

Remélem, 137 év után vagyunk annyira nagykorúak, hogy tárgyilagos szemmel nézzük Görgey személyét is, és ne fogadjuk el azt a képet, amit egy múlt nemzedék hagyott ránk.

Hiszen kortársai még fizikai valóságában is meghamisították az „árulóról” készült képeken. Pedig ismerték ezren és ezren, sőt sokan tudták, hogy készült róla egy dagerrotíp, épp Buda visszavétele idején.

Hatvany Lajos Gyulai Pálnál a századelőn találkozhatott még a közel kilencvenéves aggastyánnal.

„Görgeyt abban az időben László Fülöp festette – emlékezik vissza Hatvany. – Én megkérdeztem, hogy meg van-e elégedve a portréval.

– Jó kép. Különösen a szemek kifejezése jó. Mint valami nagy kérdés az utókorhoz: Mit csináltak velem?”



Görgey Buda visszafoglalása után.
Daguerreotypia.

A NÉPDAL MINT MŰALKOTÁS

A népdal művészi értékéről nagyjaink egyértelműen vallanak. Kodály szerint „... a népi kultúra virága, ... az egyes dal: igen gyakran remekmű. Nemcsak a szegények kincse, a legmagasabbrendűek igényeit is kielégíti. Nem kezdetlegesség, hanem évezredes fejlődésben kiérlelt, leszűrődött művészet”. Hasonló Bartók véleménye: „... az egyes dallamok a legmagasabb művészi tökéletesség példái. Kis arányaikban épp oly tökéletesek, akárcsak a legnagyobb szabású zenei mestermű. Valósággal klasszikus példái annak, miként lehet lehető legkisebb formában, legszerényebb eszközökkel valamilyen zenei gondolatot a maga frissességében, arányosan, egyszóval a lehető legtökéletesebb formában kifejezni”.

Dalainkat szépnek vallja a zenekedvelők széles tábora is, de kérdés, hogy az általános élményen túl vannak-e világos fogalmai ennek a szépségnek mibenlétéről. Tegyük tehát mélyebbé élményünket azzal, hogy az értelem világánál elemeire bontjuk – mint a nagy alkotásokkal is szokás –, mi a titka hatásának, mi szép benne és miért.

Vegyünk példát egészen kis arányokból: négyszer hat hangot, ugyanabban a ritmusban négyszer egymásután.

RUBATO

Re - pülj . ma - dár re - pülj ,
Mé - na - ság - ra re - pülj !
É - des ga - lam bom - nak
Gyen - ge vál - lá - na. Oj! L

Szerényebben nem is indulhat: szekundokban lépegetve három hangot jár be oda-vissza, az ötfokú skála három központi hangját. Ez a tartózkodó kezdet meghagyja a lehetőségét a fokozásnak. Az meg is jelenik a második sorban. Ismétlésként indul, de a harmadik hang után lehajlik, és nagy mozdulatot tesz: kvartot ugrik lefelé, s még onnan is tovább lép; eléri a legmélyebb pontot, ameddig a dal el akar jutni. Egy irányban kirajzolta teljes körvonalát. Tetőfok következik a harmadik sorban. A mélypontról szekszt-ugrással ismét fölnterem a középben, majd kis ingás után – mintha lendületet venne – tercugrással fölemelkedik a legmagasabb csúcsra, s azt előkével és hosszú hanggal is kiemeli. De még innen is tovább ível – a gyors nyolcadok után a két hosszú negyed szinte lebeg a nagy távolságok fölött – s kvint-ívvel leszáll a kiindulópontra. Hatalmasan kitágult a dallam! Egy sorban a legmélyebb pontról a legmagasabbra jutottunk, s újra le a középpontba. Másfél oktávot jártunk be, eddig nem használt nagy hangkapcsolatokat hallottunk, kirajzolódta a dal teljes határai. Lélegzet-elállító volna ez a hatalmas fokozás nagyobb keretek között! Mi következhet azután? Ellenkező irányú végiglépegetése a középső hangoknak és lehanyatlás a záróhangra elhasználatlan formulával, a *do-la* tercel. Eddig mindig két különböző hangot lépett vagy ugrott a dallam a sorvégeken. Ezáltal hangismétlés van, amely kihangsúlyozza a megnyugvást: nem megyünk tovább.

