



Amerre én járok

Tanulmányok a 70 éves PÁVAI ISTVÁN tiszteletére



Amerre én járok

Tanulmányok a 70 éves Pávai István tiszteletére



Amerre én járok

Tanulmányok a 70 éves
PÁVAI ISTVÁN tiszteletére



ELKH | Eötvös Loránd
Kutatási Hálózat

BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KUTATÓKÖZPONT
ZENETUDOMÁNYI INTÉZET, EÖTVÖS LORÁND KUTATÁSI HÁLÓZAT
BUDAPEST, 2021

Készült az ELKH Titkársága támogatásával.

Szerkesztette: Lipták Dániel, Richter Pál, Salamon Soma
A szerkesztők munkatársa: Laskai Anna

A borító a Fortepan 86913 sz. képének felhasználásával készült,
a 2. oldalon található portré Bege Nóra felvétele.

© Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2021
© Szerzők, szerkesztők, 2021

ISBN 978-615-5167-42-3

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

Kiadja a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet,
Eötvös Loránd Kutatási Hálózat

Felelős kiadó: Balogh Balázs főigazgató, Richter Pál igazgató

Nyomdai előkészítés:
BTK Történettudományi Intézet tudományos információs osztály
Vezető: Kovács Éva

Borító és tördelés: Demeter Gitta
Olvasószerkesztő: Csák Lilla

Nyomdai munka: Prime Rate Kft., Budapest
Felelős vezető: Dr. Tomcsányi Péter

TARTALOM

Tündérország kutatójának	7
--------------------------	---

A MAGYAR NÉPZENEKUTATÁS TÖRTÉNETÉBŐL

VIKÁRIUS LÁSZLÓ: „De legjobban sajnálom 15 legszebb arab felvételemet”. Adalékok Bartók biskrai arab gyűjtésének mérlegéhez	13
BIRÓ VIOLA: Egy kivételes „interetnikus” kapcsolat tanúi. A Brăiloiu-hagyaték Bartók-levelei	45
GERGELY ZOLTÁN: Almási István és a Kolozsvári Folklorarchívum népzenei állományának rendszerezése	59
PÁLÓCZY KRISZTINA: Az intézményi együttműködés szerepe a magyarországi népzene kutatásban	69
RICHTER PÁL: A hitelesség kérdése a népzene kutatásban	95

NÉPZENE ÉS ZENETÖRTÉNET

BRAUER-BENKE JÓZSEF: A duda hangszertípus történetének forráskritikai elemzése (A duda mint hungarikum)	111
TARI LUJZA: Hangszer, hangszeresek, zeneélet. Erdélyi adatok a 19. század első feléből	141
V. SZÚCS IMOLA: Magánhasználatú kéziratos kottás énekeskönyvek a reformkorban. Az énekeskönyvek dallami rétegei és népzenei vonatkozásai	169
KIM KATALIN: Erkel és a Nemzeti Színház népszínműpályázata	193

FALUSI ZENE A VÁROSBAN

LYNN M. HOOKER: A szocialista realizmus és az autenticitás között. A hivatásos népi együttesek kezdetei Magyarországon	223
OZSVÁRT VIKTÓRIA: Népzene kutatás, népzene-feldolgozás és zeneszerzés Lajtha László műhelyében	235
KÖNCZEI CSONGOR: Az erdélyi városi táncházak közvetlen előzményeinek sajtóforrásai	257
SÁNDOR ILDIKÓ: Moldvai táncházak az adaptációs viták erőterében	277

TÁJAK ÉS ZENÉJÜK

- SALAMON SOMA:** Pillanatkép 1914-ből. A Felső-Maros vidéki románság vonós tánczenéje Bartók Béla Maros-Torda megyei gyűjtésének idején 291
- SZALAY ZOLTÁN:** Elméletek az együtt élő erdélyi etnikumok közös népzenei repertoárjának kérdéseiről 305
- MARIAN LUPAȘCU:** Aszimmetrikus ritmus a román népzében. Szinkretikus nézőpontok és elméleti támpontok 319
- RISKÓ KATA:** Régi és új vonások a Szigetköz tánczenéjében 335
- LIPTÁK DÁNIEL:** Egy magyar dallamtípus hangszeres változatai a Maros–Küküllők vidékén 355

ZENÉSZEK ÉS ELŐADÁSMÓDJUK

- MIHÓ ATTILA:** A második fekvéses hegedűtechnika elterjedtsége Erdélyben 385
- PÁSKU VERONIKA:** Egy gyimesi *keserves* előadasmódjának változása a különböző gyűjtési helyzetek tükrében 405
- SZABÓ DÁNIEL:** A Felső-Maros menti és székelyföldi cimbalmozás strukturális vizsgálata a magyarpéterlaki Buta József játéka alapján 423
- NÉMETH LÁSZLÓ:** Moldvai kobozhagyomány. Forráskritika és rekonstrukció 441

NÉPZENE A TÁRSADALOMBAN

- VÉGH ANDOR:** Modernizáció, identitás, marginalizáció. Gadányi Pál élete, zenéje és zenei egyénisége társadalomnéprajzi megközelítésben 469
- COLIN QUIGLEY – VARGA SÁNDOR:** Táncoló parasztok, muzsikás cigányok. Társadalmi hierarchia és koreomuzikális interakció 493
- Rövidítésjegyzék 527

TÜNDÉRORSZÁG KUTATÓJÁNAK

*a szívem kolumbusz árbockosárból
kiáltó matróza mikor
idáig érkezem*

*minden más táj csak óceán
ez itt a föld
a föld nekem
(Kányádi Sándor)*

A föld Erdély, az egykori Tündérország, ahogyan Kodály fogalmazott, és természetesen hozzá tartozóan zenei és táncos hagyománya. Kányádihoz hasonlóan szintén Erdély, ezen belül a Székelyföld szülöttje Pávai István népzene kutató, akit e kötettel köszöntünk 70. születésnapja alkalmából. Nála is meghatározó, szellemiségének, kutatói létének kitörölhetetlen és utánózhatatlan jegye székelysége, és ebből fakadó humora. Egyéniségéhez hozzátartozik, hogy előbb székely, és csak utána kutató, tanár, kolléga. Szerencsés párosításként azonban származása, főleg népcsoportját jellemző észjárása mindig is segítette szakmájában. A második világháborút követően az erdélyi magyarság egy ideig még jelentősebb autonómiával és intézményhálózattal rendelkezett, amelynek köszönhetően Pávai jó iskolákba járhatott. Egyetemi tanulmányait Kolozsváron végezte a Gheorghe Dima Zeneakadémián. Muzikológusi diplomamunkáját a Sóvidék népzenejéről írta. Témaválasztása részben családi kötődéseinek köszönhető: anyai nagyszülei Korondon éltek, ahol Pávai gyermekkorában sok időt töltött. Kolozsváron, az egyetemen meghatározó tanárai voltak a Kodály-növendék Jagamas János és a magyar-román interetnikus kutatások legfontosabb képviselője, Szenik Ilona. Az egyetem elvégzése után a kulturális életben zenei szaktanácsadóként, tanárként, előadóművészként, a Marosvásárhelyi Rádió zenei szerkesztőjeként dolgozott, miután muzikológusként, népzene kutatóként nem volt lehetősége elhelyezkedni. Rádiós szerkesztőként élte meg Marosvásárhelyen a „Fekete márciusként” elhíresült magyarelles pogromot 1990. március 19–20-án. 1994-ben meghívást kapott a budapesti Néprajzi Múzeumba, és ennek köszönhetően döntött úgy, hogy családjával Magyarországra költözik, ahol végre

a végzettségének megfelelő állást kaphatott: 1994-től lett a Néprajzi Múzeum főmuzeológusa és a Népzenei Osztály vezetője, valamint ezzel párhuzamosan az MTA Zenetudományi Intézet tudományos munkatársa. A múzeumban 1998-ig volt alkalmazásban, amikor a Magyar Állami Népi Együttes Hagyományőrző Műhelyének vezetésével bízták meg. A Zenetudományi Intézetnek 1993 óta népzenekutatója, jelenleg tudományos főmunkatársa, 1999–2002 között a Népzenei Archívum, 2019 óta a Népzene- és Néptáncutató Osztály és Archívum vezetője. Aktívan részt vett a Hagyományok Háza létrehozásában, alapítója az intézmény Folklórdokumentációs Könyvtár és Archívumának, amelyet 2001–2016 között irányított. 1998 óta tanít a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen a zenetudományi és 2007 óta a népzeneészképzésben. Ez utóbbinak alapító oktatója, a tanterv elméleti részének egyik kidolgozója. 2017 óta az egyetem posztgraduális képzése (DLA) népzenei alprogramjának vezetője, az Egyetemi Doktori Tanács tagja, 2018 óta habilitált egyetemi tanár.

Tudományos munkásságában elsődlegesen Martin György népi tánczenére vonatkozó kezdeti kutatásait folytatta, és tárta fel összefüggésrendszerükben a táncokat kísérő zenék jellegzetességeit a magyar hagyományban, erőteljes interetnikus – főként román – és történeti kitekintéssel. Terepmunkái során több mint 500 órányi – sok esetben unikális – felvételt készített. Komplex megközelítésen nyugvó gyűjtési módszertana, amely a korunk technikai vívmányai kínálta lehetőségeket messzemenően használja, a későbbi generációk, de a kortársak számára is példaértékű. Kutatási eredményeinek legfontosabb összegzése, a 2012-ben Kolozsváron megjelent, *Az erdélyi magyar népi tánczene* című kötet (angol nyelven 2020-ban adták ki) a magyar népzene kutatás nagy formátumú monográfiáinak sorát gyarapítja. Dialektológiai kutatásaiban az egyes területek táncainak és népi tánczenéjének sajátosságait a nagytájak túlzottan általános és ezért sokszor nem értékelhető szintje helyett a közép- és kistájakra fókuszálva határozta meg szintén iskolateremtő módon, bevonva a vizsgálatba nemcsak a zenei és táncfelvételeket, lejegyzéseket, hanem az adott területről gyűjtött emlékeket, emlékeztetéseket, régi fényképek helyszíni digitalizálásával és az oral history módszerével. Az utóbbi években megjelent kiadványaival (*Jagamas János népzenei gyűjteménye* 2014, *Magyarózd népzeneje* 2015, *A Sóvidék népzeneje* 2016, *Szenik Ilona népzenei gyűjteménye* 2019) a folklóradatok adatbázis-szemléletű, komplex közreadását valósítja meg, amelyben az adott témához tartozó tényleges hang- és képfelvételek leíró adataikkal, járulékos dokumentációjukkal együtt megismerhetők, tanulmányozhatók.

Tudományos, ismeretterjesztő és oktatói munkásságát, amelyet a szülőföldjével ápoltt folyamatos és mélyreható kapcsolat jellemez, számos

szakmai és közösségi díjjal, állami kitüntetéssel ismerték el: 2012-ben A Magyar Érdemrend Lovagkeresztjével, 2015-ben Szabolcsi Bence-díjjal, 2017-ben Udvarhelyszék Kultúrájáért életműdíjjal, 2018-ban Martin György-díjjal és 2019-ben a Hargita Megye Tanácsa által adományozott Kájoni János-díjjal.

Az elismerést kifejező díjaknál sokkal fontosabb azonban, hogy tizenöt éve egyetemi és posztgraduális szinten adhatja át a fiatalabbaknak ismereteit a népzeneről, a néptáncról, a Kárpát-medencei folklórról, nagyban segítve ezzel a magyar népzene kutatás utánpótlás-nevelését. Tanítványai közül többeket, akik zenei hagyományunk odaadó híveivé, rejtett igazságainak avatott értőivé váltak, már kollégaként üdvözölhetünk a szakmában, tanúsítva, hogy Pávai hiteles kutatóként és emberként, székelyként igazi mesterévé vált a fiatalabb nemzedékeknek. Mesternek kijáró tisztelettel, szeretettel és jókívánságainkkal ajánljuk tehát, idősebb és fiatalabb kutatótársak, tanítványok, e kötetet Pávai Istvánnak, abban a reményben, hogy a tanulmányok összessége – illő hasonlattal élve – inkább egy összeszokott, hagyományos vonósbanda színekben gazdag, stílusos előadására, semmint az alkalmilag, szükségből összeállt zenészek „nem az hallszik, amit játszik” típusú játékára emlékeztet.

Richter Pál

A magyar népzene kutatás
történetéből



„DE LEGJOBBAN SAJNÁLOM 15 LEGSZEBB ARAB FELVÉTELEMET”

Adalékok Bartók biskrai arab gyűjtésének mérlegéhez¹

Pávai Istvánnak – nagyrabecsüléssel

1. EGY FÉLBEMARADT GYŰJTÉS TANULSÁGAIHOZ

Bartók 1913. júniusi algériai arab népzenei gyűjtése az életrajz s a pályakép bizonyos fokig elszigetelt eseményének tűnhet. Előbb Denijs Dille publikációi,²

- ¹ E dolgozat támaszkodik egy korábbi, franciául írott és publikált munkámra (Vikárius 2009). Annak a közleménynek a fő célja a francia olvasó eligazítása volt Bartók arab gyűjtésének CD-ROM-os közreadásában (Kárpáti–Pávai–Vikárius szerk. 2006). Emellett néhány kiegészítést is tartalmazott, melyek közül a legfontosabb a tanulmány függelékében közölt táblázat volt, mely a CD-ROM összeállítása után megismert alapvető munka, Mehdi Trabelsi disszertációjának (2002) a Bartók gyűjtötte dallamokra vonatkozó számozását egyeztette a CD-ROM-on található eredeti hengerszámozással. E táblázat bővített formája képezi a jelen dolgozat legfontosabb részét is. Eltérően a francia tanulmánytól, itt a hengerek számozását követem, s ahhoz rendelve közlöm a Trabelsinél található példák számait. Trabelsi disszertációjának különleges értéke, hogy lejegyzéseket tartalmaz olyan hangfelvételekből is, amiket Bartók nem jegyzett le, illetve amelyek lejegyzését nem publikálta, sőt helyenként a sokáig lejegyezhetetlennek gondolt szövegek lejegyzésére is vállalkozott. Ugyanakkor Trabelsi a fennmaradt hangfelvételeknek egy jelentős részéhez nem jutott hozzá munkája készítésekor, így forrásai hiányosak voltak.
- ² Bartók arab gyűjtése a *Documenta Bartókiana* 2 (Dille 1965) egyik kiemelt témája volt. Dille közreadta Bartók első feleségének, Ziegler Mártának a visszaemlékezését („Bartóks Reise nach Biskra”, Dille 1965: 9–17), Zágon Géza Vilmos leveleit Bartókhöz (Dille 1965: 18–27), melyek az utazás előkészítésének, történetének és Bartók további terveinek különösen fontos dokumentumai, mivel az akkor Párizsban élő Zágon hatékonyan segítette az utazás megszervezését. Szintén közölte Bartók még tárgyalandó francia levélfogalmazványát 1914-ből (Dille 1965: 125–127). A kötetben az utazással és a gyűjtéssel kapcsolatos fontos dokumentumok (ajánlólevelek, alkalmi dallamfőljegy-

majd Kárpáti János több tanulmánya³ és különösen a teljes fönmaradt forrásanyag CD-ROM-on történt közreadása (Kárpáti–Pávai–Vikárius szerk. 2006) mutatja azonban, hogy Bartókot milyen korai élmények ösztönözhatték a vállalkozásra,⁴ hány éven át, milyen módszerességgel készült rá,⁵ s mennyire komolyan bízott folytatásában (Kárpáti 2004: 81–98; Kárpáti–Pávai–Vikárius szerk. 2006). Két évvel korábbról való például az alábbi, sokat sejtető kijelentése:

A zenét-írással párhuzamosan mindig jobban és jobban merültem bele zenefolklor tanulmányokba – kezdve magyar anyagon, áttérve a szomszédos népekére; ez a tudományág ezideig még olyan árva, olyan szűz, hogy jóformán egzotikumnak szokták tekinteni. Valószínűleg ezért vonzódom olyan nagyon hozzá. Azt hiszem, nem fogok csak Magyarországra szorítkozni, talán megadatik nekem, hogy messzebbre, vadabb, egészen járatlan utakra elkerüljek (BBÍ 1: 26).

Amikor e korai, 1911-ben (harmincévesen) fogalmazott rövid önéletrajzában kitért a népzene kutatás programjára, alighanem már az afrikai gyűjtőtúterve lebegett szeme előtt, hiszen épp azon a nyáron vásárolt Párizs-

zések Bartók Baedekkerében) hasonmásai is helyet kaptak, valamint mellékletében egy kis lemezen első ízben jelent meg két hangfelvétel Bartók gyűjtéséből (F 60a és F 37b). Mindkét dallam támlapja hasonlóképpen szerepel a kötetben (Dille 1965: 14–15). Ugyancsak itt jelent meg először az ifj. Bartók Béla által rajzolt s azóta többször is reprodukált térkép Bartók arab gyűjtőtújáról és annak állomásairól.

- 3 Kárpáti János összefoglaló jellegű tanulmányát utolsó tanulmánygyűjteményében közölte (2004: 81–98). A kötet pontos bibliográfiát tartalmaz Kárpáti Bartókkal kapcsolatos megelőző publikációiról, így mind a Bartók és a Kelet témáról, mind pedig az arab hatásról Bartók műveiben, különös tekintettel a 2. vonósnyegyes II. tételére. Az utóbbi témáról Kárpáti először 1956-ban közölt tanulmányt, s e vizsgálódás egész életét végigkísérte.
- 4 Balázs Béla idézte föl Bartókhöz írt publikált levelében, hogy 1912-ben látott Bartók asztalán arab nyelvkönyvet, s a zeneszerző 1906-os spanyol-portugál útja kapcsán tett rövid utazást Tangerbe, s ottani élmények keltették föl érdeklődését az arab zene iránt. Vö. Kárpáti János, „Előszó” (Kárpáti–Pávai–Vikárius szerk. 2006), illetve „Bartók Észak-Afrikában” (Kárpáti 2004: 81). Balázs levelének részletét közölte Demény János (1955: 300; eredeti közlés: Balázs 1968: 47–62). Bartók e rövid észak-afrikai kitérőjére 1906. május 16. és 19. között került sor, amint onnan írt képeslapjai tanúsítják (vö. ifj. Bartók 2006: 84).
- 5 1911. július 22-én Párizsból írt leveléből tudjuk meg, hogy arab–francia szótárt és arab nyelvkönyvet vásárolt. Nemcsak egy további arab szótár említése, hanem a látható készülés az észak-afrikai hőségre, valamint feleségének szóló figyelmeztetése („Jó lesz ha óvatosan szoktatod magad a meleghez. Talán jövő nyáron olyan helyre megyünk”) ugyancsak nyilvánvalóvá teszi, hogy már 1912-re tervezett egy afrikai gyűjtőtúteret (vö. ifj. Bartók–Gomboczné 1981: 209).

ban arab nyelvkönyvet.⁶ Balázs Bélának, ki Bartók asztalán 1912-ben arab nyelvkönyvre lett figyelmes, hangsúlyozta, hogy „népdalt csak akkor érthet meg igazán az ember, ha érti a szöveg nyelvét” (Demény 1955: 300). Éppen ezért zavarhatta különösképpen, hogy 1913-ban megvalósult gyűjtőútján mégsem volt még eléggé felkészült. A gyűjtés eredményeiről *A Biskra-vidéki arabok népzeneje* címmel közölt tanulmányában a „Dallam és szöveg viszonya”-hoz jegyzi meg:

A szövegek lejegyzése akkora nyelvi nehézségekbe ütközött, hogy első tanulmányutamon erről nagy sajnálatomra le kellett mondanom; csupán szórányosan sikerült egyes szövegkezdeteket lejegyezniem. Ezért ebben a kérdésben semmiféle felvilágosítást nem adhatok (Bartók 1917: 314).

E mondathoz rövid lábjegyzetet is fűzött: „Az 1915-re tervezett második úton kellő előkészület pótolta volna ezen a téren a mostani hiányokat.” Közvetlenül az utazás után valójában még úgy tervezte, hogy már 1914-ben visszatér Afrikába, hiszen Ion Bírleának így írt: „Jövő nyáron (júliusban) megint oda megyek és pedig a kabylokhhoz. Ez egy berber néptörzs a hegyes tengerpart környékén. Már vásároltam is kabyl nyelvtant.”⁷ Az 1913-as úton vele tartó első felesége, Ziegler Márta visszaemlékezéséből ugyancsak tudjuk, hogy Bartók feltétlenül folytatni kívánta megkezdett arab gyűjtését, melyet megbetegedése (gyomorhurut) miatt félbehagyni kényszerült:

Bartóknak elhatározott szándéka volt, hogy következő évben visszatér, és a túl hirtelen abbamaradt gyűjtést folytatja. Akkor azonban másképp jön; elutazás előtt hízókurát tart, s annyira meghízik, hogy itt aztán minden nap egy negyedkilót fogyhasson. Ez a második afrikai utazás soha nem valósulhatott meg (Ziegler 1980: 174).

A következő év nyarán Bartók ismét elsősorban az arab gyűjtés miatt kerekedett föl, ám mégsem Afrikába indult, hanem Párizsba. Jó okkal. Francia kapcsolatok kiépítésével szeretett volna megalapozni egy nyilván sokkal komolyabb és szisztematikusabb arab népzenei gyűjtést. Talán nem is csak egyszer tért volna vissza, s talán több terület átkutatását is tervezte. Nagyobb szabású terveit sejteti, hogy nem csupán egyetlen arab nyelvkönyvet szerzett be.⁸ Amikor 1914-ben Párizsba készült, bízhatott

6 Lásd feleségéhez, Ziegler Mártához írt 1911. július 20-i levelét (ifj. Bartók–Gomboczné 1981: 208–210).

7 Bartók feltehetőleg 1913. októberi levele Ion Bírleának (Demény 1976: 210).

8 Bartók könyvtárában a következő kötetek maradtak fenn: nyelvkönyvek: Belkassem ben Sedira, *Cours de langue kabyle. Grammaire et versions* (Alger: Jourdan, 1887), BH:

benne, hogy hiányosságaival is igen jelentős első gyűjtése válogatott hangfelvételei mindennél többet mondanak a hozzáértőknek. Egy 1916-ban írt leveléből tudjuk, hogy erre az 1914. nyári párizsi útjára milyen fontos felvételeket vitt magával:

Ó háború, háború, mennyi kárt okoztál még nekem is, egyszerű, és pénzügyi műveletektől távoleső léleknek! Pl. Párisban veszett egy pár száz frankom, megrendelt fonografhengerek képében. De legjobban sajnálom 15 legszebb arab felvételemet, értse meg, a 15 legfurcsább, legélesebben, legtisztábban szóló ének és hangszerfelvételemet, amely szintén Párisban maradt. Hát sose foglak viszonhallani, Sidi Okba muzsikása, aki nekem olyan pokolian vad dervistáncot adtál a fonografomba! Szép biszkrai lányok, isten veletek, sose hallom viszont hangotokat, melyről azt hittem hogy megörökítettem. - - - - -⁹

Íme a magyarázata, miért hiányos Bartók arab gyűjtésének saját tulajdonában fennmaradt hengerállománya.¹⁰ Meglehet, több veszteség is érhetett a gyűjteményt, de kétségtől ez lehetett a legjelentősebb. E levélrészlet nélkül pedig aligha is sejthetnénk, hogy Bartók fonografhengereket hagyott Párisban, ahonnan közvetlenül az I. világháború kitörése előtt sikerült – utazását megrövidítve – július 25-én még éppen hazaindulnia, s így elkerülnie az internálást.

Bartóktól két francia nyelvű levelet is ismerünk, melyekben 1914. június-júliusi párizsi útját igyekezett előkészíteni. 1914. május 27-én írt Michel Dimitri Calvocoressinek:

V/918, BA-N: 1209; Boulifa si A. Said, *Une première année de langue kabyle (dialecte zouaoua)* (Alger: Jourdan, 1910), BH: V/919, BA-N: 1210; A. Seidel, *Praktisches Lehrbuch der arabischen Umgangssprache syrischen Dialekts* (Wien, Pest, Leipzig: Hartleben, é. n.), BH: V/911, BA-N: 1201.; L. Machuel, *Méthode pour l'étude de l'arabe parlé* (Alger: Jourdan, 1900), BH: V/909, BA-N: 1199B. Manassewitsch, *Lehrbuch, die arabische Sprache durch Selbstunterricht schnell und leicht zu erlernen* (Wien, Leipzig: Hartleben, é.n.), BH: V/910, BA-N: 1200; szótárak: Belkasssem ben Sedira, *Dictionnaire français-arabe de la langue parlée en Algérie* (Alger: Jourdan, 1886), BH:V/937, BA-N: 1228; Belkasssem ben Sedira, *Petit dictionnaire arabe-français de la langue parlée en Algérie* (Alger: Jourdan, 1882), BH: V/938, BA-N: 1229; Tewfik Ahsan – E. A. Radspieler, *Türkisch-Arabisch-Deutsches Wörterbuch* (Wien, Leipzig: Hartleben, é.n.), BH: V/939, BA-N: 1230.

9 Bartók levele Gombossy Klárának, 1916. május 29., fotokópia a brüsszeli Bartók Archivumban, Bibliothèque royale, zenei gyűjtemény (Fonds Denijs Dille, dossier I/13).

10 Megjegyzendő, hogy a CD-ROM megjelenésekor az itt hivatkozott levélrészlet még nem volt ismert.

Rákoskeresztur (Magyarország)

27. V. 1914

Uram,

mivel úgy tudom, hogy munkáim iránt bizonyos érdeklődést mutat, engedje meg, hogy a következő ügyben segítségét kérjem.

Tavaly arab paraszzenét gyűjtöttem Biskrában és környékén, azután El-Kantarában. Mintegy 180 dallamot találtam, melyeket 108 fonográf-hengerre rögzítettem. Hálás lennék, ha megtudhatnám, van-e olyan intézet vagy múzeum Párizsban, mely megőrzésre átvenné ezeket a hengereket (a dallamok lejegyzésével), azután olyan intézet vagy társaság, mely kiadna egy ilyen tisztán tudományos gyűjteményt. Meg kell jegyezni, hogy ezek az arab dalok egyáltalán nem hasonlítanak az úgynevezett „arab” dalokra, sokkal egyszerűbbek és primitívebbek.

Legyen szíves, jelöljön meg számomra olyan urakat, akiknek döntő szavuk van egy ilyen ügyben. Három hét múlva Párizsba megyek, ahol ezeknek az uraknak meg szeretném mutatni gyűjteményem egy részét: 10-15 hengert a zene lejegyzésével együtt.

Feltételezem, hogy épp a franciáknak lehet nagyon érdekes a gyarmati népeik körében végzett zenei kutatás.

Kérem, legyen segítségemre ebben az ügyben, ha módjában áll.

Fogadja, Uram, legmélyebb tiszteletem kifejezését.

Bartók Béla¹¹

Bartók kéziratában fönmaradt egy szövegileg jelentős mértékben egyező, valamivel hosszabb levélfogalmazvány, mely Dille feltételezése szerint talán Ravelnak íródhatott, s mely tartalmaz Bartók további afrikai gyűjtőterveire vonatkozó megjegyzéseket is. E részleteket kiegészítésül idézem.

Meg kell azt is jegyezni, hogy ezek az arab dalok egyáltalán nem hasonlítanak az úgynevezett „arab” dalokra (melyek valószínűleg többségükben a városokban lakó mór lakosság zenéjét alkotják); ezek tisztán arab parasztdalok; nagyon primitívek, szűk ambitusúak, s melyek ennek következtében – úgy hiszem – nem annyira a muzsikusok, mint inkább a zene-tudósok számára érdekesek. [...]

Ha érdeklődés mutatkozna a gyűjtés átvételére, s ha további kutatásokkal bíznának meg, rendkívül örülnék, mert így látom biztosítva a lehetőséget a munka folytatására ezen a teljességgel ismeretlen vidéken. És feltéte-

11 Mivel a levél tudomásom szerint magyarul még nem jelent meg, itt egészében közlöm saját fordításomban. (Lásd Gombocz–Somfai 1982: 199–201).

lezem, hogy épp a franciáknak lehet nagyon érdekes a gyarmati népeik (arabok, kabilok, šauják) körében végzett zenei kutatás (Dille 1965: 125–126).

Bartók 1914. július 18-án feleségének írt beszámolójából esetleg gyaníthatjuk, hol és milyen célból is hagyhatta Párizsban a hengereket. E híradás azért is fontos, mert jól látszik, meddig jutottak a tárgyalások, s milyenek lettek volna Bartók kilátásai, ha nem tör ki a háború.

