

Magyarság a népzeneben: a világosan tagolt forma

A címben felvetett nehéz problémára csak úgy kapunk feleletet, ha előbb áttekintjük a magyar népzene történeti rétegeit.

A legrégebbi korszak, amire a népzene vissza tud mutatni, az ugor együttélés kora. Ebből a korból igen nagy mennyiségű népzenei emléküink maradt fenn. Az obi-ugorokkal párhuzamban állítható néhány zenei típus épen maradt fenn a siratóban és a belőle kifejlődött strofikus dalokban. Legrégisebb ezek közt a sirató „kis formája”, ami egyúttal a legelterjedtebb siratótípusunk: rögtönzött-recitált ereszkedés négy-öt-hat hang terjedelemben a 2. és 1. fokra. Ez a két záróhang az ének folyamán szabálytalanul váltakozik. Van ennek a kétzárlatú típusnak oktatáig megnövesztett formája is, úgyszintén három-négyféle záróhanggal kibővített változata is. Ezek csak obi-ugor rokonaink dallamai közt találhatók fel egészen világos párhuzamokban. Megállapítható továbbá, hogy ez a „kis forma” is már egy korábbi, közös finnugor típusnak továbbfejlesztése: votjákok, zürjének, vótok három-, illetve négyhangnyi, egysoros kis ereszkedő dalait fejlesztik tovább. Míg amazok csak egyetlen sort (inkább csak motívumot) variálnak, s az mindig az alaphangon záródik (ami a legalsó hang náluk), addig a mienk már két zárlatot, tehát két sort váltogat, de még kötetlenül, szabálytalanul. Vagyis továbbléptünk egy fokkal a formai fejlődésben.

Még fontosabb, hogy a rögtönzött-kötetlen siratóból, amit máig ebben a nagyon ősi formában tartott fenn a hagyomány,

számos zárt formájú dal keletkezett kötött versszakszerkezettel. Ez tehát egy újabb továbblépés formai tekintetben. Az ötfokú dalok mellett ezek a nem ötfokú, diatonikus dallamok alkotják régi dalaink második nagy rétegét. Egy részük recitált, hosszú sorokból áll, és vagy valami epikus szövegre éneklik: balladára, históriás énekre vagy pedig halottas énekek, egyházi népénekek szövegére. Minthogy az ugoroknál is legtöbbüket hősekként vagy a medveünnepek szertartásához énekelték, ahol a megölt medve nevében első személyben mondják el elejtésének történetét, azaz szintén epikus énekként használták, ez az egybeesés nem lehet véletlen. Valószínű, hogy ez a dallamfajta volt a magyarság hőseinek egykori zenéje.

Más részük feszes ritmusú táncdal, amelyben a siratónak az a tulajdonsága maradt fenn, hogy recitálva kikopogtatják a sorvégző hangokat vagy egy teljes lezáró sort. Ez táncdalainkban már feszes ritmusban történik (például a közismert *Kállai kettős*-ben). Ez a táncdaltípus már 18. századi följegyzésekben is sűrűn előbukkan, népi táncdalaink közt pedig igen jelentős. Mindez arra vall, hogy az ugor kori dallamvilág a két legfontosabb, ellentétes hangulatú műfajban egyaránt továbbfejlődött és máig fennmaradt.

Az ugor kori dallamstílus már kialakított néhány fejlettebb formát is: az 5., 4., 2. és 1. fokon megálló, zárataiban kvartváltás elemeit tartalmazó siratókat és dalfajtaikat, amikor egy igen régies kultúrájú török vagy mongol nép hatása érte a magyarságot. Három- és négyfokú dalok, az ötfokúság előzményei, valamint szűk hangterjedelmű, alacsony járású ötfokú dallamok jellemzik ezt a stílust, amiből nálunk újabban került elő nagyobb számú példa elsősorban Gyimesből és Moldvából, ritkábban a Mezőségről; s ezek ismeretében ide sorolhattuk néhány korábban ismert példáját is a Nyitra megyei Zobor-vi-

dékről és elszórtan más magyar területekről is. Ez a stílus lényegesen archaikusabb, mint a nagyívű, oktávról vagy magasabbról ereszkedő pentaton dalaink vagy a köztük is legfejlettebb kvintváltó dallamok.

