Ára: 30,— Ft

Index 25.563

Ismerjük meg egymást!

A LEMEZPOSTA bemutatkozik Önnek:
A LEMEZPOSTA révén Ön bárhol az országban postán kapja meg azokat a lemezeket, amelyeket a sajtóban közzé tett lista vagy a katalógusunk alapján megrendel.
A LEMEZPOSTA –kívánságra– a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat teljes HUNGAROTON lemezválasztékáról katalógust küld Önnek.
A LEMEZPOSTA katalógusát a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat évenként kiegészíti.
A LEMEZPOSTA küldeményeit Ön a megrendelésének beérkeztétől számított 12 napon belül megkapja.
A LEMEZPOSTA címzettjét 250 Ft-nál nagyobb értékű megrendelés esetén nem terheli postaköltség.
A LEMEZPOSTA még megjelenésük előtt a lemezújdonságokról is tájékoztatja Önt.

Hogy jobban megismerkedjünk, kérje katalógusunkat!
Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvényt:

lemezposta
1817 BUDAPEST

Ha katalógust kér,
aláhúzással jelezze érdeklődési körét
Zenekari művek, versenyművek, kantáta, oratórium, egyházi zene, opera, kórusművek, hangszerszólók, kamarazene, mai magyar zeneszerzők, irodalom, vers, egyéb.

Név: _____
Cím: _____ aláírás

Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat

Vargyas Lajos könyvtárából

MAGYAR ZENE

1985

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXVI. évf. 1. szám 1985. március

VARGYAS LAJOS 70. SZÜLETÉSNAPJÁRA

TARTALOM

BÓNIS FERENC:
A magyar népzene — adatok Kodály tanulmányának keletkezés-történetéhez . . . 3
BREUER JÁNOS:
1948 — egy mentési kísérlet . . . 9
DOBSZAY LÁSZLÓ:
A tonalitáselemzés három rétege . . . 12
ITTZÉS MIHÁLY:
Magyar nyelv — magyar ritmus. Zrínyi prózája Kodály zenéjével (néhány megfigyelés) . . . 18
KÁRPÁTI JÁNOS:
Mítoszkutatás és zenetudomány . . . 29
KROÓ GYÖRGY:
Euriant és Loherangrin . . . 36
PAKSA KATALIN:
Dialektusvonások egy XVII. századi magyar népének előadásában . . . 49
SÁROSI BÁLINT:
Egy hangszeres dallam . . . 64
SZEMERE ANNA:
„A jövő itt van és sose lesz vége" — Tér- és időképzetek az Európa Kiadó együttes zene- és szövegvilágában . . . 70
SZENDREI JANKA:
A Szentiváni Ének zenetörténeti rétegei . . . 75
VIKÁR LÁSZLÓ:
Török elemek a volga—káma-i finnugorok zenéjében . . . 89

* * *

GRABÓCZ MÁRTA:
A '80-as évek kompozícióinak jelrendszere. Jegyzetek Mártha István három művéről 92
ALEXANDER MÓŽI:
Verbunkos — a legényfogdosás és verbuválás korának tánca a magyar és szlovák irodalmi és zenei dokumentumokban I. . . . 97

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zeneművészek Szövetsége címén
1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 176-222/179
Kiadja Lapkiadó Vállalat (VI., Lenin krt. 9—11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.
Felelős kiadó: SIKLÓSI NORBERT
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 60,— forint, egész évre 120,— forint.
Index: 25 563
HU ISSN 0025—0384
85.8505.66-62 Alföldi Nyomda, Debrecen

BÓNIS FERENC:

A MAGYAR NÉPZENE

ADATOK KODÁLY TANULMÁNYÁNAK KELETKEZÉS-TÖRTÉNETÉHEZ

Kodály prózai munkásságát — ideértve tudományos publikációit — kettős szempontból tehetjük elemző vizsgálat tárgyává. Az egyik szempont *a bennük közölt tények*, felismerések *aktualitásának* vizsgálata: az, hogy megállapításait mennyire igazolta vagy miképpen módosította a megírásuk óta eltelt idő. Bizonyos — és ezt Kodály is gyakorta hangoztatta —, hogy új anyag felbukkanása, új összefüggések felismerése előbb-utóbb módosítja korábbi ismereteinket, megállapításainkat, feltevéseinket. Ez minden tudományos munkára áll, ideértve természetesen az ő munkásságát is. Mint e felfogás képviselője, Kodály nem tekintette lezártnak önnön tudományos publikációit: mindent elkövetett, hogy az általa megismert új anyagot és a nyomában támadt összefüggéseket valamilyen formában belefoglalja későbbi munkáiba. E teljes szellemi „nyitottság" dokumentálása nemcsak joga, de kötelessége is írásai gondozójának.

A vizsgálat másik szempontja: *tudománytörténeti*. Megmutatni, hogy mit jelentettek Kodály írásai a maguk korában; mi bennük a vadonatúj, az eredeti; mi a helyük Kodály egyetemes életművében és a tudomány fejlődéstörténetében; milyen szellemi színvonalat képviseltek megírásuk-megjelenésük idején. A *mit* mellett fel kell tehát tennünk a *hogyan*, a *miért* és a *mikor* kérdését is; ezek kifürkészésével határozhatjuk meg a prózaíró-tudós Kodály munkásságának szellemi rangját.

Kutatásunk e másodjára említett vizsgálódásnak — a tudomány-történetinek — igencsak a kezdetén tart még. Érthető; hiszen az élő-fejlődő tudomány elsősorban mindig azt kutatja, hogy honnan meríthet *önmaga számára* további hajtóerőt. Most azonban, amikor Kodály prózai életművének egésze hozzáférhetővé válik a magyarul olvasók előtt — mivel készen áll a *Visszatekintés* záró kötetének kézirata, 180, gyűjteményes kötetben eddig meg nem jelent prózai megnyilatkozásával —: eljött az ideje a tágabb értelemben vett keletkezéstörténeti vizsgálatoknak.

Ilyen jellegű részlet-kutatásról ad számot ez a referátum: azokról a tanulságokról, amelyeket a Visszatekintés III. kötetében közölt 180 írás *egyike* — bár terjedelem és jelentőség dolgában *egyik legnagyobbika* — kínált a munka sajtó alá rendezőjének. Ez az írás *A magyar népzene*. Az 1935-ben írt, először 1937-ben napvilágot látott tanulmány — 1952 óta a Vargyas Lajos-szerkesztette példatárral — a téma irodalmának egyik, tankönyvként is használatos *alapműve*.

Első önálló kiadásának előszavából tudjuk, hogy Czakó Elemér felszólítására készült, *A magyarság néprajza* című négykötetes összefoglaló mű IV. kötete számára.

Vargyas Lajos 70. születésnapjának köszöntésére 1984. december 1-én tudományos ülésszakot rendezett a Magyar Zeneművészek Szövetsége Zenetudományi és Kritikai szakosztálya. Ujfalussy József akadémikus köszöntő szavai után 12 előadás hangzott el. A referátumokat — egy hijján — e szám tartalmazza. Tari Lujza előadása terjedelmi okokból az 1985/2. számban lát napvilágot. (A szerk.)

A négy kötet első kiadása 1933 és 1937 között jelent meg, 5000 példányban, a Királyi Magyar Egyetemi Nyomda gondozásában, Budapesten. A Kodály tanulmányát tartalmazó IV. kötet 1937 júniusában. A népzene-tanulmány, ugyanabban az évben, különlenyomatként is napvilágot látott; ezt előszóval gazdagította a szerző. (Olsvai Imrének a Magyar Zene 1984/2. számában közölt idevágó adata — lásd a 155. lap 2. jegyzetét — kiegészítendő: ő csak az 1943-as *második kiadás* különlenyomatáról tud; *A magyar népzene* azonban már 1937-ben is megjelent önálló kiadványként.) Az összefoglaló négykötetes munka — A magyarság néprajza — átdolgozott, második kiadása 1941 és 1943 között látott napvilágot, a IV. kötet 1943 decemberében, 4000 példányban (Kodály tanulmányából, ebben az átdolgozott kiadásban is, készült különlenyomat). Ezzel egyidőben, további 4000 példányban, piacra dobtak egy harmadik kiadásként jelzett, a másodikhoz képest változatlan utánnyomást. Ez az 1943-as harmadik kiadás elkerülte az 1950-ben alapított Zeneműkiadó Vállalat illetékeseinek figyelmét, így a Vargyas Lajos példatárával bővített s a Szikra Nyomdában kinyomtatott (voltaképpen negyedik) kiadás 1952-ben újra harmadik kiadásnak minősült (mégcsak nem is a Zeneműkiadó, hanem Kodály minősítette annak). *A harmadik kiadáshoz* címen új előszót írt hozzá, melynek első mondata határozottan csak *két* megelőző kiadásra utal: *„A két előző kiadás tízezer példánya (nyolcezer a Magyarság Néprajzában, kettő különlenyomatban) teljesen elfogyott, s új kiadás vált szükségessé."*

Hadd pontosítsuk Kodálynak ez utóbbi szavait a Királyi Magyar Egyetemi Nyomda kolofonja alapján (IV. kötet, ^{2}1943, számozatlan 431. lap): az első „Kodály—Vargyas"-kiadást megelőzően, a két különlenyomat-verzióval együtt, nem 10 000, hanem feleannyival több: 15 000 példány fogyott Kodály tanulmányából.

A kiadások számozásában fokozta a zavart, hogy 1960-ban, a Révai Nyomda nyomásában, újra megjelent egy *harmadik* kiadás! Hogy valamelyest rendet teremtsünk ebben a káoszban, a továbbiakban az 1943-as utánnyomást *2/a kiadásként*, az 1960-as „másodszori harmadik kiadást" pedig *3/a kiadásként* regisztráljuk.

Foglaljuk tehát össze a mű eddigi megjelenési adatait, hozzávéve a *Visszatekintés III. kötetében* megjelenés előtt álló revideált kiadást:

1. kiadás: 1937. június (különlenyomatként is),
2. kiadás: 1943. december (különlenyomatként is),
2/a kiadás: 1943. december,
3. kiadás: 1952,
3/a kiadás: 1960,
4. kiadás: 1969,
5. kiadás: 1971,
6. kiadás: 1973,
7. kiadás: 1976,
8. kiadás: 1981,
9. kiadás: 1984,
10. kiadás: 19?? (a Visszatekintés III. kötetében).

Első részlet-közlésként, *Néphagyomány és zenekultúra* címen, a tanulmány IX. fejezete jelent meg a Válasz című folyóiratban (Kecskemét II/12, 1935, 685—686. lap). Első idegennyelvű részlet-publikációként, *Della musica popolare* címen, az első kiadás előszavának rövidített változatát közölte olaszul a Musica folyóirat (Roma II/5, 1947, 116—119. lap). A tanulmány első fejezetét, Kodály hetvenedik születésnapjának tiszteletére, angol, francia, német és orosz nyelven jelentette meg 1952-ben a budapesti Kulturális Kapcsolatok Intézete. A teljes tanulmány, *Die ungarische Volksmusik* címen, Szabolcsi Bence fordításában, Ormay Imrének olykor mulatságos félreértéseken alapuló dalszöveg-fordításával, 1956-ban megérte első és mindmáig egyetlen német kiadását. 1960-ban, *Folk Music of Hungary* címen, Ronald Tempest és Cynthia Jolly fordításában, megjelent a kötet első angol kiadása (ezt 1971-ben és 1982-ben újra publikálta Vargyas Lajos, revideált-bővített formában). 1961-ben került a nyilvánosság elé, Венгерская Народная Музыка címen, E. T. Vladimirova fordításában, a mű orosz kiadása; mindhárom idegennyelvű kötet a Corvina gondozásában.

Kodály, bizonyíthatóan, 1960-ig írt be pótlásokat-javításokat a keze ügyében lévő *valamelyik* példányba (eddig három ilyen kézi példányt találtunk hagyatékában). Meglehet, hogy 1960 után is, ezt azonban nem tudjuk bizonyítani. Ezért — mivel a *Visszatekintés* I—II. kötetének anyagát is az első *megjelenés* ideje szerint rendeztük — itt is 1937-et (az első kiadás megjelenésének évét) és 1960-at (az utolsó, bizonyítható pótlás évét) tekinthetjük a keletkezéstörténet időhatárainak.

Sajtó alatt lévő legújabb közlésünk Kodály összegyűjtött írásainak, beszédeinek és nyilatkozatainak III. kötetében — említettem — a mű 10. kiadása lesz. Miben tér el az előzőktől? Négy lényeges ponton. Először: lemond a tankönyvként való terjedést oly nagymértékben segítő *Példatár* közléséről. Az ugyanis teljességgel Vargyas Lajos munkája. Maga a tanulmány pedig, mintegy 120 szövegközti dallampéldájával, a Példatár-függelék nélkül is zárt, önálló alkotás. Másodszor: kibővítettük a tanulmány szövegét Kodálynak azokkal a kiegészítéseivel, melyeket három kézi példányának valamelyikébe sajátkezűleg bevezetett, de amelyek a korábbi kiadásokba nem kerültek bele. (E példányok használatát hadd köszönjem meg ehelyütt is Kodály Zoltánnénak.) E bejegyzések némelyike *megfogalmazott kiegészítés* volt — ezek a tanulmány revideált változatának *főszövegébe* kerültek (egyes esetekben a rövidítve feljegyzett mondatok rövidítésének feloldásával). Más pótlások *a jegyzetek anyagára vonatkoztak*, ezek természetesen *a jegyzetekbe* kerültek. Dallampélda-kiegészítéssel vagy változtatással akkor éltünk, ha Kodály nem csupán a pótlás-kiegészítés *szándékát* fejezte ki *(„ide példát")*, hanem pontosan megjelölte annak tárgyát is.

A marginális megjegyzéseknek egy harmadik fajtája új kutatási lehetőségeket pendített meg: olyan vizsgálatokat, melyeket Kodály fontosnak tartott, de amelyeket ő maga már nem végezhetett el. Mivel ezeket *valamilyen formában* feltétlenül fel akartuk tüntetni, de se a főszövegbe, se a jegyzetekbe nem vehettük fel: [01] [stb.] jelzéssel második jegyzetfejezetet állítottunk össze, mely Kodálynak a tanulmány továbbfejlesztésével kapcsolatos megjegyzéseit tartalmazza (itt is egyéni rövidítéseinek feloldásával, az ő szavait *dőlt betűs* szedéssel emelve ki), szükség esetén hozzáfűzve a szerkesztői felvilágosításokat (állóbetűs szedéssel).

A harmadik különbség: az új és újabb kiadások *szövegromlását* nem kívánva se terjeszteni, se szaporítani: ilyen szempontból revíziónak vetettük alá a teljes szövegrészt (ahol tehettük, a dallampéldák anyagát is). Negyedik — formálisnak tetsző, de a munka tudományos használatát jelentős mértékben segítő — változtatásunk a dallampéldáknak sorszámmal való ellátása volt.

A fentiekben leírt teljes revíziót Vargyas Lajossal együtt végeztük el, ketten vállaljuk tehát a felelősséget azért, hogy *minden változtatás* Kodály akaratát tükrözi, másfelől, hogy Kodály *valamennyi megjegyzése*, valamilyen formában, helyt kapott a tanulmány főszövegében, dallampéldái vagy jegyzetei között. Számos enigmatikus megjegyzés megfejtése Vargyas éleslátásának és anyagismeretének köszönhető; hadd köszönjem meg ehelyütt is önzetlen segítségét.

A továbbiakban *A magyar népzene* előkészületben lévő új kiadásának néhány olyan helyét ismertetem, melyet eddig a mű említett három szerzői kézipéldánya őrzött csupán, s amely a *Visszatekintés* III. kötetében válik hozzáférhetővé a tudomány nyilvánossága számára.

Az első különlenyomat-kiadáshoz készült, igen fontos *előszó* máris sok új gondolattal gazdagodott. Szöveg és dallam együttes közlésének fontosságát hangsúlyozandó, korábbi gondolatait így egészíti ki Kodály:

Mivel még mindig közölnek dallamuktól megfosztott szövegeket (még 1960-ban i: Csanádi Imre—Vargyas Lajos: Röpülj páva röpülj, 1954; Ortutay Gyula: Írók, népek, századok, 1960), szükséges lesz hangsúlyoznunk, hogy dallam és szöveg egymástól el nem választható, osztatlan egység. A népdal műfaját éppen a szöveg és dallam szerves kapcsolata teszi. Egyik sem teljes mű önmagában. Puszta szövegek feljegyzése néprajzi szempontból értéktelen. Csak nyelvi adat, már formailag semmi értéke nincs. Mint művészi termék, nem érvényesül. Még ott is becsúsznak hibák, ahol együtt közlik a szöveget és a dallamot (például Lach, Tscheremissische Gesänge, 149). Hát még, ahol az egyik formaalkotó elem elmarad! Puszta dallamok feljegyzése is értéktelen, de ezt meg sem igen kísérelte senki. (Väisenen vogul-osztyák kiadványában kénytelen volt erre, de ritmusai értelmetlenek, mert nincs mellettük a szöveg.)

Arra vonatkozóan, hogy egy-egy népi dallam többszöri megfigyelése mily nélkülözhetetlen feltétele a kutatásnak, Kodály ezt írja:

A fonogramm pillanatképet ad. S ez nem mindig a legjobb kép, néha torz. A dallam igazi, teljes képe csak több fonográf-felvétel és mennél több élő megfigyelés alapján alakulhat ki véglegesen a kutató előtt. Amikor már tudja, mi az állandó, jellemző benne, mi a változó, esetleges.

Megannyi kérdés a hitelesség témaköréből:

Mi a tökéletlen reprodukció hatása? Hány százalék dalol csonka, dallamban-ritmusban elferdített, kontaminált vagy bármiképpen romlott dallamot? Ha szembekerül vele: felismeri-e a helyeset? Hány százalék megbízható a dalolók közül? Emlékezet, hallás? Önálló dalos és csatlakozó együttzümmögő (ezek rontanak, ha önállóan dalolnak). Mi a kritika hatása? Iránta érzékenység mutatkozik, ezért szólal sok oly nehezen.

Különös érdeklődéssel követhetjük nyomon azokat az új gondolatokat, melyekben a tudós és a nevelő megfigyelései találkoznak:

Az 1840 táján meginduló magyar kottanyomtatás termékei évtizedekig túlnyomóan szöveges dalok, zongorakísérettel. A hangjegyírás már itt van, de nincs, aki elolvassa. [...] A lassan kialakuló magyar városi élet csak a XIX. század végén kezdett olyan formát ölteni, amelynek már a zenei írásbeliség is szerves része. (De az érettségi még 1960-ban sem ad kottaolvasási tudást.)

A „Dallamgyűjtemények"-fejezetben, szellemi elődeit kutatva, Kodály szükségesnek látta egy terjedelmesebb idézet közlését Erdélyi János gyűjteménye, a Népdalok és mondák I. kötetének előszavából:

„Az Academia... egy újabb indítványt küldött át a Kisfaludy-Társasághoz, miszerint a gyüjtendő népdaloknak, a mennyire lehet, zenéjökre is fordítaná gondjait és figyelmét, hogy a magyar népköltészetnek ezen lényeges és jellemző vehiculumának több becses példányai nemcsak az elfeledtetéstől megova, a művelt közönség ismeretére jőjenek, hanem ahoz értők által s tökéletes magyar szellemben szerkesztve, a már nagy számban kijött s jobbára idegen hangművészek által elferdített dalok sorsára ne jussanak! E szerint a Kisfaludy-Társaságnak nemcsak a dalok gyüjtése, hanem melódiáik közzététele is feladatává lőn..."

„A néphagyomány megoszlása" című fejezet ezzel a gondolattal bővült:

Mi a népdal? Erre a kérdésre választ adni eddig senki sem tudott. Inkább elindulhatunk a nehezen megfogható tárgy megismerésére ezzel a kérdéssel: „Mi az, amit a nép énekel?" Hova tegyük, honnan vette, honnan tudjuk származtatni? Elvétve egy-egy mai, „divatos pesti nóta" is megütheti fülünket, még régi, népkultúrában élő falvainkban is. Egyesek, városjárt, némi városi mázt felszedett s azzal kérkedő egyének ajkán. De közhasználatba sohasem kerültek. Könnyelmű következtetés volna azt hinni, hogy az egész falu nem tud mást. (Külön tanulmányt érdemel az alj-zene hatása a falura. Micsoda zeneanyaggal tölti meg a város a falusi ember fülét, aki nem tud ez elől kitérni! Egy másik érdekes tanulmány lenne a népszerű zene hatása a nemzetközi tánczenére.)

„A népzene ősrétege" című fejezet, kétrendszerű magyar, mari és csuvas dallamok egybevetésekor, a második dallam-fél elváltozásához fűz új gondolatot:

(Az elváltozás nemcsak romlás! Ízlés, változatosságra törekvés is lehet az oka. Néha szebb, mint a pontos egyezés.)

Megjegyzés a volgavidéki változatával egybevetett „Ezernyolcszáznegyvenhatba..." kezdetű dalhoz:

Meglehet, hogy sok más, ma g'*-végű dallamunk valaha* f'*-en végződött. Ez a gyakoribb keleten, mint az alábbi példák is mutatják. Ha efféle hypoion dallamaink keleti eredetét néhány egyezés támogatná: még sokkal több dallamunk bizonyulna ötfokúságban gyökerezőnek, mint eddig hittük.*

Új gondolatok „A népies műdal hatása" című fejezethez:

A városi dallamáradat nem tudta a népdalt áthangolni a maga érzelgőssége, siránkozó panasza hangjára. Csak kifejező eszközeit gyarapította egyben-másban. Meg kell azonban állapítani, hogy a középosztály dala Szini „nemesi népdalai" óta egyre magyarosabb, s Dankóig egyre népiesebb lett. Viszont a nép közt az újabb műzene annál inkább terjedt és hatott, mennél közelebb állt a népi formahagyományokhoz.

[...]

Hangkészletben: a modern dúr és moll ekkor hatolhatott be erősebben, bár többségre nem jutott. A mai népdalok nagyobb része is, ha nem ötfokú, inkább dór, aeol, mixolyd. Gyakran az átvett műdallamok jellemző mollfordulatai a nép ajkán dór, aeol, vagy éppen ötfokú fordulatokká változtak át. (De a magyar dór, aeol stb. más, mint a gregorián. Ren-

desen: ötfokú, átfutó hangokkal. A frig: török-arab jellegű. Mixolyd: inkább hypoion. Lyd nincs. A régi dalokban vannak más hangsorok is (f—g—a—h—c—d—esz). *Vannak négyfokú dalaink is* (g—b—c—d, g—c—d—g', g—c—d—f).

Fontos nézettel találkozunk a „Világi műzene" című fejezetben is:

A népi dallamok eredetét két oldalról kereshetjük: az ötfokúság felől (régi haza), az európai környezetben a szomszédok és a távolabbi, nyugateurópai népek felől. Számos dallamunk e kétféle irányból jött hatásoknak szét nem bontható vegyülete.

Mindez ízelítő volt csupán a nagy népzene-tanulmány első ízben közlésre kerülő részeiből. Ezt Kodály *megfogalmazott formában* hagyta hátra, lehetővé téve a közreadónak, hogy a szerző végső akaratának tekintve, *a főszövegbe* vegye fel.

Hadd ismertessek egy idetartozó vázlatot vagy kutatási programot is: gondolatokat egy tervezett, de meg nem valósított új befejezéshez — és további megvizsgálandó témákhoz, melyeknek kutatása már elmaradt. De ha így volt is: már *a szándék* fontos és jellemző. Ezek a gondolatok vagy vázlatok a tanulmány *második jegyzet-fejezetébe* kerültek:

Mikor nem számít művelt embernek, aki nem ismeri a magyar zene fajtáit, aki nem tudja a nyelvet, nem tud különbséget tenni valódi és műnépdal közt. Tokaji állami márkázás. Dalhamisítvány.

(E két utóbbi mondat arra céloz, hogy a tokaji bor valódiságát az állami márkázás szavatolja, népdalt viszont bárki tetszése szerint hamisíthat, a valódi népdalt semmiféle „állami márkázás" nem különbözteti meg a mű-népdaltól.)

Népdal és művelt társadalom. A népdal sorsa az idők folyamán. Értékelése, forgalomba hozatala. Szétszórt adatok, mit tudtak, mit tartottak annak. Horváth J. zenei kiegészítése. (Kodály itt Horváth János könyvének — A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig — zenei párdarabjára, ennek szükségességére utal.)

Terjesztő tényezők, hatékonyságuk külön: 1) iskola (daloskönyvek), 2) Színház (népszínművek), 3) zeneélet (kottakiadványok, kedveltségük, ebből vélelmezhető elterjedtség, pl. Tolnai lakodalmas, Makói csárdás. 3,2 különböző kiadvány). Kiadások példányszámát amennyire lehet (Rózsavölgyi régi üzleti könyvei). Egy dalnak szereplése különféle kiadványokon keresztül. A népi rétegben való elterjedésről a népi felvételek. Visszája: műdalok a nép száján.

Hadd zárjam le e keletkezéstörténeti visszapillantást Kodálynak egyik nagyon jellemző megjegyzésével. Tanítványai egyikének mondta, hogy számára minden tan elfogadható, ha *kérdéssel végződik*. Más szavakkal: nem hitt az egyszer és mindenkorra érvényes tudományos tételekben, a megfellebbezhetetlen „kijelentő mondatok" örökkévalóságában, a tudományos dogmákban. Rendkívüli szellemi nyitottságának jele, a szakadatlan fejlődés elvének vallása ez a mondat. *Erről* tanúskodnak *A magyar népzene*-tanulmányhoz írt kiegészítései, pótlásai, javításai is; az, hogy Kodály a nagy munkát végső soron még mindig befejezetlennek érezte. Épp ebben a „befejezetlenség"-ben mutatkozik meg *továbblendítő, új kutatásokra sarkalló* ereje. S ha ezek az új kutatások valamikor netán új fénybe állítják is az általa feltárt adatokat: azzal is megerősítik csupán a nagy mű korszakalkotó *tudománytörténeti* jelentőségét.

BREUER JÁNOS:

1948—EGY MENTÉSI KÍSÉRLET

A Szovjetunió Kommunista Pártja Központi Bizottsága zenei határozatot hozott 1948. február 10-én. E határozat szövege magyarul a Szabad Nép február 17-i számában jelent meg először, majd két nap múlva közölte az Új Szó című napilap. A határozat megvitatására és értékelésére, közzététele után egy hónappal gyűltek össze a magyar muzsikusok. E tanácskozás időpontja ugyan ma még nem ismert, azonban az Új Szó március 25-i száma ismertette a Magyar—Szovjet Művelődési Társaságban — a mai Magyar—Szovjet Baráti Társaság elődjében — lezajlott vitát, amely, tekintettel a sajtóorgánum napilap mivoltára, feltehetően egy-két nappal a nyomtatott tájékoztatás megjelenése előtt zajlott le.

Az SZKP állásfoglalását, amely a zsdanovizmus meghirdetéseként vonult be a zenetörténetbe, megelőzte januárban szovjet muzsikusok tanácskozása az SZKP Központi Bizottságának épületében. Ezen vitaindító előadást A. A. Zsdanov tartott, aki különben a vitában is felszólalt. A határozat közvetlen kiváltó oka Vanno Muradeli A nagy barátság című operája volt, következtetései azonban messze túlmutattak egyetlen alkotáson. Maga Zsdanov természetesen nem volt muzsikus; pártmunkás volt, 1934-től a meggyilkolt Kirov utóda a Leningrádi Pártbizottság első titkáraként; bár, hogy kulturális kérdésekkel is foglalkozott, azt jelzi, hogy felszólalt a szovjet írók 1934-ben rendezett első kongresszusán. Nos, Zsdanov a zenéhez nem értett. Muradeli operájának s a korszak vezető szovjet zeneszerzőinek bírálatához egy zenetudós szállította számára a szakmainak látszó érveket. Mindenesetre, az SZKP 1948-as zenei határozatában az 1934-es írókongresszuson meghirdetett szocialista realizmus nem szerepel, mint követelmény, a szöveg *„a szovjet zene realista irányba való fejlődését"* szorgalmazza (a határozat 3. pontja). Az állásfoglalás négy pontjában, valamint indokolásában 22 ízben hivatkozik különféle szóösszetételekben a népre (népdal, népzene, népies, nép, szovjet nép, népellenes), hivatkozik a formalizmusra, továbbá arra, hogy a megbírált szerzők — Muradelin kívül Sosztakovics, Prokofjev, Hacsaturján, Kabalevszkij, Sebalin stb. — zenéje *„erősen a mai európai és amerikai modern polgári zene lelkiségét tükrözi."*

Az SZKP zenei — és egy sor más kulturális — határozata aligha függetleníthető a II. világháborút követő évek nemzetközi helyzetétől, a Hitler-ellenes koalíció széthullásától, a hidegháborútól, amely Churchill 1946-os fultoni beszédével kezdődött el, s amelynek az egész világon megvolt a kulturális kisugárzása is. Hacsaturján, Prokofjev, Sosztakovics zenéje Angliában és az USA-ban jelkép minőségében terjedt a háború évei alatt s ennek 1946-tól szinte egycsapásra vége szakadt. De fordítsuk figyelmünket a határozat magyarországi fogadtatására.

A magyar muzsikusok többsége 1948-ban az SZKP zenei határozatát a szovjet művészeti élet belügyének tekintette, felismerve a benne elrejtett, csakhamar a mi zenei fejlődésünkre hatást gyakorló „időzített bombát" is.

1948 őszén, amikor Zsdanovnak a szovjet muzsikusok tanácskozásán tartott vita-

indító beszéde a Zenei Szemlében magyarul megjelent, e szöveget bevezetendő, Székely Endre (Szé. szignójú írásában) megjegyzi: *„Zsdanov alanti beszéde — habár helyi jelentőségű (egy mű előadásával kapcsolatos kérdéseket tárgyal), nemcsak rendkívül közérdekű, hanem alkalmas arra, hogy a Bolsevik Párt Központi Bizottságának a szovjetzenéről hozott határozatát, amely körül oly sok zavaros közlemény jelent meg nálunk az utóbbi hónapokban, végre a maga valóságában megvilágítsa [...]*

Két szempontra [...] felhívom az olvasó figyelmét. Egyik, hogy a beszéd alapos átolvasása után magyarázatot találhat az olvasó a realizmus, formalizmus, naturalizmus oly sokat vitatott kérdéseire. [...] A másik szempont, amit kiemelendőnek tartok, az a beszéd tárgyilagos, csakis konkrétumokra hivatkozó hangja és a Szovjetunió zeneművészetének, a művészetek szabad vitájának, a kritika jogának védelme a klikkrendszerrel, beérkezett és fontos pozícióban lévő muzsikusok és kritikusok mindenfajta diktatúrájával szemben a feltörekvő tehetségek védelmében."

A határozat megjelenését követően nemegy magyar muzsikus kísérelte meg szövegének értelmezését, alkalmazását hazai viszonyainkra, mégpedig értékeink védelmének gesztusával, jóllehet 1948-ban — még a májusban, Prágában rendezett tanácskozás, a Haladó Zeneszerzők és Zenetudósok 13 ország részvételével sorra került konferenciája után is — úgy látszott, hogy zeneszerzésünkre, zenei életünkre hatása nem lesz. Az 1948 őszén megrendezett Nemzetközi Bartók-versenyt követő modern zenei fesztiválunk Alban Berg Hegedűversenyének magyarországi bemutatójával mindenesetre azt a látszatot erősítette, hogy a határozatnak nem lesz semmiféle következménye.

1948 tavaszán számos írás jelent meg a határozat értelmezésének és saját értékeink mentésének szándékával. Közülük az egyik legfontosabb Vargyas Lajosé, aki *Zene és közösség* címmel nyolcoldalas esszét publikált a Válasz 1948. áprilisi számában.

Vargyas megállapítja: *„A három fő kifogás a szovjet zeneszerzőkkel szemben a következő: 1. a népzenei alap hiánya, 2. formalizmus, 3. rossz disszonanciák. Vagyis nem merítenek a nemzeti művészet legegészségesebb forrásából, a népi dallamvilágból, ugyanakkor a divatos nyugati zene külsőségeit ellesve, bűvészkedő, de tartalom nélküli műveket írnak, s ennek a formalizmusnak egyik eleme a disszonanciák halmozása is. Ezáltal a zene eltávolodott a közönség széles rétegeitől és nem tölti be művészi hivatását."*

A hazai viszonyokra lefordítva joggal állapítja meg nyomban: *„Legkönnyebb kezdeni a népzene hiányát kifogásoló ponttal. Itt ugyanis olyan tökéletes az egyezés a Magyarországon meglévő és az Oroszországban sürgetett állapot közt, hogy ez a laikus közönség és a politikai élet vezetői előtt is nyilvánvaló."* Bartók, Kodály népdalalapú művészetére hívja fel a figyelmet s hozzáteszi: *„...ki kell emelnünk, hogy az ő népdal-kutató munkásságuk is tulajdonképp szembefordulás volt egy akkori »formalizmussal«: az utó-romantika egyre üresebb formáiban holtpontra került nemzetközi zene és a verbunkosban elsekélyesedő magyar zene formalizmusával szemben. Az új zenei nyelv, az új zenei szépségek lehetősége csak egyik vonzóereje volt a néphagyománynak; emellett egy tágasabb emberi közösség is vonzotta őket, egészségesebb érzelmi és ösztönvilág, valódibb nemzeti jellem, amit az akkori zenei közönség idegen kultúrájú vékony rétege ellen vittek diadalra."*

Vargyas Lajos részletesen kifejti Bartók, Kodály népzenealapú s a népre apelláló művészetének a társadalmi progressziótól elválaszthatatlan jelentőségét, megjegyzi, hogy például az Egyetemi Énekkar a Felszállott a pávát annak idején nem énekelhette el az Operában, Horthy nevenapján. Leszögezi: *„...ez a mozgalom a legmagasabb rendű és egyben legmodernebb zenéhez vert utat, megalkuvás nélkül mind a szellemi tartalom mélysége, mind a hangzás újszerűsége tekintetében (tehát olyan disszonanciákkal, amit csak a szerző fantáziája és a vokális zene természete megengedett.)"*

Ami a formalizmust illeti, Vargyas megállapítja: *„Mélyebb tartalmi érték hijján a technikai lehetőségek fitogtatása, a klasszikus mesterségbeli munka elhanyagolása hangzássziporkázások kedvéért, kritikai elfajulás, mely mindezt dicsőítette, ahelyett hogy a helyes útra mutatott volna rá — körülbelül ezekben foglalhatjuk össze a szovjet-határozat második vádpontját."* Ezzel helyezi szembe a Bartók, Kodály opuszok élményét, hozzátéve *„A magyar közönség inkább arra volt szoktatva, hogy minden más modern zenét a mi mestermüveinknél alacsonyabbra értékeljen. Ha volt egyoldalúság zenei életünkben, azt a n e m folklorista szerzők emlegették, akik a népzenei irány mellett háttérbe szorultak (vagy általában minden fiatal, akinek tapogatódzó művészetét a közönség, remekművekhez szokva, nem méltatott elég figyelemre)."*

„Mi a »Psalmus«, a »Zene vonós és ütőhangszerekre« megragadó emberi élményéhez mértünk minden modern zenét — írja —, *s bizony, többnyire el is marasztaltuk. Nálunk, ha volt kifogás a kritika ellen, inkább az volt, hogy túlságosan is ehhez a színvonalhoz mért mindent, s a közönség csak elmarasztaló ítéletet hallott még olyan elismert személyekről is, mint Stravinszki."* Vargyas kifejti, a fiatalabb magyar zeneszerzők túlnyomó többségére sem érvényes a zenei határozat bírálata.

A határozat egyébként a szovjet zenekritikát is súlyosan elmarasztalta. A tanulmány írója joggal említi meg: *„Kérdés, persze, hogy pályájukon annyira előrehaladt szerzők, mint Prokofjev, vagy Sosztakovics, ma már sikeresen állíthatók-e át arra, hogy népi muzsikából alakítsanak ki nemzeti stílust, s hogy megszokott technikájukat és szerzői modorukat kereséssel és elmélyüléssel átalakítsák? Viszont ha ez a követelmény benne élt volna a zeneéletben, mikor indultak, s a gondos és szigorú kritika mindig lecsapott volna a könnyebb megoldásra, az üres mesterkedésre, talán másként alakult volna pályájuk, mindenesetre nemzeti stílus kialakulhatott volna műveikben. Ezért van nagy igazság abban, hogy most a kritikát kárhoztatják legjobban a Szovjetunióban és rajta kérik számon a vitatott elveket. Bizony, nálunk, ha még tíz-tizenöt évvel ezelőtt is bemutatták volna a vitatott műveket, a Pesti Napló nagytekintélyű kritikusa fejükre olvasta volna Bartókot, Kodályt és elmarasztalta volna a szerzőket őszinte emberi és nemzeti alap hiányában, az európai technika és divat üres csillogásában..."* (Meg is tette. B. J.).

Vargyas Lajos, utalva a határozat ama kitételére, miszerint a szovjet zeneszerzők úgy vélik, a nép műveiket *„csak száz év múlva érti majd meg"*, figyelmeztet: *„Emlékezzünk vissza, hogy Bartók két évtizeden keresztül nevetség tárgya volt, műveit nem lehetett előadni, a közönség véleménye nagyon »rossz disszonanciáknak« bélyegezte őket. Osztozott sorsában Kodály is, akit ma már teljesen konszonánsnak érzünk, s Bartók művei is megérték, hogy a közönség ízlése utánuk fejlődött. ... S amiben itt-ott nem tudunk vele tartani, abban sem látunk többé nevetségest, hanem elfogadjuk a már átélt remekművekért, bízva, hogy idővel azok is megnyílnak számunkra..."*

A tanulmány befejező része az orosz zenei hagyomány értékelésével foglalkozik, kiemelve Muszorgszkij jelentőségét, szembeállítva művészetét Csajkovszkij, Rimszkij-Korszakov és mások alkotásaival.

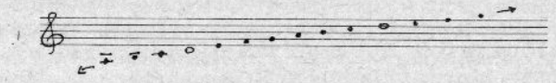
A dolgozat lényege, hogy megkísérelje Bartók, Kodály és az újabb magyar zeneszerzés irányzatát elválasztani az SZKP zenei határozatában súlyosan bírált szovjet alkotók művészetétől, bebizonyítani, a magyar zene abba az irányba tart, amelyet e határozat szorgalmaz. Tudjuk, Vargyas Lajos mentési próbálkozása — miként számos muzsikus társáé — nem sikerült, a bartóki életmű egy részének formalistává-modernistává nyilvánítását meg nem akadályozhatta. Esszéjének jelentőségéből azonban az ismert szomorú historikus tények mit sem vesznek el.

DOBSZAY LÁSZLÓ:

A TONALITÁSELEMZÉS HÁROM RÉTEGE

A népdal irodalmi, néprajzi, vagy általánosabb nemzeti értékeinek elismerése után századunk elején tisztán zenei jelentősége is egyre világosabbá vált. Mindazok számára, akik úgy érezték, hogy az európai zenetörténet holtpontra jutott, a népzenének szokatlanabb, de nagyonis természetes hangzásvilága új tájékozódási lehetőséget és inspiratív erőt jelentett. E dallamvilág újdonságára legkézzelfoghatóbb magyarázatul a népdalok hangnemi meghatározása kínálkozott. A pentaton, mixolíd, líd stb. hangsor jelenléte nem is csak zeneelméleti reflexió a hangzásélményre, hanem utalás a zenetörténeti minősítésre: az ún. egyházi hangnemek kimutatása mintegy visszadatálja a népdalt az akkor már harmadfélszáz éve uralkodó dúr-moll tonalitás előtti időre, bizonyítja „ősiségét". Cecil Sharp például az angol népdalok koráról mond véleményt az ión hangneműeknek a dúrtól való elkülönítése alapján (Folk-Song. Some Conclusions, 1907).

A modális skála-megjelöléseknek a népdalra alkalmazásakor e zeneelméleti reflexió a késő középkor és reneszánsz hangnemelmélet megnevezéseihez nyúlt vissza. Az alaphang és oktávja közé felírt skála rögzíti a fél- és egészhangok elhelyezkedését a hétfokú sorban. Az oktávot jelentésében az alaphanggal azonosítjuk, s így a sor az oktáv fölött és az alaphang alatt tetszés szerint folytatható, vagyis a skála bármelyik hangja azonos jelentésű marad oktáváthelyezésben is *(1. példa)*:

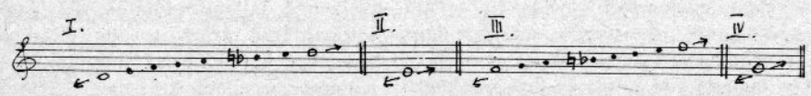


A hangnem meghatározója az elvben végtelen diatonikus soron, a szekundlépések e kontínuumán belül egyedül az alaphang elhelyezkedése *(2. példa)*:

E szisztéma — melynek kései visszfénye a dór dallamok re-, a fríg dallamok mi- stb. szolmizációja — nagyon logikusnak látszik; de ha megismerjük történeti előzményeit — mind az elméleti rendszert, mind az alapjául szolgáló zenei anyagot — ez módosítani fogja a népdalra alkalmazható értelmet is.

Az ún. egyházi hangnemeknek e rendszere ugyanis valójában nem a diatonikus sor

kontínuumából, mintegy materia informatából származott, hanem mögötte a késő középkori négyhangnemes rendszer állt *(3. példa)*:



A görög protus, deuteros, tritus, tetrardus nevekkel illetett hangnemek éppúgy, mint a belőle kifejlett „egyházi hangnemek" az illető hangnem teljes hangtartományát felölelték az alap- és oktávhangon túl is, az énekelhetőség határáig. A négy hangnem megfelel a hétfokú rendszer dór, fríg, líd és mixolíd hangnemeinek, úgy azonban, hogy benne a *h* és *b* hang váltása rendszertanilag szabad választás dolga, s nem hangnem-megkülönböztető jegy. Emiatt a hétfokú rendszer dór és eol hangneme éppúgy egybeesik, mint a líd és ion. Közismert, hogy később a musica fictára jellemző alteráció szabványosodásával jött létre a líd és mixolíd hangnemekből a modern „dúr", a dórból és eolból pedig a modern „moll" tonalitás. Egyedül a fríg volt az, mely még hosszú ideig nem tudott beilleszkedni az új tonális rendszerbe, amint ez a barokk zene számos formula-szerű megoldásával (pl. a lassú tételek végződésénél) illusztrálható.

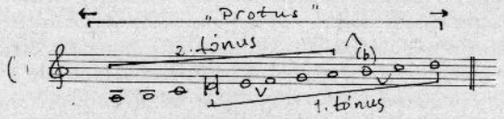
Ám ez a négyhangnemes rendszer is már derivátum, egy korábbi szisztémának a zenei anyag változását követő átértelmezése. Mögötte a nyolc tónus elméleti rendszere áll, egy olyan absztrakció, mely a mai zeneelméleti szemlélet számára — a zene*történeti* magyarázatok ellenére — meglehetősen idegen. Azt ugyanis elfogadja szemléletünk, hogy az alaphang megváltoztatása a szekundok sorrendjének megváltozását eredményezi, s így az alaphang alkalmas kiindulópont a hangnem meghatározására. De a nyolc tónus rendszere az *ambitus* kritériumának fölvételével olyan szempontot hoz, mely szemünkben a hangnem szempontjából közömbös elemet kapcsol a valóban fontos elemekhez. Az ambitust mi már a dallammozgás jellemző sajátságának tartjuk, s nem tulajdonítunk neki hangnemi jelentést. Zenei érzékünk és elméleti kategóriáink szerint az oktáv egyenlő az alaphanggal, a skála e két szélső ponton túl folytatható. Emiatt az, hogy az alaphanggal és hangköz-szerkezettel már kielégítően jellemzett tonalitásból éppen melyik szakaszt használjuk, nem a tonalitás, hanem a melodika területére látszik tartozni.

Csakhogy ez esetben nem nekünk van igazunk. Félrevezet minket az, hogy a 9—10. századi elméleti irodalom a hangnem jellemzésekor az *ambitus* alkalmazásával olyan elméleti kritériumot állít föl, mely kézzelfogható és nagyon találó ugyan, de inkább csak megnyilatkozási módja, mondhatni tünete a dallamanyagban rejlő tonális gondolatnak, semmint generátora. Figyelembe kell vennünk azokat a dallamokat, melyre e tonális rendszert kidolgozták: elemzésük igazolja, hogy az egy modusba összevont dallamok valóban stereotip rokonsági, vonzási viszonylatokban használják a hangokat, úgy is mondhatnánk, hogy azonos funkció-rendszereket képviselnek. A főhangok, az azokat megerősítő, ellentétező, kiegészítő hangok, az esetleges bővítmények e dallamcsoportokban oly szilárd konstellációt alkotnak, hogy az hallásunk számára sokkal jobban jellemzi a dallamot, mint hogy az melyik hangsorba sorolható. Csakhogy *ennek* megnevezésére már semmiképp sem elegendő az alaphangtól függő diatonikus szegmentum megadása (tehát a fél- és egészhangok váltakozásának az alaphanghoz viszonyított rendje). Más szóval: a négyhangnemes rendszer csak felületesen jellemzi e dallamcsoportok tonális mondanivalóját. A hangrokonságok konstellációja viszont automatikusan kijelöli a dallam mozgási területét, s így az ambitus mintegy következménye lesz a tonalitásnak, s ennyiben a hangnem jellemzésébe éppenséggel bevonható. Ezért mondtuk, hogy az alaphang

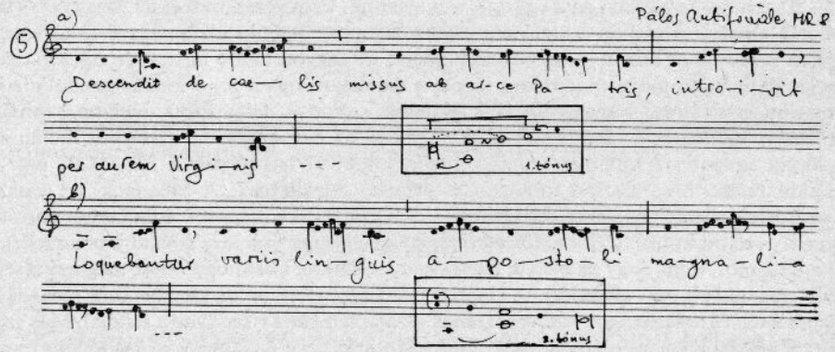
és az ambitus kombinációjával megadott hangnem-meghatározás olyan szellemes elméleti konstrukció, mely kézzelfoghatóvá tud tenni egy mélyebben rejlő zenei logikát. (Persze más mód is elképzelhető, például a tonalitást jellemző dallamfordulatok vagy éppen minta-dallamok megnevezése, melyhez képest a tonalitásba tartozó további darabokat tág értelemben vett változatoknak tekintjük. Lényegében így járt el az idiomatikus elemekre támaszkodó antik és keleti „elmélet" a nomos (makám stb.) megjelöléseinél. A nyolcmodusos rendszer tekinthető ezen antik eljárások „racionalizált" alkalmazásának. E messzire vezető témára azonban itt elegendő utalnunk.)

A mondottakból még egy dolog lesz világos. A tonalitás a konkrét melodikus lépések ismétlődéséből eredő összbenyomás, mintegy sűrítménye a jellemző dallamlépéseknek. Mivel pedig minden hanghoz hozzátartoznak a reá jellemző dallamkapcsolati lehetőségek, ebben a konstellációjában a hang már nem helyezhető át oktávval. Az oktávval feljebb lévő megfelelője más, emettől eltérő hangkapcsolatok szövevényében áll. Ennélfogva a tonalitás itt körülhatárolja az ambitust, a „hangnem" nem lehet egy elvben végtelen, az alap- és oktávhangokon újból és újból túllépő skála-kontinuum. Emiatt az oktávba zárt skála éppúgy nem alkalmas a tonalitás megfelelő jellemzésére, mint a mixolíd, hypomixolíd stb. terminus.

E tények szemléltetésére leghelyesebb olyan példát választani, melyre az elméleti rendszer mint jellemző zenei alapanyagokra hivatkozhatott. A „protus" hangnem voltaképpen a nyolctónusos rendszer 1. és 2. tónusának összevonásából származott *(4. példa)*:



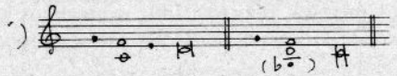
E két tónus alaphangja és hangköz-összetétele megegyezik. A *h* és *b* hangok váltakozása mindkettőben elfogadott, ez tehát nem különbözteti meg egymástól a két tónust (még ha ezt a mai elmélet elsőként venné is fel elhatározó tényezőnek). A két tónusból választott responzórium-szakaszokhoz a funkcionális rendet, a hangrokonsági kapcsolatokat szemléltető sűrített szkémákat fűztünk *(5. példa)*:



Természetesen a két dallam egymáshoz igen hasonlóan hangzik, ha az utóbbi ezer év dallamvilágával szembeállítva halljuk őket. De ha beleéljük magunkat abba, hogy mindkettő mögött hasonló építkezésű dallamok százai állnak, s szinte a teljes zenei repertoárt

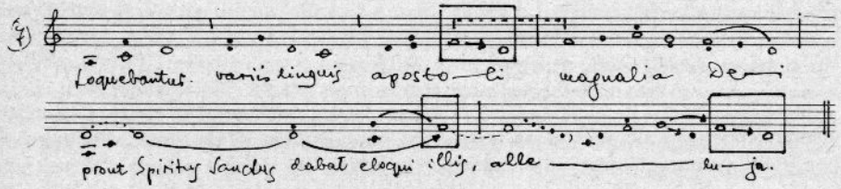
csak ezek és más tonalitású stílus-rokonaik teszik ki, akkor megállapíthatjuk, hogy a két dallamfajta néhány érintkezési pont ellenére is külön-külön világot jelent a dallam egységét biztosító tonális egység szempontjából. A két példában és vázlatukban azt is szemlélhetjük, hogy a két „tonalitás" közti különbség lényege voltaképpen nem az ambitus-különbség, de az ambitusmeghatározás mégis alkalmas szétválasztásukra.