A Brunot ügy pedig ilyenné fejlődött: lehetséges, hogy akceptálnak valamit a hengerekből, legalább is a szöveges felvételekből leírt szöveggel (vagyis ami majd később jövő nyáron fog létesülni). Bemutattam neki 3 felvételt; persze megint csak arra lyukadt ki, hogy a Pathéfon felvételek mennyivel jobbak. [...] Kiderült, hogy a fonograhengerekről Pathé & Tsa át tudja venni *lemezekre* a jegyeket titkos eljárással. Így használnák fel az én hengereimet. Majd tél folyamán még tárgyalni fogunk erről. Közbe[n] azt mondta Brunot, hogy magyar sőt még inkább román felvételeket szívesen látnának, mert a párizsi egyetemen m. és rom. nyelvi tanszékek is vannak.

Annyi egyértelműen látszik, hogy Bartók tervbe vette az arab vokális felvételek szövegeinek lejegyzését is. A levélben említett Ferdinand Brunot (1860–1938) francia nyelvész, egyetemi tanár, a Fonetikai Intézet megalapítója volt.¹² A találkozóra Brunot július 9-én keltezett meghívólevele alapján július 15-én, szerdán reggel került sor.¹³ Hogy mással, mindenekelőtt

12 Brunot-t a Bartók-kutatásban egy Bartóknak írt meghívó üzenete (Bartók-hagyaték, BH: III/218) alapján „J. Brunot” néven tartottuk nyilván a keresztnév kézzel írott aláírásban szereplő nehezen olvasható szignója alapján, vö. ifj. Bartók Béla *Apám életének krónikája* című munkájának különböző kiadásaiban 1914. június 19-i dátum alatt. Ferdinand Brunot-hoz lásd <https://www.quartierlatin.paris/?sauvons-l-institut-de-phonetique>, illetve https://fr.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_Brunot. Brunot szoros kapcsolatban állt Émile Pathéval, a Pathéphone-t is kifejlesztő, hangfelvétel-technikával és filmmel egyaránt foglalkozó Pathé fivérek egyikével, aki segítette a Sorbonne-on a Fonetikai Intézet megalapítását. A Bartóknak küldött említett meghívó üzenet kártyáján nyomtatva szerepel Brunot intézetének neve: „UNIVERSITÉ DE PARIS / Institut de Phonétique / Archives de la Parole”. Megjegyzendő, hogy Dille a Ravelnek (?) írt levélfogalmazvány magyarázó jegyzeteiben helyesen adja meg Ferdinand Brunot nevét, akárcsak nagymonográfiájában Claire Delamarche (Delamarche 2012: 285). Lásd még egy további francia levelezőpartner (S. Lefevre?) ugyancsak 1914. július 9-én kelt hosszabb levelét Bartókhöz (Bartók-hagyaték, BH: III/1035). A levél írója, aki nagyon sajnálja, hogy elutazik, s nem tudja fogadni Bartókot, jelzi, hogy Brunot július 12-től fog ráérni, hogy őt fogadja, s egyúttal arról is tájékoztatja, hogy a Pathé-üzletháznak javasolta Bartók fonograhengereinek átjatszását.

13 A meghívás dátuma nem egyértelműen olvasható, de a szerda (*mercredi*), a keltezés (július 9.) és a beszámoló (18.) egyértelművé teszi, hogy csak 15-ről lehetett szó.

a tekintélyes francia népzene kutatóval, Julien Tiersot-val (1857–1936) találkozott-e Bartók az arab gyűjtése ügyében, nem tudjuk.¹⁴ 1914. július 18-án Ion Bușițianak (Bușiția Jánosnak) írt levelében érthető módon inkább román népzenevel kapcsolatos tárgyalásaira tér ki. Mindenesetre itt is szóba kerül, hogy „Értekeztem egy egyetemi tanárral, aki azt mondta hogy a Sorbonne szívesen fogadna román népdalfelvételeket” (Demény 1976: 226). Ugyanitt két román témájú publikációs fölkérést is említ:

egy párisi zenelapba jövő évben cikket írok a magyarországi román nép zenéjéről – kissé népszerű stílusban. Azután a nemzetközi zenetársaság vegyesnyelvű folyóiratába ugyancsak erről a tárgyról, de hosszabban és szigoruan tudományos stílusban.

Nem lehetetlen, hogy arab gyűjtésével kapcsolatban is fölmerült publikációs lehetőség. A „nemzetközi zenetársaság” itt említett „vegyes nyelvű folyóirata” mindenesetre a *Revue musicale S.I.M.* (Société internationale de musique) volt, melynek Jules Écorcheville (1872–1915), a világháború egyik korai áldozata, munkatársa volt. Az ő neve ugyancsak fölmerül Bartók levelezésében, akár csak a folyóirat főszerkesztőjéé, Émile Vuillermoz-é (1878–1960).¹⁵

Jelenleg az arab gyűjtés anyagából összesen 21 henger, s azon 42 különálló hangfelvétel hiányzik.¹⁶ Kérdéses, hogy ez mind a párizsi utazás során veszett-e el. Valószínűnek tűnik, hogy amikor Bartók „15 legszebb arab felvétel”-ét említi, nem a Párizsban maradt hengerek vagy felvételek pontos számát adja meg, hanem inkább azt jelzi – *pars pro toto* –, hogy (mintegy?) 15 különösen értékes felvétel volt azokon a hengereken, me-

14 Vö. Bartók 1914. június 15-i levelét a Párizsban tartózkodó Waldbauer Imrének, mely szerint Calvocoressi mellett épp az általa ajánlott Tiersot-val szeretne találkozni: „Szeretnék vele [Calvocoressivel] vasárnap délután vagy hétfőn találkozni, hogy a továbbiakat megbeszéljem vele. (Ő t.i. Tiersot-nak szólt, kinek majd be kell hogy mutassam a gyűjteményt)” (Demény 1976: 226). Zágon Géza Vilmos is említi 1914. június 23-án Bartóknak írott levelében, hogy Calvocoressi Tiersot-nak szólt (Dille 1965: 25–26). Delamarche szerint Tiersot-tól a gyűjtés publikálását lehetett remélni (vö. Delamarche, 2012: 285).

15 Lásd S. Lefevre (?) említett levelét, mely ezzel a mondattal kezdődik: „Écorcheville úrtól tudok párizsi útjáról.” Vuillermoz-hoz pedig lásd Zágon Géza Vilmos Bartókhoz írott 1913-ból való leveleit (Dille 1965: 21–24).

16 A hengerek közül hiányzik: F. 8–9, 16, 39–40, 65–68, 76–79, 84, 86–87, 89, 93, 104–106 = összesen 21 henger; s ezeken összesen 42 hangfelvétel: F. 8a, 8b, 9a, 9b, 9c, 16a, 16b, 39a, 39b, 40, 65, 66, 67a, 67b, 68, 76a, 76b, 76c, 77a, 77b, 78a, 78b, 78c, 79a, 79b, 79c, 84a, 84b, 86a, 86b, 87, 89a, 89b, 93a, 93b, 104a, 104b, 105a, 105b, 106a, 106b, 106c. Lásd a dolgozat végén közölt részletes táblázatot.

lyeket Párizsban hagyott. Calvocoressihez írt idézett levele szerint mindenesetre, mint láttuk, 10-15 henger magával vitelét tervezte.

A biskrai gyűjtőút, mondhatni, így félbehagyottan is életre szóló, meghatározó zenei élménnyel látta el Bartókot. Ha eltérően többi gyűjtésétől az arab gyűjtés főnmaradt forrásanyaga és tudományos feldolgozása egyaránt töredékes is, Bartók ennek közreadása és kiértékelése terén is igen jelentős, alapvető eredményeket ért el. A források töredékessége az elveszett hangfelvételek mellett a lejegyzések egy részének hiányából fakad. Bartók láthatólag a gyűjtés tartalmát részben vegyesnek találta, s bizonyos esetben, úgy tűnik, lejegyzésre nem is tartotta érdemesnek. Fontosabb és alapvetőbb azonban a szövegek lejegyzésének már említett kényszerű hiánya. Noha Bartók biskrai utazása előtt már nyilvánvalóan komolyan foglalkozott az arab nyelv tanulásával, tudása a helyi dialektusú énekszövegek lejegyzéséhez még nem lehetett elégséges, és láthatólag segítséget sem várhatott e munkához Magyarországon. Az utazás során végzett gyűjtés legközvetlenebb dokumentumában, az úgynevezett arab gyűjtőfüzetében¹⁷ a dalszövegeknek egy-egy részlete átírásban szerepel, más esetben a dalok tartalmáról találunk följegyzést, amit informátorai, elsősorban tolmácsa közléséből vehetett. A világháború kitörése és a megkezdett gyűjtés folytatásának lehetetlenné válása miatt az arab nyelvtanulás aktualitását veszítette, s így sajnálatosan lekerült a napirendről. Az arab betűk ismeretének ugyanakkor Bartók több mint húsz évvel később, török tanulmányai idején láthatólag ismét hasznát vette.

Az arab gyűjtés a helyszín és klíma, a népek és néprétegek, a társadalom és a nyelvek szokatlansága miatt rendkívüli újdonságot és sok különleges nehézséget jelentett. Bartók tolmácsával franciául beszélt. Följegyzései népdalgyűjtő füzetében francia, magyar és – franciás vagy alkalmi átírásban – arab megjegyzéseket tartalmaznak. Habár ezúttal a gyakran igen komplex kíséretű hangszeres-énekes dallamokat nem jegyezte le magába a gyűjtőfüzetbe, igen gyakran rögzített a gyűjtési adatok mellett valami zeneileg lényeges elemet, egy ritmusképletet (gyakran a kíséretét), esetleg egy-egy dallamfordulatot, töredéket, hangsort.¹⁸

17 E gyűjtőfüzetet Bartók magával vitte Amerikába, s amerikai hagyatékában maradt fenn. Jelenleg a bázeli Sacher Stiftungban őrzik; jelzete 81VS1, ami a Yehudi Menuhin megrendelésére írott *Hegedű szólószonátára* utal, melyet Bartók 1944-ben ennek a gyűjtőfüzetének üres soraiba és lapjaira vázolt-fogalmazott. Az 1913-as följegyzéseket tartalmazó valamennyi oldal szerepel a CD-ROM kiadásban.

18 Habár a CD-ROM kiadásban a gyűjtőfüzet teljes anyaga tanulmányozható, Bartók sokszor nem könnyen érthető és értelmezésre szoruló gyors emlékeztető följegyzéseinek magyarázatokkal kísért átírásban történő közreadását tervezzük közösen Mehdi Trabelsivel. A lejegyzőfüzetben megkezdett munkát, melynek folytatásához Trabelsi úr

A fonográfhengerek számozását s valamennyi további dokumentumot figyelembe véve úgy tűnik, Bartók összesen 118 hengeren rögzített felvételeket.¹⁹ A legtöbb hengerre két vagy három különálló felvétel került, így a hengerekre összesen 239 felvétel készült.²⁰ Egyes felvételek azonban nem különálló darabokat rögzítettek. Bartók több esetben is meg kívánta örökíteni a hangszereken játszható hangsort (pl. F 25b, F 51b, F 78c). (Saját leírásából tudjuk, milyen szokatlan volt ez a feladat a hangszerjátékosok számára – BBÍ 3: 87 –, s hallani is némelyik felvételen, ahogy Bartók maga segít a hangszerjátékos ujjainak rakosgatásával az egymás utáni lyukak lefogásában, hogy a hangsor hangjai fölfele is, lefele is skálászerűen megszólaljanak.) Emellett bizonyos esetekben több felvétel készült egyetlen darab előadásáról. Bartók ugyanis több ízben külön rögzítette a dobkíséretet és a dallamot a teljes darab előadása mellett (ilyen például az F 75a és b felvétel), sőt olykor a dallamhangszer és a vokális előadás külön felvételére is sor került.

Bartók mindazonáltal a gyűjtés zenei anyagának jelentős részét gondosan, aprólékosan lejegyezte. A hagyatékában fennmaradt tisztázati támlapok 109 lejegyzést őriznek (113 lapon).²¹ E tisztázatok sok esetben, mint más gyűjtéseinél is, felesége, Ziegler Márta kézírásával készültek, aki lemásolta a férje által kottalapokra készített lejegyzéseket („Első lejegyzések”).²² Bartók lenyűgöző részletességű kottái, mint tudjuk – más gyűjtéseitől eltérően – nem tartalmazzák a vokális dallamok szövegeit.

újabb személyes látogatást tervezett a Bartók Archívumba, mint annyi más vállalkozást, a koronavírus-járvány akasztotta meg, de remélhetőleg hamarosan folytatható lesz ismét.

- 19 Nem világos, Bartók miért említi 108 hengert idézett 1914. májusi levelében. Itt nem foglalkozom azzal, hogy megpróbáljak valamiféle magyarázatot találni, mely 10 hengert gondolhatta a gyűjtés anyagából levonandónak. Fölmerül, hogy talán inkább a szám emlékezetből történő idézéséről lehetett szó, s nem biztos, hogy minden kéznél volt, s olyan könnyen tudta a levél írása közben ellenőrizni a pontos számadatot.
- 20 A Bartók által említett 180 felvétel és a ténylegesen számon tartott 239 felvétel közötti nem csekély különbség már talán inkább magyarázható azzal, hogy egy darab több felvételét (például az ütőhangszerek kíséretének külön rögzítését), a skálákat, valamint talán a néprajzilag kevésbé értékesnek és hitelesnek tartott felvételeket Bartók nem vette tekintetbe. Az itt említett 239 felvétel nem a felvett népzenei darabokra, hanem a megszámálható hangfelvétel-egységekre vonatkozik.
- 21 A támlapok első példányait Bartók ugyancsak magával vitte Amerikába, s így az amerikai hagyaték részeként maradtak fenn. Indigós másolati példányokat őriz a magyarországi hagyaték, amelyekből egy teljes sorozatot a Bartók Archívumban be is kötettek. Mindkét sorozat másolata bekerült a CD-ROM anyagába.
- 22 Bartók népzenei lejegyzéseinek típusaihoz lásd Lampert 2005: 16–33; a források pontos adataihoz lásd e munka angol változatát (Lampert 2008: 16–35), illetve az „Első lejegyzések”-hez („Budapest fascicle”, jegyzékszám: BH: I/97), lásd Lampert 2008: 20.

Néhány dallam esetében csak Bartók korai lejegyzése áll rendelkezésre, a tisztázat a támlapok között nem maradt fenn. Egy – a zeneszerzői életmű szempontjából is fontos – dallam lejegyzése pedig nem külön támlapon található, hanem egy másik dallam támlapjának első példányára lett följegyezve.²³

Az „Első lejegyzések” és támlapok vagy mind, vagy legalább is jelentős részük valószínűleg a gyűjtéshez időben közel, tehát még 1913-ban, de legkésőbb az 1914. júniusi párizsi út előtt készülhettek. Ezek mellett Bartók további dallamlejegyzéseket készített a tisztázatok alapján, melyeket közlésre szánt egyrészt magyar nyelvű tanulmányában, melynek csak első fele jelenhetett meg a gyorsan megszűnt *Szimfónia* című folyóiratban (Bartók 1917), majd német nyelvű tanulmányában, mely viszont egészében megjelent a tekintélyes *Zeitschrift für Musikwissenschaft*-ben (Bartók 1920).²⁴ Ezek a dallamlejegyzések bizonyára a közlemények előkészítésekor, 1917-ben készülhettek (Bartók 1999: 115).

Az arab gyűjtését jellemző legfontosabb és számára kétségkívül leginspirálóbb zenei sajátosságokra Bartók mindjárt tanulmánya elején felhívja a figyelmet.

Mindenekelőtt két szembetűnő sajátásra kell hogy rámutassak, mint olyanra, amely a mi kelet-európai zenénkben teljesen hiányzik. Egyik az ütőhangszereknek mint kíséző hangszereknek mondhatnám állandó alkalmazása feszes ritmusú dallamok előadásánál. A másik a skálafokok sajátos egymáshoz való viszonya, mely csak ritkán vezethető vissza a mi diatonikus, illetve temperált kromatikus skálarendszerünkre (Bartók 1917: 308).

Mindkét megjegyzést figyelemre méltó jegyzet kíséri. A feszes ritmusú dallamok ütőhangszeres kíséretével kapcsolatban Bartók megjegyzi:

Magyarországon ilyesminek csak nyomait találjuk, pl. a bihari románok kolindálásánál (dob), vagy az aradi és a máramarosi románok tánczenéjében (gordonkának, ill. 2-húros gitárnak pengetése).

23 Az F 10b dallam lejegyzése után található külön hengerszám és fölirat nélkül az F 83a dallam lejegyzése. A CD-ROM-ról készült igen részletes recenziójában Lampert Vera is fölívta a figyelmet erre a lejegyzésre, amit a közreadásban nem kapcsoltunk össze a megfelelő dallammal, mert magam is csak később figyeltem föl rá (lásd Lampert 2007: 144).

24 Lásd Lampert Vera magyar nyelvű közreadását (BBÍ 3: 87–114), továbbá a keletkezéssel kapcsolatos jegyzeteket (115–116).

A szokatlan hangsorok említéséhez hosszabb jegyzet tartozik, mely a kelet-európai népzeneben Bartók által tapasztalt hangsoroknak a diatóniától való eltéréseit veszi számba, ám ezeket végső soron a hétfokúság sajátos változataiként (alakzataiként) értelmezi:

Nálunk elég gyakori, főleg pásztorfurulyákon, dudákon, a semleges terc vagy szept; a bihari románoknál a terc ingadozó, a bánásiaknál pedig a „g” alaphangtól számított „b” és „cisz” magassága ingadozó. Mégis ezek az eltérések a *hét fokra osztott* oktáv egyes fokaira vonatkoznak, vagyis a hét fokra osztottságot nem érintik. Ezzel szemben az észak-afrikai hangszerein éppen ez a hét fokra osztottság nincs meg: egy oktávon belül több mint 7 hangot találunk, anélkül, hogy a többlet hangjait a diatonikus skálafokok kromatizálásának lehetne tekinteni (Bartók 1917: 308).

Tehát a gyűjtött arab dallamoknak szűk ambitusú példái a diatonikustól eltérő, részben kromatikus hangrendszert mutatnak. Mindkét megjegyzés az arab gyűjtés zenei anyagának olyan sajátosságait emeli ki, melyek, úgy tűnik, a továbbiakban meghatározó s talán felszabadító módon hathattak Bartók zeneszerzői – és zeneelméleti, elméletalkotói – gondolkodására. E „kromatizálás” jelenik meg a későbbi – már Amerikában tartott – Harvard egyetemi előadások egyik fontos önvallomásában:

Mielőtt az új kromatikát leírnánk, fel kell vetnünk egy fontos kérdést: létezik-e kromatika a népzeneben, vagy létezése ott teljesen elképzelhetetlen? Jelentsük ki, hogy a népzeneben tökéletesen elképzelhetetlen az akkordikus kromatika; először is azért, mert néhány kivételes területtől eltekintve a népzene homofon zene, unisono zene mindenütt a világon; másodszor pedig azért, mert az akkordikus kromatika még a nyugat-európai műzenében is többé-kevésbé – ha szabad így kifejeznem – mesterseges fejlemény, és olyan „magasabb” szintet képvisel, amit a paraszzenében hiába keresnénk. A népzeneben a modális kromatika sem lehetséges, mert ennek megint csak két- vagy többszólamú polifon szerkezet lenne az előfeltétele, s ez a paraszzenében ismeretlen.

Vannak azonban nagyon ritka kivételek, van néhány vidék, ahol olyan dallamok, sőt dallamstílusok léteznek, amelyek mintha valódi kromatikus rendszeren alapulnának. Vajon miféle kromatikus rendszer ez? Az egyes fokok egymástól általában félhang-távolságra vannak; nem tekinthetők egymás alterációinak; nem tekinthetők különböző modusok alkotórészeinek; valójában épp annyira független hangok, mint a diatonikus hangsor egyes fokai, az alaphanghoz való viszonyukon kívül nincs közöttük más

kapcsolat. Mindezen kromatikus hangsoroknak ugyanis szilárd alaphangjuk van. Kromatikájuk mindenesetre nagyon emlékeztet arra az új kromatikára, amit a következőkben elmagyarázok Önöknek. Ilyen kromatikus stílus létezik Észak-Algéria arab vidékein és Dalmáciában, Jugoszláviának az Adria partján elterülő tartományában.

Halljunk először egy ilyen arab dallamot!

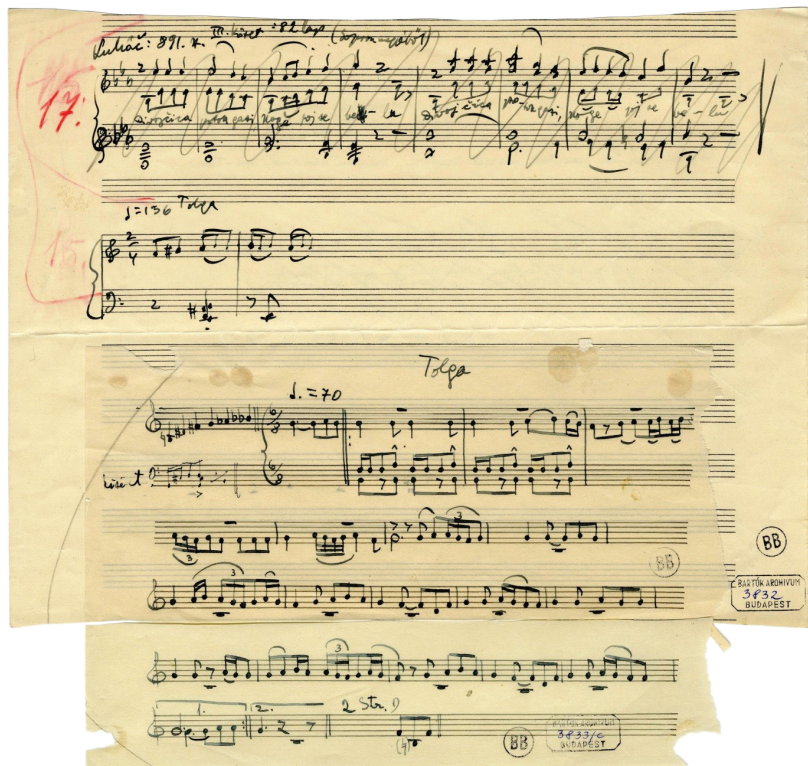
Mivel 1913 óta ismerek ilyen arab dallamokat, könnyen elképzelhető, hogy kromatikájuk hatással volt későbbi műveimre (BBÍ 1: 176).

Bartók előadása kéziratában egy emlékeztető megjegyzést tesz csupán, a dallamot nem pontosítja: „ide a (kikeresendő) arab példa!”. Benjamin Suchoff a Harvard-előadások angol szövegének közreadásában a közlelebbről meg nem nevezett példát Bartók biskraai gyűjtéséről írott német tanulmányának 17. számával (F 35b) azonosította, s kottapéldaként idézte is, mely kétségtől egy jellegzetes szűk ambitusú, kromatikus dallam; hangkészlete Fis-z-G-Asz-B (Suchoff szerk. 1976: 377). Tallián Tibor magyar nyelvű közreadásában az arab dallamhoz, feltehetőleg a hiánytalan kromatikája miatt a tanulmány 13. számú példáját (F 59a) javasolja, egy olyan példát, melynek hangkészlete – egy-egy elugró támasztó hangtól (a Fis-z-t váltó Disz-től vagy H-től) eltekintve valóban kromatikus; a lejegyzés szerint: Fis-z-G-Asz-Bebé (BBÍ 1: 183). Hogy alighanem ez lehetett a bemutatásra választott dallam, alátámasztani látszik egy külön előkerült töredékes forrás.

2. EGY VÉLETLENSZERŰNEK TETSZŐ PÉLDASOR ÉRTELMEZÉSÉHEZ

1971 októberében a Bartók Archívum, mint számos korábbi és későbbi alkalommal, jelentősebb mennyiségű ajándékot vett át Bartók özvegyétől, Pásztor Dittától. Eredeti levelek, levelezőlapok, fényképek, fénymások között BA-N: 3832-es számon egy kéziratlapot vettek állományba az Archívumban a következő megjegyzéssel: „Arab gyűjtés. BB stb. kézírása. 1 lev. kottalap”.²⁵ Az arab gyűjtésre való hivatkozás fontos támpontot jelent a lelet értelmezéséhez. A kéziratlap azonban (1. *faksimile*) egyrészt vegyes tartalmú, másrészt két különálló részből áll. Alapja egy töredék kottalap, melyen két följegyzés olvasható Bartók kézírásával, míg a kottalap alsó részére fölragasztottak egy kottavonalazott pauszpapírra

25 A Bartók Archívum leltárkönyvi bejegyzését Gomboczné Konkoly Adrienne készítette.



1. faksimile
Kottatöredék:
dallampéldák
Bartók ha-
gyatékából
(BA-N: 3832
és 3833/c)

írt kottát. Ez utóbbi címzése – „Tolga”, a gyűjtésre, illetve pontosabban az előadók származási helyére utal – Bartók kézírása, de maga a kottapél- da Pásztor Ditta kézírásával készült, eltekintve Bartók egy apró utólagos följegyzésétől a második kottasor elején. A kéziratot még komplikáltabbá teszi, hogy a följegyzés hiányos, s egy ugyanekkor az Archívumba került, szintén pauszpapírra készült kottacsík (jelzete BA-N: 3833/c) egészíti ki. (Az 1. faksimileként közölt reprodukción a három részből álló kéziratlap a kiegészítéssel együtt látható.)

Maga az alapul szolgáló kottalap-töredék egy hosszabb följegyzést és egy kotta-incipitet tartalmaz. A hosszabb példa forrása, mint a feliratban Bartók maga jelzi, Franjo Ksaver Kuhač nagy horvát népzenei közreadá- sának (1878–1881) 891. számú dallama a III. kötetből.²⁶ A „Sopron várme- gyéből” való dallam kétsoros kottában jelenik meg. Maga a Kuhač közöl- te népdal a felső kottasor alsó szólamát adja, fölötte Haydn 103. Esz-dúr szimfóniájának finálé tételéből a főtema olvasható, az alsó kottasorban ugyanennek kísérete szerepel. A Haydn-szimfónia – itt ki nem írt – ütem- mutatója alla breve, míg a népdal 2/4-es ütembeosztású, vagyis a Haydn-

26 Bartók számos bejegyzést tartalmazó példányához lásd tanulmányomat (Vikárius 2013).

téma augmentált formát mutat, de dallamvonala tökéletesen egyezik a népdaléval. A kíséret, bár Bartók basszuskulcsról violinkulcsra javított, nyilván bal kézzel hozzájátszható zongorán a Haydn-témához.²⁷

A Kuhač-példa alatt mindössze kétütemnyi, talán csak emlékeztető kotta-incipit látható, ismét kétsoros kottában lejegyezve, még hozzá nyilvánvalóan ismét zongorára szánt formában. Mint a fölirat („Tolga”) jelzi, az arab gyűjtéshez tartozik. A példa mindmáig a legismertebb dallam Bartók gyűjtéséből, hiszen ezt dolgozta föl a *Negyvennégy duó* „Arab dal” című 42. számában. A följegyzés érdekessége, hogy a bal kézben (feltehetően zongorán) mintegy imitálja a dobkíséret ritmusát és hangsúlyait.

Bartók utóbb ceruzával áthúzta a Kuhač-példát. A példa előtt egy piros ceruzás 17. szám olvasható, aminek értelme kérdéses, de valószínűleg összefügg a körülötte és a következő incipit előtt halványan látszó, kiradírozott piros számokkal és a példák valami célból tervezett számozásával, illetve átrendezésével. A „17. példa” Bartók egyik, előbb előadás formájában elhangzott, majd három részletben az *Új Időkben* (1931. május-június) megjelent dolgozatának kéziratában látszik értelmet nyerni. A *Bartók Béla Írásai* sorozat 1. kötetében „A népi zene hatása a mai műzenére” címmel közölt tanulmány (korábban Szöllősy András által még „Budapesti előadás” címmel, 1966: 672–681) első, „Mi a népzene” feliratú részének kéziratában található egy Kuhačra hivatkozó, és, mint a kéziratban más helyen is, feltűnően piros ceruzával bejegyzett „17. példa” utasítás (2. *fakszimile*). A hozzá tartozó, kihúzott szövegrészt Tallián Tibor adta közre:

Bemutatok egy horvát dallamot Kuhác gyűjteményéből, melyet Haydn szimfóniájában felhasznált, anélkül persze, hogy a forrást megjelölte volna: 17. példa (BBÍ 1: 249).