Ehhez a szűk hangterjedelmű, ötfokú stílushoz hasonló zenét csak a csuvasoknál és egy burját–mongol törzsnél találtak eddig nagy számban, mint az illető népek jellemző zenéjét. Valami ilyen zenéjű bolgár–török vagy mongol nyelvű néppel ismerkedhetett meg és keveredhetett a magyarság, akikől legrégebbi török (–mongol) kölcsönszavainkat is kaptuk.

Ez a zene egyes gyimesi siratókban összeötvöződött az ugor kori legfejlettebb dalok kvartviszonyra épülő darabjaival. Ugyanakkor egy más kvartviszonyon alapuló stílus is kialakult az úgynevezett „dudanótákban”. Ebben, ha a teljes sorokat vesszük tekintetbe, két sor: A és B váltakozik úgy, hogy az A először kvarttal magasabban hangzik el, majd a többi három már többnyire az alaphang és az ötödik fok közt (vagy: A⁴ABA vagy A⁴BAA). De az A-sorok zárlatban különböznek. Ha viszont azokat a motívumokat is számításba vesszük, amiből kettő van minden sorban (tehát tulajdonképp félsorok), akkor igen bonyolult ismétléseket találunk. S itt újra csak tapasztaljuk, hogy míg a cseremiszek áthidalják a sortagolást, mintha meg akarnák szüntetni: az 1. sor 2. motívuma a 2. sorban 1. lesz – addig a magyarok ezzel is a sortagolást erősítik, tehát a formát hangsúlyozzák.

Kétségtelenül későbbi és fejlettebb az a török–mongol és észak-amerikai indián kultúrákra jellemző zene, amit nagyívű, teraszosan ereszkedő pentaton dalainkban és keleti párhuzamokban találunk. Ezek között a fejlett dallamok között is legfejlettebbek azok, amelyek a fokozatos ereszkedést és a benne szabálytalanul feltűnedező részismétléseket szigorú kvintváltó for-

mává alakították át. Ez az átalakítás már valószínűleg a magyarság műve volt, mert keleten egy-egy elszigetelt, mongol és kalmük példán kívül csak a cseremiszek és csuvasok közös határán virágzik egy viszonylag szűk területen, s onnan távolodva fokozatosan eltűnik. Vagyis sem a cseremiszeknek, sem a csuvasoknak nem saját zenéjük. Minden valószínűség szerint azon a szűk területen éltek azok a keleten maradt magyarok, akiket Julianus barát megtalált, s akiket még a 16. századi orosz források is emlegetnek cseremiszekkel és csuvasokkal együtt, hogy a kazáni tatárok ellen orosz szövetségben harcoltak. Nyilván az ő hagyományuk él tovább azon a kis cseremis–csuvas határterületen. A nagyívű kvintváltó dallamokban érte el a magyarság a honfoglalás előtt a legfejlettebb formai felépítést. Mind ezek a stílusok, amiket eddig ismertettünk, az a *saját* zenénk, amivel a honfoglaláskor ideérkeztünk s ami az európai népek zenéjéhez képest etnikus sajátosságunk.

Ezek után tekintsük végig a fejlődés útját azzal a szemmel, hogy milyen ízlés munkálkodott benne, illetve milyen ízlés alakult ki benne fokozatosan. S itt már továbbmehetünk a honfoglalás idején, mert népzeneink újabb alakulásában még világosabban láthatók bizonyos törekvések. Ezt természetesen csak néhány jobban kidomborodó fő sajáttságban lehet megállapítani.

Mindenekelőtt leszögezhetjük, hogy mindaz a zene, amit a magyarság új hazájába hozott, igen magas színvonalat jelent. Semmivel sem volt alábbvaló, mint a 900-as évek európai mű- és népzeneje. A további kérdés, hogy ebben a fejlődésben, ami a honfoglalásig ilyen magas szintre vezetett s azután még nagyobb lendülettel folyt tovább, milyen állandó törekvéseket lehet kitapintani.