Érdekes, hogy a dallamvariánsok tanúsága szerint kisebb változás e stíluson belül, ha alaphangot váltunk, de megtartjuk a jellemző hangösszefüggések együttesét *(6. példa)*,



mintha egy másik rokonsági szisztémába lépünk át, akár az alaphang megtartásával. Éppen az lesz a középkor dallami forradalma, amikor e zárt rokonsági szisztémák iránti érzék meggyengül, s az alaphang-érzés erősebbé válik. Akkor vonódik majd össze az 1. és 2. tónus egyetlen dallammozgási térré, a protus hangnemmé, s lesz majd így a reneszánsz „dór" tonalitás előkészítője. Ez tehát a zenei háttere a négyhangnemű elméleti rendszer kialakulásának. A nyolctónusos rendszer pedig, mint láttuk, bizonyos dallamtípusokban testet öltő hangszerkezetek elméleti megjelenítésére szolgált.

Van viszont a tónus szónak egy emezzel rokon, de tovább vezető értelme is a középkori elméletben. Amikor zsoltár- vagy olvasmánytónusokról beszélünk (de kiterjesztve akár responzórium- vagy antifonatónusokat is mondhatnánk), akkor olyan elvont dallamszkémákra gondolunk, melyek különféle szövegekkel kombinálva más-más konkrét megvalósulásban jelenítik meg ugyanazt a tonális és formai folyamatot. Olyasféle ez, mint például egy adott falu sirató-dallama, melynek mintegy absztrakt váza él az emberek tudatában, de különféleképpen realizálható. Ezek a „tónusok" is hangösszefüggések szilárd rendjét képviselik, de már az is fontos bennük, hogy ez a rend hogyan bontakozik ki a zenei időben, formában. Ha előbb elvont szkémában ábrázoltuk a hangok rendjét, akkor nem voltunk tekintettel arra, melyik hang szerepel előbb, melyik később, melyik gyakrabban vagy ritkábban stb. A „tónus" e harmadik értelmében viszont nagyonis fontos tényező, hogy a hangnemi rendszernek mely szegmentje tárul fel előbb, melyiknek van primér jelentése, s mi az, ami később, az előzőhöz már viszonyítva jelentkezik. E ponton a hangmagassági rendszer és az időbeli dimenzió egységben, összefonódva hat reánk *(7. példa)*:

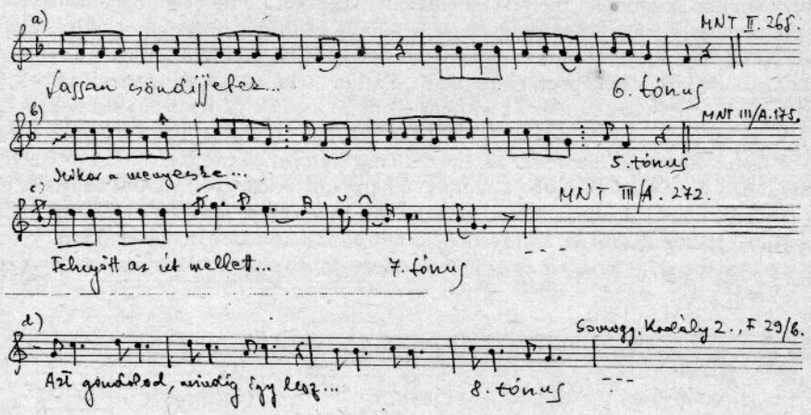


Háromféle megközelítéshez jutottunk tehát. Bár e három más-más zenei anyagra, zenélési gyakorlatra gondolt, amikor elméletté épült ki, valójában ugyanarra a dallamanyagra is termékenyen alkalmazhatjuk mindhármat. Az elsőben a *hangkészlet* felsorolását adtuk meg, s ennek legegyszerűbb ábrázolásmódja a *skála*. A másodikban a hangok élő kapcsolatai, *funkcionális rendszere* alkotja a tonalitást, s ezt *hangszerkezeti vázlatok*ban ábrázolhatjuk. A harmadik esetben a tonalitást mint a hangrendszerről szóló, s a

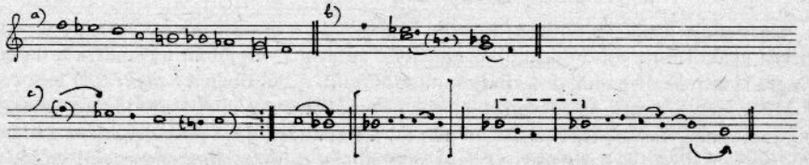
zenei *időben* kibontakozó nyilatkozatot értelmezzük, erről pedig csak az *elemzés* adhat számot.

Mennyire hasznosíthatók e megfigyelések a népzenei anyag tonális elemzésekor? A szakirodalomból is, saját tapasztalatunkból is arra jutottunk, hogy mindhárom megközelítésmódra szükség lehet, attól függően, hogy mi célból kerül sor tonális meghatározásra. Nyugodtan használhatjuk tehát az első terminusrendszert, a skálába-sorolást is, ha rövid, hétköznapi hasznú, technikai eligazítást adunk, pl. a kottaírás támogatására, pedagógiában, vagy akár a precízebb kifejezést nem igénylő szakmai beszélgetésekben. Ilyenkor emlegetünk fríg, mixolíd, vagy akár dúr pentachord hangkészletű népdalokat, noha tudjuk, hogy ég és föld különbség lehet két mixolíd vagy dúr-pentachord népdal tonalitása között.

Gondosabb dallamelemzésnél, stílusvizsgálatnál, összehasonlító kutatásnál már pongyola vagy éppen félrevezető e terminusok megkülönböztetés nélküli alkalmazása. Tanulságos látni, mint törekszik elkülöníteni pl. Szabolcsi kétféle *la*-pentatóniát, Kodály különböző eredetű hétfokú hangnemeket. A pontosabb hangnem-azonosításnál két eszközt használhatunk: vagy megadjuk a hangkapcsolatok sűrített képét, szerkezeti vázlatát, vagy pedig alkalmas specifikus megjelöléseket keresünk (vigyázva azonban, hogy ne bonyolítsuk túl nomenklatúránkat). Tapasztalatunk szerint például igen jól használható, főleg kisebb ambitusú régies népdalok tonális meghatározására a középkori nyolctónusos elmélet számrendje, ha e tónusoknak a fönt kifejtett zenei, s nem pusztán technikai értelmet tulajdonítjuk. E tónusba sorolással természetesen nem nyilvánítjuk gregorián eredetűnek az adott népdalokat *(8. példa)*:



Hasonlóképpen bevált például az angolszász minták után alkalmazott „diszjunkt" és „konjunkt" pentatónia-megkülönböztetés *(9. példa)*:



Végül, harmadik sorban sokszor be kell kapcsolnunk a tonális jellemzésbe a dallam jellemző formáját, a kibontakozás módját, mert ezzel jutunk legközelebb a stiláris jellemzéshez, vagy a dallam eredetének megállapításához. Gondoljunk például a magyar nagyambitusú siratók leírására, melyben (mint Vargyas Lajos könyvéből — „A magyarság népzenéje" — is megtanulható) az alapréteg és additív kiegészítő réteg, mint formailag is elkülönülő tonális tényező nagyon is szétválasztható. Ilyen meghatározások alkalmával kissé bővebb verbális jellemzésre szorulunk, vagy pedig az időbeli, formai faktort is tekintetbe vevő speciális szerkezeti vázlatot készíthetünk.

A hármas módszer bemutatására példánkban megadjuk a MNT V. kötet 134. siratójának tonális vázlatait *(10. példa)*:

Befejezésül megemlítjük, hogy bár eddig csak egyszólamú dallamanyaggal foglalkoztunk, az eredmények mutatis mutandis érvényesek más területeken is. Köznapi használatra például elegendő megkülönböztetnünk dúr és moll darabokat, vagy azt állítani, hogy a dúr-moll rendszer a 17. és 19. század között uralkodó a zenetörténetben. Második, mélyebb rétegként azonban ki kell mutatnunk, milyen melodikai, harmóniai, funkcionális stb. különbségek miatt különbözik pl. a barokknak és a klasszikumnak dúr tonalitása. Sőt egy mű tonális jellemzését teljessé teszi, ha azt a módot is feltárjuk, ahogy a tonális rendszer az idő előre haladtával mintegy bemutatkozik. Mit árul el róla kezdetben a szerző? milyen logikával lépnek be az új elemek? ha már bevezetett egyik reláció egy új elemet, hogyan épül ki annak többszálú kapcsolatrendszere a többi tényezővel? végül milyen gazdag kapcsolatszövevény alakul ki így a tonalitáson belül a darab lefolyása mentén?

Még hálásabb e hármas megközelítésmód pl. Bartók zenéjének elemzésénél. Megengedhető pongyolasággal olykor beszélhetünk egy műben *C*-dúr akkordról, *a*-moll foltról, líd fordulatokról, a tétel adott alaphangjáról stb. Mindez azonban csak egy olyan összefüggésben érvényes, mely Bartók tonális hallásmódjába integrálja őket, s nekünk éppen erről a hallásmódról, tonális alaphelyzetről kell számot adnunk. Ide vonatkozó gondos elemzéseinket bizonyos szkémák foglalhatják össze. Végül pedig egy-egy műre egészen sajátosan jellemző lesz az a mód, ahogy a tonalitás elemei a forma során összeépülnek; jellemző lesz az a mérték, melyben a szerző lehetséges eszközeit felhasználja vagy mellőzi; jellemző lesz a hangoknak az az egyszeri „összeállása", hangkomplexuma, mely (sokszor még a hang pontos regiszter-elhelyezését, hangközviszonylatait is lerögzítve) a darab befejezésében, utolsó hangjában benne lebeg. A tonalitás így nézve nem megelőzi a darabot, hanem végső összegzésként, a darab lejátszódásával jön létre. Talán ilyesféle élmény lehetett az, amikor Mozart egy ízben állítólag egyetlen másodpercbe összesűrítve hallott végig egy teljes tételt.

ITTZÉS MIHÁLY:

MAGYAR NYELV—MAGYAR RITMUS

ZRÍNYI PRÓZÁJA KODÁLY ZENÉJÉVEL (NÉHÁNY MEGFIGYELÉS)

Vargyas Lajos sokszínű és gazdag munkásságának sajátos területét jelentik verstani munkái. 1952-ben jelent meg *A magyar vers ritmusa* című könyve, mely sok új szempontot felvetve termékeny viták elindítója lett. Ezt közel másfél évtized múltán, 1966-ban követte a *Magyar vers — magyar nyelv* című verstani tanulmánya, melyre már jelen dolgozat címével is szerettem volna utalni. Abban bízom, hogy az itt következő megfigyeléseket nem indokolatlanul kapcsoltam Vargyas Lajos fejtegetéseihez. Az a tény, hogy az ő egyéni verstani koncepciójának egyik fontos (egyben legtöbb vitát, sőt olykor ellenkezést kiváltó) pontja éppen Zrínyi verselésének sajátos magyarázata volt, csak külső ok lenne. Prózából fakadt zeneművet választván témául nem e szűkebben verstani vitaponthoz kívánok hozzászólni, de már elöljáróban jeleznem kell, hogy véleményem szerint Vargyasnak a Szigeti veszedelem eposzi verselésével kapcsolatban leírt gondolatai e másik irodalmi-zenei területen is érvényesek valamilyen módon.

A Zrínyi szózata című Kodály-kantáta tisztázati példánya végén az 1955. március 17. dátum olvasható.[1] A december 16—18-i bemutató előtt egy azóta szinte feledésbe merült nyilatkozatában a zeneszerző elmondta, hogy a mű megírására egy rádióban hallott Zrínyi-műsor ihlette: *„S ahogy hallgatom az előadást, egyre nagyobb hatással volt rám Zrínyi minden sora; megragadott milyen hatásos, milyen élő ma is Zrínyi költészete. Akkor rögtön azt gondoltam, hogy mindezt zenei formába lehetne önteni, — így még élőbb, még hatásosabb volna."*[2]

Kodály tehát az *előszóban* előadott Zrínyi-szövegre figyelt fel, s nem olvasmányélmény indította komponálásra. Igaz, a leírt szöveg már magában is sejtetheti, hogy prózai mivoltában milyenféle élő előadást kíván: szenvtelen, racionális magyarázat, alig-megjátszott és -színezett narráció vagy fel-fellángoló, indulatgazdag, hullámzó retorikus előadás adja-e meg igazi életét. Kodályt nyilván az utóbbi lehetőség ragadta meg, aztán a maga baritonszólós karművének létrehozásakor nemcsak zeneszerzőként, hanem irodalmi társszerzőként is Zrínyi mellé állt. Bónis Ferenc szellemes megfogalmazásával (melyet a Jézus és a kufárok bibliai prózaszövege kapcsán fejtett ki) *„Kodály hármas minőségben alakította* [...] *a szöveget saját költői céljaira: mint dramaturg, mint lektor, mint verselő."*[3] A végleges szöveg bizonyára részben előkészítő munka eredménye, de részben születhetett a dallamokkal együtt.[4] A komponista mindenesetre jól tagolt, feszesen zárt, valóban versszerű formában rendezte el a kórusmű szövegét. Kecskés András figyelmeztet, hogy *„a költészet minden valószínűség szerint mondatismétléssel kezdődött".*[5] Zrínyi—Kodály művében a variáló-fokozó ismétlések, a gondolatritmus számos példáját találhatjuk meg, amelyek — mint a közelebbi vizsgálat tárgyául választott rész is mutatja — ugyanakkor szónoki szenvedéllyel hajtják előre a kérdések vagy felkiáltások során a költői és zenei formát a tartalmi csúcspontok felé.[6]

Breuer János írja, hogy *„amit Kodály megzenésít: próza, s a mű baritonszólójában — zeneszerzői pályája során először — azt a magyar recitativo-stílust kísérletezi ki, amelynek megteremtésére a Székely fonó komponálásakor még nem érezte elérkezettnek az időt. Megkésett mű ez* [...]" — teszi hozzá Breuer a darab életműben elfoglalt helyére és mondanivalója egy részére utalva.[7] A Zrínyi szózata esetében valóban egy sajátos „megkésett melódiá"-ról van szó, amely azonban nem húsz-harminc évet, hanem inkább három évszázadot késett. Néhány évvel a negyvenéves Zrínyi vitairatának keletkezése után a nyolcvan körül járó Heinrich Schütz monodikus recitativo-stílusban és kórus-turbákban koncipiálta passióit. A hasonló magyar stílus, zenei megoldás megszületésére századunk derekáig kellett várni. Schütznek elég volt, hogy hangokat írjon a szólóénekesek recitatívóihoz. A ritmusra vonatkozóan elég volt az utasítás: *„Az evangelista* [...] *recitáljon taktus nélkül, ahogyan neki kényelmes, ne tartsa ki tovább az egyes szótagok hangját, mint ahogy különben a lassú értelmes beszédben szokta."*[8] A XX. századi magyar zeneszerzőnek Schütz nyomdokaiba lépve is ritmusképletekbe, ütemekbe kellett foglalnia az ódon-új szöveget. S bizonyára nemcsak azért, mert ariózus jelleget akart adni a zenének s gondolnia kellett a szólista és a kar együttműködésének megszervezésére. Így is tudnunk kell, hogy a zenei ritmusjelölés precizitása viszonylagos; a szerző joggal várhatná el dalnokától, hogy ne csak énekelje, hanem valóban *mondja* is a szöveget; így aztán az élőbeszéd szinte lejegyezhetetlen finomságú ritmusképleteivel válna igazán élővé az énekelt szólam is.[9]

Tarnóc Márton irodalomtörténész szép és alapvető tanulmányában (Kodály és a régi magyar műveltség) a Zrínyi szózata kapcsán többek között ezeket írja: *„Miként a Szigeti veszedelem epikus kompozíciójában, úgy az Áfium retorikai keretbe foglalt lángoló érvelésében is lépten-nyomon a lírikus Zrínyi hangja szól hozzánk"*, majd idézi a *Szegény magyar nemzet!* kezdetű szakaszt, melyet — habár röviden, vázlatszerűen, mégis részletesebb vizsgálat tárgyává szeretnék itt tenni. Olyan részt választottam így, amelyben viszonylag kevés a zeneszerzői szövegmódosító beavatkozás. Ugyanakkor jól reprezentálja a Tarnóc által is kiemelt vonásokat: *„Kodály Zrínyi gondolatmenetét követi.*

[1] A Zrínyi szózata idegen kéztől származó, valószínűleg sokszorosítási célokat szolgáló tisztázata, a szerző néhány apró korrekciójával. A másolat és a később említendő kézirat-fogalmazvány megtekintéséért Kodály Zoltánnénak tartozom köszönettel.

[2] Zrínyi szózata. Kodály új művének bemutatására készül a Rádióénekkar. — Rádióújság, 1955. november [?

[3] Bónis Ferenc: Neoklasszikus vonások Kodály zenéjében. — Ady—Kodály Emléknapok, Kecskemét, 1977 Kodály Intézet. 24. l.

[4] Tarnóc Márton említi Kodály és a régi magyar műveltség című tanulmányában, hogy „Kodály könyvtárában megvan *Gróf Zrínyi Miklós, a költő és hadvezér hadtudományi munkái* című kötet, melyet Rónai Horváth Jenő adott ki 1891-ben. A bejegyzések tanúsága szerint Kodály ezt a kiadást használta, amikor a *Zrínyi szózata* szövegét összeállította." — Kodály Szeminárium, Kecskemét, 1982. 18—19. l. A zeneszerző mindössze néhány, a szöveg összeállítására vonatkozó jelölése témánk szempontjából nem ad útmutatást.

[5] Kecskés András: A vers hangzásvilága. — Tankönyvkiadó, Budapest, 1981. 8. l.

[6] Hasonlóan vélekedik Mátyás János is: „A költői gondolatritmus tehát a hajtóerő, amely kontrasztos, gyakran mozgóképszerű drámai egységekké sűríti a kompozíció szövegi-zenei anyagát;" — Mátyás János: Kodály Zoltán: Zrínyi szózata. — A hét zeneműve. Szerk.: Kroó György. 1984. okt.—1985. szept. 347. l.

[7] Breuer János: Kodály-kalauz. Zeneműkiadó, Bp. 1982. 327. l.

[8] Idézi: Várnai Péter: Schütz. Gondolat — Kis zenei könyvtár, 8. Budapest, 1959. 178. l.

[9] L. Forrai Miklós visszaemlékezését a Psalmus Hungaricus egyik előadásáról, amikor a mű elhangzása után Kodály Zoltán megkérdezte a szólistát, hogy „[...] miért nem énekel magyar prozódiával? — De hiszen *én pontosan* azt a ritmust énekeltem, ami a kótában van! [...] — Ez a hiba! Nem a kótafejeket kell elénekelni, hanem *az anyanyelv alkalmazkodó törvénye szerint:* magyarul!" (Kiemelések tőlem! I. M.) — A Vezényel Kodály Zoltán című hanglemezdoboz kísérőfüzetében. Hungaroton. HLX 90053—55.

Azokat a mondatokat emeli ki, melyekben az érzelmi hullámzás eleve bizonyos zenei tagolódást kölcsönöz a szövegnek."[10]

A kétféle szöveg teljes egybevetését — bár sokféle tanulsággal szolgálna, itt nélkülöznünk kell. Csak a kiválasztott szakaszra szorítkozunk. Először a Zrínyiét adjuk, kiemelve a Kodály által megváltoztatott részleteket dőlt betűkkel, illetve a kórusmű szövegének megfelelő helyeit zárójelben idézve.[11]

> „Szegény magyar nemzet, (!), annyira jutott-e ügyed, hogy senki ne is kiáltson fel utolsó veszedelmeden? hogy senkinek ne keseredjék meg szíve romlásodon? hogy senki *utolsó halállal* (utolsó, halállal) való küszködéseden egy biztató szót ne mondjon? Egyedül *legyek-é én* (én legyek-e) őrállód, vigyázód, ki *megjelentsem* (megjelentem) veszedelmedet? Nehéz ugyan *ez a* (e) hívatal nékem, de ha az Isten *az* (—) hazámhoz való szeretetet *reám* (rám) tette, ímé, kiáltok, ímé üvöltök: hallj meg engem élő magyar, ihon a veszedelem ihon az emésztő tűz! [34 sor kihagyva...] Magyarok, (!) tinéktek szólok! (:) Ez a rettenetes sárkány, a török, *Váradot, Jenőt tűlünk* (már Váradot, Jenőt tőlünk) elvette, sok ezer magyar lelket rabságra vitt, sokat *a kardnak élivel emésztett meg;* (kard élire hányt,) *Erdélt* (Erdélyt), koronánknak *egy* (—) legszebbik boglárát, felprédálta, *zavarta,* (—), fejedelmét eltiporta, *gázolja nemzetünket, országunkat,* (nemzetünket, országunkat gázolja), mint egy *erdei kan* (vadkan) a szépen plántált *szőlőt.* (szőllőt!)"

Talán szükségtelennek látszik, hogy egy Kodály-kórus kapcsán bizonyítási eljárást kezdeményezzünk, annyira közhelyszerű ma már Bárdos Lajos és mások kutatásai nyomán, hogy a sajátosan magyar prozódia Kodály Zoltán műveiben született meg és érkezett el egyúttal csúcspontjára; hogy nála — amint László Zsigmond írja — *„a természetes beszéd hanglejtése* [...] *mintegy művészi kompromisszumot köt a zenei dallamképzéssel. Beszédlejtés és zenei melódiaformálás összhangja keletkezik"* vokális műveiben.[12] Ezért nem is elméleti fejtegetéssel, hanem néhány gyakorlatiasabbnak mondható megfigyeléssel szeretném bemutatni, hogy szerzőnk valóban a beszélt nyelv bizonyos hanglejtésbeli és ritmikai törvényszerűségeiből indult ki, amikor Zrínyi vershez közelítő prózaszövegét zenébe foglalta.

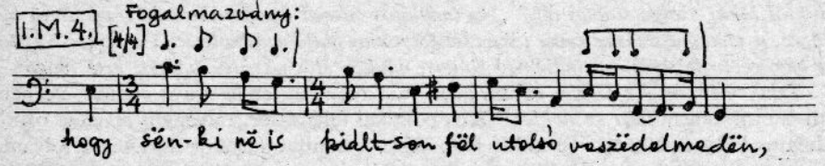
Statisztikailag és tisztán tudományos szempontból talán kevésnek tűnik, számomra azonban első kísérletként így is meggyőző, hogy nyolc ember, aki nem ismerte Kodály művét, s persze Zrínyi írását is inkább csak hírből, mennyire sok közös vonással keltette hangzó életre a Kodály-mű szövegét. A teljes szöveget felolvasták rövid tájékozódás után. Csak a kifejezett szöveghibák, pl. régies kifejezések félreolvasása esetén javítottam; egyébként semmiféle instrukciót nem kaptak az értelmezéshez, de még a kisebb-nagyobb részek hovatartozására vonatkozóan sem. E szűkkörű felmérés résztvevői a következők voltak: középiskolás diákok — fiúk és lányok vegyesen — és fiatal felnőttek: egy nő és két (szakmája szerint színész) férfi. Tüzetesebb összehasonlító vizsgálódást a fent idézett részlettel végeztem. Már az első mondatnál (Szegény magyar nemzet!) feltűnt, hogy — apróbb különbségek ellenére — ugyanazt a végig lejtő, a mondat tartalmát is megvilágító intonációt használták, amely a Kodály-dallamban zeneileg, a beszédhanglejtésnél nagyobb hangközökben megfogalmazódott. A hosszabb szakasz egybevetése már a normális beszédközeli hanghordozásnál is kimutatta, hogy a felolvasók felismerték az ismétlések ritmikus tagozódását, s azt a zenei képletekhez közelítő módon érvényre is juttatták. Az egyik színészi „előadás" retorikusabb, sőt patetikusabb, vagy talán drámaibb értelmezés felé hajlott. Második olvasásra is módot adtam, melynek alkalmával a kórusmű 34—64. ütemeinek szövegét már ösztönösen (vagy inkább a gyakorlott „mesterember" ráérzésével, magától értetődő értelmezési és valóban előadói szándékával?!) két nagy ívbe fogta össze; dinamikailag is a zeneműben a szerző által megadott fokozást mintázta a felolvasás: A „Szegény magyar nemzet!" nyugodtabb tempójú pianójától, sotto vocéjától mérsékelt fortéig emelkedett („ki megjelentem veszedelmedet?"); A „Nehéz ugyan e hívatal nékem" új, mélyen járó indítást hozott, ahonnan meredeken emelkedett fortéig a színész hangja: „ihon az emésztő tűz"!

Külön ki kell emelnünk a másik, előadóművészként is gyakorlott, színvonalasan működő színész megoldását. Talán éppen versmondói tapasztalatából következően igen érzékletesen ragadta meg azt az immanens versszerű beszédritmust, amely a zenei ritmusképletekben felnagyítva jelentkezik. (23. l.)

Mindegyik felolvasás megmutatta a magyar beszédnek azt a sajátságát, amelyre Kodály egy levelében nyelvművelőként figyelmeztet, s amelyet az ő hangjának felvételeiből — mondhatom — mintaszerűen megismerhetünk, ti., hogy *„aki magyarul szavall, az tanulja meg a magyar nyelv notáját-rigmusát.* [...] *nem szabad minden szó elejét felemelni* [...] *nyelvünk nem ilyen habzó. Több szót egyhangsúlyalá rendel, ez a szép benne."*[13] Kottapéldánkban ezeket a beszédben hallott egységeket (szólamokat) kötőívekkel jeleztük. Lényegében egybeesnek a súllyal, hangmagassággal vagy tartammal zenébe fogalmazott kiemelésekkel, tagolással. (24. l.)

Ha szűkebben a ritmust vizsgáljuk, felismerhetünk bizonyos népdalos-magyaros ritmusképleteket, de zárt, kötött sorszerkezetet nem. (25. l.)

Az általam megtekinthetett (nem a teljes művet tartalmazó) szerzői fogalmazvány-kézirat meglepően kevés javítást tartalmaz ritmikai téren. Inkább csak néhány finomítás maradt az egy lendülettel leírt darabon. Ezek a finomítások többnyire éppen a differenciáltabb beszédritmus érvényesítését segítik az olykor talán merevebb zenei ritmusformulák alkalmazásával szemben. Álljon itt egyetlen idézet, mely az egyszerűbb népdalritmusok további „felbontására" is alkalmas példa:



A prózai szövegmondásban, akárcsak a Kodály-recitatívóban szokatlanul sok felütést, Auftaktot találhatunk. A természetes nyelvérzék megnyilvánulásának kell vennünk, holott a magyar zenében, a népdalritmusok körében ismeretlen, s ha van is kivételesen, furcsának, idegenszerűnek találjuk. Jó két évtizeddel a Zrínyi szózata komponálása előtt maga Kodály is felvetette ezt az „Auftakt"-problémát, s a maga módján, témánk szempontjából nagyon tanulságosan, meg is válaszolta. Ilmari Krohnhoz 1933-

[10] Tarnóc: id. mű, 17., ill. 19. l.
[11] A szövegösszehasonlítás alapja Zrínyi Miklós: Az Török Áfium ellen való orvosság. Szépirodalmi, Budapest, 1983. 81—119. l. és Kodály Zoltán: Zrínyi szózata. — Kodály: Vegyeskarok. Zeneműkiadó, Bp. 1972. 224—277. l.
[12] László Zsigmond: Kodály prozódiája. — Ritmus és dallam. Zeneműkiadó, Bp. 1961. 219. l.
[13] Kodály Zoltán levele Huszár Klárához (1949. július 23.) — Így láttuk Kodályt. Szerk.: Bónis Ferenc. Zeneműkiadó, Bp. 1982². 204—205. l.

ban írt egyik levelében Sibelius egy karművének ritmikájáról jegyzi meg: *„a deklamáció kedvéért annyira eltér az alapsémától, hogy még Auftaktot is alkalmaz"*. Majd hozzáteszi: *„Nálunk soha, és a szabad kompozícióban sem mernénk ilyet, hacsak nem recitatívban, ahol a dallambeli kontinuitásról már nincs szó."*[14] Nos, Kodály éppen ilyen helyzetben alkalmazza szóban forgó művében bőségesen a felütést, akár több szótaggal is; igaz, próza-szövegre komponálta.

A Zrínyi—Kodály-szöveg ritmikai értelmezésének igazolására még egy kísérletet tettem: felolvasóim egy részét (zenét különböző szinten tanuló középiskolás diákokat) megkértem, hogy írják a szöveg fölé az érzésük szerint megfelelő ritmust. Az 5.-tel jelzett adatközlő — feltehetően valamilyen félreértés miatt — végig a $^2/_4$ Prokrusztészágyába erőszakolta bele a szöveget, a legszimplább ritmusképleteket, értékeket használva. De még így is van a többi megoldással rokon néhány üteme. A 3. és 4. néhány esetben (akárcsak az 5.) a notáció bizonytalanságát árulja el. A 2. a szótaghosszúságok zenei ritmusokkal való ábrázolásában az 1:2 arányt alkalmazta lényegében következetesen. Az 1. megoldás eléggé figyelemreméltó módon jutott a Kodályé közelébe. Emögött nemcsak a viszonylag magasabb zenei képzettséget, hanem — a konkrét mű ismerete híján — a Kodály-stílus általános ismeretét, az abban szerzett vokális tapasztalatot kell sejtenünk. Ez azonban nem von le a megoldás értékéből, inkább csak motiválja azt. (26-27 l.)

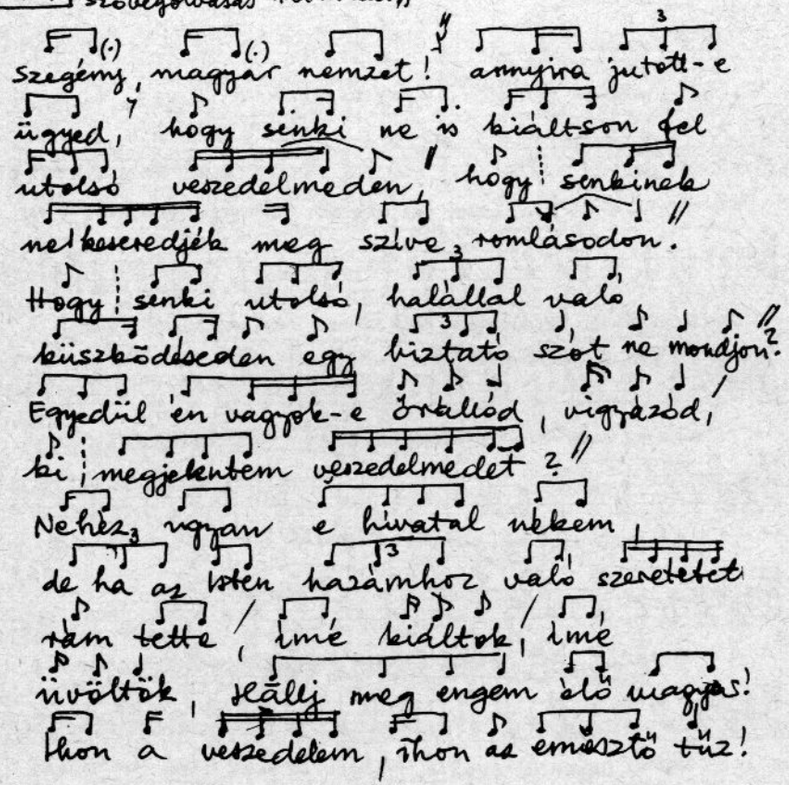
Továbbmenve egy másfajta ritmikai hátteret is felfedezhetünk a XVII. századból a XX.-ba átplántált szövegben. Ez pedig a klasszikus időmértékes verselés. A felolvasók egy része minden nehézség nélkül felszínre tudta hozni ezeket a képleteket. Ide kívánkozik Vargyas Lajos egyik megállapítása: Zrínyi eposzi versformája kapcsán írja: *„talán a hexameter változó és mégis azonos ritmusa volt ösztönzője, talán tudatosan is akarta követni ebben az irígylésre méltó sajátságában* [...]". Vagyis a felező tizenkettes merev formájának egyik felbontó eszköze az időmérték becsempészése. Emitt pedig — ha nem is kötött sorképletekkel — a próza verssé szervezője lett a rejtett időmérték. Kodály persze jórészt súlycserével, magyaros hangsúlyrenddel öntötte zenébe, zenei ritmusba — mint annyi más alkalommal — az antik mértékeket. (28. l.)

Vázlatos áttekintésünket summázzuk Vargyas Lajos gondolataival. A *Magyar vers — magyar nyelv* lapjain Zrínyi verselésének sokak által hibának vélt szabálytalanságát nem mentegeti, hanem magyarázza: *„amint indulatos beszédet mondat hőseivel, vagy lírai hangulatot fest, mindjárt oda a felezés, s hullámzásba jön a ritmus". „A ritmus hullámzása a költői hatás szolgálatában áll." „Az indulatos beszéd hanghordozását érzékeltető hullámzás, a szótaghosszúság zenei lüktetése folytonos hullámzásban tartja a verset." „Mindig akkor tör fel belőle a hullámzó ritmus, amikor élő beszédbe képzeli bele magát."*[15]

Zrínyi Miklós Az Török Áfium ellen való orvosság című műve vitairat, de nem, nem is *irat*, hanem *leírt szónoklat!* Okos politikai fejtegetése, racionális érvelése olykor indulatos vagy emelkedett beszéddé fokozódik, s mintha ilyenkor ugyanaz a folyamat játszódna le, csak éppen fordítva, mint amit Vargyas a verselésben figyelt meg. Nem felbontó, hanem verssé szervező tényező lesz a feltörni akaró ritmus, az élőbeszéd-jelleg érvényre juttatása. Kodály ezt érezhette meg és finom szövegalakítással, majd zenébe fogalmazással felszínre hozta, kiteljesítette, az alkalmi műből általános érvényűvé emelte a nemzeti irodalom e szép ereklyéjét.

[14] Kodály Zoltán levele Ilmari Krohnhoz. (1933. július 11.) — Kodály Zoltán levelei. Szerk.: Legány Dezső. Zeneműkiadó, Bp. 1982. 110. l.
[15] Vargyas Lajos: Magyar vers — magyar nyelv. Verstani tanulmány. Szépirodalmi könyvkiadó, Bp. 1966. — Zrínyi ritmusa. 91. l.

I.M. 1. (A ritmusjelölés hozzávetőlegesen mutatja csak a szövegolvasás ritmusát.)



I.M.2.

34 p

Szëgény magyar nemzet! anynyira jutott-ë ügyed, hogy

38

sënki në is kiáltson fël utolsó veszëdel-medën, hogy

42

sënkinek në keserëdjék mëg szíve romlásodon. Hogy

45 cresc.

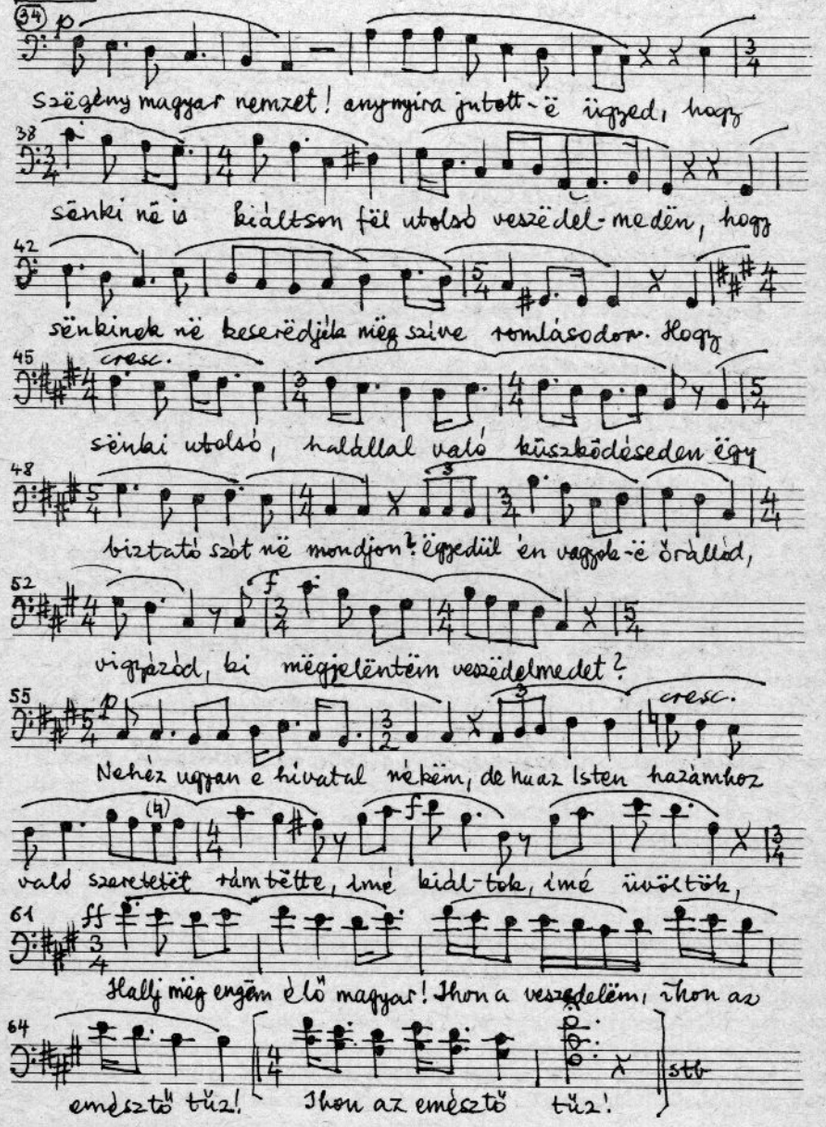
sënki utolsó, halállal való küszködéseden ëgy

48

biztató szót në mondjon? ëgyedül én vagyok-ë őrállód,

52 f

vigyázód, ki mëgjelëntëm veszëdelmedet?



55 p cresc.

Nehéz ugyan e hivatal nékëm, de ha az Isten hazámhoz

(4) f

való szeretetët rámtëtte, ímé kiál-tok, ímé üvöltök,

61 ff

Hallj mëg engëm élő magyar! Ihon a veszedelëm, ihon az

64

emésztő tűz! Ihon az emésztő tűz! stb

I.M.3.

a) K.Z. 4/4 Szëgény magyar | nemzet! |

K-V. 238. Körözs-fö-i | uc-ca |

K-V. 241. Mi-kor megyek | a vi-zi-tú | [ció-ra |]

b) K.Z. [De] | miért kelljen | elvesznünk, [avagy] |

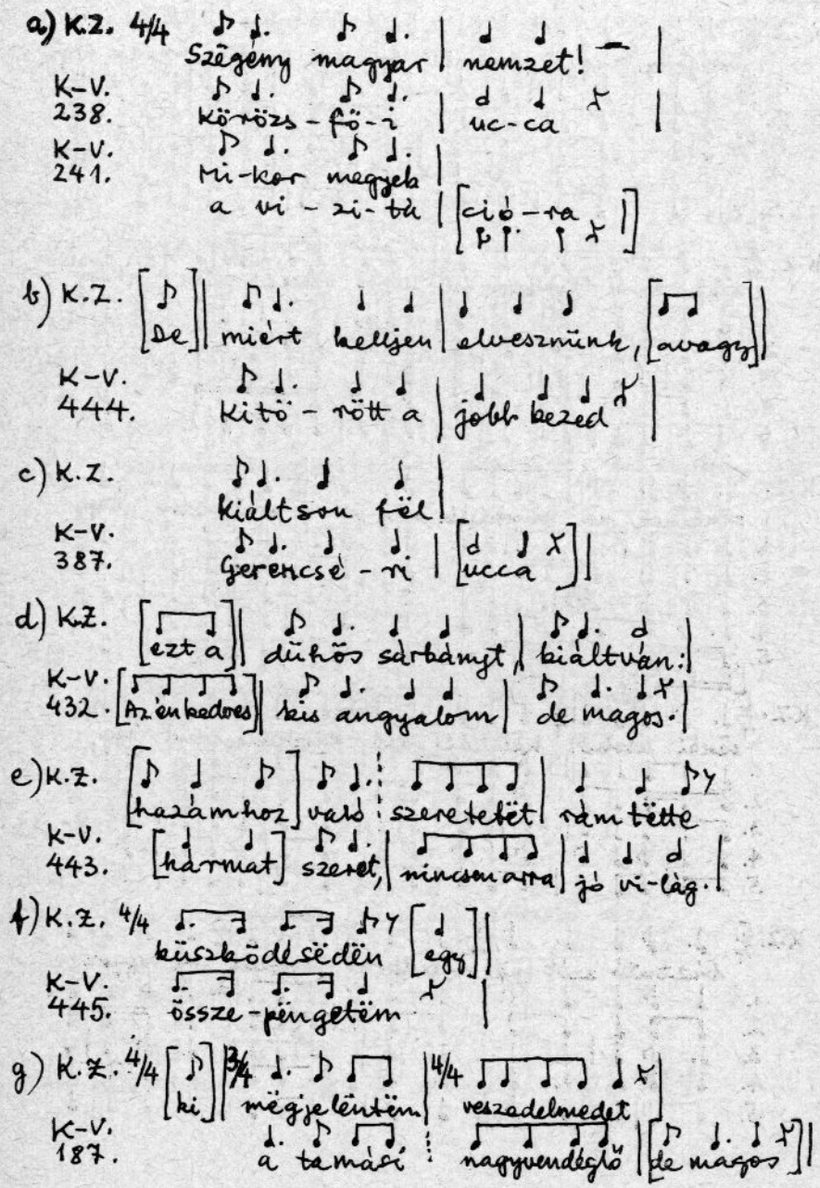
K-V. 444. Kitö-rött a | jobb kezed |

c) K.Z. Kiáltson fël |

K-V. 387. Gerencsé-ri | [ucca] |

d) K.Z. [ezt a] | dühös sárkányt, | kiáltván: |

K-V. 432. [Az én kedves] | kis angyalom | de magos. |



e) K.Z. [hazámhoz] | való | szeretetët | rám tëtte

K-V. 443. [hármat] | szeret, | nincsen arra | jó vi-lág. |

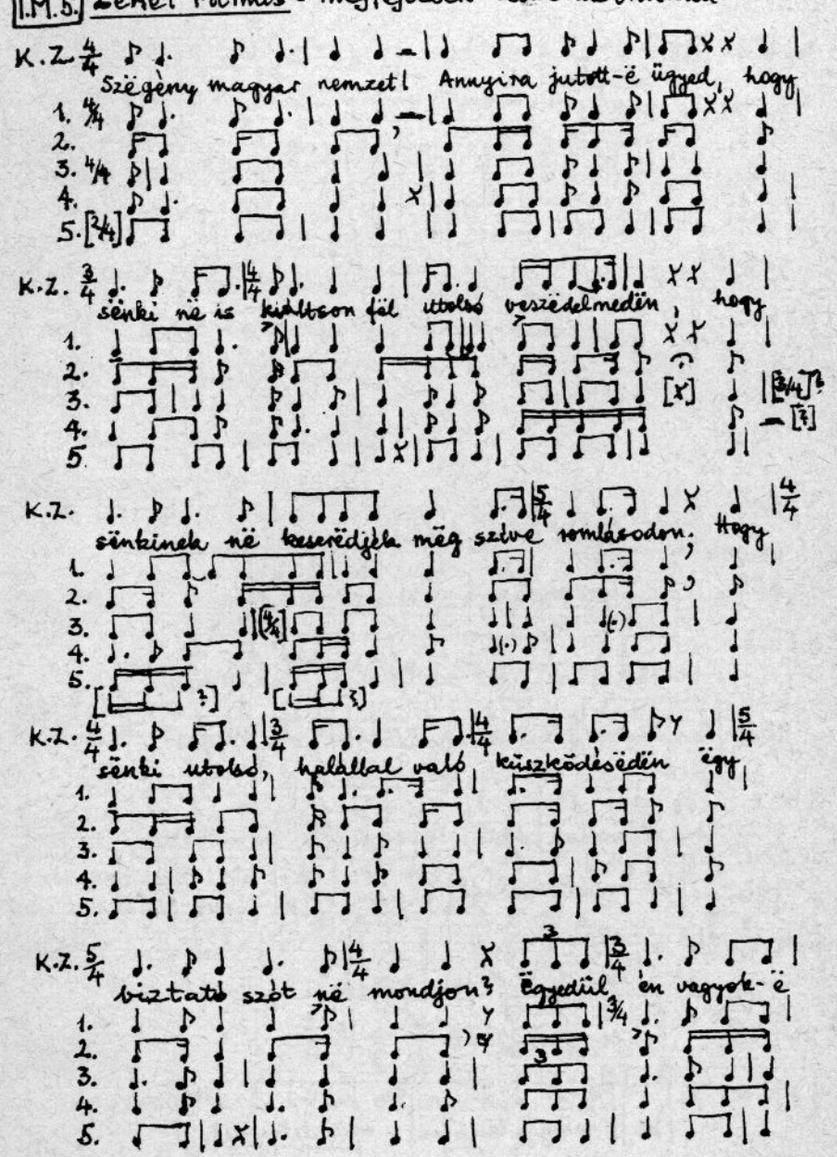
f) K.Z. 4/4 küszködésëdën [egy] |

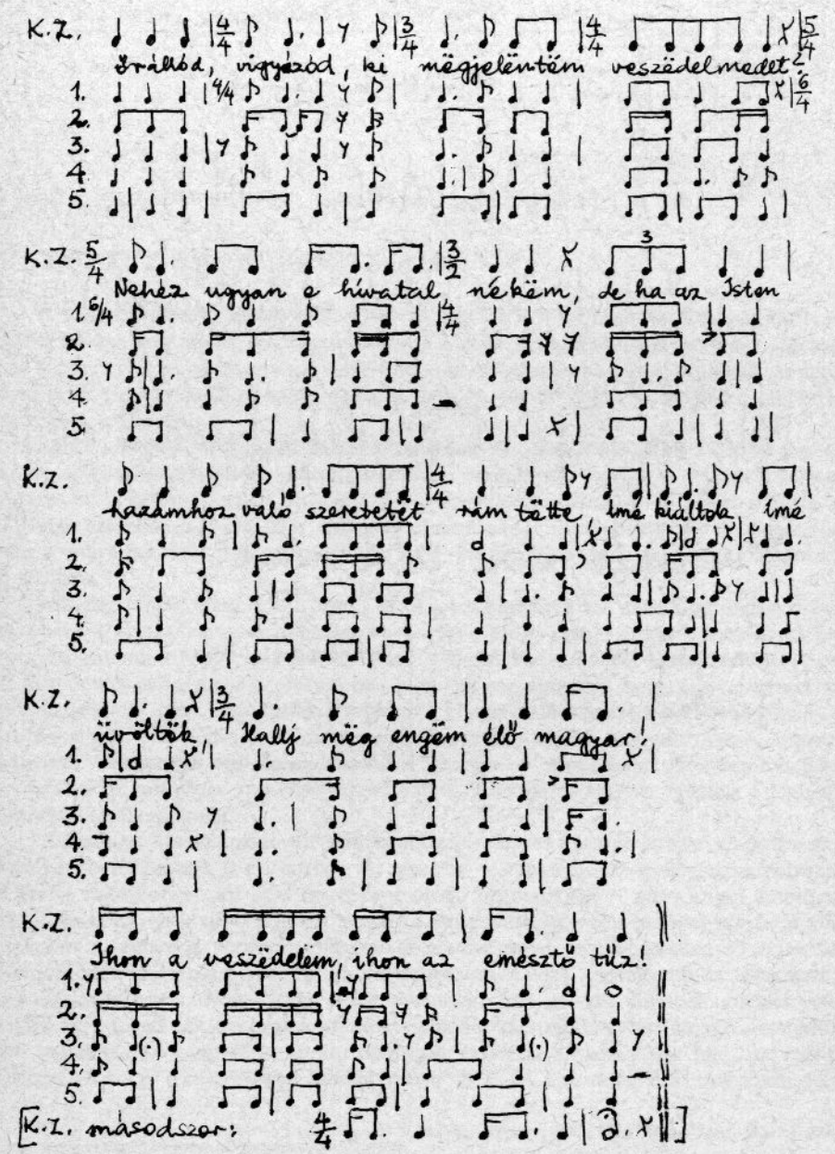
K-V. 445. össze-pëngetëm |

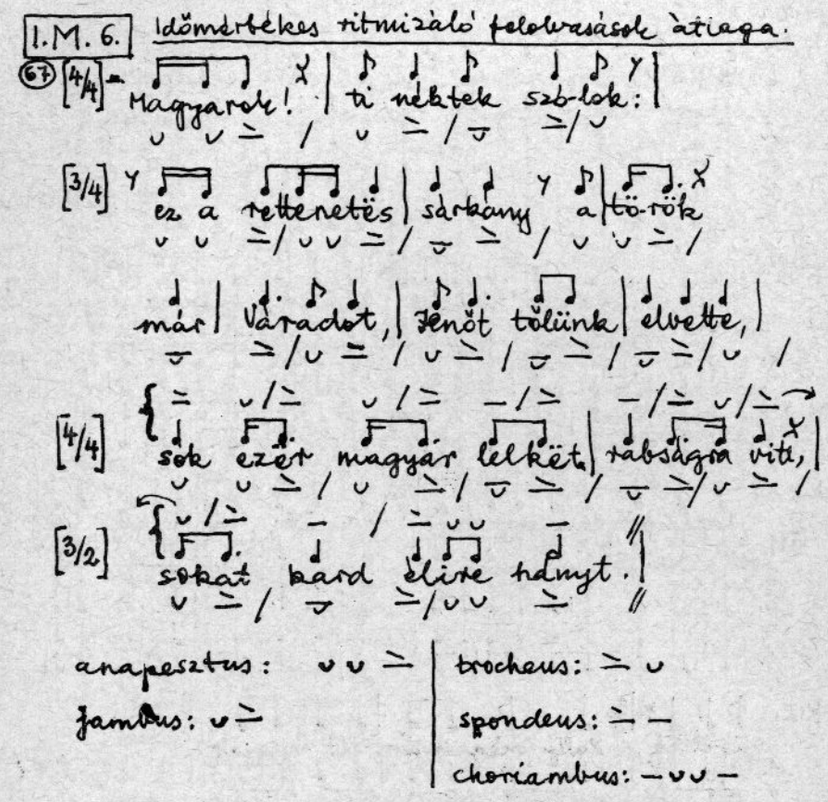
g) K.Z. 4/4 [ki] | 3/4 mëgjelëntëm | 4/4 veszedelmedet |

K-V. 187. a tamási | nagyvendéglő | [de magos] |

I.M.5. Zenei ritmus - "megfejtések" összehasonlítása







KÁRPÁTI JÁNOS:

MÍTOSZKUTATÁS ÉS ZENETUDOMÁNY

A tudományok fejlődésében nem törvényszerű a szinkronitás. A tudománytörténet nyilvánvalóan sok példát tud felsorakoztatni bizonyos tudományágak egy-egy időszakban megmutatkozó párhuzamára, még több példa lehet azonban arra, hogy míg az egyik diszciplína rohamléptekkel halad előre, a másik — akár hozzá közel álló — kutatási irány csak poroszkál.