Egy oktávon belül, a skála hat hangjából milyen változatosság! Minden sorban új anyag! Mikor ismételt, akkor is a változatosságot szolgálta. A második sor elejének ismétlés-szerű indulása kiszámított fogás, hogy annál nagyobb legyen az eltérés hatása. A harmadik sor elején egy hang a különbség az első sor elejéhez képest, de így a motívum teljesen ellentétes mozdulatot éreztet, és továbblendít. Még jelentősebb a kiindulópont ismétlése. Az első sor is oda tért vissza, a második újból onnan indul el, de azután már ügyesen kikerüli, s csak nagy ívek és ugrások után tér vissza rá a harmadik sor végén. Miután kirajzolta a dallam határait, úgy érezzük, itt van a központ, egyenlő távolságra mind a két szélső pólustól, ahová minden hajladozás után visszatér; ez lesz a végső pontja is. S ekkor hirtelen irányt változtat a negyedik sor, s lelép erről a hangról; kimozdítja a súlypontot a helyéről, s lejjebb teszi egy terccel olyasféle hatást téve, mint mikor egy szónok hátat fordítva lelép az emelvényről, amelyről addig hallgatták. Szinte gesztussal érezteti a befejezést!

Más formára épül következő példánk.

TEMPO GIUSTO

Ak - kor szép az er - dő, mi - kor sóld,
 Mi - kor a vad - ga - lamb ben - ne költ
 A vad - ga - lamb o - lyan, mint a lány:
 Ma - ga jár a szép le - gény u - tán.

Még elég világosan látszik benne az egykori kvint-szerkezet. A két első sor a felső rétegben mozog, s tulajdonképpen azonos, csak a zárlat megy különböző fokra. A két utolsó sor az alaphang környékén jár, hasonló zárlatkülönbséggel. A kvint-viszonyt egy-két főhang még fenntartotta. Sok dalunk tiszta kvint-távolságban ismétli az ilyen, eltérő végű két sort. De igen sok az olyan is, ahol a szerkezet merevségét kisebb-nagyobb eltérések teszik változatossá. Ezen az úton elég messzire jutott példánk. Második sora végén nem *d*-re megy, a záróhang kvintjére, hanem lehajlik a *b*-re. Számtalan dalunkban tapasztaljuk ezt a változást. Ebből itt valami különösen jóleső hullámvás támad a *d*-tengely körül: azonos hajlás után egyszer föléje ível, azután ugyanannyira alája hajlik. Kitűnő érzékkel változtatta el a nép a következő sorokat, hogy az elébb hallott kérdés-felelet ne váljék elcsépeltté. A kis hullámvás a sor elején két hang fölcsérelésével ellenkező irányt kapott, az első sor jellemző kvart-ugrása helyén jóval nagyobb, szekszet hallunk, s ezt a magasra csapó hangot nagyobb mozgással, hangismétlés nélkül kell visszavezetni a sorvégen. A két ismétlés után ez nagy változás, igen nagy érzelmi emelkedő! Akkora, hogy nem is lehet egyszerűen lezárni, kell még valami utána, ami átvezet a fokozatos elhalásba. Ezért jön még egy hullám, de kicsoda panaszos kihangzással! Eddig minden sor második üteme szekundot lépett. Most fölemelkedik a legpanaszosabb hatású kvartra, az alapról a negyedik fokra, s újra lehanyatlak. Megint új megvilágítást kapott a négyszer ismétlődő motívum. Erre következik a három, lebu-kó hangismétlés. Két zárlat előzőleg hangismétlés után lefelé lépett; a harmadik hang-

ismétlés nélkül nagy mozgással haladt lefelé; ez a negyedik elhaló hangismétléseivel olyan, mint a lassan elálló szívverés.