A kéziratban számos piros ceruzás (olykor fekete ceruzás) „Példa” bejegyzés olvasható. Folyamatos számozásnak azonban különben nem találjuk nyomát. E „17. példa”, amennyiben valóban az 1931-es előadáshoz készült, az előadásnak vélhetően egy olyan stádiumához tartozik, mely az előadás-változatok és a belőlük készült publikációk fönmaradt forrásaiból már nem rekonstruálható teljes részletességgel.²⁸ Nem zárhatjuk ki azt sem, hogy egy korábban összeállított példasorban volt érvényes

27 Maga a Kuhačtól idézett dallam 1596-os szám alatt szerepel a Bartók által gyűjteményekből kimásoltatott és rendszerezett dallamanyagban, melyet Benjamin Suchoff adott közre a délszláv gyűjtési munka kiegészítéseképpen (Bartók 1978: 600). A dallam alatt olvasható Bartók megjegyzése: „Kuh. szerint Haydn Es dur szimf. finálejának főtémája”.

28 Nem zárható ki ugyanakkor, hogy akár Bartók hagyatékában lappanghat ilyen, önmagában beazonosíthatatlan funkciójú példa, mely még értelmet nyerhet.

3. faksimile
Bartók kijelölése a 13. számú dallammál arab gyűjtéséről közölt német tanulmányának (Bartók 1920) különlenyomatában, Zeitschrift für Musikwissenschaft 2/9 (Juni 1920), Sonderdruck (BA-N: 4794)

Die Volksmusik der Araber von Biskra and Umgebung 505

The image shows a handwritten musical score on aged paper. The top section is titled "12. Weiber-Kneja" and includes parts for "Tonleiter" (melody) and "Darbuka" (percussion). The bottom section is titled "13. Kneja-dârz „Ahlilizam...“" and includes parts for "Tonleiter", "2. Sänger" (soprano), and "1. Sänger" (soprano). The score is written in a clear, legible hand with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like "sempre stinto". There are some red markings on the page, including a bracket on the left side of the second section and some red lines underlining parts of the piano accompaniment in the third section.

12. Weiber-Kneja

13. Kneja-dârz „Ahlilizam...“

Zeitschrift für Musikwissenschaft. 34

került a kottalapra, de teljesen külön is készülhetett, bizonyára később. (E pauszpapír csíkok feltehetőleg mind korábbi kéziratokból kivágtott, megmaradt töredékek, melyeket Bartók félretett, hogy utóbb még hasznosíthassa.) Habár nem egy időben keletkezett az alapul szolgáló kottapapírral, nem zárható ki, hogy ugyancsak az 1931-es előadáshoz kívánta Bartók felhasználni. Valószínűvé teszi ezt, hogy a fennmaradt előadás-kéziratnak magának is egy részét Pásztory Ditta másolatában ismerjük. Tehát az előadás előkészítésénél Bartók bizonyára bevonta másolási feladatokkal a munkába. Hogy ez az ugyancsak „Tolga” feliratú példa egyértelműen

Bartók német nyelvű tanulmányában található 13. számú (F 59a) dallamközlésről készült másolat, azt bizonyos formai sajátosságok egyértelművé teszik.

Bartók a példát feleségével a német tanulmány különlenyomata alapján írathatta ki (3. *fakszimile*). E különlenyomatban a dallamot nemcsak külön megjelölte – ismét piros ceruzával –, de még azt is jelezte, hogy a második szisztémában a dobritmus már elhagyandó. A másolat sortörése ugyan nem azonos a tanulmányban megjelent kottagrafikával, az énekszólamból még egy ütem befért ugyanis a kottasorba, a másolás azonban pontosan (mechanikusan) követi Bartók utasítását, s így az első szisztéma utolsó ütemében is elmarad a dobkíséret, holott nyilván jobb lett volna a sor végéig kiírni.²⁹ Még érdekesebb azonban a kíséret sorának eleje. Ide Bartók jegyezte be utólag a basszuskulcsot és az ostinatóként ismétlődő zenei figurát. Épp ez az apró bejegyzés teszi nyilvánvalóvá, hogy Bartók ezt a példát is zongorán mutathatta be, s a balkéz figura ezúttal is, akárcsak a megelőző incipit esetében, a dobritmust imitálja.

E kézirat megléte, ha nem is bizonyítja, de még erősebben valószínűsíti, hogy Bartók harmadik Harvard-előadásában is ezt a példát mutathatta meg, amikor az általa gyűjtött arab dallamok különleges kromatikus hangkészletét kívánta szemléltetni. Ugyanakkor e véletlenszerűen fennmaradt példasor, mely feltehetően eredetileg Bartók 1931-es előadásának illusztrációihoz tartozhatott,³⁰ de melyet Bartók talán többször is fölhasznált, jól mutatja a népzene műzenei felhasználásával kapcsolatos néhány alapon gondolatának vezérmotívum jellegét. S ebben, ahogy a látszólagos véletlen e példákat együtt tartotta, nyilvánvaló, hogy épp annyira fontos volt számára a zenetörténeti múltra való hivatkozás (Haydn és persze Beethoven klasszikus műveinek népzeneből merített témái), mint rövidre sikerült és sajnálatosan valódi folytatás nélkül maradt, ám így is különleges folklorisztikai és zenetörténeti jelentőségű arab gyűjtésének tanulságai.

29 Elmaradt a kottapéldából az 5. ütem második felének három nyolcada fölött szereplő 1)-es szám és jelzés, mely variánsra utal, noha az ide tartozó jegyzetbeli kottapélda szerepel a másolat végén.

30 Korábbi francia nyelvű tanulmányom írásakor még úgy véltem, hogy a másolat Amerikában készülhetett, hiszen Pásztory Ditta ott is segítségére siethetett Bartóknak előadása előkészítésekor, de ezúttal figyelembe véve a kottapapíron látható korábban följegyzett példákat és jobban megvizsgálva az 1931-es előadás fennmaradt forrásait, hihetőnek tűnik, hogy ez a pauszpapírra készült dallammásolat, bár nyilvánvalóan külön készült, már annak az előadásnak az illusztrációi között is helyet kaphatott. Az ilyesféle pausz kottapapírokat Bartók éppen 1930 körül kezdte el használni kompozíciói és népzenei gyűjtései tisztázatainak leírására.

Irodalom

- Balázs Béla. 1968. „Messziről messzire. Bartók Béla hatvanadik születésnapjára”. In *Válogatott cikkek és tanulmányok*, 47–62. Budapest: Kossuth.
- Bartók Béla. 1917. „A Biskra vidéki arabok népzeneje”. *Szimfónia* 1/12–13: 308–323.
- . 1920. „Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung”. *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2/9: 489–522.
- . 1978. *Yugoslav Folk Music*, vol. 4. Source Melodies: Part Two, közr. Benjamin Suchoff. New York: State University of New York Press.
- Bartók Béla, ifj. 2006. *Apám életének krónikája*. Budapest: Helikon.
- Bartók Béla, ifj. – Gomboczné Konkoly Adrienne szerk. 1981. *Bartók Béla családi levelei*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Delamarche, Claire. 2012. *Béla Bartók*. Paris: Fayard.
- Demény János. 1955. „Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. Találkozás a népzenevel”. In *Zenatudományi tanulmányok*, III, szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, 286–459. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Demény János szerk. 1976. *Bartók Béla levelei*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Dille, Denijs szerk. 1965. *Documenta Bartókiana* 2. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Gombocz Adrienne – Somfai László. 1982. „Bartók's Briefe an Calvocoressi (1914–1930)”. *Studia Musicologica* 24: 199–201.
- Kárpáti János – Pávai István – Vikárius László szerk. 2006. *Bartók és az arab népzene / Bartók and Arab Folk Music*. CD-ROM. Budapest: Magyar UNESCO Bizottság, Európai Folklór Intézet, ZTI.
- Kárpáti János. 2004. „Bartók Észak-Afrikában – egy rendkívüli gyűjtőtűt és annak zenéjére való hatása”. In *Bartók-analitika*, 81–98. Budapest: Rózsavölgyi.
- Kuhač, Franjo Ksaver. 1878–1881. *Južno-slovjenske narodne popievke I–III*. Zagreb: Tiskara i litografija C. Albrechta.
- Lampert Vera. 2005. *Népzene Bartók műveiben. A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke*. Budapest: Helikon.
- . 2007. „The Lure of Africa: Béla Bartók's Journey to Biskra”. *The Hungarian Quarterly*, No. 187: 144.
- . 2008. *Folk Music in Bartók's Compositions: A Source Catalog*. Budapest: Helikon.
- Mahfoufi, Mehenna. 1994. „Les recherches de Béla Bartók en Algérie”. Előadás, kézirat. Párizs.
- Suchoff, Benjamin szerk. 1976. *Béla Bartók Essays*. London: Faber & Faber.
- Szöllősy András szerk. 1966. *Bartók Béla Összegyűjtött Írásai* I. Budapest: Zeneműkiadó.
- Trabelsi, Mehdi. 2002. *La musique populaire arabe dans l'œuvre de Béla Bartók*. PhD disszertáció, Université Paris IV.
- Vikárius László. 2009. „Les documents originaux de la collection algérienne de Béla Bartók”. In *Anthropologie et musiques*, Travaux du Centre national de recherches préhistoriques anthropologiques et historiques, Nouvelle série, No. 6 (CNRPAH2008 [2009]). 175–198.

- . 2013. „Béla Bartók Studying Kuhač’s Collection”. In: *Franjo Ksaver Kuhač (1834–1911): Glazbena historiografija i identitet / Musical Historiography and Identity*, szerk. Vjera Katalinić és Stanislav Tuksar, 103–120. Zagreb: Croatian Musicological Society.
- Ziegler Márta. 1980. „Bartók biskrai utazása”. In: *Bartók-breviárium (levelek–íráások–dokumentumok)*, összeáll. Ujfalussy József, szerk. Lampert Vera, 170–175. Budapest: Zeneműkiadó.

Függelék

Bartók arab gyűjtése. Összehasonlító táblázat a példák különféle számozásához

Rövidítések

- fonográfhenger A fonográfhenger Bartók által adott sorszáma, amivel a lejegyző füzetében („Arab gyűjtőfüzet”) és a fonográfhengerek dobozán is azonosította a gyűjtött tételeket.
- felvétel A fönmaradt fonográfhengeren lévő felvétel száma (F). Amennyiben nem szerepel F-szám, a fonográfhenger hiányzik.
- füzet Oldalszám (p.) Bartók úgynevezett „Arab gyűjtőfüzet”-ében, az amerikai Bartók-hagyaték része, jelenleg a bázeli Paul Sacher Stiftung Bartók-gyűjteményében, jelzete: 81VS1.
- lejegyzés Az „Első lejegyzések” között őrzött kottalapokra készült lejegyzés folio (f.) száma; a budapesti Bartók-hagyaték része, Vásárhelyi Gábor tulajdona, másolat a budapesti Bartók Archívumban, jelzete: BH: I/97 (jegyzékszám).
- támlap Tisztázati leírás támlapon a folio (f.) szám megadásával. Az első példány az amerikai Bartók-hagyaték része, jelenleg a bázeli Sacher Stiftung Bartók-gyűjteményében. Felirata: „Bartók Arab Music Collection Env. 105 – 1 to 57g”. A támlapok sorrendje eltér a hengerek sorrendjétől.
- indigós másolat A támlapoknak a budapesti Bartók-hagyatékhoz tartozó indigós másolati példányának folio (f.) száma. Vásárhelyi Gábor tulajdona, másolat a budapesti Bartók Archívumban, jelzete: BH: I/140 (jegyzékszám).
- Szimfónia A példa sorszáma Bartók magyar tanulmányában (Bartók 1917: 308–323), csak a tanulmány-közlés első része jelent meg, de a második rész kézírata is fönmaradt (BBÍ 3: 87–128; Kárpáti-Pávai-Vikárius szerk. 2006).
- ZfMw A példa sorszáma Bartók német tanulmányában (Bartók 1920: 489–522).
- hely A gyűjtés helye.
- Mahfoufi A hangfelvétel számozása három kazettán, melyek azonban nem tartalmazzák az összes fönmaradt felvételt. Ezt a számozást használja Mehenna Mahfoufi tanulmányában (Mahfoufi 1994).
- Trabelsi A felvétel sorszáma Mehdi Trabelsi disszertációjában (Trabelsi 2002). Ez a számsorrend a Mehenna Mahfoufi által használt kazetták számsorrendjének felel meg, de a számozás folyamatos.

FONOGRÁF-HENGER	FELVÉTEL	FÜZET	LEJEGYZÉS	TÁMLAP	INDIGÓS MÁSZOLAT	SZIMFÓNIA	ZFMW	HELY	MAHFOUFI	TRABELSI
1a	F 1a	p. 1						Biskra		
1b	F 1b	p. 1						Biskra		
1c	F 1c	p. 1						Biskra		
2a	F 2a	p. 1						Biskra	1/1	1
2b	F 2b	p. 1						Biskra	1/2	2
2c	F 2c	p. 1						Biskra	1/3	3
3	F 3	p. 1						Biskra	2/13	56
4a	F 4a	p. 1						Biskra	1/4	4
4b	F 4b	p. 1						Biskra	1/5	5
5a	F 5a	p. 1						Biskra	1/6	6
5b	F 5b	p. 1						Biskra	1/7	7
6a	F 6a	p. 1						Biskra	1/38	38
6b	F 6b	p. 1						Biskra	1/39	39
7a	F 7a	p. 2						Biskra	1/40	40
7b	F 7b	p. 2	f. 99v					Biskra	1/41	41
8a		p. 2	f. 98r	f. 12	f. 1	Ex. 9a	Ex. 2a	Biskra		
8b		p. 2		f. 11	f. 2			Biskra		
9a		p. 2	f. 98r	f. 36	f. 3	Ex. 10	Ex. 3	Biskra		
9b		p. 2	f. 98r	f. 13, f. 39	f. 4	Ex. 14	Ex. 7	Biskra		
9c		p. 3	f. 99r	f. 14	f. 5			Biskra		

FONOGRÁF-HENGER	FELVÉTEL	FÜZET	LEJEGYZÉS	TÁMLAP	INDIGÓS MÁSZOLAT	SZIMFÓNIA	ZFMW	HELY	MAHFOUFI	TRABELSI
10a	F 10a	p. 3	f. 99r	f. 15	f. 6			Biskra		
10b	F 10b	p. 3	f. 99r	f. 40	f. 7	Ex. 15	Ex. 8	Biskra		
11	F 11	p. 3	f. 99r („11a”)					Biskra	1/42	42
12	F 12	p. 3						Biskra	1/43	43
13	F 13	p. 3						Biskra	1/8	8
14	F 14							Biskra	2/1	44
15a	F 15a	p. 4						Biskra	1/9	9
15b	F 15b		f. 99v	f. 16	f. 8			Biskra	1/10	10
16a			f. 99v	f. 17	f. 9			Biskra		
16b		p. 4	f. 99v	f. 18	f. 10			Biskra		
17a	F 17a	p. 4	f. 99v	f. 19	f. 11			Biskra	2/2	45
17b	F 17b	p. 4	f. 99v	f. 20	f. 12			Biskra	2/3	46
17c	F 17c	p. 4	f. 99v	f. 21	f. 13			Biskra	2/4	47
17c után		p. 4				Ex. 1	Ex. 25	Biskra		
18a	F 18a	p. 4	f. 144v					Biskra	1/11	11
18b	F 18b	p. 4	f. 144v					Biskra	1/12	12
19	F 19	p. 4	f. 145r					Biskra	2/5	48
20	F 20	p. 4	f. 145r					Biskra	2/6	49
21a	F 21a	p. 4	f. 145r					Biskra	2/7	50
21b	F 21b	p. 4	f. 145r					Biskra	2/8	51

FONOGRÁF-HENGER	FELVÉTEL	FÜZET	LEJEGYZÉS	TÁMLAP	INDIGÓS MÁSZOLAT	SZIMFÓNIA	ZFMW	HELY	MAHFOUFI	TRABELSI
22a	F 22a	p. 5						Biskra	1/13	13
22b	F 22b	p. 5						Biskra	1/14	14
23a	F 23a	p. 5						Biskra	1/15	15
23b	F 23b	p. 5						Biskra	1/16	16
24a	F 24a	p. 5						Biskra	1/17	17
24b	F 24b	p. 5						Biskra	1/18	18
24c	F 24c	p. 5						Biskra	1/19	19
25a	F 25a	p. 5						Biskra	1/20	20
25b	F 25b		f. 100r	f. 6	f. 14	Ex. 5	Ex. 29	Biskra		
25c	F 25c			f. 5				Biskra		
26a	F 26a (vö. F 42b)	p. 5	f. 106r	f. 57d	f. 15			Biskra	1/23	23
26b	F 26b	p. 5	f. 106r	f. 57e	f. 16			Biskra	1/24	24
27a	F 27 (vö. F 26a)	p. 5	f. 106r	f. 57b „27a”-ról „27”-re javítva)	f. 17	Ex. 74	Ex. 62	Biskra	1/25	25
28a	F 28a	p. 6	f. 100r	f. 56j („28”)	f. 18			Biskra	2/14	57
28b	F 28b	p. 6	f. 145v, f. 146v	f. 48	f. 19	Ex. 30	Ex. 23	Biskra	2/15	58
29a	F 29a	p. 6	f. 145v, f. 147v	f. 7	f. 20			Biskra	2/9	52
29b	F 29b	p. 6	f. 145v, f. 147v	f. 22	f. 21			Biskra	2/10	53
30a	F 30a	p. 6	f. 145v, f. 147v	f. 43	f. 22	Ex. 19	Ex. 12	Biskra	2/16	59

FONOGRÁF-HENGER	FELVÉTEL	FÜZET	LEJEGYZÉS	TÁMLAP	INDIGÓS MÁSZOLAT	SZIMFÓNIA	ZFMW	HELY	MAHFOUFI	TRABELSI
30b	F 30b	p. 6	f. 145v, f. 146r	f. 35	f. 23	Ex. 9b	Ex. 2b	Biskra	2/17	60
31a	F 31a	p. 7	f. 147v, f. 150r	f. 47	f. 24	Ex. 29	Ex. 22	Biskra	2/11	54
31b	F 31b	p. 7	f. 147v, f. 150r	f. 46	f. 25	Ex. 28	Ex. 21	Biskra	2/12	55
32a	F 32a	p. 7	f. 146r, f. 150r	f. 23	f. 26			Biskra	1/26	26
32b	F 32b	p. 7 (33a után)	f. 146r	f. 9	f. 27			Biskra	1/27	27
33a	F 33a	p. 7 (32b előtt)						Biskra	2/18	61
33b	F 33b	p. 7	f. 146r	f. 24	f. 28			Biskra	2/19	62
34	F 34	p. 8	f. 146r	f. 25	f. 29			Biskra		
35a	F 35a	p. 8	f. 146r	f. 26	f. 30			Biskra	1/28	28
35b	F 35b	p. 8	f. 149r	f. 2	f. 31	Ex. 24	Ex. 17	Biskra	1/29	29
36a	F 36a	p. 9	f. 146v	f. 42	f. 32	Ex. 18	Ex. 11	Biskra	2/20	63
36b	F 36b	p. 9	f. 146v	f. 27	f. 33			Biskra	2/21	64
36c	F 36c	p. 9	f. 146v	f. 4	f. 34			Biskra	2/22	65
37a	F 37a	p. 9	f. 146v	f. 28	f. 35			Biskra	1/30	30
37b	F 37b	p. 9	f. 146v	f. 37	f. 36	Ex. 11	Ex. 4	Biskra	1/31	31
38a	F 38a	p. 10	f. 146v	f. 29	f. 37			Biskra	2/23	66
38b	F 38b	p. 10	f. 146v	f. 38	f. 38	Ex. 13	Ex. 6	Biskra	2/24	67
38c	F 38c	p. 11 (39a-b után)	f. 100v	f. 55e	f. 39	Ex. 62	Ex. 50	Biskra	2/25	68
39a		p. 11 (38c előtt)	f. 100r	f. 54a	f. 40	Ex. 61		Biskra		
39b		p. 11 (38c előtt)	f. 100v	f. 53e	f. 41	Ex. 48	Ex. 37	Biskra		

FONOGRÁF-HENGER	FELVÉTEL	FÜZET	LEJEGYZÉS	TÁMLAP	INDIGÓS MÁSZOLAT	SZIMFÓNIA	ZFMW	HELY	MAHFOUFI	TRABELSI
40		p. 11	f. 100v, f. 101r	f. 57f	f. 42	Ex. 76	Ex. 64	Biskra		
41a	F 41a	p. 12	f. 101r	f. 57g	f. 43	Ex. 77	Ex. 65	Biskra	2/26	69
41b	F 41b	p. 12	f. 101v	f. 53n	f. 44			Biskra	2/27	70
42a	F 42a	p. 12	f. 101v	f. 57c	f. 45	Ex. 75	Ex. 63	Biskra		
42b	F 42b (vö. F 26a)	p. 12	f. 101v	f. 56h	f. 46			Biskra		
43a	F 43a	p. 13						Biskra		
43b	F 43b							Biskra		
44	F 44	p. 13						Biskra		
45	F 45	p. 13						Biskra	2/28	71
46a	F 46a	p. 13						Biskra	2/29	72
46b	F 46b	p. 13						Biskra	2/30	73
47a	F 47a	p. 13						Biskra		
47b	F 47b	p. 13						Biskra		
48a	F 48a	p. 13						Biskra	1/32	32
48b	F 48b	p. 13, p. 14	f. 101v	f. 52	f. 47	Ex. 46	Ex. 35	Biskra	1/33	33
49a	F 49a	p. 14	f. 102r	f. 53d	f. 48			Biskra	2/31	74
49b	F 49b	p. 14	f. 102r	f. 54b	f. 49			Biskra	2/32	75
49c	F 49c	p. 14	f. 102r	f. 53k	f. 50	Ex. 52	Ex. 41	Biskra	2/33	76

FONOGRÁF-HENGER	FELVÉTEL	FÜZET	LEJEGYZÉS	TÁMLAP	INDIGÓS MÁSZOLAT	SZIMFÓNIA	ZFMW	HELY	MAHFOUFI	TRABELSI
50a	F 50a	p. 14	f. 102r	f. 54i	f. 51 („51c”-ről javítva)			Biskra	2/34	77
50b	F 50b	p. 14	f. 102r	f. 53b	f. 52	Ex. 47	Ex. 36	Biskra	2/35	78
50c	F 50c	p. 14	f. 102v	f. 53a	f. 53			Biskra	2/36	79
51a	F 51a	p. 15	f. 102v („51”)	f. 51 („51c”-ről javítva)	f. 54	Ex. 45	Ex. 34	Biskra		
51b	F 51b			f. 5	f. 55			Biskra		
52a	F 52a1	p. 15						Biskra		
52b	F 52a2	p. 15 („b”-ként)	f. 102v („51b”)					Biskra		
	F 52a3	p. 15						Biskra		
52b	F 52b	p. 15 (55a, után, „52b”-ként)						Biskra		
53a	F 53a	p. 15						Biskra	2/37 (?)	80 (?)
53b	F 53b	p. 15						Biskra	2/37 (?)	80 (?)
54a	F 54a	p. 15						Biskra		
54b	F 54b	p. 15						Biskra		
55a	F 55a	p. 15						Biskra		
55b	F 55b	p. 16 (56a-b után)						Biskra		
56a	F 56a	p. 16 (55b előtt)						Biskra		
56b	F 56b	p. 16 (55b előtt)						Biskra		

FONOGRÁF-HENGER	FELVÉTEL	FÜZET	LEJEGYZÉS	TÁMLAP	INDIGÓS MÁSZOLAT	SZIMFÓNIA	ZFMW	HELY	MAHFOUFI	TRABELSI
57a	F 57a	p. 16						Tolga		
57b	F 57b	p. 17 (58b után)						Tolga		
(58a)	F 58a	(nem szerepel)						Tolga		
58b	F 58b	p. 16 (57b előtt)						Tolga		
59a	F 59a	p. 17 (javítva „58c”-ről)	f. 148v			Ex. 20	Ex. 13	Tolga		
59b	F 59b	p. 17						Tolga		
60a	F 60a	p. 17	f. 149r	f. 30	f. 56			Tolga	1/34	34
60b	F 60b	p. 17	f. 149r (60a után)					Tolga	1/35	35
61	F 61	p. 18						Tolga		
62a	F 62a	p. 18						Tolga		
62b	F 62b	p. 18						Tolga		
63a	F 63a	p. 18						Tolga		
63b	F 63b	p. 18						Tolga		
64a	F 64a	p. 19						Tolga		
64b	F 64b	p. 19	f. 149r			Ex. 2	Ex. 26	Tolga		
65		p. 19 („64”-ről javítva)						Tolga		
66		p. 19	f. 148v			Ex. 21	Ex. 14	Tolga		
67a		p. 19						Tolga		

FONOGRÁF- HENGER	FELVÉTEL	FÜZET	LEJEGYZÉS	TÁMLAP	INDIGÓS MÁSLÓLAT	SZIMFÓNIA	ZFMW	HELY	MAHFOUFI	TRABELSI
67b		p. 19						Tolga		
68		p. 19						Tolga		
69a	F 69a	p. 20						Tolga		
69b	F 69b	p. 20						Tolga		
70a	F 70a	p. 20						Tolga		
70b	F 70b	p. 20						Tolga		
71a	F 71a	p. 20	f. 149v			Ex. 12	Ex. 5	Tolga		
71b	F 71b	p. 21						Tolga		
72a		p. 21						Tolga		
72b		p. 21						Tolga		
73a	F 73a	p. 21						Tolga		
73b	F 73b	p. 21						Tolga		
74a	F 74a	p. 21	f. 149v			Ex. 17	Ex. 10	Tolga		
74b	F 74b	p. 21						Tolga		
75a („75 ^u)	F 75a	p. 22	f. 103v, f. 104r	f. 55l, f. 55lv	f. 57			Tolga		
75b	F 75b		f. 103v	f. 55l	f. 58			Tolga		
76a		p. 22	f. 102v	f. 53c	f. 59			Tolga		
76b		p. 22	f. 102v	f. 50a	f. 60 („76b” kétyszer szerepel, valamint „76a ^u)			Tolga		

FONOGRÁF-HENGER	FELVÉTEL	FÜZET	LEJEGYZÉS	TÁMLAP	INDIGÓS MÁSZOLAT	SZIMFÓNIA	ZFMW	HELY	MAHFOUFI	TRABELSI
76c		p. 22	f. 103r	f. 56g	f. 61	Ex. 71	Ex. 59	Tolga		
77a		p. 22	f. 103r	f. 56i	f. 62	Ex. 72	Ex. 60	Tolga		
77b		p. 22	f. 103r	f. 55k2	f. 63			Tolga		
78a		p. 22	f. 103r	f. 53i	f. 64	Ex. 50	Ex. 39	Tolga		
78b		p. 22	f. 103r	f. 55d	f. 65			Tolga		
78c		p. 23 (79c után)	f. 103r	f. 55d	f. 65	Ex. 7a	Ex. 31	Tolga		
79a		p. 22 (78c előtt)	f. 103r	f. 55i	f. 66	Ex. 65	Ex. 53	Tolga		
79b		p. 22 (78c előtt)	f. 103v	f. 54h	f. 67			Tolga		
79c		p. 23 (78c előtt)	f. 103v	f. 55a	f. 68			Tolga		
80a	F 80a	p. 23						Tolga		
80b	F 80b	p. 23						Tolga		
81a	F 81a	p. 23						Tolga		
81b	F 81b	p. 24 (82a-b után)						Sidi Okba		
82a	F 82a	p. 24 (81b előtt)						Sidi Okba		
82b	F 82b	p. 24 (81b előtt)						Sidi Okba		
83a	F 83a	p. 24	f. 148r („83”)	f. 40 (10b után)		Ex. 22	Ex. 15	Sidi Okba		
83b	F 83b	p. 24						Sidi Okba		
83b után		p. 24				Ex. 3	Ex. 27	Sidi Okba		
84a		p. 26	f. 104r	f. 55b	f. 69			Sidi Okba		
84b		p. 26	f. 104r; f. 104v	f. 56c	f. 70			Sidi Okba		

FONOGRÁF-HENGER	FELVÉTEL	FÜZET	LEJEGYZÉS	TÁMLAP	INDIGÓSMÁSOLAT	SZIMFÓNIA	ZFMW	HELY	MAHFOUFI	TRABELSI
85	F 85	p. 26						Sidi Okba		
86a		p. 26	f. 104v	f. 56a	f. 71			Sidi Okba		
86b		p. 26 (87a után)	f. 104v	f. 53h	f. 72			Sidi Okba		
87		p. 26 (86b előtt)	f. 105r	f. 55f, f. 55fi	f. 73, f. 74	Ex. 63	Ex. 51	Sidi Okba		
88	F 88	p. 26	f. 104v	f. 55k, f. 55ki	f. 75, f. 76			Sidi Okba		
89a		p. 27 („88”-ról javítva?)	f. 105r	f. 53m	f. 77	Ex. 54b	Ex. 43 folytatása	Sidi Okba		
89b		p. 27	f. 105r	f. 53mi	f. 78	Ex. 54a	Ex. 43 eleje	Sidi Okba		
90a	F 90a	p. 27	f. 105v	f. 55c	f. 79			Sidi Okba		
90b	F 90b	p. 27 (91a után)						Sidi Okba		
91a	F 91	p. 27 (90b előtt)	f. 61v, f. 62r („91”)					Sidi Okba		
92a	F 92a	p. 27 („92b”-ről javítva)	f. 62r	f. 45	f. 80	Ex. 27	Ex. 20	Sidi Okba		
92b	F 92b	p. 28 („92c”-ről javítva)	f. 62r	f. 31	f. 81			Sidi Okba		
92c	F 92c	p. 28	f. 62r	f. 32	f. 82			Sidi Okba		
93a		p. 28	f. 105r	f. 33	f. 83	Ex. 31	Ex. 24	Sidi Okba		
93b		p. 28	f. 105v	f. 49	f. 84			Sidi Okba		
94a	F 94a	p. 29						Sidi Okba		