Ezúttal két tudományág 20. századi fejlődésének jellegzetességeit, találkozási pontjait és egymástól való eltávolodásait szeretném bemutatni. Amikor e két ág: a mítoszkutatás és a zenetudomány bizonyos értelemben kiegyenlítetlen fejlődését állítom az előtérbe, ezt semmiképpen nem valamely elmarasztalás türelmetlenségével teszem, hanem a vitára bocsátás tiszta szándékával és — esetleg — új kutatási feladatok kitűzése érdekében.

A kérdés annál inkább bonyolult, mivel nem önmagukban zárt diszciplínákról van szó, hanem diszciplínák valóságos szövevényéről. Hogy maga a zenetudomány milyen kutatási irányokat foglal magába, ez ebben a körben nem igényel magyarázatot. A mítoszkutatásról azonban már elöljáróban is el kell mondanunk, hogy par excellence interdiszciplináris irány, mely tulajdonképpen a klasszika-filológia, az orientalisztika és az etnológia kombinációjából született meg. Hogy mégis önálló tudományágnak, kutatási iránynak tekinthetjük, ezt sajátos irodalma igazolja — Max Müller 1897-ben megjelent „Adalékok a mitológia tudományához" című munkájától kezdve egészen a legújabb amerikai tanulmányokig.[1]

Századunk klasszikussá vált mítoszfelfogását James George Frazer alapozta meg. Munkái — s közöttük is elsősorban *Az aranyág* — egészen új megvilágításba helyezték a görög valláskoncepciót és a hozzákapcsolódó mítoszokat.[2] A nagy angol etnológus, aki híres könyvének több kötetén keresztül lényegében egyetlen mítoszt fejt fel a világ csaknem valamennyi népének mítoszaival alátámasztva és ellentpontozva, az emberi gondolkodás kialakulásának, az ember társadalmi létének legmélyebb és legrejtettebb titkaiba hatolt bele. Nem csoda, hogy nyomdokaiban iskolák születtek, melyek valósággal újjá formálták a klasszika-filológia eladdig zárt rendszerben mozgó diszciplínáját, kapukat nyitva egyrészt az antropológia, másrészt a szociológia felé. Az oxfordi Gilbert Murray,[3] a cambridge-i Jane Harrison[4] és F. M. Cornford[5] már tudatosan alkal-

[1] Max Müller: Contributions to the Science of Mythology. Oxford, 1897; Carl Gustav Jung—Karl Kerényi: Einführung in das Wesen der Mythologie. Zürich, 1951.
[2] James George Frazer: The Golden Bough. London, 1911. Magyarul: Az aranyág. Ford. Bodrogi Tibor, Bónis György. Budapest, 1965.
[3] Gilbert Murray: The Rise of the Greek Epic. Oxford, 1907; Five Stages of Greek Religion. Oxford, 1925.
[4] Jane Harrison: Prolegomena to the Study of Greek Religion. Cambridge, 1903; Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion. Cambridge, 1912.
[5] F. M. Cornford: From Religion to Philosophy. Cambridge, 1912.

mazták az új összehasonlító antropológia eredményeit a klasszikus ókori mítoszok értelmezésében, támaszkodva ugyanakkor a francia szociológia — elsősorban Émile Durkheim — ugyancsak forradalminak tűnő eszméire is.[6]

Valóban nagy és felkavaró tudományos szenzáció lehetett abban az időben annak felfedezése, hogy a korábban klasszikus piedesztálra helyezett, illedelmessé eufemizált mítoszok mögött és mellett mai napig élő „barbár" rítusok, termékenységi és beavatási szertartások, megszelídített emberáldozatok rejtőznek. Ezek feltárásával egyszerre értelmessé, logikussá vált megannyi korábban homályos, tipikusan mitikus mozzanat.

Miként az lenni szokott, a nagy felfedezésekből iskolák születnek. Így született meg először a termékenyen sokoldalú cambridge-i iskola, majd az ún. ritualista iskola, mely a mítosz és rítus összefüggésének felismerésétől elvezetett annak olyan értelmű azonosításáig, hogy a kettő csak természetében tér el egymástól, vagyis a mítosz *legomenon* — tehát beszélt formában él —, a rítus pedig *drómenon* —, vagyis cselekvésként, újrajátszásként került be a hagyományba.[7] Egyik végső konklúziója a ritualista iskolának az a nézet, amely a rítust tekinti a mítosz forrásának, és így — akarva-akaratlanul — tagadja a mítosz önálló létezését.

A ritualista iskola számára perdöntő volt az antik mitológia köréből való kilépés lehetősége, annak tágítása először az ókori Egyiptom és Mezopotámia kultúráira, majd pedig — az antropológiai iskolák hozományaképpen — a vizsgálat kiterjesztése az afrikai, ausztráliai, amerikai, csendes-óceáni „primitív" kultúrákra. A döntő lépéseket itt Franz Boas[8] és Bronislaw Malinowski[9] tette meg. Utóbbinak 1922-ben megjelent A Nyugati Csendes Óceán argonautái című munkája olyan hatást váltott ki a tudományos életben, mint amilyet korábban Frazer Aranyága. Malinowski ugyanakkor már ismerte a Freud munkásságával útnak induló pszichológiai irányzat eredményeit is, hiszen 1926-ban megjelent másik alapvető munkájának ez a címe: Mítosz a primitív lélektanban.

A mítoszok mélylélektani értelmezése nagyjából egyidős a Frazer-féle felfedezéssel. Freud híres munkája az álmok értelmezéséről 1900-ban így fogalmazza meg az új tételt: *„Az álom-szimbolizmus messze az álmok mögé nyúlik vissza: nemcsak az álmokra jellemző, hanem hasonló uralkodó hatást gyakorol a tündérmesék, mítoszok és legendák képeiben... Lehetővé teszi számunkra, hogy megtaláljuk a végső összefüggést az álmok és ez utóbbi képződmények között."*[10] Carl Gustav Jung pedig még tovább megy: miközben megalkotja az emberrel veleszületett, kollektív tudattalan ős-szimbólumok, az archetípusok fogalmát, a mítosz lényegét így vázolja fel: *„A végkövetkeztetés csaknem önmagától adódik: a mítoszalkotók ugyanúgy gondolkodnak, mint mi az álomban... De nagy kérdőjelet kell tennünk egy olyan megállapítás után, amely szerint a mítoszok az emberi faj infantilis lelki életéből sarjadnának. Ezzel szemben azok nem egyebek, mint a fiatal emberiség legérettebb produktumai."*[11]

Érdemes itt megjegyezni, hogy ennek az irányzatnak két világhírű magyar képviselője is volt: a Freud-féle elképzelést etnológiai szinten folytató Róheim Géza[12] és a Junggal közvetlen munkatársi viszonyban működött Kerényi Károly.[13]

Végül a mítoszkutatás forradalmának harmadik hulláma, és az előbbiekhez képest új elemekkel jelentkező irányzata Claude Lévi-Strauss nevéhez fűződik, és strukturalista módszer néven vált ismertté világszerte.[14] A nagy francia etnológus főképp dél-amerikai indián törzsek között végzett kutatásai alapján, de egy nagyszabású intellektuális rendszerezés révén is, arra az eredményre jutott, hogy a mítoszok valódi jelentésének megértéséhez fontosabb a mögöttük rejlő — sokszor nagyon bonyolult — társadalmi viszonylatok struktúrájának ismerete, mint nyilvánvaló tartalmuk és allegorikus mondanivalójuk elemzése.

A mítoszkutatás mintegy 80 éves történetének e vázlatához két megjegyzést szeretnék fűzni. Az első: a kiemelkedő három főirányzatot számos olyan egyéb törekvés egészíti ki, amely innen is, onnan is merít, vagyis nem kötelezi el magát valamelyik főirányhoz vagy iskolához. Ez természetes is, különösen olyan esetben, mint a miénk, amelyik magából a vizsgálat tárgyából fakadóan kínálja az irányzatok — akár eklektikus jellegű — kombinációját.

A másik megjegyzés az irányzatok tudománytörténeti helyére, eredményeinek értékére és tarthatóságára vonatkozik. Tudnunk kell, hogy a téma kutatói, az irányzatok képviselői gyakran egymással is vitában álltak — olykor polárisan ellentétes, olykor pedig részletekben különböző pozíciókból —, és az eltelt mintegy nyolc évtized alatt komoly, megalapozott bírálatok is születtek a különböző irányzatokkal, iskolákkal kapcsolatban. Különösen figyelemre méltó e bírálatok között Joseph Fontenrose-é, mely a ritualista irányzat szélsőséges következtetéseit támadja,[15] továbbá az az immár könyvtárnyi irodalom, mely a Freud- és a Lévi-Strauss-féle iskolákat bírálja, részben pozitivista, részben marxista oldalról.[16] Vázlatomban ennek a vitának az értékelésébe vagy akár kivonatos ismertetésébe nem bocsátkozhatom bele. Úgy érzem, e három fő irányzat — legyen bár vitatható ilyen vagy olyan oldalról —, olyan új szemléleteket honosított meg a mítoszok kutatásában és értelmezésében, amelyek alapvető újragondolásra kell hogy késztessék korunk egyéb diszciplináját is.

Felvetődik most már a kérdés: mi a zenetudomány álláspontja a mítoszkérdésben? Foglalkozott-e vele egyáltalán, s ha igen, milyen eredményre jutott? Miképpen reagált az etnológia, a pszichológia, az antropológia és a szociológia — akár vitatott, de mindenképpen gondolatébresztő kihívásnak számító — felfedezéseire?

A zenetörténeti kutatás számára a mítoszok hosszú időn keresztül nem jelentettek egyebet, mint csinos történetecskéket, melyek hasznosan pótolják a prehisztorikus korok zenéjéről való ismereteink hiányát. A figyelem előterében természetesen azok a mítoszok álltak, amelyek direkt módon zenei tárgyról — a zene vagy egyes hangszerek keletkezéséről, a zene hatásáról — szóltak, és természetes módon háttérben maradtak azok a mítoszok — kozmogonikus teremtéstörténetek, a természeti jelenségekhez fűződő legendák és a társadalmi élet aitiologikus mítoszai —, amelyekben a zene mintegy mellékes elemként látszólag másodlagos, elhanyagolható szerepet játszik. Talán mondanunk sem kell, hogy a zenei historiográfia számára századunk közepéig csak az

[6] Émil Durkheim: Les Formes élémentaires de la vie réligieuse. Paris, 1912.
[7] G. S. Kirk: Myth: Its Meaning and Functions in Ancien and Other Cultures. Cambridge, Mass.—Berkeley—Los Angeles, 1970.
[8] Franz Boas: Tsimshian Mythology. Washington, D. C., 1916.
[9] Bronislaw Malinowski: Myth in Primitive Psychology. London, 1926; Argonauts of the Western Pacific. New York—London, 1922.
[10] Sigmund Freud: Die Traumdeutung. Wien, 1900. Angol fordítását (S. Freud: Collected Papers, London, 1925) idézi Kirk i. m.
[11] Carl Gustav Jung: Symbols of Transformation. (Az 1911-ből való német eredeti angol fordítását — New York—London, 1956 — idézi Kirk i. m.)
[12] Ld. tk. Dying Gods and Puberty Ceremonies. London, 1929; Dream Analysis and Field Work in Anthropology. H. n. 1947.
[13] Ld. tk. Die Mythologie der Griechen. I: Die Götter- und Menschengeschichten, II: Die Heroen-Geschichten Zürich, 1951, 1958. Magyarul: Görög Mitológia. Ford. Kerényi Grácia. Budapest, 1977.
[14] Claude Lévi-Strauss: La Pensée sauvage. Paris, 1962; Les Mythologiques, I—IV. Paris, 1964—1971.
[15] Joseph Fontenrose: The Ritual Theory of Myth. Berkeley—Los Angeles, 1966.
[16] Ld. tk. Láng János: A mitológia kezdetei. Budapest, 1979; Józsa Péter: Lévi-Strauss, strukturalizmus, szemiotika. Budapest, 1980; Edmond Leach ed.: The Structural Study of Myth and Totemism. London, 1967.

ún. nagy kultúrák mitológiája számított forrásnak, s azon belül is főképp a klasszikus műveltséggel együtt járó görög mitológia, anélkül, hogy annak újabb interpretációja Bachofentől Gilbert Murrayig akár csak halvány nyomaiban is átszivárgott volna a zenetörténeti munkákba.

Ami azonban alig volt elvárható a historiográfiától, elvárható lett volna az etnomuzikológiától, hiszen kutatási tárgya nem esik messze az etnológusok által feltárt népi mítoszok, mesék és legendák világától. A látens összetartozást az is jól mutatja, hogy az egyik legjelentősebb etnomuzikológiai iskola, a berlini kifejezetten pszichológiai forrásból fakadva bontakozott ki. Carl Stumpf mint tudjuk, pszichológus volt, és hangpszichológiai kutatásainak fejleményeképpen jutott el — Otto Abrahammal és Erich von Hornbostellel együtt — a berlini fonogramm-archívum megalapításáig és az ún. primitív zenei kifejezés vizsgálatáig. Stumpf lélektani módszerei azonban nem lépték át a hagyományosabb elvű pszichológia kereteit, és nem találtak utat Freud korszakos felfedezéseihez, amelyek lehetőséget nyújtottak volna a lélektani kutatások egy sokkal tágabb, etnológiai értelemben is jobban hasznosítható alkalmazásához.[17]

Bizonyára nem véletlen, hogy Freud városából, Bécsből jött Erwin Felber, az a zenetudós, aki az elsők között hívta fel a figyelmet a mítoszokban rejlő zenei információk fontosságára. A Nemzetközi Zenei Társaság 1911. évi londoni kongresszusán tartott előadásában arra próbált választ keresni, miképpen szolgálhatja a kutatást a mítoszok és mesék mélyebb vizsgálata a zene eredete, célja és hatása tekintetében.[18] Felber előadása azonban szinte pusztába kiáltott szó maradt.

Az akkoriban bontakozó új kutatási irány, az összehasonlító zenetudomány berlini, bécsi, amerikai centrumaiban a figyelem a dallamok gyűjtésére, gépi rögzítésére, lejegyzésének lehetőségére, rendszerezésére, hangrendszerbeli sajátosságaiknak elemzésére összpontosult. És ez nagyon is érthető, hiszen ezen a területen volt a zenészek szerepe döntő fontosságú. Az összehasonlító zenetudomány így maga vonta szűkebbre vizsgálatainak határát, és valljuk meg, jól tette, mert csakis ezzel a koncentrációval érhette el nagyszabású eredményeit az Európán kívüli népek zenei rendszereinek, struktúráinak megismerésében.

A lejegyzésre, rendszerezésre és zenei analízisre való összpontosítás mindazonáltal nem feledtette el teljesen — legalábbis a legnagyobb személyiségek esetében — az integrálásra való igényt, a népélet egységben való vizsgálatának feltétlen szükségességét. Bartók Béla például mindig is hangsúlyozta a környezet, az összefüggések ismeretének fontosságát, és éppen ezért nem volt feltétlen híve a stúdiófelvételeknek, amikor környezetükből kiszakított emberek énekét-zenéjét rögzítették.[19] Arról is van adatunk, hogy Bartókot a szövegek jelentése is mélyen foglalkoztatta. Ismerjük például a kolindálás szokásával kapcsolatos, lényegre világító szavait, melyekkel már-már rátalált a népi rítus mitikus tartalmának tudományos magyarázatára. *„A karácsonyi énekek (románosan »kolindá«-k) kategóriája a legfontosabb; ezek szövege is rendkívül értékes és érdekes, folklorisztikus és művelődéstörténeti szempontból egyaránt... A szöveg legfontosabb része — talán egyharmada — semmi kapcsolatban nincs a keresztény karácsonnyal: a betlehemi történet helyett csodálatos, győzedelmes harcokról szól a még soha le nem győzött oroszlánnal (vagy szarvassal)... Csupa pogánykori szövegemlék! A pogány népek egyik legfőbb ünnepe volt a téli napforduló. Valahogy úgy adódott — véletlenül vagy szándékosan —, hogy a kereszténység karácsony-ünnepe pontosan a téli napforduló idejére került. Nem csoda tehát, hogy a megkeresztelkedett pogány népek a két ünnepet tudattalanul azonosították. Legfeljebb azt csodálhatjuk, hogy a pogány szövegek annyi évszázad után ilyen frissen tovább élnek."*[20]

[17] Carl Stumpf: Tonpsychologie. Berlin, 1883—1890; Die Anfänge der Musik. Leipzig, 1911.
[18] Erwin Felber: Die Musik in den Märchen und Mythen der verschiedenen Völker, in: Report of the Fourth Congress of the International Musical Society, London, 1911. London, 1912.
[19] Musikfolklore, in: Musikblätter des Anbruch I/1919. No. 3—4. Magyarul: Zenei folklór, in: Bartók Béla összegyűjtött írásai. Közreadja Szőllősy András. Budapest, 1967. No. 31.

Bartók a megkezdett gondolatmenetet nem folytatta, nem vezette végig — bizonyára nem érezte feladatának. Annál érdekesebb viszont, hogy Bartók ezt a tudományos jellegű és jelentőségű felfedezését a „visszatérések" és az „átmenetek" rítusáról — nem tudományosan megfogalmazva, de a zseniális alkotóművész megérzési szférájában — zeneművé érlelve adta át az emberiségnek, ahogyan erre Tallián Tibor Cantata profana-elemzése rávilágított.[21] Igen jellemző mozzanata azonban a tudományok haladásának, hogy nagy szellemek olykor találkoznak, de elmennek egymás mellett. Bartók 1931 júliusában, a Szellemi Együttműködés Bizottságának genfi ülésén személyesen is találkozott azzal a Gilbert Murrayvel, aki a mítosz-rítus frazeri eszméjének egyik jelentős képviselője, továbbfejlesztője volt. Bartók azonban — ahogyan édesanyjának írt leveléből tudjuk — valószínűleg mindössze annyit tudott róla, hogy *„egy angol egyetemi tanár"*.[22]

Századunk nagy etnomuzikológusai közül tulajdonképpen csak háromról mondhatjuk el, hogy tevékenységükben szerepet kapott a mítoszok, rítusok, szimbólumok mélyebb jelentésének és összefüggésének vizsgálata. Az egyik Curt Sachs, kinek a hangszerek eredetéről és fejlődéséről írt munkái megkülönböztetett figyelemmel vizsgálják a hangszerekhez fűződő szimbolika mozzanatait.[23] A másik ilyen tudós André Schaeffner, aki szintén a hangszerek genetikájából indult ki, később azonban kutatásait kiterjesztette az agrár, iniciáló és halotti rítusok vizsgálatára is.[24] Áttekintésünk szempontjából a legmesszebbre Marius Schneider jutott el, akinek rendkívül sokoldalú tevékenységében vissza-visszatérő téma volt a zene jelentésének és funkciójának mitológiai és vallástörténeti elemzése.[25]

A háború utáni európai irodalomban egy-egy elszigetelt tanulmány — Erich Seemann és Werner Danckert tollából — tanúskodik arról, hogy az etnomuzikológia látens módon továbbra is érdeklődött az etnológia és vallástörténet felé mutató határterületek iránt.[26] Nagy eredménynek tekinthető, hogy Wolfgang Laade 1975-ben viszonylag gazdag repertóriumban tette közzé Afrika, Észak-Ázsia, Észak- és Dél-Amerika, valamint Óceánia népeinek mítosz- és mondakincsét.[27]

Itt kell megemlítenünk Vargyas Lajos balladakutatásait is, hiszen azokban is az a teljességre törekvő tudományos igény nyilvánul meg, amely a zenei jelenségen túl egy műfaj teljes képét, és azon keresztül annak a nép életében betöltött valós funkcióját igyekszik bemutatni. És ennek annál is inkább köze van az általunk most vizsgált kérdéshez, mert ha a balladát — mint Vargyas elemzi — olykor csak egy lépés választja el a hősénektől, akkor a hőséneket ismét csak egy lépés választja el a mítosztól.[28]

[20] Rumänische Volksmusik, in: Schweizerische Sängerzeitung XXIII/1933. No. 17. Magyarul: Román népzene, in: Bartók Béla összegyűjtött írásai stb. No. 20.
[21] Tallián Tibor: Cantata Profana — az átmenet mítosza. Budapest, 1983.
[22] Mondsee, 1931. júl. 13-án. in: Bartók Béla levelei. Szerk. Demény János. Budapest, 1976. No. 609.
[23] Curt Sachs: Geist und Werden der Musikinstrumente. Berlin, 1929; The History of Musical Instruments. New York, 1940.
[24] Ld. tk. Origine des instruments de musique. Paris, 1936; Rituel et pré-théatre, in: Histoire des spectacles. Paris, 1965; Rites agraires, initiatiques et funéraires en Afrique de l'Ouest, in: Encyclopédie des Musiques Sacrées, publ. sous la dir. de Jacques Porte. Paris, 1968.
[25] Ld. tk. Die historische Grundlagen der musikalischen Symbolik, in: Die Musikforschung IV/1951.
[26] Werner Danckert: Wesen und Ursprung der Tonwelt im Mythos, in: Archiv für Musikwissenschaft XII/1955; Erich Seemann: Mythen vom Ursprung der Musik, in: Kongressbericht — Gesellschaft für Musikforschung. — Lüneburg, 1950. Kassel, 1950.
[27] Wolfgang Laade: Musik der Götter, Geister und Menschen. Baden-Baden, 1975.
[28] Vargyas Lajos: A magyar népballada és Európa, I—II. Budapest, 1976.

Az etnomuzikológia történetében nagy jelentőségű fordulatnak bizonyult az amerikai ún. antropológiai iskola kialakulása. Előzményei visszanyúlnak George Herzog és Frances Densmore működéséig, akik az elsők — s talán az egyetlenek — voltak Boas etnológiai eredményeinek zenetudományi hasznosításában.[29] Az új antropológiai megközelítés — főképp Bruno Nettl és Alan P. Merriam munkásságában — a népélet teljességének megragadására és analízisére törekszik, és a zene vizsgálatát is ennek rendeli alá.[30] Úgy is mondhatnánk, hogy a század első felében uralkodó európai etnomuzikológiai tendenciák ellenhatásaképpen a zenei antropológia a zene lejegyzésénél és strukturális analízisénél fontosabbnak tekinti a zene szerepének az adott közösség életében való sokoldalú feltárását. Ez az antropológiai megközelítés tehát ígéretet jelent abban a tekintetben is, hogy nagyobb érdeklődés jut előbb-utóbb a zenei mítoszok vizsgálatának.

A diszciplína fejlődésének e summás áttekintéséből érthető, mégis kiáltó tanulságként mutatkozik meg, hogy az etnomuzikológia úgyszólván tudomást sem vett azokról a korszakalkotó felfedezésekről és új kutatási irányzatokról, amelyek Frazer, Freud, Jung, Lévi-Strauss nevéhez fűződnek. Nem azt hiányolom, hogy e nagy iskolaalapítók nyomán nem születtek „ritualista", „mélypszichológiai" vagy „strukturalista" zenetudományi iskolácskák, hiszen azok mindenképpen halvány és mesterkélt visszfényei lettek volna a nagy irányzatoknak, csupán azt hiányolom, hogy ezek a nagyszabású felfedezések nem kerültek bele — akár töredékesen, akár polemikusan — a zenetudomány irodalmába.

Hogy lett volna rá lehetőség, azt csupán egyetlen — kiragadott — példán szeretném bemutatni. Valamennyi munkában, melyet a japán zenének szenteltek, rövidebb-hosszabb fejezetet olvashatunk a napistennő: Amateraszu-no-Omikami mítoszáról.[31] Az istennő, megharagudván bátyjára, egy barlangba vonul vissza, minek következtében sötétség lepi el a világot. Az istenek odasereglenek a barlang szájához és kérik-követelik, hogy jöjjön elő, ám hiába, mígnem végül az egyik istennő: Ame-no-Uzume találékonysága oldja meg a problémát: egy felfordított hordón obszcén-groteszk táncot jár, s így a dobogással előcsalogatja a kíváncsi napistennőt búvóhelyéről. A mítosz elbeszéléséhez valamennyi munka hozzáteszi: ezt a történetet tekintik a sinto kagura-szertartás eredetmondájának.

A dolog azonban korántsem ilyen egyszerű. Nyilvánvaló, hogy a rítus-mítosz összetartozásának tipikus példájával állunk szemben, de egyelőre nyitott kérdés, hogy a rítus valóban a mítosz nyomán jött-e létre, vagy — ami sokkal valószínűbb — a mítosz egy ősi, napfogyatkozással összefüggő rítus verbális — mondhatnánk irodalmi — lecsapódása. A modern mítoszkutatás egyik legjelentősebb — és valamennyi irányzatot kritikusan szemlélő — kutatója, Kirk írja 1970-ben megjelent munkájában: *„A mítoszokat rituális alkalmakkor ismétlik, és ismétlésük belső értékük, jelentésük szerves részévé válik. Néha szándékukban mágikussá is válnak, egy hatásosnak szánt rítusba épülve, a társadalom természethez való viszonyának tükrözéseként. Számos ilyen termékenységi mítosz van. Napfogyatkozáskor a nap eltűnésének visszafordítása vagy az évszakos esőzések kezdete, ill. vége nyer támogatást, megerősítést az utánzó jellegű cselekvések előadásában. Mircea Eliade számos példát sorakoztat fel az Örök visszatérés című könyvében az »első alkalom« ilyen célzatos visszaállítására."*[32]

[29] George Herzog: Research in Primitive and Folkloric Music in the USA: A survey. Washington, D. C., 1936; Frances Densmore: Chippewa Music. Washington, D. C., 1910—13.
[30] Bruno Nettl: Music in Primitive Culture. Cambridge, Mass., 1956; Theory and Method in Ethnomusicology. New York—London, 1964; Alan P. Merriam: The Anthropology of Music. Evanston, Mi., 1964.
[31] Nihongi — Chronicles of Japan from Earliest Times to AD 697. Transl. by W. G. Aston. London, 1896; Eta Harich-Schneider: A History of Japanese Music. London, 1973; Robert Garfias: Music of a Thousand Autumns: The Togaku Style of J p nese Court Music. Berkeley—Los Angeles, 1975.

Látható tehát, hogy egyetlen példa alapján is számos kérdést lehet feltenni, ésszerűen kombinálva a frazeri mítosz-rítus kapcsolat módszerét a zenetudományi analízissel. Íme néhány a most idézett mítosz továbbgondolásának kérdései közül:

1. Vajon nem érdemes-e feltárnunk a japán Amateraszu-mítosz megfelelőit más kultúrákban is? Többek között épp Frazer hívja fel a figyelmet a görög mitológia „Fekete Démétér" mítoszára, az eleuzüszi misztériumok eme mellékágára, amely a nap eltűnéséhez és a földek kiszáradásához, terméketlenné válásához kapcsolódik.[33] Róheim Géza egyébként terjedelmes tanulmányt szentelt 1947-ben az „eltűnt fény" történetének.[34] 2. Az idézett japán mítoszban az obszcén-groteszk táncot járó istennő egy sámánasszony figurájával azonosítható. Mi lehetett tehát egykor — és mi még ma is — a sámánasszonyok szerepe a kagura szertartásban? 3. Tudjuk, hogy a kagura szertartás az évszázadok során kettévált egy finomított, eufemizált udvari és egy nyersen, illetlenül őrzött népi formára. A bőséges zenei felvételek és a szórványosabb etnográfiai leírások alapján vajon nem található-e meg — és vajon nem rekonstruálható-e — a kagura egy ősibb, eredetibb formája? Shigeo Kishibe és William P. Malm alapvető munkáiban hosszabb-rövidebb leírások szerepelnek a népi kagura, az ún. szato-kagura gyakorlatáról, de egyikük sem tér ki a szöveg és a zene, a szertartás és a zene szorosabb kapcsolatára, vagy a szertartásokban mind a mai napig élő samanisztikus, totemisztikus elemekre.[35] Pedig ezek együttes vizsgálata nélkül a sinto vallás zenéjéről és annak a nép életében betöltött — tegyük hozzá: nagyon fontos — szerepéről nincsen igazi, hiteles képünk.

Ha sok az előttünk álló kérdőjel — miként egyetlen példából is kitűnik —, ez távolról sem azt jelenti, hogy tudományágunk mindeddig tétlenkedett. Csupán arról van szó, hogy most jutottunk el egy olyan fázishoz, amikor a felhalmozódott, igen jelentős mennyiségű információt rendezni lehetne egy logikus és — az eredeti forráshoz: a való élethez hasonlóan — totális kép kialakítása érdekében. Ebben pedig támaszkodni lehet — sőt már kell — azokra az eredményekre is, amelyeket más tudományok kínálnak immár évtizedes múltra visszatekintő irodalmukkal.

[32] Kirk i. m. (Ld. 7. sz. jegyzetet.) Vö. Mircea Eliade: The Myth of the Eternal Return. New York, 1954.
[33] Vö. J. G. Frazer: Az aranyág. Bp. 1965. 267. l.
[34] The Story of the Light that Disappeared. Calcutta, 1947.
[35] Shigeo Kishibe: The Traditional Music of Japan. Tokyo, 1966; William P. Malm: Japanese Music and Musical Instruments. Rutland, Vermont—Tokyo, 1959.

KROÓ GYÖRGY:

EURIANT ÉS LOHERANGRIN

Mint előadásom címe sejteti, témámmal a balladák tudósa előtt tisztelgek, a kutató érdeklődésére apellálok, aki a magyar népballadát Európával és a középkorral összekötő szálakat adta kezünkbe. S bár a 19. század német operaszerzői s a műveik nyomába eredő történész számára, a balladához hasonlóan, a középkori románc és lírai elbeszélés nem jelenthet egyebet kiindulásnál, fontos emlékeznünk a tényre, hogy e műfajok és általában a népköltészet iránt az 1800-as évek hajnalán felébredt figyelem lett eredendő ösztökélő mind a népzenetudomány, mind az operatörténet e meghatározott területének háttérkutatása számára.

Euriant a 13. századi francia elbeszélések többször is megverselt hősnője. Alakjának, történetének újraköltéséhez Wilhelmine Christiane von Klenche (írónevén Helmina von Chézy), Karl Maria von Weber Euryanthe-jának librettistája a párizsi Bibliothèque Nationale kéziratát használta (L'histoire du très-noble et chevalereux prince Gérard, comte de Nevers et de la très-vertueuse et très chaste princesse Euriant de Savoye, sa mye). Ehhez a Románc egy romlott változatának akkoriban friss kiadása vezette, amely Louis Tressans gróf híres Bibliothèque universelle des romans sorozatának keretében 1780-ban jelent meg. Chezy feldolgozása-fordítása 1804-ben, azaz 13 évvel Weberrel való találkozása előtt, Dorothea Schlegel jóvoltából, Geschichte der tugendsamen Euryanthe von Savoyen címmel Friedrich Schlegel gyűjteményében, a Sammlung romantischer Dichtungen des Mittelalters második kötetében jutott először a német olvasók kezébe. Loherangrin, mint sokak által tudott, Wolfram von Eschenbach eposzában, a 13. század elejéről származó Parzivalban az utolsó fejezet szereplője, a címbeli hős és Condwiramurs kisebbik fia, Kardeiz ikertestvére, akit apja a Grál szolgálatára szánt. Hősnőnk és hősünk kapcsolatát nem én s nem önkényesen próbálom megteremteni. A kettőt már a középkorban egymás közelébe állítja Gerbert de Montreuil 13. századi francia költő személye, aki Euriant sorsát a Le Roman de la Violetteben énekli meg 1220 körül, de — mint a legújabb kutatások gyanítják — szerzője annak a 17 ezer versből álló elbeszélőköltemények is, amelyet ma La Continuation de la Perceval (A Perceval folytatása) címen tartanak nyilván. A német—francia kapcsolatok vonatkozásában azt talán elegendő csak megemlítenem, hogy Wagner Lohengrinjének fő irodalmi forrásai között szerepel a Le chevalier au Cygne et les enfances de Gaudefroi című alexandrinusokban írott francia költemény is, amely a középfelnémet strofikus Lohengrin eposznál mintegy száz esztendővel korábbi.

Euriant és Loherangrin bennünket most foglalkoztató kapcsolatára tulajdonképpen Eduard Hanslick hívta fel a világ figyelmét, amikor Wagner és Weber művének műfaji egyirányúságát felismerve kifejtette, hogy Weber az Euryanthe-val a német romantikus operát olyan irányba fejlesztette, hogy Wagnernak ahhoz csak csatlakoznia kellett. Hanslick írásában, amely a Die Moderne Oper kötetben 1874-ben Aus Deutschlands

romantischer Schule címmel jelent meg, szó szerint ezt olvassuk: *„Die Verwandschaft zwischen Lohengrin und Euryanthe wird manchem Hörer ohneweiters aufgefallen sein, wäre es auch nur durch die frappante Aehnlichkeit Ortrud's und Telramund's mit Eglantine und Lysiart. Mann kann dieses Wagner'sche Intriguantenpaar eine directe Nachbildung des Weber'schen nennen; eine carikirte, wenn man die Uebertreibung aller Ausdrucksweise, eine schwächliche, wenn man dem eigentlich musikalischen Gehalt in's Auge fasst. Selbst der deutsche Kaiser im Lohengrin ähnelt seinem königlichen Bruder von Frankreich auffallend."* Ennyit állapít meg Hanslick a konkrét hasonlóságról. De nagyon fontos az is, amit éles szemmel a két mű zenedramaturgiai-stiláris kapcsolatáról észrevesz: *„Allein noch tieferliegend und entscheidender ist die musikalische Verwandschaft — man kann sagen, die musikalische Herkunft — des Wagner'schen Opernstyls aus der Euryanthe. Das nachdrückliche und consequente Voranstellen des dramatischen Ausdrucks, ja der declamatorischen Schärfe vor die rein musikalische Schönheit, das fortwährend charakterisirende Farbenmischen im Orchester, das Verflössen von Recitativ und Cantilene, die bishin ungewohnten Begleitungsmassen, welche den Gesang mitunter verschlingen, die ebenso ungewohnte Ausdehnung der einzelnen Musikstücke — dies Alles sind Neuerungen, welche die Euryanthe von allen andern Opern, Weber's sowol, als seiner Vorgänger und Zeitgenossen, unterscheiden* [...] *An diese Elemente einer consequenten Dramatisirung der Musik knüpfte Wagner* [...] *seine Reformen. Wer erkennt nicht in den Gesängen Lysiart's und Eglantinen's und manchen Scenen des dritten Actes Wagner's musikalische Muttersprache, die allerdings bei ihm im Verlauf der Jahre bis zum missklingenden Dialekt entartet ist?"* Hadd próbáljuk a rendelkezésünkre álló rövid időben legalább vázlatszerűen konkretizálni, kiegészíteni, illetve folytatni e termékeny gondolatokat.

A párhuzam a két mű és a két mester iránya között, mint az eddigiekben is céloztam rá, már az irodalmi források iránti filológiai színezetű érdeklődésben, főleg az irodalmi forrás kiválasztásában megnyilatkozó ízlés azonosságában fellelhető. Ha a helyszín és a reális történelmi környezet, valamint az egyes motívumok hangsúlyozásának különbségeitől eltekintünk, a politikai mag mindkettőben azonos. A pozitívan beállított, erényes középkori lovagi társadalom, konkrétan a királyi udvar ütközik össze a hatalomvágytól s egyéni indulatoktól, mindkét esetben voltaképpen a visszautasított kérő, a hiúságában sértett reménytelen szerelmes indulataitól magát elragadtatni engedő főnemessel, Lysiart, illetve Telramund gróffal. E társadalmi képlet mögött félreérthetetlen a történelmi hivatkozás, a Weber-mű esetében Kövér (VI.) Lajos és a francia bárók küzdelmére (Eglantine ezért örökli a legelvetemültebb főúr Hugues du Puiset nevét), a Wagner-opera vonatkozásaként pedig a mintegy kétszáz évvel korábban élt Madarász Henrik kezdeményezésére egy Rómától függetlenedő és a külső ellenséggel szemben egységre lépő szövetséges Németország megteremtésére. Az Euryanthe-beli Eglantine motivációja, mely szerint ő egy lázadó és elítélt pártütő lánya, a Lohengrinben csak felerősödik a *keresztény* udvarral szemben *pogány* őseinek hitéért is hadakozó, ősi, független hatalmát visszaperlő Ortrud alakjában. A történelmi vonatkozások keresésének és elfogadásának e hasonló tendenciáját erősíti a francia, illetve a német operai környezetben feltűnő, a középkorra utaló azonos lovagi zsánerek megválasztása, ha nem is valamennyi az Euryanthe és a Lohengrin konkrét esetében, de tágabb körben szemlélve, Weber és Wagner romantikus operatípusának viszonylatában feltétlenül. Adolár Minneliedje mutatis mutandis a Tannhäuser dalnokversenyén is elhangozhatna, s az Euryanthe pontozott ritmusú hármashangzat melodikával jellemzett lovagvilága kiindulópontul szolgált mind a Tannhäuser, mind a Lohengrin német-középkori, nemesi-udvari hangjának megteremtéséhez. Stilárisan ez egyik mű esetében sem jelent archaizálást,

nyelvileg Weber is, Wagner is egy imaginárius középkort idéz meg; a Lohengrinben azonban mindenképpen erősebb már a stilizálásra való törekvés, mint ahogy a Tannhäuser zarándokkarában is az volt.[1]

Hogy a cselekmény aktualizálható történelmi alúziója, a központi királyi hatalmat, egységes államot, a király, a nép, a derék főurak szövetségét igénylő ideológia sokkal erőteljesebben sugárzik felénk a Lohengrinből, mint az Euryanthe-ből, tökéletesen magyarázható a két mű befejezésének évszámaiból: 1823, illetve 1848. Tegyük hozzá, hogy a történelmi nagyopera[2] perspektívája, a francia zenés-színpad ihlető mintáin is lemérhetően igen eltérő a két mű esetében. Weber, mint Chezy asszonnyal történt 1821-es megbeszélése tanúsítja Jouy La Vestale-jában, Spontini 1807-es operájában látta az ideális szövegkönyvet és a Spontini mögött magasodó ún. szabadító operairodalom kínálatából csak a Pizarro-szerű zsarnokok félelmetes felnagyításának igényét vette át, azt is a Fidelio közvetítésével. Wagner viszont ebből a hagyományból, mint Rienzije tanúsítja, közel egy évtizeddel a Lohengrin előtt a néptribun jellegű hősideál megteremtésének lehetőségét vitte tovább, s a nagyopera típusát illetően is már nemcsak Spontini, hanem Meyerbeer nyomán is tájékozódott. Továbbá: míg Weber tablói a Freischützben éppúgy, mint az Euryanthe-ban is az opéra comique felől érkeznek a Singspiel, illetve a német romantikus opera műfajába, Wagner esetében a Párizsi Nagyopera színpadképei, a Ciceri és Daguerre tanítványok panorama mobile-ja, hiteles, pontos történelmi jelmezigénye közvetlenül ihletik, mindössze öt-tíz éves késéssel, vagy inkább ráhagyással a német romantikus opera koncepcióját. Ebben az összefüggésben lehet csak reálisan vizsgálni és összevetni az Euryanthe és a Lohengrin kórustechnikáját, ez pedig már egyike a két mű döntő kapcsolatának. Drámai funkcióját tekintve a kórust, korábbi francia minták és talán Gluck hatására az Euryanthéban Weber emancipálta és nem Wagner. A Bűvös vadász zsánerein, táncjelenetein, ezeken a századfordulós opéra comique jövevényeken túllépve az Euryanthe-ban, mint Warrack[3] is aláhúzza, nemcsak a vadász és az esküvői karokat építi be szervesebben, mondhatni kiiktathatatlanul a cselekménybe, hanem a kar funkcióját változtatja meg, amely ettől kezdve több mint zsáner, több, mint szín. A kar mint az udvari nép, mint a bál, az esküvő, a vadászat résztvevője, mint a király kísérete állandóan jelen van, érzékeli a cselekményt és reagál rá, előérzettel bír, elkeseredik, örvendezik és kommentál. Ezzel válik Singspiel tartozékból a német romantikus opera dramaturgiájának rétegévé. Ha a Lohengrint — éppen a kórusnak A nibelung gyűrűjéből való elvi-dramaturgiai megfontolás alapján történő kizárásával szemben — a Wagner-életmű par excellence kórusoperájának tekintjük 1848 és 1868 között, tudnunk kell, hogy ez a koncepcióját tekintve kórusopera az Euryanthe nélkül nem jöhetett volna létre. A Lohengrin kórusai azonban a lépték, a mouvement, mondhatni az attitűd tekintetében, a Rienzi és a Tannhäuser tapasztalatain is átszűrve, már nem az opéra comique-ot, hanem a Spontini- és Meyerbeer-féle nagyoperát vallhatják bölcsőjüknek. Erre 1879-ben, egy Wollzogennek írott levelében egy példa erejéig Wagner is konkrétan utal mondván, hogy: *„Lohengrinem első felvonásának zárókórusa például inkább Spontiniből mint Weberből jön"*.

A kórus funkciójával már a két mű zenedramaturgiai sajátosságainak területén járunk. Idetartozik a Lysiart—Eglantine, illetve a Telramund—Ortrud pár s velük szemben az Adolar—Euryanthe, illetve a Lohengrin—Elza pár viszonyának kérdése is. Az a hasonlóság ugyanis, ami az ún. két sötét páros, tehát a bariton—szoprán pár vonatkozásában a két darab között fennáll, sokkal nagyobb jelentőségű, mint azt Hanslick Intriguantenpaar kifejezése sejteti. Pusztán drámai tekintetben Warrack a párok új funkcióját hangsúlyozva, *„a drámai kontraszt új, morálisan megalapozott művészetéről"*[4] ír. Csakhogy a jó és a rossz morális elvű szembeállítása tipikusan Singspiel örökség, s a Zauberflötére, valamint a Freischützre való hivatkozás, különösen ha tekintetbe vesszük ez utóbbi darab eredeti, később elhagyott első jeleneteit a Remete látomásával, mindenki előtt nyilvánvalóvá teszi ezt. Kétségtelen, hogy ez a morálisan megalapozott kontraszt *is* továbbél az Euryanthe dramaturgiájában; csakhogy az indokolatlanul vagy csak hivatkozásszerűen indokolt gonosz, sötét érzelmeket, elveket képviselő szereplők, azaz a statikus negatív figurák, a Durlinskyk, Pizarrók, Casparok típusával szemben Lysiartban és Eglantine-ban benne van a jó lehetősége is; mindkettőjük bemutatkozó scenája további útjukat indokló pszichológiai elemzéssel ér fel.[5]

Merjük kimondani, hogy a cselekvés irányát meghatározó és az akciót kiváltó lélektani alapvetésben Wagner nem is megy túl a mintán, sőt az önmagával meghasonló Eglantine mellett Ortrudja hangsúlyozottan „monotematikus" jellem. Amit továbbvisz, zseniálisan, az a karakterek fejlődésének pszichológiai árnyalása, elsősorban a kerítő Ortrud portréja, a behálózás, a képmutatás művészetének aprólékos rajza. Ezen a ponton be kell kapcsolnunk gondolatmenetünkbe a csoda vagy varázs elem és a hozzátartozó zenei stílus problémáját, valamint az ún. Leitmotiv-technika ügyét is.

Az Euryanthe partitúrájába a természetfölötti elem, mint köztudott, nem a sokat szidott librettista asszony ízlése révén, hanem Weber kifejezett kívánságára került be. A jó és a rossz viszonylatában a neme neutrális, mert egy sírjában nyugodni nem tudó szellemalak megjelenését kíséri. A történet szerint Euryanthe-nak jelenik meg a férje utáni bánatában életének önkezével véget vetett Emma, Adolar testvérének árnya. Addig kell bolyongania, amíg egy részvétteli lélek könnyeivel tisztára nem mossa a sírba rejtett gyűrűt, amelynek mérgével megölte magát. A megváltásmotívum, Euryanthe egyértelműen pozitív személye és az Emmát Adolarhoz fűző családi kapcsolat értelmileg már az első felvonásban a Jó oldal intonációi között jelöli ki e természetfölötti elem dramaturgiai funkcióját, amelynek megfelelője a Lohengrinben a Grál világa, rétege. A kettő közötti egyértelmű összefüggést az Euryanthe szóban forgó accompagnato jelenetének szövege is segít felismerni, mikor az égi kegyelem fényéről beszél Emma szelleme, az arany fényről, amely egykor rá is sugárzott. A szóban forgó pár ütem és a Lohengrin Grál hegedűinek regisztere nyilvánvalóan közel rokona egymásnak. Csak az Euryanthe-t idézem. *(1. kottapélda, 43. o.)* Az is növeli a párhuzamosság érzetét, hogy a Lohengrin égi hangját, éppúgy, mint Emma túlvilági üzenetét egy-egy elbeszélés azonosítja a hallgatóban a Grállal, illetve az ártatlanul szenvedőnek megváltást hozó esz-

[1] Itt jegyzem meg, hogy Hanslick párhuzamának elfogadása semmiképp se jelentse számunkra, hogy az Euryanthe-ból csakis a Lohengrin felé vezetnek szálak. Az utat kereső magányos vándor, az udvarból számkivetett hős, vagy a rég elveszettnek hitt egykori barát megtalálása, felismerése és hazahívása az erdőszélen, egy vadásztársaság jóvoltából, egy szabadtéri, kürtvisszhangra épülő jelenet keretében az Euryanthe harmadik felvonásából közvetlenül került át a Tannhäuser első felvonásába, mindkét esetben a címszereplő személyéhez kötődve. És a Weber-mű ismerői mind tudják, hogy Lysiart, még mielőtt Telramund megteremtésére ihlette volna Wagnert, a második felvonás első jelenetében énekelt, zenekari hullámfigurációval kísért c-moll andante con moto monológrészletével a magányos, átokvert Hollandi alakját segítette megszületéshez. Hasonló, szituációbeli, néha egészen megdöbbentő megfelelések az Euryanthe és a Lohengrin között is vannak. Eglantine éppúgy pusztulása előtti pillanatban magasodik a színpad fölé és véli, Euryanthe halálhírét hallva, hogy diadalmaskodott ellenfelén, mint ahogy Ortrud vágja a Lohengrinért érkezett hattyú megpillantásakor a szerencsétlen, tönkretett Elza szemébe, hogy ha kissé tovább megtartotta volna férjének tett fogadalmát, örökre visszanyerte volna elveszettnek vélt öccsét, Gottfried herceget. Az Euryanthe és a Lohengrin kapcsolata azonban — s Hanslick erre utal — olyan sokágú s olyan szerves, hogy minőségileg jelent mást, többet a német romantikus opera szempontjából, mint a Bolygó hollandit és a Tannhäusert, vagy éppen a Lohengrint jósoló *egyes* elszigetelt mozzanatokban megnyilvánuló párhuzam.

[2] Weber nagy hősi romantikus operának, Wagner romantikus operának nevezi művét.

[3] John Warrach: Carl Maria von Weber, Claassen Verlag, 1972, 337—365.

[4] i. m.

[5] Eglantine első felvonásbeli jelenetének dominánson elakadó E-dúr allegro szakasza és Lysiart második felvonásbeli jelenetének G-dúr andante con moto szakasza elegendő hivatkozás.

mével, s az intonáció legkontúrosabban, formailag is zártan mindkét műben a nyitányban, illetve az előjátékban manifesztálódik. Az Euryanthe nyitányának largója azonban, amelyet Weber nyitott színpadkép kíséretében szándékozott előadatni, így hangzik (*2. kottapélda, 44.* o.). Mint látható, Weber a sír misztikumát nemcsak a brácsatremoló és a nyolc szordinált hegedű különös effektusként ható zenekari koloritjával teremti meg, hanem ebbe a 12 hangnemet *érintő* 15 ütembe sűríti harmóniai és tonális vonatkozásában művének minden leleményét, szinte erjesztő góccá téve azt. A diatonikus-ritmikus lovagvilággal, a királyi udvarral, az odatartozó, az onnan számkivetett, de oda visszaérkező Adolar—Euryanthe párossal, különösen Euryanthe C-dúr-áriájával szemben ez a kromatika (eltekintve a harmadik felvonás előjátékaként a pusztában-vadonban való bolyongást érzékeltető funkciójától) Eglantine karakteréhez társul. Mint ahogy a francia opera gyakorlatából, főleg Méhul és Dalayrac műveiből öröklődő emlékeztető motívumok közül is *egyedül* az övé lép túl hagyományos funkcióján, hogy zárt-stabil formula helyett nyitott, esetenként, a drámai-zenei kontextustól függően hangközeit, jellegét változtató Leitmotiv alakulattá legyen.[6] Az is nyilvánvaló, hogy Ortrud a maga ármányos, behízelgő, behálózó karaktermotívumát Eglantine-től örökölte: a kettőt szűkszeptimbe ágyazott harmóniai habitusa, kígyózó vonala, erőteljesen lefelé induló iránya és a terchangközt kiemelő gyűrűző karaktere rokonítja. Ne feledjük, Webernél Eglantine életcélja egy *gyűrű* megszerzése, és Adolart—Euryanthet a vadonban *kígyó* támadja meg. Az Eglantine Leitmotiv első behízelgő megjelenésére emlékeztet a *3. kottapélda* (*44.* o.). Ez pedig Ortrud jól ismert jellemmotívuma (*4. kottapélda, 45.* o.). Nyilvánvaló a rokonság, de az is, hogy az Eglantine-téma gyűrű vonatkozása Wagner számára majd önállósulva a Rajna kincsében lesz aktuális (*5. kottapélda, 45.* o.). A Lohengrin zenedramaturgiai szereposztása tehát — problémánknál maradva — annyiban szilárdabb az Euryantheénál, hogy benne a kromatika, mint negatív stílus (részben már a Tannhäuser Vénusz és Erzsébet stíluskontrasztjának mintájára) következetesen a sötét párosé, míg Weber művében a kromatikus stílus részben a negatív Eglantine körhöz, másrészt a természetfölötti szférához tartozik. Kétségtelen, hogy a zeneszerzőben tudatosult a stíluselem e dramaturgiai funkciójának kétértelműsége; 85 ütemmel ugyanis azelőtt, hogy a harmadik felvonás után összecsapódna a függöny, Weber megteremti Emma megnyugodott szellemének, üdvözült lelkének zenei kifejezéseként a kromatikus sírtéma diatonikus variánsát, C-dúr verzióját (*6. kottapélda, 46.* o.).

