

A magyar néprajzi irodalomban Marót Károly képviseli legnagyobb nyomatékkal azt a felfogást,¹ hogy népköltészet és műköltészet közt elvileg nincs különbség: amit a népköltészet megkülönböztető sajátosságának szoktunk tartani, az különböző mértékben mindkettőről elmondható; a nagy költők is vesznek át kész anyagot elődeiktől és a közös hagyományból, ugyanakkor a hagyományos költészet alakítóitól sem lehet megtagadni a költői készséget. Sőt egyes népek, bizonyos kultúrák költészetében olyan egyéniségeket találunk a hagyomány előadói és továbbadói között, akik igen magas fokú tudatossággal formálják az öröklött anyagot (mint például a kazah énekköltő, Dzsambul) – vagy egy lépéssel tovább olyan *irodalmi* műveket, amelyekben a nagy művész egyéni alkotása mellett még rendkívül nagy szerepe van a hagyománynak (mint Homerosznál).

Kétségtelen, hogy a természeti népek költészetétől az irodalomig vezető úton sehol sem vonhatunk meg olyan határt, melyen túl valami egészen más törvényű költészet kezdődik, mint ahogy a spektrumban sem az egyes színek közt; a színek is csak ugyanannak a sugárzásnak rezgésszám-különbségeit jelzik; *fokozatokat* lényegbeli különbség nélkül.

Mégis, a spektrum példájánál maradva: az életben ritkán látunk szivárványt, annál többször jól megkülönböztethető színeket; használjuk a „piros”, „kék”, „zöld” fogalmakat és nem zavar, hogy ezek csak csomópontok, melyek közt az átmenetnek finom árnyalatai sorakoznak. Sőt hatásában igen nagy jelentősége lehet a rezgésszám „fokozatainak”: az ultraviolet és infravörös sugarak kémiai és fizikai hatása más és más.

Kulturális életünkben leginkább egymás mellett jelentkező két „szín” az európai irodalom és a paraszti népköltészet. Ezek éppúgy különböznek esztétikai hatásukban, mint a színek, holott elvileg csak fokozatai – az egyéni és közösségi alkotás különböző arányában – ugyanannak az emberi megnyilatkozási formának. Ezeket a fokozati különbségeket ugyan nyilvánartartja a tudomány, mégsem mondhatjuk, hogy mindig világosan élnek tudatunkban és hogy minden elvi és gyakorlati megnyilatkozásunkban számolunk velük. Ez egyrészt onnan ered, hogy a néphagyományon belül is vannak „rezgésszám-különbségek” az egyes folklórterületek közt – hogy csak a zene, mese, díszítőművészet különbségeire utaljunk –, másrészt hogy ritka az olyan elemzés, mely konkrét anyagban igyekezett volna tisztázni azt a kérdést, mi a mértéke az egyéni és közösségi alkotásnak például egy népdal megszületésében és fogható-e ez az irodalomban megszokott egyéni alkotás mértékéhez.

Az alábbiakban népzenei változat-sorozatok bemutatásával szeretném a népi alkotás mibenlétét érzékeltetni. Talán éppen a népzene az az ága a folklórnak, amelyben az egyéniség közreműködése a legcsekélyebb az alkotásban, s így a legtávolabb áll az írásos kultúra művészi alkotó munkájától: ennyiben talán tanulságosabb is a népzeneből vett példa minden egyéb népművészeti példánál. S talán népzeneinket kevésbé ismerők számára is világossá teszik a következő példák, hogy mit jelent egy ilyen népzeneben a variálás, hogy születnek a dalok egymásból és hogy lesz egészen új dal a sorozat végén, mely a kiindulástól sokszor egészen különbözik.²

(9-hez) Dudán.

(10-hez) Lakodalmas gyertástánc hegedűn.

¹ legutóbb és legalaposabban: Homeros. Bpest, 1948.

² A fenti változat-sor egyes részletei már megjelentek: 6. és 8. Vargyas: Egy népi ritmus fajta tanulságai, Új Zenei Szemle 1951. 4-5. sz. 34. lap; 1-8. Több mással együtt Kodály: A magyar népzene 1952., 11-12. lap.

1-2 **Parlando** Somogy m., Surd. S. V.

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

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

Somogy m. S. V.

Há - la Is - ten makkis van, Majd meghízik a kis kan.

Ha még - hí - zik, lé - vág - juk, Majd ta - risznyá - ba rak - juk.

3 Somogy m. K. Z.

Volt ne - kém egy kecs - kém, tu - dod - ë?

Kert - be ré - kesz - tét - tem tu - dod - ë?

Még - ét - te a far - kas, tu - dod - ë?

Csak a szar - vát hagy - ta, lá - tod - ë?

4 Tolna, Felsőíreg, B. B.

Az ú - rő - gi uc - ca si - ke - res,

Ben - ne, paj - tás, szép lányt ne ke - res!

