# MAGYAR NÉPRAJZ VI.

## NÉPZENE • NÉPTÁNC • NÉPI JÁTÉK

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

MAGYAR NÉPRAJZ
VI.

# MAGYAR NÉPRAJZ

nyolc kötetben

KÉSZÜLT A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
NÉPRAJZI KUTATÓ CSOPORTJÁBAN

Szerkesztőbizottság

PALÁDI-KOVÁCS ATTILA
a szerkesztőbizottság vezetője

BALASSA IVÁN
†BODROGI TIBOR
DOMONKOS OTTÓ
†DÖMÖTÖR TEKLA
GUNDA BÉLA
HOFER TAMÁS
OROSZ ISTVÁN
†TAKÁCS LAJOS
†TÁLASI ISTVÁN
VARGYAS LAJOS

# FOLKLÓR 2.

AKADÉMIAI KIADÓ · BUDAPEST 1990

# NÉPZENE NÉPTÁNC NÉPI JÁTÉK

Főszerkesztő

†DÖMÖTÖR TEKLA

Szerkesztő

HOPPÁL MIHÁLY

A szerkesztő munkatársa

NIEDERMÜLLER PÉTER és TÁTRAI ZSUZSANNA

AKADÉMIAI KIADÓ · BUDAPEST 1990

A kötet szerzői

FELFÖLDI LÁSZLÓ, LÁZÁR KATALIN, †MARTIN GYÖRGY,
NIEDERMÜLLER PÉTER, PESOVÁR ERNŐ, †PESOVÁR FERENC,
VARGYAS LAJOS

Lektor
ANDRÁSFALVY BERTALAN

A Táncírástárat összeállította
FÜGEDI JÁNOS

A táncírások műszaki rajzait készítette
SZŐKÉNÉ KÁROLYI ANNAMÁRIA

A mellékleteket, a képanyagot szerkesztette
NIEDERMÜLLER PÉTER

A mutatókat készítette
TÁTRAI ZSUZSANNA

ISBN 963 05 4922 0 (összkiadás)
ISBN 963 05 5501 8 (VI. kötet)

Kiadja az Akadémiai Kiadó, Budapest
Első kiadás: 1990

© Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990

Minden jog fenntartva, beleértve a sokszorosítás, a nyilvános előadás, a rádió- és televízióadás, valamint a fordítás jogát, az egyes fejezeteket illetően is

Printed in Hungary

# MAGYAR NÉPZENE

# A KUTATÁS TÖRTÉNETE

A magyar népzenekutatás, mint tudomány, 1905-ben indult Bartók és Kodály fellépésével. A gyűjtés azonban, a tudományos munka előfeltétele, többé-kevésbé használható módon már előttük megkezdődött, a 19. században. Sőt, a zenetörténeti kutatások nyomán feltáruló 18. századi forrásokban is egyre több népdalt vagy népi táncdallamot lehetett azonosítani. Így hát a kutatás számára felhasználható anyag valamiféle feljegyzése már a 18. századdal megkezdődik. Elsőnek Szabolcsi Bence nézte át a különböző 18. századi kéziratos diák-melodiáriumokat, s nyomában Bartha Dénes (1935) adta ki a teljes dallamanyagot, dallampárhuzamokkal jelezve a felismerhető népi darabokat. A második ilyen jellegű gyűjtemény Pálóczi Horváth Ádámé volt, szintén Bartha Dénes gondozásában (Pálóczi Horváth 1953). Ezekben a dallam lejegyzése vázlatos (a hangnem bizonytalan, a ritmus elnagyolt), mindössze az ismert népdalokkal való azonosság megállapítására alkalmas, s egykori népszerűségét igazolja. Jobb kottaképet kapunk az újabban felfedezett 18. századi táncdallamokról, egyrészt a Szlovákiában felfedezett Apponyi-gyűjteményből (Bónis 1964), nagyobbrészt azonban a fáradhatatlan Domokos Pál Péter kutatószenvedélyének eredményeiből (Domokos P. P. 1978). Az itt nagy számban előkerülő, egységes stílusú táncdarabok már stílustörténeti következtetésekre is lehetőséget nyújtanak. Mindez azonban csak a „saját daltudás" rögzítése, a használt dallamok gyakorlati célú feljegyzése volt, a népdal ebben csak öntudatlanul és megkülönböztetés nélkül szerepelt.

A 19. században azonban a herderi eszmék hatására nálunk is a *népdal*t akarják megörökíteni a kéziratos és nyomtatott gyűjtemények. Az Akadémia 1831-ben hirdetett népdalgyűjtő pályázatára nemcsak nagy mennyiségű dal gyűlt össze igen sok dallammal együtt, hanem még rendszerezési tervezet is készült (lásd Kodály 1943). Sajnos a dallamanyag elveszett. Az Erdélyi-kiadványban (1846–1848) közzétett szövegek alapján ítélve igazi népi dallamokat is tartalmazhatott, természetesen számos korabeli műdal közé keverve.

Érdekes viszont, hogy az időközben kinyomtatott népdalgyűjtemények (Mátrai 1852; Füredi 1851) és más jellegű publikációk (Kubinyi–Vahot 1853–1854: IV.), valamint a korabeli kéziratok (Almási S. 1834) szinte elhanyagolható mennyiségben tartalmaznak valódi népdalokat. Az első „népdalgyűjtemény", amelyre ez a meghatározás erős megszorításokkal már alkalmazható, Szinié 1865-ből, és 200 darabjából Bartók szerint 136-ról tehető fel, hogy a néphagyományból származik; a legrégebbi és legjellemzőbb népdalokhoz azonban ő még nem jutott el.

Bartalus hétkötetes gyűjteményében (1873–1896) már ezek is feltűnnek, többnyire fogyatékos ritmusban lejegyezve; különösen a parlando-rubato (szabad, beszédszerű) előadással nem tudott mit kezdeni. De ezek is, valamint a feltűnedező új stílusú darabok is észrevétlenül maradtak a népdalként közölt műdalok tengerében. Bartók 443 darabot fogad el népdalnak a mintegy 800-ból. Tehát sem ez, sem a századfordulóig és azontúl megjelenő gyűjtemények (Limbay 1880–1888; Kiss D. 1844) nem fedezték fel a népdalt a maga teljes jelentőségében, s néhány átmeneti típus elterjesztésén kívül inkább csak tovább erősítették azt a közhiedelmet, hogy a „magyar nóta", vagyis a népies műdal az igazi magyar népdal.

Egyedül a gyermekjátékdalok műfajában sikerült a 19. századnak a népdal- és balladaszöveg-gyűjtéshez méltó zenei anyagot produkálni. Kiss Áron (1891) kiadványa világviszonylatban is az elsők közé tartozik – tudomásom szerint csak egy amerikai kiadvány előzte meg (Newell 1883), s a nagy angol kiadványnál (Gomme 1894–1898) is korábbi. Az egyszerű dallamok lejegyzése itt nem okozott nehézséget, így ez a gyűjtemény az egyetlen, amely a mai követelményeknek is megfelelő anyagot szolgáltat.

Ezen a helyzeten még az sem változtatott, hogy a század utolsó éveiben megkezdődött Vikár Béla nagy jelentőségű munkája (1894-től), aki a *Kalevala* fordításához akart népnyelvi anyagot gyűjteni. Érdeme nemcsak az, hogy fonográffal dolgozott (Európában elsőként s a világon is másodiknak), hanem az is, hogy először ő jutott el közvetlenül a paraszti és pásztortársadalom legmélyebb hagyományaihoz. Az így megörökített zenei anyag már valóban alkalmas volt a tudományos megismerésre; de minthogy Vikár nem volt zenész, anyaga mindaddig holt tőke maradt, amíg elsőrangú zenész és tudós egyéniségek nem használták föl saját gyűjtésük mellett egyfelől tudományos, másfelől pedig művészeti céljaikra. Vikár fonogramjait is Bartók jegyezte le az általuk kialakított követelmények szerint (Kereszty karnagy előzetes vázlatai után; ezek megtalálhatók az MNGy VI. kötetében).

Vikárt követően, még Bartók és Kodály előtt gyűjtött és publikált Seprődi János. Gyűjtése jobb Bartalusénál, lejegyzései is átmenetet jelentenek Bartalus, illetve Bartók és Kodály első, vázlatos közlései közt: ő is érezteti már a parlandót, de még messze van a későbbi, fonográflejegyzés hitelességétől. Gyakran írja le oktávtörésben a dallamot, ahogy az énekestől hallotta. Anyaga felerészben műdal vagy más, nem magyar népi stílusú dallam. Viszont sokkal több és jobb valódi, régi és új népdal szerepel gyűjteményében használható lejegyzésben, mint Bartalusnál.

Mindenképpen Bartók Béla és Kodály Zoltán fellépésével (1905) indul meg a magyar népzene tudományos kutatása. Mindketten fiatalkori emlékek alapján indultak el a közismert magyar nótáknál értékesebb népdalok után – Kodály galántai és nagyszombati diákéveinek emlékei alapján, Bartók pedig székely cselédlányuk dalaival fülében. Első útjaik érdekességeit az Ethnographiában közölték (Kodály 1905, 1907, 1909; Bartók 1908, 1909). Ezekben a közlés még vázlatos, de már érezteti a parlandót. E korai lejegyzéseket később átírták, illetve újra lehallgatva tökéletesítették. Mégis ezekkel a közleményekkel veszi kezdetét a tudományos népzenekutatás.

Gyűjtőútjaikkal egy időben Vikár hengereivel is megismerkedtek a Néprajzi Múzeumban, s akárcsak Vikár, ők is az egész nyelvterület felkutatását tűzték ki célul maguk elé. Kodály a Nyitra megyei Zobor-vidéken kezdte meg gyűjtését azzal a céllal, hogy végigmegy a nyelvhatáron, ahol a legrégiesebb hagyományokat sejtette. Bartók különböző dunántúli és alföldi gyűjtések után 1910-ben Csík megyéből hozott nagyszámú ötfokú

dallamot, ami a magyar népzenében annyira fontos pentatónia fölfedezését jelentette. Kodály is követte őt Csíkba, majd Bukovinába, és 1917-ben megjelent tanulmánya a magyar népzene ötfokúságáról (Kodály 1917; 1929).

A gyűjtés eredményei hamarosan meghozták a lejegyzés, rendszerezés, tipológia, sőt az összehasonlítás eredményeit is. (A magyar gyűjtéssel párhuzamosan azonnal megkezdődött a szomszédos népek zenéjének gyűjtése is.) Az eredmények már 1921-ben annyira kiérlelődtek, hogy két jelentős munka is elkészült: Kodály 150 erdélyi dallamot állított össze saját zenei rendszerében, a kadenciák szerint, már a közös *g*-re transzponálva (Bartók–Kodály 1923 – Bartók a nevét adta hozzá, hogy az akkor politikai nyomás alatt álló Kodály gyűjteménye megjelenhessék). Ugyanakkor elkészült Bartók nagy könyve (1924 – valójában 1925-ben jelent meg), amely teljes leírást ad a magyar népdalról 320 dallampéldával, amit szótagszám- és strófaszerkezet szerint, azon belül kadenciák szerint rendezett – szintén *g*-re transzponálva. (Mindkét kiadvány előszava 1921-es dátummal zárul, tehát lényegében már akkor készen álltak – bár egyes adatokkal később is kiegészítették. Bartók idézi Bartók–Kodály 1923-at, Kodály pedig Bartók 1923-at.) Bartók könyve már minden fontos eredményt összefoglal a magyar népdalról: leírja az ötfokú régi stílust és a 19. század végi új stílust, a legfontosabb típusokat a kettőn kívül, és jegyzeteiben bőven adja az összehasonlító, sőt itt-ott történeti eredményeket is.

Bartók nagyon korán meginduló szomszéd népi és távolabbi gyűjtései ugyanis – érdekes módon – még előbb láttak napvilágot, mint a magyar népdal összefoglalása. (Bihari gyűjteménye 1913-ban, a máramarosi 1923-ban, sőt szlovák gyűjtése rendezett anyagát már 1910-ben átadta a Priatelia Slovenských Spevovnak, és már a biszkrai arab gyűjtéséről szóló közleményét is idézi 1920-ból.) E kutatások összefoglalását a magyar népzene szempontjából nemsokára közzétette (1934). Ebben nemcsak azok az eredmények jelentek meg, amelyek az egyes szomszéd népekkel való kapcsolatra, illetve különbségekre vonatkoznak, hanem már utalás történik a cseremisz kapcsolatokra is. (Lásd Bartók 1924: Appendix és XXI. l., 1. j.; 1934: Függelék.)

1937-ben jelent meg Kodály összefoglalása, *A magyar népzene*. Fő újdonsága Bartók könyvéhez képest, hogy történeti áttekintést ad Bartók leíró áttekintéséhez, s ebben már dallampárhuzamokkal igazolja a magyar–cseremisz–csuvas (és más) keleti egyezéseket, zenetörténeti párhuzamokkal különböző századok zenéjéből mutat ki egyezéseket, továbbá a Bartók által nem tárgyalt rítusdallamokat is bemutatja. Könyve 1942. évi 2. kiadását újabb keleti párhuzamokkal egészíti ki, sőt még idegen nyelvű kiadásaiban is ad hozzá párhuzamokat. 1952-ben jelent meg a 495 dallamot tartalmazó Példatárral kiegészült változata, amely azóta számos kiadást ért meg.

Kettőjük munkásságát egészítették ki Szabolcsi Bence összehasonlító és zenetörténeti kutatásai. Neki köszönhetjük a finnugor diatónia és a török-tatár pentatónia elterjedésének elhatárolását (Szabolcsi 1934; 1936; 1940), valamint sok, stílusban egyező keleti változatot régi népdalainkhoz, zenetörténeti emlékeink kapcsolatait a néphagyománynyal, s mint legfontosabbat, siratóink obi-ugor kapcsolatainak felismerését (Szabolcsi 1933 és főleg 1937). Ezt a felismerést további eredményekkel egészítette ki Vargyas Lajos, amikor a strofikus népdalokat is bevonta az összehasonlításba, s kimutatta a siratóból kifejlődött népdalok rétegét (Vargyas 1950a; 1953).

Kodály *A magyar népzene* (1937) bevezetésében szögezte le azokat a feladatokat, amelyeket egy falu zenei életének teljes leírásában kell megoldani. A feladatra először Vargyas vállalkozott (1941), utána Járdányi Pál (1943), majd Halmos István (1959).

A háborúig tartó gyűjtőmunka legnagyobb jelentőségű ténye volt Domokos Pál Péter moldvai magyarok közt végzett gyűjtése, ami ennek az archaikus peremterületnek a fölfedezését jelentette (Domokos P. P. 1941), valamint Lajtha széki felvételei, ami a közép-erdélyi magyar népzene-dialektusok megismerésével járt.

A háború utáni korszak legnagyobb teljesítménye *A Magyar Népzene Tára* megindítása (I–VII. 1951–1987). Bartók és Kodály 1913-ban benyújtott összkiadás-tervezete, majd Bartók 1941-ben lezárt kiadástervezete után új elképzeléssel és lényegesen bővült anyaggal valósult meg az összkiadás. Újdonság benne, hogy a szokásdallamokat is magába foglalja, s bizonyos mértékben előnye is, hogy ezekkel az alig közölt műfajokkal kezdte a sorozatot (gyermekjáték-, regösdalok, más ünnepi szokások dalai és különösen a sirató). Hibája, hogy olyan szokások dallamait is elkülöníti, amelyeknek nincs önálló zenei stílusuk (III–IV. kötet, a II. kötetben néhány ünnep). Különösen nagy előnye, hogy a tulajdonképpeni (strofikus) népdalok közlése aránylag későn kezdődött meg, amikor az új gyűjtéseket – főleg Erdélyből és Moldvából – már bedolgozták az anyagba.

Az MNT-vel párhuzamosan jelentek meg Lajtha László kiadványai (1954a; 1954b; 1955; 1956). Különösen a két, zenekari partitúrát közlő (széki és kőrispataki) gyűjtemény volt nagy hatással a néptáncmozgalomra és a zeneirodalomra. Tudományos jelentőségük legalább olyan nagy a népi hangszerjáték és harmóniai gondolkodás megismerése terén. S a virrasztóének-gyűjtemény egy addig figyelmen kívül hagyott népi műfajra irányította a figyelmet, amely különösen sok zenetörténeti emléket tartott fenn a szájhagyományban.

Az ötvenes években kezdődött meg a néptánc és a hozzá tartozó tánczene nagyarányú gyűjtése és feldolgozása, aminek egyrészt bizonyos vidékek népzenéjének nagyarányú feltárását köszönhetjük (Somogy, Szatmár és Szabolcs m.), másrészt népi ritmikánk sok fontos jelenségének megismerését, mint a proporciós gyakorlat és annak különböző maradványai (ugyanannak a dallamnak páros és páratlan ütemű előadása), aszimmetrikus kíséretritmusok, sok daltípusunk igazi funkciója – hagyományos alkalmazása – és tempója, vagy a Bartók által megsejtett kanásztánc–verbunk–csárdás fejlődés jelentkezése dalaink ritmusának kiszélesítésében.

Változás állott be a népi hangszerek megítélése tekintetében is. Bartók korábbi dolgozatai csak néhány „klasszikus" népi hangszert tárgyaltak (1911a; 1912a; 1917). Sárosi Bálint (1967) a teljes néprajzi irodalom és saját gyűjtése alapján nagy anyagot gyűjtött össze a magyar nép hangszerhasználatáról primitív kéregsípoktól és zúgattyúktól kezdve a hárfáig és a pásztorok csengőharang-harmóniáiig, s ma már gazdagabbnak látjuk a magyarság hangszerkészletét és hangszerhasználatát, mint elődeink.

A zenei rendezés terén Járdányi Pál nevéhez fűződik több újítás. Ő találta meg (Kerényi György kísérlete után) a gyermekjátékok rendezésének megfelelő alapját a fő motívum hangkészletében, ő rendezte a siratókat földrajzi alapon, ami többnyire zenei sajátságokat is jelentett, és ő dolgozta ki a strofikus népdalok új rendszerét a sorok egymáshoz való magasságviszonya alapján (Járdányi 1961, továbbá MNT VI. Bevezető), ami a magyarban jól alkalmazható elv a dallamstílusok és típusok ésszerű sorrendjére. Ugyanakkor nem egyes dallamokat rendez egymás mellé, hanem variánscsoportokat, a bennük kidomborodó legáltalánosabb tulajdonságok szerint. Ez tovább tökéletesíti mind a Bartók, mind a Kodály által kidolgozott és használt rendszert.

A magyar népzene története szempontjából felbecsülhetetlen jelentőségű, hogy Vikár Lászlónak és nyelvész társának, Bereczki Gábornak sikerült több gyűjtőutat végezni a

Volga-könyök népei közt. Gyűjteményeik (Vikár–Bereczki 1971; 1979) és Vikár helyszíni tapasztalatai (1964–1969) jelentősen módosították elképzeléseinket a kvintváltó ötfokú stílus eredetéről és kapcsolatairól. Ennek alapján Vikár tagadja a magyar és a keleti stílus összefüggését, Vargyas pedig történetileg és a zenei fejlődés szempontjából finomítja a korábbi magyarázatot. (Erről a későbbiekben részletesen fogunk szólani.)

Nagy jelentőségű a népzenekutatás számára is a magyar zenetörténeti kutatás és forráskiadás lendületes fejlődése a háború után. 1947-ben jelent meg Szabolcsi Bence magyar zenetörténeti összefoglalása, majd anyagközlései (1954); utána sorban az összefoglaló kiadványok: Arany János népdalgyűjteménye (1952), a középkori himnuszok és sequentiák (Rajeczky 1956), Pálóczi Horváth gyűjteménye (1953), a *Régi Magyar Dallamok Tára* 16. és 17. századi kötete (Csomasz Tóth 1958; Papp G. 1970), amelyek zenei mutatókkal teszik anyagukat könnyen áttekinthetővé.

A népzenekutatók megszervezik az Európai Népzenei Katalógust hangkészlet és hangterjedelem alapján, ami elsősorban a szűk hangkészletű és hiányos hangsorú dallamok kimutatására alkalmas; megszervezik az egyházi népénekek rendezett gyűjteményét. Mindez a történeti és összehasonlító kutatások számára teremt nagyobb lehetőségeket. S a Népzenekutató Csoport stúdiójában lehetővé válik a dallamok fizikoakusztikai vizsgálata is, sőt a zenei rendezés és keresés számítógépes módszerének kidolgozása is megkezdődött.

Mindezen új kísérletek és eredmények mellett tovább folyt a gyűjtés munkája, amit a magnetofon rendkívüli módon megkönnyített és tökéletesített. Igen nagy segítséget jelentett, hogy a szomszédos államokban élő magyarság leggazdagabb hagyományait is nagy lendülettel gyűjtötték és publikálták. Kolozsvárott megalakult a Folklór Intézet, amelynek hatalmas anyagából megjelent egy moldvai gyűjtemény (Faragó–Jagamas 1954), majd az egész romániai magyarság válogatott dallamai (Jagamas–Faragó 1974). Még jobban kiszélesítette ismereteinket Kallós Zoltán gyűjtőmunkája, amelyből két kötet jelent meg (Kallós 1970; 1973), de kiadatlan hatalmas anyaga is rendelkezésre áll: ezekből ismertük meg Gyimes és Mezőség majdnem feltáratlan zenéjét, számos ismeretlen, igen archaikus dallamtípusát és zenélési stílusát. Almási István (1979) a szintén alig ismert Szilágyságról jelentetett meg fontos gyűjteményt. Szlovákiában Ág Tibor kiadványai (1974; 1979) és részben a hazai gyűjtők gyűjtései, a jugoszláviai magyarság körében Kiss Lajos és más helyi gyűjtők tártak fel értékes anyagot – különösen a szlavóniai nyelvszigeten Kiss Lajos (1961; 1966). De a határokon belül működő, egy-egy területre specializálódó gyűjtők is értékes anyaggal tették teljesebbé ismereteinket (Békefi 1976, 1977; Együd 1975; Dancs Lajos egyelőre kéziratos gyűjtése Szatmár-Szabolcsból). Az időnként rendezett népzenei találkozók, Pávakörök is sok értékes anyagot hoztak felszínre még a legújabb időkben is. Mindez szükségessé tette, hogy elkészítsük a magyar népzenekutatás új összefoglalását (Vargyas 1981), amely minden problémát részletesebben és nagyobb példaanyaggal tárgyal, mint a jelen tanulmány.

# A MAGYAR NÉPZENE STÍLUSAI, TÍPUSAI

A magyar népzene túlnyomórészt strofikus dalokból áll. Ezek nagyobb része négysoros és izometrikus, azaz minden sora egyenlő szótagszámú: 4 × 6, 7, 8 stb. egészen 14 szótagig. Az ennél hosszabb sorokból álló – új stílusú – dalokban már legalább egy sor eltérő szótagszámú. Ezektől eltekintve is igen sokféle heterometrikus – eltérő szótagszámú sorokból felépített – versszakképlet található dalainkban, ami sokféle hatást, sokféle eredetet enged sejteni. Vannak kisebb számban 2-3 soros, illetve 4-nél több sorból álló versszaktípusaink, sőt ilyen sorokat versszakonként váltogató dalaink is. Végül vannak versszak nélküli, kötetlen, vagy motívumismételgető dalaink, többnyire a szokásokhoz kapcsolódó dalok közt. Mindezekből összefüggő, nagy stílusok is kiemelkednek, de rendkívül nagy az olyan dalok száma is, amelyek nem tartoznak egy-egy összefüggő stílusba, és csak egy tág meghatározás, esetleg negatív tulajdonság segítségével osztályozhatók. Ez utóbbiakat teljességükben természetesen nem lehet bemutatni; mindössze a nagyobb stílusokat és a jellegzetesebb tulajdonságokat írhatjuk le a főbb típuscsaládok bemutatásával. A stílusok, sőt a szűkebb típusok meghatározásához is általában több tulajdonság szükséges; kivételesen azonban egy-egy feltűnő hangnemi, formai, ritmikai tulajdonság egyedül is összeköt néhány dallamot, és elválaszt a többitől. Mindezek alapján a következőképp sorolhatjuk fel a magyar népzene stílusait és jellegzetes típusait.

*I. Strofikus dalok.* Zárt versszak felépítésű dalainkat hangnemi alapon két nagyobb csoportra választjuk szét: A) ötfokú (pentaton) és B) hétfokú (diatonikus) dalokra. Az ötfokúság dalainkban három fokozatban jelentkezhet: vannak teljesen tiszta pentaton dalaink, amelyekben még a díszítőhangok is csak a rendszer öt fokát érintik (1–2. példa); több azon dalok száma, amelyek díszítményeikkel és egyes súlytalan, átmenő hangjaikkal már érintik a rendszeren kívüli hangokat is (a moll skála 2. és 6. fokát), de főhangjaik a pentatóniában maradnak (1. példa 2. vsz. és 3. példa); végül igen sok dalunk már hangsúlyos helyen is használja a diatónia fokait (4. példa), de szerkezeti főhangjai, valamint jellegzetes pentaton fordulatai még világosan mutatják ötfokú eredetét (Kodály 1917; 1929). Az ötfokúságra ugyanis – a diatónia szekundlépéses, skálaszerű meneteivel szemben – jellemzők a kanyargós, ugrásokkal tarkított menetek, amelyekben nagy szerepet kap a kvart, és konszonáns a szeptim. (Vagyis az ötfokúság bármelyik hangjához kapcsolódhat, és nem kell első fokra „fölöldani", mint a vezetőhanggá vált dúr szeptimet.) (5. példa.) Ha ezek sűrűn fordulnak elő egy dalban, amelynek szerkezetileg döntő pontjai is az ötfokú skála hangjait mutatják, akkor az ilyen dalt is pentatonnak tarthatjuk.

## 1

**Rubato** ♪ = kb. 144

1. *e*Sza-ladjə Du-na, á - radj Es - ső-ből, per- mé - ből!

Es-ső - ből, per - mé - ből, S az én köny-ve - im-ből.

2. *e* Mi-kor a bútə fel-osz - tot - ták, Há - rom-fe-lé *j*sza-kasz- tot-ták.

ə Ne-kem e na - gyobb-ját ad - ták, Hogy ne kell - jen töb-bet osz-szák.

(Klézse, Moldva. 70 é. asszony. Kallós Z. gy. 1963; AP 6162/c)

## 2

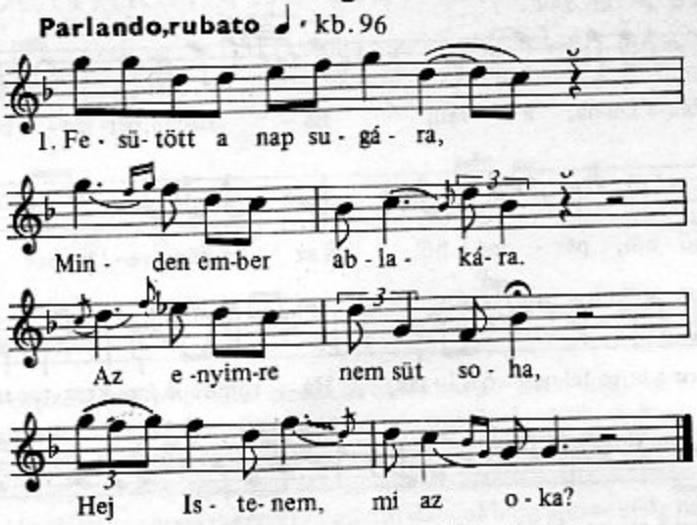
**Parlando**

1. Mi- kor a ju- hász bort i - szik, Sző - ke sza-már szuny-nya-do-zik.

Ne szuny-nya-dozz sző-ke sza- már! Majd el- mē-nünk a nyáj u - tán. .

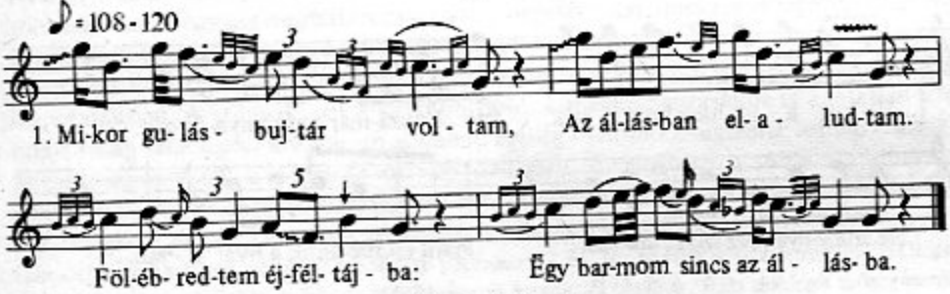
(Besenyszög, Szolnok m. 73 é. férfi. Paulovics G. gy. 1961; AP 4144/d)

## 3



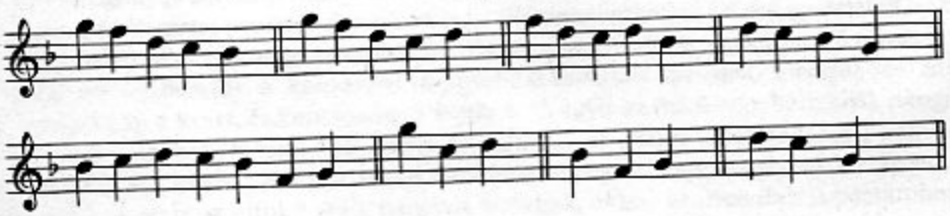

(Gyimes-Libaváros, Csík m. 42 é. asszony. Kallós Z., Andrásfalvy B. gy. 1963; AP 6223/f)

## 4




(Surd, Somogy m. 68 é. férfi. Seemayer V. gy. 1936; Gr. 58/B/a)

## 5



Ötfokú fordulatok

A/1. Ötfokú dalaink közül kiválik egy nagy csoport, amelyben egy magas felső rész kvinttel mélyebben ismétlődik („kvintváltók"). Az ismétlés történhet úgy is, hogy a két rész egy és ugyanazon ötfokú rendszerben marad, vagy úgy is, hogy új ötfokú „skálába" megy át a mély ismétlés (modern fogalmak szerint "modulál", hangnemet vált).

**6**

♩= 110

Haj Du - ná - rol fuj a szél, Fe-küdj mel-lém, majd nem ér!

Du- ná - ról fuj a szél.

Ha Du - ná - rol nem ful - na, Ak - ko hi- deg nem vol - na,

Du - ná - rol fuj a szél.

(Karácodfa, Baranya m. 49 é. asszony. Vargyas L., Andrásfalvy B. gy. 1962; AP 4483/g)

**7**

♩= 120

Hüccs ki, disz - nó a be - rëk -be, csak a fü - le lát - szik.

1)

Ka -nász- boj - tár a bo -kor- ba më-nyecs-ké- vel ját - szik.

2)

El - sza- ladt a sis - ka -disz- nó ki - lenc ma - la - cá - val.

3)

U - tá - na mënt a ka - nász fé- nyës bal - tá - já - val.

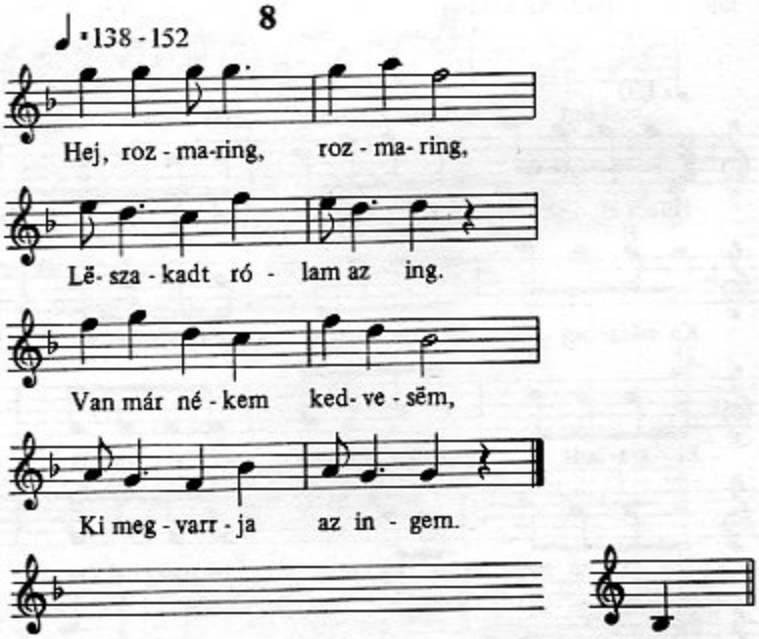
1) 2)↑ 3)

(Patacs, Baranya m. 63 é. férfi. Péczely A., Olsvai I. gy. 1967; MNT VI. 4. sz.)

6. példánk egyrendszerű: $g^1$–*b–c–d–f–*$g^2$ = *la–do–re–mi–la;* 7. példánk kétrendszerű: felső része *c–d–f–g–a = szo–la–do–re–mi,* alsó része *f–g–b–c–d = szo–la–do–re–mi* más alaphangon. (Tehát felső része nem *re–mi–szo'+ ti* idegen hang.)

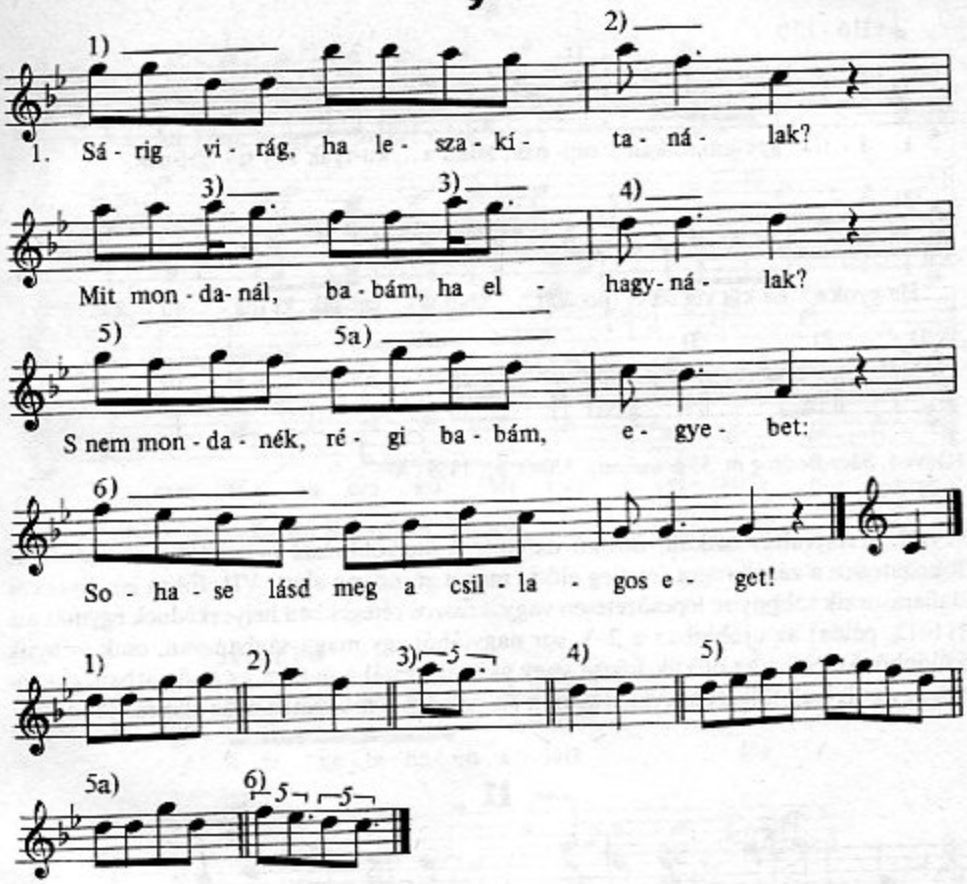
Az MNT VI. kötete csupán ilyen kétrészes, kvintváltó dallamokat tartalmaz (sőt a VII–VIII. kötet is összesen 60-at, és még a további kötetekre is marad hasonló). A Példatár (Pt) és Kodály tanulmánya 56 ötfokú-kvintváltó típust közöl, ezenkívül még 11 más jellegűt, söt dúr-kvintváltót. Járdányinál 55+4 az arány. Mindez azt mutatja, hogy ez a stílus igen széles körű és jelentős a magyar népzenében. Ezt még jobban kidomborítja a variánsok száma. 1. sz. dallamunknak például jelenleg 235 változatát tartjuk számon. Az MNT VI. kötetében a 14 típusnak összesen 685 változata van közölve a főszövegben, nem szólva a jegyzetben közölt és említett további változatokról. E szerkezet nagy jelentőségét igazolja az is, hogy az ötfokúságon kívül – ahol elsősorban és nagy tömegben jelentkezik – feltűnik más stílusú dalokban, még kifejezett dúr dallamokban is, nyilván mint amazok formai hatása.

Minthogy ebben a stílusban a két első sor többnyire azonos, vagy periódust alkot (a két sor egymást kiegészíti, vagy ugyanaz a sor megismétlődik kétféle zárlattal, egy „nyitvahagyóval" és egy „lezáróval"), majd ez a periódus öt hanggal mélyebben ismétlődik, ennek következtében bizonyos záróhangtípusok jellemzőek a kvintváltásra. (A következőkben arab számokkal az alaphangtól fölfelé menő skála fokait jelöljük, római számokkal pedig az alaphang alatti skáláét). Ilyen jellemző típusok: 7 [5] ♭3 (6–8. példa és a VI. kötet 1–8. típusa), 4 [5] VII (9. példa), 5 [5] 1 (10. példa), 8 [5] 4 és 9 [5] 5 (lásd MNT VI. 14. típust és 96. példát). Ilyen kadenciák (zárlatok) még pontos kvintválasz és tiszta ötfokúság nélkül is elárulják a dal eredetileg kvintváltó ötfokú stílusát.




(Hollókő, Nógrád m. 23–24 é. asszonyok. Borsai I. gy. 1963; AP 6626/c)

## 9

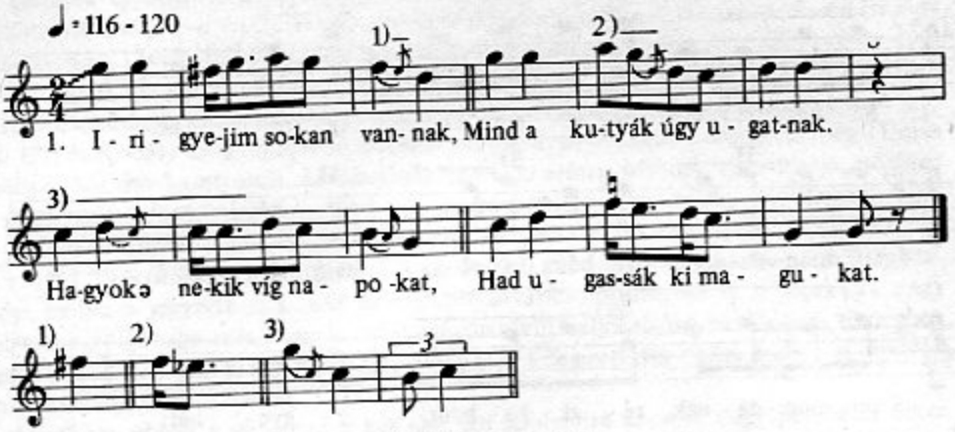



2. Kicsi csillag ha leesik, elterül.
Az én babám, ahol lát is, elkerül.
Ne kerülj el, édes-kedves galambom!
Mer én néked rosszadot nem akarom.

3. Én Istenem, adj erőt a lovamnak,
Hogy keressek szép szeretőt magamnak!
‖:Mer aki vót, úgy meguntam szeretni,
Szebbet-jobbat akarok én keresni.:‖

(Gyimesközéplok, Csík m. 13–18 é. lányok.
Kallós Z., Martin Gy. gy. 1962; AP 5185/e)

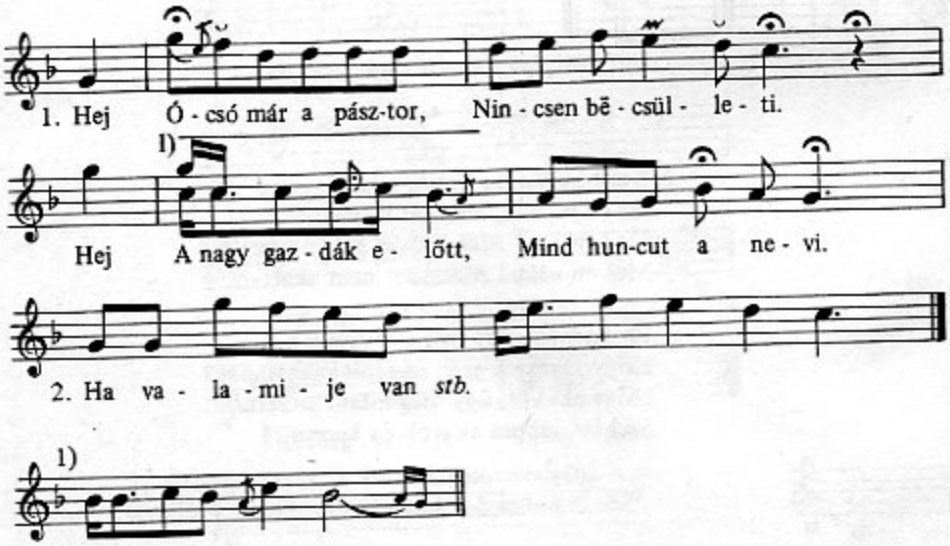
## 10




(Dávod, Bács-Bodrog m. 55 é. asszony. Kiss l. gy. 1959; AP 3072/f)

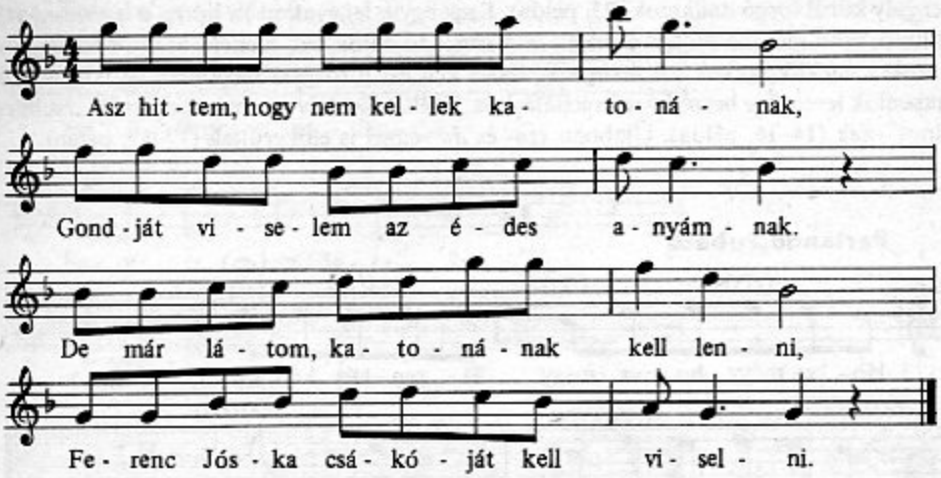
A/2. Kvintváltás nélküli, ötfokú dalaink is nagyobbrészt magasról ereszkednek le fokozatosan a záróhangra (esetleg előtte még a záróhang alatti VII. fokra is). Ilyenkor dallamsoraik többnyire lépcsőzetesen vagy teraszos rétegekben helyezkednek egymás alá (11–12. példa; az utóbbiban a 2–3. sor nagyjából egy magasságban van, csak irányuk különböző). Néha az ötödik fokon vagy akörül recitál a dallam az első sorban, s a sor végén ugrik csak föl az oktávra, s azután ereszkedik le fokozatosan az alapra (13. példa).

## 11



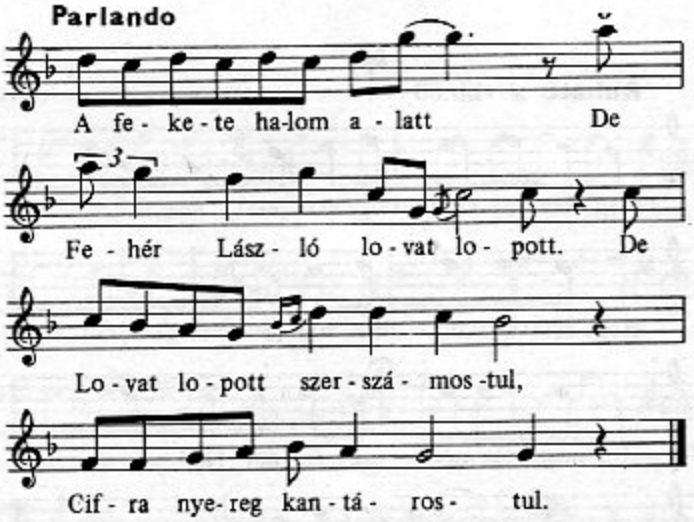

(Nagyszalonta, Bihar m. 84. é. pásztor. Kodály Z. gy. 1917; MNGy XIV. 18. sz.)

## 12




(Gyulavári, Békés m. Bartók B. gy. 1906; Bartók 1924: 58. sz.)

## 13



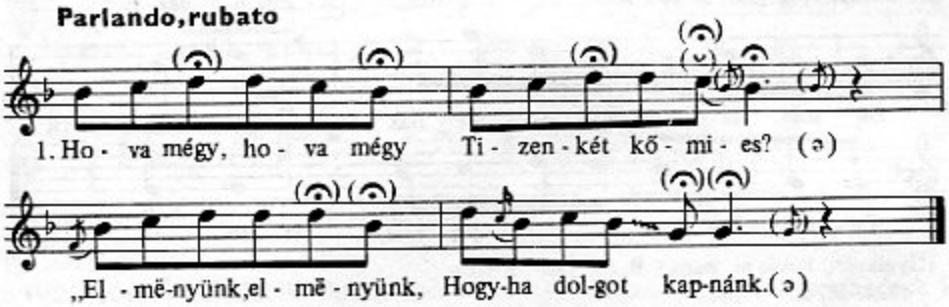

(Rafajnaújfalu, Bereg m. Bartók B. gy. 1912; Bartók 1924: 23. sz. = Pt 129)

A/3. Néha a dal az ereszkedést az oktávról az alapra már egy-egy soron belül is megvalósítja, s több ilyen nagyívű sorból épül föl az egész dallam (lásd a 4. példát). Ilyenkor természetesen fölfelé haladó dallamrészek, sőt egész sorok is keletkeznek a dallamvonalban.

A/4. Régi dallamaink általános ereszkedő jellegében különleges csoportot alkotnak az

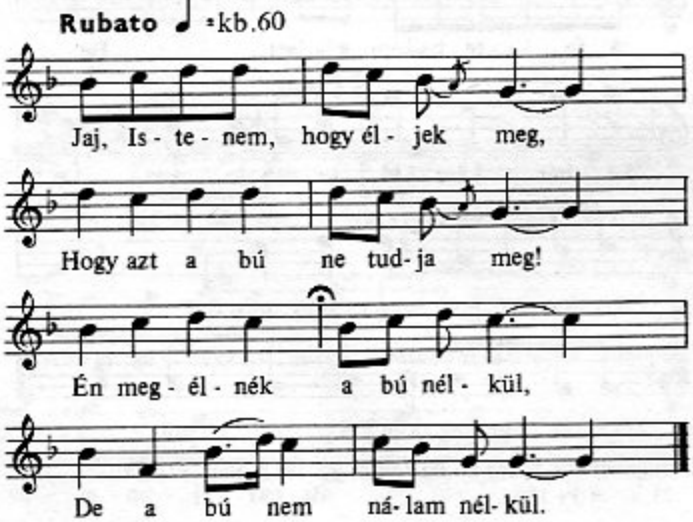
ötfokú hangsor középső három hangján mozgó (14–18. példa), illetve akörül mint tengely körül forgó dallamok (23. példa). Ezek egyik leggyakoribb típusa a *do–re–mi*-vel induló, azon ide-oda mozgó és végül *la*-n végződő dalok. Ha ezeket hosszú, 12 szótagos sorokra éneklik, akkor sok hangismétléssel kell ezt a forgást megoldaniuk, s ilyenkor hasonlók lesznek a beszédszerű recitáláshoz. Ezeket Kodály nyomán nevezzük „zsoltár-típus"-nak (14–16. példa). Újabban *szo-* és *do*-véggel is előkerültek (17–19. példa).

**14**




(Gyergyóalfalu, Csík m. 65 é. asszony. Kodály Z. gy. 1910; SzNd 56 = Pt 175)

**15**




(Szombatfalva, Udvarhely m. férfi. 1903; Seprődi 1974: 32. sz.)

## 16

**Rubato** ♩ = cca 184

Szi - li fány ka - dar - ka,

1)–

Fe - ke - te ma - da - ra - ka.

2)

Tud - ja a szép le - gény,

3)–

Hol az ő ga - lamb - ja.

1) 2) 3)

(Gerencsér, Nyitra m. 55 é. asszony. Kertész Gy. gy. 1960;
AP 3434/72)

## 17

**Parlando**

*m* Ver - je mëg az Is - ten azt az é - des - a - nyát,

Ki gyer - më - kët në - vel más - nak, nëm ma - gá - nak.

Mert én is në - vel - tem ëgy hi - rës tol - vaj - nak,

Mert én is në - vel - tem ëgy hi - rës tol - vaj - nak.

(Rugonfalva, Udvarhely m. 55 é. asszony. Vikár B. gy. 1902;
MF 347/a)

**18**

**Parlando** ♩ = kb. 102

1. Is - te - nem, Is - te - nem, á - raszd meg a Ma - rost,

Hadd vi - gyen el en - gem az a - nyám há - zá - hoz,

Hadd pa - na - szol - jam el, ki - hez a - dott fér - hez,

Hadd pa - na - szol - jam el, ki - hez a - dott fér - hez.

(Magyaró, Maros-Torda m. 33. é. asszony. Paulovics G. gy. 1955; AP 1115/d)

**19**

**Parlando** ♩ = kb. 70

1. Ke - ser - ves a - nyá - nak, ke - ser - ves gyer - me - ke,

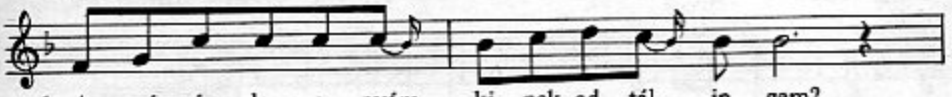
El - in - dult az út - ra, s Ki-me-redt a sze - me.

(Nyárádköszvényes, Maros-Torda m. – Pesthidegkút. 59 é. asszony. Gábor J. gy. 1958; AP 3046/e)

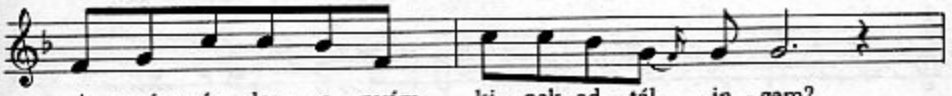
A/5. Újabban nagyon megszaporodtak az alacsony járású és még az ötfokúsághoz képest is „hiányos" – négy- és háromfokú – dallamok, főleg Gyimesből és Moldvából, kisebb részben a Mezőségről (21–22. példa). Ha ezek ötfokúak, akkor többnyire az ötfokúság „alapskáláját" használják, vagyis oktáv nélkül az öt hangot a legszűkebb hangterjedelmet adó sorrendben: *szo–la–do–re–mi( = f–g–b–c–d)*, *la* vagy *szo* záróhanggal (20. példa). Ez ugyanis a diatonikus skála 6 hangjának terjedelmével – egy szexttel azonos, míg a *la–do–re–mi–szo* elosztás *la* záróhanggal már hét hang, egy szeptim terjedelmű.

## 20

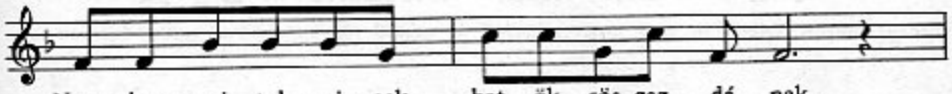
**Parlando** ♩ = 96



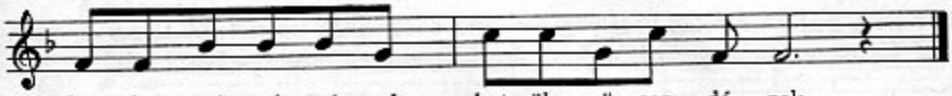
1. A - nyám, é - des - a - nyám, ki - nek ad - tál in - gem?



A - nyám, é - des - a - nyám, ki - nek ad - tál in - gem?



Nagy he - gyi tol - vaj - nak, hat ök - rös gaz - dá - nak,

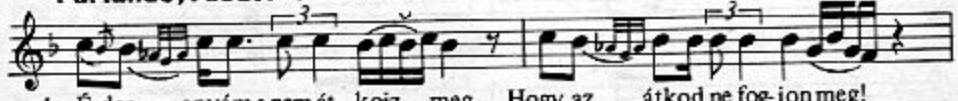


Nagy he - gyi tol - vaj - nak, hat ök - rös gaz - dá - nak.

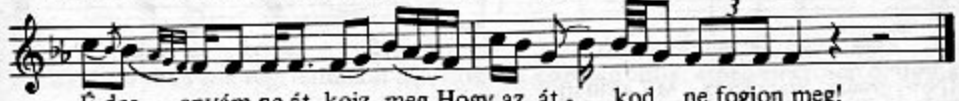
(Lészped, Moldva. 53 é. asszony. Kallós Z. gy. 1955; Kallós 1970: 33. sz.)

## 21

**Parlando, rubato** ♩ = cca 74



1. É-des - anyám s nem át - kojz meg, Hogy az átkod ne fog-jon meg!

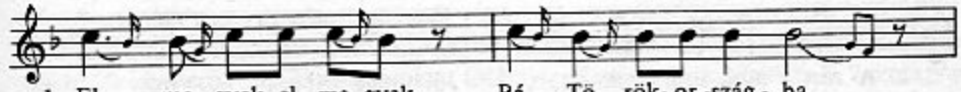


É-des - anyám ne át- kojz meg, Hogy az át - kod ne fogjon meg!

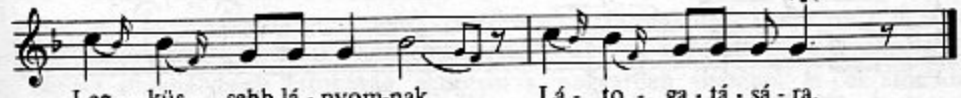
(Gyimesközéplok-Borospatak, Csík m. 76 é. asszony. Újvári gy. 1969; AP 7531/i)

## 22

**Parlando** ♩ = 116



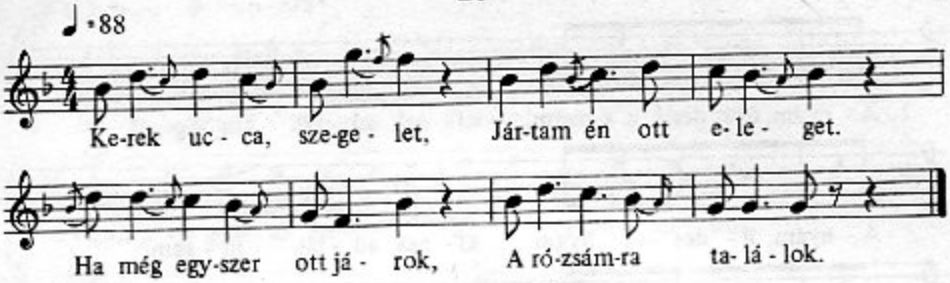
1. El - me - gyek, el - me- gyek Bé Tö - rök- or -szág - ba,



Leg - küs - sebb lá - nyom-nak Lá - to - ga - tá - sá - ra.

(Gyimesvölgye-Ránapataka, Csík m.; Kallós 1970: 106. sz.)

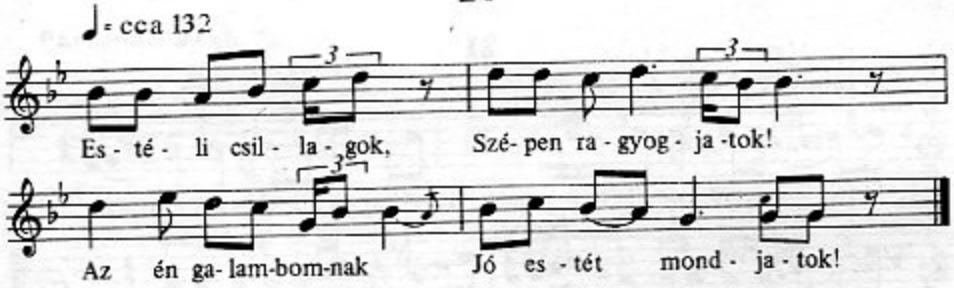
## 23




(Szilágysámson, Szilágy m. 40 é. férfi; Almási I. gy. 1963)

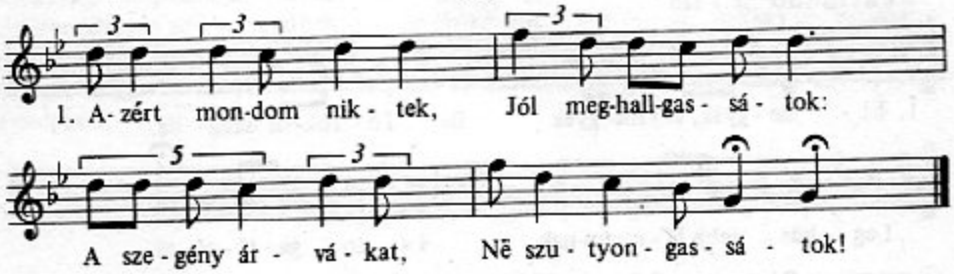
Mindezek eddig kizárólag Erdélyből és Moldvából voltak ismeretesek elég nagy számban. Újabban szórványos példái Magyarországon is előkerültek (24–27. példa).

## 24




(Nyíregyháza, Szabolcs m.; MF 4540/d)

## 25




(Tura, Pest m. 56 é. asszony. Tóth J. gy. 1958; Nz 16553)

**26**

Parlando, rubato ♪=264 rit. ♪=168

Ad- ja - nak, ad - ja - nak, A- mit az Is - ten a - dott,

♪=240

A - mit a csi - ra - te - hén A pal - la - ton ha -gyott!

(Belezna, Somogy m. Olsvai I. gy. 1962; AP 4450/g)

**27**

Parlando

1) 2)

1. Ad- ja - nak, ad - ja - nak, A -mit az Is - ten a - dott,
2. Baszd meg azt az É - vát, A - ki két sze - mé - re nem lát.

3

A - mit a csi - ra - te - hén A pal - la - ton ha- gyott.
Seg- gi vá - gá - nyá- ból, Szedd ki a ká - posz-tát!

1) 2)

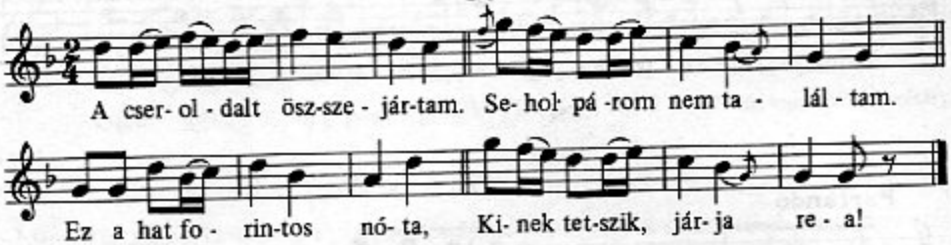
(Belezna, Somogy m. 58 é. asszony; Olsvai I. gy. 1962)

B) Korábban sok régi dalunkat az ötfokúak közé soroltuk, amelyek erősen diatonikusak voltak ugyan, de minden más sajátságukban (parlando-rubato előadásmód, 4 izometrikus sorból álló strófa, ereszkedő dallamvonal, gazdag díszítmény vagy feszes táncritmus) egyeztek az ötfokúakkal. Ilyenkor feltettük, hogy csak a pentatónia végső elváltozásával van dolgunk a modern dúr–moll zene újabb kori hatása alatt. Azonban figyelmesebb vizsgálatra – különösen bizonyos összehasonlító eredmények után – kiderült, hogy ezek eredete nem az ötfokúságba vezet, s külön stílusként kell számon tartanunk, illetve ha az ötfokúságba vezet is esetleg, más stíluskörbe tartozik, mint a fentebb tárgyalt csoportok.

B/1. Ez utóbbiak közé tartozik legtöbb *dudanótá*nk is. Dudanótának nevez a nép bizonyos egyszerű ritmusú táncdalokat, többnyire 8 szótagosakat (ritkán 6, 7 szótagost), mert ezeket hajdan dudán játszották a tánc alá. (Szövegük is erre utal, sőt a dudát is emlegeti, vagy vaskosan szókimondó szerelmi dal.) Vannak ezek közt újabbnak látszó dúr dallamok is, többségük hangneme azonban moll és mixolíd között ingadozik. Ez lehetne elhomályosult ötfokúság, azonban a magyarban általános *la*-pentatóniából hiányzó 2. fok itt gyakran szerepel még a fontos sorzárlatban is, azért és skálaszerű meneteiért nem látszanak ötfokú eredetűnek. Ugyanakkor mindegyik sajátos felépítést

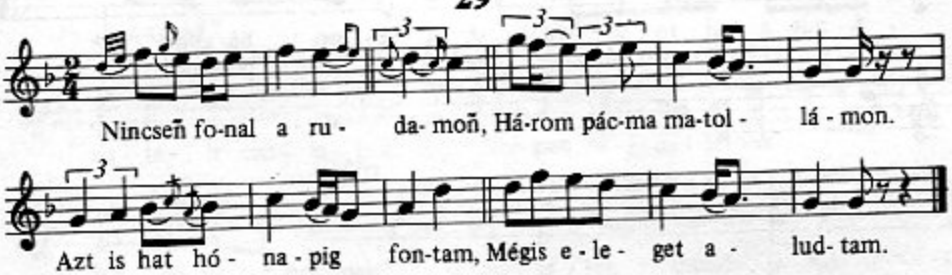
mutat: első soruk az oktáv és a 4. vagy 5. fok között mozog, második soruk már lefut az alaphangra 5–1 vagy 4–1 fokok közt, s a 3–4. sornak is nagyjából ez a hangterjedelme. A sorok közt sok ismétlést látunk: $A^5ABA$, $A^5BAB$, még inkább $A^4ABA$ vagy $A^4BAB$. Ha pedig a sorokat két-két motívumuk alapján hasonlítjuk össze, még sajátosabb ismétlődéseket állapíthatunk meg (28–31. példa).

**28**



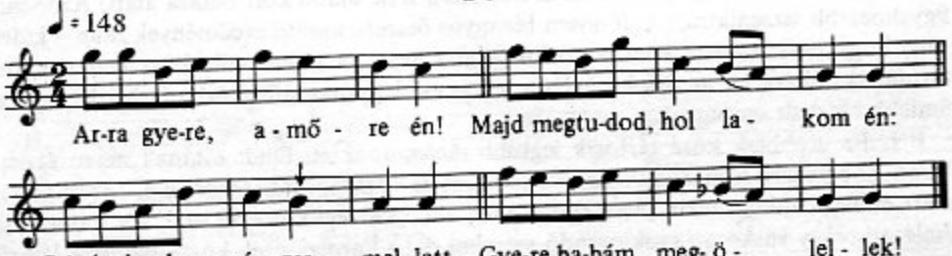

$a^1+a^2 | b^1+a^2_4 | c^1+c^2 | b^1+a^2_4 ||$
(Csíkménaság, Csík m. Lajtha L. gy. 1911; Bartók 1924: 11/b = Pt 249)

**29**



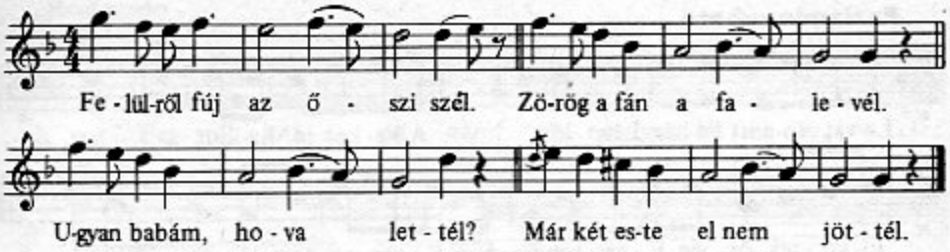

$a^1+a^2 | b^1+a^2_4 | c^1+c^2 | b^1_v+a^2_4 ||$
(Kászonimpér, Csík m. 1938; Gr. 44/a = Pt 251)

**30**




$a^1+a^2 | b+a^2_4 | b_4+a^2_4 | b_v+a^2_4 ||$
(Ipolyság, Hont m. Bartók B. gy. 1910; Bartók 1924: 11/a = Pt 252)

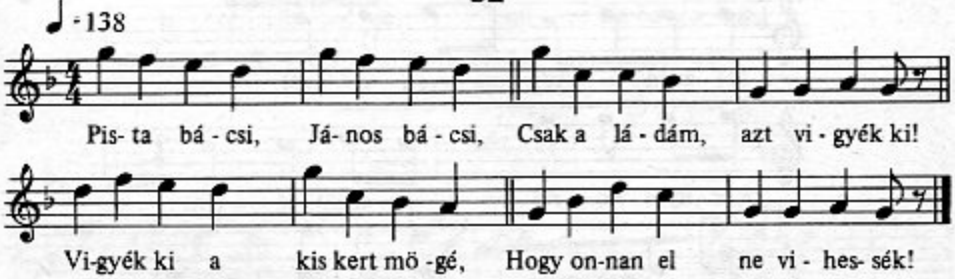
**31**




$a^1 + a^2 \mid b + a^2_5 \mid b + a^2_{5k} \mid c + a^2_5 \mid\mid$
(Nagykálló, Szatmár m. Kodály Z. gy.; Pt 256)

Tehát az első sor második motívuma külön kvarttal mélyebben ismétlődik, ritkán kvinttel; néha a második ütem egyik motívuma is. Előfordul, hogy az 1–2. sor motívumai helyet cserélnek az ismétléskor (32. példa).

**32**



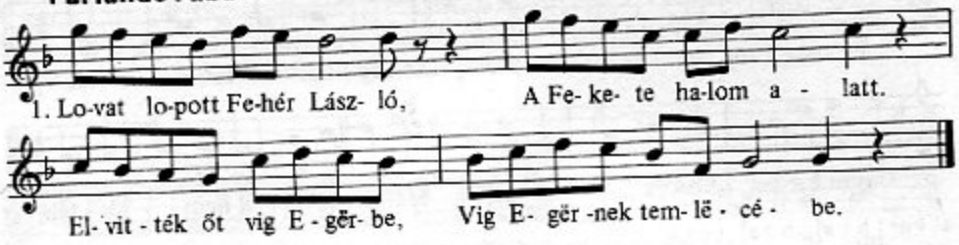

$a + a \mid b^1 + b^2 \mid a_v + b^1_v \mid c + b^2 \mid\mid$
(Borsosberény, Nógrád m. Lajtha L. gy. 1937; Gr. 7/A = Pt 258)

Fontos sajátságuk még, hogy feszes táncritmusuk ellenére is lehetőleg nem „pontozzák" a ritmust, azaz nem változtatják a hosszú és rövid hangokat a szöveg szóhosszúsága szerint, csak a legkirívóbb esetekben. Mindez a magyar dalok összességében megkülönböztető sajátság, és külön stílust jelent.

B/2. Parlando-rubato előadású dalaink közt számos kimondottan diatonikus típust találunk, amelyek szintén egy nagy stílussá állnak össze. Ezek 6–12 szótagos, izometrikus strófákban jelentkeznek; kadenciáik is a fokozatos ereszkedést mutatják: 5 [4] $b_3$, 5 [4] 2 és ezek sokféle változata (4, 2, 1; 5, 2, 1; 5, 4, 1; stb.), ritkán előfordul 2 [1] 2 vagy mint félstrófa periódus 2, 1.

## 33

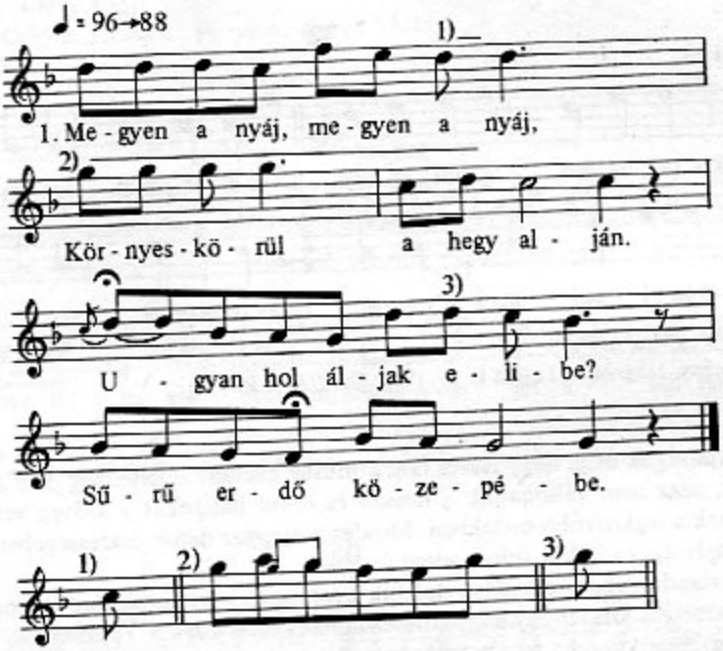
**Parlando rubato**




(Kiskovácsvágása, Gömör m. 86. é. asszony. Vargyas L. gy. 1940; Vargyas 1953: 65. sz.)