Wagner Euryianthe-tól való inspirációja mindkét drámai pólus vonatkozásban dokumentált tehát. Ám az intonációs szálak szorosabban szőtt hálója a Lohengrinben elképzelhetetlenné tenne egy az Euryanthera emlékeztető ilyenfajta színtévesztést[7]. A példánál maradva, Ortrud varázslónő kromatikája, pogány misztikuma nem téveszthető össze a grál hangjával. A Leitmotiv technika vonatkozásában viszont a Lohengrin nem megy túl az Euryanthe szintjén. Egyrészt mindegyik emlékeztető témája a zárt-stabil, citátumszerű formulák típusába tartozik, másrészt, egy kivételével (ez Elza fogadalma) mindegyik hangszeres fogantatású. Az Euryanthe így Eglantine Leitmotívumával túlmutat a Lohengrinen, mint ahogy többi, zárt-stabil emlékeztető motívumának szöveghez tapadó jelentésével, sőt nem egyszer bemutatásával is már a Ring zenedramaturgiáját jósolja (Ich bau auf Gott; hin, nimm die Seele mein', Vertrauen; Tod; O Seeligkeit dich fass ich kaum). Hogy a Lohengrin fantasztikusan kristályos hangnemdramaturgiai rendszerének hiánya az Euryanthe egyértelmű negatívuma-e, történelmi nézőpont kérdése. Weber ugyanis a Lohengrinhez hasonló világos hangnemkarakterisztikával élt a Freischützben (érdekes módon a Wolfsschluchtszene hangnemköre rövidre zárva a Lohengrin négy döntő hangnemkörét előlegezi), de ezt — mint Warrack megállapítja[8] —, a kromatikus-diatonikus stílus erősebb-nyíltabb ütköztetésére épülő dramaturgiai elképzelésének tudatosan rendelte alá az Euryantheban. A két oldal plasztikus C-dúr, c-moll kontrasztja, illetve a sötét pároshoz következetesen társuló e-moll, E-dúr, H-dúr hangnemjelleg persze azt is elárulja, hogy a hangnemdramaturgia, bár korlátozottabban, érvényes az Euryantheben is.

Hanslicknak a drámai kifejezés és az éles deklamáció nagyobb szerepére, az énekbeszéd és az ária, tehát a recitativo és a cantilena közötti különbség oldódására, a jelenetek terjedelmére, azaz a zártszámos szerkezetet az átkomponált jelenet ideáljával felváltó elképzelésre, s a felvonások léptékére vonatkozó megfigyeléseihez nincs mit hozzáfűzni, legfeljebb azokat a változatos eszközöket lehetne felsorolni — de semmi esetre sem egy ilyen rövid vázlat keretében —, amelyekkel az Euryanthe szerzője a zárt számok limesének elegyengetésére vagy átlépésére vállalkozik. A korábban szokatlan ún. súlyos kíséret, a Begleitungsmassen érdemi méltatására is elegendő egyetlen példára hivatkozni: a sötét páros H-dúr kettősének, az éjszaka hatalmával való szövetkezésnek esküpillanata ez, amely, dúr karaktere és orgonapontos hangzása ellenére, egész diszpozíciójával, döntő mozzanatának oktávunisono színével a Lohengrin legmodernebb jelenetének, a második felvonás fisz-moll képének, pontosabban az azt záró Ortrud—Telramund eskünek (Der Rache Werk sei nun...) az intonációs előképe (*7. kottapélda, 47-48.* o.)

Végül hadd említem meg az Euryanthe és a Lohengrin alapvető kapcsolatainak sokaságából az együttesek tipológiai rokonságát, egy olyan problémát, amit az irodalom fel sem vetett még. A Weber—Wagner kapcsolat szempontjából két ensemble típusnak van kiemelkedő szerepe. Az egyik, az Euryanthe második felvonás fináléjának g-moll, C-dúr, f-moll füzére, amelyet Adolar távozási szándékának bejelentése vált ki. A kvartett, felső szólamában Euryanthe imájával, élő belső szólamaival, majd az urához hűséges nép ragaszkodásának C-dúr kifejezése után az Euryanthet kiközösítő, a várból, a lovagvilágból őt kikergető, con tutto fuoco ed energia előadott kórus strettával, annak concitato stílusával, villámló zenekari kísérőmotívumával, szólamainak időnkénti unisono keménységével, egész indulattömegével a Tannhäuser II. felvonásának kórus-finféléjét előlegezi. A második Euryanthe finálénak azonban van ezt megelőzően egy A-dúr kvartett részlete is, amely viszont a Lohengrin talán leginkább mű-specifikus együttesét, az In wildem Brüten muss ich sie gewahren-t jósolja. Katasztrófa előtti közérzetről, döntő változás előérzetéről, rejtélyről (Welch ein Geheimniss...) van szó, mint Dahlhaus[9] fogalmaz a Lohengrinnel kapcsolatban, arról, amit már Richard Strauss észrevett, hogy egy kontemplatív együttes valójában drámai együttessé válik, mert egy futó pillanatnak ad irreálisan hosszú időtartamával („undramatische Verzögerung"), rendkívüli feszültséget. A *környezettől való elhatárolódás* az ilyen együttes egyik specifikuma Dahlhaus szerint, a másik a melodikus szubsztancián túlmutató beszédesség a harmóniai struktúra rétegében. Mindkettő megvan, bár kevésbé fejlett formában mint Wagnernél, az Euryantheban is. Az előzmény itt az Euryanthe bűnösségére vonatkozó hiedelem eluralkodása az együttesben, amely a férfikar felkiáltásában csúcsosodik ki; az előjegyzés 5 b; esz-moll és desz-moll pillanatok után hosszú asz-hangon hal el a zene. Fafúvók éteri hangján látszat-hangnemként cisz-moll előjáték vezet az asz-tól távoli A-dúrba, a Largo tonalitá-

[6] The New Grove Dictionary 20, 252. l.

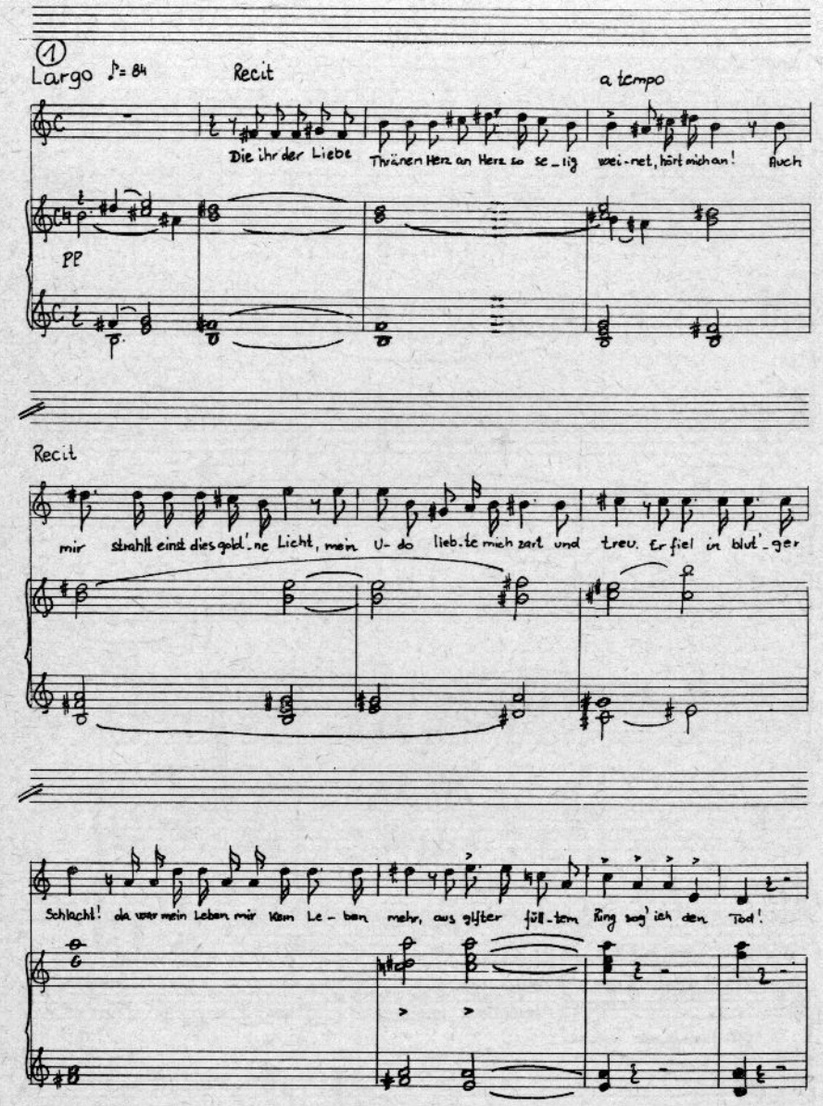
[7] Az a magyarázat, miszerint a természetfölöttire utaló kromatika Emma *nyugtalan* szellemére vonatkozik, míg a diatonikus változat a halott *megnyugvását* jelzi, csupán elmélet marad, mert a mű utolsó előtti pillanatáig kizárólag Eglantine jellemléhez köthetjük a kromatika „jelentését".

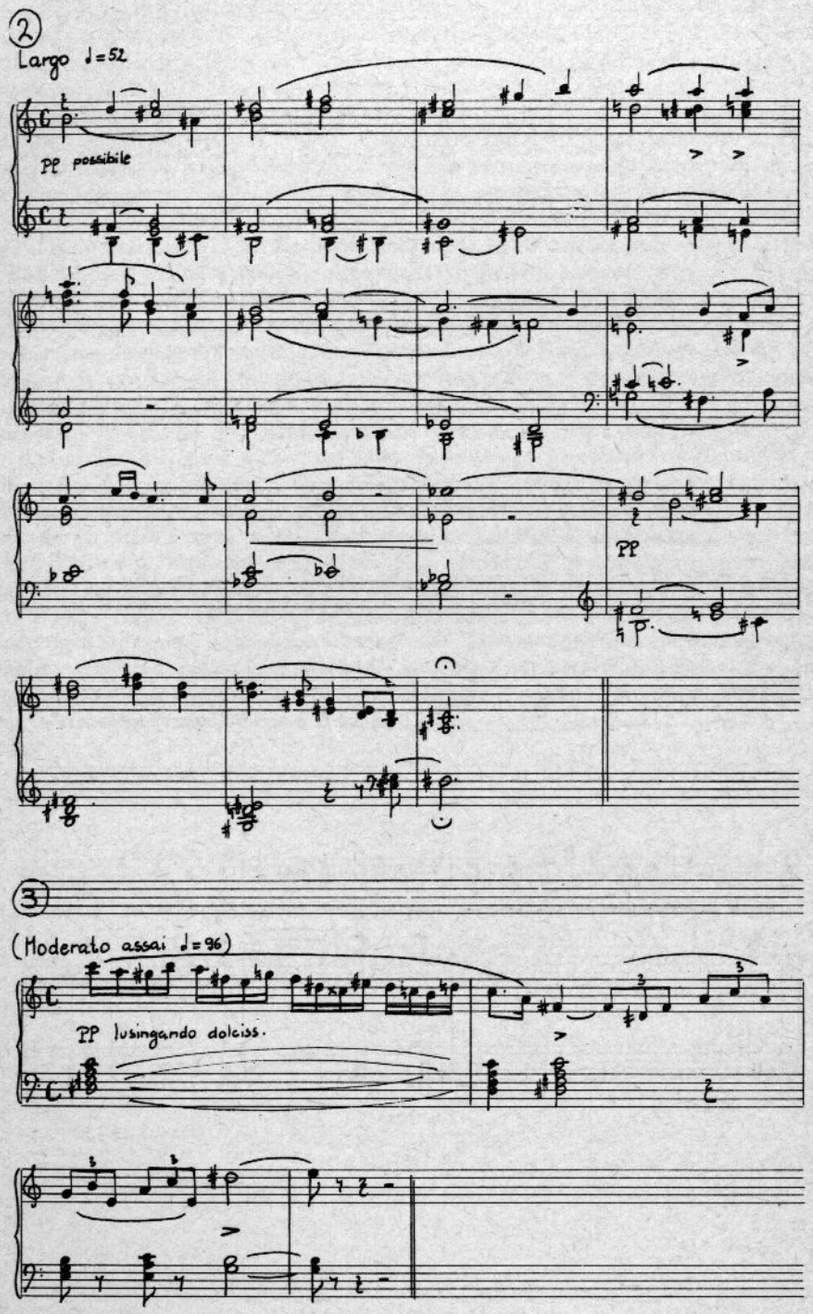
[8] i. m.

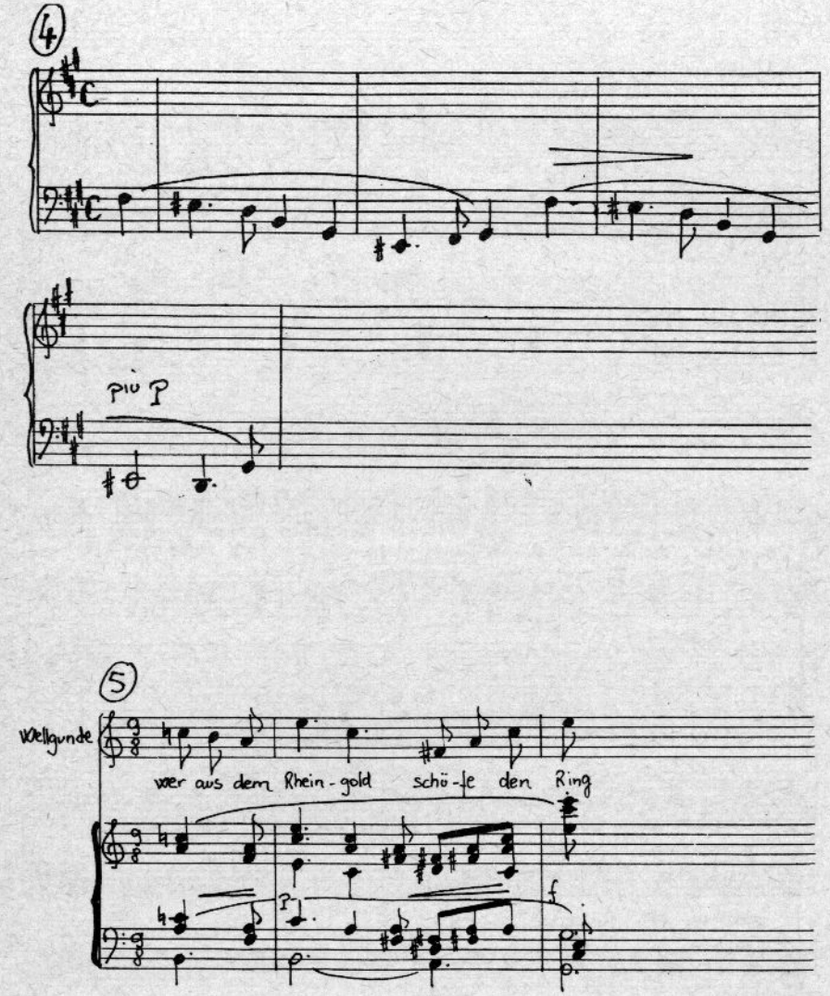
[9] Carl Dahlhaus: Richard Wagners Musikdramen, Friedrich Verlag, 1971, 45. o.

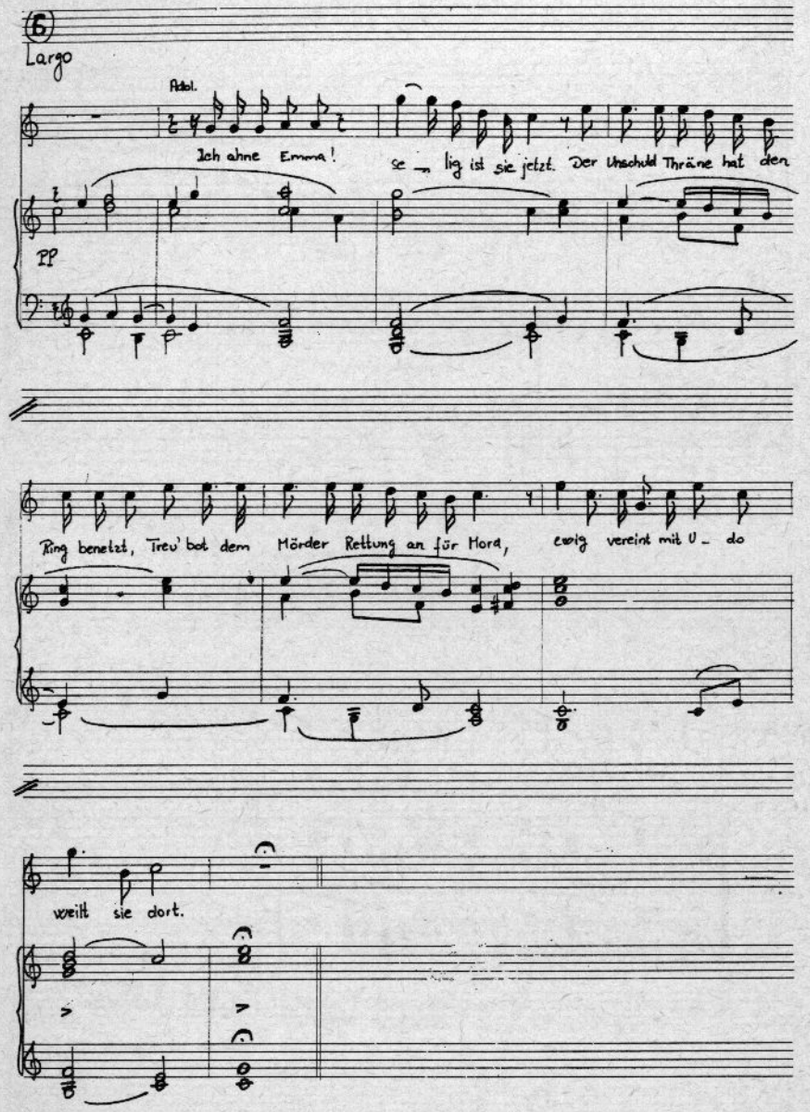
sába. A környezettől való elválás érzete, a cselekmény folyamatából való kiemelés hangnemgesztusa, a bizonytalanság hangulata teljes. Az együttest Euryanthe, azaz a szoprán 8 ütemes frázisa indítja (Lass mich empor zur Lichte wallen). A harmóniai struktúra jellegzetessége, mint a Lohengrin együttesében is, a dúr és moll karakterhez tartozó mellékfokok vegyítése, a Mischtonart jelleg. A habozó karakterhez tartozik a jelzett modulációs irányból való ismételt visszafordulás, a hangnemi kerülőút, a szűkszegtimes rejtekút, esetleg az álzárlat is. Az együttes első összecsengő harmóniája szűkített szeptim, az első domináns hangzat moll dominánssá árnyékolódik, a domináns felé irányuló első moduláció egy a-moll hangzat által kínált ösvényen G-dúr, majd g-moll felé kerül mielőtt ideiglenesen E-dúrban kötne ki. Itt lép be az együtteshez csatlakozva a négyszólamú férfikar, az első fokot a *ta* fokra épített szeptimhangzattal váltó harmóniapárt ismételgetve: O, Unthat, grässlichste von Allen. Az együttes második része következik, már ismét A-dúrban, ismét moll szubdomináns tartozik hozzá, ismét elmarad az ezúttal a párhuzamos hangnem felé ígért moduláció, új elemként álzárlat fokozza a habozás érzését, végül négy ütemnyi hosszúságú kromatikus bújócska után ér be az A-dúr révébe, és ott csendül ki az ensemble. Ezen az oldalán is élesen elválik környezetétől. A hidat a Lohengrin király-trombitáit jósoló oktáv fanfár jelképezi és egy a-moll frázis vezet C-dúrba tovább.

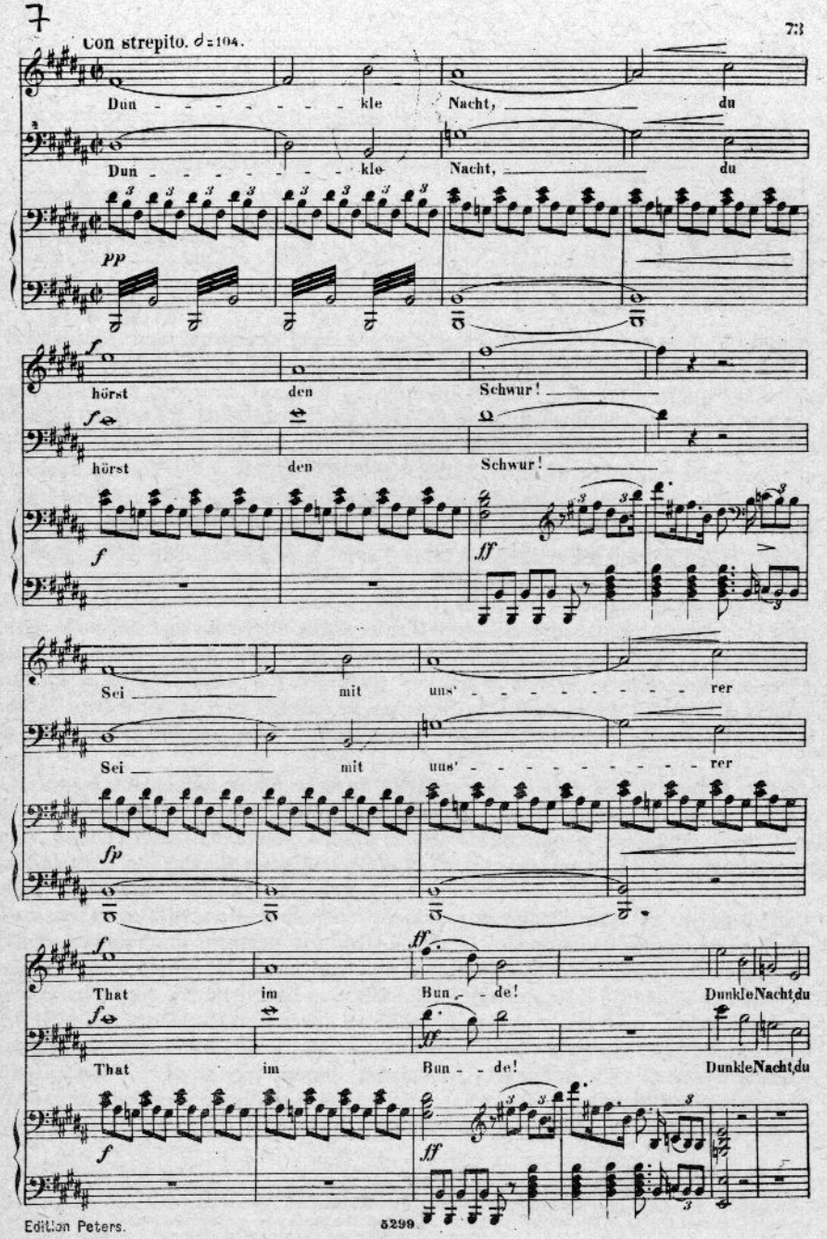
Az intrikus pár és a király alakjának hasonlósága ébresztette rá Hanslickot az Euryanthe és a Lohengrin kapcsolatának felfedezésére. Azt igyekeztem bizonyítani, hogy a két mű kapcsolata az opera minden rétegében megnyilatkozik. Ezek: a témaválasztás, a sujet ideológiai vonatkozása, aktualizálása, a statikus morálkontraszt átszövése a pszichológiai indoklás, illetve jellemzés szálaival, a stíluskörök és a drámai pólusok összefüggésének rendszere, az emlékeztető és a Leitmotiv használata, a hangnemdramaturgia, a kórusopera jelleg, a kontemplatív együttes drámai funkcióba állítása valamint a két mű néhány igen jellegzetes drámai-zenei helyzetének, szereplőtípusának sőt intonációjának eklatáns egymásra rímelése is. A középkori történetek két hősének Euriantnak és Loherangrinnak a sorsa így folytatódik és fonódik össze a német romantikus operaműfajban, amely történetének csúcsára épp e két művel ér fel.

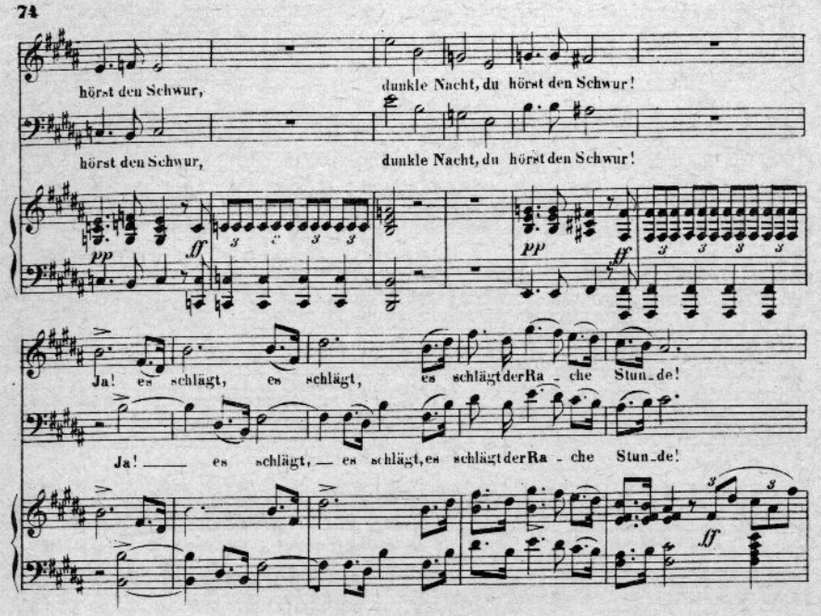



2
Largo ♩=52
pp possibile
pp
3
(Moderato assai ♩=96)
pp lusingando dolciss.


4
più p
5
Woltgunde
wer aus dem Rhein-gold schö-pfe den Ring
f


6
Largo
Adol.
Ich ahne Emma!
se - lig ist sie jetzt. Der Unschuld Thräne hat den
pp
Ring benetzt, Treu' bot dem Mörder Rettung an für Mord,
ewig vereint mit U - do
weilt sie dort.


7
7:8
Con strepito. ♩=104.
Dun - - - - - - kle
Nacht, du
pp
hörst den Schwur!
f
ff
Sei mit uns' - - - - - - rer
fp
That im Bun - de! DunkleNacht,du



PAKSA KATALIN:

DIALEKTUSVONÁSOK EGY XVII. SZÁZADI MAGYAR NÉPÉNEK ELŐADÁSÁBAN

Földrajzi körzetekre jellemző zenei jegyek alapján Bartók 1924-ben kiadott könyvében, *A magyar népdal*ban elsőként meghatározta a magyar népzenei dialektusokat. Ez a négy dialektus — a dunántúli, észak-magyar, alföldi, erdélyi — hamarosan egy ötödikkel, a Domokos Pál Péter által felfedezett moldvaival egészült ki.[1] A felosztás máig érvényes, a megsokszorozódott zenei anyag azóta is igazolja.[2] Bartók leszögezi, hogy a zenedialektusbeli eltérések csak a régi dallamokban észlelhetők. Minden területnek megvannak a maga jellemző régi típusai, elsősorban tehát repertoárban, a különféle régi stílusok előfordulási arányában különböznek egymástól. Elmondhatjuk azonban, hogy különböznek a dallamok előadásának módjában is és ezen belül a legfeltűnőbb módon a zenei ékesítésben.

Bartók az erdélyi dialektusról megjegyzi, hogy az ottani 8-szótagos parlando-rubato dallamok ékesítésekben többnyire gazdagok. A többi dialektusterület díszítéseiről nem tesz említést. Azóta tudjuk, hogy a legdíszesebben Moldvában énekelnek, de ékesítenek Szlavóniában, Zoborvidéken, a Felső-Tisza vidéken és elvétve még Somogyban is — különböző mértékben és nem egészen egyező módon. Előbb-utóbb fölmerül a kérdés, vajon van-e dialektuskülönbség a zenei ornamentika alkalmazásában, a dallamékesítésben?

Gazdasági, társadalmi, történeti okok folytán egyes tájaink között nagyok a fejlődésbeli különbségek. Ez a hagyományőrzés fokában is megmutatkozik. Vannak olyan területek, mint az Észak-Dunántúl, Közép- és Dél-Alföld, ahol a népdaldíszítésnek már a század elején is alig találták nyomát a gyűjtők. De még ezeken a vidékeken is általában díszítik a vallásos szövegű ún. népénekeket.

Parasztságunk körében két ellentétes tendencia figyelhető meg: az új iránti fogékonyság és a konzervatív megtartó erő.[3] Míg a világi dalokban inkább érvényesül a divat, a fiatalság ízlése, a népénekekre a régihez való ragaszkodás jellemző annak ellenére, hogy az egyházi hatóságok a múlt század második felétől modernizálni próbálták az éneklést.

Az 1855-ben kiadott Zsasskovszky Énektár előszava arra int, hogy „Óvakodni kell, hogy az ének dallama holmi czikornyák s egyéb helytelen és oda nem tartozó hangok által el ne ferdíttessék . . .” És ez nem maradt puszta elvi kívánalom. Egy karcfalvi asszony 1967-ben elmondja, hogy búcsújárás alkalmával „. . . a kántorok, a vezetők a kereszt alatt örökké azt követelték, hogy ne nyújtsuk az éneket úgy végig, olyan kanyargósan.”[4]

[1] *Moldvai magyarság*. 1941.
[2] A további kutatások eredményeként természetesen árnyaltabb kép bontakozik ki: a dialektusterületeken belül különféle aldialektusokat, kistájakat sikerült körvonalazni. Vö. Járdányi Pál földrajzi rendszerezését A Magyar Népzene Tára V. *Siratók* kötetében (1966), a *Magyar népdaltípusok I.* „Földrajzi tájékoztató”-ja (1961), továbbá Jagamas János 1977, Olsvai Imre 1979, valamint Martin György 1970.
[3] Bartók Béla 1924. V—VI. l.
[4] Sárosi Bálint és Dobszay László gyűjtése, AP 6576e, f.

Ő maga mégis szépen díszítve énekel. Egy Udvarhely megyei énekvezető asszony 1984-ben arról panaszkodik, hogy a kántor „a *hajlás*okot kihagyja... Újabban nem szeretik ezeket a *hajlás*okot egyáltalán. Neköm jobban tetszik így a régebbi, mer ehhöz vagyok szokva." Kevéssé bizonyult hatásosnak a központi egyszerűsítési törekvés azért is, mert a népének nemcsak egyházi szertartások keretében, egyházi ellenőrzés alatt használatos. „Általánosnak mondható szokás — írja Bálint Sándor[5] —, hogy jóval a mise előtt összegyülekeznek a hívek a templomban, ahol a várakozási időt énekléssel és az olvasó imádkozásával töltik el. Manapság valamelyik énekesasszony, vagy énekesember vezeti e laikus ájtatosságot, amely régebben a kántor, még régebben pedig a licentiátus dolga volt." Sőt a paraszti otthonokban is felhangzik a népének főként öregasszonyok ajkán, akiknek a falusi illem szerint nem való már dalolni (ti. világi nótákat), csak énekelni.

De mi is voltaképpen a népének? Különféle műzenei eredetű strofikus dallamokat nevezünk így, melyeknek kialakulásában nem ritkán gregorián előzmények és helyi népi hagyomány is közrejátszott. Magyarországon a XVI—XVII. században váltak széles körben ismertté az írásos források tanúsága szerint[6] — és élnek napjainkig oly módon, mint a népdalok: dallamaik szájhagyomány útján terjednek és változnak-variálódnak, helyi jelleget öltenek.[7] Szervesen beletartoznak tehát népi énekestradíciónk egészébe.

Jelen esetben egy olyan régi dallam díszítményeit vesszük számba és hasonlítjuk össze, amely valamennyi dialektusterületen, sok változatban él. 1914 és 1970 között gyűjtötték őket.[8] Kottás feljegyzések bizonyítják, hogy a XVII. században táncdallamként és népénekként egyaránt használták. A *Kájoni-kódex*ben (1634—71) „Chorea" néven, Náray *Lyra Coelestis*ében (1695) „Szent Péterrül való ének" címen szerepel.[9] A néphagyományban is kétféle a dallam funkciója, világi és egyházi szöveggel egyaránt él. Erre a dallamra éneklik-énekelték a „Rákóczi-nótát" és a „Csillagom, révészem, vigy által a Dunán" kezdetű balladát; gyakoribb egyházi szövegei pedig „Üdvözlégy Krisztusnak drága szent teste", „Előttünk tündöklik Jézus keresztje", „Szentséges Szűz Mária, szép liliomszál" stb. „A dallam azonossága a nép előtt nem tudatos — írja Kodály[10] —, nyilván a tempó és ritmus nagy különbsége miatt, még ha ugyanaz a személy énekli is mind a két alakot." Tegyük hozzá, hogy lényeges hangzásbeli eltérést okoz az is, hogy a világi dalt díszítetlenül, az egyházit pedig általában gazdag ornamensekkel körülfonva éneklik.

A XIX. században már kéziratos és nyomtatott gyűjtemények egész sora dokumentálja e népének közkedveltségét, többek között az Egerszegi kézirat (1804), Nemes György kézirata (1822), Veszprémi kézirat (1835), nyomtatásban Zsasskovszky énekeskönyve (1855), Szepesi Imre: Áhítat gyakorlatai... (1857). Ezek a kották természetesen nem is törekedtek megörökíteni az előadás finomságait, a díszítőhangokat. A dallam valódi, ékesített előadását a XX. századi népzenei gyűjtésekből, az eleven paraszti hagyományból ismerjük.[11] Az írásbeliség a nép számára egyébként is csak a szöveget kötötte meg, de nem a dallamot, melyet hallás után tanult és adott tovább a maga módján.

Vizsgált dallamunk változatainak többsége búcsúsénekként ismert. A búcsújárás az egyik legfontosabb ünnepi éneklési alkalom. Leglátogatottabb búcsújáróhelyeink már a

[5] 1938. 57. l.
[6] Vö. Rajeczky 1969, valamint Csomasz Tóth Kálmán 1958 és Papp Géza 1970.
[7] Vö. Szendrei Janka—Dobszay László—Rajeczky Benjámin 1979.
[8] A mintegy száz dallamból a következő leginkább díszített változatokat dolgoztuk fel. *Dunántúl:* Gr 236Bc, Gr 239Bd, AP 2602d, Kodály-Rend 3008, Msz 7155; *Felföld:* Kodály-F 196a, AP 5180b, AP 6529e, AP 7280h; *Alföld:* AP 1545d, AP 5890r, TDt 113:1947; *Erdély:* AP 6568b, AP 6570a, AP 6576e, f, AP 6948k, AP 7871a, AP 11609c; *Moldva:* Gr 138Bb, Gr 140Bc, AP 3962b, AP 6948k — az MTA Zenetudományi Intézet kéziratos gyűjteményéből.
[9] Kodály 1969. 65. l.
[10] 1969. 64. l.
[11] „A régi kóták a dallamnak éppen csak csontvázát adják... Ezt a csontvázat eleven hússá és vérré változtatni csak élő, hagyományszerű előadás tudja. Ezért igazi, teljes képünk csak olyan dallamokról lehet, melyek az élő hagyományban is fennmaradtak." Kodály 1969. 71. l. Vö. még Kodály 1931—1944. és Kodály 1933.

középkorban kialakultak, majd a török hódoltság után — főként a néphez közel álló ferencesek buzgólkodására — újraszerveződtek. Minden nagyobb búcsújáróhelynek megvan a saját helyi énekköre. Az énekek sorrendjét hagyomány szabályozza, a búcsújárás mozzanataihoz meghatározott énekek kapcsolódnak. A búcsúba készülők falujukban a templomnál gyülekeznek, innét indul el a *keresztalja*, általában gyalog. Út közben, ami régebben több napos is lehetett, laikus vezető irányításával énekelnek, imádkoznak.

A kegyhelyhez közeledve éneklik: „Siess, bűnös lélek, már nem messze vagy, Vár a Krisztus anyja, csak el ne maradj..." Itt egy hegyhátszentmártoni asszony előadásában idézzük, aki olyan vidékről való, ahol a zenei ornamentáció csak a népénekekben maradt meg *(1. kotta, 54. o.)*. De a Dunántúl más területein, Zalában, Somogyban is hasonlóan díszítenek; a dallam első felében az ékesítések ugyanazokra a szótagokra kerülnek és ugyanazokból a hangokból állnak. Az ilyen jellemző egyezéseket dialektussajátságnak tekintjük *(7/I. kotta, 60. o.)*.

Útszéli keresztet megpillantva a zarándokok az „Előttünk tündöklik Jézus keresztje"-t szokták énekelni. Ezzel a szöveggel gyűjtötte a dallamot Rajeczky Benjamin 1954-ben Tápén zákányszéki csoporttól, akik a szeged-alsóvárosi *Havi búcsú*t látogatták.[12] Mi most egy lajosmizsei asszony előadásában mutatjuk be, ismét olyan vidékről, ahol a világi dalokban a zenei ékesítés már kihalt *(2. kotta, 55. o.)*. A két — egymástól meglehetősen távol eső — alföldi faluban meglepően azonos módon díszítenek:[13] azonos elhelyezésben: az első két sor 7., 10., a harmadik sor 4., a negyedik sor 3—4., 7. szótagján, és azonos magasságú hangokkal *(7/III. kotta, 61. o.)*.

Az alföldi és a dunántúli dallam kétségtelenül azonos, bár részleteik különböznek egymástól. Főhangokban eltér a harmadik sor nagyobbik fele és bár zenei ékesítésük hasonló benyomást kelt, mégis apróbb különbségeket figyelhetünk meg az ornamensek elhelyezésében, magasságában. Az összes díszített dal elemzése alapján megállapíthatjuk, hogy a dunántúli dialektusban következetesen egyformán díszítik az első két sor 4. szótagját, míg az alföldiekben ez a hely mindig díszítetlen. Az alföldi énekesek az utolsóelőtti szótagot ékesítik, a dunántúliak ezt sosem, hanem a megelőzőeket *(7/I.III. kotta, 60-61. o.)*. Van azonban olyan díszítés is — pl. az első sor 7. szótagján —, ami mind az alföldi, mind a dunántúli, sőt a felvidéki dallamokra is jellemző, az erdélyiekéből és moldvaiakéból viszont hiányzik *(7/I—V. kotta, 60-63. o.)*.

A búcsú legünnepélyesebb mozzanata a közös körmenet, mikor a különböző falukból összejött zarándoksereg együtt járja végig a szent helyet. A csíksomlyói pünkösdi búcsún ilyenkor a „Szentséges Szűz Mária, szép liliomszál"-at éneklik. Antalné Demeter Julianna karcfalvi asszony 1967-ben elmondta, hogy „mikor fent vótunk a hegyen, s felértünk a hegynek a legmagasabb csucsára s onnat indultunk visszafelé... ezt énekeltük... Mindnyájan, az egész: így a csíkiak, gyergyaiak, udvarhelyiek mind így."[14] Ugyanezt erősíti meg Domokos Pál Péter visszaemlékezése: „A Székelyföld minden tájáról Csíksomlyóra érkező búcsújáró nép énekeit magam is hallottam gyermek- és ifjúkoromban a XX. század első évtizedeiben. Pünkösd-szombat délutánján a Kissomlyó csúcsára vivő búcsús úton harangzúgás, dobpergés és csengettyűszó kíséretében hangzott fel a processió közös éneke... Az énekvezér egyetlen Máriát magasztaló sorára hosszasan és mindig *ugyanazon módon* válaszolt a keresztalja nagyszámú népe."[15] Mi most a csíkrákosiakat idézzük. Érdemes megfigyelni, hogy az első sorban még alig díszítenek, a másodikban már bátrabban, egymáshoz igazodva *(3. kotta, 56. o.)*.

[12] Közölve Paksa Katalin 1980. 733. l.
[13] Ilyen az AP 5890r jelzetű keceli dallam is.
[14] Sárosi Bálint és Dobszay László gyűjtése, AP 6576e, f.
[15] 1979. 11—12.

A közös éneklésben le kell mondani az ékesítés pillanatnyi hangulatból, ihletből fakadó rögtönzéséről, az előadás szabadságáról. Ilyenkor a hagyomány íratlan szabályai által megfogalmazott lehetőségekből, formulákból közösen lehet csak választani, dönteni. A rendszeresen visszatérő közös éneklési alkalmak során rögződött hajlítástípusok azután az egyéni énekben is megmaradnak. Demeter Julianna karcfalvi asszony pl. mindazokat az ornamenseket énekli, amiket a csíkrákosi csoport, de náluk gazdagabban, hajlékonyabban díszít *(4. kotta, 57. o.)*.

A moldvai csángómagyarok a Kárpátokon átkelve rendszeresen látogatták a somlyói búcsút és együtt énekeltek a csíki, udvarhelyi székelyekkel. A dallam első két sorának első felét, a jól hallható, főhangerősségű hajlításokat ugyanúgy formálják meg ők is, de a folytatás náluk kissé más: többhangos ékesítést énekelnek ott, ahol a székelyek nem szoktak díszíteni. A székelyek a harmadik sor 3. szótagját, a moldvaiak a 4-et ékesítik, ez utóbbit néha a székelyek is, de más hanggal *(7/IV—V. kotta, 62-63. o.)*.

A moldvai zenedialektusban a díszített éneklés ma is virágzik. Még a legújabb időkben beszivárgó új stílusú népdalokat is ékesítve éneklik. Nem csoda hát, ha a népének ornamentikája itt a leggazdagabb. Szívesen énekelnek több hangból álló díszítménybokrokat, ami ritkábban a székelyeknél is előfordul, a többi dialektusból viszont hiányzik. A dunántúli, felföldi és alföldi egyhangos hajlítások megközelítőleg két egyenlő hosszú részre osztják a főhangot. A moldvai ornamenscsoportok a főhang értékét aszimmetrikusan bontják fel, gyorsabb dallammozgást eredményeznek, ezért a lassú tempó ellenére izgalmas ritmikai élénkség jön létre. Így énekel többek között a lészpedi származású Simon Ferenc Józsefné *(5. kotta, 58. o.)*.

Kiválasztott dallampéldáink csupán ízelítőt adnak egy-egy terület előadásmódjából. A törvényszerűségeket természetesen az illető vidék valamennyi díszített dallamának elemzéséből vontuk le. Azonos dialektusterület különböző, távoli falvaiban is sok tekintetben hasonló díszítési szokások élnek. A jellemző díszítések együttese dialektusvonás, mivel összességében ilyen formában más dialektusban nem fordul elő. A teljes díszítményegyüttes egyes elemei azonban más területeken is megtalálhatók. Az Alföld kivételével mind a négy dialektusban jellemző pl. az első és második sor első felének *es*-ről *d*-re hajló ornamense. A dallam kezdő főhangjai szerint azonban — melyek a díszítmény helyét meghatározzák — területileg különböző, hogy ez a díszítmény hányadik szótagra esik: Székelyföldön, Bukovinában, Moldvában a 3., a Dunántúlon, Felvidéken a 4—5. szótagra. Hozzátehetjük még, hogy az Alföldön díszítményként ugyan hiányzik, de megvan önálló szótagra énekelt főhang formájában *(7/I—V. kotta, 60-63. o.)*.

A magyar énekes díszítés dialektusai nem különülnek el egymástól mereven, hasonlóképpen népzenénkhez, mely a dialektusvonások mellett is egységesnek tekinthető. Az egységesülést és egyben a helyi vonások fölerősödését a népének ornamentikájában a rendszeresen visszatérő közösségi alkalmak segítették. Énekelték templomi szertartás előtt, mise közben, különféle csoportos ájtatosság és jelesnapi szokás keretében — és nagy tömegben, más falusiakkal együtt a búcsúkon.

De az egyéni alkotókészség, az átlagból kiemelkedő képesség a népének előadásában is megmutatkozik. A kiváló énekesek amellett, hogy eleget tesznek a szokásoknak, szabadabban, művészibben alkalmazzák a hagyomány-megszabta lehetőségeket, több helyen, gazdagabb megfogalmazásban, merészebben díszítenek. Így énekel a moldvai Benke Jánosné,[16] népi énekeskultúránk egyik kiemelkedő képviselője, e XVII. századi népének legkiválóbb előadója *(6. kotta, 59. o.)*.

[16] Előadásának finomságait az európai műzene rögzítésére kialakított kottaírásunk alig képes ábrázolni: nem ad képet a hangszínről; a hangmagasságot, ritmust pedig csak elnagyoltan, egyszerűsítve jelöli. Kodály szerint „Ez a zene... végeredményben leírhatatlan. Mindig marad benne valami, amit a legfejlettebb kottaírás külön e célra konstruált jeleivel sem tud ábrázolni." Kodály 1933. 231. l.

Irodalom

Bálint Sándor
1938 *Népünk ünnepei*. Budapest

Bartók Béla
1924 *A magyar népdal*. Budapest

Csomasz Tóth Kálmán
1958 *A XVI. század magyar dallamai*. Budapest

Domokos Pál Péter
1941 *Moldvai magyarság*. Kolozsvár

Jagamas János
1977 *Adatok a romániai magyar népzenei dialektusok kérdéséhez*. Zenetudományi írások 25—51. Bukarest

Járdányi Pál
1961 *Magyar népdaltípusok I*. Budapest

Kodály Zoltán
1931—44 *Magyar népzene*. In Visszatekintés II. 63—68.
1933 *Néprajz és zenetörténet*. In Visszatekintés II. 225—234.
1964 *Visszatekintés II*. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Budapest
1969 *A magyar népzene*. A példatárt szerkesztette Vargyas Lajos. (Negyedik kiadás) Budapest

Katholikus egyházi énektár. A bevett közajtatossági énekekből újakkal bővitve, kath. egyházi éneklők s e pályára készülők számára. Szerkeszté és kiadá Tárkányi Béla József. Orgonakisérettel, köz- és utójátékokkal. Ének-hangjegyekre tették: Zsasskovszky Ferenc és Zsasskovszky Endre. 1855. Eger

A Magyar Népzene Tára V. Siratók. Szerkesztette Bartók Béla és Kodály Zoltán, sajtó alá rendezte Kiss Lajos és Rajeczky Benjamin. 1966. Budapest

Martin György
1970 *Magyar tánctípusok és táncdialektusok*. Néptáncpedagógusok Kiskönyvtára. Budapest

Olsvai Imre
1979 *Zene*. In Magyar folklór 443—476. Budapest

Papp Géza
1970 *A XVII. század énekelt dallamai*. Budapest

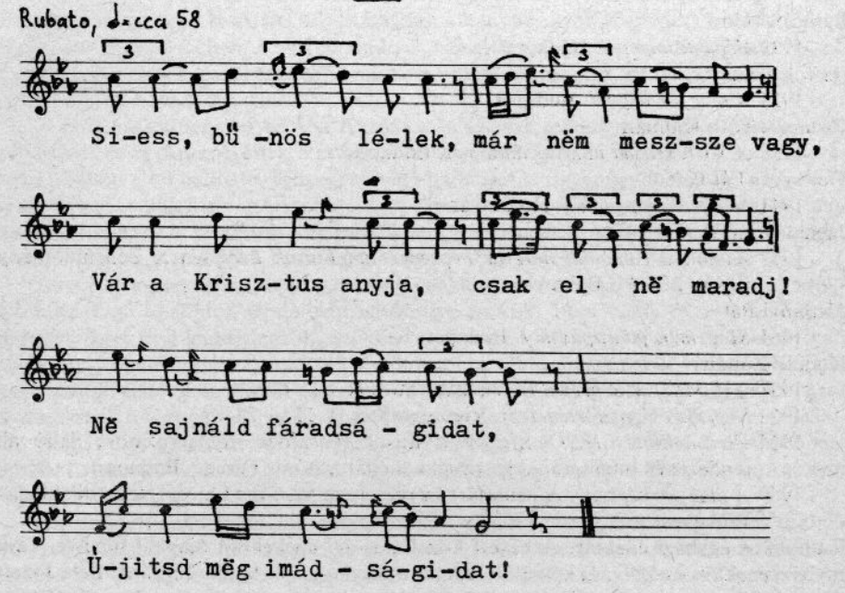
Paksa Katalin
1980 *A szögedi nemzet zenéje*. In Bálint Sándor: A szögedi nemzet III. A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1978/79—2. 575—905.