Mer a - ki van ben ne, mind gör - be,

Ki - nek a szá - ja szé - le csem - pe

5 Fejér m., Baracs. B. B.

Bé - res - le - gény, jól meg - rakd a sze - ke - ret,

Sar - ju - tús - ke bö - kö di a te - nye - red!

Men - nél job - ban bö - kö di a te - nye - red,

An - nál job - ban rakd még a sze - ke - re - det!

6 Somogy m., Karád. K. Z.

Meg - is - mer - ni a ka - nászt cif - ra já - rá - sá - ról,

(f - zött - fű - zött bocs - ko - rá - ról, ta - risz - nya - szíj - já - ról.

Hűcs ki, disz - nó, a be - rek - ből! Csak a fű - le lát - szik,

Kanász - boj - tár bo - kor a - latt me - nyecske - vel ját - szik,

7 Somogy m., Bolhás. K. Z.

Hej két tí - kom ta - va - li, három harmad - é - vi,

Ha tud - tá - tok, & hogy az e - nyém, miért ad - ta - tok en - ni?

Tyu - tyu szó - ke, tyu - tyu bar - na, tyu - tyu, mind a há - rom.

A ka - ka - som sem ve - szett el, nincsen semmi ká - rom.

8 Toina m., Ócsény. V. L.

Hoi jár-tál az éj - jel. ci - ne - ge - ma - dár?

Ab la kod - nál jár - tam. drá - ga vi o lám.

Mért be nem jöt - tél hát, ci - ne - ge ma dár?

Fél - tem az u - rad - tól, hogy ha rám - ta lál.

Gespielt auf dem Dudelsack.

9 Pest m., Kiskunhalas. V. L.

8.....

8.....

Hochzeitlicher Kerzentanz, gespielt auf der Geige.

10 Borsodszentistván. S V

11 Borsod m., Kisgyőr L. L.

Mi - kor a mēny - asz - szonyt fek - tet - ni el - vi - szik,

Ak - kor a vő le - gény pu - ha párnán fek - szik.

Mi - kor a mēny asz - szonyt fek - tet - ni el - vi - szik,

Ak - kor a vő - le - gény pu - ha párnán fek - szik.

12 Hont m., Nagypeszék. K. Z.

El - ment az u - ram, bo - lond ku - ra - fi,

Cser - fá - ba ój - tott al - mát ke - res - nyí.

An - nál az Is - ten, hogy o - da - vesz - ne,

Ak - kor lén - nek én új - ra mē - nyes - ke.

13 Bars m., Mohi. K. Z.

Gyuj - tot - tam gyēr - tyát a vő - le - gény - nek,

Lát - tam szé - mé - lyít a mēnyasz - szony - nak.

Hej pár - tám, pár - tám, győn - győn ko - szo - rám,

Majd szög - re tész - lek é - des haj - fo - nóm.

A kiindulás rövid kis motívum, első példánkban mindössze hat hangból. Ez négyszer ismétlődik meg olyan elv alapján, mely térben és időben rendkívüli elterjedtségben él: a kvinttel mélyebb ismétlés alapján (mely Kelet- és Közép-Ázsiától a Volga vidéken keresztül Magyarorszáig mutatható ki, s nálunk legalább 1200 éve ismeretes az összehasonlító vizsgálatok alapján). Ezen belül szintén közismert periódus-képzés a dallamsornak különböző hangon záródó megismétlése, azonos fekvésben. E dalban tehát csak az alap-motívum hat hangjára vonatkozhat az egyén „alkotó” munkája, mert a továbbfejlesztés módja már sablon szerint történik. De közelebről megnézve a hat hang is sablonnak bizonyul: nem egyéb, mint a *la*-végű ötfokú skálának egy elemi hangkapcsolata, a skála egy része felülről lefelé kihagyás nélkül, egyetlen visszafelé lépéssel a hangsor alapjára. (2. példánk második, illetve negyedik sorában láthatjuk teljes egyszerűségében). Dalunk tehát már a kiindulásnak választott ponton is sokkal nagyobb mértékben tartalmaz „eleve-meglevőt”, mint egyéni leleményt.

Felmerülhet az a gondolat, hogy ha valami jelenség ma gyakori és sablonos is, egyszer mégis csak elkezdte valaki és akkor volt egyéni találmány. Csakhogy a néphagyományban nem egyszerre „lesznek” az új dolgok, különösen a nagyobb, stílus-meghatározó jelenségek: hangrendszerek, formai elvek, hanem folyamatok végén jelennek meg, alakulnak, halmozódnak. Az ötfokú rendszer fordulat-készlete is fokozatosan alakulhatott ki, egyre világosabban látjuk az útját pár hangnyi motívum-csírákban, gyerekdalokban, eurázsiai népek kishangkészletű dalaiban, míg maga a rendszer is kialakult.³ Első példánk motívuma elég kezdetleges ahhoz, hogy ennek a kialakult rendszernek kezdeti stádiumához merjük kapcsolni. (Magasabb fejlettségű stílusokra kvart- és szeptim-ugrásokkal tarkított, nagyívű dallamok jellemzők, melyekben a rendszer érzése és felhasználása nagyfokú tudatosságra vall, mint sok kínai, vagy cseremisiz dallamban. Persze odáig hosszú fokozatokon kell átmenni.)