## 34

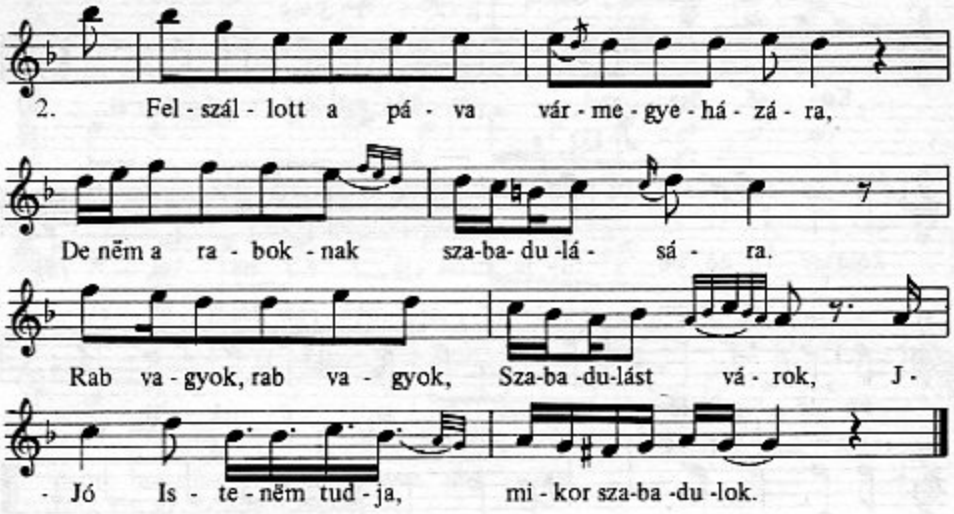
**Parlando rubato**




(Szilice, Gömör m. 54 és 62 é. asszonyok. Vargyas L. gy. 1963; AP 5150/d)

## 35

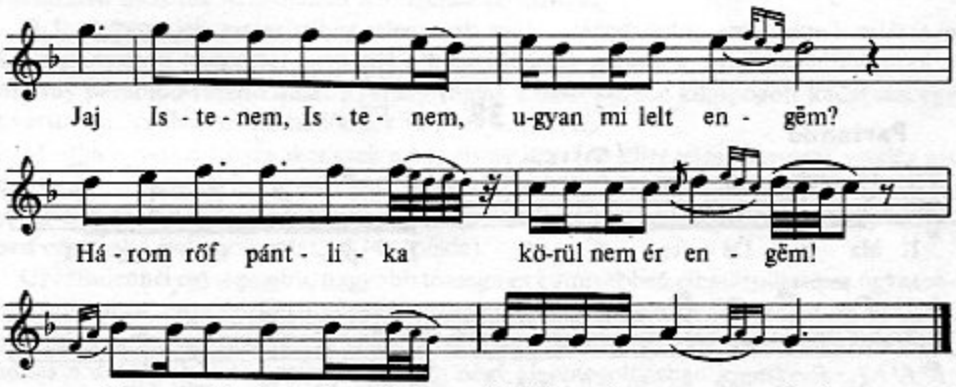
**Parlando**




(Szegvár, Csongrád m. férfi. Vikár B. gy.; MF 280/Ia)

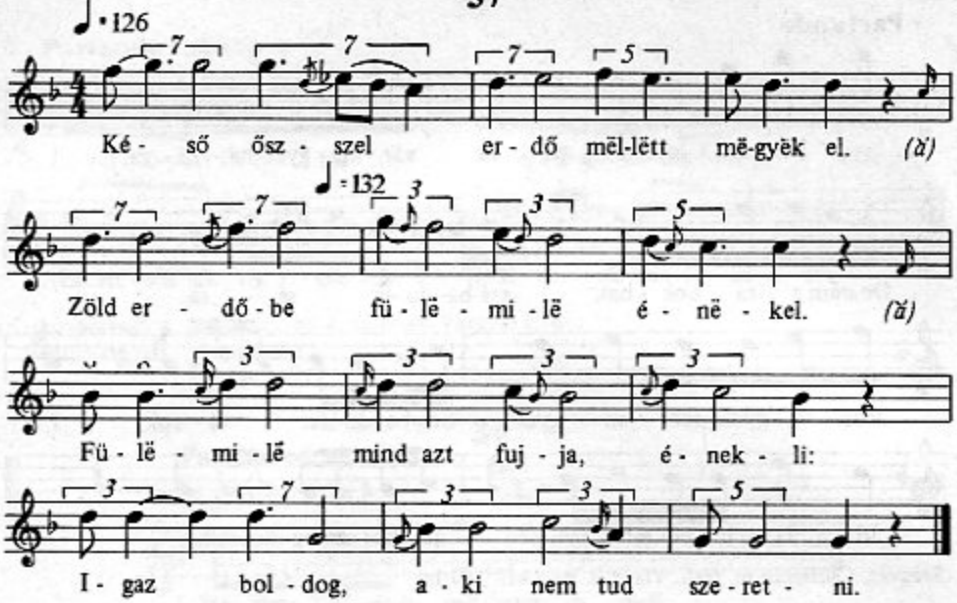
## 36

**Parlando**



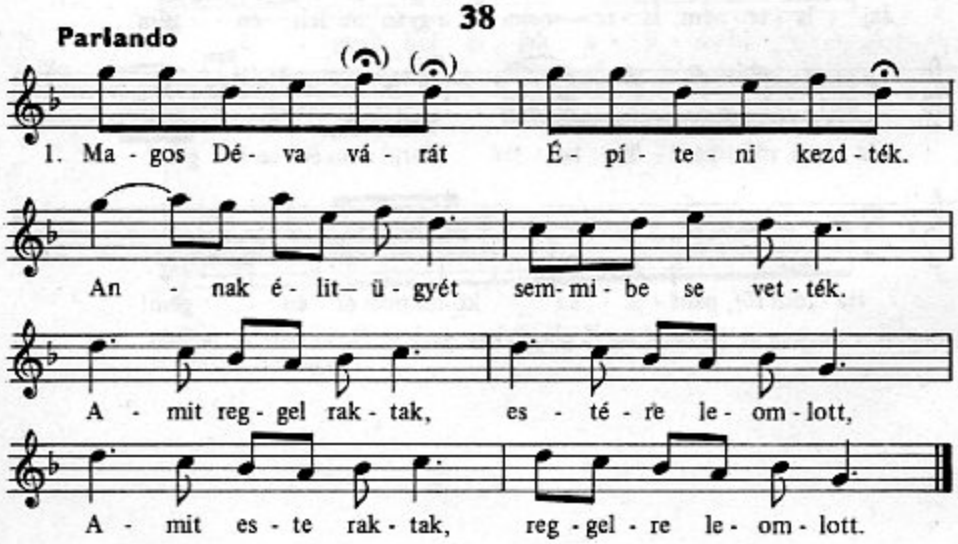

(Szegvár, Csongrád m. asszony. Vikár B. gy.; MF 281/a)

## 37



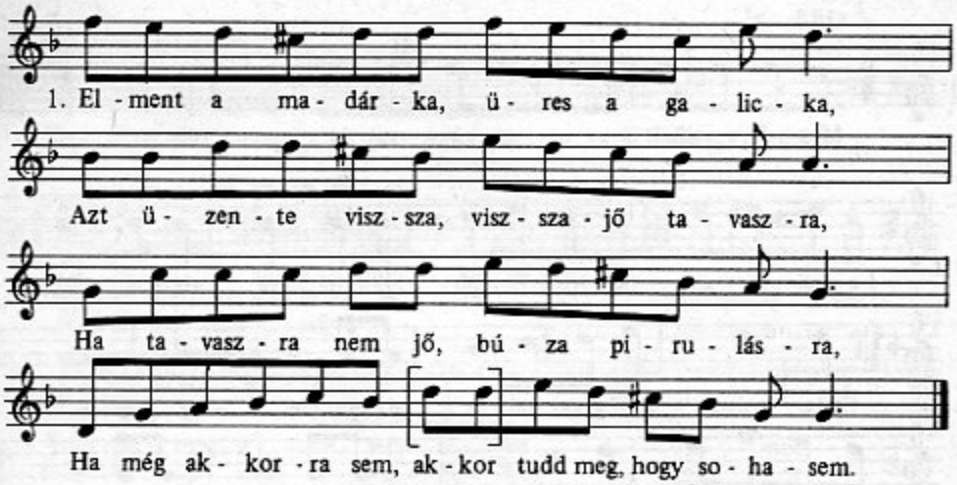

(Magyarózd, Torda-Aranyos m. 63 é. asszony. Jagamas J. gy. 1954; Jagamas–Faragó 1974: 204)

## 38




(Gyergyóremete, Csík m. – Telki, Pest m. 22 é. asszony. Domokos P. P. gy. 1962; AP 4425/c)

**39**




(Istensegits, Bukovina – Hajós, Tolna m. 76 é. asszony.
Kerényi Gy. gy. 1958; AP 2583/b)

Ilyen dalokban is előfordulhatnak pentaton fordulatok, különösen zárómotívumok, a hasonló előadásmódú és strófaszerkezetű ötfokú dalok hatására; de a – magyar *la*-pentatónia – hiányzó hangjai itt már hangsúlyos helyen, sorzárlatban is előfordulnak, s a skálaszerű menetek itt a dallam lényegéhez tartoznak.

B/3. Nagyon jellegzetes stílust jelentenek azok a táncdalaink, amelyeknek sajátosan kihangsúlyozott kadenciái ugyanazt a kvartismétlést mutatják, mint az előbbi csoport néhány parlando-rubato dala: 5 [4] 2 – vagyis a felső két sor kikopogott kadenciái egy kvarttal mélyebben megismétlődnek (a 2. és 1. fokon).

Mintha egyetlen lényegüket ezek a hangismétléssel és jellegzetes ritmussal, esetleg kis domború menettel kihangsúlyozott kadenciák alkotnák, a többi dallamrész annyira jellegtelen és változó (ugyanannak a dalnak változataiban is) – azon belül, hogy általában ereszkedő dallamvonalat ad (40. példa).

C) Mindennél egységesebb, nagyobb tömegű és könnyebben elhatárolható az úgynevezett „új stílus" anyaga. Legfeltűnőbb sajátsága, hogy négysoros versszakai az első sort a strófa végén megismétlik, s ezzel különösen erős lezárást, „architektonikus formát" adnak a daloknak. Ez a visszatérő forma négy alapmegoldásban jelentkezik: $AA^5A^5A$, $AA^5BA$, ABBA és AABA.

C/1. $AA^5A^5A$. Általában 8 szótagosak tartoznak ide, ritkábban 11 szótagúak közt is előfordul. Az ilyen formák egyre ritkábbak, korábbi gyűjtésekben inkább előfordultak (41. példa).

## 40

♩ = 144

a) Meg-halt, meg-halt a ci - gá - nyok vaj- dá - ja, vaj- dá - ja.

Fe - le - sé - ge sá - tor - fá - ját szám-lál - ja, szám-lál - ja.

Gyász, gyász, bin- gyász mó - re gá - gyu - lé gá - gyu - lé,

Sop - pin - gyá - ré sza - mo - rá - ré ta - kar bé, ta - kar bé.

b) Nem va - gyok én sën - ki - nek së a - dó - sa, a - dó - sa,

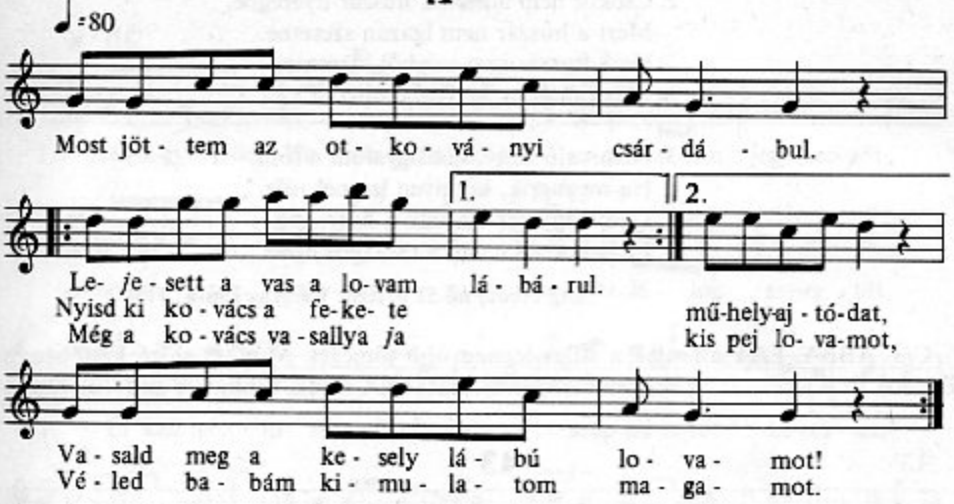
Él mëg az én i-pam, na-pam, mëg an-nak az a - pó - sa, a- nyó - sa.

Eb fél, ku - tya fél, még az i - pam, na- pam él!

Cér - nám, fo - ná - lom a sik - ló - si ha - tá - ron.

*(a)* Kolozsvár, Kolozs m. 1904. Seprődi 1974: 50; *b)* Nagyharsány, Baranya m. 1935. BMN I. 705–706: 70. sz.)

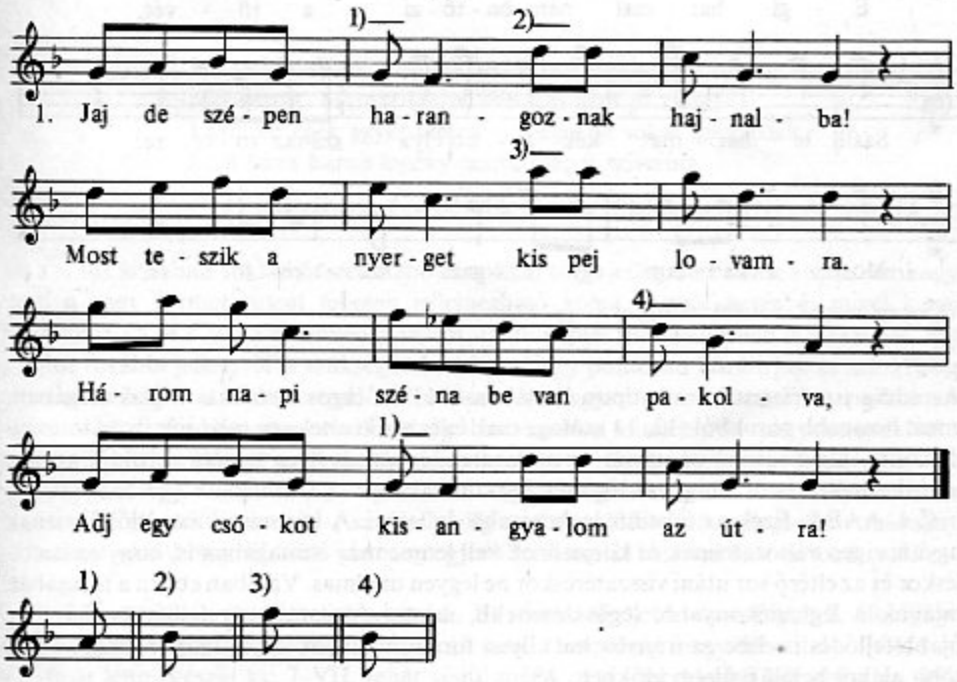
## 41




(Tura, Pest m. 67. é. asszony; Tóth J. gy. 1956)

C/2. AA$^5$BA. Sokszor alig választható el a következő típustól, amikor az A$^5$ és B sorok közt csekély a dallamvonalbeli különbség. Sok ilyen dalnak vannak ABBA variánsai és fordítva.

## 42



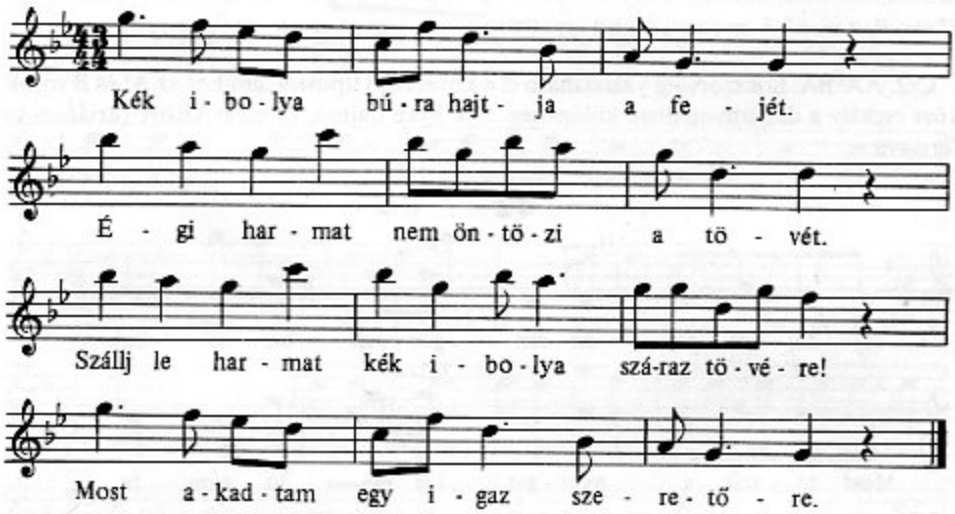
2. Csókot nem adhatok huszár-nyeregbe,
Mert a huszár nem igazán szeretne.
Ha a huszár igaz szívből szeretne,
Maga mellé a nyeregbe ültetne.

3. Nem való vagy, kisangyalom a lóra,
Ha megugrik, könnyen leesnél róla.
De ha egyszer én ülök a nyeregbe,
Ficánkolhat velem a csillagos égbe.

(Áj, Abaúj m. 51 é. férfi; Vargyas 1961a: 115)

C/3. ABBA. Ezek alkotják a stílus legnagyobb tömegét. Mint az előző kettőben, a B sorok itt is magasabb rétegben mozognak, mint az A sorok, többnyire az 5. fok fölött.

**43**

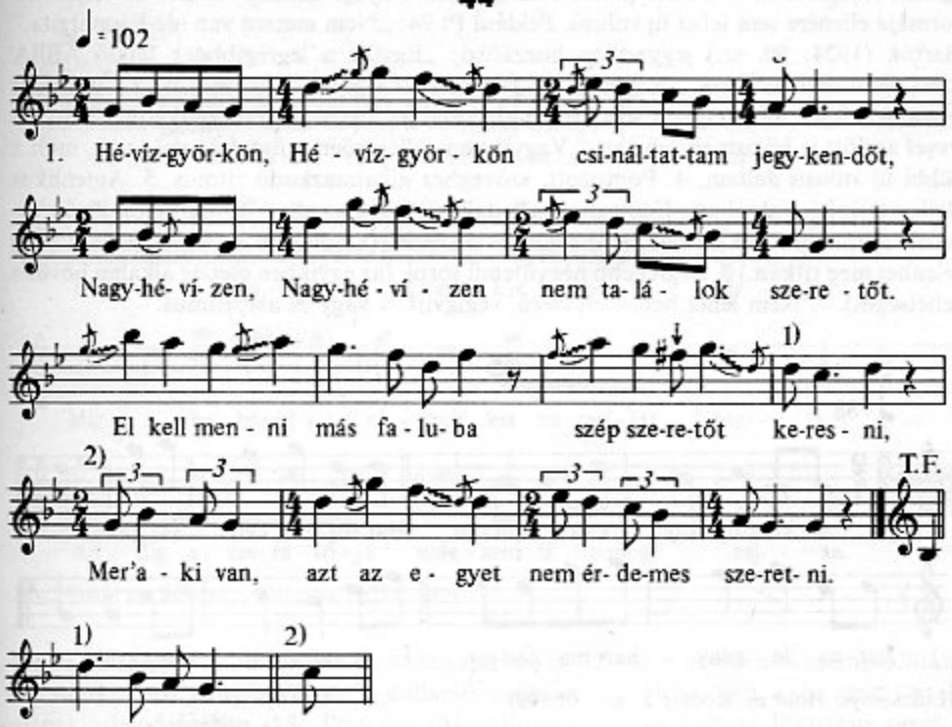



(Karcagi tanyák. fiatalok; Vargyas L. gy. 1939)

Az eddig ismertetett három típus általában 6–11 szótagos strófákat foglal magában, ennél hosszabb sorokból (12, 14 szótag) csak egészen kivételesen találunk ilyen formájú dallamot. Ugyanakkor az utolsó típus darabjai éppen az ilyen hosszú soroktól kezdve jelentkeznek: 11-től 20-ig, esetleg még hosszabbak is.

C/4. AABA. Ezek az új stílus leghosszabb dallamai. A háromszor ismétlődő sornak ugyanis igen változatosnak és kifejezőnek kell lennie már önmagában is, hogy az ismétléskor és az eltérő sor utáni visszatéréskor ne legyen unalmas. Valóban ebben a formában találjuk a leghajlékonyabb, legösszetettebb, szinte „romantikus" dallamsorokat. Az újabb fejlődés is ebbe az irányba hat: ilyen formájú dalaink egyre szaporodnak, egyre több alakul belőlük újabb időkben.

**44**




2. Ablakomba, ablakomba besütött a holdvilág,
Aki kettőt, hármat szeret, nincs is arra jó világ,
Lásd, én csak egyet szeretek, mégis de sokat szenvedek
Ez a híres barna legény csalta meg a szívemet.

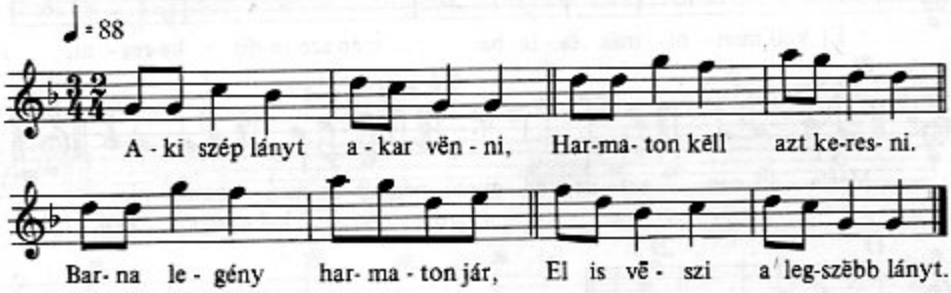
(Galgahévíz, Pest m. 43 é. asszony. Olsvai I. gy. 1958; AP 2949/c)

Ez a stílus azonban sokkal összetettebb és sokkal több jellegzetes vonása van, semhogy ezzel a négy formatípussal teljesen jellemezhető volna. Annál kevésbé, mivel kettő közülük (C/2. és C/4.) a műzenében is, sőt újabb népies műdalainkban is általános. Így a stílus további jellemzői is szükségesek ahhoz, hogy pontosan körülírjuk és más, főleg műzenei stílusoktól elhatároljuk. (Mindössze a magyar népzenében lehet pusztán a visszatérő formájú négysoros strófával elkülöníteni őket minden más magyar népdaltól.) Felsoroljuk tehát először azokat a tulajdonságokat, amelyek nélkül nem is tekinthetünk új stílusúnak egy dallamot (I.) – ezek közül egy-egy egészen ritkán hiányzik, de akkor a dal mindig kétes határeset –, azután pedig a sűrűn előforduló, jellegzetes vonásokat (II.), amelyekből mennél több van meg egy dalban, annál biztosabban tartozik a stílushoz.

I.1. Visszatérő forma legfeljebb két (A, B) sorral. (Feljebb elsoroltuk.) 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 lett; még így sem

igazán jellegzetes.) 3. Feszes giusto ritmus. Ami lényege szerint rubato, az visszatérő formája ellenére sem lehet új stílusú. Például Pt 94: „Nem messze van ide Kismargita." Bartók (1924: 90. sz.) jegyzetben hozzáfűzi: „Egyike a legrégibbnek látszó ABBA szerkezetű dallamoknak"; 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." Vagyis nem jellemzően a fiatalság dala volt, mint a többi új stílusú dallam. 4. Pontozott, szöveghez alkalmazkodó ritmus. 5. Autentikus dallamfelépítés (záróhang fölött mozog a dallam); még az egyes sorok külön is túlnyomórészt autentikusak a saját záróhangjukhoz képest. (Legfeljebb a záróhang alatti hang jelenhet meg ritkán.) 6. Legfeljebb négyütemű sorok (az egyikben esetleg alkalmi bővülés lehetséges). 7. Nem lehet benne elvszerű, végigvitt ¾ vagy ⅝ alapritmus.

**45**

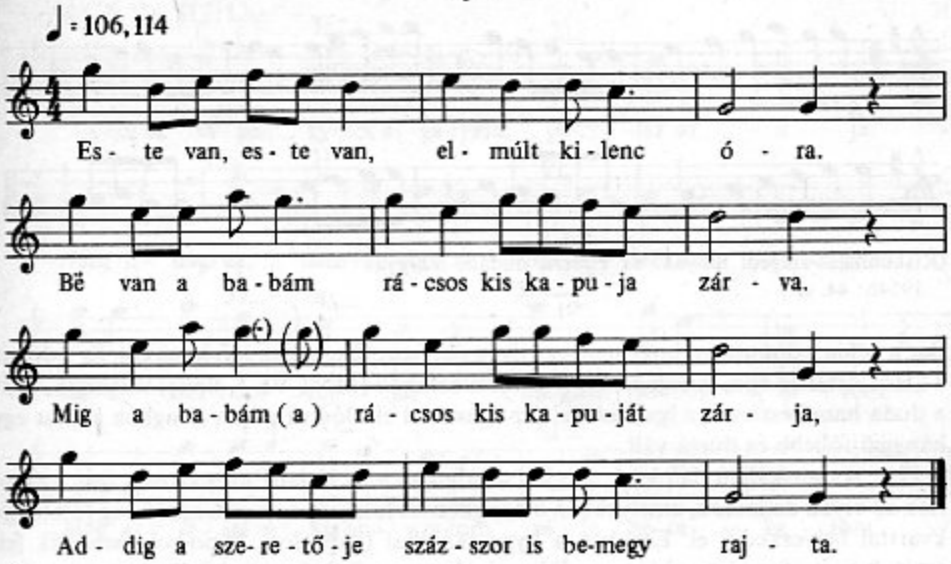



(Lukanénye, Hont m. Kodály Z. gy.; Pt 390)

(A 45. példa harmadik sora elárulja, hogy itt is csak „alkalmi összevonás" a ¾ ritmus, mint amilyenekről alább beszélünk.) 8. Csak „gyönge (nő-) zárlat" lehetséges: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝄽 ‖, ♪ ♩. ♩𝄽 ‖, sosem 𝅗𝅥–‖. 9. Kötelező kadenciaképletek: I [5] X, I [1] X, ritkán I [♭3] X.

II. (nem kötelező, de jellemző vonások) 10. Hypo-skálák (a hangkészlet alá kvarttal leugró befejezés: 46. példa).

## 46




(Áj, Abaúj m. fiatalság; Vargyas 1963a: 246)

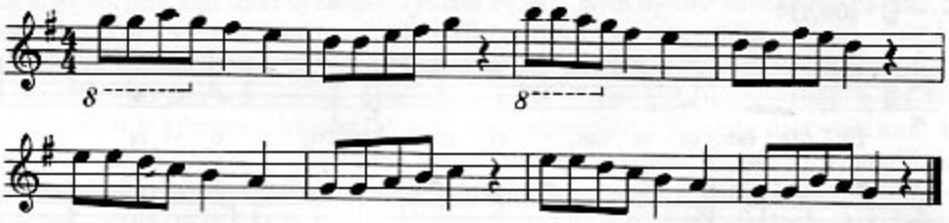
11. *La-* és *szo*-pentaton fordulatok – még dúrban is. 12. Az A és B sorok szembeállítása dallamirányban, hangfekvésben, a dallamív nagyságában, ritmusban, a sor zenei tartalmának jelentőségében. 13. Tripodia (háromütemű, illetve hármas lüktetésű sorok). 14. Négy ritmusegység összevonása vagy kiszélesítése: 4 nyolcad ♫♫ 4 negyeddé ♩ ♩ ♩ ♩ és viszont, továbbá ♩. ♪ ♫ ‖, ♫ ♩. ♪ ‖, ♫ ♩ ♩ ‖, ♩ ♩ ♫ ‖ és hasonló ¾-ekké; ilyen ritmusegységek váltogatása, szembeállítása. 15. Jellegzetes kadenciatípusok (az előbbi „kötelezőkön" belül): 1 [5] 5, 1 [5] 4, 1 [5] ᵇ3, 1 [1] 1, 1 [1] 5, 1 [1] 8. Jellegzetes szótagszámcsoportok: 10–11-es, valamint 12–25.

Mindezek a tulajdonságok legsűrűbben a 10-es szótagcsoporttól kezdve fölfelé jelentkeznek. És van még egy igen fontos, de nehezen megállapítható követelmény: a funkció. A dalnak élnie kellett a fiatalság körében, a közös dalolásban, legalábbis 1900 óta. Ezért sosem lehet benne rubato – azt az új stílus uralma óta közös énekben nem használták.

E legnagyobb és legvilágosabban kialakult stílus után lássunk néhány kisebb stíluscsoportot, amelyek több-kevesebb jeggyel jellemezhetők mint összetartozó dallamok.

D/1. Dúr-kvintváltók. A kvintváltó forma rendkívül jellegzetes összekötő kapocs köztük, ugyanakkor a kimondott dúr hangsor élesen elválasztja ezeket az ötfokú kvintváltóktól.

**47**

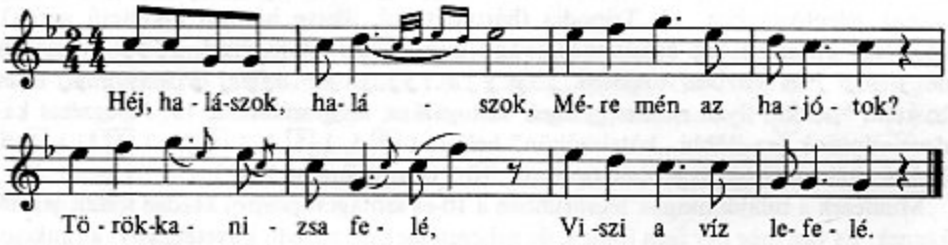


(Kiskunhalas-szegedi tanyák. 81 é. férfi dudán; Vargyas 1954b: 44. sz.)

Bár a példa azt mutatja, hogy nem egy ilyen dal összefüggget az ötfokúakkal. Ez ugyanis a „Hol jártál az éjjel, cinegemadár?" ötfokú dalának (MNT VI. 1. típus) változata, amit a duda hangkészletéhez igazítottak. Az egész dal eltolódott a záróhanghoz képest egy hanggal följebb és dúrrá vált.

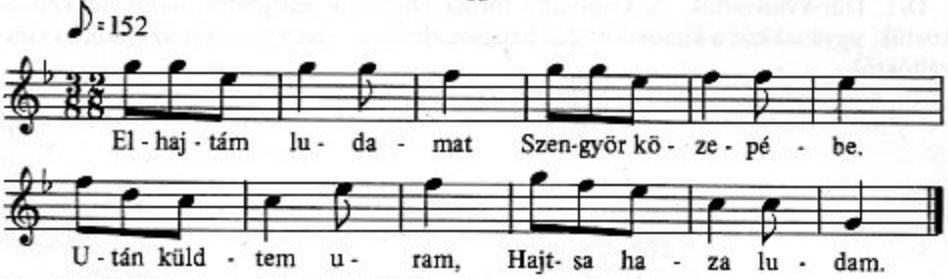
D/2. Hypo-skálájú dalok. A magyar népdalban – és Kelet-Európában – igen gyakoriak az olyan dallamok, amelyekben a hangkészlet túlnyomó része a záróhang fölött egy kvarttal helyezkedik el. Ezekben a hypo-skálákat (hypo-ion, hypo-eol) ismerjük fel, aminek tiszta formája az, ha egyedül a záróhang ugrik le kvarttal mélyebbre, a dallam egésze a felső rétegben mozog (lásd a 49. példát).

**48**



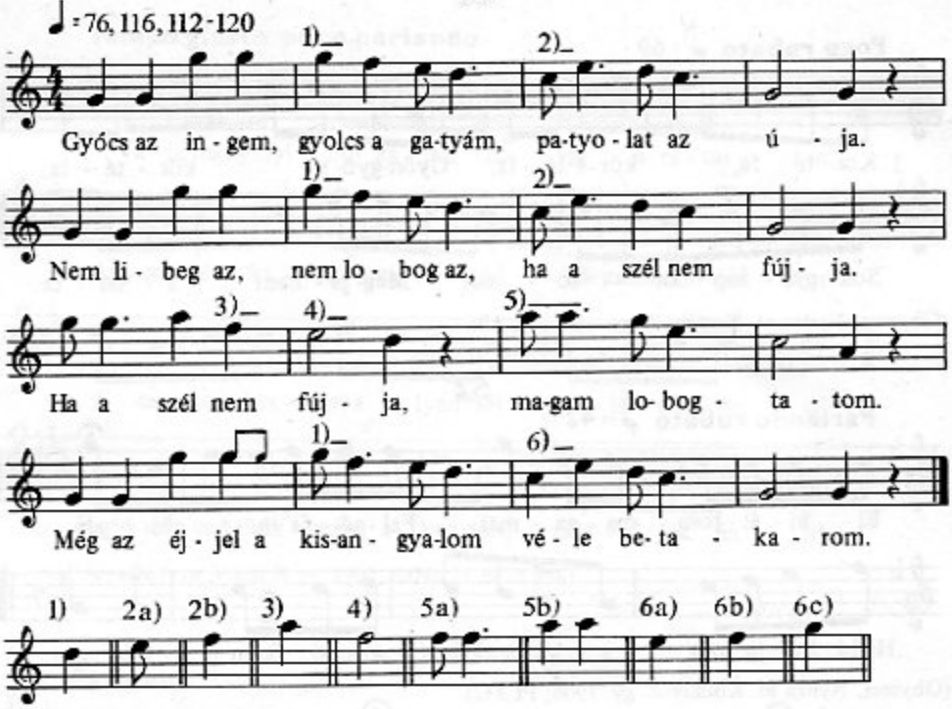

(Szegvár, Csongrád m. Vikár B. gy.; Bartók 1924: 218/b = Pt 190)

**49**




(Kibéd, Maros-Torda m.; Seprődi 1974: 39. sz.)

## 50

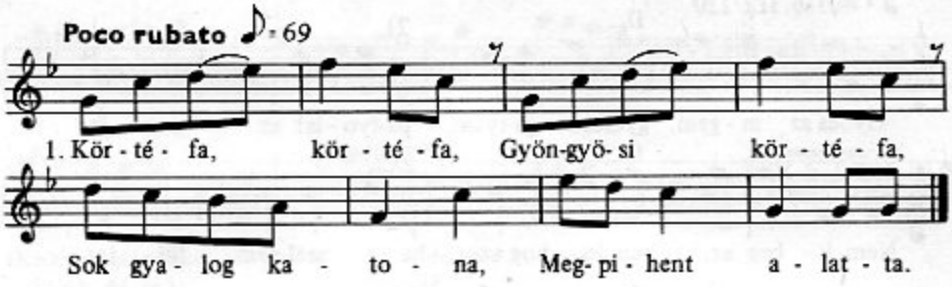



(Áj, Abaúj m.; Vargyas 1963a: 296. sz.)

Több olyan dalunk van, amely két alakban is él: leugró kvarttal a végén és anélkül (lásd Variálás).

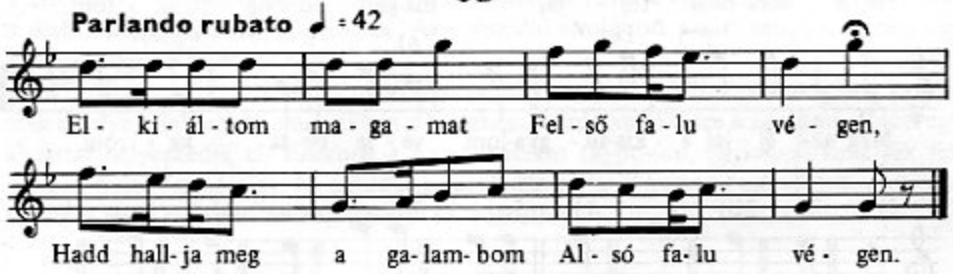
D/3. Akusztikus skálájú dallamok. Ez is olyan hangnem, amely a nyugati népeknél rendkívül ritka, a magyar és más kelet-európai népzenékben viszont elég gyakori. Jellemzője a dúr terc és a moll szext egy dalon belül. Ez a skála egy olyan rendszernek tagja, amelynek alapja a felhangokból alakult (líd hangsor kis szeptimmel: *f–g–a–h–c–d–es–f*). Ezért nevezzük „akusztikus"-nak. Ennek 2. fokáról induló *(g–a–h–c–d–es–f–g)* a szóban forgó magyar hangsor. (És többi fokáról induló, szűkített kvinttel vagy kvarttal építkező skálák is előfordulnak román, török és más népzenékben.) Sokszor ez a hangsor csak a terc és szext variálódásaképpen áll elő a dal egyik-másik változatában. De máskor meg a dallamnak szerves része, ami sajátos hangzását megadja. Ilyenek ugyanúgy rokonai egymásnak – eltérő dallamsajátságaik ellenére is –, mint például a pentaton dallamok.

**51**




(Ghymes, Nyitra m. Kodály Z. gy. 1906; Pt 370)

**52**

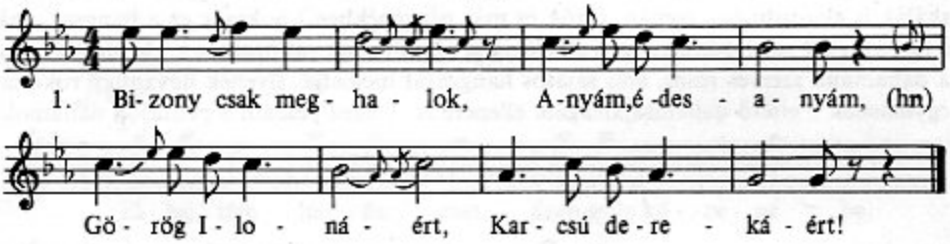



(Ghymes, Nyitra m. Kodály Z. gy. 1906; Pt 332)

Lásd még az 58. példát.

D/4. Hasonlóan sajátos hangzás különíti el a fríg hangsorú dallamokat is a többitől (fríg hangsor: *g–as–b–c–d–es–f–g*). Igaz, hogy sok esetben kaphatnak egyéb hangnemű dallamok is fríg zárlatot, sőt néha ötfokú kvintváltó dallamok teljes egészükben fríggé válhatnak. De azok a dallamok, amelyek a fríg szextre épülnek, főhangjaik felülről lefelé: *es, b, as–g*, azokat mégis sajátos, külön csoportnak érezzük, dalaik valamiképpen összetartoznak.

**53**




(Rugonfalva, Udvarhely m. Vikár B. gy. 1902; SzNd 97 = Pt 334)

## 54

**Tempo giusto poco parlando**

Va - la-meny-nyi bú- za - szál van víg a- ra - tás - kor,

Any-nyi jót ki - vá - nok né - köd, ró- zsám min-dën - kor.

A te ter - hes nya- va- lyád-ból ad - jál né - këm is!

Hadd szën-ved-jünk mind a ket -ten, szën-ved - jek én is!

(Siklód, Udvarhely m. Vikár B. gy. 1902; SzNd 71 = Pt 338)

## 55

**Parlando**

1. Fel - jött már az a nap, Mely-ben kell in - dul - ni,

Há - zam - tól, ha - zám - tól, Bús szív - vel tá - voz - ni.

(Csikszenttamás, Csik m.; Bartók B. gy. 1907)

## 56

♩=132

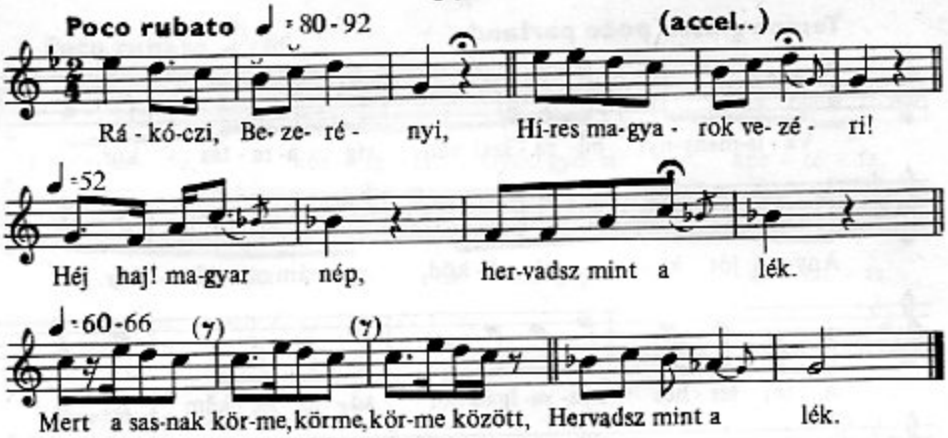
1. Vi - rá - gos ken- de - rem ki - á - zott a tó - ba,

♩=144

Ha nem sze-retsz ba - bám, Mért jársz a fo - nó - ba?

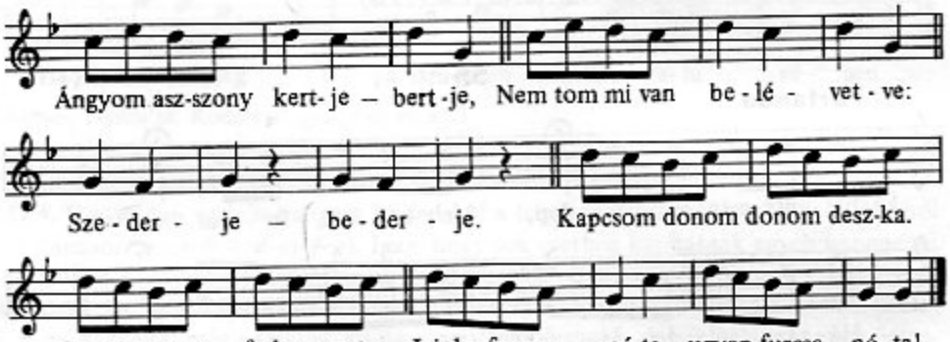
(Köröstárkány, Bihar m. 14–15 é. lányok. Jagamas J. gy. 1950; Jagamas–Faragó 1974: 97. sz.)

## 57




(Giecze, Gömör m. 79 é. férfi. Kodály Z. gy. 1913; Kodály 1937: 65)

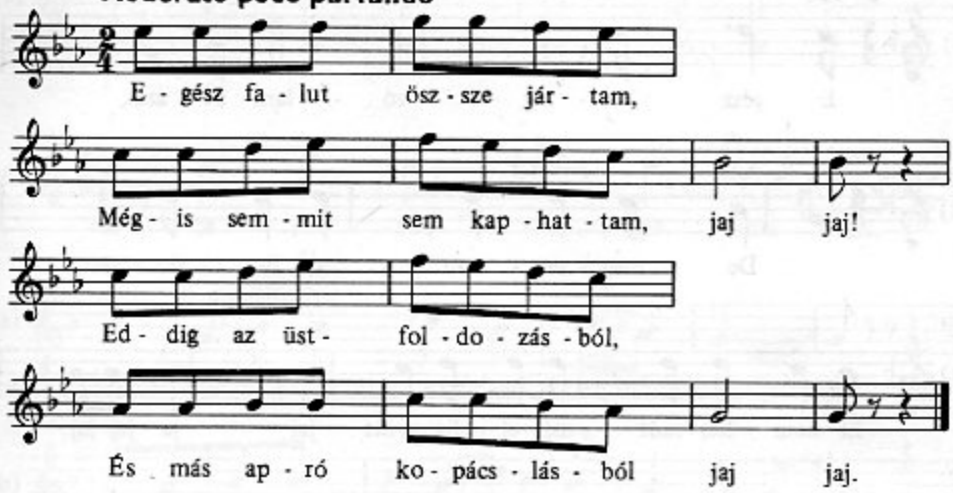
## 58




(Nagymegyer, Komárom m.; Bartók B. gy.)

**59**

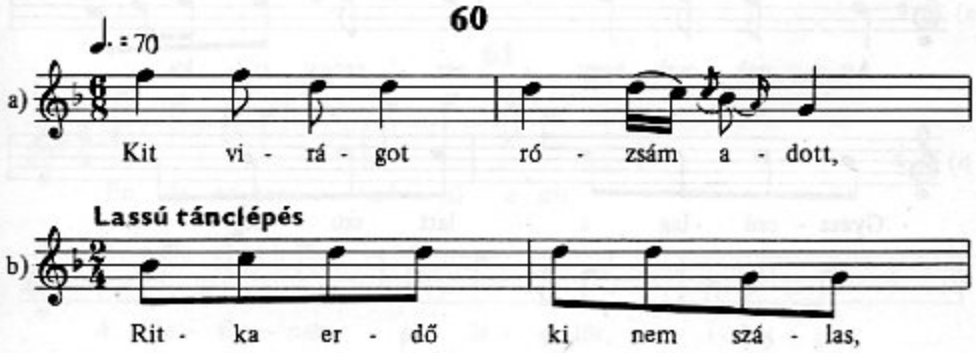
**Moderato poco parlando**




(Kászonjakabfa, Csík m. Kodály Z. gy. 1912; SzNd 98 = Pt 336)

D/5. A hangnem mellett a forma is adhat sajátos jelleget a daloknak. Egészen sajátos forma az ún. Jaj-nótáké és a velük rokon 16 szótagosoké. Ezek kitoldott formák, amelyek kis részben Szabolcs-Szatmárban, teljes bőséggel azonban az erdélyi Mezőségen fejlődtek ki, feltehetően újabb időben. Ezek 8 szótagos sorokból különböző toldalékokkal és ismétlésekkel vannak kibővítve. Egyik formájuk, hogy a versszak nyolc szótagos sorainak egyike-másikához – leginkább a 2. és 4. sorhoz – „jaj jaj jaj", „ejehaj" és más toldalékokat fűznek. Másik lehetőség, hogy sorokat megismételnek: vagy kiaprózzák a hangokat, és azzal szélesítik ki a dallamot, vagy kihagynak belőle. Így 2–7 sorból álló versszakok keletkeznek; sokszor egy dal különböző versszakaiban is különböző a sorszám. A szöveget gyakran ismétlésekkel alkalmazzák a dallam alá, máskor *tra la la* és más szótagokkal éneklik az egyes sorokat. A legszabályosabb ebben a kitoldott formában, amikor két nyolc szótagos strófát énekelnek 4 × 16 hangra (lásd az 59–62. példát).

**60**



♩=126

c) E - gész vi - lág ró - lam be - szél,

d) De meg - un - tam a buj - do - sást,

a) El nem her- vadt s már el - ha -gyott jaj ja jaj jaj

b) Ó - rám sin- csen ki nem gyá-szos, aj aj jaj jaj jaj jaj ja

c) De azt mind el - fúj - ja a szél, Trá rá rá rá rá rá rá rá rá.

d) Az i - de - gen föl - dön la - kást, Az i - de- gen föl- dön la- kást!

a) An - nak csak eggy asz - szony o - ka.

b) Gyász - csil - lag a - latt szü - let - tem.

c)

Kit le - fe - lé, kit fel - fe - lé,

d)

Is - te - nöm, add vé - git búm - nak,

a)

Ver - je meg az e - gek u - ra, Jaj, jaj!

b)

Gyá - szos az e - gész é - le - tem aj jaj jaj.
aj jaja ja ja ja.

c)

Kit a ba - bám há - za fe - lé, trá rá rá rá rá rá rá rá rá rá.

d)

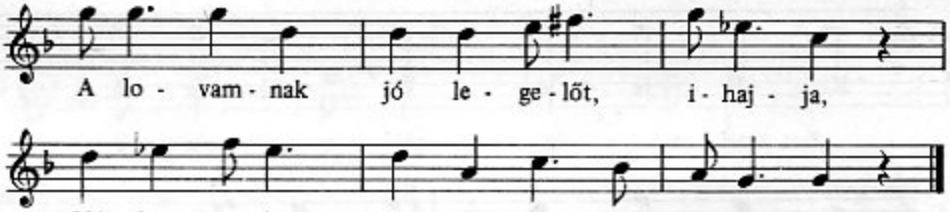
Hozd el nap-ját ha - lá - lom -nak, Hozd el nap-ját ha-lá-lom-nak!

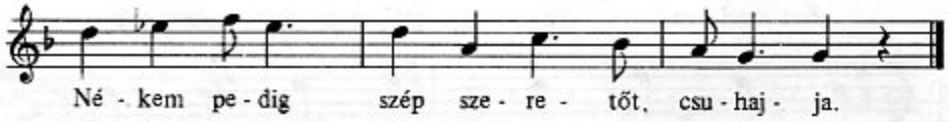
(Paksa 1977: 7. sz.)

## 61

Én Is - te - nem ad - jál e - sőt,

A lo - vam - nak jó le - ge - lőt, i - haj - ja!

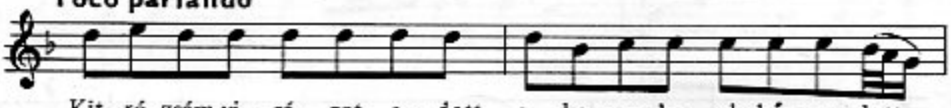


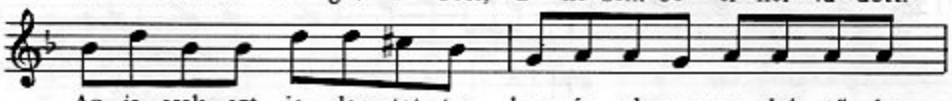



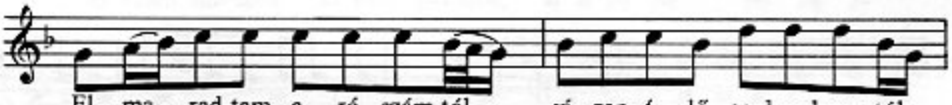

(Szatmár m. Általánosan ismert)

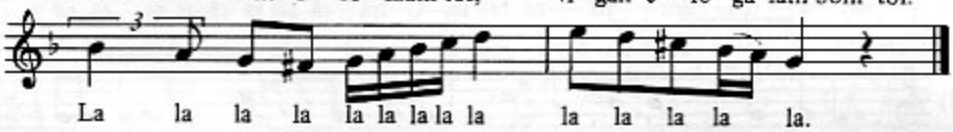
**62**

**Poco parlando**



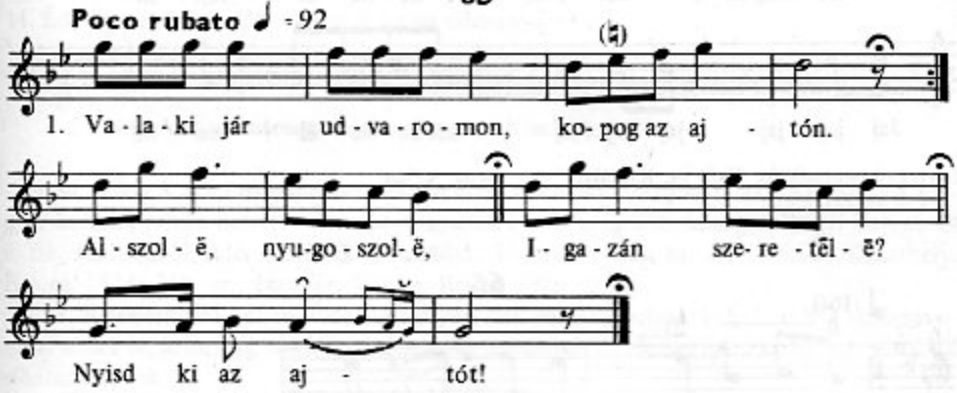

(Jobbágytelke, Maros-Torda m. Bartók B. gy. 1914)

Ezekkel az eljárásokkal a legkülönbözőbb eredetű dallamokat alakítják a szokott négysoros strófánál nagyobbra, változékonyabbra: régi ötfokú daloktól kezdve egészen új keletű, dúr műdalokig. Mégis a sajátos forma és szövegalkalmazás folytán azonos stílusúnak érzi ezeket a hallgató. Ebben a fellazított strofikus formában jutott el az erdélyi magyarság egy része az általános magyar népdalstrófa zárt keretén túl nagyobb – egyelőre laza – szerkesztésmódra.

D/6. Szaffikus formák. Számos dalunknak van olyan formája, melynek legfőbb jellemzője, hogy két hosszú és egy összetett-hosszú sor után a negyedik rövid, és hirtelen lezárja a strófát. Ez az utolsó, rövid 4. sor árulja el, hogy ez a forma végső soron a klasszikus sapphói versszakokból származik. Arra jellemző ez az utolsó rövid sor, képlete: 11, 11, 11, 5 – természetesen meghatározott hosszú–rövid szótagváltakozással. Ez a klasszikus mérték természetesen már nincs meg a magyar formákban, s a szótagszám is különböző lehet, egyszersmind az új népdalformákban a két első sor zeneileg azonos, a harmadik

pedig vagy két ismétlődő motívumból van összetéve, vagy egy motívum szekvenciaszerűen ismétlődik a hangsor különböző fokain. (63. és 157–159. példa. További szaffikusok: Pt 483–484, 214, 373–374, 369 és 169, MNT IV. 480–578.)

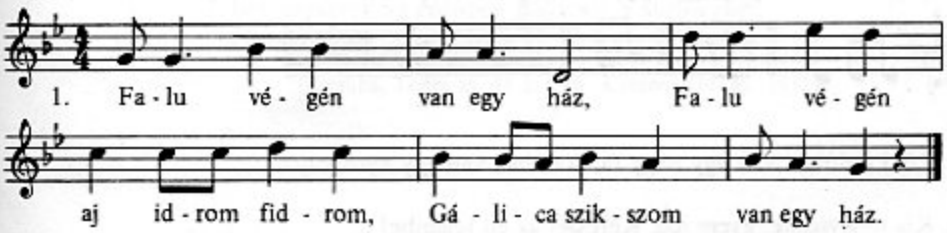
**63**




(Alsóbalog, Gömör m. idős asszony; Kodály Z. gy. 1912)

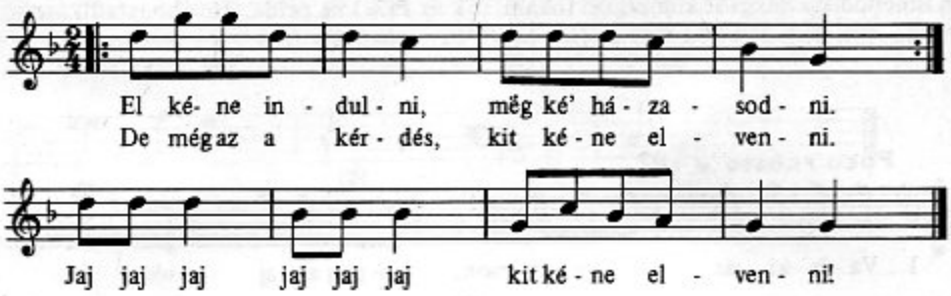
D/7. Refrénes formák. A magyar népdal nagyon ritkán alkalmaz refrént. Különösen ritka a belső refrén, amely megszakítja a szöveget a strófán belül. Az olyan formák, ahol a refrén külön zenei sorral jár együtt – különösen ha így nem négysoros versszak keletkezik –, formailag erősen elkülönülnek a magyar népdalok nagy többségétől, s rendszerint más tulajdonságaikban is eltérnek azoktól (64–66. példa, lásd még Pt 474–475, 477–478).

**64**



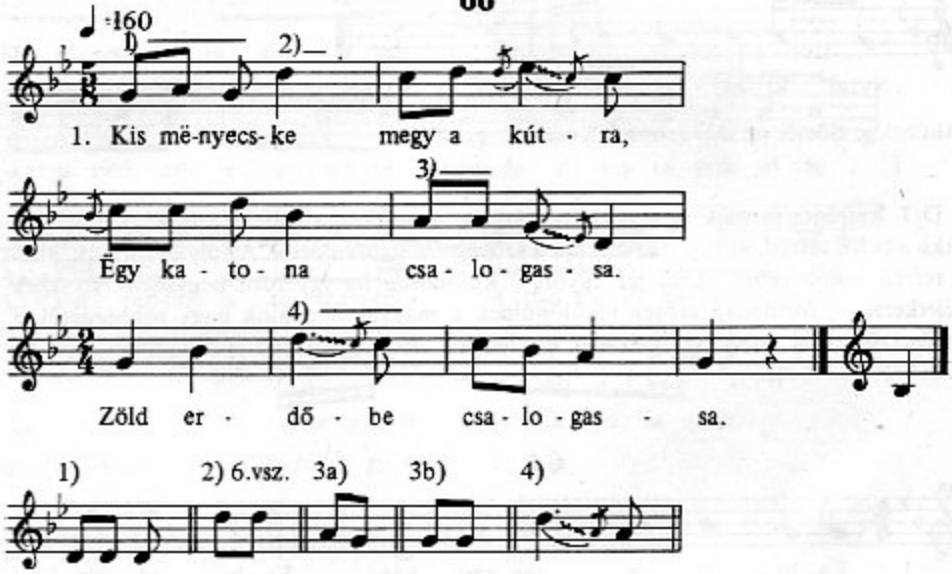

(Újszász, Pest m. Bartók B. gy. 1918; Pt 476)

## 65




(Gyergyószentmiklós, Csík m. Kodály Z. gy. 1910; SzNd 19 = Pt 72)

## 66




2. Zöld erdőben van egy nagy fa, Az alatt van egy nyoszolya. .|.

3. Kis menyecske, gyere ide, Keressél az én fejembe! .|.

4. Nem keresek, nem keresek, Nem vagyok én feleséged. .|.

5. Kis menyecske fogja kardját, Levágja katona nyakát. .|.

6. Felöltözik ruhájábo, Elmaséroz hazájábo. .|.

7. Bíró uram, bíró uram, Hogyha szállást adna nékem. .|.

8. Nem adhatok, nem adhatok, Nincsen nékem feleségem, Akki levest főzzön nékem.

9. Nem kell nékem a levesse. Csak meleg ágyba fekhessem. .|.

10. Vesd le, fijam, a csizmáját, Hogy melegiccse ja lábát! .|.

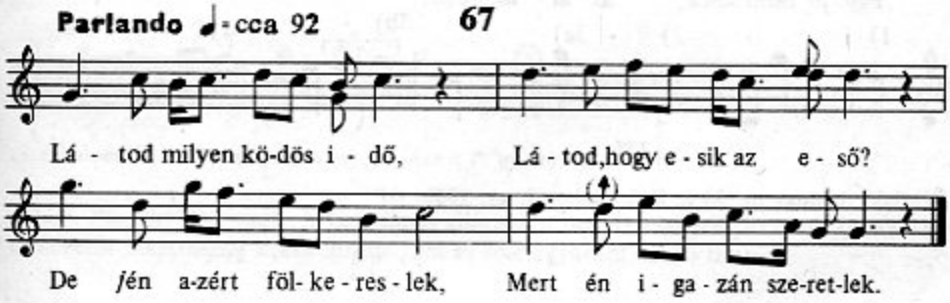
11. Édesapám, édesapám, Ez volt az én édesanyám! .|.

12. Megismerem a lábáról, Vékony karcsú derekáról, Fekete göndör hajáról.

(Cikolasziget, Moson m. 49 é. asszony; Kiss L. gy. 1951)

A 66. példa 3. sora minden variánsban eltérő ritmusú, világosan refrén jellegű. A magyar ballada refrén helyett szövegsort ismétel. (Lásd még Cikolasziget, Bugyi Ferenc 14 é. fiú. Kálnokról való gyerekektől tanulta; Újudvar, Zala m. AP 5156/a; Keszthely, Bartók 1924: 315. sz.; Ikervár, Vas m. Békefi 1976: 205.)

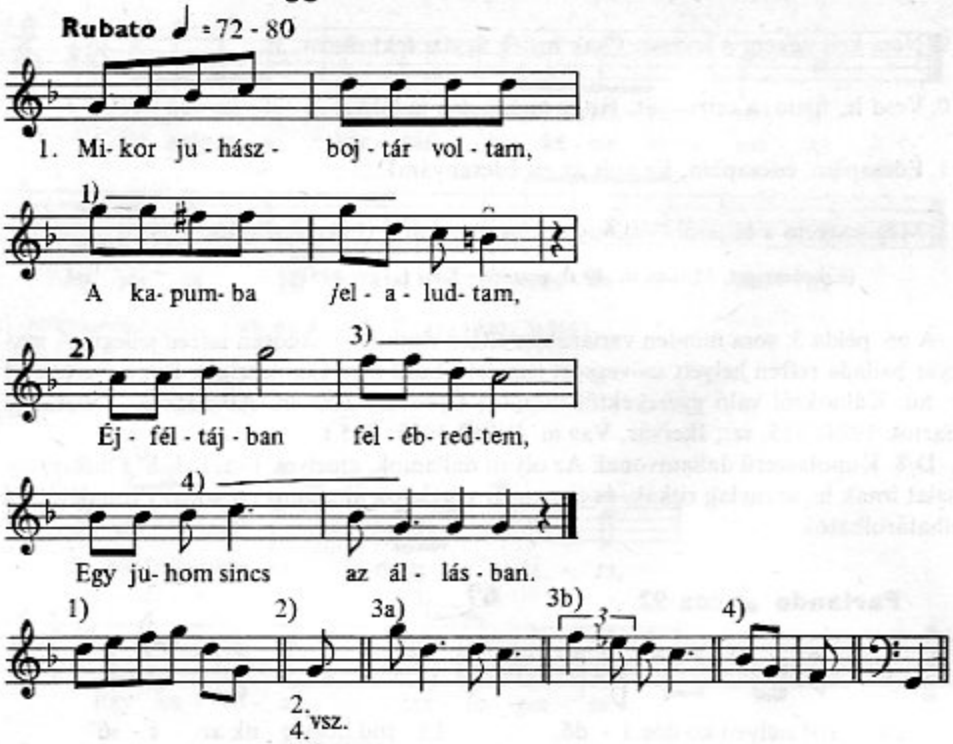
D/8. Kupolaszerű dallamvonal. Az olyan dallamok, amelyek 1–5–1, 1–8–1 dallamvonalat írnak le, aránylag ritkák, és a magyar népdalok általános ereszkedő vonalától jól elhatárolhatók.




2. Betyárgyerek az erdőben Bújdosik a sürűségben.
Gondolkozik ő magában, Hová legyen éjszakára?

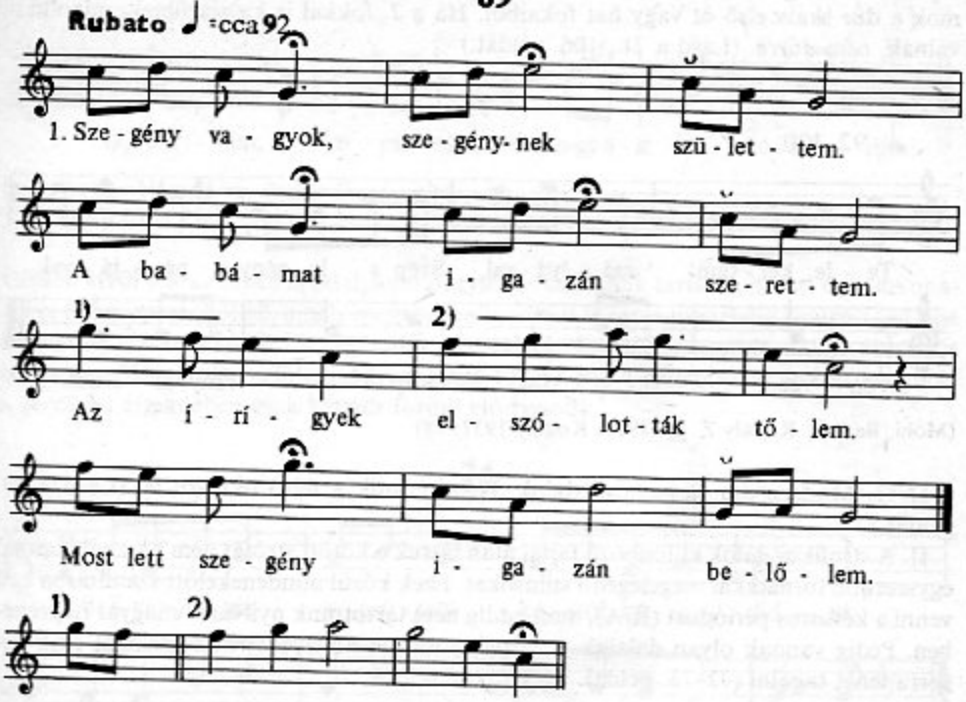
(Sárpilis, Tolna m. 41 é. férfi; Kerényi Gy. gy. 1952)

## 68




(Öreglak, Somogy m. 56 é. férfi. Gábor J. gy. 1960; AP 3364/m)

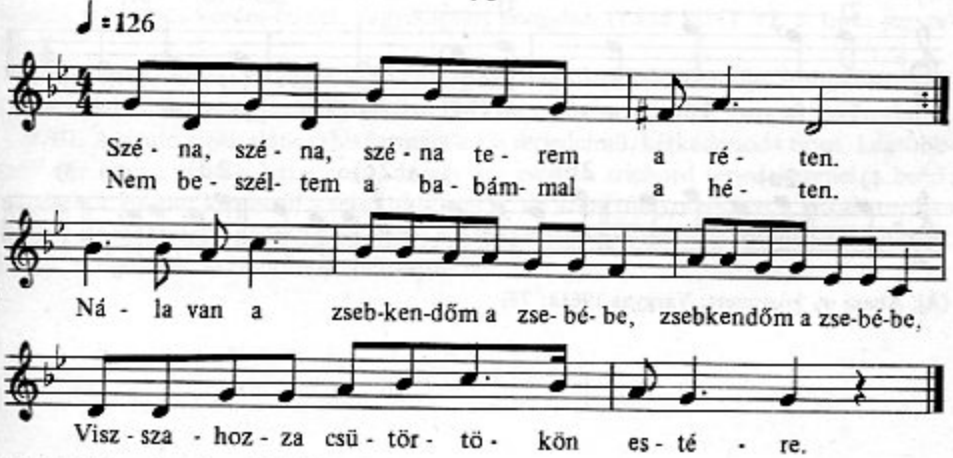
**69**




(Szeghalom, Békés m. 49 é. asszony; Járdányi P. gy. 1939)

D/9. Plagális dallamok. Még jobban eltérnek a nagyívű-ereszkedő magyar népdalok tömegétől a záróhang körül mozgó, alá és fölé egyaránt menő típusok.

**70**




(Kibéd, Maros-Torda m. 1897; Seprődi 1974: 17. sz.)

D/10. Ion (régi dúr) penta-, hexachord. Ezek régies, nem harmonikusan fogant dallamok a dúr skála első öt vagy hat fokaiból. Ha a 7. fokkal is kiegészülnek, mixolíddá válnak, nem dúrrá. (Lásd a 71., 106. példát.)

**71**

♩ : 92-100

Te - le ker - tem zsá - lyá - val, Szép a le - gény pár - já - val.

Gyön - ge vi - o - lám, szíp a - rany- al - mám.

(Mohi, Bars m. Kodály Z. gy. 1912; Kodály 1937: 78)

D/11. Modern dúr hexachord dalok. Néha érintik a felső oktávot is. (Lásd a 89. példát.)

II. A strofikus dalok különböző fajtái után lássuk a kötött strófát nem használó, annál egyszerűbb formákkal megelégedő stílusokat. Ezek közül mindenekelőtt számításba kell venni a kétsoros periódust (II/A), amit eddig nem tartottunk nyilván a magyar népzenében. Pedig vannak olyan dalaink – szórványosan –, amelyeket kétségtelenül csak két sorra lehet tagolni (72–73. példa).

**72**

1. Sza - bó Vil - ma ki - ment a kis ker - be,

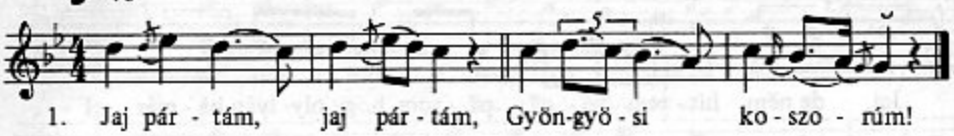
sző - lő - be,

Le - fe - küdt a di - ó - fa tö - vé - be.

1) 2a) 2b) 2c) 2d) 3)

(Áj, Abaúj m. közismert; Vargyas 1961a: 73)

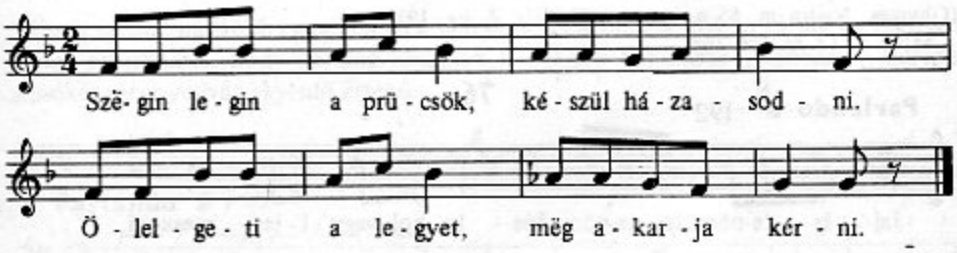
**73**




(Ipolyvarbó, Nógrád m. Bakó F. gy. 1940; Gr. 74/A
= MNT III/A 276)

Ezeken kívül sok az olyan népdal, amit négysoros strófának tartunk, holott dallamvonala két olyan egységből áll, amely megszakítatlanul fut le egy-egy zárlatig; csupán szövege tagolódik alatta 8, 6, 8, 6 vagy más ritmusban. Ezeket a magyar dalok általános négysorossága alapján szintén négysorosnak fogtuk föl, 4 kadenciával, holott kadencia a *sorzárlat* értelmében csak kétszer fordul elő bennük.

**74**




(Fogadjisten, Bukovina. 38 é. asszony. Kodály Z. gy. 1915;
SzNd 5)

Az is meggondolandó, hogy a kvintváltó dalok milyen sokszor jelentkeznek *féldallam* formájában, amikor kvinttel mélyebb ismétlés nélkül, csak az első két sort éneklik, ami mindig valóságos kérdés-felelet, vagyis lezárt periódus. (Lásd MNT VI. 1. típus jegyzeteit.)

Kétségtelen viszont és régen nyilvántartjuk, hogy vannak periódus-előtti formáink: II/B – a sirató, II/C – a gyermekjátékdal, II/D – a regösének és II/E – az egyéb rítusdalok.