Rajeczky Benjamin
1969 *Gregorián, népének, népdal*. In Rajeczky Benjamin írásai 40—58. 1976 Budapest

Szendrei Janka—Dobszay László—Rajeczky Benjamin
1979 *XVI—XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben*. Budapest

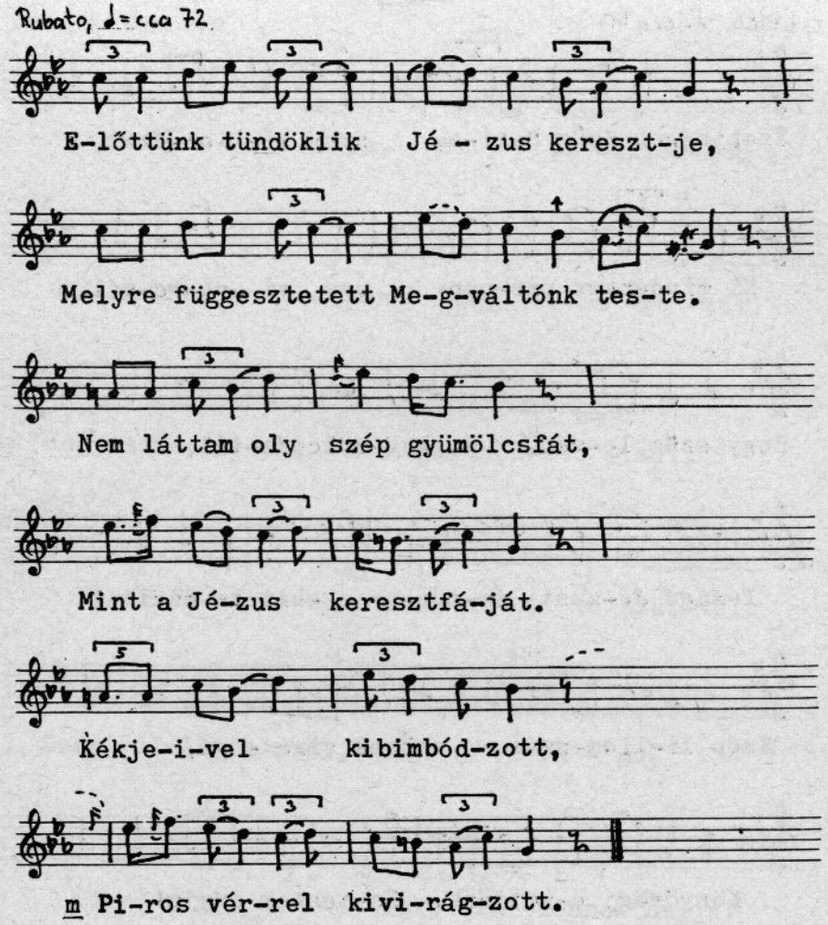
Zsasskovszky Énektár L. *Katholikus egyházi énektár*.

1.



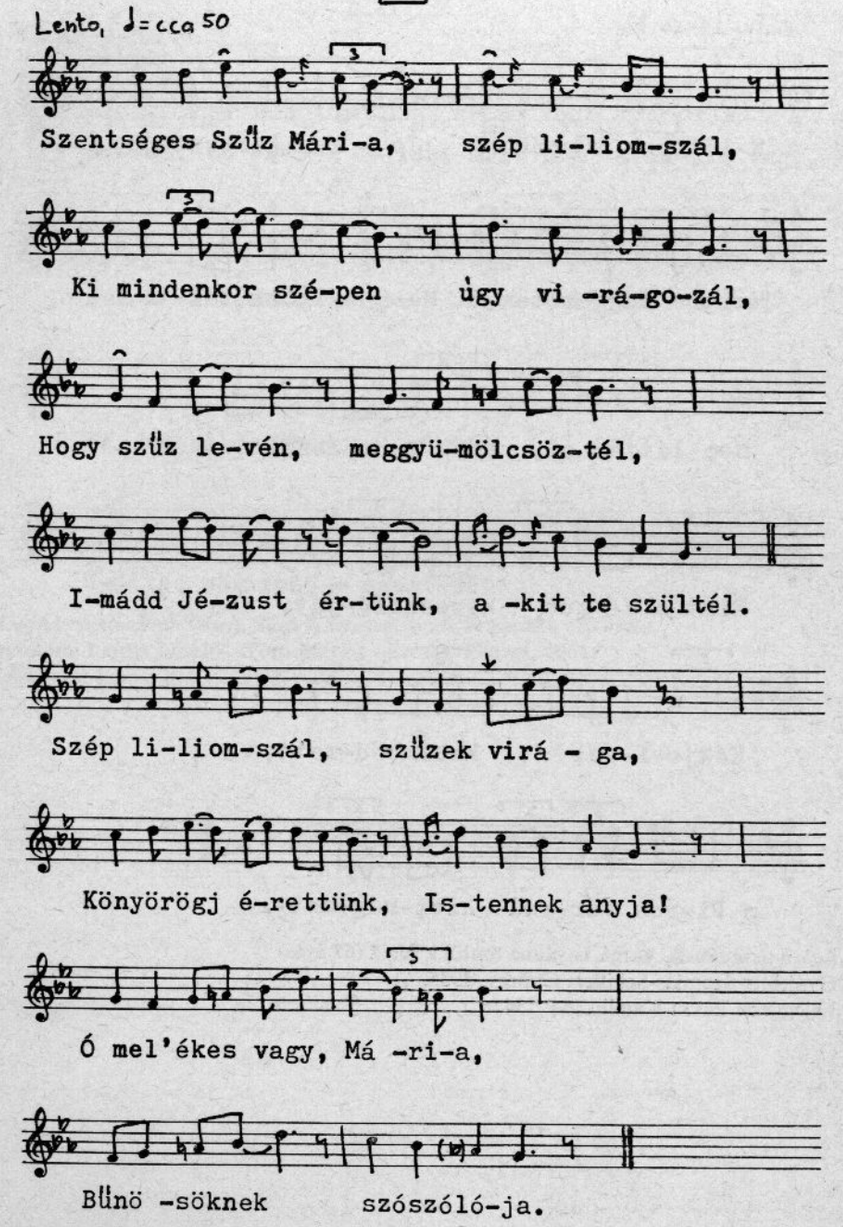
Hegyhátszentmárton (Vas), Sütő Károlyné Sipos Franciska (70 éves)
Gyűjtötte Lajtha László—Tóth Margit—Erdélyi Zsuzsa, 1961.
Lejegyezte Sárosi Bálint. Gr 239 Bd

2.



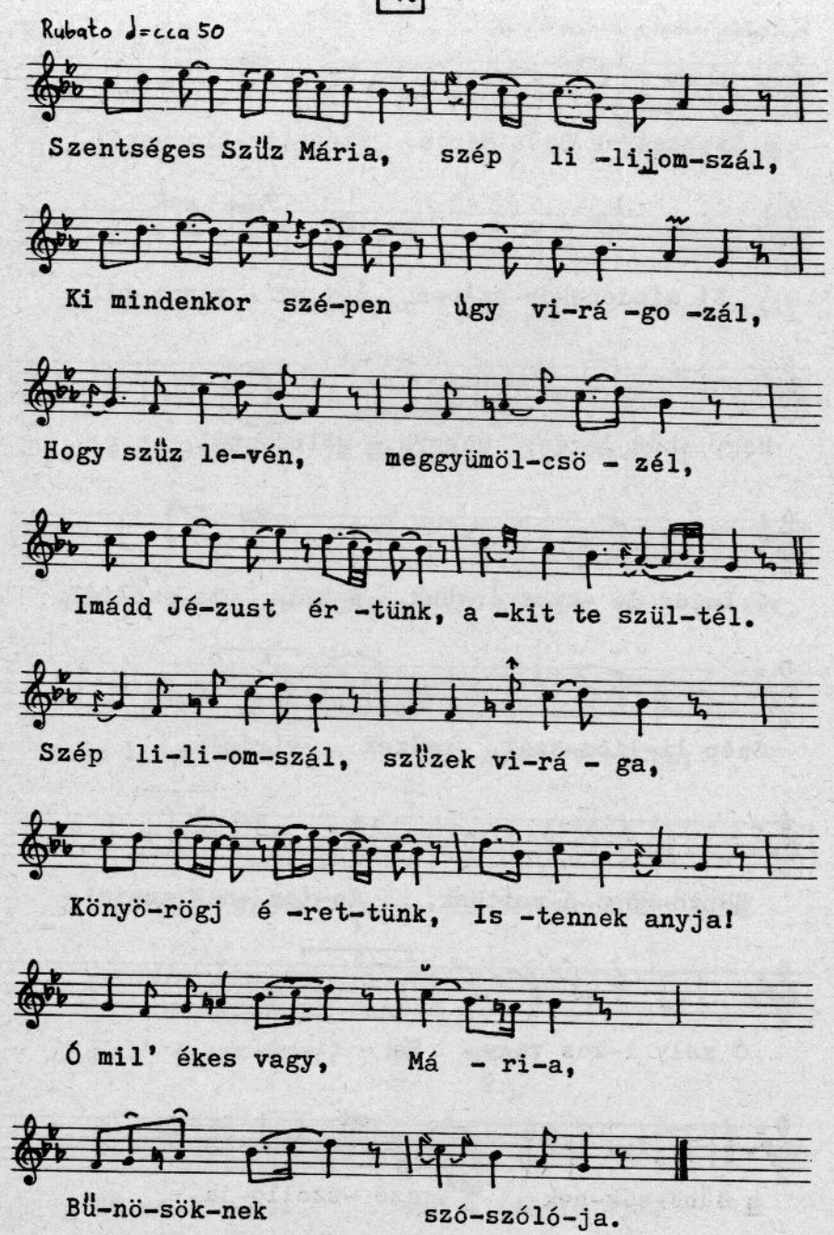
Lajosmizse (Pest), Varga Istvánné Szalóki Teréz (67 éves)
Gyűjtötte Szomjas-Schiffert György, 1955.
Lejegyezte Paksa Katalin. AP 1545d

3.



Csíkrákos-Racul (Csík), férfiak, nők nagyobb csoportja
Gyűjtötte Sárosi Bálint, 1967.
Lejegyezte Dobszay László. AP 6570a

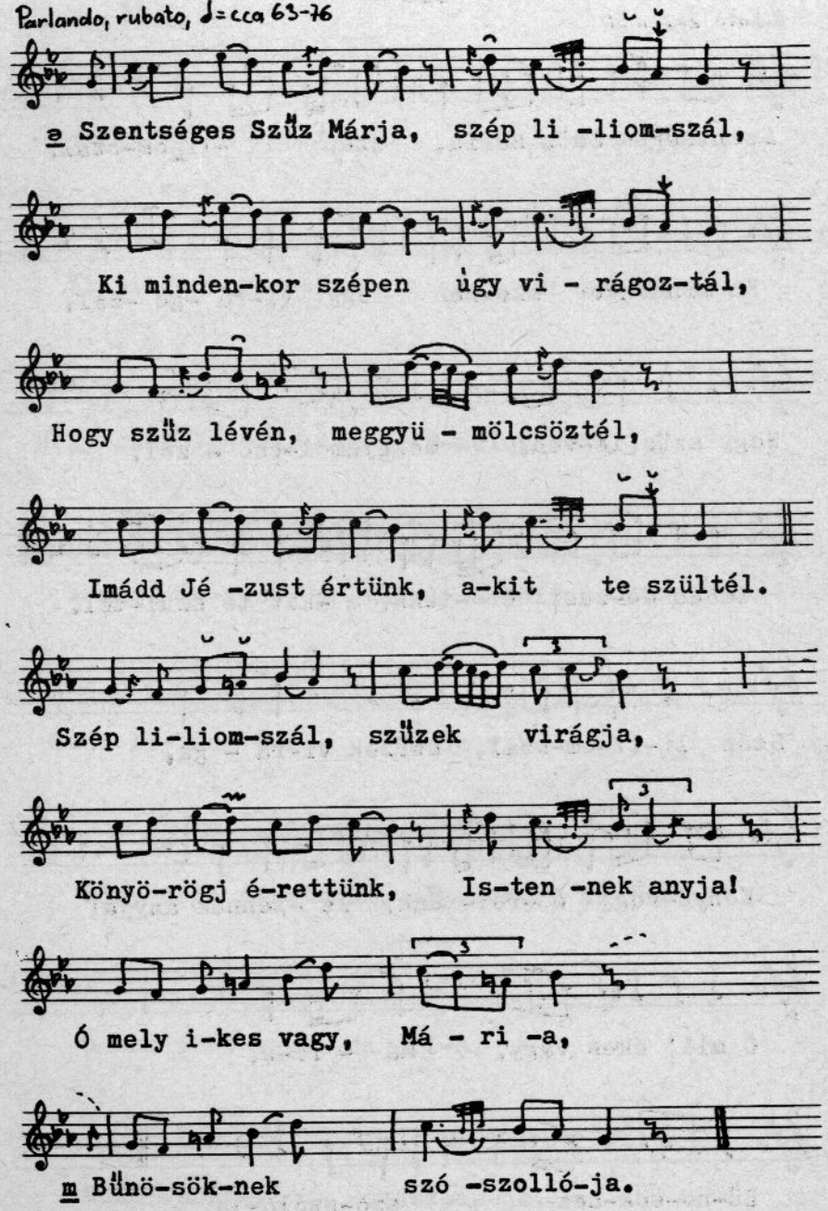
4.



Karcfalva-Cărţa (Csík), Antalné Demeter Julianna (57 éves)
Gyűjtötte Sárosi Bálint—Dobszay László, 1967.
Lejegyezte Dobszay László. AP 6576f

5.

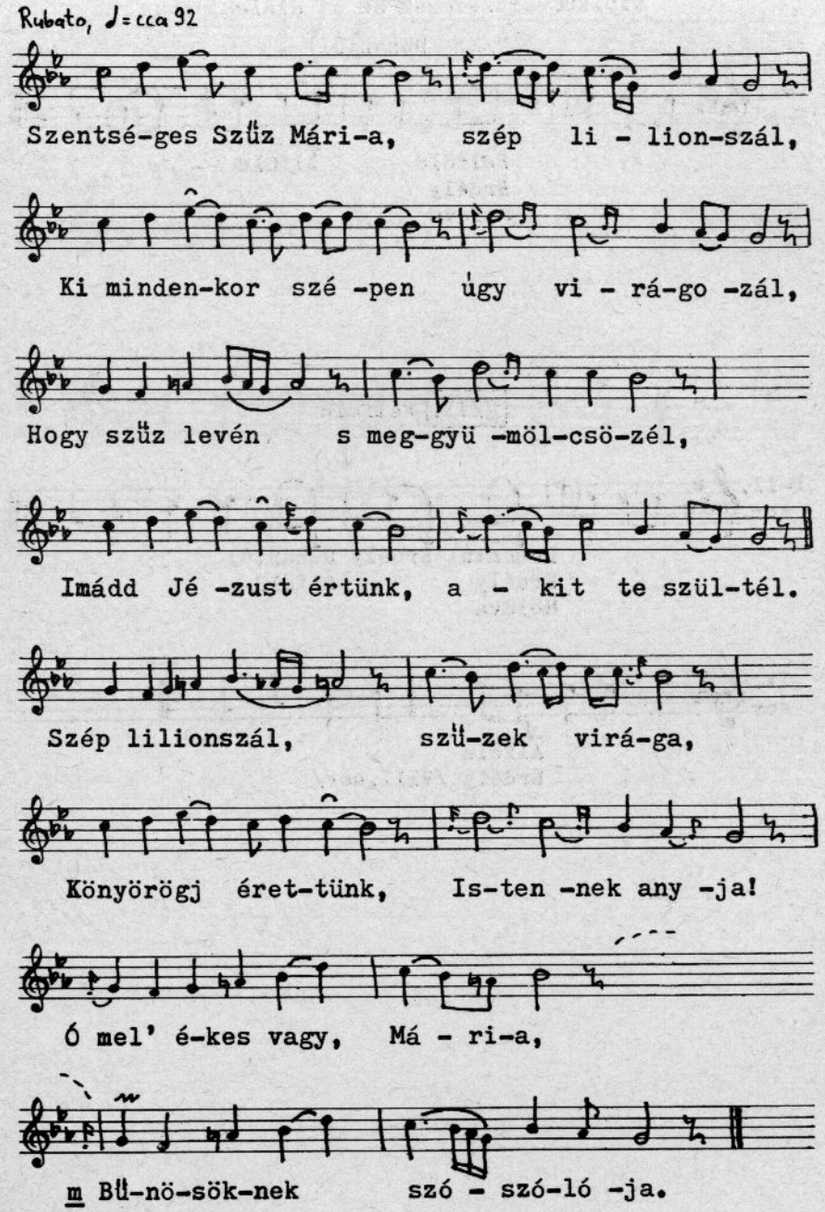
Parlando, rubato, ♩= cca 63-76



Lészped-Lespezi (Moldva), Simon Ferenc Józsefné Fazekas Ilona (72 éves)
Gyűjtötte Domokos Pál Péter, 1969 (Mekényesen).
Lejegyezte Domokos Mária. AP 9026d

6.

Rubato, ♩= cca 92

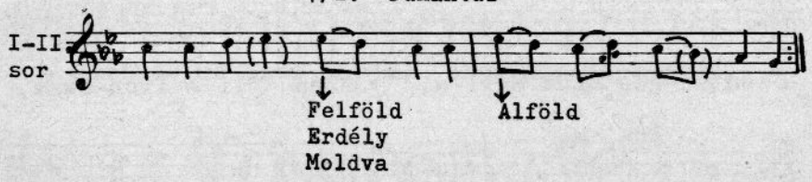


Gyoszény-Geoseni (Moldva), Benke Jánosné (43 éves)
Gyűjtötte Domokos Pál Péter, 1950 (Szárászon).
Lejegyezte Rajeczky Benjamin. Gr 140 Bc

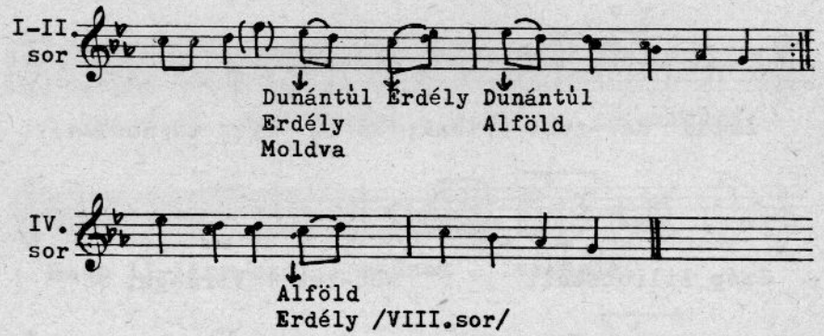
7.

Tipikus diszítések az öt dialektusban

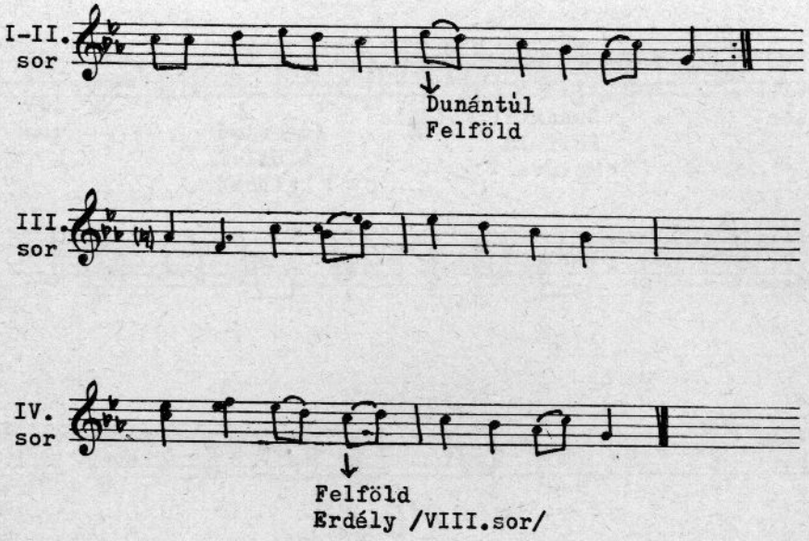
7/I. Dunántúl



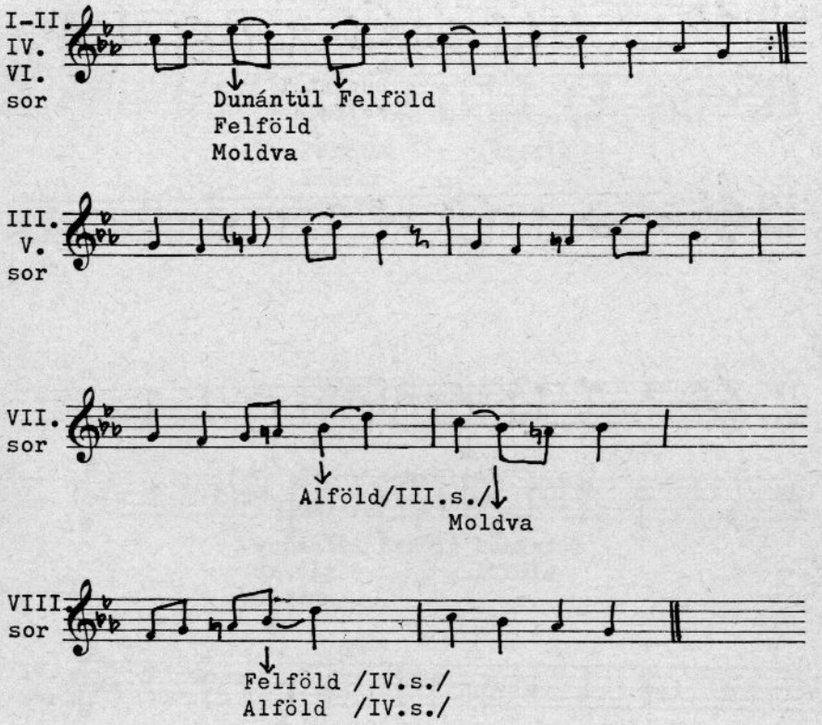
7/II. Felföld



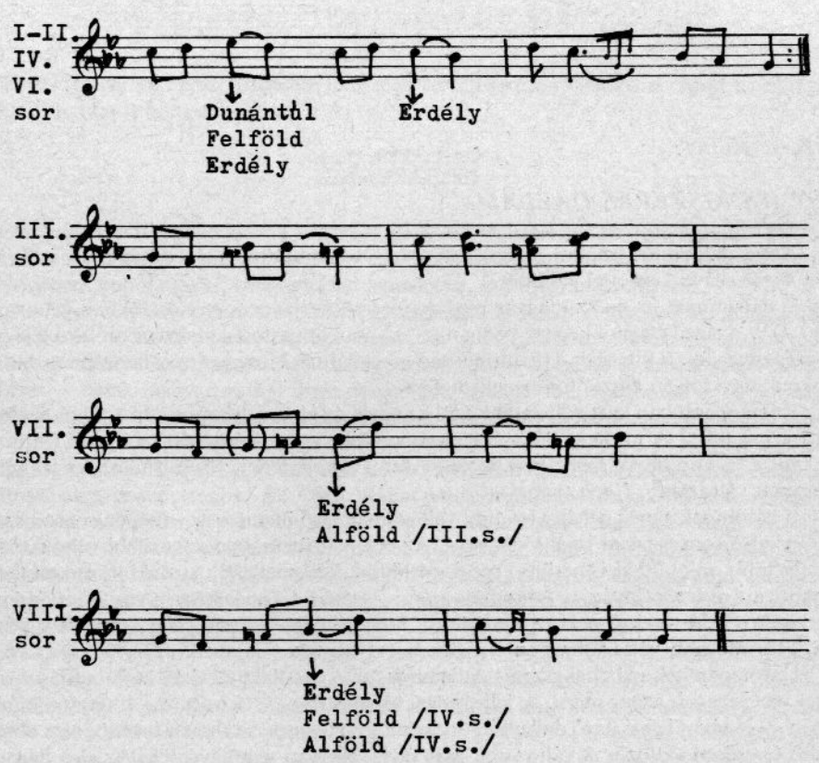
7/III. Alföld



7/IV. Erdély



7/V. Moldva



SÁROSI BÁLINT:

EGY HANGSZERES DALLAM

Azt a dallamot kívánom hangszeres oldalról bemutatni, melyet általában a *Csípd meg bogár* szövegkezdettel jelölünk.

E dallamnak, az egész magyar nyelvterületre kiterjedően, sok és sokféle változata van. A 19. század elejétől kezdve pedig nagyszámú nyomtatott és kéziratban levő lejegyzését is ismerjük. E kiterjedt dallamtípusban megtaláljuk a magyar népi hangszeres dallamoknak úgyszólván összes fontos jellemzőjét.

Két legkorábban leírt változata közül az egyik 1811-ben Bécsben, Bihari János neve alatt jelent meg.[1] A másikat Pálóczi Horváth Ádám gyűjteményében találjuk.[2] Harmadikként e legkorábbiak mellé kívánkozik Arany János, feltehetőleg ifjúkori emlékként lejegyzett változata[3] *(1/a, b, c kotta, 67. l.)*.

E háromnak s még néhány további változatnak első ütempárja — népdalsorban számolva: első sora — nem ismétlődik meg. Az első két ütem az összes többi változatban (eddig több, mint 70-et ismerünk) megismétlődik. Az ismétlést a strófikus szerkezethez szokott arányérzék kívánja. A szimmetriára, egyben a kanásztáncszerű tetrapódikus szerkezetre való törekvésnek az eredménye, hogy a magyarországi cigányzenészek közt ma legdivatosabb változatban az első ütempárt négyszer játsszák *(1/e kotta, 67. l.)*.

Hasonlóan sok más hangszeres dallamhoz, az e típushoz tartozókat is indításukról lehet megismerni, azonosítani. A jellegzetes, kvintet vagy — a változatok nagy többségében — oktávot lefelé ugró dallamfej (megismételt) ütempárja után a további rész hosszabb és erősen változó. A változatok már ütemszámban sem egyenlők. Az első három közül pl. Biharié 10, Pálóczi Horváthé 12, Arany Jánosé 14 ütem.[4]

Már a változó terjedelem is mutatja — a dallam második felének sokféle zenei tartalmáról nem is beszélve —, hogy e dallam nem olyan szerkezet, melynek a strófikus típusok között egyértelmű helye van. Testreszabottabb helyet találunk neki, ha dallamsorok számától, kadenciától, szótagszámtól függetlenítjük magunkat, s a dallam elemzésének alapjául az ütempárt fogadjuk el.[5]

[1] 15 Ungarische Tänze für 2 Violinen von L. [!] Bihary in Wien (1811) bey Artaria. Vö. Major Ervin: Bihari János. Budapest 1928. 11. l.

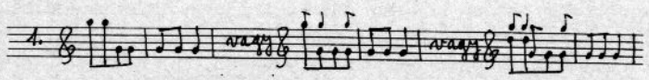
[2] Ötödfélszáz énekek. Sajtó alá rendezte Bartha Dénes és Kiss József. Budapest 1953. 390. sz.

[3] Arany János népdalgyűjteménye. Közzéteszi Kodály Zoltán és Gyulai Ágost. Budapest 1952. 39. sz.

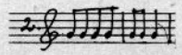
[4] A századunkban gyűjtöttek közt a legrövidebbek 8 üteműek (egy Vadkerten, Nógrád megyében 1935-ben gyűjtött adat — a Zenetudományi Int. népzenei archívumában BR-13038 jelzet alatt; valamint két, 1948-ban, ill. 1955-ben gyűjtött sárközi adat — a Zenetud. Intézet népzenei archívumában 10194—5 lelt. számmal), a leghosszabb egy csíkszenttamási adat (Almási-Herţea: 245 táncdallam. Mercurea Ciuc-Csíkszereda 1970. 133. sz.).

[5] Némely esetben az élő gyakorlat is ütempárosnak gondolkodásról árulkodik. A dallamot *lassú magyaros*nak játszó gyimesiek a dallam második felében bizonyos ütempárokat — sorokat — többé-kevésbé tetszés szerint ismételnek. Lajtha László 1935-ben gyűjtött vadkerti (Nógrád m.) változatának kottáján az első ütempár fölött ez áll: „10-szer ismétli" (a Zenetud. Int.-ben 13038 jelzet alatt). A bihari román változat kottáján, ugyancsak az első két ütem fölött Bartók megjegyzi: „molto volte" (Rumanian Folk Music 1967. I. 4. sz.).

Az első ütempár vázlata:



Az ütempár további egyszerűsítésére már csak az a lehetőség kínálkozik, hogy az oktáv, ill. kvint ugrást is kiküszöböljük:



Ez a megoldás nem csupán játék a lehetőséggel, a sok változat között ilyen is akad.[6] De ha nem akadna, ebben a formában is benne van ez az ütempár a dallam változatainak nagy többségében: ebből alakul, szekvenciázó ismétléssel, a dallam második fele.[7]

A *Csípd meg bogár* ritmusképletté egyszerűsített ütempárja nemzetközi zenei közhely. Egyebek közt középkori *vágáns* ritmus, ill. a mi „kanász" ritmusunk alapeleme. Benne van a Paix-féle „Ungaresca"-ban ugyanúgy, mint — szabadon ismételgetett ütempárként — észak-magyarországi duda-aprájában.[8] Benne van, méghozzá a *Csípd meg bogár*-éhoz meglepően hasonló elrendezésben, a „Rákóczi" dallam legkorábban feljegyzett változatában, a Vietórisz-kódex *Olach tanczáan* is *(1/d kotta, 67. l.)*.[9] Ezúttal a teljes dallamszerkezet is hasonlít, a két dallam második felének szekundszekvenciásan emelkedő ütempárja pedig azonos. Az Oláh táncot tehát legalábbis összekötő láncszemnek tekinthetjük az egyformán népes „Rákóczi-nóta" és a *Csípd meg bogár* típus között. Táncdallam mivoltával talán jobban is húz ez utóbbihoz, mint a leginkább egyházi népénekekben továbbélő „Rákóczi" családhoz.[10] Meglehet, hogy a „Rákóczi-nóta" múltjának felderítésében is előbbre jutunk, ha az ütemparismétlő tánczenében való gyökerezettség lehetőségét is tekintetbe vesszük.

A *Csípd meg bogár* minden változata tánc- vagy legalábbis kötött ritmusú dallam. Kimondottan tánckísérő dallamként szereplő változatainak két nagy ágát lehet megkülönböztetni. Az egyik ágat a leggyakrabban előforduló tánc-utalások alapján a „gyors csárdás" címkével jelölhetjük. A másik ág a lassúbb, líraibb táncokhoz alkalmazott *jaj-nóta* félék ága. A jaj-nóta kifejezés egyben azt is jelzi, hogy ez az ág Erdélyre korlátozódik, míg a másik előfordulása az egész nyelvterületre kiterjed és természetesen mennyisége szerint is az a nagyobb, a fő ág. A két táncfajtához való alkalmazkodásnak szerkezeti következményei is vannak. A „gyors csárdás" a tetrapódikus — „kanász" — szerkezethez húz jobban. Alapegységei kétnegyedes ütembe kívánkozó nyolcadok. A jaj-nóta változatokban, a lassúbb táncnak megfelelően, nyolcad helyett negyed az alapegység, megjelenik a szöveghez alkalmazkodó pontozás és a jaj-nóták jellemző hímnemű záró formulája *(2. és 3. kotta, 68-69. l.*; az utóbbit „lassú magyaros" tánchoz játsszák).

Ugyanazon az úton, mely a jaj-nótához vezetett, eljuthatott volna a dallam a dudanóták közé is. Dudanóta-jellegzetességet mutató változatról azonban nem tudunk.

[6] A Zenetudományi Intézet népzenei archívumában AP 5604c jelzet alatt; valamint Pesovár Ernő: A lengyel táncok hatása a Reformkorban. Klny. a Népr. Ért. XLVII. évf.-ából (Budapest 1965).

A dallam bizonyos virtuóz cigányzenész-„variációiban" ugyancsak eltűnik az oktáv, ill. kvint ugrás nyoma.

[7] Az adatok többségében, mint már a Bihari, a Pálóczi Horváth és az Arany-féle változatban is, a hangnem harmadik fokán kezdődő, felfelé irányuló szekund-szekvenciát találunk. Vannak azonban változatok, melyekben a negyedik fokról lefelé tart a szekund szekvencia. Ilyen pl. a 4. sz. jegyzetben említett Almási-Herţea gyűjteménybeli darab. Mindezeken kívül számos esetben különböző egyedi megoldást találunk a dallam második felében; ez utóbbi dallamok tehát (látszólag) csak karaktermeghatározó első részükkel kapcsolódnak a *Csípd meg bogár* családhoz.

[8] Közli Szabolcsi Bence: A XVI. század magyar tánczenéje (1954). A magyar zene évszázadai I. Budapest 1959. 200. l. A duda-apráját l. a 76. sz. Pátria lemezen. Belőle részlet közölve: Magyar Zene 1982/1., 100. lap, 40. kottapélda.

[9] Közli Szabolcsi Bence: A XVII. század magyar világi dallamai. A magyar zene évszázadai I. Budapest 1959. 332. l.

[10] Az összeállított „Rákóczi" dallamcsaládot l. Szendrei Janka, Dobszay László, Rajeczky Benjámin: XVI—XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben. Budapest 1979. I. 146-147. l. és II. 70-71. l.

A *Csípd meg bogár* ismert változatainak majdnem felét szöveggel jegyezték le. A szöveges változatok nagy számát könnyen indokolja a tény, hogy hangszeres dallamként népszerű volt, tehát szívesen húztak rá szöveget. A Pálóczi által leírt és a Bihari által jelzett szöveg, a „Csípd meg bogár" szerkezete a dallamot is jól jellemzi. Csak két sora állandó: Csípd meg bogár... (Lapos tetü... vagy Vörös hangya...); de a rendelkezésre álló változatokban ez is ritkán fordul elő.[11] Inkább csak a „fő ág" — a gyors csárdások — címeként emlegetik, pl.: „Csípd meg bogár friss". E két sor, tartalma szerint, táncra buzdító rigmus. Egyes változatokból — mint pl.: *Csípd meg bogár a seggit / Hadd ugorjon egy kicsit* — ez szószerint is kiderül. Van néhány, különösen a 19. századi kiadványokban és a népszínművek dalai közt jellemzően előforduló, cigányvonatkozású szöveg: *Utcu dádé koháré* (vagy *Utcu dáne cuvále*), *Vesek sép feleséget, Hogyha én legény leszek, Cigány vagyok, jól élek*. A szövegek többsége azonban, ha jellemző is a dallamra — pl. *Uju, uju, ujuju; Cinaratta bum, bum, bum..., Hej, bundám galléra...* — nem mondható tipikusnak. Ez alól természetesen a lírai sőt keserves jellegű jaj-nóta változatok sem kivételek. Kisebb-nagyobb hevenyészettségük, itt-ott vaskosságuk viszont jól mutatja, hogy eredendően táncdallamhoz tartoznak.

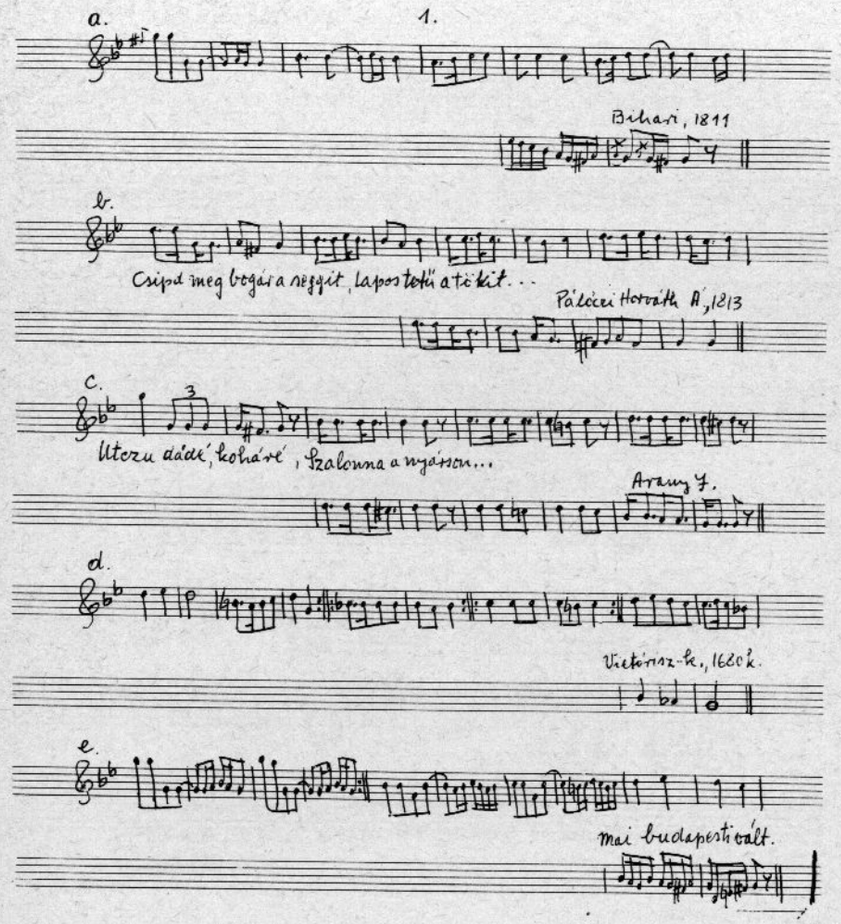
A *Csípd meg bogár* dallam a Kerényi által válogatott és sajtó alá rendezett, Kodály által is jóváhagyott *Népies dalok* kötetbe került — abban is a „Más népek zenéjéből származó vagy velük rokon dallamok" közé, „cigánydal"-nak minősítve.[12] Tény azonban, hogy e dallamnak nem-zenész cigányok közt gyűjtött változatáról nem tudunk, hasonló dallamtípust a cigány népzenében nem ismerünk. Maguk a dallam mellett előforduló cigányos szövegek pedig tipikusan olyanok, amiket nem cigányok, hanem magyarok találtak ki, leginkább népszínművekben szereplő cigány figurák számára. Magát a névadó kétsoros „Csípd meg bogár" szöveget ugyancsak semmi okunk cigány eredetűnek tekinteni. Számtalan analógiával igazolható, hogy ennyi vaskosságra a hagyományos magyar táncdalszövegek is bőven képesek; egyéb jogcím pedig a cigányságra nincs.

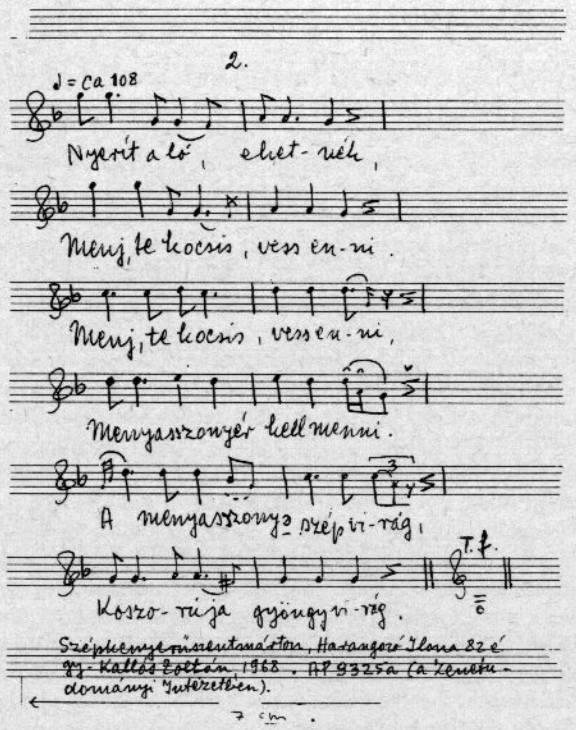
A dallam szorosan kapcsolódik viszont a cigány*zenészekhez;* nem mint cigányokhoz, hanem mint a magyar népi hangszeres zene hivatásos művelőihez. Erdélyi táncokhoz játszott bizonyos hangszeres dallamokat így jelölnek: „Cigánytánc" — mert azt elsősorban a hivatásos zenész, a „cigány" repertoárjából ismerik; az játssza magyaroknak vagy románoknak, s csak kivételesen cigányoknak.

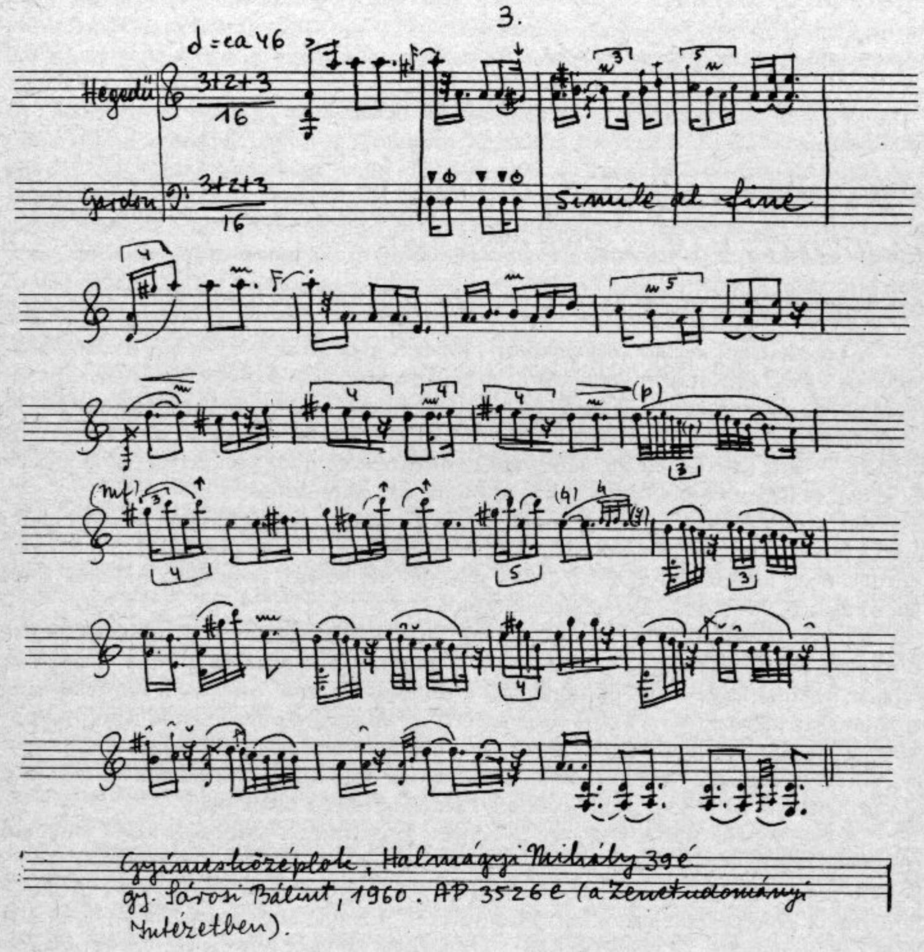
Bihari szerzőségét pedig már csak azért is kizárhatjuk, mert Pálóczi Horváth, aki gyakorlatilag e „szerzőséggel" egyidőben jegyezte le a szöveges változatot, azt nemcsak értékesnek, hanem *régi*nek is minősíti.[13] Az viszont nem kétséges, hogy ez az alapjában ütempárismétlő, s így sokféle alakítgatásra nyitott dallam a hangszeres rögtönzés eszközeit és eljárásait jól ismerő hivatásos zenészek játéka nyomán vált mind a mai napig élővé és hatásossá. Hajlamaiknál és lehetőségeiknél fogva, a hivatásos zenészek hordozták végig társadalmi rétegeken és stílusokon. Tudvalevőleg Széchenyinek is kedvelt nótája volt.[14] Szöveges változatait ma mind ritkábban lehet hallani; de a hagyomány-folytató hivatásos zenész mindenhol tudja. Budapesten mutatványos „friss"-nek, a Kárpátok keleti sarkában, Gyimesközéplokon pedig a legszebb régi stílusú dallamok közé illő „lassú magyaros"-nak játssza.[15]

Az összegyűjtött változatok — helyszíni népzenei lejegyzések, hangfelvételről lejegyzettek, 19. századi kiadványokból és kéziratokból kimásoltak — a Zenetudományi Intézet népdal-típusrendjében és hangszeres népzenei rendjében találhatók meg.

[11] Kálmány Lajos gyűjtésében (Koszorúk... Arad 1877—78. I. 175. lap) is kétsoros táncszóként szerepel.
[12] Kerényi György: Népies dalok. Budapest 1961. 204. l.
[13] Kazinczynak írt levélben (Kazinczy F. levelezése XII. 525., 527. l.). Hivatkoznak rá az Ötödfélszáz énekek sajtó alá rendezői a 713. lapon.
[14] A naplójában felsorolt néhány magyar tánc között említi (*Naplói* I. 861. l.); idézi az Ötödfélszáz énekek (1952) jegyzete a 713. lapon.
[15] A *Csípd meg bogár* dallam 19. századi előfordulásairól l. főleg Arany János népdalgyűjteménye kiadásának jegyzetét az 59. lapon, valamint az Ötödfélszáz énekek kiadásának jegyzetét, 713. lap.




2.
♩ = ca 108
Nyerít a ló, elhet-néh,
Menj, te kocsis, vess en-ni.
Menj, te kocsis, vessen-ni,
Menyasszonyér kell menni.
A menyasszonya szép vi-rág,
Koszo-rúja gyöngyvi-rág.
T. f.
Széplakmezőszentmártoni, Harangozó Ilona 82 é
gy. Kallós Zoltán, 1968. AP 9325a (a Zenetu-
dományi Intézetben).
7 cm.


3.
♩ = ca 46
Hegedű
3+2+3
16
Gardon
3+2+3
16
simile al fine
(p)
(mf)
Gyimesközéplok, Halmágyi Mihály 39 é
gy. Sárosi Bálint, 1960. AP 3526 e (a Zenetudományi
Intézetben).

SZEMERE ANNA:

„A JÖVŐ ITT VAN ÉS SOSE LESZ VÉGE"

*TÉR- ÉS IDŐKÉPZETEK AZ EURÓPA KIADÓ EGYÜTTES ZENE- ÉS SZÖVEGVILÁGÁBAN**

A bemutatásra kerülő rockegyüttes 1981-ben alakult és 1983 végén oszlott fel — jóllehet, a jelek szerint nem véglegesen.[1] A Hanglemezgyártó demonstrációs anyagot vett fel tőlük, de a lemez nem készülhetett el; produkciójukat külföldi és hazai szakmai körökben egyaránt kiemelkedőnek ítélték[2], külföldi meghívásoknak azonban — hivatalos formában — nem tehettek eleget. Kivételes eseménynek számító koncertjeiken, amelyeket egyetemi és üzemi klubokban adtak, ezres tömegek zsúfolódtak össze.

Az Európa Kiadó annak az underground rockzenei szubkultúrának a része, ahol a műfaj itthoni történetében először jött létre szintézis a társművészetekkel[3]: a zenészek közül többen a képzőművészet, a dráma és a film területéről érkeztek, e műfajok kísérletező ágának hivatásos vagy amatőr művelői.

Az összművészeti koncepció a szóban forgó hat-hét együttes (Kontroll Csoport, Bizottság, Balaton/Trabant, Vágtázó Halottkémek) közül éppen az Európa Kiadó koncertjeit jellemzi legkevésbé, de gondolati attitűdjük és zenei nyelvük a neoavantgarde erős hatását tükrözi. A rockzene történetében az avantgarde inspirációja nem újkeletű; Magyarországon azonban a *punk* és az *új hullám* hívott életre új minőséget a műfajban: az egyetemes emberi és a személyes lét kérdéseiről a szenvedély olyan izzásával tudósít ez a zene, amellyel az itthoni rock-közönség korábban aligha találkozott.

„A jövő itt van és sose lesz vége" — énekli az együttes a „Mocskos idők" című dalban. Szinte egész repertoárjuk az absztrakt Idő nyomasztó súlyáról, fenyegetéséről és — később egyre inkább — izgalmas kihívásáról szól. „Nincs jövő!" (NO FUTURE!) — hirdették a punkok falfeliratokkal, jelvényeikkel, zenéjükkel és megjelenésmódjuk képtelen kakofóniájával. *„A szüntelen változás örvényébe vagyunk vetve, amely fölött láthatóan senki sem gyakorol ellenőrzést és amelynek nincs iránya* — írja Lawrence Grossberg a punk társadalomfilozófiai hátterének jellemzéseként. —*A jövő és a múlt egyaránt a jelenbe omlott, és életünk szerveződése nem kapcsolódik a jelennek a történelmi folyamatban betöltött helyéhez."*[4]

Kétségtelen, hogy ez az életérzés, az elveszettség, a „kizökkent az idő" élménye a múlt század második felétől a mindenkori modern művészeti és filozófiai áramlatok egyik meghatározó elemeként vonul végig. A *punk* és az *új hullám*[5] annyiban hoz újat, hogy a személyes és az általános civilizációs válság érzékelésének szintjei közé még egy szintet ékel: a generációét, mégpedig a rock-generációét.[6] Megjegyzendő, hogy ezzel a rock, mint alapjában életigenlő és örömelvű műfaj saját magát is életveszélybe sodorja, hiszen önnön eredeti funkcióját kérdőjelezi meg. Sajátos módon teremti tehát újjá azt a folyamatot, amely a kortárs magasművészet egyes irányzataiban az elhallgatás vagy a szimbolikus önfelszámolás gesztusaihoz vezetett.

A három szint (egyén, generáció, emberi civilizáció) jól érzékelhetően jelenik meg a zenekar „névadó" dalában is: személyes számvetés ez, amelynek súlyát és jelentését egy szűkebb (a rockandroll világa) és egy igen tág (Európa) világ vonatkozási rendszere adja. Az egyes rétegek váltogatásával a fenyegetettség, a menekülés, a pusztulás képei kiegészítik, értelmezik egymást, felerősítve egymás gondolati erejét. Bár „csak" dalszövegről van szó, figyelemre méltó a képi világ összetettsége, egységessége és ökonómiája. A katonai rend, a háború képzetköre vonul végig az egész versen: már Sparta említése ezt emeli be Athén ellenpontjaként; a „pincébe bújás" egyszerre konkrét menekülés, de jelentheti a rock egy ágának föld alá kényszerülését is. Ugyanígy, a refrénben többször megismételt „Európa Kiadó" jelentésének első szintje a zenekar önmaga, a második szint pedig a kontinens, mint földrajzi-történelmi-kulturális egység, amelyet elhagytak lakói, s amely — akár egy üres lakás — kiadó. Az utolsó versszak a „jövő idő merényletének" kifejtése: a történelem utáni lét, a soha véget nem érő jövő víziója.