Legmeglepőbb, hogy két, látszólag ellentétes hajlandóság je-

lentkezik benne egyenlő erővel, sokszor ugyanabban a jelenségben egymás mellett: a ragaszkodás a régi hagyományokhoz és a nyitottság új hatásokkal szemben. Ezt ilyen egyensúlyban máshol alig találni. Így él egymás mellett a régi ugor dallamvilág a rendkívül nagy bőséggel beáramló ötfokú, török–mongol dallamok mellett. Újabban egyre szélesebb körben ismerjük fel ennek az ugor kori hagyománynak továbbélését. De ugor és török stílus egyaránt megmaradt a sok európai dallam beáramlása után: gregorián ének, francia balladadallamok, lírai versformák, egyházi népénekek, majd a barokk kor dūr-moll zenéje és az újkori műdaltömegek mellett. Az új, amit készségesen befogadtunk, sosem szorította ki teljesen a régit, csak mellé társult és gazdagította a hagyományt.

A másik, amit világosan ki lehet venni ebben a fejlődésben, egy ízlésbeli sajátág: a világos forma iránti különleges érzékenység. Már az első újítás, amit az ugor kor ősi ködbe vesző századaiban meg tudunk pillantani, formai újítás volt: az egy-soros finnugor forma továbbfejlesztése kétféle kadenciával, a sorismétlés helyébe kialakított, kétféle záróhangot váltogató sirató (ami akkor természetesen nem siratódallam volt, hanem mindenféle műfaj dallama).

Továbbmegy a formai tökéletesítés, amikor ezt a kétkadenciás, kötetlen formát oktavterjedelművé bővítik s többféle – 3.-4.-5. – záróhanggal egészítik ki. Majd ez úgy kikristályosodik, hogy a két egymás melletti záróhang kvarttal mélyebben ismétlődik. Ez majd a barokk korban felszínre vetődik, s táncdalokban végleges következetességgel kiforrva tart a *Kállai kettős*-féle dalokban egészen máig. Másfajta kvartviszony is kialakul logikus formává: a motívumok magasságelosztásában és variált ismétlésében jelentkező formajáték, s szintén máig él dundánótáinkban. Mindennek koronájaként a teraszos-ismétléses-

ereszkedő ötfokú stílusból kialakul a kvintváltó szerkezet, ami-ben minden ponton világos, hol tart a dallam és hová halad: egy sor elhangzik a magasban, majd eltérő zárlattal megismétlődik, azután ez a két összetartozó sor (periódus) kvinttel mélyebben megismétlődik, és így alkot egy világos szerkezetű, négysoros strófát. Ez már közvetlenül a honfoglalás előtt alakulhatott ki. Utána az új hazában nagy tömegű európai dal új formákkal és új lehetőségekkel ismerteti meg a magyarságot. Akár ezeknek hatására, akár az állandó belső fejlődés folyamán eljutnak ismétlés nélküli dalaink is egy olyan szigorú, de nem mechanikus szerkesztéshez – kvintváltó dalaink saját szerkezetük bizonyos „felbomlása” árán is –, ahol egy „témabemutató” után fokozatos nagy fejlesztés következik, mondhatnánk „kidolgozási rész”, ami után jutunk el a mélyebb régióba – kvintváltó dallamoknál a mélyebben ismétlődő részhez – vagy egy záróformulához. Szinte a szigorú szonáta forma elve valósul meg négy sorba összesűrítve. Így például mindig a harmadik sorban változik el a pontos kvintváltás: a sor eleje még magasból indul, és csak az utolsó hangokban éri el a kvinttel mélyebb régiót és a pontos ismétlést. De ezáltal itt tágult is ki a dallamsor a legnagyobbra, legmozgalmasabbra. A nép pontosan érezte, hogy egy négysoros dalban a harmadik végéig kell a fejlesztésnek tetőpontra érni, s utána már csak lezárás következhet. Kvintváltás nélküli dalaink is fokozatos kibontást, szinte az utolsó hangig fejlesztett, „csattanóra” kihegyezett szigorú szerkesztést árulnak el. S az sem véletlen, hogy milyen idegen formát vettünk át szívesen, és mit fejlesztettünk ki belőle. A reneszánsz divata újította fel a szapphikus versformát: három egyenlően hosszú (öt + hat szótagos) sor után egy lezáró rövidet. Ez fokozatosan átalakul 16–17. századi egyházi és világi dalainkban olyanná, hogy az eredetileg három hosszú, de mindig új zenei