„Évezredes fejlődésben leszűrdött művészet” – idéztük Kodályt. Ismerjük a fejlődés útját, amelyen ilyen finom felépítésig jut el a népdal. Kezdeti fokon a kis motívumok kerengő ismétlése az egyetlen formai fogás, néha önkívületbe ejtő hatással. Még európai szomszédainknál is élnek olyan ősi formák, ahol az állandóan ismétlődő, azonos sorok közt csak egy hosszabb megállás jelzi a periódust. Későbbi fejlődés meghozza a két sor eltérő zárlatát. További nagy fölfedezés a kvinttel mélyebb ismétlés. Ez két kadenciájú periódus esetében már igen változatos forma, s a hangok arányos fölhasználásának lehetőségét már magában rejti: egy magas és egy mély réteg adja a dal két felét. A Páva-dal tanúsítja, hogy már honfoglalás-előtti rokonainknál jelentkezett egy még további fokozat: eltérni a merev kvint-választól, kvart-terc-szekund-szeksz-távolságban követni az első részt dallamát. A mindig nagyobb változatosságra törekvő énekesek ajkán mind függetlenebbé válik az ismétlés, már csak hasonló lesz, vagy a hasonlóból indul ki, és egyre szabadabban alakul tovább. Így jutunk el olyan remek példákig, mint az előbbi dal és sok társa.

A következő dalban már szinte eltűnik az évezredes fejlődésadta lehetőség, szembe-tűnőbb a végső alkotómunka.

LENTO RUBATO

Tő - lem a nap úgy te - lik el,
 Ha föl - jő, e - lig ha - lad el,
 Nem vir - ra - dok ó - ró - móm - re,
 Nem só - bé - tű - lök ked - ve - m - re.

Kvintszerkezetnek már csak néhány hangnyi nyoma maradt fenn benne. De számos példából tudjuk, hogy a második sor lehanyatlása a *b*-re egy *d*-n végződő zárlatot helyettesít, mint az előző dalban is láttuk. A harmadik sorról is tudjuk, hogy a legjobban elváltozó része dalainknak: a dallamvonal ilyenkor az előző sor magasságát szokta megtartani, s csak több hang után ereszkedik le a kvint-távolságra. Az előző sor hatása nemegyszer akkora, hogy a két belső sort egészen hasonlóvá teszi a zárlat előtt. A befejezés is sokszor nem egyéb, mint valamiféle formula, hogy megközelítse a záróhangot. Mindezek alapján elképzelhetjük a dalnak egy korábbi, fejlődési fokát – a mellétté vázlat mutatja – amelyből sok dalban megfigyelhető fejlődési tendenciák szerint alakult ki mai formája. Ennyit tudunk meg a fejlődés vizsgálatából. Mit mond azonban maga a megvalósult dal, milyen egyensúly uralkodik részei között?

A dallam csontváza két kvart: *c*-től föl *f*-re és le *g*-re. Az elsőt mindjárt ki is mondja a dal elején. Erre a csontvázra rakja föl az élő húst a következő sor: körülveszi a szomszédos hangokkal, ahogy a szobrász mutatja a ruha redőivel a test mozdulatát. Ezzel mindkét végén kitágult a motívum. Most újra indul ez a nagy dallamív, de még szélesebbre

táru: eléri a legalsó hangot, kirajzolja a dal egész terjedelmét. Csak egyet kerül el gondosan: azt a másik kvartot, a szerkezet befejező tagját. Helyette a szomszédos kvart hangzik fel, egy fokkal lejjebb, ami másfajta kiegészítése a kezdő hangköznek. Még az utolsó sor is mintha egy darabig elodázná azt a bizonyos leugrást: bizonytalanul ingadozik ide-oda a közepén, mintha nem tudná, merre tartson, vagy mintha összegezni akarná a középső hangokat, hogy a megszólaltatott pólusokkal szemben éreztesse a hangsor magját. És csak az utolsó pillanatban ugrik le az alsó kvartra. Itt jelenik meg az egész dalban először a g, a záróhang, a hangnem-érzés legfőbb pillére. Mint a boltívben a zárókő, amit utoljára illesztnek bele, s akkor már magától is megáll, megbont-hatatlanul feszül egybe az ívszerkezet!