A dal a *motivikus repetíció* elvére épül, megőrizve a hagyományos vers-refrén kettősséget. A hangzásvilág alapkarakterét egy, a mély regiszterben szóló, feszes lüktetésű, fűrészes dallam-ritmus-osztináto adja. A dallamképlet váza két felfelé irányuló kvintlépés (*f-c* és *gesz-desz*), különös nehézkedése fríges jellegéből származik. (A *gesz* „negatív előjelű" vezérhangként viselkedik az *f* alaphanghoz képest.) A mindig önmagába visszatérő kvintváz azonban jelentős feszítőerőnek van kitéve: a basszus alaphangjain (*f* és *gesz*) mintegy „megbicsaklanak" a szólógitár ráépülő és az ütem végén diminuált kvintlépései, így például a *gesz* alapon nemcsak *gesz-desz*, hanem utolsóként egy *f-c* lépés is hallható. Ez, továbbá a *gesz-desz* kvintben váltóhangként szereplő *c* adja a harmónia tritonuszos és kisszekundos-mikrotonális feszültségét.

* A zenei elemzéshez nyújtott segítségért köszönet illeti Maróthy Jánost és Kovalcsik Katalint.

[1] Az Európa Kiadó alapító tagjai: Menyhárt Jenő (gitár, ének, szövegíró); Dénes József (szólógitár); Kiss László basszusgitár, ének, szövegíró) és Salamon András (dob). Később csatlakoztak, illetve egymást váltották az együttesben Gerő András, Kamondy Ágnes és Másik János (billentyűs hangszerek), Salamon helyére pedig Magyar Péter került. Gasner János (gitár) és Joe Dysson (ütősök, ének) is csak 1983-tól játszott a zenekarban. Mind a stúdiófelvételeken, mind a koncerteken gyakran szerepeltek vendégszólisták (Víg Mihály, Hajnóczy Árpád, Újvári János, stb.)

[2] Az 1982-es Popmeccsen — ahol az év kiemelkedő popzenei teljesítményeit értékelik — a szakma szavazatai alapján a harmadik helyre kerültek, a „jövő reménységei" kategóriában pedig az első helyre. Bár repertoárjukat alig bővítették, még az 1983-as szavazatok szerint is „reménységként" tartották számon az együttest. A külföldi méltatások között említendő Chris Bohn cikke a New Musical Express 1981. január 17-i számában. A szerző Menyhárt Jenő muzikalitására és szuggesztív előadásmódjára hívja fel a figyelmet. (Menyhárt akkor még az Európa Kiadó és a Kontroll Csoport „elődjének", az URH-nak volt egyik kulcsfigurája.) Bár nem hivatalos fórumon, de felsőfokon nyilatkozott az együttesről Nick Hobbs, az angol Rough Trade független lemezkiadó volt menedzsere is. Peter Winkler az IASPM (International Association for the Study of Popular Music) II. nemzetközi konferenciájáról szóló beszámolójában lenyűgözően izgalmasnak találta azt az egyórás videóprogramot, amelyben az Európa Kiadón kívül a Bizottság, a Kontroll Csoport és a Vágtázó Halottkémek is szerepelt. (*Review of Popular Music* No. 4, „An American in Reggio", 6. o.)

[3] Ez az irányzat joggal tekinti elődjének Baksa Sós János és a Kex együttes szürrealista-groteszk rock-kabaréját, amely a hatvanas évek végén egy szűk diák és értelmiségi közönség körében rendkívül népszerű volt. Művészi világa leginkább a Bizottságéval rokonítható.

[4] Lawrence Grossberg, *„I'd Rather Feel Bad Than Not Feel Anything at All" (Rock and Roll: Pleasure and Power)*. A tanulmány először előadás formájában hangzott el. (Conference on Mass Culture, Wisconsin-Milwaukee, 1984. április) 22. o.

[5] A *punk* és az *új hullám* megjelölések ma már olyan sokrétű és szerteágazó zenei-szubkulturális tartalmakat fednek, hogy a szóban forgó irányzatról szinte semmit nem mondanak. A hazai underground „új hullám" koncepciója abba a nemzetközi vonulatba illeszkedik, amelyet egyesek *art-punk*nak, mások *post-punk*nak neveznek. Az előbbiről részletesen ír Sebők János (Magya-rock II. Bp. 1984. 255—269. o.); az utóbbi megjelölés az *új hullám*on belül határolja el azt az irányzatot, amely a *punk* radikális szellemének örököse: „What separated 'post-punk' from the rest of new wave was, not only its self-conscious post-modernism but its refusal of the category of rock and roll. It attempted to explode its history by deconstructing it, by decoding and disrupting its conventions and forms while new wave recoded them within a new context. The result was a self-conscious peripheralization of the music." (Grossberg, *The Politics of Youth Culture: Some Observations on Rock and Roll in American Culture*, in: Social Text, 1983/8. 29. o.)

[6] A *generáció* ebben az értelmezésben nem tisztán demográfiai szempontok szerint meghatározott népességcsoportot jelent, hanem a második világháború után felnőtt — mindenkori — ifjúságnak azt a rétegét vagy rétegeit, amelyek a rockot nemcsak a szórakozás-kikapcsolódás eszközének tekintik, hanem benne „önmagukat szemlélik". Tekintetbe véve azt, hogy a mai magyar tizenévesek között hány rajongója van Korda Györgynek vagy a Neoton Famíliának, a *rock-generáció* fogalmát könnyen elkülöníthetjük a *korcsoport* fogalmától.

A $^4/_4$-es alaplüktetés vázát az ütemek végén a dob és a gitár ellenpontozó sforzatói feszítik. Ezt az állapotot sűríti vészterhessé a refrénben belépő billentyűs *tetrakord motívum*, amely a gitár dallamvonalával ellentétesen mozog, és nónás, nagyszeptimes harmóniai vibrálással fokozza a kínos feloldatlanság érzetét. Egyidejűleg további megerősítést kapnak az alaphangok a szintetizátoron a középregiszterben: a kitartott *f* és *gesz* fenyegetően vonul át meg át a sztereó-térben.

Az énekszólam pusztán elszenvedi ezt a fokozódó, de történésmentes feszültséget: dallama szintén az alaphangokra szorítkozik. Kitörése az utolsó versszak refrénjében egyszerre segélykiáltás és vásári kikiáltás. Az ezt követő „katasztrófa-effektus" — összhangban a mű alapgondolatával — nem robbantja föl a motivikus repetitív struktúrát, az osztinátók mennek tovább: „rég nem háború, rég nem béke"; a jelen és jövő folytonossága helyett „A jövő itt van és sose lesz vége."

A jövőjétől és múltjától megfosztott létezésnek magától értetődően jelene sincs. Ezt a szorongásos, feszült, kitörni akaró, de az „itt és most"-hoz kötött, lebegő létállapotot közvetíti az idő és tér koordináták paradox, furcsa egymásba csúsztatása az olyan verssorokban mint „hol vagyok, hol nem vagyok"; „múlik az idő és múlik a hely, sosem tudhatod, mi múlik el"; „máshol vagyok, mégis itt leszek". A birtokba nem vett, belakhatatlannak látszó időben a jövő jelenné züllik, a jelen múlt idővé.

A „máshol vagyok, mégis itt leszek" gondolata egyre fontosabbá válik az Európa Kiadó későbbi dalaiban. A valóság rácsai megmaradnak, de a képzelet egy idő- és térbeli tágasságot teremt. A „máshol" a bizarr, nagybetűs Jövő, az emberi történelmen túli technikai civilizáció világa. A „fin de millénaire" dekadenciától megcsömörlött emberének a totálisan más és totálisan új iránti sóvárgása nyilvánul meg ezekben a fantáziákban, amelyekben az emberi szorongás hol emberfelettivé fokozódik, hol pedig iróniával színezett játékká, mesévé finomul.

A „Jó lesz nekünk" című dal ezt a mesevilágot vetíti elénk. A zene teljes egészében a meséről szól, míg a szöveg vonatkoztatási pontja az „itt és most" földi világa. A két szint közé „lágyan" — mintegy zárójelbe téve — ékelődik a halál. Az űrhajósból űrhajókká alakult emberpár szerelme akár megváltást is ígérhet — jóllehet, kissé szorongató megváltást — abból az értékeiben, moráljában kifordult földi létből, ahol — a verset idézve — „te se engem, én se téged, minket már a bűn se véd meg."

Ebből a zenéből már eltűnt az előző zenei korszak vad, sötét tónusú feszültsége. A zenei tér kitágult, a hangzásvilág súlypontja a közép- és felsőregiszterbe helyeződött át. A ritmika a basszusban egyenletesen zakatolóvá, a szólógitárban ringatóvá szelídült, a szintetizátor csepegés-szerű negyed staccatói pedig folytonosságot teremtenek az állókép-szerű nyitás és a lebegő közjáték, valamint a zakatoló-ringatózó versrész között. Akár nászutazásnak is tekinthető ez az utazgatás az „idegen ködökben", noha a ködben nehéz élvezni a táj látványát. Mégis ezt a képzetünket erősíti — a szöveg utalásain túl — a szólógitár érzelmes négysoros melódiája ironikusan behízelgő glissandóival, amely az amerikai örökzöldek, a Tin Pan Alley világából való; vagy az a balalajkás tremolo, ereszkedő dallam-motívum, amely a nyitó- és közjátékban hangzik fel.

Ebbe a földöntúlian világos tónusú nyitó hangzásképbe meghökkentő kontrasztot hoz a mély, monoton hangon mormogó férfihang. A megformált karakter depresszív, rezignált tónusával még földi lény, de mechanikus kimértsége már a robotemberé, pontosabban az űrhajósból lett űrhajóé. Éppen felemássága és a zenei térben való mélységes magánya és elszigeteltsége kelt a hallgatóban különös szorongást. A versszakok végét követő dobpergés pedig mindannyiszor élesen töri meg a mese hangzásképének kissé hideg idilljét. Ez az a zenei gesztus, amely aszimmetrikus tagoltságával, élesen kihegyezett fel-

aprózottságával, akár egy golyószóró hasít bele a térbe. Egy másik szinten sorsszerűen fenyeget, mintha magát az absztrakt Időt tagolná, jelezve az emberi történelem végét és figyelmeztetően megelőlegezve azt a káoszt, amelybe ez a mű — a szó zenei értelmében is — belerohan. Az Európa Kiadó című szám „katasztrófa-effektusával" ellentétben ez itt nem egyértelműen háborús vízió, hanem zenei megjelenítése annak, ami még a képzelet határain is túl van, ahol — egy másik versből idézve — „kezdetét veszi a lehetetlen."

EURÓPA KIADÓ

Athéni szél és spártai eső
Ülünk a tűznél én meg az idő
Az éneklés évei lassan elmúlnak
A nagyranőtt lelkek a pincékbe bújnak

Európa Kiadó!

Megrémülök a hangomtól
El fogok tűnni a rock and rollból
Olyan már, mint egy menekült tábor
Mindenki itt van, aki nem elég bátor

Európa Kiadó!

A jövő idő merénylete
A tinédzserek vad élete
Megszülettél, védd meg magad
Temesd el a halottakat

Európa Kiadó!

A hírnök jön és integet
Hírek már rég nincsenek
Rég nem háború, rég nem béke
Felizzik a vágy villamosszéke

Európa Kiadó!

JÓ LESZ NEKÜNK

Jó lesz nekünk, jó lesz nekünk, a súlytalanságban szeretkezünk
Idegen ködökben utazgatunk, és ha ott jobb, ott maradunk
Jó lesz nekünk, jó lesz nekünk, hogyha intelligens gépek leszünk
Véget ér majd a történelem, egy hosszú pillanat lesz a végtelen

Jó lesz nekünk, jó lesz nekünk, egy palackba zárjuk a szellemünk
Én örülök neki, hogy itt lehetek, mert itt tervezik az isteneket
Jó lesz nekünk, jó lesz nekünk, csak előbb lágyan tönkremegyünk
Te se engem, én se téged, minket már a bűn se véd meg.

Jó lesz nekünk, jó lesz nekünk, űrhajósból űrhajók leszünk
Egy kalandot őriz a formalin, túl a hús törékeny szobrain
Jó lesz nekünk, jó lesz nekünk, lesz végtelen sok égitestünk
Feltárul minden titkos világ, felébred az álom és mi alszunk tovább.

SZENDREI JANKA:

A SZENTIVÁNI ÉNEK ZENETÖRTÉNETI RÉTEGEI

A Szent Iván napjához, június 24-hez kapcsolódó hosszabb rituális énekciklus dallamait a népzenei gyűjtés már csak egy szűk területen, a Zobor-vidéki magyar falvakban találta meg, méghozzá a régebbi szövegfeljegyzésekhez képest igen kopott, mondhatni romos állapotban. A fennmaradt szertartások és költői szövegeik tartalmát Keresztelő Szent János tiszteletén kívül részben a nyári napfordulót idéző szimbolikus képek alkotják (tűzgyújtás, világosság, a nap és a hold, a hajnal és az „aranyhajú Mária" emlegetése), részben pedig — mint az ünnep javaiban való részesítés — a szerelmi varázslás (tűzugrálás, párok összeéneklése, nyomszerűen talán egy mitikus nászra való hivatkozás).[1]

A szokáshoz tartozó *zenei* anyagok vizsgálata messze nem arányos azzal a figyelemmel, melyet a néprajz és irodalomtörténet fordított a rítusra. Kimutatták a felsorolt elemeknek egyrészt az ókori napkultuszhoz, másrészt a középkori kultúrához való viszonyát, valószínűsítették egyes szakaszok Földközi-tenger környéki eredetét, balkáni továbbadását s a magyart érintő délszláv közvetítést. Mivel azonban a szokásról valló *írásos* dokumentumok az így körülírt kornál jóval későbbiek, hasznos lehet még a *zenei* anyag tanúbizonysága is, a társtudományok megállapításainak igazolásául, kiegészítéséül, vagy árnyaltabb értelmezésük érdekében. Ennek bemutatásához érdemes elöljáróban áttekintenünk a legfontosabb XV—XVIII. századi híradásokat.[2]

A XV. században Temesvári Pelbárt említi, mégpedig dicsérőleg, a János ünnepét ékesítő tüzek vagy fáklyák gyújtását, mint *egyházi* szokást. Váradon 1438-ban az „ignis sacra", a szent tűz meggyújtása három nappal későbbre tolódott a patrónusként tisztelt László ünnepére való tekintettel. A következő adatok átvezetnek a XVI. századba: Telegdi Miklós püspök a Szent Iván estjén szerte szertén az ünnep örömére rakott tüzekről beszél. Jól egybehangzik ezzel, mikor 1598-ban a Szepes megyei Mikófalváról a Keresztelő Szent János tiszteletére gyújtott „szent tűzről" kapunk tudósítást. Istvánfi Pál egy lakodalom keretében rakott tüzet is szentiván tüzének nevez 1539-ben, ahol a névátvitel alapja nyilvánvalóan a szentivánnapi tűzhöz már hozzákapcsolódó szerelmi jelentés. De jelentett a Szent Iván tüze egyszerűen *örömtüzet* is, hiszen Szerémi György egy győzelem alkalmával gyújtott Szent Iván tüzet emleget. A szokás életét dokumentálja a

[1] Az anyag kiadása: Kodály Zoltán: Zoborvidéki népszokások. Ethnographia 1909, 29—36., 116—121., 245—247.; Magyar Népzene Tára (a továbbiakban: MNT) II., Jeles napok. Sajtó alá rendezte Kerényi György, Budapest 1953, 204—283., 288—9. sz. Tanulmányok: Bálint Sándor: Népünk ünnepei. Az egyházi év néprajza. Budapest 1938, 266—272.; Bálint Sándor: Ünnepi kalendárium I—II. Budapest 1977, I: 462—478.; Seprődi János: Házasító dalok. Ethnographia 1916, 90—109.; Maksay Ferenc: A szentivánnapi tűz első hazai emléke. Néprajzi közlemények 1957, 11—12.; Marót Károly: Szent Iván napja. Ethnographia 1939, 254—296.; Marót Károly: Rítus és ünnep. Ethnographia 1940, 143—187.; Dömötör Tekla: Naptári ünnepek — népi színjátszás. Budapest 1964, 139—151.; Dömötör Tekla: A népszokások költészete. Budapest 1977, 162—178.

[2] Az alább következő történeti adatokat Dömötör Tekla teljesebb adattárából válogattam, ahol a pontos dokumentáció is megtalálható: Dömötör Tekla: Naptári ünnepek . . . 143—147.; vö. Bálint Sándor: Ünnepi kalendárium . . . I: 474—5.

református és evangélikus körökből származó tilalmak sora is; ezek azonban ugyanakkor már a tűzgyújtásnak a török elől védett Felvidékre való visszaszorulását jelzik. A tűzgyújtás említéséhez néhol tűz körüli *táncolás* leírása kapcsolódik (pl. Szepsi Csombor Mártonnál 1618-ban, Melchior Inchofernél 1644-ben), s bár az éneklést kifejezetten csak ez utóbbi említi, ez természetesen hozzáértendő a táncoláshoz. Más összefüggésben annál többet hallunk az énekről: a közmondásos „hosszú, mint a Szent Iván éneke" szólás változataival a XVI. század óta folyamatosan találkozunk.

Az adatok szerint tehát a Szent Iván napi tűzgyújtás a késő középkor óta ismert, előbb széles területen, majd egyre inkább visszaszorulva. A szokás sajátos kétarcúságot mutat: egyfelől a baj-elhárító, gonoszűző, varázsló, különösképpen szerelemvarázsló jelleg, másfelől az egyházi szokásokkal összekapcsolódott „szent" jelleg egyensúlyt tart benne.

Kérdésünk ezek után az, hogy milyen *zenei* jellegzetességeket mutat a *népi* gyűjtésekből előkerült szentiváni énekanyag? Milyen korra utal? Lehetséges-e, hogy benne a középkorvégi „hosszú" Szentiván Éneke maradványait hallhatjuk? Vajon megerősítik-e a dallamok a néprajzi és irodalmi kutatásnak véleményét a szokásnak a feljegyzéseknél jóval régebbi eredetéről?

Közvetlen zenetörténeti adatok helyett tehát a népzenei anyag stílusvizsgálatához és összehasonlító elemzéséhez kell folyamodnunk. E stílusvizsgálat — melynek itt csak legfontosabb eredményeit tudjuk összefoglalni — mindenekelőtt két tényre mutat: az első az, hogy e szokás zenei anyagában semmi olyan nincs, ami a késő középkornál későbbi stílusok bevonására, vagy régebbi anyagok újkori átalakítására utalna. A másik tény az, hogy itt nem egymástól független dallamokkal találjuk szembe magunkat, vagy nem egyetlen dallammal, mint pl. a regölés esetében, hanem egy hosszú ének*ciklussal*. S habár szövegi szempontból vannak e ciklusban betét jellegű tételek is,[3] zenei szempontból annyira összefüggő dalfüzért látunk, hogy arra kell gondolnunk, már a középkori összeállításban integrálódtak, egységes egésszé szerveződtek a különböző eredetű darabok. Csak igen régi összekapcsolás lehet a magyarázat például a tételek hangnemi egymásra hatására, vagy arra, hogy jellegzetes dallamfordulatok és ritmusképletek, sőt önálló refrének vándorolnak a különféle, de egységes hangulatba vont tételek között.[4] *(1. kottapélda, 80. o.)*.

Bár ilymódon szinte az énekciklus *egésze* tűnik megkomponáltnak, ugyanakkor mégis karakterisztikus különbségek mutatkoznak a dallam- és ritmuseszme, de főként a formaalkotás tekintetében. Vagyis *nem* egyszerre kialakult, hanem *utóbb* — igen régen — egységessé csiszolt ciklus az, melynek megkíséreljük elkülöníteni és azonosítani történeti rétegeit.

1. A szentiványnapi éneklés tartotta fenn az egyik leglazábban formált emléket abból a jellegzetes, félig recitáló, félig mondókaszerűen ütemes, monoton hangzású zenei nyelvezetből, melynek egységeiből a tavaszi kántáló szokások egy része is építkezik. A teljes variánsrendszer ismerete itt azt sugallja, hogy a laza formaváltozat nem strófából bomlott, hanem ellenkezőleg, strófa *előtti* állapotot őriz, s hogy az anyag hátterében a középkori iskola versmondási gyakorlata áll.[5] *(2. kottapélda, 81. o.)*

[3] Pl. a Virágok vetélkedése, vö. Marót Károly: Szent Iván...

[4] A teljes dallamokat lásd az MNT II. kötetében: 204. sz. (a), 260. sz. (b), 261. sz. (c), 268. sz. (d), 211. sz. (e), 228. sz. (f), 220. sz. (g), 230. sz. (h), 232. sz. (i), 271. sz. (j), 272. sz. (k).

[5] A dallamok teljes közlése: MNT II. 108. sz. (a), 102. sz. (b), 143. sz. (c), 146. sz. (d), 262. sz. (e). A strófaelemekhez, építkezési módhoz középkori analógiák kínálkoznak, lásd pl. Rajeczky Benjamin: Melodiarium Hungariae Medii Aevi I, Hymni et sequentiae. 2. kiadás, Budapest 1976, 239—241. (Laetabundus, különösen 2—6. vers), Pótkötet — Supplementband, Budapest 1982, 77—78. (In valle miseriae), liturgikus drámában: Coussemaker, E. de: Drames liturgiques du moyen âge. Paris 1861, 118. stb.

2. Archaikus európai, talán délszláv eredetű szertartásos ének maradványai élnek abban a lídes színezetű, hexachord hangkészletű párosító dallamban, melyhez távolabbi stílusrokon anyagot kínál a Nyitra-vidéki lakodalmas anyag (vö. 3a, 3d példákkal). Az ütempárokból lazán egybeszerkesztett hosszú sorok egymásutánját itt szakaszonként refrén tagolja. A refrén az előzmények variált ismétlése, ám négyszótagú zárómotívuma („Dicsérendő az Atya *e világon*") az előbb tárgyalt deákos köszöntő-technikára utal.[6] *(3. kottapélda, 82. o.)*

3. Nem áll messze hangzásában e párosítótól a Szentiváni éneklés leginkább egyházias szövegű, de templomi használatban jelenlegi tudásunk szerint sohasem szerepelt darabja, a „Jelenti magát Jézus" sem (3e példa). Szintén refrénes szerkezetű tétel, s az előbbi lídes párosítónak mintegy párhuzamos mixolídja. Ez a dallam, az előzővel együtt, stílusban rokon a 8. tónusú gregorián antifónák egyik csoportjával, és egy sor régi, ma főként Délkelet-Európában élő szertartásdallammal.[7] Természetesen nem gregorián átvételről van itt szó — Marót Károly még arra gondolt — hanem az összefüggésben a gregorián egyes alaprétegei, valamint az európai népszokásokban fennmaradt zenei anyag közötti *stílusazonosság* mutatkozik meg. Ennek az összefüggésnek *korjelző* értékét becsüljük nagyra.

4. Az ütempárok és refrénnel tagolt hosszú sorok mellett a Szentiváni Énekben szerepel néhány recitatív vagy félig recitatív jellegű darab, például az a laza kiáltásformula, melynek a búcsúi regölés három szép madárról szóló éneke is rokona, s melynek párhuzamai mind a gregoriánban, mind más nyugat-európai népek időszaki énekes szokásaiban kimutathatók.[8] *(4. kottapélda, 83. o.)*

5. Ugyanebből a kiáltásdallamból indul ki egy másik érdekes tétel, melyben a szabad ritmusú hívósorok után giusto refrén következik. A refrén középkori nyugat-európai típusú: dallama, s a magyar népzenében ritka, idegen ritmusa is a XIII. századi francia rondo-költészet sablonjaira emlékeztet.[9] *(5. kottapélda, 84. o.)*

6. Hasonlóképpen a XIII. századi francia rondo-virelai-ballade-anyagban találjuk zenei stílusanalógiáját az ünnep legjellegzetesebb refrénjének, zenei és szövegi jeligéjének („Selyem sárhajú..."). Néhány esetben ez is recitált hívósorokhoz kapcsolódva jelenik meg.[10] *(6. kottapélda, 85. o.)*

7. E refréndallammal többféle közjátékanyag kerül kapcsolatba, így félig-meddig ütempáros, mondókaszerű dallamok is. Közülük a „Tüzit megrakatjuk" kezdetű tétel még az ünneplők eredeti (a középkorban külföldön regisztrált) szertartásos elhelyezkedését is megénekli.[11] *(7. kottapélda, 86. o.)*

8. A tűzgyújtásnak talán legépebben maradt tétele a *Rózsafa nem magos* (Magos a rutafa, Szentiváni tiszta búza, Mely magos volt a fa), vagyis a főcselekményt, a tűzugrást

[6] Hogy példánkban a dallamok közös hangjai érvényesüljenek, a mixolíd darabokat *á*, líd variánsaikat *g* finálissal adtuk. A tételek teljes közlése: MNT II. 228/I. sz. (a), 232. sz. (b), 233. sz. (c), MNT III/A (Lakodalom. Sajtó alá rendezte Kiss Lajos, Budapest 1955) 25. sz. (d), Psalterium Blasii, Országos Széchényi Könyvtár Cmae 128, fol. 135^{v}, (e), Pálos Antifonale, Zágráb, Székesegyházi Könyvtár MR 8, fol. nélkül (f), ugyanaz a kézirat fol. nélkül (g).

[7] Lükő Gábor: Zur Frage der Musikkultur in der slawischen Urzeit. Studia Slavica 1964, 237—289.; Szendrei Janka: Megfigyelések a formafejlődés kérdéséhez nyolcadik tónusú antifónadallamokban. Magyar Zene 1971, 78—86. További példák a magyarországi antifonálék készülő forráskiadásában. (Lehetséges, hogy a *Jelenti magát*... eredeti funkciója a napfordulós ünnepnek az egyházi év körébe való finom beiktatása volt. Ez az ének tartalmában az egyházi év forgását a természet változásaival hangolja össze. Valószínű, hogy felsorolásában valaha a „nyári fordulópont" is szerepelt. Erre utal, hogy Ghymesen Manga János még felvehette az éneket *„Tüzit megrakatta"* kezdettel is, vö. MNT II. 232. sz.).

[8] MNT II. 208. sz. (a), MNT II. 855. sz. 3. jelenet (b).

[9] MNT II. 222. sz. (a), 273. sz. (b), 274. sz. (c), 275. sz. (d), 276. sz. (e), Gennrich, Friedrich: Rondeaux, Virelais und Balladen I—II. Dresden 1921—1927, I: 335. sz.

[10] Eredetileg ez is alighanem szóló és közös ének váltakozása, vö. MNT II. 272. old. megjegyzését. A példa adatai, teljes közlés: MNT II. 225. sz. (a), MNT II. 226. sz. (b). Az idevágó, zeneileg hasonló középkori francia anyagról lásd Gennrich idézett művét. A jelen példához különösen: II. kötet, 18.

[11] MNT II. 214/II. sz. A rendezett elhelyezkedésről: Dömötör Tekla: Naptári ünnepek... 150—151.

kísérő párosító ének. A Magyar Ilonára hivatkozó refrén kanyargó, imbolygó dallama itt többnyire fríges színezetet kap, s zeneileg összehangolódik az előzőleg ismételgetett, olykor belső bővítésekkel kiszélesített ütempáros anyaggal.[12] *(8. kottapélda. 87. o.)*

9. E párosító ének más változatában új, a datálásban biztos pontot jelentő refrén kapcsolódik a neveket hangoztató ütempárhoz. E refrén szövege: „Virágom, véled elmegyek, virágom, tőled el sem maradok".[13] Ugyanez a refrén a virágok vetélkedéséről szóló, betét-jellegű énekben is, mely a szertartásban az összegyűjtött növények tűzredobását kíséri.[14] Vándor-refrén tehát,[15] bár a vetélkedő szöveg és e refrén ugyanígy összekapcsolva jelenik meg, lényegében ugyanezzel a dallammal a lakodalmi szertartásokban is. (Vö. 9b példa.) Mind a vetélkedő, mind a refrénszövegnek igazolt a középkori eredete, sőt a refrénben egy középkori virágének hosszú utóéletét mutatja ki az irodalmi kutatás.[16] A refrén egy másik szövegváltozata („szerelmes virág"+„kincs, kincs" motívum)[17] a század elején még a nyelvterület másik végén, Udvarhely megyében is együtt élt dallamunkkal, egy balladai vonásokat is hordó szép párosító tanúsága szerint.[18] Mind a funkcionális megoszlás, mind a földrajzi elterjedés alátámasztja tehát a középkorra datálást és a műfaji meghatározást. A *zenei* jellegzetességek közül a stabil pontokat igen nagy szabadsággal körüljáró sajátos dallamvezetés és a hangnemi-formai képlékenység utal a középkorra. Ezen belül azonban sajátos magyar tradícióra mutat a virágének-refrénnek a későbbi ún. Rákóczi-dallamkörhöz tartozó hangzása.[19] *(9. kottapélda, 88. o.)*

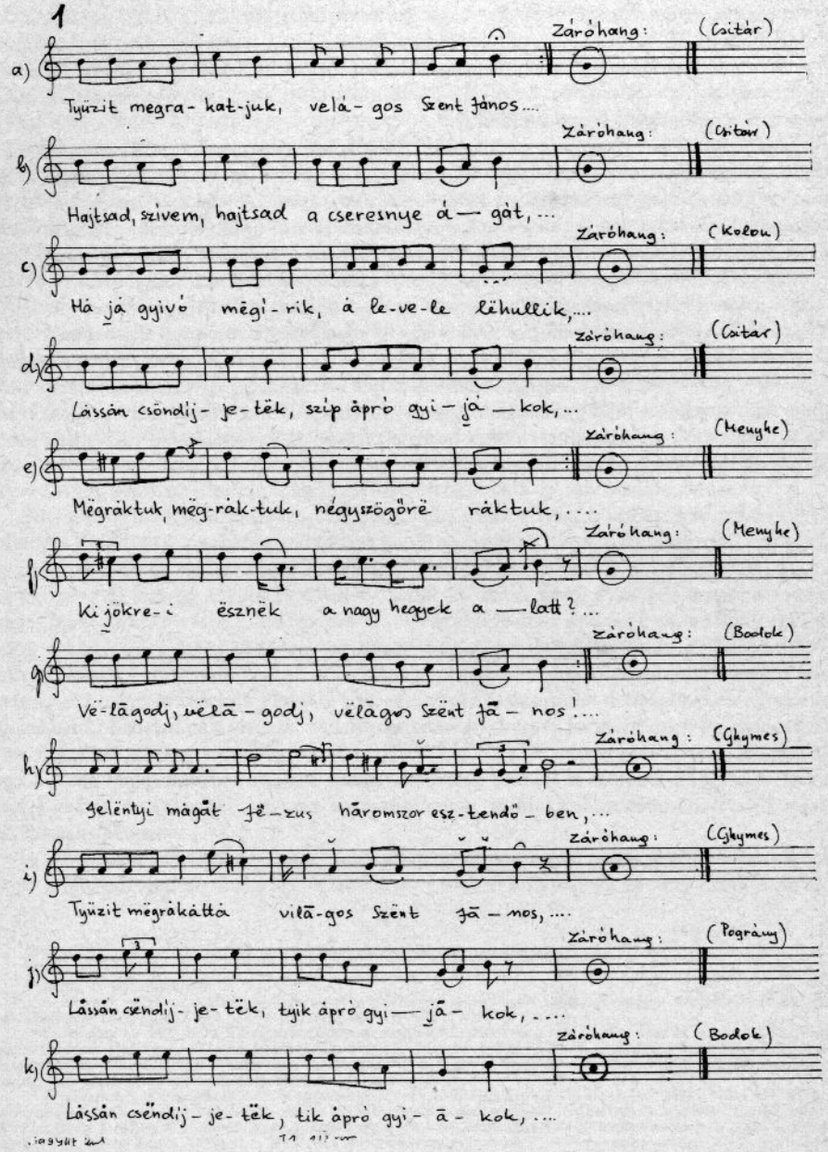
Sorra véve tehát a Szentiváni Ének (éneklés) zenei anyagát, abban *elsősorban* olyan archaikus szokásdallamokat figyelhettünk meg, melyekhez balkáni és gregorián párhuzamokat találtunk. E párhuzamok nem leszármazás jelei, hanem a háttérben lévő közös alappal magyarázandó stílusrokonságot fejezik ki. Ez a réteg a szokás legrégibb zenei rétege, mely az első írásos említéseknél jóval korábbra utal. *Második* csoportnak tekinthetjük a középkori deákos szöveg- és dallamkultúra emlékeit, valamint az európai időszaki népszokások néhány zenei sztereotípiáját, például recitatív formuláját. Végül *harmadsorban* középkori énekelt világi líránk, szerelmi költészetünk, a virágénekek nyomaira bukkantunk. Emezeknek elegáns és változatosan szervezett formája annyira meggyőző, hogy mögötte gazdag szertartásos társasjáték körvonalai derengenek. Nem lehetetlen, hogy e réteg kialakításában egykor tudatos művészi munka is szerepet kapott. A Szentiváni Éneklés virágénekei ugyanis nyugat-európai mintákkal összhangban álló hazai alakításnak látszanak.

Az elemzett népszokás egyik legszintetikusabb emléke zenei művelődésünknek Benne a régi európai népkultúrák és a magyar paraszti közösségek éppúgy helyet kaptak,

[12] MNT II. 239. sz. (a), 240. sz. (b), 248. sz. (c), 250. sz. (d), 280. sz. (e).
[13] MNT II. 245. sz.
[14] MNT II. 254—259. sz.
[15] A *Virágok vetélkedése* témának nem szerves velejárója, vö. Vargyas Lajos: A magyar népballada és Európa I—II. Budapest 1976, II. 675—9., ahol a refrén nélküli verziók is közölve vannak.
[16] Szövegileg az 1495 előtt följegyzett „Soproni virágének" viszonylag közeli változatáról van szó. Lásd Házi Jenő: A soproni virágének. Magyar Nyelv 1929, 88—91; Molnár József—Simon Györgyi: Magyar nyelvemlékek, Budapest 1976, 107.; Eckhardt Sándor: Az utolsó virágének. Minerva 1930, 30—52, vö. Kodály Zoltán: A magyar népzene. A példatárt szerkesztette Vargyas Lajos. Budapest 1973[8], 78.
[17] A palócvidék lakodalmasai között ennek a refrénnek további változatai is élnek (vö. MNT III/A, 240/II. sz., 239/II. sz.). A köztük megfigyelhető erős tonális különbségek nemcsak az anyag tekintélyes kora miatt érthetők, hanem egyben nyilván a refrén különböző zenei összefüggésekben való megjelenésével is kapcsolatosak. A *„Kincs, kincs"* refrénhez: Szabolcsi Bence: Adatok a XVI—XVII. századi magyar irodalom- és zenetörténethez. Új Zenei Szemle 1952, III/3.; 11—13; V. Kovács Sándor: Egy virágének szövegtörténetéhez. Irodalomtörténeti Közlemények 1964, 208.
[18] Vö. 9e példa, valamint Kodály Zoltán: A magyar népzene... 80.
[19] A dallamok adatai, teljes közlésük: MNT II. 254. sz. (a), MNT III/A 312., 313., részletek a 276. számból (b), MNT III/A 239/II. sz. (c), MNT III/A 240/II. sz. (d), MNT IV. (Párosítók. Sajtó alá rendezte Kerényi György, Budapest 1959) 605. sz. (e). A „Rákóczi dallamkör" leírása példákkal: Dobszay László: Magyar zenetörténet. Budapest 1984, 183—190.; Dobszay László: A magyar dal könyve. Budapest 1984, 562. Vö. még Kodály Zoltán: A magyar népzene... 79: virágének lakodalmas funkcióban (Cipellőszájú kevély menyasszony).

mint ahogy a világi magasművészet — a főúri udvari kultúra, az egyházi műveltség, az iskolai zeneélet — is résztvett alakításában és hosszú ideig fenntartásában is. Hasonlóképpen szintetikus gazdag *zenei* formavilágában (recitatív, mondókaszerű, refrénes, kiáltó, szabad melodikus stb. formák), a különféle előadásmódok összeérlelt váltogatásában, s zenetörténeti összetevőiben is.

Így tehát a zenei vizsgálat — a néprajzi és irodalmi elemzéssel együtt — ismét nagy valószínűséggel datálni tud egy hagyomány-anyagot, mégpedig úgy, hogy a hasznos, de esetleges írásos feljegyzéseket helyes megvilágításba helyezi. A szokás egyes elemei nyilvánvalóan éltek már hazánkban a középkor kezdetén, majd újabb elemekkel gyarapodva s egy egységesítő folyamatban kicsiszolva talán már túl is jutottak virágkorukon akkor, amikor először kerültek írásos említésekbe. S ezen nem is csodálkozhatunk, hiszen a korai középkorból teljességgel hiányoznak azok a dokumentum-típusok, melyek helyt adhatnának az efféle regisztrálásnak. Az írásos feljegyzések, bármennyivel megbízhatóbbnak tűnhetnek is, esetlegességükben éppannyi bizonytalanságot rejtenek, mint a szájhagyomány időtlennek látszó anyaga. Csak mindkét forrásanyag egyidejű, figyelmes vizsgálata segít minket a tájékozódásban. Egy olyan vizsgálat, melyet Kodály ihletése nyomán a magyar iskola magáénak vall, s melynek meggyőző eredményeit bőségben megtaláljuk éppen Vargyas Lajos munkásságában.



1

a) Tyüzit megra- kat-juk, velá- gos Szent János....

Záróhang: (Csitár)

b) Hajtsad, szívem, hajtsad a cseresnye á— gát, ...

Záróhang: (Csitár)

c) Há já gyivó mëgí- rik, á le-ve-le lëhullik,....

Záróhang: (Kolon)

d) Lássán csöndíj- je- tëk, szíp ápró gyi- já — kok, ...

Záróhang: (Csitár)

e) Mëgráktuk, mëg-rák-tuk, négyszögörë ráktuk, ...

Záróhang: (Menyhe)

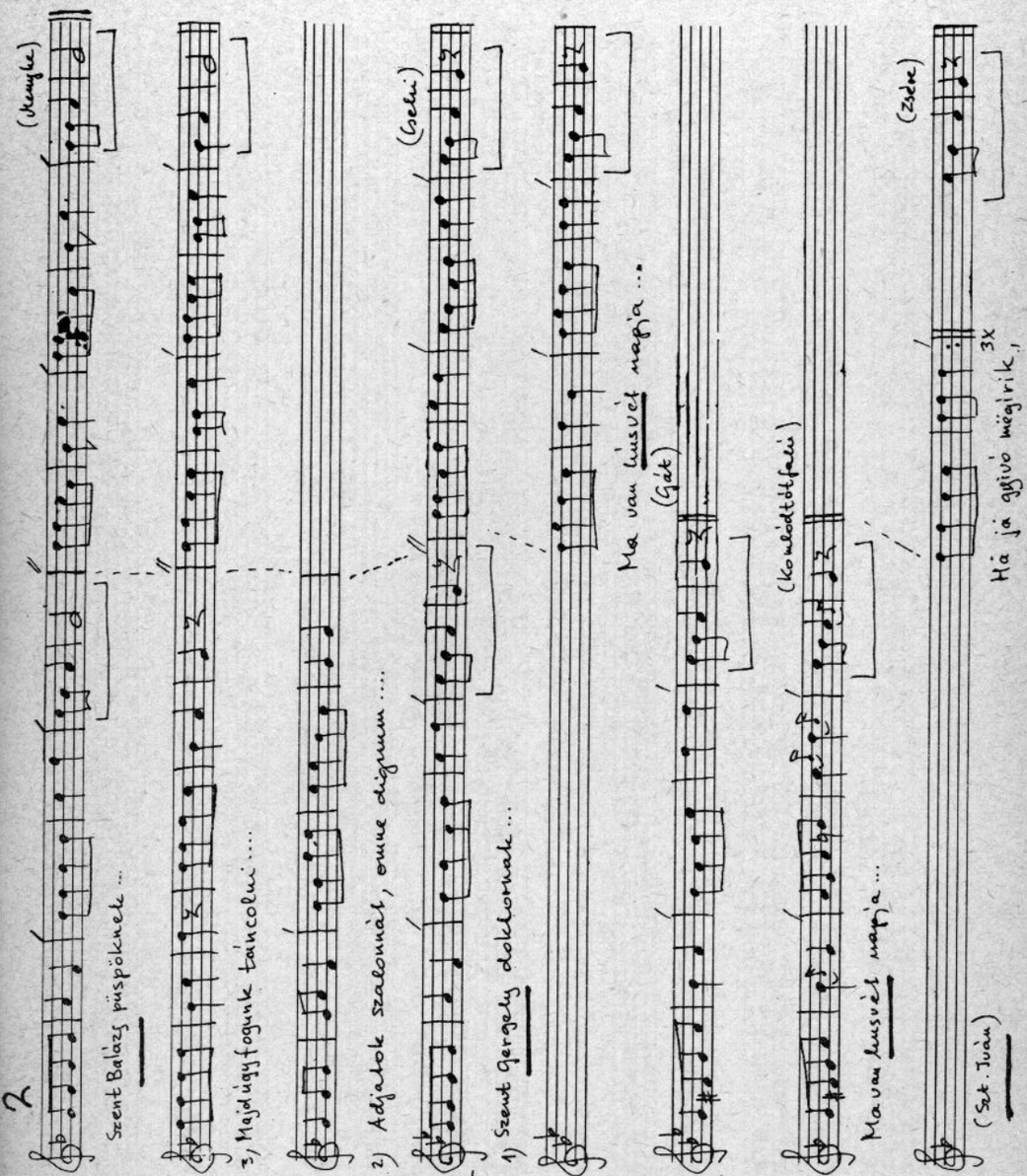
f) Ki jökre- i ësznëk a nagy hegyek a — latt? ...

Záróhang: (Menyhe)

g) Vë-lāgodj, vëlā - godj, vëlāgos Szënt Jā - nos!...

Záróhang: (Bodok)

h) Jelëntyi mágát Jë-zus hāromszor esz-tendö - ben, ...



Záróhang: (Ghymes)

i) Tyüzit mëgrákáttá vilā-gos Szënt Jā - nos, ...

Záróhang: (Ghymes)

j) Lássán csëndíj- je- tëk, tyik ápró gyi — jā - kok, ...

Záróhang: (Pográny)

k) Lássán csëndíj- je- tëk, tik ápró gyi- ā - kok, ...

Záróhang: (Bodok)

2

a) Szent Balázs püspöknek ... (Menyhe)

b) 3) Majdúgyfogunk táncolni ....

2) Adjatok szalonnát, omne dignum ....

(Csehi)

c) 1) Szent Gergely doktornak ...

Ma van húsvét napja ...

(Gát)

d) Ma van húsvét napja ...

(Komlódtótfalú)

e) (Szt. Iván)

Há já gyivó mëgírik, 3x

(Zsére)

3

a) (Menyke)

Ki jökre-i ësznëk a nagy hegyek a— latt? ... R) Dicsérendő az Atya ë vi-lá — gon.

b) (Ghymes)

Tyüzit mëgrákáttá vilāgos Szënt Jā-nos. R) Fe-hír hájú Mágyár Ilo-ná,
há-jān föllyű gyöngyko-szorú, gyöngy.

c) (Ghymes)

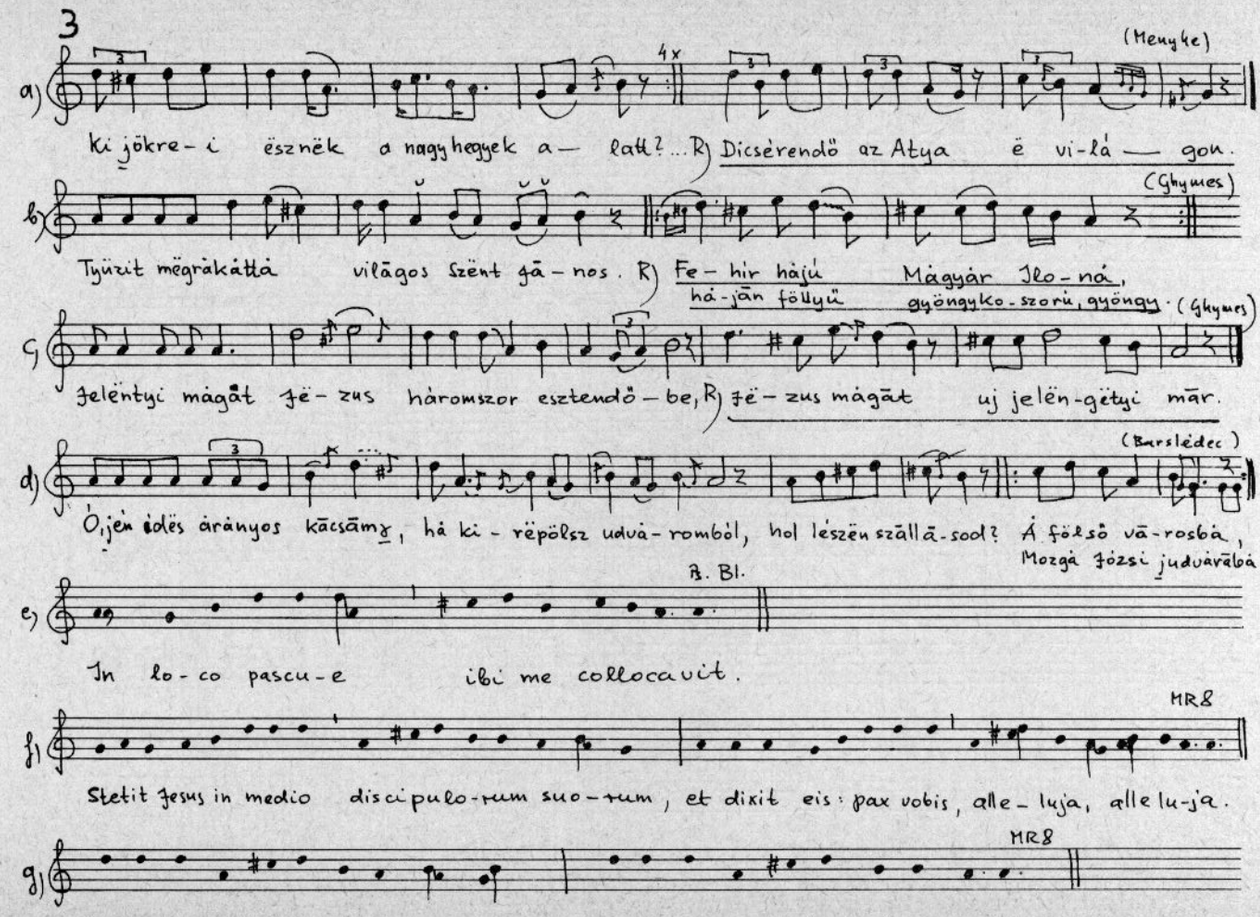
Jelëntyi mágát Jë-zus háromszor esztendő-be, R) Jë-zus mágāt uj jelën-gëtyi mār.

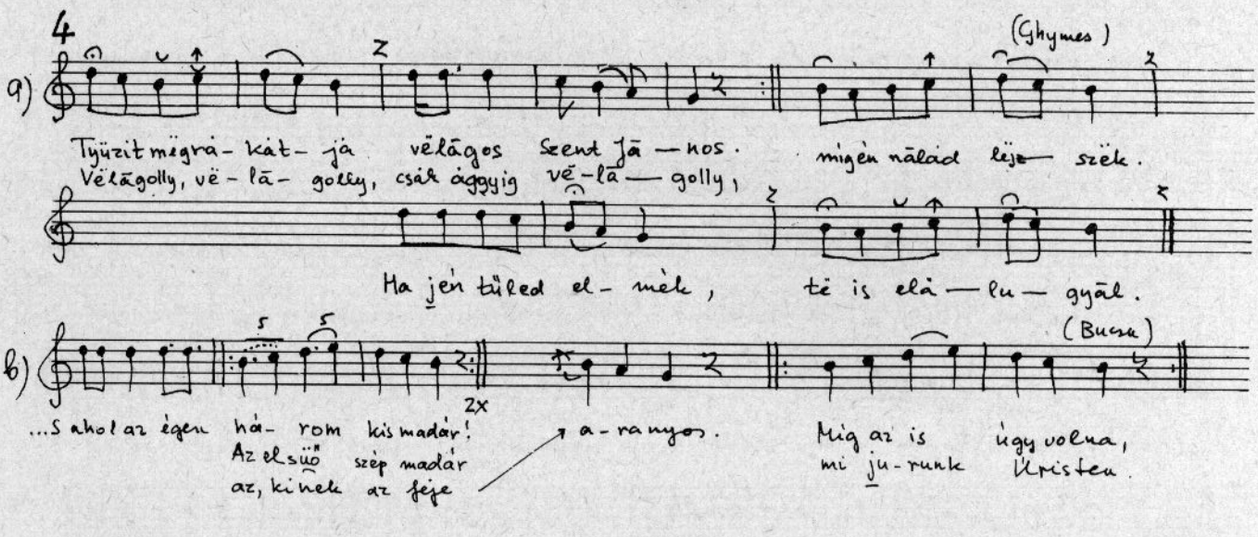
d) (Barslédec)

Ó, jén idës árányos kācsāmy, há ki-rëpölsz udvá-romból, hol lészën szállā-sod? Á fölső vā-rosbá,
Mozgá Józsi judvárābá

e) B. Bl.

In lo-co pascu-e ibi me collocavit.





f) MR8

Stetit Jesus in medio discipulo-rum suo-rum, et dixit eis: pax vobis, alle-luja, alle lu-ja.

g) MR8

Dominus in templo sancto su-o, dominus in celo, alle-lu-ja.