FONOGRÁF-HENGER	FELVÉTEL	FÜZET	LEJEGYZÉS	TÁMLAP	INDÍGÓS MÁSZOLAT	SZIMFÓNIA	ZFMW	HELY	MAHFOUFI	TRABELSI
94b	F 94b	p. 29						Sidi Okba		
95a	F 95a	p. 29 („94”-ről javítva)						Sidi Okba		
95b	F 95b	p. 29						Sidi Okba		
96a	F 96a	p. 29 („96b”-ről javítva)						Sidi Okba		
96b	F 96b	p. 29						Sidi Okba		
	F 96c							Sidi Okba		
97a	F 97a	p. 29						Sidi Okba		
97b	F 97b	p. 29						Sidi Okba		
98a	F 98a	p. 30						Sidi Okba		
98b	F 98b	p. 30 (99a-b után)						El-Kantara		
99a	F 99a	p. 30 (98b előtt)						El-Kantara		
99b	F 99b	p. 30 (98b előtt)						El-Kantara		
100a	F 100a	p. 30						El-Kantara		
100b	F 100b	p. 30						El-Kantara		
101a	F 101a	p. 31						El-Kantara		
101b	F 101b	p. 31						El-Kantara		
102a	F 102a	p. 31	f. 57v	f. 53j	f. 85	Ex. 51	Ex. 40	El-Kantara		
102b	F 102b	p. 31	f. 57v	f. 54f	f. 86	Ex. 58	Ex. 47	El-Kantara		

FONOGRAF- HENGER	FELVÉTEL	FÜZET	LEJEGYZÉS	TÁMLAP	INDIGÓS MÁSOLAT	SZIMFÓNIA	ZFMW	HELY	MAHFOUFI	TRABELSI
103a	F 103a	p. 31	f. 57v, f. 58r („103”)	f. 57a	f. 87	Ex. 73	Ex. 61	El-Kantara		
103b	F 103b	p. 32	f. 58r	f. 54e	f. 88	Ex. 57	Ex. 46	El-Kantara		
104a		p. 32	f. 58r	f. 56f	f. 89	Ex. 70	Ex. 58	El-Kantara		
104b		p. 32	f. 58v	f. 53f, f. 53fi	f. 90, f. 91			El-Kantara		
105a		p. 32	f. 59r					El-Kantara		
105b		p. 32	f. 59r	f. 53m2, f. 53m3	f. 92, f. 93			El-Kantara		
106a		p. 33	f. 58v	f. 50	f. 94	Ex. 44b	Ex. 33b	El-Kantara		
106b		p. 33	f. 58v			Ex. 44a	Ex. 33a	El-Kantara		
106c		p. 33 („106b”-ről javítva)	f. 59r	f. 56b, f. 56bv	f. 95	Ex. 67	Ex. 55	El-Kantara		
107a	F 107a	p. 33	f. 59v	f. 56d	f. 96	Ex. 69	Ex. 57	El-Kantara		
107b	F 107b	p. 33	f. 59v	f. 53l	f. 97	Ex. 53	Ex. 42	El-Kantara		
108a	F 108a	p. 33						El-Kantara		
108b	F 108b	p. 33 (109a után)						El-Kantara		
109a	F 109a	p. 33 (108b előtt)						El-Kantara		
109b	F 109b	p. 34						El-Kantara		
110a	F 110a	p. 34						El-Kantara		
110b	F 110b	p. 34						El-Kantara		
111a	F 111a	p. 34	f. 106v			Ex. 7b	Ex. 32	El-Kantara		

FONOGRÁF-HENGER	FELVÉTEL	FÜZET	LEJEGYZÉS	TÁMLAP	INDIGÓS MÁSZOLAT	SZIMFÓNIA	ZFMW	HELY	MAHFOUFI	TRABELSI
111b	F 111b	p. 34	f. 106v			Ex. 4	Ex. 28	El-Kantara		
111c	F 111c	p. 34 (áthúzva)	f. 59v	f. 54d	f. 98	Ex. 56	Ex. 45	El-Kantara		
112a	F 112a	p. 34	f. 60r	f. 54c	f. 99	Ex. 55	Ex. 44	El-Kantara		
112b	F 112b	p. 34	f. 60r	f. 54g	f. 100	Ex. 59	Ex. 48	El-Kantara		
113a	F 113a	p. 35	f. 60r	f. 55g	f. 101	Ex. 64	Ex. 52	El-Kantara	1/36	36
113b	F 113b	p. 35	f. 60r, f. 60v	f. 55j, f. 55jv	f. 102	Ex. 66	Ex. 54	El-Kantara	1/37	37
114a	F 114a	p. 35	f. 60v	f. 54j	f. 103	Ex. 60	Ex. 49	El-Kantara		
114b	F 114b	p. 35	f. 60v	f. 55h	f. 104			El-Kantara		
115a	F 115a	p. 35	f. 61r	f. 53g	f. 105	Ex. 49	Ex. 38	El-Kantara		
115b	F 115b	p. 35	f. 61r	f. 56c	f. 106	Ex. 68	Ex. 56	El-Kantara		
116a	F 116a	p. 36 (117a után)	f. 147r	f. 8	f. 107			El-Kantara		
116b	F 116b	p. 36 (117a után)	f. 147v	f. 44	f. 108	Ex. 25	Ex. 18	El-Kantara		
117a	F 117a	p. 36 (116a-b előtt, „117b”-ről javítva)	f. 147r	f. 3	f. 109	Ex. 23	Ex. 16	El-Kantara		
117b	F 117b	p. 37 („117a”-ról javítva)	f. 147r	f. 1	f. 110	Ex. 26	Ex. 19	El-Kantara		
117c	F 117c	(nincs megadva)	f. 147r	f. 41	f. 111	Ex. 16	Ex. 9	El-Kantara		
118a	F 118a	p. 37	f. 147r	f. 34	f. 112	Ex. 8	Ex. 1	El-Kantara		
118b	F 118b	p. 37	f. 147r	f. 10	f. 113			El-Kantara		
118c	F 118c	p. 37						El-Kantara		

EGY KIVÉTELES „INTERETNIKUS” KAPCSOLAT TANÚI A Brăiloiu-hagyaték Bartók-levelői

Bartók 1924. november 5-én kelt, Constantin Brăiloiuhoz intézett levelében köszönetet mond a barátságos fogadtatásért, amellyel bukaresti látogatása során a zenészközösség őt illette, majd így folytatja:

Barátságuknak e tanújelei annál inkább kellemesen érintettek, minthogy folklorisztikai munkám során soha nem gondoltam arra, hogy ezért valaha bármiféle köszönetet kaphatnék, és mert én ezt a munkát kizárólag a tárgy iránti szeretetből végeztem. Igazán örülök, hogy többeknek is örömet szerezhettem vele (László 1999: 396).¹

A levélrészlet Bartók és a román zenei élet kapcsolatának egyik kiemelkedő eseményére reflektál. A román népzene gyűjtéséért és művei által való népszerűsítéséért Bartókot tagjává választotta az 1920-ban alakult Societatea Compozitorilor Români (Román Zeneszerzők Szövetsége), mely alkalomból két hangversenyt rendeztek számára, egy zongoraest (1924. 10. 19.) mellett egy nagyszabású szerzői estet (1924. 10. 20.), ahol egyebek mellett az 1. vonósnégyes és a 2. hegedű-zongoraszónata hangzott el, utóbbi Bartók és George Enescu előadásában. A Bartók-irodalom rend-

1 A levélrészlet eredeti német szövege: „Jetzt, da die schönen Tage in Bukarest vorüber sind, danke ich Ihnen und allen übrigen Musikern herzlichst für den so sehr freundschaftlichen Empfang, den man mir in Bukarest bereitet hat. Diese Freundschaftsbezeugungen berührten mich umso angenehmer, da ich ja während meiner folkloristischen Tätigkeit niemals daran dachte, je irgendwelchen Dank zu ernten, und da ich jene Arbeit einzig und allein der Sache zu lieb vollbrachte. Es freut mich wirklich, dass ich damit einer Menge Leute Freude bereiten konnte.” A jegyzetekben közölt magyar fordításokat készítette B. V.

szerint hangsúlyozza fogadtatásának nem mindennapi körülményeit is: érkezésekor a bukaresti zenészközösség impozáns csoportja fogadta a pályaudvaron, fogadóbeszédében a zeneszerző-szövetség elnöke, Enescu meghívta a nevét viselő, újonnan alapított zeneszerzőverseny zsűrijébe, a szerzői estet követően pedig díszvacsorát tartottak a tiszteletére (Demény 1959: 311–316; Benkő 1970: 83–91).² Bartók e kitüntető ünnepésre adott reakciója igen jellemző: a népzene kutatást szívügyének tartotta, de munkájáért sosem várt köszönetet. Bár az ünnepelésnek nem volt híve, mégis érezhetően örömmel fogadta a felé irányuló elismerést. Jelen tudásunk szerint ez az egyetlen dokumentum, ahol Bartók életének e sok szempontból egyedülálló mozzanatáról nyilatkozik. Ugyanakkor ez Bartók legelső Constantin Brăiloiuhoz címzett levele, a vendég köszönőlevele vendéglátójához.

Bartók és Brăiloiu szakmai-emberi kapcsolata a népzene kutatás történetének egyik különösen szép és tanulságos fejezete. Kettejük mintegy másfél évtizeden át folytatott intenzív levelezése e különleges kapcsolat mélyrétegeibe enged betekintést. A levelezés kiadástörténetéből adódóan Brăiloiu neve elsősorban a kolindakötet tervezett bukaresti kiadásával összefüggésben honosodott meg a Bartók-irodalomban. A Román Akadémia tulajdonában lévő Bartók-levelek közül először Demény János közölt hármat (1955: 167–176, 1971: 51–52, 60–61).³ 1974-ben Benkő András adta közre a tizenhat levelet számláló gyűjteményt (1974),⁴ majd Demény utolsó levelezéskötetében újraközölte (1976). Az 1926 és 1933 között kelt levelek központi témája a kolindakötet kiadása: többek között a kézirat leadásáról és annak tartalmáról (1926. 05. 06.), egy esetleges német kiadás tervéről (1930. 12. 19.), az Oxford University Press-szel való együttműködés kezdeteiről (1931. 03. 04. és későbbiek) vagy számos tipográfiai, nyomdatechnikai kérdésről tájékoztatnak. De innen értesülünk arról is, hogy a *Cantata profana* román „összövegét” Bartók átnézte Brăiloiuval (1930. 07. 02.), sőt e levelek utolsó darabjában Bartók román gyűjtése lejegyzéseinek revíziója is szóba kerül (1933. 04. 10.). A levelezés másik oldaláról, a Bartók-hagyatékban fennmaradt Brăiloiu-levelekből elsőként Denijs Dille jelentetett meg három fontos dokumentumot: a legkorábbi a levél írójának önzetlen segítőkészségéről vall, a kolindakötet román kiadásának tervétől a szakirodalmi segítségnyújtásig, a második levél közös barátjuk, D. G. Kiriac haláláról értesít, a harmadik pedig az ún. Petranu-vita kirobbanásáról és Brăiloiu ebben való szerepvállalásáról

2 Bartók és a Román Zeneszerzők Szövetsége kapcsolatáról bővebben lásd László 1980a.

3 A levelek Viorel Cosma, illetve Zeno Vancea közreműködésével kerültek kiadásra.

4 A levelek László Ferenc és a Kriterion kiadó közvetítésével kerültek kiadásra.

tájékoztató (Dille 1968: 131–132, 137–138, 195–196). A Brăiloiu-levelek mintegy 23 darabot kitevő teljes anyagát László Ferenc adta közre (1976). Kétségkívül ő volt a Bartók–Brăiloiu-levelezés legelkötelezettebb kutatója, aki folyamatosan nyomon követte e dokumentumok sorsát, és ha felbukkant egy újabb dokumentum, sietett hírt adni róla. 1980-ban részletes összefoglaló tanulmányt közölt az addig ismert teljes levelezés tanulságairól, magyar és román nyelven (László 1980b, 1985). Így ő hívta fel a figyelmet többek között a két népzene-kutató-óriás szoros együttműködésére, amely saját munkájukról való kölcsönös tájékoztatásuk, dokumentáció- és eszmecserejük révén valósult meg. Rámutatott Brăiloiu kulcsszerepére Bartók népzenei munkásságának román nyelvterületen való megismertetésében, valamint arra a közvetítő szerepre, amelyet magyar, illetve román pályatársaik között kölcsönösen vállaltak.⁵ Ezen a ponton kizárólag egyoldalú levelezés volt ismert, azaz egyetlen olyan levél sem állt rendelkezésre, ami a reá érkezett válaszlevéllel együtt tanulmányozható lett volna. Gombocz Istvánné Konkoly Adrienne a kolindakötet meghiúsult angliai kiadásáról írt fontos tanulmánya hozott ezen a téren először változást: az Oxford University Press gyűjteményében fennmaradt idevonatkozó levelezés közreadásával egy olyan Brăiloiu-levelet is megjelentetett, amely már ismert Bartók-levelek sorába illeszkedett (Gomboczné 1986: 30). A legnagyobb gyarapodást e téren azonban a párizsi Brăiloiu-hagyatékából előkerült 36 Bartók-levél jelentette, amely immár közel háromszorosára növelte az addig ismert Bartók-levelek számát. E meglehetősen gazdag anyag közreadására ismét László Ferenc vállalkozott (László 1999).⁶ Végül nemzetközi fórumon László Ferenc újra közreadta Brăiloiu összes levelét, immár a cenzúra béklyóitól mentesen, bőséges jegyzetapparátussal ellátva (László 2003). – A jelenleg rendelkezésre álló 52 Bartók-levél és 24 Brăiloiu-levél még mindig nem a teljes levélváltásukat jelenti; amint a számarány is mutatja, jelentős mennyiségű Brăiloiutól való levél lappang (főként az 1930–1935 közötti időszakból), de a Bartók-levelek között is vannak hiányok. A tanulmányom végén lévő jegyzékben a jelenleg ismert levelek mellett azokat a hiányokat is feltüntettem, amelyek a levelezés alapján biztosan dokumentálhatóak.

A következőkben e rendkívül gazdag, sokrétű levelezésnek csupán egy kisebb csoportjára koncentrálok, mégpedig a legújabban felfedezett, a párizsi Brăiloiu-hagyatékban fennmaradt Bartók-levelekre, amelyek viszony-

5 Brăiloiu több magyar népzene-kutatóval ápolt többé-kevésbé szoros kapcsolatot, köztük Balla Péterrel, Lajtha Lászlóval, Lükkő Gáborral, Veress Sándorral; a hagyatékában fennmaradt idevonatkozó levelezést László Ferenc önálló kötetben közölte, lásd Comişel-László 2006.

6 A leveleket Kárpáti János közvetítésével adták ki.

lagos újdonságukból adódóan még nem épültek be kellőképpen a szakirodalomba (a levelek jegyzékében ezeket vastagítva jelölöm). E levelek, egyet kivéve, az 1932–1939 közötti időszakból valók, és Bartók népzene kutatói tevékenységének kései, összefoglaló időszakáról vallanak – az egyetlen kivétel az írásom elején idézett 1924-es levél, amely tehát személyes megismerkedésük körülményeiről ad pillanatképet. Az ezen időszak Brăiloiu-leveleiből már ismert témák a levelezés másik oldalának megismerésével lényegesen árnyaltabban rajzolódnak ki, de számos olyan téma is megjelenik itt, amelyek a korábban ismert levelekben nem kerültek szóba. Tanulmányomban leginkább ez utóbbiak közül emelek ki néhányat, azokat is elsősorban Bartók nézőpontjából tárgyalom. Nem törekszem teljességre, és a szóba hozott témákat sem célom teljeskörűen és kimerítően tárgyalni, inkább csak néhány adalékra szeretném felhívni a figyelmet e fontos témakörhöz kapcsolódóan.

Bartók 1932. március 26-án egy Kairóból küldött képeslapon mond köszönetet a számára megküldött két „füzet”-ért, melyek közül az egyiket, a gyűjtésről szólót, mint megjegyzi, útközben elolvasta és „kiválónak” tartja, meg is mutatta itt néhány embernek (László 1999: 397).⁷ Brăiloiu 1931-ben megjelent gyűjtésmódszertani tanulmánya, az „Esquisse d’une méthode de folklore musicale” a szerző 1925 óta szerveződő és 1928-ban intézményesített népzene kutató-csoportja, az Arhiva de Folklore a Societății Compozitorilor Români népzene szemléletének és munkamódszerének összefoglalása (Brăiloiu 1931). Az alapvetően szociológiai fogantatású, igen részletesen kidolgozott módszertan joggal keltette fel Bartók érdeklődését. Egy évvel később, 1933. május 21-én kelt levelében Brăiloiu egy másik munkáját, a drăguși siratóról írt tanulmányát méltatja meglehetősen dicsérő szavakkal (Brăiloiu 1932).⁸ E két munka lehetett a legfőbb ösztönzője annak, hogy később Bartók is megfogalmazta a maga népzene-

7 „Vielen Dank für die Zusendung der 2 Hefte! Das eine (über das Sammeln) habe ich hieher mitgenommen und unterwegs gelesen. Ich finde es ausgezeichnet, habe es auch hier einigen Leuten gezeigt.” A másik küldemény László Ferenc megállapítása szerint Brăiloiu *Colinde și cântece de stea* [Kolindák és csillágekek] című kötete lehetett.

8 Részlet Bartók leveléből: „Nun aber, vor allem: ich muss Ihnen zu Ihrem Buch herzlich gratulieren! Eine so gründliche, und dabei gute und vollkommene Untersuchung und Darstellung eines Musikfolklorematerials habe ich noch nie gesehen. Dergleichen findet man höchstens bei deutsche[n] Musikologen [...] Doch selbst diese deutschen Arbeiten bleiben weit zurück im Vergleich zu Ihrer Arbeit” [Most pedig mindenekelőtt szívből gratulálnom kell a könyvéhez! A népzenei anyagnak ennyire alapos, ugyanakkor kiváló és végetekig menő vizsgálatával és bemutatásával még sohasem találkoztam. Legfeljebb csak német zenetudósoknál található ehhez hasonló [...] De ezek a német munkák is messze elmaradnak az Ön munkájától] (László 1999: 398).

gyűjtési „törvénykönyvét”, amelyben épp e két Brăiloiu-műből idéz, és az általa alapított folklórarchívum módszereit állítja példaként a tanulmány középpontjába (Bartók 1936). Munkáikon keresztül ugyanakkor egy látens párbeszéd alakult ki köztük. Brăiloiu módszertani tanulmányában, kimondva vagy kimondatlanul, Bartókhhoz viszonyulva fogalmazta meg állításait, úgy, hogy világossá váljon, miben tér el saját módszerük az elődjükétől. A Drăguș-tanulmányban pedig (B)-vel jelölt minden szakszót, amit Bartók írásaiból vett át, hogy ezzel is hozzájáruljon egy nemzetközi népzene tudományi terminológia kialakulásához. Bartók erre adott válasza ennél burkoltabb, de párhuzamosan olvasva őket mégis kiviláglik, hogy ifjabb pályatársa módszertanának mely pontjaival nem értett egyet. Hadd említsünk itt néhány különbséget. Míg Bartók számára a népzene kutatás tárgya a „szűkebb értelemben vett parasztzene”, azaz egy vagy több egységes stílushoz tartozó dallamok összessége, Brăiloiu a „társadalmi valóság” teljes körű megismerését tekinti a kutatás céljának, amelynek a népzene elválaszthatatlan része; „népzene” alatt pedig mindazon dallamok összességét érti, „amelyek egy adott időpontban, egy adott paraszti közösségben élnek, bármilyen legyen is eredetük és stílusuk” (Almási 1981: 186). Brăiloiu és munkatársai – a Dimitrie Gusti által alapított szociológiai iskola hatása alatt, azzal szorosan együttműködve – tájmonográfiák készítésére törekedtek, ahol a népzene elemzése már csak eszköz és nem cél; Bartóknál ezzel szemben a „leíró zenefolklor” csak az első lépés, amely után szükségszerűen következik az összehasonlító, majd az oknyomozó zenefolklor.⁹

Ennél közvetlenebb párbeszédet folytattak azonban leveleiken keresztül. Fontos elméleti-módszertani kérdéseket vet fel Bartók épp a Drăguș-tanulmány kapcsán a korábban említett 1933. május 21-i levelében. Egyrészt Brăiloiu véleményét kéri az extenzív, illetve intenzív gyűjtéssel kapcsolatban,¹⁰ majd kifejti, hogy ő maga egy kompromisszumos megoldást tartana a legjobbnak, mégpedig:

1. Dallamok tízezreit gyűjteni, olyan alaposan, amennyire azt a gyorsabb munkatempó csak engedi; 2. majd pedig kiválasztani néhány kisebb területet, pl. néhány falut, és ezt a legapróbb részletekig átvizsgálni, ahogyan azt éppen

9 Erről bővebben lásd Almási 1981.

10 „[...] soll ein jeder Sammler nur einige hundert Melodien aufzeichnen, wissenschaftlich bearbeiten und herausgeben, auf diese Art wie Sie es hier tun; oder aber einige zehntausend, aber in einer – sagen wir – oberflächlicheren Art” [minden gyűjtőnek csak néhány száz dallamot kellene-e feljegyeznie, tudományosan feldolgoznia és közreadnia, oly módon, ahogyan Ön tette; vagy inkább néhány tízezret, de azt – mondjuk – felszínesebben] (László 1999: 398–399).

Drăguşnál Őn tette. Én is szerettem volna ilyesmire vállalkozni; de sajnos már nem adatott meg, hogy tervemet megvalósíthassam (László 1999: 399).¹¹

Bartók saját román népdalgyűjtésében lényegében ezen a nyomvonalon haladt. Mivel gyűjtései során csupa ismeretlen anyaggal találkozott, fontos volt számára, hogy minél nagyobb területet térképezzen fel minél rövidebb idő alatt. Közel ötévnyi intenzív gyűjtés után, 1914-ben azonban már egy falumonográfia készítése céljából utazott a Bihar megyei Havasdombróra (Dumbrăvița de Codru); itt készült helyszíni feljegyzései különösen részletesek, dallamlejegyzéseken kívül hangszerleírásokra és a szertartásos énekek rituális cselekményeire is kiterjedtek, sőt ez volt az első alkalom, hogy az adatközlőkről fotókat is készített Bartók.¹² Az anyag feldolgozására és kiadására azonban a háború kitörése miatt nem kerülhetett sor.

Bartók másik észrevétele egy olyan népzeneelméleti kérdésre vonatkozik, amely a két népzenekutató – sőt mondhatnánk: a két népzenekutatói iskola – analitikai szemléletének különbözőségére világít rá. Brăiloiu már *A magyar népdal* német kiadásának megismerését követően érzékeltette kétségeit afelől, hogy maradéktalanul azonosulni tudna Bartók rendszerezési módszerével, és azt saját munkájában alkalmazni tudná.¹³ Brăiloiu kutatócsoportja már 1928-tól folytatott nagy gyűjtéseik kezdetén

11 „Die Beste Lösung ist – glaube ich – in einem Kompromiss: 1. Zehntausende von Melodien sammeln, so gründlich, wie eben das schnellere Tempo der Arbeit es erlaubt; 2. dann aber einzelne kleine Gebiete z. B. einige Dörfer auszuwählen, und diese bis in die winzigsten Teile zu erforschen, wie Sie es mit Drăguş tun. Auch ich wollte derartiges unternehmen; leider war es mir nicht mehr vergönnt, den Plan zu verwirklichen.”

12 A havasdombrói gyűjtés anyaga Bartók helyszíni lejegyző-füzeteiben: „V” gyűjtőfüzet, BH: I/104, pp. 84–95 (Vásárhelyi Gábor gyűjteménye, másolat a budapesti Bartók Archívumban).

13 „Je suis donc en train de l'étudier, mais j'avoue que cette étude, d'ailleurs passionnante pour moi, n'est pas trop facile. J'essaie de m'assimiler votre méthode de systématisation en vue de mes propres travaux et pour pouvoir me rendre compte à quel point vos procédés pourraient s'appliquer à l'étude de la musique roumaine de l'ancien Royaume. Que pensez-vous sur ce point? Il y a encore quelques points où je ne suis pas au clair, et combien j'aurais aimé pouvoir longuement causer avec vous de ces sujets que vous connaissez autant qu'ils m'intéressent: ce qui est beaucoup dire.” [Most hát épp tanulmányozom (*A magyar népdalt*), ám bevallom, hogy ez a tanulmány, amely egyébként érdekesítő számomra, nem valami könnyű. Igyekszem elsajátítani az Őn rendszerezési módszerét a magam munkáira vonatkoztatva, s hogy számot vetsek magamnak, mennyiben alkalmazható az Őn eljárása az Ókirályság román zenéjére. Mi a véleménye erről? Van még néhány pont, ahol nem vagyok tisztában, és mennyire szerettem volna hosszan elbeszélgetni Önnel e kérdésekről, amelyekről Őn annyit tud, amennyire engem érdekelnek: ami nagy dolog.] Brăiloiu 1925. július 12-én kelt levele Bartókhhoz, lásd László 2003: 16.

egy olyan lejegyzési módszert dolgozott ki, amely alapvetően eltért a magyar népzene kutatásban alkalmazott egységes g^1 záróhangra való transzponálástól. A román népzene hangnemi sokféleségére való tekintettel a dallamokat móduszaiknak megfelelően a c^1 – c^3 „elméleti skála” különböző kivágataira transzponálva jegyezték le – ennek talán első megfogalmazásával találkozhatott Bartók a Drăguș-tanulmányban (Brăiloiu 1932).¹⁴ 1933. május 21-i levelében Bartók hosszan érvel emellett, miért tartja jobbnak, „praktikusabbnak” saját lejegyzésmódját, és két fő szempontot hoz fel véleménye alátámasztásaként. Egyrészt egy olyan „külsőségre” hivatkozik, amely többet árul el saját kutatói szemléletéről, mintsem hogy valódi kritika lenne: saját rendszere csupán egy előjegyzésnyi távolságra van az övékétől, tehát majdnem ugyanolyan „kényelmes”, ugyanakkor lehetővé teszi a nemzetközi összehasonlítást, minthogy ambitusukat tekintve az európai népdalok többségénél kényelmesebb g^1 -re transzponálni, mint c^2 -re. Második szempontja viszont a népzeneelemzés egy valóban problematikus pontjára vonatkozik: szerinte ugyanis „veszélyes” népdaloknál „tonalitás-terminusokat használni”, mert

1. a tonalitás meghatározása sokkal inkább alá van vetve a szubjektív megérzésnek, mint pl. egy dallamsor vagy egy dallam záróhangjának a megállapítása; 2. sok olyan eset van, ahol a tonális viszonyok nem világosak, ingadozóak, nehezen megállapíthatóak. [...] Úgy gondolom, a dallamrendszerezés legjobb módja a lehető legtisztább mechanikus rend, amely lehetőleg minden szubjektív meglátást kiiktat (László 1999: 399–400).¹⁵


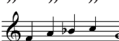



Nem ismerjük Brăiloiu erre adott válaszát, de Bartók következő, 1933. december 6-án kelt levelében további terjedelmes magyarázatokkal próbálja őt meggyőzni a maga igazáról:

Az Ön véleménye tehát, hogy a hangmagasság megállapításánál a skála-fokok funkcióját is figyelembe kell venni; az én véleményem ezzel szemben az, hogy minden dallamot tisztán mechanikusan egyetlen közös záróhangra kell hozni. (Ennek azonban semmi köze sincsen a fokszámozáshoz, osztályozáshoz, stb.)



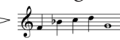
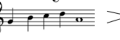

14 E transzpozíciós lejegyzési módszer sok szempontból továbbfejlesztett változatát alkalmazza ma is a román népzene tudomány.