Hasonló örökölt felépítést finom eltérések redőzetével tesz felejthetlenné egy másik dallam.

RUBATO

El-in-du-la há - rom ár - va
 Hossz-ú út - ra, buj - do - sás - ra
 Azt kér - di a szép Szűz Már - ja
 « Ho - vá mót to há - rom ár - va? »

A csúcsra fölfutó nyolcadok után a tetőn tágul ki a ritmus, hajlítással is fokozva a kitarulást. A következő hajlítás finoman változtatja a hosszú-rövid arányát – a súlypontot – a lehanyatló melizmában. A második sor, amely eltérő zárlattal ismétli az elsőt, két szótaggal előre tolja a hajlítást, egy hanggal lejjebb is, kicsit mozgalmassabbá is teszi; mintha összevont formáját adná négy szótag fölött az egész, előbbi sornak. De midőn utolsó hangját érintené, csodálatos érzelmi hullámmal visszahajladozik, visszalendül, s egy nagy felsőhajtás után ereszkedik le – egy hanggal mélyebbre. Ennyi mozgalmat, ennyi szépséget egyszer elhangozni nem hagyhat; teljesen megismételni viszont annyi volna, mint ellaposítani. Elejét tehát leegyszerűsítette csupasz főhangjaira, hogy a második résznek remek díszítményeit újra hozhassa változatlanul, s utána megint meglepetést keltsen a változás, a mélybe lezuhanó sorvég. A záró sor szinte alap-vázra egyszerűsíti le a motívumot. Mégis, két helyen meglepetést tartogat. Az első két hang följebb van, mint várnók, az összes előbbi sor kvart-kezdése itt összeszűkülte terccé – előre fölkelte a záróhang érzetét; s ott köt hajlításból csokrot a dallamra, ahol eddig sosem: a negyedik hangon, kiemelve a nyolcas felező cezúróját, amit eddig mindig elrejtett aszimmetrikus tagolás alá. Itt most két, időben majdnem egyenlő rész áll szemben egymással: a fölfelémenet és a lehanyatlás. Így kap nyomatékot a záróformula, a lezárás.

Háromszor hallottuk majdnem ugyanazt a zenei gondolatot, sőt negyedszer is, csak mélyebben. Mégis micsoda változatosság! A négy kihangzás mindig más; s mindig más a négy nekifutás is, mert hasonló zenei tartalma Proteuszként változott ritmusában és díszítményeiben.

Ez a takarékos fölépítés megmarad még nagyobb terjedelemben is, tágasabb hangkészlet esetén.

POCO RUBATO J=116-132

Hajtd ki ró-zsám az ók-re-ke-t, le-gel-tesd meg sze-gé-nye-ke-t
 Bár-son fű-re ne hajtd ü-ke-t (m) mer el-ve-szik a szű-re-det
 S ha el-ve-szik a szű-ré-det, mi-vel ta-kare-z bé-j én-go-met?
 « Ho - vá mót to há - rom ár - va? »

Félénk motívummal indul. Azt hisszük, csak a hangnem-érzést akarja megadni az „alaphang” és alsó „dominánsa” ismételtetésével. Hiszen, félreértés elkerülése céljából még a második fokot is megszólaltatja! A következő sor ezt ismétli fokozással: még magasabbra ível, s úgy érezzük, még jobban kirajzolódik a hangnem. Ezután jön a kitarulás és a meglepetés: a dallam legmagasabbra csap, azután lefelé fordul, s olyan mélyre jut, olyan hangokat jár be, amelyek egyszerre fölborítják eddigi hangnem-érzésünket: nem alap volt a kezdőhang, ahonnan fokozatosan fölfelé épült ki a hangrendszer, hanem középpont, s most értünk le az aljára. A harmadik sor fölfelé is a legnagyobb utat tette, de lefelé egészen új régiókba vezetett. Olyanfajta, nagy kitarulás ez is, mint az első dal harmadik sorában. S a negyedik sor megszilárdítja a végleges hangnem-érzést. Leszögezi, szinte belénk veri hangról hangra a dór hangnemet, s egy utolsó, nagy hullámmal felidézi, kiegyensúlyozza, levezeti a harmadik sor nagy mozgását. – Szerény kezdet, lassú emelkedés, óriási fokozás, új régiók, s végül összefoglalás, elsimuló mozgás.