II/B1. A sirató legáltalánosabb formája a kis terjedelmű, kétkadenciás típus. Legtöbbször dúr tetra-, penta-, hexachord, de egy-két esetben trichord terjedelemmel is beéri; némelykor viszont kiegészül a felső oktávval is, de azért túlnyomórészt a hexachordban mozog, és megmarad kétkadenciásnak: a 2. és az 1. fokon áll meg kötetlen sorrendben. Ennek a típusnak vannak moll változatai is.

## 75

♩ = 80

Jaj, de nëm hit - tem vó - nā, pā - rom, hogy oly- lyán hā - már el -

- mā-rād - junk ëgy - mās - tó! Jaj, még tëg - nap

i - lyen - kor is csak úgy biz - tāt - tā ën - gë - mët: *stb.*

A kadenciák sorrendje – elejétől: 2, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2,
1, 2, 2, 2, 1, 1, 2, 1, 1, 2, 1, 1, 2, 2, 2, 1, 2, 2, 1, 2, 2, 2, 1,
2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 2, 1, 1, 2, 1
(Ghymes, Nyitra m. 65 é. asszony. Kodály Z. gy. 1915;
MNT V. 17. sz. 4–6. sor)

## 76

**Parlando** ♪ = 192

Jaj Is - te-nöm, Is - te-nöm, Jós - ka, hol vagy i - jen mesz-szi,

a- ra-nyos-ə jó pá - rom, a - kit abb' az át - ko- zott

♪ = 200

há - bo - ru - ba el - vit - tek! Mi lesz én - be-lü- lem?

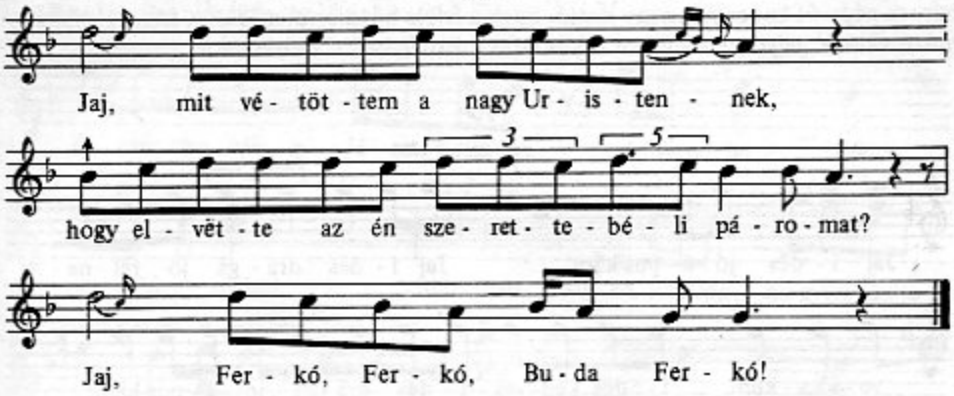
Itt hat - tad a két á - rə- vát meg a négy ö - re - gët.

♪ = 194

Mi csi - nyá - lok én a - zok - kal, Jós - ka, ke - d-ɔ - ves pá-rom?

A kadenciák sorrendje: 2, 2, 1, 2, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 1, 2, 1, 2,
2, 1, 1, 2, 2, 2, 2, 1, 2, 2, 2, 2, 1
(Mánfa, Baranya m. 72 é. asszony. Kiss L. gy. 1958; MNT
V. 75. 1–6. sor)

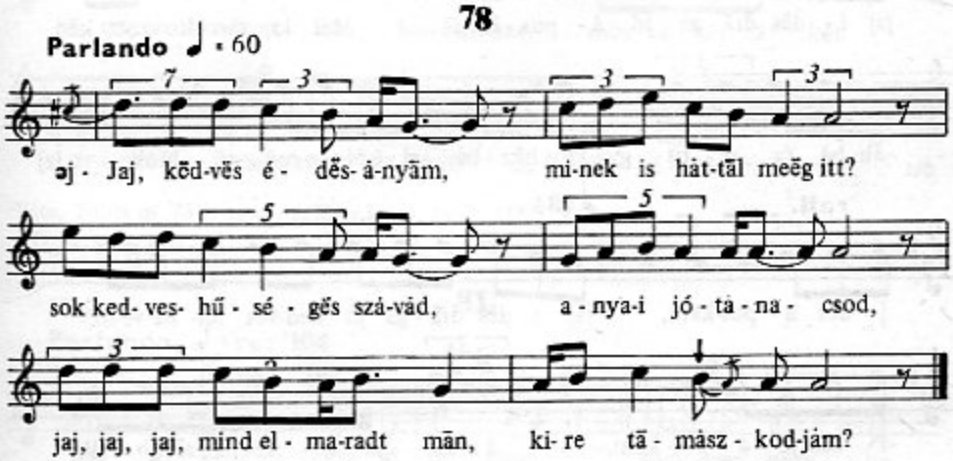
**77**




A kadenciák sorrendje: 2, 2, 1, 2, 2, 1, 1, 2, 1, 1, 2, 1, 1, 1
(Kapospula, Somogy m. 68 é. asszony. Paulovics G. gy. 1961; MNT V. 62)

Néha a szöveg nagyobb egységeit és a befejezést is nem az 1. fokon zárják le, hanem a 2.-on. Ez mutatja, hogy itt még nincs az 1. foknak hangnemi „alaphang" szerepe: mindkét megnyugvás egyenlő értékű:

**78**




A kadenciák sorrendje: 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 2, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 2, 1, 2, 2, 1, 2
(Nagybalog, Gömör m. Kertész Gy. gy. 1960; MNT V. 55. sz.)

II/B2. A kis sirató sokszor kibővül lefelé. Ez onnan derül ki, hogy oktáv terjedelmű, többkadenciás siratóink felső részében világosan fel lehet ismerni a kétkadenciás kis siratót, amelynek mozgása és kadenciái közben néha lemegy a dallamvonal egy kvarttal, ritkán egy terccel mélyebbre, és ott is alkot sorzárlatot: északon, palócok közt többnyire

egyet, néha azonban kettőt, söt ritkán hármat is. Így lesz a kétkadenciás kis siratóból három-négy-öt kadenciás nagy sirató. Ezek a lefelé bővüléssel már dór, fríg, eol hangnemművé válnak, egyes területeken – különösen Erdélyben – ötfokúvá is.

**79**

♩=88 ♩=92

Jaj í - dēs jó å - pus-kām, Jaj í - dēs drā - gå jó fēl - ne -

ve - lőcs - kém, í - dēs ked- ves, í - dēs drā - gå jó å - pus-kām!

Mér í - rå - tott kēd bē ben-nün-kēt åz ār - vāk le - ve - li - be,

♩=80

jaj í - dēs drā - gå jó å - pus - kām? Mér ki - vän - ko -zott kēd

åb- bå *ja* sē - tít gyā-szos hāz - bå el - köl-töz-nyi tő - lünk, jaj

rall. ♩=84

í - dēs å - pus-kām, jaj í - dēs drā - gå jó ked-ves fēl- ne-ve-lő,

í - dēs jó å - pus- kām, å - kin sē åj - tó, sē åb - lák,

csák å nagy sē - tít - síg, í - dēs jó a - pus - kām? *stb.*

(Zsére, Nyitra m. 26. é. leány. Kodály Z. gy. 1915; MNT V. 1. sz.)

## 80

**Parlando** ♪ = 182 - 186

Di - csér - tes - sék a Jé - zus Krisz-tus, szí - vem lel - köm

é - dös- a - nyám! Mér nëm szól kë hoz-zám, ho-gyan tud-ja

kë ‚azt ki-‚áll - ni, hogy nëm mond - ja kë, hogy:

Mind- ö-rök- ké, é - dös lá - nyom! É - dös-a-nyám, é - dös - a-nyám,

mi - re ho - zott kë ben-nün-ket, mög ez - tet a két

ár - vát? Szí - vem lel - köm, szo-mo-rú é - dös - a - nyám, *stb.*

(Báta, Tolna m. 73 é. asszony. Kiss L. gy. 1959; MNT V. 79. sz.)

## 81

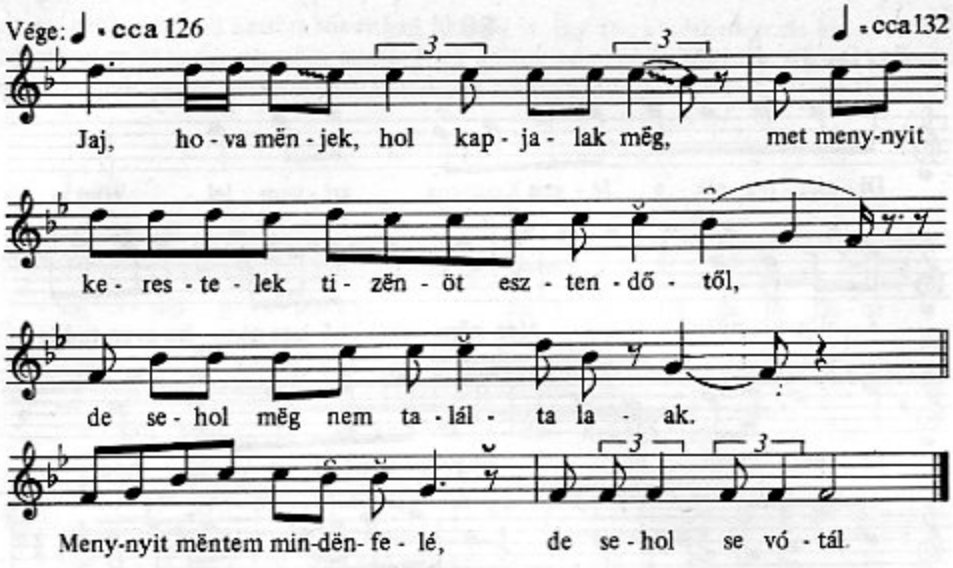
Eleje:

**Parlando** ♩ = cca 104

Jaj lel - këm, lel - këm, jó tár - som, nëgy - ven - négy - be

♩ = cca 84

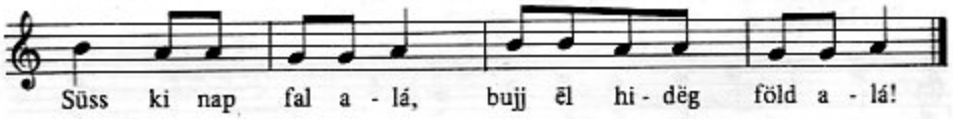
el - e - sëtt, më̈g-ëtt- te az az át - ko-zott há - bo- rú - ú!




(Gyimesközéplok, Csík m. 52 é. asszony. Sárosi B. gy. 1958; MNT V. 160. sz.)

II/C Gyermekjátékdal. Legfontosabb formai építőeleme az ütempár: két ¾-es ütem kapcsolata, amely lehet lezáratlan, ami után még kell valaminek következni, és van lezáró ütempár, amely vagy a sort, vagy a dallamot fejezi be. Az egyes ütempárokat, sőt az egyes külön ütemeket is sokszor lehet ismételni a szöveg kívánalmai szerint. Ritmusa mindig giusto, szótagszáma egy ütemen belül 1-től 4-ig váltakozhat, sőt tizenhatod aprózással még 4-nél több is lehet. Hangterjedelme a két egymás melletti hangtól kezdve *(do–re)* hexachordig, sőt ritkán oktávig is mehet. (Különösen a gyermekdalok közé keveredett strofikus daloké.) Tipikus formái a *do–re–do, mi–re–do, szo–la–szo–mi,* illetve *szo–la–szo–fa–mi–re–do* kapcsolatok.

**82**



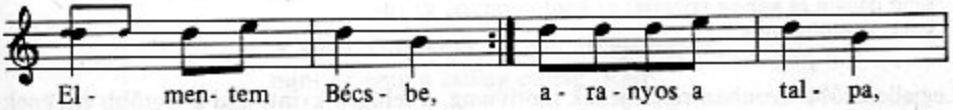

(MNT I. 42. sz.)

## 83

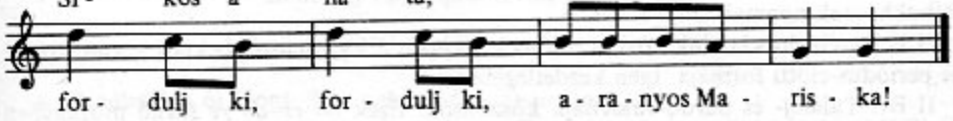
Csip - csip csó - ka, vak var - júcs - ka,
jó volt - ë a kis fi - úcs - ka?
Ha jó volt a kis fi - úcs - ka,
në csípd më̈g õt vak var - júcs - ka! Hess!

(MNT I. 159)

## 84



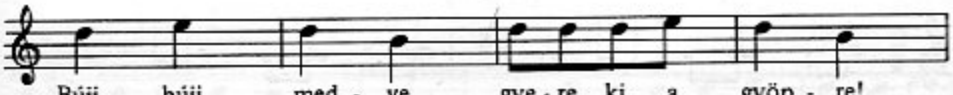
El - men- tem Bécs - be, a - ra - nyos a tal - pa,
Lo - vat is vet - tem,
fel - is kan - tá - roz - tam.
Sí - kos a há - ta,



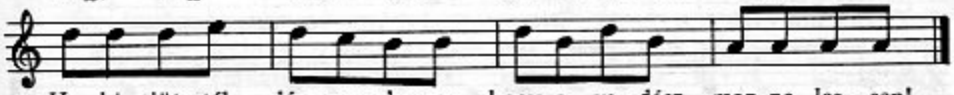
for - dulj ki, for - dulj ki, a - ra - nyos Ma - ris - ka!

(MNT I. 205)

## 85



Bújj, bújj med - ve, gye - re ki a gyöp - re!



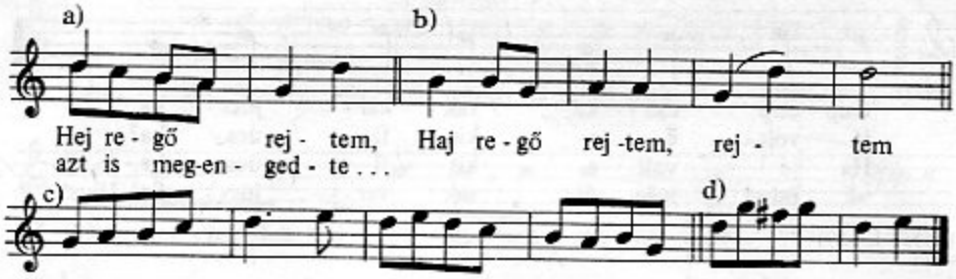
Ha ki - jöt - tél, légy csen-de - sen, hogy a va - dász meg ne les - sen!

(MNT I. 283)

A 85. példa mutatja, hogy a kiegészülés lefelé nem mindig ér le a *do*-ig.

II/D Regösének. Sokban hasonló a gyermekjátékdalhoz. Ütempáros felépítése, részben hangterjedelme, szabálytalan, szövegtől megszabott ismételgetései hasonlók. Viszont meghatározott dallamrészei attól elválasztják, és sajátos stílussá avatják. Jellegzetes kezdőformulái:

**86**



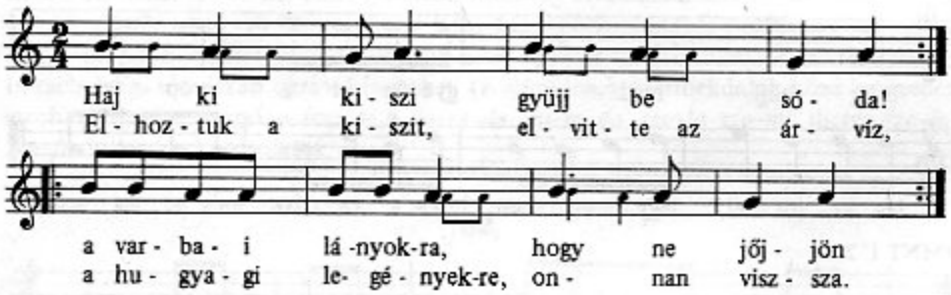

*a)* a legáltalánosabb kezdő- és refrénforma; *b)* a legrégiesebb dallam és szöveg refrénje; *c)* kezdőformula; *d)* ritkább kezdőformula

Legjellemzőbb azonban refrénjének motívuma, a felugró kvint, ami a legtöbb éneknek egyúttal befejezése is. Eddig csak a Nyugat- és Dél-Dunántúlon kerültek elő nagy bőségben – és egyetlen Udvarhely megyei községben, Kénoson. Újabban az Alföldön is felbukkantak nyomai.

II/E Egyéb rítusdalaink közt is többnek – éppen a legjellemzőbbeknek – van strófa- és periódus-előtti formája. Igen kezdetlegesek a

II/E1. Talalaj- és Sárdó-vasárnapi köszöntők. Ezek *mi–re–do–re* forgó mozgásban három egészhangon belül maradó motívumok (MNT II. 91–99).

**87**

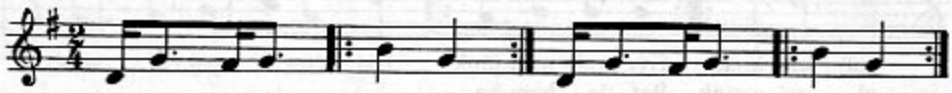



(Őrhalom, Nógrád m.; MNT II. 114)

A Zobor-vidék néhány falvában élnek.

II/E2. Ütempáros felépítés valamivel fejlettebb hangterjedelemmel és melodikával jellemzi a Luca-napi „kotyolás" és a farsangolás dallamait.

## 88



1. Lu - ca, Lu - ca, kity- koty, ga - la - go-nya ket - tő
ne - kem is van ket - tő, mind a ket-tő med- dő.

A kētek disznajiknak akkora aj - tó, aj - tó!
szallánája legyen, mint ez az

2. A kētek tiktyiknak annyi csirkéje legyen,
mint az égen a csillag csillag. Refr.

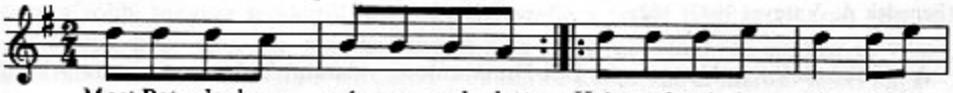
3. A kētek lányiknak akkora csōcse legyen,
mint egy bugyogós korsó, korsó! Refr.

(MNT II. 329)

A Dunántúlon és Hont–Bars néhány falujában élnek.

II/E3. Ütempáros részek váltakoznak strofikus dalokkal a pünkösdölő (MNT II. 152–203) és a betlehemezés (MNT II. 353–388) dallamaiban. Az utóbbiban egyházi hatásként még recitáló részletek is szerepelnek (elrontott) latin szöveggel.

## 89



Most Bet- le- hem vá- ros mel- lett Hajt-sunk mi is pász - to-rok
ju - hocs- ká-kat le- gel- tet - nek. a jó fū - re ju - ho-kat

pász - to- rok Ju- hot fog- junk Majd haj- nal- ba föl - ke- lünk
ju - ho- kat! le - gel - tet - ni, Bet-le - hem- be el - me-gyünk
ma-gunk pe - dig
tū - zet rak - ni.

föl - ke- lünk, Gye-rünk, men-jünk Haj - szto- ri paj - tá - sim!
el - me- gyünk. Bet - le - hem-be,
Bo - tot ve - gyünk
a ke- zünk-be.

Haj - sztrom, tig- ris - trom, a bo - tom is el - haj - tom.

(Áj, Abaúj m.; MNT II. 488)

## 90

**Recitálva**

Dicsértessék Krisztus Az magos mennyében,
Ki kegyelmeteket
hagyta ez életben,

Tar - csa és ma - raj - sza víg ni -kül mennyég - ben! *stb.*

(Benedek A.–Vargyas 1943: 162)

A pünkösdölés a Nyugat- és Dél-Dunántúlon, valamint szórványosan az Alföld különböző részein fordul elő – nem túl sok változatban.

Mindezek alapján a magyar népzene egészét rendkívül összetettnek, sokféle stílusból és számtalan típusból álló egésznek ismertük meg, amelyben különböző eredetű és különböző fejlettségi fokot képviselő stílusok élnek egymás mellett. E különböző stílusok néha területileg elhatárolva, esetleg funkcióban elkülönülve jelentkeznek, de nagyobb részük egymás mellett él mint az énekelhető dalok egy-egy része, és sokszor egyetlen ember tudatában is jól megférnek egymás mellett. Különösen így van ez az I. csoport különféle dalainál, amelyeket többnyire mindenütt ismernek és énekelnek. Talán csak az „új stílus"-ról mondhatjuk, hogy ahol nagyon meggyökeresedett, ott lassan minden más dallamfajtát fokozatosan kiszorít a gyakorlatból. A II. csoport dallamai viszont már csak bizonyos szokásokhoz kapcsolódva tudtak fennmaradni – mint kétségtelen ősiség.

# A MAGYAR NÉPZENE DIALEKTUSTERÜLETEI

A magyar népzene lényeges vonásai és legfőbb típusai tekintetében egységes. Ugyanakkor nagy különbségek mutatkoznak a régiségek megőrzése, az újítások elterjedése tekintetében, s ennek következtében vannak vidékekre jellemző – vagy jobban jellemző – stílusok és dallamtípusok is. Mennél részletesebben sikerült megismerni az egyre mélyebbre hatoló és egyenletesebbé váló gyűjtőmunka következtében a hagyomány állapotát és a dalok elterjedtségét a nyelvterület egészén, annál világosabban rajzolódott ki egyes vidékek sajátos arculata. Bartók egykori négy nagy zenedialektusához azóta hozzájött ötödiknek Moldva, ezen belül pedig megkülönböztetünk további kisebb dialektusokat.

I. *Dunántúl*

I/1. *Szlavónia* (Kiss L. 1961; 1966). Az itteni magyarság néhány elszigetelt faluja mocsarakkal körülvéve, más nemzetiségű népességgel a szomszédságában egyrészt el volt zárva a többi magyar területtől, másrészt átvészelte a török hódítás viharait. Ennek köszönhető, hogy igen sok régiséget őrzött meg az egykori magyar egyházi és világi énekkincsből, ami különösen a virrasztás szokásához kapcsolódva maradt fenn; ugyanakkor egykori és újkori érintkezési lehetőségei egyaránt a Délkelet-Dunántúlhoz kapcsolták, elsősorban Baranyához, amellyel a középkorban közös vármegyét alkotott. Így – bár a Dráván túl fekszik – zeneileg a Dunántúlhoz tartozik. Az idetartozó néhány falu: Kórógy, Szentlászló, Haraszti, Rétfalu (Szerém és Verőce m.), valamint néhány puszta délebbre, Pozsega megyéből. A vidék zenéjéből először Garay Ákos hozott fonográffelvételeket, később Kiss Lajos többévi alapos gyűjtőmunkája tárta fel teljesen a terület hagyományait. Az egykori közmagyar énekkincs középkori és főleg 16–17. századi emlékeit gazdagon díszített előadásban sikerült itt fölvenni, s ezért sok az egyezés a szintén sok zenetörténeti anyagot fenntartó bukovinai székelyekkel. Ebben a vonatkozásban viszont el is tér a Dél-Dunántúltól, ahol eddig ilyen jellegű anyag nem került elő; ugyancsak eltér abban, hogy az új stílus szinte el sem jutott ide, sőt a régi dalok közt is aránylag kevés dunántúli típus él itt tovább: a „Haj Dunáról fúj a szél" köztük a legjellemzőbb dallam. Ugyancsak egyezik a „karikázás" énekes szokásának fenntartásában, amelynek legrégiesebb formáit lehetett még körükben feltalálni.

## 91

**Parlando** ♪ = cca 160

1. Rā - szāl - lott a pá - va

Vár - ɔmē - gye hā - zā - ra.

A szē - gényɔ rá - bokɔ - nák

Szā - bá - du - lā - sā - rá.

(Szentlászló, Verőce m. 73 é. asszony. Kiss L. gy. 1960; AP 3669/d)

## 92

**Parlando rubato** ♪ = 134

1. Si - rá - lə - mas vout né - köm

Vi - lā - gɔ - rá szü - le - tɔ - nöm,

Hogy e - zö - ket kel szen - ve-də -nöm,

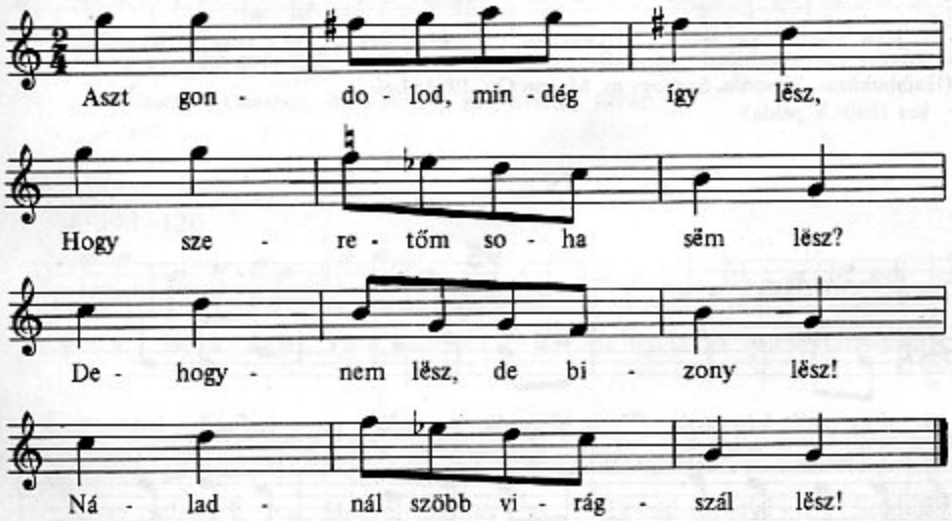
Mej - je - ke- tə nē- mə re - mé - nyɔ- löt - tem.

(Kórógy, Szerém m. 76 é. asszony. Kiss L. gy. 1960; AP 3735/c)

A 92. példa Dobai István éneke a 17. századból. (Dallamát lásd Bartha 1935: 50. sz. és Pálóczi Horváth 1953: 191. sz.)

I/2. *Dél-Dunántúl* (Morvay–Pesovár 1954). A jelenlegi Magyarország egyik leggazdagabb és legrégibb hagyományú területe (Zala, Somogy, Baranya, Tolna, Fejér m., valamint a Sárközzel közös hagyományú bal parti Duna-mellék). Erre a területre jellemző Bartóknak a dunántúli dialektusról adott leírása, mindenekelőtt az ingadozó terccel és szeptimmel való előadás ötfokú dalainkban. A kvintváltó dallamstílus is itt él a legerősebben. Ugyanakkor ezen az egykori klasszikus nagybirtokterületen az itt élő gazdasági cselédek, juhászok és kanászok tartottak fenn egy sor kanásznótát, pásztor-, betyár- és rabéneket, amelyek mind zenei hagyományunk legrégebbi rétegeit képviselik. Nem véletlen, hogy az MNT VI. kötetében – a kvintváltó ötfokú dallamstílus első típusai közt – négy (ami tulajdonképpen öt) kizárólag erről a területről került elő nagy számban, további kettőnek pedig itt fordult elő a legjellemzőbb és legtöbb változata (I–III., VI. és VII., IX.). Néhány további jellegzetes dél-dunántúli dallam: 4., 6., 7., 10., valamint az alábbi 93–98. példa:

**93**




(Mohács, Baranya m. 78 é. férfi. Schneider L. gy. 1938; BMN I. 361: 21. sz.)

## 94

♩ = cca 120 - 150

1. El - men-tem én Tö-röcské- re, Nem vet-tek be a cse-ré - re.

Visz-sza köl - lött gya-lo-gol - ni, Fa- lu vé - gén gya-lázkod-ni.

2. Né- kem is volt kis- ö - csém. Ha - ját fon- tam ma-tus- ba.

Hab sze - re - lem fo-nál- ba, Hab sze - re - lem fo-nál- ba.

(Hajabukázás. Simonfa, Somogy m. Martin Gy. 1954; Lelkes 1980: 8. példa)

## 95

♪ = 300 (218)

1. Egy csók, két csók, jó csók a csók te - tő - led.

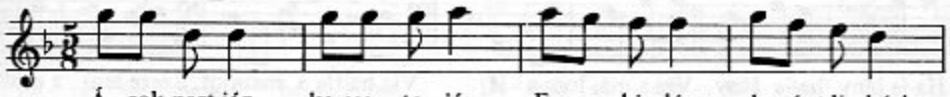
Nem tö - he - tök ról - la, ha így sze - ret - lek. .

Nem köll né - köm sen - ki měg - unt ba - bá - ja.

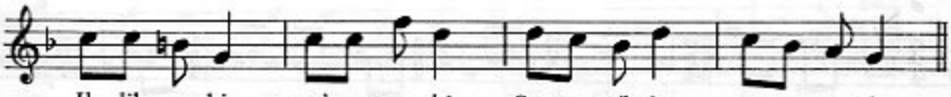
Csak te vagy a gyön - ge szí - vem vi - rág - ja

(Lépő. Alsónyék, Tolna m.; Martin 1979a: 32. sz.)

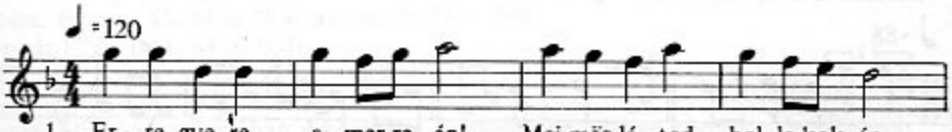
## 96



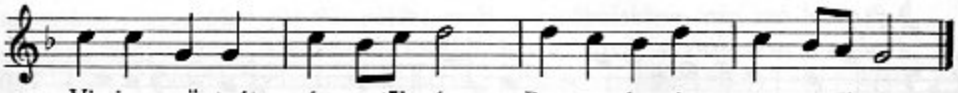
Á - rok part-ján ka-csa - to - jás. Ez a kis- lány de pánt-li - kás!



Il - lik ne - ki, me' van ne - ki. Sze-re - tő - je vet-te ne - ki.




1. Er - re gye- re, a - mer-re én! Maj mëg-lá - tod, hol la-kok én.

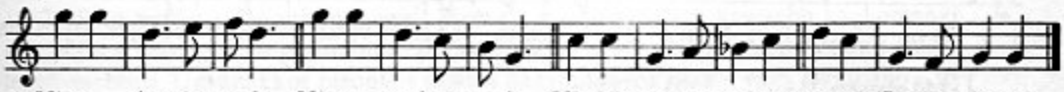


Vi - jasz gyër-tyát é - ge- tëk én. Bar - na le- gényt sze - re-tëk én.

(Tüskömtánc. Gombos, Bács-Bodrog m.; Martin 1979a: 37/ab)

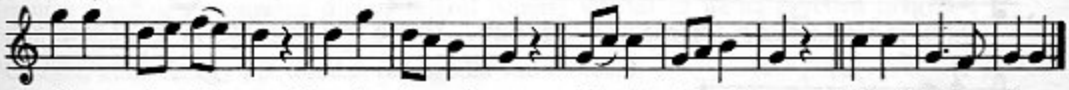
## 97

a) ♩=108 - 120



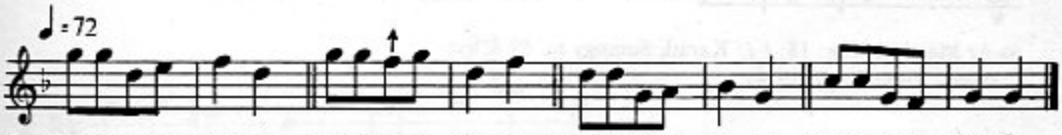
1. Víz a - lá, víz a - lá, Víz a ma-lom a - lá, Víz hajt-ja ja mal-mot,Szere-lëm a csó-kot.

b) ♩=100



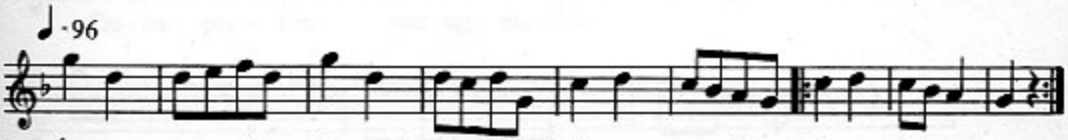
1. É -va szívem É - va, Most é - rik a szí - va, Te - ríd -vel az al - ja, Szëdjük fel haj-nal-ra.

c) ♩=72

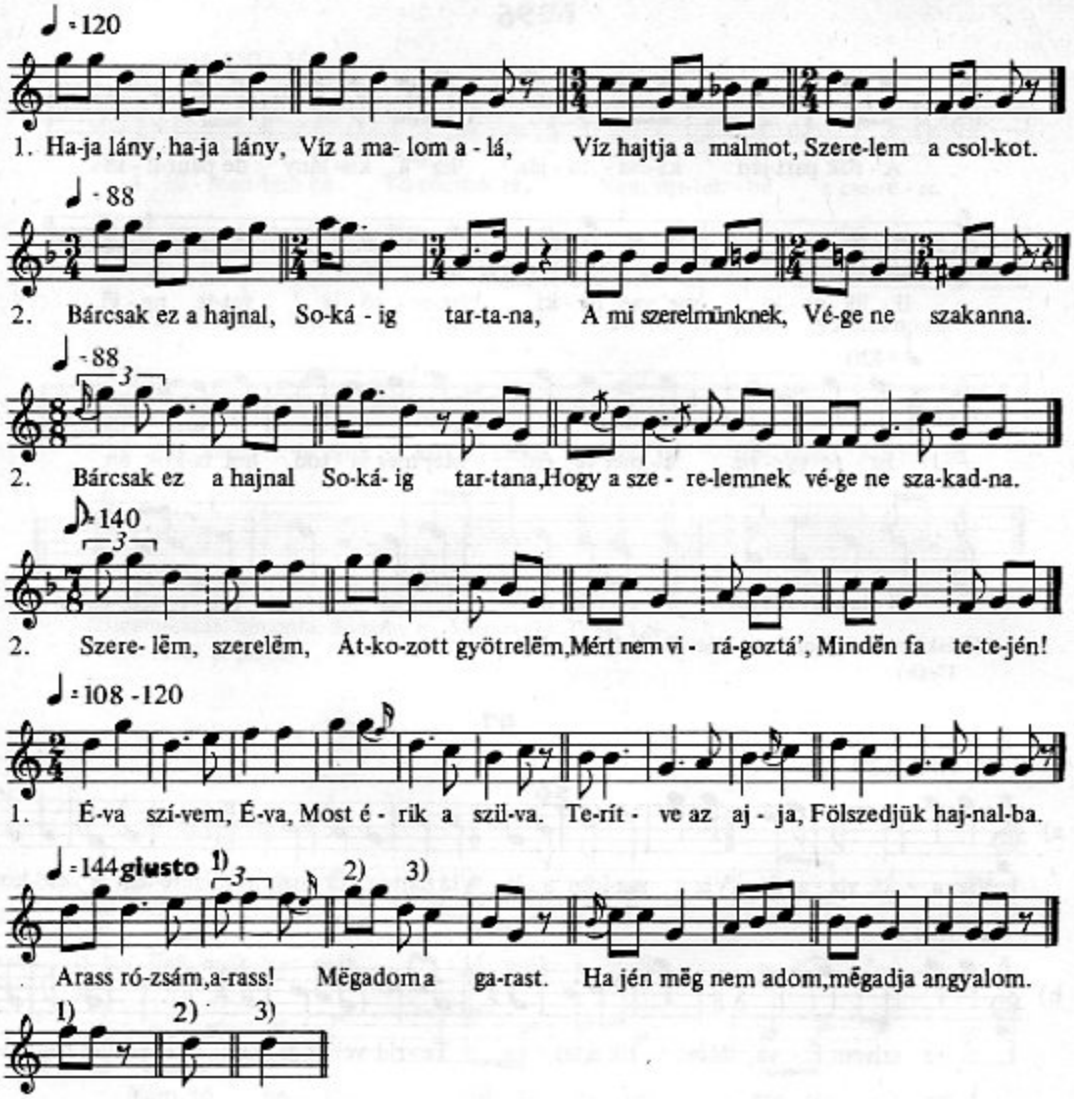


1. Cu-kor-borsó szá - ra, Felúszott a fá - ra, De nem ám a fá - ra, Kocsisék há - zá - ra.

d) ♩=96

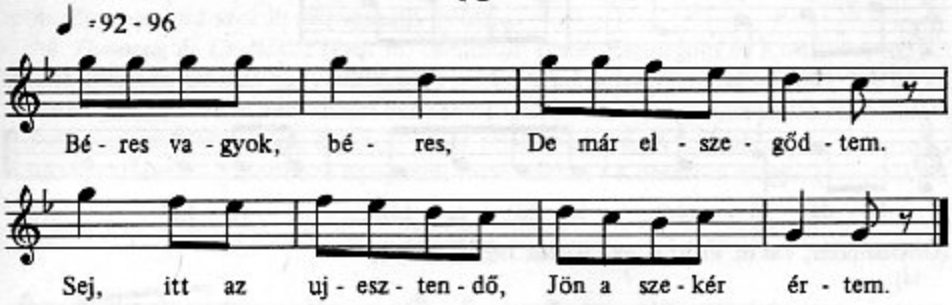


1. Án-gyom sütött rétest. Nem a - dott belő-le. Föl - tet - te a fá-ra, El- vit - te a ká - nya,
Án-gyom bosszújára.




*(a–h)* Martin 1979a: 18; *i–j)* Karád, Somogy m. 69 é. asszony. Vikár L. gy. 1954)

**98**

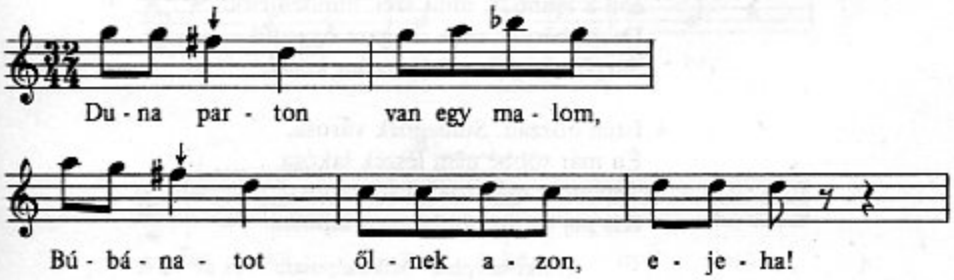


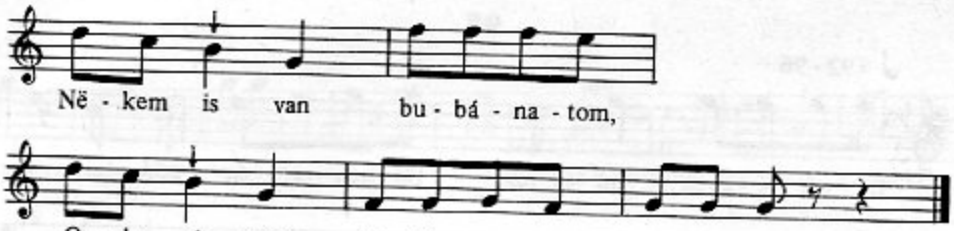

(Perkáta, Fejér m. 63, 67 és 70 é. asszonyok, 71 é. férfi.
Pesovár F. gy. 1961; AP 4173/d)

Itt maradt fenn a karikázóban a középkori énekelt lánc-, illetve körtánc a legteljesebb formában: különböző ritmusformákat és tempókat változtató ún. „proporciók"-kal és aszimmetrikus ritmusokkal (94–97. példa; erről a későbbiekben még szó lesz). S a siratóéneklés hagyománya is erősen él tovább, bár az itteni siratók nem mutatnak egységes képet: a többféle hangnem, kadenciasor és hangterjedelem inkább egy sokfelé elágazó fejlődésre vall. Az új stílus dalai viszont már az első gyűjtések idején el voltak terjedve a vidéken, ami az Alfölddel való szorosabb kapcsolatra és bizonyos nyitottságra vall az új hatások befogadása tekintetében. A regölés szokásának átnyúlása erre a területre viszont az Északnyugat-Dunántúllal való kapcsolatokra utal, egyúttal ismét a hagyományőrzés nagyobb fokáról tanúskodik.

I/3. *Északnyugat-Dunántúl* (Vas, Sopron, Moson, Győr, Veszprém m. – Békefi 1976; 1977). Ez a terület – Veszprém megyét kivéve – már lényegesen kevesebb hagyományt őriz, mint a délkeleti. Polgárosultabb parasztsága az új stílust és a népies műdalt énekli legszívesebben. Ugyanakkor bizonyos sajátos hagyományok csak – vagy leginkább – itt maradtak fenn: a körverbunk tánc, aminek saját hangszeres zenéje van; a regölés legrégiesebb elemei a Vas megyei Bucsun és Dozmaton kerültek elő; a Szigetköz (csakúgy, mint a Csallóköz) rengeteg dudanótájáról ismert; viszont ez az az egyetlen magyar terület, ahol az új, rendszeres gyűjtés sem tudott siratót feltárni (kivéve az elzártabb Őrséget, ahonnét egy-két töredék és paródia van fölvéve).

**99**

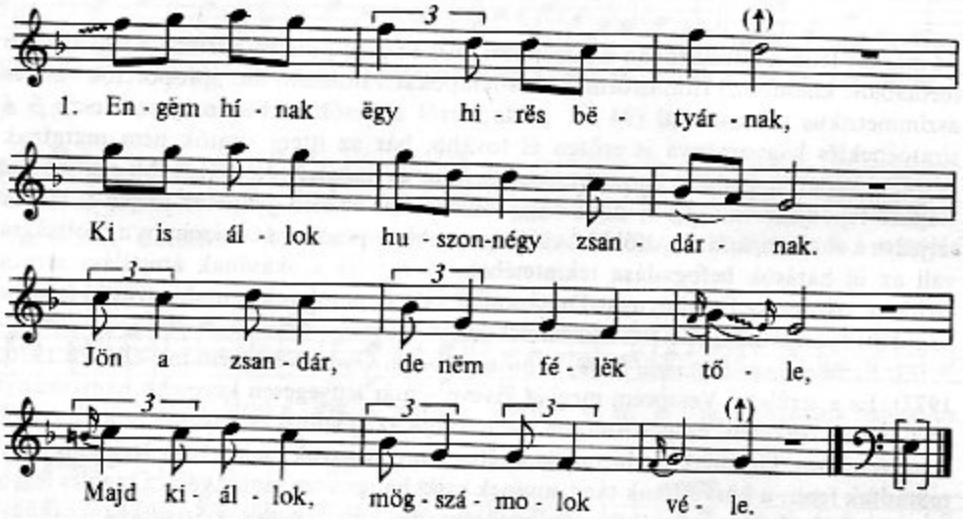





(Őriszentpéter, Vas m. Vikár B. gy.; Bartók 1924: 261 = Pt 34)

## 100

**Parlando rubato** (♩ = cca 84)




2. Fekete föld termi a jó buzát,
Bakony erdő neveli a bëtyárt.
Szép csárdásné, viselje kend gondját,
Majd mëgkapja érte a jutalmát!

3. Sümeg felől fújdogál a szellő,
Jön a zsandár, mint szél, mindënfelől.
De én bëtyár, csak magam ögyedül
Sürgök-forgok a fegyveröm körül.

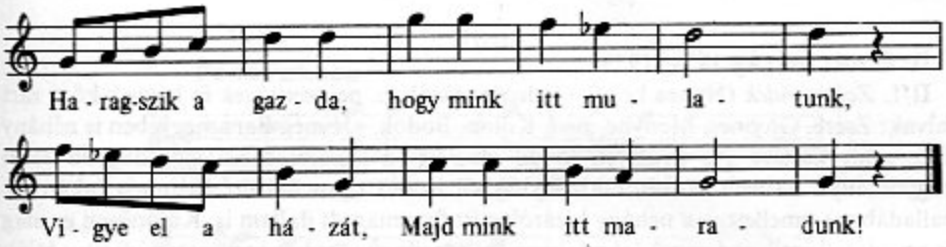
4. Isten hozzád, Sümegnek városa,
Én már többé nëm lëszëk lakósa.
Terëmhet már zöld füvet lapossa,
Kis pej lovam többé nëm tapossa.

(Mikosszéplak - Mikosdpuszta, Vas m. 62 é. férfi; Vajda J. gy. 1978)

A 100. példa szövege e betyárballadának dallammal följegyzett változatai közt a legteljesebb. Egy peremre szorult hagyomány példája.

I/4. *Dunazug és Csallóköz* (Pest m. dunántúli része, Esztergom és Komárom m. déli részei). Részben érdekes hagyományok, részben teljes polgárosultság jellemzi. Került elő innen még sehol másutt nem ismert balladatöredék is, viszont egyetlen sirató sem. Inkább a dudanótaszerű táncdalok és az új stílus található meg. A következő dal jellemző e vidékre: variánsai – különböző hangnemi variációkkal – Komárom megyéig megtalálhatók.

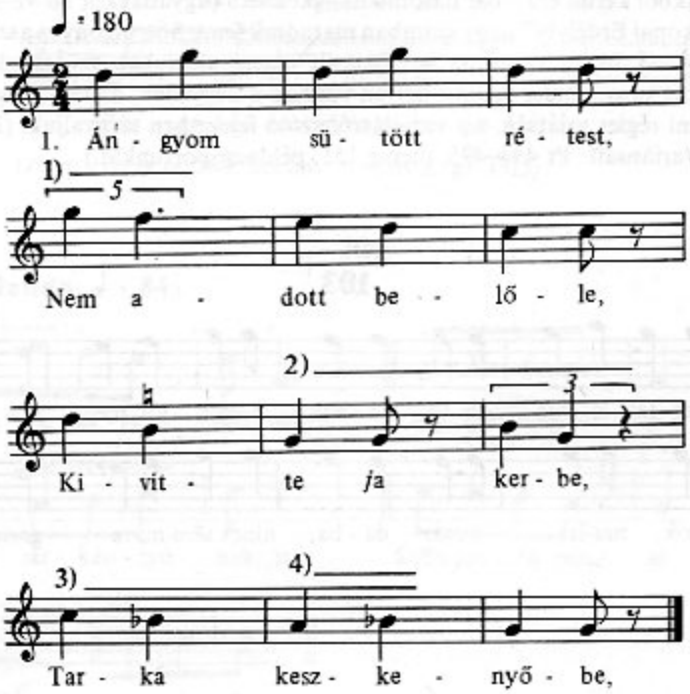
**101**

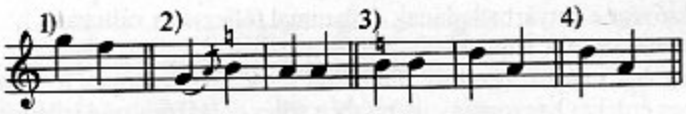



(Tinnye, Pest m. férfi. Kodály Z. gy. 1922; MNT III/A 900)

Az alábbi pedig a csallóközi dudanóták egyik legrégiesebbje:

**102**





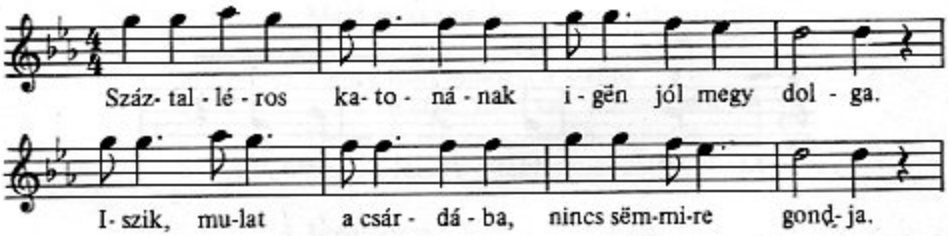

(Cikolasziget, Moson m. 52 é. férfi; Kiss L. gy.)

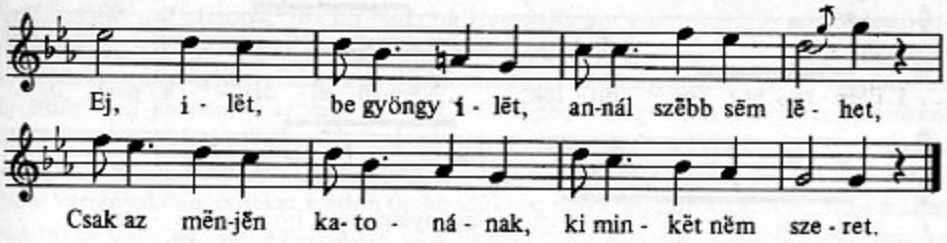
Igen érdekes az énekes magyarázata, hogy miért éneklik néha dúr tercel: „mert a duda is azt mondja" – vagyis nem lehet rajta moll tercet játszani.

II. *Északi sáv* (Ág 1974; 1979)

II/1. *Zobor-vidék* (Nyitra körül, Csehszlovákiában, nemzetiségek és hegyek közé zárt falvak: Zsére, Ghymes, Menyhe, Béd, Kolon, Bodok, sőt még Bars megyében is néhány falu, mint Csitár). Az Erdélyen kívüli magyarság legrégiesebb, leggazdagabb zenei hagyományú területe. Több, csak Erdélyből ismert típus került elő innen (akárcsak balladában), emellett van néhány kizárólag itt fennmaradt dallam is. Különösen gazdag és egyedülálló stílust őriznek lakodalmas dallamaik, amelyek még mint valódi rítusdalok a lakodalom gazdag szertartásához kapcsolódnak (MNT II. 204–294; HFM 2. 3/ab–4a–g). A siratók legelső példányai itt kerültek elő, s máig itt van a leggazdagabb lelőhelye a kis siratónak és a nagy forma északi típusának. Különösen sok akusztikus hangsorú dallam került elő igen leszűrt formában (lásd az 51–52. példát). Kodály első gyűjtései óta számon tartunk itt egy négyfokú formát (lásd a 16. példát), amely kizárólag az itteni falvakból került elő – bár hasonló hangkészletű (ugyanakkor *do–re–mi*-n induló és mozgó) rokonai Erdélyből nagy számban maradtak fenn. Sőt, bizonyos aszimmetrikus ritmusú daloknak olyan változata is előkerült innen, amelyben az egyenletesen futó nyolcadok közt nem mindig azonos helyen vannak a negyedek, hanem versszakonként változóan, ami régies sajátság, s a variálásról szóló fejezetben tárgyaljuk. (Lásd a 107. dallamot és variánsait: Pt 494–495, illetve 151. példacsoportunkat.)

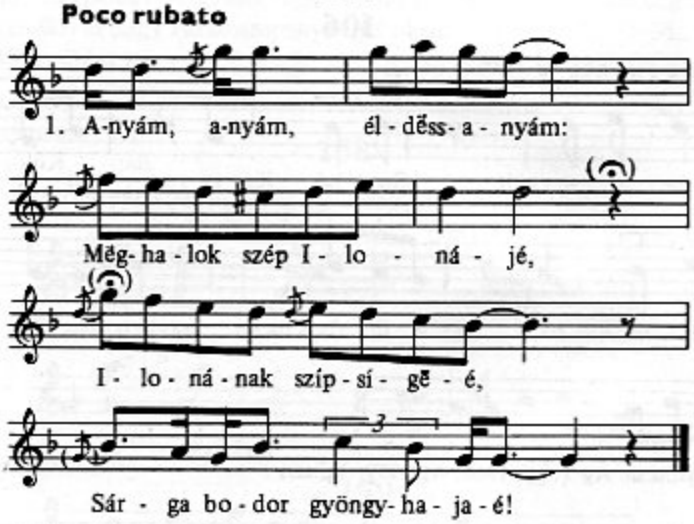
**103**





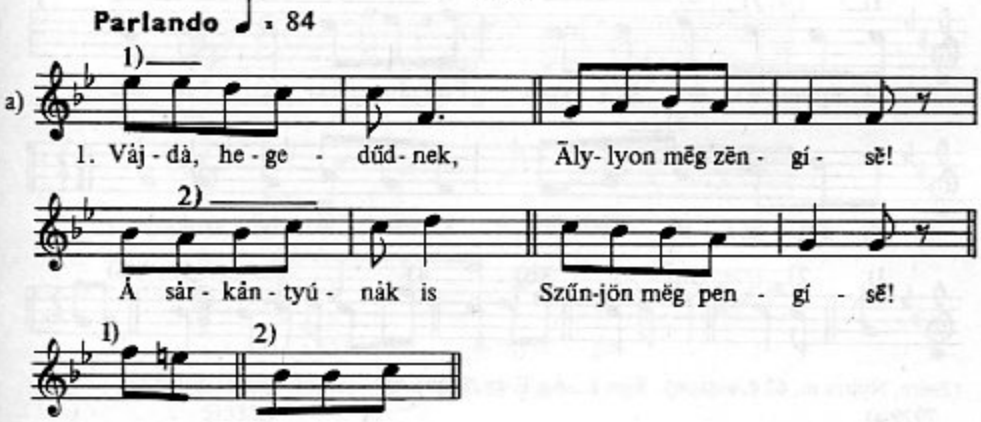

(Béd, Nyitra m. 79 é. asszony; Vikár L. gy. 1958)

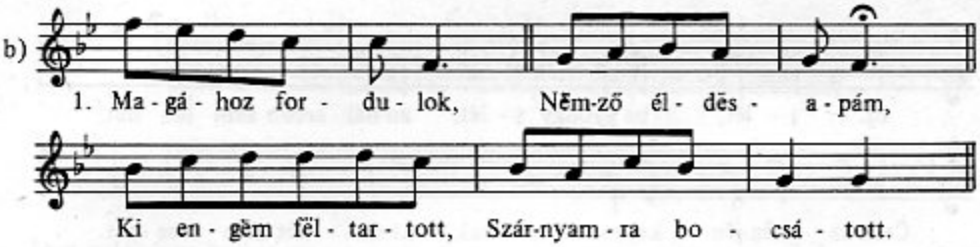
## 104




(Zsére, Nyitra m. 26 é. asszony; Kodály Z. gy. 1915)

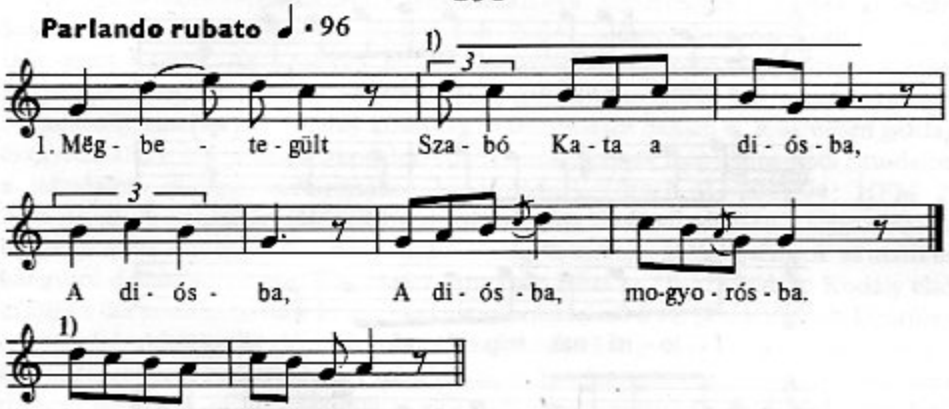
## 105





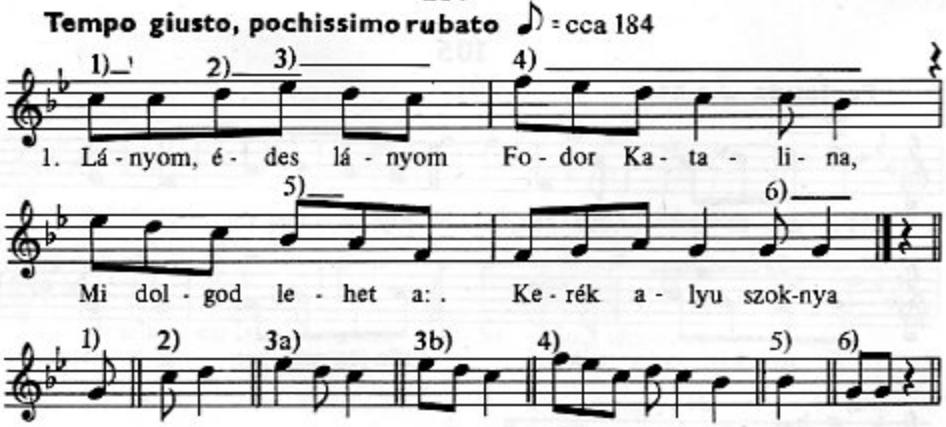

(*a*) Nyitraegerszeg, Nyitra m. Kodály Z. gy. 1908. MNT III/A 234; *b*) Gyergyóremete, Csík m. Kodály Z. gy. 1910. MNT III/A 233)

## 106




(Ghymes, Nyitra m. Ág T. gy. 1960; Ág 1979: 11. sz.)

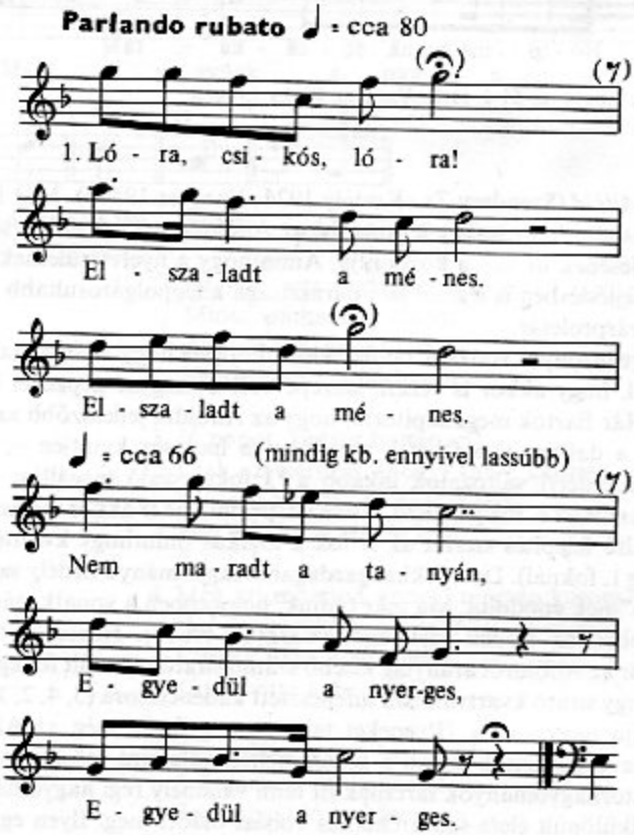
## 107




(Zsére, Nyitra m. 62 é. asszony. Kiss L., Ág T. gy. 1969; AP 7979/a)

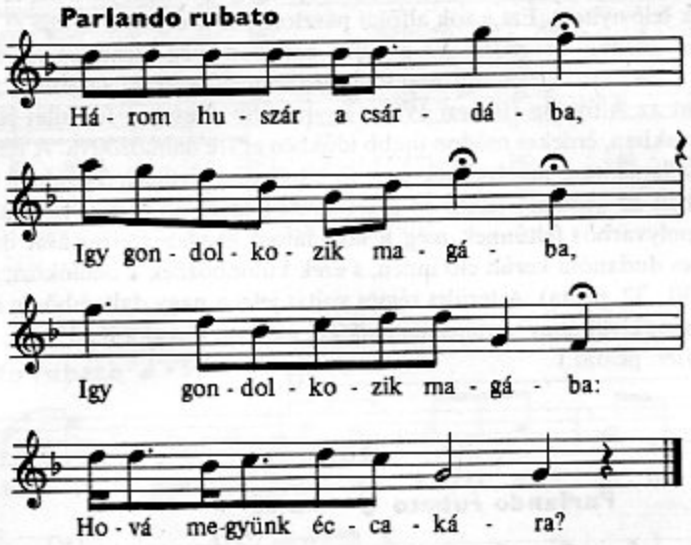
II/2. *Palócvidék* (Hont–Gömör–Nógrád–Heves–Borsod–Abaúj m.). A mai Magyarországnak szintén egyik hagyományőrző területe, amely azonban dél felé, az Alföld felől jövő hatások felé nyitott. Ezt a sok alföldi pásztornóta elterjedése árulja el, valamint az új stílus igen gazdag virágzása. Ez a stílus azonban még bizonyos régies elemekkel ötvöződik: a díszítés legelemibb maradványai lépten-nyomon feltűnnek; az előadás lassúbb, mint az Alföldön (Borsai 1959); egyre több pentaton fordulat jelentkezik az itteni variánsokban, érdekes módon újabb időkben egyre halmozódva. A területnek igen sok olyan dallama van, amelyeknek ez a fő elterjedési területe. Továbbél igen gazdag hagyományban az „északi" sirató és a kis sirató; egyes archaikus pontjain (Hugyag, Őrhalom, Ipolyvarbó) feltűnnek még a lakodalom gazdag szertartásai dallamaikkal. Számos régies dudanóta került elő innen, s ezek különböznek a csallóközi, jobbára dúr típusoktól (30., 32. példa). A terület régies voltát jelzi a nagy dallambőség is, ami az itt élő típusok rendkívül nagy variánsmennyiségét okozza. (Lásd a 8., 33–34., valamint az alábbi 108–109. példát.)

**108**




(Hárskút, Gömör. 70 é. férfi. Vargyas L. gy. 1963; AP 5133/a)

**109**



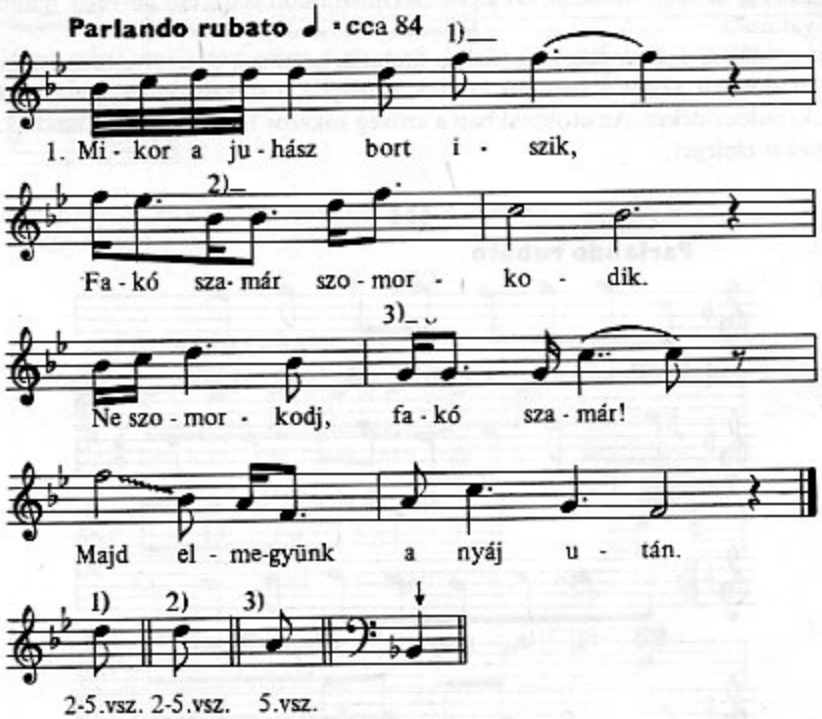

(Áj, Abaúj m. 51 é. férfi; Vargyas 1961a:19. sz.)

III. *Alföld*

III/1. *Közép-Alföld* (Szendrey Zs.–Kodály 1924; Vargyas 1954b). Már Bartók megállapította, hogy a régi hagyomány legkevésbé az Alföldön maradt fenn; ugyanakkor az új stílus elterjedésének itt van a központja. Aminthogy a nyelvterületnek is központja, s a társadalmi fejlődésben is legelöl jár: parasztsága a legpolgárosultabb gazda, vagy a leglázadóbb agrárproletár.

Ennek ellenére bizonyos vonások tanúskodnak korábbi hagyományainak gazdagságáról, illetve arról, hogy akkor is vezető szerepe volt a magyar népzenei hagyományok alakításában. Már Bartók megállapította, hogy az Alföldre jellemzőbb az 5. fokú fokadencia – tehát a dallam első felének megállása a hangsor kvintjén –, míg a sokkal nagyobb számú erdélyi változatok inkább a $^{b}3$ fokon való megállást mutatják (s a Dunántúlra sokszor az 1. fok jellemző, lásd a 97. példát). Már akkor megjegyezte Bartók, hogy a kvintváltó felépítés szerint az 5. fok a logikus (minthogy kvinttel magasabb a záróhangnál, az 1. foknál). De a sokkal gazdagabb hagyományú Erdély sajátságát akkor még „eredetibb"-nek gondolta. Ma már tudjuk, hogy ebben a vonatkozásban az Alföld őrizte meg jobban az eredeti sajátságot (Vargyas 1961b). Hasonlót tapasztalunk a siratóban is. Bár az Alföldről aránylag kisebb számú siratót sikerült feljegyezni, ezekben mégis több a nagy sirató kvartváltásra kifejlesztett kadenciasora (5, 4, 2, 1. fokok), tehát a végső logikájú nagy sirató. (Ilyeneket találtak a gyűjtők még az Alfölddel szoros érintkezésben levő dunántúli Bátán a Duna mellől, valamint ötfokúsítva Gyimesből.) Sokszor a pásztorhagyományok tartanak itt fenn valamely régi hagyományt, minthogy a pásztorság elkülönült élete sok archaikus vonást őrzött meg. Ilyen egy *szo*-pentaton pásztordal, amely az Alföldön és az Alföldre nyíló északi völgyekben került elő vagy 10-12 változatban:

## 110




2. Egy-két hete vagy már három,
Mióta számadóm várom.
Amoda jön, amint látom,
Fecskehasú szamárháton.

3. Jó napot, kedves bojtárom!
Csak azt kérdem, (hogy) van-é károm?
Nincsen károm, de nem is lesz,
Míg e falka kezemen lesz.

4. Még azt mondod, (hogy) nincsen károm?
Hol a vezérürüm, három?
Kutyák itták meg a vérét,
Tímár vitte *j* el a bőrét.

5. Tele a bográcsom hússal,
A kulacsom piros borral.
Egyél-igyál jó bojtárom,
Mert tetőled nem sajnálom!

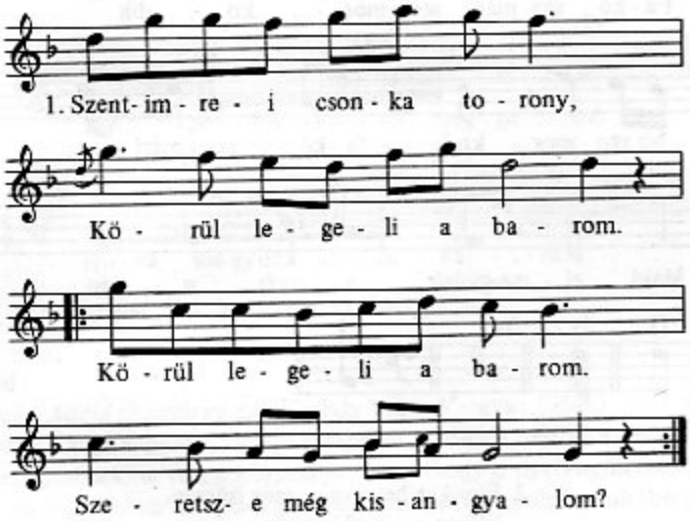
(Sarkadkeresztúr, Békés m. 39 é. férfi. Vargyas L. gy. 1960; AP 4214/b)

Sokáig ez volt az egyetlen nyilvántartott *szo*-végű ötfokú dalunk. Jellemző, hogy Erdélyben egy *la*-végű változata került elő, a Dunántúlon pedig egy *do*-végű, már dúrnak látszó variánsa.

Az is az alföldi dallamvilág jelentőségét mutatja, hogy sok pásztornóta innen hatol be az újabb időkben, szinte a szemünk láttára, Erdélybe, a székelységhez, s már korábban az északi palócvidékre. Az utóbbiakban a szöveg sokszor Hortobágyot, Tiszát és alföldi helységeket emleget.

## 111

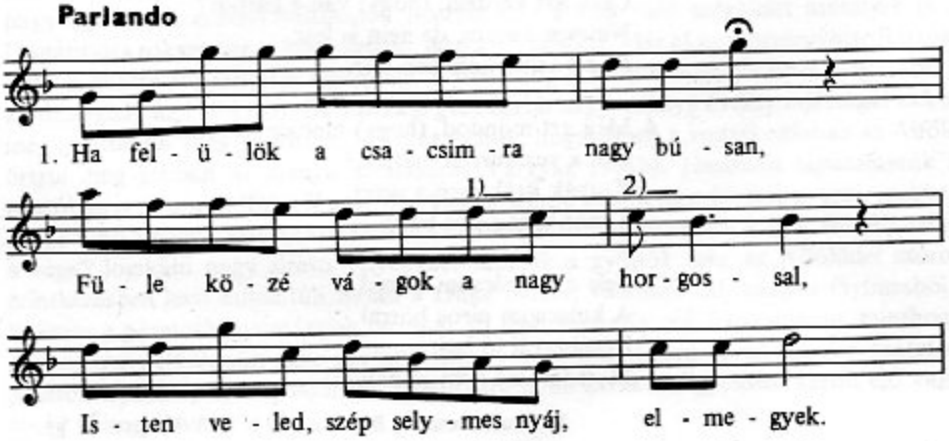
**Parlando rubato**

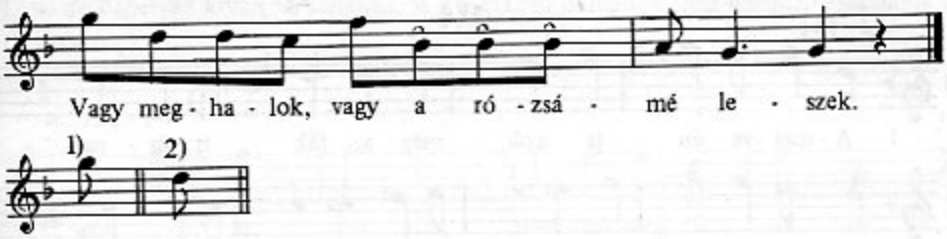



(Keserütelek, Pest m. 68 é. asszony. Kiss L. gy. 1953; AP 765/f)

## 112

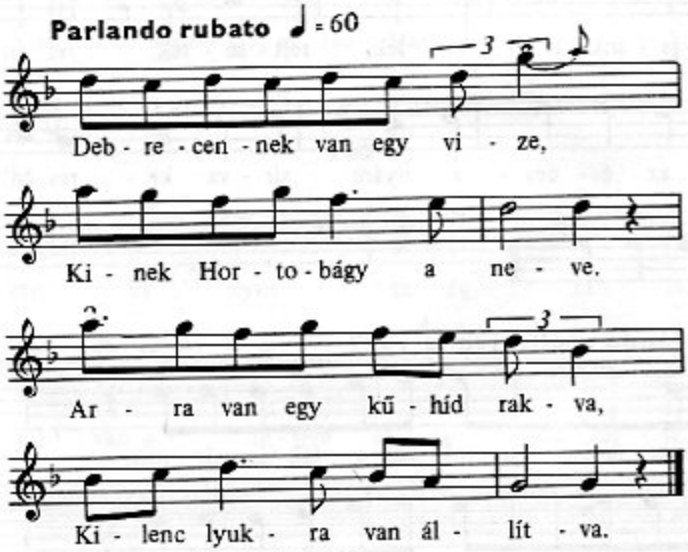
**Parlando**






(Kiskunhalas, Pest m. 84 é. férfi. Vargyas L. gy. 1939; Vargyas 1954b: 37. sz.)