15 „1. die Bestimmung der Tonalität ist vielmehr einem subjektiven Gefühl unterworfen, als z. B. die Bestimmung des Schlussstons einer Zeile oder einer Melodie; 2. es gibt viele Fälle, wo die Tonalitätsverhältnisse unklar, schwankend, schwer bestimmbar sind. [...] Ich glaube, das beste System für Anordnung von Melodien ist das womöglich reinste mechanische System, welches womöglich jede subjektive Auffassung ausschaltet.”

Két példát szeretnék mutatni Önnek, amelyek ugyanolyan viszonyban állnak egymással, mint az Önéi, vagyis No. 1 az ismert félzárattal a végén, No. 2 a szokásos bihari hangsorban.

Meglátásom szerint a két dallam viszonya összehasonlíthatatlanul világosabban kitűnik abból, ahogyan én bemutatom, mint a funkciók lejegyzésből. Ez az összefüggés pedig – amit én régóta gyanítok – az, hogy a bánáti skála hangjai  Biharban (és részben Hunyadban, stb.) oly módon módosultak, hogy az „a” „b” „c” [hangok] egy fokkal feljebb csúsztak és „b” „c” „d” lett belőlük. Mármint ez a folyamat ebben a lejegyzésben  >  sokkal nyilvánvalóbb, kézzelfoghatóbb, mint ebben a lejegyzésben  >  ! Legalábbis az én felfogásom szerint (László 1999: 407–408).¹⁶

Érvelését Bartók még további példákkal folytatja. Az itt idézett rész azonban különösen tanulságos Bartók népzeneelemzési szemléletére nézve. Mint fejtegetéséből kitűnik, Bartók számára elsődlegesen fontos volt a dallamok – akár különböző vidékek dallamainak – egymással való összevetése és szerkezeti, morfológiai összefüggéseikben való bemutatása. Lényegében mindegyik népdalkötete az adott dallamanyag effajta szintetikus-analitikus feldolgozásának végsőkéig cizellált mesterműve. Brăiloiu nagyon is tudatában volt Bartók meglátásai rendkívüliségének, ezen az úton azonban nem követhette, kutatócsoportjának célkitűzései ugyanis alapvetően mások voltak. Kortársak visszaemlékezéseiből tudjuk, Bartók 1934-es bukaresti látogatásakor Brăiloiuval élénk vitákat folytatott, többek közt éppen ebben a témában. Brăiloiu egykori tanítványa, Harry Brauner megjegyzi: „Azok a termékeny eszmecserek, amelyeket Bartók és Brăiloiu 1934-ben a Román Zeneszerzők Társaságának Folklór Archívumában

16 „Ihre Meinung ist nun, dass bei der Bestimmung der Tonhöhe auch die funktionelle Bedeutung der Stufen mit in Betracht kommen sollen; meine Meinung dagegen, dass man rein mechanisch alle Melodien auf einen gemeinsamen Schluss ton bringen soll. (Diese meine Ansicht hat aber noch nichts mit Bezifferung, Klassifizierung etc. zu tun!) // Ich will Ihnen zwei Beispiele zeigen, beide in ähnlichem Verhältnis, wie Ihre zwei, d.h. No. 1 mit jener bekannten Halbkadenz zum Schluss, No. 2 in der gewohnten Bihorer Tonreihe. // Meiner Ansicht nach ist nun der Zusammenhang beider Melodien ungleich klarer ersichtlich, wie ich sie veröffentlichen würde, als wie in der funktionelle[n] Notierung. Dieser Zusammenhang ist – was ich schon seit Langem ahne – das[s] die Skalentöne des Banat's  sich in Bihor (und teilweise Hunedoara etc.) insoferne verändert haben, als a b c um eine Stufe aufwärts gerückt sind und zu b c d geworden sind. Nun ist aber dieser Vorgang in dieser Notierung  >  viel ersichtlicher, greifbarer, als in dieser Notierung  >  ! Wenigstens meinem Empfinden nach.”

folytatott, egy nagyszerű barátságot mélyítettek el, amelynek az egész világ etnomuzikológiája hasznát látta” (Brauner 1971: 129).

A „termékeny eszmecserek” utáni igényüket ők maguk is szóvá tették levelezésükben.¹⁷ Bartók mindenekelőtt román népdalgyűjteményének 1930-as évekbeli rendszerezése, lejegyzéseinek revideálása során felmerülő számtalan felfedezését szerette volna azonnal megosztani, megvitatni bukaresti pályatársával. Az előbb említett 1933. december 6-i levelében Bartók hosszan ír lejegyzéseinek revíziójáról, hogy milyenfajta javításokat végez, de azt is megtudjuk, hogy egyetlen henger áthallgatása legkevesebb egy-másfél órát igényel, vagy hogy épp befejezte a kolindák revideálását, amiről ezután tisztazatot fog készíteni lichtpaus-papírra. Ennél is érdekesebb azonban, amit a revízió során tett felfedezéseiről ír. Mint megjegyzi, talált jó néhány példát ún. „bolgár ritmusban”, amelyeket annak idején csak vázlatosan, egyenletes 2/4-ben jegyzett le, hozzáfűzve, hogy az előadók „cigányos ritmusban” játszottak. Most úgy látja, ez a ritmus meghatározott táncfajtáknál jelen van Maros-Tordától Torda-Aranyoson át Arad megyéig. Majd hozzáteszi: „Az a gyanúm, hogy ez nem bolgár specialitás (csak náluk őriződött meg a legjobban), hanem korábban az egész Balkánon elterjedt lehetett. Bizonyos jelek pl. arra utalnak, hogy a székelyek is ismertek ilyet” (László 1999: 409).¹⁸ Tíz ilyen dallam lejegyzését is elküldi Brăiloiunak. Ezt a mellékletet ugyan nem ismerjük, de Bartók e dallamokhoz fűzött megjegyzései alapján egyeseket viszonylagos biztonsággal azonosítani lehet. Itt csak két példára térnék ki. Egy kontrakíséretes dallam kapcsán, miután leírást ad a kísérő háromhúros kontráról, Bartók elmondja, hogy mivel már annak idején felfigyelt a ritmusra, a kíséretet külön is felvette; „kétszeresen lassított lejátzásnál még a gyakorlatlan fül is pontosan kihallja ezt a ritmust” (László 1999: 409).¹⁹ Bartók fonográffelvételei között egyetlen ilyen módon rögzített kontrakíséretes hegedűdallamot találtam, egy 1914. áprilisi, Felső-Maros menti gyűjtéséből származó *de alungut* (Bartók 1967: 400. sz.). Ez volt a harmadik dallam, amit Bartók azoktól az idecspataki (Idicel) cigánymuzsikusoktól gyűjtött, akiknek játéktá a 2. hegedűrapszódia Lassújának nyitódallamaként megidézte. E dal-

17 Lásd Bartók 1935. november 11-én kelt levelét és Brăiloiu erre írt 1935. november 14-i válaszát (László 1999: 429–430, 2003: 29–32).

18 „Ich habe nämlich die Ahnung, dass dies keine bulgarische Spezialität ist, (bloss bei den Bulgaren am besten konserviert ist) sondern früher am ganzen Balkan verbreitet gewesen sein mochte. Gewisse Zeichen sprechen z. B. dafür, dass auch die Sekler derartiges kannten.”

19 „Da mir der Rhythmus schon damals merkwürdig vorkam, habe ich die Begleitung auch separat aufgenommen; bei doppelt langsamen Abspielen hörte auch ein ungeübtes Ohr genau diesen Rhythmus.”

lamok korai lejegyzésénél pedig valóban ott találjuk Bartók tipikus kiszólását: „rettenetes cigánykodás!”²⁰ – A másik dallam, amit feltétlenül érdemes itt még említenünk, egy Arad megyében gyűjtött *pe picioare*, amelyről Bartók a következőket mondja: „No. 10 még gyorsabb, de a kíséretnek köszönhetően (két bottal ütnek egy húr nélküli csellót!) a ritmus (főleg felére lassított sebességnél) világosan kivehető” (László 1999: 409).²¹ Nem másról lehet itt szó, mint az ütőgardon Arad megyei rokonáról, amelyről tudomásunk szerint Bartók máshol nem találkozott, a hangszertípus magyar nevét sem ismerte.²² E hangszer kíséretével nyolc hegedűdallamot gyűjtött Bartók Pernyefalván (Pârnești), ezekből kettő „bolgár” ritmusú *pe picioare*.

A Brăiloiu-hagyatékban fennmaradt 36 Bartók-levélből az eddigiek során lényegében csak hármat érintettünk, de talán már ezek alapján is érzékelhető, mennyire gazdag forrása ez a levelezés a két népzene kutató munkásságára és az őket kölcsönösen foglalkoztató kérdésekre vonatkozó információknak. Számtalan további kérdésről lehetne még hosszan beszélni, hogy csak néhányat említsünk: a Bartók népdalrevíziója során elkerült hora lungă-felvétel és az ennek kapcsán kibontakozott terminológiai vita (1935. 11. 11., 1935. 11. 14.), a Brăiloiu által megküldött bihari lemez sorsa (1935. 11. 14., 1935. 11. 28., 1936. 02. 27., 1936. 03. 16.), vagy a Bartók román fonográfhangereinek átjátszásával, illetve megvásárlásával kapcsolatos tervek (1937. 03. 19. után, 1937. 04. 10., 1937. 04. 12. után, 1937. 01. 17–27., 1938. 05. 11.). Mindezek azonban csak apró mozaikdarabjai annak a kivételes „interetnikus” kapcsolatnak, amely két szomszéd nemzet e két kivételes szülőte között a történelem egy különösen viszontagságos időszakában kibontakozott.

20 Lásd az NM H 3558 fonográfengerre rögzített két táncdallam (Bartók 1967: 231. és 400. sz.) első lejegyzéseit (Bartók-hagyaték, BpFasc, [BH]: I/97, fol. 131v), valamint támlapjait (Bartók-hagyaték, BH: I/167–191, 307. és 314. sz.; NM H 3558a–b).

21 „No. 10 ist noch rascher, aber dank der Begleitung (zwei Stäbe werden gegen einen unbeseiteten V[iolon]cello! geschlagen) ist der Rythmus (namentlich bei halber Geschwindigkeit) klar zu vernehmen. In Komitat Arad ist nur »pe-picio[a]re« in diesem Rythmus, alle anderen Arten normal.”

22 A hangszer leírása az elsőként rögzített dallam támlapján: „Húr nélküli gordonka; a muzsikus a ritmust egyik (jobb?) kezében pálcával, másik kezével csak úgy üresen veri rajta ki.” Lásd Bartók 1967: 320. sz. támlapját (NM H 3661b).

Bartók és Brăiloiu leveleinek jegyzéke

BARTÓK > BRĂILOIU	BRĂILOIU > BARTÓK	KIADÁS ²³
	1924. 10. 21.	László 1976, László 2003
1924. 11. 05.		László 1999
[1925. 07. 10. előtt]		
	1925. 07. 12.	László 1976, László 2003
1926. 05. 06.		Demény 1971, Benkő 1974, Demény 1976
	[1926. 06. 12. előtt]	
1926. 06. 27.		Demény 1955, Benkő 1974, Demény 1976
	1927. 02. 16[-17.]	Dille 1968, László 1976, László 2003
	1927. 03. 07.	László 1976, László 2003
	1928. 02. 02.	Dille 1968, László 1976, László 2003
1930. 07. 02.		Benkő 1974, Demény 1976
	[1930. 12. 01.]	
	[1930. 12. 03.]	
1930. 12. 19.		Benkő 1974, Demény 1976
	[1931. 02. 10.]	
1931. 02. 17.		Benkő 1974, Demény 1976
	[1931. 02. 22. előtt]	
1931. 02. 22.		Demény 1971, Benkő 1974, Demény 1976
	[1931. 02. 25.]	
1931. 03. 04.		Benkő 1974, Demény 1976
1931. 03. 06.		Benkő 1974, Demény 1976
1931. 03. 23.		Benkő 1974, Demény 1976
1931. 05. 22.		Benkő 1974, Demény 1976
	1931. 05. 28.	Gomboczné 1986, László 2003
1931. 05. 31.		Benkő 1974, Demény 1976
	[1931. 06. 03.]	
1931. 06. 11.		Benkő 1974, Demény 1976
1932. 01. 13.		Benkő 1974, Demény 1976
	[1932. 01. 21. előtt]	
1932. 01. 23.		Benkő 1974, Demény 1976
1932. 03. 26.		László 1999
1932. 07. 23.		Benkő 1974, Demény 1976
1933. 04. 10.		Benkő 1974, Demény 1976

23 Itt csak a levelek első közléseit valamint jelentős gyűjteményes kiadásait adjuk meg, szögletes zárójelben pedig azokat a hiányzó leveleket jelezzük, amelyek a levelezés alapján biztosan dokumentálhatóak.

BARTÓK > BRÄILOIU	BRÄILOIU > BARTÓK	KIADÁS ²³
	[1933. 04. ??]	
1933. 05. 21.		László 1999
	[1933. 05. 23. után]	
1933. 12. 06.		László 1999
	[1934. 01. 09.]	
1934. 01. 15.		László 1999
	[1934. 01. 17. után]	
1934. 01. 28.		László 1999
1934. 02. 03.		László 1999
	[1934. 02. 01.]	
1934. 02. 05.		László 1999
	[1934. 02. 06.]	
1934. 02. 10.		László 1999
1934. 02. 22.		László 1999
1934. 03. 03.		László 1999
1934. 08. 09.		László 1999
	1934. 08. 15.	László 1976, László 2003
1934. 10. 06.		László 1999
	[1934. 12. 03. előtt]	
1934. 12. 05.		László 1999
1934. 12. 31.		László 1999
	[1935. 01. 02. után]	
1935. 06. 30.		László 1999
1935. 09. 01		László 1999
	1935. 09. 06.	László 1976, László 2003
1935. 11. 11.		László 1999
	1935. 11. 14.	László 1976, László 2003
1935. 11. 28.		László 1999
1936. 01. 18.		László 1999
	1935. 02. 09.	László 1976, László 2003
[1936. 02. 25. előtt]		
	1935. 02. 27.	László 1976, László 2003
1936. 03. 16.		László 1999
	1936. 05. 04.	Dille 1968, László 1976, László 2003
[1936. 07. 14. előtt]		
	1936. 07. 16.	László 1976, László 2003
	1936. 09. 06.	László 1976, László 2003
[1936. 10. 17.]		

BARTÓK > BRĂILOIU	BRĂILOIU > BARTÓK	KIADÁS ²³
	1936. 10. 19.	László 1976, László 2003
	1936. 10. 24.	László 1976, László 2003
1936. 11. 01.		László 1999
1936. 11. 18.		László 1999
1936. 11. 25.		László 1999
1936. 12. 08.		László 1999
	1936. 12. 10.	László 1976, László 2003
	1936. 12. 12.	László 1976, László 2003
1936. 12. 22.		László 1999
	1936. 12. 28.	László 1976, László 2003
1937. 01. 08.		László 1999
1937. 03. 17.		László 1999
	1937. 03. 19. után	László 1976, László 2003
1937. 04. 10.		László 1999
	1937. 04. 12. után	László 1976, László 2003
1937. 05. 01.		László 1999
	1937. 05. 07.	László 1976, László 2003
1937. 05. 19.		László 1999
1937. 07. 14.		László 1999
	[1937. 12. előtt]	
1938. 01. 17–27.		László 1999
	1938. 05. 11.	László 1976, László 2003
	1938. 05. 17.	László 1976, László 2003
1938. 06. 12.		László 1999
1938. ??		László 1990
1939. 03. 06.		László 1999

Irodalom

- Almási István. 1981. „Bartók és Brăiloiu elvei a népzene kutatás módszeréről”. In *Bartók-dolgozatok 1981*, szerk. László Ferenc, 182–189. Bukarest: Kriterion.
- Bartók Béla. 1936. *Miért és hogyan gyűjtsünk népzene-t? A zenei folklóre törvénykönyve*, szerk. Molnár Antal. Budapest: Somló Béla [Népszerű Zenefüzetek 5]. Gyűjteményes kiadása: BBÍ 3, 275–290.
- . 1967. *Rumanian Folk Music I. Instrumental Melodies*, szerk. Benjamin Suchoff. The Hague: Martinus Nijhoff.

- Benkó András. 1970. *Bartók Béla romániai hangversenyei*. Bukarest: Kriterion.
- . 1974. „Bartók Béla levelei Constantin Brăiloiuhoz”. In *Bartók-dolgozatok*, szerk. László Ferenc, 191–239. Bukarest: Kriterion.
- Brăiloiu, Constantin. 1931. *Schiță a unei metode de folklore muzical*, különnyomat a *Boabe de grâu* II/4 (1931) számából; uő: *Esquisse d'une méthode de folklore musicale*, különnyomat a *Revue de Musicologie* 15/40 (1931) számából. Gyűjteményes kiadásuk: Brăiloiu: *Opere* IV, szerk. Emilia Comișel, 31–68. București: Editura Muzicală, 1979.
- . 1932. *Despre bocetul de la Drăguș (jud. Făgăraș)*, különnyomat az *Arhiva pentru știința și reforma socială* X/1–4 (1932) számából. Gyűjteményes kiadása: Brăiloiu: *Opere* V, szerk. Emilia Comișel, 115–194. București: Editura Muzicală, 1981.
- Brauner, Harry. 1971. „Bartók Béláról”. In *Bartók-könyv 1970–1971*, szerk. László Ferenc, 127–131. Bukarest: Kriterion.
- Comișel, Emilia – László, Francisc. 2006. *Constantin Brăiloiu, partizan al etnomuzicologiei fără frontiere* [Constantin Brăiloiu, a határok nélküli etnomuzikológia harcosa]. Cluj: Eikon.
- Demény János. 1959. „Bartók Béla művészi kibontakozásának éve. Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914–1926)”. In *Zenatudományi tanulmányok* VII, szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, 5–425. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Demény János szerk. 1955. *Bartók Béla levelei* III. Magyar, román, szlovák dokumentumok. Budapest: Zeneműkiadó.
- . 1971. *Bartók Béla levelei. Új dokumentumok*. Budapest: Zeneműkiadó.
- . 1976. *Bartók Béla levelei*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Dille, Denijs szerk. 1968. *Documenta Bartókiana* 3. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Gomboczné Konkoly Adrienne. 1986. „Bartók Kolinda-könyvének megíúsult angliai kiadása”. In *Zenatudományi dolgozatok 1986*, szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária, 19–33. Budapest: ZTI.
- László Ferenc. 1976. (Francisc László.) „Scrisorile lui Constantin Brăiloiu către Béla Bartók”. In *Béla Bartók și muzica românească*, szerk. Francisc László, 185–230. București: Editura muzicală.
- . 1980a. „Bartók Béla, a Societatea Compozitorilor Români tagja”. In *Bartók Béla. Tanulmányok és tanúságok*, 93–103. Bukarest: Kriterion.
- . 1980b. „Az együttműködés dokumentumai. Constantin Brăiloiu Bartók Bélához intézett leveleiből”. In *Bartók Béla. Tanulmányok és tanúságok*, 106–157. Bukarest: Kriterion.
- . 1985. „Documentele colaborării. Scrisorile lui Constantin Brăiloiu către Bartók Béla”. In *Bartók Béla. Studii, comunicări, eseuri*, 160–208. București: Kriterion.
- . 1990. „Bartók Béla és Constantin Brăiloiu tudományos együttműködésének újabb dokumentuma”. *Magyar Zene* 31/4: 398–402.
- . 1999. „36 Bartók-Briefe aus dem Nachlaß von Constantin Brăiloiu”. *Studia Musicologica* 40/4: 391–457.
- . 2003. „Constantin Brăiloius Briefe an Béla Bartók”. In *Musikgeschichte in Mittel- und Ost-Europa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*, Heft 10, szerk. Helmut Loos és Eberhard Möller, 85–98. Leipzig: Gudrun Schröder.

ALMÁSI ISTVÁN ÉS A KOLOZSVÁRI FOLKLÓR- ARCHÍVUM NÉPZENEI ÁLLOMÁNYÁNAK RENDSZEREZÉSE

Az erdélyi és moldvai magyar népzene kutatásának erőteljes fellendülését nagymértékben meghatározta, hogy az 1949-ben létesített Kolozsvári Folklórintézetbe Kodály Zoltán egykori tanítványát, Jagamas Jánost hívták meg tudományos főmunkatársnak. Az újonnan létrejött osztály fő célja az erdélyi román, valamint később a szász folklór mellett – a romániai magyar népzene, népköltészet és néptánc gyűjtése, archiválása, rendszerezése és kiadása volt. Ahogy Almási István, Jagamas egykori tanítványa írja:

Az ő jelenléte ugyanis eleve szavatolta, hogy a zenefolklorisztika művelése a Bartók és Kodály nevével fémjelzett tudományosság szellemében indulhat újra, és az a hagyományfeltáró munka fog folytatódni, amelyhez az úttörést egykor Vikár Béla, Seprődi János végezte, kibontakozásában pedig olyan jeles kutatók vettek részt, mint Lajtha László, Domokos Pál Péter, Veress Sándor, Dincsér Oszkár és Járdányi Pál (Almási 2009: 87).

Jagamas, akit rövid ideig az intézet vezetésével is megbíztak, a Gheorghe Dima Zeneművészeti Főiskolán betöltött tanári állásának köszönhetően egyúttal olyan népzenekutatókat nevelt maga köré, akik sikeresen folytatták az elődök tevékenységét. Munkássága alatt olyan főiskolai hallgatók gyűjtési, lejegyzési és kiadási munkáját irányította, mint Szenik Ilona, Almási István, Sebestyén Dobó Klára, Zsizsmann Ilona, Demény Piroska, Gurka László, valamint Kallós Zoltán. A terepen gyűjtött anyagot a kutatók rendszerint átadták a Kolozsvári Folklórintézetnek.

Jagamas már a Kolozsvári Folklórintézet fennállásának első éveiben Kodály útmutatásai szerint szervezte és irányította a kolozsvári műhely

munkáját. Elsősorban a különböző tájegységekről gyűjtött anyag mennyiségi aránytalanságait igyekezett megszüntetni. Ennek érdekében olyan területeken szervezett terepkutatásokat, ahol addig a kutatók egyáltalán nem vagy csak szórványosan tártak fel népzeneét. Viszonylag rövid idő alatt több mint hatezer dallamot gyűjtött össze a Mezőségeen, Kalotaszegen, a Fekete-Körös völgyében, a Nagy-Szamos és a Felső-Maros mentén, Székelyföldön, a Barcaságban, Gyimesben és Moldvában.

A Kolozsvári Folklórintézet munkatársai bizonyos módosításokkal átvették a Bukaresti Folklórintézettől a Constantin Brăiloiu által kidolgozott gyűjtési módszer elveit. A helyszíni gyűjtések alkalmával a kolozsvári kutatók többféle adatlapot is használtak a különböző kiegészítő adatok rögzítésére (adatközlő, repertoár, magnetofon, szövegszakasz). A terepen történő adatgyűjtés is előre megtervezett kérdőívvel történt. A kitöltött úrlapokat, miután bevezették az archívum leltárába, külön állományokban helyezték el. Az adatközlő, a repertoár, valamint a megfigyelőlapok megyék és azon belül települések szerint lettek csoportosítva. A magnetofon- és a szöveges támlapok is sorrendben, leltári számok szerint lettek elhelyezve, természetesen ugyanazzal a sorszámmal, mint maga a felvétel. A magnetofonfelvételek és a helyszíni lejegyzések is külön leltári számot kaptak, az archiválás időrendjének megfelelően. Így minden állomány saját leltári katalógussal rendelkezik. A magnetofonállomány a következő rubrikákat tartalmazza: magnetofonszám (amely egyben a leltári szám is), műfaj, kezdősor, előadásmód, az adatközlő neve és kora, a gyűjtő neve, a gyűjtés ideje és helye, megjegyzések. A helyszíni lejegyzések állománya is külön katalógussal rendelkezik, amelynek rubrikái nagyjából megegyeznek a magnetofonfelvételek katalógusának adataival (Almási 1971: 438).

A bukaresti intézet első lépésként egy olyan kettős osztályozási módszert választott, amely nem stílustörténetileg osztályozta a dallamokat. Az egyik katalógus a gyűjtés helye szerint rendszerezte a népdalokat, míg a másik műfajok szerint. A regionális katalógus lehetővé tette a zenei adatok helység és megye szerinti azonosítását, viszont a műfaji besorolás legtöbbször gondot okozott, ugyanis az adatközlők által használt elnevezések nem mindig fedték a valóságot, s emiatt a kutatók kénytelenek voltak még a katalógus elején tisztázni a műfajok pontos leírását. A Brăiloiu által használt rendszerezési módszert a bukaresti intézet munkatársai továbbfejlesztették. A regionális és műfaji katalógus mellett egy dallam-analitikus rendszerezési módszerrel is kísérleteztek, amely elsősorban az azonos dallamra alapuló variánsok felsorolásán alapult. A dallamokat g¹ záróhangra transzponálva jegyezték le, majd ezeket egymás alá helyezve, lexikálisan sorolták fel. A módszer gyakorlati hátránya viszont

az volt, hogy bár nagyszámú variáns került egymás alá, nem tudták az összes archívumi dallamot rendszerezni. Végül a kutatók arra a következtetésre jutottak, hogy az egyetlen kritériumon alapuló rendszerezés nem képes megoldani ezt a problémát (Almási 1971: 439).

Gyűjtőmunkájuk kezdeti időszakában a Kolozsvári Folklórintézet munkatársai is alkalmazták a Brăiloiu által ajánlott regionális és műfaji katalógus egyszerűsített változatát (1. kép), viszont – valószínűleg a módszer hiányosságai miatt – használata később abbamaradt.

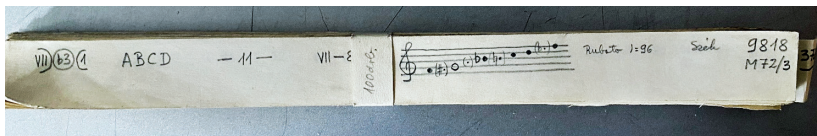


1-2. kép
Regionális
katalógusok

Jagamas 1957 körül megpróbálta a kolozsvári archívumban addig összegyűjtött mintegy tízezer dallamot rendszerezni és tipologizálni. Az általa kidolgozott katalógus támlapjai feltüntették a dallamtípus vázát, az archívumban található variánsokat, azok gyűjtési helyét és publikált változatait. Alkalmanként, ha egy-egy variánsnak különleges vagy egyedi jellemzői voltak (metrikai-ritmikai sajátosságok, szerkezet, kadencia), ezeket is jelölte az általa kidolgozott rendszerben. A dallamtípusok lexikális sorrendjét nála elsősorban a kadenciarend, a metrum és a hangterjedelem határozta meg. Sajnos a katalógust nem fejezte be, így a későbbiekben sem ő, sem Almási nem használta (Almási 1971: 440).

A kolozsvári intézetben az újabb gyűjtések mellett folyamatosan folyt a dallamok lejegyzése, elemzése és rendszerezése, valamint a kutatási eredmények publikálása is. A már 12 000 dallampéldára gyarapodott gyűjteményből Jagamas megalkotta az erdélyi és moldvai népdalok típuskatalógusát (Almási 2009: 90), ez azonban sajnos elveszett. A közölt

3. kép
Jagamas
dallamelemzési
modellje



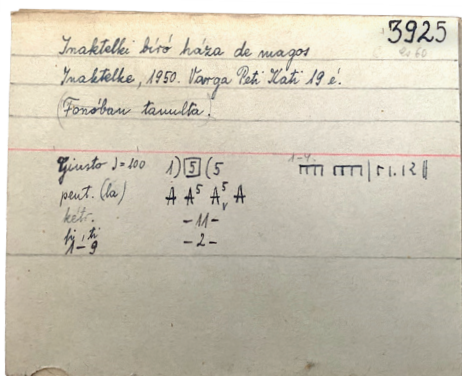
képek (2–4. kép) Jagamas rendszerezési és tipologizálási módszereibe engednek betekintést. Külön tanulmányt érdemelne az általa kidolgozott „gyufaskatulyás rendszerezés” 1957-ből, amikor még híre-hamva sem volt a számítástechnikának.

Ezen időszak gyűjtőmunkájának az eredményeként 1954-ben, Szegő Júliával és Faragó Józseffel közösen adta ki a *Moldvai csángó népdalok és népballadák* című kötetét (Faragó–Jagamas szerk. 1954). 1958-ban, szintén Faragó Józseffel közösen megszerkesztették a *Romániai magyar népdalok* című gyűjteményt, amely az erdélyi és moldvai népzene legjellegzetesebb dallamtípusait tartalmazza (Jagamas–Faragó szerk. 1974).