Még egészen újszerű elemek között is találkozunk a hatásnak ilyen gondos előkészítésével. Csattanóra kihelyezett szerkesztésről is beszélhetnénk. A szatmáriak híres verbunk-dallamában már a moll-tonalitásnak egészen modern érzete jelentkezik egy századok óta eléggé elcsépelet fordulatban: a melodikus moll-menetben és utána a negyedik fokú moll hármastól felbontásában.

Sokáig nem tudtam megmagyarázni, miért tesz ez a hely – a harmadik sor vége – mégis olyan friss benyomást. A klarinét fényes hangszínének tulajdonítottam, meg a tánc ritmusának. Csak figyelmes vizsgálatra tárult fel a hatás titka: milyen számítóan kerül a moll-szeksztet egészen eddig a pontig. Úgy közelít hozzá, s ragadja meg a kellő pillanatban, mint egy ragadozó a prédáját. Távolból indul, lassan, tétovázva; visszavisszafordul; mikor melléje ér, kikerüli, a túloldalról óvakodik feléje; nekiindul, de megáll; ismét ugrik a másik oldalra, egy kisebbet visszafelé: szűkebbre vonja körülötte a kört. Azután szinte a szőrét borzolja, majd hirtelen rácsap. Most már széjjelmarcangolhatja, s lassan távozik.

Igaz, nem minden változat bánik így anyagával. Némelyik már előbb elhasználja a szeksztet. Annak kisebb is a hatása. Sok dallamcsalád teljes egészében kitűnő, másik-

TEMPO GIUSTO

Es az uo - ca bá - nat uo - ca,
 Bá - nat - kó - vel van kí - rak - va si - má - ra.
 Azért van az bá - nat - kó - vel kí - rak - va,
 Még - pi - hent a - lat - ta.

ban csak egy-egy változat remekmű – esetleg éppen az, amelyik a többitől legjobban eltér. Ilyenkor valószínű, hogy egyéni alakítások ügyességével van dolgunk. Sokszor egy-egy remek dal egészen testvértelen, mint első példánk is. Nem rokotalan ugyan, távolabbi típus-rokonai vannak, alkotó részei feltehetően a többi dalokban. Az első példa második-harmadik sorát fölcserélve a „Szivárvány havasán” típusába jutunk. Ezúttal is jól sikerült, egyéni formálással van-e dolgunk, vagy egy kiérlelt típus ellenálló darabjával, amely még kiáll a feledés tengeréből? Későbbi vizsgálatok fognak talán fényt deríteni rá. Kétségtelen azonban, hogy a változatok állandó sarjadása, a több ezeréves fejlődésben kialakult stílus lehetőségei, törekvései megteremtik azt az alapot, az alkotásnak azt a magas színvonalát, ahonnan az ízlés és találmányosság apróbb fogásaival is föl lehet emelkedni a remekmű színvonalára.

A szépséget a fölépítés oldaláról világítottuk meg. Ez az oldala az, amely legkönnyebben magyarázható. Vannak azonban olyan elemek is, amelyek már nem nyílnak meg ilyen könnyen az értelem számára. Mitől szép egy ritmus-formula, egy pár hangnyi dallam-fordulat, miért kap fényt egy jelentéktelen dallam-menet bizonyos ritmusban, miért kelt sóvárgó hatást a negyedik fokról az alapra leugró zárlat, miért szép egy-egy hangnemi viszony, például egy fríg zárlat?

Elemmezhetjük a következő dalt is az előbbieket példájára.

POCO RUBATO ♩=69

Kör - té - fa, kör - té - fa,
 Gyön - gyó - si kör - té - fa,
 Sok gya - log ka - to - na
 Még - pi - hent a - lat - ta.

