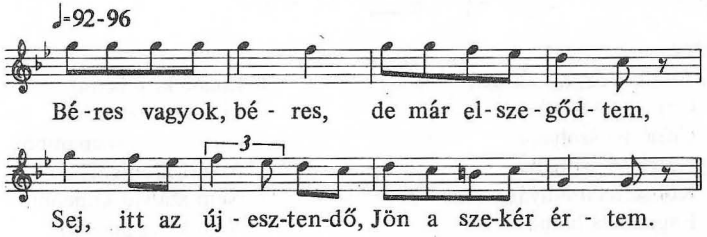
0241



2. Az ökör a kárba,
Hej legény az ágyba.
Szégyen egy legénynek
Hej húsz éves korába.
3. Haza, rózsám, haza!
Be van ökröd hajtva.
zárva.
Biró udvarába
Hej szól a csengő rajta.
4. Hadd szóljon, hadd szóljon
Hadd szóljék, hadd szóljék!
Zsebembe a talér.
Én vagyok Csucsomba
Hej legnagyobb gavallér.

AP 5146/e Csucsom (Gömör) 56 é. asszony 1963 Vargyas

0242

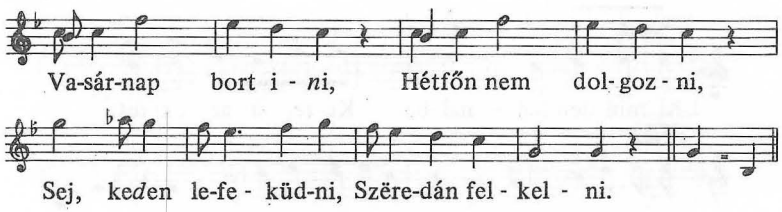


2. Sajnálom ökrömet,
Vas járom-szögemet.
Sej cifra ösztökémet,
Barna szeretőmet.

AP 4173/d Perkáta (Fejér) 70, 63, 60 é. asszonyok és 71 é. férfi 1961 Pesovár F.

0243

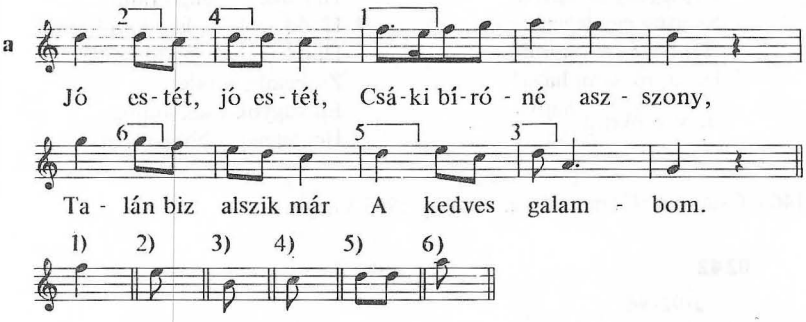
♩=108-120



2. Csütörtökön irni,
Pénteken számolni.
Sej szombaton kérdezni:
Mit fogunk dolgozni?

AP 5146/g Csucsom (Gömör) 56 é. asszony 1963 Vargyas

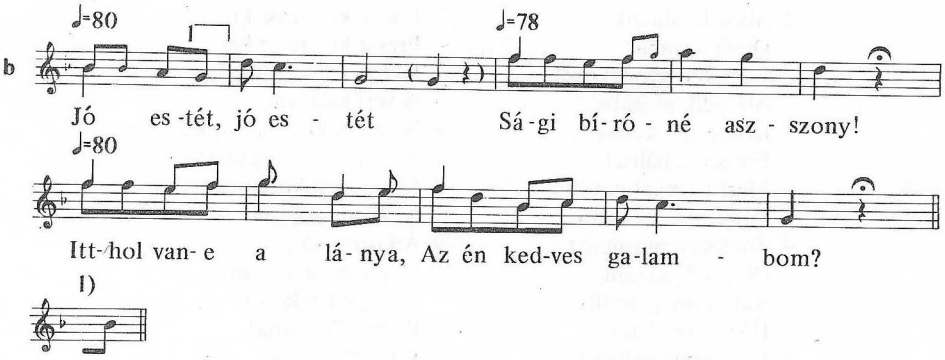
0244



0244/a.

2. Alszik már, alszik már
Cifra nyoszolyába,
Cifra nyoszolyába,
Hátrulsó szobába.
3. Költse fel a lányát,
Engedje *ja* bálba!
Lángszin selyemruhát
Hányja *ja* nyakába.
4. Lángszin selyemruhát
Hányja *ja* nyakába,
Gordován csizmáját
Huzza *ja* lábára!
5. Itt vagyok te, betyár!
Hát minek hivattál?
Ülj le, és csak igyál!
Maj megmondom mingyár.
6. Eressz ki pihenni,
Eressz ki pihenni,
Gordován csizmámból
A vért kiönteni!
7. Nem szabad kimenni,
Nem lehet pihenni!
Drága *ja* muzsika,
Reggelig kell mulatni!
8. Huncut az az apa,
Százszor jobban az anyja,
Aki a leányát
A bálba bocsássa.
9. Este *je*lbocsássa,
Reggelig nem látja.
Reggel nyolc órakor
Halva viszik haza.
(A 8–9. versszak megismételve)

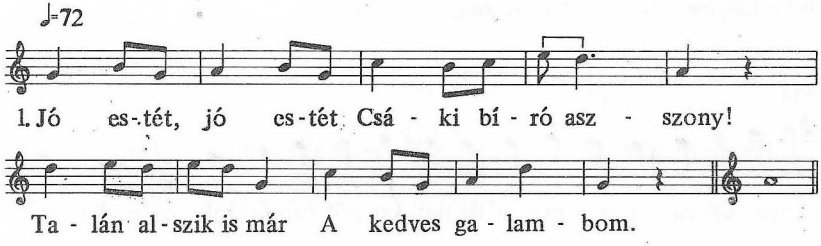
AP 5382/e Fáj (Abaúj-Torna) 31 é. asszony 1965 Szendrei J.



2. Itthol van, ott benn van
A belső szobába.
Jóizüen aluszik
A paplanyos ágyában.
3. Menjen be, költse föl
Küldje jel a bálba!
Szép selyem szoknyáját
Kösse ja derekára!
4. Sok arany gyürüjét
Rakja jaz ujjára,
Szép bruner cipőjét
Huzza föl a lábára!
5. Jó estét, jó estét
Ságibeli hangászok!
Ságibeli hangászok
Most rëggelig húzzátok!
6. Most múlatok kedvemre
Sági biró lányával,
Sági biró lányával,
Az én kedves babámmal!
7. Icikém, picikém,
Eressz ki pihenni!
Szép bruner cipőmből
Véremet kiönteni.
8. Nem szabad kimenni,
Nem szabad pihenni,
Szép bruner cipődből
Véredet kiönteni!
9. Még a sok vendégnek
Húzzák a vigadót,
Sági biró lányának
Húzzák a haldoklót.
10. Az Isten verje meg
Azt a jó édesanyát,
Ki estétül rëggelig
Nem nézi meg a lányát!
11. Jó reggelt, jó reggelt
Sági biróné asszony!
Azt hallottam az este:
Hogy meghalt a mënyasszony.
12. Meghalt má, meghalt má,
El is van temetve.
De te, huncfut gazember,
Szenvedsz a börtönbe!
13. Szenvedek, szenvedek,
Szenvedni akarok,
Sági biró lányáér 3–4. sor ism.
Meghalni kész vagyok.
akarok.

AP 4481/d Karácodfa (Baranya) 66 és 68 é. asszony, 50 és 58 é. férfi 1962 Vargyas

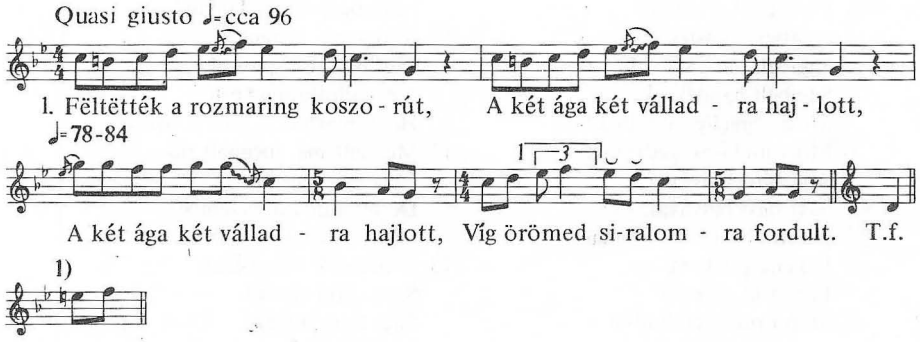
0245



2. Aluszik, aluszik
Diófa ágyába.
Szépeket, gyöngyöket
Álmodik magába.
3. Kölcse fel, kölcse fel,
Eressze a bálba!
Mert tizenkét hangász
Várja már a táncra.
4. Zöld selyem ruháját
Öltse fel magára,
Két arany gyűrüjét
Húzza az újjára!
5. Két arany gyűrüjét
Húzza az újjára,
Karmazsin cipőjét
Húzza a lábára!
6. Húzzátok cigányok
Estétől rëggelig!
Csáki bíró lánya
Reggelre elalszik.
7. Eressz ki, eressz ki,
Eressz ki, eressz ki!
Karmazsin cipőmből
A vért kiönteni!
8. Ne menj ki, ne menj ki,
Ne hűtsd ki magadat!
Karmazsin kis cipőd
A lábadra dagad.
9. Átkozott az apa,
Még jobban az anya,
Ki ëgyetlen lányát
Bálba elbocsátja!
10. Este elbocsátja,
Reggelig nem látja,
Rëggel nyolc órára
Halva viszik haza.
11. Harangoznak délre,
Fél tizenkettőre.
Csáki bíró lányát
Most teszik a fődbe.

AP 4203/c Mezőgyán (Békés) 53 é. asszony 1960 Vargyas

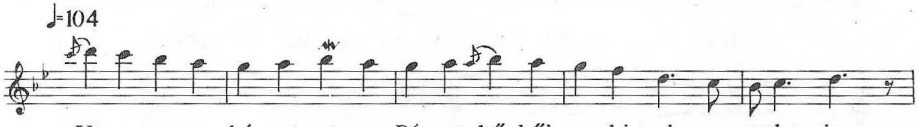
0246

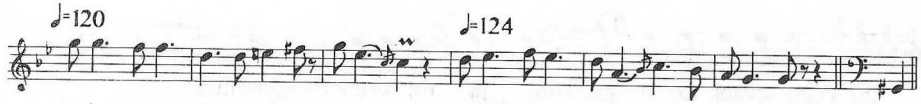


2. Párta, párta, búra hajló párta,
Hogy a török régën lë nëm vágta!
Ha mëgfogom, annyira hajítom:
A tengërnek közepibe vágom!

AP 3468/g Ghymes (Nyitra) 68 é. asszony 1958 Vikár L.

0247

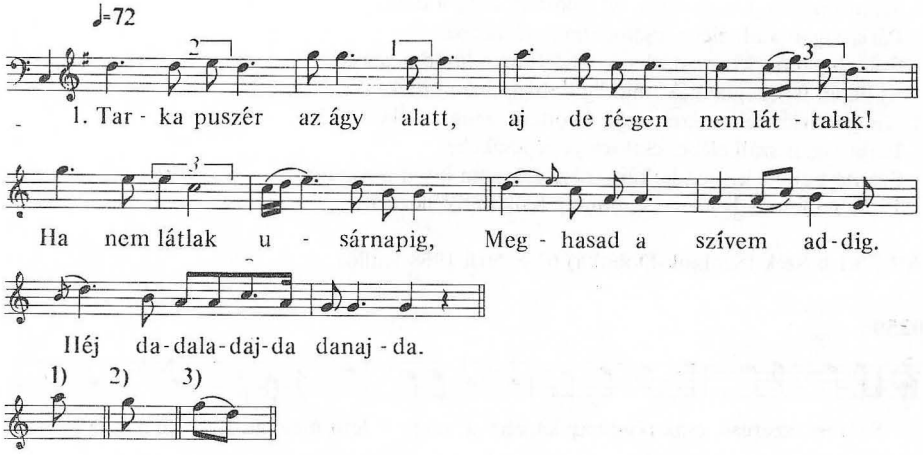




Azért van az, hēj kirakva, csuha-ja, Gyün a babám nyiko-rog a csizmája.

AP 4071/f Tákos (Bereg) 35 é. férfi 1961 Kiss L.

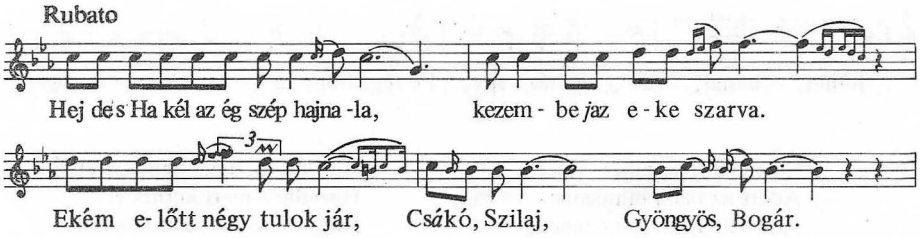
0248

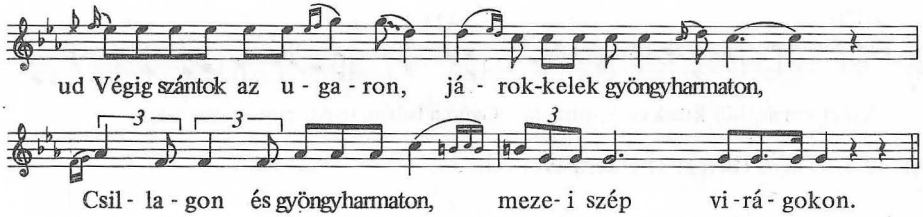


2. Édesanyám mondta nékem: minek a szerető nékem!
   De jén ara nem hajtottam, titkon szeretőt tartottam.
   Héj da daladajda danajda.
3. Titkos szeretőt tartani, de bajos elfelejteni.
   Titkos szeretőt tartani, de bajos elfelejteni.
   Hej da daladajda danajda.

AP 7348/a Méra (Kolozs) 71 é. férfi 1968 Pesovár F.

0249

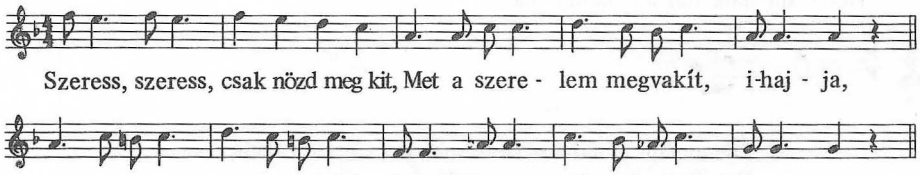




2. Szántó pajtás, kis pacsirta, én fölöttem zeng a dala.
Párja vigan száll elébe, csalogatja *ja* fészkébe.
Szántó pajtás, kis madárka, nézz fel, nem látod a rózsám?
Ej ha én fellebeghetnék, mindig babám felé néznék.
3. Kis pacsirta, ég madara, száll fölöttem, zeng a dala. 3–4. sorra
Párja vigan száll elébe, csalogatja *ja* fészkébe.
Szántó pajtás, kis madárkám, nézz fel, nem látod a rózsám? 1–2. sorra
Ej ha én fenn lebeghetnék, mindig babám feé néznék.

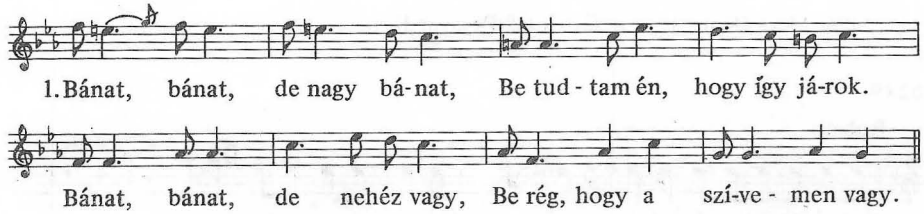
AP 7201/b Szék (Szolnok-Doboka) 62 é. férfi 1968 Kallós

0250



AP 1237/h Tarcsafalva (Udvarhely) 39 é. férfi 1955 Gábor J. (Felvéve Budapesten)

0251

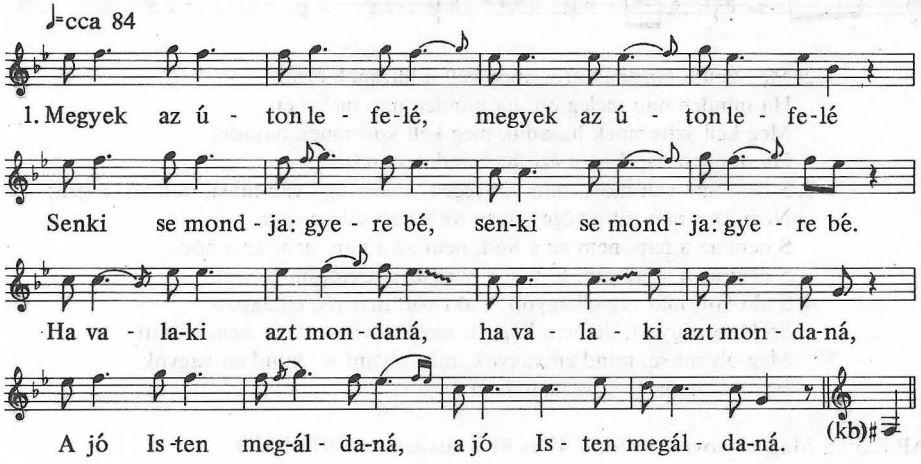


2. Eladnálak, de nincs, kinek.
Adott az Isten mindennek.
Adott az Isten mindennek,
Minden anya gyermekinek.
3. Sárga hajam vállam veri.
A gyócs ingem mind elkeni.
Bárcsak rózsám azt mosnád meg!
A szivem vigasztalnád meg.
4. Ha tudtad, hogy nem szerettél,
Házadhoz mért keritettél?
Hagytál volna békit nekem!
Más is elvett volna engem.
5. Addig, babám, szerettelek,
Amig meg nem ismertelek.
Mióta megismertelek,
Könnyen másnak engedtelek.

6. Szeressen már, kinek tetszik,
Nekem nehezemre esik.
Nehezen esik a járás.
Köll-e babám a megvállás.
7. Jártam hozzád egy ösvenyen.
Azt is elkertelték tőlem.
De nem ággal, se nem fával,
Csak az irigyek szájával.
8. Irigyek, igy irigykedtek,
Ne rágjatok, ne egyetek!
S lallala lallala l lallala
Lalla lalla lalla lalla.

AP 2310/d Magyaró (Maros-Torda) 70 é. 1958 Paulovics

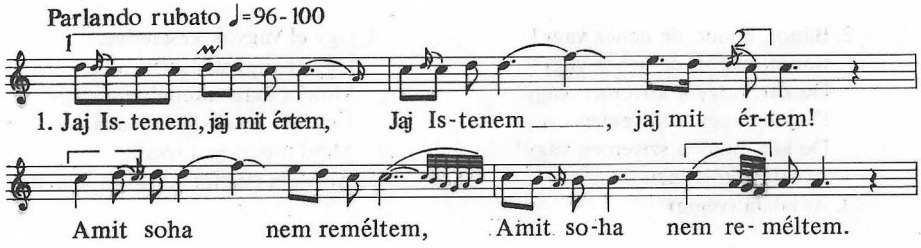
0252

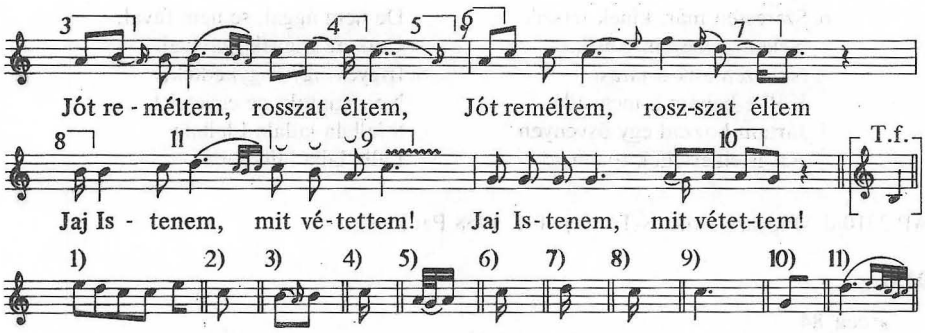


2. De még a rózsám se mondja, de még a rózsám se mondja. (4. sorra az összes következő)
A jó Isten meg ne áldja, a jó Isten meg ne áldja!
Nézz ki, rózsám, ablakodon, nézz ki rózsám ablakodon!
Most megyek ki a faluból, most megyek ki a faluból.
Vess utánam egy pillantást, vess utánam egy pillantást!
Hogy ne felejtsük el egymást, hogy ne felejtsük el egymást!

AP 3119/b Disznajó (Maros-Torda) – Törökbálint (Pest) 47 é. asszony Gábor J. „Falu nótája"

0253

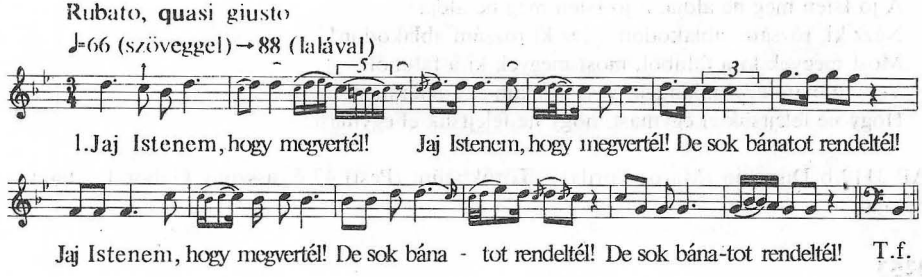




2. Meg kell a buzának érni, meg kell a buzának érni,
Ha minden nap meleg éri, ha minden nap meleg éri.
Meg kell szivemnek hasadni, meg kell szivemnek hasadni,
Ha minden nap bánot éri, ha minden nap bánot éri.
3. S nem úgy van most, min vót régen, s nem úgy van most, min vót régen:
Nem az a nap süt az égen, nem az a nap süt az égen.
S nem az a nap, nem az a hód, nem az a nap, nem az a hód,
S nem az a szeretőm, ki vót, s nem az a szeretőm, ki vót.
4. S aki vót, már rég elhagyott, s aki vót, már rég elhagyott.
Szebbre vágyott, de nem kapott, szebbre vágyott, de nem kapott.
Még olyant se, mind én vagyok, még olyant se, mind én vagyok.
Haj da lala la la la la jajajaja ja ja ja ja.

AP 7239/a Magyarszovát (Kolozs) 45 és 41 é. asszonyok 1970 Kallós

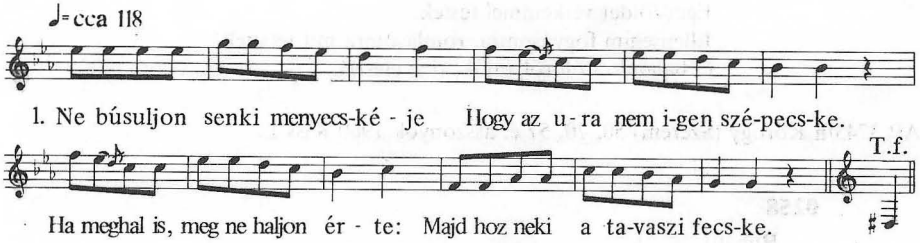
0254



2. Bánot, bánot, de nehéz vagy!
Bánot, bánot, de nehéz vagy!
De kár, hogy a szivemen vagy!
De kár, hogy a szivemen vagy!
De kár, hogy a szivemen vagy!
Aj lalala aj lallala.
3. Aj lalala (végig)
4. Ugy el vagyok keseredve,
Ugy el vagyok keseredve,
Mind a ficfa tekeredve.
Ugy el vagyok buvarodva,
Mind a pallagi rózsafa.
5. Aj lalala (végig) Aj lalala lalalala.

AP 6222/b Mezőkeszü (Kolozs) 38 é. férfi 1963 Kallós–Andrásfalvy

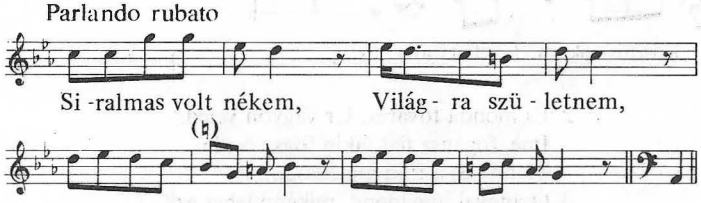
0255



2. Nékem olyan emberecske kéne,
Aki nekem recefátyolt venne.
Egyszer-kétszer jól megveregetne,
Hogy belőlem friss menyecske lenne.

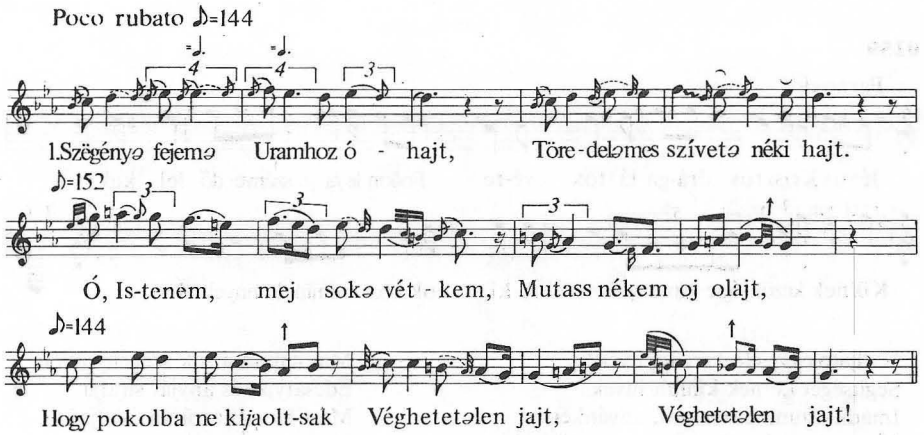
AP 4467/d Józseffalva (Bukovina) – Kalaznó (Tolna) 72 é. asszony 1962 Domokos P. P.

0256



AP 3670/e Szentlászló (Verőce) 67 é. férfi 1960 Kiss L.

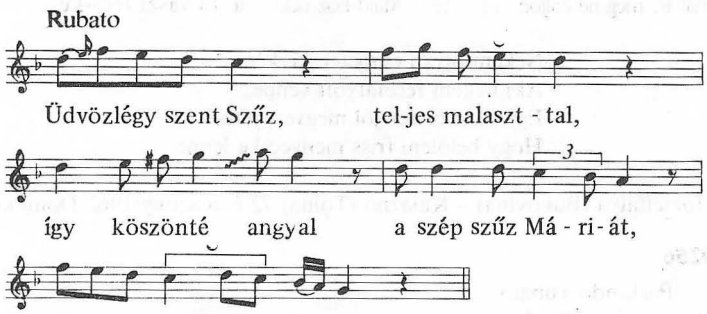
0257



2. Könyhúlatban szemejim e(s)tek.
Eget-földet vétkemmel festek.
Ellenségim fogyásomra, romlásomra mit le(s)tek!
Ó halandó, földről valók, ti is elestek!

AP 3743/h Kórogy (Szerém) 50, 70, 57 é. asszonyok 1960 Kiss L.

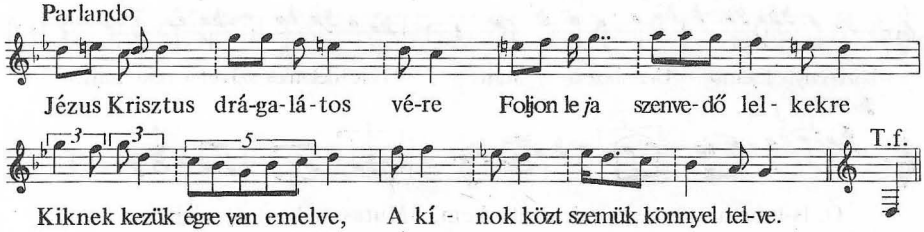
0258



2. És mondá tovább: Ur vagyon veled.
Ime, fogansz fiat, akin fogsz örülni,
Menny és a föld álmélkodni.
3. Ó angyal, úgymond, miképp lehet ez?
Mert szüz leány vagyok, férjet nem ismerek.
Bizonyságim ebben egek.

AP 6257/n Váraszó (Heves) 70 é. asszony 1967 Dobszay

0259

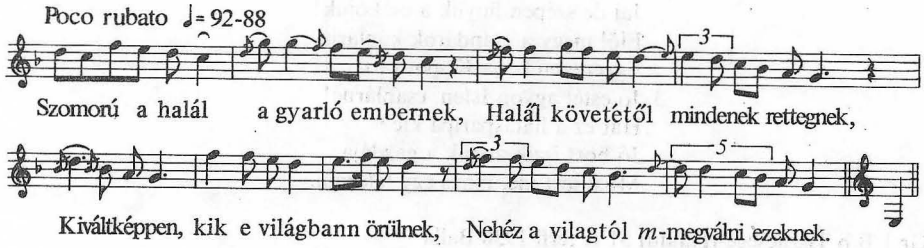


2. Halljátok ezt élő keresztények!
Segitséget kérnek kimult hivek.
Imádkozzunk atyánkért, anyánkért,
Hitvestársunk, elhunyt magzatunkért!

3. Mai napon a sok szegény árva
Édesatyját és anyját siratja.
Mert keserü az árva falatja.
Kesergi, hogy nincsen édesatyja.

AP 4616/a Jánoshalma (Bács-Bodrog) 68 é. asszony 1963 Kiss L. „Virrasztó"

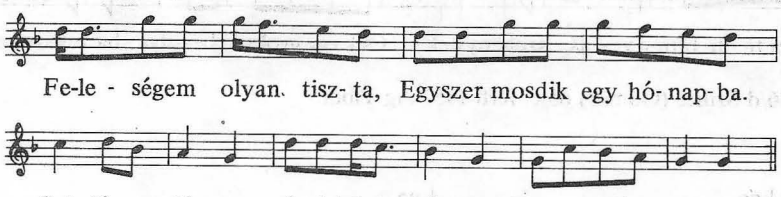
0260



2. Holott ennek minden napjai jajokkal
Teljesek testünket kenyő fájdolmakkal.
Mej boldog az, aki ott az angyalokkal
Él, nem vesződik a világi bajokkal.

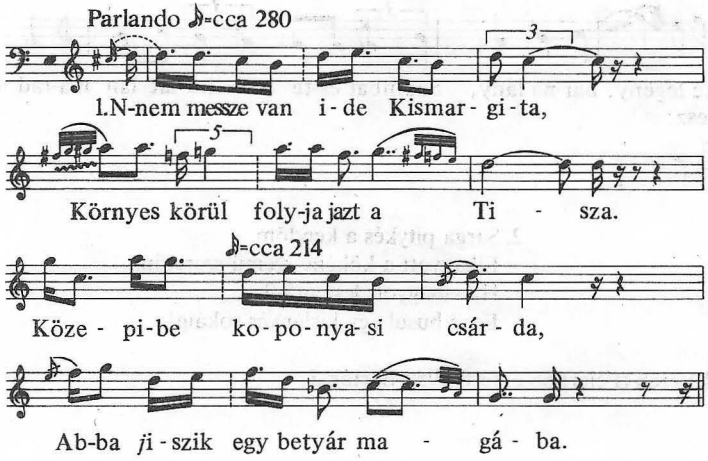
AP 2693/c Szenna (Somogy) 59 é. asszony 1959 Kiss L.

0261



AP 5169/g (Arad) Baj 22 é. asszony 1962 Szendrei J.