4

a) (Ghymes)

Tyüzit mëgrá-kát-já vëlāgos Szent Jā — nos. mígén nālád lëjz — szëk.
Vëlāgolly, vë-lā-golly, csák ággyig vë-lā — golly,

Ha jén tüled el-mék, të is elá — lu — gyāl.

b) (Bucsu)

...S ahol az égen há-rom kis madár! a-ranyos. Míg az is úgy volna,
Az elsüö szép madár mi ju-runk Kristen.
az, kinek az féje

5

a) Poco rubato — Tempo giusto — (Kolon)

Mëggyulándó Bálkó Pistá-nák köházá ! R) Ójtsuk, ójtsuk, jáj, në hágyjuk szëgínyë-két!

b) Poco rubato — T.giusto — (Kolon)

Há jén vó-nik á budáji nëmës ásszony, ki-söp-re-nim a bu-dá-ji nágypiá-cot.

c) 3x — (Ghymes)

Ha jén vol-nék a buda-i nemes asszony, elsöp-re-ném a budai nagy pia-cot,

Ha ja tü-kör nem ha-zudna, én-ná-lamnál szebb sem volna, jobb sem volna.

d) (Bodola)

Ha én vónék a bu-dari nemes-asszony, kisöpre-ném tiszta búza nagy pia-cát .....

e) (Gente)

Ha én vónék nagybuda-i nëmës asszony, ...

f) BNat. 12786.

R) Ain-si doit on al-ler a son a-mí.

6

a) (zsére)

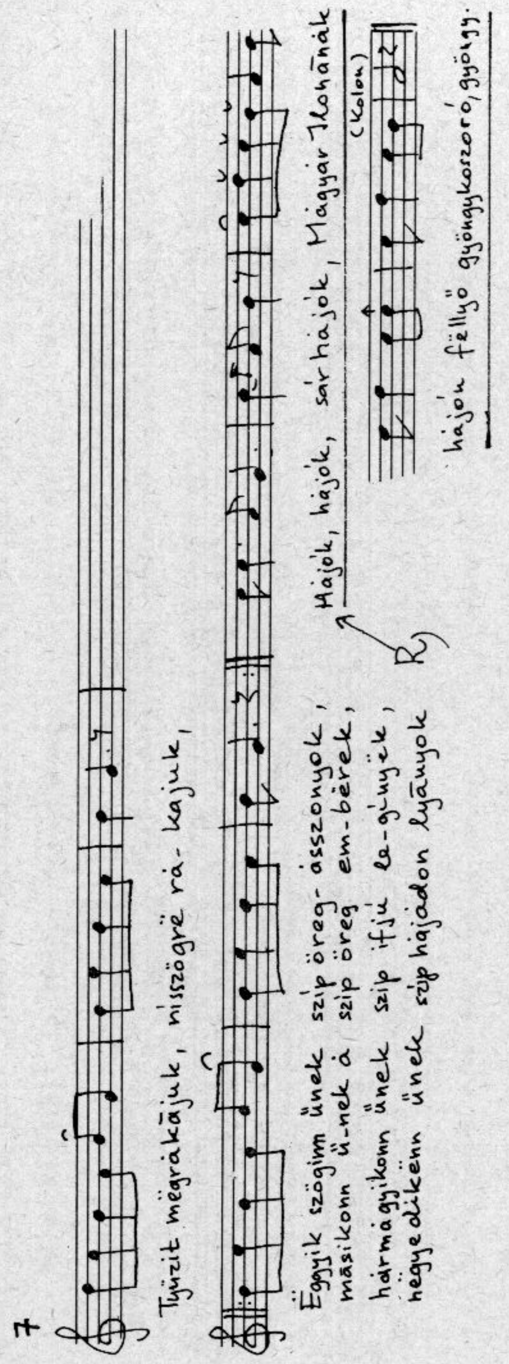
Ki lo-vá-ji vánnak á nágy hëgyek álátt? Oh is oh vánnak á szóród józsefé.

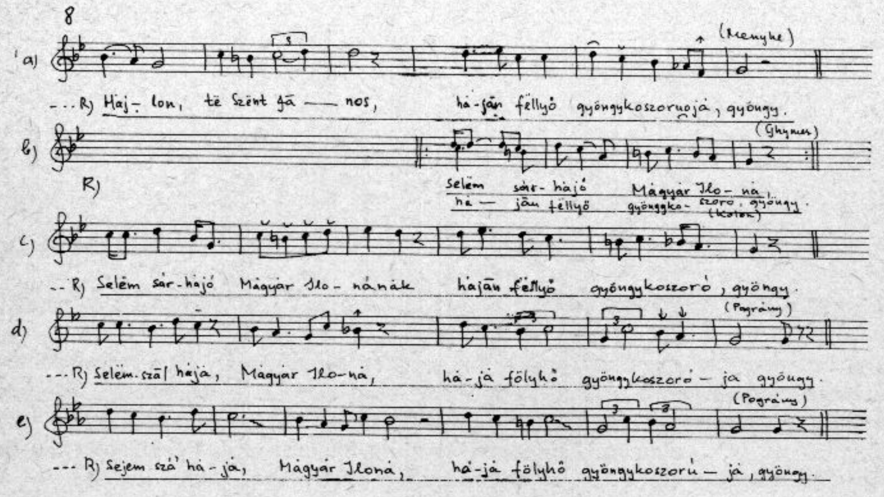
R) Selëm sárhájú Mágyár Iloná-nák hájón félyhő gyöngykoszorú, gyöngy

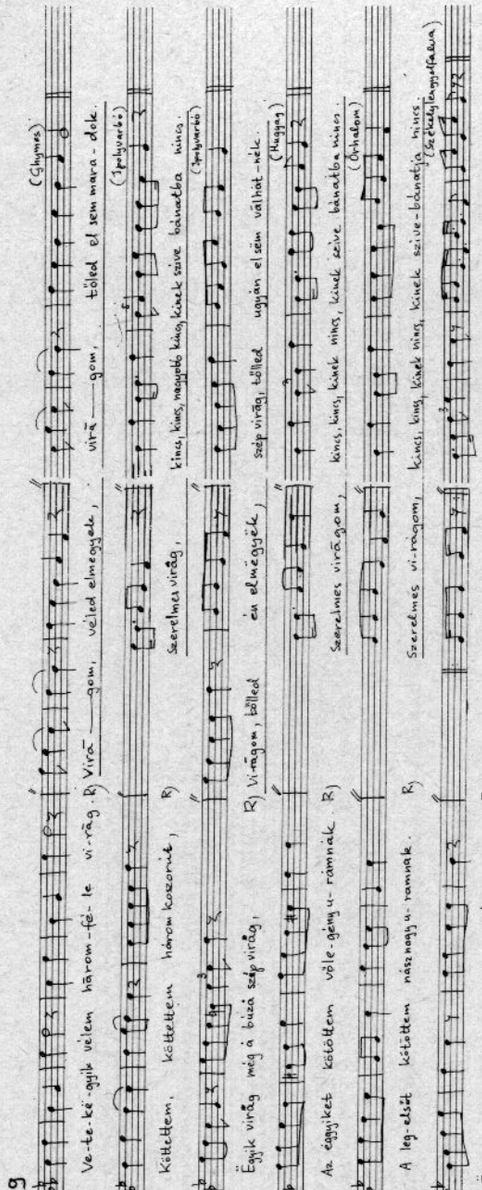
b) (Kolon)

Ki lovája vánnak á nágy hëgyek álátt? De joh is oh vánnak á Bálkó Mihá-lé.

R) Selëm sárhájó Mágyár Ilo-nánák hájón féllyő gyöngykoszorú) gyöngy.


7
Tüzit mëgrakäjuk, nisszögrë rá- kajuk,
Ëggyik szögim ünek szip öreg- asszonyok,
másikonn ü-nek à szip öreg em-berek,
härmägyikonn ünek szip ifjú le-gényëk,
hegyedikënn ünek szip hajadon lyányok
R)
Hajók, hajók, sár hajók, Magyar Ilonának
(Kolon)
hajón fëllyö gyöngykoszoró, gyöngy.


8
(Menyhe)
a)
--- R) Haj- lon, të Szent Já — nos, há-ján fëllyö gyöngykoszorujá, gyöngy.
(Ghymes)
b)
R)
Selém sár- hajó Magyar Ilo- ná,
há — ján fëllyö gyönggko- szoro, gyöngy.
(Kolon)
c)
--- R) Selém sár-hajó Magyar Ilo- nának hajän fëllyö gyöngykoszoró, gyöngy.
(Pográny)
d)
--- R) Selém-szál hajá, Magyar Ilo-ná, há-já fölyhö gyöngykoszoró - ja gyöngy.
(Pográny)
e)
--- R) Sejem szá' há-já, Magyar Iloná, há-já fölyhö gyöngykoszorú — já, gyöngy.



VIKÁR LÁSZLÓ:

TÖRÖK ELEMEK A VOLGA—KÁMAI FINNUGOROK ZENÉJÉBEN

Minthogy a Szovjetunióban élő finnugorok kivétel nélkül szlávok vagy török nyelvű népek szomszédságában, sőt helyenként velük egybevegyülve élnek, egészen természetes, hogy a huzamos együttélés kölcsönösen mély nyomokat hagyott valamennyi nép kultúrájának kialakulásában és szüntelenül formálja mai életüket is.

A finnugor nyelvű népek zenei hagyományába vegyült török elemekre leginkább e két kultúra helyszíni és beható tanulmányozása deríthet fényt. Hangsúlyozni kell mind a helyszíni, mind a beható kutatás szükségességét, mert tapasztalataink szerint sem az egyik, sem a másik nélkül nem juthatunk a nemzetközi összehasonlító kutatás szempontjából is elfogadható eredményekre.

A kiadott gyűjtemények — bármilyen pontosak — soha nem érnek fel az élő valósággal. A papíron rögzített adat halvány és pillanatnyi mása csupán az életnek. A kellő tapasztalattal rendelkező népzenekutató tudja igazán, mily nagy különbség van egy leírt és egy hangzó dallam között. A kottaírás fogyatékossága, egy gyűjtemény összeállítójának egyéni ízlése, a dallam megszólaltatását kiváltó ok, az előadás egyéni árnyalatai, sőt a zenét körülvevő környezet érzékelésének hiánya mind olyan tényező, amely elengedhetetlenné teszi a kutatók személyes, helyszíni jelenlétét egy-egy zenei stílus lényegének megismerésekor.

Beható tanulmányozás alatt pedig nemcsak egy adott kisebb közösség (család, falu, járás stb.) zenei életének mélyreható vizsgálatát, hanem azt az időigényes munkát is értjük, amely széles területen teszi lehetővé az összevetést, hiszen a kontroll alapvető feltétele mindennemű tudományos vizsgálatnak.

DALLAMI SAJÁTOSSÁG

A finnugor nyelvű népek zenéjének gyűjtése és tanulmányozása során legszembetűnőbb talán a dallamok sokfélesége. Könnyen érthető, hogy az egymástól többezer kilométerre élő népcsoportok dalai inkább eltérő, semmint hasonló jegyeket viselnek magukon. Az azonban meglepő, hogy néhány esetben a közvetlen szomszédok körében, sőt az egy nyelven beszélő közösségek zenéjén belül is milyen nagyok a különbségek. (Sokatmondó tény lehet ugyanakkor, ha két, egymástól távol élő nyelvrokon nép zenei hagyományában viszont hasonló jelenségeket tudunk tömegesen kimutatni.)

A volga—kámai finnugorok: a votjákok, a cseremiszek és a mordvinok dallamainak változatosságát mindenekelőtt az ősi finnugor és a hozzájuk dél és kelet felől érkező török zenei elemek keveredése hozta létre, melyet kétségkívül elősegített a mindkét félre jellemző egyszólamúság. Ha ehhez hozzávesszük, hogy az adott térségben jelentős számú szláv lakosság is él, még világosabbá válik a kölcsönhatások bonyolult láncolata, a zenei

stílusok páratlanul gazdag együttléte. Jól mutatja ezt, hogy pl. a Baskír ASZSZK északi területén, a Janaul és a Tatisli járás több tucat falujában élő votjákok, a tatár-földi Kamszkoje Usztye járásban, ott, ahol a Volga a Kámával találkozik, az ún. karatajmordvinok, vagy a hegyi és a dél-erdei cseremiszek a Kozmogyemjanszk, a Jelaszi, a Zvenyigovo, a Morki és a Hlebnyikovo járásban, de még az attól északra fekvő területeken is csupa pentaton dallamot énekelnek, holott a pentatónia elsősorban a török és nem a finnugor nyelvű népek tipikus hangkészlete.

Röviden bár, szólni kell itt a pentaton dallamok két alapvető sajátosságáról. Az adott térség zenei hagyományában félhangos és félhang nélküli (hemiton és anhemiton) pentaton dallamok egyaránt nagy számban előfordulnak. De míg az előbbiek szinte kizárólag dúr, az utóbbiak dúr vagy moll jellegűek is lehetnek, akár többféle záróhanggal. Dallamsorok vagy egyes motívumok magasabbra vagy mélyebbre történő áthelyezése következtében pedig előfordul, hogy egy dallamon belül két, világosan megkülönböztethető ötfokú hangsor van jelen. Mindevvel természetesen távolról sem akarjuk azt mondani, hogy a pentatónia főként csak a török és rajtuk keresztül a velük szomszédos finnugor népek sajátja. Az ötfokú hangkészlet — ez közismert — a világ valamennyi földrészén egymástól függetlenül is előfordul. (Vö. Karataj-mordvin dallam, Hungaroton LPX 18087—89., No. 9.)

SZERKEZETI SAJÁTOSSÁG

Tartalom és forma két, egymástól el nem választható fontos jegye minden műalkotásnak. Egyik sem létezik a másik nélkül. Döntő szerepet játszanak minden mű keletkezése, élete és átalakulása folyamán. Tartalom és forma szükségszerű együttléte szempontjából még az egyén, átgondolt, tudatos vagy a tömegek ösztönös, szinte magától létrejött alkotása között sincsen különbség.

Az „északi" finnugorok epikus népköltészetének nagy részét egy-két soros, motívumismételgető dallamok hordozzák, olyan dallamok, amelyek a bennük található szerény hangkészlet következtében meglehetősen szűk hangterjedelemben mozognak. Másként szólva: nem jellemző rájuk a nagy és határozott irányú dallamívek használata. A török nyelvű népek körében viszont ennek éppen az ellenkezőjét találjuk. A példák sokaságában a szüntelenül mozgó dallam nagy s leginkább ereszkedő vonalú ívet ír le. Többnyire magas fekvésben indul az ének s ha nem is szabályosan, de a végére legalább egy oktávval mélyebbre száll alá.

Ez a nyugat-európai dallamvilágban meglehetősen ritka építkezés minden bizonnyal összefüggésben van nyelvi sajátosságokkal is, valamint avval a puszta ténnyel, hogy az előadó felfokozott érzelmi állapotban s ezért magasan, nagy hangerővel kezdi énekét. A dallamvonal süllyedése számos esetben egészen szabályos alakot ölt. Egy-egy motívum, sor vagy sorpár, követve a felhangok akusztikai rendjét, négy-öt hanggal mélyebben vagy magasabban megismétlődik. Ez a — műzenéből is jól ismert — kvint/kvart-válasz, mint kiderült, ott a leggyakoribb, ahol a finnugor hegyi cseremiszek és a török nyelvű virjal-csuvasok találkoznak. Helyszíni kutatások nélkül az effajta dallamok földrajzi elhelyezkedését nem tudtuk volna meghatározni, pedig a jelen esetben ez sokatmondó tény. (Vö. Hegyi-cseremisz dallam, Hungaroton LPX 18087—89., No. 55.)

ELŐADÁSI SAJÁTOSSÁG

Régi hiányossága népzenekutatásunknak, hogy a dallamok és szövegek gyűjtése és rögzítése során mindmáig nem fordított kellő gondot az előadás jellegzetességeire, körülményére. Dallam-tízezrek birtokában sem tudjuk igazán, hogy melyek a hagyományos

előadás sajátos jegyei. A fel nem jegyzett adatok hosszú sorából néhányat említsünk csupán: mennyire volt spontán az előadás, ülve, állva vagy valamely mozgás kíséretében énekelt, játszott-e a megkérdezett (ez ti. döntő lehet a dallam helyes ritmusának megállapításakor), volt-e a dalnak valamilyen meghatározott helye, szerepe a közösség életében, milyen megjegyzéseket fűzött előadásához, kitől tanulta stb.? És mindezeken túl, mennyi apró hang szállt el a levegőben, addig, amíg nem volt megfelelő gép mindezek rögzítésére. Hiszen — jól tudjuk —, az egyszeri, megismételhetetlen változatokat, rögtönzéseket vagy akár a hangszínt nem lehet azonnal, hallás után leírni. Márpedig éppen ezek az apró eltérések adják az egyéni előadás lényegét, ezek biztosítják a népdalok szüntelen megújulását.

A törökös zenei elemek sorában külön kell szólni az egyes főhangokhoz kapcsolódó díszítésekről, amelyek pl. a baskíriai votjákok dallamaiban ma is gazdagon jelentkeznek. Nem kétséges, hogy ezt a fajta éneklést és az ilyen jellegű dallamokat a finnugorokhoz tartozó votjákok a török nyelvű szomszédaiktól, a kipcsák-török ágat alkotó baskíroktól és kazányi tatároktól vették át az évszázadok folyamán. Ebben a stílusban a szöveget hangsúlyozó, ún. szillabikus éneklés helyett, maga a dallam és annak nagy gonddal történő előadása lép előtérbe s ezáltal nagyobb szerepet kap, mint a szöveg. Ez esetben nagy fontosságot nyer az egyéni díszítőképesség és a zenei képzelőerő. A török népekkel egyáltalán nem vagy csak alig-alig érintkező obi-ugoroknál éppúgy, mint a balti finnugorok dallamaiban nincs helye a szövegtelen díszítéseknek. Délen és keleten viszont éppen fordítva. Kevés az olyan hang, amelyet nem ölel körül hajlékony díszítések rövidebb-hosszabb, halkabb vagy hangosabb füzére. A tatár és a baskír „uzun köj" (hosszú dal) elmaradhatatlan része az énekes találékonyságától függő ornamentika. Ez a hallgatóságra is mindig nagy hatást gyakorló előadás azután fokozatosan tért hódított a szomszédos finnugoroknál is. (Vö. baskíriai votják dallam, Hungaroton LPX 18087—89., No. 33.)

A török nyelvű népek dallami, szerkezeti és előadásbeli sajátosságai külön-külön is kimutathatók a velük szomszédos vagy valaha velük szomszédságban élt finnugoroknál. Még szembetűnőbb azonban, ha ezek a jegyek mind együtt jelentkeznek. A rendelkezésünkre álló népzenei adatok arról tanúskodnak, hogy a finnugor népek közül a cseremiszek és a magyarok zenéjében mutatható ki a legtöbb törökös elem, s éppen ez az, ami összekapcsolja őket. További kérdés, hogy mindez hogyan egyeztethető össze térben és időben.

A nemzeti sajátosságok összegyűjtésének és tanulmányozásának kezdetén mindenki elsősorban a saját népének értékeit igyekszik feltárni. Előbb vagy utóbb azonban eljön az idő, amikor a közeli, sőt a távolabbi környezetet is érdemes bevonni a kutatásba, mert csak a nagyobb összefüggések ismeretében alakíthatjuk ki a valóság objektív képét. Ki-ki a maga, sajátos szempontjai szerint közelíti meg a másikat, de a tudomány végül is a sokoldalú vizsgálat eredményeiből nyer legtöbbet. Látványos sikerekkel még nemigen büszkélkedhetünk, de néhány jele van már annak, hogy finnugorok, törökök és szlávok komoly érdeklődést mutatnak egymás zenei múltja iránt s megértik, hogy a másik nélkül a magukét sem ismerhetik meg igazán!

Magától értetődik, hogy egyelőre a közös elemek sokasága zavarja a tisztánlátást s szinte biztosra vehető, hogy az eltérő földrajzi és történelmi körülmények következtében a hatások és átvételek mértéke is igen különböző. A legjárhatóbb út — úgy látszik — a tudományágakat egyesítő komplex, továbbá a nagyobb tájegységeket vizsgáló areális kutatások felé vezet. Mi is erről győződtünk meg az alatt a 22 év alatt, amikor a Volga—Káma—Belaja térségének mintegy 300 falujában, hat különböző finnugor és török nyelvű nép között kerestük a közös múlt zenei emlékeit.

GRABÓCZ MÁRTA:

A '80-AS ÉVEK KOMPOZÍCIÓINAK JELRENDSZERE

JEGYZETEK MÁRTHA ISTVÁN HÁROM MŰVÉRŐL

Azóta, hogy a 20. század első évtizedeiben az „izmusok" születése meghonosította a művészcsoportosulások kialakulását, az alkotóknak — Tom Wolfe szavaival[1] — „felekezetekbe", érdekszövetségekbe való tömörülését (mely jelenséget az 50-es évektől az amerikai művészet termelte újra), a 70-es évek végéig szinte csak úgy beszélhettünk egyes alkotókról, zeneszerzőkről, vizuális művészekről, hogy mindenekelőtt „felekezeti" hovatartozásukat határoztuk meg.

Ma új jelenségnek lehetünk tanúi: a 70-es—80-as évtizedfordulón ismét feltűnnek olyan fiatal művészek, zeneszerzők, akik nem hajlandók többé *egyetlen* „felekezeti hittételre" — mint például az indeterminizmusra, koncept art-ra, processz art-ra — feltenni életüket. Az egyetlen eszme, lázadás és tárgy mellett való határozott állásfoglalás helyett szüntelen identitás-keresésben, azonosulás-vágyban vannak: állandóan kutatják azt a műfajt, művészi közeget és formát, amely generációjuk életérzésének legmegfelelőbb közvetítője, keresik azt a művészi tárgyat-témát, amellyel leginkább azonosulhatnak, azt az alakot, melyben önmagukat leghívebben felismerik.

Egyfajta romantikus magatartás ez, melyet a vizuális művészetek teoretikusai „új szubjektivizmus", „új érzékenység" meghatározással illetnek.[2] Ez a megnevezés különíti el a művészi személyiség szerepének 80-as évekbeli megnövekedését, a befelé fordulás, a lelki-érzelmi-indulati töltés új megjelenését a 60-as—70-es évek kollektív és expanzív, azaz a gyakorlati cselekvést megcélzó, az életbe kilépő, a „racionálisan modellező"[3] felekezeti művészetétől.

Ennek a mai romantikus művészi magatartásnak, egyéni érzékenységnek — akarva-akaratlanul — ismét szembesülnie kell a 19—20. század, a modern kor újra és újra visszatérő „nagy" kérdéseivel: 1. az elidegenedés, 2. az európai kultúra válsága, a kultúrrelativizmus, 3. az aranykori köznyelviség, közérthetőség utáni nosztalgia problémaköreivel. E kérdések határozzák meg a mai fiatal alkotók — esetünkben *Mártha István* — identitás-keresésének tárgyait. Ami az azonosulás-vágy zenei-stílusbeli oldalát illeti: a minimal zenéből kiindulva a teljes zene-, stílus- és műfajtörténet a zeneszerző rendelkezésére áll; az adott tárgy és probléma jelöli ki — esetenként mindig megújulva — a zenei-stiláris állásfoglalás módozatait.

A fenti problémák tartalmi közelítése is mindig változik. A zeneszerzőt csaknem minden művében foglalkoztatja — más-más szinten — az elgépiesedés, elidegenedés, életünk belső és külső tényeinek mechanikussá, élettelenné, eldologiasodottá válása. Az ötvenes években S. Beckettet — sok más kortársához hasonlóan — a világkatasztrófa, az atomsokk közelsége, az élet alternatíva-nélkülisége, a véghelyzet bénító hatása késztette a perspektívátlan „véglények" vegetáló, kiürült hétköznapjainak, az élettelen banalitás térhódításának, uralmának ábrázolására. Ugyanebben az évtizedben Adorno kritikája a totálisan manipulált jóléti társadalom eldologiasodó életényeit veszi célba, hogy megkérdőjelezze a konstruktív művészi világkép megteremtésének lehetőségét. A fogyasztói társadalom embere „egy tökéletes és racionalizált termelési és fogyasztási apparátus puszta eszközévé degradálódik"[4], sorsának, művészetének nem irányítója többé.

Ez a kétféle — becketti és adornói — félelem és szorongás a tárgya Mártha István *„Karácsony napja, 24. lecke"* című 1980—82-ben írott darabjának. A cím csak részben utal a mű koncepciójának lényegére, a kétféle, egyaránt gépies és elidegenített valóság ütköztetésére. Az angol nyelvkönyv 24. nyelvleckéje ugyanolyan élettelenül tárgyalja a mai fogyasztói társadalom emberének kiüresedett, érzés- és gondolattalan ünnepét, a karácsonyt, mint Beckett „A játszma vége" szereplőjének, a halált váró Hamm-nek cinikus meséje.

A mű eredeti formája és bármely *élő* előadása a narrációt, a szó, a színpadiasság eszközét is bevonja a kétféleképp elidegenített világ ütköztetésének érzékeltetésére. Az élő előadásban az I. tétel egyre „polifónabbá" váló, egyre jobban *elszintelenedő* ismételt zongora-frázisai azokat a becketti és nyelvleckebeli szövegmontázsokat választják el egymástól, melyeknek közös találkozási pontja a kétféleképp láttatott karácsonyeste.

A szigorúan azonos hanganyagra, a tiszta vagy kromatizált hétfokúságra (és az azonos pentaton ereszkedő dallammagra) épülő négy tétel sora az infantilis-idilli és a szorongásos-merev, egyaránt gépies karácsony-atmoszférák szembeállítását és e kontrasztok evolúcióját veszi célba a tisztán zenei dramaturgia és a zenei formálás minden szintjén. A fokozatosan elvisszhangosított zongorahangzásra épülő „quasi pasztorális" nyitótételt egy olyan meccanico-marcato, agresszív ritmikájú és dinamikájú II. tétel követi, amely formailag és technikailag egyaránt az elidegenítés dramaturgiáját valósítja meg — ezúttal az I.-étől eltérő módszerrel. A tétel az élőben játszó és a magnetofonnal visszacsatolt (azaz a gépies-automata) repetitív egységeket, modelleket állítja szembe egymással oly módon, hogy az egyenként körülbelül 20 másodperc hosszúságú négy formarészben és az ugyanennyi statikus-„visszajátszó" utójátékban (melyek a pentaton dallam ereszkedő logikáját követik) egyre jobban *túlteng a visszacsatolásos szakaszok aránya:* a 20 : 0, 15 : 5, 10 : 10, 5 : 10 másodpercviszonyok szerint. A forma ily módon érzékelteti a gépi-automatikus szféra fokozatos uralomra jutását.

A III. tétel az idilli-pasztorális „meccanico" világ variációja, melyet zeneileg az énekhangok és zongora, a fafúvók, illetve a vonósok háromszólamú kánonja jelez. A tétel igazi játékos, bukolikus jellegét csak aláhúzza a kánon-belépések örökös eltolása-elrontása, a metrikus rend állandó belső megbillenése.

A pasztorális és expresszív gépiesség legkiélezettebb kontrasztját a III—IV. tétel összekapcsolása nyújtja. A zárótételben a II. tétel kromatikája és robusztus, durva rézhangzása nyer felfokozott formát. A jazzband tagjai ez esetben „halálosan" kötött stílusban, pontosan rögzített partitúra szerint játszanak: a kromatikusan vezetett akkordpárhuzamok ritmikus-gesztikuláló sora a fokozatos sűrűsödés, expresszívvé válás, majd a fokozatos leépülés, széthullás dramaturgiáját jeleníti meg. A tétel kódája — a mű utolsó változatában — talán azt a szimbolikus magatartást rejtjelezi, amellyel a zeneszerző a kétféleképp élettelen világgal szemben állást foglal: a IV. tétel kódájában az elhalkuló

[1] Vö.: Tom Wolfe: Bauhausból bugatóba (1), Mozgó Világ, 1984/3. 104—111. l.
[2] Vö.: Hegyi Loránd: Új szenzibilitás, Bp. 1983. *Utószó:* „Transz-avantgarde"-„poszt-modern" -„új szubjektivizmus" avagy az expanzió utáni művészet a nyolcvanas évek küszöbén, 200—217. l.
[3] Vö.: Hegyi Loránd: op. cit. 212—213. l.
[4] Zoltai Dénes: Adorno és a zenefilozófia negativitása, in: Theodor W. Adorno: Zene, filozófia, társadalom, Bp. 1970. 10. l.

pozan- és szaxofonkórus gépies önismétlése fölött egy extázisig, kiáltásig fokozódó *szaxofon-improvizáció* bontakozik ki a mű első „emberi" pillanataként.

Az identitását kereső zeneszerző egyéni világában, mitológiájában az elidegenedéstől való félelemhez hasonló helyet foglal el az úgynevezett kultúr-válság kérdése, a kultúra, a művészet európai hagyományainak helyiérték- és funkcióvesztése miatt érzett megdöbbenés. A műalkotás üzenetének célba érése, a feladó és címzett viszonya épp a sajátosan 20. századi „felekezeti művészetek" óta vált minden korábbinál kérdésesebbé. Az az alkotó, aki a 17—18. századi aranykori köznyelviséget, élet és művészet egységét, befogadó és alkotó konszenzusát tekintené *ma is* mércének, csak kétféleképp foglalhat állást. Vagy szembenéz azzal az óriási veszteséggel, amit a több évszázados zenei hagyomány kereteinek, tárgyainak jelentésvesztése, anakronizmusa, a hagyomány folytathatatlansága okoz, és elsiratja a letűnt értékeket. Vagy pedig elfogadja a hagyományok totális anakronizmusát, ezek teljes elutasításába, defenzívába, gyakorlati-expanzív művészi tevékenységbe, azaz közönség-megbotránkoztatásba kezd.

A 80-as évek generációja — úgy tűnik fel — inkább az előbbi, bensőségesebb megoldást választja, a múlttal való „nem harsány"[5], inkább nosztalgikus szakítást. 1983-ban Mártha István *Szíveink* címmel minimal-Requiemet írt az aranykori 18. századi köznyelviség, a művészet és élet egykori klasszikus összefonódásának búcsúztatására.

Míg a „Karácsony napja" műfajilag — a minimal-repetitív stíluson belül — a különböző médiumok (a hangszerjáték, a narráció, improvizáció, elektronikus beavatkozás) vegyítését használta fel, addig a „Szíveink" egyfajta zenei koncept art-ként, a konceptuális művészet „műfaján" belül definiálható. Maga a zene ugyanis *csak része* egy víziónak, egy képzeletbeli látomás felelevenítésének, mely látomást részben a kísérőszöveg fest le. Egy jövőbeli — valamikori — katasztrófa utáni állapot tanúi vagyunk, melynek egyetlen túlélője tekint vissza a kihalt autósztrádán található romokra, egykori tárgyakra, használhatatlan gépezetekre (benzinkút, telefon, autórádió, karóra, komputer), és hallucinációiban egy valaha ismert, de jelentését tekintve már elfeledett nyelv (szöveg) és zene is felelevenedik. „Mivé lett mára, és mivé lesz a »katasztrófa utáni pillanat« számára az a Requiem-szertartás és szöveg, amelyet az elmúlt évszázadok legnagyobb alkotói életművük megkoronázásaként zenésítettek meg, és amelyet letűnt korok közönsége a legmagasztosabb remekművekként tisztelt?" — Így foglalható talán össze a zeneszerzői kérdés, az alkotói koncepció lényege.

A Requiem-szöveg felhasználása esetleges, töredékes, jelzésszerű; látszólag maga a zene sem vállalkozik többre futó benyomások, hangulatok impresszionisztikus, pszeudo-impresszionista felidézésénél. Van is meg nincs is, hat is meg nem is ez a zene, mint ahogyan a halott nyelv, a latin szöveg létezik is meg nem is a mai kor befogadói számára.

A zene sajátos szimbólumrendszert hoz létre e kettősség — ál és valódi, halott és élő — érzékeltetésére, a lebegés illusztrálására. A mű öt tétele előtt, alatt, közben és végén mindvégig jelen van egy dobgép (adott esetben Lynn-drum) és egy cseleszta által megszólaltatott ritmus-réteg, amely a maga 1982-es „Da-da-da" punk-„mű"-ből (Trio együttes) átvett idézet-ritmusával a nem élő, gépies, halott, primitív szférát jelképezi. Ez a ritmus (amely csak a mű IV. tételében változik ellentettjére) fokozatosan születik meg és tűnik el a darab elején és végén. Születését és halálát a mű ritmikai és hangrendszeri világába *egyáltalán nem illeszkedő*, távolról beszűrődő, visszhangosított *elektroakusztikus* hangzások kísérik (az adott esetben az emulátor „synclavier" programjának felhasználásával). Ezek a ködös hangfoszlányok mintegy *idézőjelbe teszik* az egész zenei történést, amelyhez

[5] Lásd a zeneszerző kottába írt epigráfját, amelyet Hegyi Loránd könyvéből idéz (2. jegyzet).

második (vagy immár harmadik) rétegként az élő hangszerek fokozatos belépése, majd végül a kórus megszólalása csatlakozik. Ez a Requiem-zene nem más, mint az idézőjelbe tett kettős világ — a halott ritmusok és a töredékes, impresszionisztikus, eufórikus hangzású „hagyományos" (impresszionista, madrigalista) stílusrétegek — versengése.

A darab elején az „élő" szólamok fokozatosan hódítják meg a quasi felhangrendszerre épülő hangtartományt (melynek más-más kivágatait használják az egyes tételek) és az igen gazdag színspektrumot: fokozatosan veszik át az uralmat a dobgép szólama felett. De a színek, benyomások, dallamok, csúcspontok, hangfestések, szófestések, hangulatok teremtésének kísérlete *mindvégig töredékes marad:* az igazi dallam csak egyszer szólal meg; a felépülő csúcspont után hirtelen ismét dobgép és a cseleszta kerül uralomra; a hang- és szófestés nem talál utat a nagyobb összefüggésekhez; az egyes tételek (Requiem, Dies irae, De morte transire ad vitam, Sanctus, Lux perpetua) azon törekvése, hogy a kontrasztokra épülő drámai ívet írjanak le, alig érzékelhető kísérlet marad. A „Sanctus"-ban a hangszeres és vokális szólamok is elérik az élettelen, gépies szféra ritmikusságát. A „Lux perpetua" színfoltjai után pedig minden fokozatosan leépül: az egyedül maradó dob- és elektronikus szólamok végül a művet indító F hang elidegenített, elektronikusan elhangolt forte-alakjába torkollanak jelképes kérdő- vagy felkiáltójelként.

Míg a „Karácsony napja..." a különböző művészeti közegek keverésével, a „Szíveink" a koncept bevonásával próbálja az egyéni és korproblémákat új színben láttatni, addig a *„J. M. WYX különös találkozása Rómeóval és Júliával"* című 1983-as darab az úgynevezett „individuális mitológiák"[6] irányzatához kapcsolódik. Keletkezési hátterének megismerése arra is rávilágít, hogy a „Szíveink"-Requiem kultúra-siratása után Mártha valóban kereste és keresi azt az utat, amely ismét a közösségi műfajok, a köznyelviség és a közönség újra-megtalálásához vezethet — keresi azokat a különböző típusú műfajokat (mint „könnyű és komoly", rock és folklór stb.) egyesíteni tudó találkozási pontokat, amelyek a mai zenében is újra „összehozhatják" a közönséget a művel.

Maga a J. M. WYX figura például egy punk-szám megírásának és kislemezen való forgalmazásának köszönheti megszületését. Mártha zenei érdeklődésére a legteljesebb nyitottság jellemző, így fordulhatott elő, hogy a film- és színházi zenék írása, kiállítások rendezése mellett szerzője lett egy igazi punk-darabnak is. A szám a KFT együttessel lemezre is került, ami a WYX címet kapta, a lemez címe pedig — mint egy képzeletbeli figura — önálló életre kelt Mártha zenei világában. A J. M. WYX körül kialakuló, egyenként 4—10 perces művek sora (mint például J. M. WYX két álma; két története; rövid élete és halála; J. M. WYX emlékére) a zeneszerző életének eseményeit, a zeneszerző által fontosnak érzett tárgyakat, személyeket, emlékeket, dokumentumokat „poétizálják át" egyéni vagy pszeudo-mitológiaként a sajátos zenei formák, zenei képek, hangulatok nyelvére. Újabb ciklusával így kapcsolódik Mártha az „egyéni mitológiák" irányzatához, hiszen a darabokat (tételeket) *csak* a személyes élet-motívumok fűzik össze. A teljessé váló sorozat zenei érdekessége viszont épp a sokrétűség, sokszínűség lesz: a zeneszerző e magán-mitológia segítségével teremtheti meg — ismét a repetitív-minimal stílusból kiindulva — a zenei formák, technikák, ötletek, műfajok sajátos, új zenei nézőpontú mikrokozmoszát.

A *„J. M. WYX különös találkozása Rómeóval és Júliával"* a zene és a Shakespeare-mű valódi színházi találkozására utal. Különös formáját és különös zenei tárgyát szokatlan hangszerapparátusának köszönheti. A fuvola, a tekerőlant, csellók, csembaló,

[6] Hegyi Loránd: op. cit.: 246. l.

maracas, és részben a trombita együttese a zenei múlt és jelen olyan egyedi párosítására vállalkozik a quasi „prelúdium és fúga" keretei közt, amely új — ezúttal teleologikus — dramaturgiát eredményez: a lebegéstől a témáig, álomból a valóságig, irreálisból a reálisig való eljutást. Legalábbis ezt az eredményt kapjuk, ha az előző művek jelrendszerének kulcsával próbáljuk a zenei forma titkát megfejteni.

Viszont ha a „zenei elemzés" szigorú módszereivel közelítünk a műhöz, a némiképp leegyszerűsítve jellemzett dramaturgia megteremtésének igencsak differenciált, rafinált, „minimális" de mégis összetett eszközeit leplezhetjük le a mintegy 4 perces és 60 ütemes darabban.

A mű kettős egységesítő elvét egyrészt a már említett különös hangszín-együttes, ennek mindig más-más hangszert kiemelő színfoltjai, másrészt a diatonikus skála (C-dúr, F-dúr) más-más kivágatot (trichord, tetrachord, pentatónia, hexachord stb.) használó, de azonos hangközöket (kvart, kvint, szekund) kiemelő alkalmazása jelenti.

A bevezetés (prelúdium) több szakaszban épül, hogy a fúgát előkészítse. Az elsőben *E* burdonhang körül lebegő fríg modus-érzettel mutatkoznak be fokozatosan a hangszerek: a csembaló-cselló-maracas majd fuvola (vagy blockflöte) sorrendjében, hogy egyre gazdagabb színspektrumot, hangtartományt és egyre sűrűsödő ritmusképleteket vonultassanak fel.

A II. fázis a már megismert hangokat, hangközöket, hangszíneket — a tekerőlant mint burdon bevezetése mellett — most hoquetus-technikával, azaz komplementer, játékos, *pontszerű* zenei eszközökkel veszi ismét birtokba: ezúttal a fuvola és csembalo „párbeszédére" helyezve hangsúlyt. E szakasz fokozó, előrevezető jellegét a két kiemelt szólamban megszülető és osztinátóvá váló dallamfordulatok biztosítják.

III. Az előző rész gigue-szerű osztinátó-sorozata után — mintegy a fokozhatatlanság-ismételhetetlenség csúcspontjaként — a II. cselló-szólam lép be mély regiszterben, sötéten zörgő hangszínnel, „ff marcato" jelzéssel. Mondanivalóját csak elkezdené, de a trichordok ismétlésénél, azaz a tercig való kapaszkodásnál tovább nem jut. E minden permutációt felsorakoztató trichord-tematika ismétléseit követően — a II. részhez hasonlóan — újra a *pontszerű* szétszóródás segítségével fokoz a szerző. A „vezető" II. cselló-szólam által bejárt regiszterek most kitágulnak és végre a régóta várt kvartok is megjelennek. E harmadik formarész csúcspontját a négy oktávnyi hangzásteret megtöltő „quasi tutti", homofon-akkordikus hangszerelésű ritmus-bicsaklások feszültséget fokozó osztinátói jelképezik.

IV. E rafináltan megoldott háromrészes előkészítés és várakozás-keltés után a negyedik formarészben csellón és tekerőlanton végül megszólal „a" téma, mely F-dúrban indul és a már jól ismert hangközöket nagyszexttel kiegészítve, sajátos ritmikával hangsúlyozza.

Majd a fugato következik a csembaló-cselló, ill. a fuvola-tekerőlant, végül a trombita belépéseinek sorrendjével.

V. A fugato tetőpontján unisono („quasi tutti") felrakásban megszólal az ismert hangközök segítségével felfelé kapaszkodó majd szekvenciázva visszacsúszó barokkos fugato-téma, amely ilymódon a teljes forma teleologikus csúcspontját teremti meg.

Nem véletlen, hogy e négyperces műnek ilyen részletes — a 15 perces darabénál kimerítőbb — elemzést szántunk. Ugyanis ha csak saját zenei jelrendszerén belül vizsgáljuk a darabot, arra a felismerésre jutunk, hogy ezúttal a mű tárgya maga a zenei forma, a forma célja pedig nem más, mint a zenei matériában rejlő lehetőségek gazdag és teljes, differenciált eszközöket felsorakoztató megvalósítása. Úgy látszik, épp a magán-mitológia megjelenése — mint háttér — és a műbe vetített romantikus koncepcióktól való megszabadulás segíthet igazán abban, hogy a minimal stíluson belül is szerves, egységes zenei szerkezetek születhessenek, melyek nem zárják ki természetesen az életmű korábbi darabjainak ismeretén alapuló esetleges jelképes-dramatikus értelmezés lehetőségét sem.

ALEXANDER MÓŽI:

VERBUNKOS

A LEGÉNYFOGDOSÁS ÉS VERBUVÁLÁS KORÁNAK TÁNCA A MAGYAR ÉS SZLOVÁK IRODALMI ÉS ZENEI DOKUMENTUMOKBAN. I.

A múltban az emberiséget a háborúk mint elkerülhetetlen szükséges rosszak kísérték. Az elmúlt századok tele voltak fegyvercsörgésekkel. A nép nem szívesen lépett be a hadseregbe, annál kevésbé, ha tudta, hogy mások érdekéért kell harcolnia. A háború sokak halálával vagy rokkantságával végződött.

A hadseregbe a férfiak toborzását igyekeztek különféle előnyökkel megkönnyíteni — leggyakrabban pénzjutalommal. A férfiak hadseregbe való felvétele mellett különféle agyafúrt formák is léteztek, csábítás és erőszakos legényfogdosás. A feudális rendszerben a hadsereg feltöltésének egyik tipikus formája a legényfogdosás volt. Ez elől a legények a hegyekbe menekültek. Ez volt továbbá az egyetlen lehetőség arra, hogy a jobbágyelnyomás alól felszabaduljanak. A feudalizmus alatt a jobbágyok egyik kötelessége volt a katonai szolgálat a földesúr részére, mivel az ország védelmének kérdése a nemesek és földesurak kezében volt. Szükség esetén az országgyűlésen fegyverbe szólították a nemeseket (inszurrekció) az egész ország területén, vagy csak az ország azon részén, amely közel volt az ellenséghez.

A török veszedelem idején, 1555-ben teszik az első lépést állandó hadsereg felállítására. Ezzel kapcsolatban a földesurak olyan parancsot kaptak, hogy 100 jobbágy után 4—5 felfegyverzett férfit állítsanak ki. Ez a kísérlet nem találkozott a nemesség megértésével, s ezért az állandó katonaság felállítását Magyarországon a 18. század első felétől számítjuk. A katonaság létszámának biztosítása a legényfogdosásból verbuválásra változott át. A nemesség készültsége továbbra is aktuális maradt az állandó hadsereg felállítása után is. Különleges esetben királyi parancsra előírt számú legényt fogdostak a katonasághoz.

Azt, hogy kit fogjanak meg, a falusi bíró bizottságával döntötte el. Amikor megegyeztek, a kiválasztott legényeket elkezdték keresni és hajtani, mert az ilyen bírói parancsot senki sem fogadta önként. A katonaságra mindenekelőtt szegény legényeket fogdostak, de azért arra is figyeltek, hogy családja ne nagyon érezze hiányát. Olyan esetben, amikor a legény családfenntartó volt, vagy beteg szülőket ápolt, ezt figyelembe vették. Sokszor a protekció és a jó anyagi helyzet is megmentette a katonai szolgálat alól.

A kiválasztott legények fogdosásánál a bírónak a hajdúk és más fogadott emberek segítettek a faluból, akik szekercével, villákkal és egyéb eszközökkel voltak felszerelve. A kiválasztott legénynek körülzárták a házát és keresni kezdték. Az aki még el nem menekült, elbújt a pajtában, ólban, kamrában, padláson és hasonló helyeken. A bírói döntést az utolsó pillanatig titokban kellett tartani. A menekülésben vagy a bujkálásban a bírói bizottságnak nem volt szabad segítenie a legénynek. Ha valakit rajtakaptak, annak kellett a hadba mennie, vagy maga helyett a család valamelyik tagját kellett küldenie. A bíró segítségével addig kereste a legényeket, ameddig meg nem találta őket. A búvóhelyről kihúzták és azonnal bilincsbe verték. Az elfogott legényeket jól őrizték. Ha min-

det elfogták, elvezették őket a vármegyeházára. Némelyik szegény legény olyan módon menekült meg a katonai szolgálattól, hogy nemes szolgának jelentkezett, mivel ezek fel voltak mentve a hadseregbe vonulás elől.

A bíró elsősorban a kicsapongó falusiakat, tolvajokat és hozzájuk hasonlókat javasolta megfogásra. A nemesek a katonasághoz inkább a gyengébb testi erejű férfiakat küldték, hogy ne hiányozzék a jó munkaerő.

A hadseregbe való *legényfogdosásról* származó legrégibb iratot Miroslav A. Huska tárta fel Liptovban.[1] A Protocollon comitatus Lyptoviensis című 16. századból származó kézirat a következő adatokat tartalmazza: „Az 1506 májusában megtartott bizottsági ülésen, amelyet Sv. Marában tartottak, kihirdették azt a királyi parancsot, hogy Liptó vármegye városainak és falvainak szeptemberig 400 legényt kell adnia, akiket meg kell fogni és elvezetni Liptovský Mikulášba."

Érdekesek a következő évek adatai is: Mikulášban 1507. februárban a vármegye gyűlésén feljegyeztek 200 férfit. 1508. márciusban összesen 220 férfit. 1508. júniusban 80 férfit. 1509. februárban 180 férfit és 1510 januárban 250 férfit.

A legényfogdosással való szokásokkal többek között Pavol Dobšinský foglalkozott a múlt században. A Prostonárodnie obyčajte, ... c. könyvében következően ír a legényfogdosásról: „Az általános hadkötelezettséggel kapcsolatban már csak az a szokás maradt, hogy a család elkíséri fiacskáit a verbuválás színhelyére és siránkozik afelett, hogy kit fognak »megnyírni« és »felesketni« a hadsereghez. Könnyekre fakad a fiú is, de vidám baráti körben azért elénekli:

Azt gondolta anyám, hogy majd gazdálkodok,
De Kassára mentem, sárga csizmát hordok.

Mert a mi legényünk bánkódik az otthon meg a család után; de a hadseregnél aztán, »a tűzben«, rendességével tűnik ki, a háborúban bátorságával és kitartásával.

A régebbi időkben azonban nem így volt. Akkor kivetették a községre, mennyi katonát kell adnia. A bíró meg az esküdtek rögtön egybegyűltek, s megtárgyalták, kit kellene elfogniuk és berukkoltatniuk. Arra esett a választásuk, aki egyike volt ugyanazon apa több fiának, vagy pedig elhagyatott volt és sem vagyonnal, sem üzlettel nem rendelkezett, nehogy családok szenvedjenek a fiú elvitele miatt. Közben bizonyára elég sokat válogattak. Aztán a legényfogdosás került sorra. A községi bíró magával vitte segédeit, gyakran a megyei végrehajtókat és hajdúkat is, s vasvillákkal, baltákkal, doronggal és karddal szerelkeztek föl. Körülvették a kiszemelt legény házát. Mert ez, ha már előbb meg nem neszelte a dolgot és nem szökött ki a hegyekbe, legalább most elrejtőzött valahol a pajtában a legeslegalsó kéve alatt, vagy bebújt a disznóól tetejére tett szénába, esetleg a kamrában a teknő alá. Innen pedig csak erőszakkal hagyta magát kihúzni. A cselekre azonban figyeltek, lesen voltak, míg el nem kapták az illetőt. Az elfogottnak fejébe nyomták a készenlétben tartott, régi katonai csákót..., s ezzel jogot szereztek fölötte. A lábára mindegyiknek hálót és kis bilincseket raktak és úgy bántak velük, mint foglyokkal; de enni és inni eleget adtak nekik. Végezetül szekerekre ültették és cséphadarók, vasvillák és balták felügyelete alatt a megyeszékhelyre vitték őket. Állítólag ha valamelyik az őr vigyázatlansága miatt megszökött, akkor a legfiatalabb őrt rukkoltatták be helyette. Az ifjak annál inkább féltek a legényfogdosástól, mert így egész életükre vitték el katonának őket; legalábbis csak kiöregedetteket, csak — úgymond — »afféle nyomorékokat« engedtek haza. A nép most már megbékélt a katonáskodással; fiacskáit azonban szívesen reklamálja, ahol csak teheti."[2]

[1] Miroslav A. Huska: Historické a folklórne doklady k lapačke a verbovačke na Slovensku. Slovenský národopis roč. VI. 1958, č. 6, str. 567—589.

A 18. században az erőszakos legényfogdosást új forma váltotta fel, ami önkéntes jelentkezés volt a hadseregbe. A gyakorlatban ez mulatsággal, zenével, tánccal, pénzcsábítással és a katonaságon való gondtalan élet színlelésével zajlott le. A fiatal emberek ellenszenvét a katonasággal szemben úgy igyekeztek feloldani, hogy az említett rafinált érzelmi eszközöket használták. Némelyik szerző jellemzésével a verbuválást a kereskedéshez hasonlította. Az áru itt az ember volt.[3]

Németországban hamarább kezdődött meg a verbuválás mint nálunk, ahol az erre kijelölt tiszteket conductores vagy Werbeofficierenek nevezték.[4] Németországban a verbuváláshoz nem fűződött zene, tánc stb. Az újoncokat a királyi vagy császári hadseregbe határozott időre az úgynevezett kapitulációra (rendszerint húsz, vagy tizenkét év, később csak hat év) alkalmazták. Néha csak olyan szerződést kötöttek velük (konvenció), amely háború idején volt érvényes.