tartalmú sor helyébe két azonos tartalmú sor lép, amely a különböző dalokban különbözően hosszú, de mindig hosszú, ezután egy összetett harmadik, amely vagy egy rövidebb motívumot ismét(ge)t, vagy azt különböző magasságban, vagyis szekvenciaszerűen ismétli; ezután következik a lezáró rövid sor. Tehát AAb+bc forma alakul ki. Sokan ismerik az „Ó mely sok hal terem a nagy Balatonba!” kezdetű dalt. Ha elhagyjuk a játékos ismétléseket (bahharahhahahá-kat), a következő formát kapjuk: „Ó mely sok hal terem a nagy Balatonba! Minden ágon egy mérő makk a Bakonyba!” Két azonos, tizenkét szótagos sor. „Örül ott a halász, Rikkangat a kanász” hat+hat szótagos motívumismétlő sor, vagy ha úgy tetszik, két rövid, azonos sor, „örömébe” rövid, négy szótagos lezárás. Vagyis a magyarok cserélték a három hosszú+egy rövid túlságos aszimmetriáját erre a lebegő egyensúlyra: két hosszút majdnem kiegyenlítő három rövid (huszonnégy szótagot tizenhat – máshol az arány lehet közelebbi is), de a kisebb egyenlőtlenséget tovább segíti kiegyenlíteni, hogy a kettővel szemben három áll. Ugyanakkor a két azonos hosszú, majd a két azonos rövid után az egy, ami még rövidebb, érezteti, hogy fokozatosan és következetesen haladunk a teljes elhallgatás felé. A két hosszú első sor az indulás és a lényeg kimondása; utána pedig minden a lezárás felé halad. A forma egész tartama alatt érezzük, merre tartunk, s hogy jutunk el a befejezésig. Ez az érzés az, amit úgy fejezett ki egy öreg énekesem, amikor a lányok nehezen szedtek össze egy zavaros műdalt: „Ez olyan nóta, se eleje, se vége.” Pompás megfogalmazása annak a formai igénynek, ami a hagyományban olyan világosan kirajzolódik: mindig tudjam, hol tartunk, és hol van a vég. Azért jelenik meg egész fejlődésünk végén a népdal új stílusa a maga architektonikus, zárt formái-

val: az első sor visszatér a dal végén, és szoros egységbe fogja össze, míg a középső két sor általában magasabb régiókban mozog, s az ellentétet állítja a két szélső sorral szembe (A^{BB}A). Sőt ezt a formát úgy is érzékeljük, hogy az első fele után (A^B) fordított sorrendben halljuk ugyanazt (B^A), amit az is fokoz, hogy a második B-sor vége meg szokott változni, hogy éreztesse a visszavezetést az A-hoz. S az is népiünk forma- és arányérzékét dicséri, hogy az egyetlen új formában, ahol háromszor ismétlődik egy dallamsor (AABA), mindig ez a háromszor elhangzó dallam a mozgalmasabb, mindig nagy ívet jár be, hogy ne legyen unalmas háromszor hallani. S vele szemben a B-sor csak valami ellentétet fejez ki akár dallamvonásban, akár ritmusban, akár mindkettőben. (Példa a közismert „Látod édes anyám, látod édes anyám, mért szültél a világra”.)

Tehát az ugor kortól az első világháború előtti évekig, sőt máig lehet nyomon követni a világos tagolás formai igényének működését és fokozatosan fejlődő, egyre tökéletesebb eredményeit.

S hogy mennyire érzi népiünk ennek a világos tagolásnak jelenlétét és követelményét, azt az énekesek által mindig rögtönzött díszítések szinte kötelező hagyománya is bizonyítja: a dallamnak két fő formai pillérét, a második és negyedik sor végét, ami a tagolás legfeltűnőbb pontja, sosem díszítik, hogy az világosan kiemelkedjék a sokszor igen dús ékesítésekből, amelyek a dallamot körülfonják. S hogy ez nem véletlen vagy általános emberi gyakorlat, hanem valóban nemzeti ízlés, azt leolvashatjuk a bihari románok díszítésmódján, akik épp ellenkezőleg, szinte elrejtik a sorvégeket gazdagon burjánzó díszítményekkel, hogy az egész dal egyetlen megszakítatlan ívben fusson le elejétől végig. Ezt még azzal is fokozzák, hogy nem a sorvégeken van a leghosszabb hang, hanem sokszor a sorok közepén.