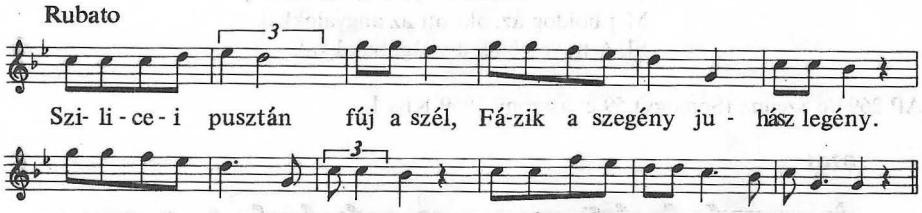
0262



2. Amott jönnek nyolcan a zsandárok.
Jaj de szépen finylik a csákójuk!
Elől megy a zsandárok káplárja
Egyenesen be *ja* Koponyába.
3. Jó estét agyon Isten, csaplárné!
Hát ez a hátasparipa kié?
Jó bort iszik annak a gazdája,
Most jött ide, nincs egy félórája.

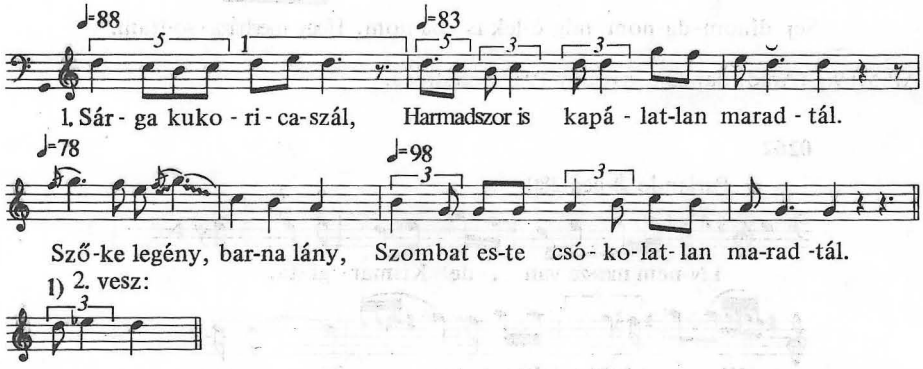
Gr 1/B/b Tiszacsege (Hajdú) 31 é. férfi 1938 Balla

0263



AP 4346/d Szilice (Gömör) 65 é. férfi 1957 Ág Tibor

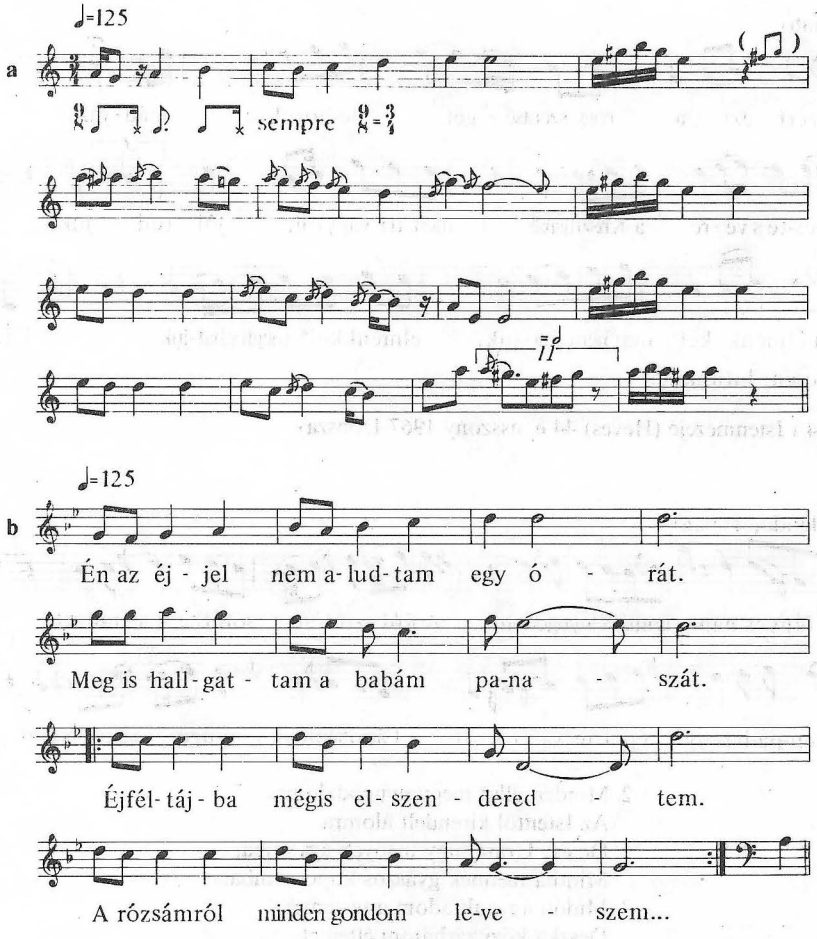
0264



2. Sárga pitykés a kendőm.
Elhagyott a kökény szemü szeretőm.
Ha elhagyott lesz másik.
Fene búsul egy kislányér sokáig!

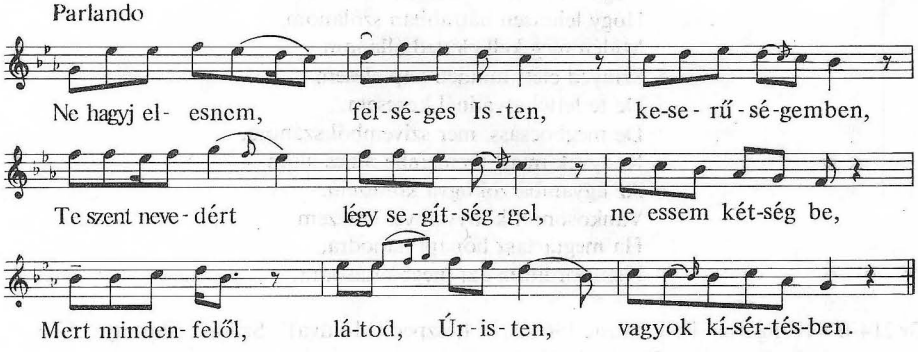
AP 3050/d Vereb (Fejér) 66 é. férfi 1959 Bartók J.

0265



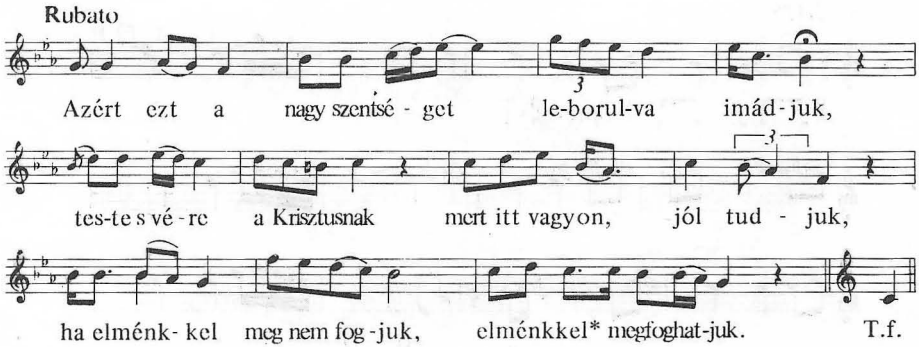
AP 5195/e_4 Gyimesközéplok-Tarkó megálló (Csík) 5 zenész, 38–60 é. 1962 Kallós–Martin–Andrásfalvy

0266



AP 7872/b Lövéte (Udvarhely) 70 é. asszony 1963 Forrai M.

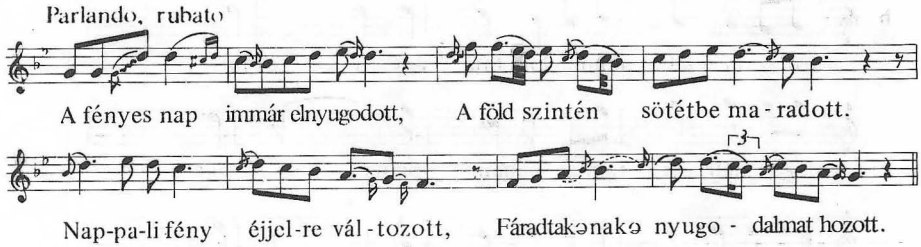
0267



* (helyesen: hitünkkel)

AP 6264/i Istenmezeje (Heves) 44 é. asszony 1967 Dobszay

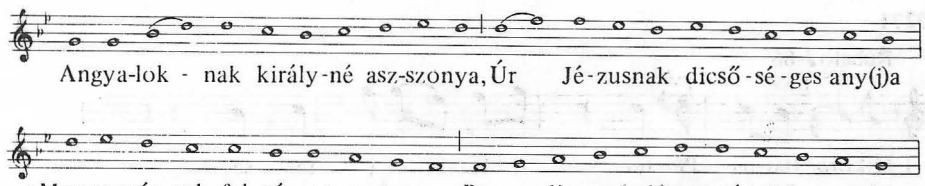
0268



2. Minden állat megy nyugodalomra,
   Az Istentől kirendelt álomra.
   De én, Uram, ugy menyek ágyamba,
   Mintha mennék gyászos koporsómba.
3. Midőn ágynak adom a testemet,
   Deszka közi zárhatom éltemet.
   Hosszas álom érheti szememet,
   A kakasszó hozhatja végemet.
4. Vessünk számot hát, édes Istenem,
   Hogy lelkemet ne kelljen féltenem!
   Hogy lehessen bátrabban szólanom,
   Midén meg kell elétted állanom.
5. Szinyed elétt minden nap elesem.
   De te lettél atyádnál kezesem.
   De megbocsáss, mer szivemből szánom,
   Kenyvek miatt szemembe nincs álom.
6. Az ágyamba zokogva költezem.
   Vánkosomot könyvemvel entezem.
   Ha megtartasz hónapi napodra,
   Nem forditom azt megbántásodra.

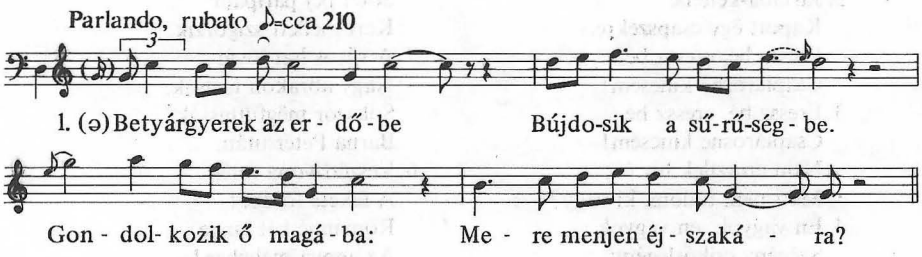
Gr 214/B=Hungarian Folk Music 1964 B/17 Lészped (Moldva) – Szárász (Baranya) 52 é. asszony 1954=Domokos–Rajeczky 60 sz.

b



RMDT I 44/II = Deák–Szentes, 50 1774. A fenti népének első följegyzése, (amely végső soron a középkori „Angyaloknak nagyságos asszonya" dallamából származik)

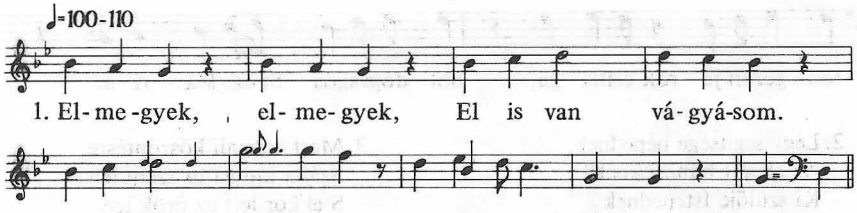
0269



2. Meggondólta ő magába:
Megy babája ablakára,
Bekopogtat betyár módra. (3–4. sor ism.)
Kerül betyár az ajtóra!
Készen az ágy, le van vetve, (3–4. sorra)
Amint tetszik, feküdj bele!
3. Éfél után eggy az óra.
Kelj fel betyár viradóra!
Irigyeid mind alusznak, (3–4. ism.)
Még a kutyák sem ugatnak.

AP 7338/j Vaja-Rákóczi tanya (Szabolcs) 63 é. férfi 1968 Vargyas

0270

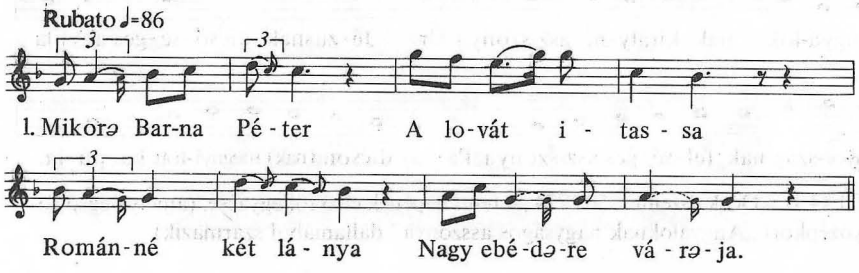


2. Akkol lësz, mikol lësz
Visszajövetelëm,
Majd ha egy szem búza
Száz keresztet terem.

3. Az pedig sosë lësz,
Hogy annyit teremjën.
Igy hát, kedves kisangyalom,
Haza ne várj engem!

AP 5150/c Szilice (Gömör) 77 é. férfi 1963 Vargyas

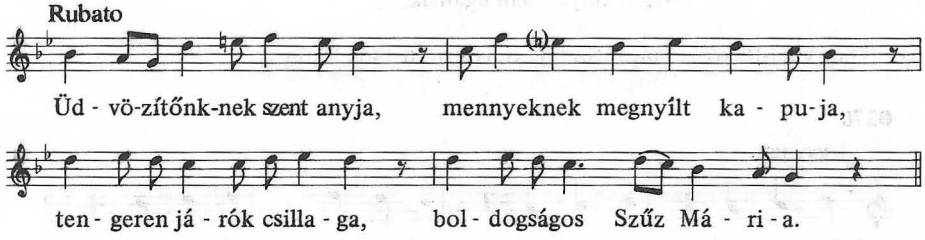
0271



2. Jártába-keltébe
Kapott ëgy csapszékre.
Eressz bé, eressz bé
Csaplárosné kincsëm!
3. Eressz bé, eressz bé,
Csaplárosné kincsëm!
Nem eresztlek biz én,
Mett nem tudom, ki vagy?
4. Én vagyok, én vagyok
Szëgény csikóslegény.
A lábam ës fázik,
S köpönyegëm ázik.
5. A lábam ës fázik,
Köpönyegëm ázik.
Sötét pej paripám
Kert mellett szigorzik.
7. A város hat lovát
Nagy abrakon tartsák.
Sokszor mëgfuttassák
Barna Pétër után.
6. Veszëtt vóna retëk
A fekete földbe!
Románné két lánya
Az annya méhében!
8. Bárcsak mikor futna,
Földre leborulna!
Addig Barna Pétër
Nagy útat haladna!

AP 6429/d Andrásfalva- (Bukovina) – Hertelendyfalva (Torontál) 55 é. asszony 1967 Kiss L. (Felvétel Budapesten)

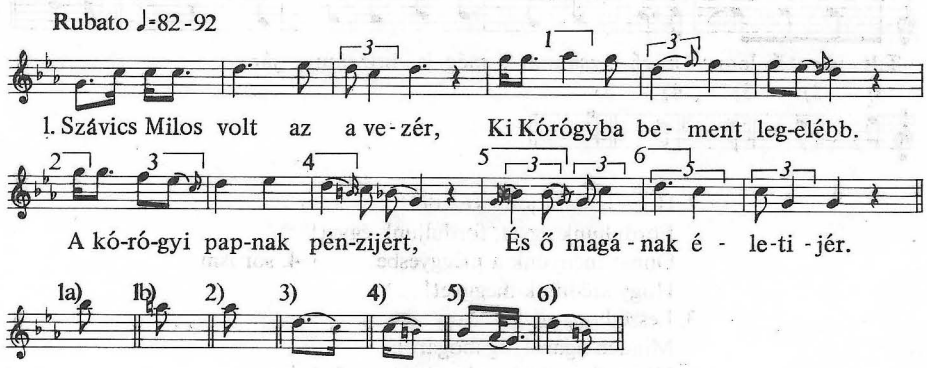
0272



2. Légy segitsége népednek,
Az elesett bünösöknek!
Ki szülője Istenednek
Anyja lettél teremtődnek.
3. Mert angyali köszöntésre
Szálla rád az ur szent lelke.
S ekkor lett az örök ige
Szüz méhednek szüz gyümölcse.

AP 6582/g Csíkrákos (Csík) 45 és 42 é. asszonyok 1967 Sárosi (Első följegyzése Huszár Gál 1574=RMDT 59)

0273



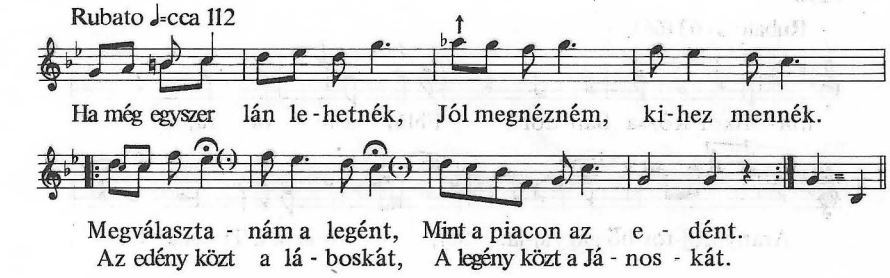
2. Huzzák a szomorú harangot,
Verik a katonák a dobot.
Szávics Milosnak a számára,
Az egész Karan(cs) csudájára.

3. Visznek engem ara kifele,
A karancsi faluvég felé.
Meg kell a kocsisnak állani,
Maosik ódalaora fordúlni.

4. Szávics Milos, kedves pajtásom,
Véled együt' a vándolásom.
Rajtad a sor, verik a dobot,
Hogy elfogják a Szávics Milost.

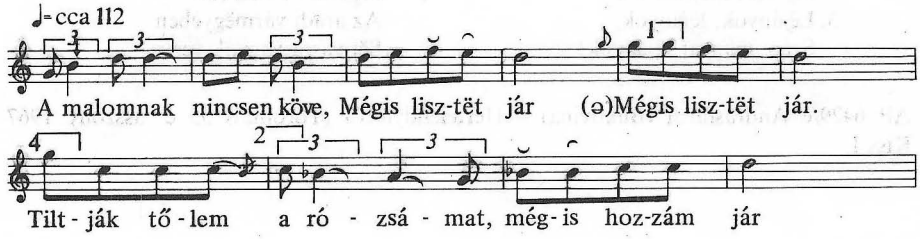
AP 6989/o Haraszti (Verőce) 61 é. férfi 1969 Kiss L.

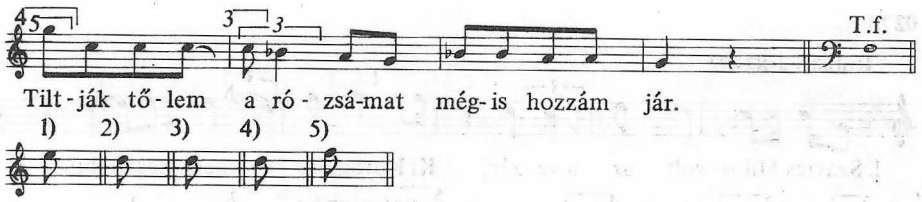
0274



AP 5146/f Csucsom (Gömör) 56 é. asszony 1963 Vargyas

0275

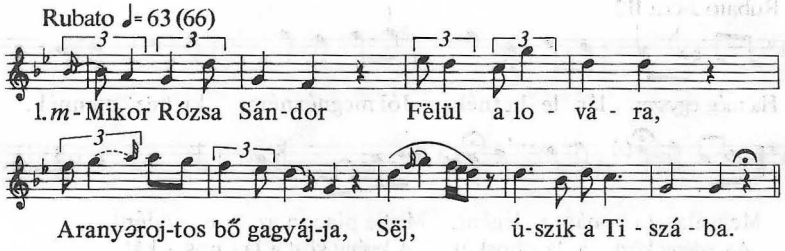




2. Hoca babám jobb kezedët!
Forduljunk ëgyet, forduljunk ëgyet!
Onnat mënyünk a mëggyesbe, 3–4. sor ism.
Hogy szëdjünk mëggyet!
3. Leszëdte *ja* német lëány
Mindën ágáról, ágabogárol.
Hërvadjon el két szép rózsa 3–4. ism.
Két orcájáról!
4. Van nékëm ëgy szép szeretőm,
De *jaz* olyan vót, de *jaz* olyan vót:
Ha ëgy nap nem láttuk ëgymást, 3–4. ism.
Másnap beteg vót.
5. A te súlyos nyavajádból
Adjál nekëm is, adjál nekëm is!
Hadd érëzzük mind a ketten, 3–4. ism.
Érëzzem én is!

AP 4382/c Jobbágytelke (Maros-Torda) 28 é. férfi 1962 Sárosi (A felvétel Budapesten történt)

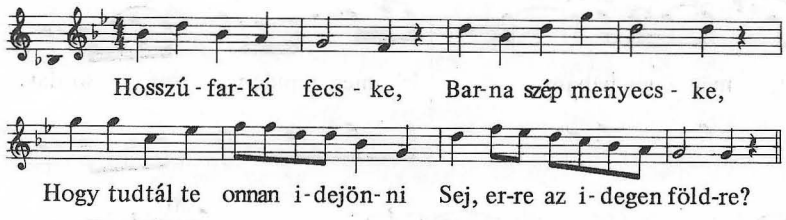
0276



2. Csillagok, csillagok,
Szépën ragyogjatok!
Szép magyar huszároknak
Sej útat mutassatok!
3. Lëjányok, lëjányok,
Szép, magyar lëjányok!
A szép magyar huszárokot
Së j szépën gyászoljátok!
4. Nem úgy jöttem ide,
Kocsin hoztak ide.
Az aradi vármëgyében
Së j vasra vagyok verve.

AP 6429/e Andrásfalva (Bukovina) – Hertelendyfalva (Torontál) 55 é. asszony 1967 Kiss L.

0277

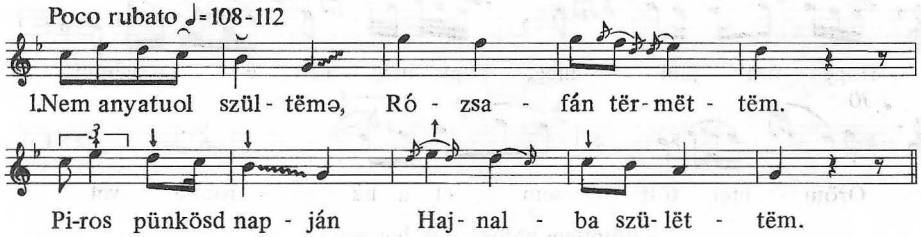


2. Nem jöttem én gyalog,
Gőzös kocsi hozott.

Csalfa volt a kisangyalom szëme,
Sej azzal csalogatott ide.

AP 3894/g Felsőkirályi (Nyitra) 38 é. asszony 1958 Kertész

0278

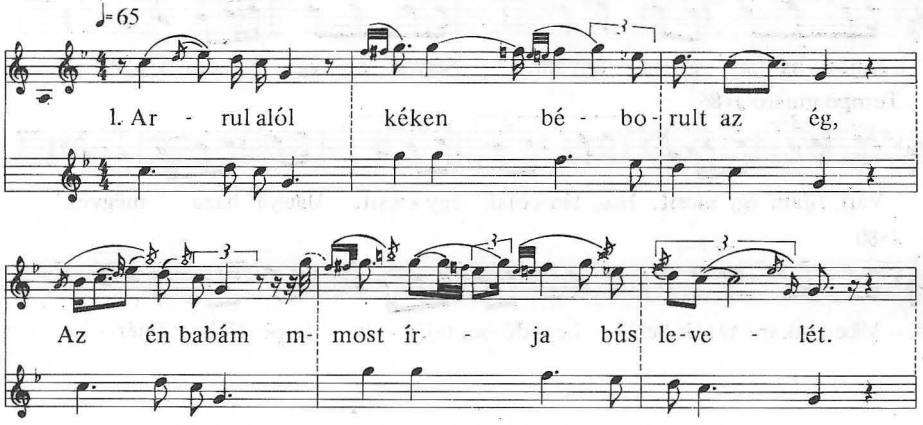


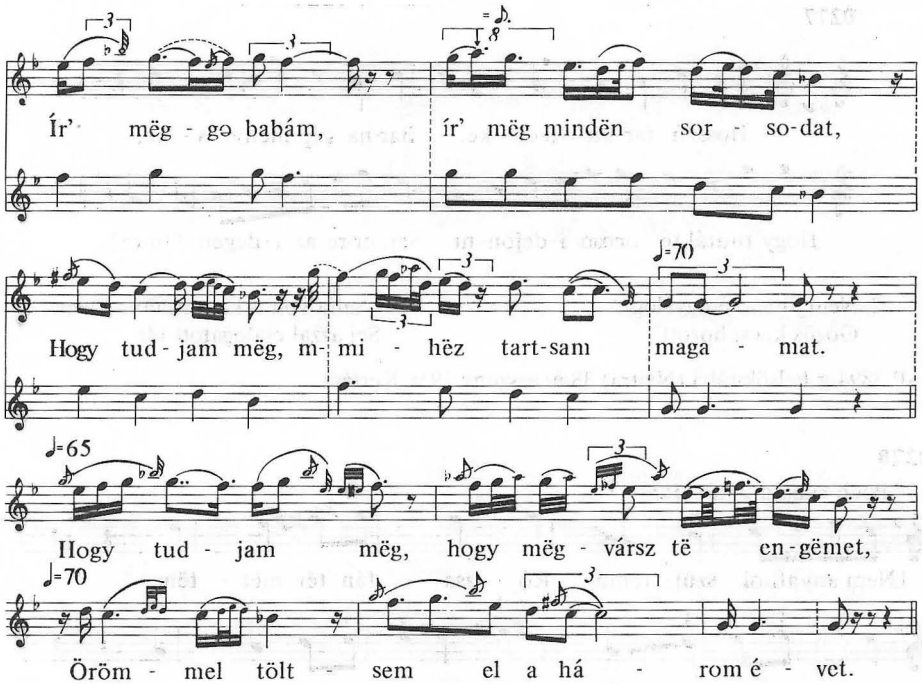
2. Ha tuttad, elhitted:
Szívbő szerettëlëk,
Magadat megcsalnyi
Ugyan miërt ëngëdtëd?

3. Ëngëdtëm, ëngëdtëm.
Oda *j*is adtalak.
Oda *j*is adtalak,
Iës ajálottalak.

Gr 37/B/a Menyhe (Nyitra) 63 é. asszony=MNT III 17.

0279

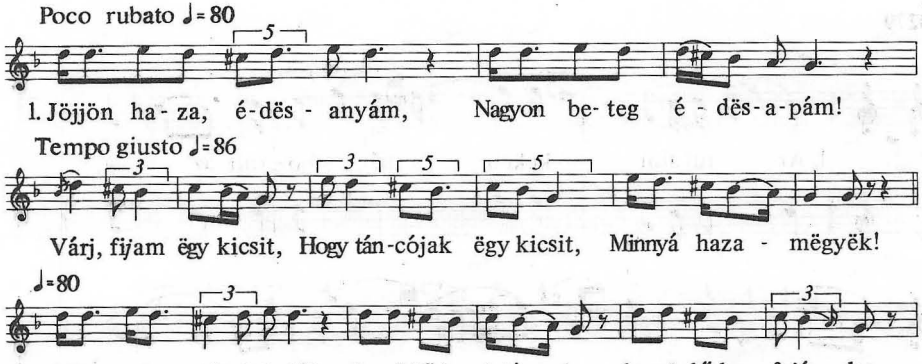


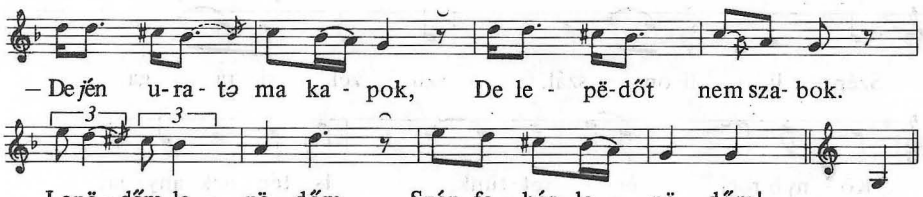


2. Kitőtöttem három évet, hat napot.
Kapitány úr, szalutálni nem tudok.
Majd szalutál az a bundás regruta, 3–4. ism.
Kinek hátra harminchat kis hónapja.

Gr 27/A/b Körösfő (Kolozs) 41 é. asszony 1938 Bartók

0280





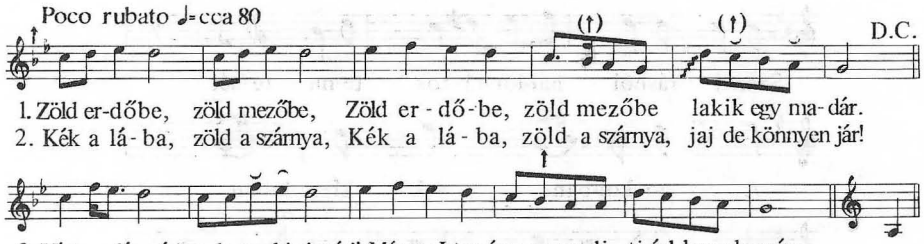
2. Jöjjön haza, édesanyám!
Haldoklik már édesapám!
Várj fiam egy kicsit,
Hogy táncójak egy kicsit,
Minnyá hazamegyek.

3. Jöjjön haza, édesanyám!
Meg van halva édesapám!
Várj fiam egy kicsit,
Hogy táncójak egy kicsit,
Minnyá hazamegyek.

4. (kottával)

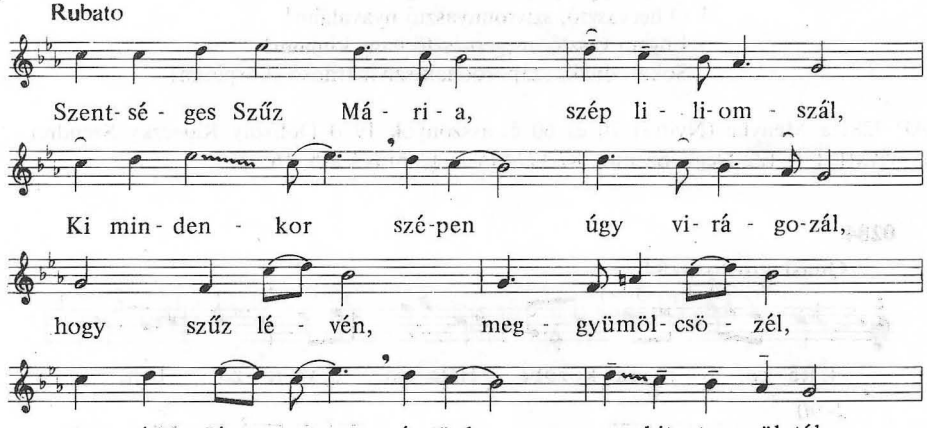
AP 6018/a Andrásfalva (Bukovina) – Hertelendyfalva (Torontál) 80 é. asszony 1966 Kiss L.

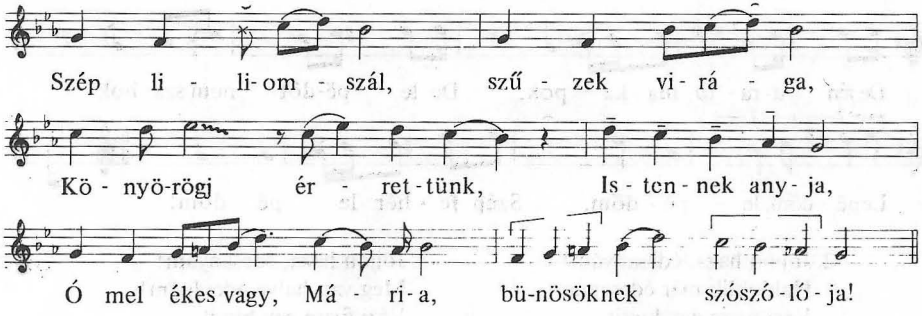
0281



AP 7890/m Béd (Nyitra) 60 é. asszony 1971 Szendrei J.