A kvintváltás forma-elvét pedig, talán joggal tulajdonítják hangszeres gyakorlat hatásának: erősebb, vagy gyengébb befűvéssel megjelenhetett a kezdetleges dallamok transzponálása, már legfejletlenebb fűvós-hangszereken is akár véletlenül is.

Lássuk most dalunk további sorsát. Az „alapgondolat”, mely tisztán a 2. példában látható, már az 1-ben, a hatszótagos formában is némi változást szenvedett. Ezek az eltérések azonban maguk is „stílussablon” szerint jöttek létre: a második sor végének lehanyaglása *b*-re igen sok régi dallamunk sajátja – olyanoknak is, melyekben kvint-rendszerük alapján világos, hogy eredetileg *d*-nek kellett lennie – Erdélyben ezt egyenesen területi dialektus-sajátságnak tartjuk gyakorisága alapján. Még általánosabb jelenség a harmadik sorban mutatkozó eltérés a tiszta kvint-távolságtól; ez a fugákból is ismert „tonális-válasz” az utolsó sor „reális-válasz”-ával szemben. A kettő együtt mint egymásnak szükségképpen alternatívája fejlett rendszerként jelentkezik, mind a cseremisiz, mind a magyar népzeneben,⁴ tehát szintén „sablon”: hosszú fejlődés folyamán kialakult stílus-sajátság. A 2. és 3. példa – amellet, hogy változatlan formában őrzi az „alapgondolatot” – több hangismétléssel aprózza ki a motívumot, anélkül, hogy a hangok sorrendjén bármit is változtatna. 4. „főkülönbsége”, hogy a sor végén, felugrás helyett skálaszerű menettel köti össze a két hangot; ezenkívül egy hangismétlés helyett váltóhangot látunk *s* a harmadik sor végén a már említett lehanyaglást *b*-re. 5. Még

³ Lásd Kodály összeállítását: Iskolai Énekgyűjtemény. 1–50 sz.; Vargyas: Acta Ethn. 1953, 463–64.

⁴ Lásd Kodály: Sajátságos dallamszerkezet a cseremisiz népzeneben. Bpest, 1935. Uő.: A magyar népzene 1952. 10–11. lap. Az utóbbiban közli 1. dalunk cseremisiz változatát, melyben a „tonális-válasz” pontosan így jelentkezik – „reális”-sal keverve. A magyarság tehát már legalább 1200 éve – a Volga-vidéktől való elszakadása óta – él evvel a gyakorlattal.

hosszabban kiaprózza a motívumot – az ok itt is, mint 2–4.-ben a hosszabb szövegre való alkalmazás – s mindössze az ötödik hang új, a visszalépés *g*-re. 6–8. példa nyújtja meg leghosszabbra a motívumot hangismétlése aprózással. (6.-ban egy hang hiányzik is a *d*, de már a harmadik sorban megvan annak kvinttel mélyebb párja s a 7.-ben megvan felül is a hiányzó hang.) 6–7. közös sajátja, hogy a harmadik sor nem kezdődik mindjárt kvint-megfeleléssel, hanem magasabbról fokozatosan ereszkedik bele. Ez is sablon ma már, a kvinttel mélyebb rész kezdete magyaroknál, cseremisizeknél, csuvasoknál egyaránt gyakran kerül magasabbra. Oka kezdetben lehetett a tévesztés a nehezen intonálható nagy távolság miatt, illetve a szándék ezt elkerülni, továbbá a sok „tonális-válasz” eltérései, sőt esetleg a szintén élő kvart-megfeleléssel való keveredés is. Életben tartotta a változatosságot kedvelő érzék, melynek a csupas kvint-transzponálás egyhangúbbnak tetszett. 8. példánk a 4.-et és 7.-et köti össze, s benne újra eredeti tisztaságában jelentkezik a kvintmegfelelés. Az első, jelentősebb változást 9.-ben látjuk: dur-ban jelenik meg az előző dallam *s* ennek megfelelően feljebb csúszik a zárlat néhány hangja, hogy elkerülje az ebben az összefüggésben abszurdumként ható *c-fisz*-tritonust. Persze, még ez sem volna túl nagy egyéni hozzájárulás az átvett kész anyaghoz képest, de még itt sincs arról szó. Példánk dudán előadott dallam; márpedig a mixolyd hangsorú dudán általában csak dur-változatban tudják játszani a moll dallamokat is, továbbá nem játszható rajta az alaphang alatti szeptim, ami olyan gyakori ötfokú dalaink záró-fordulataiban. Az ilyen helyeken a dudásnak valami helyettesítő-megoldást kell találnia, hasonló dur motívumokkal az alaphang felett. Nem lehetetlen, hogy többször feltűnő közeli dur-moll változatoknak oka a dudajátékban kereshető. Mindenképpen valószínűnek látszik ez 9–11. változataink létrejövételében, lévén ezek kizárólag lakodalmas dalok s többfelé már szövegtelen, hangszeres dallamok (s már dudáról hegedűre áttéve).