**113**




(Hortobágy; Ecsedi–Bodnár 1927: 2. sz.)

A fentieken kívül a 69. dallam is túlnyomórészt az Alföldön van elterjedve. Különben a balladatapasztalatok is erősítik a dallamokból levont tanulságot. Néhány balladánk csak az Alföldön maradt fenn (néha egyetlen példányban), de az összehasonlításból kiderült, hogy magyaroktól került a morvákhoz, bolgárokhoz, tehát valamikor az egész nyelvterületen elterjedt lehetett (Vargyas 1976).

III/2. *Felső-Tisza-vidék* (Szabolcs–Szatmár–Bereg–Szilágy m. – részben az északkeleti végek: Ugocsa, Zemplén, Máramaros). Egy másik archaikus terület, amelyet a legújabb gyűjtés, főként a tánckutatás fedezett és tárt föl teljes jelentőségében. A Dél-Dunántúllal vetekszik, s a mai Magyarország második legarchaikusabb dialektusa. Különösen a tánccal együtt járó dallamokban találunk jellegzetes, máshol nem ismert darabokat vagy sajátos variálási-alkalmazási módokat. Ez abból a tényből fakad, hogy itt alakult ki és innen terjedt el az új magyar tánctípus, a csárdás „közmagyar" formája. Itt él máig feszes ritmusú táncdal formájában, énekben és hangszeres előadásban is a máskülönben parlando előadású, 12 szótagos „Kiszáradt a tóból mind a sár mind a víz" – itt „Amerre én járok, még a fák is sírnak" szöveggel (114a–b), ami az egyetlen általánosan ismert

## 114

♩ = 144

a)

1. A - mer - re én já - rok, még a fák is sír - nak.

Gyen - ge á - ga - i - rul (a) le - ve - lek le - hull - nak.

1)

Hull - ja - tok le - ve - lek, rejt - se - tek jel én - gem!

Mer az é - des - a - nyám sír - va ke - res én - gem!

1)

**Parlando recitativo** ♪ = 192

b)

1. A-mer - re én já - rok, még a fák is sír - nak,

Gyen-ge á - ga - i - rul le - ve - lek hul - la - nak.

2) 1)

Hull- ja - tok le- ve- lek, rejt - se-tek el in - gem,

Mer az én sze - re- tőm. mást sze-ret, nem én -gem.

1) 2)

(*a*) Vaja-Rákóczi-tanya, Szabolcs m. 63 é. férfi. Vargyas L. gy. 1968. AP 7337/f; *b*) Nyírvasvári, Szabolcs m. 74 é. asszony. Vargyas L. gy. 1968. AP 7347/c)

12-es az Erdélyen kívüli területeken. A következő dallamok még jellemző táncdalok a vidékről:

**115**

♩ = 132 - 144

1. Szól a fü - ge - ma - dár, Majd csak meg- vir - rad már.

Gye- re kis - an - gya - lom, Csó - kold meg az or - cám!

(Tiszaadony, Szabolcs m. Martin Gy. gy. 1957; Martin 1970–1972: 90. sz.)

**116**

♩ = 144

Szi - vár - vá - nyos az ég al - ja.

Nem jól van a fe - jem al - ja csu - haj - ja.

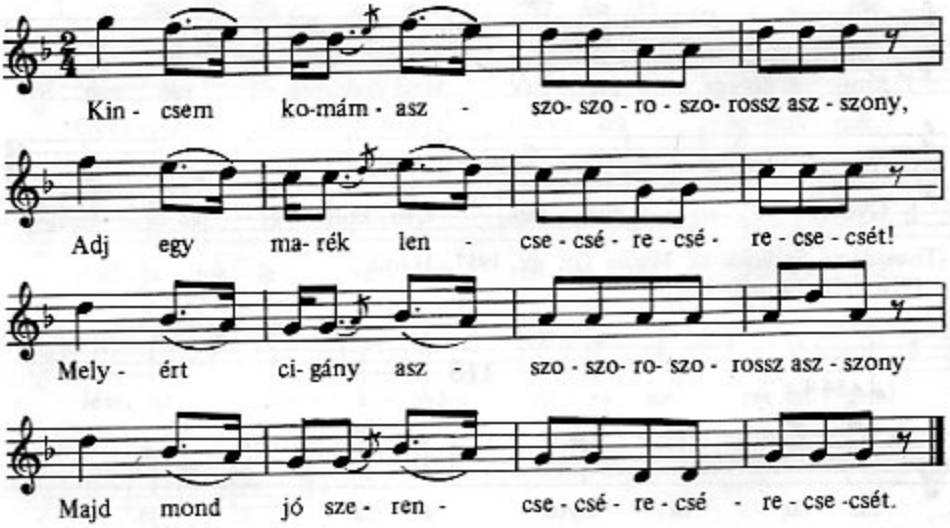
Gye - re ba - bám, i - ga - zítsd meg!

Fáj a szí - vem, te gyó - gyítsd meg i - haj - ja!

(Ökörítófülpös, Szatmár m. Martin Gy., Pesovár E., Pesovár F., Vargyas L. gy. 1955; Martin 1970–1972: 103. sz.)

Itt él tovább a kállai kettős, mind a tánc, mind dallama, ami valamikor országszerte ismert lehetett, miként azt 18–19. századi följegyzések mutatják.

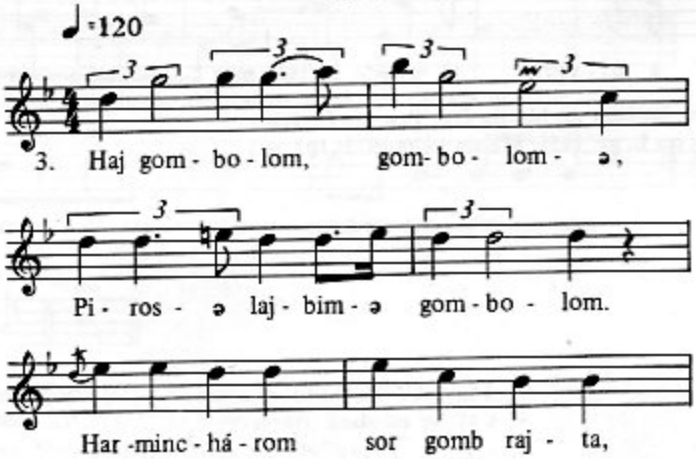
**117**

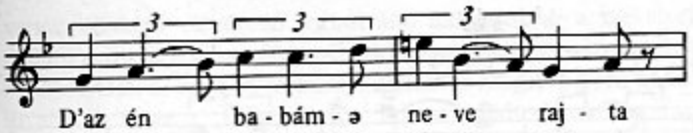


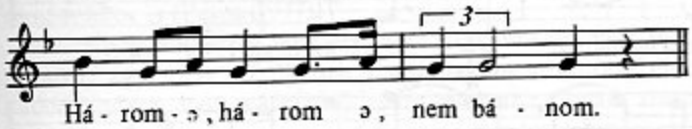

(Nagykálló, Szatmár m.; Pt 303)

A legnagyobb régiséget azonban a botoló tánc és dallamai őrzik. E táncban és dallamaiban maradt fenn legtisztábban a „proporciós" gyakorlat: ugyanannak a dallamnak különböző páros és páratlan ütemfajtákban és különböző tempóban való előadása. Martin György ismerte fel ezt a jelenséget az itt élő cigányok botolóiban. Ez természetesen azt jelenti, hogy az itteni magyarságnak is sokáig kellett e hagyományt őriznie – amiről ennek a pásztorok közt fellelhető maradványai is tanúskodnak.

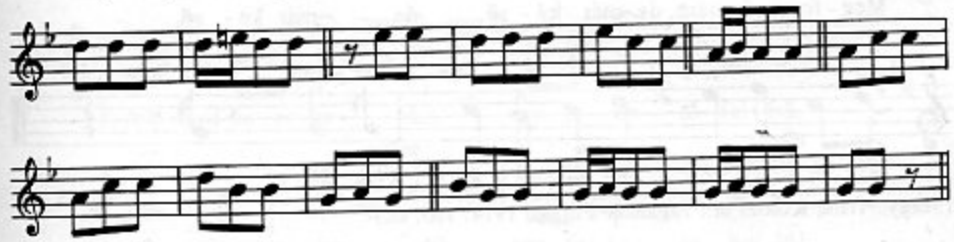
**118**





4. (szöveg nélküli „pergetés")



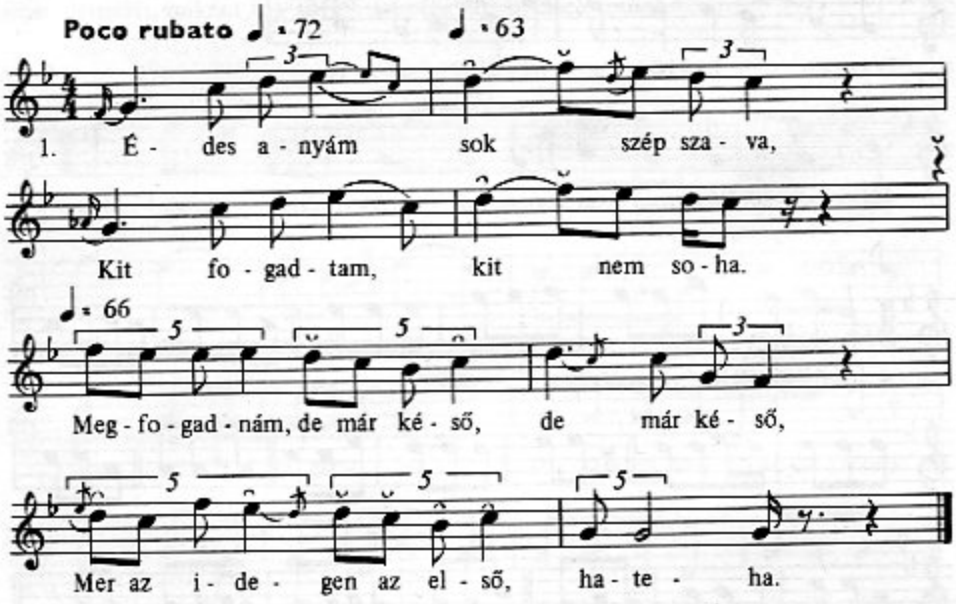
(Botos nóta. Gergelyiugornya, Szabolcs-Szatmár m. Martin Gy. gy. 1957; Lelkes 1980: 26. sz.)

A siratónak itt különleges típusai alakultak ki: a fríg hangzású (136a–b példa) és a 4,1 kadenciás (MNT V. 108–112, 122–126, 133). És természetesen itt is gazdagon virágzik az új stílus, ami alföldi jellegzetesség. S már itt kezdenek feltűnni a „jaj-jaj"-jal kitoldott formák, amiből a Mezőségen egy gazdag stílus bontakozott ki (lásd a 61. példát).

IV. *Erdély* (Jagamas–Faragó 1974; Kallós 1970)

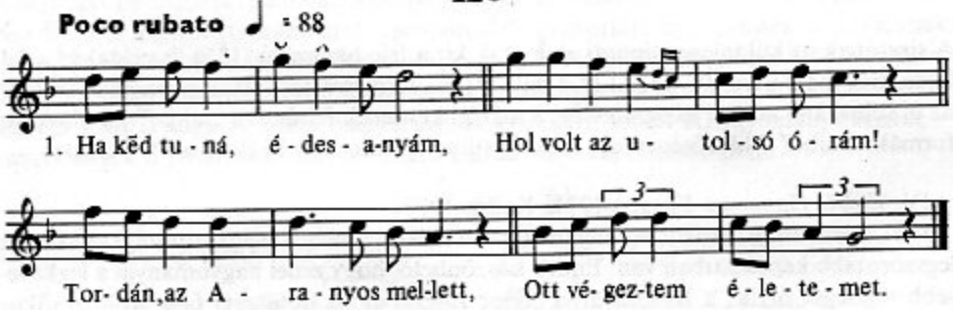
IV/1. *Kalotaszeg*. Erdély legpolgárosultabb vidéke, amely a magyarországi tájakkal a legszorosabb kapcsolatban van. Ennek köszönhető, hogy zenei hagyományai a legkevesebb régiséget őrzik: a Kolozsvári Folklór Intézet egy kalotaszegi falu monografikus feldolgozása során 90%-ban új stílusú dalokat talált. Ugyanakkor a magyar szóló férfitánc legfejlettebb fokát a kalotaszegi *legényes* jelenti, s hozzá gazdag hangszeres tánczene kapcsolódik. Siratóik pedig – a szabolcsi-bihari különleges fejlődésű terület mögött – újra a klasszikus siratótípusokat képviselik, elsősorban a kétkadenciás dúr hexachordos kis siratót.

## 119




(Magyarvista, Kolozs m.; Jagamas–Faragó 1974: 185. sz.)

## 120




(Magyarókereke, Kolozs m. 22 é. asszony. 1954; Jagamas–Faragó 1974: 201)

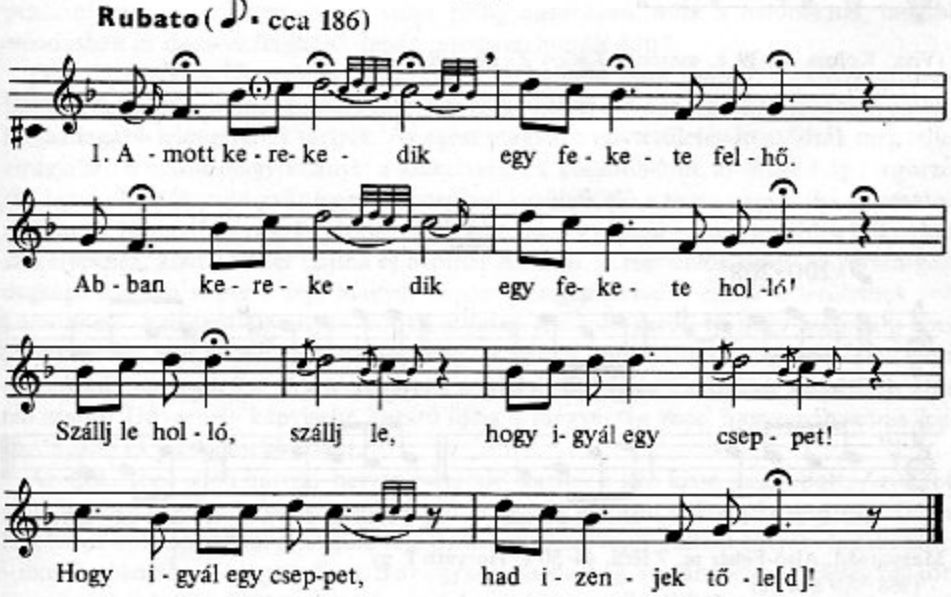
A 119. ritka dallam, csak Kalotaszegen éneklik. A 120. Moldvában is ismert, de mint halottas egyházi népének.

IV/2. *Mezőség* (Közép-Erdély. – Kallós 1970). Mint összefüggő és nagyon is egyéni dialektust csak a legújabb időkben fedezték fel, főleg Kallós és a Kolozsvári Folklór Intézet gyűjtései révén. Legfeltűnőbb sajátossága a „Jaj-nóták" csoportja és a hangszeres tánczenében jelentkező aszimmetrikus kíséretritmus. A „Jaj-nóták"-ban jelentkező strófafelbontás, illetve kitoldás innen terjedt el egyrészt délkeletre a székelyekhez, másrészt északra a szatmári románokhoz, ahol Bartók először találkozott vele. Ő azt hitte, hogy a négysoros székely dallamokat ez a román népcsoport bontotta fel 2–7 soros, illetve

versszakonként váltakozó sorból álló dallamokra; a székelyeknél talált néhány ilyen dallam pedig (Pt 308 és 60/a példák) románoktól „visszakerült" magyar dallam (Bartók 1924: XXIII. l., 3. j.). A mezőségi dialektus rengeteg ilyen dallama eldöntötte a kérdést: itt alakult ki ez a „felbomlás", s innen terjedt el minden irányba – magyarokhoz is, románokhoz is (Paksa 1977).

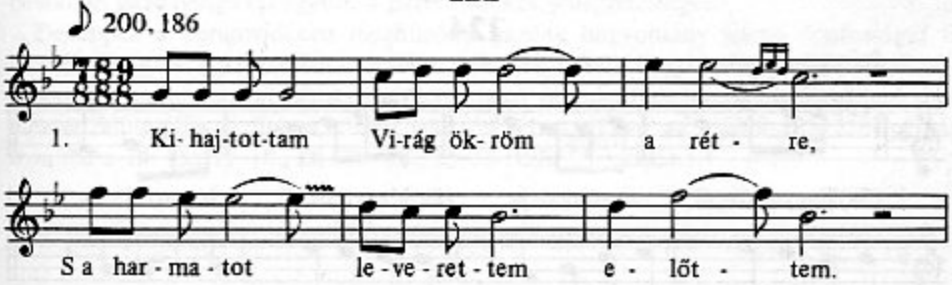
A mezőségi magyarok igen gazdag és archaikus táncélete őrizte meg az aszimmetrikus ritmusok egy sorát (⁹⁄₈, ¹¹⁄₈ stb.), ugyanakkor a kötött „táncrend", az egymás után kötelező sorrendben következő egyre gyorsabb táncok tempója és ritmusa további archaikus proporciós sajátságok felismerésére adott lehetőséget. A kíséretritmusok pedig hatottak az énekes előadásra is (ámbár fordítva is elképzelhető a hatás): számos esetben ugyanezek a ritmusok jelennek meg az énekelt dallamokban is.

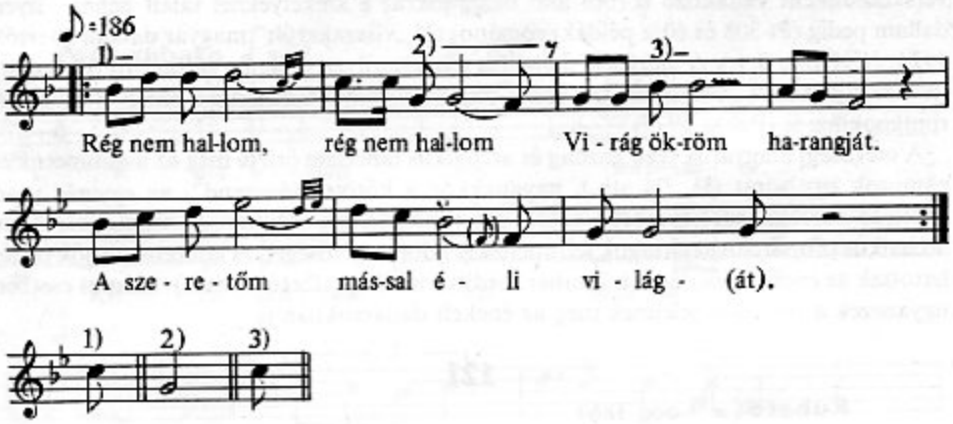
**121**




(Visa, Kolozs m. 39 é. asszony. Kallós Z. gy. 1965; AP 7130/c)

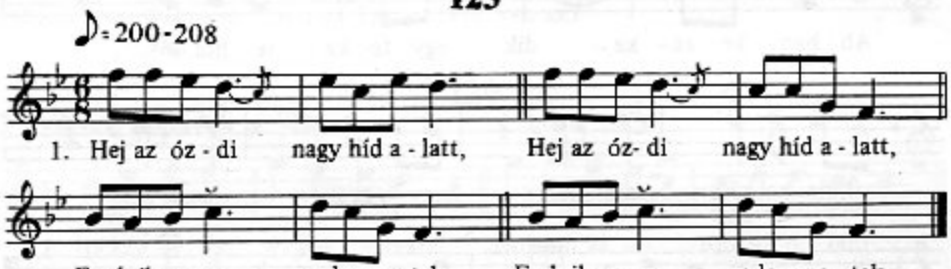
**122**





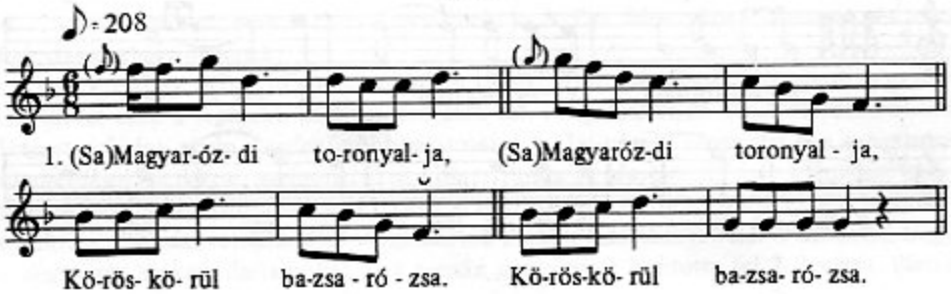

(Visa, Kolozs m. 39 é. asszony. Kallós Z. gy. 1965; AP 7130/b)

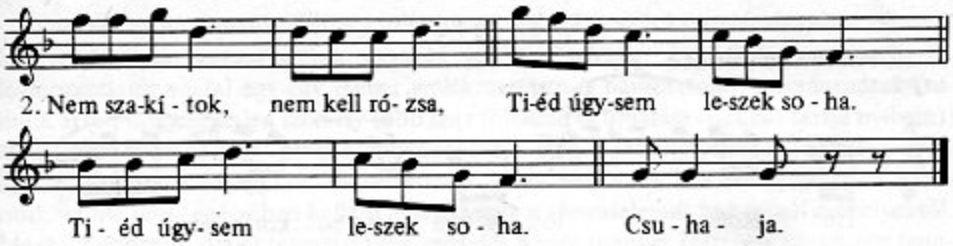
## 123




Magyarózd, Alsó-Fehér m. 7 férfi, 44–50 é. Horváth I. gy. 1968; AP 8143/c)

## 124






(Magyarózd, Alsó-Fehér m. Horváth I. gy. 1968; AP 8144/r)

Ugyanakkor a régi, csak székelyektől ismert típusok előkerültek itt is, s különösen jellegzetes régiség, hogy a *do–re–mi*-dalok és a *szo*-pentatónia is él néhány jellegzetes példával ezen a területen. Az új stílus pedig hasonlóan, mint a palócoknál, lassúbb előadásban és díszítve hallható, tehát „visszaarchaizálódott".

IV/3. *Székelység* (Bartók–Kodály 1923). A ballada múlt századi felfedezése, majd Bartók, Kodály, Lajtha, Molnár Antal népdalgyűjtései óta a régi magyar néphagyomány leggazdagabb lelőhelyének tartjuk. Az egész magyar nyelvterületen itt találták meg teljes virágjában a díszítéshagyományt; a székelységnek köszönhetjük az ötfokúság megőrzését, hiszen Bartók csíki gyűjtésében tömegével kerültek elő a tiszta vagy erősen pentaton dallamok. Nyomában rögtön Kodály is Csíkba ment gyűjteni – majd tovább a bukovinai székelyekhez; követte őket Lajtha és Molnár Antal is. A régi dalok típus- és variánsgazdagsága alapján szinte a régi magyar népzene megismerése is ennek a területnek volt köszönhető. Amellett egy olyan ötfokú stílus is felszínre került itt nagy számban, amit a nyelvterület más részén nem találtak meg – kivéve a Zobor-vidéki alfaját: a *do–re–mi*-n mozgó sajátos típusokat. Mindenképpen a székelység, főleg Csík, és a Vikár Béla által felkutatott Udvarhely képviselte hosszú ideig a magyarság zenei hagyományainak leggazdagabb és legrégiesebb fokát.

Az időközben eltelt hatvan–hetven esztendő alatt ez a kép kissé megkopott. Az újabb gyűjtésekben egyre ritkábban kerülnek elő az egykor gyűjtött dallamok, viszont Csíkban is sokszor bukkannak fel az Alföld régi dallamai és szövegei, főként betyár- és rabénekei – mint újabban beszivárgott divat. S az egykori gazdagság, variánsbeli sokféleség mögött is egyre inkább fölsejlik egy-egy közmagyarnak bizonyuló (alföldi) sajátság, típus végső szétvariálódása, például az első felében moll tercre leereszkedő, tehát 7 $\boxed{\flat 3}$ $\flat 3$ zárlatú sok dal, az alföldi 5-ös főkadenciájú dalokhoz képest. Mindezek, magával a hagyomány példátlan gazdagságával együtt, a peremvidékek jellegzetességei.

De éppen a peremvidéken meghúzódó gazdag hagyomány jelenti fontosságát is. A székelység és a szomszédos erdélyi területek szívós hagyományőrzése nélkül alig ismernénk a régi magyar népzenét a maga igazi valóságában, s így ez a dialektusterület messze felülmúlja az összes többit jelentőségében. (Lásd az alábbi 125–126. példát, továbbá a 14–15., 17–18., 28–29., 38., 53–55., 59., 65. példát.)

## 125

**Parlando rubato** ♪ = 184

Hn Rom - lott tes- tem a bo - kor - ba,

Pi - ros vé - rem hull a hó - ba.

♪ = 152

Hull a vé - rem, hull a hó - ba.

♪ = 120

Pi - ros vé - rem hull a hó - ba.

(Csíkrákos, Csik m. 50 é. körüli férfi. Bartók B. gy. 1907; Bartók 1924: 21 = Pt 16 = MNT VI. 481 – kisebb változtatásokkal; uo. jegyzetben Bartók legutolsó reviziója)

## 126

**Poco rubato** ♩ = 63

1. Az - hol ën el - më - gyëk, Még az fák ës sír -nak,

Gyen - ge já - ga - i - ról, Le - ve - lek le - hull - nak.

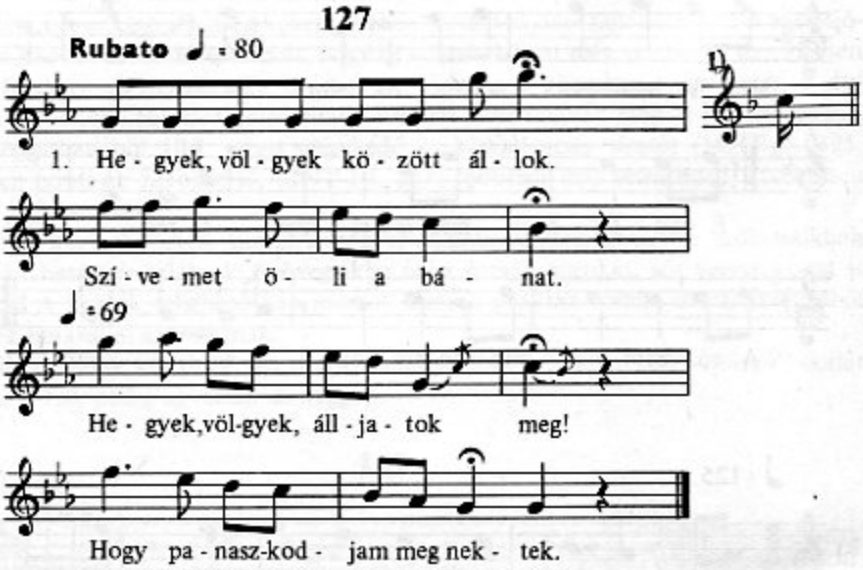
(Kászonimpér, Csik m. 56 é. férfi. Kodály Z. gy.1912; SzND 77 = Pt 2)

Csak a gyűjtés sajátosságainak köszönhető, hogy siratót a régi gyűjtés éppen innen nem hozott felszínre, s az újabb is csak szórványosan. Nyilvánvaló, hogy a nagy tömegben előkerülő régi dalok szépsége és fontossága annyira lekötötte a gyűjtők figyelmét, hogy nem jutott eszükbe a siratók után kérdezősködni. Viszont az újabb időkben bukovinai székelyektől előkerült gazdag siratóhagyomány kétségtelenné teszi, hogy a székelység körében is kellett élnie e műfajnak. (MNT V. 2–2 siratót közöl Csíkból és Udvarhelyből.) Az új stílus viszont már megjelent köztük az első gyűjtések idején.

IV/4. *Bukovina* (Bartók–Kodály 1923). A 18. században kivándorolt székelyek hihetetlen szívóssággal ragaszkodtak egykori származásukhoz, nemzetségük-rokonságukleszármazásuk adatai egy-egy ember emlékezetében is bámulatosan megmaradtak (tudunk arról, hogy egyetlen személy több száz fölmenő és oldalági rokonát tartja nyilván); ennek köszönhető, hogy zenei hagyományaikat még a székelységnél is fokozottabban ápolták. Mindazt az egykori dallamkincset, amit Bartók és Kodály gyűjtéséből ismerünk, szinte teljes egészében hallani lehetett még a visszatelepült bukovinai székelyektől. Megkülönböztető dialektussajátságuk egyfelől a régi magyar történeti énekkincs fennmaradása, ami egykori énekeskönyveik gondos őrzésének is tulajdonítható (köztük találta meg Kodály az *Árgirus* szövegmaradványait is, amit még emlegetett ponyvafüzetekből ismertek, s a 39. példa dallamára énekelték), másrészt bizonyos alföldi dalok ismerete, amit akkor Székelyföldön nem lehetett hallani. Ezeket bizonyára a bukovinai Csernoviczban katonáskodó alföldi magyar fiúktól tanulták.

Gazdag siratóhagyományuk feltárását az áttelepültek közt végzett nagyarányú újabb gyűjtés tette lehetővé. Siratóik az országos típusokat képviselik: a kis sirató tiszta formái mellett a nagy siratónak 5, [4], ♭3, 1 és 5, 4, 2, 1 zárlataival jellemezhető típusai kerültek elő, inkább diatonikusan, néha enyhén ötfokúsítva.

**127**



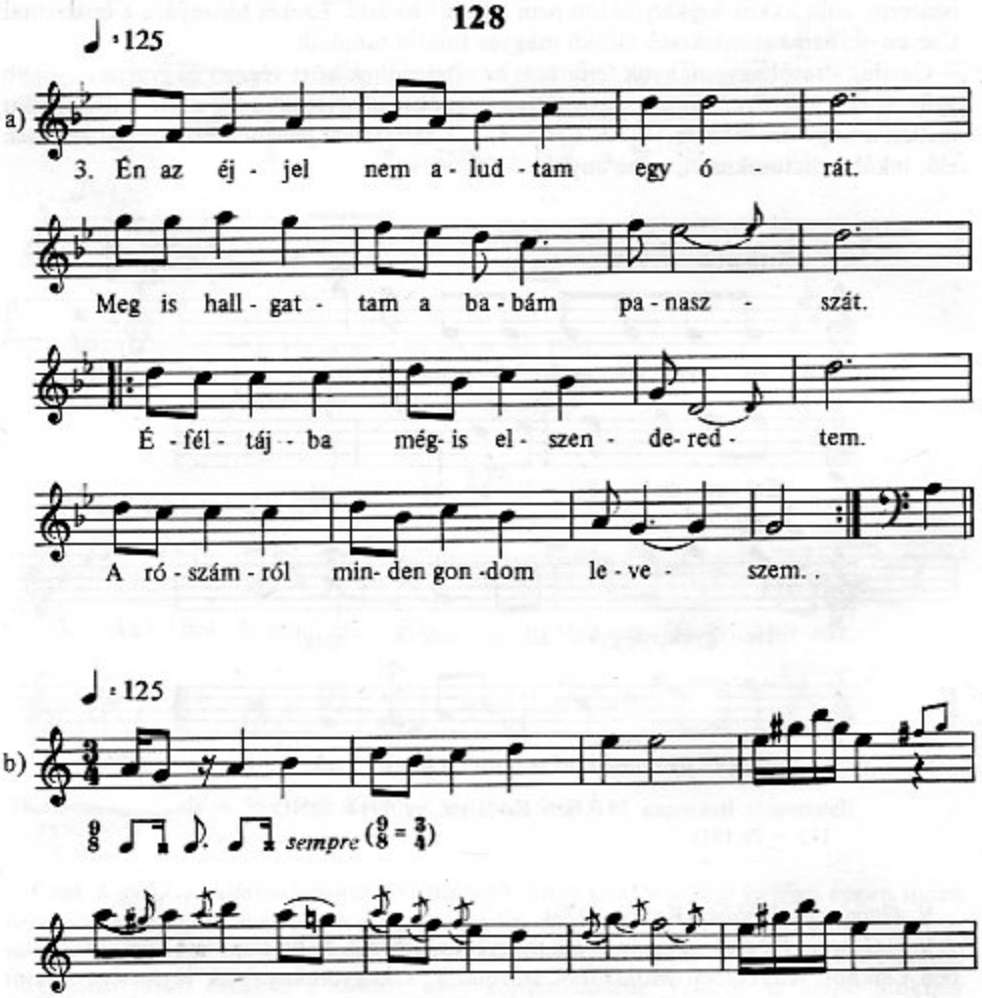

(Istensegits, Bukovina. 38 é. férfi. Kodály Z. gy. 1914; SzND 112 = Pt 191)

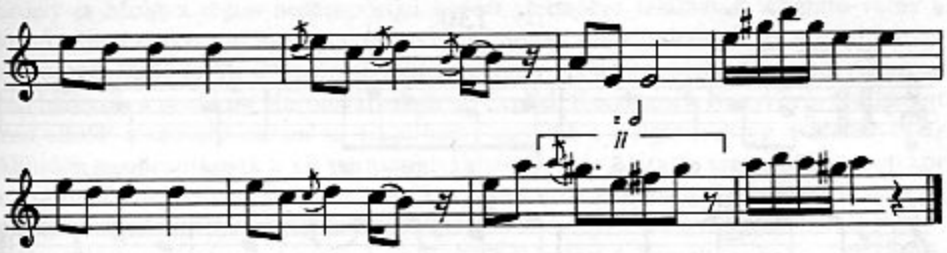
V. *Gyimes és Moldva* (Kallós 1970)

V/1. *Gyimes*. Közigazgatásilag Csík megyéhez tartozik, de betelepülése szerint felerészben Csíkból, felerészben Moldvából származik, s hagyományainak régiessége szerint inkább Moldvához, mint Csíkhoz tartozik (sőt bizonyos vonásaiban még Moldvánál is régiesebb). A magashegyi völgyekben teljes elszigeteltségben élő gyimesieket tarthatjuk ma a legrégiesebb magyar népzene hordozóinak. Mindenekelőtt négyfokú dalaik sokasá-

ga, sőt kétféle háromfokú dallamaik (21–22. példa), továbbá a *szo–do* pentaton dalok nagy száma, másfelől a hangszeres zenében megőrzött régiségek: a hegedűt kísérő ütőgardon aszimmetrikus ritmusai teszik rendkívül archaikussá ezt a zenét. Siratóik teljesen ötfokúak, s bennük egyrészt a közmagyar kvartviszonyokat feltüntető 5, 4, 2, 1 kadenciák élnek tovább *szo*-ötfokú formába „transzponálva" (81. példa), másrészt négyfokú dalaik is egyes hosszan ismételgetett részletekben. A „keservesek" máig élő funkciója, a szövegsorismétlés továbbélő szívós hagyománya mind archaikus vonás a gyimesi dalokban. S az egykori, gazdag székely díszítésmód ma leginkább a gyimesiek és a moldvaiak énekében él tovább. Az új stílus viszont csak mint ritka kivétel került elő a gyimesiek énekében.

**128**





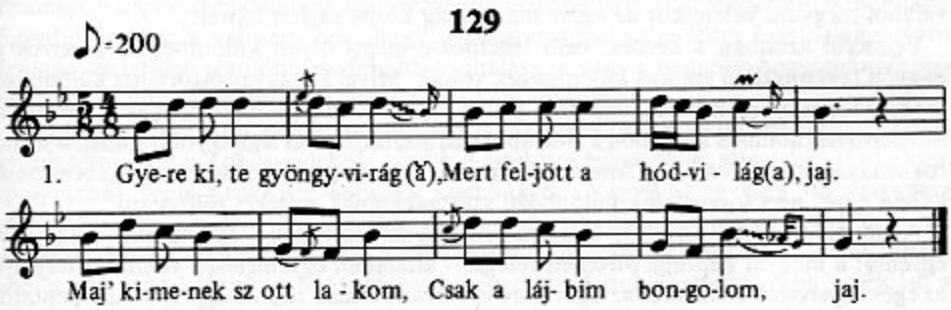
(Tinódi Egervár viadaláról szóló énekének dallama, énekelve *[a]* és hegedün ütőgardon-kísérettel *[b]*. Gyimeskőzéplok-Tarkó megálló, Csík m. 5 zenész, 38–60 é. Kallós Z., Martin Gy., Andrásfalvy B. gy. 1962)

V/2. *Moldva* (Domokos P. P. 1941; Faragó–Jagamas 1954; Kallós 1973). Gyimessel együtt a ma elérhető legrégiesebb magyar népzenei hagyomány területe. Legjellemzőbb sajátsága az alacsony járású ötfokú dalok és a négyfokúak nagy száma, a gazdag díszítés, amit még csoportos előadásban is lehetett hallani és fonográfra venni (lásd az 1. példát). Ugyanakkor egy-egy dallamtípusban itt a legvilágosabb a végső szétoldódás, a közmagyar dallamnak az elszigeteltség következtében történt sajátos fejlődése, szélső variációja. Veress Sándor arról is beszámolt, hogy új stílusú dalt itt még véletlenül sem lehetett hallani. Ez lényegében még ma is így van. Viszont a közmagyar siratónak, a dúr kisformának legszűkebb hangterjedelmű formáját is itt találták meg: a három egymás melletti egészhangból álló, mégis ereszkedő és kétkadenciás siratót (MNT V. 193: kivételesen érinti az 5. fokot is; MNT III. 277: többször már tetrachord, kivételesen érinti az 5. fokot is).

Románok közt, elszórtan, mindig a magyar államhatárokon kívül élve, dallamaikban sok román hatást is találunk. Szövegeikbe néha román sorokat, sőt versszakokat is illesztenek. A köztük található háromsoros formák gyakran román dalok átvételéből vagy azok hatásából származnak.

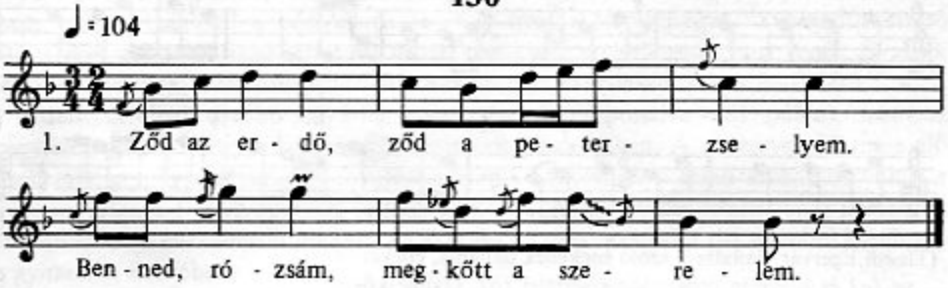
Az alábbi példák két ritka, ősi típust mutatnak be: a 129. az „alap-ötfokú" skálát *la*-véggel, a 130. pedig ugyanezt *do*-véggel.

**129**




(Ploszkucén, Moldva; Faragó–Jagamas 1954: 63/a)

**130**




(Lészped, Moldva; Faragó–Jagamas 1954: 60)

Végigtekintve népzenénk „nyelvjárásain", hátravan, hogy megtárgyaljuk azokat a problémákat is, amelyek elkülönülésükből, illetve a többiekkel való kapcsolatukból adódnak. Mindenekelőtt le kell szögeznünk, hogy itt valóban nyelvjárásról van szó egy közös nyelven belül. A „jellemző" dallamok is többnyire csak az illető területen túlnyomó számban élő dalok, amelyek máshol is előfordulnak szórványosan; ha pedig valóban csak egy szűk területen élnek, akkor is vannak típusban hasonló rokonaik másutt is. Ritka az olyan eset, amit egy sor dél-dunántúli típusnál látunk, hogy a területen kívül, palócoknál feltünedező szórványos példányait újkori érintkezéssel, summások dunántúli alkalmi munkájából magyarázhatjuk. Minden más esetben az egy archaikus terület nagyszámú adatai mellett a nyelvterületen elszórtan található adatok az egykori közmagyar elterjedést bizonyítják. Általában mondhatjuk, minden stílus képviselve van az összes dialektus területén. Ez még olyan, valóban területhez kötött stílusra is vonatkozik, mint a *do–re–mi* daloké, amelyek általában csak Erdélyben és Moldvában találhatók; mert stílusrokonuk – altípusuk – a Zobor-vidéken mint jellemző típus él, másrészt az újabb gyűjtésből előkerültek szórványos darabjai az Alföldről és a Dunántúlról is. Ez igazolja, hogy valamikor ezek is „közmagyar" típusok lehettek. Vagyis „táji típussá" válásuk éppúgy a kihalásnak, illetve egy-egy területen való makacs fennmaradásnak tulajdonítható. Egyedül az olyan jellegzetességeket kell külső hatásnak tulajdonítani, mint a moldvaiaknál tapasztalható román dalok és sajátságok. Mindebből az következik, hogy a magyar népzene a táji különbségek ellenére is egységes. Mindaz, ami ma valahol megvan, valamikor az egész magyarság közös sajátja lehetett.

Felmerül azonban a kérdés: nem lehetnek-e mégis olyan különbségek, amelyek a nagyon régi múltban etnikus különbségek voltak. Mivel a magyar őstörténet különböző eredetű népcsoportok csatlakozásáról, illetve összeolvadásáról tudósít, és az összehasonlító népzenekutatás is két külön kultúrából származtatja a két legnagyobb stílust, a sirató rokonságát és az ötfokú régi stílust, nem lehet-e a dialektuskülönbségek egyikében-másikában egyes népcsoportjaink különböző származásának emlékét fölfedezni?

Azonnal le kell szögeznünk, hogy nagy népzenei stílusaink – és ami ezzel nagyjából egyenlő: a magyar népzene történeti rétegei – általában egyenletesen vannak elterjedve az egész nyelvterületen, akár az ugor kori siratóra és annak rokonságára, akár a pentatónia ereszkedő és kvintváltó változataira gondolunk, akár a középkori típusokat vagy a későbbi időben a néphez eljutó műzenei hatásokat vesszük tekintetbe, amelyek a legelzártabb Moldvában is megtalálhatók. Egyedül az archaikus török stílusról, a mély járású, alap-ötfokú, illetve négy- és háromfokú dalokról nem lehet ezt állítani, amelyek

Erdély és Moldva régies népcsoportjai között szétszórva találhatók. Csábító volna a sirató teljes hiányát a Kis- és Nagykunságban annak tulajdonítani, hogy a késő középkorban beolvadó török származású kunoknál hiányzik az ugor eredetű sirató. Az azonban hiányzik a nem kun Háromvárosban is (Cegléd, Kecskemét, Nagykőrös), valamint más alföldi mezővárosokban is. Ez a hiány ugyanis a polgárosultság eredménye; az Alföldön mindenütt csak a kis parasztfalvakban élt már a siratás szokása. Ugyanakkor a siratóból kifejlődött fejlettebb, strofikus dalok már ezeken a területeken is éppúgy élnek, mint más nem kun vidékeken.

Hasonlóan csábító volna egyes, csak Erdélyből ismert dallamok (és balladák) Zobor-vidéki változatainak láttán valamiféle közös székely hagyományt keresni az egyezésben. Nyitra megyében ugyanis éltek székelyek a középkorban. Ám egy-két közös dallam felbukkanása előfordul olyan egymástól távoli peremvidékeken is, amelyek közt ilyen genetikus kapcsolat nem áll fenn, mint például a Szerémség és Bukovina. Ilyen következtetésre csak az egész stílus következetes egyezése és más területeken való hiánya adna lehetőséget. Talán ilyennek látszik a mély járású, szűk terjedelmű és hiányos ötfokú stílus – ha ez csak a székelységre volna jellemző Erdélyben. De minthogy a közép-erdélyi magyarság és a moldvai magyarok körében is éppúgy el van terjedve, amelyek „nem székelyek", s a gyimesieknél nem tudhatjuk, mennyire csíki vagy moldvai eredetű ez az archaizmus, itt sem állapíthatunk meg valami múltbeli „közös székely" hagyományt.

Bonyolultabb a kérdés a románok felé kitekintve. Bartóktól (1934) tudjuk, hogy Romániában is vannak ilyen alsó járású ötfokú dalok, a román formai ízlésnek megfelelően többnyire háromsorosak; főleg Bukovinában, Moldvában és Besszarábiában fordulnak elő, szórványosan azonban másfelé is. Mint Bartók írja (1934: 36): „legtöbbjükről a román gyűjtők azt hiszik, hogy csak nemrég szivárogtak be Erdélyből, de erre a feltevésre bizonyítékot nem mutattak". (Valószínűleg Brăiloiu véleményét idézte.) Moldva, Bukovina és Besszarábia együtt egy közös „kun" hagyomány lerakata lehet, hiszen Besszarábiát ők alapították. Ebben az esetben ott is török eredetű volna; de lehet esetleg éppen a moldvai magyarságtól való kölcsönzés; és fordítva is lehetne gondolni a kölcsönzést, ha a mezőségi és főleg a Zobor-vidéki magyarságnál nem fordulnának elő ilyen dallamok. Különben három- és négyfokú – egyszersmind alacsony járású és szűk ambitusú – dallamok mint igen ritka archaizmusok felbukkannak a Balkán különböző népeinél is, köztük az óbolgár származású bolgárok két peremvidékén. Így hát egyelőre nehéz a különböző népek ilyen dalainak származásáról biztosat vagy akár valószínűt is mondani. Egyedül az látszik valószínűnek, hogy a magyarságnál ez a stílus honfoglalás előtti öröksége, és területi elkülönülése inkább a kihalásnak vagy a nagyobb hagyományőrzésnek tulajdonítható, semmint külön etnikus hagyománynak.

A középkori hagyományok továbbélése is bizonyos táji elkülönülést mutat: legnagyobb tömegben a Zobor-vidéken, kisebb mértékben egyes palóc szigeteken (Őrhalom, Ipolyvarbó), végül Erdélyben kerülnek szemünk elé. Vagyis az egykori Magyarország töröktől megkímélt „félholdjának" hagyományőrző pontjain, ahol tehát a magyar társadalom és kultúra továbbélt, hatása a néphagyományra zavartalanul folyt tovább, illetve ahol a nép saját középkori hagyományai megszakítatlanul élhettek tovább – például a lakodalmi szokásokban.

A szlavóniai nyelvszigeten fennmaradt sok 16–17. századi magyar műzenei elem viszont arra mutat, hogy az ott lakó, a török időket átvészelt magyarság mennyire ragaszkodott egykori kultúrájához – nyilván leginkább a vallási élettel összefüggő dol-

gokban: könyvek révén is fenntartotta, és tovább ápolta elszigeteltségében is a magyar énekkincset. A 17. századból kimutatott dalok is meglehettek már a 16. században; bár tudjuk a történelemből, hogy a török hódoltság határa nem volt akadály a református papságnak ide-oda költözésében sem. Itt az elszigeteltség inkább fokozta a ragaszkodást a korábbi hagyományokhoz, akárcsak a bukovinai székelyeknél az elszakadás a többi székelységtől.

Voltak olyan elképzelések is (Vikár Béla, Sebestyén Gyula), amelyek a regölés nyugatdunántúli továbbélését és egy falura szorítkozó székely hagyományát is közös székely hagyományból magyarázták, minthogy a középkorban a nyugat-dunántúli határszéleken tudunk határőrző székelyekről. Itt csak az a nagy ellentmondás, hogy a székelység nagy tömegeinél – az egyetlen udvarhelyi falun kívül – nem él, s az is egy sajátos változata, míg az egykori eltűnt székelység területénél jóval nagyobb kiterjedésben él a Dunántúlon, méghozzá igen nagy és archaikus változatsorban. Azt is tudjuk, hogy valaha az ország egész területén emlegették a „regölő hétfő" szokását, s a legújabb gyűjtések ki is mutatták szórványos nyomait az Alföld közepén (Barna G. 1979). Egyáltalán a dalok elterjedésének ismeretében kimondhatjuk, hogy általában véletlen, mi marad fenn valahol és mi hiányzik. Egyetlen, ami törvényszerű, hogy a régies peremterületeken több marad fenn – s az régiesebb –, mint polgárosultabb vidékeken.

Végül még egy törvényszerűséget lehet megállapítani: az újítások a nyelvterület közepén alakulnak ki, s onnan terjednek a szélek felé. Világosan látszik ez az új stílus terjedéséből, hiányából és „archaizált" formáiból, a betyárdalok terjedéséből és az újabb műzenei hatások – így a népies müdal – terjedéséből, ami például Moldvában szinte ismeretlen. Sőt, az is megállapítható, hogy bármennyire is az Alföld őrzi a legkevesebb régiséget, amit őriz, abból kivehető ugyanez a központi helyzete, vagyis hogy a legáltalánosabb, legtipikusabb sajátságokat őrzi.

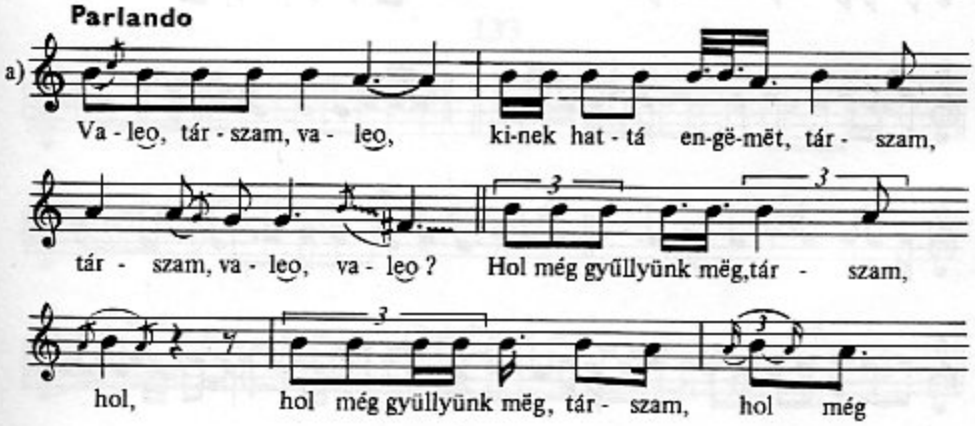
Végső tanulságként leszögezhetjük, hogy a népzenében elkülönülő táji sajátságok a nyelvterület táji tagoltságából vagy egyes néprészek történelmi sorsából, elszigetelődéséből származnak, nem pedig etnikai csoportok különböző, örökölt hagyományaiból.

# A MAGYAR NÉPZENE TÖRTÉNETI RÉTEGEI, NEMZETKÖZI KAPCSOLATAI, FEJLŐDÉSTÖRTÉNETE

A népzenében, mint a néprajzban általában, írásos forrásra alig támaszkodhatunk. Legfőbb forrásunk maga az anyag és annak összehasonlító vizsgálata. Az összehasonlító kutatás nagy eredményeit elődeinktől örököltük. Ezekre az alapokra kellett továbbépíteni az újabb kutatások által megismert tényeket és összefüggéseket. Az új eredményekből már nemcsak bizonyos típusok vagy stílusok eredetére tudunk rámutatni, hanem nagyjában-egészében kialakul a magyar népzene fejlődése a honfoglalás előtti évezredekben és a honfoglalás utáni európai fejlődésben, legalábbis nagy vonalakban, s a legjelentősebb stílusok és hatások tekintetében.

Eddigi ismereteink szerint a legrégibb időkbe nyúlik vissza a sirató eredete (Szabolcsi 1934, 1937; Vargyas 1950a, 1953; Kiss L.–Rajeczky 1966; Dobszay 1973, é. n.). Nem mozdította elő a kérdést C. Nagy (1946; 1947a; 1947b), mivel egy siratórészletet, valamint egy kiragadott dallamot és dallamrészletet állított párhuzamba a magyar és obi-ugor anyag alapján (lásd Vargyas 1980). Itt természetesen mindenekelőtt a kis siratót kell tekintetbe venni, minthogy a többi forma ennek későbbi továbbfejlesztése. Igazán közeli párhuzamai az egész általunk ismert eurázsiai dallamanyagban egyedül a vogul–osztják rokon népek dalai közt vannak meg (lásd a 131a, továbbá 75–78. példát és ugor megfelelőiből a 131b–c példát).

**131**

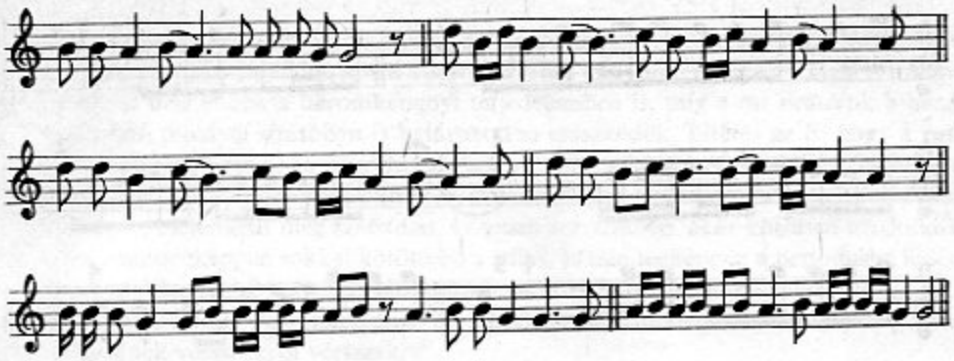


gyüllyünk mëg,tár-szam,va- leo? Hol mëggyüllyek én még vé - led,

tár - szam, tár - szam, më - re men- jek, tár - szam,meggyüllyek, va - leo? *stb.*

b)

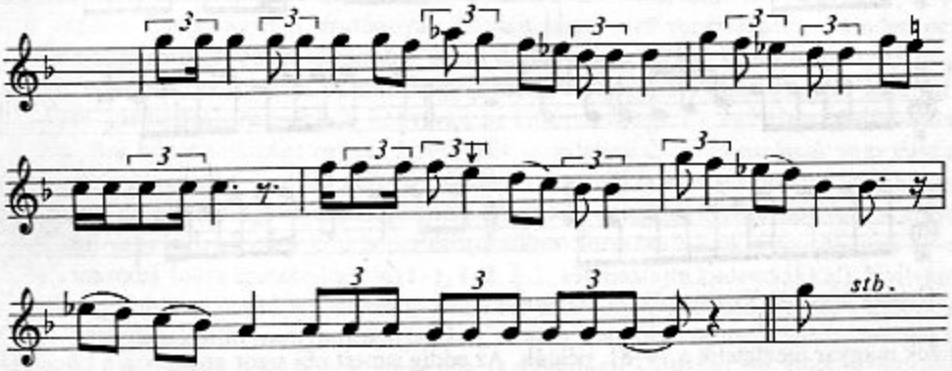
c)



(*a*) Szabófalva, Moldva. 75 é. férfi. Balla P. gy. 1934. MNT V. 193; *b*) Väisänen 1937: 120; *c*) Väisänen 1937: 129)

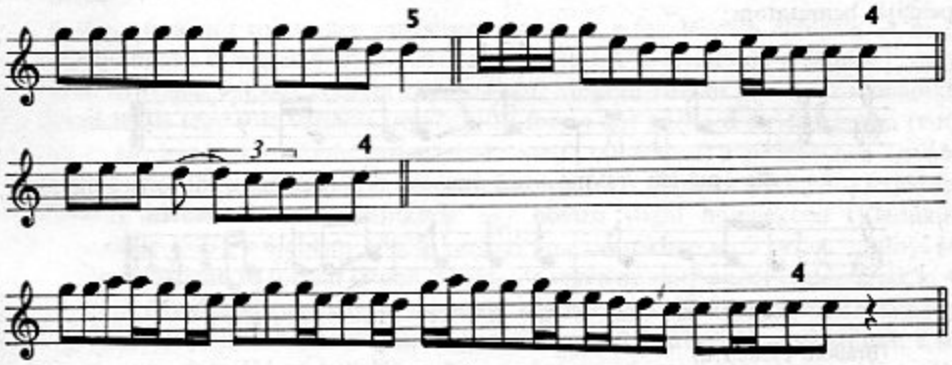
Ugyanott egyes továbbfejlesztett formák megfelelői is feltünnek.

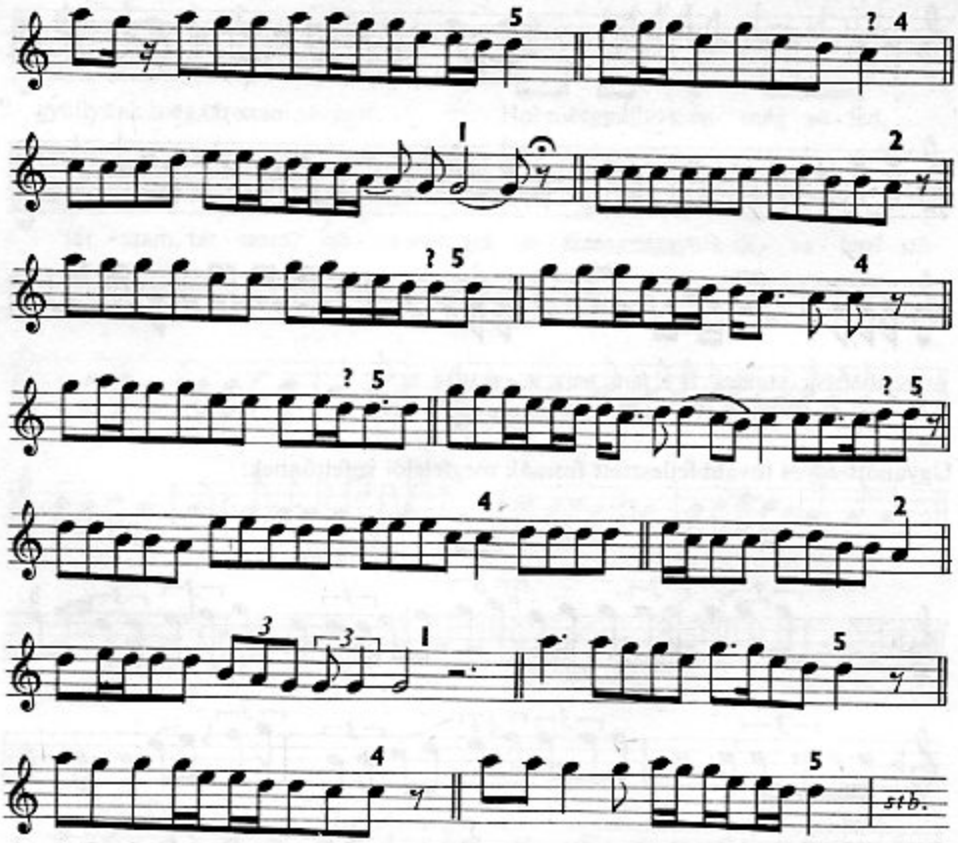
**132**




(Medveünnepi ének. Väisänen 1937: 186)

**133**



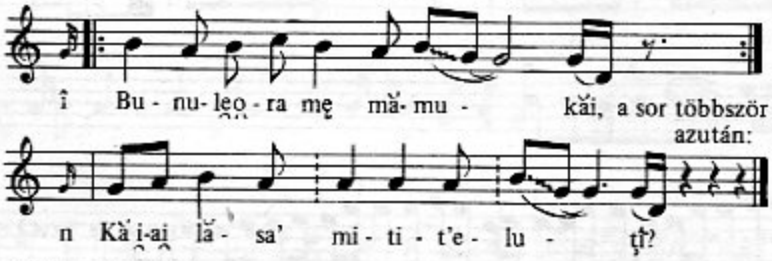



(Osztják hősének. Väisänen 1937: 199)

Ezek magyar megfelelői a 79–81. példák. Az eddig ismert obi-ugor anyagban a következők jönnek még számításba: Väisänen 1937: 49., 52., 54., 65., 83., 87., 93., 109., 111., 112., 120., 124., 128–131., 133–136., 169–170., 176., 180., 186–187., 199. sz. (az egész anyag 13%-a).

Az európai anyagból siratóinkhoz legközelebb eső avasi román siratók egy tipikus példáját bemutatom:

**134**




(Brăiloiu 1938: 1/b)

Amint látjuk, fő különbsége a kötött szótagszám és a verses (bár rögtönzött) szöveg, valamint a további fejlődés, ami a kötött periódus felé vezet. A dalok vonala is többnyire domború már ebben a háromhangnyi terjedelemben is, míg a mi siratóink a hasonló terjedelmű moldvai siratóban is határozottan ereszkedők. Eltérés az is, hogy a román siratók nagyobb része, ha periódusszerűen váltogat is két sort minimális ritmikai eltérésekkel, legtöbbször mindkétszer az 1. fokra ereszkedik le. De akár a 2. és 1. fok váltakozik benne, esetenként még szabadon, kötetlen sorrendben, akár kötötten ismétlődik az 1. fok, mindenképpen sokkal kötöttebb a stílus, és mindenképpen a periódusba fejlődik, amint a valamivel fejlettebb máramarosi siratókban látjuk, ahol szabályos 2, 1, 2, 1 kadenciájú, kötött szótagszámú strófákat énekelnek, s még a melizmák is pontosan ismétlődnek versszakról versszakra.

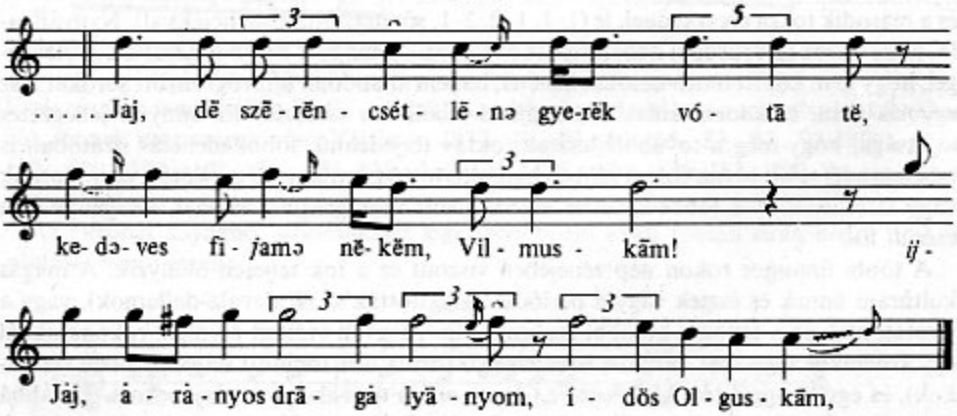
Egyelőre publikálatlanok azok az olténiai siratók, amelyeket alkalmam volt meghallgatni (Vargyas 1954b: 27; 1955b: 558). Ezek ereszkedő, dúr hexachord dallamok, vannak köztük 2,1 fokon zárulók is, egyikük hasonlított is a magyar siratók mozgására. Ugyanott ez a típus kötött dallamként is feltűnik (Brăiloiu 1943: 306). Minthogy azonban a középkori Szörényi bánságban számos magyar telep létezett, amelyek emléke fennmaradt az ottani román dialektusban is, valamint helynevekben és folyónevekben (Lükő 1935), itt a magyar sirató továbbélésével is számolhatunk. Mindenesetre jó volna a kérdést a teljes román siratóanyag alapján részletesen megvizsgálni. Minden egyéb európai párhuzam ennél távolibb – mind dallammozgásában, mind formai sajátságaiban, egyúttal funkcióban is, minthogy nem siratók. Annyi mindenesetre kiderült az eddigi párhuzamkeresésekből, hogy van az európai népeknek egy elemi dallamstílusa, amelynek közös sajátsága egy rendkívül szűk terjedelmű *diatónia parlando* vagy egyszerű *giusto* (szótagolóan, hajlítás nélkül) előadásban, mindkét esetben inkább szillabikusan, parányi domború vagy hullámzó, esetleg ereszkedő vonallal, kötött motívumokat ismételgető vagy már elemi fokon is periódust alkotó formával; ezek a motívumok az első és a második fokra ereszkednek le (1–1, 1–2, 2–1, sőt másfajta kadenciákkal). 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 kadenciáinak sorrendje is állandóan változik. Ez annyira jellegzetes sajátsága, hogy még a továbbfejlesztett, oktáv terjedelmű, többkadenciás siratóban is megmaradt; tehát olyan ősrégi időben alakulhatott ki, amikor még a kötött periódusnak vagy strófának és a többé-kevésbé szabályozott szótagszámú versnek az igénye sem merült föl.

A többi finnugor rokon nép zenéjében viszont ez a fok teljesen hiányzik. A magas kultúrájú finnek és észtek vagy a periódust alakították ki (Kalevala-dallamok), vagy a strófát, nyilván a fejlődés későbbi szakaszában. Megvan viszont a volgai rokonainknál egy sztichikus (egy sort variálva ismételgető) forma dúr trichord terjedelemben (votjákok), és egy hanggal továbbfejlesztve (*do–re–mi–fa* tetrachord) a zürjéneknél. Továbbá ugyanilyen háromhangú siratókat közöltek a vótoktól. A zürjének tetrachord terjedelmű sztichikus énekeinek mása jelentkezik egy hosszú vogul hősénekben (Vladükina-Bacsinszkaja 1977), s újabban közölt karéliai finn siratókban moll pentachordnyi sort ismételgető, sztichikus formát látunk, ahol a sor végén az alaphangot kopogtatják ki 4-5 ismétléssel. Mindezekben a magyar–obi-ugor kétkadenciás, kötetlen formák előzményét lehet felismerni. Mindebből világos, hogy a finnugorok legrégebbi zenei stílusát e sorismétlő, elemi formákban kell látnunk, s ezeket a magyarok és obi-ugorok a többi

finnugor népektől már elkülönülve fejlesztették tovább, mivel a továbbfejlesztett formáknak nyomuk sincs az ő körükben.