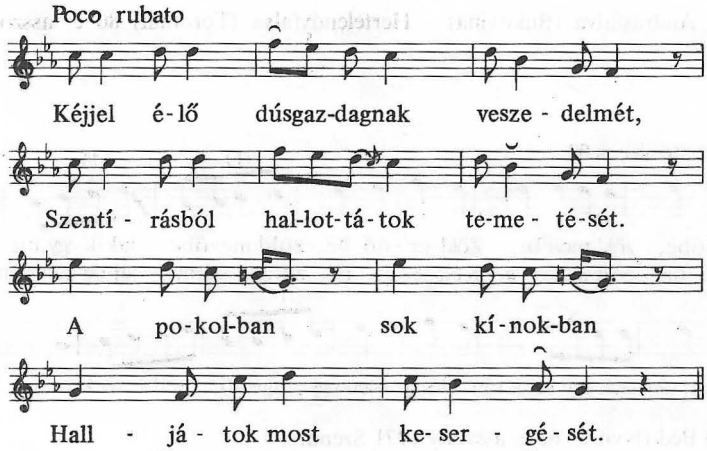
0282





AP 6570/a Csíkrákos (Csík) közös ének 1967 Sárosi

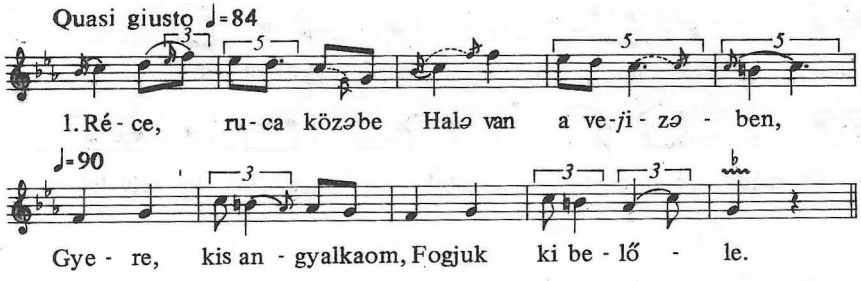
0283



2. Ó bút-látott, sok kínt vallott gyarló testem!
   Mely nagy kínban, siralomban érted estem!
   Éjjel-nappal jajgatással magam csak vesztem, sülyedtem.
3. Ó hervasztó, szivfonnyasztó nyavaláim!
   Engem vesztő, megemésztő nagy kínjaim!
   Sokasodnak, szaporodnak szívmardosó skorpióim!

AP 7281/a Menyhe (Nyitra) 70 és 60 é. asszonyok 1970 Dobszay–Rajeczky–Szendrei J. = RMDT II 122 Deák–Szentes, 87 1774 (Var. Cantus Cath. 1651)

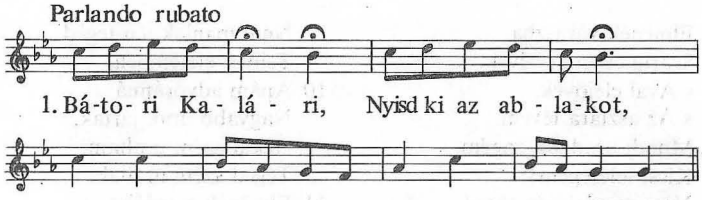
0284



2. Arass, rózsaom, arass,
Mëgadom a garast.
Ha jén më̈g nëm adom,
Mëgadja galambom.
3. Hat nab van ëgy hétbe,
Hetedik vasárnap.
Baorcsak, kedves rózsám,
Ëccer laothatnaolak!
4. Csak ëgyszer láttalak,
Mingyár szerettelek.
Kedvembe vëttelek,
Halaolig szeretlek.

AP 3733/f Szentlászló (Verőce) 79 é. asszony 1960 Kiss L.

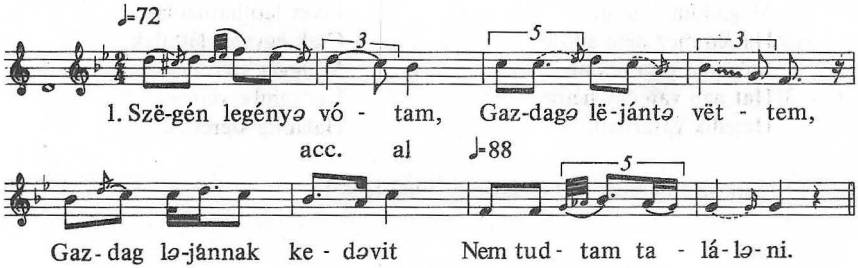
0285



2. Nem látok én semmit,
Nem hallok én semmit;
Törökország felől
Három veres zászlót.
3. Vajjon miért jönnek,
Vajjon miért jönnek?
Eladtalak lányom
A török kezébe.
4. Kedves édesanyám!
Hogyha én elmegyek,
Lesz-e egy kanál vized,
Vagy egy falat kenyér?
5. Ruháim, ruháim!
Földre lehúlljatok!
Hagy tudja jó anyám,
Hogy tik is gyászoltok!
6. Virágok, virágok,
Mind elhervadjatok!
Hagy tudja jó anyám,
Hogy tik is gyászoltok!
7. Bátori Kalári,
Nyisd ki a kapudat!
Nyisd ki a kapudat,
Add ki szép lányodat!
8. Várjál, fiam, várjál!
Még most őtöztetik.
Most teszik fejibe
Azt a szép koszorút.
9. Először felkiált
A kisebbik vőfily:
Édes anyámasszony,
Beteg a menyasszony!
10. Másodszor felkiált
A nagyobbik vőfily:
Édes anyámasszony,
Bágyadt a menyasszony!
11. Ha bágyadt, bágyadjon!
Messze földről hoztuk.
Talán csak alhatik,
Messze földről hoztuk.
12. Édes, kedves anyám!
Beteg a menyasszony.
Mondja a nagy vőfily:
Beteg a menyasszony.
13. Harmadszor felkiált
Maga a vőlegíny:
Édes anyámasszony!
Meghótt a menyasszony!
14. Kocsisok, kocsisok,
Gyászos kocsisaim!
Menjetek, fogjátok,
Az anyját híjátok!
15. De ne úgy hívjátok,
Hogy: lakadalmára,
Átkozott lányának
Takarítására.

AP 5164/n Vadász (Arad) 63 é. asszony 1963 Szendrei J.

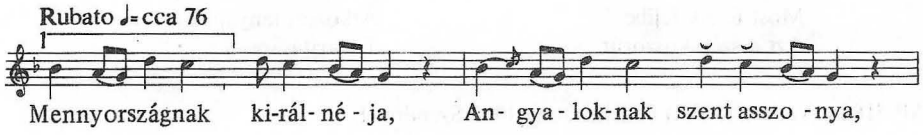
0286

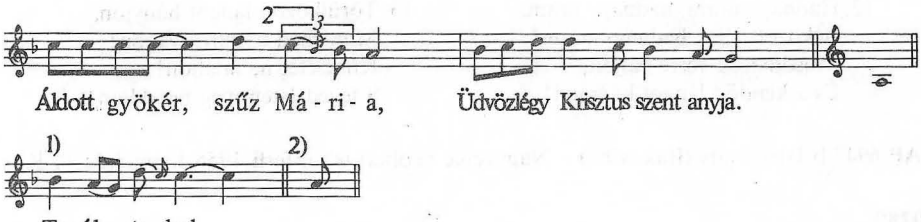


2. Elmënék váraszba
Szárig csizmát vëvék.
s Aval eléjövék,
s Az asztara tëvém.
3. Mondj uradnak engëm,
Kicsi feleségëm!
Nem manlak iën téged
Tellyes életëmben.
4. Apám advoránná
Nagyabb urak jártak.
Azkat sëm uraltam.
Tégëd sëm urallak.
5. Elmënék városzba
Selyëm fatát vëvék.
Aval eléjövék,
sz Az asztara tëvém.
6. Mondj uradnak engëm,
Kicsi feleségëm!
Nem manlak ien tégëd
Tellyes életëmben.
7. Apám advaránná
Nagyabb urak jártak.
Azkat sëm uraltam,
Tégëd sëm urallak.
8. Emënék váraszba
S ësszép fátyalt vëvék.
Aval eléjövék,
Sz az asztara tëvém.
9. Mondj uradnak ëngëm,
Kicsi feleségëm!
Nem manlak iën tégëd
Tellyes életëmben.
10. Apám advoránná
Nagyabb urak jártak.
Azkat szëm uraltam,
Téged szëm urallak.
11. Elmënék z erdőbe,
Ëgy sompálcát vágék.
Aval eléjövék,
zAjtó után tëvém.
12. Mondj uradnak ëngëm,
Kicsi feleségëm!
Nem manlak iën tégëd
Tellyes életëmben.
13. Apám advoránná
Nagyabb urak jártak.
Azkat sëm uraltam,
Téged sëm urallak.
14. Elvëvém a pálcát,
Nyomni fogom hátát.
Mondj uradnak ëngëm,
Kicsi feleségëm!
15. Monlak, uram, monlak
Tellyes életëmbe!
Apám advoránná
Nagyabb urak jártak.
16. Azkot is uraltam,
Tégëd is urallak.
Azkot isz uraltam.
Tégëd isz urallak.

Gr 128/b Diószén (Moldva) – Szárász (Baranya) 43 é. asszony=Domokos–Rajeczky 4 sz.

0287

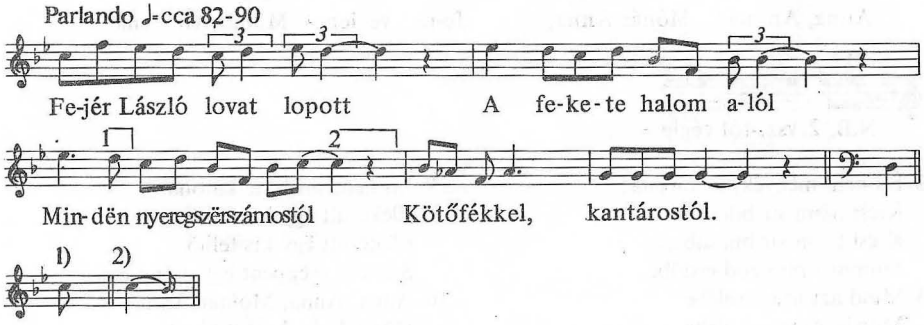




2. Te általad e világra
Uj világosság virrada.
Örülj, dicsőség virága!
Kinél szebb nem jött világra.

AP 6260/m Váraszó (Heves) 63 és 36 é. asszonyok 1967 Dobszay

0288



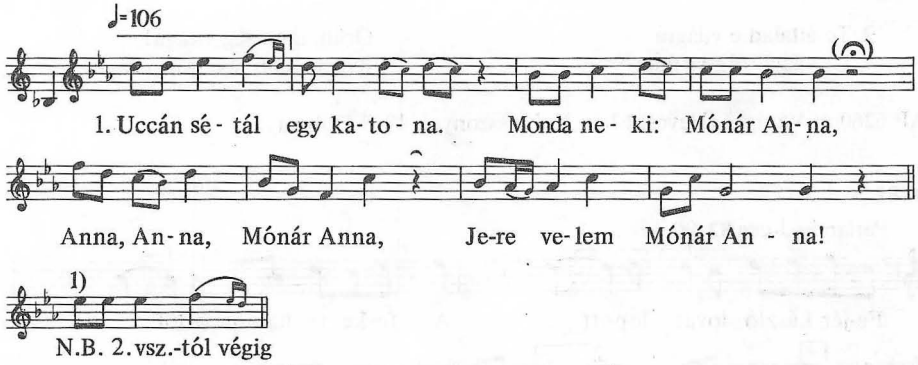
2. Utánamënt a vármegye,
Őtet fogni hogy meglássa.
Fogjátok meg a huncutot,
Az akasztófáravalót!
3. Vigyétek le a tömlöcbe,
Annak es a mélységibe!
Megtudta jezt Fejér Anna,
Hogy a bátyja fogva vóna.
4. Hadnagy uram, hadnagy uram!
Miért jöttél, édes hugom?
A bátyámért, hadnagy uram.
Kiváltom én, azt fogadtam.
5. Bátyádat én kiadatom,
Ha az enyém lész galambom.
Nem szólt erre Fejér Anna,
Csak elment a folyosóra.
6. Folyosóról a rostélyra,
Hogy akadna ja bátyjára.
Bátyám, én kiváltlak téged,
Hadnagy uré leszek érted.
7. Ne légy azé a huncuté,
Az akasztanivalóé!
Nem szólt erre Fejér Anna,
Csak elment a folyosóra.
8. Folyosóról palotába,
És lefeküdt a divánra.
Anna, Anna, Fejér Anna,
Kipirosult szép Diánna.
9. Aluszol-e Fejér Anna,
Kipirosult piros alma?
Nem aluszom, nem nyughatom,
Mert a sok lánc-zörgést hallom.
10. A béresek fáért jártak,
Azok nagy lármával vannak.
Aluszol-e Fejér Anna,
Kinyilt bimbó, arangyalma?
11. Nem aluszom, nem nyughatom,
Mert a puskalövést hallom.
Csak aludjál, csak nyugudjál!
A bátyádnak vége van már.

12. Hadnagy uram, hadnagy uram,
Átkozott légy, hadnagy uram!
Mosdóvized vérré váljon,
És a kendőd lángot hányjon!

13. Törülköződ lángot hányjon,
Mindened hamuvá váljon!
Kiméletet ne találjon!
S téged Isten meg ne áldjon!

AP 6947/b Istensegits (Bukovina) – Nagyvejke (Tolna) 60 é. férfi 1955 Domokos P. P.

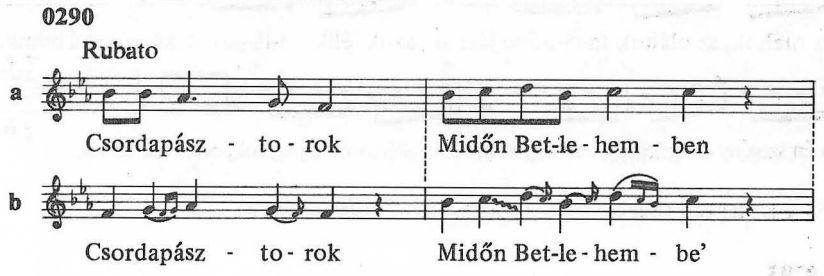
0289



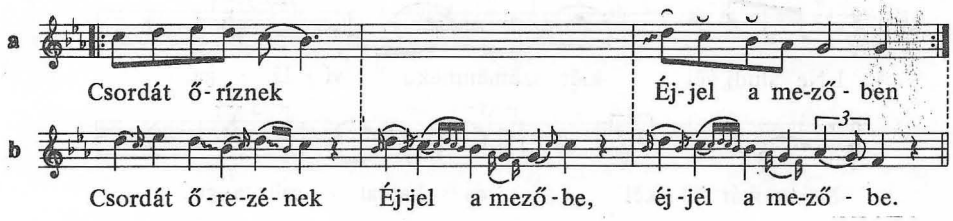
2. Én nem mënyëk, te katona!
Kicsi fijam sir bücsűbe.
Kicsi fijam sir bücsűbe,
Jámbor uram ződ erdőbe.
3. Mind azt írja levelébe:
Mónár Anna ül ölébe.
Mind azt irja levelébe:
Mónár Anna ül ölébe.
4. Addig csalta, csalogatta,
Hogy elcsalta Molnár Anná(t).
Addig csalta, csalogatta,
Hogy elcsalta Molnár Annát.
5. Mëntëk ketten, mëndëgeltek,
Mig az burkus fához értek.
Monda neki a katona:
Ülj le ide, Molnár Anna!
6. Ülj le ide, nézz fejembe!
Ülj le ide, nézz fejembe!
Lë es üle Mónár Anna,
Nezni kezde ja fejibe.
7. Nezni kezdett a fejébe,
Fëltekint az burkus fára:
Hát ott kilenc felakaszva.
Tizedik az ő tesvére.
8. Sírni kezde Molnár Anna.
Hol halt meg az ő tesvére!
Fël es szökött a katona:
Mért sírsz magad, Mónár Anna?
9. Én nem sírok, te katona.
Elékerült ëgy kis felhő.
Elékerült ëgy kis felhő,
S abból csëppent ëgy csëpp esső.
10. Anna, Anna, Molnár Anna,
Hág fel ide, burkusfára!
Én nem hágok, te katona!
Én nem szoktam fára hágni!
11. Hág fël magad, hogy lássam meg,
S utánad én es fëlhágok.
Hág fël magad, hogy lássam meg.
S utánad én es fëlhágok.
12. Fël es szökék a katona.
Visszaejté éles kardját.
Sírni kezde a katona:
Anna, Anna, Mónár Anna,
13. Vesd fël ide a kardomot!
Vesd fël ide a kardomot!
Ugy fëlvette keservibe,
Hogy elvágta gyënge nyakát.
14. Visszaesék a katona.
Gondolkozik Mónár Anna:
Mere mënjën, mi csinyájon,
Lefelé-e vaj fëlfelé?
15. Fëlö(l)tözik katonáson,
Katonáson, káprároson.
Katonáson, káprároson,
S elindúl az hazájába.

16. Hát kinn vann a jámbor gazda,
Kicsi fija sir böcsübe.
Jó estét már, jámbor gazda!
Isten hozott, te katona!
17. Adsz-e nékem éjre szállást?
A jó Istené a szállás.
Bé es mene a katona.
Hát úgy sír az kicsi fija!
18. Jámbor gazda, jámbor gazda
Messze van-ë a korcsoma?
Messze sincsen, s közel sincsen,
Csak a falu közepében.
19. Hozz te nékëm ëgy kupa bort!
Hozz te nékëm ëgy kupa bort!
Én nem hozok, te katona,
Mert mëghal az kicsi fijam.
20. An nem hal meg, jámbor gazda,
An nem hal meg, elaltatom.
Ël es mënt a jámbor gazda.
Ott marada Mónár Anna.
21. Ki gombolá a kabátját,
Megszoptatá kicsi fiát,
Ahogy szopott, ugy elaludt.
Ahogy szopott, ugy elaludt.
22. Hát ugy fut a jámbor gazda,
Hogy meghót az kicsi fija.
An nem hót meg, jámbor gazda,
An nem hót meg, csak elaludt.
23. Én Istenem, mi az oka,
Három naptól se nem aludt,
Se nem aludt, se nem szopott.
Hogy tuda most elalunni?
24. Cukrot adtam a szájába,
S ahogy szopott, ugy elaludt.
Cukrot adtam a szájába,
S ahogy szopott, ugy elaludt.
25. Jámbor gazda, Jámbor gazda!
Haza jönne Molnár Anna,
Megverné-e, megszidná-je,
Életibe fëlvetné-je?
26. Mëg se szidnám, mëg se verném,
Életibe fël se vetném.
Mëg se szidnám, mëg se verném,
Életibe fël se vetném.
27. Fël es szöke a katona,
Kigombolta a kabátját.
Jámbor gazda, jámbor gazda,
Én vagyok-e Molnár Anna?
28. Megrémült a jámbor gazda,
Hogy mit pacilt Molnár Anna.
Megrémült a jámbor gazda.
Hogy mit pacilt Molnár Anna.

AP 4824/c–4825/a Lészped (Moldva) 36 é. asszony 1963 Kallós

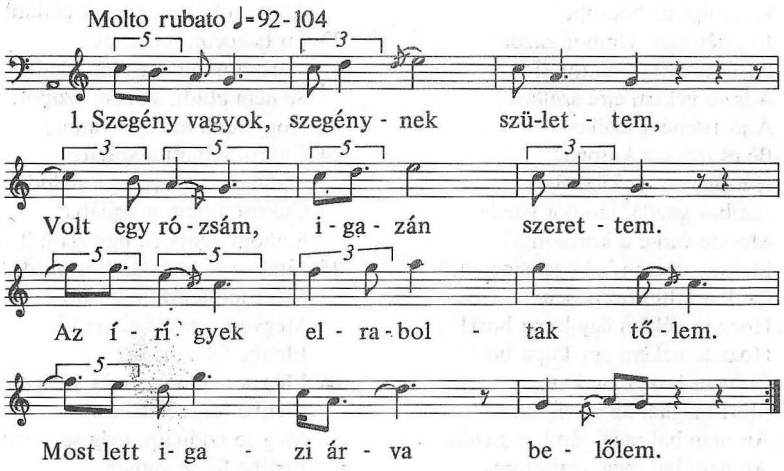


AP 4560/g Hort (Heves) 70 é. férfi 1952 Paulovics



AP 7139/f Lészped (Moldva) közös ének 1964 Kallós

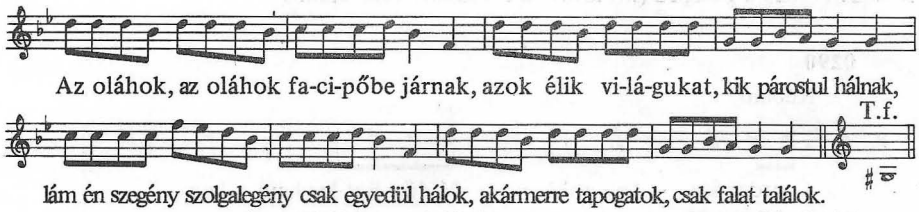
0291



2. Kertem alatt van egy tábla köles.
Az éjszaka benne állt a deres.
Rám becsültek kilenc véka kölest.
Látod, babám, mind teérted van ez.

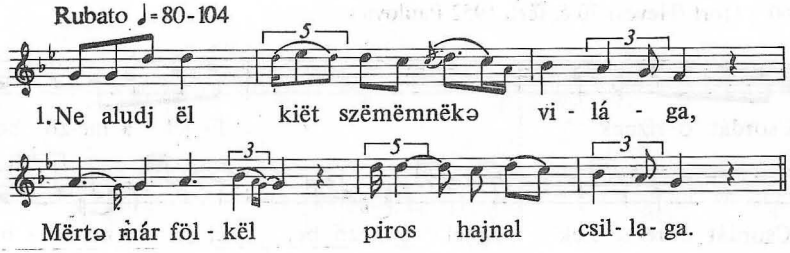
AP 4235/a Ura (Szatmár) 19 é. férfi 1960 Avasi–Dancs

0292



AP 6253/a Kötegyán (Békés) 64 é. asszony 1966 Sárosi–Dobszay

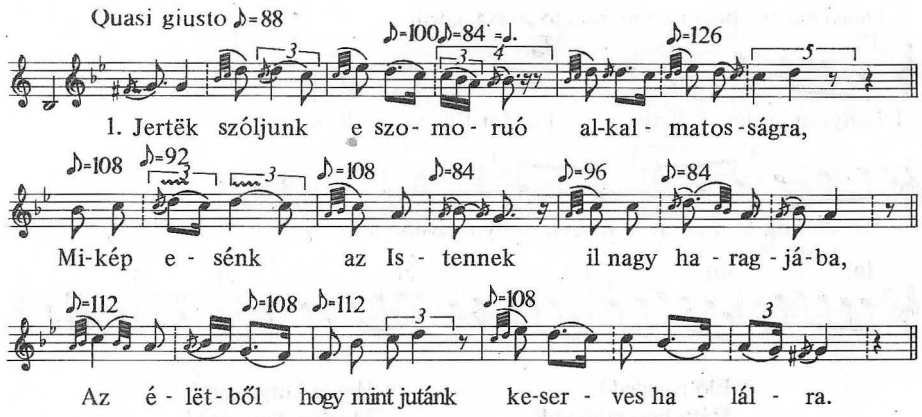
0293



2. Ëggyik csillag Kastyál János csillaga.
Másik csillag Pótus Anni csillaga.
3. Akit adtam, a jeggyűrőt add vissza!
Homály fogta gyiëmántkövit, nem tyiszta.

Gr 37/A/a Menyhe (Nyitra) 63 é. asszony 1938 Manga=MNT III/A 7

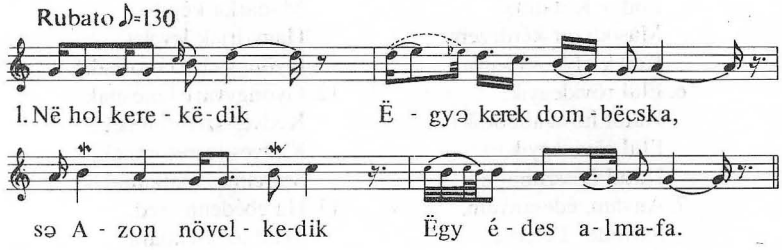
0294



2. Első ember hogy elesék,
A bűn következekéz.
A bűn után az Istennek
Átka rëjánk esék,
Átok után a halál is
Mirëjánk származék.

Gr 4/A/c Vitnyéd (Sopron) 64 é. asszony 1938 Volly

0295



2. Édës az almája,
Csokros a virágja.
Édës az almája,
Csokros a virágja.

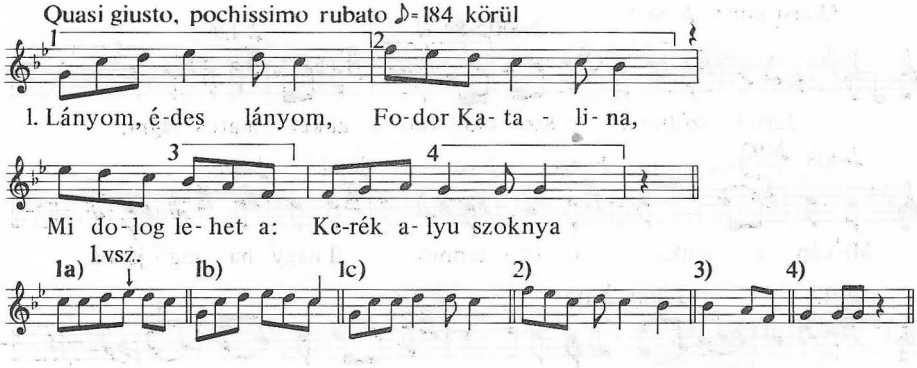
3. S Në hol kerekedik
Ëgy gyalog ösvenke.
s Azon növelkëdik
Ëgy fehér báránka.

4. A homlokán vala
Sziép fényës csillag.
Jobb ódalán vala
Sziép fényës napfény.

5. Bal ódalán vala
Sziép fényës hódfény,
S a fejibe vala
Nyócvan misëgyortya.

Gr 47/B/a 45 é. asszony Trunk (Moldva) 1938 Domokos P. P.

0296



2. Elő rövidedik,
Hátu hosszabbodik.
Elő rövidedik,
Hátu hosszabbodik.

3. Anyám, édesanyám,
Sárfodor Péterné!
A szabó szabta úgy,
A varó varrta úgy!

4. Ej të kutya szabó,
Mér szabtad të rosszul!
Ej të kutya varó,
Mér varrtad të rosszul!

5. Lányom, édes lányom,
Fodor Katalina!
Másodszor kérdezem:
Kerék alyu szoknya

6. Elül rövidegyik,
Hátul hosszabbodik!
Elül rövidegyik,
Hátul hosszabbodik!

7. Anyám, édesanyám,
Sárfodor Péterné!
Sem tűröm-tagadom,
Mer ki kell vallanom:

8. Hét hónapos terhëm
Gyöngyvári Jánostú,
Gyöngyvári Jánostú,
Szerelmës mátkámtú.

9. Hej të kutya candra,
Mëgfogatlak tégëd,
Mëgfogatlak tégëd,
Bëzáratlak tégëd!

10. Kilenc nap sëm enned,
Sëm innod adatok.
A tizedik napon
Magam is ott lëszek.
Magam is ott lëszek 3–4. sorra
A të halálodra.

11. Istenkém, Istenkém
Küld el angyalodat!
Küld el angyalodat
Madárka képibe!
Hagy irjak levelet
Gyöngyvári Jánosnak!

12. Gyöngyvári Jánosnak,
Kedves szeretőmnek,
Kedves szeretőmnek,
Szerelmës mátkámnak.

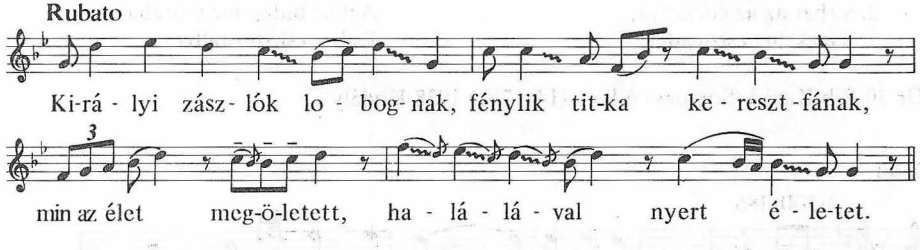
13. Ha ebédenn éred,
Tëdd az asztalára,
Ha fekve találod,
Tëdd a vánkossára!

14. Ebédnél érte jő,
Asztalára tëtte.
Olvassa azt János
Nagy könnyes szemekkë.

15. Szolgájim, szolgájim,
Hű, kedves szolgájim!
Fogjátok be tüstént
Zabos paripájim!
16. Hat zabos paripám
Ha kutya megeszi,
Életbe találljam
Sárfodor Katalint!
17. El is indulának,
Gyorsan szaladának.
Hat zabos paripa,
Addig meg sem állnak.
18. Istenem, Istenem,
Hol van szerelmesem?
A temetőkerben
El van már temetve.
19. János hogy ezt látja,
A nagy bánatába
Pisztolyt vett elő, és
Magát szivbe lőtte.
20. A szivéből a vér
Mind a földre omlott,
És Gyöngyvári János
Holtan összerogyott.
21. Anyám, édesanyám,
Sárfodor Péterné!
Éltembe nem kölltem,
Holtomba hagy bíkem!

AP 7979/a Zsére (Nyitra) 62 é. asszony 1969 Kiss L.

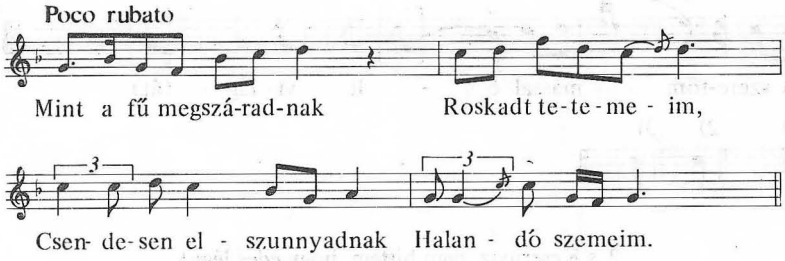
0297



2. Vérrel s vizzel folyt oldala,
Mit megsebesitett vala
Büneink éles dárdája,
S ugy mosogat annak árja.
3. Im betelt, amit hirdete
Dávid királynak éneke,
Melyben jövendölt igy szólván:
Uralkodik Isten a fán.

AP 6571/d Csíkrákos (Csík) 67 é. férfi 1967 Sárosi
(Szövege és dallama gregorián himnuszból származik)

0298



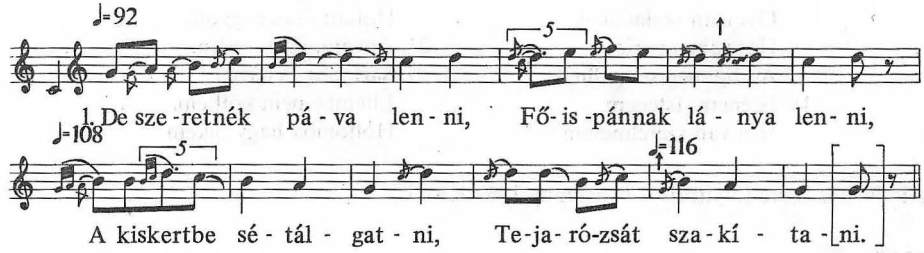
2. Összetettem kezeim
Halálom álmára,
Kesergő kedveseim
Nehéz fájdalmára.

3. Mi ez az élet? Pára.
Mint árnyék, mulandó.
Vége nyulhat csak mára,
Ember, ó halandó!

4. Király, koldus, ur, szegény
Csak por, s porrá lészen,
A gyászos sir üregén.
Ember, légy hát készen!

AP 2693/e Szenna (Somogy) 59 é. asszony 1959 Kiss L.