Újabb „nagyobb” lépés a 12. példa 3/4-es ritmusa, azonban ezt sem írhatjuk valami egyéniség számlájára. Itt is minták hatásáról van szó: az ország északnyugati szegélyén nagyobb mértékben maradt fenn ilyenféle ritmusú régi énekeink, melyek a XVI–XVII. századi magyar énekköltészet kedvelt darabjainak leszármazottai, s végső soron idegen eredetűek. (Gagliarda- és Volta-dallamok hatása alatt, vagy átvételéből keletkeztek.) 13. példánkat ez a minta egészen átalakította, amíg az előzőben a sorok harmadik ütemei még őrzik a származás emlékét.

A példacsoport változása területi sorrendet is jelent, tehát szinte kirajzolja a földrajzi útvonalat. (Annál is inkább, minthogy csakugyan egy-egy szűkebb területen élő csoportot képviselnek és nagyszámú variánsokból ragadtunk ki egy-egy jellemzőt.) Az 1–3. változat csak Somogy mből ismeretes, 4. és 8. Somogytól Tolnáig, a Dél-Dunántúl, az utóbbi inkább a Duna mentén, a Duna–Tisza közén bukkan fel, valamint a fölötté levő északi részeken, palócok közt a 3/4-esek (12–13) ettől nyugatra, a Duna felé (Hont–Bars–Nyitra megyében). Ezúttal tehát azt jelentik a változatok, hogy egy régi, Volga vidéki dallam az ország egy bizonyos foltján több változatban fennmaradt a legújabb időkig, ennek egyik változata nagyobb népszerűsége telt szert és egy bizonyos útvonalon elterjedve különféle változásokon ment át. (Nem mindig alkotnak persze a változatok földrajzi sort, sokszor a földrajzilag távollevő lehet közelebb variáns a változat-alakulás véletlene folytán.) Kétségtelen tehát, hogy egyik születik a másikkól minimális egyéni hozzáadással. Ez még akkor is minimális az átvett, kész anyaghoz képet, ha a tárgyalt változásokat nem minták hatásának fognánk fel, hanem egyéni ötletnek. Látuk viszont, hogy nem így van, hogy a változásokat is stílus-elvek, minták, öröklött fordulatok irányítják. Így alig van valami, amit az „egyéni alkotás” számlájára írhatnánk. Mégis nemcsak hogy nagy változások jöttek létre – a két szélső tag között a kvintváltó periódus-felépítésen kívül szinte semmi más rokonság nincs – hanem nagy esztétikai ér-

tékü egyes darabok is. Erre vall, hogy a sorozat több tagja nagy jelentőségű művészi alkotásokban került feldolgozásra: 1. Kodály Pávavariációinak főtémája (ennek variációi közt szerepel 4.-nek egy változata és 5. is), 5. Bartók Négy régi magyar népdal c. férfikari feldolgozásában, 6. Kodály Karádi nóták fináléjában, 7. és 13. önálló dalfeldolgozásként Kodály Hány János-ában. Ezek az esztétikai értékek azonban minimális variáló tevékenység folyamán jöttek létre, mindegyikben sok egyénnek, sőt nemzedékeknek munkája rejlik, tehát teljes joggal nevezhetjük őket a közösség alkotásainak. S ha még feltennők is, hogy az „első” dal a „kiindulás” teljes egészében egyéni alkotás – amit már az előzőkben mondtak alapján sem állíthatunk – még akkor is 4–5 kiemelkedő értékű „közösségi” alkotás (és egy sereg kisebb érték) állna szemben egyetlen „egyéni mű”-vel, vagyis a népzene szépségeinek nagyobb részét köszönhetnénk a közösségi alkotás-módnak. Valójában persze soha sincs „első” alkotás, a „kiindulás”-t csak mi választottunk, mert valahol el kell kezdeni a sort. 1. példánkat állíthattuk volna egy variáncsoport végére is, ahogy az a virágzó, ötfokú stílus motívum-gomolygásából ezt a formát ölti. A már említett, cseremiszt változaton keresztül volgai rokonnépeink kishangkészletű, egyszerűbb ötfokú darabjai között bizonyára százával találánánk meg közeli rokonait. S ha még ennél is tovább akarnánk menni, egyre primitívebb stílusokhoz, egyre kisebb terjedelmű egyszerű dalokhoz jutnánk, végül egy-két hangnyi, kötetlen recitáláshoz – s mindegyre zsugorodó jelentőségéhez az „alkotás”-nak, s az „egyénnek”.