Fontos azonban, hogy e továbbfejlesztett, formailag mégis nagyon archaikus, periódus-előtti formák még továbbfejlődve, zárt strófákban is élnek napjainkban. Már 1950-ben, az akkor ismert egyetlen nagy sirató és a kis sirató alapján fel lehetett ismerni, hogy régi parlando dalaink többé-kevésbé diatonikus fajtáiban, valamint a kadenciákat kikopogó táncdalainkban a siratóstílus él tovább kötött versszakszerkezetekbe fejlesztve, s ezt a nagy sirató-gyűjtés (MNT V.) számtalan siratóváltozata és kadenciavariánsai még jobban igazolták. Ez pedig csak úgy lehetséges, ha az egykori siratóstílus valamikor éppúgy minden népköltészeti műfaj zenei kísérője volt nálunk is, mint az obi-ugoroknál; az ezekből kifejlődött újabb szövegek-műfajok fokozatosan megszilárdultak, strófává szerveződtek, míg a nagyon konzervatív siratóban megmaradt ősi, kötetlen formájában. Maga az a tény, hogy a siratóból levezethető dalok közt sok a históriás ének, ballada, egyházi-halottas ének, koldusnóta (tehát egyrészt epikus, másrészt archaikus és halállal kapcsolatos műfajok), valamint táncdal (szintén megszakítatlan hagyományban élő dalok), világos, hogy valamikor nálunk is különböző műfajokhoz társult, mindenekelőtt az epikához. Hiszen még a 16. századi költők epikus énekeinek dallamaiban is sok rokonságot találunk sirató típusú dallamainkkal, pedig azokat igen erős nyugati műzenei hatás is érte. A következőkben néhány jellegzetes sirató típusú dalt mutatunk be a hozzá legközelebb álló siratóval párosítva. A legtipikusabbakat már közöltük, s elég a megfelelő siratóra utalni. A 33. és 34. dallam leginkább az északi palóc sávon népszerű, ahol a hasonló kadenciákkal építkező nagy sirató (79. példa) is leginkább el van terjedve. Azokban nemegyszer feltűnik egy olyan motívumkapcsolat, hogy egy 7–5 fok közt mozgó, szűkebb sor után mindjárt egy 8–4 terjedelmű következik:

**135**



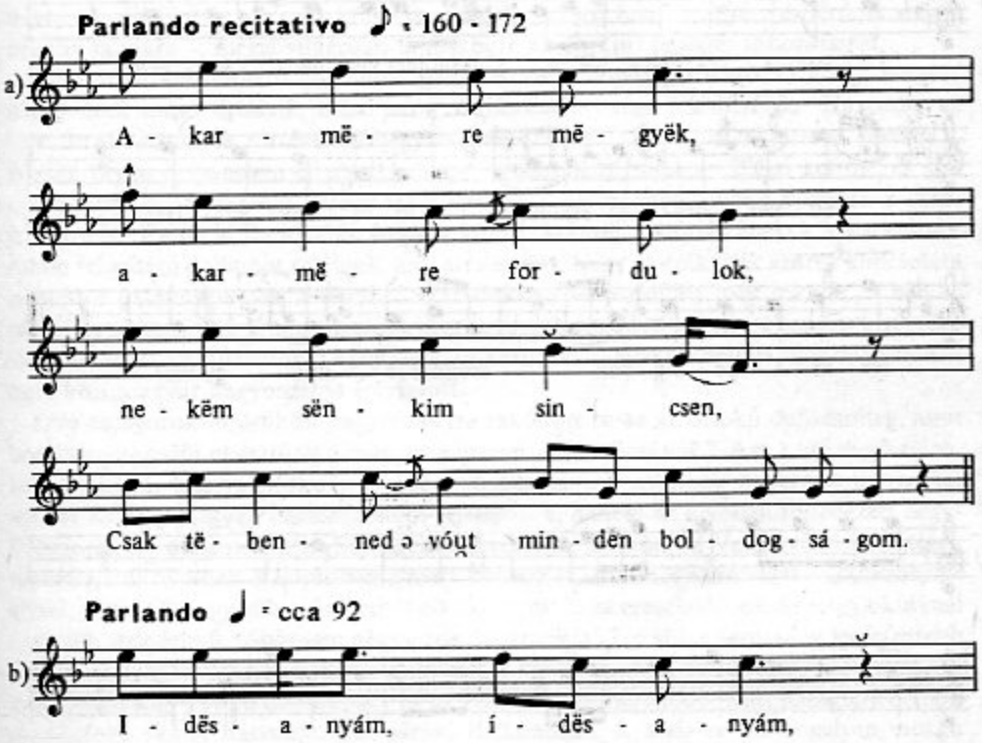

(MNT V. 29. sz., 227. 1., 2–3. sor. Lásd még uo. 7., 16., 17., 29–30., 92., 136., 149. sz.-ot, forditott sorrendben pedig 105–106-ot)

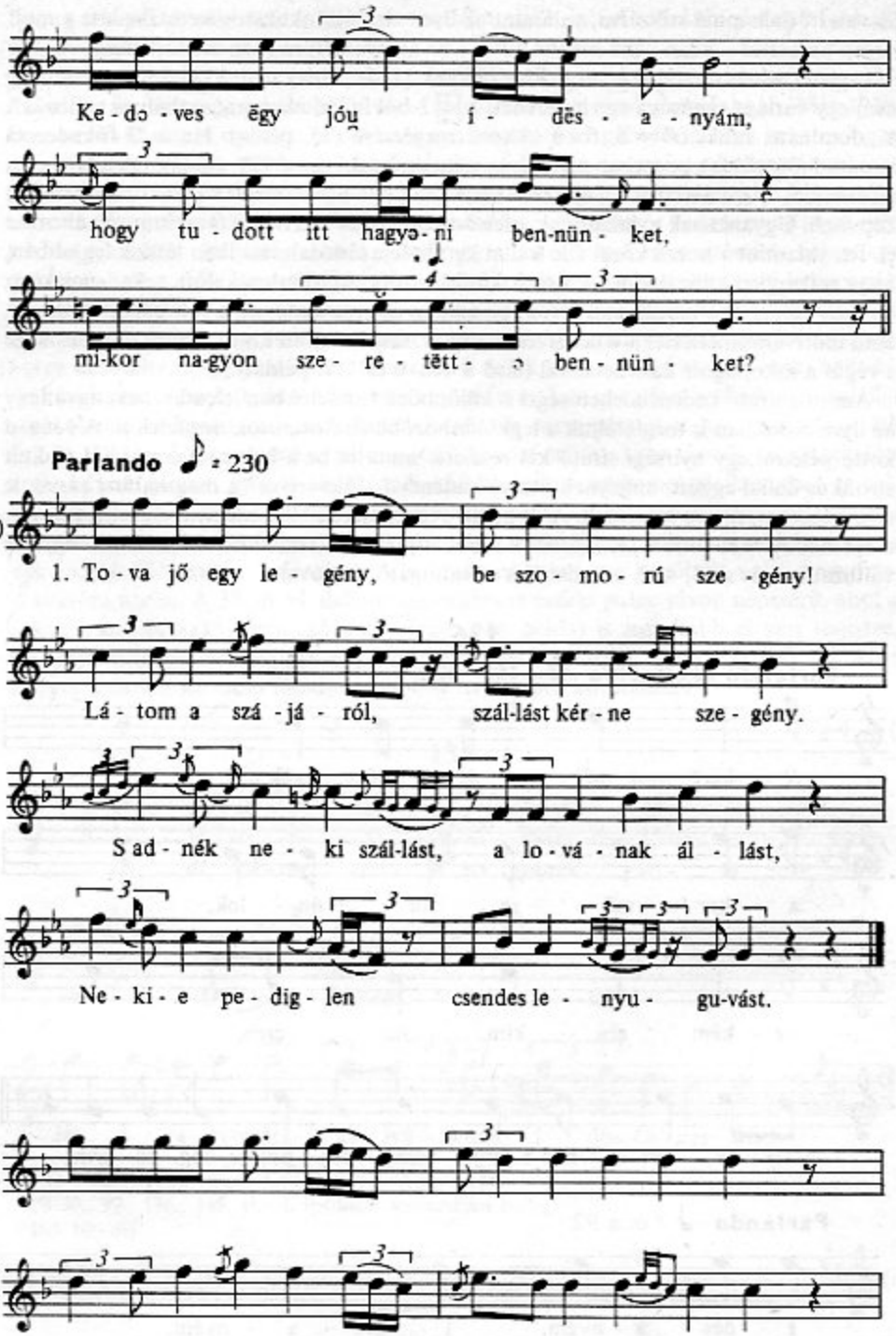
Ez van itt dallammá stilizálva, valamint az ilyen siratók fokozatos leereszkedése a moll tercen keresztül – azon néha meg is állva – az alapra. (Ilyen még a 37. példa.)

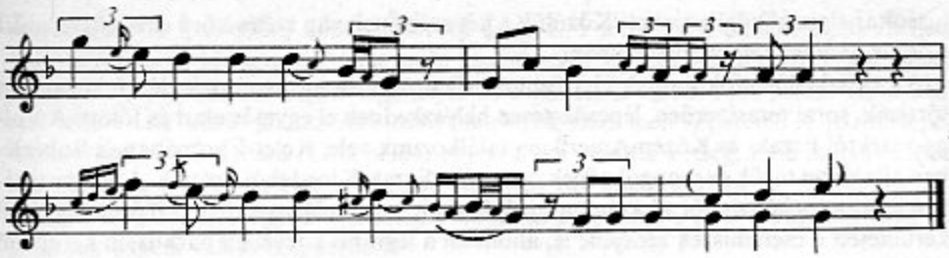
Legelterjedtebb magyarországi 12-esünknek (114. példa) mai 5 [4] 5 kadenciái még nem egy variáns tanúsága szerint eredeti 5 [4] 2-ből fejlődtek, ami „szabályos változás", a „domináns funkció" = 5. fokú akkord megérzése (35. példa). Ha a ♭3 főkadencia kimarad (36. példa), pontosan olyan lesz, mint az északi sirató (79. példa). Így a központi területek 5, 4, 2, 1 zárlatokkal építkező siratóinak (80. példa) strófává szilárdult formáját képviseli. Ugyanennek a dallamnak a felső-tiszai falvakban feszes táncritmusú változata él. Itt, valamint a hozzá közel álló kállai kettős-féle táncdalcsaládban látszik legjobban, hogy miképpen stilizálódott a sirató kötött strófává. Mindenekelőtt a kadenciákhoz tartozó különböző magasságú sorokkal, azután az ereszkedéssel, a sok hangismétléssel, amit motívumismétléssel is lehet érzékeltetni, a zárlatok előtti kis domború mozgásokkal s végül a kikopogott kadenciákkal (lásd a 40a–b és 117. példát).

Amint a sirató kadencialehetőségei is különböző variációkban jelentkeznek, ugyanúgy az ilyen dalokban is megtaláljuk a legkülönbözőbb siratótípusok megfelelőit. A 136a–d kotta például egy nyírségi sirató két részletét mutatja be a hasonló siratókból alakult strofikus dallal együtt, amelynek utolsó kadenciái „fölcserélve" a magasabbal zárják le az egységeket, illetve a népdalt. A d) példa „visszacserélt" kadenciával elárulja, hogy ez a dal mennyire rokona a „Kiszáradt a tóból" típus ősi, harmadik sorában 2-őn végződő változatával és az 5, 4, 2, 1 kadenciákat váltogató siratóval.

**136**




Ke - do - ves ëgy jóu í - dës - a - nyám,
hogy tu - dott itt hagyə - ni ben-nün - ket,
mi-kor na-gyon sze - re - tëtt - ə ben - nün - ket?
Parlando ♪ = 230
c)
1. To - va jő egy le - gény, be szo - mo - rú sze - gény!
Lá - tom a szá - já - ról, szál-lást kér - ne sze - gény.
S ad - nék ne - ki szál-lást, a lo - vá - nak ál - lást,
Ne - ki - e pe - dig - len csendes le - nyu - gu-vást.
d)



(*a*) Nyírábrány, Szabolcs m. MNT V. 134. sz., 512. 1., 4–6. sor; *b*) Nyírábrány, Szabolcs m. MNT V. 136. sz. eleje; *c*) Székelyvaja, Maros-Torda m. asszony. Bartók B. gy. 1914. MF 1320/d; *d*) az előbbi *c*) egy hanggal feljebb írva, 3–4. sora felcserélve)

A sirató „megszilárdulását" kötetlen rögtönzésből kötött strófába nemcsak ezek a „végeredmények" igazolják: magában a siratóban is megvannak a folyamat közbeeső állomásai, az ún. kötött siratókban (MNT V. 202–218). Ezekben a megszilárdulás különböző állomásai figyelhetők meg: még szabadon váltakozó kadenciák, de hosszú sorozatban mégis egy-egy zárlat vagy zárlatkapcsolat ismétlődik; a zárlatok már kötött sorrendben következnek, de a hozzájuk tartozó részletek terjedelme még eléggé változó; végül a kadenciák sorrendje is kötött, a sorok hossza is nagyjából azonos, csak itt-ott van benne szótagszám-ingadozás – sőt a szöveg kötött, vers, de a funkció még mindig sirató. Területileg ugyan szűk körre szorítkozik – főleg Bihar megyére és Kolozs megye néhány falujára –, mégis világosan tanúskodik az egykori fejlődés fokozatairól.

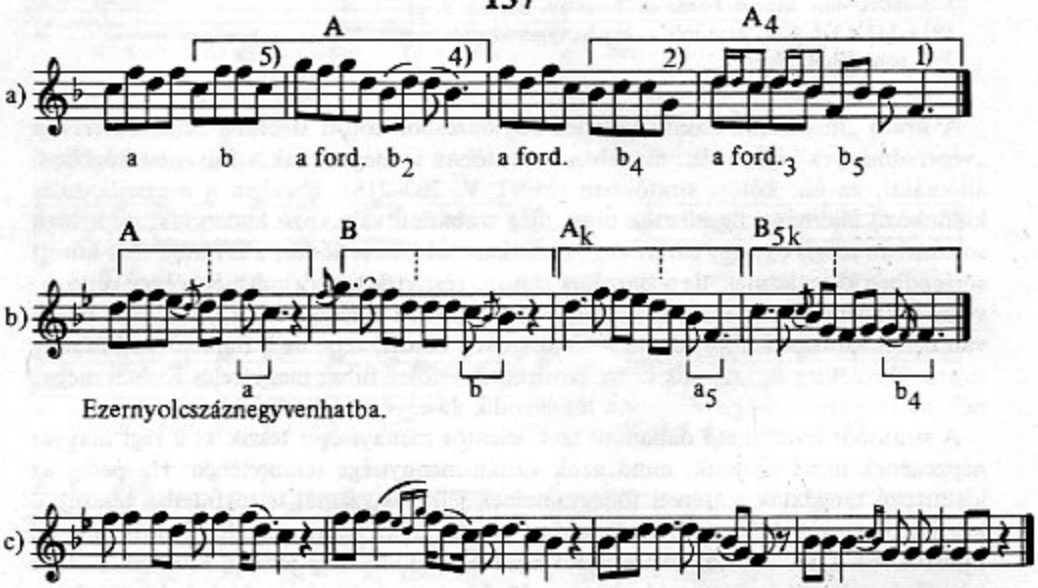
A siratóból levezethető dallamok igen jelentős mennyiségét teszik ki a régi magyar népzenének mind típusaik, mind azok variánsmennyisége tekintetében. Ha pedig az idetartozó táncdalok történeti feljegyzéseinek jelentős számát is tekintetbe vesszük – köztük olyan országosan elterjedt, „híres" dallamokat, mint a „kállai kettős" és sok típusrokona a 18. századi kéziratoktól kezdve –, akkor még jobban kitetszik a stílus jelentősége. Ennél is fontosabb, hogy a 16–17. századi históriás énekek közt számos rokon felépítésű dallamot találunk, ami arra mutat, hogy az epikának szoros kapcsolata lehetett e dallamtípussal, a korábbi századokban valószínűleg még inkább. S bár az eddigi összehasonlító eredmények egykori epikánk tartalmi-szövegi elemeire kizárólag török–mongol párhuzamokat nyújtanak, úgy látszik: az egykori epikus ének dallamában ugor kori magyar hagyományt folytatott.

Erre az ugoroktól örökölt hagyományra rakódott rá az az ötfokú dallamréteg, amit korábban egyedül neveztünk a magyar népzene „régi stílusának". Azt a tág meghatározást azonban, hogy „ötfokú", tovább kell bontanunk nemcsak azokra a típusokra, amiket Kodály tárgyalt összehasonlító fejezetében, hanem az újabban felfedezett négy- és háromfokú dallamokra is. Sőt, ezek ismeretében, valamint a Volga-vidéki gyűjtések tapasztalatai nyomán a korábban ismert típusok is más-más származású „stílusokká" állnak össze. Öt nagy stílust kell tehát elkülöníteni: 1. az ereszkedő, oktáv vagy oktávnál nagyobb terjedelmű, többnyire négysoros dallamokat; 2. e stílus formailag legfejlettebb fokozatát, a kvintváltó-ereszkedő stílust; 3. a kvart- (kvint-) váltó, dudanótastílust; 4. a négy- (három-) fokú dallamokét és az ezekből továbbfejlődő, szűk hangterjedelmű, alap-ötfokú skálát használó, alsó járású dallamokét; 5. a *do–re–mi*-tengelyen mozgó

(„zsoltár-típusú") dallamokat. Közülük a két szélsőnek van széles körű elterjedése, azért először ezekkel kell megismerkedni.

Az ereszkedő-ötfokú stílus (1.) fontos jellemzője, hogy az ereszkedés fokozatosan történik, sorai terasszerűen, lépcsőzetesen helyezkednek el egymás alatt és fölött. A Volga-vidéktől Észak- és Közép-Amerikáig találkozunk vele, Kelet-Európában és Szibériában általában török és mongol népek, valamint Észak-Kína lakói ismerik. A Volga-vidéken jellegzetes képviselői a kazáni tatárok és több más török nyelvű nép. Török népektől kerülhetett a cseremiszek zenéjébe is, ahonnan a legtöbb közvetlen párhuzam került elő eddig.

**137**




*(a)* Vasziljev 1919: 179; *b)* Pt 180; *c)* AP 6164/b)

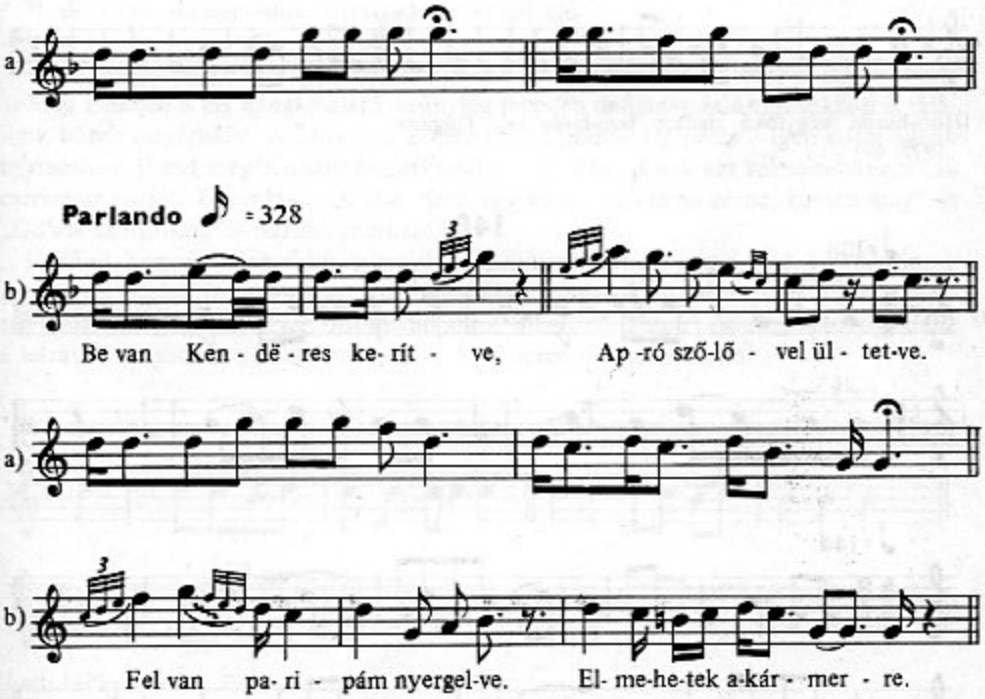
A cseremisz dallam világosan mutatja az említett teraszosan ereszkedő, abban különféle ismétléseket alkalmazó stílus tulajdonságait. Első sora két motívumból van összetéve, amely külön-külön másképp ismétlődik a továbbiakban. Az első *(a)* a harmadik sorban megfordítva jelentkezik, s ez a fordított motívum van egy hanggal fölebb a második sorban, három hanggal lejjebb a negyedik sorban. A második motívum *(b)* fokozatosan ereszkedve ismétlődik először egy szekunddal mélyebben, majd kvarttal és kvinttel lejjebb. (Amennyiben a pontos ismétlés a pentatónián kívüli hangokra került volna, olyankor a szomszédos pentaton fokra variál a motívum. Ebben a *szo*-alapú ötfokúságban az *a*-t és az *e*-t kell kikerülnie a dallamnak.) A kadenciák 5, 4, 2, 1, tehát a dallam tulajdonképpen két sort kvarttal mélyebben ismétel, ha eltekintünk az első ütem motívumától.

A magyar elváltoztatta a kis motívumok ismétlésének apró játékát, és a sorokat egészben komponálja meg. Azért a kis részek közt itt is maradt ismétlés: az első sor vége a harmadikban kvinttel mélyebben jelentkezik, a második vége a negyedikben kvarttal

van lejjebb. A kvartváltó kadenciasorból 5, 4, 1, 1 lett. De a dallam egész menete, *szo*-pentatóniája, részleteinek igen nagy hasonlósága kétségtelenné teszi, hogy ugyanarról a dallamról van szó. Egyik legelterjedtebb dalunk az alábbi 138b példa. Változatainak száma ezer körül jár, az Alföldön, pásztorok közt igen népszerű. A párhuzamba állított nogáj-tatár dallam (138a példa) egyezéséhez nem fér kétség. Ez a dallamcsoport tehát a nogáj-tatárokon keresztül Belső-Ázsiával van kapcsolatban.

(Lásd még Kodály egybevetéseit: „A búbánat keserűség", „Árva vagyok, árva" és „Bárcsak engem valaki megkérne".)

**138**

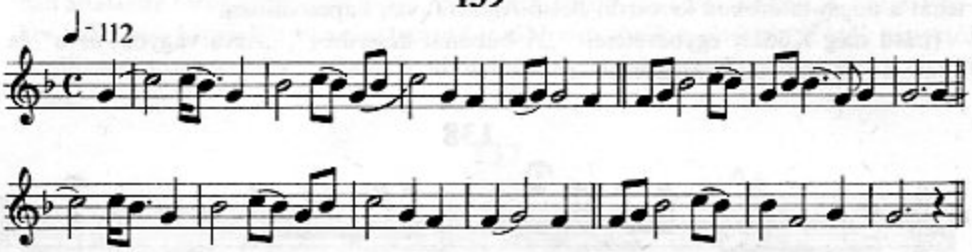



(*a*) Moskov 1. sz.; *b*) Nagymegyer, Komárom m. Bartók B. gy. Kodály példái – 1937: 25)

A kis hangterjedelmű, alacsony járású, többnyire *szo–la–do'–re–mi* hangkészletű dalok és előzményük, a négy- és háromfokúak a csuvasoknál és burját-mongoloknál kerültek elő eddig – mint régi népzenéjük alapvető stílusa. Ugyanakkor az ilyen „hiányos", néhány hangnyi, de azt néha nagy hangterjedelemben alkalmazó dalstílus – például kvartok, kvintek, szeptimek kapcsolódnak szekunddal vagy terccel – egyes paleoszibériai népekre jellemző (gilják, ajnu), sőt vogul–osztják rokonainknál is feltűnik. Úgy látszik, itt a dallamfejlődés két alaplehetősége érlelődött stílussá (amely mellett a finnugoroké – a három egymás melletti hang – egy harmadik alaplehetőség); mindegyik más népekhez kötődve jelenik meg a mai hagyományban. Nem lehetetlen, hogy a magyarokhoz is két külön – török (mongol) – nép közvetítette. Ebben az esetben az alsó járású, szűk

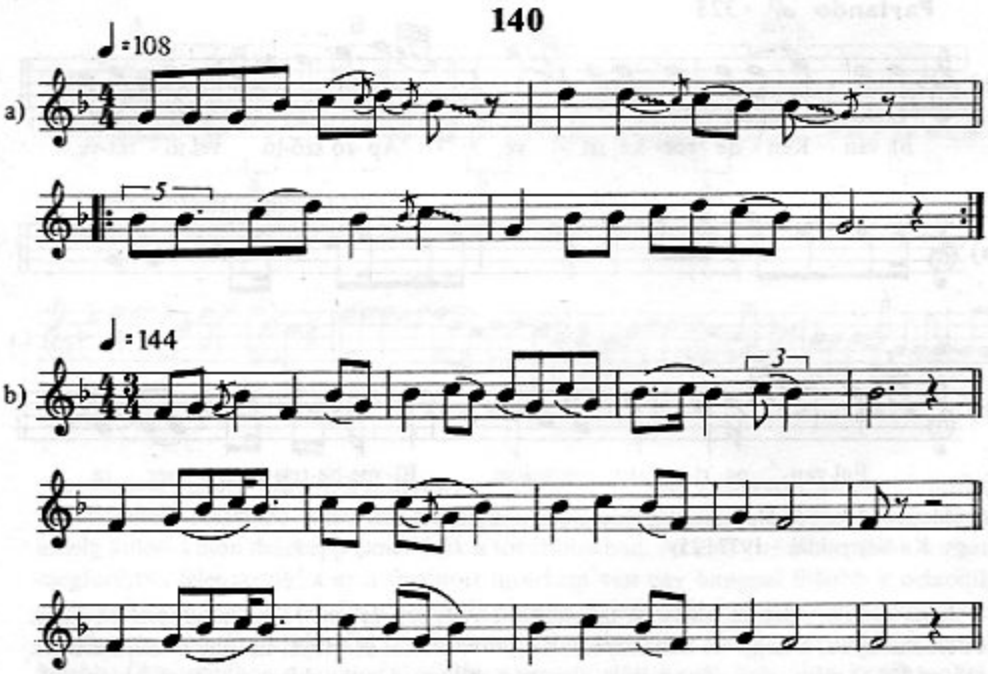
ambitusú és hiányos dallamokat egy régebbi hatás hozta, mivel az már-már szinte eltűnt a magyar hagyományból, de mindenképpen kis számban maradt fenn nagyon elszigetelt, archaikus hagyományterületeken. A másik viszont máig népzenénk egyik legnépesebb stílusa, és az egész nyelvterületen el van terjedve.

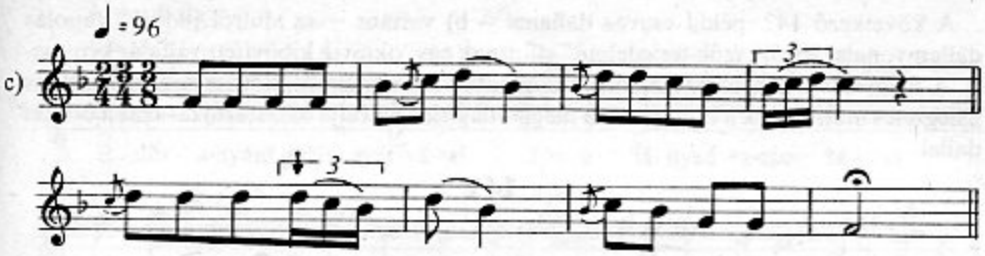
**139**




(Hori-burját négyfokú dallam [szo-la-do'-re]. Dugarov 1975: 69)

**140**



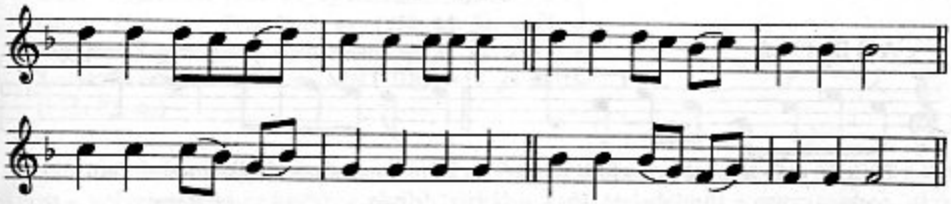



(*a*) Csuvas négyfokú dal [la-do-re-mi]. Vikár–Bereczki 1979: 155. sz.; *b*) csuvas négyfokú dallam [szo-la-do'-re]. Uo. 71. sz.; *c*) csuvas alap-ötfokú dal [szo-la-do'-re-mi]. Uo. 15. sz.)

Még ezekben a kis hangkészletű, aránylag fejletlen dallamvonalú típusokban is találunk közeli megfelelést. A 140a és a Zobor-vidéki típus – 16. példa – igen közel állnak egymáshoz. [Lásd még Kodály összevetését (1937: 24): „Csak azt szánom-bánom" és cseremisz párját. Továbbiak: „Túl a vízen egy kosár", „Vékon cérna, kemén mag" és „Od'alá szolgáltam" – párhuzamaikkal.]

Feltűnő, hogy ez a négyfokú dallamtípus mennyire egybeesik az 5, 4, 2, 1 kadenciasor hangjaival. Keleti rokonainknál, cseremiszeknél, csuvasoknál, misereknél (ezek is tatárok) találunk is egy sor olyan ötfokú dallamot, amely *szo*-alapú pentatóniában ugyanezt a tetraton magot tünteti fel kötött, 5, 4, 2, 1 sorrendű kadenciában.

**141**



(Lach 1926–1940: III. 49)

Láttuk azonban, hogy nálunk a diatonikus dallamokban is megjelenik ez a kadenciasorozat, siratókban és kötött dalokban egyaránt. Azt is látjuk, hogy a négyfokúság erősen kapcsolódik a 2, 1 kadenciás kis sirató típusához is (Vargyas 1953: 79. sz.). Az 5, 4, 2, 1 kadenciarend kialakulhatott az egyre nagyobbá váló siratóból is az ismétlést kereső variáló ösztön révén. De erősíthette a tetraton dallamvilággal való megismerkedés is. Néhány gyimesi és bukovinai siratóban tapasztaljuk, hogy a kezdetben oktávról ereszkedő sirató, amelynek egésze 5, 4, 2, 1 kadenciákat mutat *szo*-pentatóniában, egyre inkább leszűkül erre a tetraton magra, sőt azt kadenciában egyetlen melizmába foglalva énekli; majd alulról fölívelve ismét leereszkedik, tehát *szo–la–do'–re–mi–re–do–la–szo*, „alap-ötfokú" dallamvonalat ír le. (Lásd 81. példánkat, különösen, ha annak teljes egészét nézzük az MNT V. kötetében.) Mintha egy szívósan továbbélő primitív hagyomány bukkanna elő a fejlettebb keretek alól!

A következő 142. példa csuvas dallama – b) variáns – az alulról induló, kupolás dallamvonalat leíró, „szűk terjedelmű" stílusnak egy, oktávig kibővített válfaját képviseli. A magyar változatokban az ötfokúság egyre jobban elmosódott, egész menetük és jellegzetes motívumuk a csúcsponton mégis világosan elárulja összetartozásukat a csuvas dallal.

**142**

♪ = 184 A B A $A_v$

a)

A B C D

b)

A B $B_k$ C + d

c)

Ti - sza szé - lén el - a - lud - tam. Jaj, de szo-mo-rút ál - mod - tam!

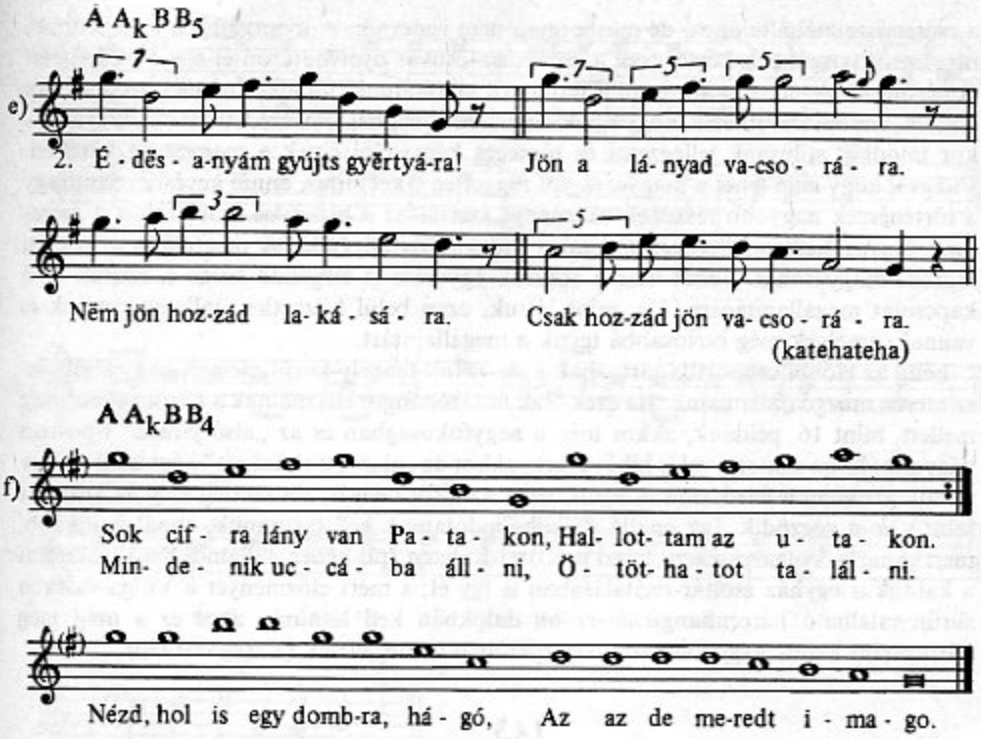
A - lig, hogy el-szenderedtem, Kilenc zsandár, kilenc zsandár állt mel - let - tem.

A B C $A_v$

d)

A Nád Jancsi Fe-nék- be van. (a)Panduroknak ü- zen - ve van.

Ej de Jön a pandur nagy si- et- vel, El- ké-szítött fegyverekkel.




(*a)* Vikár–Bereczki 1979: 270. sz.; *b)* Kodály csuvas párhuzama: Makszimov 1964: 61; *c)* Kiskundorozsma, Csongrád m. 75 é. férfi. Péczely A. gy. 1952. M. Sz. 4743; *d)* Rigyác, Zala m. 29 é. férfi. Seemayer V. gy. 1935; *e)* Zselyk, Beszterce-Naszód m. MNT III/A 853; *f)* Bartha 1935: 72. sz.)

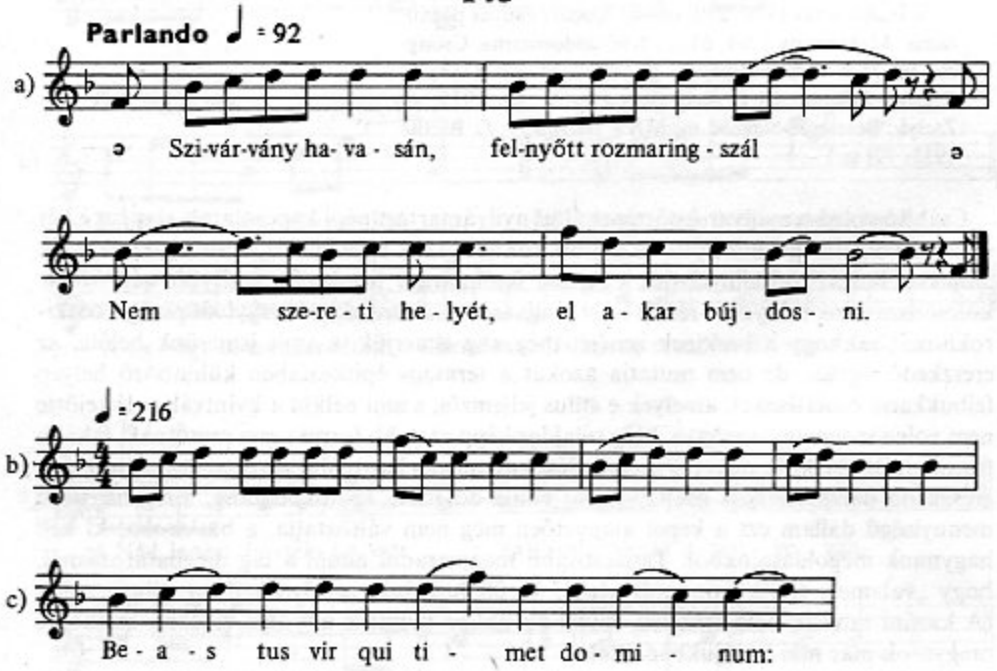
Csábító volna a magyar őstörténet által nyilvántartott népi kapcsolatok alapján e két stílust a volgai népekhez kötni: a régibb, ritkább, szűk terjedelmű a csuvasokhoz, akik annak a bolgár-török nyelvnek egyetlen fennmaradt hordozói, amelyből régi török kölcsönszavaink túlnyomó részét lehet magyarázni; az ereszkedő-nagyívű pedig a baskírokhoz. Csakhogy a baskírok zenéjét még alig ismerjük, s amit ismerünk belőle, az ereszkedő ugyan, de nem mutatja azokat a teraszos építkezésben különböző helyen felbukkanó ismétléseket, amelyek e stílus jellemzői, s ami nélkül a kvintváltás létrejötte nem volna megmagyarázható. Még tulajdonképp zártabb formát sem mutatnak, inkább formai igény nélküli, nagyívű ereszkedést egy magas hangról a záróhangra. Mintha az ereszkedő dallammozgás ősállapotával volna dolgunk. Így mindaddig, amíg nagyobb mennyiségű dallam ezt a képet alapvetően meg nem változtatja, a baskírokat ki kell hagynunk megoldásainkból. Tanácsosabb megmaradni annál a tág meghatározásnál, hogy „valamely török (mongol) néptől került hozzánk, amelynek ilyen stílusa volt". (A kazáni tatárok nem lehettek, mivel ők akkor kerültek a Volga-vidékre, amikor a magyarok már mai hazájukban éltek.)

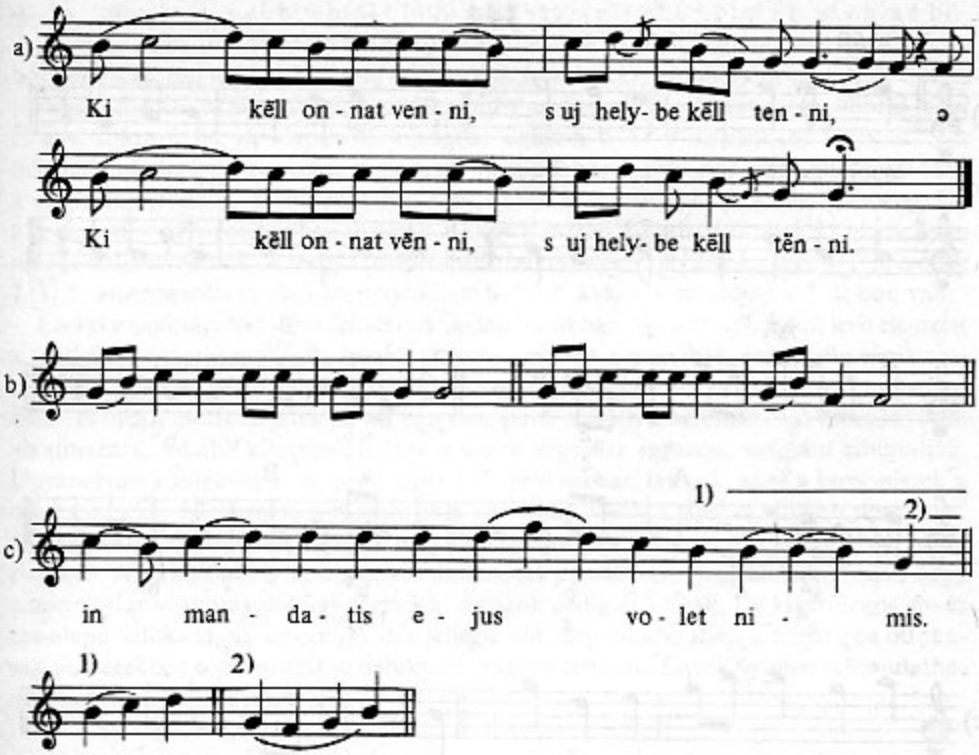
A másik két stílusnak már csak szűk körű elterjedéséről tudunk. Dudanótáink stílusa

a cseremiszeknél általános, de máshonnan nem ismerjük. A kvintváltó, a legfejlettebb, még ennél is szűkebb körű: csak a cseremisz–csuvas nyelvhatáron él egy 50 kilométer átmérőjű területen, s amint ettől a területtől távolodunk, mindkét népnél fokozatosan eltűnik, amiből következik, hogy egyik szomszédos népnek sem eredeti sajátja. Ugyanakkor mindkét stílusnak jellegzetes és tömeges képviselői élnek a magyarság körében. Világos, hogy nem lehet a magyarságtól független e két stílus, annál kevésbé, minthogy a történészek nagyobb részének véleménye szerint az a bizonyos szűk terület a cseremisz–csuvas határon egybeesik azzal a vidékkel, ahol Julianus megtalálta a keleten maradt magyarokat. Tehát már a stílusok egyezése is elegendő lenne a köztük levő kapcsolat megállapítására. De, mint láttuk, ezen belül közvetlen dallamegyezések is vannak, amelyek még biztosabbá teszik a megállapítást.

Félig az előbbi csoportba tartoznak a *do–re–mi*-tengely körül mozgó, nagyjából vízszintesen mozgó dallamaink. Ha ezek csak *la* záróhangot használnak a három egészhang mellett, mint 16. példánk, akkor még a négyfokúságban és az „alsó járású" típusban vagyunk; ha az alsó *szo*-val is kibővülnek, akkor az „alap-ötfokúságot" képviselik. Nagy részük azonban a felső *szo*-t is érinti, néha az alsót nem is, sőt esetleg még az alsó *la*-t sem, s *do*-n végződik. Így önálló dallamgondolatnak kell tartanunk, annál is inkább, mert mind a Volga-vidéken, mind a Közel-Keleten (pl. héber dallamokban), valamint a katolikus egyház zsoltár-recitálásában is így él; s mert előzményét a Volga-vidéken sűrűn található háromhangú *do–re–mi* dalokban kell látnunk, ahol ez a mag még háromszori kvint- vagy kvart-transzpozícióban is megjelenik (Vargyas 1980).

**143**






(*a)* Gyergyóújfalu, Csík m. Kodály Z. gy. 1910; *b)* Lach 1926–1940: III. 70; *c)* *Granduale Romanum*, 551.1. Kodály összeállítása – 1937: 26)

Mielőtt a legszorosabb területi elterjedésű stílusra, egyúttal a legdöntőbb erejű egyezésekre rátérnénk, lássuk dudanótáink kapcsolatát a cseremiszekkel. Kodály ezt a típust „kis-kvintváltó"-nak nevezi, mivel egyes példányai $A^5ABA$ vagy $A^5BAB$ formát mutatnak, vagyis csak az első sor van kvinttel magasabban, a többi lent az alaphang és a kvint között mozog. Csakhogy nálunk is, a cseremiszek közt is sokkal több a „kis-kvartváltó", vagyis hogy nem kvinttel van magasabban az első sor, hanem kvarttal. További sajátsága a cseremiszek hasonló dalainak, hogy feltűnő motivikus formajáték van bennük: az első sor második motívuma a harmadik sorban első lesz, a második sor első motívuma pedig ugyanott második. Vagyis az ütemhatáron áttolják a két motívumot. Ugyanez a játék azután kvarttal mélyebben is megismétlődhet, söt néha már az első sor első motívuma is, s az egész dal egy fokozatosan ereszkedő motívumokból felépült dallá lesz.

**144**

♩ = 160

a)

Macs - ka mënt disz - nó- tor - ba . . .

b)

A4 B

a1 + a2 b1 + b2

(a7 A a4 a B

a2 + b1 b1 + b2

a4 a a)

c)

a1 + a2 b1 + b2

(a7 a4 a)

a2 + b1 var. b1 + b2

d)

a1 + a2 b1 + b2

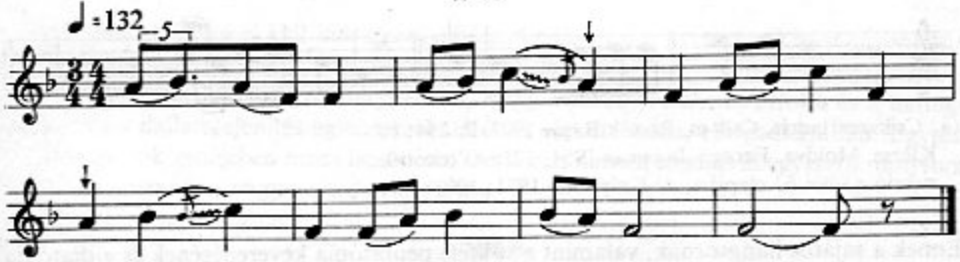
a1 4 a2 4 a2 3-4 b2

(*a)* Mohi, Bars m. Kodály Z. gy. 1912; *b)* MF 628b. Kodály összeállítása – 1937: 23; *c)* Kulysetov 1971: 62; *d)* Vasziljev 1919: 99. sz.)

A b) formája $a^1 + a^2 | b^1 + b | a^2 + b^1 | b^1 + b^2 ||$ vagy $a^7 + a^4 | a + b | a^4 + b | a^4 + a | a + b ||$. A nagy egységek szerint $A^4BAB$. (Az ismétlések az ötfokú skála szomszédos fokai szerint hol pontosak, hol tercnek szekund felel meg és fordítva.) 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 az alacsonyan mozgó dallamvonalak. A leggyakoribb sorzárlatképletek: 5 [1] 2. fok, vagy 4 [1] 5, esetleg 7 [1] 5; amennyiben az első sor terjedelme 8–5 + 3, akkor a záróhang a 3. fokon van.

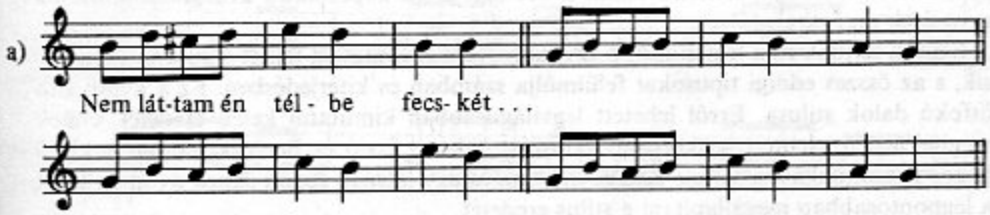
Ezeket a sajátságokat sorra feltaláljuk dudanótáinkban. Ha a 26–27. lapon levő elemzést a fentiekkel összehasonlítjuk, kisebb eltérések mellett a nagyfokú azonosság tűnik szemünkbe. A dallamsorok elhelyezkedése a hangmagasságban, a kvartviszonyok, a kadenciák – és még a motívumjáték is, bár itt a magyarok a motívumeltolást csak szórványosan alkalmazzák, inkább kihangsúlyozzák a sorok végén az egyezést, semmint elbújtatják. Ugyanolyan különbség ez is, mint amit 137. példánkban láttunk, ahol a cseremiszek a motívumokkal építkeznek, a magyarok a sorokkal. Vannak azután ritkább típusok is, de sokszor éppen ezeknek találjuk meg közeli cseremisz párját, mint a fenti 144. példa esetében. A fő különbség az a magyar dudanóták és cseremisz megfelelőik között, hogy a mieink dúr vagy mixolíd hangnemüek, amazok pedig ötfokúak. De kizárólagos *do*- és *szo*-alapú ötfokúságuk ugyanúgy dúr jellegű, sőt még inkább ilyen a félhangos ötfokúság, ami ezekben a *szo*-pentaton dalokban gyakran feltűnik. Ennek nyomai is kimutathatók nálunk. Egy jellemző példa (145):

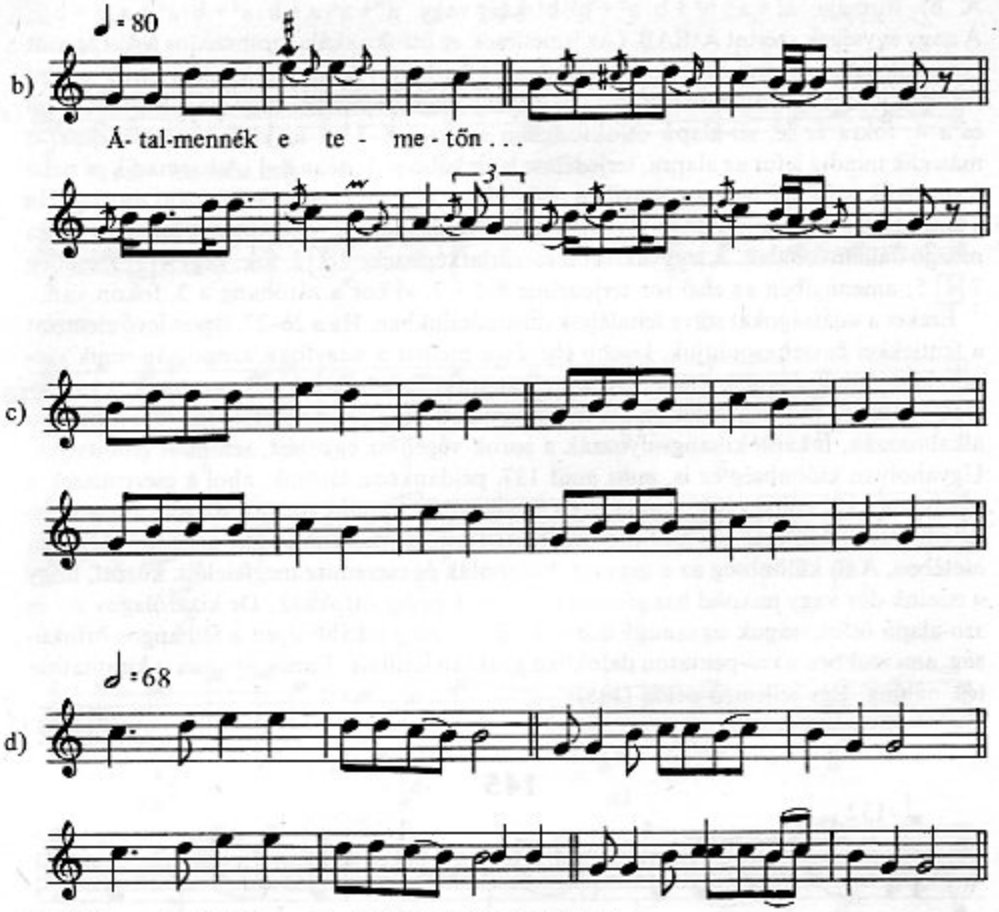
**145**




(Vikár–Bereczki 1979: 11. sz.)

**146**






*(a)* Csíkszenttamás, Csík m. Bartók B. gy. 1907. Pt 254; *b)* Klézse, Moldva. Faragó–Jagamas 1954: 122; *c)* rekonstrukció *a)*-ból *b)* alapján; *d)* Kulysetov 1971: 100)

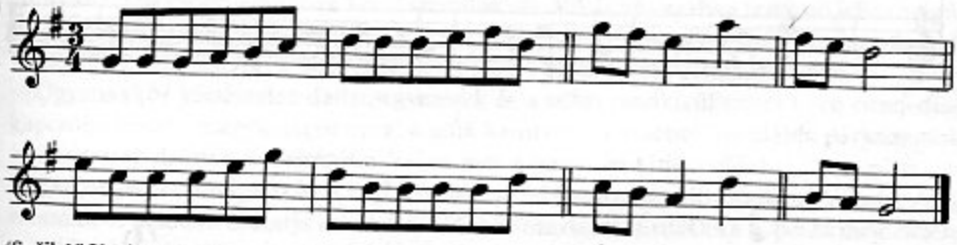
Ennek a sajátos hangsornak, valamint a sokféle pentatónia keveredésének és a diatónia hatásának együttesen tulajdonítható, hogy dudanótáink eredeti dúr jellegű ötfokúsága elhomályosult, dúr vagy mixolíd, néha dór hangnemmé változott. A rokon stílussal való nagyfokú egyezése azonban világossá teszi, hogy eredetileg ezek a dalok is a keleti ötfokúságban gyökereznek. Minthogy ez a stílus csak a magyar és a cseremisz népzenéből ismeretes, itt már nyilvánvalóan a két nép közti kapcsolatra kell gondolnunk az egyezések magyarázatában.

Ezután térjünk rá a legfeltűnőbb egyezésre, ami egy nagyon fejlett stílusban jelentkezik, s az összes eddigi típusokat felülmúlja számban és kiterjedésben. Ez a kvintváltó ötfokú dalok stílusa. Erről lehetett legvilágosabban kimutatni keleti eredetét, ennek megítélésében jelentett legnagyobb változást Vikár László és Bereczki Gábor sokrétű közös terepmunkája a Volga–Káma vidékén, és úgy látszik, éppen ennek nyomán lehet a legpontosabban megállapítani e stílus eredetét.

Bartók könyvének függelékében közölt három kvintváltó cseremisz dal és a hozzáfűzött jegyzete után Kodály hat dallampárhuzama bizonyította be ilyen dalaink és a volgai népek dalai közt levő kapcsolatot. Ezt követően Szabolcsi több párhuzammal próbálta kiterjeszteni az összefüggések körét a belső-ázsiai és kínai dalokra, bár ezekben kvintváltás nem volt, csak teraszos ereszkedés. Vikárék helyszíni tapasztalatai azonban azt mutatták, hogy a stílus mind a cseremiszeknél, mind a csuvasoknál csak azon a bizonyos szűk területen él, és sem ezeknek a népeknek további, nagy területein nem él, sem más népeknél nem található.

Itt rövid kitérést kell tenni az ún. európai kvintváltásra. Ez legkialakultabb formájában $AB^5CB$ szerkezetű, alulról domborúan indul, első része a dominánson végződik, majd egy második, alacsonyabb ívet leíró sor az alaphangon. A kvintmegfelelés legtöbbjében nem is az egész B sorra terjed ki, csak a kadenciára vagy néhány megelőző hangra. Mindig diatonikus, s előzménye egy alulról domborúan induló diatonikus dallammozgás. Egyúttal távolról sem nevezhetők szétszórt példái összefüggő, kialakult stílusnak.

**147**

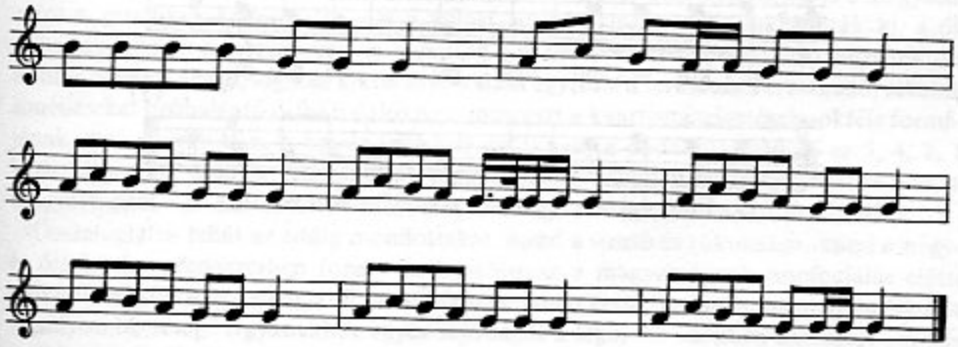


(Sušil 1951: 347/671)

Ettől tehát teljesen el kell különíteni az ereszkedő-ötfokú kvintváltás igen egyöntetű és kikristályosodott stílusát. Honnan ered tehát ez a stílus?

A Vikár által megkísérelt magyarázat, hogy a török ereszkedő-ötfokú és a finnugor ismétléses dallamfelépítés egymásra hatásából alakult volna, elfogadhatatlan. Egyrészt a finnugorok zenéjében nincs ismétléses szerkezet, hanem rendkívül egyszerű motívum-, illetve sorismétlés, vagyis sztichikus forma.

**148**



(Lach 1926–1940: I. 35)

## 149

a) Le - szál - lott a pá - va, Vár - me- gye há - zá - ra.

b)

a) De nem ám a ra - bok Sza - ba - du-lá - sá - ra.

b)

♩ = 100

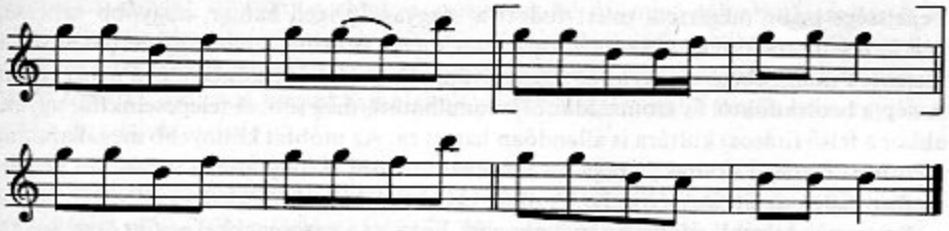
c) 1. Zöld á - gat e - szik a kecs- ke.

Vö - rös bort i - szik a me-nyecs-ke.

Mi - kor vé - lem dol - gát vé - ge - zi,

El - for - dul, az u - rát ne - ve - ti.

d)



(*a*) Surd, Somogy m. Seemayer V. gy. 1936. Gr. 59/B = Pt 1; *b*) Espaj 4. sz. Kodály összeállítása – 1973: 20; *c*) Bolhás, Somogy m. Kodály Z. gy. 1922. MNT VI. 228; *d*) Lach 1926–1940: III. 216)

Másrészt a csuvasok dalaira éppen nem a magasból ereszkedő, teraszos dallamépítkezés a jellemző, hanem a négyfokú, alap-ötfokú, alacsony járású, illetve alulról fölfelé kupolát leíró, aztán lehanyatló stílus. Mennél régebbi kiadványokat veszünk szemügyre, ez a stílus annál nagyobb arányban kerül szemünk elé. Vikár anyagában is döntő jelentőségű. Ez lehetett a csuvasok legrégibb, eredeti zenéje. Így az egymásra ható két komponens közül egyik sem létezik, s nem jöhet számításba az új forma létrehozásában.

Ugyanakkor kétségtelen dallamegyezések és a stílus rendkívül széles körű elterjedése kapcsolja össze a magyarságot avval a szűk kvintváltó területtel. Az alábbi párhuzamok érzékeltessék dalaink közelségét a Volga menti területtel (149. példa).

Az a) teljes rokonsága az MNT VI. kötetében 6–14 szótagos változatokban látható. A c), valamint 7. példánk mutatja az eredeti 5. fokú főzárlatot. Érdekes a 6. példa megfelelése a 149d-vel. Itt a cseremisz megfelelő nem kvintváltó, csak a magyarok felső, négyfokú részét tartalmazza egy hanggal fölfelé kiegészítve az „alap-ötfokú" (ezúttal *mi*-végű) skálára. Ezt a dalt, úgy látszik, csak a magyarok fejlesztették ki alsó kvintválasszal már különélésük folyamán, s ebben a formában már nem került vissza a cseremiszekhez. Gondoljuk meg, hogy az MNT VI. kötete teljes egészében ezt a stílust képviseli (s folytatja a VII. és a munkában lévő VIII., és még marad a stílusból legalább egy kötetre való). A számszerűség mellett az sem közömbös, hogy kisebb-nagyobb arányban az egész magyar nyelvterületre kiterjed. Minthogy ilyen szoros stílus- és dallamegyezés genetikus kapcsolat nélkül nem képzelhető el, s minthogy Julianus magyarjainak több száz éves jelenléte azon a szűk kvintváltó területen, illetve a szomszédságában megadja a magyarázatot a genetikus kapcsolatra, ezt a stílust csakis a magyarok alakíthatták ki, s ők adhatták tovább a cseremiszek és csuvasok egy velük szorosan érintkező részének. Ez a stílus ugyanis végső, logikus kikristályosodása egyrészt a teraszosan ereszkedő, alkalmi ismétléseket próbálgató ötfokú daloknak, másrészt a kvartismételgetések sokféle formájának, ami a siratóban, a belőle fejlődött dalokban, a dudanótákban és az 5, 4, 2, 1 kadenciasornak sokféle feltűnésében tapasztalható, s ami mind kapcsolatban van a magyarsággal – és külön-külön más-más, vele egykor kapcsolatban álló népekkel.

Összefoglalva tehát az eddig mondottakat, mind a sirató és rokonsága, mind a négy- és ötfokú hangrendszerben fogant dallamstílusok a magyarságnak honfoglalás előtti időkből örökölt hagyománya. Ez mai népzenénkben esztétikailag is, mennyiségileg is a legsúlyosabb réteg. Ugyanakkor egyes sajátságai a legújabb időkben kialakult „új stílus"-ban is továbbélnek – tehát népünk zenei gondolkozását alapvetően meghatározza.

Fejlettsége pedig megérteti, miért tudott a magyarság igen hamar, nagyobb nehézség nélkül beleilleszkedni az akkori Európa zeneéletébe. A beilleszkedés egyszerre két síkon történt: a műzenében, vagyis az egyházi és világi (írásos) műveltségben, és a népzenében. A nép a beolvadóktól és szomszédaitól is tanulhatott, még többet telepeseinktől, ugyanakkor a felső (írásos) kultúra is állandóan hatott rá. Az utóbbit könnyebb megállapítani, mert írott forrásai vannak; a népi átvételekben sokszor bizonytalan a forrás, sőt némely esetben maga az átvétel ténye is. Kezdjük ezekkel a kétes esetekkel.

A gyermekdalról Kodály úgy nyilatkozott, hogy az a regősénekkel együtt „egy sokkal nagyobb emberi közösség sajátja". „Az ütempárok, vagy általában rövid motívumok végnélküli ismétlése ott van, mint jellemző forma, minden primitívebb nép zenéjében... A gyermek, mint egész fejlődésében, dalában is újra átéli az ember őskorát..." Mindezt azonban a formára érti. A zenei anyagra, a dallamra, hangkészletre már szűkebb kört alkalmaz: „Mindenütt, ahol a hexachord-melodika mutatkozik, elsősorban a németeknél, szlávoknál találhatunk a mieinkkel rokon ütempárokat" (Kodály 1973: 54). Idetartozó jegyzetében azonban csak Böhme 1893-as német gyermekdalgyűjteményére hivatkozik (mint gyermekdalaink közeli rokonaira). De az emberiség fejlődését csak a saját hagyományvilágban élheti át minden gyermek, tehát saját népzenéje elemi világában. A legelemibb formákról fel is tehetjük ezt az eredetet: a két- és három egészhang-lépésből álló formákról, valamint a *szo–la–szo–mi* motívumokról. Az előbbiek egyeznek a finnugor és a volgai török népek legkezdetlegesebb dalaival, s lehetnek azok maradványai. Az utóbbiról Kodály felteszi, hogy az ötfokúság elemi foka. Csakhogy épp ezt a motívumot találjuk nagy bőségben a németeknél, míg a *mi–re–do* mag ott alárendelt jelentőségű. Ez viszont nálunk igen sokféle megoldásban jelentkezik; sajátos fajtája a *mi–re–do–re* forgó mozgású dallammag, amit ugyanakkor több szokáshoz tartozó rítusdallamban is megtalálunk. Ezeknél – egyelőre – feltehetjük, hogy a szokást hazai környezetünkben tanultuk a szomszéd népektől, bár a biztos egyezések még hiányoznak. A gyermekdalnál viszont hiányzik minden adat a hozzá tartozó játékokra. Keleti rokonainknál csak szórványosan találunk olyan megjegyzést a dallamokhoz, hogy az „gyermekjáték", de az semmiben sem különbözik a hasonló „legények dalá"-tól vagy más daloktól. Még ennyit sem kapunk magukra a játékokra vonatkozóan. Fejlettebb játékdalaink mindenesetre a dúr (ritkán moll) tetra-, penta-, hexachordban mozognak; ez éppen lehetne a siratóban képviselt finnugor zene maradványa is, de melodikája inkább a barokk hexachord zenére – például betlehemes dalainkra – hasonlít. Ugyanakkor ezeknek a fejlettebb dallamoknak már alig van közük a német gyermekjátékdalokhoz. Mindaddig tehát, amíg akár a dallamokról, akár a hozzájuk tartozó játékokról biztosabb összehasonlító adataink nincsenek, nagyon feltételesen a honfoglalás utáni átvételek között tartjuk őket nyilván a forgó mozgású rítusdalokkal együtt. A 82–85. és 87. példáink képviselik ezeket az elemi darabokat. A teljes anyag az MNT I.-ben (gyermekjátékdalok) és II.-ben, a Kiszehajtás, Talalaj- és Sárdó-vasárnap, valamint néhány farsangolás dallamaiban található (II. 63–65, 70–71, 91–99, 113–117, 120, 128–133 és 346). Ezek mind bőségvarázslással, rontás-, betegségelhárítással kapcsolatos pogány szokások.

Hasonló problémákat jelent a regősének. Ez is a hexachord-világba tartozik, de van egy sajátos vonása: a felugró kvint motívum mint legfőbb dallammag, illetve ezen a kvinten való zárás. (Lásd a 86. példát.) Ennek is széles körű rokonságát ismerjük szórványos archaizmusokból a skótoktól a Kaukázusig és a Közel-Keletig. Azonban igen jellegzetes melodikájának közeli párját már sehol sem találjuk, különösen nem

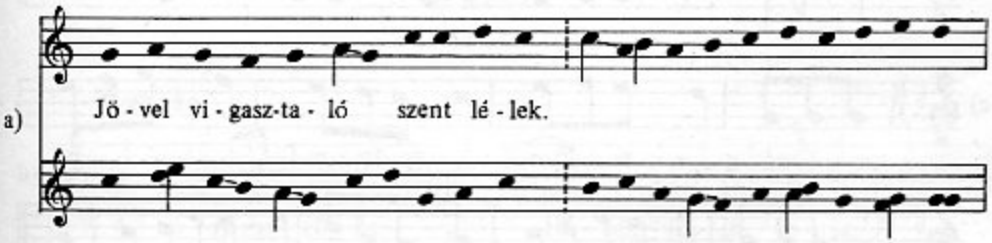
összefüggő, gazdag stílusban s ehhez a szokáshoz kötve, mint nálunk. A szokás és a dallam részletes vizsgálata (Vargyas 1979) alapján mind a honfoglalás előtti, mind az azt követő átvétel lehetségesnek látszik. Minthogy azonban a szokás mai gyakorlatában sokkal több az, ami mai hazánkban alakult, illetve telepeseinktől került bele, egyelőre inkább itt tartjuk nyilván.

Az év „jeles napjaihoz" fűződő szokásoknak egy másik része már biztosan középkori, egyházi eredetű: az újesztendő-köszöntő (MNT II. 1–40), a Gergely-járás (102–112), a pünkösdölés (152–203), a Balázs-járás (77–90), a pogány Szent Iván-napi tűzugráshoz tapadt „Virágok vetélkedése" (254–259) és „Jelenti magát Jézus" (232–236) dallama. Ezek alacsony járású, modális (nem modern dúr-moll) 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 átalakult formája (MNT II. 152). Ez a mély járású, jambikus nyolcas tehát igazolhatóan középkori. (A *Cantus Catholici*ben szerepel, pedig oda csak reformáció előtti régi énekeket vettek be.) Biztosan középkori a Gergely-járás, középkori diákjaink adománygyűjtő éneke védszentjük névünnepén. Dallama VII–5–1. fok közti mozgásával, 6, 6, 4/6, 6, 4 szótagszámképletével kiüt a magyar népdalok ismert típusai közül.

Az újesztendő-köszöntőnél történeti fogódzónk nincs, de a dallam igen alacsonyan mozog a záróhang körül, frig hangsora, VII–4 hangterjedelme, 1, ♭3 és ♭2-ön levő zárlatai, ritmusa – a jambikus nyolcas egyfajta elváltozása – kétségtelenné teszi, hogy ugyanebbe a rétegbe tartozik. A szentiváni énekek közé került (nyitrai) „Virágok vetélkedése" szövege szerint a középkori „certamen", „disputa" műfajába tartozik, háromsoros-refrénes dallama pedig világosan nyugati (francia) jellegű. Hasonló a „Jelenti magát Jézus" VII–5 hangterjedelme, 1–5-tel induló dallamvonala és háromsoros-refrénes formája alapján.

A középkori egyházi zene azonban nemcsak a rítusdalokban hagyott nyomot. Amióta az egyházi népének hatalmas anyaga is összegyűlt, és rendezett formában áll az összehasonlító kutatás rendelkezésére, a gregorián ének több darabját is felismerték világi népdalaink között. Így például a 67. példában képviselt, igen kedvelt régi népdalunk a „Veni Creator Spiritus" középkori himnuszból alakult.

**150**



b) Mi-vel már be - sö - té - te - dett

(*a*) *Batthyányi-kódex*, fol. 85. Csomasz Tóth 1958: 162. sz. = Szendrei–Dobszay–Vargyas 1973: 1/i; *b*) Bogács, Borsod m. Víg R. gy. 1963. Szendrei–Dobszay–Vargyas 1973: 1/c)

Itt nyilván a magyar dallamok megszokott dallamvonalától eltérő, klasszikusan megformált „más" hatott a magyarságra, az alulról induló, kupolát leíró dallamvonal.

Az alábbi dallam (és más variánsa: 107. példa) viszont népi érintkezés útján, világi népzenéből került át a magyarsághoz, mégpedig biztosan francia balladaszövegek kíséretében (vö. Vargyas 1958; 1976: I. 215–217).

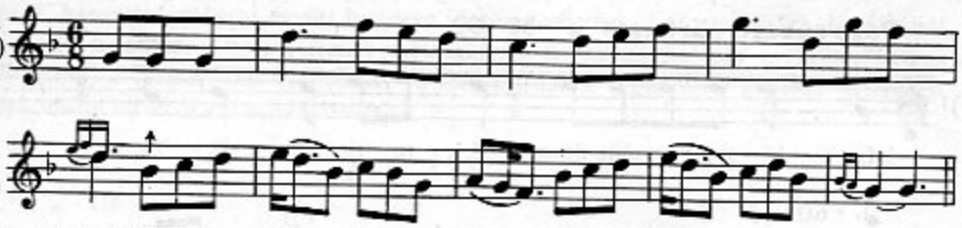
**151**

a) Rákoci kocsmábo . . .

b) Egy öz - vegy - asz - szon-nak . . .

c)

d)



(*a*) Pt 494; *b*) Vajdahunyad, Hunyad m. – Vaskút, Bács m. Kiss L. gy. 1959. AP 3094; *c*) „Le Roi Renaud" ballada. Chevais 1925: 209; *d*) „Le Roi Renaud". D' Harcourt, M.–D' Harcourt, R. 1956: 3. sz.)

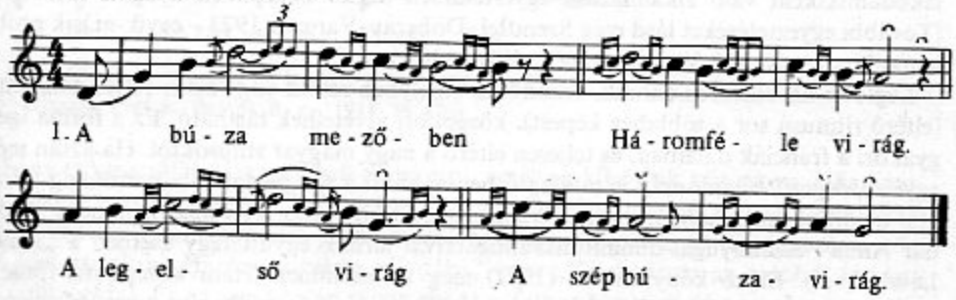
Ritmusa is végső soron a 107. példában képviselt váltakozó-aszimmetrikus ritmus, amely általános a középkori Európában, s legtöbb variánsában a késő középkori volta-ritmusra változott el. Ez is összhangban van azzal, hogy a balladaszövegek tanúsága szerint a 14. század végéig kellett népünkhöz kerülnie, valamint az is, hogy a magyar dallam a franciának egy korábbi, még fejletlenebb formáját őrzi, ami egészen világos a ritmus tekintetében.

Következő dalunk is egy rendkívül széles körben elterjedt, háromágú dallamcsalád tagja. Különböző sorzárlataival is felismerhetően azonos dallam.