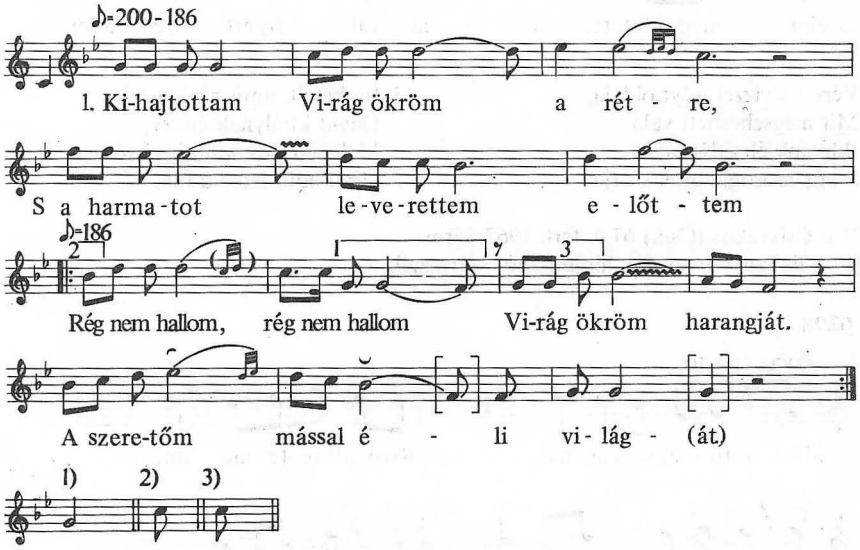
0299



2. Sirhat az az édesanya,
Kinek fija csizmadia;
Azt se tudja, mely órába
Esik a csirizes tálba.

Gr 30/B/b Karád (Somogy) 6 lány (14–17 é.) 1938 Kodály

0300

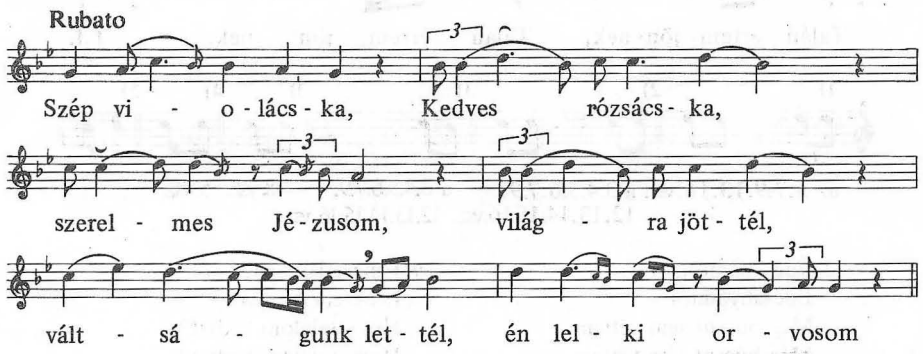


2. s Keserüviz, nem hittem, hogy édes légy!
Régi babám, nem hittem, hogy csalfa légy!
Csalfasággal csaltad meg az én árva szivemet.
A jó Isten boritsa rád az e(get).

3. Az gondolod, kedves babám, megcsaltál?
Pedig engem meg se szomoritottál.
Megcsaltad te, kedves babám, megcsaltad te magadat.
Kivel cserélted fel a galam(bodat.)

AP 7130/b Visa (Kolozs) 39 é. asszony 1965 Kallós

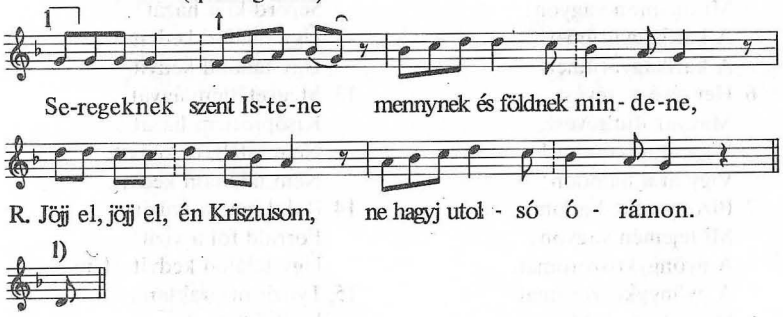
0301



2. Jászolyba látlak,
Szivemben áldlak,
Szerelmes Jézusom.
Mutasd kegyelmed,
Hozzánk szerelmed,
Én lelki orvosem!

AP 6569/b Csíkrákos (Csík) 67 é. férfi 1967 Sárosi
(A dallam első följegyzése 1651 Cantus Catholici=RMDT II 174 sz)

0302

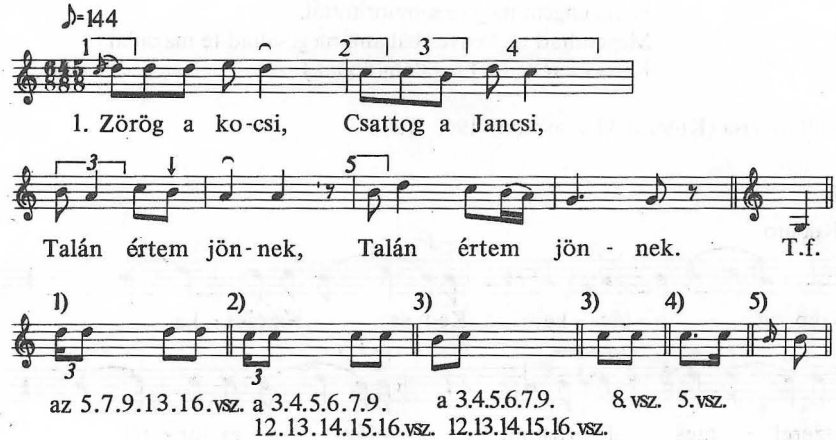


2. Tekints lelki sebeimre,
Kit teremtél szent képedre.
Jöjj el, jöjj el én Krisztusom,
Ne hagyj utólsó órámon!

3. Büneimnek sokaságát
Ne nézd, uram, undokságát!
Jöjj el... stb.
4. Lelkemet neked ajánlom,
Testemet a földnek szánom.
Jöjj el stb.

AP 7280/e Lédec (Bars) 54 é. asszony 1970 Dobszay–Rajeczky–Szendrei

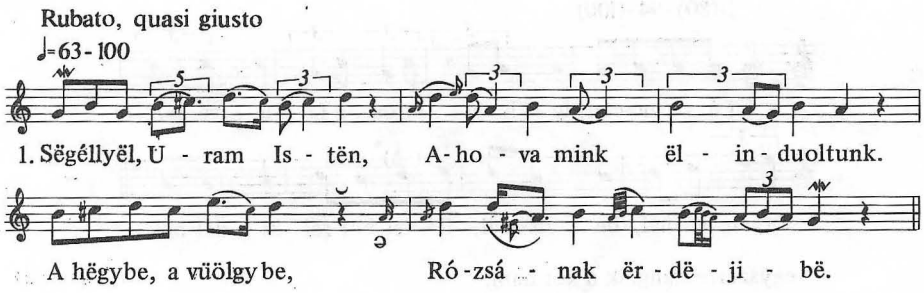
0303



2. Édësapámtól,
Édësanyámtól
Még búcsút sëm vëttem.
Még búcsút sëm vëttem.
3. Lëánypajtásimtól,
Legénymátkáimtól
Még búcsut sëm vëttem.
Még búcsút sëm vëttem.
4. Haj révész, révész,
Magyar ifjú révész,
Vigy át a hajódon!
Vigy át a hajódon!
5. Bizony, nekëd adom,
Mi ujjamon vagyon:
A karikagyürümet.
A karikagyürümet.
6. Hej révész, révész,
Magyar ifju révész,
Vigy át a hajódon!
Vigy át a hajódon!
7. Bizony nekëd adom,
Mi fejemën vagyon:
A gyöngykoszorómat,
A gyöngykoszorómat.
8. Hej, idegën föld,
Idegën ország,
Fogadj engëm hozzád!
Fogadj engëm hozzád!
9. Ismeretlen apa,
Ismeretlen anya!
Hogy találom kedvit?
Hogy találom kedvit?
10. Későn feküdj lë,
És korán kelj fël!
Úgy találod kedvit.
Úgy találod kedvit.
11. Későn feküdtem,
És korán keltem.
Nëm találtam kedvit.
Nëm találtam kedvit.
12. Vesd mëg az ágyát,
Sëpërd ki a házát!
Úgy találod kedvit.
Úgy találod kedvit.
13. Mëgvetëttem ágyát,
Kisöpröttem házát.
Nëm találtam kedvit.
Nëm találtam kedvit.
14. Rakd meg a tyüzit,
Forrald föl a vizit!
Úgy találod kedvit. (Ism.)
15. Tyüzit megraktam,
Vizit felforraltam.
Nëm találtam kedvit. (Ism.)
16. Forrald fël a vizit,
Forrázd ki a szëmit!
Úgy találod kedvit.
Úgy találod kedvit.

AP 3468/c Ghymes (Nyitra) 68 é. asszony 1958 Vikár L.

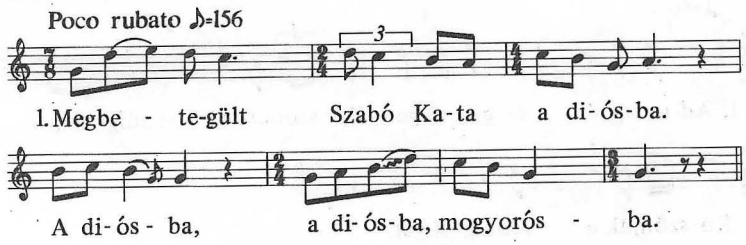
0304



2. Potus Anni koszorúját
Duna vizë háborgatja.
Duna vizë háborgatja,
Lassú jessüö mosogatja.
3. Potus Anni háza fölött
Égi madarak csipognak.
Sëm üstjë, aranyiër,
Csak a szép lyány këdvëjiër.
4. Sziëp lyán Potus Anni,
Annak a këdvëjiër.
Dë szëbb lëginy Kostyál János,
Annak a szërëlmëjiër.

Gr 37/B/a Menyhe (Nyitra) 60 é. asszony 1938 Manga=MNT III/A 34 sz.

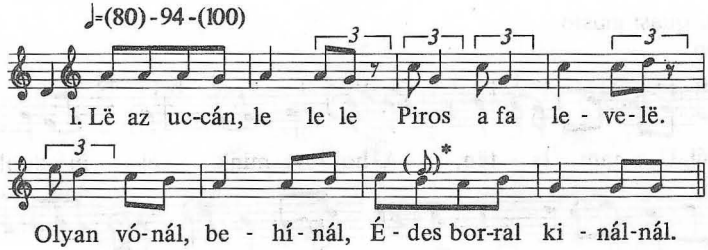
0305



2. Kérdi tőle édësanyja, hogy mije fáj?
Sëm szívem fáj, sëm szívem fáj, sëm fejem fáj.
3. Sem szivem fáj, sem szivem fáj, sem fejem fáj,
Csak vagyok én, csak vagyok én szerelëmbe.
4. Édësanyám, vétesse ki szólló szívem,
Szólló szívem, szólló szívem, vig örömem.
5. Vétess ki, tétesse be uj ládába,
Úgy vigye el, úgy vigye el az új bótba.
6. Hogyha kérdik, hogy ha kérdik, mit árul kend:
Szabó Kata szólló szivit, vig örömit.

AP 7962/n Ghymes (Nyitra) 70 é. asszony 1958, 1969 Vikár L.

0306

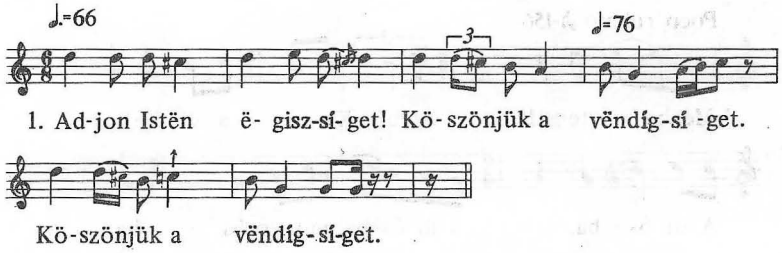


* egyszerre hangzik a két hang

2. Azzal szerencsés vagyok,
Hogy az uton nem vagyok.
A szomszédba ballagok,
Rózsám mellett múlatok.
3. Az én ludam elveszett,
Én azt keresni megyek.
Nincsen annak más jegye:
Szárnya hegye fekete.
4. Az én kötőm madzagja
Csupa piros pántlika.
Lika, lika, pántlika,
Csupa piros pántlika.

AP 10998/b, 10996/b Tardona (Borsod) 37, 43, 50, 53 é. asszonyok 1974 Timár

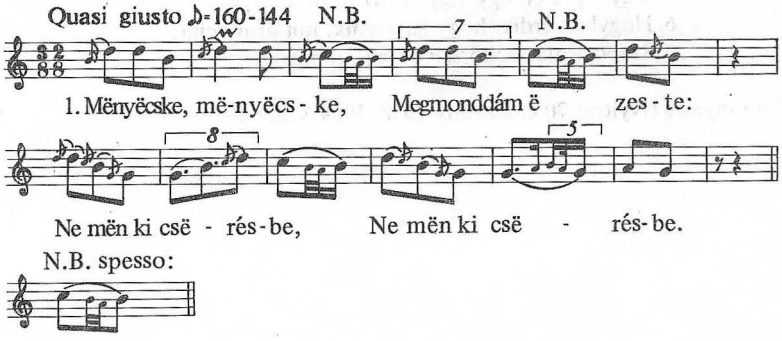
0307



2. Köszönjük a vëndígsígët,
Hozzánk való szívëssígët.
Hozzánk való szívëssígët.

Gr 39/B/e Menyhe (Nyitra) 63 é. asszony 1939 Manga = MNT III/A 152

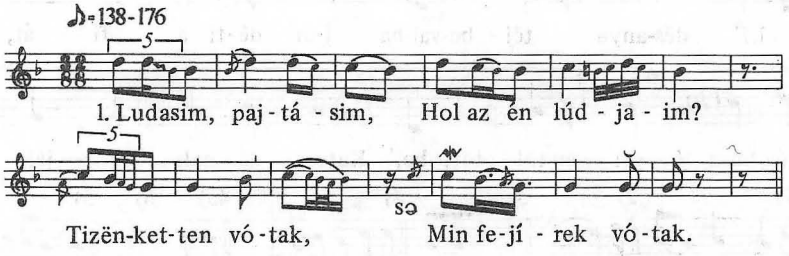
0308



2. Met megmar e kigyó
Szerelem képibe.
Szerelem, szerelem,
Átkozott szerelem!
3. Mé nem termettél vót
Menden fa tetejin,
Menden fa tetejin,
Gyivójág levelin.
4. Hagy szakasztatt lenne
Menden szegény legény!
Menden szegén legény,
Menden szegén lejány!
5. Met én szakasztattam,
S el es szalasztattam,
Kit immá szakasztak,
Magamnak maradtam.
6. Magamnak maradtam.
Házastársnak hagyam:
Ne higyj e legénnek,
Tüzess lelkinek!
7. Jól meg birja csalni
S embernek gyermekit.
Csattagó divóval,
Zurgó magyaróval,
8. Keskeny pántyikával,
Gyakar hazugságval.
Kesken pántyikával,
Gyakar hazugságval.

Gr 213/A/a Klézse (Moldva) – Egyházaskozár (Baranya) 57 é. asszony 1954 = Domokos–Rajeczky 17 sz.

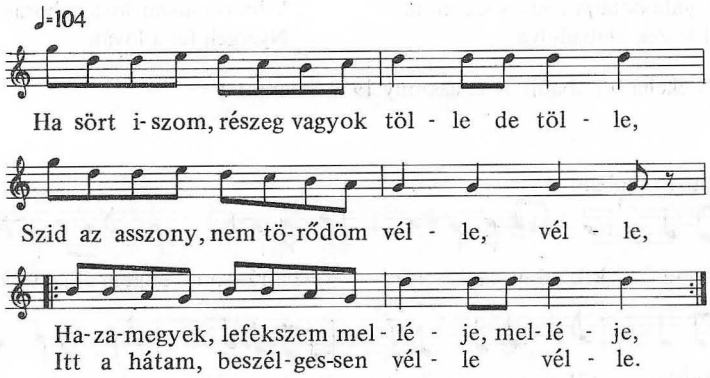
0309

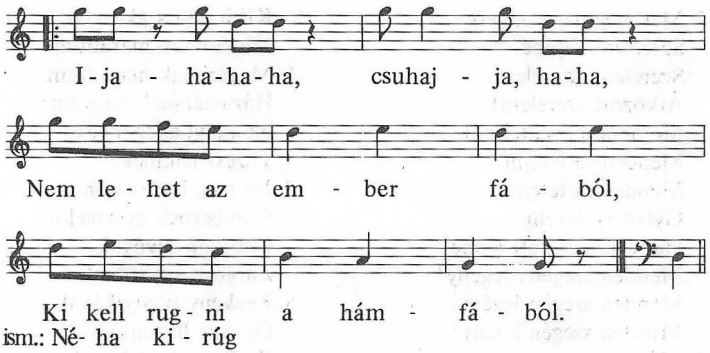


2. Ketté vót a barna,
Harmadik az anyja. Ism.
3. S után küdém uram,
Hajtsa haza ludam! Ism.

Gr 141/A/d Lészped (Moldva) – Mekényes (Baranya) 44 é. asszony 1950 = Domokos–Rajeczky 16/a

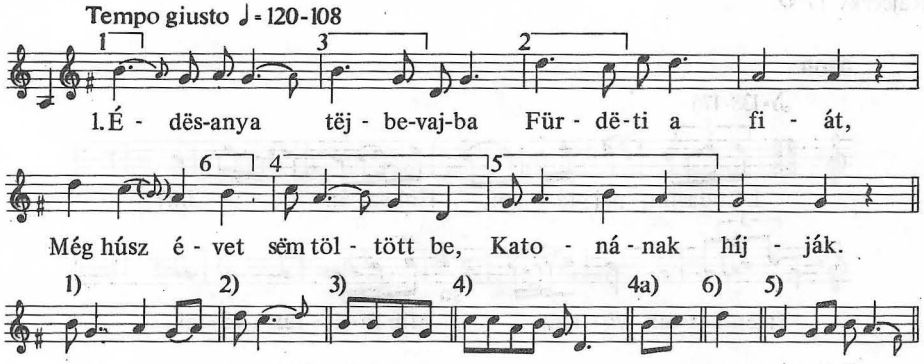
0310





AP 7294/e Gyergyócsomafalva (Csík) 67 é. asszony Szendrei 1969

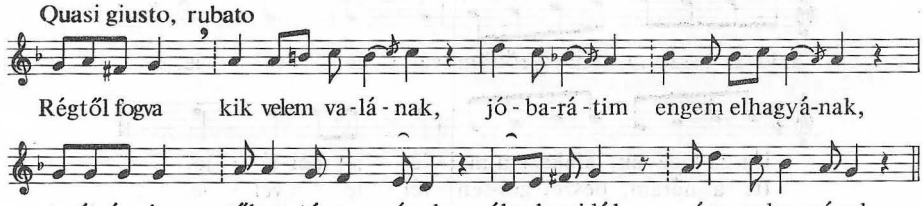
0311



2. Kilenc orvos vizitálja,
Tizedik az anyja.
S mindég csak azt sírja-ríjja:
Katona *ja* fia.
3. Në sírj, në ríjj, kedvës édesanyám!
Nëm lëszëk katona.
Mëgálmodta *ja* kedvës szeretőm:
Ki leszek szabadulva.
4. Édesanyja levelet ir
Katona fiának:
Gyere haza, ëgyetlenëgy fi*ja*m!
Szabadságra vállak.
5. Vissza irja *ja*z ezredes úr:
Në várja *ja* fiát!
Vilmos császár lovastáborába
Nyergeli fël a lovát.

AP 3719/c Cekeháza (Abaúj) 51 é. asszony 1959 Sztareczky

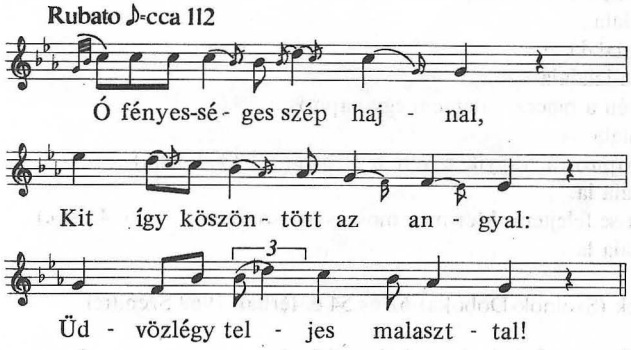
0312



2. Mindenható felséges Atyának,
A megfeszült ur Jézus Krisztusnak,
Hozzánk küldött szent vigasztalónak,
Nagy dicsőség a Szentháromságnak.

AP 5843/g Fáj (Abaúj-Torna) 13 férfi 1965 Szendrei
(A középkori „Angyaloknak nagyságos asszonya" ének dallama = RMDT I 44 sz.)

0313

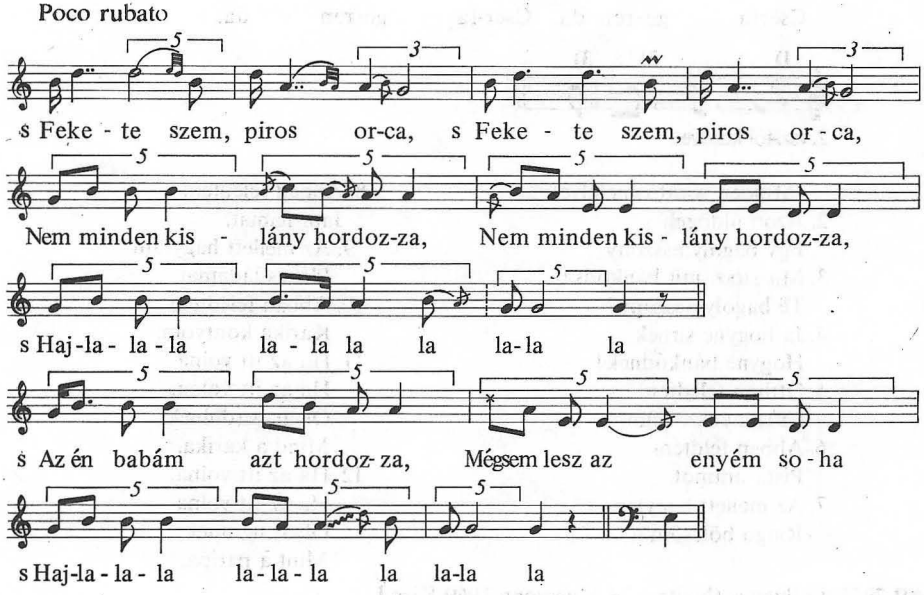


2. Dicsőséges szűz Mária,
Atyaistennek leánya,
És Szentléleknek mátkája.

3. Jézus Krisztusnak szent anyja,
Szentháromságnak tárháza,
S annak legszebb alkotmánya.

AP 6944/b Istensegits (Bukovina) – Nagyvejke (Tolna) 60 é. férfi 1955 Domokos P. P.

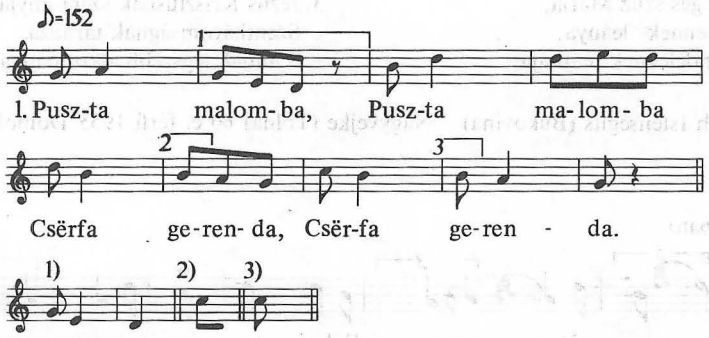
0314



2. s Idesanyám mondta nekem:
s Idesanyám mondta nekem:
Minek a szerető nekem, Minek kell szerető nekem
s Haj lalala lalala
De én azér szót nem fogadtam, Mégis szeretőt tartottam,
s Haj lalala lalala.
3. Szeretnélek, de nem mérlek.
Szeretnélek, csak nem mérlek.
Te mást szeretsz, attól félek, Te mást szeretsz, attól félek.
Haj lalala lalala.
4. Haj lajlala lalalala
s Haj lalalala lalalala
s Elmentem én a piacra, ráléptem egy papirosra,
Haj lalala lalala
Papirosról papirosra, vágyik szivem a pirosra, (3–4. ism.)
Haj la lala lala la.
De *ja* szőkét se felejtem, Mer még most is azt szeretem. (3–4. ism.)
Haj la lala lala la.

AP 7288/a Szék (Szolnok-Doboka) 62 és 54 é. férfiak 1969 Szendrei

0315

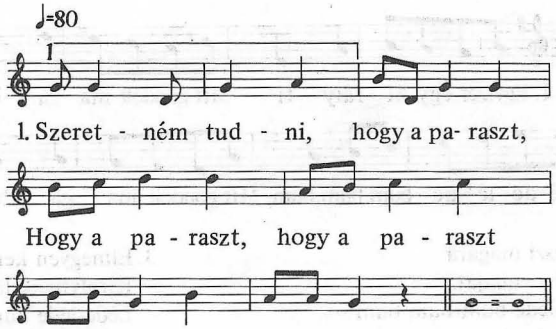


2. vsz.-tól kezdve

(Minden sorát ismételve)
2. Azon üldögél
Egy bagoly asszony.
3. Mit sirsz, mit bánkódsz,
Të bagoly asszony?
4. Ja hogynë sirnék,
Hogynë bánkódnék!
5. Otthon feledtem
Cifra nyoszolyám.
6. Abban feldtem
Pista uramot.
7. Az mellett hagytam
Ringó bölcsőmöt.
8. Abban feledtem
Jani fiamat.
9. Az mellett hagytam
Pléhës ládámat.
10. Abban feledtem
Karika kontyom.
11. Ha az itt volna
Ha az itt volna,
Olyat perdülnék,
Mind a karika.
12. Ha az itt volna,
Ha az itt volna
Olyat ugranék,
Mint a paripa.

AP 7975/d Ghymes (Nyitra) 74 é. asszony 1969 Kiss L.

0316

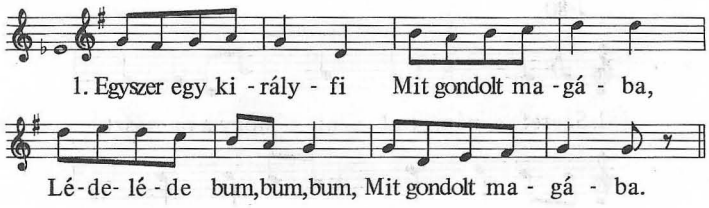


0316.

2. Idenézzen, így a paraszt
Igy a paraszt, így a paraszt
Igy veti el a zabot.
3. Szeretném tudni, hogy a paraszt,
Hogy a paraszt, hogy a paraszt,
Hogy vágja le *j*a zabot.
4. Idenézzen, így a paraszt,
Igy a paraszt, így a paraszt
Igy vágja le a zabot.
5. Szeretném tudni, hogy a paraszt,
Hogy a paraszt, hogy a paraszt
Hogy adja *j*el a zabot.
6. Idenézzen, így a paraszt,
Igy a paraszt, így a paraszt
Igy adja *j*el a zabot. (Tenyérbe csapnak)
7. Szeretném tudni, hogy a paraszt,
Hogy a paraszt, hogy a paraszt
Hogy issza meg az árát.
8. Idenézzen, így a paraszt,
Igy a paraszt, így a paraszt
Igy issza meg az árát. (Isznak, leboritják a poharat.)

AP 4205/a Mezőgyán (Békés) 65 é. asszony 1960 Vargyas

0317

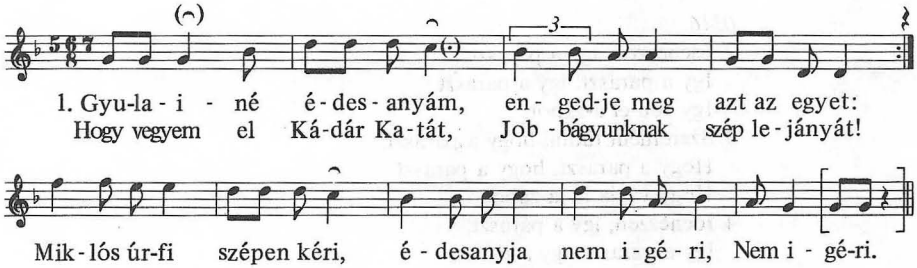


2. Fölveszi magára
Kocsisi ruháját.
Léde-léde-bum bum bum
Kocsisi ruháját.

3. Elmegyen kéretni
Királyfinak lányát.
Léde-léde bum bum bum
Királyfinak lányát.

Gr 62/A Domaháza (Borsod) 3 lány, 20–23 é. 1939 Dincsér

0318

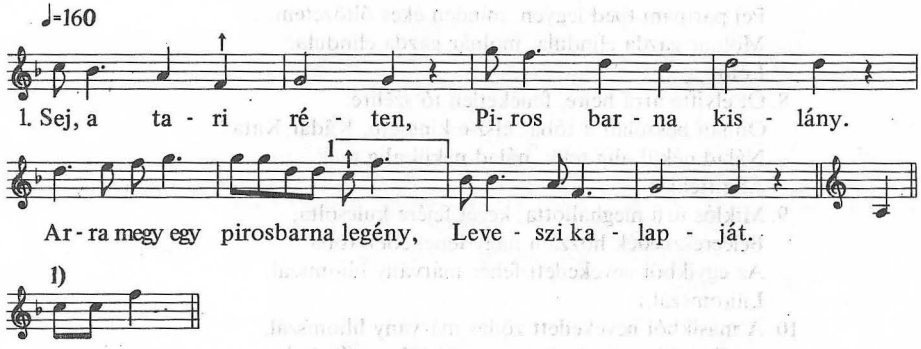


2. Miklós úrfi megbusula, bújdosásra elindula.
Kádár Kata hogy meglátta, a kapuját kinyitotta.
Miklós urfi szépen kéri, édesanyja nem igéri,
Nem i(géri).
3. Hanem megyek a világba, Holtig tartó bujdosásba.
Állj meg, állj meg szép Miklóskám, Hogy adjak rád egy pár csókat!
A kezedbe kézi ruhát, kalapodba egy bokrétát,
Egy bok(rétát).
4. Mikor ruhám vérel habzik, a bokréta hervadozik,
Akkor lészen veszedelmem, akkor lészen veszedelmem.
Miklós urfi elindula hosszu útra, bujdosásra,
Bujdos(ásra).
5. A ruháját eléveszi, hát a ruha vérel habzik.
A bokréta hervadozik, a bokréta hervadozik.
Mind a kettő azt jelenti, Kádár Katát elvesztették,
Elvesz(tették.)
6. Miklós urfi megfordula, egy molnár gazdát találа,
Kihez ő eképpen szólla, kihez ő eképpen szólla:
Hallod-e te, Molnár gazda, vigy el engem éppen oda,
Éppen (oda.)