Meg kell jegyeznünk, hogy példáink csak kiragadott állomásai a változat-sornak, amelynek sűrűbb állomásait is közölhattuk volna az összegyűlt anyagból, helyenkint sokkal kisebb eltérésekkel a sorozat egyes tagjai között. De még ez sem mutatná a variáns-tenyésztet valóságos képét. Virágzó stílusok idején egész tömege él egymás mellett az alig különböző és egymásból-egymásba alakuló daloknak s csak az ítélheti meg helyesen a változat-alakulás és az egyéni alkotás kérdését, aki ilyen virágzó stílusba ágyazva vizsgálhatja. Erre kevés folkloristának van alkalma, különösen Európában, ahol már többnyire elvirult, sőt pusztulóban levő stílusokat kell tanulmányozniok, vagy kihalt stílusok maradványait. Így vagyunk mi, magyarok is, avval a régi népzenei stílussal, amelyből első példacsoportunkat összeállítottuk. Ezért talán nem lesz érdektelen egy másik példacsoportot is melléje helyezni, mely a nálunk is még virágzó, ún. „új népdalstílus”-nak egy faluból, egy időben gyűjtött, közelálló darabjait mutatja be. (Áj, Abaúj m., saját gyűjtésünk). Egymás mellé csak a zenei rendszerezés folyamán kerültek, az énekesek tudatában külön dalok ezek, önálló „alkotás” mértékével mérik őket, s más-más személytől más-más szöveggel és más-más alkalommal kerültek elő.

Itt még abban is eltérünk előző példacsoportunktól, hogy nem egy motívum alakulását követjük szótagszám-változáson, nyúláson, zárlat-eltolódásokon és hangnem-váltásokon keresztül, hanem bizonyos sajátságok alapján szigorúan körülhatárolt típus összes darabját tesszük egymás mellé, függetlenül attól, hogy milyen rokonság fűzi az egyes darabokat esetleg szorosabbra másként körülhatárolható darabokkal. Tehát olyasféle keresztmetszetet adunk, mintha az előbbi sorozat egyetlen tagjának összes, hasonló tulajdonságokkal bíró, közeli rokonát mutatnók be, függetlenül a motívumkapcsolattól. (Kis túlzással nevezhetnénk az elsőt diakronikus sornak, az alább következőt pedig szinkronikusnak.) Ennek megfelelően a rokonság is bizonyos dolgokban kisebb fokú, másban nagyobb, mint az előbb. Itt mindig azonos a dallam egésze, hangneme, szerkezete, felépítése, vonalának fő pontjai, motívum-részleteiben viszont sokkal több lesz az eltérés. Mégis, egymásután látva – még inkább *hallva* – szinte a monoton egyhangúság csapja meg az embert.

14

Ez a kis-lán tej-jel mos-dik, nem víz zel.
Tö-rül - kö-zik ró-zsa bim-bó - le - vél - lel.
Fe-hé - rebb is a hó-szl-nfi vi-rág - nál.
Pi-ro sabb is a pün-kös - di ró-zsá - nál

15 *Poco rubato*

E - de - li ni kur-ta kocs-ma bel-se - je
Pi - ros vér-rel a - ludt vér-rel van te - le.
Meg-gyil - kol - ták a kocs-má - rost és ne - jét.
Egy szép lány-nak ki - ol - tot - tük é - le - tét.

16

Ha el - tn - dult ez a gő - zös. hagy men - jen!
En u - tá - nam sen ki ne ke - se - reg - jen!
Ke - se - reg - jen min - den a - nya fi - á - ér!
En is ke - ser - gek a ked - ves ba - há - mér.

17

Lá - tod, ba-bám, lá-tod azt a nagy he - gyet?
 Ha az el - fogy, ak - kor le - szek a ti - ed.
 Azt a he - gyet zseb - ken - dő - vel is el - hor - dom,
 Mé - gis csak a ti - ed le - szek ga - lam - bom.

18

Zsin - de - lye - zik a kas - sa - l ka - szár - nyát.
 Be - so - roz - ták a le - gén - ség leg - ja - vát.
 Ma - radt it - ten ket - tő - há - rom nyo - mo - rult;
 Rá - tok lá - nyok még az ég is be - bo - rult.

19

Magyar lá - nyok, öl - töz - ze - tek fe - hér - be,
 Men - je - tek a nagy ka - szár - nya e - lé - be!
 Nyis - sá - tok fel a ka - szár - nya ka - pu - ját;
 Min - den kis - lány ö - lel - je a ba - bá - ját!

20

Mi - kor men - tem Me - cen - zé - fen ke - resz - tül.
 A le - gé - nyek sír - va jöt - tek u - tá - nunk.
 Min - de - gyik kel ke - zet fog - tam sor - já - val.
 A ba - bám - tól bú - csúz - tam u - tol - já - ra.