1960-ban Jagamas János kapcsolata megszakadt a Kolozsvári Folklorintézettel. Egy álláshalmozást tiltó törvény miatt ugyanis választania kellett tanári és kutatói állása közt, ő pedig a tanítás mellett döntött. Így a kolozsvári népzene-kutató műhely szervezésének és irányításának feladata a fiatal Almási Istvánra hárult, aki még főiskolai hallgató korában kezdett el a népzene-kutatás iránt érdeklődni.

Almási 1953-ban a Nádas menti Türebén járt először gyűjtőúton Jagamas vezetésével, majd 1954-ben közölte első tanulmányát. 1957. január 15-től 2004. december 1-jéig, nyugdíjazásáig, a Román Akadémia Kolozsvári Folklorintézetben dolgozott, végigjárva a tudományos ranglétra összes fokozatát: 1960-ig próbaidős kutatóként, 1960 és 1969 között kutatóként, 1970-től tudományos főmunkatársként, 1992 után pedig I. fokozatú tudományos főmunkatársként dolgozott. Gyűjtőmunkájának termése több mint öt-ezer népdal, melyek közül négyezret le is jegyzett. Elméleti vizsgálódásai kiterjedtek a népi dallamok osztályozására, a népzene-kutatás történetére, az etnikai kölcsönhatásokra, a tudományterület módszertani problémáira, s nem utolsósorban az archívumban tárolt óriási mennyiségű népzenei anyag rendszerezési, tipologizálási lehetőségeire.

4–5. kép
A Jagamas
János által
kidolgozott
rendszerezés és
egyik dallam-
elemző támlapja





6-7. kép
Jagamas
gyufaskatulyás
rendszere



A kolozsvári népzenei állomány zenei rendszerezésének gondolatát Dumitru Pop vetette fel újra, akit 1966–1969 között bíztak meg az osztály vezetésével. Az általa kidolgozott intézeti munkatervek szerint kiemelt figyelmet fordított egyebek mellett az archívum korszerűsítésére is. A gyűjtemény akkoriban már 28 000 magyar és román, nagyrészt vokális, kisebb részben hangszeres darabot számlált (Almási 1971: 437). Az intézet éves terveiben szereplő intenzív terepmunkának köszönhetően az állomány folyamatosan bővült, így ekkorra egyértelművé vált az egységes rendszer követelménye, hiszen egy átláthatatlan és kezelhetetlen gyűjtemény nem lehetett tudományos következtetések alapja sem.

Dumitru Pop Almásit bízta meg ezzel a rendszerezési feladattal. Almási a témakörrel kapcsolatos hazai és nemzetközi szakirodalom alapos áttekintése után, 1968. január 25-én a Kolozsvári Folklórintézet ülészakán ismertette előzetes kutatási eredményeit „Câteva considerații privind sistematizarea arhivei muzicale” (A zenei archívum rendszerezésének szempontjai) című előadásában (Almási 2009: 315). Felhívta a figyelmet arra, hogy a dallamok zenei rendszerezése és tipologizálása a román népzene kutatásában is segíthet olyan kérdések megválaszolásában, mint a népzene létformájának sajátosságai (variálás, időbeli rétegződés), a népdalok történeti alakulása, a népzene stílusainak keletkezése és fejlődése, a dallamok elterjedése, műfai sajátosságai, s nem utolsósorban az interet-

nikus kölcsönhatások. Az intézet tudományos tanácsa kedvezően fogadta Almási rendszerezési tervét, és meg is bízták annak kidolgozásával. A továbbiakban az 1971-ben „Considerații preliminare asupra sistematizării Arhivei de muzică populară” (Előzetes megfontolások a Népzenei Archívum rendszerezéséről) címmel megjelent tanulmány fontosabb pontjait foglalom össze (Almási 1971: 437–443).

Almási kitűnő német és angol nyelvtudásának köszönhetően jól tájékozódott a nyugat-európai kutatásban, így tanulmányában több európai ország kutatóinak e téren felgyűlt tapasztalatait összegezhette. Megfigyelései szerint a rendszerezések három fontos elvet követtek: egyes kutatók a dallam kezdősorát vették alapul, mások a dallam elemeit (dallamrajz, kadencia), a harmadik csoport pedig a dalok metrikai-ritmikai sajátságait. A dallamtipológia problémája egyáltalán nem egyszerű; az alkalmazott módszerek elavulhatnak, állandóan változhatnak vagy tökéletesítésre szorulhatnak, olykor újabb elemekkel egészülhetnek ki. Egy népzenei archívum gyűjteményének rendszerezése tehát állandó és folyton megújuló feladat. Nélkülözhetetlen a kutatás szempontjából, ám csak segédtudomány; olyan eszköz, amely alá van rendelve bizonyos tudományos érdekeknek. Nem létezik egyetemes érvényű rendszerezési módszer, hiszen elsősorban mindig az adott archívum népzenei állományának jellege fogja meghatározni az rendszerezési elveket. A rendszerezés legfontosabb célja tehát a könnyebb átláthatóság: tudományos igényeken alapuló, gyors, hatékony és pontos eligazodás a több ezer adat között, lehetőleg bármely keresési szempont szerint.

E nem egyszerű feladat elvégzéséhez Almási a következő gyakorlati teendőket ajánlotta. Első lépésként a lejegyzések sokszorosítását kell megvalósítani; így az eredeti dokumentumokat meg lehetne védeni a kopástól vagy az elkallódástól. Továbbá folyamatosan bővíteni kell a fentebb említett regionális és műfajkatalógusokat. Végül az elemzések eredményeit tartalmazó kartonlapokból össze kell állítani egy összetett lexikális rendszert.

Az ajánlott módszer elsősorban a vokális népzene elemzésére és rendszerezésére érvényes. Egyrészt azért, mert a kolozsvári archívumban ennek anyaga terjedelmesebb volt, másrészt pedig, mivel a gyűjtött anyag lejegyzése a gyűjtőmunka folytatásaként az intézeti feladatok egyik jelentős részét képezte, a lejegyzésekkel előrehaladott fázisban voltak az intézet munkatársai. Az archívumban található vokális népzene elemzésében Almási a következő szempontokat tartotta fontosnak: hangnem, szerkezet, dallammag, kadenciarend, előtag, dallamrajz, ambitus, ritmus, előadásmód, tempó, műfaj, funkció, kezdősor, szótagszám, szövegsorok, rím, gyűjtés helye, tájegység, leltári szám. Ha egy úrlap mindezeket az adatokat tartalmazza, akkor teljes képet adhat a vizsgált dallam legfontosabb alkotóelemeiről.

Loc.	Academia R.S.R.-Filiala-Cluj	Nr.
Jud.	Sectia de folclor	
Zona	Melodii vocale	
	Fișă analitică	
Incipit	_____	Specia _____
	_____	Funcția _____
Contur	_____	Titlul _____
	_____	_____
Cezuri	_____	Nr. silab. _____
	_____	Grup. vers. _____
Forma	_____	Rime _____
	_____	_____
Ambitus	_____	Ritm _____
	_____	_____
Sist. t-m.	_____	Mod de exec. _____
	_____	Tempo _____
Nucleu	_____	_____
	_____	_____
Obs	_____	_____

8. kép
Az Almási által
szerkesztett ana-
litikus űrlap

Almási elgondolása alapján a kitöltött analitikus kartonlapokat hat példányban szükséges sokszorosítani. A területi és műfaj szerinti rendszerezés mellett megvalósítható a dalok szerkezet, kadenciarend, kezdősor, ritmusszerkezet, metrika és első versszak szerinti elrendezése is. Ily módon bármilyen irányból megközelíthető a gyűjtemény, a dalok minden eleme szem előtt van, egymással összefüggésben vizsgálható. A bemutatott módszer, amellet, hogy megkönnyíti a gyűjteményben való könnyebb eligazodást, segíthet a variánsok, típusok és rokon típusok megállapításában, a típuskatalógus megszerkesztésében és különböző egyéb kutatási problémák megoldásában is. Almási a következőképpen zárja tanulmányát:

Tisztában vagyunk azzal, hogy a rendszerezés és az osztályozás problémái nagyrészt nyitottak, és nincs olyan rendszerezési módszer, amely mind kidolgozása során, mind évekkel, sőt évtizedekkel később elfogadható lenne, folyamatos fejlesztések és módosítások nélkül. Természetesen a fent bemutatott rendszerezésnek is vannak hátrányai, fejleszteni kell, vagy bizonyos szempontokból egyszerűsíteni kell. Talán az általunk elképzelt rendszer már kezdettől fogva elavult, mivel nem vette figyelembe a számítógép használatát, aminek a jövőben az adatok rendszerezésében és osztályozásában kétségtelenül nagy szerepe lesz. Azonban úgy gondoljuk, hogy az e tanulmányban javasolt rendszerezési folyamat hasznosnak és figyelemre méltónak fog bizonyulni, és egy szerény lépést tesz a legmegfelelőbb módszer megtalálása felé. A rendszer hatékonysága vagy haszontalansága, előnyei vagy hátrányai elsősorban a munkafolyamatban fognak megnyilvánulni (Almási 1971: 447).

A kolozsvári népzenekutató műhely kis létszámú kutatócsoportja, amely ekkor egy magyar és három román népzenekutatóból (Lucia Iștoc, Elena Hlinca Drăgan és Gheorghe Petrescu) állt, az Almási által kidolgozott rendszerezési módszer alapján sürgősen munkához is látott. A gyűjtések lejegyzése mellett folyamatosan haladtak az analitikus űrlapok kitöltésével is. E feladat elsősorban a román dallamkészlet átláthatóságában és tipologizálásában nyújtott volna segítséget.

A mostoha körülmények ellenére az 1960-as évek végétől megélnékült a budapesti kutatók érdeklődése az erdélyi és moldvai magyar népzene iránt. Termékeny szakmai és baráti kapcsolatok alakultak ki a két intézet között; a kolozsváriak megismerhették a Magyar Tudományos Akadémia Népzenekutató Csoportjában (később ZTI) folyó rendszerező munkát, ami különösen a kolozsvári magyar népzenei gyűjtemény szempontjából jelentett nagy segítséget, különös tekintettel a stíluscsoportok meghatározására és a típusszámok alkalmazására. Ezen kívül a budapestiek segítségével az erdélyiek megismerhették és beszerezhették a legfontosabb és legújabb szakirodalmat is.

Az 1980-as évek elejétől azonban egyre lassult az elemző űrlapok kitöltése. Az egy magyar és két-három román szakemberből álló munkatársi közösség meglehetősen szűkös feltételekkel dolgozott, hiszen az időigényes lejegyzési és elemzési munka mellett a kutatóknak az egyedi, intézeti munkatervbe vett kutatási témáikkal is haladniuk kellett.

Az 1990-es évek elején Almási a Kolozsvári Folklorintézet nevében sikeresen megpályázta egy kolozsvári alapítvány azon kiírását, amely a különböző intézmények számítástechnikai eszközökkel való felszerelését támogatta. Ennek köszönhetően az osztály az első romániai kutatási műhelyek közé került, amelyek számítógépekkel, fénymásoló géppel és nyomtatóval rendelkeztek. Ez több szempontból is nagymértékben megkönnyítette a kutatók dolgát, de ugyanakkor újabb kutatási lehetőségeket is kínált.

Almási rövidesen ki is fejlesztett egy számítógépes dallamkatalógus megszerkesztésére alkalmas módszert, amellyel az intézet magyar népzenei állományát szerette volna típusok szerint osztályozni. Elképzeléseit a Román Akadémia Számítástechnikai Intézetének munkatársaival együttműködve szerette volna megvalósítani. Ennek érdekében egy olyan számítógépes programot dolgoztak ki, amelynek segítségével a gyűjtemény rendszerezése egyidejűleg gyakorlati és tudományos szerepet töltött volna be: egyfelől megkönnyítette volna az archívumban történő tájékozódást, másfelől pedig elméleti következtetések alapjául is szolgálhatott volna. A kivitelezett számítógépes programba Almási a dallamok követ-

kező adatait vitte be: leltári szám, szövegkezdet, dallamkezdet (abc-vel leírva), típus, kadenciák, szerkezet, előadásmód, stílus, műfaj, funkció, szótagszám, gyűjtés helye, megye, néprajzi tájegység, esetleges publikáció, gyűjtési év, gyűjtő, adatközlő, megjegyzés. A 6. képen látható típusnyomtatványt a Kolozsvári Folklórintézet Adminisztrációs Archívumában találtam, egy Dallamkatalógus nevű dossziében. Nagy valószínűséggel ez egy véletlenül megmaradt, próbaképpen kinyomtatott példány a számítógépes program által generált nyilvántartó-rendszerező táblapokból. A program egyik legfontosabb újdonsága az volt, hogy lehetővé tette a képen látható különböző kritériumok szerinti keresést.

<i>Arhiva de Folclor</i>		<i>Academia Română - Filiala Cluj-Napoca</i>	
Leltári szám	FA 29	Típus	MNT M
Szövegkezdet	Már minálunk, babám, :l az jött be szokásba		
Dallamkezdet	dcba bc бага g d, d, g ba g		
1. kad.	Főkad.	3. kad.	Stílus Népies dal
1	1	5	Műfaj Szerelmi dal
Szerkezet A A B A			Funkció Táncdal
Előadásmód Tempo giusto			Szótagszám 18 18 16 18
Helység Szék		Év 1949	
Megye Cluj		Gyűjtő Jagamas János	
Népr. táj Mezőség		Adatközlő Asszonyok	
Közölve		Megjegyzés	
		'Lassú'. Kerényi 189.	

9. kép
Almási számítógépes programja által generált kitöltött táblap

Az adatbevitel hosszadalmas és fárasztó munkáját maga Almási végezte. Sajnos azonban célja nem valósulhatott meg. Egy alkalommal a technikus egy figyelmetlen billentyűkombinációval letörölte az egész programot és az addig feldolgozott több száz dallam bevitt adatait. Természetesen mindent megpróbáltak az elveszett program és adatok megmentése érdekében, de a korabeli számítástechnikai lehetőségek korlátai miatt nem jártak sikerrel. Ion Cuceu, az intézet akkori igazgatója emlékei szerint Almási annyira elkeseredett, hogy véglegesen lemondott erről a tervéről, s a későbbiekben nem is próbálkozott többet ilyen jellegű feladattal. Talán ez lehet az oka annak, hogy Almási munkáinak a jegyzékében sehol sem találunk adatokat erről az általa kidolgozott újszerű rendszerezési és tipológiai kísérletről. Egyébként – Cuceu szóbeli közlése szerint – Almási következő nagyszabású munkája az intézet román népzenei gyűjteményének rendszerezése és tipologizálása lett volna.

A román népzenei állományt végül Elena Hlinca Drăgan, az intézet volt munkatársa rendszerezte bizonyos fokig. Az említett Brăiloiu-féle regionális (megyék és település szerinti) besorolást a későbbiekben sikeresen folytatta és a teljes anyag szintjén be is fejezte. Ezen kívül másolatokat készített a helyszíni és magnetofonos lejegyzésekről, majd ezeket műfaji kategóriák alapján külön dossziékban és szekrényben helyezte el. Ez nagymértékben megkönnyíti a kutatók dolgát, hiszen nem kell az egész népzenei állományt átnézni például akkor, ha a kolinda, a katonadal, gyermekdal vagy a temetési repertoár iránt érdeklődnek.

Az Almási által kidolgozott rendszerezési, osztályozási és tipológiai módszerek mind a magyar, mind a román népzene kutatása terén a mai napig is használhatóak; a számítógépes feldolgozás és adatkezelés szempontjai is követendőek. A lefektetett elvek alkalmazása és továbbfejlesztése, valamint egy modern számítógépes adatbázis kiépítése fontos kötelessége és feladata az utána következő kutatói generációknak.

Irodalom

- Almási István. 1971. „Considerații preliminare asupra sistematizării Arhivei de muzică populară” [Előzetes megfontolások a Népzenei Archívum rendszerezéséről]. In *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1968–1970*, 437–448. Cluj.
- . 2009. „Népzenekutató műhely Kolozsváron”. In *A népzene jegyében. Válogatott írások*, 296–302. Kolozsvár: Az Európai Tanulmányok Alapítvány Kiadója.
- Faragó József – Jagamas János szerk. 1954. *Moldvai csángó népdalok és népballadák*. Bukarest: Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó – Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
- Jagamas János – Faragó József szerk. 1974. *Romániai magyar népdalok*. Bukarest: Kriterion.

AZ INTÉZMÉNYI EGYÜTTMŰKÖDÉS SZEREPE A MAGYARORSZÁGI NÉPZENEKUTATÁSBAN

A magyar népzene kutatás történetében számos intézmény játszott kiemelkedő szerepet. Tanulmányomban arra keresek választ, hogy ezek milyen kapcsolatban álltak egymással, hogyan osztották meg egymás között a munkát, vagy hogyan támogatták egymás munkáját annak megfelelően, hogy melyik intézménynek mi volt a fő feladata. Áttekintésemet a Magyar Tudós Társaság és a Magyar Néprajzi Társaság szerepével kezdem, majd a közben megszűnt vagy átalakult intézményeken keresztül napjaink jelentős intézményeiig folytatom, de csak azokat a részlegeket emelem ki, amelyek a népzene kutatással, -gyűjtéssel kapcsolatban vannak. Néhány példán keresztül ismertetem a fontosabb intézményi együttműködések, leginkább a Néprajzi Múzeum szemszögéből. Kitérek a fontosabb, sikeres együttműködésen alapuló projektekre, mint a Patria lemezsorozat elkészítése vagy az Utolsó Óra program. Végül megosztok néhány gondolatot az intézményi együttműködések további lehetőségeiről a digitális technika és az intézményi online adatbázisok tükrében, amelyek új kihívásokkal szembesítik a kutatókat. Az egyes intézmények munkáját hatékonyabbá lehetne tenni a megfelelő összehangolással; a hagyatékok összerendezhető a gyűjtemények fizikai átadása nélkül, de párhuzamos munkákat is meg lehetne előzni, ha több egyeztetés, szakmai párbeszéd zajlana az intézmények között.

A KEZDETEK

A legkorábbi népdalgyűjtés-felhívásokat egyéni kezdeményezések ihlették. A népdal és a népdalgyűjtés iránti érdeklődés a 18. század végén a magyar

sajtóban is megjelent: Rát Mátyás és Révai Miklós az első jelentős magyar nyelvű újságban, a *Magyar Hírmondó*ban 1782-ben gyűjtési felhívást tettek közzé (Voigt 1999). Bár érkeztek küldemények a *Hírmondó*ba, de a gyűjtésnek nem lett jelentős eredménye, hacsak az nem, hogy később sorra ismételték a felhívásokat.

A Magyar Tudós Társaság alapításával (1825) új lendületet kapott a magyar nyelvvel kapcsolatos népiesség megismerésének minden ága (Paksa 1988: 15). Megalakulásakor az ország egyetlen tudományos-kulturális egyesülete volt (Paládi-Kovács 2015). Működésének első évtizedeiben folyamatosan jelentek meg felhívások és indultak el olyan vállalkozások, mint a tájszavak és köznépi dalok gyűjtése. A társaság nemcsak a gyűjtést, hanem a kiadást is szorgalmazta: két különböző kiadványt szerettek volna létrehozni, az egyiket tudományos szempontok szerint, a másikat a nagyközönség igényei szerint állították volna össze (Paládi-Kovács 2015: 2). A beérkezett dallamok sokasága ellenére a kiadás forrás hiányában nem valósulhatott meg.

A Tudós Társaság együttműködésre törekedett az újonnan alakult kulturális-tudományos társaságokkal is. Az 1836-os alapítású Kisfaludy Társaság a népköltészet iránti tudományos érdeklődés legfontosabb fórumává vált; tagjainak egy része a Tudós Társaságnak is aktív tagja volt (Paládi-Kovács 2015: 1). 1844-ben átvették a magyar népköltés, népdalok és mondák további gyűjtésének és kiadásának feladatát. Országos folklorgyűjtést indítottak, melynek során felhívták a figyelmet az eredetiségre és a szöveghűségekre is. A népdalokon kívül a mondák, mesék, szóbeli „hagyományok” beküldését is szorgalmazták. A Tudós Társaság felhívására beérkezett anyagot is elkérték, ezekből válogatva jelent meg Erdélyi János szerkesztésében a *Népdalok és mondák* című háromkötetes kiadvány (Erdélyi 1846–1848), mely 1392 verses szöveget tartalmaz (Paksa 1988: 29).

Az önálló Néprajzi Múzeum kezdeményezése ugyan régibb, de az 1889-ben megalakult Magyar Néprajzi Társaság fontosabb szerepet játszott akkoriban a néprajzi értékek megmentésében. Nemcsak a Néprajzi Múzeum szakmai megerősödését támogatta kezdettől fogva, de később a népzene kutatók munkásságát is. Mint első elnöki beszédében Hunfalvy Pál elmondta, a társaság

célja: a magyar állam és a történelmi Magyarország *mai és egykori* népeinek tanulmányozása, tárgyai: az ország mai és egykori népeinek eredete, fejlődése, állapota; ethnikai jelleme és anthropológiai mivolta; a néplélek és a népelet nyilatkozatai, melyek nagyon számosak és különfélék (Kósa 2001).

Ennek megfelelően minden nemzetiség számára külön szakosztályt hoztak létre. 1890-ben elindították a ma is aktív *Ethnographia* folyóiratot, amely a népzenei gyűjtések és más fontos publikációk fórumává vált. Itt jelentek meg Vikár Béla, majd később Bartók Béla és Kodály Zoltán első gyűjtései is.

Ekkor azonban már kezdtek kialakulni a népzene kutatás intézményes keretei is. A következőkben három intézmény történetét tekintem át, amelyek hazánkban a legjelentősebb népzenei archívumokkal rendelkeznek, majd az intézmények és munkatársaik közötti együttműködéseket vizsgálom.

A NÉPRAJZI MÚZEUM

A Néprajzi Múzeum születése 1872-re tehető, amikor Xántus Jánost ki-nevezték a Magyar Nemzeti Múzeum Ethnographiai Osztályának őrévé, azonban csak 1947-ben nyerte el szervezetileg is önállóságát, és lett országos hatókörű intézmény. A Nemzeti Múzeum Néprajzi Tára Zenei Gyűjteményének kialakulása nem köthető konkrét időponthoz, az azonban biztos, hogy a legelső fonográfhengerek beérkezése után kezdett körvonalazódni (Pávai 2000). Vikár Béla első negyven hengere 1898-ban került a múzeumba, ahol először egy szekrényt, később egy 14 m² alapterületű külön szobát biztosítottak a gyűjteménynek.¹

A múzeumot akkor vezető Jankó János tájékozott múzeumi szakemberként azonnal felmérte azt a hatalmas lehetőséget, amit Vikár fonográfós népzenei gyűjtései jelentettek.² Erről tanúskodik az intézmény 1899-es tevékenységéről készített tömör beszámoló vonatkozó részlete is: „Végül rendkívül fontos és ma még Európában páratlanul álló mozgalmat indíthattunk meg az osztályunk számára: Vikár Béla megkezdette a népdalok fonograffal való rendszeres felgyűjtését, amelyből több mint 300 dal került osztályunkba.”³ Az újabb költséget jelentő speciális gyűjtőmunka finanszírozása azonban komoly nehézségeket is jelenthetett Jankónak. Ezzel magyarázhatjuk, hogy „daczára a Vikár úrhoz kötött személyes benső barátságunknak”⁴, egy 1900-ban írt felterjesztésében kény-

1 TSz 1898/0262. A M. N. M. N. O. területi viszonyai. NMI 57/1899. Idézi Kemecsi 2019: 58.

2 NMI 37/1901. Az európai úttörő szerepet kiemelő büszke nyilatkozatot számosan idézték korábban. pl. Pávai 2000: 833.

3 NMI 7/1900. Idézi Kemecsi 2019: 58.

4 Ezt a megjegyzést kihúzta a hivatalos szövegből, de olvasható maradt. NMI 68/1900, idézi Kemecsi 2019: 58.

telen volt – a népdalgyűjtés fontosságát messzemenően elismerve – a tárgygyűjtés sürgősségét előtérbe helyezni.⁵ A Vikár-féle fonogramgyűjtemény rendkívül sikeresen mutatkozott be a párizsi világkiállításon, ám a kiküldött 300 henger közül 24 nem érkezett vissza a múzeumba, mint ezt Jankó hivatalos levelében rögzítette 1901. július 1-jén. Az anyag akkor még leltározatlan volt; a gyűjteménybe csak a megmaradt hengerek kerültek.⁶ A fonográfós gyűjtésről a sajtóban megjelenő hírek hatására Jankónál jelentkezett egy vállalkozó, Sallai Vincze, aki félreértve a tevékenység lényegét, felajánlotta, hogy a múzeum számára elkészíti a szerinte szükséges hangfelvételeket a korszak nevezetes személyiségeivel, énekművészeivel. Jankó korrekt, hivatalos válaszában tisztázta, hogy „nevezetesebb emberek és énekművészek hangjának megörökítésére a tudomány mai álláspontja szerint a néprajzi kutatás programjába nem tartozik, s így e munkálatoknak a N[éprajzi] O[osztály] keretében tért nem adhatunk”.⁷

A következő igazgató, Semayer Vilibáld 1916-os beszámolójából értesülünk a népzenei alosztály elkülönüléséről:

Jelszavunkhoz híven: „nihil humani a me alienum puto”, végtelen nehéz anyagi körülmények között, 1902 óta, azaz amióta a néprajzi osztályt alulírott vezetem, mindig szorítottam évi körülbelül 1000–2000 koronát, amelyből a közös laboratóriumi rovat némi belevonásával megalapítottuk az osztályban elhelyezett „népzenei” alosztályt, a melyet az utóbbi években Lajtha László művészi oklevelet nyert, jelenleg hadba vonult magy. nemz. muz. gyakornok kezelt.⁸

Lajtha László népzenei tevékenysége szorosan összekapcsolódott az intézménnyel.⁹ 1910-ben indult első népzene gyűjtő útjára, 1913-ban pedig a Nemzeti Múzeum Néprajzi Tárának tisztviselője lett rapidíjasként,¹⁰ majd 1915-ben – katonai szolgálata miatt távollétében – fizetés nélküli segédőrré „léptették elő”. A háború befejezése után kezdett újra dolgozni a Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályának hangszergyűjteményében. 1925-ben betegsége miatt nyugdíjazását kérte; ettől kezdve mint nyugdíjas múzeumi őr jelentkezett szolgálattételre, valamint intézte a múzeum költözésé-

5 A szűkös források növelését próbálta ezzel a feljegyzéssel is elérni Jankó. NMI 68/1900. Idézi Kemecsi 2019. 58.

6 NMI 78/1901. „189 darab Fonogram Vikár Béla gyűjtése” szerepel az osztály 1901. júliusi gyarapodásáról készített kimutatásban. NMI 91/1901, idézi Kemecsi 2019: 58.

7 NMI 73/1901. idézi Kemecsi 2019: 59.

8 NMI 251/1916

9 A Népzene Gyűjtemény történetéről, benne Lajtha szerepéről lásd Pávai 2000.

10 Semayer terjesztette fel Lajtha alkalmazását az igazgatósághoz: N.O. 75/1913.

vel járó teendőket a fonogramgyűjteményben.¹¹ Emellett tudományszervezői tevékenységet is vállalt: 1928-ban Bartók mellett részt vett az első nemzetközi népzenei kongresszuson, s mikor Bartók a Népszövetség Zenei Tanácsából visszavonult, ajánlatára Lajthát kérték fel, hogy a helyére lépjen.

Lajtha többször szorgalmazta egy olyan intézmény létrehozását, mely megfelelő keretet adhatott volna a népzene- és néptánc kutatásnak. Ez Szinyei Merse Jenő kultuszminisztersége alatt állt a legközelebb a megvalósításhoz, de a politikai-hadi események miatt ez a terv is meghiúsult. A második világháború után a nemzeti fonotéka létrehívásának gondolatát immár Magyar Nemzeti Mozcókép- és Hanglemeztár néven indítványozta a miniszternél. Elképzelései szerint az általa vezetendő intézmény prózai és zenei részből állt volna, egy-egy tisztviselővel (javaslata szerint Szabolcsi Bence és Ortutay Gyula), segédszemélyzettel, tartalmilag magába foglalva nemcsak a néprajzi, hanem minden országos (nemzeti) jelentőségű hang- és mozcókép-dokumentációs anyagot is. Lajtha remélte, hogy egy ilyen intézet nemzetközi cserekapcsolatok révén megszerezheti azokat a folklórfelvételeket, amelyek segítségével lehetőség nyílt volna az összehasonlító zenetudományi kutatások intézményesítésére. A nemzeti fonotéka elhelyezését Lajtha a múzeum épületében képzelte el, amelyben ő akkor „múzeumi igazgató-őr”-ként volt alkalmazásban (Berlász 1984: 60; Pávai 2000: 11).