**152**

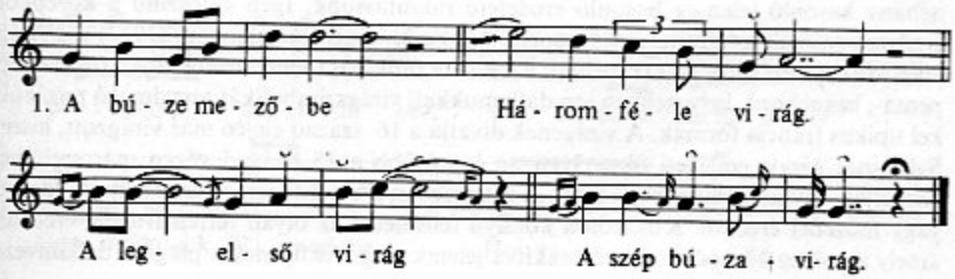
**Poco rubato** ♩ = 84 - 88

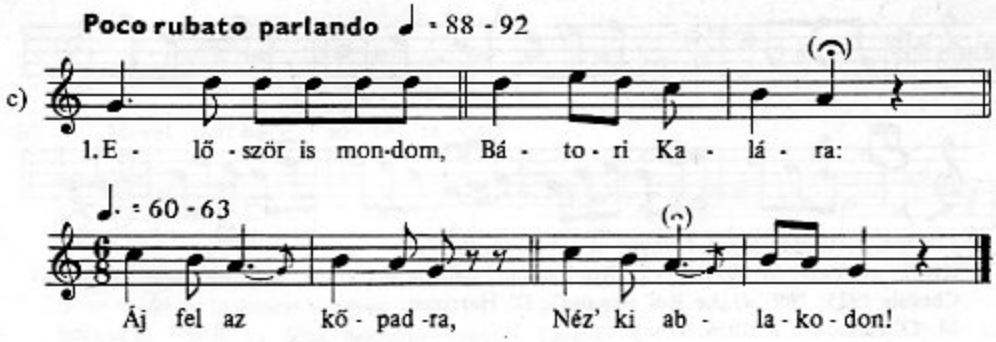
a)




**Rubato**

b)






*(a)* Kászonújfalu, Csík m. Kodály Z. gy. 1912. SzNd 36 = Pt 319; *b)* Gyergyócsomafalva, Csík m. Bartók B. gy. 1907. SzNd 45 = Pt 366; *c)* Nagyszalonta, Bihar m. MNGy XVI. 4/b)

Domokos Pál Péter (1952) német, morva, rutén, bolgár, román, horvát párhuzamokat sorol fel melléje. Rajeczky (1957a) egy svájci francia lakodalmassal hozza rokonságba, különösen a nyitrai lakodalmasokat. Szendrei–Dobszay 5. példája (Szendrei–Dobszay–Vargyas 1973) további hat egyházi népéneket és balladadallamot tesz hozzá. Kodály a *Zenei Lexikon*ban (1935) a „Csendes ékes nótám" kezdetű 1749-i dallamföljegyzéssel vetette egybe. De a dallam nagy európai elterjedése, összefonódása a középkori certamen műfaj magyar változataival és több középkori balladaszöveggel, egyházi népénekként és lakodalmasként való alkalmazása egyértelműen mutat középkori, nyugati eredetére. (További egyeztetéseket lásd még Szendrei–Dobszay–Vargyas 1973 – egyik-másik problematikus –, továbbá Vargyas 1960a, 1976, 1981.)

Legtöbb háromsoros dalunk, különösen amelyben refrén vagy zenei refrén található (eltérő ritmusú sor a többihez képest), középkori átvételnek tartható. Ez a forma igen gyakori a franciák dalaiban, és teljesen eltérő a nagy magyar stílusoktól. Ha aztán még egyéb „idegen" tulajdonság is található benne, mint a 66. példában a (záróhang körül alul-felüli) plagális dallammozgás, akkor ez még világosabb. Variánsai is mind a „Molnár Anna" északnyugat-dunántúli változataival járnak együtt (egy esetben a „Fehér László"-val). Előző könyvemben (1981) még valószínűnek írtam középkori, francia eredetét. Közben egy balladakonferencián egy breton szakember bemutatott egy jellegzetes breton dallamot magnetofonfelvételről, amely ennek közeli variánsa.

Bár ebben a kutatási ágban még csak az első lépések után vagyunk, mégis már az első érintésre kialakuló eredmények feljogosítanak arra, hogy munkahipotézis formájában néhány hasonló jelenség hasonló eredetére rámutassunk. Igen valószínű a középkori eredete azoknak a három- és négysoros daloknak, amelyeket Kodály (1937) a „Virágének" fejezetben sorol fel (71. példa). Ezek nem funkciós (nem harmóniában fogant) dúr penta-, hexachord, helyesebben ion dallamukkal, virágszimbolikát tartalmazó refrénükkel tipikus francia formák. A virágének divatja a 16. század elején már virágzott, hiszen Sylveszter János emlegeti őket. Nyilván legkésőbb a 15. század végén már széltében énekelték, így középkori eredetűek. A magyarban a refrén igen ritka, s mindig idegen, vagy műzenei eredetű. Különösen könnyű felismerni az olyan refrén francia eredetét, amely a szöveg közepén, azt megszakítva jelenik meg. Az ilyenek a plagális dallamveze-

téssel, háromsorossággal együtt biztosan idegen eredetűek. Laforte (1978) előadásából kiderült, hogy ez a fajta refrénes versszaktípus a franciáknál egy műköltői epikus formából, a „laisse"-ből származik. A magyar dalok egyszerűbb képletei nyilván a legkorábbi időkből származó átvételek.

**153**

♩ = 116

a)

1. Ko-csi sze-kér, ko-csi szán. Még a té - lën li- bi- li - bi lim - lom,

lom - za- ti bom-bom lë-szék lány.

b)

Fa-lu vé - gin van egy ház. Fa-lu vé - gin uj id-rom,fid-rom

gá - li - ca szik - szom van egy ház.

*(a)* Komlódtótfalu, Szatmár m. Kodály Z. gy. 1921. Pt 475;
*b)* Újszász, Pest m. Bartók B. gy. 1918. Pt 476)

Néhány szövegműfajról is meg kell emlékezni, amelyek kibővítik középkori dallampárhuzamaink hátterét. Ilyen a „hajnali ének" *(aube, Tagelied)*, amely a szerelmesek éjszakai együttlétét, búcsúzkodását, fölfedezéstől való aggodalmát és az ifjú távozását adja elő. Idetartozik a „Három huszár a csárdába" vagy „Kicsi betyár az erdőbe" kezdetű dal (109. példa). Ez az egész palóc sávon ehhez a dalhoz kapcsolódik; országosan pedig kizárólag az alábbi dallamhoz:

**154**

**Rubato**

1. Be - tyár-gye- rek az er - dő - be, Buj - do-sik a sü- rü - ség -be.

Gon - dol-ko-dik ő ma-gá -ba: Ho - vá men-jek éc- ca- ká - ra.

2. Hová menjen éccakára? A babája ablakába.
Bekopogtat betyár módra: Van-e itthon házigazda?

3. Nincs itthon a házigazda. Kerülj, betyár az ajtóra,
Készen az ágy, meg van vetve. Gyere, betyár, feküdj bele!

4. Nem fekszek én az ágyadba, Mert elalszom virradóra.
Ne félj, betyár, nem alszol el, Éjfél után költelek fel.

5. Éjfél után egy az óra. Ébredj, Betyár, indulj útra!
Irigyeim mind alusznak, Még a kutyák sem ugatnak.

(Sarkadkeresztúr, Békés m. 32 é. asszony.
Vargyas L. gy. 1960; AP 4218/b)

Az ilyen különleges szöveg–dallam kapcsolat maga is valamely sajátos származás emléke. A palóc dalhoz igen hasonló dán balladadallamok is erősítik ezt a kapcsolatot (Vargyas 1980: 252/ac példa). Különben a hajnali ének kedvelt lehetett középkori parasztságunk körében, mert néhány régi stílusú dallamra is énekelnek ilyen szövegeket: „Éva szívem, Éva", „Hajnaljon, hajnaljon".

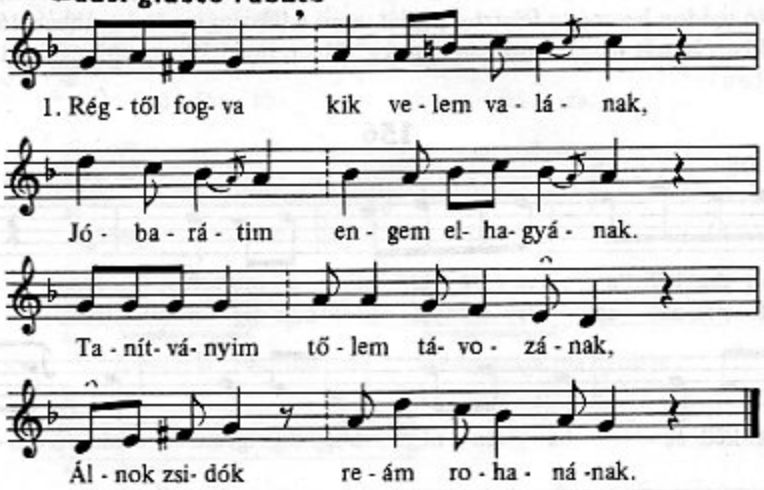
A tánc is segít dalaink eredetének meghatározásában. A középkori énekelt körtánc maradványa a *karikázó, lépő, futó* elnevezésű leánytánc. Ezek ritmusa világosan a reneszánsz proporciós gyakorlat szerint váltakozik a különböző tempójú részekben. Ha azután a dallam is nem modern dúr, hanem „ion" hangnemű, méghozzá a hexachord terjedelmen belül maradva, akkor bízvást tekinthetjük a dallamot a középkorból valónak. Ilyen a 94–95. példánk.

Nemcsak a proporciós ritmusváltakozás nyúlik vissza a középkorba, hanem a már említett váltakozó-aszimmetrikus ritmus is, amit Brăiloiu „giusto sillabique"-nak nevezett, és a román népzenéből nagy bőségben mutatott ki. Ez azt jelenti, hogy feszes táncritmusban egyes nyolcadok negyeddé nyúlnak meg, ez tetszőlegesen váltakozik a különböző versszakokban, és mindig más-más elosztású, aszimmetrikus ritmusokat hoz létre. (Lásd a 107. dalunkat.) Azóta kiderült, hogy a középkori Európában általánosan elterjedt volt (Baud-Bovy 1956; Vargyas 1958). Nálunk fennmaradt példái állandóvá merevedett aszimmetrikus ritmusokban jelentkeznek (151a példa, továbbá Pt 495 stb.), bár a változatok eltérően „szabályos" ritmusformái még elárulják az egykori szabadságot. Egyedül az idézett 107. példában ismerem eddig eredeti alkalmazását a magyar népzenében. A franciáknál is már ⁹⁄₈-dá változott. (Egyedül Sharp állapította meg appalach-i énekesei közt ezt – az általa még nem ismert – ritmust, koronákkal jelezve és hozzáfűzött magyarázatokkal félreérthetetlenül leírva a jelenséget.)

Ha pedig a világi népdalok után a nép zenei hagyományainak másik ágában nézünk szét, az egyházi népénekek közt, akkor egész sorát ismerjük fel a középkori énekeknek. 155. példánk képviselje az ilyen eredetű dallamokat. Ez a *Cantus Catholici*ben (1651) még a középkori Vásárheli András énekének szövegével jelent meg, tehát annak dallama volt, s így legkésőbb a 15. század végéről származik.

## 155

**Quasi giusto rubato**




(Fáj, Abaúj m. 13 férfi. Szendrei J. gy. 1965; AP 5843/g)

Továbbmenve a 16–17. század zenéjére, mindenekelőtt a históriás énekkel kell kezdenünk a párhuzamokat. Tinódi Egervár viadaláról szóló éneke kétségtelenül a század közepére datálható, ugyanakkor Erdélyben számos változata maradt fenn, de szórványosan a nyelvterület más pontjain is felbukkant, természetesen mindig más népi szövegekkel (lásd 128b példánkat). Kodály több 16–17. századi éneket mutatott ki a néphagyományban („Magas kősziklának oldalából nyílik" kezdetű, ismeretlen szerzőjű éneket, Dobay István, Szentmártoni Bodó énekeit és másokat). Újabban Szendrei–Dobszay–Rajeczky (1979) foglalta össze a maguk és mások (elsősorban Kiss Lajos) ez irányú eredményeit, ami a följegyzésekben ismert műzenei elemek továbbélését mutatja ki javarészben az egyházi népénekkincsben, különösen a virrasztóénekekben. Ezt a kapcsolatot képviseli 92. példánk is.

A néphagyomány története szempontjából e „lesüllyedt elemeknél" fontosabb, hogy bizonyos stíluselemek, formai lehetőségek kerülnek a néphez a műzenéből, s ezekkel önálló, új alkotásokat hoznak létre. Ezek közt kell tárgyalnunk a szaffikus formájú népdalok csoportját. 16–17. századi dalainkban (lásd RMDT I–II.) megfigyelhető a fejlődés, hogy középkori szaffikusaink, amelyek még az eredeti szótagszámmal őrizték az eredeti szapphói versszak képletét (3 × 5 + 6, majd 5), mint alakulnak át olyan versszakká, amelyben a két első sor zenei tartalma azonos, szótagszámuk 8–16 közt váltakozhat a különböző dalokban, de mindben közös, hogy hosszabbak az utánuk következőknél; ezután egy motívumismétlésből vagy szekvenciából álló összetett sor következik, majd negyedikként egy lezáró sor, amely a többinél mindig rövidebb, s szótagszáma 4–7 lehet. Tehát például 156. dallamunk formai képlete AAb + bc (ahol a kisbetűk rövid sort jelölnek, az azonos betűk egyező zenei tartalmat). Közeli rokona ennek, legalábbis ritmusban, a közismert „Ó mely sok hal terem a nagy Balatonba" (játékos kitoldásokkal, lásd Pt 169). 157. példánk képlete: AAb + bc 9, 9, 8 + 8, 5; 158. dallamunké pedig AAb + bc 8, 8, 6 + 6, 4. Ez a forma igen elterjedt dalaink közt (Pt 371, 373–374, 483–484

és tulajdonképpen 369 is), és különösen gyakori betlehemeseinknél (159. példa), valamint egy sor variánsban élő párosító-dallamcsaládban (MNT IV. 480–578). Látható, hogy a nép alkotó módon használta fel azt a példát, amit valószínűleg legkorábban 16. századi táncdalokban ismert meg, az ún. „ungaresca"-kban, majd 17. századi egyházi és világi műdalokban.

**156**

♩ = 108

1. Ad- dig këll a va - sat ver - ni, a - míg tü - zes,
Mi- nek az az er- szény,a - ki min- dig ü - res?

Pénzt këll ab - ba tën - ni, hogy le - gyen min vën - ni,

Rán - cos csiz - mát.

(Szirénfalva, Ung m. 63 é. férfi. Ág T., Kiss L. gy. 1958; AP 2342/g)

**157**

♩ = 144

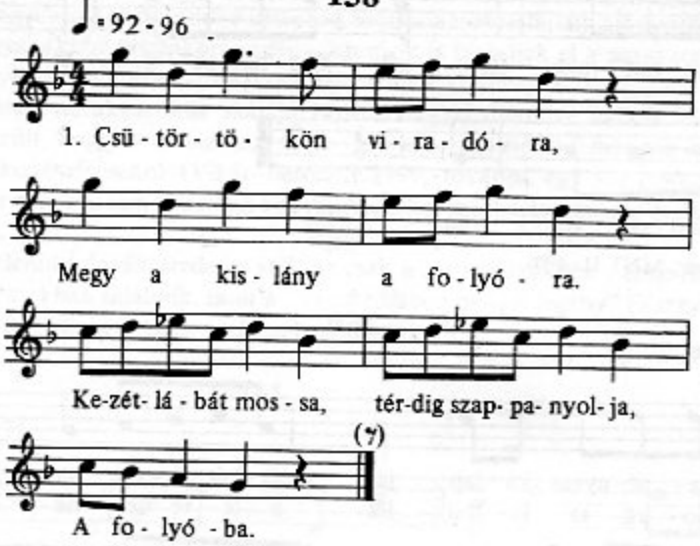
Há - rom szál vesz - szö - re ta - pod - tam.
Jaj de nagy mé - reg - re ta - nál - tam!

Vagy é - le - tem, vagy ha -lá - lom,
Vagy te- tő - led el kell vál- nom.

É - des ga - lam - bom.

(Mátraverebély, Nógrád m. gyerekek. Borsai I., Olsvai I. gy. 1960; AP 3924/f)

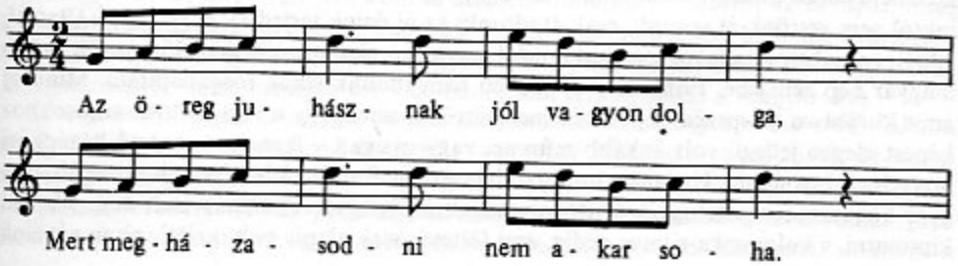
**158**

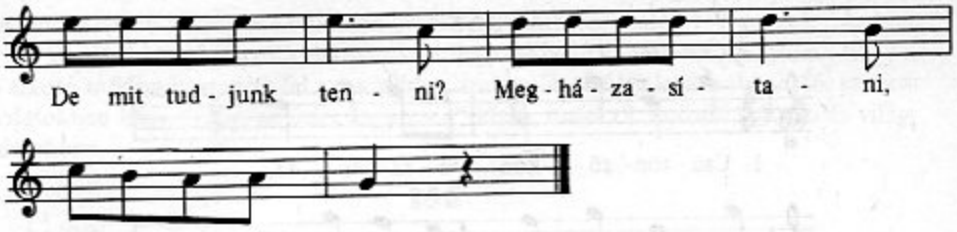



(Karácodfa, Baranya m. 3 asszony, 62–68 é., 2 férfi, 50, 58 é.
Vargyas L., Andrásfalvy B. gy. 1962; AP 4481/e)

Az előbb említett betlehemes dalok a 17–18. századnak egy más zenei hatását is bizonyítják, mégpedig a dúr hexachord zenéét. Itt már szinte pontos forrásadataink vannak a kormeghatározásra. A 17. század végén, 18. század első felében nyomtatott egyházi énekeskönyvekben és kéziratos dalgyűjteményekben egyaránt feltűnnek betlehemes és karácsonyi dalaink jellegzetes típusai szintén karácsonyi énekként (Vargyas 1950b). Ugyanakkor Benedek András tanulmánya (1950) kimutatta a játéknak a 18. századi iskoladrámával való egyező vonásait. Ezek a dúr hexachord dallamok – amelyek közt igen sok a szaffikus formájú – a 16. századtól a 18. századig nyúló zenei divat lecsapódásai. Abban a korban – Palestrinától Albrechtsbergerig – hexachord témákra írtak zeneműveket. Ugyanekkor virágzott fel újra a duda divata is, amelynek hangkészlete szintén a dúr hexachord a felső oktávval kiegészítve. Ez a kordivat tükröződik következő példáinkban. A 159. példa betlehemes dallam, szaffikus formában, harmadik sorában szekvencia (egy hanggal mélyebben). A 160. példa lakodalmas, de az énekes hozzátette: „Olyan dudaforma nótára megy", vagyis tulajdonképpen „dudanóta".

**159**

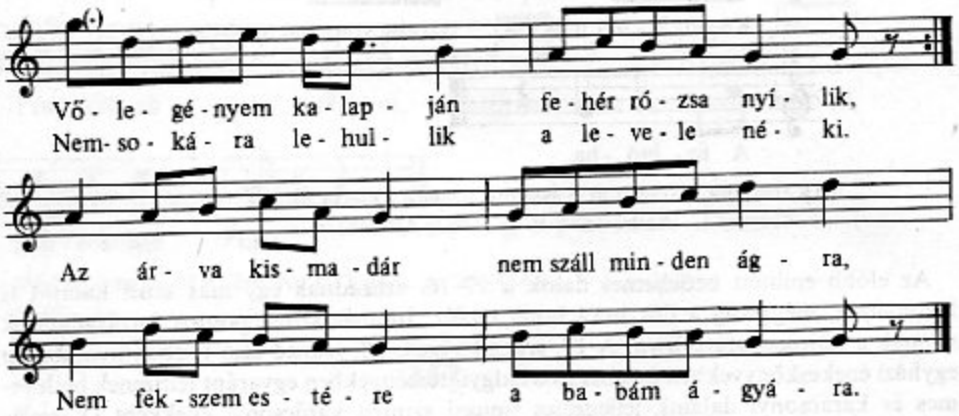





(Áj, Abaúj m.; MNT II. 490)

**160**

**Rubato**




(Velem, Vas m.; MNT III/A 438)

A 159. példában a két hatás: a szaffikus forma és a dúr hexachord zene együtt jelentkezik. A „dudanóta" pedig szintén széles körű dallamrokonságot képvisel, amelyről ki lehetett mutatni (Vargyas 1956), hogy a dudajáték elemi motívumaiból, az ún. „apraják"-ból ered. Ezeket az ütempáros motívumokat a dudások az énekelt dallam eljátszása után mint utójátékot szokták játszani a dúr hexachord hangnemében, laza füzérként ismételgetve. Mindkét hexachord stílus – a betlehemeseké is, a dudazenéből levezethető is – a 18. századi barokk zenei divat továbbfejlődését képviseli a népzenében.

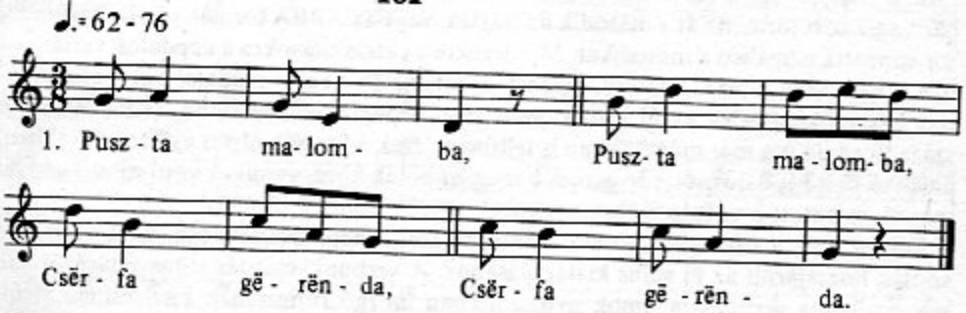
Az elszigetelt 18–19. századi dallamegyezéseket figyelmen kívül hagyva még a szomszéd népi hatásokat kell sorra vennünk. Minthogy az új stílus kialakulása óta szomszédainktól nem vettünk át semmit, csak átadtunk, az új dalok terjedtek el közöttük (Bartók 1934), ennyiben minden, szomszédainktól származó elem az új stílus előtt került bele a magyar nép zenéjébe. Ennél többet időben nem tudunk róluk megállapítani. Mindaz, amit korábban szomszéd népi átvételnek hittünk, minthogy a régi magyar stílusokhoz képest idegen jellegű volt, inkább műzenei vagy nyugati – francia – eredetű középkori átvételnek bizonyult. Ugyancsak tárgytalanná vált Bartók föltevése a kolomejka–magyar kanásztánc összefüggésről is, miután ukrán–magyar dallamátvételt nem sikerült kimutatni, a kolomejka-ritmus pedig, ami föltevésének alapja volt, keleti rokon népeink

dallamaiban a magyarral egyező, négysoros, váltakozó szótagszámú és azonos végződésű formákban él, míg az ukránoké kétsoros, és ritmikai zárlataiban hiányoznak a *ti–ti–tá* formák. Ugyanakkor középkori vágáns ritmusok is terjedtek el a magyarság körében, amelyek ugyanolyan kötött szótagszámúak, mint a kolomejka.

Megváltozott az akusztikus skálájú Nyitra megyei dalokról vallott felfogásom is, amióta kiderült, hogy az akusztikus skála igen könnyen előáll félhangos ötfokú dalok diatonikus kiegészülésekor (Vikár–Bereczki 1979, továbbá egy sor magyar dallam). Ugyanakkor ezekben sem találtunk közvetlen dallammegfelelést morva és magyar dalok közt.

Ami feltétlenül szlovák eredetre vall, az csak a „ritmusszűkítés", amit Bartók leír, s amit olyan dalokban találunk, mint a „Verekedésben megölt legény" (Vargyas 1976: II. 228. sz.; 1979a: 88. sz.), vagy a „Bagoly asszonyka":

**161**




(Ghymes, Nyitra m. 3 lány, 17–19 é.; Kodály Z. gy. 1916)

Tehát háromütemű (tripodikus) dallamból kétüteműt (bipodikusat) vonnak össze, sőt tulajdonképpen a két középső sort egy összetettnek is érezhetjük, s így a négysoros dalt háromsorossá alakítják át. Ritmus szerint A b+b A-vá.

Megfontolandó még a *szo*-végű, alap-ötfokú dallamaink esetleges román eredete is. Bartók nagy román gyűjteményében (1967) több ilyen darabot találunk: *szo–la–do–re–mi* hangkészletet használó, alulról induló, majd a csúcsról *la* záróhangra leereszkedő dallamot. Azonban sokszorosan annyi az ugyanilyen hangterjedelemben mozgó, ugyanilyen ívet leíró dalok száma, amelyek nem ötfokúak. Sőt, az ötfokúak igen gazdag díszítményei is kitöltik a hiányzó fokokat. Vagyis azt tapasztaljuk – amit a magyar dalok díszítésében mint törvényszerűséget állapított meg Paksa Katalin –, hogy az énekesek gyakran díszítménnyé oldják fel a főhangokat. Ebben az esetben tehát nem egy pentaton stílus egyes darabjairól van szó, hanem minden valószínűség szerint az európai, főleg mediterrán népdal alulról induló, kupola formájú stílusának szélső hangnemi variációiról. Különben is nagy többségük a nagyon zárt bihari román zenedialektusból való, amelyet magyar hatás nemigen ért – de onnét sem érhette hatás a magyarokat.

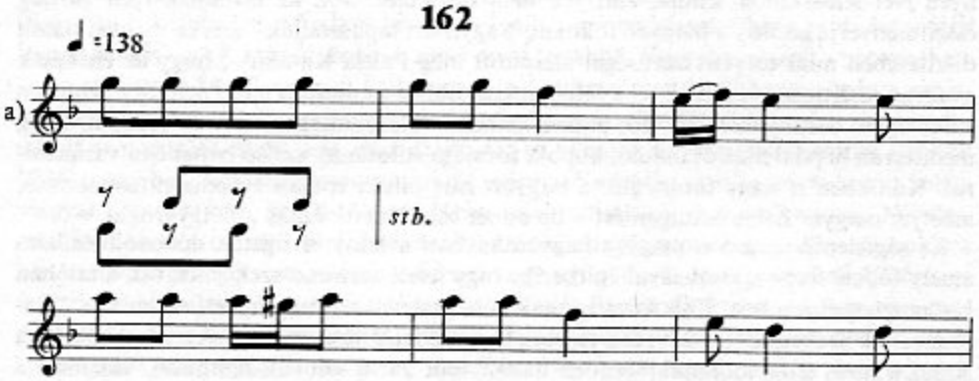
Kétségtelenül idegen a magyar hagyományban néhány elszigetelt dúr-moll dallam, amely fölfelé terc-szekvenciával építkezik, vagy lefelé szekund-szekvenciával, általában kis hangterjedelemben. Ezek közt vannak kétségtelenül szlovák eredetűek, mint a „Harangoznak Szebenbe" (Pt 229) és a teljesen hasonló felépítésű múdal: „Azt mondják, nem adnak engem galambomnak" (ennek dallamából lett a szlovák himnusz), valamint a

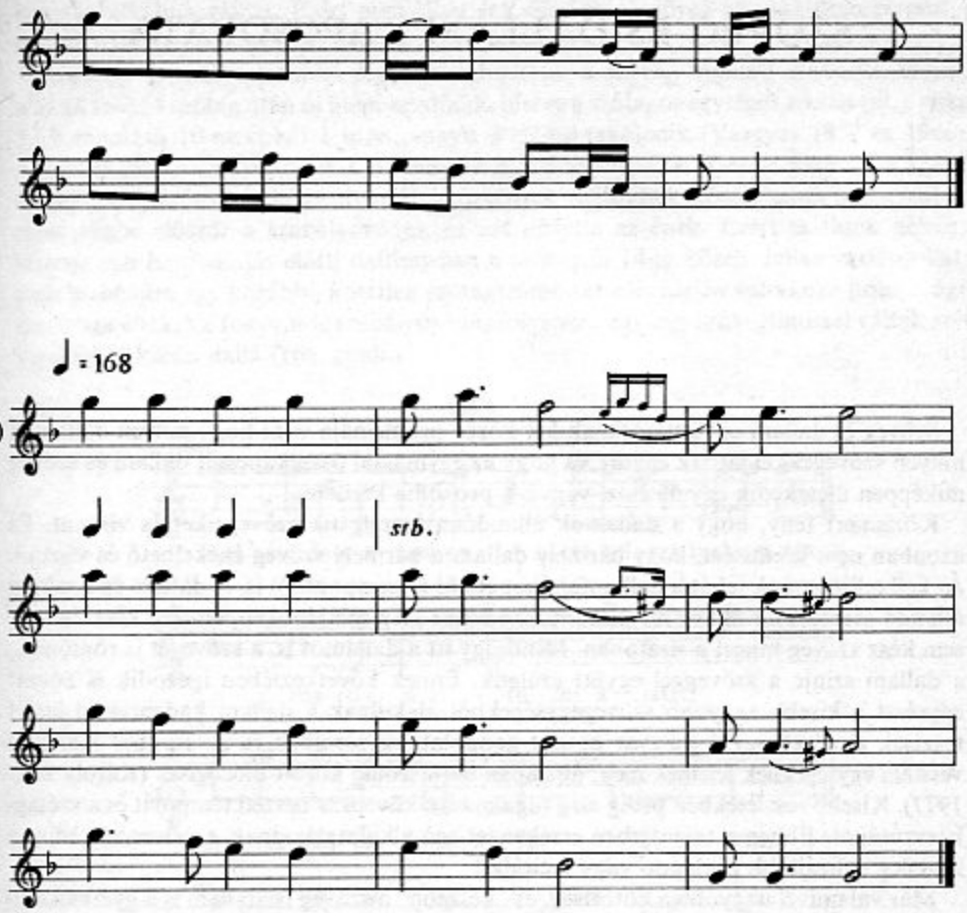
„Kalamajkó annak neve" (Bartók 1924: 250 sz.). De az ilyen dallamokat is mindig egyedileg kell megítélni, mert zenei jellegzetességeik a nyugati műzenének is általános sajátságai, és származhattak hozzánk onnan is.

A 19. század elejétől kezdve sokat átvett a nép az „urak" dalaiból, különösen a kialakuló népies műdalból, elsősorban Simonffy és Szentirmai szerzeményeiből. Mindennek annyiban van jelentősége, hogy a sok megismert műdal, „magyar nóta" és egyéb népszerű dallam új formákkal és új hangnemi lehetőségekkel ismertette meg parasztságunkat. Ezekből a megismert új zenei elemekből alkotta meg – polgárosodó igényei számára – az új dalok stílusát. A hangnemi újítás a dúr és moll hangnem, ami azonban csak ritkán jelentkezik igazi, funkciós formájában; legtöbbször eol, dór és mixolíd hangnemeket találunk az új dalokban. Fontosabb a formai hatás. AABA és $AA^5BA$ formákat a műdalokból nagy tömegben hallott a nép, s ennek nagyon zárt formai egysége – az első sor a dal végén visszatér és lezárja a strófát – úgy látszik, erősen hatott formai ízlésére. Ezek variálásával alakította ki kezdetben az $AA^5A^5A$ formát, ahol a harmadik sort formálta át a második mintájára, vagy az ABBA formát, ahol a harmadik sor vonzotta magához a másodikat. Mindezekre az átalakításokra a népdalok variánsaiban is van példa (lásd a 176–178. példát). Természetes, hogy a műdalokból is alakulhatott hasonlóképpen ez az új forma, amit csak népdalokban találunk. (Kivételesen, a századforduló óta már műdalokban is feltűnnek ezek a formák olyan gyűjteményekben, amelyek már népdalokat is fölvesznek a magyar nóták közé, s amikor az új stílusú népdal már visszahatott a nótaszerzőkre.)

Fontos még a ritmusban történt változás, ami a népi tánczenében ment végbe, és szintén hozzájárult az új stílus kialakulásához. A verbunk–csárdás stílusváltásáról van szó, amihez a verbunkdallamok nyolcadokban mozgó ritmusának kiszélesítése járult negyedekben mozgó alapritmussá. Az egymást váltó táncfajtákhoz sokszor ugyanaz a dallam járult ritmus- és tempókülönbséggel. Ilyen a 7. dallampéldánk kanásztánc-verbunk ritmusa 14 szótagos soraival és az 50. dallampélda új stílusú, negyedekben mozgó 14-eseivel. Táncban tetten érve a 162. példánk mutatja be a változást. Martin György (1967c: 155) kifejti, hogy „az ilyen 'kétéltű' dallamok mindig diminuált-augmentált variánsai egymásnak", s hozzáfűzi: „Az ilyen variánspárok tömeges feltárása bizonyítaná Bartóknak a kanásztánc–verbunk–csárdás dallamok összefüggésére és kialakulására vonatkozó föltevését." Vagyis a 19. század közepére kifejlődő csárdás-táncdivat ritmuskísérete készítette elő az új stílus ritmikai sajátságait is.

**162**






(*a*) Verbunk vagy ugrós. Báta, Tolna m.; *b*) Lassú csárdás.
Báta, Tolna m. Martin 1967c: 29/ab)

A népdalstílusról szóló fejezetben már felsoroltuk az új dalok jellemző tulajdonságait. Ilyen sajátságok először Mátrai gyűjteményének (1852) egy dalában tűnnek fel, majd ismét egyszer 1854-ben (Kubinyi–Vahot 1853–1854: IV. 84). Megszaporodnak a későbbi kiadványokban, elsősorban Bartalus 1873–1896 közt kiadott gyűjteményében, ahol 440, a nép közt is élő dallam és majdnem ugyanannyi műdal közt 30 akad olyan, amit új stílusú népdalnak tekinthetünk (bár többnyire az új stílus és a műdal határán). Végül Vikár Béla 1890 után fonográfra vett anyagában jelentkezik a stílus kiéretten, máig ismert dallamaival.

Bartók is, Kodály is egyöntetűen arról tudósít, hogy gyűjtésük idején (1905-től kezdődően) kizárólag a fiatalok énekelték az új dalokat, az öregek egyáltalán nem is ismerték, így ők még tanúi voltak a nemzedékváltásnak. Mindezek alapján a stílus kialakulását az 1850-es évektől, kivirágzását 1890-től kezdve kell föltennünk, amióta mint érett stílusnak tapasztaljuk folyamatos és erősödő uralmát.

# SZÖVEG ÉS DALLAM KAPCSOLATA

Szöveg és dallam együttjárásának két közös problémája van: hogy milyen dallamok milyen szövegekkel járnak együtt, és hogy az egymással összekapcsolt dallam és szöveg miképpen illeszkedik egymáshoz, vagyis a prozódia kérdése.

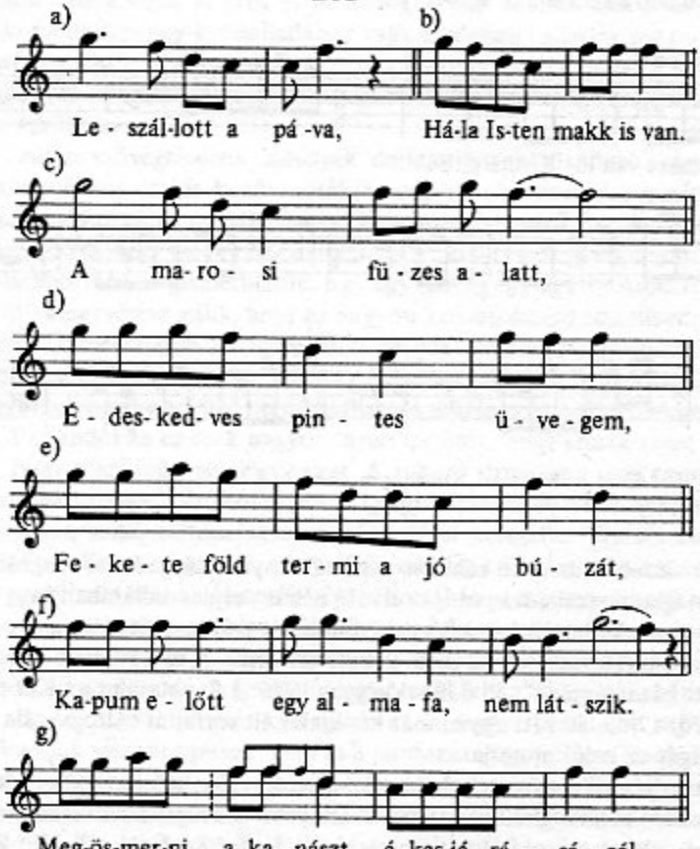
Közismert tény, hogy a dallamok állandóan cserélgetik szövegeiket és viszont. Ez azonban nem jelenti azt, hogy bármely dallamra bármely szöveg énekelhető és viszont. Át kell tekintenünk tehát a dallamfajtákat ebből a szempontból is. A dallam és a szöveg állandó cseréje már akkor megkezdődik, amikor még tulajdonképpen sem kész dallam, sem kész szöveg nincs: a siratóban. Minthogy itt a dallamot is, a szöveget is rögtönzik, a dallam szinte a szöveggel együtt születik. Ennek következtében igazodik is hozzá: egyrészt a kisebb-nagyobb szövegegységekből alakulnak a dallam kadenciával lezárt frázisai, amelyek így a magyar beszéd gondolati egységeinek és az ezekből kialakult verstani egységeknek felelnek meg; általában 6–14 szótag között mozognak (Károly S. L. 1977). Kisebb részletekben pedig elég rugalmasan követik a beszéd tempóját és a szótaghosszúságot. Ebben a tekintetben érzékenyebben alkalmazkodnak a szöveghez, mint a zenecileg stilizáltabb parlando vagy recitálás.

Már valamivel nagyobb a kötöttség, és „készebb" a szöveg is, dallam is a gyermekdalban, regősénekben és más, ütempárból építkező stílusban. De ez a stílus sem követeli meg, hogy az ütemeket mindig ugyanannyi szótaggal töltsük ki, tehát állandóan váltakozhat a szótagszám – azaz a gondolati egység hosszúsága –, és az ütempárokat általában bármeddig folytathatjuk, ismételgethetjük, amíg le nem zárjuk egy zárómotívummal. Itt viszont nem illeszkedik a zene és a szótaghosszúság a feszes táncritmusban. S bár itt már kialakult szövegek vannak, ezek tetszés szerint húzhatók egyik vagy másik dallamra, illetve a könnyen változó dallamok rugalmasan követik a rájuk alkalmazott szöveget. Itt is, mint a siratónál is, csak a *műfaj* kapcsolódik egymáshoz: siratódallamhoz csak temetéssel, halottal (illetve menyasszony-búcsúztatással) kapcsolatos szövegek járulnak, gyermekdalhoz gyermekjátékszövegek, regősdallamhoz csak a regölés rítusszövegei. Viszont éppen ez a kapcsolat hiányzik a strofikus népdalban. Egy hat szótagos négysoros dallamhoz például társulhat akármilyen hasonló felépítésű lírai vagy balladaszöveg. Ugyanakkor viszont csak a pontosan neki megfelelő szótagszámú és sortípusú szövegre lehet énekelni. Ez még a parlando rubato előadású, tehát ritmusában szabad dallamokra is érvényes: 8 hangból álló négysoros dallamra csak nyolc szótagú, négysoros strófát lehet alkalmazni, 11 szótagost csak 11 hangból állóra és így tovább. Viszont minden 8 szótagú szöveget alkalmazhatnak bármely 8-as dallamra. A variánsok termé-

szetesen alkalmazzák is. Ezért nem lehet sok esetben a szöveg alapján összekeresni a dallam változatait, sem fordítva.

A sorok ütemekre bontása legtöbb dalunkban a szöveg tagolási szabályai szerint alakul, tehát 4 szótag után új ütem kezdődik, illetve 5 szótagos egységek esetén (pl. a ritka 5+5 tagolású 10-esekben) 3 után, vagyis 3+2-be tagolódik (Vargyas 1952 és 1966). A 6-os tagolása általában 4+2, a 7-esé 4+3, a 8-asé 4+4, a 11-esé 4+4+3 s a 12-esé 2×4+2. Nyilvánvaló, hogy itt nyelvi törvények működtek közre, tehát a szövegben ment végbe először a szabályozódás, és azt követte az ének. Ezért találunk néhány bizonyosan honfoglalás előtti daltípusban 6 szótagtól 14-ig közeli dallamvariánsokat: ezek bizonyára egy korábbi, kötetlen szótagszámú verselés idején váltakozó hosszúságú sorokban éltek, s a fokozatos szabályozódás folyamán egy-egy szövegtípussal váltak szét variánsból külön dallá (163. példa).

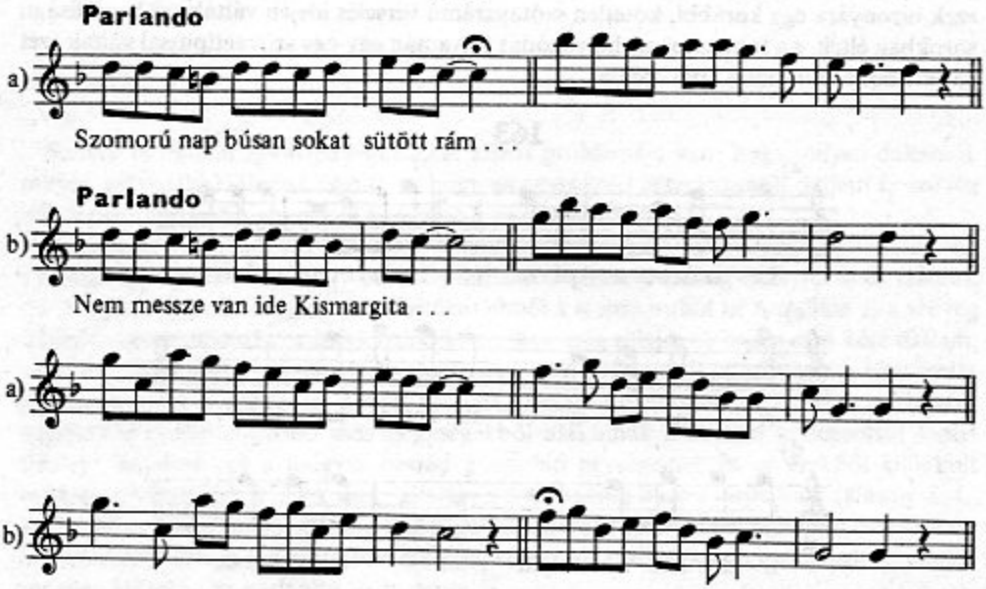
**163**



E közeli rokon típusokban azonban már a szótagszámnak megfelelő tagolódáshoz igazodott a közös dallamvonal minden hajlása.

Van a szótagszámhatáron túlmenő dallamrokonságnak más eredete is: a „ráhúzás", amikor más szótagszámú szövegre alkalmazzák a dallamot, s kitoldják a dallamvonalat. Néhány esetben biztos, hogy ilyen módon álltak elő izolált változatok. A 164b egy nagyon sok variánsban élő, elterjedt dallam; a 164a-t csak Ájban (és talán a környékén) lehetett hallani.

**164**




*(a)* Vargyas 1960: 43/b; *b)* Kocsord, Szatmár m. Kodály Z. gy. 1921. Pt 147)

Legtöbbször azonban az ilyen ráhúzás nem ad ennyire elfogadható megoldást.

A régi szótagszám-szabadság emléke él még néhány régies dallamban vagy balladában, melyeknek versszakaiban helyenként megváltozik a szótagszám: többnyire 8-asok váltják fel a hatosokat, vagy a 12-esek között jelennek meg rövidebb sorok. (Például „Az elégetett házasságtörő": Pt 339 = Vargyas 1976: 1/2, valamint a „Két rab testvér": Vargyas 1976: 17/49–50.) Itt ugyan már két kialakult sorfajtát váltogatnak, de a dallam alakíthatóságát ez is jól mutatja.

Nem ilyen egyszerű a szövegek dallamra alkalmazása a heterometrikus dallamokban. Itt két fokozatot kell megkülönböztetni. Könnyebb szöveget alkalmazni az olyan versszakra, amely alapritmusokból van összerakva: 8+6+8+6 vagy 8+7+8+7. Ezek a nyelvi lehetőségekből könnyen kialakulnak, tehát sok ilyen szöveg jöhet létre. Vannak viszont bonyolultabbak, amelyekre már különleges szöveget kell alkalmazni. A szaffikus formákra például, minden egyes egyedi megvalósítására, más-más szöveget kell kitalálni: ezeknek többnyire egy-egy saját szövegük van. De az ilyen bonyolult versszakképletek általában müzenei eredetű vagy más népektől átvett dallamokban fordulnak elő. S men-

nél bonyolultabb a versszak szerkezete, annál kevesebb a hozzá tartozó vagy ráhúzható szöveg, igen sokhoz csak egyetlenegy tartozik. Egyéni szövege van tehát 1. a különleges formájú dallamoknak; 2. a különleges funkciójú dallamoknak, mint a regösének, Gergely-járás, Szent Iván-napi tüzgyújtás énekei, régi lakodalmasok és hasonlók. (Ezek többnyire sajátos formájú dallamok is egyúttal.) Van azonban e két csoporton kívül is több olyan dallamunk, amelyhez csak egyetlen vagy egy-két meghatározott szöveg tapadt annak ellenére, hogy izometrikus, négysoros formájukra lehetne több szöveget is alkalmazni. Ilyen a 108. példánk, amit mindig csak e „Hajnali ének"-szöveggel énekelnek. Érdekes, hogy a fordítottja is kivételes: ezt a szöveget a palócok csak erre a dallamra éneklik, másfelé a nyelvterületen pedig csak a 154. dallamra. Ez tehát megerősíti a szöveg középkori, nyugati származásával kapcsolatban mondottakat.

Különösen sok egyedi dallam–szöveg kapcsolatot találunk a balladákban (Halálra táncoltatott lány, Hol jártál az éjjel cinegemadár?, Verekedésben megölt legény, Bogár Imre, Virágok vetélkedése, A gróf és az apáca). Nem sokban különböznek az olyan esetek, amikor a dallam egy-két balladához vagy általában balladákhoz tartozik. A 107. dallamunkat és szabályozott rokonságát csakis három (francia eredetű) balladára éneklik: a „Szégyenbe esett lány"-ra, a „Halálra hurcolt menyasszony"-ra és ritkán a „Halálraítélt húga" szövegére.

Vannak azután szövegtípusok, amelyek dallamtípusokkal állnak kapcsolatban: a kanásztáncdallamokat csakis kanásznótákra vagy más obszcén szövegekre éneklik, a dudanótákat szerelmi és táncszövegekre vagy szintén egyszerű trágárságokra.

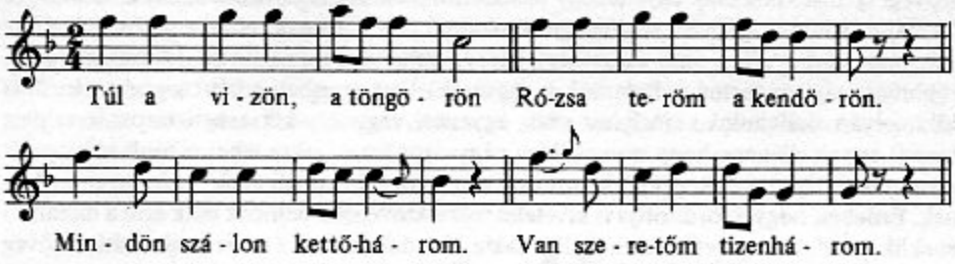
Alkalmilag kötődik egy szöveg egy dallammal a „keservesek"-ben, amint azt a gyimesiek gyakorlatából még megismerhettük. Egy-egy szöveg egy-egy dallammal egyes énekeseknek „saját" keservesévé válik, amit az nagyon kedvel, s amit temetésekor is eljátszanak számára. Természetesen az ilyen azért mások életében, vagy más faluban más szöveggel éppúgy előkerül.

Az így együtt járó vagy együvé kerülő dallamoknak és szövegeknek illeszkedniök kell egymáshoz. Parlandóban ez csak nagyon lazán történik, mert annak zenei ritmusa elég laza ahhoz, hogy a szöveget ne feszélyezze. A rubato ritmusban már nagy megállások és megszaladások vannak, s ez nem mindig vág egybe pontosan a szöveg hosszúságviszonyaival, inkább a zenei változatosságot és tagolást szolgálja. Természetesen ritka a kimondott szövegellenes megoldás, s olyankor mindig különleges hatást szolgál.

Fokozott problémát jelent a feszes, kötött ritmus. Már a teljesen sematikus, egyenletes negyedekben is jelentkezik a magyar nyelv rövid és hosszú szótagot élesen megkülönböztető jellege: ezt követnie kell a dallamnak is pontozott negyedek és rövid nyolcadok váltakozásával. Ez az állandóan új meg új kombinációkban elhangzó, „pattogó" pontozott ritmus adja a magyar zene és különösen az új magyar népdalok sajátos, nemzeti karakterét. Vannak viszont típusok, ahol ez a pontozás vagy teljesen hiányzik, vagy csak ritkán, a legfülsértőbb helyek elkerülésére jelenik meg: a dudanótákban. Akár a 4+4 osztású ¾-es dallamokban, akár a 4+2+2 osztásúakban a ritmus nagyrészt pontozatlanul változatlan. Ez lehet a dudajátékból örökölt sajátság is: ott ugyanis a kísérő hangok aprózó ritmusa fölött jobban érvényesül egy egyenletes negyedekben mozgó dallam. De érezhette ezt már a nép sajátos, „megkomponált" ritmusnak is, különösen a 4+2+2 formát, amit nem lehet elváltoztatni, mert ez a lényege.

Fokozottan érvényes ez a sajátos ritmusú giusto dallamokra. Egy dallamon végigvonuló bonyolultabb ritmust már nem igazítanak a szöveg hosszúságai szerint pontozással (lásd a 165–166. példát).

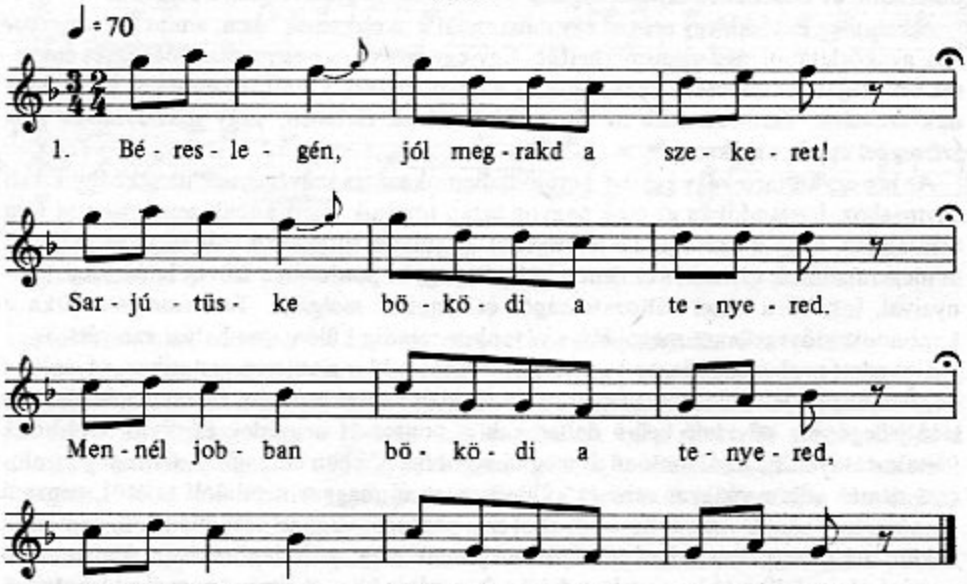
## 165




(Lövéte, Udvarhely m. Vikár B. gy.; Bartók 1924: 25 = Pt 61)

165. példánkban a 3–4. sorok elejének pontozása nem a nyelvi követelmény miatt van így, mert attól lehetne két egyenletes negyed is, hanem szintén „kötött, megkomponált" ritmus. (Variánsa, Pt 63 ezen a helyen *minden sorban* pontoz – még szövegellenesen is, mint a 2. vsz.-ban: ke–nye-ret-es stb.) Világos a „megkomponáltság" a további helyeken: „te-röm", [sze] „re-tőm" stb. A 166. példa 2. versszakában látszik különösen a szövegellenes ritmus változatlansága, a dőlt betűs részekben.

## 166




2. Béréslegény mezítláb mënt sétálni,
Otthon hagyta a csizmáját vasalni.
Kilenc *kovács* nëm merte elvállalni,
Mert nëm *tudott* rudas patkót ráverni.

(Baracs. Fejér m. férfi. Bartók B. gy. 1906; MNT VI. 349)

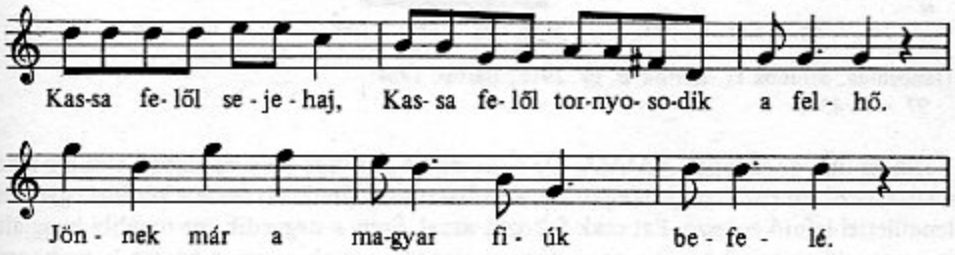
Néhány sajátos nyelvi jelenség is a szöveg–dallam viszonyhoz tartozik. A régi éneklésmódban gyakori, hogy valami kis torokköszörülés-féle hanggal támasztják alá a kezdőhangot: *hn, e, m, s* stb. hangot szólaltatnak meg rendszerint a *szo*-n. Másik általános jelenség, hogy a mássalhangzóra végződő szavak után nyögésszerű *ə (ö)* magánhangzót énekelnek külön hangra, néha a szó belsejében is, ezzel nyomatékosítják a mássalhangzót. A kezdésnél igen sok énekes használ „ej-haj", „sej" felkiáltó szavakat, melyek nem tartoznak bele a verssorok szótagszámába. Ez a gyakorlat azonban magával hozta, hogy néha ezek a szavak bele is kerülnek a szövegbe, aprózást okozva a dallamban, vagy a meglevő aprózást töltik ki.

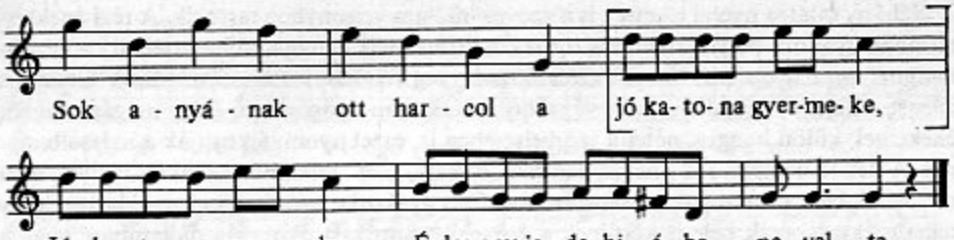
A dallam alakváltozása kényszeríti ki a szövegbővítést a 16-osok és a Jaj-nóták esetében. A 16-osok csak kétszeresére növelik az eredeti 8-as sorokat, ezért két versszakot kell csak egyetlen dallamversszakra énekelni. A Jaj-nótáknál azonban több helyen 11-esre vagy 15-ösre bővül a nyolcas: ilyenkor „Jaj jaj jaj" vagy „tralala" és hasonlóval toldják ki. Ha pedig 5–7 sorra szaporodik fel az eredetileg 4 soros dallam, akkor a szövegismétlés sem elég, s néha az egész sort „tra la la"- vagy „haj jaj jaj"-féle szavakkal éneklik végig.

Szöveg és dallam művészi együttes hatása jelentkezik a szöveg és zene rímeiben is. Valószínű, hogy dallamainkban előbb volt meg a sorvég összecsengése, mint szövegeinkben. A kvintváltó dallamok kadenciáinak összecsengése a magas és mély részben, de ereszkedő régi dalaink kihangsúlyozott sorzárlatai is rímelést valósítanak meg zenei elemekkel. Ezek már megvoltak honfoglalás előtti dalainkban. A vers viszont elég későn alakította ki a rímet, a középkor végén, a középlatin és a nyugat-európai költészet példájára. Az új jövevényt viszont dallamaink kihangsúlyozzák, s ennyiben dallam és szöveg együttjárása kifogástalan. Ugyancsak kiemelik dalaink a régen gazdagabb betűrímet is. Amint e gyakorlat maradványai elárulják, hajdan a sorkezdetek is kihangsúlyozták az alliterációt, s ezt dalaink hangsúlyos sorkezdetei ugyanúgy alátámasztják, mint a sorvégek a rímet.

Modern költői fogás az átkötés: a sorvégen túlszaladó mondat, mely áthajlik a következő sorba. Ez a magyar népdalok élesen sorokra tagolt felépítésében szinte lehetetlen: itt mindegyik sorban egy gondolati egységnek be kell fejeződnie. Újabban mégis alakult néhány dal átkötéssel. Ilyenkor nem mindegy, mit tagol szét a sorvég: szorosan összetartozókat, vagy két egymás mellett levő szólam közül kerül át az egyik a következő sorba. Ilyen a következő:

**167**



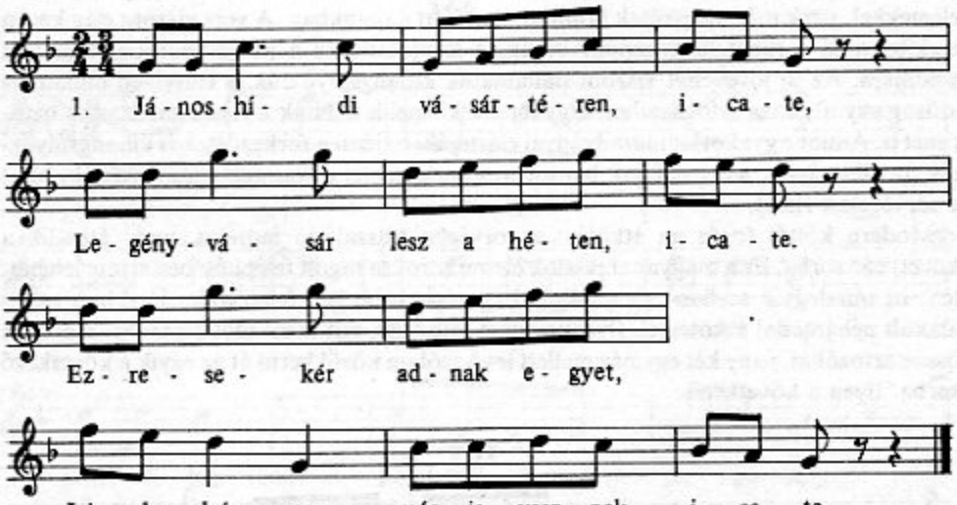



(Vargyas 1963a: 358. sz.)

Ebben a jelzős alany válik le a harmadik sorról és kerül át a negyedikbe. A dallamban ugyanakkor elmarad a második sorvég, viszont a negyedik sor kezdete mintha csak annak volna kiaprózása, s azt az érzést kelti, mintha a két sor egyetlen, összetartozó, hosszú sor lenne. Vagyis egy kis formai játék keletkezik az átkötés nyomán.

Még érdekesebb, amikor ez a játék még tovább megy a zenei „átkötésben". A következő dalban nem mindennapi leleménnyel vonják össze a két utolsó sort.

**168**




(Jánoshida, Szolnok m. Bartók B. gy. 1916; Bartók 1924: 97 = Pt 430)

Formája tulajdonképpen $AA^5A^5_1A$. De a harmadik sor vége lelép az alapra, s ez a *g* már a következő sor első hangja is egyúttal, s elválaszthatatlanul füzi össze a két sort egyetlen lendülettel lefutó egésszé. Ezt csak fokozza azzal, hogy a negyedik sor további hangjait is összevonja a kvart körül mozgó négy nyolcaddá, s csak a lezáró három hang hozza vissza igazán az első sort. A teljes háromszori ismétlés után ez a lerövidülés és variálás friss befejezést ad.

Szót kell még ejtenünk az egy dallamra énekelt versszakok számáról is. Ez természetesen csak lírai daloknál kérdés, mert balladánál ez már magában a szövegben adva van. Minthogy lírai dalaink legrégebbi darabjai egy versszakból állnak, s még ma is ez a legtöbb, az egy dallamra énekelt különböző „versszakok" tulajdonképpen mind önálló dalok. Igen ritka az olyan több versszakos dal, ahol a versszakok tartalma összefügg, és nem választható el egymástól. Ha két, 6 szótagos sorokból álló versszak tartozik össze, akkor valószínű, hogy az eredetileg egy 12-esnek volt a szövege. Csak akkor tarthatjuk biztosan több versszakosnak a dalt, ha két 7-es, 8-as vagy ennél több szótagos kapcsolódik egymáshoz, vagy heterometrikus versszakok. Például 6 + 6 + 8 + 6: „Elmëgyëk, elmëgyëk, El is van vágyásom, Ebbe rongyos kis tanyába Nincsen maradásom" – „Ha elmégy, ha elmégy, Csak hozzám igaz légy! Igaz szeretetëd, babám, Hamisra në fordítsd!" (Pt 84).

Legáltalánosabb mégis, hogy minden versszak önálló lírai dal, s tetszés szerint követhetik egymást ugyanarra a dallamra. A kedvelt dallamokra néha 20-30-at is ráhúznak. Szeretik ugyanis, ha ezeket sokáig lehet egyfolytában énekelni. Mint egy áji asszony mondta: „Négy sorocska, mi az? Danolóba úgy szép, ha több-több-több!" (Vargyas 1941: 24).

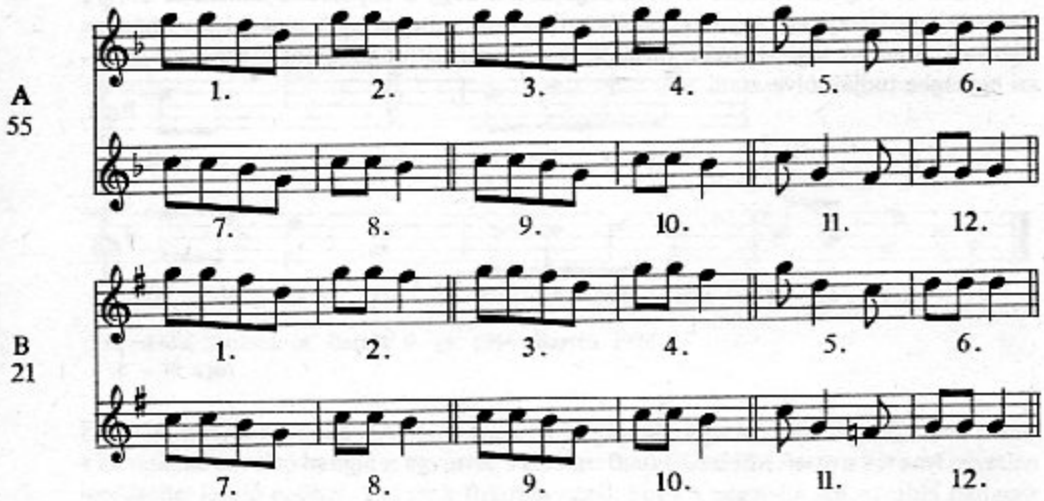
Ezt a „több"-et szolgálja az ismétlés is. Régi népdalainknak szinte kötelezően megismételték minden sorát. Ez ma már csak a gyimesiek keserveseiben van meg (Kallós 1960). Balladában gyakoribb, s szomszédainknál még általánosabb. Balladában másfajta ismétlésekkel is találkozunk: a versszak második felének megismétlésével a következő versszak elején. Mindez szövegismétlés ugyan, de a dallamot meghosszabbítja. Új dalainkban, különösen a katonanótákban általános a szokás, hogy a dallam második felét szövegestől megismétlik. Így minden dallam második felét sokkal többször hallhatták szomszédaink, mint az elsőt. Ezért az új daloknak gyakran csak ezt a második felét vették át.

Minden cserélgetés ellenére le kell szögeznünk, hogy a népdalban dallam és szöveg elválaszthatatlan egység, egymás nélkül egyik sem él, s megvannak azok a hagyományos eljárások, amelyek segítségével a variálók az összepárosított dallamot és szöveget művészi egységbe tudják olvasztani.

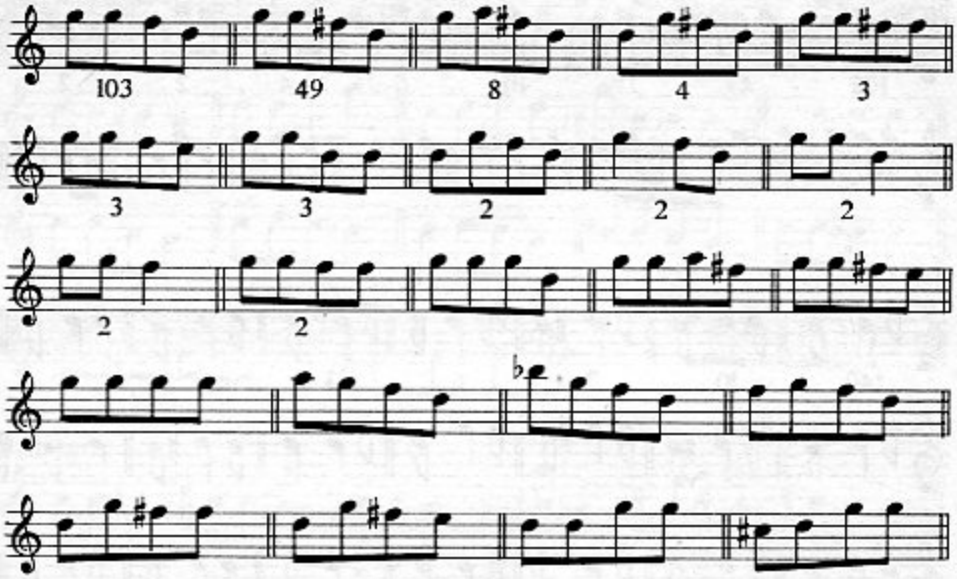
# VARIÁLÁS – NÉPI ALKOTÁSMÓD

A népi alkotás variációkban él, és variálás útján jön létre. Amíg a variációk egy világosan felismerhető alapgondolat különböző lehetséges körülírásai, addig ugyanarról a dallamról beszélünk. S ha egy dallamról beszélünk, mindig arra az alapgondolatra gondolunk, ami variánsainak összessége mögött meghúzódik, s a változatok többségéből kirajzolódik. Ha pedig a változtatások olyan mélyrehatóak, hogy az alapgondolat elmosódik vagy megváltozik, új dallam keletkezik. Azt persze nehéz elméletileg meghatározni, mikor tekinthetünk egy elváltozást új dallamnak. Az MNT VI. kötetének első 12 típusa lényegében egy alapgondolatot képvisel különböző szótagszámú kvintváltó dallamokkal; mégis az egyes szótagszám-változatokat külön-külön önálló dallamnak is tartjuk, mely mind számos változatban él. Hogy képet kapjunk egy-egy dal variánslehetőségeiről, bemutatom egyetlen dallam teljes változatstatisztikáját.