A magyarok viszont a két fő tagoló sorvégen mindig hosszú hangot énekelnek, és szünetet is tartanak.

Természetesen nem lehet egy nemzeti ízlést sem egy olyan sokszínű népzene, mint a magyar, egyetlen sajátossággal jellemezni. Nem is azt akartuk megválaszolni, hogy mi minden „magyar”, csak azt, hogy ez az egy dolog *biztosan* magyar. Hiszen mások más sajátosságokkal próbálták jellemezni az egész magyar népzene kincsét. Bartók például a következőképp foglalja össze könyvében a magyar népzene sajátosságait: „A magyar parasztok ragaszkodása az *izometrikus dallamversszak-szerkezetekhez és bizonyos pentaton fordulatokhoz* a legrégebbi dallamoktól egészen a legújabbakig világosan felismerhető; még elég régi dallamoktól egészen a legújabbakig észlelhető az *alkalmazkodó tempo giusto* ritmusnak nagy kedveltsége. Tehát ez a három zenei jelenség mondható az egész magyar parasztnépre általánosan jellemzőnek, amely megkülönbözteti minden más nép parasztnépzenejétől.” De ebből az egyik elem, az alkalmazkodó tempo giusto, vagyis hogy feszes ritmusban alkalmazkodni kell a szöveg szótaghosszúságához, rövid szótagra rövid hang, hosszú szótagra hosszú hang kerül (vagyis két egyforma negyed helyett egy pontozott negyed és egy nyolcad váltakozik) – ez nyelvünkötől függő „kényszer”; ennyiben kétségtelenül egyéni vonásunk, viszont nem vonatkozik a rubato, parlando – tehát szabad ritmusú – dalok nagy tömegére. A pentaton fordulatokhoz való ragaszkodás is kétségtelen tény, új stílusú dalainkban is erősen jelentkezik, sőt sokszor más jellegű műdalokat is erősen „ötfokúsítanak” énekeseink; mégis ez is legalább a felére a hatalmas népzenei anyagnak nem vonatkozik. Az izometrikus dallamversszak (vagyis egyenlő szótagszámú négy sor a versszakban) már formai ízlés jele, és része az általam elmondottaknak; de csak része, mert csak a fejlődés egy bizonyos fokán je-

lent meg, s akkor sem kizárólagosan. Sőt az új stílusú dalokat Bartók csak némi „erőszakkal” nevezheti izometrikusoknak, mert a bennük szinte szabályszerűen jelentkező aprózásokat figyelmen kívül hagyja, amiből viszont a versszakok „heterometriája”, változó szótagszámú sorok szembeállításának fakad, ami egyik legkedveltebb formai játéka az új daloknak. Az AABA formában pedig szinte szabály a B sornak eltérő (többnyire kevesebb) szótagszáma. Bartók ezt nem tekintette heterometriának. Az viszont, ami a fejlődésnek ma már világosabban kirajzolódó vonalából kielemezhető, *minden fajtájára* érvényes népzeneinknek, legyen az ősi ugor eredetű diatonikus vagy török-mongol ötfokú dal, vagy az európai divatokból átvett dúr-moll dallam és különböző sajátos versszak szerkezet. Vagyis olyan általános jellemzője a néphagyományban megnyilvánuló és fokról fokra tudatosabban érvényesülő ízlésnek, amit a többi jelenségben ilyen fokon nem lehet megállapítani.

Valami hasonlólt állapított meg Kodály a teljes magyar népzenéről: „Amiben oly különböző egyéniségek, mint Erkel és Liszt megegyeznek: a dallam uralkodó szerepe, gazdag beszédes ritmusok, *világos formák*. . . mind kedves a magyar ízlésnek.” (*Magyarság a zenében*, 26.)

S ha ez nem is felel arra a kérdésre egészében, hogy mi a magyar jelleg a népzeneben, de legalább kezünkbe ad egy sajátosságot, ami biztosan magyar jelleg. S azt hiszem, ez már nagy dolog egy ilyen bizonytalanul megfogható és nagyon elmosódó határu kérdésben.