Lajtha 1949-ben nem írta alá a Mindszenty Józsefet elítélő nyilatkozatot, ezért minden állásától megfosztották. Távozása után a Néprajzi Múzeum Népzenei Osztályának fellendülése Vargyas Lajos osztályvezetői kinevezésével kezdődött 1952-ben. Ekkor még a múzeumban volt Magyarország legnagyobb s egyben Európa egyik legjelentősebb népzenei gyűjteménye, mely iránt a külföldi érdeklődés is megnőtt. Vargyas osztályvezetése során nemcsak tovább gyarapodott a gyűjtemény, de az állagmegőrzés is szakszerű kezekbe került. 1960-ra a múzeum Népzenei Osztályán Vargyas és Rajeczky Benjamin mellett tevékenykedett Avasi Béla népzene- és Pesovár Ernő néptánc kutató, valamint időnként részmunkaidős külső munkatársak is. Vargyas szorgalmazta egy hanglaboratórium felállítását egy hangtechnikussal, továbbá Halmos István népzene kutató és Martin György néptánc kutató alkalmazását is. Megkezdtek a fonográf-hengerek átjátszását magnószalagra.¹² A korszaknak az vetett véget, hogy Vargyast Kodály meghívta az általa vezetett MTA Népzene kutató Csoportba (Vargyas 1993: 313).

11 N.O. 1928/2

12 N.O. 26/1960

Lajtha közben a Népművelési Minisztérium támogatásával folytathatta gyűjtéseit, 1951-ben megalakította kutatócsoportját, hivatalos nevén a Művelődésügyi Minisztérium Néprajzi Hanglemezeket Gyűjtő, Készítető és Feldolgozó Csoportját.¹³ Erdélyi Zsuzsannával és Tóth Margittal járta a Dunántúlt, s folytatta rendkívüli jelentőségű munkáját a vokális és hangszeres népzene kutatásában, lejegyzésében és rendszerezésében. Erdélyi Zsuzsanna (Erdélyi János unokája) sokoldalú folkloristaként Lajtha „szövegese” lett. A munkára nemcsak irodalomtörténeti és folklorismeretei tették alkalmassá, de egyetemi tanulmányai mellett tizenkét évig zenét is tanult. Tóth Margit a Zeneakadémián Kodály vezetése alatt zenetudományi-népzene-kutatói végzettséget szerzett. Kitűnő lejegyző volt, ő készítette a helyszíni lejegyzéseket. A gyűjtött anyag feldolgozásában részt vett Becsey Gyuláné kottamásoló, Gábor Éva lejegyző, Marosy György és Bánhidi Zoltánné korrektor, Jakab Irén gépíró, Teleki Cecília fordító és Fábíán László, a csoport ügyeinek adminisztrátora. A csoport Lajtha haláláig megközelítőleg száz hangszalagnyi felvételt készített, melyeknek kb. a feléről lemez is készült. A lejegyzett, de hangfelvételen nem rögzített dunántúli népelemek száma megközelíti a háromezretet.

1963. december 5-én a csoport hagyatékát, a feladatokat és a felvételeket a Művelődésügyi Minisztérium Zenei Osztálya a Néprajzi Múzeum – akkorra már megüresedett – Népzenei Osztályának adta át.¹⁴ Ez az intézmény vette át a történeti népénekegyesanyag gondozását, feldolgozását és a gyűjtés folytatását. Ez nem volt különösebben nehéz, hiszen a csoport tagjai jórészt együtt maradtak. Rajtuk kívül a múzeumban dolgozott Sárosi Bálint, Pesovár Ernő, a lejegyzésbe pedig gyakornokok is besegítettek, mint pl. Bálint Péterné Paksa Katalin. A feladatok összefogásával és az osztály vezetésével Tóth Margitot bízták meg. Egyik jelentésében így ír:

Bár a Néprajzi Múzeum Népzenei Osztályának nagy múltja, történeti hagyománya van, – most mégis mint fiatal új munkacsoport indul s végzi a Lajtha csoport¹⁵ munkáját; indulása lelkesedésével és természetesen itt-ott hibáival is. A mostani Zenei Osztály nem szerves folytatása a réginek. A Lajtha Csoport saját régi útját el nem hagyva indul új csapásokon. Sok félbemaradt, vagy meg sem kezdett munkát örökölt. Ezeket a munkafeladatokat a mai korszerű tudományos és technikai követelményeknek

13 A Lajtha-csoportról bővebben lásd: Pálóczy 2013.

14 Avasi Béla 1961-től a szegedi Tanárképző Főiskola ének-zene tanszékének tanszékvezető főiskolai tanára lett. Rajeczky Benjamin, aki a Lajtha-csoportban is tevékenykedett 1960-tól a Népzene-kutató Csoport igazgatóhelyettese, 1967-től megbízott igazgatója lett.

15 Lajtha halála után a múzeumba került munkatársai továbbra is a Lajtha-csoport elnevezést használták.

megfelelően próbálja folytatni, és igyekszik a nagy elődök népzenei nyomdokain haladni. Egyben nem téveszti szem elől, hogy a Központi Néprajzi Múzeumnak munkatársai és az Osztályon nem csak hangszereket, lemezeket, tárgyakat tárol, hanem az élő zene emlékeit menti, őrzi szakszerűen a jövő számára. [...] az az Osztály célja, hogy közösségének munkatársai szervesen illeszkedjenek a Múzeum általános célkitűzéseibe.¹⁶

A munkatársaik szakértelme garantálta a Népzenei Osztály régebbi anyagának legmagasabb szintű gondozását is. Az osztály komplex munkájához szükséges, több tekintetben speciális feladatköröket megfelelő személyek látták el.

Az 1970-es évek végére azonban, mire Tóth Margit nyugdíjba ment, az osztály ismét kiürült. A gyűjtemény munkatársai más intézményekbe, főként a MTA Zenetudományi Intézetébe vagy Néprajzi Kutatóintézetébe távoztak. Az 1980-as években Gábry György dolgozott a gyűjteményben egyedül, míg 1987-ben Birinyi József, majd Lovász Irén érkezett az osztályra.

1994-től a 2000-es évek elejéig Pávai István vezetésével működött az osztály. Ebben az időszakban kezdődött el a gyűjtemény nagyszabású digitalizálása. A 2000-es évektől a gyűjteményben több digitalizációs projekt indult el és valósult meg,¹⁷ az elmúlt években pedig a múzeum költözésével összhangban zajlottak jelentős gyűjteményi munkák.

A ZENETUDOMÁNYI INTÉZET¹⁸

A Magyar Tudományos Akadémia 1933-ban alapította meg népzenei albizottságát, megbízva Bartók Bélát és Kodály Zoltánt a népzenei gyűjtések irányításával és a magyar népzenei kincs közreadásával. A Vallás- és Közoktatási Minisztérium felmentette Bartókot zeneakadémiai tanítási kötelezettségei alól, és 1934-től teljes fizetéssel a Tudományos Akadémiára rendelte ki munkavégzésre.¹⁹ Bartók ettől kezdve 1940-ig – Amerikába távozásáig – az összesített népdalanyag rendezésén, vagyis az egyetemes

16 N.O. 1964/12

17 A zenei anyag a múzeum online felületén: <https://gyujtemeny.neprajz.hu/neprajz.o6.12.php?bm=2&kv=850891> Tematikus anyagok: <https://bartok.neprajz.hu/neprajz.start.php>, <https://lajtha.neprajz.hu/neprajz.start.php>, utolsó megtekintés: 2021. 10. 07.

18 Az intézmény történetét Tallián 2003 alapján vázolólok.

19 Az Akadémia a Néprajzi Tártól kért Bartók számára fonográfot, hogy le tudja hallgatni a hengereket. Az egyik készüléket a rendelkezésére bocsátották (NMI 38/1934).

népdalgyűjtemény közreadásának előkészítésén dolgozott az MTA székházában. Munkája során nemcsak a saját gyűjtéseit, hanem más gyűjtők 1938-ig készített felvételeit is bedolgozta a rendbe, ha szükséges volt, lejegyezte, valamint a korábbi lejegyzéseket is revidálta.

Kodály 1943-ban lett az Akadémia tagja, 1946-ban pedig a Magyar Nemzeti Tanács és az MTA elnökévé választották, rábízva a háború utáni megújulás folyamatát. Személyes és közvetett befolyására a népzenei rendezés munkájához az Akadémián helyet biztosítottak az úgynevezett Kodály-csoportnak. 1949-ig a Vallás- és Közoktatásügyi, 1950-től pedig a Népművelési Minisztérium évről évre előbb százezer, majd kétszázezer forint, személyesen Kodálynak kiutalt támogatást nyújtott. Ilyen előfeltételekkel indult meg 1951-ben az Akadémiai Kiadónál *A Magyar Népzene Tára* kiadványsorozat,²⁰ majd 1953 elején az Akadémia átvette a sorozat szerkesztését, az erre a célra biztosított kerettel együtt.

Ekkor már MTA Népzene kutató Csoport néven folytatódott a Kodály-csoportban megindult munka: az egyetemes magyar népzenei kiadvány zenei anyagának gyűjtése, kottázása, rendezése, a kötetek szerkesztése és kiadása. 1951-ben megjelent *A Magyar Népzene Tára* első kötete, a *Gyermekjátékok*, majd a *Jeles napok*, *Lakodalom*, *Párosítók*, *Síratók* (MNT I–V). 1973-ban az alkalomhoz nem kötött népdalok közreadását kezdték meg, immár tisztán „zenei rendben” (MNT VI). A rendet Kodálynak 1948 óta legközelebbi munkatársa, Járdányi Pál dolgozta ki 1958 és 1965 között; ezzel – a Bartók-féle rendezés és Kodály saját dallamgyűjteménye után – ő alakította ki a magyar népzene harmadik, zeneileg rendezett gyűjteményét. A dallamrajz alapján megalkotott Járdányi-rendet követik a sorozat típuskötetei. Az 1970-es években Dobszay László és Szendrei Janka újra-rendezték a gyűjteményt, így alakult ki a Népzenei Típusrend. Dobszay és Szendrei a típusok közreadását nem mechanikus zenei elvek alapján képzelte el, hanem bevezette a típusok fölött a stílus fogalmát (Dobszay–Szendrei 1988). A Népzenei Típusrend ma több százezer lejegyzett magyar népzenei adatot tartalmaz.²¹

Kodály szisztematikusan bővítette kutatógárdáját. Rajeczky Benjamin, valamint a hatvanas évtizedben csatlakozó Szendrei és Dobszay szisztematikusan kutatta a már Kodály által is kimagasló módon művelt témakört, a zenetörténeti múlt megjelenését a népzenei hagyományban és az egyes magyar népzenei stílusok európai összefüggéseit. 1961-ben hívta Kodály a

20 Az utolsó, XII. kötet 2011-ben jelent meg. A sorozat online megtekinthető: <https://adt.arcanum.com/hu/collection/MagyarNepzeneTara/>, utolsó megtekintés: 2021. 10. 07.

21 A népzenei rendekkel és a ZTI Népzenei és Néptánc Archívumával kapcsolatban lásd még: Richter 2014; Bolya 2020.

Népzenekutató Csoportba Vargyas Lajost, Rajeczky és Járdányi mellett a hatvanas–hetvenes évtized népzenekutatásának harmadik irányító személyiségét (korábban mind Rajeczky, mind Vargyas a Néprajzi Múzeum népzenei részlegét vezette). Ezzel nem az volt a célja, hogy a múzeumtól zenekutatókat csábítsanak át, inkább ellenkezőleg: amikor más intézmények támogatása politikai vagy gazdasági okokból csökkent, a kutatásnak a Kodály-csoport biztosított „mentsvárat”.²² Vargyas Járdányihoz hasonlóan egyetemen képzett néprajzkutatóként kezdte meg a népzenekutatót a Kodály-iskola egyik úttörő vállalkozásával, *Áj* község zenekincsének és zenei gyakorlatának teljes feldolgozásával. A hatvanas–hetvenes években feltárta a magyar ballada európai kapcsolatait, valamint a magyar népzene őstörténetét kutatta. A magyarság, illetve a finnugor és török nyelvű rokon népek közötti népzenei kapcsolatok vizsgálatával Vikár László foglalkozott az 1960-as évektől, a Szovjetunióban tett kutatóútjai alapján, míg Szomjas-Schiffert György elsősorban az északi finnugor népek zenéjét kutatta. Kodály hallgatójaként végezte a népzene tudomány szakot, majd a Néprajzi Múzeumban kezdte a munkát Sárosi Bálint, aki a hangszeres népzene és a népi hangszeres korszak kutatását kezdeményezte, valamint a „cigányzene” történetét és a magyar népzenei hagyománnyal való összefonódását vizsgálta. A népzenei hangfelvételek és táncfilmek archívumának kiépítését Sztanó Pál kezdte meg, majd Németh István folytatta. A technológia fejlődésére gyorsan reagálva 1995-től megindult a hangfelvételek digitalizálása.²³

Bartók Béla Magyarországon lévő zenei kéziratok, könyvtárának egy része, levelezése és egyéb dokumentumai 1958-ban a Magyar Tudományos Akadémiához kerültek letétbe azzal a feltétellel, hogy az a hagyatékot méltó módon elhelyezi, megőrzéséről gondoskodik, és a kutatás, illetve részben a nagyközönség számára hozzáférhetővé teszi. A Bartók Archívum 1961. július 1-jével kezdte meg munkáját, nagyobb arányú fejlődése pedig a hatvanas–hetvenes évek fordulóján indult meg: a Zeneakadémia zene-tudományi szakáról három-négyévente két-három fiatal kutató került a Bartók Archívum, valamint a zeneelméleti és más részlegek állományába. A tematikai és létszámbeli gyarapodás elismeréseként vehette föl a Bartók Archívum 1969-ben a Zenetudományi Intézet nevet, majd 1973–1974 fordulóján megtörtént a Zenetudományi Intézet és a Népzenekutató Csoport szervezeti egyesítése. 1984 óta a két részintézet közös épületben működik a budai várban, a Táncsics utcai Erdődy–Hatvany-palotában.

22 Erdélyi Zsuzsanna szóbeli érdeklődésre megerősítette ezt: az 1970-es évek közepére a teljes Lajtha-utódcsoport hasonló okok miatt hagyta el a Néprajzi Múzeumot.

23 Ma a zenei felvételek több mint 75%-a, több mint 10 000 óra, digitalizálva van (Richter 2014: 181).

A felújított épület impozáns kiállítóhelyiségei a magyar zenei muzeológia történetében először tették lehetővé állandó hangszerkiállítás megnyitását 1985-ben. A Táncsics utcai székházba került a Népzenekutató Csoport és a Bartók Archívum – Zenetudományi Intézet egyesített könyvtára is. Az intézetet 1973-tól 1980-ig Ujfalussy József, majd húsz éven át Falvy Zoltán, 1998-tól 2011-ig pedig Tallián Tibor igazgatta.

2012-ben megalakult a MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, amelybe betagozódtak az addig önálló humán kutatóintézetek, így a Zenetudományi Intézet is. Az átszervezéssel járó feladatokat 2012-től Richter Pál igazgató segítette. 2019-ben megalakult az Eötvös Loránd Kutatási Hálózat (ELKH), és az MTA kutatóintézetei, így a BTK is, átkerültek az ELKH fennhatósága alá.

A Zenetudományi Intézet tudományos tevékenységei közé tartozik a népzene kutatás, néptánc kutatás, Bartók-kutatás, a magyar zenetörténet és a liturgikus ének kutatása. 2012-ben az MTA Lendület-programjának keretében megalakult a 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, melynek elsődleges célja, hogy összegyűjtse, archiválja és kutathatóvá tegye a 20. századi magyar zenei dokumentumokat, nemcsak a kortárs és komolyzene, hanem a szórakoztató és könnyűzene területén is. Az archívum máris jelentős anyagot őriz, többek között Lajtha László zeneszerzői hagyatékát.²⁴

A MAGYAR NÉPI MŰVELŐDÉSI INTÉZETTŐL A HAGYOMÁNYOK HÁZÁIG²⁵

Az iskolákon kívüli művelődés elősegítésére alakult 1946-ban a Magyar Népi Művelődési Intézet, amelynek feladata a magyar nép, elsősorban a tanyák és községek földműves népe művelődésének előmozdítása volt. 1951-ben minisztertanácsi rendeletre, a Szovjetunióban létrehozott „Népi Alkotások Háza” mintájára alakult meg a Népművészeti Intézet. Feladatai közé tartozott a szakszervezetekben és a többi tömegszervezetben egyre szélesedő, a kultúrotthonokban kibontakozó kulturális tömegmozgalom művészeti irányításának elősegítése, a szakszervezetek és egyéb tömegszervezetek kulturális tevékenységének támogatása, a mozgalom művészeti szaklapjának szerkesztése, valamint az „új népdal” és az „új tömegtáncok” kialakításának előmozdítása. Az intézet tevékenységében

²⁴ <https://zti.hu/index.php/hu/mza>, utolsó megtekintés: 2021. 10. 07.

²⁵ Az intézmény történetét Földiák 1996, Sebő 2007 és Halász 2006 alapján mutatom be.

és munkatársi gárdáját tekintve is folytatása volt olyan megszüntetett amatőr művészeti szövetségeknek, mint a Magyar Színjátszók Országos Szövetsége, a Bartók Béla Szövetség vagy a Magyar Dalosszövetség.

Széll Jenő igazgató a feladatokhoz jó szakemberekkel vette körül magát, és igyekezett szoros kapcsolatot kiépíteni a tudományos intézményekkel is. A Néprajzi Osztály vezetője Muharay Elemér lett, olyan munkatársakkal, mint Martin György, Pesovár Ernő és Pesovár Ferenc. A rendeletben előírt „új népdal” és „új tömegtánc” helyett az intézmény a hagyományos népzene és néptánc megőrzéséért fáradozott. A munkatársaknak köszönhetően mintegy 12 000 dallam, 600 szokásleírás, 500 községből táncleírás, ugyanerről táncfilmek, 4200 énekes-táncos gyermekjáték és népi sportjáték került a gyűjteménybe. A népköltészeti kataszterhez 55 000 cédula tartozik.²⁶ Széll Jenő megteremtette a lehetőséget a komplex helyszíni kutatásokhoz, operatőrrel, népzene- és néprajzkutatókkal, nyelvészekkel. Ez az intézet támogatta a Lajtha-csoport gyűjtéseit is az 1950-es években. Az amatőr gyűjtők számára útmutatókat adtak ki, tanfolyamokat, összejöveteleket szerveztek. Elindították a Néptáncosok Kiskönyvtára sorozatot, sőt a munka folytatására új népzene-gyűjtő nemzedék kineveléséről is gondoskodtak.

Ez a népzene- és néptáncgyűjtés szempontjából fontos korszak azonban csak 1955-ig tartott, amikor Széll Jenőt leváltották az igazgatóságból. 1956 után átszervezték az intézetet Népművelési Intézet néven. Ezen belül a táncosztály folytatta a gyűjtő- és ismeretterjesztő munkát. A gyűjtés főleg azzal a céllal folyt, hogy a néptáncmozgalmat kiszolgálja új és új anyagokkal. 1964 végére megszűnt a táncosztály is; anyaga a Zenetudományi Intézetbe került. 1972-től Vitányi Iván igazgatta az intézetet, akinek szakmai tekintélye garantálta a munka színvonalát. 1980-ban a Népművelési Intézetből kivált a Művelődéskutató Intézet, de 1986-ban a két intézetet újra összevonták, és megalakult az Országos Közművelődési Központ, melynek főigazgatója Vitányi Iván maradt. A központ égisze alatt több civil kezdeményezés is napvilágot látott; ide kapcsolódott a Fiatal Népművészek Stúdiója és a Néptáncosok Szakmai Háza is. 1992-ben újabb átszervezéssel megalakult a Magyar Művelődési Intézet, melynek igazgatója Halász Péter lett. Ekkor megszűnt a Kutatási Osztály, de a nemzeti ségek szakmai támogatására megalakult a Nemzetiségi Osztály.

2001-ben, szintén egy nagy átszervezés révén, a Magyar Állami Népi Együttes, a Magyar Művelődési Intézet Népművészeti Osztálya, majd a Népi Iparművészeti Osztály összevonásával megalakult a Hagyományok

26 A Néprajzi Múzeumnak átadott anyagban 9751 leltározott támlap található. Ezek később a ZTI-be kerültek.

Háza, a Kárpát-medencei néphagyomány ápolására és továbbéltetésére létrehozott nemzeti intézmény. Az intézményen belül létrejött a Közgűjteményi Tár (későbbi nevén: Lajtha László Folklórdokumentációs Központ), melynek fő feladata, hogy a rendelkezésére álló eszközökkel segítse a népzenevel, néptáncsal, néprajzzal kapcsolatos tudományos és gyakorlati munkát, a könyvtári és szakirodalmi tájékozódást, illetve a felsőfokú oktatást. Ezek mellett az intézmény gyarapítja és szakszerűen tárolja archívumát, az információkat pedig elérhetővé teszi. A gyűjteménybe számos hagyaték került: ez az osztály őrzi például a Magyar Állami Népi Együttes kottatárát, cikcrepertóriumát, fotógyűjteményét, a Néptáncosok Szakmai Házának anyagát, Lajtha László népzene-kutatói hagyatékát, Martin György és Borbély Jolán néprajzi könyvtárát, Kallós Zoltán fotógyűjteményét, Erdélyi Zsuzsanna kéziratos hagyatékát, valamint a Halmos Béla által alapított Táncház Archívumot.

EGYÜTTMŰKÖDÉS A HANGZÓANYAGOK ELÉRÉSÉBEN

Az intézményi együttműködést főleg a néprajzi múzeumi munkák felől közelítem meg, egyrészt azért, mert itt jött létre az első népzenei gyűjtemény, másrészt a múzeum munkatársaként erre van a legszélesebb rálátásom.

A Néprajzi Múzeum Népzene Osztályának tagjai a megalakulásától kezdve támogatták a Kodály vezetésével létrehozott kutatógárda munkáját. A munkatársak éves beszámolóiban többször utalnak erre. Vargyas Lajos és Rajeczky Benjamin erről így ír „Zenetudományi munka a Néprajzi Múzeum Népzenei Osztályán” című cikkében:

Hatalmas munkát végez jelenleg a Tudományos Akadémia népzenei csoportja is, amely Kodály irányítása alatt készíti elő a Magyar Népzene Tára nagyszabású kiadványát. [...] Azonban ez a munkacsoport kizárólag ennek a kiadványnak megvalósítására jött létre és addig áll fenn, amíg az utolsó kötet is el nem hagyja a sajtót (Vargyas–Rajeczky 1953: 23).

Ebben a cikkben a lehető legpontosabb képet kapjuk a két intézmény akkori feladatmegosztásáról, illetve az intézményekben lévő anyagokról. A népzenei felvételekről azt írják:

A magyar népdalkincsnek csak mintegy 65–70%-a van nálunk: Vikár, Lajtha teljes gyűjtése, Bartók gyűjtésének majdnem egésze, Kodály gyűjtésének

egy része, továbbá mindazoknak a későbbi gyűjtőknek anyaga, akik a múzeum fonográf-hengereivel, vagy költségén gyűjtöttek. Itt tároljuk továbbá a népzenei hanglezem-felvételek anyagát is (Vargyas–Rajeczky 1953: 23).

A Magyar Népzene Tárával kapcsolatos munkákba is bekapcsolódtak:

Amíg a magyar népzene központi kérdése, a nagy kiadvány befejezve nincs, az osztály munkája szoros kapcsolatban áll az akadémiai csoport munkájával. [...] a Népzene Tára számára időnként szükségessé váló lejegyzésekkel a múzeumnak mind saját alkalmazottai, mind külső munkatársai részt vállalnak a nagy mű munkálataiban (Vargyas–Rajeczky 1953: 24).

Ebből a cikkből derül ki az is, hogy a múzeum munkatársai nemcsak a Kodály-csoporttal kerültek szoros munkakapcsolatba, de a Lajtha-csoporthoz is köthető a munkájuk: „e téren az osztály munkája egy másik szervezethez kapcsolódik: annak a hanglezem-akciónak részére végzett gyűjtéshez, amelyet a Népművelési Minisztérium Lajtha László vezetésével végeztet.” Ennek az anyagnak a lejegyzésébe, feldolgozásába kapcsolódott be az osztály. A munkatársi együttműködés, a közös célért végzett munka olyannyira egyértelmű volt, hogy egyeztették a munkatervüket is: „Ily módon a Népzenei Osztály saját, múzeumi munkáján kívül két másik szervezet munkájában is részt vesz, és avval saját munkaterve és személyzeti apparátusa teljesen összefonódik” (Vargyas–Rajeczky 1953: 24).

A Népművészeti Intézettel a Lajtha-csoporton kívül is állandó munkakapcsolata volt a múzeumnak:

Dolgozóink egyrészt az Intézet gyűjtéseiben vesznek aktív részt, másrészt előadások tartásával, tanácsadással és anyagunknak rendelkezésre bocsátásával segítjük munkájukat is. A segítség természetesen kölcsönös: az oda beérkező társadalmi gyűjtés értékesebb részét a Népzenei Osztály is megkapja másolatban” (Vargyas–Rajeczky 1953: 24).

A fonogramok archiválásának megoldását a múzeum munkatársai sokáig a lemezre való átjátszásban látták. Vargyas 1955-ös munkajelentéséből kiderül, hogy „[f]onográf-hengeren lévő anyagunk átjátszását lemezre minden módon sürgetjük. Amennyiben nyersanyagot kapunk, ezt a munkát is megkezdjük.”²⁷ Hogy pontosan mikor kezdődött meg a fonográf-hengerek magnószalagra való átjátszása, azt nem tudjuk. Az első átjátszásokat valamikor az 1950-es évek második felében készítette Nosek

27 NGYI 1955/3

János mérnök, a fonográf-tölcsérhez helyezett mikrofonnal.²⁸ Egy 1960-as jelentés szerint 850 henger volt ekkor átjátszva magnószalagra.

Vargyas 1959-es beszámolójából megtudjuk, hogy a Kodály-csoporttal való együttműködés folyamatos volt:

A MTA I. Osztálya 6000 Ft céltámogatásban részesítette osztályunkat, hogy őrzésünkre bízott, pótolhatatlan értékű fonográf-felvételeket (Vikár, Bartók, Kodály, Lajtha és mások magyar gyűjtését, Bartók román, szlovák és török gyűjtését) teljes pusztulása előtt magnetofonra és pyral-lemezre átjuttasszuk. Mivel múzeumunknak nincs megfelelő technikai személyzete, külső munkaerővel végeztettük el a feladatot (ugyanavval, aki az Akadémiai Népzenekutató Csoport hasonló munkáit is végzi).²⁹

Sztanó Pál 1958-tól dolgozott az MTA Népzenekutató Csoportjában, valamint részmunkaidőben a múzeumban is. Az 1960-as évek elején a Népzenekutató Csoportban átalakított egy fonográfot villanymotoros meghajtással, a tölcsér helyett pedig dinamikus hangszedőt szerelt fel. Ezzel elkezdődött a hengerek módszeres átjátszása két példányban, melyek közül az egyiket a múzeum kapta.

Nemcsak Vargyas idejében működött együtt az osztály az MTA kutató-csoportjával, de a Lajtha-utódcsoport idejében is fontosnak tartották munkájuk összehangolását. Egy 1963-ban készült jegyzőkönyv kimondja, hogy a további népzenei gyűjtéseknek a Népzenekutató Csoporttal összehangoltan kell történniük. Sőt a csoporthoz került pénz is ekképpen osztották fel:

Ennek megfelelően az e célra [a Lajtha csoport munkáira] rendelkezésre bocsátott hitelösszeget a Néprajzi Múzeumhoz kell telepíteni. Ennek hozzávetőleg egy harmad részét a Lajtha László által megindított kutatások befejezésére és kéziratainak kiadásra történő előkészítésére kell fordítani. Egyharmad részén további népzenei kutatásokat kell folytatni, amelyek közvetlenül kapcsolódnak a M. T. A. Népzenekutató Csoportjának tervéhez. Egyharmad összeggel pedig meg kell kezdeni a Néprajzi Múzeum nagyértékű fonográf-gyűjteményének lemezre való átjátszását.³⁰

28 Németh István szíves közlése.

29 NGYI 1959/71

30 Az 1963. december 5-én készült jegyzőkönyv, amely a Múvelődésügyi Minisztérium Zenei Osztályán készült Barna Andrásné, Balassa Iván osztályvezetők, Rajeczky Benjamin, az MTA Népzenekutató Csoportjának h. vezetője, Szolnoky Lajos, a Néprajzi Múzeum h. főigazgatója, valamint Tóth Margit tudományos kutató jelenlétében.