21

Ki - nyí - lot - tak a me - ze - i vi - rá - gok
 Fér - hez men - tek az áj - fa - lu - si kis - lá - nyok.
 Nem is ma - radt a szá - mom - ra még egy se.
 Kít a szí - vem, az ár - va szí - vem sze - ret - ne . .

22

Áj - fa - lu - ba két ú - ton kell be - men - ni.
 De sze - ret - nek a ba - bám - mal be - szél - ni!
 Mett ha szép lesz, más is fog - ja sze - ret - ni!
 Ár - va szí - vem száz - fe - lé fog re - ped - ni

23



Még a ka-lász ki sē hán-ta a fe-jt,
 Már a ma-dár ki is vág-ta a sze-mit.
 Megálj, ma-dár, lész rád gon-dom a nyá-ron:
 Lē-szék va-dász az á-ji nagy ha-tá-ron.

24



Kék szl-vár-vány ko-szo-rúz - za az e - get.
 El - til - tot - ták tő - lem a sze - re - tő - met.
 El - til - tot - ták, hogy én - hoz - zám ne ad - ják.
 Ver - je meg az Is - ten az é - des - any - ját!

25

Poco rubato



É - des - a - nyám, most va-gyok szép i - dő - be,
 Most va - gyok a ti - zen - nyol - ca - dik év - be.
 Kár vol - na még i - lyen ko - rán meg - hal - ni,
 Rózsa he - lyett bím - bót le - sza - kaj - ta - ni.

26



Pár - ja nélkül száll a ma-dár a ré - ten.
 Pár-ját ke - res az i - de - gen vi - dé - ken.
 Pár-ját ke-res ma-gá - nak, de nem ta-lúl.
 Ej - nye, ba-bám, de i - de - gen vagy hoz - zám!

27



Di - ó - fá - ból van a hú - zunk fe - de - le,
 A to - po - lya mind ki - lát - szik be - lő - le.
 Lám, meg-mondta bar - na le - gény, ne sze - res!
 Nincs e - gyebem, csak mit két ka - rom ke - res.

28

1a) 1)

Ezt a kis-lányt még ak - kor meg - sze - ret - tem,

2)

Mi - kor vé - le leg - e - lő - szőr be - szél - tem.

2)

Meg - tet - szett a győ - nyő - rű szép sza - vá - é,

3) 1)

Hom - lo - ká - ra gőn - dő - rő - dő ha - já - é.

1) 1a) 2) 3)

29

1)

De sze - ret - nek csil - lag len - ni az é - gen!

Is - ten tud - ja, hol jár - nék meg az éj - jel!

2)

Éj - fél - táj - ba kö - rül - jár - nám az e - get,

Út tud - nám meg, hogy a ba - bám kit azo - rit,

1) 2)

30

Rubato

Be - szennyez - tem az én in - gem, ga - tyá - mat,

Be - szeny - nyeztem a kas - sa - l bőr - tön - be.

Gye - re ba - bám mosd ki az - tat fe - hér - re;

Hol - nap me - gyek a fő - bí - ró e - lé - be.

31

Poco rubato

Be van az én ingem - ga - tyám szennyez - ve,

Be - szennyez - tem a kas - sa - l bőr - tön - be.

Gye - re, ba - bám, mosd ki az - tat fe - hér - re,

Hó - nap me - gyek a fő - bí - ró e - lé - be.

32

Quasi giusto

Fő - bí - ró úr, ad - jon Is - ten jó na - pot!

Ad - jon Is - ten, ked - ves fi - am. Mi ba - jod?

Fő - bí - ró úr, i - gen nagy az én ba - jom!

Leg - ked - ve - sebb cím - bo - rám szűr - tam a - gyon.

33

Kék szí-vár-vány ko-szo-rúz-za az e - get.
 Jár-tam hoz-zád kis an-gya-lom e - le - get!
 Is-ten tud-ja, mer-re van az én ha - zám.
 Si-rat-e még en-gem az é - des-a - nyám?