7. Hol elveszett Kádár Kata, hol elveszett Kádár Kata.
Pej paripám tijed legyen, minden ékes öltözetem.
Molnár gazda elindula, molnár gazda elindula.
Lölö.
8. Őt elvitte arra hejre, feneketlen tó szélire.
Onnan beszólalt a tóba: élsz-e kinsem, Kádár Kata?
Nálad nékül alig telik, nálad nékül alig telik,
Alig (telik.)
9. Miklós úrfi meghallotta, kezét fejére kulcsolta,
Belëereszkedék hozzá a nagy feneketlen tóba.
Az egyikből nevekedett fehér márvány liliomszál,
Lili(omszál.)
10. A másikból nevekedett ződes márvány liliomszál,
Addig-addig nevekedtek, vizen felül emelkedtek.
Ott is összeölelkeztek, ott is összeölelkeztek,
Ölel(keztek.)
11. Miklós anyja ment sétálni, meg találto őket látni.
Vizi buvárt elhivatá, mind a kettőt kiásatá.
Az egyiknek csináltatott ződös márvány kőkoporsót,
De ko(porsót.)
12. A másiknak csináltatott fehér márvány kőkoporsót,
Az eggyiket eltemette az oltárnak elejibe,
A másikat eltemette az oltárnak háta mögé,
Háta (mögé.)
13. Az egyikből nevelkedett fehér márvány liliomszál,
A másikból nevelkedett ződes márvány liliomszál.
Addig-addig nevekedtek, mig össze nem ölelkeztek,
Ölel(keztek.)
14. Miklós anyja, hogy meglátta, mind a kettőt leszakasztá,
Talpa alatt eltaposá, tövisbokorra rakatá.
Kádár Kata, hogy meglátta, koporsóbul feljajdula,
Feljaj(dula.)
15. Éltünkben üldözőnk voltál, holtunkban békét nem ha(gy)tál!
Kiért Isten jót ne adjon, szeretetlen társsal áldjon!
Soha senki meg ne szánjon, soha senki meg ne szánjon!
Lala.

AP 6335/a Visa (Kolozs) 70 é. asszony 1965 Kallós

0319

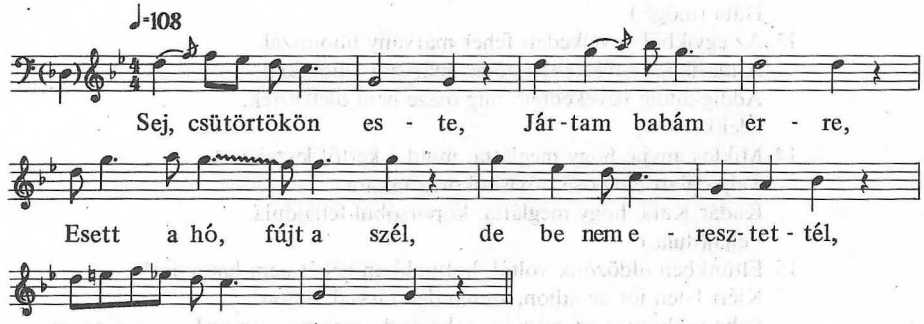


2. Mit csinálsz te, kislány,
Piros barna kislány?
Nem látod, hogy én a tari réten a
Szénám gyüjtögetem?

3. Nem való az néked,
Piros barna kislány!
Néked csak egy hüvös szoba kellene,
Kibe singolgatnál.

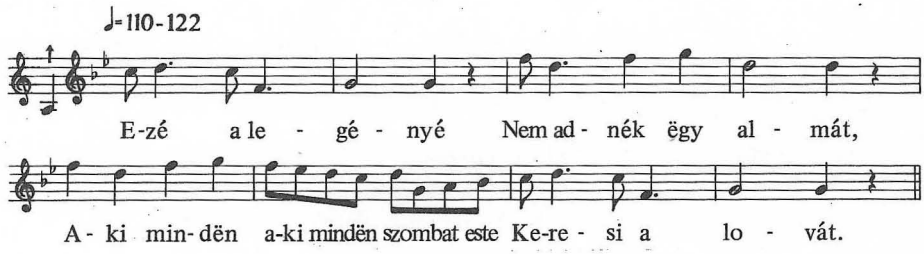
AP 7753/b Tar (Nógrád) 63 é. asszony 1969 Borsai I.

0320



AP 5379/a Poroszló (Heves) 65 é. férfi 1964 Vass

0321

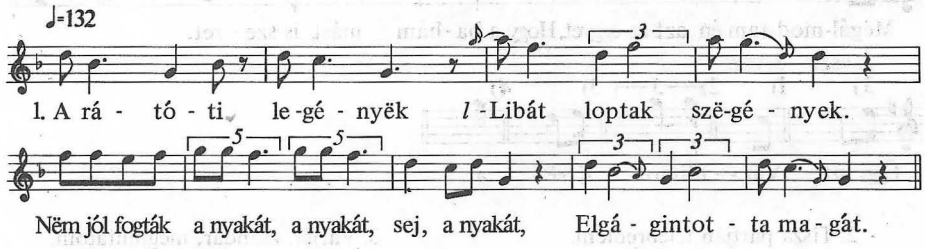


2. Ne keresd a lovad,
Mer be van a hajtva.
Domaházi hírës bíró udvarába
Szól a csëngő rajta.

3. Ismerëm a lovat
Csëngő szólásáról.
Mëgösmerem a domaházi szeretőm a
Büszke járásáról.

Gr 65/A/b Domaháza (Borsod) 3 lány (20 és 23 évesek) 1939 Dincsér

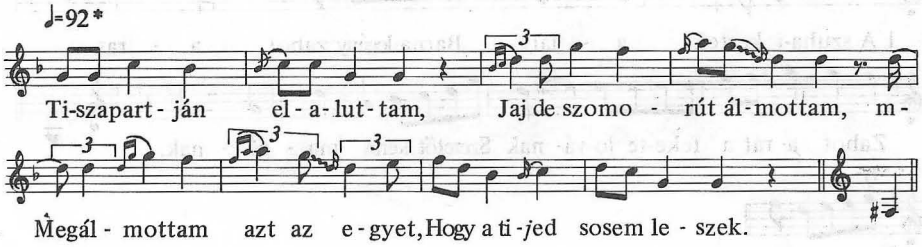
0322



2. A rátóti legények
Jaj de nagyon szegények!
Pénzér nyul a zsebébe, a zsebébe,
sej a zsebébe.
Tökmag akadt a kezébe.

AP 5023/g Berhida (Veszprém) 72 é. férfi 1965 Kiss L.

0323

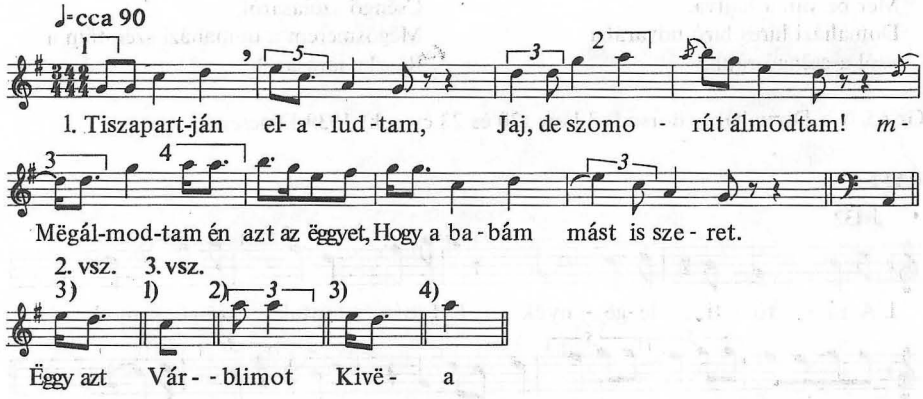


2. Éfél tájba felébrettem
Kilenc zsandár ál előttem.
Zsandár urak, mit akarnak?
Talán vasalni akarnak?

3. Nem akarunk mink vasalni.
Szilaj csikót keresünk mi.
Szilaj csikó nem eladó,
Nem is zsandár alá való.
Mert ha arra zsandár ülne, 3–4. sorra
Szabad madár is rab lenne.

AP 6186/b Kecskemét (Pest) 28 é. asszony 1964 Szomjas

0324

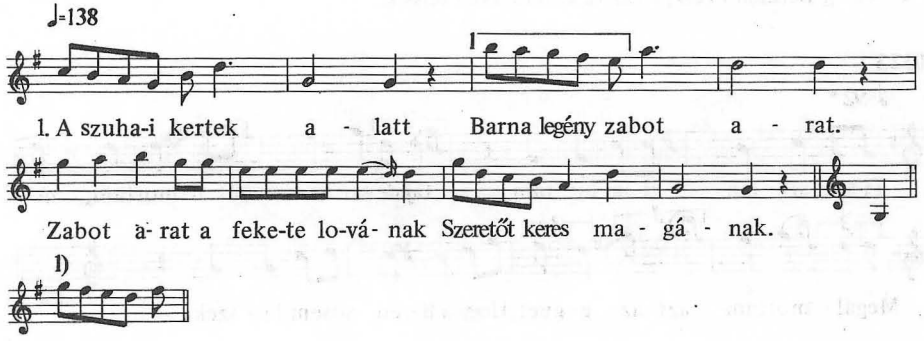


2. Tisza partján fëlébredtem.
Kilenc zsandár áll előttem.
Ëggy azt kérdi, (hogy) ki a nevem,
Hol az utazó levelem?

3. Várjál, zsandár, mëgmutatom,
Csak a lajblimot kigombolom.
Kivëszëm a lëvorverëm:
Ez az utazó levelem!

AP 3565/h 63 é. férfi Zsáka (Bihar) 1959 Kiss L.

0325

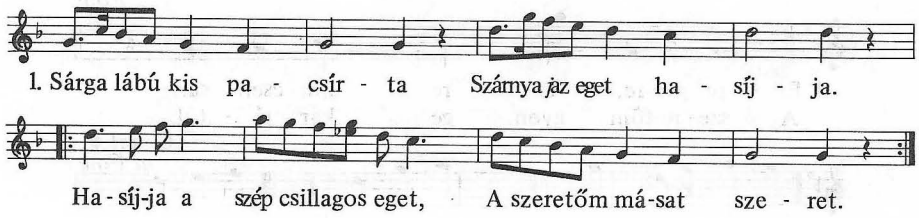


2. Erre gyere, ne menj arra!
Jobb út van erre, mint arra.
Erre gyere, szívem legszebb párja!
Adj egy csókot utoljára!

3. Csókot biz én nem adhatok,
Nem a te szeretőd vagyok.
Páros csókot csakis annak adok,
Kinek a babája vagyok. (3–4. ism.)

AP 7750/m Szuha (Nógrád) 56 é. asszony 1969 Borsai I.

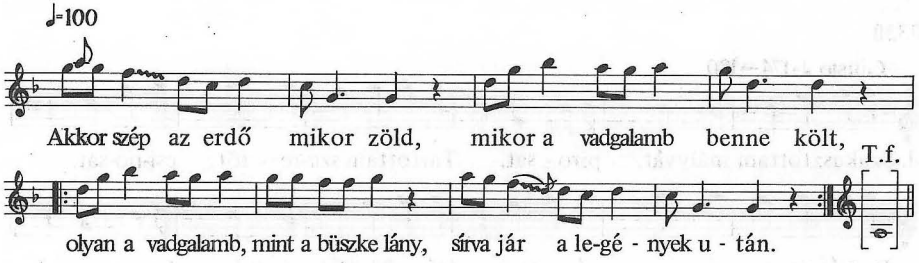
0326



2. Erre gyere, në mënj ara!
Jobb út van erre, mint ara.
Erre gyere szívem édës párja,
Erre gyere szívemnek a
Adj ëgy csókot utóljára! 3–4. ism.

AP 3038/e Bogács (Borsod) több asszony 1959 Vig–Sárosi

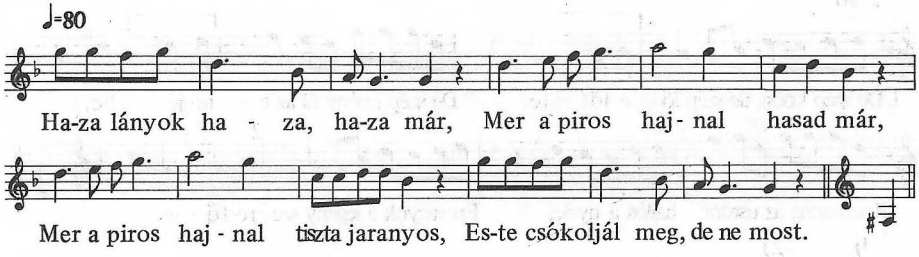
0327



2. Elvágtam az ujjam, jaj de fáj!
Fügefa levelét raktam rá.
Fügefa levele éjjel harmatos.
Kicsi a szeretőm, de csinos.

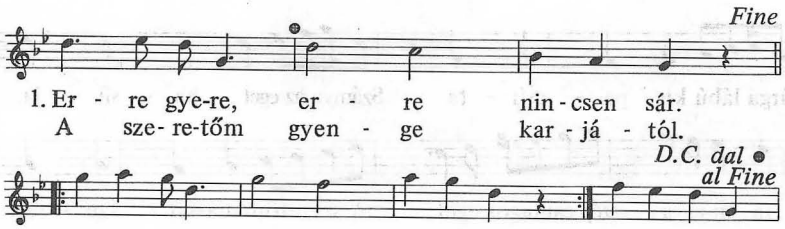
AP 8272/n Váraszó (Heves) 7 asszony 1972 Dobszay.

0328



AP 3044/b Rimóc (Nógrád) 13, 15 és 16 é. lányok 1959 Ág T.

0329

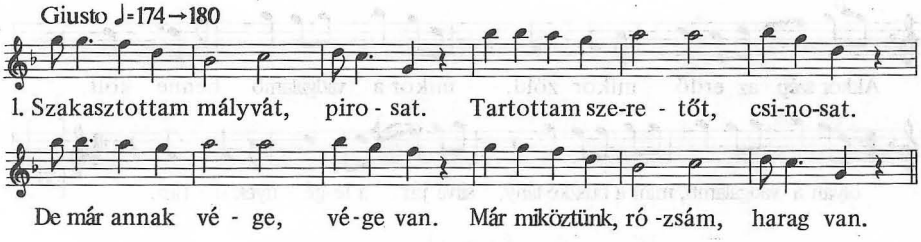


2. Csütörtökön este gyer nálunk.
Mindenféle virág van nálunk.
Ha fehér kell, fehéret adok,
Ha piros kell, az meg én vagyok.

3. Addig a házamból ki nem mégy,
Mig három szál gyertya le nem ég.
Már a negyedik is félen ég,
A szerelem még most sem elég.

Áj (Abaúj) fiatalság 1940–1941 Vargyas=Vargyas 1960–1961–1963 II/1 43. sz.

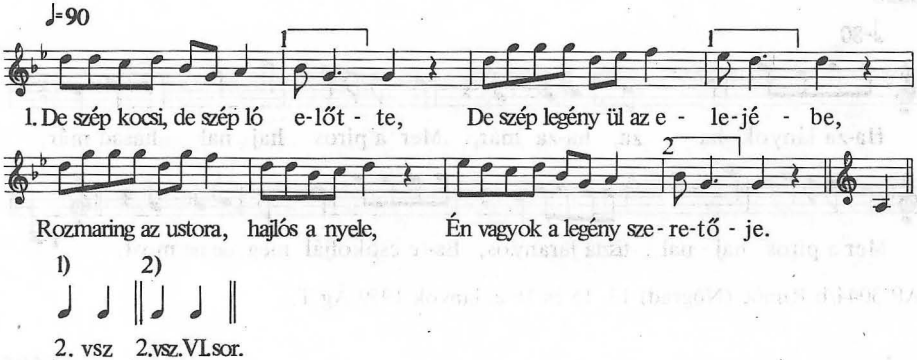
0330



2. Erre gyere, erre nincsen sár.
Nincsen az ajtómon semmi zár.
Kinyílik az ajtó magától,
A szeretőm gyenge karjától.

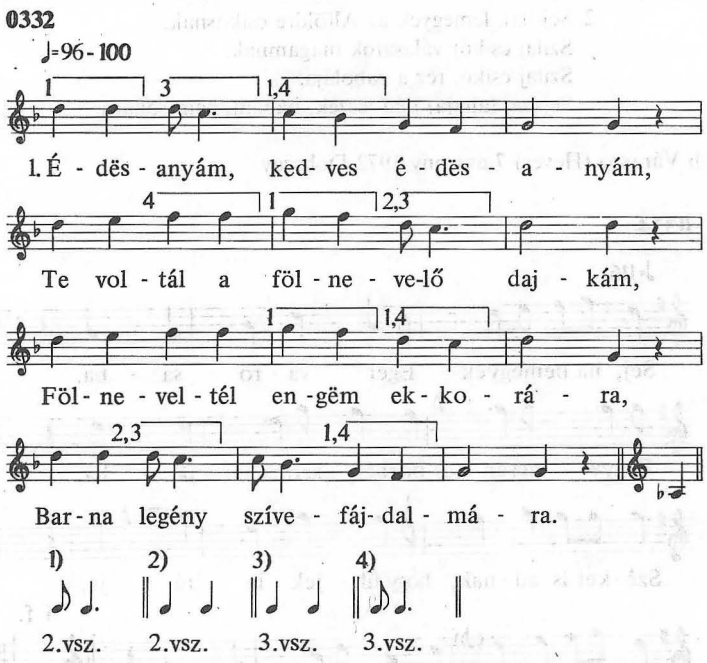
AP 7377/k Pusztafalu (Abaúj) asszonyok 1970 Halmos–Martin–Olsvai (A felvétel Kalocsán történt)

0331



2. Nagydorogon kettő *ja* kisbíró.
Ëggyik dobos, másik levélhordó.
Ojjan szépen ki tudja sej-haj dobolni:
Majjik legény mejjik lányt szereti.
Ojjan lánynak hordja *ja* rózsás levelet, 3–4. sorra
Ki *ja* legény szëme közé nevet.

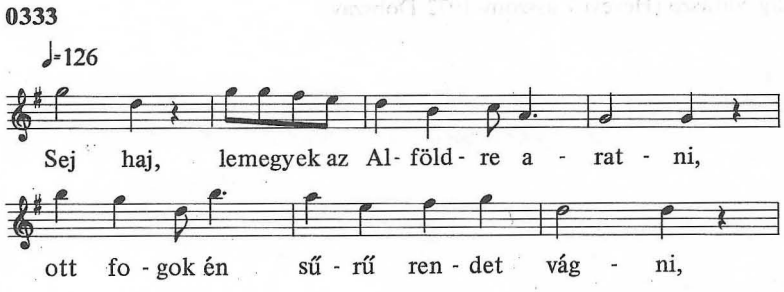
AP 8286/a Nagydorog (Tolna) 9 asszony és lány, 17–57 é. 1972 Olsvai

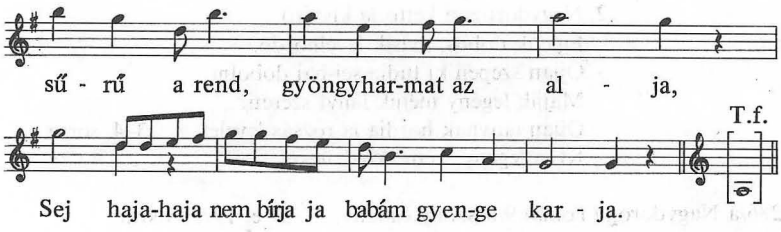


2. Tudod, babám, tudod azt az ëggyet:
Hogy én tégëd igazán szeretlek.
Nincsen
Nincs is oj kincs, mijér(t) od'adnálak,
Mer én tégëd holtig siratnálak.

3. Édës rózsám, ki volt indittója,
A mi szerelmünknek elrontója?
Nëm kivánok én annak ëgyebet:
Mëg në lássa kék csillagos eget!

AP 8285/d, i Nagydorog (Tolna) 9 asszony és lány, 17–57 é. 1972 Olsvai

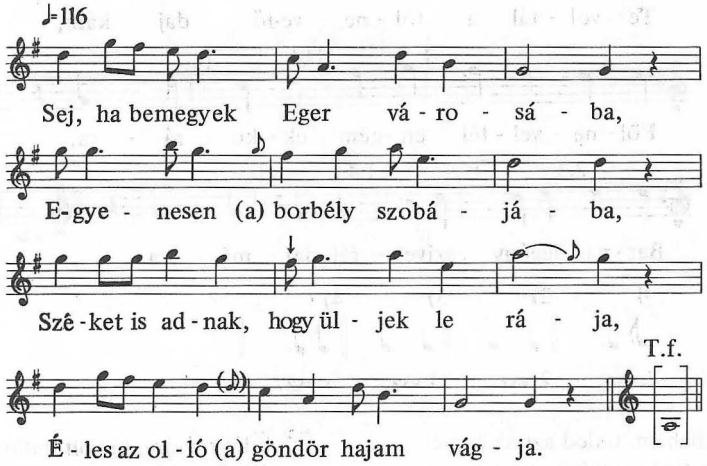




2. Sej-haj, lemegyek az Alföldre csikósnak.
Szilaj csikót választok magamnak.
Szilaj csikó, réz a zabolája.
Sej-haj (ahaja) tiéd leszek, babám, nem sokára.

AP 8272/h Váraszó (Heves) 7 asszony 1972 Dobszay

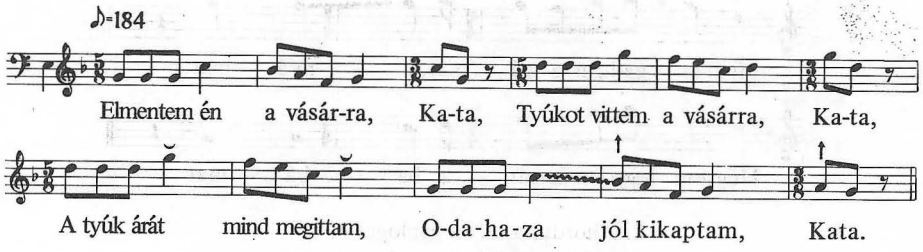
0334



2. Göndör a hajam, mind lehull a földre.
Gyere babám, szedd fel a kötényedbe!
Ahány szálat szedsz fel a kötényedbe,
Sej annyi százszor jussak az eszedbe!

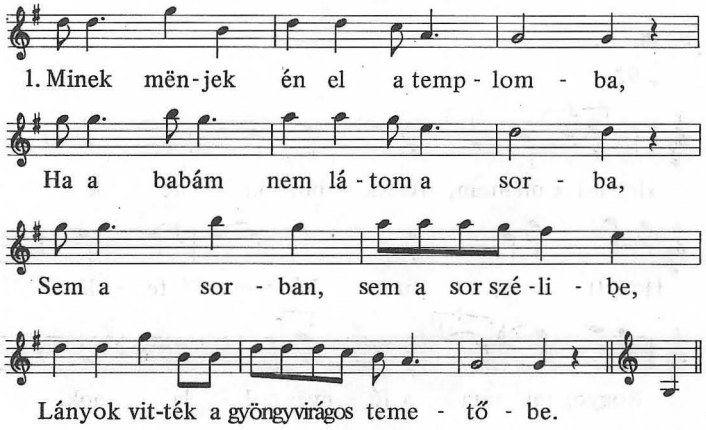
AP 8272/g Váraszó (Heves) 7 asszony 1972 Dobszay

0335



AP 6330/g Dunafalva (Baranya) 58 é. férfi 1961 Martin

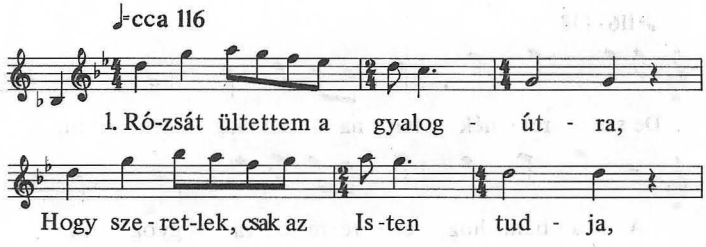
0336

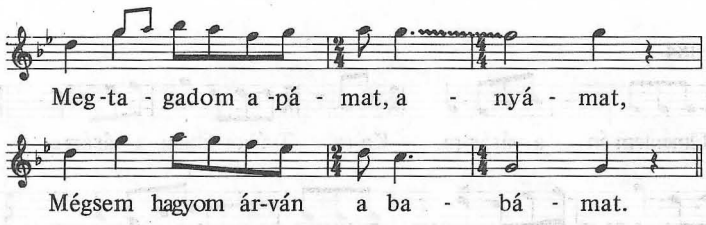


2. Búza, búza, három tábla búza.
Közepibe van egy tearózsa.
Széle piros, a közepe sárga.
Adj egy csókot, kisangyalom, utoljára!
3. Országúton mennek a katonák.
Már messziről fújják a trombitát.
Elől jön a hadnagy, aki vezet.
Gyere, babám, fogjál velem kezet!
4. Nem fogok a hadnagy úrral kezet,
Inkább írok egy rózsás levelet.
Máma megírom, holnap elolvasom,
Holnap után el kell masíroznom.

AP 7715/n Pincehely (Tolna) 69 é. asszony 1976 Paulovics

0337

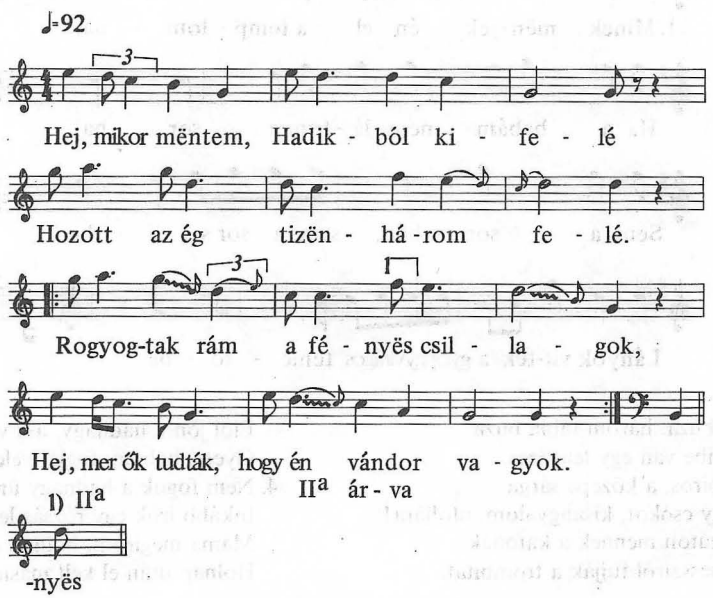




2. Elhordta a szél a gyalogútat.
Járnék hozzád, babám, de nem szabad.
Nem szabad nékem innen oda járni.
Tőled, kisangyalom el kell válni.

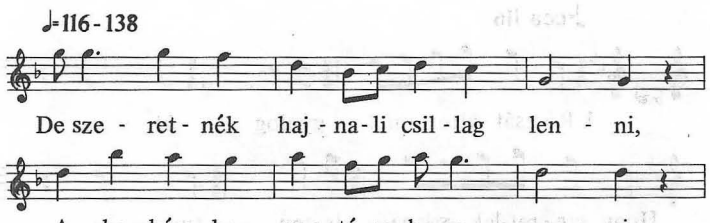
AP 3428/i Gyöngyöspata (Heves) 20 é. lány 1959 Halkovics

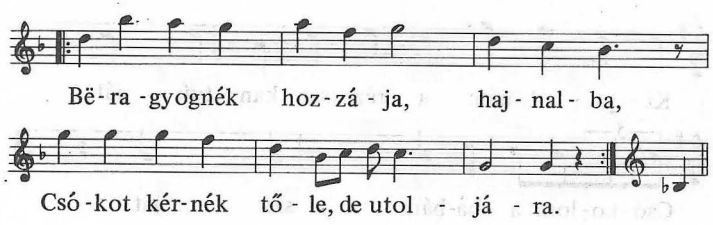
0338



AP 3112/f Hadikfalva (Bukovina) – Himesháza (Baranya) 52 é. férfi 1960 Kiss L.

0339

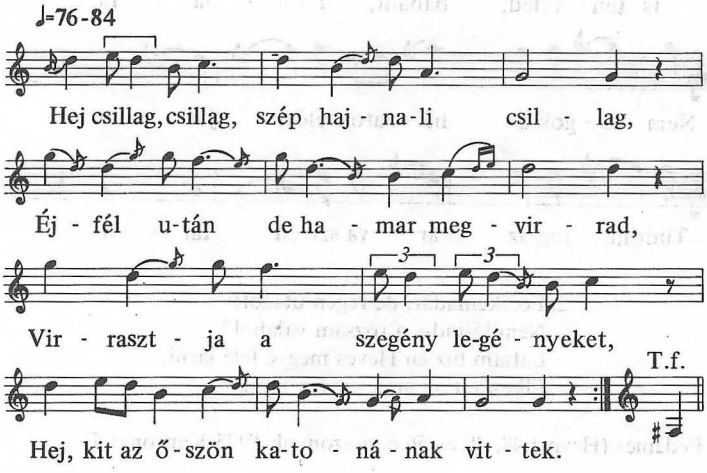




2. Viszi a víz a hollókői rétet.
Benne viszi a kedves szeretőmet.
Elmék, anyám, kifogom belőle.
Három évig voltam a szeretője.
3. Egy asszonynak két eladó lánya.
Egyik szekfü, a másik majoránna.
Én a szekfüt választom magamnak.
Ha meghalok, jó lesz a siromra.

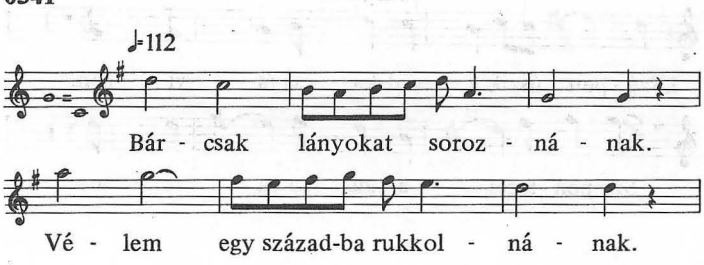
AP 6625/f–6626/a Hollókő (Nógrád) 5 asszony, 23–34 é. 1963 Borsai I.

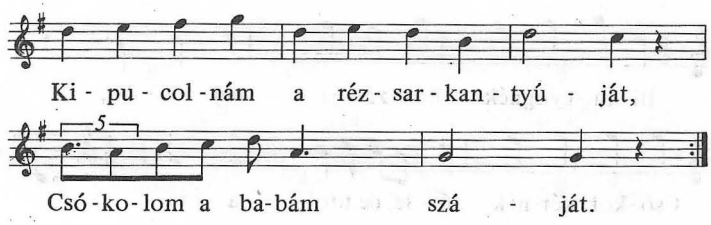
0340



AP 3049/d Körösfő (Kolozs) 63 é. asszony 1959 Bartók J.

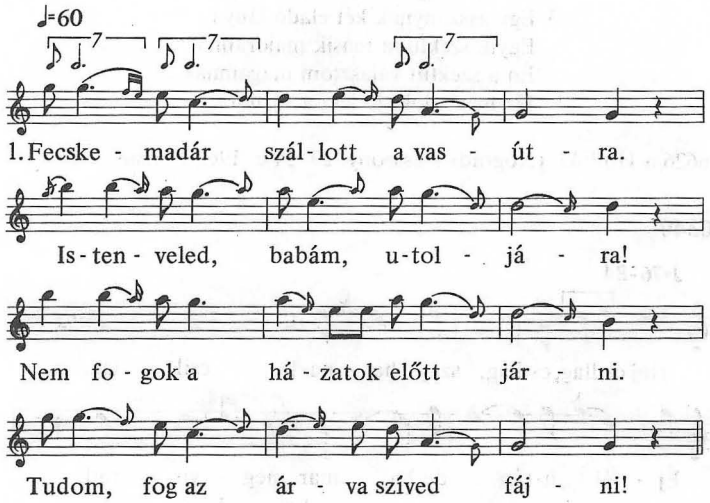
0341





AP 3489/d Kéked (Abaúj) 50 é. asszony 1959 Sztareczky

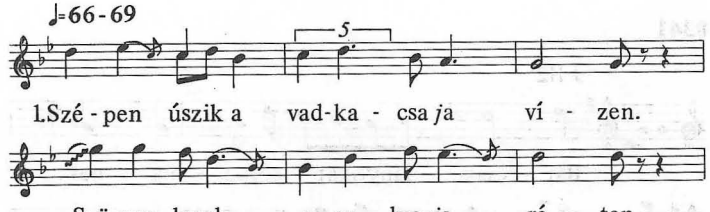
0342

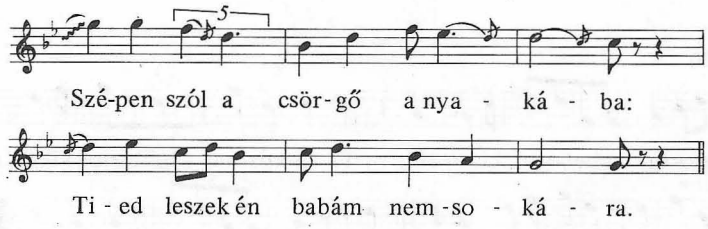


2. Fecskemadár, de régen utazol!
Nem láttad-e a rózsám valahol?
Láttam biz én Heves megye felé járni.
Elkezdett az árva szivem fájni.