Az állandó hadsereg felállítását a volt Magyarországon 1715-től számítják. A hadsereg állapotáról és nagyságáról az országgyűlésben döntöttek, ahol meghatározták a megyének, hogy mennyi katonát kell verbuválniuk. A verbuválás konkrétan a vármegye, város és falu képviselőinek volt a feladata. Aki katonai szolgálatra ment a városért vagy a falujáért, pénzjutalmat, vagy másféle segítséget kapott. A hadseregbe való rendszeres verbuválásról külön csapatok gondoskodtak, amelyeket tisztek és káplárok vezettek.[5] A nép verbuválóknak nevezte őket. A magyar irodalomban a férfiaknak ilyen módon történő verbuválása a hadseregbe a „szabad verbuválás" elnevezést kapta a régebbi kötélfogdosással szemben. A káplár, mint a verbuválók közül a legügyesebb férfi a táncmester szerepét játszotta.

A verbuválás a gyülekező fiataloknak rendszerint bűntelen „tánc leckével" kezdődött. A káplár táncmester szerepe máig megmaradt a Kelet-szlovákiai verbunkos táncokban. Sajnálatos, hogy nem ismerjük ezeket — mondhatjuk az első verbunkos táncok koreografusait. Ján Lehotský, liptói nemes, verseiben „a régi időkből" Rázga káplár nevét említi:

Bol vám to muzikant,
nebolo mu páru,
po každú nedeľu,
dovliekol barboru.
Úrečitý hudec
to bol Lehoťanom,
drobné zemiančaté
zabával „verbunkom".
S päťdesiati sme si
v kole tancovali,
i verbunkoš Rázga
nás pochvaľovali.
Bol vám to tanečník,

Olyan zenész volt az,
nem volt neki párja,
nagybőgőt hozott az
minden vasárnapra.
Igézett e zenész
egész Lehotában
kis nemesfiakat
az ő „verbunkjával".
Ötvenen is voltunk,
jártuk körbe-körbe,
s Rázga, a verbunkos
táncunkat dicsérte.
Olyan táncos volt az,

[2] Pavol Dobšinský: Prostonárodné obyčaje, povery a hry slovenské. Turčiansky Sv. Martin 1880, str. 78.
[3] P. Socháň: Lapačka a verbovačka na vojnu za starých časov na Slovensku I. Prúdy XIV. 1930, str. 172. P. Socháň: Vojak v mentalite slovenského ľudu. Bratislava 1942, str. 18.
[4] A verbunk szó etimológiáról Lugossy Emma ír 39 verbunktánc című könyvében (Budapest 1954, 7. l.).
[5] P. Socháň erről a következőt írja: „Ba stále verbovať dávalo i vojenské veliteľstvo. Malo na to vojakov, čo chodili po trhoch a ulicich miest i dedín." (Vojak v mentalite... str. 21—22).

nebolo nad neho,	nem volt neki párja,
i tancmajster Nante	Nante, a táncmester
sa učil od neho.	is ott tanult nála.

Ján Lehotský: Zo starých časov. Slovenské pohľady 1900, 437. oldal

A magyar káplárok nevei közül Morvay Péter a következőket ismerteti: Kakas Miska, Egri Kis Lajos és Bene Ádám.[6]

Bár a verbuválás pontos menetét még a mai napig nem ismerjük, legalább annyit tudunk, hogy 1781-től kezdődően a verbuváló csapatok kijelölt területeken végezték a verbuválást, amelyet központilag osztottak fel. A verbuválás az egész lakosság részére nagy esemény volt. A verbuválóknak több nézőjük akadt ünnepnapokon, búcsúkon, vásárokon stb. Mindenütt ott jelentek meg, ahol az emberek nagyobb tömegben gyülekeztek. A városokban felhasználták a piacokat, a tereket, kocsmákat, a széles utcákat stb.[7]

A verbuváltak a szórakozás pillanatnyi mámorában csak a csillogást látták, elfeledvén a katonai élet nehézségeit, ami később nehéz sorsuk lett. A színlelt szabadságot hamarosan kemény katonai kötelesség váltotta fel.

Szlovákia területén a verbuválásról a *legrégibb bizonyítékok* a 18. századból származnak. Jozef Fornet, štrbai pap a verbuválást a férfiak hadseregbe való fogdosását bűnös és ravasz módszernek tartotta. Ez alkalommal kifejezte korára oly jellemző-negatív nézetét a népi tánc iránt. „O tanci..." című könyvében a következőket írja: „A táncok közönséges fajta szórakozások, azaz olyan mulatságok, melyekkel az emberek idejüket és unalmukat megrövidíteni, szellemüket és testüket felvidítani kívánják.

A köznép táncait, különösen a kocsmákban meg az utcákon táncoltakat, nem szükséges aprólékosan leírni. Mivel az ilyenek nyilvánvaló jogtalanság, a test megbotránkoztató cselekedetei, kiáltozás, szégyentelen és undok beszédek, iszákosság, tolvajlás és hasonló nemtelenségek nélkül nem zajlanak le, jószántából egyetlen értelmes lélek sem helyeselheti őket. Aki jól ismeri a módjukat, sok rossznak forrását találja meg bennük, s a nemtelen és istentelen élet legjelentősebb eszközét; s csak sóhajtozhat afölött, hogy a keresztény hatóságok ilyen szabadjára engedik a jogtalanság lezajlását. Ami az előbbiekkel egyazon ösvényen futó verbuváló táncokat illeti, jobb lehetne a helyzet, ha a kereszténység és más vallások hatalmai illendőbb módot találnának a hadi nép létszámának kiegészítésére, s az emberi közösség haszontalan elemeit efféle, bűnnel egybekötött csalogatás nélkül kerítenék kézre; a többit pedig illendő rendben, mindenféle csel nélkül vezetnék a közjó érdekében szükséges harc vállalásához."[8]

A folytonos háborúk szükségessé tették az állandó hadsereg felállítását, amely létszámát szüntelenül betöltötték és növelték. Az állandó hadsereg felállítását a volt Magyarországon a hazai és nemzetközi helyzet kényszerítette ki. A 18. század első felében már hosszabb ideje tartott a török veszély, a „habsburg örökség" védelme a külföldi támadások ellen, hétéves háború, a francia polgári forradalom kirobbanása után a trónért való félelem, napóleoni háborúk, hazai felkelések, forradalom Spanyolországban és Olaszországban, a nemzeti öntudat növekedése és a feudális társadalmi rend krízise.

A háborúk terheit mindig a nép viselte. A Liptovból, Rejdovából, Klenovecből és más helyekről származó történelmi adatok ezt ékesen bizonyítják. A múlt századbeli helyi

[6] A neveket említi Morvay Péter Lugossy Emma 39 verbunktánc című könyvének 10. oldalán, és Réthei Prikkel Marián A magyarság táncai, 172. l.

[7] „A vásári lacikonyhák előtt s a kocsmák ivójában vagy udvarán — most már a katonák kiszemelt legények bevonásával..." Lugossy Emma 39 verbunktánc, 14. l.

[8] Jozef Fornet: O tanci, podle smyslu učení Kristocého. Levoča 1795, str. 3—5.

viszonyokat Rejdova község krónikája örökítette meg, amelyet 1700-tól vezettek „Protokol obecní anebo zápisnica..." címen. Itt a 194. oldalon az 1841. évből származó új császári rendeletről ír, amely szerint a regrutákat már nem kellett fogdosni, hanem városokban és falukban verbuválni. „Ha nem toboroztak össze eleget, sorsot kellett húzni a 18—20 esztendős fiatalemberek között. Rejdovában, melynek 5 rekrutát kellett kiállítania, csupán négy szegény legény akadt. A gazdagabb parasztok, akiknek több fiuk volt, úgy határoztak, hogy 70—200 aranyat szentelnek az új rekrutáknak a rukkolással járó kiadásokra. Az ötödik rekrutát sorsolás útján választották ki. A sors egy gazdagabb paraszt fiára, Andrej Vilímre esett. Az apa azonban talált helyette egy másik faluból származó szegény fiatalembert, akinek 260 aranyat fizetett kárpótlásként... Rejdová 1848-ban 16 katonát állított ki... Naponta jöttek a parancsok, hogy verbuváljanak és újabb katonákat toborozzanak."[9]

A hadseregben való viszonyok hiteles adatai és a verbuváltak további nyomorúságos sorsa van megörökítve Ján Ignáty tanító 1828-ban írt útinaplójában. „Vojak v poli..." címen kiadta 1972-ben a Bratislavai Tatran kiadó. A mű hiteles értékét Michal Eliáš is hangsúlyozta következő mondatokkal: „Ján Ignáty útirajza a tényirodalom műfajába tartozik... életének eseményeit, főleg katonáskodása idejét, az 1793—1818-as éveket írta le. Annak ellenére, hogy útirajzát jóval később vetette papírra, pontos adatokat találunk benne az egyes eseményekről, menetelésekről és harcokról. Több helyütt hivatkozik jegyzetfüzetére, amelybe számos adatot bejegyzett."

A jelentkezésre Ján Ignátynak az iskolai sikertelenség adott okot, különösen a matematika professzorával volt baja: „...főként algebrából, kihívott a táblához valamiféle példát megoldani, s olyan ügyetlen voltam, hogy semmiképpen sem tudtam megoldani. Aztán szatirizálás következett. Szégyenkezve kellett elmennem a táblától. Ezek az esetek megutáltatták velem Pallas istennőt és a Zöld Fára, Mars istenhez vezettek... a Vurmser-huszárok közé léptem... Huszár lettem hát, s akkor mindjárt kinyílt a szemem, mint Ádámnak és Évának az elkövetett bűn után — megkezdődött az én nyomorúságom és szorongattatásom" (19. l.).

Ján Ignáty 26 évet katonáskodott, mint huszár az osztrák hadseregben, Napóleon hadserege szolgálatában, és újból az osztrák hadseregben. Németországban, Olaszországban, Franciaországban és Spanyolországban harcolt. Többszörös fogoly és rokkant lett, majd mint ilyent elbocsátották a katonaságtól. A hadseregbe való verbuválása Bratislavában történt meg, körülbelül a mai Carlton szálloda előtt, amit következően írt le: „1793. január tizenkettedikén lettem katona, huszár, Pozsonyban, a Zöld Fához címzett vendéglőben. De istenem, mi a csuda történt velem, amikor télikabát helyett a zöld kincstári mentét, zakó helyett a kincstári inget, a német hosszú pantalló helyett piros nadrágot, kalap helyett magyar sisakot, kordován csizma helyett pedig vastag, sarkantyús, kincstári csizmát vettem magamra. Ahogy végignéztem magamon, valódi kocsisnak látszottam. De még ez sem volt elég, mert egy pillanatban elmaradt mellőlem az egész polgári társaság, a diákok meg a lányok. Diákként a legszebb lányokkal volt alkalmam érintkezni és beszélgetni, most, mint katonát, megfosztottak ettől a szerencsétől, férfiak és nők egyaránt kerülik a társaságomat. Noha katonasorban elég tapasztalatot szereztem, elhagyott a diákkoromban élvezett szabadságom, s nem dalolhattam mást, mint ezt a szomorú nótát: Arany a szabadság, átkozott a rabság. Katonai rabszolga lettem. A társaság, mely diákkoromban fiatalurakból, nemesekből, polgárfiúkból és más erkölcsös és művelt emberekből tevődött össze, most parasztok és cigányok szedett-vedett közössé-

[9] Ing. Štefan Rajnoha a Dr. Vojtech Štibraný: Príspevok k hospodárskym a sociálnym dejinám družstevnej dediny Rejdová. Zborník Zemědělského múzea Praha 1964, str. 54.

gére, szóval a katonaságnál található csőcselékre változott. Csak itt nyílt ki a szemem... Itt nem gyakoroltam többé sem a teológiát, sem a matematikát, hanem csak a katonai előírások és jártasságok mindennapi gyakorlatát végeztem. A rajtolás, a lövés, a fechtelés volt a mi mindennapi kenyerünk. Ehhez járult még a katonai fegyelemmel, a katonai előírásokkal és cikkelyekkel való ismerkedés. Mikor ezt először hallottam, égnek állt minden hajamszála, mert a katonai előírások csaknem minden megsértéséért halálbüntetés járt... 1793. február tizenhetedikén Pozsonyból a Sziléziai Opavába küldtek bennünket. A transzportot csupa összeverbuvált diák képezte. Három iskolából, a mi gimnáziumunkból, a pozsonyi katolikus akadémiáról meg Győrből, összesen háromszázhúszan gyűltünk össze." (20. l.)

A verbuválás megragadta Janko Kráľ romantikus költő figyelmét. Művészi képei idealizálják a huszárok gondtalan és vidám életét. A verbuválás leírását a Zverbovaný című versében nagy valószínűséggel Liptovský Mikulášba helyezhetjük:[10]

Dvanásti v krčme muzikanti hrajú:
to je svet ako kvet, paholci výskajú.
V krčme plno ľudu — naprostriedku v tanci
si pokreskávajú siedmi verbovanci,
si pokreskávajú, rúčkami tľapkajú
a na pekných chlapcov zboka zazerajú.

Janíček za stolom sedí užialený,
sedí užialený vo veľkom trápení.
Husári nožkami ľahko prepletajú.
To sa chlapci, to sa, čo ostrožky majú!
To sa chlapci, to sa, čo ostrožky nosia —
nie taký trhani, čo sa dievkam prosia!
Pime, chlapci, pime, čo hneď čo strovíme —
pán kráľ je bohatý, to všetko zaplatí!"
Ostrožky brnkajú, sklenički cengajú
a komus'na zdravie všetci pripíjajú;

všetci pripíjajú — a rúčku dvíhajú —
„Už si náš Janíček!" — radostne volajú —
„Dostaneš šabličku — zelený dolomán,
zvrhneš kabaničku a budeš veľký pán,
budeš sa na koni jak vicišpán nosť,
a nemusíš sa viac straým babám prosiť!"
Veselo je chlapcom — bystrá hrá muzika,
a matka vo dverách užialená fiká:
[...]

(Janko Kráľ: Toborzó)

[10] Janko Kráľ: Súborné dielo. Bratislava, SVKL 1959, str. 141—144.

„Tizenkét muzsikus húzza reggel óta:
sej, élet, gyöngyélet, visongat a nóta.
Csődül a legénység a hangos kocsmába,
középütt hét huszár a toborzót járja,
cifrázza, kurjogat, a szálló port rúgja,
sandán odapislog a bámész fiúkra.
[...]
Ül a lócán Jankó, mardossa a bánat,
szívéből sóhaj kél, panaszszava árad,
[...]

Ropják a huszárok, a klanétás fújja.
Az a legény, kinek peng a sarkantyúja!
Peng a sarkantyúja, muzsikál, ahogy lép,
nem kéreti magát tőle a fehérnép!
Rajta hát, legények, hadd szóljon az ének,
cimbora, csak igyál, fizeti a király!
Poharuk emelik, borral teletöltik,
sarkantyúpengetve Jankóra köszöntik,
s hogy üres a pohár, vígan paroláznak.
Mienk vagy már, Jankó, jössz velünk huszárnak!
Vesd le a ködmönöd, dolmányt kapsz helyette,
szép selymes lódingot, kardot az övedre!
Lovon jársz ezentúl, mint a szolgabíró,
nem nyelven már többet a sok vén szipirtyó.
Mulat a legénység — zene szól, áll a bál,
a kocsmaajtóban egy asszony sírdogál:
[...]
Jankó mámorosan a táncot cifrázza,
odakünn kedvesét siratja egy lányka:
[...]
Mindent adj, ami nincs, Isten a szegénynek,
ló, ökör kerüljön a száradó hámba,
jusson, akinek kell, csillagszemű mátka;
a hetyke legénynek fehér arcú lányka,
az igaz vitéznek kard az oldalára.
Úgy villog a vasa, mint a hajnal fénye,
illik a fogása a Jankó kezébe.
Illik a kezébe, mikor körültekint:
„Úgy marad-e minden, ahogyan volt eddig?"

(Tóth Tibor fordítása)

A verbuválás valódi atmoszféráját Ján Čaplovič jegyezte fel. A verbuválást fénnyel és furfangoos hazugságokkal ábrázolta az 1818—20-as években „Slowaken in Ungarn" című munkájában, amely az akkori Hesperus című folyóiratban jelent meg. Az idézett szemelvényt Viera Urbancová fordította: „A szlovákok jó katonák, de meg kell mondani, hogy hadba inkább lovon mennek, semmint gyalogosan. A friss rekrutákat eleinte őrizni

kell. Azokat, akiket huszárnak szánnak, szabadon engedik, mihelyst lovat kapnak, mert ezután már egy sem szökik el közülük. Népdalaik is a huszárok körül forognak, ami szintén bizonyítja, hogy inkább a huszárság felé hajlanak. Egyesek önként verbuválódnak, mások meg Candide módra.

Mindenütt, ahol a nép összecsődül — egyházi ünnepeken, vásárokon stb. — a toborzók az utcákon állítják fel sátraikat, vagy pedig a söntésekben bonyolítják le üzleteiket. Jóllehet a szlovák fiúknak tetszenek a katonatáncok meg a huszáregyenruhák (ezeket öltik magukra a bakák is), s csábítja őket az asztalra állított, húszasokkal megtöltött tányér, mégis nagyon óvatosak, s csak nehezen hagyják magukat rábeszélni arra, hogy igyanak és táncoljanak, a kézfogásra pedig még nehezebben szedik rá őket. Noha közelébe mennek a sátornak és bámészkodnak, a toborzókat távol tartják a testüktől, a kezüket pedig a nadrágzsebükbe dugják vagy a hátuk mögé teszik, nehogy a toborzó elkaphassa. A toborzók azonban, a nézők minden óvatossága ellenére, különböző trükkökkel mégis elcsípnek közülük néhányat. A szerző maga is látott néhány ilyen esetet ifjúkorában.

A toborzók egyszer észrevették, hogy egy erős paraszt megy stampedlire a kocsmába, ahol táncoltak. Egyikük szorosan az ajtó mögé állt, s abban a pillanatban, mikor a paraszt benyitott, az ajtóra csapott az öklével. Az ökölcsapást kiáltással kísérte: »Jaj, most adtál nekem!«, és zsákként zuhant a földre, mintha a paraszt vágta volna fejbe s csapta volna agyon az ajtóval. A többiek a parasztra vetették magukat és azt bizonygatták neki, hogy agyonütött egy katonát, s így nem marad más hátra, mint hogy fejére tegye a »csákót«. Hiába állította a szerencsétlen, hogy ilyen gyenge ütéssel nem csaphatta agyon a katonát. Nem segített semmi. Az áldozat mozdulatlanul feküdt a földön kiterítve, az alattomos gyilkosnak pedig katonának kellett mennie. Mihelyt fejére tette a sapkát, az áldozat könnyedén és nevetve felugrott.

Egy más alkalommal tanúja voltam, milyen csalafintasággal kényszerítettek egy szlovákot kézfogásra, s csodáltam a toborzó ügyességét. A jelenet az utcán játszódott le, ahol a toborzók sátor alatt táncoltak. Egyikük egy megtermett fiatalembert vett észre a nézők közt. Odament hozzá, megszólította, gyöngéden megölelte, és hosszadalmas, érdekes beszélgetésbe kezdett vele. Kár, hogy ezt a beszélgetést itt hosszúsága miatt nem írhatom le. Azt bizonygatta neki, hogy ugyanabból a faluból származik, mint ő, s hogy harminc évvel ezelőtt ment el katonának. Egyes adatokat észrevétlenül kihúzott belőle, más adatokat kitalált, s olyan általánosan és kuszáltan kérdezett, hogy a paraszt, ha teljesen nem is hitt neki, végül már kezdte elhinni, hogy földjével van dolga. Ebben a tévhitében a toborzó bizonykodása is megerősítette, miszerint ő már belefáradt ebbe az életmódba, és nem tanácsolná senkinek, hogy katonának menjen, mert a katonasors számos kellemetlenséggel jár. Mindenféle toborzótrükköt árult el neki, s óva intette, nehogy bármelyikkel is kezet fogjon, mert abban a pillanatban katonává válik. Inni ihat, amennyit csak akar, csak a kezét ne nyújtsa. S ha már így véletlenül összetalálkoztunk — folytatta —, nem mehetsz el anélkül, hogy meginnál velem egy pohárka bort. A paraszt megivott egyet, a többitől aztán úgy felöntött a garatra, hogy mulatni kezdett velük. És úgy lett katona, hogy maga sem tudta, hogyan.

A toborzók élete azonban szintén nehéz és fáradságos. Az csak hagyján, hogy mindenféle cselhez kell folyamodniuk, ha néhány rekrutát akarnak fogni, mert ezen maguk is szórakoznak. Az örökös ivás, táncolás és dohányzás azonban nem lehet valami kellemes számukra, s idővel megcsömörlenek tőle, még ha szomjasak is lennének, akár a tengeri szivacs, s még ha élő ezüstből is lennének. Ezzel a feladattal többnyire ötvenszázalékos invalidusokat bíznak meg, akiknek a pihenés meg a nyugalom sokkal jobban esnék. Az összetoborzottakban sohasem bízhatnak, s a szökések sok gondot okoznak nekik. El lehet

képzelni, hogy az egyik csalafintaság másikba ütközik. Hogy megnyugtassák a toborzókat, sokan teljesen részegnek teszik magukat, hússzor is oldalra mennek és mindig visszatérnek. De huszonegyedszerre aztán hirtelen ledobják fejükről a sapkát és levetnek magukról mindent, ami katonai, s akár az őz, ugranak át a kerítésen, s a toborzók máris elveszítettek egy rekrutát.

A toborzásokon mindig nagy vidámság uralkodik. A toborzók a lehető legnagyobb szabadságot színlelik, így próbálják meggyőzni a zöldfülűeket arról, hogy a katonák korlátlan szabadsággal rendelkeznek. Igaz, sokan éppen ezért hagyják magukat kézfogásra csábítani. Később azonban rájönnek, hogy a törvények sehol sem érvényesek annyira, mint éppen a katonánál."[11]

A verbuválás korabeli leírását M. Fialka cseh utazótól ismerjük, aki levélformában leírta barátainak a verbuválást — ezt a szerinte csak a volt Magyarországban praktizáló szokást —, ahogy ezt Liptovský Mikulášban látta. A levelét 1839. aug. 26-án írta Liptovský Hrádokból a Květy című folyóirat részére. A levélből idézünk:

„Mikor délután háromkor Szentmiklósra értünk, a hintók, szekerek, emberek, batyuk, lovak és ökrök tömegével alig tudtunk elvergődni a fogadóig. Érdekes volt e piac színháza, végtelen ricsajozása; itt beszélgetés meg kiabálás, amott tehénbőgés. Az egyik boltban marhák nyakába való kolompokat árulnak és próbálnak ki, amott zeneszó árad a kocsmából és távoli énekszó hallatszik, s tolongás mindenütt: urak, hölgyek, parasztok, zsidók, s valamennyi közül legfigyelemreméltóbbak a valachok, azaz a környező hegyekből jött pásztorok, akik piros inget, a kalapjukon meg rézgombokat viselnek, magasságukban pedig úgy emelkednek az itteni lakosok fölé, mint a Tátra óriási, elsőszülött fiai. Elég nehéz volt megtudakolnunk valamit az itteni katonaság parancsnokáról. Helyőrség ugyan nincs itt, de a gyalogezred toborzóparancsnoka Bakonyi. Nagyon szerettem volna megismerni a toborzás módját; alig hogy szót ejtettem erről, készséges társunk, a fent említett parancsnok, megígérte, hogy eleget tesz óhajomnak. Miután borral és kitűnő ásványvízzel felfrissítettük magunkat, a kocsmába mentünk; itt tartózkodtak a verbuváló katonák, huszárruhában és fegyveresen, hogy az ifjú önkéntesek kedvet kapjanak. — Furcsa, különféle érzések szorongatták a szívemet, midőn most a parancsnok utasítására megkezdődött a toborzás; nem mondhatom, hogy ezek az érzések kellemesek voltak. Nálunk, Csehországban — hála Istennek és a kormánynak — a toborzást csak a régi dalokból ismerjük; az újoncok kiállítása rendben megy végbe, csalás és ámítás nélkül; tapasztalatból mi, katonák tudjuk a legjobban, hogy a mi cseh ifjaink mint vígkedélyű szlávok nagyon hamar megbékülnek a rájuk kényszerített állapottal, igen, az így kiállított katonák átlagban mindig felülmúlják a toborzott önkénteseket, mind erkölcsi magatartásukkal, mind pedig katonai leleményükkel, mert toborozni csak a legrosszabb csürhét toborozzák, s csak nagy ritkán a valamirevaló legényeket. A toborzás zenével kezdődött, hogyan is lehetne másként a szlávoknál (három hegedűs meg egy cimbalmos játszott, s valami szomorú magyar dalt énekeltek). Aztán négy, pengő sarkantyús katona lépett színre, s magyar táncba kezdtek, előbb lassan, majd egyre inkább forgatva kezüket, lábukat. A zene szüneteiben egymásra ittak, s az egyik elénekelt egy strófát valami dalból, mire ismét rázendített a zenekar, s így váltakozott az ivás az énekkel. Le kell, hogy írjak neked néhány ilyen strófát, ahogy megjegyeztem vagy a tárcámba bejegyeztem őket:

Toborzok, toborzok Szentmiklós városban —
Én meg csak felcsapok, minek is dolgozzam.

[11] Viera Urbancová: Počiatky slovenskej etnografie, Bratislava 1970, str. 314—316.

Nem szolgálok senkit, csak olyan urakat,
(s itt felénk bókol)
akik nem sajnálják tőlem a poharat.

Gyöngyélet a katonaélet!
Csupa nyomor a férfiélet!
A paraszt csak dolgozik,
A katona bókol, iszik.
Szép dolog elmenni papnak,
de még szebb dolog huszárnak.
Mert noha a pap megy szekéren,
messzebbre a huszár ér el.

A pap sötét, mint a holló,
A huszár piros, mint tulipán.

Áldott az az asszony, aki katonának szüli az ő fiát,
Áldottabb az, aki katona számára neveli a lányát.

Gondolom, éppen eleged van ezekből a katonai rögtönzésekből. De minden erőlködés hiábavalónak bizonyult; a jelenlevő legények közül még csak közeledni sem akart senki. Ezen a vidéken egyébként is nagyon keveset toboroznak össze, a legtöbbet a nagyobb városokban, ahol az elromlott iparoslegények meg a kicsapott diákok felcsapnak közéjük. Az is kár, hogy a toborzáshoz kivezényelt katonaság erkölcsileg romlik, mert úgyszólván pro patria kell innia — s az iszákosságot és a züllést itt még a tiszt sem akadályozhatja meg."[12]

A múlt század második feléből származik Pavel Dobšinský leírása a verbuválásról. A különbség némely megelőző leírástól abban van, hogy ez a leírás etnográfus tollából származik, azért az a véleményünk, hogy bár abban az időben a verbuválás már régen elmúlt, felhasználta a nép ajkáról összeszedett alapinformációkat, amit kibővített saját tapasztalataival: „A vagyonosabb községek legényfogdosás helyett pénzért béreltek vagy toboroztak katonákat. Sőt, azelőtt a katonai parancsnokság is állandóan toboroztatott a városok piacain és utcáin, sőt a falvakban is. A verbunkosok a lehető legtarkább egyenruhákban, főleg testhezálló piros nadrágban, kordován csizmában, zsinóros dolmányban, szép piros huszársapkában vagy csákóban (kalpagban) táncolva járták az utcákat, pengették sarkantyúikat, a zsebükben pénzt csörgettek vagy pedig húszasokat és tallérokat mutogattak a tenyerükön. Némelyek pálinkás- vagy borosüveget hordtak maguknál: ittak és másokat is megkínáltak. Gyakran éppen ez bizonyult ellenállhatatlannak a fiatal, nem annyira a katonaságra, mint inkább a felkínált dologra vágyó legénynek, vagy annak, aki csalódott a szerelemben, feleségében vagy az élet egyéb viszonyaiban. A kedves verbunkosok ráadásul még azokat a szívhezszóló népdalokat is elénekelték, melyekkel ez a nép a számára egyrészt iszonyú, másrészt csábító katonaságot hol megsiratja, hol pedig ünnepli. Ennek bizony nem minden szív tudott ellenállni. Aki pedig a verbunkos (verbuváló) bal kezében tartott húszasok vagy az üveg után nyúlt, azt ez a jobb kezével megfogta, s ha behúzta a körbe és sikerült fejébe nyomniuk a katonasapkát vagy a kalpagot, esetleg vállára vetniük a dolmányt — már az övék volt, már verbuvált volt; közhírré tette

[12] M. Fialka: Cesta po Slovensku. Kwěty 1839, str. 382—384.

ezt a nézők széles körében keletkezett mozgolódás, meg a fiára nem eléggé vigyázó anya, esetleg a legény kedvesének sírása, no meg a sarkantyúpengetés és az erélyesebb zene: »játsszatok, játsszatok, marsot trombitáljatok, elmegyek én most már tőletek«. Aztán minden verbuvált kapott a »kezére« ama fehér húszasokból, de többet kapott az, aki már előre megegyezett, hogy miért áll be katonának. — A nép még Rákóczi verbunkosaira is emlékszik, akik állítólag máriásokat (Szűz Mária arcképével díszített ezüstpénzeket) meg tallérokat szórtak az utcán, s zene- meg énekszóra ugráltak körülöttük. Aki lehajolt, hogy vegyen a pénzből, annak megfogták a kezét és behúzták maguk közé. Vagy már előre kijelentették, mennyit adnak fejenként, s a legény már tudta, mennyiért csatlakozik hozzájuk. Ahol senkit sem fogtak, ott összeszedték a pénzt és továbbmentek a toborzók."[13]

A verbuválás Ausztriában nem volt olyan sikeres, mint a hajdani Magyarország területén. Erről tanúskodik az a tény is, hogy II. József elrendelte más európai országok példájára az általános katonai szolgálatot. Összefüggött ez azzal, hogy megvalósult az egész ország lakosságának összeírása (konskripció). Ezzel korlátozta főleg Ausztriában a hadseregbe való verbuválást. Magyarországon a verbuválás az 1848-as szabadságharcig tartott. Az általános katonai szolgálatról szóló új törvény bevezetése határozott pontot tett a legényfogdosás és a verbuválás korszakára. A verbuválás nem érte el sokszor azt a hatást, amelyet a kiadásokra befektettek. A verbuválók gyakran saját feletteseikkel szemben csalást követtek el azzal, hogy tékozolták a pénzt a kívánt eredmény nélkül. A verbuváltak sokszor rosszhírű fiatalok voltak: különféle törvényszegésért elítéltek, tolvajok, falusi naplopók, szökevények stb. Az ilyen elemekből felállított hadsereg csak a civil lakosság ijedelmére volt, és a vezetőknek szüntelenül új problémákat jelentettek, miként betartatni a katonai rendet.

Milyen indító ok vezette a fiatalokat a katonasághoz, azt elárulják az írott dokumentumok, de különösen az ezzel a tematikával foglalkozó népdalok. A hadseregbe való belépés indító oka gyakran csak pillanatnyi szórakozás a zene, tánc és ivás mellett, más alkalommal pénzzel való csábítás, az elpalástolt szabad élet, idegen országok, fegyverek, parádés egyenruha és mások. A háborúba menést elősegítette az első sikertelen szerelem, tanulásban való nehézségek, a könnyű szolgálat reménye és baráti kapcsolatok. Komolyabb okok a szociális motivációból származtak: jobbágyság alóli felszabadulás, szegénység, a gyűlölt környezet, primitív otthoni viszonyok stb. A katonasághoz a fiatalokat néha az ivásra való hajlandóság is vezette. Némelyik népdal elárulja a fiatalember kiszabadításáért való igyekezetet a háborúból, pl. a leány arról énekel, hogy feleségül akar menni hozzá, vagy a szülők, akik képesek a fiúért fizetni, csak hogy visszatérjen a gazdasághoz.

A hadseregbe való verbuválás az idegen légiókba továbbra is megmaradt. A „Sokol" folyóirat 1862. évből ábrázolja a néger zene felhasználását az Amerikában abban az időben még dívó verbuválásnál.[14]

„Posledný verbunk u nás" cím alatt 1866-ból írja le Milan Lichard a verbuválást, ahogy ő még gyerekkorban látta: „Borzasztóan örültünk már a hírnek is, hogy nálunk is verbuválni fognak. Ez június végén történt, amikor is a városban a szokott módon közhírré tették, azaz kidobolták, hogy holnaptól fogva verbuválni fognak a városban, s ha akad jelentkező, az jelentkezzék, ennyit és ennyit kap érte; hogy mennyit, arra már nem emlékszem, hiszen a pénz akkor még nem sokat jelentett számomra... A városi fogadó előtt megállt a városi hajdúk őrmestere, egyenruhásan — kiszolgált huszárőrmester

[13] P. Dobšinský: Prostonárodné obyčaje... str. 78—79.
[14] Sokol 1862, str. 462.

volt —, fehér abrosszal leterített asztalt állíttatott maga elé, no meg borosüvegeket s egy csomó poharat. Egy pillanat múlva megérkeztek a városi zenészek is, és játszani kezdtek. Sok nép jött össze, sok bor fogyott, de az első nap eredménytelenül múlt el, mert senki sem hagyta magát verbuválni. Másnap ugyanez történt, de a zenészek már nem gyűltek össze teljes létszámban, egyrészt azért, mert az előző napi játék kifárasztotta őket, másrészt, mert mindannyian városi polgárok voltak, akiknek megvolt a maguk foglalkozása vagy gazdasága... Azon a napon egyetlenegy önkéntes akadt: katonasapkát kapott, no meg arra való jogot, hogy a várost járja a verbuválókkal és kedve szerint igyon a borból."[15]

Az 1848-as szabadságharc idejéből származó verbuválási szokások leírását Jozef Kolarčík-Fintickýtől ismerjük, aki olyan formában dolgozta fel, ahogy a népszokásban maradt fenn:[16]

„Számos ifjú meghasadt jellemében és nem tudta eldönteni, vajon Kossuth önkénteseihez menjen-e vagy a császáriakhoz, ahol sokkal többet ígértek és adtak; de nem császárszeretetből cselekedtek, noha jelentkeztek vagy hagyták magukat verbuválni... »És az a banda« — a katonazenekar egészen a faluba vagy a toborzás helyére jött. Tüzes felszólalások s még tüzesebb pálinkaakarások után lakomához ültek. Bárányt főztek s vigadoztak. A zene meg csak játszott. Sok kíváncsi nő és gyerek jött össze, de férfiak is, főleg fiatalok, hiszen némelyiket még nógatta is az apja, mert otthon semmit sem csinált, nem volt sem munkája, sem keresete, a császári seregnél meg állítólag jól fizettek..." Amint összegyűlt a közönség, megkezdődött a vége érhetetlen rábeszélés:

Aki nem akar dolgozni,
akarjon hát velünk járni!
Velünk, velünk — huszárokkal —
szépen pengő sarkantyúkkal.

Megpengeti sarkantyúját,
megsiratja apját, anyját.
Apját, anyját, mindenkijét —
végezetül a kedvesét.

Én biz' itten nem leszek,
hanem inkább elmegyek.
Gyere, kedves, kisérj ki,
mert megyek verbuválni.

A verbuválás során egy „zsoldos a zenészek elé ugrott és felkiáltott: Fel, játszani! A zenekar erélyesen rázendített az ismert kassai verbunk nótájára. A zsoldos cifrázta és ugrált, a zene szüneteiben pedig el-elkapott egy-egy reményteljes verbuváltat (egyes helyeken már feliratkoztak a bírónál). Úgyhogy már ketten táncoltak. Az ittas toborzó egy pillanat múlva füttyentett, odahívta néhány barátját és perceken belül szlovák legények körévé alakult a zsoldosszóló. A zenekar folyton ugyanazt a dallamot játszotta, a kiáltások felhangzásakor halkabban, a táncnál hangosabban. Mikor a toborzó látta, hogy már elég verbuvált van körülötte, felkiáltott: Tágulni! A kör villámgyorsan kitágult, s a körülötte bámészkodó asszonyok meg gyerekek ijedten, sivalkodva és nevetve hátráltak. Felhangzott a dal első strófája:

Megy a verbunk fel Kassára,
csapj fel, János, sötét szemű.

A zsoldos ismét kiáltott: Kézzel!
A verbuváltak tapsolni kezdtek a nóta ritmusára, s erre következett a dal második strófája:

Én biz' nem csaptam fel, erőszakkal hoztak,
erőszakkal hoztak, még meg is tépáztak.

A zsoldos újra kiáltott: Lábbal is!
A verbuváltak dobbantgattak a dallam ritmusára. Aztán a következő strófára került sor:

Megtépázták ingem, mit kedvesem varrott
fent az erdőszélen, zöld ligetnek alján.

Kiáltás: A szárat!
A verbuváltak csizmájuk szárát csapkodták a tánc ritmusára és énekeltek:

Ne sírj, kedves, ne sírj, ne rongáld a szemed,
hiszen én Lőcsénél messzebbre nem megyek.

Lőcse siralmas egy fogalom volt a nép számára, a börtönöket meg a bíróságokat idézte.
A zsoldos megint kiáltott: Szűkítsd!
A verbuváltak szorosabbra vonták a kört, tapsoltak, s a következő dalt énekelték:

S ha majd vezetnek a kassai kapunál,
Hanyicskám, kedvesem, csak egyszer tekints rám.

Kiálts: Öleld meg!
A verbuváltak összeölelkeztek és tapsoltak, majd ismét énekeltek:

Ingem megtépázták, komiszinget adtak,
karcsú derekamra kardot akasztottak.

A többi zsoldos ezalatt kiválasztja a körből a legtüzesebb legényeket, s egymás után mundérba öltöztetik és felfegyverzik őket.
Kiáltás: Hasra!
A verbuváltak a földre támaszkodnak és a dal ritmusára dobálják magukat, majd felugranak, tapsolnak és énekelnek:

Kérdezik a népek, hol a gazdaságom,
az én gazdaságom, oldalamon kardom.

A mundérba öltöztetett verbuváltak most már a többiekkel tartanak, s ehhez illő nótákat énekelnek tánc közben, mint például:

Éles kardom feleségem,
karabélyom a gyerekem.
Kardom nem az enyém, hanem a császáré,
de ő nékem adná, hogy véle harcoljak.
Harcoljak, harcoljak, véremet is ontsam,
ártatlan véremet az ő országáért.

Mikor már mindenki mundérban van, a zsoldos kivágja az utolsó figurát (ez olyan, akár az elején volt):
Fel, játszani!
Ekkor már nem énekelnek, a zenekar a korábbi dallamot játssza, az összeverbuváltak tánc közben gyorsan vonalba rendeződnek, hogy mindegyikük érvényesülhessen és megmutathassa magát a mundérban, s azokat a táncokat táncolják, melyeket az elején a zsoldos táncolt."

[15] rd [Milan Lichard]: Posledný „verbunk" u nás. Slovenský denník, roč. 2, 1911, č. 135.
[16] Jozef Kolarčík-Fintický: Z dejín povstaní na východnom Slovensku. Ľudová tvorivosť, roč. IV. 1954, č. 8, str. 311—313.

A verbuválással és verbunkos zenével *több magyar kutató* foglalkozott. A zenekedvelők közül Fabó Bertalant érdekelte a verbunkos zene eredete, aki tévesen azt hirdette, hogy menulből és német schottisch táncból származik. A verbunkos zenéről azt az érdekes véleményét írta le, hogy „a verbuválás és menetelés közben minden nótát verbunkos tánc-, vagy indulószerűen játszották a bandák és ezt tették sok magyar búsongó nótával is." (Fabó B.: A magyar népdal zenei fejlődése, 225. l.). Más helyen a verbunkos zene korai stádiumával foglalkozik Fabó B. Szerinte a verbunkos tánc palotás szalontánc zenének egyik formája, mivel teli van rokokó korszakra jellemző zenei díszítésekkel. A véleményt lehet, hogy Káldy Gyulától vette át, aki erről a Pallas lexikon XII. kötetében ír. Külföldön a „Magyarországon székelő ezredek a verbuválások alkalmával" hozták magukkal ezt a zenét — írja Fabó B. Az is lehetséges, hogy külföldön tartózkodó magyar katonák tanulták meg az idegen táncokat. A katonai zenészektől hamarosan elsajátították az új divatos zenét a cigány zenészek is. Fabó Bertalan azt állítja, hogy a verbuválás Pozsony környékén kezdődött meg. Ezt a Magyar Kurir 1789-ben megjelent közléssel bizonyítja: „A huszárság pedig az egész országban nagy előmenetellel verbuvál és Pozsonyban csak deákság közül 7—8 áll be napjában... A F. Császár regimentjétől hasonlóképpen az ún. Verbunk vagyon itten, ... csak szép szóval, muzsikahangnál kelletik a Verbunkosoknak megjelenni, válogatják szépit az önként kezet adó ifjúságnak." (Fabó B.: A magyar népdal... 267. l.).

A francia háborúk idején nagyon kedvelt tánc lett a verbunkos. Csokonai Vitéz Mihály úgy lelkesedett a tánc iránt, hogy Dorottyájában ősi magyar táncnak tartotta. Magyar „nemeses" táncnak nevezte a verbunkos első részét Sándor István is, a gyors népiest pedig szlovák eredetűnek érezte.

Hoffman von Hoffmansegg német természettudós a 18. század vége felé Pesten járt, ahol kedvelt sarkantyús férfitáncot látott. Egészen különös és nagyon szép tánc, hasonló a kozák tánchoz — írja. Legjobban cigányzenészek tudják eljátszani. Az író szerint „sok ügyesség kell hozzá, hogy a szükséges mozdulatokat megtegyék anélkül, hogy a sarkantyúikkal egymást meg ne sértsék. E tánc tehát egyik oka annak, hogy a sarkantyú még az álarcos bálon is elengedhetetlen." (Fabó B.: A magyar népdal... 221. l.).

Nemcsak a katonák szerettek verbunkos táncot járni. A 18. század végén már nagyon kedvelt tánc volt országszerte. Egy német tiszt leírása szerint a sarkantyús csizmában járt és lovakkal foglalkozó férfiak találták ki ezt a táncot. A tánc leírása Ungarischer Nationaltanz címen jelent meg 1792-ben a Historisch-Politisches Journalban (közli Legány D.: A magyar zene krónikája, 150—151. l.):

„Először történt, hogy a táncot láttam, s én nem tudom leírni azt a hatást, melyet reám tett. A nemzet jellemét rendkívüli mód kifejezi. A magyarok hosszú nadrágjai már oly népre mutatnak, melynek életeleme a lovaglás. Valóban tulajdonképp csak a huszárok azok, kiket igazi nemzeti katonaságnak lehet nevezni, mert a magyarországi gyalogcsapatokban mindenféle nemzetségbeli vegyülék van. A huszárok közt ellenben kevés a más nemzetiségű, s a magyar nyelv, miként egyéb nemzeti bélyeg is, közöttük tisztában fennmarad. Mármost olyan népre, mely a lovaglásban találja megszokott életmódját, vall a magyar tánc is. A táncosnak ennél szükségképp sarkantyúsnak kell lenni. A sarkantyúk összeverése ugyanis lényeges része a magyar táncnak. Sarkantyú nélkül táncolva a magyar tánc elvesztené egész erejét. Mert ezt a sarkantyúk pengésétől kapja, melyet a táncos a zene ütemével ügyesen tud egyesíteni.

Többször láttam azt is, hogy férfiszemélyek csupán magukban, nők nélkül táncoltak, s a nők nélkülözhetők is olyan táncnál, hol a táncos egész művészete lábai művészi mozgatásában és sarkantyúi ütemszerű összeverésében jelentkezik. A nők ebben a táncban kevésbé vonhatják magukra a figyelmet, mert náluk a magyar tánc összes fenti követelményei nemigen vannak meg, s náluk a mozgás éppen ezért egyformává lesz, holott a férfiszemély különféle mozdulataival egészen szembetűnik. Épp ez, hogy a magyar táncot egy férfiszemély is táncolhatja, meg hogy valaki helyesen táncolhassa, rövid magyar katonai öltözetben és sarkantyúkkal ellátva kell lennie, erősített meg engem abban a gondolatomban, mely e táncról mindjárt kezdetben támadt bennem, hogy az teljességgel hadi tánc. Úgy látszik, egészen férfiak találták ki, akik épp leszállanak lovaikról, s miután kardjukat letették, lábaik lassú mozgatásával kezdenek bele, hogy a lovaglásban való megerőltetésből felüdüljenek, magukat abban a mértékben, amint a zene élénkebben működik, kedvüknek átengedik, és vérük fokozatos fölhevülésével megerősítik bátorságukat, hogy az új veszedelmeknek új bátorsággal mehessenek elébe. Ezek és ilyenféle gondolatok jutottak eszembe, mikor először láttam a magyar táncot, mely, mint hallom, a nápolyi királynak és a császári hercegeknek is nagyon tetszett Pozsonyban. E gondolatokat azon melegükben írom, amint bennem keletkeztek."

1800 körül származik egy ismeretlen pozsonyi német lakos cikke, amely megjelent a lipcsei Allgemeine Musikalische Zeitung című folyóiratban. Népi zenészekről ír, akik szerinte olyan szépen játszanak, hogy ezt fel kellene jegyezni: „Hogy elmondottakat részben megerősítsem — írja a cikk szerzője —, mellékelek néhány ilyen darabot."

Ami ezután következik nem más, mint első komponált verbunkos zene Bengráf Józseftől, Klein Henriktől és másoktól. A verbunkos zenéről és táncról még a következőket mondta el:

„A dallam rendesen moll-ban mozog; ha egyik-másik dúrban kezdődik is, csakhamar kitér valamely — sokszor igen távoli — moll hangnembe és a hatás mégis a legkifejezőbben harmonikus. A dallam vezetése rendszerint hasonlatos az angol tánczokhoz, amennyiben a metszet és a súlyos kezdés rövid ütemrészekre esik. Csak egynéhány esetben lehet a vége felé lassítani, ha felütéssel kezdődött. Különben minden magyar nemzeti táncz vagy lassú, amelyet igen kedvesen verbunk-táncznak neveznek; vagy friss, amelyet nép- vagy czigánytáncznak hívnak.

A magyar az ő tánczainál mindig kört ír le. A verbunkostáncznál csakis a férfiak állnak körbe és lábaikkal a táncz ütemére mérsékelt, de rendesen jól szembeötlő mozdulatokat tesznek és pengő sarkantyúkkal, meg kezükkel olyan rendesen kiverik a taktust, hogy a zene jóhangzását egy cseppet se zavarják, de a táncz pathetikus jellegét csak emelik. A friss tánczokban már a szép nem is részt vesz. A tánczos itt is úgy tesz, mint előbb, kezével-lábával ugyanazt míveli, ugyanazon figurákat veszi, csakhogy aránylag gyorsabban és némelykor forog. A hölgy vele szemben áll, csípőjére téve egy, vagy mindkét kezét, vigyázva nézi tánczosa lábait, aki ily módon a magáéi által irányozza az ő menését, lépését, fordulatait. Némelykor a két személy egymáshoz közeledik, a férfi átfogja a nő derekát, ez kezét vállán nyugtatja és így forognak egyideig; némelykor meg a férfi jelzésére a nő magában is fordul, a mi egyike a legszebb tánczfiguráknak."

Részletesen foglalkozott a verbuválás korával és zenéjével Réthei Prikkel Marian. „Nyomós okok vannak reá" — indokolja érdeklődését a tárgy iránt — „mivel eredetéről találomszerű hibás nézetek jutottak forgalomba, sőt újabban tudományos színnel olyan felfogás hódított teret, mintha a verbunkos nem is eredeti tulajdonunk, hanem idegenből való honosítás lenne, akárcsak a hajdútánc." Az idézés charakterizálja Réthei Prikkel Marián egyoldalú nézetét a verbunkos keletkezéséről. Mégis sokat köszönhetünk neki a verbunkos történetének megvilágításáért. Szerinte a verbuválás Debrecen környékén kezdődött, ahol már 1758-ban volt „hadfogadó, -szedő csapat, Fehérvárnak pedig 1764-ben". Ezt a következő idézet bizonyítja: „Nemes város verbungjánál a hajdústrázsa-

mester a rekrutához egy márjást vont, egy persely volt keze alatt, amelybe a gajpénzt kellett volna hányni, azt is megnyitotta..." „A Várbeli katona sokasága mellett egy nyomban mindenkor az fogadó Nép, avagy Verbung az külső városokban helyheztetve vagyon."[17]

Valószínűleg ebből a korból származik Thaly Kálmán által kiadott katonadal, amely verbuválásról szól:

1. Ezerhétszáz ötvenegyben
Katonaság tünt szememben,
Beállottam regimentben
A prajcoknak seregiben.

2. Gyere pajtás katonának,
Jó lész dolgod, meg nem bánod!
Négy krajcárod fizetésed,
Ha megiszod, — nem lesz pénzed.

3. Sárga csizma, veres nadrág,
Királynérul maradt jószág:
Mente helyett kabátod lész,
Az is hátul hasított lész.

4. Csizma helyett topánod lész,
Az is elől hasított lész;
Azt gondolod, minden úgy lesz,
De bizony még foltos is lesz."

Több népdalszöveget tartalmaznak Erdélyi János 1847-ben kiadott népdalgyűjteményei (Népdalok és mondák). Idézzünk néhány feliratot: „Áll a verbunk, táncoljunk! Nosza kún legények", „Elküldötte Ferenc császár nyalka verbunkját", „Bátorkeszin verbuválnak, engem hívnak katonának", „A magyar bandurista" stb.

Sok dallam- és szöveg-feljegyzést közöl az 1813-ból származó Pálóczi Horváth Ádám Ötödfélszáz Énekek című népdalgyűjteményében.

(folytatjuk)

[17] Réthei Prikkel M.: A magyarság táncai, 151. l.