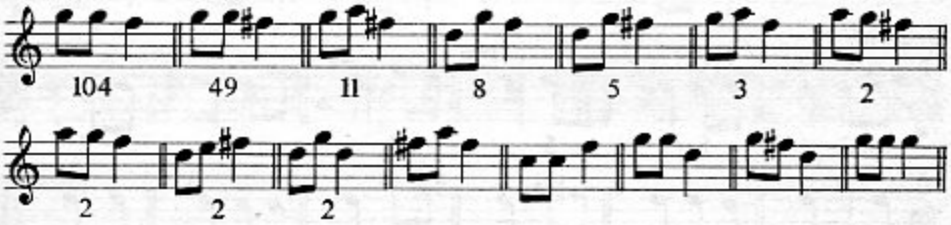
**169**



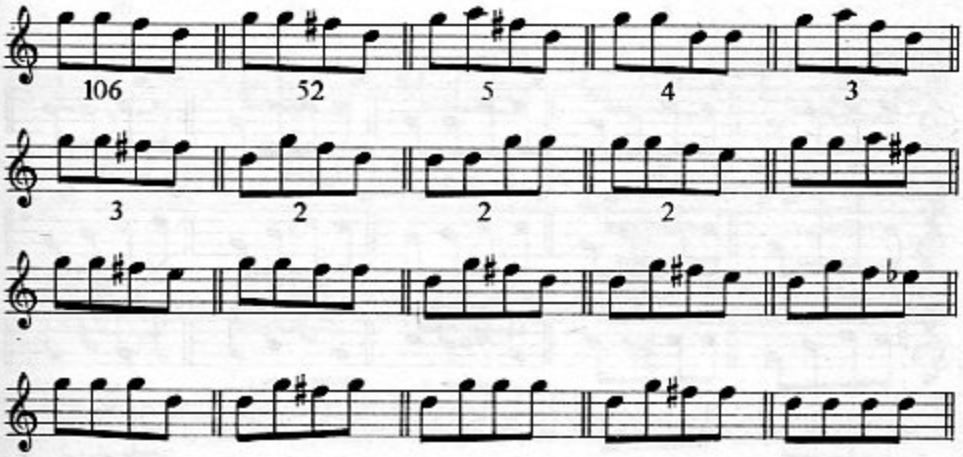
1.ütem



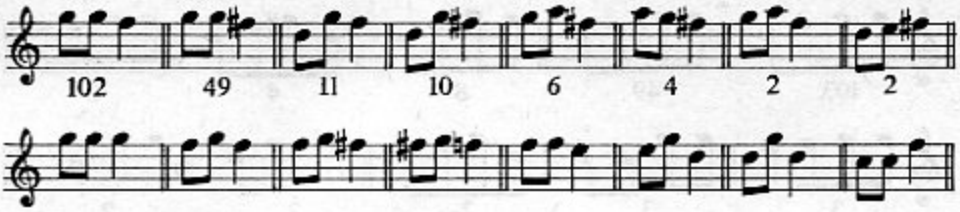

2.ütem



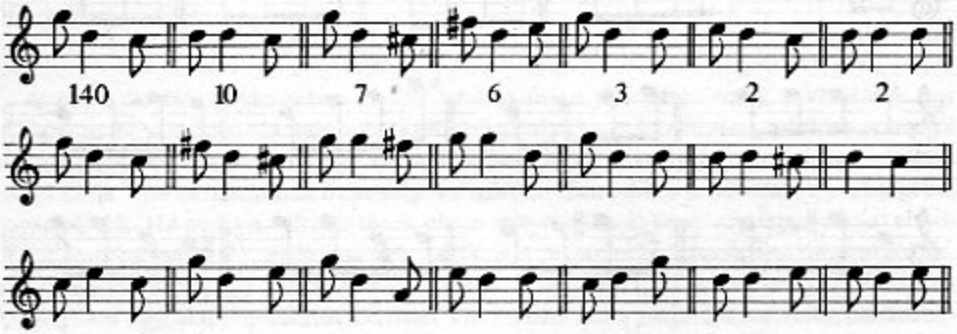

3.ütem



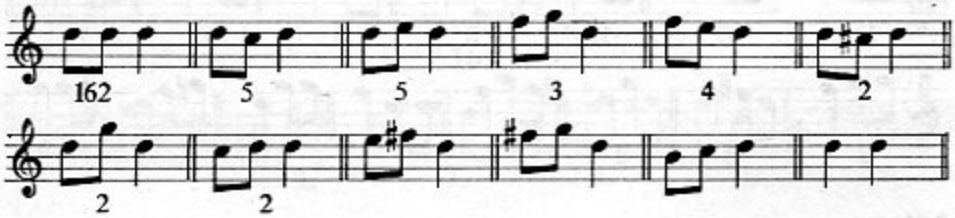
4. ütem



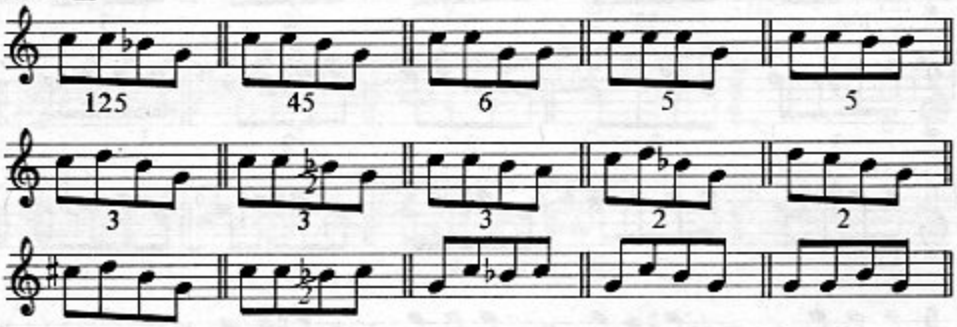

5. ütem

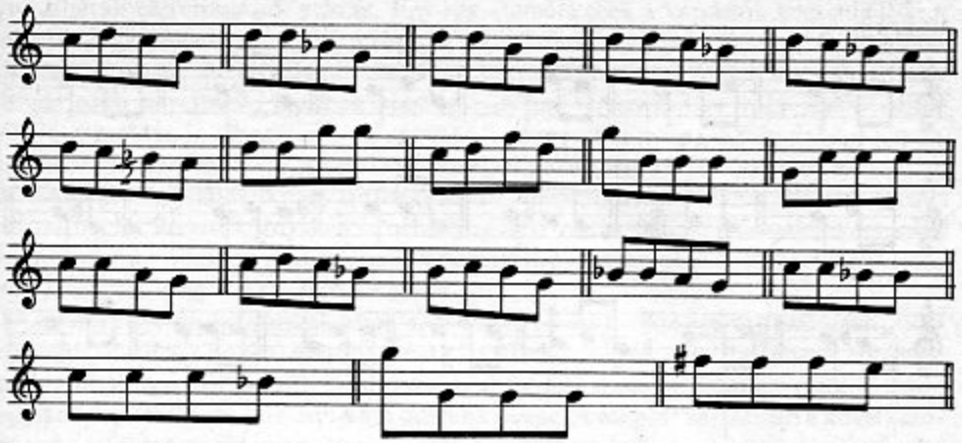



6. ütem

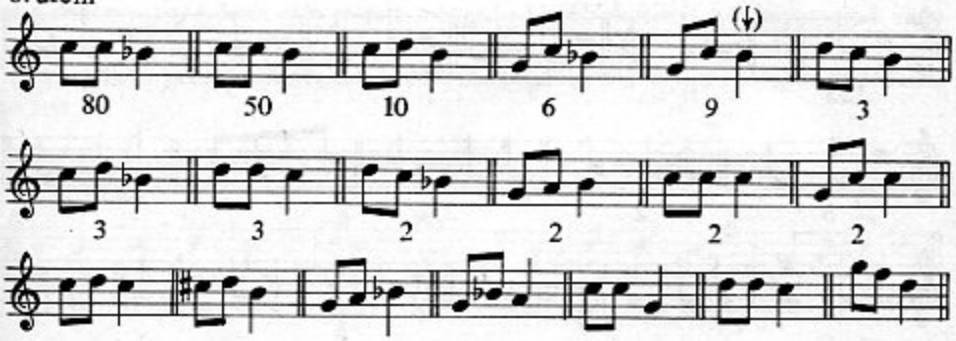



7. ütem

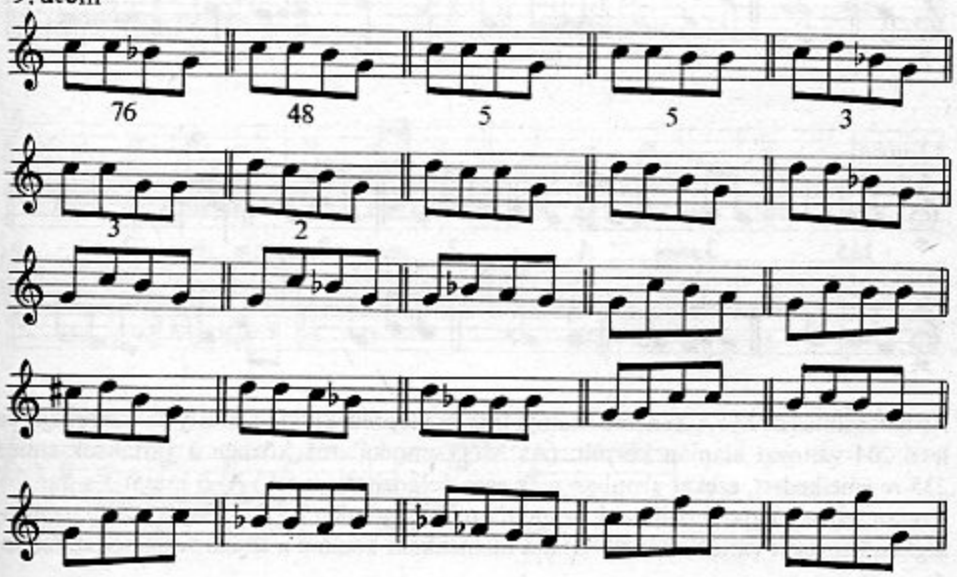




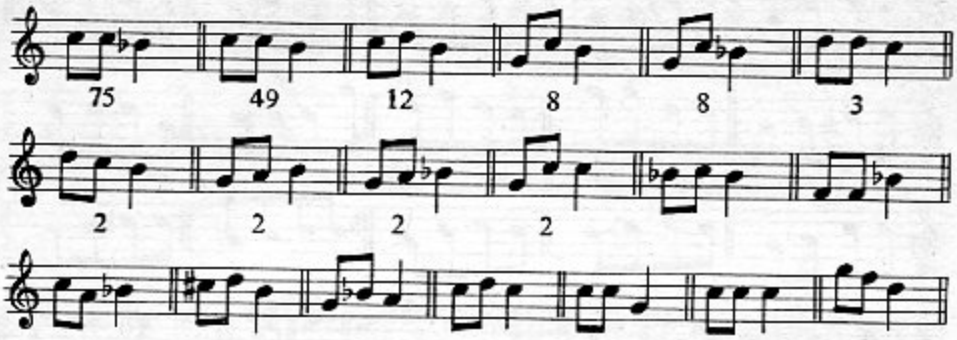
8. ütem



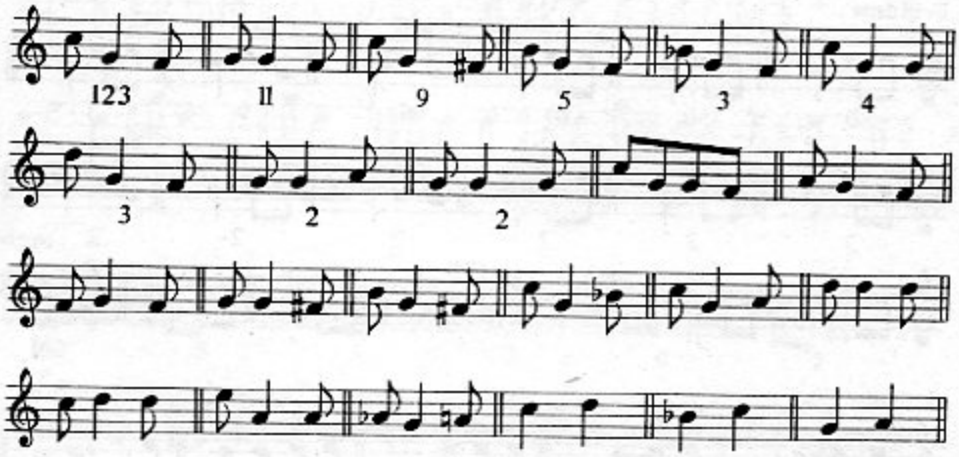

9. ütem



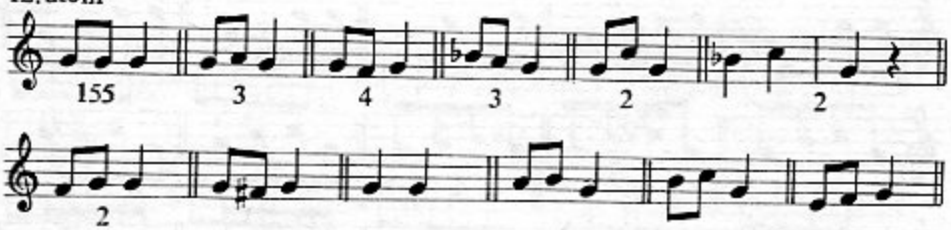
10. ütem




11. ütem




12. ütem



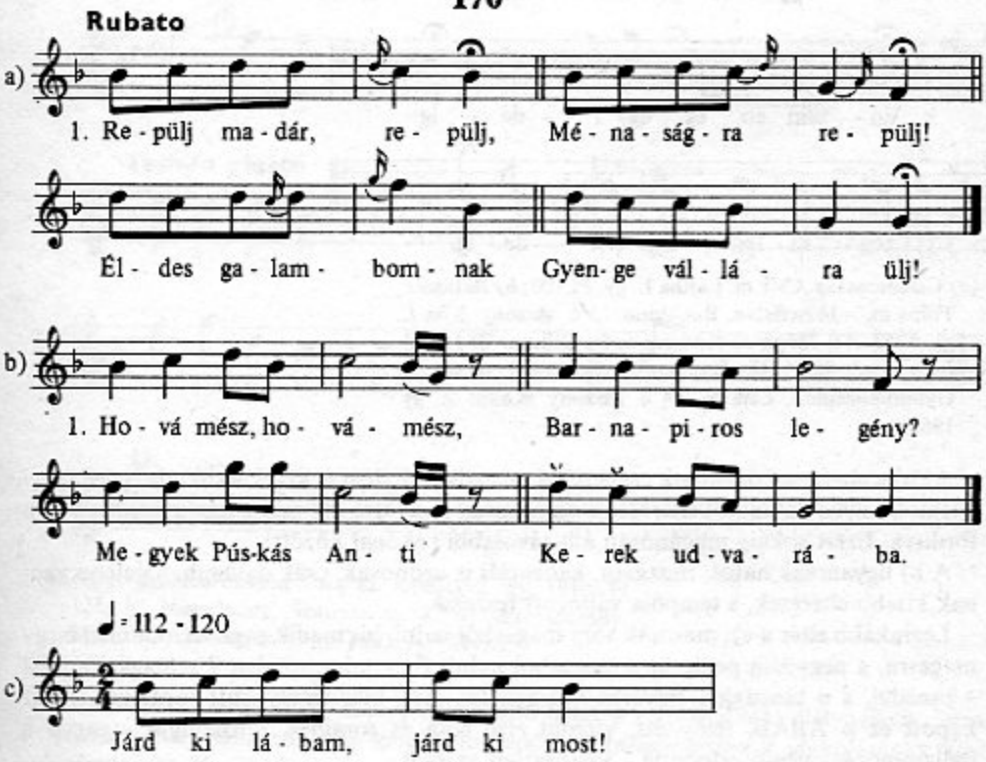

Az összeállítás az MTA Zenetudományi Intézet Népzenekutató Osztály dallamrendjében levő 204 változat alapján készült. (Az MNT-munkálatok közben a variánsok száma 235-re emelkedett, ezeket azonban már nem dolgozhattam fel.) A–B mutatja a hangról hangra teljesen egyező dallamok számát, ezeknek minden üteme a legnagyobb mennyiségben képviselt variációból áll. Utána ütemenként közlöm a létező variációkat, feltün-

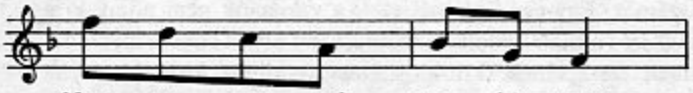
tetve alattuk előfordulásuk számát. Egy-egy ütemnél ezek a variációk nem adják ki a teljes variánsmennyiséget; egyrészt vannak féldallamok, másrészt olyan egyedi megoldások, ahol ezek az ütemek nem szerepelnek (kitoldott, megrövidített formák). Néha viszont több a variáció, minthogy egy-egy dallam versszakaiban vagy ismétléseiben kétféle megoldás is jelentkezik, amit külön vettem számításba. Az A dallam egyike legszilárdabb körvonalú dallamainknak, amit elég szűk területi elterjedése is elősegít: a Dél-Dunántúlon található nagy sűrűségben, a Dunántúl további részén, valamint távoli változatokban Szeged környékén és néhány erdélyi variánsban él. (A semleges tercet és szeptimet, ami e típusban gyakori, nem vettem számításba, mivel ez a részletes lehallgatás után jelentősen meg fog szaporodni.)

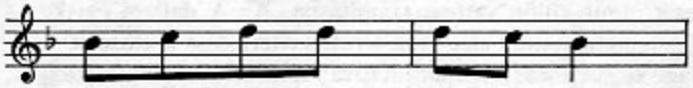
A következőkben eltekintünk attól, azonos marad-e a dallam egy változtatással, vagy sem, csak jellemző példákat idézünk a variálás fő lehetőségeire. Egy dallamnak annyiféle szempontból figyelhetjük meg elváltozásait, ahányféle zenei sajátságát tartjuk nyilván, vagyis ahányféle fontos tulajdonságot találunk benne. A magyar népdalban a következőket tartjuk fontos tulajdonságoknak: a szótagszámot, a ritmust, a tempót, sorai számát, formáját, kadenciáit, azok közt is a végső záróhangot, hangnemét s végül a legfontosabbat, a dallamvonal egészét vagy részeit, mégpedig kisebb részleteit, a motívumokat, vagy nagyobbakat, teljes sorokat, esetleg féldallamokat.

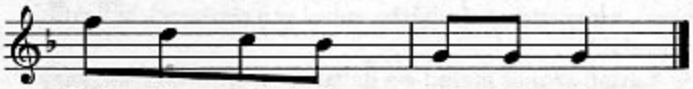
A következő példa ugyanannak a dallamelgondolásnak 6–7–8 szótagos változatait mutatja be:

**170**



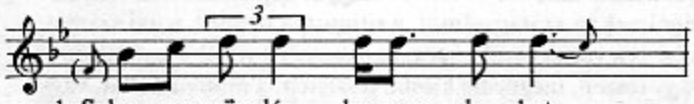


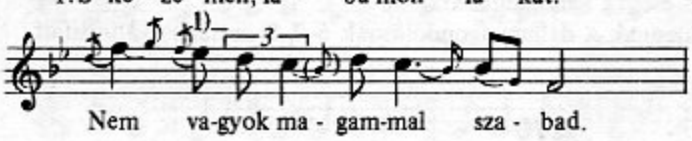



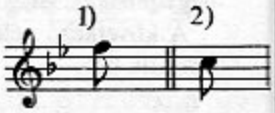



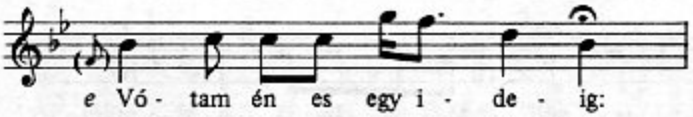

**Parlando** ♪ = cca 100

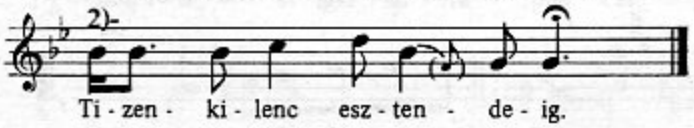
d)




*(a)* Csikménaság, Csík m. Lajtha L. gy. Pt 100; *b)* Bátaszék, Tolna m. – Józseffalva, Bukovina. 63 é. asszony. Kiss L. gy. 1953. AP 726/c; *c)* Kászonimpér, Csík m. 70 é. férfi. Jagamas J. gy. 1942. Jagamas–Faragó 1974: 6. sz.; *d)* Gyimesközéplok, Csík m. 64 é. asszony. Kallós Z. gy. 1962)

Az a) a *do–re–mi* dallamok családjába tartozik, mindössze azzal a különbséggel, hogy a legtöbb ilyen dalunktól eltérőleg először megy le az alsó *szo*-ra, azután a felsőre, s nem fordítva. Ezért sokáig magánosan állt távolabbi rokonai között.

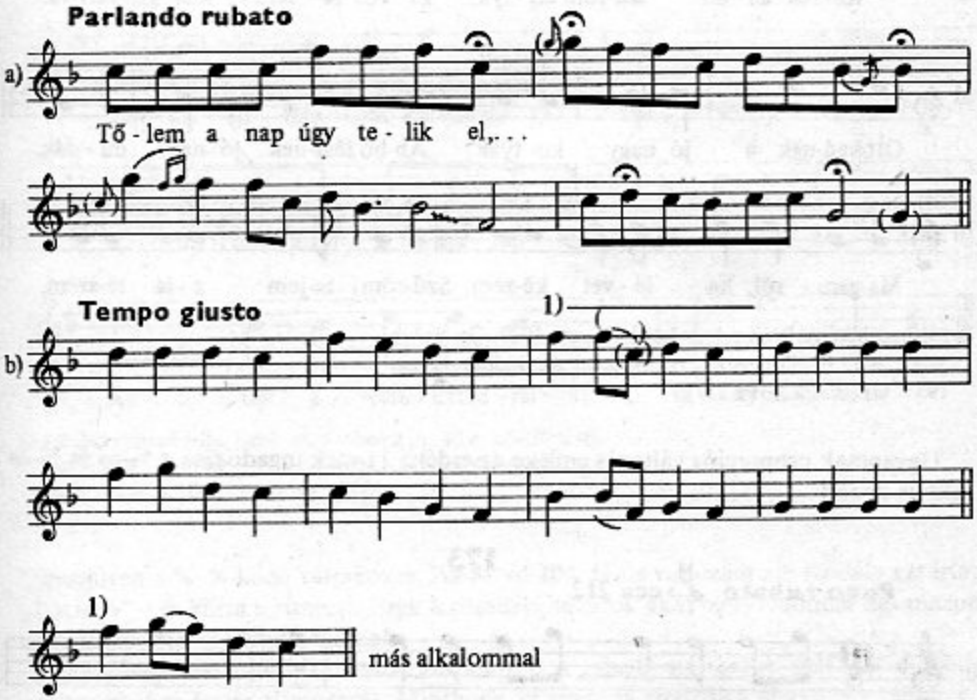
A b) ugyancsak hatos, mozgása, kadenciái is azonosak, csak dallamhangjaiban vannak kisebb eltérések, s tempója változott feszessé.

Leginkább eltér a c): második sora magasból indul, harmadik sora viszont nem megy magasra, a negyedik pedig újra magasból indul. Ez – mint minden 7 szótagszámú dal – táncdal, s a táncdalok szívesen vesznek föl zárt, kihangsúlyozott formákat. Ezért kapott ez is $ABAB_x$ felépítést, viszont első sora és sorainak záróhangja – vagyis a dallammozgás végső célpontja – változatlan maradt.

Nagyon közel áll a) példánkhoz a nyolc szótagos d) is. Különbsége, hogy első sora fönnmarad *d*-n *b* helyett, s második sora magasból indul. Magát a dallammozgást viszont teljesen megtartja azokkal a kisebb bővítésekkel, amit a nagyobb szótagszám megkövetel. A szótagszám változása tehát a nép tudatában elszigetelte a változatokat egymástól, s további változások is beálltak: a kadenciákban, tempóban, formában és dallamrészletekben. A közös „alapgondolat" azonban még felismerhető.

A ritmusváltozatok legközönségesebb esete, hogy parlando vagy rubato dallamoknak van feszes táncritmusú giusto változata. Láttuk már egy nevezetes példáját a 113–114. példában (s a 113.-nak eredetibb formáját a 35. példában). Sokszor azonban a funkciójában ennyire elkülönült két dallam más elemeiben is elváltozik. A következő példa egy erdélyi rubato dallamot egy magyarországi dudanóta mellé téve mutat be. Mindkettő kvintváltó, de a főzárlat az erdélyi rubato dalban már lecsúszott az eredeti 5. fokról (*d*-ről) ♭3-ra (*b*-re) az ottani dalok többségének mintájára, s ennek következtében kvintszerkezete is elhomályosult.

**171**

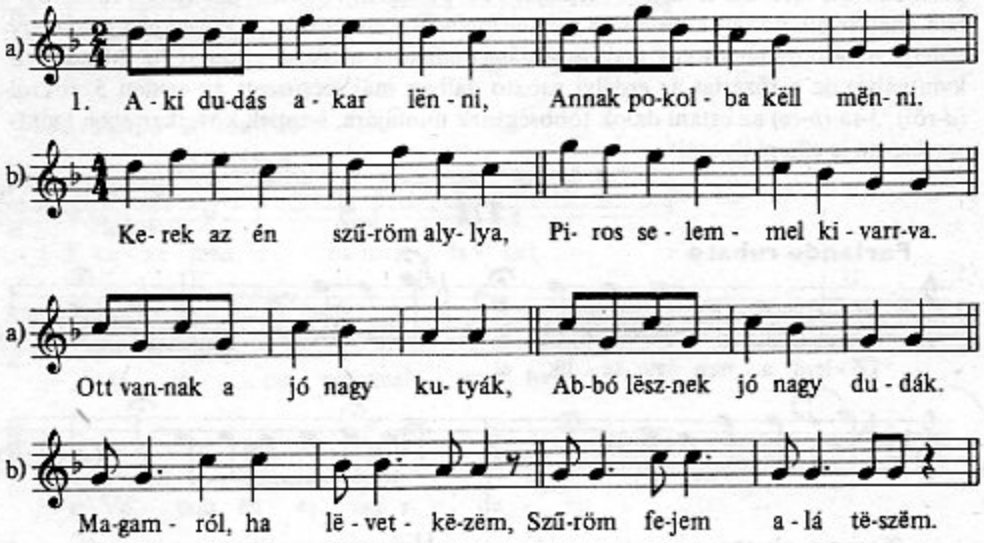



(*a*) Gyergyószentmiklós, Csík m. Kodály Z. gy. 1910. Pt 125; *b*) Nagydobos, Szatmár m. 32 é. cigányasszony. Martin Gy., Vargyas L. gy. 1955. AP 5443/i)

A feszes ritmusok egyes dallamcsaládokon belül is változhatnak, illetve ilyen ritmusváltozások új dallamokat is létrehozhatnak. A ritmusváltozatok alakulásának egyik legfontosabb tényezője a proporciós gyakorlat. Ez táncaink, különösen a leánykörtánc

és a botoló megismerésével vált nyilvánvalóvá, s azóta az erdélyi tánciklus különböző tempójú és ritmusú kísérő dallamaiban és egymástól ma már független dalok ritmusváltozataiban is világosan látjuk. A 94., 96., 97. példa a leánykörtánc különböző tempójú változatainak köszönheti ritmusvariációit, „proporcióit". Ugyancsak proporció lehet dudanótáink ⁴⁄₄-es bipodikus és ³⁄₄-es tripodikus ritmusa, amit néha még ugyanazon dallam változataiban is megtalálhatunk (29–32. példa).

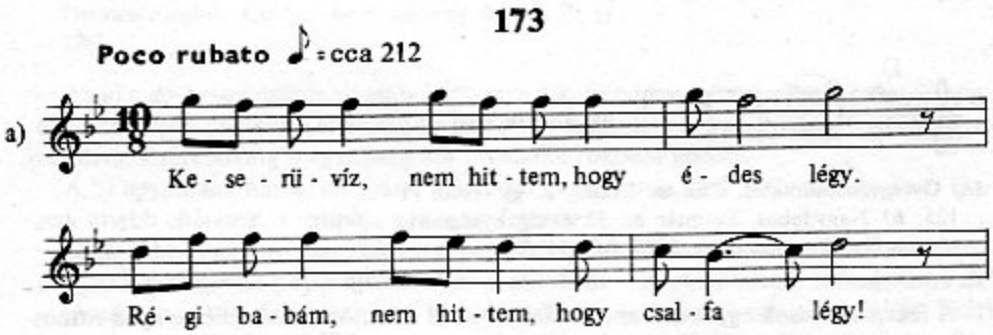
**172**

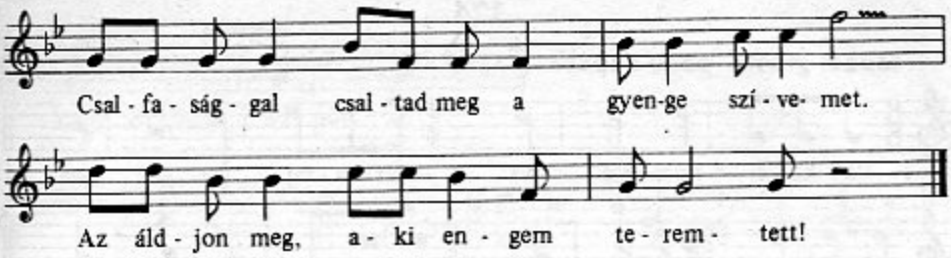


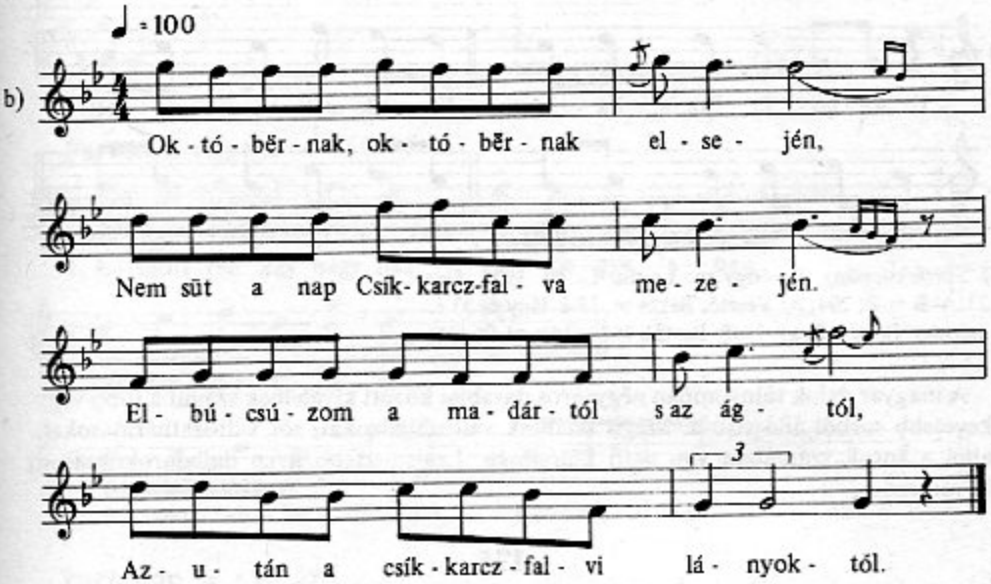

*(a)* Borsosberény, Nógrád m. Lajtha L. gy. 1937. Gr. 8/A/b = Pt 248; *b)* Borsosberény, Nógrád m. Lajtha L. gy. 1937. Gr. 7/A/a = Pt 257)

Ugyancsak proporciós változás emléke az erdélyi 11-esek ingadozása a ⁶⁄₈-os és ⁵⁄₈-os ritmus között.

**173**






(*a*) Bálványosváralja, Szolnok-Doboka m. 40 é. körüli férfi. Vargyas L. gy. 1942; *b*) Karcfalva, Csík m. Bartók B. gy. 1907. Bartók 1924: 60 = Pt 105)

Ugyanilyen a ⁸⁄₈–⁴⁄₈ közti váltakozás. Az SzNd 104. ⁴⁄₈-os változata alá Kodály azt írta: „Így is ⁸⁄₈" – és kiírta a ritmust. Ezek a ritmusváltozások akár egy előadónál ugyanazon dal éneklésében is váltakozhatnak.

Igen jellegzetes ritmusváltozatok származnak a „giusto syllabique"-ból (váltakozóan aszimmetrikus feszes ritmusból). Minthogy az maga is eredetileg állandóan váltakozó volt, megmerevedett változatai annak különböző alakjait őrizték meg. 107. példánk két ilyen „megmerevedett" változatát láthatjuk a következőkben:

## 174

**Quasi giusto poco rubato** ♪ = 140

a)

1. Rá - kó - ci kocs - má - bo Két ka - raj - cár a bor.

Ar - ra mén, ar - ra mén, Sze- gény öz - vegy - asz - szony.

b)

1. An - go - li Bor - bá - la, Kis szok- nyát va - ra - tott.

E - lül kur - táb - bo - dott. Há - tul hosz -szab - bo - dott.

(*a*) Törökkoppány, Somogy m. Lajtha L. gy. 1938. Gr. 21/A–B = Pt 294; *b*) Vésztő, Békés m. 18 é. lány és 33 é. asszony. Bartók B. gy. 1918. Bartók 1924: 34/a = Pt 495)

A magyar dalok túlnyomóan négysoros darabjai között kivételnek számít a több vagy kevesebb sorból álló strófa. Mégis találunk változatpárokat, sőt változathármasokat, ahol a sorok számában van a fő különbség. Legismertebb ilyen dallamrokonság a következő:

## 175

**Parlando rubato** ♪ = 180 körül

a)

1. I - de - je vol - na már, A ka - kas - nak szól - ni,

2)

A ka - kas - nak szól - ni.

I - de - je vol - na már Még is há - za - sod - ni,

3)

Még is há - za - sod - ni.

4)

Csak az a nagy kér - dés, Kit ké - ne el - ven - ni!

1) 2) kimarad 3) kimarad 4) kimarad

3.vsz. 2–4.vsz. 2–3.vsz. 2–4.vsz.

**Parlando rubato** ♩ : 69 körül

b)

1. A - mott van egy nagy ház, Vár - me - gye a ne - ve,

Vár - me - gye a ne - ve.

A - mit ab - ba főz - nek, Ke - se - rű a le - ve.

**Parlando** ♩ : 93-59

c)

1. Ló - ra csi - kós, ló - ra, El - sza - ladt a mé - nes!

Csak e - gye - dül ma - radt A ta - nyán a nyer - ges.

(*a*) Sirok, Heves m. 65 é. férfi. Károly S. gy. 1969. AP 9250/d; *b*) Alsóvály, Gömör m. 68 é. férfi, 58 és 40 é. asszonyok. Vargyas L. gy. 1963. AP 5141/c; *c*) Beje, Gömör m. 46 é. férfi. Ág T. gy. 1959. AP 4351/c)

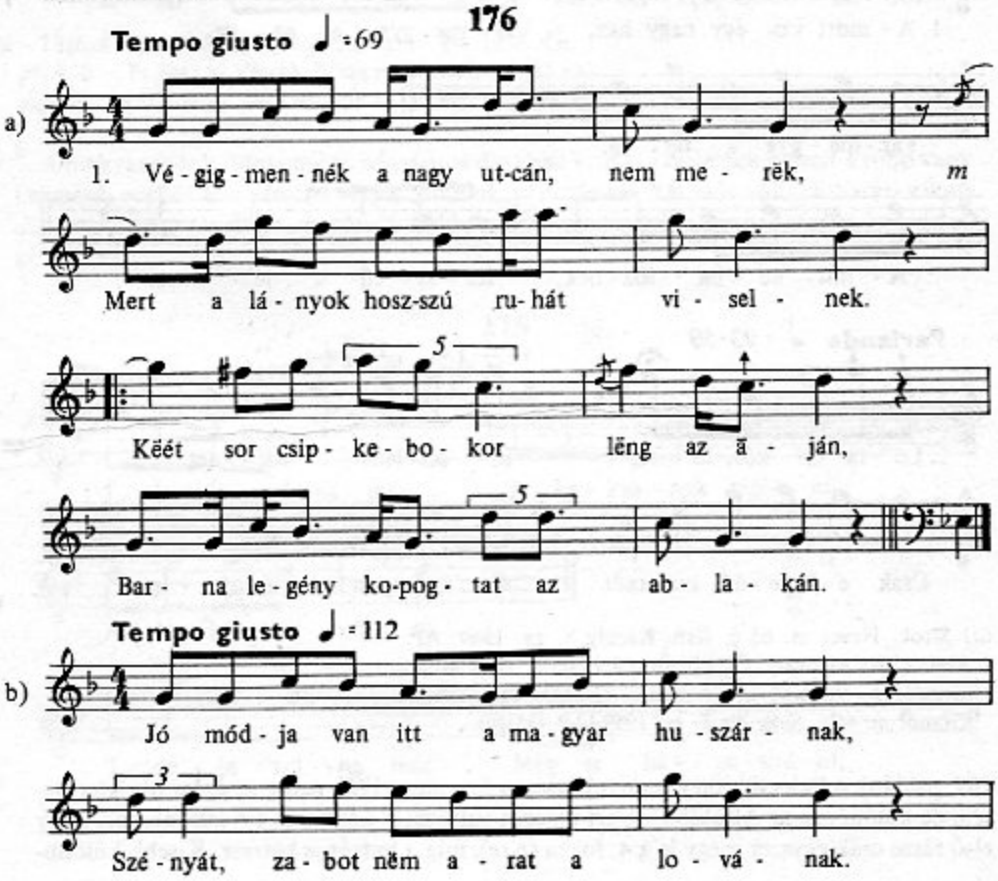
109. példánk a Palócföldön elterjedt hatsoros formát, a 175b pedig az egész nyelvterületen, de különösen az Alföldön ismert ötsoros változatot képviseli. Fő különbsége, hogy első része csak egyszer megy le a 4. fokra (*c*-re), míg a hatsoros kétszer. Kisebb különb-

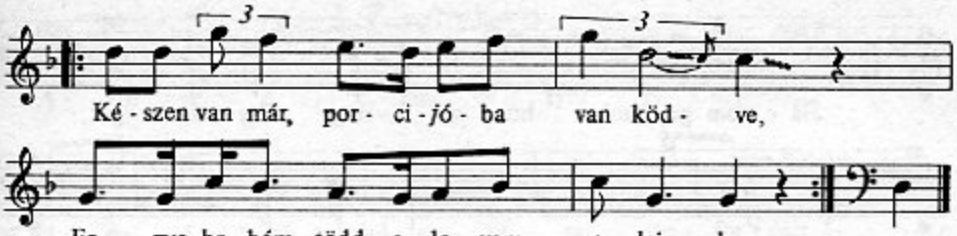
ség, hogy utolsó előtti kadenciája VII, nem 1. A 175c példa egy szintén elterjedt négysoros forma, amelyben a jellegzetes kvintváltó zenei rímek maradnak el. Hogy ez milyen könnyen előáll, illetve mennyi az átmenet a három forma közt, érzékelteti a 175a, amely hatsorosnak indul még egy ismétléssel is kitoldva, azután vagy mindkét „rímelő" vég elmarad, vagy csak az egyik, és a dal hol ötsorossá, hol négysorossá válik. Vannak olyan változatok is, amelyben a hatsoros jellegzetességei jelennek meg az egyik dallamfélben, az ötsorosé a másikban.

142. példánkban láthatjuk azt az igyekezetet, amellyel a variálók az ismétlés nélküli ABCD felépítésből ismétléses szerkezetet akarnak alakítani. Ez már a két csuvas példáról (142a–b) leolvasható; még inkább a különböző magyar változatokról. (A föléjük írt képletek mutatják a szerkezetet.) Egyes részek kvint-kvart megfelelései, valamint a sorok részleges megismétlései vagy elkanyarodó végződéssel való ismétlései különböző variációkban jelentkeznek.

Formai variánsok előállhatnak akkor is, amikor a dalnak határozottan kialakult formai felépítése van, mégis egy másik, szintén határozott felépítésre alakítják át. Az új stílusú dalokban láthatjuk, hogy $AA^5BA$ formájú daloknak vannak $AA^5A^5A$ és ABBA változataik, tehát vagy a harmadik sor a másodikkal, vagy a második a harmadikkal válik egyenlővé.

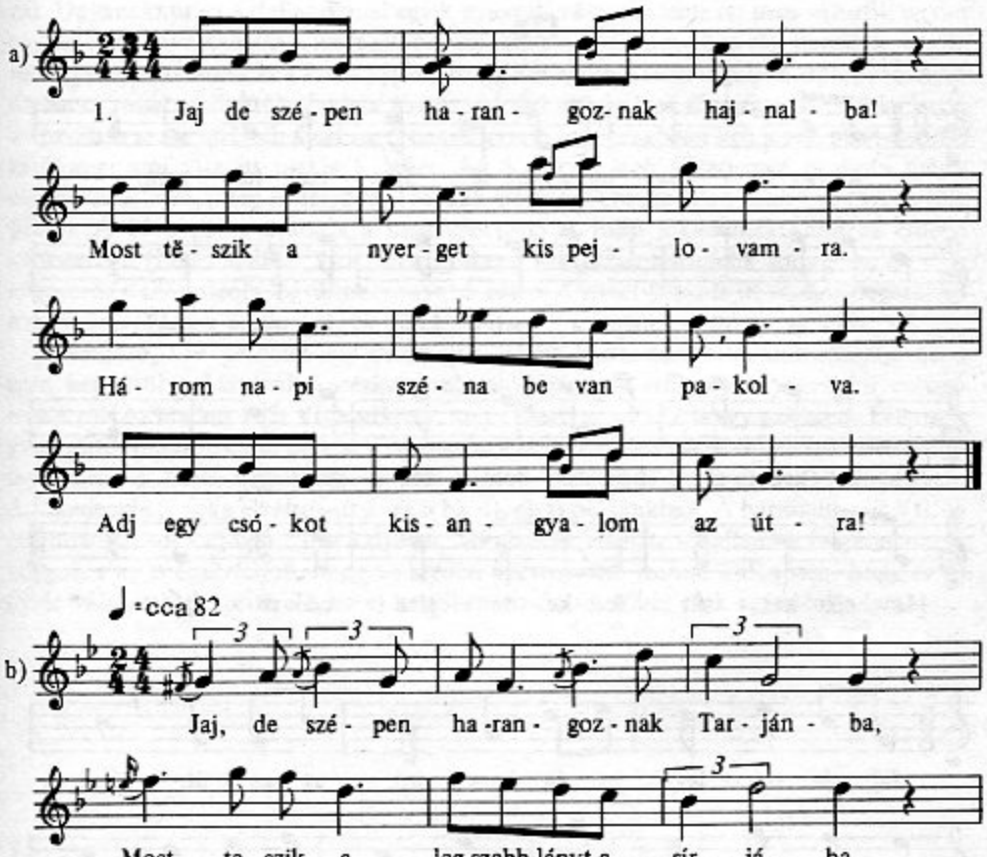
**176**

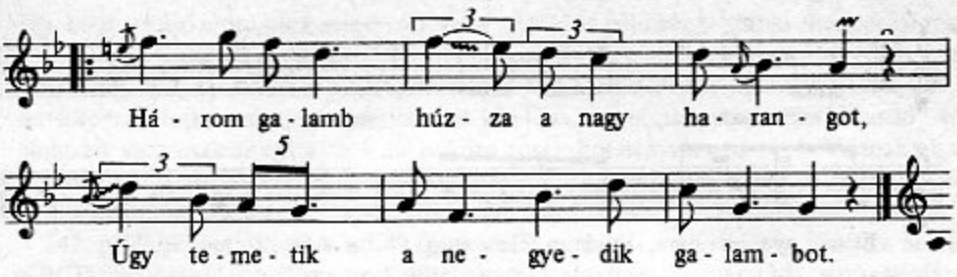





(*a*) Csökmő, Bihar m. 72 é. férfi. Kiss L. gy. 1959. AP 3068/b; *b*) Beleg, Somogy m. férfi. Kiss L. gy. 1959. AP 2976/h)

## 177

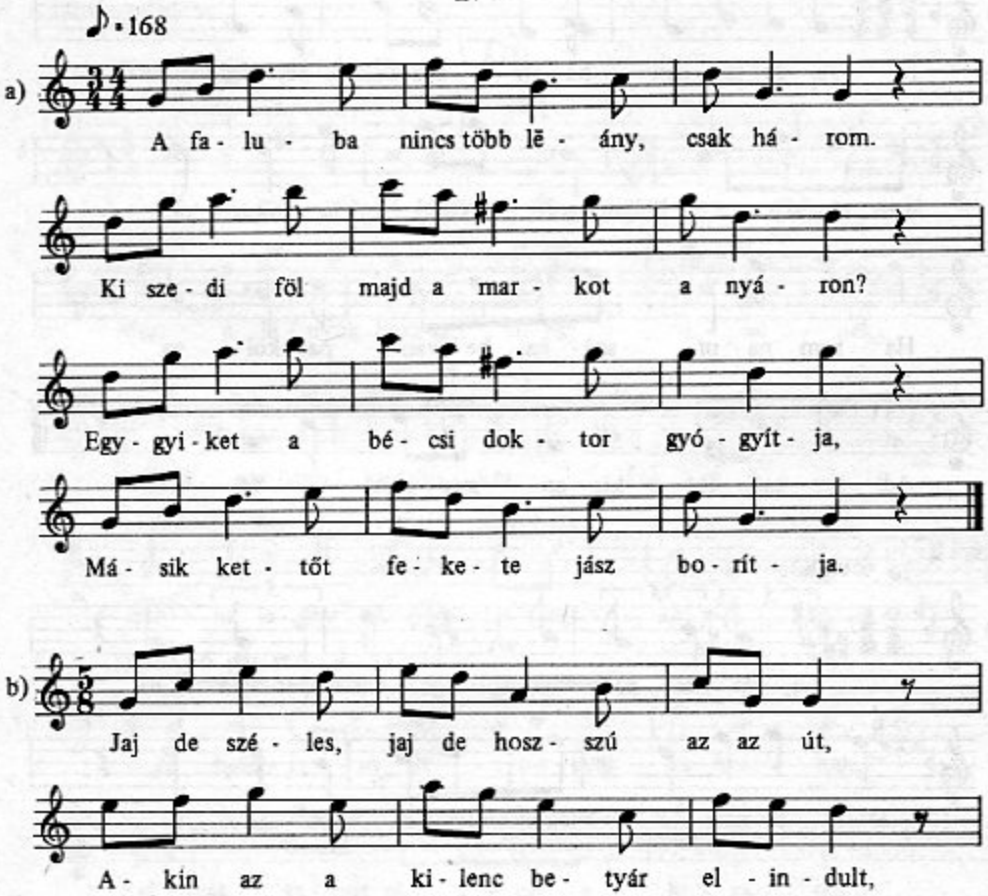


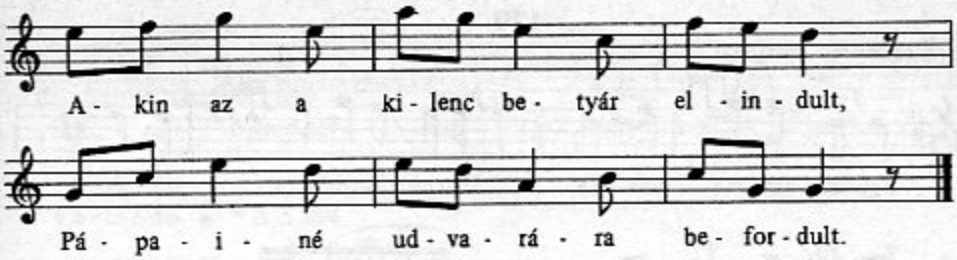



(*a*) Áj, Abaúj m. Vargyas 1961a: 115; *b*) Galgamácsa, Pest m. 63 é. asszony. Bartók J. gy. 1959. AP 2827/a)

Néha még $AA^5A^5A$-ból is alakítanak ABBA-t. A 178. példa mutat ilyen változást, ugyanakkor a ritmus egy rokon aszimmetrikus ritmusba megy át, a mixolíd hangnem hypo-ionba (*c*-ről induló dúr hexachord alsó *g*-re lefutó zárással).

**178**






(*a*) Csurgó, Somogy m. 78 é. férfi. Olsvai I. gy. 1959. AP 2960/c; *b*) Bazsi, Zala m. leány. Bartók B. gy. 1906)

A zárt forma feloldására pedig már láttuk a Jaj-nóták esetét, ahol egy állandóan változó, abban sorismétléseket is alkalmazó variációs gyakorlatot tapasztalunk.

A dallamvonal egyik legfontosabb meghatározó része a sorok záróhangja, a kadencia. Igen sok kadenciaképletről már eleve leolvashatjuk egy-egy ismert dallamfajta vonalrajzát. Ugyanakkor ez a dallamvonal egyik gyakran változó eleme is: nem változik ugyan egyszerre minden kadencia, mert akkor már teljesen új dallam állna elő, hanem az egyik, esetleg az ún. főkadencia a 2. sor végén, amely két egyenlő félre tagolja a legtöbb magyar dallamot. Már említettük, hogy a kvintváltó dalok kötelező főzárlata az 5. fok. Ezt a kvintváltás ténye követeli meg, mert ennek kvinttel magasabban kell lenni, mint a végső záróhang, ami viszont csakis 1. lehet. Az 5. fokon levő főkadencia gyakran mégis elvariálódik $^{b}$3-ra, főleg Erdélyben (124–125. példa), a Dunántúlon néha 1-re (97. és 100. példa). A 171b példa mutatja a magyarországi 5. fokú főkadenciát, ami az erdélyi változatban (171a) leszállt $^{b}$3-ra. Igen gyakran változik a harmadik sor egésze is: ez a négysoros dallamstrófa legváltozékonyabb része. A kvintváltás is itt szokott leginkább elmosódni. (Lásd a 8., 9., 171. és 179. példát.)

Következő, 179. példánk egy kvintváltó dallam kadenciaelváltozásait mutatja be, s ezen keresztül a kvintváltó szerkezet elmosódását egy szűk székely–gyimesi csángó területről. Az eredeti 4 (5) VII szerkezet, ami a cseremiszeknek is egy gazdagon képviselt kvintváltó típusa, tisztán csak a 179a-ban van meg. Az első sor 4. fokra való lecsúszása fennmarad a 7.-en, d)-nek 2. vsz.-ától kezdve, azonkívül a b), c) és f) változatban. A főkadencia 5. foka elváltozott 8.-ra a b), d), e), f) példánkban. A harmadik sor VII.-je elváltozott 1.-re a c)-ben, $^{b}$3-ra a d)-ben. Mindennek ellenére a dallamok összetartozása világos, s az is egyértelmű, hogy az eredeti a kvintváltó forma, különösen, hogy az a) nyolc változatban került elő, az e) kettőben, az összes többi csak egyetlenegyben.

**Parlando rubato**

a)

1. Egy-szer egy ma - dár - ka, Hozzám kezdett jár - ni.

Ab - la - ka-im a - latt, Fész-ket kez-dett rakni.

**Rubato**

b)

1. Volt egy- szer egy ma- dár, S hoz-zám kez - de jár - ni.

Az én ab - la - kim - ba, Fész - ket kez- de rak - ni.

**Rubato**

c)

1. Gyen-ge kis - ma - dár - ka, Hoz- zám kez - de jár - ni.

Vi - rá - gos ker - té - be Fész- ket kez - de rak - ni.

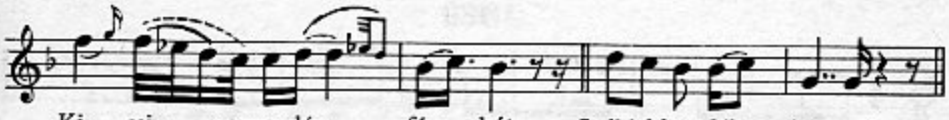
♪=330

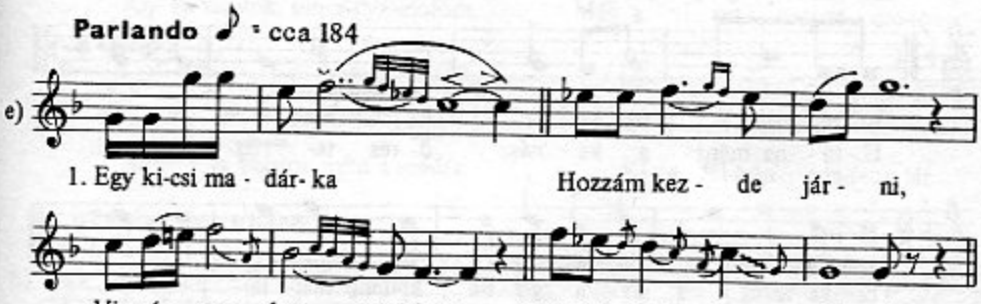
d)

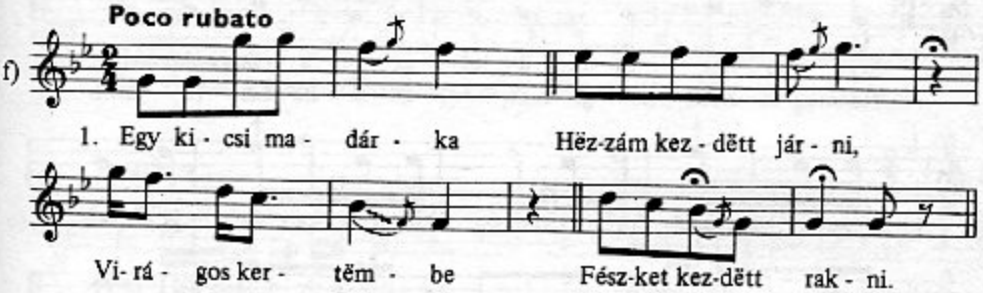
1. Ëgy ki-csi ma - dár- ka Hozzám kezde jár - ni,

Vi - rá - gos ker - tëm- be Fész - ket kez-de rak - ni.

2. De azt az i - ri- gyek Ész - re kez-dé - kə vën - ni,



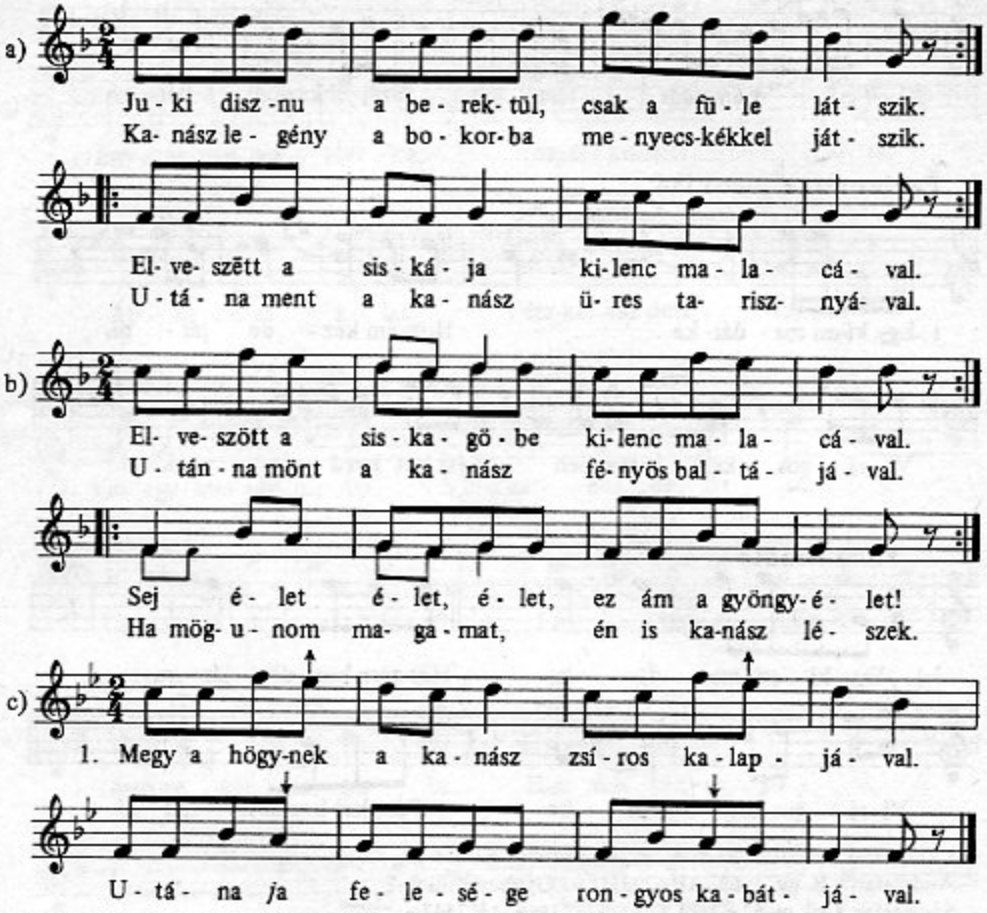




*(a)* Gyimes-Libaváros, Csík m. 42 é. asszony. Kallós Z., Andrásfalvy B. gy. 1963. AP 6223/d; *b)* Gyimesfelsőlok-Sántatelek, Csík m. 62 é. férfi. Ujváry gy. 1969. AP 7547/e; *c)* Gyergyócsomafalva, Csík m. 64 é. asszony. Szabadi M. gy. 1966. AP 6411/h; *d)* Kászonimpér, Csík m. 56 é. asszony. Domokos P. P. gy. 1938. Gr. 44; *e)* Kászonimpér, Csík m. Kodály Z. gy. 1912. Bartók 1924: 43 = Pt 105; *f)* Kászonfeltíz, Csík m. Kodály Z. gy. 1912. SzNd 150 = Pt 107)

Nagyobb elváltozást jelent az utolsó záróhangnak, a finálisnak az eltolódása, mert ezzel a dallam hangneme is megváltozik. Ez ötfokú dalokban nem jelent túlságosan nagy különbséget; többnyire a *la-* és a *szo*-ötfokúság váltakozik a variánsokban azzal, hogy a záróhang a másikhoz képest egy hanggal mélyebbre száll le.

## 180

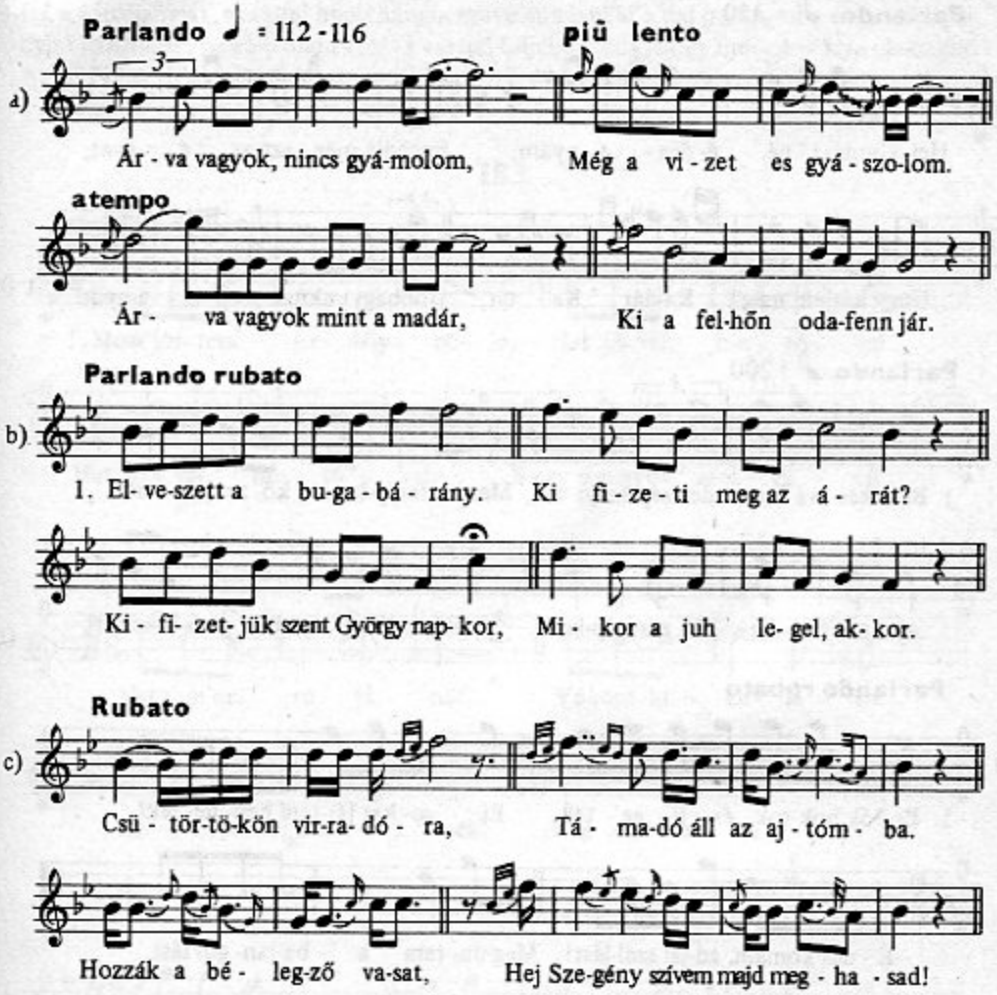



*(a)* Resznek, Zala m. leány. Vikár B. gy. Bartók 1924: 302 = Pt 38; *b)* Kákics, Baranya m. 51 é. férfi. Kiss G. gy. 1934; *c)* Balassagyarmat, Nógrád m. 42 é. juhász. Lajtha L. gy. 1930. MF 2433/b)

Megjegyezzük, hogy a *szo*-végű változat országos elterjedtsége nagyobb, mint a *la*-végűé.

Nagyobb eltérést okoz, ha *do*-végű lesz az ötfokú dal: a dúr-érzés jobban elmossa benne a pentatóniát. Következő, 181. példánk c) változatában alig ismertük fel az összetartozást az erdélyi és az alföldi dallammal, még kevésbé az ötfokúságot, annyira dúr jellegűnek érezte mindenki.

**181**




(*a*) Gyergyóremete, Csík m. Kodály Z. gy. 1910. SzNd 107 = Pt 142; *b*) Kiskunhalas, Pest-Pilis-Solt-Kiskun m. 53 é. asszony. Vargyas 1954b: 22. sz.; *c*) Kötcse, Somogy m. Vikár B. gy. MF 45 II/b)

Az egy hanggal följebb csúszott záróhang még jobban elmossa az ötfokú jelleget. Egyúttal alig felismerhetővé változtatja el a dallamot. Különösen a c–d) variáns tér el jellegében nagyon az ötfokú, eredeti a)-tól (182. példa).

## 182

**Parlando** ♪ = 150

a)

Hej, Gyula- i - né é- dës - a - nyám, Engedje mëg azt az ë - gyet,

Hogy kérjem mëg Ká-dár Ka - tát, Jobbágyunknak szép lë - á-nyát!

**Parlando** ♪ = 200

b)

1. Bé - kés vá - ros de szép helyt van, Mert a temp-lom kö- ze- pén van.

Aj - ta - já - ba ró - zsa-csip-ke, Rá -szál-lott egy bús ger - li - ce.

**Parlando rubato**

c)

1. Er-dők,bok-rok és li - ge - tek, Ej so- kat jár-tam ben- ne- tek!

Ê - des komám, ad-jál szál-lást! Meg-ún- tam a ba-ran- go- lást.

♩ = 168

d)

E-gész nyá - ri ke-re - se- tem Ösz-sze- sze- dem, nin-csen pén-zem.

Jaj Is - te-nem, de szé - gyel- lem, Hogy ez - tet kel - lett meg-ér - jem!

(*a)* Tekerőpatak, Csík m. Bartók B. gy. 1907. Bartók 1924: 19 = Pt 133; *b)* Doboz, Békés m. Bartók B. gy. 1906. Bartók 1924: 187; *c)* Sarkadkeresztúr, Békés m. 69 é. férfi. Vargyas L. gy. 1960. AP 4217/c; *d)* Köröstárkány, Bihar m. Jagamas J. gy. Almási I. 1970)

Tudatos stíluseszményhez való igazodás jele, amikor egy dallamnak kvarttal leugratják a záróhangját, s ezáltal hypo hangneművé minősül át a dal hangsora – vagy fordítva, hypo jellegű, *szo*-végű dallam végét kvarttal följebb viszik, hogy modern dúrrá alakítsák. Az előbbire 183a–c a példa, egyúttal a) és b) a dúr–moll változásra is (maggiore–minore a klasszikus zenében); az utóbbira 184a–b.

**183**

♪ = 164, 160

a)

1. Most jöt- tem Er - dély - bő - lə, Hat ló- val, hin - tó - val.

Hat ló - val, hin - tó - val, S egy ron-gyos szol - gá - val.

b)

Vet-tem ma - ru - já - nát, Vá-rom ki - ke - lé - sit.

Az én é - dö - sem - nek, Meg visz- sza - té - ré - sit.

c)

Hess pá - va, hess pá - va, Csá-szár- né pá - vá - ja!

Ha én pá - va vol - nék, Jobb rëg - gel fel - kel - nék.

(*a)* Istensegits, Bukovina. Kodály Z. gy. 1914. SzNd 72 = Pt 296; *b)* Szentegyházasfalu, Udvarhely m. Vikár B. gy. 1903. SzNd 72 = Pt 295; *c)* Szováta, Maros-Torda m. Vikár B. gy. 1904. SzNd 74 = Pt 293)

**184**

a)

Jaj de so - kat a - rat - tam a nyá - ron!

1. 2.

De ke - ve - set a - lud - tam az á - gyon!
Vesd meg,ró-zsám,vesd meg a slin-gölt á- gya-dat,

Had pi - hen - jem ki ma - gam az a - latt.

♩ = 76

b)

A va - csár - csi ha - las - tó, ha - las - tó,

1. 2.

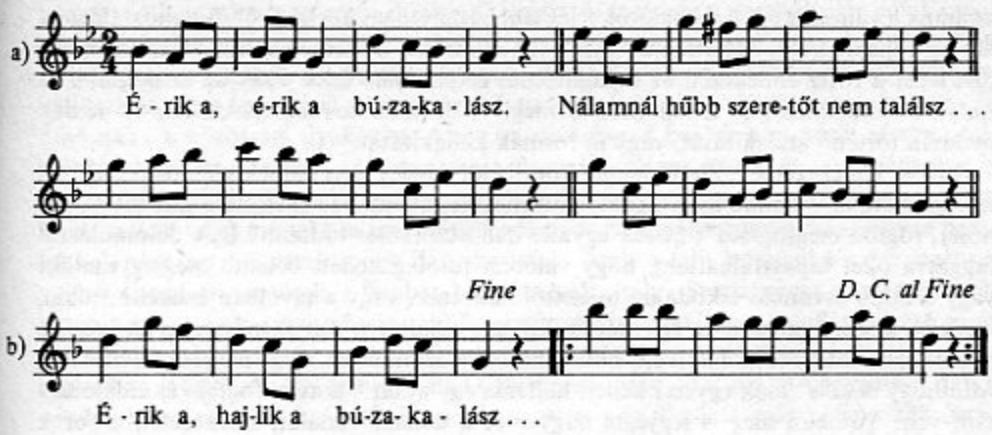
Be- le - *jes*- tēm lo - vas- tó, ko - csis - tó.
Jaj Is - te - nem!Ki vēsz ki, hej, de ki vēsz ki?

Saj - nál - e még én - ge - met va - la - ki?

*(a)* Horgos, Csongrád m. Bartók B. gy. 1906. Bartók 1924: 93/b = Pt 407; *b)* Vacsárcsi, Csík m. Bartók B. gy. 1907. Bartók 1924: 93/c)

Bartók a hypo 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" (Bartók 1924: XLVII). A stílus szellemében való átalakítás igen általános formája a magyar népzenében az ötfokúsítás. Világosan az ízlés működéséről tanúskodik az ilyen átalakításban, amikor ismert müdalt alakítanak át a változatokban. A következő ABCD szerkezetű, érzelgős moll dallamból ABBA szerkezetű ötfokú dallam lett, csak ritmusa és szövege árulja el eredetét (185. példa).

185




*(a)* Közismert; *b)* Áj, Abaúj m. fiatalság. Vargyas L. gy. 1940)

A variálásnak néhány jellemző esetét mutattuk csak be, részletes tárgyalása megfelelő példákkal e tanulmányunkba terjedelmi okokból nem szorítható bele, ez egy nagyszabású, önálló monográfiát igényelne. A következőkben tehát a variálásnak csupán néhány általános törvényszerűségéről kell beszélnünk.

Amint a 169. példában láttuk, a dalok állandóan kisebb-nagyobb változásokat szenvednek, amelyek nem mossák el a létrejött változatok azonosságát. Az ilyen változtatásokat az énekesek nem is veszik észre; ha kérdi őket az ember, melyik alak az igazi, azt felelik: „mindegy az". Az ilyen eltérések a közös énekben néha egyszerre is előfordulnak.

Van példa az ellenkezőjére is: amikor bizonyos változás már feltűnik és szóvá teszik. Áji faluleírásomban idéztem azt az esetet (Vargyas 1941: 51. példa), amikor egy lány dalolását hallgatva megszólalt egy idősebb férfi: „Hát ezt már ki forgatta el?", és eldalolta a szerinte helyes formát. Jellemző, hogy ebben az esetben nem az első sor nagy elváltozását kifogásolta, hanem a fókadencia eltérését. Ha pedig egy korosztályon belül kialakul egy dal „érvényes" formája, akkor kisebb változtatást is szóvá tesznek. Egy változtató kedvű menyecskére egyszer rászólt egy legény: „Nem így van a hangja, itt nagyon felmész", és eldalolta „helyesen"; mire a menyecske válasza az volt: „Mi így daloltuk, igen gyorsan, meg igen magosan." Ha azután ilyen eltérések a közös énekben együtt hangzanak, néhány versszak után a legjobb hangú énekes vagy a többség változatát átveszik, és egybeolvad az ének.

A régi dalok előadásában még nagyobb mértékben éltek e kisebb-nagyobb változtatásokkal. Ott még a díszítmény is fokozta a változékonyságot, hiszen az kevésbé volt megszabva, mint a dallam főhangjai, sőt a főhangokat sokszor díszítménynek énekelték és fordítva. Az énekesnek egy-egy dallamrészhez annyiféle variáns volt a fülében – állandóan variánsokat hallott –, hogy nemigen tudott egy dalt sok versszakos szövegével állandóan egyformán énekelni.

A variálódás a dalnak minden részét eltávolíthatja akár olyan messzire is, hogy az eredeti már fel sem ismerhető. Variánsnak akkor nevezzük, ha valamely jellemző részéről vagy egész menetéről még megállapítható a dallamtörzshöz tartozása. Amikor a változás

ezen is túlmegy, már csak típusrokonságot tudunk megállapítani. Hátravan még, hogy szóljunk a változatképződés okairól, lélektani hátteréről és korlátairól. A változtatásnak három fajtáját különböztethetjük meg: 1. tudattalan, önkéntelen változást, amelynek oka lehet a rossz emlékezet, az önkéntelenül érvényesülő ízlés, vagy az analógia; 2. a tudatos változtatást; 3. a fejlődést, a meglevő formák továbbfejlesztését, új példák nyomán történő átalakítását, vagy új formák kialakítását.

A rossz emlékezetnek, illetve a csak körülbelül megjegyzett dalnak számos példájával találkozhatunk. Állandó nyilatkozata volt énekeseimnek: „Ha énelőttem eldanoltak egy nótát, rögtön megfogtam"; „Csak egyszer hallottam, már tudtam." És a daltanulásról faggatva őket tapasztalhattam, hogy valóban futólag kellett valamit megjegyezniök: vagy a falun átvonuló lakodalmi menettől hallották, vagy a távolban énekelte valaki, esetleg a kocsmában dalolta egy idegen. Egyszer alkalmam volt ellenőrizni is az ilyesféle nyilatkozatot. Egy öreg dalolt egy nótát, amire fia azt mondta, hogy még sosem hallotta. Minthogy neki is „csak egyszer kellett hallania egy nótát", szaván fogtam és eldaloltattam vele. Valóban meg is jegyezte nagyjából a dallam vonalát, szerkezetét, a sorok záróhangjait, csak közben, a kitöltő hangokban volt némi bizonytalanság. Viszont a dallam ez esetben könnyű volt: $AA^5A^5_4A$ formájú, tehát voltaképp csak egyetlen dallamsort kellett megjegyeznie. Általában, amikor az emlékezetben bizonytalanul él a dallam, különösen, ha az öregek olyan dalt tanítanak, amire már nem jól emlékeznek, mindig az analógia segít, a tudatban élő más példák hatása. S ha a tudatban egy stílus uralkodik, akkor annak sajátságai, fordulatai állnak rendelkezésre, a „stíluseszmény" lesz a mintakép. Ennyiben a felejtést „termékeny felejtésnek" kell tartanunk: minden, ami gyenge, ami kevéssé fogja meg a képzeletet, ami nagyon különös, az felejtődik el legkönnyebben, s a nagyon sokszor hallott, nagyon a képzeletre ható, a jónak érzett marad meg, illetve az nyomul be az elfelejtett esetleges helyébe.