Ez a dalfajta két összetevő részből áll: az első és a második sorból; a többi ismétlés, visszatérés. Az első sor lényege: indulás az ötödik fokról és leérkezés az alaphangra 11 hangon keresztül. Ez a dallam-mozgás akkor legegyszerűbb, ha csak az öt hangon belül marad (15–16.); néha ennél magasabbra is felcsap – *es-et, f-et, g-t* is érinthet –, de inkább csak, mint váltóhangot, hogy a lefelé irányuló dallamot kissé változatosabban kanyarítsa. (14., 17–27.) Legfejlettebb, mikor már kimondottan ötödik fokról a nyolcadikra irányuló motívummal kezdődik, esetleg még magasabbra is emelkedik s csak e nagy ív után hanyatlik le az alaphangra. (28–33.) A második sor lényege az oktávra való indulás és ez ötödik fokra való érkezés. Minthogy ez a távolság már egy hanggal szűkebb, elkerülhetetlenebb a dallamnak nagyobb hajlítása felfelé, vagy lefelé – így az alsó határ-hangot már közben is érintheti. Ennek megfelelően váltakoznak a variánsok különböző megoldásai. Hogy ezek a megoldások – még az aránylag távolesők is – mennyire csak egyenértékű lehetőségek, mutatja az a néhány példa, ahol magán a dalon belül jelentkeznek ugyanilyen variációk, akár különböző énekestől, akár ugyanattól az énekestől, különböző versszakban, vagy többszöri előadásban. (26., 28–29.) Előfordul, hogy az egyik sor teljes azonossága mellett erősen eltérő másikat találunk. (15–16., 22–25.) A 15–16. példa közt szinte nincs is más különbség, mint a ritmusdiminúció, illetve augmentáció. Ez az aprózás igen gyakori az új magyar népdalban; különböző helyen fordulhat elő – a három ütem közül az elsőben éppúgy, mint a másodikban (14. pl.), vagy mindkettőben s a három ütem összefonódik kettővé, mint a 15-ben. De érintheti csak az ütem egy részét is (17.), ilyenkor keletkeznek a 3/4-es ritmusok a 4/4-en, vagy 2/4-en belül. Mindez az új stílus „sablonja”, de megvolt már a régi dallamokban is, csak nem ilyen általánosan. (Például 5. dallamunkban.) Azóta stílus-sajátsággá „halmozódott”.

A dalokban sűrűn látunk ötfokú fordulatokat, de skálaszerű meneteket is. (Teljesen ötfokú a 21. pl. első sora, 14. pl. 2. sora – teljesen skálaszerű a 24. s a 34. pl. első sora.) Ezek is egyenértékű megoldások, a gyűjtés helyén tapasztalhattam, hogy ugyanaz az énekes ugyanazt a dalt későbbi versszakokban egyre inkább „ötfokúsította”, s azt is, hogy skálaszerű menet és ötfokú ugrás közös éneklésben – fonóban – egyszerre hangzott.⁵ Különben ez már magának az új stílusnak eredetéből is következik. Az ugyanis a múlt század végén, meglehetősen hirtelenséggel jelenik meg – a század közepén még

híre sincs gyűjteményeinkben, a 70-es években kezd fel-feltűnni – előzőleg azonban tele volt a falu zenéje az ún. „népies műdallal”, melynek hangnemi, ritmikái és formai sajátosságai olvadtak össze a régi népdalstílus melodikai, hangnemi és formai sajátosságaival. Ezért látunk dur- és harmonikus moll-meneteket, vezérhangos fordulatokat sokszor egészen tiszta ötfokú motívumok, sőt dalok között; így alakult a műdalok AA⁵BA formájából és a népdalok régi kvintváltásból az AA⁵A⁵A és ABBA forma (ahol a B-sor vagy tonális kvintválasz, vagy annak elváltozott alakja, vagy legalább hangfekvése vall a stílus eredetére: 5–8, 9. fok között); így válik benne uralkodóvá a tizenegy szótagszámú sor, mely a XVI. század óta egyre szaporodik a magyar költészetben és énekkincsben; és így válik uralkodóvá a csárdás-tempó a rubato helyén. Mindezt azért volt érdemes itt elmondani, hogy ne jusson eszébe valakinek esetleg ennél a példacsoportnál bolygatni az ilyenféle dallam „első fogalmazás”-ának kérdését. Itt mindig több-kevesebb meglévő anyagnak a stílus-adta lehetőségekkel való állandó formálódása „alkot”; példák hatására alakulnak ki újra és újra a nagyjából hasonló formák. Ennek a burjánzásnak bőségéről nem is ad fogalmat ez a néhány példa, sőt még az sem egészen, ha megjelenik a teljes gyűjtés anyaga a Magyar Népzene Tára kötetében. S természetesen, ebben a dús tenyészetben nem áll meg a variáns-kapcsolat az olyan típusok határán, mint aminőt példánkban megszabtunk. Hogy ízelítőt adjunk a további variáns-kapcsolatokról is, álljon itt néhány példa tíz-szótagszámú, valamint eltérő zárlatú dalokból is. Ezekben még közelebbi dallamrészletek is felbukkannak, mint egyik-másik fenti variáns közt. (Távolabbi típusok felsorolása viszont már az első példacsoportéhoz hasonló feladat ismétlése volna.)

34

Szé-na-bog-lya, ne bo-rulj, ne bo-rulj.
 Bar-na kis-lány, ne bú-sulj, ne bú-sulj!
 Bi-zony, bi-zony, nem bú-su-lok már én.
 Úgy-is tu-dom, ti ed-le-szek már én.

⁵ Lásd Vargyas: *Áj falu zenéi élete*, Bp. 1941. 50. Lapját és 7. dallam-mellékletét, valamint egész „Variálás” c. fejezetét.