Megmutathatjuk, hogy két első sora a negyedik fok tengelye körül mozog, a nosztalgikus szeptimáig emelkedik, és a felső tetrakordot rajzolja ki. A harmadik ellenkező irányt vesz, s a moll-jellegű első rész után meglepő hangot üt meg, meglepő hangnemi viszonyt éreztet. Ezután éri el a dallam legmélyebb hangját is, s utána teszi legnagyobb mozdulatát, kvintet ugrik. Ugyanoda érünk, ahová az első sorok végén, de milyen más hatással! S a befejezés az első sorok hangjain, szűkebb határok között lefelé fut. Mindezt megfordít. Összegez.

Mindez sokat megértet a dal szépségéből. De nem magyarázza meg, miért hat olyan finoman a moll szekezt és dúr terc egy dalon belül – a megszokott tetrakordoktól eltérő dallam-építkezés –, miért nosztalgikus a végső lehanyatlás a negyedik fokról, vagy a kis szeptim, s egyáltalán miért olyan nemes veretű, olyan finom a kezdő motívum önmagában, a harmadik sor meglepetései nélkül is, hogy érdemes kétszer meghallgatnunk. Itt olyan titkokkal állunk szemben, amelyek egyelőre rejtve maradnak számunkra, s talán a zenei lélektan fogja kideríteni valamikor. Akkor nemcsak a szerkesztés szépségét fogjuk világosan látni, hanem a tömbökét is, amelyből építkezik.

De az építkezésnek is lehetnek egészen másfajta szépségei is. A mi régi dalaink kancenciákkal világosan tagolt, különböző magasságban hangzó sorokból épülnek. Fő erényük a hangkészlet arányos fölhasználása, magasság és mélység egyensúlya. Más stílusban maradhat a dal végig azonos magasságban, nagyjából azonos hangokon, s az egyes sorok leheletnyi eltérései, apró részecskék rejtett hasonlóságai adják azt a finom éreztet, amiből az egység és újság egymást kiegészítő szépsége fakad – mint sok kanadai francia dalban.

De közelebről is vehetünk példát. Új dalainkban is – ahol a réginek oly sok vonása tűnik fel – egészen más formai elvek határozzák meg a fölépítést. Itt előre adva van az ismétlés és eltérés szabálya, amely biztosítja az elrendezés arányosságát: a visszatérő kezdősor biztosítja a kerekességet és lezárást, az új anyagot hozó B-sorok a szembeállítás, magasság-különbséggel is kielevezve. Itt tehát csak a sort kell megkomponálni. Ez a sor a régiéknél nagyobb hangterjedelemmel él és több hangból áll, mint a régié. Néha egyetlen sor olyan hosszú, mint egy egész régi dallam. A szerkesztés tehát a sorra irányul, többnyire az elsőre. A másik már szerényebb, csak az ellentétes mozgást kell biztosítani, különösebb ötlet nélkül. Ha pedig a második tartalma gazdagabb, akkor az első jelentéktelenebb. Ritka kivétel, amikor mindkét sor egyenlően jelentős. Ha tehát megvan az első sor, a többi szinte magától előáll. Olyasfajta különbség ez a régihez képest, mint a romantikus zenéé a klasszikushoz képest. A régi dalokban is, mint a bécsi klasszikusoknál, a fölépítés, a téma kifejtése, a földolgozás a művészi, míg a romantikusoknál és új dalainkban maga a téma. Ott nagyobb koncentráció, itt nagyobb ívelés, könnyedség. S itt még az is rokon, hogy nagyobb terjedelem, gazdagabb eszközök állnak a régivel szemben. Vajon hasonló okok idézték elő a két változást, amely még időben is nagyjából egybeesik?

Dalainknak kezdjük már látni fejlődését, kapcsolatait, történetét. A néprajzi, történeti megközelítés mellé azonban sürgetően kívánczik az, amely a szépségből indul ki. A történeti alakulás ismerete ablakot nyit a szépség kialakulására, az esztétikai elemzés rávilágíthat a történeti fejlődésben ható erők működésére is. Mindez arra int, hogy ismerjük meg a népdalt minél alaposabban abban a minőségben is, amelyért egykor fölfedezték, s amelyben a nemzet számára jelentősége a legnagyobb: úgy, mint műalkotást.