Oka lehet a variálódásnak a területi elszigetelődés is. Különösen a nyelvterület peremvidékei azok a régies szigetek, ahol a központban már kihalt divatok továbbélnek, és minthogy egy szűk területen variálódnak, ahol a felejtést nem pótolják állandóan újra beáradó formák, sajátos formát öltenek. A legtöbb eltérést ennek kell tulajdonítani Erdély, még inkább Moldva és az Alföld dallamai közt; többnyire az Alföld formáit kell általánosnak tartanunk még akkor is, ha az erdélyieké sokkal több példányban és hagyományosabb előadásban él.

A tudatos változtatásnak két rugója van: az ízlés és az újító törekvés. Az ízlés legfőbb irányítója a beidegzett stílus. Az ötfokúsításban ez működik, többnyire ösztönösen, de néha már tudatosan is. Egy öregasszony és a menye egymás után énekelte ugyanazt a dalt, az egyik skálaszerű menettel, a másik ötfokú ugrással. Az öregasszony, aki skálaszerűen énekelte, megszólalt: „nekem az úgy szebb, ahogy te danolod". Még inkább megragadható az ízlés működése egy több versszakos dallam változatos felépítésű előadásában. Ugyancsak az ízlésnek kell tulajdonítanunk a kvintváltó dalok harmadik sorában tapasztalható törekvést a nagyobb változtatásra: az ismétlés egyhangúságát akarják elkerülni vele, egyszersmind érzik, hogy a négysoros dallamnak ez az a pontja, ahol a végső lezárás előtt a legnagyobb fejlesztésre van szükség. S a zárt felépítés igénye jelentkezik abban, hogy az ABCD szerkezet helyett különböző ismétléses formákat igyekeznek kialakítani. A stíluseszmény működése mellett az újítás örömét is meg kell állapítanunk a hagyományban: enélkül nem volna fejlődés. Az öregektől gyakran lehet hallani, hogy a fiatalok „elváltoztatik a hangokat", „elbérmálják", „újítanak benne".

Ennek is megvannak a saját típusai. A már említett Áj faluban az egyik harminc év körüli asszony volt az, akit mindenki „újítónak" ismert. „Igazán én a nótának igen sok hangot adtam" – vallotta maga is –, „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. Vagyis van korlátja a rögtönzésnek, az állandó újításnak: a közösségi gyakorlat. Amit az nem fogad be, az nem válik általánossá. Kérdés, hogy az „újítók", akik tágítják a dal variációinak körét, és új variánsokat is létrehoznak, alkotnak-e néha egészen új dalt is. Bartók határozottan tagadja, s a magam tapasztalatai teljes mértékben megerősítik véleményét. Találkoztam ugyanis olyan fiatalokkal, akik azt állították, hogy dalt szereztek. Ezek a falu legmuzikálisabb legényei voltak, hangszert tanultak, a faluban bandát alakítottak. „Szerzeményük" mégsem volt egyéb, mint a „Szőke vize a Tiszának" kezdetű műdal átalakítása. A dallam utolsó sorát megtették elsőnek is, öt hanggal feljebb megismételték, és hallgató helyett csárdás ritmusban játszották. Így lett az ABCD szerkezetű műdalból $AA^5BA$ felépítésű dal, a népdalok egy részéhez hasonló. Vagyis csak variált az illető. A másik, emennek öccse pedig két különböző dalt olvasztott össze, „kontaminált" – lényegesen kevésbé sikerülten. Megjegyzem, egyik forma sem terjedt el még a faluban sem. Elképzelhető természetesen, hogy ennél sikeresebb „fundálások" is történtek vagy történhetnek, a lényeg mégis, hogy nem ez a népdal születésének és életének döntő formája, hanem az állandó variálás.

Kérdés csak az: ha a parasztság csak a stílus mentén tud újra meg újra alkotni, hogy jönnek létre új stílusok? A semmiből? 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 előző stílus. Ami azután valami okból átalakult: idegen, esetleg fejlettebb népekkel, zenékkel való találkozás miatt, újabb időkben különböző korok műzenéjének hatása alatt; elzárt kultúrákban vagy pedig a fejlődés kezdeti fokán pusztán belső fejlődés eredményeképpen, új igények hatása alatt. Ilyenkor vagy átalakul a korábbi stílus, vagy a régi fejlődik tovább, ha másban nem, méreteiben (pl. a cseremiszek kvintváltó dalai hangterjedelemben és sorhosszúságukban). A mi új stílusunk előtt volt a régi stílus – melynek ötfokú fordulatai annyira továbbélnek az újban, hogy egy $AA^5A^5A$ felépítésű palóc dallamot alig különbözteti meg valami egy $A^5A^5AA$ formájú, régi dallamtól, ha ugyanaz a sorok szótagszáma. És volt a sok kisebb „stílus", melyek zenei tulajdonságai továbbélnek az újban, különösen ritmikai és hangnemi vonatkozásban. S kellett hozzá a sok műdal formai hatása, végül, de nem utolsósorban a parasztság életének megváltozása, ami új igényeket, elsősorban derültebb, felszabadultabb élményvilágot vitt bele dalaiba. S a régi ötfokú stílus előtt is volt még régebbi: a siratóban máig fennmaradt ugor zenei világ. Annak fokozatos fejlődése még ma élő példákból is leolvasható. Ugyanakkor formai fejlődését – különböző kötött versszakká – már láttuk a siratórokonság nagyszámú típusaiban. Ilyen belső fejlődésben, valamint az új hatások érvényesülésekor kapnak nagyobb szerepet az „újítók", akik az új lehetőségekkel sűrűbben élnek, az új példákat szívesen felkapják: akár az ötfokú-ereszkedő dallamok átvételekor, valamikor a homályos messzi múlt századaiban, vagy az új stílus előkészülése és kivirágzása idején, a közelmúlt évtizedeiben. Mennél többféle az érintkezés lehetősége egy nép történelmében, annál gazdagabb műveltséggel, annál összetettebb művészettel rendelkezik, annál fejlettebb formákat és nagyobb sokféleséget mutat zenéje is. A mindenféle hatástól elzártan élő népek beérik néhány elemi zenélési formával. Ilyennek találta Bartók a máramaros-ugocsai román zenei nyelvjárás eldugott avasvidéki falvait,

ahol csak a hora lungă dallama élt mint énekelt dallamtípus (egy csak körvonalaiban megadott, recitált-rögtönzött pentachord dallam, hasonló a mi kis siratónk fejlődési fokához), és néhány kétütemnyi hangszeres motívum mint tánczene. Brăiloiu talált ugyanott néhány 3-4 hangnyi 1-2 soros siratót. Ez volt a falvak teljes dalkészlete. Egy másik, Fogaras megyei román falu teljes dalkészlete 150 különböző dallamra rúgott (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.

Ha mostanáig a változásról beszéltünk, lássuk az ellenkezőjét is: az állandóságot. Egy korosztály egy-egy faluban mégiscsak kialakítja a dalok számukra érvényes alakját, ami a „mindegy"-nek számító változtatások körén túl nem engedi változtatni a dalt, megszabja, hogyan kell énekelni. Enélkül a dal életének legfontosabb része, a közös éneklés 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 moldvai tapasztalata szerint fiatalok közös dalolásában még a díszítmények is hajszálra pontos egyformasággal hangzottak el. Annak a stílusnak tehát szintén élt egy kialakult, „pontos" formája egy-egy faluban, vagy legalábbis annak egy-egy korosztályában, közös fonójában. E kialakult, közösségi forma mellett egyéni előadásban, maguknak való éneklésben Moldvában is élhettek változatos felépítéssel, nagyobb variációkkal. Nyilvánvaló, hogy ennek éppúgy megvan a lélektani szüksége, mint a közösségi éneklés szabályozott formájának. Mint ahogy a változtató, mindig újító egyéniségek mellett megvannak a hagyományőrző, a leszűrt eredményekhez ragaszkodó, a „legjobb formát" továbbadó egyéniségek is. De maga a variálás tulajdonképpen sosem csak elváltoztatás, legalább ugyanannyiszor „visszaváltoztatás" is. Hiszen a variálók bizonyos alaplehetőségekkel élnek, amelyekkel egy dallamnak több lehetséges megoldását adják, de egy tág körön belül mindig megmaradnak. Néha túlviszik ezen a körön, akkor válik már önálló új dallam belőle, vagy valami, ami egy másik típushoz közeledik. Ezek mellett azonban számtalan variáció mindig a körön belül marad, s újraalkotja az alapformát. Néha csodálatos szívóssággal születnek újra egy-egy továbbfejlesztett dallamcsalád ősi alapformái. Például az MNT VI. kötetének I. típusában újra meg újra felbukkannak 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 éppen ezért van a legrégebbi daloknak is annyifelé továbbvezető kapcsolatuk.

A változásnak és maradandóságnak ebből az együtteséből bontakozik ki a népzenének variánscsoportokból álló összképe, amit Bartók fogalmazott meg (Bartók 1924: VI), s azóta mindenki, aki a változatok teljes gazdagságával ismerős, újra meg újra kénytelen hangoztatni: „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 a 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* változhat-

nak 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 van, szétszóródás, differenciálódás, hanem közeledés is, hasonlóvá válás, konvergencia.

Ha pedig nem a származás kérdését boncolgatjuk, hanem az összképet tartjuk szemünk előtt, akkor a népzene egésze állandó és sokféle irányú egymásba fonódás különféleképp rokon változatsorokkal, egymástól alig valamiben különböző dalok sokaságával. Erről akartam fogalmat adni, amikor a közösségi alkotásról szóló tanulmányomban (Vargyas 1955a, újraközölve Vargyas 1981: 190. példa) bemutattam egy szorosan meghatározott dallamcsoportot egyetlen faluból, amely különböző énekesektől különböző alkalmakkal és szövegekkel mint egy sor külön dal került elő. Sokszor alig lehetett megkülönböztetni egyiket a másiktól, s csak a külön szöveg meg az énekesek határozott állítása – hogy „az más" – különbözteti meg őket. Az egész együtt szinte egyhangú monotóniát áraszt. Milyen lenne egy ilyen összeállítás a virágzó stílus egészéről az egész nyelvterület teljes variánsanyagából! Erre az állandó sarjadásra, elágazásra és egymással való kereszteződésre a vegetáció képe a legközelebbi hasonlat. Bartók ezért alkalmazza a „parasztzenére" a vegetáció hasonlatát (1924: VII): „Ép olyan természeti tünemény, mint pl. az állat- vagy növényvilág különféle megnyilvánuló formái." Akik ezt a burjánzást nem ismerik a változatok tömegéből és a gyűjtési tapasztalatból, hanem csak a publikált változatokból a többnyire kiemelt, egymástól legtávolabb álló, különösen szép darabokat ismerik, íróasztaluk mellől mosolyogni szoktak ezen a szemléleten, „romantikusnak" bélyegzik, mert csak az egy mű–egy szerző magaskultúrai lehetőségét ismerik, s csak azt tudják elképzelni ezekre a külön műveknek látszó s gyakran igen magas művészi értékű darabokra is. Azonban aki számára ismerős a változatok gazdagsága, a variálás gyakorlata, és a népdal életét a közösségben vizsgálja, a folklorista tisztában van vele, ebben a vegetációban mennyit kell tulajdonítani az egyes emberek külön hozzájárulásának, s mennyit az őket körülvevő hagyománynak. S világosan látja, hogy a zenei néphagyomány (s a vele szorosan összefüggő népköltészet) nem egyéni alkotások összessége, hanem az egész nyelvközösségnek sok ezer éves fejlődésében apró lépésekkel továbbfejlesztett, közös teljesítménye – közösségi alkotás.

# ELŐADÁSMÓD

Az új stílus dalait másképp énekli a fiatalság, mint a régi stílus dallamait az öregek. A régi dalok előadásmódja az a legfeltűnőbb sajátság, ami oly vonzóvá teszi még a legegyszerűbb, pár hangból álló dallamot is. Ezzel az előadásmóddal „felöltöztetve", még a stílustól idegen, jellegtelen dalocskák is élményt tudnak nyújtani. Lássuk tehát azokat a sajátságokat, amelyek kívül esnek a dallam szigorúan értelmezett saját tulajdonságain, amit az énekes ad hozzá minden dalhoz az előadásban. Ezek: az énekes hangszíne, a választott hangmagasság, az egyéni vagy területenként szokásos tempó, a kezdő lendület, amely a dallam tempóját, ritmusát is befolyásolja, idetartozik az előadás színezése vagy a színezéstől való tartózkodás, a hangerő vagy annak változásai, s mindenekelőtt idetartozik a díszítés, a dallamhangokon felül alkalmazott díszítőhangok, amelyekkel az énekes körülfonja a dallam hangjait. Ezek mellett hozzátartozik még az a variálás is, amit egy énekes egyetlen több versszakos dal előadása alatt tesz a dallamon. Ez ugyan tulajdonképpen a variálás kezdete, de ilyenkor az énekes tudatosan egyetlen dalt énekel, a kisebb-nagyobb változtatások tehát csak annak változatosságát szolgálják, új meg új megvilágításba akarják helyezni a dallamot, különösen, ha ez a díszítés változásaival is együtt jár. Ez tehát szorosan hozzátartozik a dallam megszólaltatásához, a megszólaltatással együtt járó értelmezéséhez. (Lásd pl. a 9. dalt és nagyobb szabadsággal – szótagszám-változtatással is – együttjáróan az 1. példát.)

A népi előadást a hangszín különbözteti meg legjobban a tanult énekesek énekétől. A nép, ha dalol, mindenekelőtt szöveget mond torzítatlanul, a tájszólás erős színeivel, emellett énekel, ahogy tud. A tanult énekes és a műveltek általában mindenekelőtt szép hangot akarnak „képezni", emellett mondják a szöveget, ahogy lehet. Ezért a népi éneklés mindig természetes, viszont sohasem éri el a tanult énekes hangszépségét. És természetesebb abban is, hogy sohasem törekszik minden egyes hang szép megformálására, tehát sokkal jobban tudja megformálni a sorokat, a dallamegységeket. Mindez hangzásban is nagy különbséget jelent. Ugyanakkor a népi előadásban is van különbség. Legnagyobb a régi és új stílus között. Az új dalokat erős, csengő mellhangon éneklik. A régiek előadásáról Kodály azt írja: „Az öregek, különösen Erdélyben, egészen más gégebeállítással, a közönséges beszédtől elütő, megilletődött, ünnepi vagy derűs: egyszóval sokféle hangszínnel énekeltek" (Kodály 1937: 39). Aki egyszer hallotta Kallós *Balladák könyve* hanglemezének 6/a darabját, tapasztalhatja, mit nyer a díszítéstől egy még dallamnak is alig nevezhető, három hangon recitáló zenei mag. A három hangot körülburjánzó, furcsa, préselt hangszínű díszítmények és a sűrű hangismétlés sajátos

hatása teszi ezt az éneket olyan megragadóvá és egyedülállóvá. Egészen más jellemzi a mezőségi énekeseket. Ők a nagy magasságban feszített, érdes éneket kedvelik. Ez a fajta éneklésmód régi lehet, és másfelé is találkozunk vele, még új stílusú dalok előadásában is. Az ájiak is „oj igen fel" szerettek énekelni, s az egyik alt hangú lánynak bele is fájdult az ér a homlokán a templomi feszített éneklésbe. Azonban akár a régi stílus él még valahol, akár az új, egyben mind hasonló: a paraszti előadásban nincs színezés, megjátszás, „előadás". Változatlan, egyenletes hangszínnel, a hangerő színezésre törekvő változtatása nélkül hangzik el az egész ballada vagy a 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 alig halljuk. De ennek nincs dinamikai árnyalás jellege. Újabban Paksa Katalin összegyűjtött néhány szándékosnak látszó dinamikai árnyalást (lásd Pt 16 harmadik sora végén, 105 második üteme végén stb.). Ezek azonban kivételek, nem jellemzők az igazi, régi stílusú előadásra.

Az új stílusban kétféle énekmód szokásos: az egyik derült, harsány, gyors, s ennyiben merev éneklés; a másik lassú, kötött, minden hangot jól kihúzó ének, különösen kezdéskor, amikor a lányok még magukban vannak a fonóban és várják a legényeket. Újabb felvételeken, különösen idősebb asszonyok énekében már majdnem csak ezt a „kezdő" hangulatú éneklést hallhatjuk. De akár gyors, akár lassú az ének, mindig egyenletes és egyszínű. Az öregek a balladát is ezzel a színezés nélküli előadással szólaltatják meg. Azt is tapasztalták az első gyűjtők, hogy a legrégiesebb hagyományt őrző öregek balladát és hozzá hasonló hőfokú lírai dalokat behunyt szemmel, merev tartásban adtak elő. Néha egyik tenyerüket a fülük mögé tartották ének közben (Sárosi 1973: 12. kép). Behunyt szemmel, hátrabillent fejjel előadott balladát ír le Cecil Sharp is az Appalach-hegységből; a fül mögé tartott tenyérrel pedig mongol énekest láttam énekelni. Ugyanezt figyelte meg Andrásfalvy Bertalan albán epikus énekeseknél. E gesztusokban tehát általános emberi magatartás jelentkezik. 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 mellizmával is kiemel a gyors hangok közül. Ez világosan előadási sajátság, ami belső feszültségből ered és feszültséget éreztet. Teljesen azért a színezés sem hiányzik a népi gyakorlatból. Bizonyos műfajok megengedik: bordalok, mulatónóták, tréfás, jelenetszerű darabok, obszcén vagy kötődő táncdalok. Ezekben éreztetik a csattanót, a tréfát. Általában a jókedvet szokás jobban kifejezni, a bánat tartózkodóbb.

A díszítésnek ma már szinte csak Erdélyben, főleg Gyimesben és Moldvában él igazi hagyománya. A gyimesi, majd az országos díszítési gyakorlat elemzésében Paksa Katalin (1979; 1980c; 1982) megállapította, hogy bizonyos szabályszerűségek érvényesülnek. A második és negyedik sor kadenciája díszítetlen, hogy a dallam két fő pillére kiemelkedjék a díszítmények közül. Ugyanakkor a dallam bizonyos pontjai viselik a leggazdagabb díszítményeket: a sor eleje és a sor záróhangját megelőző hangok, valamint az 1. és 3. sorok záróhangjai. Kvintváltó dalokban a magas és mély rész egyező pontjain az azonos díszítmény is kiemeli az egyezést. Vagyis a díszítmény a forma kiemelését szolgálja. (Legalábbis a magyar gyakorlatban. A bihari románok rendkívül gazdag díszítményei viszont éppen el akarják tüntetni a sortagolást, s a három sort egyetlen ívbe akarják összefogni.) Ezek az általában érvényesülő szabályosságok teszik lehetővé, hogy a közös éneklésben a díszítmények is egységesek legyenek, amint azt még Veress Sándor tapasz-

talta Moldvában a harmincas évek elején. Viszont magános énekben a különös egyéniségeknek néha alkalma van túlmenni a szabályokon is (Paksa 1979). Anélkül is lehet azonban gazdagon ömlő díszítményekkel és alkalmi variációkkal az előadásnak művészi fölépítményt adni. Díszített énekmódot ma már csak kivételesen találunk a Dél-Dunántúlon, a palócok közt, s szinte teljesen eltűnt az Alföldön. Borsai Ilona vizsgálata (Borsai 1959) viszont ki tudta mutatni az új stílusban, hogy a hajlítások – a régihez képest szerény formában – bizonyos törvényszerűséggel jelentkeznek, és bizonyos nagyobb hangközök kitöltésére, csúcspontok kiemelésére s a dallam főhangjainak érzékeltetésére szolgálnak. Egyszersmind ezek a váltóhangok, előlegzések és hangközkitöltő lépések megegyeznek a 16–17. századi díszítőeljárás szokott fogásaival. Ugyanezt állapította meg Paksa Katalin is a gazdag díszítések és a barokk kor díszítőeljárása kapcsán. Itt tehát az emberi ének általános követelményei érvényesülnek.

A változatosságra törekvő, zenei felépítést kialakító előadás megkívánja a feszes ritmus „pontozásának" szabadabb alkalmazását is. Áji monográfiámban példákat közöltem arra (1941: 61–68), mint törekedett egy jó dalos lány a pontozás egymásutánjában a zenei felépítésre és változatosságra – sokszor még „szabálytörést" is vállalva. Viszont vannak már-már előadási modorossággá váló szokások is: az oktávtörés – ami gyakorlatlan gyűjtőket sokszor lehetetlen dallamok följegyzésére és megtanulására késztet – és Erdélyben, talán román hatásra, az utolsó szótag, sőt szótagcsoport elnyelése, ami, ha következetes, a magyarban nagyon különös hatást tesz. A Mezőségen, Gyimesben még igen sokszor énekelnek együtt a cigányzenekarral. E gyakorlatnak van egy sajátos eredménye: a zenészek ismétlik a dallamsorokat, az énekesek viszont csak minden második sorra énekelnek rá szöveget. Gyimesben egy régebbi hagyománnyal is találkozunk: a (vak) zenész énekel és hegedül egyszerre. Gvadányi a 18. század végén még Bereg megyében, Badalón figyelte meg ugyanezt: „Putyu volt a neve, ki elöl hegedült... Bal szemére vak volt, a háta volt görbült; Ha vonta, dalolt is, hegedüjére dűlt."

Összefoglalva a népi előadásról mondottakat, megállapíthatjuk, hogy az minden nagyfokú tartózkodása és póztalansága ellenére is igen hatásos zenélési és éneklési módokat alakított ki a zenei hagyomány megszólaltatására; közös jellemzőjük inkább az elmélyedés, semmint a hatás keresése.

# HANGSZERES ZENE

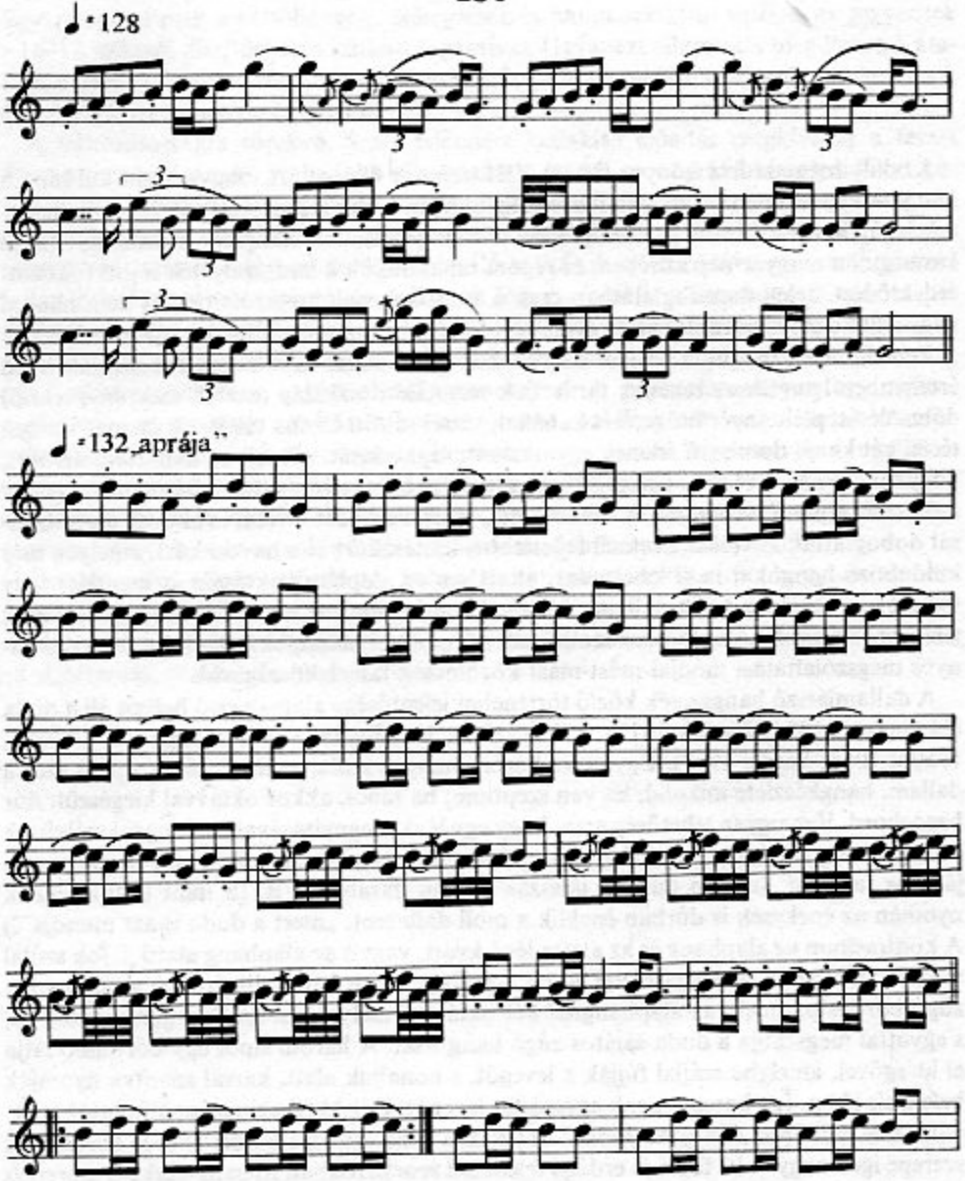
Kodály még azt írta könyve (1937) VIII. fejezete elején: „A magyar nem különösen hangszerkedvelő nép." Ezt a tételt azonban minden újabb tapasztalat cáfolja. A hangszerek legújabb részletes tárgyalása (Sárosi 1967) igen sokféle hangszer használatát tudta kimutatni a magyar nép körében, és régóta tapasztaljuk a hangszerjáték iránti fokozott érdeklődést. Jelen összefoglalásban csak a valóban *zenét* megszólaltató (s nem hangot vagy zajt keltő) szerszámokat tárgyalom, s főleg a rajtuk megszólaltatható zene érdekel.

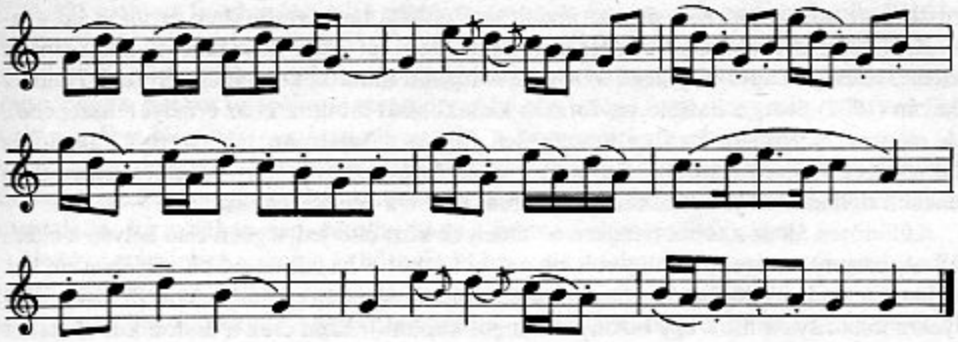
Zenének nevezhetjük a dallam nélküli ritmust is, ha az tánc kíséretéül szolgál. Ilyen értelemben hangszeres zenének tarthatjuk rezonáló deszkalap (asztal, szekrény, teknő) dörzsölését, pléhtányér ütögetését kanállal, vízzel töltött kanna tetejének ütemes veregetését, két kanál domború felének egymáshoz csapkodását, sőt Ájban hallottam arról is, hogy tánchoz kizárólag az összevert sarkantyúk pengése adott ritmuskíséretet. A regősök hangszere volt a köcsögduda és a láncos bot, amivel a földet verték, és az ének alapritmusát dobogtatták ki velük. Ezeknél fejlettebb a kanászkürt és a havasi kürt, amelyen már különböző hangokat is ki lehet adni: általában az alaphang oktávját és kvintjét, vagy kvintjét és nónáját. Azért dallamról még ebben az esetben sem lehet szó, inkább csak jeladásról. Ugyancsak jeladásra szolgálnak a templomi harangok, amelyeknek hagyományos megszólaltatási módjai mást-mást közölnek a falu lakosságával.

A dallamjátszó hangszerek közül történelmi jelentősége alapján első helyen áll a duda (Madarassy 1934; Bartók 1911a, 1912a, 1931; Kodály 1973: 85; Manga 1939, 1950a, 1950b, 1965; Sárosi 1967). Egyszerre három hangot szólaltat meg. Játszósípján szól a dallam, hangkészlete mixolíd, ha van szeptime; ha nincs, akkor oktávval kiegészült dúr hexachord. Van ugyan lehetőség arra, hogy egy lyuk megnyitásával fél hanggal mélyítsék a skálát, s így moll terc és a hiányzó szeptim is megszólaljon, de ezzel csak nagyon ritka játékos tud élni. Inkább dúrban játsszák a moll darabokat is. (S mint láttuk, ennek nyomán az énekesek is dúrban éneklik a moll dallamot, „mert a duda is azt mondja".) A kontrasípon az alaphang és az alatta lévő kvart, vagyis az alaphang alatti 5. fok szólal meg: ezzel állandó ritmuskíséretet adnak a dallamhoz. A harmadik szólam az állandóan zúgó bordósíp, amely az alaphangnál két oktávval mélyebben szóló orgonapontot ad, s egyúttal megszabja a duda sajátos zúgó hangzását. A három sípot egy bőrtömlő látja el levegővel, amelybe szájjal fújják a levegőt, s hónaljuk alatt, karral szorítva nyomják bele a sípokba. Így kapnak azok egyenletes levegőt. Dél-Magyarországon fújtatót használnak a tömlőhöz (Vargyas 1954a: 11; Paksa 1969, 1980a; Sárosi 1967). Történelmi szerepe igen nagy volt: főúri és erdélyi fejedelmi zenekarokban fő hangszerként szerepelt (akárcsak francia királyi udvarokban).

A duda az egyetlen olyan hangszerünk, amelynek hangszerhez kötött, saját zenéje van. Ezt a muzsikát a hangszer sajátságai alakították ki. Minden dudás ismert bizonyos szövegtelen figurációkat, 2-4 ütemnyi motívumokat, amelyeket egy-egy szöveges dallam után játszottak utójátékként. *Aprája, aprózás* a neve (186. példa, további példákat lásd Vargyas 1956).

**186**

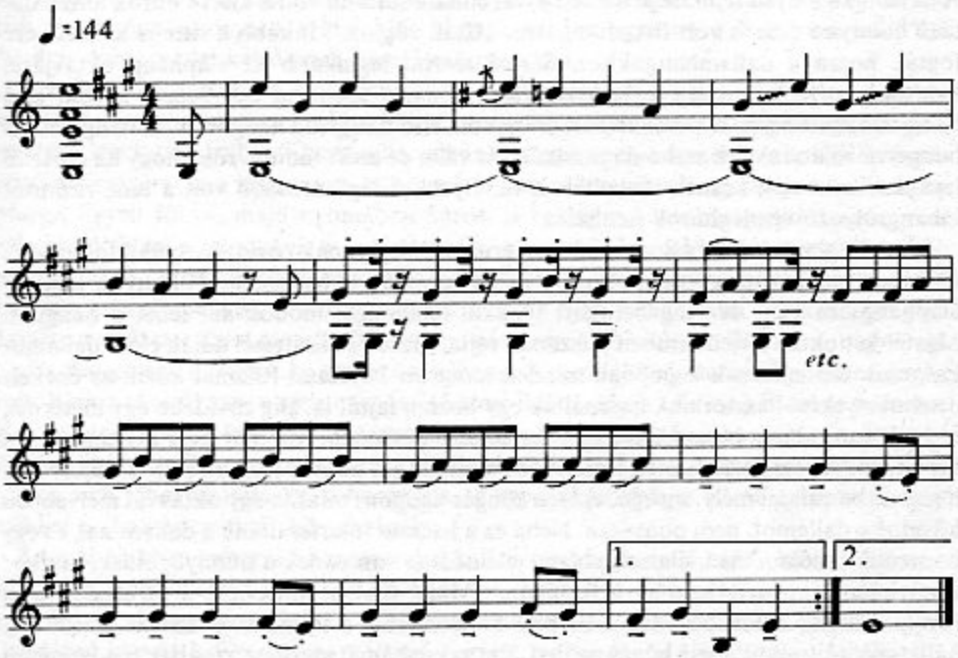




(Nagymegyer, Komárom m. Bartók B. gy.; MF 797/a és 788/a)

A következő példán láthatjuk, hogy a cigányok áthangolt hegedűn utánozzák a dudajátékot az „aprájával" együtt:

**187**




(Dudanóta. Balassagyarmat, Nógrád m. Lajtha L. gy.; MF 2440/c = Vargyas 1956: 12. sz.)

Bartók a máramarosi román cigányok által játszott hegedűdarabokról is kimutatta, hogy a duda „apráját" és előadásmódját utánozzák. Nem csoda tehát, hogy a cigányok által játszott verbunkosokban is megtaláljuk a dallam utáni figurációkban, az ún. „dísze"

részben az aprája-muzsika maradványait, sőt erdélyi táncdarabokban ez máig élő gyakorlat (Vargyas 1956). Újabban Halmos Béla (1982) egy egész széki táncfolyamat zenéjét elemezve csupa „aprája" jellegű motívum sorozatát mutatta ki a tánckíséretből. Halmos István (1977) pedig a hangszeres formák kialakulását mutatta ki az erdélyi tánczenéből. A magyar hagyományban ez az egyetlen fajtája a sajátosan hangszerből fakadó és hangszeres eredetű zenének. Egyébként a zenészek ismert (vagy egyelőre ismeretlen) énekelt dallamokat játszanak a hangszeren, illetve a zenekarokban.

Különösen áll ez a többi hangszerre, amelyek közt elterjedtségben első helyen a citera áll. A harmincas években alig volt olyan falu, ahol a házak nagyobb részében ne lett volna citera. Ezek többnyire diatonikusak voltak, egyetlen „kóta"-sorral (fokok, amelyekre leszorítva a húrt, egy bizonyos hangot kapunk). Ezen csak a diatonikus skálákat lehetett játszani, kromatikus félhang hiányában. Mellettük voltak a két kóta-sorú citerák, amelyeken – mint a zongora fehér és fekete billentyűi – egymás mellett voltak a kromatikus félhangok is. Újabban ezek szaporodtak el. A diatonikus fajtán tudni kellett, melyik fokon kezdjék el a mixolíd, fríg vagy dór darabokat. Jobaházán (Sopron m.) egy tíz év körüli fiúval tettem próbát e tekintetben, s mindig pontosan tudta, hol kell kezdenie a darabot. Újban pedig tanúja voltam, amikor egy jó dalos lány rászólt a bátyjára, aki egy dalt próbált elkezdeni a citerán: „Nem jól kezdted, egy számmal fejjebb kell." A dallamjáték ilyen fejlettsége mellett jóval elmaradottabb volt a kísérő húrok használata. Többnyire nem is volt összehangolva. „Csak zúgjon." Inkább a ritmus kiemelésére fogták hozzá a dallamhangokhoz. Sárosi szerint leginkább az alaphang oktávjára, kvartjára, néha egymásra következő két kvartjára, sőt néha egy ismert népdal első hangjaira, különösen hypo-skálában mozgó dal első hangjaira hangolták. A hangszer kis hangereje miatt inkább otthoni muzsikálásra való, de azért tudunk róla, hogy ha erősebb hangszer nem volt kéznél, táncoltak is rá. Ilyenkor legfontosabb volt a tánc ritmusát kihangsúlyozó vendéghúrok hangzása.

Jelentőségben a citerával vetekedik a furulya, főleg annak rövid, hatlyukú fajtája. Ez általában a pásztorság kezén él, de a falusi lakosság is használja. Többnyire mixolíd alaphangsora van, de félig befogott lyukkal félhanggal módosítani lehet a hangjait. Másfél-két oktáv terjedelemben játszanak rajta. Gazdag díszítéssel adják elő a dallamokat, ezek hasonlítanak legjobban minden hangszer hajlításai-futamai közül az énekelt díszítményekre. Pásztoraink használtak egy hosszú fajtát is, alig rövidebb egy méternél, öt lyuk van rajta, s használható hangterjedelme egy nóna. Ma már csak a Dunántúlon került elő. A régi furulyajáték legfeltűnőbb sajátsága, hogy a játékos bele is dünnyög a hangszerbe valami mély, morgó, erősen zöngés hangon: mintha egy oktávval mélyebben követné a dallamot, nem pontosan. Néha ez a basszus interferálódik a dallammal, és egy harmadik „szólam" is hallatszik. Nagy jelentősége van ennek a dünnyögésnek, amikor kivételesen tánchoz játszanak a furulyán. „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" (Martin 1967c: 145. l., 8. j.). Néhány műfajhoz nélkülözhetetlen a furulya. A székely és a bukovinai betlehemes játékban a befejezéskor furulyára táncolnak a pásztorok, közben pedig avval „hőmérőzik" az „Öreget". A „Molnár kutyái" énekében pedig avval hívja a megtámadott molnár segítségül a kutyáit.

A két említett furulya mellett a moldvai csángók egy kezdetlegesebb furulyafélét is ismernek, a „tilinkát" (csilinkát). Ez játszólyuk nélküli cső, vége nyitott, befúvásnál rézsútos éle van, amely a befúvott levegőt hasítja. A felhangok aszerint szólalnak meg rajta, hogy a játékos ujjával alul mennyire zárja el a levegő útját, vagy milyen erősen fúj bele a csőbe. Nevének országos elterjedése, s hogy a primitívebb fűzfasípra vitték át nevét, bizonyítja, hogy valamikor mindenütt ismerték. Emsheimer kimutatta róla, hogy finnugor eredetű hangszer. (Ezt újabban írt levelében visszavonta, mert más népeknél is megtalálta. Ez azonban nem cáfolja, hogy a finnugoroknál is ősi örökség.)

Nemrég már csak Szentesen és környékén ismerték a tekerőt (nyenyerét, forgólantot), pedig valamikor szintén nevezetes hangszer volt, s a 18. században még a francia királyi udvarban is használták. Ez is egy állandóan hangzó basszus-húr fölött adja a dallamhangokat, amit a billentyűnek a húrhoz való szorításával lehet létrehozni. Tánchoz pedig sajátos ritmust tudnak kihozni egy fanyelv beillesztésével és a forgató nyél csuklóból történő rángatásával („Recsegős játék").

Meg kell még emlékezni az ütőgardonról, amely csak ritmuskíséretet ad a hegedűhöz. A gardonon három húr mély alaphangra van hangolva, a negyedik pedig a kvintre. Bottal ütik, illetve felváltva felcsípik a húrt, amely visszacsapódva a fogólapra csattanó hangot ad. Így a tompa ütés és a csattanás váltogatása igen jellegzetes ritmuskíséretet ad. Föltehető, hogy a régi magyarság igen fejlett dobzenéjének maradványa él tovább ebben a kíséretfajtában, s a kialakult hegedű–gardon együttes a Balkánon máig élő furulya–dob egykori kettősének kései leszármazottja.

Ezzel már eljutottunk a hangszeregyüttes legegyszerűbb fajtájához. Mielőtt továbbmennénk ezen az úton, egy kis kitérőt kell tennünk egy igénytelen „hangszeregyüttesre", amely a legcsattanósabb választ adja népünk hangszer és harmónia iránti állítólagos közömbösségére: ez a kolompok, harangok és csengők együttese egy nyájon belül. Luby Margit figyelt föl rá, majd nyomában Sárosi is beszédes adatokat gyűjtött arra, mint válogatják össze a pásztorok a nyáj csengőit, a legmélyebb kolomptól a legvékonyabb pergőig, hogy összehangzóan, harmóniában szóljanak. Vásárra magukkal vitték az egyik kolompot vagy csengőt, s ahhoz választották az újat, néha ötven lépés távolságból figyelve a szólását. Ezért mondhatta egy régi pásztorról Hárskúton (Gömör m.) egy öreg: „...ha végigment a reggeli harmaton a felhangolt csordájával, hát az egy istentisztelet volt. Bújjon el ettől még a szentmise is." (Sárosi Bálint szíves közlése.) Érdekes és fontos ez a pásztori gond a harmóniára, mert máskülönben népünk valóban nem fordít nagy gondot rá. Itt nyilván az az oka a különleges érdeklődésnek, hogy sem dallam, sem ritmus nem jöhet számításba, a harmónia az egyedül lehetséges eleme a zenének, amit ezekkel a „hangszerekkel" kihozhatnak.

A továbbiakban már gyári hangszereket kell tárgyalnunk, amelyekből különféle összeállításban „specialisták" alkotnak együtteseket. Ezek legkisebb egysége a hegedűs (primás) és kontrás együttese. Széken a cigányok emlékezete szerint is ez volt valaha a banda. Gvadányi idézett helye is ilyen kéttagú bandát említ. Ám a hegedűt és különösen a kontrásét, vagy a brácsát nem a mai módon tartották, hanem a mellre támasztva függőlegesen, s ugyancsak függőlegesen húzták rajta a vonót. Így élesebb hangot adott, egyúttal kevésbé fárasztott. A magyar és európai hegedűábrázolásokon végig lehet követni ezt a tartást a középkortól a 19. századig, a mai lengyel, sőt appalach-i népi zenészekig. (Lásd 1–3., 5–9., 11., 13., 14., 18–22. kép.) A brácsás-kontrás Közép-Erdély-

ben három hangból álló harmóniákat játszik. Hangszere lapos pallójú, hogy a három húrt egyszerre lehessen megszólaltatni: hangolása *g, d, a*.

A cimbalom régen szólóhangszer lehetett, ma már csak bandában szerepel. A régies játékstílus keményebb volt, valószínűleg be nem kötözött faverővel játszottak, mint talán 7., 9., 14., 17. képünkön is látszik. A cimbalmos is, a primás is a dallamot játssza, csak mindkettő másként cifrázza. A cimbalmos néha szintén futamokká bontja fel a dallamot, máskor harmóniafelbontásokat alkalmaz. A régi cimbalmot vagy nyakban hordták, vagy hordóra, asztalra tették, hogy jobban rezonáljon.

A magyarországi cigányzenekarok már funkciós harmóniákkal kísérik a dallamokat. De a mezőségi bandák még régies harmonizálási hagyományt követnek: a dallamhangokra épült dúr akkordokkal kísérik a primást. Természetesen nem minden egyes dallamhang alá kerül új harmónia, s így az akkordok kapcsolatában modális jelleg érezhető. Újabban a parasztok is egyre több helyen alakítanak bandát, sőt a népdalversenyek hatása alatt citerazenekarok és más összetételű együttesek is összeállnak. Ez azonban már kívül esik a hagyományos zenélés határain.

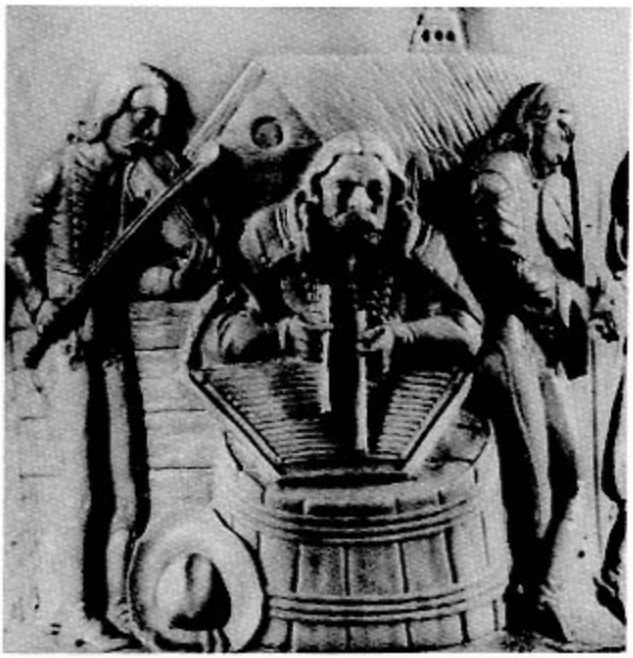
1. Hegedűs. Kályhacsempe Mátyás király palotájából, 15. század második fele

2. Zenélő angyalok hegedűvel és lanttal. Csegöldi (Szabolcs-Szatmár megye) oltárkép, 1494

3. Hegedűs és táncoló kuruc. G. Rogg és M. Rein rézmetszete, 1700 körül

4—5. Paraszti dudás és hegedüs. Tollrajzok a sziráki (Nógrád megye) anyakönyvből, 1726

6. Cigányzenész, 18. század



7.

8.

7—8. Cimbalmos, hegedűsök és táncosok egy edény oldaláról, 19. század eleje

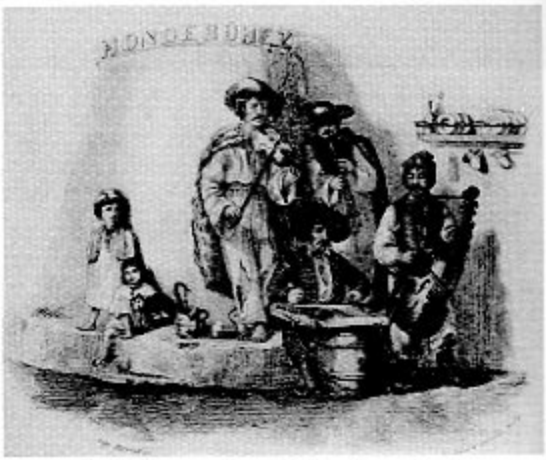
9. Muzsikáló cigánybanda. Bikkessy-Heinbucher József metszete, 1800 körül

10. Cigányok. Rézkarc, 1800 körül

11. Esküvő. Albrecht rézkarca, 1830 körül

12. Tekerős. Heicke rézkarca, 1846

13. A víg csikós. Heicke rézkarca, 1850



14. Cigánymuzsikusok. Perlaszka metszete Barabás Miklós rajza (1840-es évek) után

15. Viselet (dudás). A. A. Paryma rézkarca, 19. század

16. Életkép (dudás). I. J. Exs rézkarca, 19. század

17. Vásári áldomásozók. Marastoni József metszete Lotz Károly rajza után, 1860

18. Lengyel népi hegedűs a Bieszczady-hegységből, 1964

19. Lengyel népi hegedűs a Bieszczady-hegységből, 1964

20.

21.

20—21. Széki (volt Szolnok-Doboka megye) hegedűs, 1978

22. Széki (volt Szolnok-Doboka megye) cigányzenész, 1978

# ZENE A PARASZTI TÁRSADALOM ÉLETÉBEN

Mennél régiesebb állapotban él egy nép, annál szigorúbban meg van szabva, mit mikor szabad vagy kell énekelni. A magyar népdalok közt, a gyűjtés elején úgy látszott, már kevés az „alkalomhoz kötött" dallam, még inkább az ilyen *stílus*. Ma már valamivel többet tudunk erről, s a „tulajdonképpeni" népdalok egy részéről is kiderült, hogy sajátos „funkciójuk" van. Tárgyalnunk kell tehát népzenénket a következők szerint is: 1. melyek a naptári ünnepekhez kapcsolódó dalok, 2. az élet korszakaihoz és fordulópontjaihoz kapcsolódó dalok, 3. a vallásos élet dallamai; 4. melyek azok a lehetőségek és korlátok, amelyek szabályozzák a dalolást a mindennapi életben.

Az évkör ünnepeihez kapcsolódó dalok összegyűjtve megtalálhatók az MNT II. *(Jeles napok)* kötetében; ezek – az év elejétől kezdve – a következők: újesztendő-köszöntő (1–40), Vízkereszt (41–56), farsang (57–76), balázsolás (77–90), Talalaj- és Sárdó-vasárnap (91–99) – a Húshagyót kihagyjuk, mert két távol eső faluból jegyezték fel nem jellemző dallamait –, Gergely-járás (102–112), kiszehajtás (virágvasárnap, 113–140), húsvétolás (141–151), pünkösdölés (152–203), Szent Iván-napi (Virágos szent János-napi) tűzugrás dallamai (204–294), aratásvégző dalok (295–311) – az adventi énekeket kihagyhatjuk, mivel félnépi a szokás is, a dallamok is –, lucázás (329–347), karácsonyi köszöntők és betlehemes dallamok (348–775) s végül a regölés (776–876), valamint az István- és János-napi köszöntők (877–994). Ezek közül sajátos dallamstílust jelentenek, tehát tulajdonképpeni rítusdaloknak számíthatók egyes farsangos dallamok, a Talalaj- és Sárdó-vasárnap, valamint a kiszehajtás dallamai, egyes pünkösdölő dallamok, a lucázás és a regölés dallamai (lásd a 86–88. példánkat). Középkori eredetűek, és csak ebben a minőségben, ilyen szöveggel élnek az újesztendő-köszöntők, a balázsolás, Gergely-járás, pünkösdölés és a Szent Iván-napi tűzgyújtás dallamai. Későbbi, barokk kori hagyomány a betlehemes daloké, amelyek szintén csak ebben a funkcióban élnek. A többi a szövegkapcsolata miatt fonódik egy ünnephez.

Külön dallamfajta a gyermekjátékdal, amellyel már áttérünk az élet korszakaihoz kapcsolódó dallamokhoz (lásd az MNT I. kötetét, valamint a 82–85. példánkat). Sokáig nem gyűjtötték a kisebb gyermekeknek énekelt altatókat, valamint a mondóka határán járó hintázó- és más játékdalokat. Újabban ezekből is nagyobb mennyiség került felszínre (Borsai–Kovács 1975).

A serdülő gyermekek és fiatal lányok életéhez kapcsolódik a karikázás. Ez a lányok körtánca, amit kizárólag énekszóra járnak, s mint mondottuk, a középkori énekre járt körtánc maradványa. Nagyon jelentős a benne megőrzött középkori eredetű ritmikai

változatok miatt: *karikázó, lépő, ugró* a neve a különböző tempójú változatoknak. Sajátos stílus nem tartozik ugyan hozzá, de ebben a szerepben fennmaradt néhány dúr pentachord-hexachord (inkább ion) dallam, nagy valószínűséggel a középkorból, s ezért, valamint a ritmikai sajátságokért igen jelentős ez a „funkció".

Hasonlóképpen a fiatalság életéhez, annak központi kérdéséhez, a szerelemhez tartozik a „párosító" vagy „kidanoló" műfaja. Ma már inkább csak szövegműfaj: egy legényt és egy leányt „összeénekelnek" benne, akikről tudják vagy tréfásan felteszik, hogy szeretik egymást (lásd az MNT IV. kötetét). Bár ez sem jelent dallamstílust, kétségtelenül vannak köztük olyan dallamok is, amelyek csak ilyen szöveggel, tehát csak ilyen használatban ismeretesek („Széles a Duna, keskeny a partja"; MNT IV. 480–578). Mint láttuk, ez a típus a barokk korban kerülhetett népünkhöz.

A falusi élet legnagyobb ünnepe a lakodalom. Egyúttal mindenféle dal és zenei divat gyűjtőhelye. S minden szöveg, amelyben szerelemről, házasságról, sőt mulatságról van szó, valamiképpen helyet kaphat benne. Ezért a *lakodalmas*nak nevezett vagy ilyenként publikált dalok nagy része nem igazi rítusdal (beleértve az MNT III. kötetét is). Olyannak csak a sajátos dallamkategóriát jelentő menyasszony-búcsúztatót tarthatjuk, amely a siratók közé tartozik, valamint sok középkori (ion, fríg) dallamot, amely a Zobor-vidék és más palóc szigetek lakodalmi szertartásának különböző fázisához kapcsolódik (lásd HFM 2. IV/B/3–4). Ezeken kívül minden más ún. „lakodalmas" a különböző strofikus népdalok típusaiba tartozik, s a lakodalomtól függetlenül is él.

Nem jelent sajátos stílust a táncdalok sokféle fajtája: ezek – mint a többi strofikus népdal – lírai szöveggel bármikor énekelhetők. Sajátos jelentőségük abban van, hogy vidékenként egy-egy ünnephez kapcsolódnak, s igazi tempójuk – sokszor ritmusuk is – csak ebben az alkalmazásban tanulmányozható.

Nem jelent sajátos dallamkategóriát a „keserves" sem, csak szomorú szövegű, többnyire régi ötfokú dallamot; de valami „funkciója" azért van, amint Kallós közléséből erről értesültünk. Gyimesben kinek-kinek megvan a maga „keservese", amit legtöbbször dalolt, ha bánatát ki akarta fejezni, s amit temetésén is elhúznak neki a zenészek, vagy eléneklik a hátramaradók.

S ezzel eljutottunk a temetéshez, és a legigazibb alkalomhoz kötött dallamhoz, amelynek sajátos stílusa van, s csak ebben az összefüggésben alkalmazható: a siratóhoz. Egyúttal, mint láttuk, a legrégebbi minden más magyar dallamstílus között. Érdekes viszont, hogy ebben a mai szerepében másodlagosan leszűkülve találjuk: valamikor nagyon régi időben ez a stílus szolgálhatta ki a magyarság mindenféle zenei igényét, mindenekelőtt hősénekét. Akkor inkább a férfiak műfaja lehetett, ma viszont a sirató hagyományos szokás szerint az asszonyoké – a legközelebbi nőrokon kötelessége a siratás. Van tudomásunk férfi siratójáról is, de sosem magán a temetésen, tehát „funkcióban". Erdély archaikus vidékein szorosan kapcsolódik a temetéshez a hangszeres zene is, a cigányzenekar vagy kisebb együttes játéka (Tari 1974).

A temetéssel kapcsolatos a virrasztás szokása is, sajátos dallamok (és szövegek) tapadnak hozzá (ezek sem dallamstílusuk szerint, hanem szövegük miatt): régi egyházi énekek és halottas énekek. Ennyiben azonban egy sor máshol nem élő, történetileg rendkívül értékes dalanyagot tartott fenn ez a „funkció".

Az egyházi népének azonban nemcsak virrasztó funkcióban szerepel a falu életében. Éneklik templomban, búcsú, körmenet, zarándoklat alkalmával. Vannak olyan falvaink, s régen több ilyen lehetett, ahol nincs pap, s nem minden vasárnap van mise, még kevésbé

litánia. Ilyenkor a nép magamagát látja el egy előénekes vezetésével, s ilyenkor is főként az egyházi népénekek kerülnek elő. Vagyis olyan dallamok, amelyeket nem a hivatalos egyház terjeszt, legalábbis egynéhány generáció óta nem, s azok hagyományosan élnek tovább a nép gyakorlatában. Böjtben csak ezek éneklése lehetséges, amikor is nem volt szabad fonót tartani és nyilvánosan világi dalt dalolni. Az áji lányok nagyböjtben kiültek a faluvégi kőkereszt alá szerda, péntek, szombat és vasárnap délután 5 órától esti harangszóig, és böjti énekeket énekeltek. Esőben pedig a templom kórusára mentek énekelni. A nép életében annyira egybeolvad a világi és egyházi éneklés, hogy nem csodálkozhatunk azon a sokféle összefonódáson, amit egy-egy dallam egyházi és világi alkalmazásában tapasztalunk.

Bizonyos koron túl az öregek általában nem szoktak dalolni, ekkor váltja fel a dalolást az „éneklés", vagyis egyházi énekek éneklése. Vannak ennek is specialistái: templomi, búcsús, virrasztó-előénekesek, akik rengeteg egyházi népéneket tudnak, búcsús ponyváról rengeteg szöveget összehordanak; az ilyenek rendszerint már nem is „foglalkoznak" világi népdalokkal. Ez utóbbiak igazán a fiatalság társas életével fonódtak össze. A dalolás legfőbb alkalma a fonó volt. Egy-egy korosztály, a nagyjából 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. Hasonló alkalmat nyújtott a közös éneklésre egy sor közös munka: kukorica- és tollfosztás, a mulatság és a bál, ahol a tánc szünetében a lányok karikázva daloltak. Rendszeres közös dalolás folyt a vasárnapi séta alatt: lányok–legények összefogózva sétáltak a „falu közt", hangos nótaszóval. Ez nyáron a fonót helyettesítette; ugyanazt pótolta a ház előtti éneklés. Amint szép idők jártak, kiültek a ház elé szombat este, vasárnap, s ott folyt a közös dalolás. Barátnők, szomszédok egy-egy ház előtt, szemközt egy másik csoport, és egymást felváltva folyt a vetélkedő, a „hangverseny". A közös dalolás megszűnte után, a magasabb életkorban sem szűnik meg a nóta- és daltanulás. Lakodalomban, kocsmában, munkában, vásárban sok mindent megtanulnak az idősebbek is. Ez azonban már csak az ő egyéni tudásukban halmozódik fel, nem kerül bele a közös hagyományba. Néha-néha tanítanak belőle valamit, ha a fiatalok nagyon faggatják őket új dalokért. Mégis, az egyes emberek fejében élő dalanyag összességében mindig több, mint a faluban élő, a fiatalság által használt dallamkincs. Viszont ennek köszönhető, hogy több nemzedéken keresztül, amióta az új stílus az egyeduralkodó a közös dalolásban, annyi régi dallam él tovább ott is, ahol különben a régi hagyomány már kihalóban van. Különbözőképp őrzik a régi dalokat a különböző társadalmi rétegek. A pásztorok tovább őriznek saját életükről szóló szövegeikhez kapcsolódó régi dallamokat; gazdasági cselédek, béresek régebbi dalokat tudnak, mint a falusiak, s leginkább a gazdák hagyták el a néphagyományt, akik magukhoz illőnek csak a magyar nótát tartották.

A nemek közt is van különbség – ha nem is a daltudásban, de legalábbis a különféle dalok iránti vonzódásban. A legények inkább katonanótákkal szeretnek előállni, a lányok lehetőleg kerülik (legalábbis a gyűjtő előtt) az obszcén szövegű mulató- és táncnótákat. Közös azonban az egész hagyományos világban a dalolás szeretete. A jó dalost nagyon megbecsülik, s minden családban számon tartották, ha valakinek nem volt jó hallása, nem volt „hangja". „Még nem hallottam a hangját." „Hangtalanul viszi, ahogy tudja." De még ők is együtt dalolnak a többiekkel, vagyis részt vesznek a fiatalság közös életében, ami dalolás nélkül elképzelhetetlen.

Meghatóan nyilatkoznak a dal fontosságáról a gyimesiek. Kallós közli egy csángó lány

vallomását, aki egy csíki faluba ment férjhez, ahol „sűrűn vannak, mint faluba szokás", és nem mert énekelni. „Alig várom ide jüjjek, hogy itt kiénekelhejsem magam. Benn a faluban nem es lehet még keseregni se. Mikor kint a hegyen énekelhetek, úgy érzem, hogy a fellegen járok, mint a madár" (Kallós 1960: 5). A nép hagyományos életét csakúgy, mint fejlődő, polgárivá alakuló új életformáját át- meg átszövi a zene. A népi társadalom nem lehet el nélküle. Nemcsak él vele, nagyra is becsüli, szüksége van rá. S ez tanulság a fejlettebb társadalom számára is. Ha ilyen fontos a népnek a dal, a zene, akkor kétségtelenül művészi élményt kell kapnia tőle. Milyen élményt nyújtanak az előzőkben megismert stílusok?

A sirató a maga kötetlen-rögtönzött formájával az érzelmek szabad áradását biztosítja. Ez azonban csak akkor jelent esztétikai élményt is, amikor igazán művészi előadó érzelme árad ki belőle. Ilyenkor bizonyos „megkomponáltság" is van benne; a részek változatossága, az ismétlődések, a bennük megújulva megáradó panaszok egymást aláfestik és fokozzák, s egy-egy siratót valóban megrendítő élménnyé avatnak. A szintén kötetlen gyermekdalban már csak a ritmusban való elemi gyönyörködés és a mozgásnak szinte alapélménye hat. A hangszín önmagában is nyújthat szép-élményt: ez ragadja meg a hallgatót a sokat emlegetett gyimesi énekes préselt díszítményekkel felékesített háromhangú dalában. S egy makacsul visszatérő zenei motívum, a felugró kvint sajátos hangzása teszi a regöséneket hatásossá. Mindezeknél azonban sűrítettebb és magasabb rendű élményt jelent egy-egy jól felépített négysoros dalunk szépsége. De itt is kétféle igénynek kell eleget tenni: egyrészt az elmélyült lírát kell aláfestenie, másrészt a tánc ritmusélményét kiszolgálnia. Nézzünk meg egy olyan variánspárt, ahol ugyanaz a dallamtípus fejlődik külön variánssá e kétféle igény kielégítésére (171a–b példa).

A táncdallam az ismétlés fokozó hatását aknázza ki, ugyanakkor szüksége van világos tagolásra, hogy a táncfolyamat ritmikus tagolását elősegítse, ki kell hangsúlyoznia a dallamsorok lezárását, ami a táncegységek megkomponálásához szükséges, természetesen kell sodró erejű ritmus, nem érdemes a dallamnak bonyolult felépítést, a részletek finom kidolgozását adni, mert arra tánc közben úgysem lehet figyelni. Minden leegyszerűsödik tehát a legfeltűnőbb hatásokra. Ezért látunk a táncdallamban hangsúlyozott formai tagolást, a kadenciák kikopogását, ismétléses formát, amely a dallamegységeket tudatosítja, valamint elemi ritmust, ami a tánc alapritmusát hangsúlyozza ki. A lírai dalban nagyobb figyelem irányul a dallamvonal változatosságára, az ismétlések rejtettebbek lesznek. A forma alapkövetelménye: az egység és a változatosság egyensúlya itt a dallamvonal felépítésének finomabb kidolgozásában jut kifejezésre. Ismétlés és tagoltság helyett a tömörség, változatosság, a hatás előkészítése, fokozás és levezetés, a ritmussal szemben a dallam és hangkészlet finomságai kerülnek előtérbe. Mindkét dalban közös, hogy a kvintváltás a harmadik sor elején elváltozik, a dallam magasból fokozatosan ereszkedik bele a kvinttel mélyebb ismétlésbe, tulajdonképp csak a sor végén. A lírai dal továbbmegy az elváltoztatásban. Már a főzárlatot is lecsúsztatja $^{b}3$-ra. Utána a harmadik sor az előző hatása alatt szintén a magasból kezd, szinte megismétli azt, s csak a végén tér el tőle, de már közben is valami hasonlót, de mást rak össze annak motívumaiból. Végül is milyen egyensúly alakul ki mindebből?

A dallam csontváza két kvart: *c*-től föl *f*-re s *c*-ről le *g*-re. Az elsőt már a dal kezdete kihangsúlyozza. Erre a kvart-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 kitágul a motívum egy hanggal, s a fel-le mozgás

hegyes csúcsformája után egyértelműen lefelé halad. Ez már fokozás a bemutatás után. Most a második sor újra lejátszódik előttünk, de a vége mélyebbre süllyed, még szélesebbre tágul a dallamív, eléri a legalsó hangot, kirajzolja a dallam egész terjedelmét. Csak egyet került el idáig gondosan: azt a második kvartot, a szerkezet befejező tagját. Helyette a szomszédos kvart hangzik el, egy fokkal lejjebb: *b*-ről *f*-re, ami másfajta kiegészítése a kezdő hangköznek. Még az utolsó sor is mintha egy darabig elodázná azt a bizonyos leugrást: bizonytalanul ingadozik ide-oda, mintha nem tudná, merre is akar továbbmenni; vagy mintha összegezni akarná a középső hangokat, hogy éreztesse az eddig megszólaltatott pólusokkal szemben a hangsor magvát. És csak az utolsó pillanatban ugrik le kvarttal az alaphangra. Itt jelenik meg az egész dalban először a záróhang, a hangnem-érzés legfőbb pillére. (Amit a táncdal négyszer kikopogtat egymásután.) Mint a boltívben a zárókő, amit utoljára illesztenek be, s akkor magától is megáll, megbonthatatlanul feszül egybe az ívszerkezet! Legszebb dalaink elemzése a finom felépítés hasonló remekeit és különböző megoldásait világítja meg (Vargyas 1963b; 1981).

Természetesen vannak ezeknél rosszabb változatok is, és ezeknél jelentéktelenebb dallamok is. A népdal sem csupa műremek. De vajon az írásos kultúra csupa műremeket produkált? 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 könnyű zenével, rossz szerzők műveivel, *és* a remekművekkel együtt. Ha ezt mind egybevesszük, biztosan nem a néphagyomány aránya lesz rosszabb! Akkor még inkább az érték felé billen a mérleg. Akkor elmondhatjuk, hogy a népdal remek darabok sorozata, amit csak megmegszakít a gyengék közbeeső kisebb-nagyobb foltja. Bartók szavaival: a népzene „egyedei – az egyes dallamok – a legmagasabb művészi tökéletesség példái. Kis arányaikban ép 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" (Bartók 1924: VII).

Mit jelent a népdal a közösségnek: az emberiségnek, a nemzeteknek? Azt az egyetlen művészetet, amelyet emberek sokasága közösen teremtett meg: a közösségi művészetet. Teljesen közömbös ebből a szempontból, hogy ez a közösség általában a parasztság (legalábbis az újabb kori Európában; a fejlődés korábbi szakaszán az egész közösség). Az a lényeg benne, hogy sok ember együttes alkotása, nem egy magánosé, hogy mindenkié, nem eggyé. 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 szint, 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 már nem folytatódik tovább. Ez a jelentősége minden népművészetnek az összemberiség számára. Ezenfelül van különleges jelentősége minden kisebb közösség számára. Éppen mert sokan vesznek részt alkotásában, ki is fejezi minden kisebb vagy nagyobb közösség, nép, nemzet ízlését. Szintén határok között, de igen világosan. Ezért lehet alapja minden nemzeti művészetnek, ezért lehet a népzene alapja minden nemzeti kultúrának.

# A HASZNÁLT JELEK ÉS SZAKKIFEJEZÉSEK MAGYARÁZATA

ABCD = minden sorában újat tartalmazó négysoros dallam
ABBA = két különböző tartalmú sorból álló dallam
$A^5B^5$ = az A B sor kvinttel magasabban megismételve
$A_5B_5$ = az A B sor kvinttel mélyebben megismételve
$A_2$ $A_3$ $A_6$ stb. = az A sor szekunddal, terccel, szexttel mélyebben megismételve
$a^1+a^2$ = az A sort összetevő két motívum
$A_k$ = az A sortól csak kadenciájában – vagyis záróhangjában, illetve zárómotívumában – eltérő dallamsor
$A_v$ = az A sor variánsa
$A_{k1}$ $A_{k2}$ = az A sor különféle kadenciaeltérései
$A_{v1}$ $A_{v2}$ = az A sor különbözőképp variált formái
A hangterjedelem jelölésében és a kadenciahangok jelzésében a záróhang alatti oktávot római számokkal jelöljük, felette pedig arab számokkal: I–VII + 1–8 stb. (9) 8–1(VII) például olyan hangterjedelmet jelöl, amely általában az alaphang fölötti oktávot használja, ritkán vagy díszítőhanggal 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 második 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.-n, azért nem írjuk ki. Ha kivételesen más fokra transzponáljuk a dallamot, akkor azt is kiírjuk, például: 4 [♭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 (biton, triton stb.) = ezzel 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 dőlt betűs 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.)

aszimmetrikus ritmus = páratlan egységekből épül, 5/8, 7/8, 9/16
autentikus dallam = az egész dallam a záróhang fölött mozog
bipódia = két ütemből épülő sorok
diatónia = azoknak a hétfokú skáláknak az összefoglaló neve, amelyekben három egészhang-lépés után következik egy félhanglépés, majd kettő után ismét egy (A zongora fehér billentyűin c–c' ion vagy dúr, d–d' dór, e–e' fríg, f–f' líd, g–g' mixolíd, a–a' eol vagy természetes moll, h–h' lokriszi)
funkciós dúr, moll = minden foknak harmóniai jelentősége van
giusto ritmus = kötött, feszes, táncszerű ritmus
hajlítás = egy szótagra énekelt több hang
heterometrikus forma = a sorok szótagszáma különböző
hypo-skála = a hangkészlet egészéhez képest a záróhang egy kvarttal mélyebben van
ion = a dúrnak nem funkciós, korábbi (diatonális) formája
izometrikus = azonos szótagszámú sorokból álló dallam
kadencia = sorzáró hang vagy motívum (A klasszikus zenében más formatani jelentése van)
kromatikus félhang = olyan fokok közti félhanglépés, amely nem szerepel a diatonikus skálában (Pl. C-dúrban d-disz vagy g-gisz. Ugyanakkor e–f vagy h–c nem kromatikus, hanem diatonikus félhanglépés)
melizma = egy szótagra énekelt több hang (hajlítás)
modális = a diatonikus rendszer skálái, amelyek tehát nem funkciósak
modulál = hangnemet vált, egyik hangnemből a másikba megy át
parlando = beszédszerűen szabad ritmusú előadás
pentatónia = öt hangból álló hangsor nagymásodokból és tercekből felépítve
periódus = két összetartozó sorból álló forma, ahol vagy egyetlen sor ismétlődik meg kétszer, esetleg kétféle zárlattal, vagy két sor kérdés és feleletként
plagális = olyan dallam, amely a záróhang körül, alatta és fölötte helyezkedik el
proporció = 16–17. századi zenében (és táncban) alkalmazott ritmusváltás: páros után páratlan – esetleg aszimmetrikus – ritmusban hangzik el ugyanaz a dallam, vagy lassú ritmus után gyorsan aprózva
recitálás = beszédszerűen elénekelt dallam, többnyire egyetlen hangon
rubato = szabad, kötetlen ritmus
szillabikus = szótagoló éneklés
sztichikus forma = egyetlen sort változatlanul vagy variálva ismétlő forma
tetrapódia = négy ütemből épülő sorok
tetraton = négy hangból álló, szekundból és tercből építkező dallam
tripódia = három ütemből álló sorok