Minták – hosszú fejlődés folyamán kialakuló, száz és száz apró ötletből és utánzásából összeálló minták – állnak tehát a népi „alkotó” előtt; mintákat vesz át és változtat; ebben a változtatásban stílusfordulatok százai irányítják, stílus-sajátságok szabják meg gondolkozását. Még az a kis hozzáadás sem teljesen az egyéné, amit a variáns-alakulás során két-két új alakulat közt megállapíthatunk; ezt a zenét csak a közösség alkotásának tekinthetjük. Annak tekinti Bartók is, aki pedig nem csekély mennyiségű anyag – és pedig *élő anyag* – ismerete után jutott el ehhez a szemlélethez: „Azt, hogy parasztnak, mint egyének, teljesen új dallamok megalkotására képesek volnának, kétségbe kell vonnunk: adatunk erre nincs és zenei ösztönük megnyilvánulási módja sem szól e mellett. Ellenben meglevő, rendelkezésükre álló zenei elemek átalakítására már egyénként is megvan nemcsak képességük, hanem erős hajlandóságuk is (az ilyen átalakítás már a parasztnak, mint tömegnek, teljesen saját műve).” „...A szűkebb értelemben vett parasztzene tehát öntudatlanul működő... erő átalakító munkájának eredménye: minden tanulságtól ment embertömeg ösztönszerű alkotása.”⁶

Feljebb úgy fogalmaztunk, hogy a közösségi variálás is létrehoz művészi értéket – most már úgy fogalmazzunk, hogy azért születik a népzeneben olyan nagy tömegű, sajátos stílusú, minden más stílustól különböző érték, mert a közösség alkotása.

Azzal ugyan még adósok vagyunk, hogy leíró módon meg tudjuk ragadni azokat a sajátos vonásokat, melyek az „egyéniség nélkül” születő alkotást megkülönböztetik a nagy művészek alkotásaitól, a műzenétől, irodalomtól. De adósok vagyunk azokkal az elemzésekkel is, amelyek más folklórműfajokban mutatnak ki az egyéni közreműködés arányát a variálásban – újjáteremtésben – alkotásban – az örökölt stílushagyomány szemben. Egy sirató-rögtönzésben nyilván nagyobb – nem véletlen, hogy az orosz folklór ebben a műfajban kiváló egyéniségeket tart nyilván – s nagyobbak kell lenni a mesében is, ahol az előadónak kevesebb „kötött”, „kész” anyaga van, mint a népdalénekesnek, maga a meseváz és bizonyos formulák a döntő helyeken. A díszítőművészetben pedig már valóban „alkotás”-nak kell minősítenünk minden egyes díszítmenyt – bár a hagyomány által erősen meghatározott és alátámasztott alkotásnak –, mivel a helykitöltés módja, minden új „kompozíció”, sőt maga a hagyományos minták újravétele, újrafestése is már művészi készséget feltételez. Mindezek a különbségek kihatással lehetnek az egyes folklór-műfajok jellegére, a magas művészettel szemben mutatkozó különbségeikre, ennek a különbségnek mértékére, és megszabhatják az egyes művek helyét az emberi műalkotások sorában.

Igaz, ezeknek a kérdéseknek tanulmányozása a rögtönzött jellegű és hosszabb szövegű műfajokban: mesében, siratóban jóformán csak most válik lehetségessé a magnetofon segítségével. Hiszen ezeknek eddigi följegyzésében éppen az veszett el, ami csak a zavartalan előadásmód gépi megörökítésében tanulmányozható: a megfogalmazás stílusa. A magnetofon biztosítja ezt, amellet gyorsítja is a gyűjtőmunkát, tehát abban is segít, hogy százával álljanak itt is rendelkezésünkre a részleteikben is hiteles változatok, hogy megállapíthassuk, mi a törvényszerű és mi az egyéni – vagy az esetleges – elméleti álláspontjaink részletes elemzések alapján alakuljanak ki.

Eredményeinkhez éppúgy nélkülözhetetlenek ezek az elvi szempontokat szem előtt tartó, gyakorlati részlet-munkák, mint a nagy összefüggéseket áttekintő, elméleti fejtegetések, amire példa Marót Károly „Homéros”-a. A nagy vonalak helyes felvázolása és a részletek aprólékos kidolgozása juttat el bennünket a néphagyomány s benne a népi művészetnek részletes elméletéhez.

35

Nincs szebb ma-dár a ger-le-ma-dár-nál,
Pár-ja nél-kül még a víz-re sem száll.
Föl-za-var-ja, úgy isz-sza a vi-zet.
Sír-hatsz ba-bám, nem le-szek a ti-ed.

36

Ró-zsa-be-kor pi-ros-lik a hegy-te-tón.
Pi-ros ken-dős kis-lány sé-tál a me-zón.
Szép a me-zó, meg-szé-pül a vi-rág-tól.
Meg-at-tól a pi-ros ken-dős kis-lány-tól.

⁶ Bartók: *A magyar népdal*, Bp. 1924. VI–VII. lap. (Fordításban a német kiadást idézni és abból kiírni a helyet, nem „fordítani”.)