AP 9591/f Fedémes (Heves) 48, 49 és 56 é. asszonyok 1975 Kapronyi T.

0343

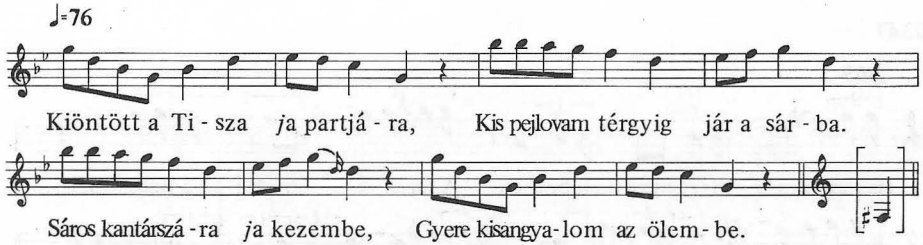




2. Barna kis lány, mikor hozzád jártam,
Ablakid alatt sokat áztam-fáztam.
De én azért nem hányom szemedre.
Van édesanyád, juttassa eszödbe.

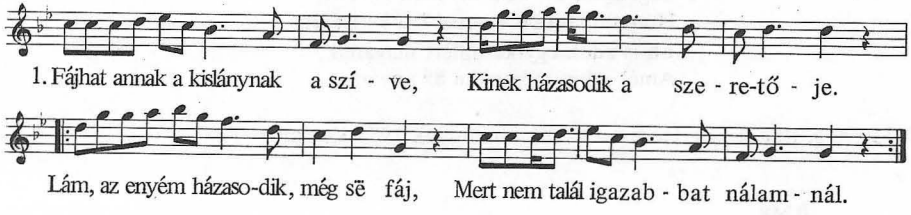
Bogyiszló (Pest) 18 é. lány 1932 Lajtha

0344



AP 6389/l Tápé (Csongrád) 70 é. asszony 1967 Paksa K.

0345

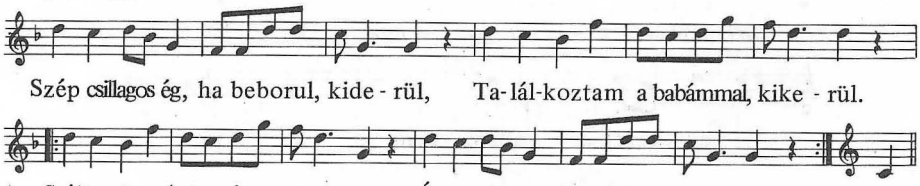


2. Fájhat annak a kislánynak a szíve,
Kinek más uccából a szeretője.
Lám az enyém velem van ëgy uccába.
Sok az irígy, nem szólhatok hozzája.

AP 3048/h Bogács (Borsod) kukoricafosztás résztvevői 1959 Víg–Sárosi

0346

♩=112-126

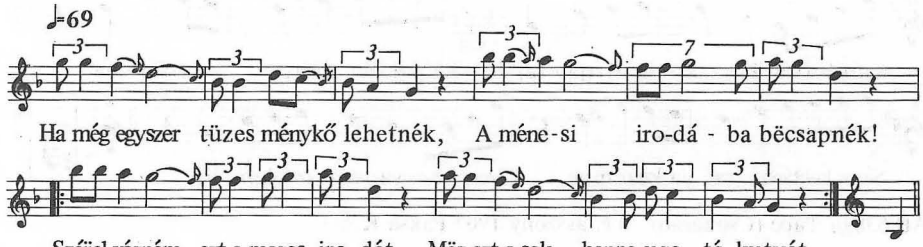


2. Szép csillagos ég ha beborul, kiderül.
Házunk előtt van egy lóca, rá ne ülj!
Ha ráülsz is, jól vigyázz, hogy le ne ess!
Voltál szeretőm, de már nékem nem kellesz!

AP 6626/h Hollókő (Nógrád) 5 asszony, 23–34 é., 1963 Borsai I.

0347

♩=69

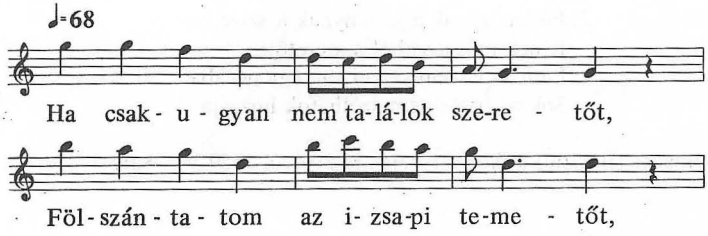


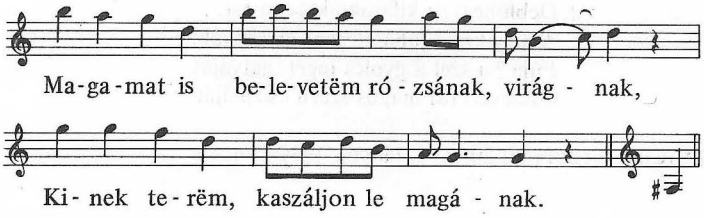
2. Sëgédtiszt úr, nem kívánok ëgyebet:
Hónalj-mankón keresse *j'* a kënyeret!
Én is adok egy-két fillért magának,
Amé' sokat mëgszidta az anyámat.

AP 9596/g, i Fedémes (Heves) 49–50 é. asszonyok 1975 Kapronyi T.

0348

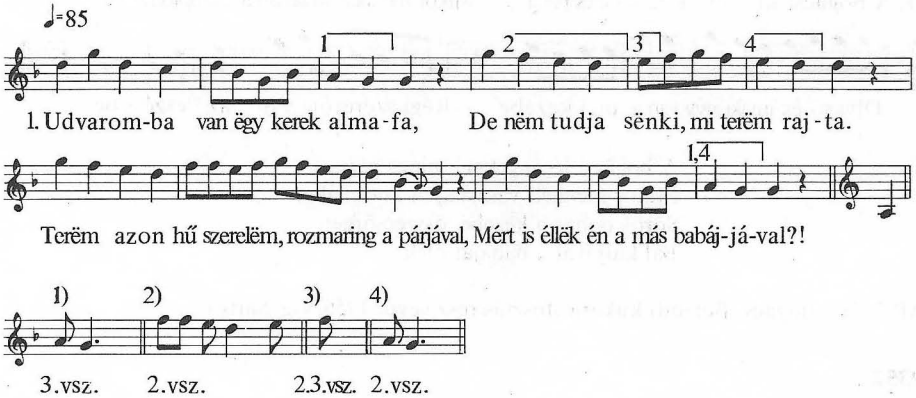
♩=68





AP 3044/c Rimóc (Nógrád) 13, 15 és 16 é. lányok 1959 Ág T.

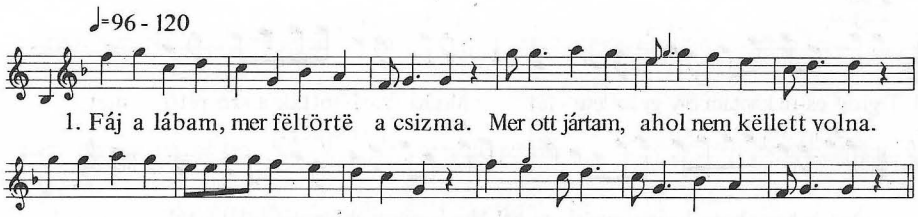
0349



2. Udvaromba ëgy kis patak csörgedëz.
Ablakom alatt ëgy barna legény keserëg.
Ojjan bussan, bánatossan zokogja ki azt a szót:
Nyisd ki, kedves kisangyalom, az ajtót!
3. Nëm nyittom ki, ugysëm adnak tëhozzád.
Mënyasszonyi gyöngykoszorum most fonják.
Ahhoz adnak, kit az árva, gyönge szivem nëm szeret.
Öngyilkossa lëszëk az életëmnek.

AP 8285/j Nagydorog (Tolna) női csoport 1972 Olsvai

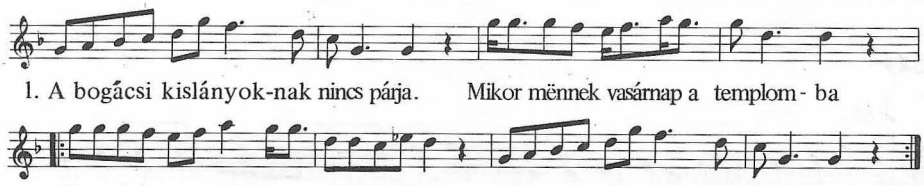
0350



2. Deblőhegyen kifaragták azt a fát,
Amelyikre a juhászlegént akasztyák.
Fúja *j* a szél a gyolcs ingét, gatyáját.
Összeveri (a) magos száru csizmáját.

Gr 66/B/b Domaháza (Borsod) 20, 23 é. lányok 1939 Dincsér

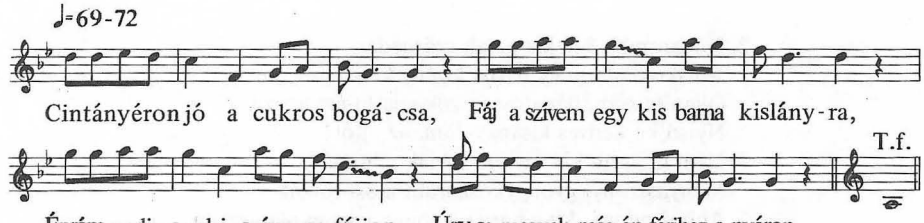
0351



2. A bogácsi legényëknek nincs párja,
Mikor mënnek vasárnap a kocsmába.
Sörös pohár a kezébe, összecsörgeti.
Bal karjával a babáját öleli.

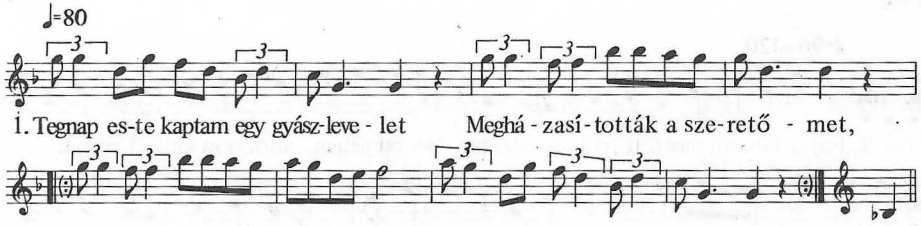
AP 3038/f Bogács (Borsod) kukoricafosztás résztvevői 1959 Víg–Sárosi

0352



AP 6254/d Váraszó (Heves) 50 és 58 é. asszonyok 1967 Dobszay

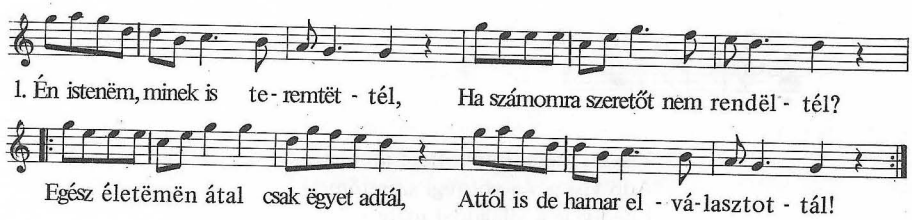
0353



2. Tisza partján halászlegény vagyok én.
A Tiszába aranyhalat fogok én.
Kiesett az aranyhal a ritka hálóból.
Én is kijestem a babám karjából.

AP 5991/g Rimóc (Nógrád) 32 é. asszony 1965 Borsai I.

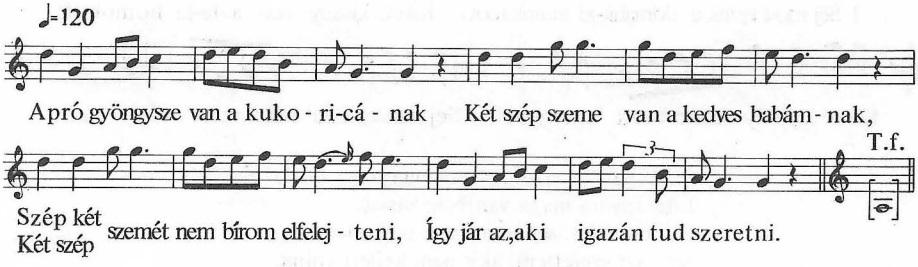
0354



2. Az éccaka nem aludtam egy órát.
Mindég hallgattam a babám panaszát.
Éjféltájba vallotta ki, hogy mi a baja:
Járna hozzám, de az anyja nem hagyja.

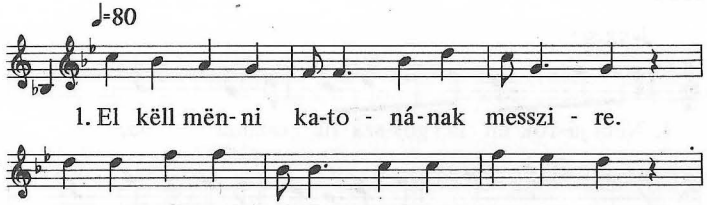
AP 3038/g Bogács (Borsod) kukoricafosztás résztvevői 1959 Víg–Sárosi

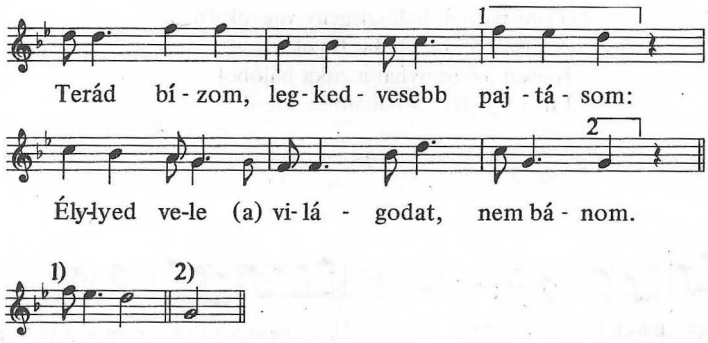
0355



AP 8272/j Váraszó (Heves) 7 asszony 1972 Dobszay

0356

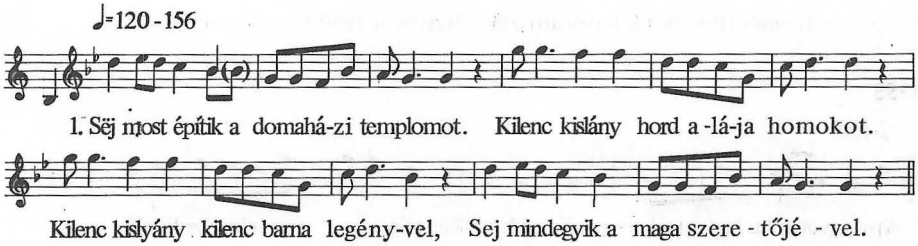




2. Visszajöttem, kitőjtöttem időmet.
Add vissza *j* a vót régi szeretőmet!
Élted vele a világodat idáig.
Én majd élem (a) koporsóm bezártáig.

Gr 66/B/a Domaháza (Borsod) 20, 23, 23 é. lányok 1939 Dincsér

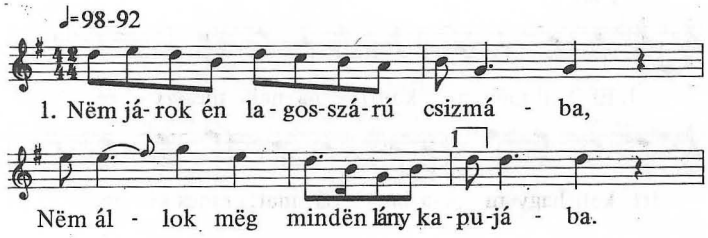
0357

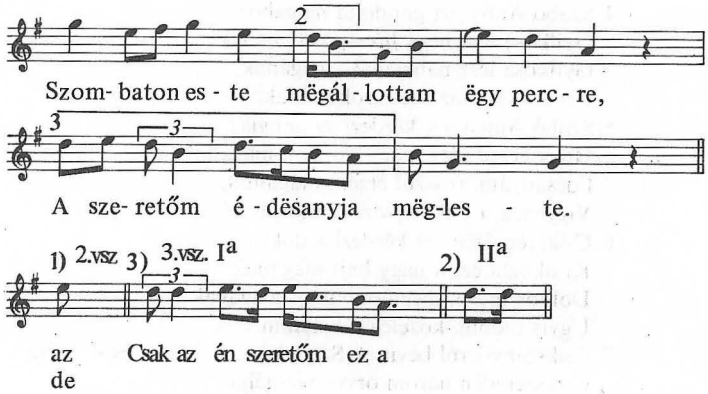


2. Sëj zárda, zárda, a miskolci nagy zárda!
Édësanyám maga van belë zárva.
Se nem édës, sennem egész mostoha.
Sej aszt szerettem, akit nem këllett volna.

Gr 66/B/c Domaháza (Borsod) 20, 23, 23 é. lányok 1939 Dincsér

0358

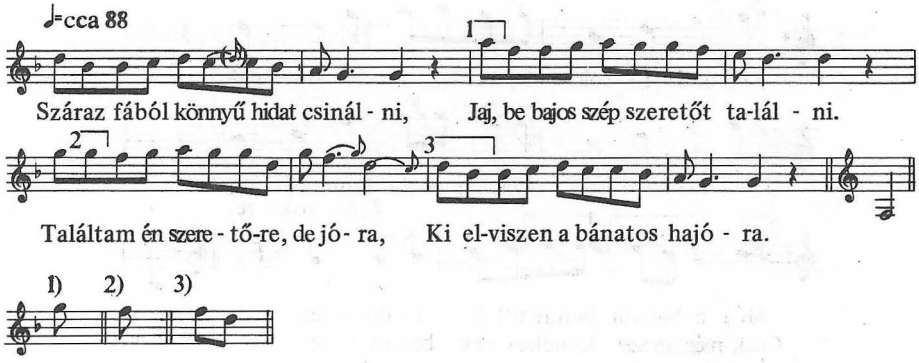




2. Még mámma is hánnya-veti szëmëmre,
Ki lánnyával beszélgettem az este.
Nëm beszélgettem én vélle sokájig:
Ijfél után keét vagy három órájig.
3. Páros kis kés a zsebëmbe, de éllës!
Kijé ez a barna kislány? De kényës!
Ha kényës is, másnak āra mi gondja?
Csak az én szeretőm ez a kis barna.

AP 3067/b Zsáka (Bihar) 62 é. férfi 1959 Kiss L.

0359

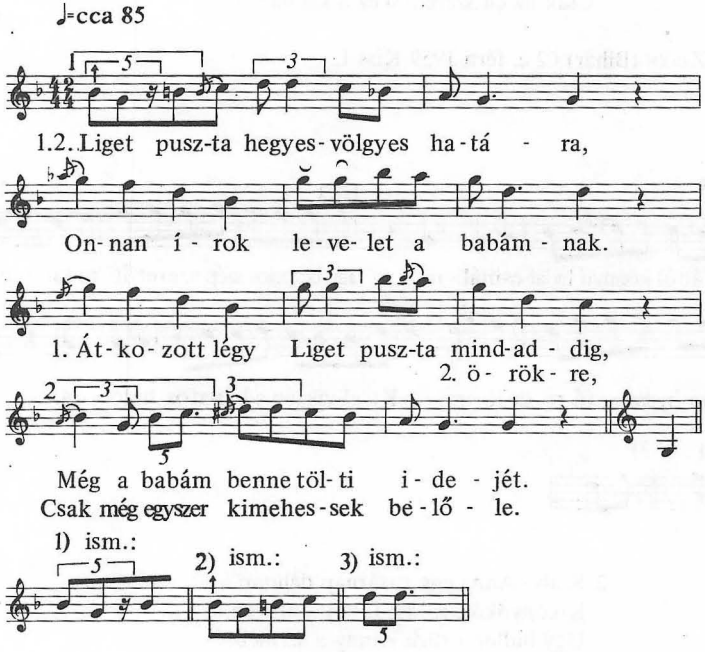


2. Szabó Anna egy vasárnap délután
Kikönyökölt zöldre festett ablakán.
Ugy hullot a sürü könny a szeméből,
Mind a záporeső a magos égből.
3. Szabó Gyula jő alólról lóháton.
Azt kérdëzi: mér sirsz, Anna galambom?
Hadd el, Gyula, ne kérdëzd, hogy mér sírok!
Te tëtted el az én fényës napomot.

4. Szabó Anna azt gondolta magábo:
Gyilkosa lësz négy hónapos babának.
Gyilkosa lësz babájának, magának,
Bánatot hoz az egész rokonának.
5. Szabó Annát azt kérdezi az annyja:
Hogy érzëd még, édës lányom, magadot?
Édësanyám, rosszul érzëm magamot,
Vigyenek a csíkszépvizi doktorohoz!
6. Csíkszépvízën azt kérdezi a doktor:
Ki okozta ezt a nagy bajt magának?
Doktor uram, megmonhatom magának:
Ugyis tudom, közeleg a halálom.
7. Csíkszépviízről bévitték Szeredába, 1., 3.,és 4. sorra
Csíkszeredén három orvos vizsgálja.
Mind a három komoly baját találja.
Elbúcsúzott jó apjától, anyjától, 3–4. sorra
Azután a kósteleki lányoktól.

AP 3520/b Gyimesközéplok (Csík) 69 é. asszony 1960 Sárosi

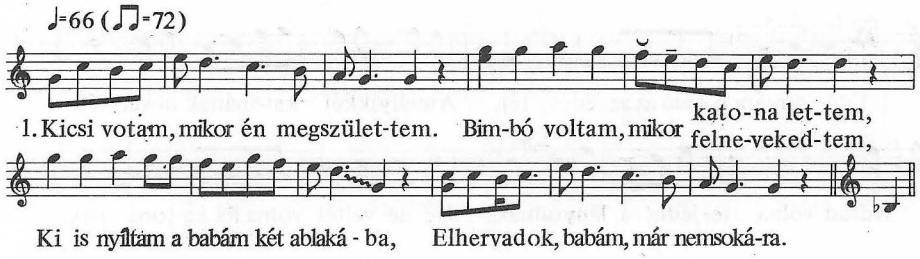
0360



2. Ligetpuszta hegyes-völgyes határa.
Onnan irok levelet a babámnak.
Átkozott légy Ligetpuszta örökre!
Csak még egyszer kimehessek belőle!

AP 2827/e Galgamácsa (Pest) 63 é. asszony 1959 Bartók J.

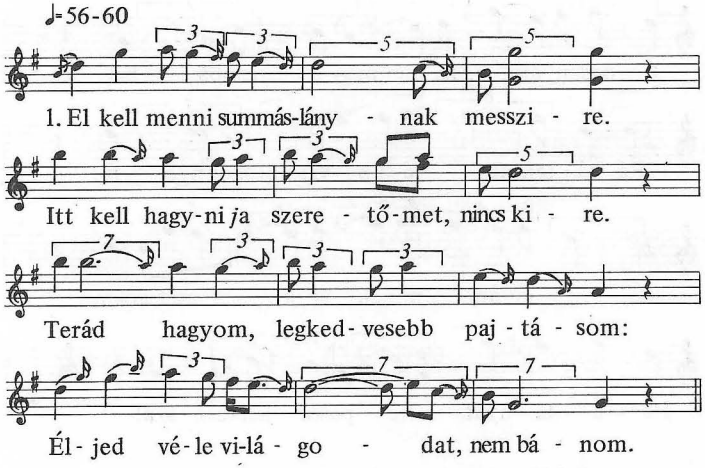
0361



2. Katona se lettem volna de soha,
Ha *j*az anyám be nem iratott volna.
De az anyám még akkor beiratott,
Kicsi voltam, a bölcsőbe ringatott.

AP 2720/e Mátraszentimre (Heves) 5 asszony és lány, 15–49 é. 1957 Borsai I.

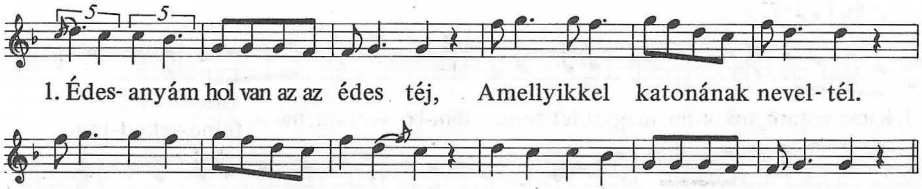
0362



2. Maj' ha letelik a három esztendő,
Kedves pajtá'm, add vissza *j*a szeretőm!
Élted véle (a) világodat idáig,
Én majd élem koporsóm bezártáig.

AP 9590/a Fedémes (Heves) 49, 50, 56 é. asszonyok 1975 Kapronyi T.

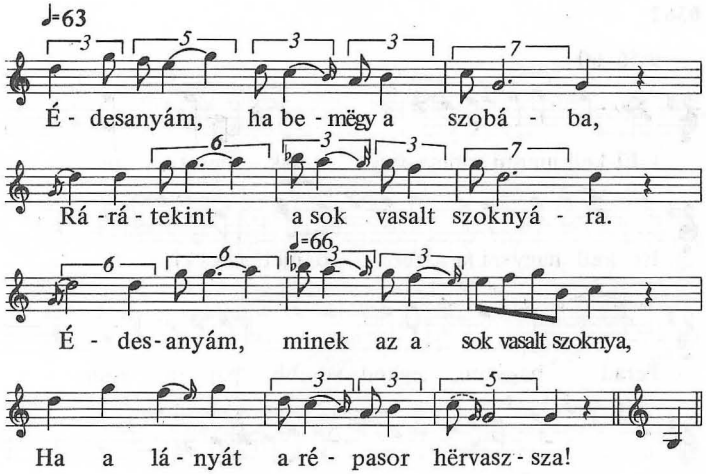
0363



2. Édesanyám, de szépen felneveltél,
Mikor engem karjaiddal rengettél!
Akkor mondtad, (hogy) jó leszek katonának,
Mégpediglen magyar Miklós-huszárnak.

AP 3255/f Magyaró (Maros-Torda) 72 é. férfi 1960 Paulovics

0364

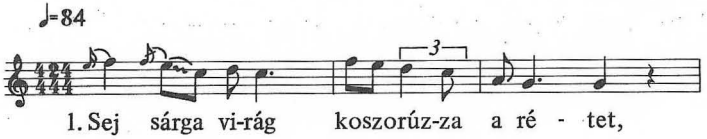


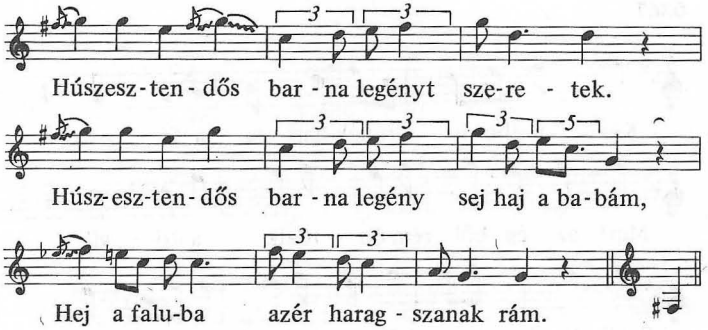
2. Mëg van már a cukorrépa kapálva.
Áldja mëg az Isten, aki kapálta!
Áldja mëg a hat hónapos summáslányokat!

Verje mëg a fëlvigyázó urakat!

AP 9593/b 9596/e Fedémes (Heves) 48 é. asszony 1975 Kapronyi T.

0365

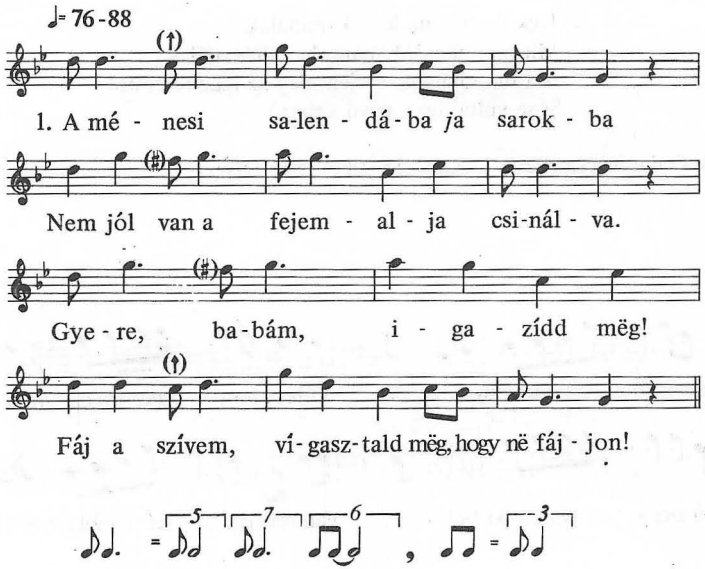




2. Sej sarok kocsma, sárgára van meszelve.
Ha nem szeretsz, barna legény, ne gyere.
Kikisérlek, be se zárom sej-haj az ajtót.
Hej várom azt a hü szeretőm, aki vót.

AP 2827/b Galgamácsa (Pest) 63 é. asszony

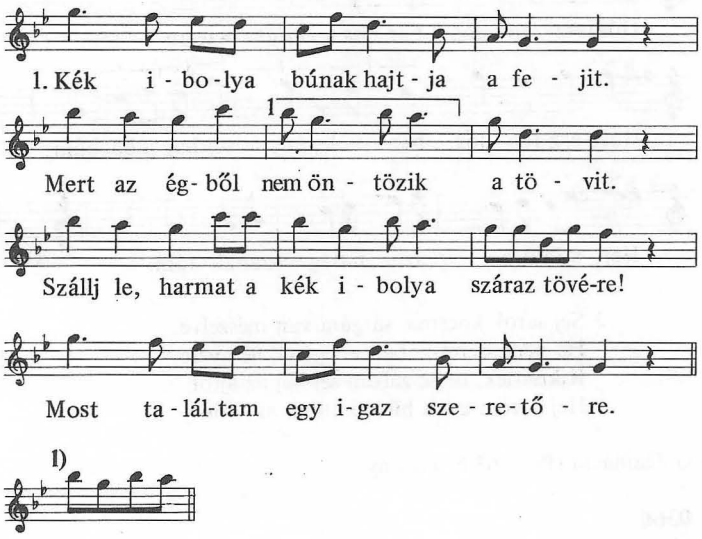
0366



2. Kerek az én szoknyám alja, de csuhajla.
Barna legény fekszik rajta, de csuhajla.
Adj egy csókot éjféltájba!
Az lesz az én szoknyám ára, de csuhajla.
3. Az én gombos nyoszolyámba, de csuhajla
Nem jól van a fejem alja, csuhajja.
Gyere, babám, igazitsd meg!
Fáj a szivem, vigasztald meg, hogy ne fájjon!

Ap 9592/b Fedémes (Heves), 48, 49, 53 és 56 é. asszonyok 1975 Kapronyi T.

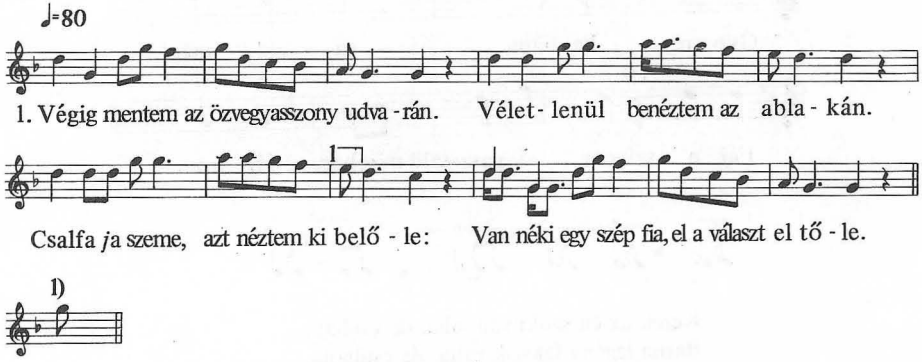
0367



2. Kék ibolya, ha leszakajtanálak?
Mit mondanál, babám, ha elhagynálak?
Azt mondanám: verjen meg az igaz teremtő!
Sose voltál igaz szívü szerető.

AP 4031/k Galgamácsa (Pest) 12 lány, 15–18 é. 1958 Olsvai

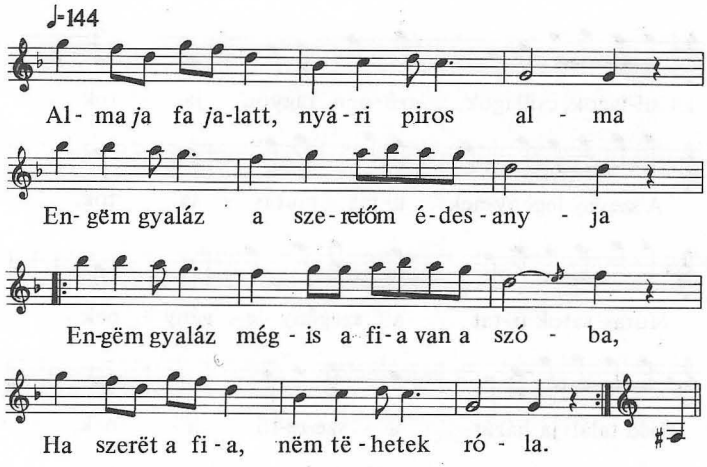
0368



2. El el elmegyek, nem maradok e tájon,
Hogy a szívem a szeretőmér ne fájjon.
Mer a szívem a szeretőmér nagyon fáj.
Szőkét szeretek, mer a barna megcsalt már.

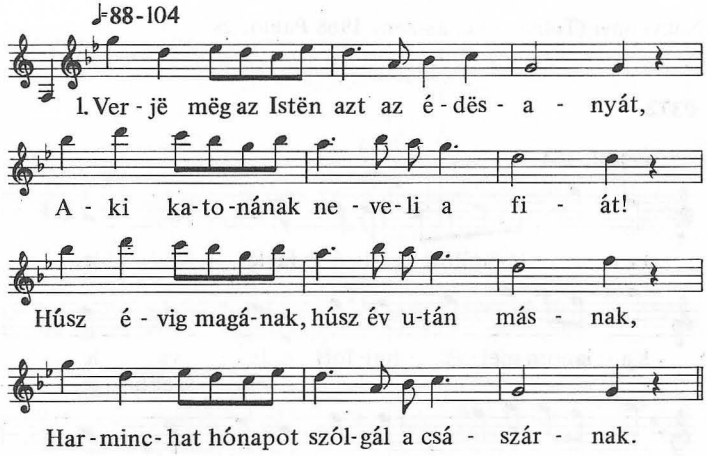
AP 618/d Rimóc (Nógrád) 17 é. lány 1952 Manga–Kertész

0369



AP 7750/a Szuha (Nógrád) 56 é. asszony 1969 Borsai I.

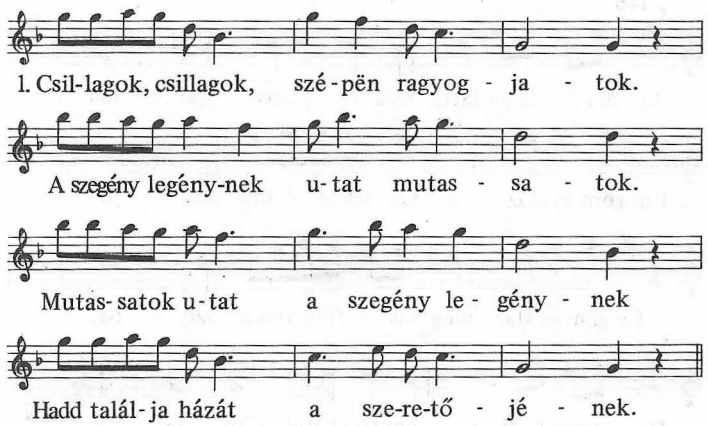
0370



2. Verjë mëg az Istën azt az édësanyát,
Ki gazdag legénnek neveli a lyányát!
Mer a gazdag legény üti-veri-csápja,
De ja szëgény legény öleli-csókolja.

Gr 66/A/a Domaháza (Borsod) 23 é. lány 1939 Dincsér

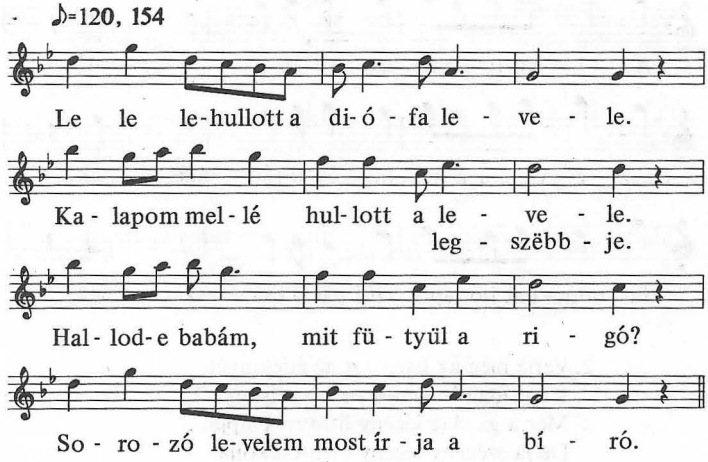
0371



2. Istenëm, Istenëm, édës jó Istenëm!
Mikor lësz énnékëm szép szabad életëm?
Akkor lesz énnékëm szép szabad életëm,
Majd ha a babámat két karral ölelëm.

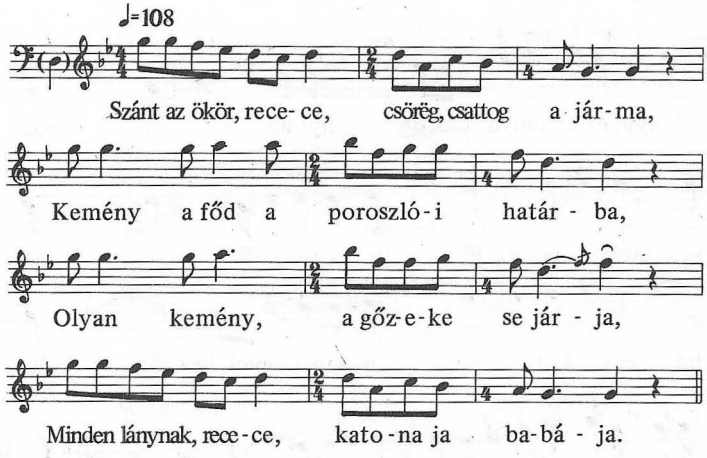
AP 6809/h Nagykónyi (Tolna) 53 é. asszony 1968 Paulovics

0372



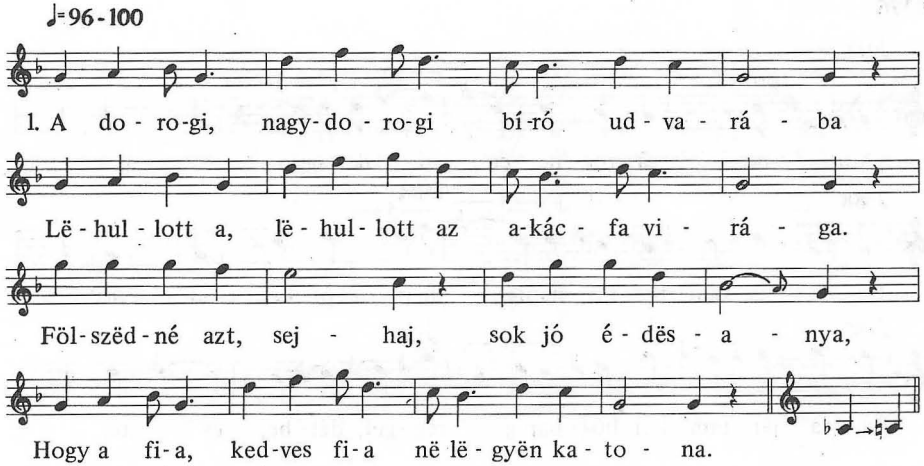
Áj (Abaúj) lányok, menyecskék, 14–30 é. 1940 Vargyas=Vargyas 1960–63 229 sz.

0373



AP 5377/b Poroszló (Heves) 65 é. férfi 1964 Vass L.

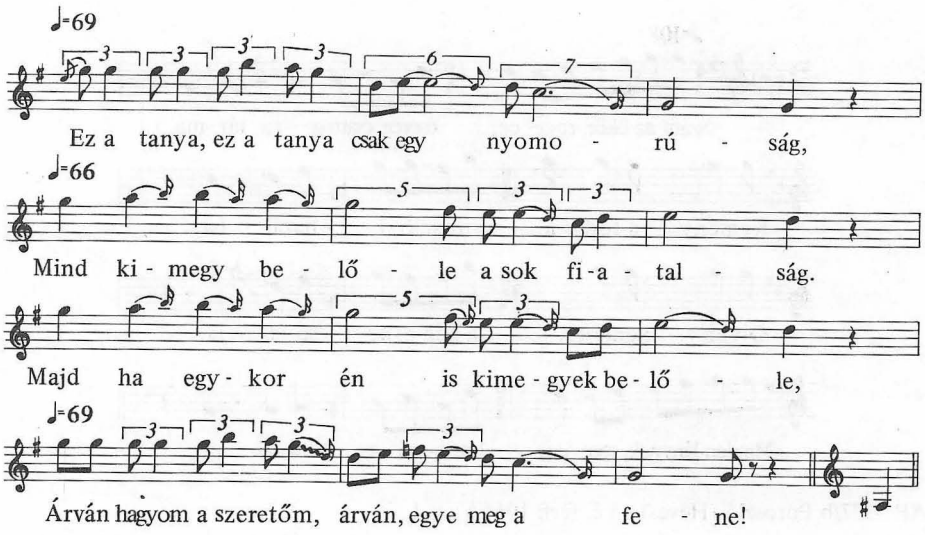
0374



2. Sáros lëtt a, sáros lëtt a kis pejlovam lába.
Tërdig lëjár, tërdig lëjár az agyagos sárba.
Szenvedj, lovam, szenvedj, szenvedj a gazdádért! Ismételve.
Én is sokat szenvedëk ëgy csinos barna lányért.

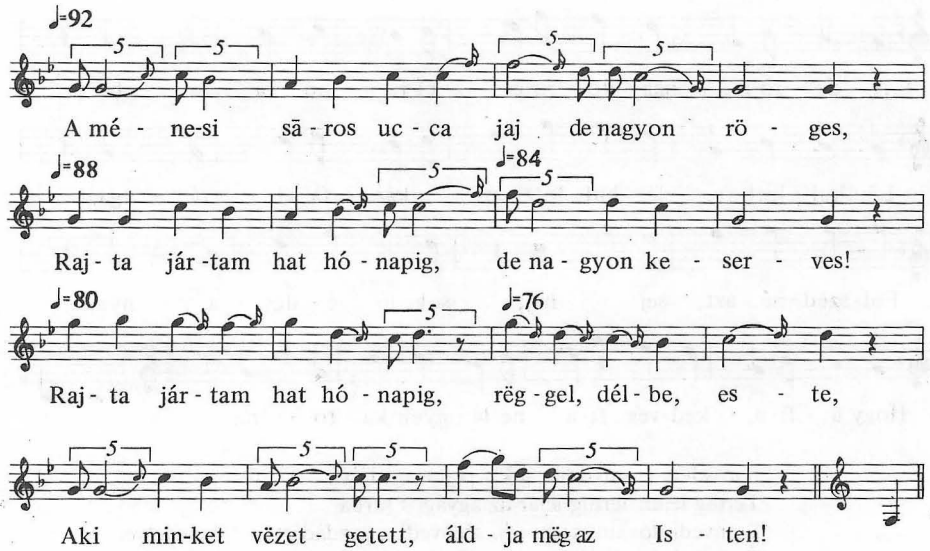
AP 8285/f Nagydorog (Tolna) asszony-csoport 1972 Olsvai

0375



AP 9597/b Fedémes (Heves) 48–49 é. asszonyok 1975 Kapronyi T.

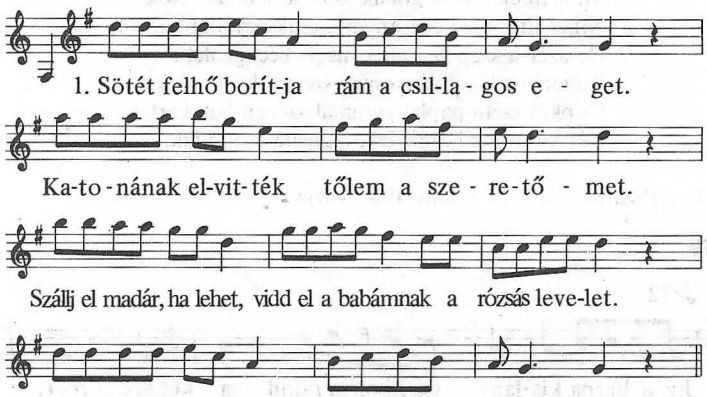
0376



AP 9597/h Fedémes (Heves) 48–49 é. asszonyok 1975 Kapronyi T.

0377

♩=108-126

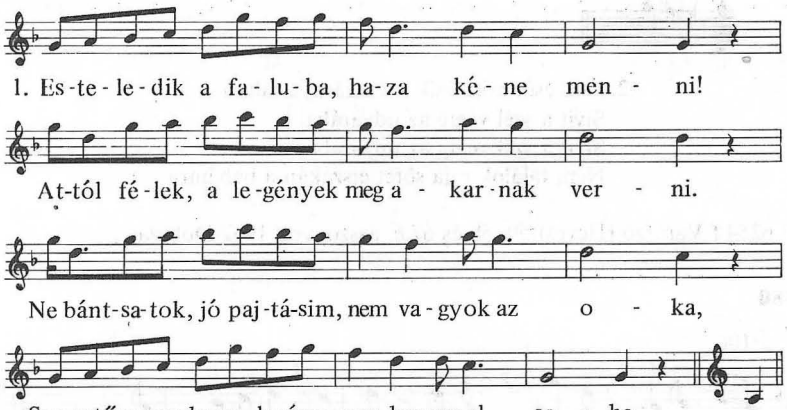


2. Jaj Istenem, mit tegyek, mindég rólam beszélnek.
Fülem mellett, ha lehet, eleresztem a szélnek.
Fülem mellé erisztem,
Azt beszélik felőlem a domaházi legények, a semmirevalók:
Barna legény a babám, szeret is ő igazán.

Gr 66/A/c Domaháza (Borsod) 20 és 23 é. lányok 1939 Dincsér

0378

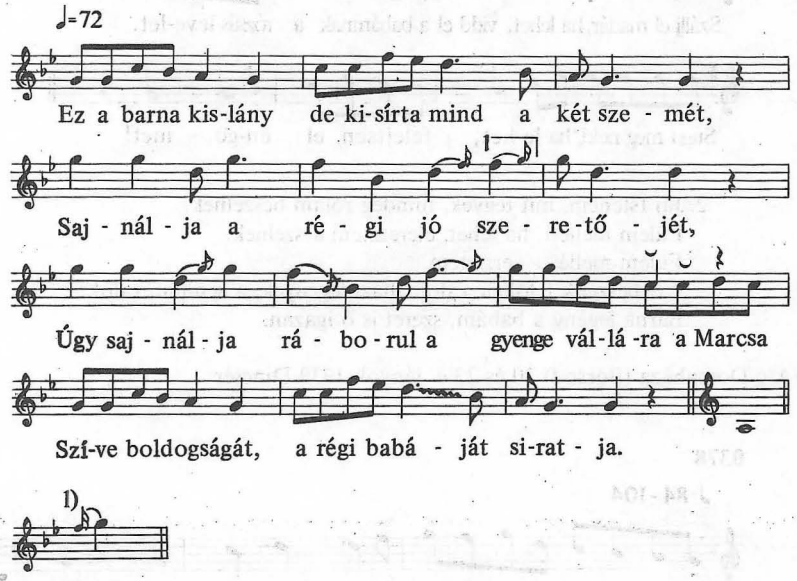
♩=84-104



2. Barna kislány ablakába jó estét, jó estét!
Szálást kérnék, kisangyalom, ha beeresztenél.
Mindenféle csavargónak szálást nem adhatok.
Nincs itthon az édesanyám, csak egyedül vagyok.
3. De azér a szép szavadér mégis beengedlek.
Rugonyos kis diványomra szépen lefektetlek.
Csipkés szélü paplanyommal szépen betakarlak.
Két karommal átölellek, reggelig csókollak.

AP 3774/f Ura (Szatmár) két 19 é. lány 1960 Vargyas

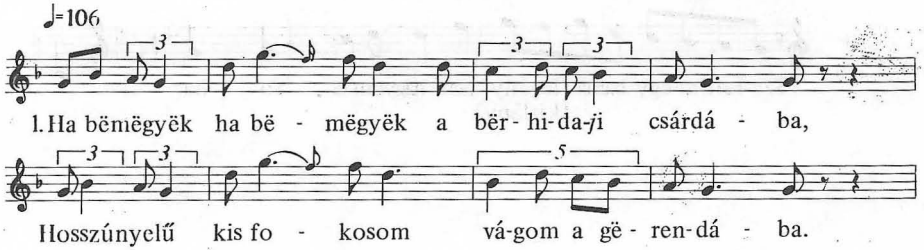
0379

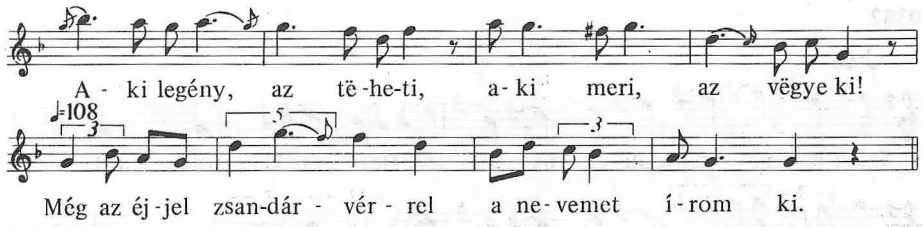


2. Esik eső, esik, esik a kaszárnya falára.
Sivit a szél végig az udvarába.
Sivit a szél végig az udvarába,
Nem találok rája sötét éjszakán a babámra.

AP 6254/f Váraszó (Heves) 50, 58 és 67 é. asszonyok 1967 Dobszay

0380

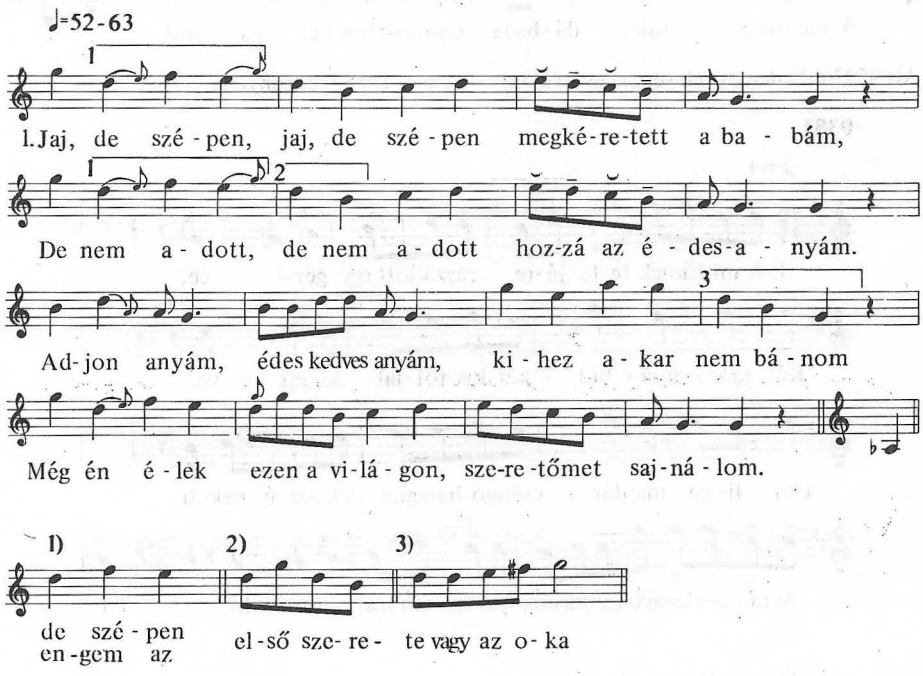




2. Ha bemëgyëk, ha bemëgyëk a babám szobájába,
Lëjülök a, lëjülök a zöld huzatos díványra.
Vállajimra hajtja fejét, el në felejtsem a nevét.
Në sírj, kedves kisangyalom, nëm lëszöl elfelejtve.

AP 5030/e Berhida (Veszprém) 72 é. férfi 1965 Kiss L.

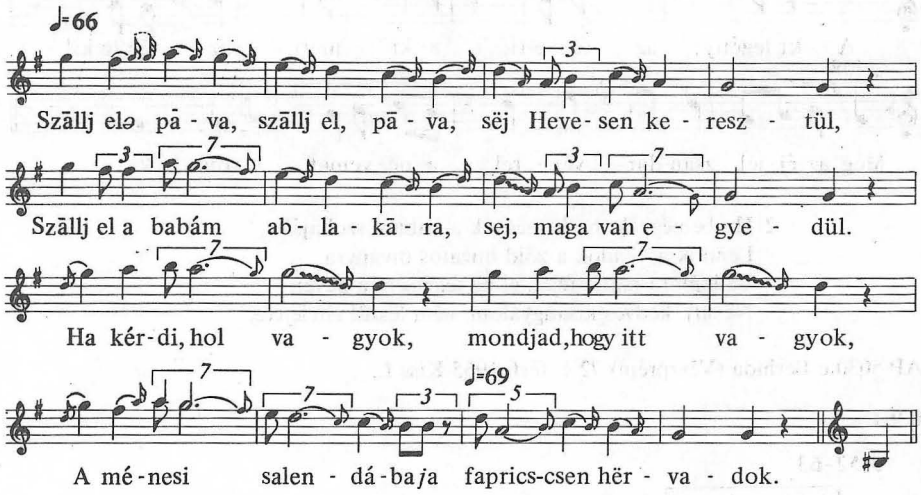
0381



2. Jaj de szépen, jaj de szépen hirdetnek a templomba.
De engem az első szeretőmmel nem hirdetnek ki soha.
Látod anyám, édes-kedves anyám, te vagy az oka,
Hogy engem az első szeretőmmel nem hirdetnek ki soha.

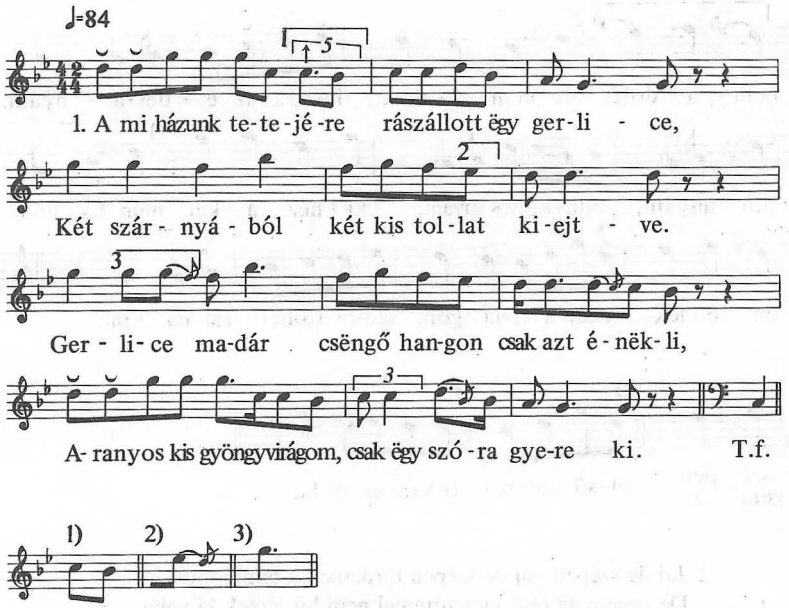
AP 2718/c Mátraszentimre (Heves) hét asszony és lány, 15–56 é. 1957 Borsai I.

0382



AP 9592/c Fedémes (Heves) négy asszony, 48–56 é. 1975 Kapronyi T.

0383

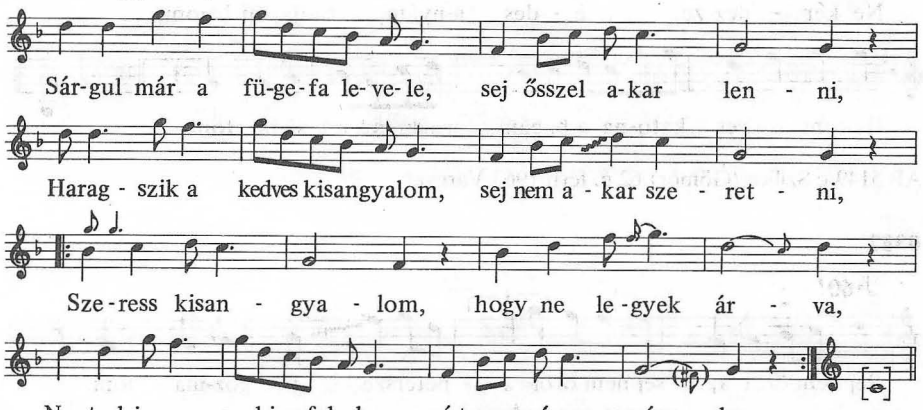


2. Nëm messze van innen oda, jegënyefa tövébe:
Két szerelmes játszik ëgymás ölébe.
Ëgyik nézi Cétény vizén a fehér habot,
Másik nézi fënn az égën a ragyogó csillagot.

AP 1704/c Nagycétény (Nyitra) 48 é. férfi 1956 Vikár L.

0384

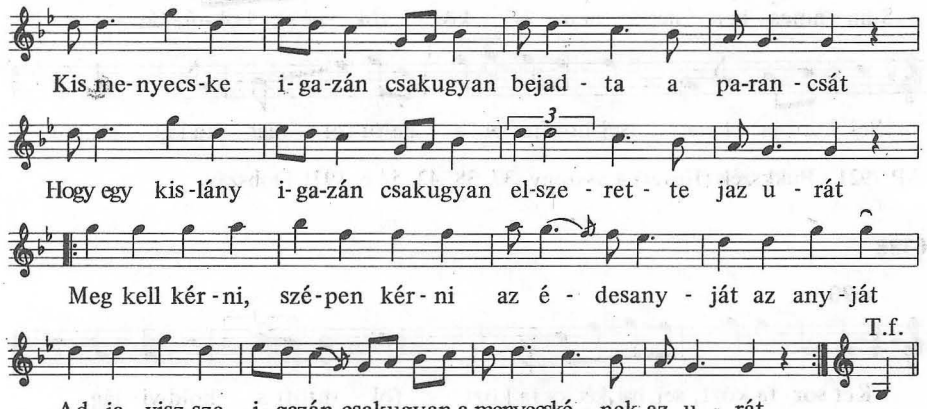
♩=108 (gyorsul)



AP 8273/b Váraszó (Heves) 7 asszony 1972 Dobszay

0385

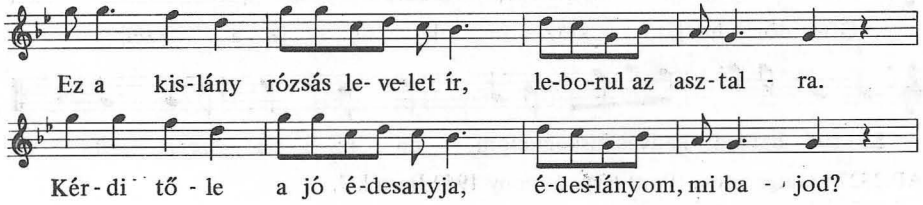
♩=112-116

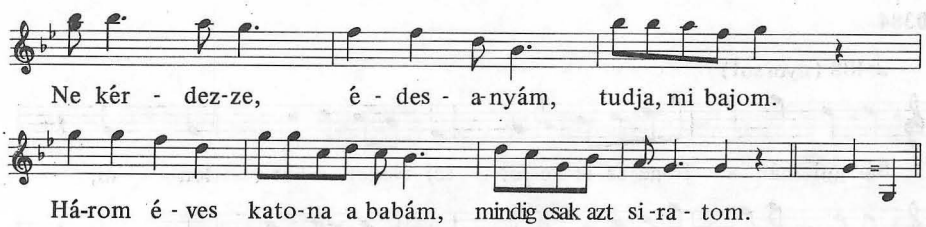


AP 7042/g Szilágyi (Bács-Bodrog) 66 é. asszony 1969 Kiss L.

0386

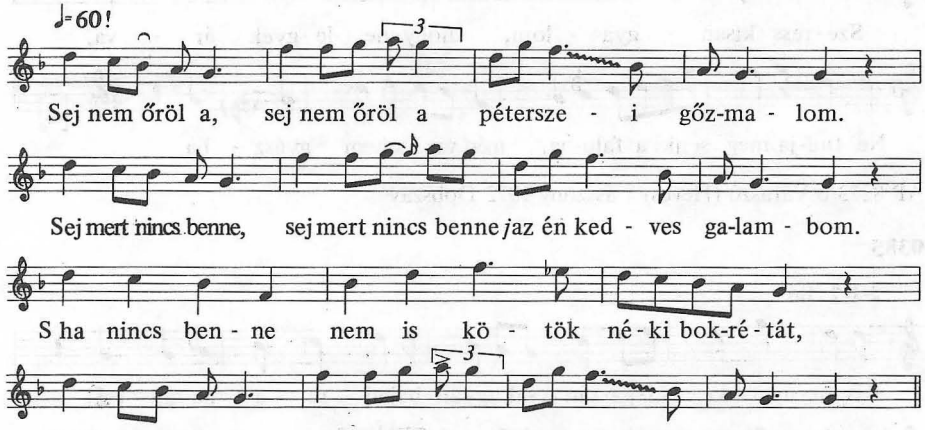
♩=80 (sorok elején)-88 (3. sor.)





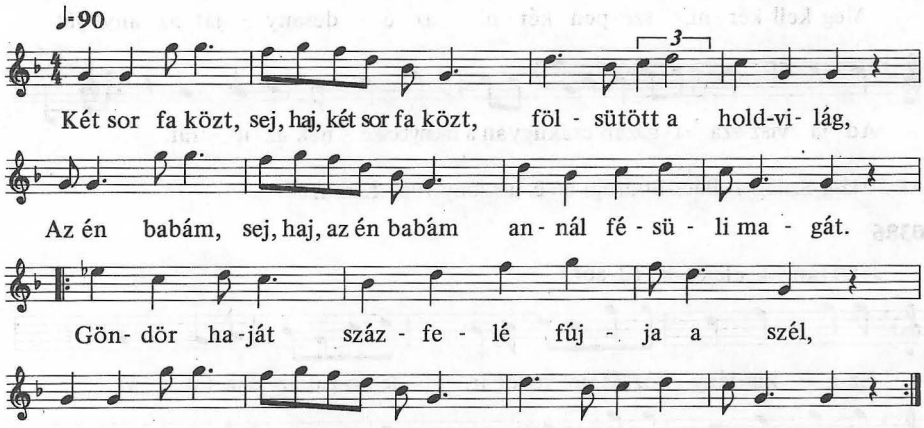
AP 5149/c Szilice (Gömör) 62 é. férfi 1963 Vargyas

0387



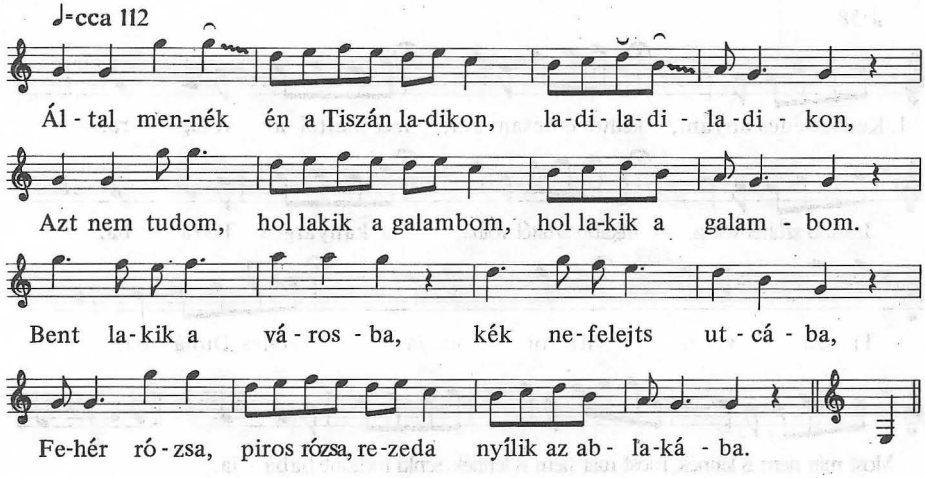
AP 7921/j Bükkszék (Heves) 4 asszony, 37, 38, 42, 54 é. 1971 Dobszay

0388



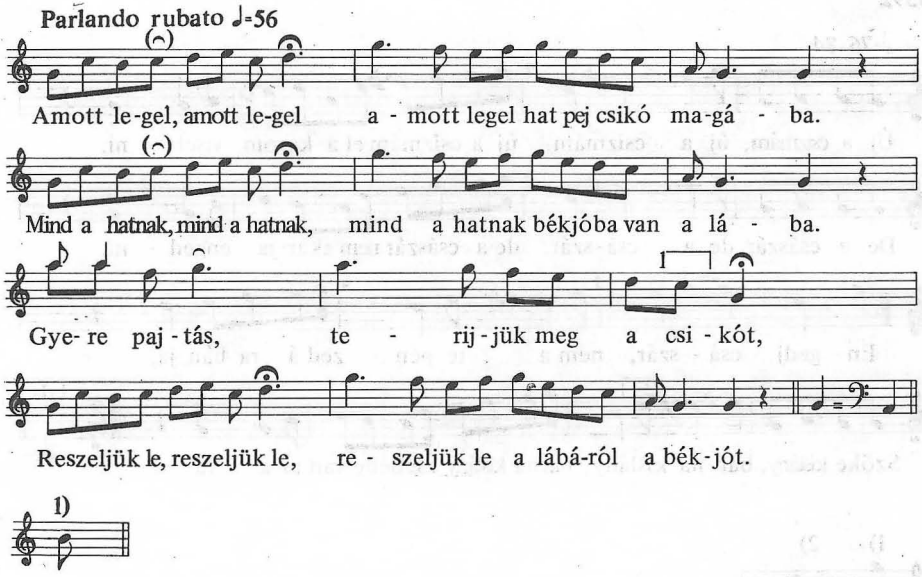
AP 2827/i Galgamácsa (Pest) 63 é. asszony 1959 Bartók J.

0389



AP 8128/b Csép (Komárom) 58 é. asszony 1969 Gábor J.

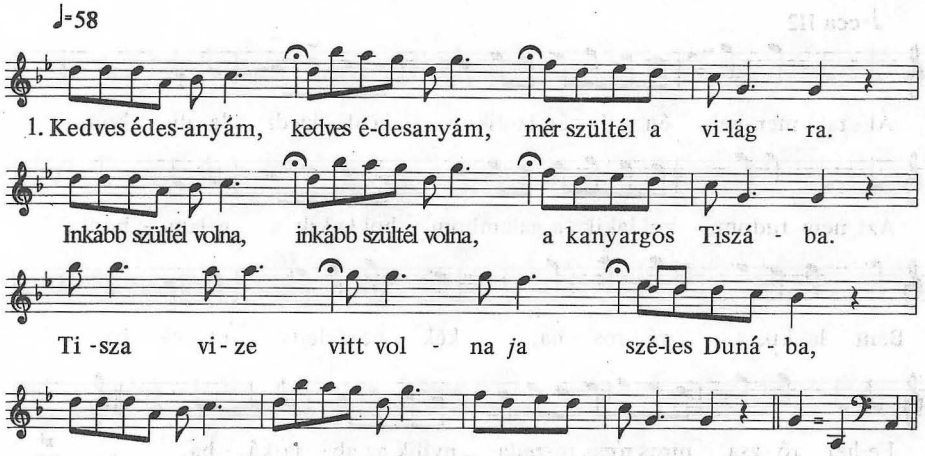
0390



2. Lereszeltük, lereszeltük, lereszeltük a lábáról a békjót.
Most már, pajtás, most már, pajtás, most már, pajtás, merre hajtjuk a csikót?
Ara hajtjuk, amerre a nap leszáll, 3–4. sor ism.
lejár,
Arra, tudom, arra, tudom, arra, bizony a gazdája sosem jár.

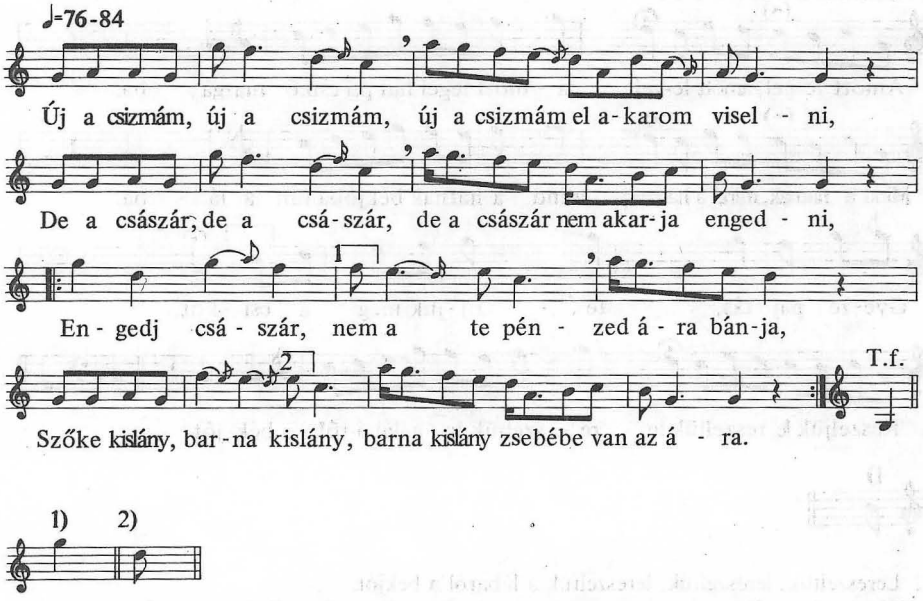
AP 5147/h Hosszuszó (Gömör) 54 és 55 é. férfi 1963 Vargyas

0391



AP 5151/d Szilice (Gömör) 54 é. asszony és 58 é. férfi 1963 Vargyas

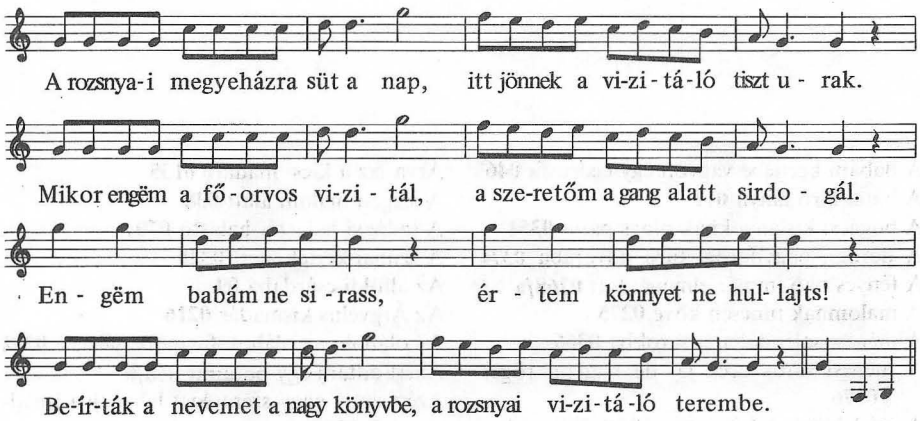
0392



AP 3049/f Körösfő (Kolozs) 63 é. asszony 1959 Bartók J.

0393

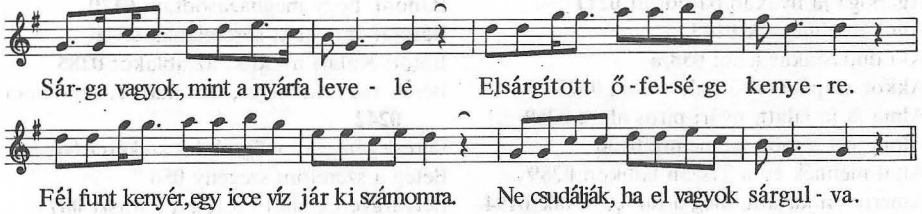
♩=80-102



AP 5149/h Szilice (Gömör) 62 é. asszony 1963 Vargyas

0394

♩=cca 102



2. Jön a posztor, zörgeti a kulcsomat.
Négy sorjával nyitja föl az ajtókat.
Igy szól hozzám: gyere ki hát, te öreg baka,
Ne légy mindig az egyes áristomba!

AP 4960/f Iregszemcse=Felsőireg (Tolna) 80 é. férfi 1964 Olsvai

A PÉLDATÁR DALLAMAINAK MUTATÓJA

A babám kertjébe vagyon ëgy cédrusfa **046**
A bátai bíró lánya **011**
A bogácsi kislányoknak nincs párja **0351**
A dorogi, nagydorogi bíró udvarába **0374**
A fényes nap immár elnyugodott **0268/a**
A malomnak nincsen köve **0275**
A ménesi salendába *j*a sarokba **0366**
A ménesi sāros ucca jaj de nagyon röges **0376**
A mi házunk tetejére rászállott ëgy gerlice **0383**
A rátóti legények **0322**
Addig éli lány világát **093**
Addig këll a vasat verni, amíg tüzes **0228**
Adjon Istën ëgészségët! **0307**
Ágaboga *j*a nyakamba borult **0211**
Ahol én elmegyek **0143**
Aki dudás akar lenni **058/a**
Akkor szép az erdő mikor zöld **0327**
Alma *j*a fa *j*alatt, nyári piros alma **0369**
Álom jött a jobb szëmëmre **0136**
Által mennék én a Tiszán ladikon **0389**
Amerre én jártam, még a fák ës sirtak **0194**
Amoda ja bokor mellett három juhom hatot ellett **0239**
Amoda künn a makkai határon **0167/a**
Amott kerekedik egy fekete felhő **0137, 0138**
Amott legel, amott legel **0390**
Angyaloknak királyné asszonya **0268/b**
Anyám, édesanyám, rejtsen el ingemet **0122**
Annyi bánat a szívemen **0123**
Annyi irigyem van nékem **082**
A pünkösdnek jelës napja **0202**
Apró gyöngyszeme van a kukoricának **0355**
Apró murok, petrezselöm **062**
A rozsnyai megyeházra süt a nap **0393**
Arass rózsám arass **0149**
Árok, árok, de mély árokba *j*estem **0120**
Árokparton kácsatojás **043**
Arra alá a Baranya szélben **0215**
Arra kérëm az én jó Istenëmet **0184**
Arrul alól kéken béborult az ég **0279**
Árva *j*az a kicsi madárə **0135**
A szigeti malom alatt **038**
A szilágyi halastó, halastó **070**
A szuhai kertek alatt **0325**
Az alföldi csárdába **09**
Az Árgyélus kismadár **0216**
Az oláhok, az oláhok facipőbe járnak **0292**
Azért adtam egy polturát **058/b**
Azért ezt a nagy szentséget leborulva imádjuk **0267**
Azt hittem, hogy nem kellek katonának **064**
Az Uristen nyúgosztajja mëg kēdet **0160**

Bánat, bánat, de nagy bánat **0251**
Bánat, bánat keserüség **092**
Bánom, hogy megházasodtam **0170**
Bárcsak lányokat soroznának **0341**
Bátori Kalári nyisd ki az ablakot **0285**
Béres vagyok, béres, de már elszegődtem **0242**
Bérëslegény, jól mëgrakd a szekeret **06**
Beteg a szeretőm szegény **056**
Betyárgyerëk alatt csörög a haraszt **087**
Betyárgyerek az erdőbe **0269**
Bëtyár gyerëk az erdőben **0217**
Bilibókə Jánoss, mit gondolətá **0128**
Boldog asszon, boldog asszon **0198**
Bú életem, bánat napom **0105**
Bújj el, kicsi a rengőbe **0110**
Búra termett nekem a nyirvaji határ **0165**
ej de Búsulok es, bánkódom es **0104**
Búsulok ēs bánkódom ës **0151**
Búval terítettēk az én asztalomat **0175**
Buzaszemet szed a galamb **0126**

Cinegemadár, hol voltál? **0197/a**
Cintányéron jó a cukros pogácsa **0352**

Csillagok, csillagok, szépen ragyogjatok **0371**
Csordapásztorok midőn Betlehemben **0290**
Csütörtökön virradóra készül a lány a fonóba **0229**

De szép kocsi, de szép ló előtte **0331**
De szeretnék hajnalicsillag lenni **0339**
De szeretnék páva lenni **0299**
Déltől estig nyillik a piros rózsa **027**

Édësanya tejbe-vajba fürdëti a fiát **0311**
Édesanyám, ha bemëgy a szobába **0364**
Édesanyám hallja-e kend **0240**
Édesanyám hol van az az édes téj **0363**
Édesanyám is vót nékem, de már nincs **080**
Édësanyám, kedves édësanyám **0332**
Édesanyám rózsafája **0113**
Édesanyám s nem átkojz meg **0152**
Édësanyám sok szép szava **08,078**
Édes jó Istenem indítsd meg a vizet **0147**
Egy esztendő, kettő, buval es eltelik **0146**
Egy kicsi madárka hozzám kezde járni **0102**
Egy nagy orrú bóha **0226**
Egyszer egy királyfi mit gondolt magába **0317**
Egyszer egy madárka **031**
El këll mënni katonának messzire **0356**
El kell menni summáslánynak messzire **0362**
Elhajtanám a libám Komáromig mezitláb **055/a**
Elhervad cédrusfa magas domb tetején **0118**
Elmegyek, elmegyek bé Törökországba **0148**
Elmegyek, elmegyek, el is van vágyásom **0234, 0270**
(S) Elmëgyëk, elmëgyëk, s nem ülök veletëk **0145**
Elment apám dinnyét lopni **0197/c**
Elmentem én a vásárra, Kata **0335**
Eltört már a mázos csésze **057/a**
Elveszett a lovam citromfa erdőbe **086**
Elveszett hat ökröm cédrusfa jerdőbe **0212**
Emlékezzünk, mi keresztény népek **0233**
Én az éjjel nem aludtam egy órát **0265/b**
Én most olyan vagyok **083**
Én istenëm, minek is teremtëttél **0354**
Eressz be rózsám, szép gyönge violám **0209**
Erre gyere, erre nincsen sár **0329**
Este későn faluvégëñ jártam **0210**
Esteledik a faluba **0378**
Ez a barna kislány de kisirta mind a két szemét **0379**
Ez a kislány rózsás levelet ír, leborul az asztalra **0386**
Ez a tanya, ez a tanya csak egy nyomorúság **0375**
Ez ki háza, ki háza? **0203**
Ezé a legényé nem adnék ëgy almát **0321**

Fáj a lábam, mer fëltörtë a csizma **0350**
Fájhat annak a kislánynak a szive **0345**
Fecskemadár szállott a vasutra **0342**
Fehér László lovat lopott **076, 0119, 0218**
Fejér László lovat lopott **0142, 0220, 0288**
Fekete szem, piros orca **0314**
Fekete tyúk szedegeti ja meggyet **012/a**
Feketefa gyűrűs sátor **0115**
Feleségem olyan tiszta **0261**
Felsütött a nap sugára **065**
Feltették a rozmaring koszorút **0246**
Fényes csillag jaj de sokat utazol **084**
Fiam, fiam, Bálint vitéz **0188**
Fölszállott a páva vármegyeházára **088**
Fujnak a főllegök **02**

Gyászba borult az ég **0155**
Gyere pajtás katonának! **068**
Gyulainé édesanyám **0318**

Ha bëmëgyëk, ha bëmëgyëk a berhidai csárdába **0380**
Ha csakugyan nem találok szeretőt **0348**
Ha fölülök a bugaci halomra **074**
Ha kél az ég szép hajnala **0249**
Ha mégegyszer lán lehetnék **0274**
Ha még egyszer tüzes ménykő lëhetnék **0347**
Ha mëghalok, mëghagyom **010**
Ha sört iszom, részeg vagyok tölle de tölle **0310**
Haj Dunárol fuj a szél **01**
Haja haja, mégis haja **061**
Hajnalə hasad, csillagə ragyog **0178**
Hallottad-e hirét Zalaegerszegnek **0103**
Haragszik a gazda, hogy mi itt mulatunk **042**
Három bëtyár a csárdába **094**
Három hordó borom van **017**
Három szál vesszőre tapodtam **0227**
Haza lányok haza, haza már **0328**
Hegyi velem Mónár Anna **0144**
Hej az ózdi nagy híd alatt **0108**
Hej csillag, csillag **0340**
Hej Domikné kelljen föl kend **0219**
Hej, mikor mëntem Hadikból kifelé **0338**
Hol háltál az éjjel, cönögemadár? **04**
Hosszúfarkú fecske **0277**
Hová mész, te három árva **071**

Hozd fel Isten azt a napot **047/a**
Hü-he-jəh **0197/d**

Igyál mán, egyél mán **0221**
Igyunk arra, aki búsul **024**
Igyunk, van benne **0223**
Iszom a bort, rúgom a port **0125**

Jaj, de szépen, jaj, de szépen **0381**
Jaj, hova legyek, mit csinájak **0162**
Jaj Istenem, hogy megvertél **0254**
Jaj Istenem, jaj mit értem **0253**
Jaj, jaj, jaj, Pannikám **0180**
Jaj jaj kincsëm, lelkëm, párom! **0189**
Jaj këdvës édësanyám **0158**
Jaj kedves ëgy jóu uram **0173**
Jaj kedves igen-igen jaó társam **0186**
Jaj mit, vétëttem a nagy Uristennek **0157**
Jaj nekëm... **0154**
Jaj nekëm, jaj nekëm édës kedves, édës párom **0159**
János bácsi dudáljon kend **063**
Jer bé a temető kertbe **0161**
Jertëk szóljunk e szomorúó alkalmatosságra **0294**
Jézus Krisztus drágalátos vére **0259**
Jó estét, jó estét, Csáki biró asszony **0245**
Jó estét, jó estét, Csáki biróné asszony **0244/a**
Jó estét, jó estét Sági bíróné asszony **0244/b**
Jobb itt a pusztán, mint padlódeszkán **0206**
Jöjjön haza, édësanyám **0280**

Kaszálómba van egy nyírfa **067**
Kecskeméti bírónak van két sárga csikója **0213**
Kedves édesanyám, kedves édesanyám **0391**
Kedves édësanyám, kējes megbocsásson **0174**
Kedəves neëneëmə, drága neëneëm **0192**
Kéjjel élő dúsgazdagnak veszedelmét **0283**
Kék iboja, ha leszakajtanálak **015**
Kék ibolya búnak hajtja a fejit **0367**
Kerek az én szűröm allya **060**
Kerek utca szëgelet **0125/a**
Kéreti a nénémet cifra szabólegény **0238**
Két krajcárom volt **05**
Két sor fa közt, sej, haj **0388**
Kezemen, lábamon lakat **0129**
Ki az urát nem szereti **0236**
Ki megy emitt, ki megy amott **0181**
Ki minden hajnalba keresi az ökrét **0241**
Ki van boré', de soká jár **054**
Kicë-vicë villüö **0199**
Kicsi csillag ha leesik, elterül **022**
Kicsi madár, hogy tudsz élni **013**
Kicsi tulok, nagy a szarva **014/a**
Kicsi vótam, mikor én megszülettem **0361**
Kihajtottam Virág ökröm a rétre **0300**
Kiöntött a Tisza ja partjára **0344**
Királyfalvi nagy hegy alatt **0225**
Királyi zászlók lobognak **0297**
Kis menyecske igazán csakugyan **0385**
Kisasszony felment a fára **040**
Kislaposon, nagylaposon **016**
Kis pacsirta szépen fütyül hajnalba **019**
Kocsira ládát, hëgyébe a dunyhát **041**
Kondorosi csárda előtt **099**
Körösfői Rëszeg alatt **0127**
Kutágas, gémestől **0222/a**
Kutyakaparózi csárda **096**

Lám, mëgmondtam, bús gelice **0100**
Lányom, édes lányom, Fodor Katalina **0296**
Látom az életëm, nem igen gyönyörü **0193**
Lë az uccán, le le le **0306**
Le le lehullott a diófa levele **0372**
Lehullott a Jézus vére **0166**
Lëjësett a makk a fárul **050**
Le is szálnok, fel is szálnok a fecskék **072/b**
Liget puszta hegyes-völgyes határa **0360**
Lóra csikós, lóra **028, 029, 030**
Ludasim, pajtásim, hol az én ludjaim **0309**

Madár, madár, kismadár, mire vetemedtél? **0235**
Magyarózdi torony alja **0107**

Mámikám s tátikám **0153**
Mária, Mária, mënnyei szép hajnal **036**
Megbetegült Szabó Kata a diósba **0305**
Megérëtt a kökény **033**
Megfogott már engem a nap **07**
Megházasodtam, te Pista **018**
Meghót, meghót a cigányok vajdája **0168**
Mëgírták a levelëmbe **0139**
Mëgmontam vót, bus gerlice **0208**
Megvert Isten ostorával **020**
ej de Megvert Isten ostorával **091**
Mmegy a kanász a partnál **049**

Megyek az uton lefelé **0252**
Mënyëcske, mënyëcske, megmondám ë zeste **0308**
Menyek az uton lefelé **047/b**
Mennyországnak királnéja **0287**
Mikor a Gyimesen jártam **032**
Mikor a juhász bort iszik **073, 0133**
Mikor a menyasszonyt fektetni viszik **0205**
Mikorə Barna Péter a lovát itassa **0271**
Mikor Csikból kiindultam **081**
Mikor gulásbojtár voltam **0114**
Mikor én még kicsiny voltam **055/b**
Mikor megyek a falumból kifelé **0109**
Mikor Rózsa Sándor fëlül a lovára **0276**
Minek mënjek én el a templomba **0336**
Mint a fű, megszáradnak **0298**
Mónár Anna szép mënyecske **0176**
Mögösmerni a kanászt **03**

Ne aludj ël kiët szëmëmnëkə világa **0293**
Ne búsulj rózsám érettem **0131**
Ne búsuljon senki menyecskéje **0255**
Në hol kerekedik ëgy kerek dombëcska **0295**
Ne hagyj elesnem, felséges Isten **0266**
Ne hagyj elesnem, fölséges Isten **0232**
Negyvënnégybe elesëtt **0172**
Nem anyátuol szültëmə **0278**
Nëm járok én lagosszárú csizmába **0358**
Nem loptam én életembe **098**
Nnem messze van ide Kismargita **0262**
Nem tudja *j*azt senki csak a jó Isten **089**
(S) Ne ne ne ne ne ne ne **0132**

Ó fényességes szép hajnal **0313**
Ó nagy kedvem tartott szerelmes szülöttem **0191**
Országútán masirozom **090**

Pesten jártam iskolába **0197/b**
Pirosə alma csumája **0224**
Pista bácsi, János bácsi **059**
Porka havak esedeznek, de ho reme róma **0201**
Puszta malomba, puszta malomba **0315**

Rabə vagyok, rabə vagyok **0117**
Rāszāllott a páva várjmëgye hāzāra **044**
Réce, ruca közəbe **0284**
Rég mëgmondtam, bús gerlice **0121**
Régen volt, soká lëszə **0169**
Régtől fogva kik velem valának **0312**
Rózsát ültettem a gyalogutra **0337**

Sárga lábú kis pacsirta **0326**
Sárga kukoricaszál **0264**
Sárga vagyok, mint a nyárfa levele **0394**
Sárgul már a fügefa levele **0384**
Se nem a viz hozott ide **052**
Sëgélly ël, Uram Istën **0304**
Sej a tari réten **0319**
Sej, csütörtökön este **0320**
Sej, ha bemegyek Eger városába **0334**
Sej, haj, lemegyek az Alföldre aratni **0333**
Sëj, most épitik a domaházi templomot **0357**
Sej nem őröl a, sej nem őröl a péterkei gőzmalom **0387**
Sej sárga virág koszorúzza a rétet **0365**
Seregeknek szent Istene **0302**
Sikotai gulajárás **026**
Siralmas házamhez kik idegyűltetek **0195**
Siralmas volt nékem világra születnem **0256**
Sohase loptam éltëmbe **0124**
Sötét felhő boritja rám a csillagos eget **0377**

Szakasztottam mályvát, pirosat **0330**
Szaladjə Duna, áradj **075**
Szāllj elə pāva, szāllj el, pāva **0382**
Szánt az ökör, rececе **0373**
Száraz fából könnyű hidat csinálni **0359**
Szávics Milos volt az a vezér **0273**
Száz tālléros katonának igen jól van dolga **0237**
Szëgé*n* legényə vótam **0286**
Szëgényə fejemə Uramhoz óhajt **0257**
Szegén legén vótam
Szegény Szabo *j*Erzsi de *j*elveszté magát! **0150**
Szegény vagyok, szegénynek születtem **0291**
Sze hol én elmenek még a fák esz szírnak **0177**
Szënt Gërgël doktornak **0204**
Szentséges Szűz Mária, szép liliomszál **0282**
Szentül énekelték egy halott énekben: **0163**
Szép a tavasz, de szebb a nyár **0112**
Szép csillagos ég, ha beborul, kiderül **0346**
Szép violácska kedves rózsácska **0301**
Szépen legel a kisasszony gujája **048**
Szépen uszik a vadkacsa *j*a vizen **0343**
Szeress, szeress, csak nézd meg kit **0141**
Szeress, szeress, csak nözd meg kit **0250**

Szereti ja tik a mëggyet **051**
Szeretnék az egen csillag lenni **0183**
Szeretném tudni, hogy a paraszt **0316**
Szilicei pusztán fúj a szél **0263**
Szivárványos az ég alja **0231**
Szól a kakas szórul szóura **0164**
Szóul a figemadár **045**
Szomorú a halál a gyarló embernek **0260**
Szomorú fűzfának hajlik az virága **0179**
Szomorú fűzfának harminchárom ága **0190**
de Szőke vize *j*a Tiszának **079**
Szörnyű nagy romlásra készült Pannonia **0196**

Tarka puszér az ágy alatt **0248**
Tavaszi szél utat áraszt **0130**
Tavaszi szél utat száraszt **077**
Tālālāj, tālālājə Tót Lőrinc **0200**
Tegnap este kaptam egy gyászlevelet **0353**
Tegnap vëttem a bocskorom **039**
Télën mindig hideg van **0230**
Templomot is épitettem **0187**
Tisza partján elaludtam **0324**
Tisza partyán elaluttam **0323**
Tisza partján lakom **035**
Tiszán túl, Dunán túl **0214**
Tizenkét kőmíves összetanakodék **0134**
Tőtik a nagy erdő útját **069**
Túl a Tiszán, Kadarcs mellett **095/a**
Túl a vizen, a tengeren **023**
Tulsó soron esik az eső **021**

Ucca *j*ucca, bánatucca **0101**
Uccán sétál egy katona **0289**
Udvaromba van ëgy kerek almafa **0349**
Új a csizmám, új a csizmám **0392**
Utca, utca, bánat-útca **0247**
Úgy búsulok, maj' meghalok **047/c**
Úgy elmenyek, meglássátok **025**
Úgy elmenek rózsám arra here **0116**
Úgy elmënëk, s meglássátokə **0140**

Üdvözítőnknek szent anyja **0272**
Üdvözlégy szent Szűz **0258**
Üröm, üröm, fehér üröm **0207**
Üssön mëg, babám, a ménkü **037**

Vágják az erdei utat **066**
Vár engöm is otthun-ë van? **0197/e**
Vasárnap bort *i*ni, hétfőn nem dolgozni **0243**
Végig mentem az özvegyasszony udvarán **0368**
Verjë mëg az Istën azt az édësanyát **0370**
Víg voltam én, vig ezelőtt **085**
Vígan, vígan, víg galambom **053**
Virágos kenderëm elázott a tóba **0106**
Virág ökröm kiveretëm a rétre **0111**
Víz alá, víz alá **034**

Zöld erdőbe, zöld mezőbe **0281**
Zörög a kocsi, csattog a Jancsi **0303**

A DALLAM-GYŰJTEMÉNY TÍPUSAI

ÖTFOKÚ RÉGI STÍLUS: 01–0145.

Kvintváltók: 01–049
7 (5) ♭3 kadenciák, „Páva-motívum": 01–015.
7 (5) ♭3 kadenciák, egyéb dallamok: 016–021.
4 (5) VII kadenciák (és elváltozásai): 022–032.
5 (5) 1 vagy ♭3 kadenciák: 033–037.
8 (5) 4 – 9 (5) 5 kadenciák: 038–047.
5 (♭3) 1 és 6 (4) 2 kadenciák: 048–049.
Kis kvintváltó – kvartváltó dudanóták (utólagos diatóniával): 050–063.
Ereszkedő (nem kvintváltó) dalok: 064–094.
5–4–5–4–5–4–5–8 kezdés: 095–0101.
1–8–7–5–8 kezdés: 0102.
Főzárlat VII, utána a 3. sor fölfelé tart: 0103–0110.
4. sor magas: 0111–0113.
4 nagyívű sor: 0114–0116.
Középről indul fölfelé: 0117–0125.
Középen mozgók: 0125a–0128.
do–re–mi dallamok („zsoltár-típus"): 0129–0141.
Alulról induló, mély járásúak: 0142–0145.

NÉGY-, HÁROM-FOKÚ DALOK: 0146–0152.

„UGOR RÉTEG" – SIRATÓK ÉS ROKON NÉPDALOK: 0153–0196.

Siratók: 0153–0154, 0157–0160, 0162, 0172–0175, 0180, 0186, 0189, 0192.
Szokás-dallamok. (Nem-strofikus vagy különleges formák): 0197–0204.
Dúr-kvintváltók: 0205–0207.

EGYÉB: 0197–0318.

Mixolíd ereszkedők: 0208–0214.
Moll ereszkedők: 0215–0233.
Ereszkedő-emelkedők: 0234–0239.
Hipo-ereszkedők: 0240–0245.
Minden sora nagyívű: 0246.
„Jaj-nóták", 16-osok: 0247–0254.
Fríg szext-váz: 0255.
Középről emelkedők: 0256–0264.
Alulról emelkedők: 0265–0275.
Középről le- majd fölmenők: 0276–0279.
Középről induló vízszintes mozgású: 0280–0292.
Alulról indulók, föl 5. fokig, vízszintesen mozgók: 0293–0302.
Ión dallamok: 0303–0309.
Dúr hexachord-dudazene: 0310.
Plagálisok: 0311–0318.

ÚJ STÍLUS: 0319–0394.

6 szótagosok: 0319–0321.
7 szótagosok: 0322.
8 szótagosok: 0323–0326.
9 szótagosok: 0327–0330.
10 szótagosok: 0331–0344.
11. szótagosok: 0345–0368, továbbá 0394.
12 szótagosok: 0369–0372.
14. szótagosok: 0373–0378.
15 szótagosok: 0379–0383.
16–17 szótagosok: 0384–0388.
18 szótagos: 0389.
19 szótagosok: 0390–0392.
22 szótagos: 0393.

Felelős kiadó a Zeneműkiadó Vállalat igazgatója
Szedte a Nyomdaipari Fényszedő Üzem (799005/80)
Egyetemi Nyomda – 79.4345 Budapest, 1981
Felelős vezető Sümeghi Zoltán igazgató
Felelős szerkesztő Czigány Gyula. Műszaki szerkesztő Richter Andrea
Műszaki osztályvezető Tóth Béláné. A védőborító és kötésterv Ginács László munkája
Megjelent 54,6 A/5 ív terjedelemben. (Z. 60.036)