Egy 1968-as jegyzőkönyv szerint a csoport egyik fő feladata a romlandó adathordozóra – fonográfhangere, magnetofonszalagra – felvett népzenei felvételek tartós megőrzésre alkalmas lemezmatricákra való átjátszása. Ezt a feladatot is a Népzenei Osztály sajátos munkájának kellett tekinteni, sőt rájuk várt a Népzene kutató Csoport válogatott felvételeinek átjátszása is, melyeket ugyancsak az osztályon őriztek.³¹

Lajtha csoportjának munkatársai után Gábry György is kapcsolatban volt gyűjteményi munkálatai során a Zenetudományi Intézettel. 1987-ben a viaszhengerek magnetofonszalagra való átjátszása terén mutatkozó hiányokra keresett megoldást, főleg azért, mert a Zenetudományi Intézet a fonográfós gyűjtések tekintetében „rendszeresen hozzánk utasítja az egyes kutatókat”.³² 1991-ben a múzeum beleegyezett, hogy Bartók Béla fonográfhangereit a Zenetudományi Intézetben stúdiószalagokra átjuttassák. Az átjátszást Bartók Péter finanszírozta és Csapó Károly készítette el.³³

1994-től az intézményi együttműködés könnyebbé vált, mivel Pávai István, az akkor kinevezett muzeológus a Zenetudományi Intézettel és később a Hagyományok Házával is munkakapcsolatban volt. Az 1990-es évek utolsó éveiben ő indította el a fonográfhangerek digitalizálását a Zenetudományi Intézet segítségével. Akkoriban nagyon kicsi volt az adattárolási kapacitás, ezért CD-re archiváltunk. A teljes CD-sorozatról készítettünk egy példányt a Zenetudományi Intézet számára is. Később a teljes anyagot a Hagyományok Háza közreműködésével wav formátumba konvertáltuk, és immár mindhárom intézmény háttértárait megtalálható.

NÉPZENEI STÚDIÓFELVÉTELEK: A PATRIA-LEMEZEK ÉS AZ UTOLSÓ ÓRA PROGRAM

Az együttműködés olyan nagyszabású projektekre is kiterjedt, amelyek külső finanszírozás nélkül nem jöhettek volna létre. Az intézmények

31 N.O. 1968/20 Jegyzőkönyv a Néprajzi Múzeum Népzenei Osztálya tudományos tevékenységének megvizsgálására összehívott bizottság 1968. 03. 27-én tartott üléséről. Jelen volt: Rajeczky Benjamin, az MTA Népzene kutató Csoportjának vezetője, Vajda Tibor főelőadó az M.M. Zene- és Táncművészeti Főosztályának képviselőjében, Manga János és Diószegi Vilmos az MTA Néprajzi Kutatócsoport képviselőjében, Hofer Tamás, a Néprajzi Múzeum tudományos titkára.

32 Gábry György: „Jelentés a múzeumi fonogramm-anyag helyzetéről” (1987. augusztus 7-i keltezésű, számozatlan gyűjteményi irat).

33 Ez a munka még akkor is folyt, mikor a hengerek digitalizálása már elkezdődött. A szalagok digitalizálása jelenleg is tart a ZTI-ben.

történetéből kitűnik, hogy a jó ügyek érdekében, ha néha kicsit késve is, de mindig támogatták a közös kutatási programokat. Ilyen nagyszabású együttműködés volt az 1930-as évek második felében induló, Patria néven ismert gramofonfelvétel-sorozat, valamint az ezredforduló éveiben zajló Utolsó Óra program.

Már a gyűjtések kezdetén az volt a kutatók egyik fontos szempontja, hogy a rögzített népzenei felvételeket megismertessék a nagyközönséggel. A Patria lemezsorozattal³⁴ nem kisebb célt tűztek ki, mint a magyar nyelvterület zenei és szöveges folklóranyagának rögzítését és kereskedelmi forgalmazását. Az első lemezfelvételeket 1936-ban még a Magyar Tudományos Akadémia segítségével készítették el, négy dunántúli lemezzel,³⁵ melyek kísérőfüzetét Bartha Dénes állította össze, Bartók és Kodály lejegyzéseivel. A munka folytatásához azonban egyik intézménynek sem volt elég forrása. Ehhez a Néprajzi Múzeum és a Magyar Rádió összefogásával, a Magyar Nemzeti Bank, a Takarékpénztárak és Bankok Egyesülete, valamint a Gyáripárosok Országos Szövetsége biztosította a 4000 pengős alapot. Ortutay Gyula szervezésével a zenei felvételek szakmai irányítását Bartók Béla, Kodály Zoltán, Lajtha László végezte, a gyűjtésben és a válogatásban fiatal kutatók voltak segítségükre: Veress Sándor, Balla Péter, Volly István, Vargyas Lajos, Dincsér Oszkár és Manga János. A válások népeinek kiválasztását Bárdos Lajos végezte.

1944-ig 125 lemez készült el, melyek közül 107 kereskedelmi forgalomba is került. A folytatásra a háború után került sor. Lajtha László és Rajeczky Benjamin közreműködésével a Dunántúlra menekített moldvai és bukovinai magyarok között végeztek gyűjtést. Ekkor a felvételeket már magnetofonszalagra rögzítették, majd lemezre is átjátszották, kereskedelmi forgalomba azonban nem kerültek.³⁶ Később a Lajtha-csoport felvételeiből zenekari és népekenyagot tartalmazó lemezek készültek.³⁷

Hasonlóan nagyszabású, az új technikai lehetőségek miatt még nagyobb volumenű vállalkozás volt az 1997 szeptemberében, Kelemen László kezdeményezésére és vezetésével, a Fonó Budai Zeneházban indult Kárpát-medencei népzene gyűjtési projekt, az Utolsó Óra program. A ze-

34 A Patria lemezsorozat digitalizált anyaga és a hozzá kapcsolódó dokumentumok először 2001-ben jelentek meg a Fonó Budai Zeneház támogatásával, Sebő Ferenc szerkesztésében (Sebő 2001). Később a Hagyományok Házában, két kötetben, már a mesékkel együtt jelent meg a kiadvány (Sebő 2010a, 2010b). Ezekben összegyűjtve a lemezsorozattal kapcsolatos tanulmányok is megjelentek. Pávai István többször írt a sorozatról, pl. Pávai 2000.

35 Ezek a későbbi sorozatban Gr 58–61 számon találhatóak.

36 Gr 126–147.

37 Gr 148–249.

nekarokat stúdió-körülmények között kérdezték ki a szakértők; nem csak a dallamkészletet rögzítették, de a zenéhez, tánchoz fűződő szokásokat is felgyűjtötték. Egy-egy zenekart három-öt napon keresztül is faggattak, s hetente egyszer a közönség is betekinhetett a repertoárjukba. A gyűjtés merevlemezre történt, majd az anyagot – az akkori technikai lehetőségeknek megfelelően – CD-re archiválták.

A program páratlanul széleskörű összefogással valósult meg: fővédnöke Glatz Ferenc, az MTA akkori elnöke volt, szakmailag pedig a Zenetudományi Intézet és a Néprajzi Múzeum állt a kezdeményezés mellé.³⁸ A technikai munka jelentős részét az akkor létrejött Fonó Budai Zeneház vállalta. A projekt négy éven át zajlott; az elkészült több mint 1200 órányi felvételből a legértékesebb dallamok kiválogatásával Új Pátria címmel CD-sorozat jelent meg.³⁹ A hang- és videofelvételek az érdeklődők és a kutatók számára a Hagyományok Háza Folkloradatbázisában érhetők el.⁴⁰

EGYÜTTMŰKÖDÉSEK AZ ONLINE TÉRBEN: A BARTÓK-REND, AZ ETIÓP GYŰJTÉS ÉS A FOLKLÓRADATBÁZIS

Napjainkban minden itt tárgyalt intézmény (a fenntartóval közösen) arra törekszik, hogy gyűjteményét minél jobb minőségben digitalizálja, és lehetőség szerint a nagyközönség részére online elérhetővé tegye. Ez az egyes intézményekben különböző szabályozás szerint történik; más digitalizálási stratégia vonatkozik ugyanis egy közgyűjteményre, és más egy kutatóintézetre.⁴¹ Az online adatbázisok minden eddiginél teljesebben képesek bemutatni egy-egy tematikus gyűjteményi egységet, és ezzel is az intézményi együttműködés fontosságára irányítják a figyelmet, hiszen a legtöbb esetben úgy lesz teljes egy-egy anyag, ha a különböző intézményekben lévő felvételeket, dokumentumokat együtt használják. Nagy előnyük továbbá, hogy bármikor bővíthetők. A következő példák között vannak sikeres történetek, megvalósult és folyamatban lévő projektek is.

38 Kelemen László mellett a zenekarok kérdezésében többek közt részt vett Pávai István, Agócs Gergely, Juhász Zoltán, Németh István, Árendás Péter, Vavrinecz András, Bodor Anikó, Pál Lajos és Koncz Gergely.

39 <http://www.utolsoora.hu/hu/uj-patria-sorozat.html>, utolsó megtekintés: 2021. 10. 07. A sorozatban először 16 CD és két tematikus válogatás, majd 2010-ben további 50 CD jelent meg.

40 <http://folkloradatbazis.hu/fdb/index.php>, utolsó megtekintés: 2021. 10. 07.

41 A Közgyűjteményi Digitalizálási Stratégiát az 1404/2017-es kormányhatározattal fogadták el.

Bartók Béla *Magyar népdalok. Egyetemes Gyűjteményének* digitális közreadásával a Zenetudományi Intézet népzenei osztálya azt vállalta, hogy a magyar népzene kutatás legfontosabb dokumentumát, a több mint 13 000 dallamot tartalmazó, úgynevezett Bartók-rendet az interneten elérhetővé teszi. Jelen formájában, a második kiadásban⁴² azért is olyan fontos ez az adatbázis, mert nemcsak a ZTI-ben lévő, a Bartók-rendet alkotó támlapokat tartalmazza, hanem a múzeumban készített, ún. henger melletti lejegyzéseket, és magukat a fonográfos hangzó felvételeket is. Ezáltal nyomon követhetők Bartók javításai, revíziói, illetve megfigyelhető, hogy a lejegyzések különböző változatai olyan kiegészítő információkat tartalmazhatnak, mint például egy újabb versszak vagy egy adatközlő neve. Az adatbázis számos lehetőség szerint kereshető, és tartalmazza a rend kialakulásáról és felépítéséről szóló összefoglaló tanulmányt, valamint a rendezés logikáját megvilágító ritmustáblázatokat is.

A Zenetudományi Intézet online publikációi közé tartozik a magyar kutatók 1965-ös etiópiai gyűjtésének anyagából készült adatbázis is. Hailé Szelasszié etióp császár 1964-es magyarországi látogatása alkalmával népzene kutatók kiküldését kérte Etiópiába, hogy a helyi népzene megismerésében segítséget nyújtsanak, mivel addig ott nem folyt tudományos igényű gyűjtés. Kodály javaslatára 1965-ben Sárosi Bálint népzene kutatót és Martin György néptánc kutatót küldték erre az útra. Sárosi szerint az etiópiai gyűjtőút számukra legalább olyan hasznos volt, mint Etiópiának, hiszen a gyűjtés során a tánc- és zenetörténet évezredes múltjába tekinthettek vissza.⁴³ Hat hét alatt 6000 km-t jártak be, északon Axumot, délen Kaffa tartományt, nyugaton a Tana-tavat, keleten a Szomáliai-félsziget környékét érintették. A felvételeket magnetofon- és filmszalagra rögzítették, és rengeteg fotót is készítettek.

Az anyagaikat két intézmény között osztották fel, mivel mindkettőtől kaptak nyersanyagot a gyűjtéshez. A hangfelvételek egy része 29 magnószalagon a Néprajzi Múzeum Népzenei Gyűjteményébe került,⁴⁴ 17 tekercs pedig a Zenetudományi Intézet archívumában található.⁴⁵ Gyűjtésük hanganyaga a két gyűjteményben azonos; a szalagmennyiségek közötti különbség abból adódik, hogy Sárosiék az út során az Addis Abeba-i rádiótól is kaptak hangfelvételeket. Az útról hozott 14 tekercsnyi film a Zenetudományi Intézet tulajdona, annak filmtárában található.⁴⁶ Az útról,

42 <http://systems.zti.hu/br/hu>, utolsó megtekintés: 2021. 10. 07.

43 Útjukról, tapasztalataikról több publikációban beszámoltak. A cikkek megtalálhatók a bemutatott honlapon. Összesítette Pálóczy 2012: 95–97.

44 NM Mg 95–124.

45 ZTL_Mg02528–02547.

46 ZTL_Ft.559–572.

a helyi életmódról, táncokról, zenészekről készült több mint ezer fotót Martin György neve alatt a Zenetudományi Intézet fotótárában helyezték el, a Néprajzi Múzeum fotótárába pedig Sárosi Bálint adott be fényképeket.⁴⁷ A gyűjtőút során beszerzett helyi hangszereket a Néprajzi Múzeum Regionális Gyűjteményének Afrika-gyűjteményében helyezték el; átadóként Martin György nevét tüntették fel. Ezek között szerepel egy dob (*kebero*), két darab egyhúros népi fidula (*masinko*), négy peremfurulya (*washint*) és egy népi líra (*kirar*).⁴⁸

2019-ben a Zenetudományi Intézet a saját anyagát, annak digitalizálása és feldolgozása után, a Polyphony Project által fejlesztett internetes platformon tette közzé.⁴⁹ Tekintettel a gyűjtés nemzetközi jelentőségére, az UNESCO Magyar Nemzeti Bizottsága szervezésében, a magyar állam költségén a teljes gyűjtést digitális formában átadták az etiópoknak. Bár a Néprajzi Múzeum saját etióp anyagát több kiállításon is bemutatta,⁵⁰ sőt a hangzóanyag néhány dallamát audio-CD-n is megjelentette (Pálóczy szerk. 2005: 10–12 sáv), az adatbázis készítői számára későn derült ki, hogy a múzeumban is lehetnek a gyűjtésből adatok. Természetesen, mivel ez egy online adatbázis, a kiegészítés lehetősége adott.

A Néprajzi Múzeum Hangtárának egyik nagy vállalkozása volt a Lajthacsoport 1950-es években végzett népénekgyűjtésének feldolgozása és online közzététele.⁵¹ 1963. december 5-én a csoport hagyatékát, ahogy már említettem, a Néprajzi Múzeum Népzene Osztálya vette át. Egyik feladatuk a *Dunántúli népénekek* című kiadvány anyagának bővítése volt. Tóth Margit, a csoport későbbi vezetője 1963-as jelentésében írja: „Az anyag felmérése megtörtént kiadás céljára is, mindamelllett olyan óriási mennyiségű adat került felszínre, hogy felelőtlenség lenne azt állítanom, hogy ez a közeljövőben megtörténhet.” Majd egy 1968-as jelentésében a következőket olvashatjuk: „A *Dunántúli Népénekek* c. kötet anyagával gyakorlatilag elkészültünk, de az időközben felvetődött modernebb koncepció igényéhez idomulva bizonyos átcsoportosításokat végzünk tematikai szempontból.”⁵² A kötet kiadása a mai napig nem történt meg, bár a Lajthacsoport folytatta a népénekek szisztematikus gyűjtését, kiterjesztve azt az egész ország területére, és közel kétszáz szalagnyi hangfelvételt, több száz oldalnyi jegyzőkönyvet és lejegyzést készítve. A Lajtha-csoport anya-

47 NM F 195533–195542, 195848–195852, 199080–199191

48 NM 65.110.1; NM 65.110.2.1–2; 66.52.1.1–2; NM 65.110.4–8.

49 <https://www.ethiofolk.com/hu/>, utolsó megtekintés: 2021. 10. 07.

50 *Magyar kutatók Etiópiában*, először: Néprajzi Múzeum, 2015.

51 <https://lajtha.neprajz.hu/neprajz.start.php> (Utolsó megtekintés: 2021. 10. 07).

52 NZO 1968/15

gait, majd későbbi gyűjtéseiket a Néprajzi Múzeum őrzi, digitalizálta és dolgozta fel; másolatukat a Zenetudományi Intézet is megkapta.

Egy korábbi Lajtha-kiállítással⁵³ kapcsolatos kutatásaim során mégis azzal szembesültem, hogy a népénekanyag egyes részei – jegyzetei, lejegyzőfüzetei – több intézményben, különböző helyeken vannak. Sebő Ferenc többször sürgette az anyag kiadásra való előkészítését, azonban az anyag egészét nem lehetett felmérni, mert a gyűjtés bizonyos részletei hiányoztak; sem a Hagyományok Házában lévő Lajtha-hagyatékban, sem a Néprajzi Múzeumban nem található. Sebő a Lajtha-hagyaték mintegy 800–1000 „dallamcetlijének” dallamait tisztázta.

A Néprajzi Múzeumban volt beletárolva a Tóth Margit által lejegyzett dallamok kb. 70%-a, amelyek a hangzó nélküli MSZ leltári jelöléshez tartoznak. A múzeumban található továbbá a Lajtha-csoport hangzó felvétellel rendelkező gyűjtései, valamint ezek lejegyzései is. Néhány népéneket csak később jegyeztek le, többek közt Paksa Katalin, Rajeczky Benjamin, Domokos Mária és Sárosi Bálint. Szótagszám szerinti csoportosításban megtalálható itt Erdélyi Zsuzsannának a *Dunántúli népénekek* kiadványhoz előkészített szöveganyaga is.

Nagyon régóta szeretnénk volna, hogy ez az anyag együtt látható legyen. Ennek megvalósulása több szerencsés tényező együttállásának köszönhető. Egyrészt a Hagyományok Házától megkaptuk Tóth Margit múzeumi dokumentumokat tartalmazó hagyatékát, másrészt a Zenetudományi Intézet jóvoltából betekintheztünk az ez időből származó gyűjtőfüzeteibe. A Monari adatbáziskezelő rendszer fejlesztésének köszönhetően pedig több adatbázisból különböző módokon válik csoportosíthatóvá az anyag.

A különböző forrásokból tehát megpróbáltuk rekonstruálni az 1951-től Lajtha haláláig készült gyűjtéseket.⁵⁴ Az adatbázis alapjául szolgáló Excel-táblázat jelenleg valamivel több mint háromezer rekordot tartalmaz. Itt külön jelöltük, hogy mely dallamokról rendelkezünk leírással, melyik szerepel csak a *Dunántúli népénekek* anyagában, melyik csak gyűjtőfüzetben stb. A gyűjteményi adatbázisban az intézményi együttműködéseknek köszönhetően együtt fogjuk tárolni ezeket az adatokat. Az adatbázis még nem készült el teljesen; a már beírt anyagban külön csoportosításokat szeretnénk végezni, valamint a későbbiekben kiegészítjük a Hagyományok Házától már megkapott anyaggal.

53 „Az igaz hitben végig megmaradjunk...” *Népénekkutatás az 1950-es években*, először: Néprajzi Múzeum 2012–2013.

54 A gyűjtésekről csak Berlász Melinda monográfiájában találhattunk listát (1984: 251–260).

A Hagyományok Háza publikus adatbázisában, a Folklóradatbázisban⁵⁵ nemcsak a táncházmozgalomhoz kapcsolódó intézmények és magángyűjtők népzenei felvételeit adja közre, hanem megállapodás szerint a Néprajzi Múzeum fonogramjainak egy részét és a Zenetudományi Intézet Webster-drótra rögzített gyűjtéseit is. Az adatbázis munkatársai arra töreksenek, hogy az azonos helyen és időben készült felvételek média-részleteit összefűzve minél teljesebben rekonstruálják azt az *eseményt*, amelyről a felvételek készültek.⁵⁶

NÉHÁNY KOMPLIKÁLT ESET: A NÉPMŰVELÉSI INTÉZET, ERDÉLYI ZSUZSANNA ÉS VOLLY ISTVÁN ANYAGA

Az intézmények történetéből az is kiderül, hogy a munkatársak vagy a hagyatékok intézmények közötti vándorlása miatt esetenként nagyon nehéz követni, hogy egyes dokumentumcsoportok mely intézményekben vannak, milyen a feldolgozottságuk stb. Nagyon fontos lenne azonban, hogy az azonos vagy részben azonos tartalmakkal dolgozó intézmények összehangolják és akár segítsék is egymás munkáját. Néhány problémás példán keresztül szeretném bemutatni, miért tartom fontosnak az együttműködést, a kölcsönös hozzáférés biztosítását és a párhuzamos munkák megelőzését.

A Népművelési Intézet átszervezése miatt 1958. december 5-én több kéziratot gyűjteményi egység a Néprajzi Múzeumhoz került, részben olyanok, amelyek a múzeum munkatársaival közös kutatást dokumentálnak (Forrai 2000: 618; Tasnádi 2000: 671): a népszokáskataszter, a népköltészeti szövegkataszter, a népi sportjáték kataszter, a népi gyermekjáték kataszter és a néptánc kataszter. Ez az anyag rendezve a Néprajzi Múzeum Kézirattárában található. Az intézet filmjeinek többsége a Zenetudományi Intézetbe, kisebb része a múzeum Filmtárába került.⁵⁷ A tánckataszterhez tartozó fotók a Néprajzi Múzeumban találhatók, a gyűjtésekhez tartozó fotóanyagot viszont a Zenetudományi Intézetben helyezték el.

A Népművelési Intézet népzenei gyűjteményének körülbelül tízezer kottája, támlapja – többek között Vavrincez (Olsvai) Imre, Kiss Lajos, Vargyas Lajos, Frank Oszkár, Sárosi Bálint, Békefi Antal, Domokos Pál

55 <http://folkloradatbazis.hu/fdb/index.php>, utolsó megtekintés: 2021. 10. 07.

56 <https://hagyomanyokhaza.hu/hu/mediatar/adatbazisaink/folkloradatbazis>, utolsó megtekintés: 2021. 10. 07.

57 Az átadott jegyzék: EA 9/1962–12.

Péter, Péczely Attila, Vikár László, Balla Péter, Borsai Ilona, Kerényi György gyűjtése – a múzeum Népzenei Gyűjteményébe került. Ezeket a támlapokat 1997-ben a Zenetudományi Intézet kérésére a múzeum átadta; a múzeumban maradtak viszont a hozzájuk tartozó eredeti gyűjtőfüzetek és a gyűjtésekről készült különböző mutatók.⁵⁸ Sajnos az anyag egy részét a Népművelési Intézet annak idején visszatartotta, így a zenei anyaghoz tartozó magnószalagok nem kerültek a múzeumba, és jelenleg is lappanganak.

Erdélyi Zsuzsanna (1921–2015) 1953-tól a Lajtha-csoportban tevékenykedett, majd Lajtha halála után a Néprajzi Múzeum Népzenei Osztályán folytatta a munkát. 1971-ben az MTA Néprajzi Kutatócsoport tudományos munkatársa lett; ebben az időszakban keletkezett anyagai a jelenlegi BTK Néprajztudományi Intézet Adattárában találhatóak. Felvételeiket a Zene-tudományi Intézet munkatársa segítségével digitalizálták, így ezek másolata is megtalálható az intézményben. Mindemellett saját tulajdonában is jelentős mennyiségű munkaanyaga maradt fenn; ez a hagyaték 2019 végén a Hagyományok Házába került. A hagyatékban – 526 mappába rendezve – megtalálhatóak Erdélyi Zsuzsanna tudományos munkái, gyűjtőfüzetei, imaszövegei, magyar és nemzetiségi néprajzi gyűjtéseinek anyagai és jegyzőkönyvei, valamint összesen 227 darab magnószalag és kazetta.⁵⁹ A különböző helyeken lévő anyagokról az egyes intézmények munkatársainak feltétlenül egyeztetni kellene, hogy a náluk érdeklődő kutatókat el tudják igazítani.⁶⁰

Volly István (1907–1992) zeneszerző, folklorista az 1920-as évek közepétől foglalkozott népzene gyűjtéssel; Lajtha Lászlóval való megismerkedése után a múzeumban munkatársa is lett 1939-ig. Fonográfhengereit, lejegyzéseit és néprajzi tárgyait otthonában tárolta. Ezt az anyagot 1949-ben a Néprajzi Múzeum szakértőinek véleménye alapján védetté nyilvánították.⁶¹ A múzeum munkatársa, Tóth Margit kapta az állomány leltározásának és ellenőrzésének feladatát. Listája szerint Volly fonográf-henger-gyűjteménye 157 darabot tartalmaz; ebből 140 népzenei anyag, 10 darab „meghatározandó”, további 7 pedig üres vagy csiszolt henger.

58 NGYI 11–12, 61–63, 50, 237–242.

59 <https://hagyomanyokhaza.hu/hu/hirek/20200116/archivumunkban-erdelyi-zsuzsanna-neprajzi-hagyateka>, utolsó megtekintés: 2021. 08. 25.

60 Erre utaltak a 2021. szeptember 23-án, a BTK Néprajztudományi Kutatóintézet által szervezett, Erdélyi Zsuzsannára emlékező konferencia előadásai is. A tanácskozást megnyitó Kemecki Lajos főigazgató tömör tájékoztatást adott Erdélyi Zsuzsannának a Néprajzi Múzeumban található gyűjteményeiről is.

61 A Magyar Népköztársaság Elnöki Tanácsa 13/1949 sz. törvényerejű rendelete a múzeumokról és műemlékekről.

A múzeumba az 1940-es években került be 52 fonográfhengere és 114 felvétel nélküli dallamlejegyzése.⁶² Sokáig kérdés volt, hogy ezek a hengerek beletartoznak-e a leltározott állományba, vagy Volly már korábban beadhatta a múzeumba; később sikerült kideríteni, hogy nem tartoznak a Volly lakásán őrzött gyűjteménybe. Közülük viszont 20 beletározott henger – melyeknek lejegyzésük sem volt – elveszett, és hollétükre semmilyen feljegyzés sem utalt. 1979-ben a Zenetudományi Intézetbe került Volly gyűjtéséből mintegy 81 fonográfhenger. Ezek azonban nem lettek átjátszva, és mivel volt közöttük múzeumi leltári számot viselő példány, az anyag 2018-ban visszakerült a Néprajzi Múzeumba.

Volly gyűjteményének mintegy 60 hengere az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárába került; ezeket a Zenetudományi Intézetben digitalizálták. Később ugyanebből a hagyatékból került elő Volly soha át nem játszott és a múzeumban elveszettnek hitt 20 darab leltározott hengere is.

ÖSSZEGZÉS: AZ EGYÜTTMŰKÖDÉS LEHETŐSÉGEI

A bemutatott esetek jól mutatják, hogy a három kiemelt intézmény archívumi anyagai átfedésben vannak egymással. A Néprajzi Múzeum Hangtárában főleg a népzene kutatás legkorábbi dokumentumait őrzik: kevés kivétellel itt vannak a fonográfhengerek, a Patria-felvételek, a Lajtha-utód-csoport több száz órányi hangzóanyaga, a múzeumhoz kapcsolódó kutatók későbbi felvételei, valamint az önkéntes gyűjtőpályázatokra beérkezett több száz órányi felvétel.⁶³ A múzeum filmtára több mint 250 kész filmet őriz, amelyek a múzeum honlapján digitalizálva elérhetők.⁶⁴

A jelenlegi Zenetudományi Intézet Népzene- és Néptáncutató Osztály és Archívuma már az 1960-as évekre az egyik legjelentősebb zenei archívummá vált, ma pedig megközelítőleg 15 000 órányi hangfelvételt őriz.⁶⁵ Itt található Európa egyik legnagyobb néptáncgyűjteménye is, melynek digitalizálása folyamatosan készül, közreadása pedig a Néptánc Tudástár adatbázisban példaértékű.⁶⁶

62 NM H 4261–4304, NM H 4362–4371.

63 <https://gyujtemeny.neprajz.hu/neprajz.06.12.php?bm=2&kv=850891>, utolsó megtekintés: 2021. 10. 07.

64 <https://gyujtemeny.neprajz.hu/neprajz.06.13.php?bm=2&kv=856192>, utolsó megtekintés: 2021. 10. 07.

65 A hangfelvételek jelentős része adatbázisukban kereshető: <https://zti.hungaricana.hu/hu/>, utolsó megtekintés: 2021. 10. 07.

66 http://db.zti.hu/neptanc_tudastar/, utolsó megtekintés: 2021. 10. 07.

A Hagyományok Háza Folklórdokumentációs Könyvtára és Archívuma a Néptáncosok Szakmai Háza anyagának örököse, számos hagyaték őrzője, illetve a magángyűjtők folyamatosan érkező felvételeinek gondozója. Jelenleg több ezer órányi eredeti hang- és filmanyaggal, több tízezer oldalnyi kézirat- és kottatárral, gazdag néprajzi könyvtárral, valamint gondosan feldolgozott tartalmakat közreadó online adatbázissal rendelkezik.

Az intézmények archív anyagában nem csak azért van átfedés, mert munkatársaik közös kutatásokban vettek részt, vagy több intézményben is dolgoztak. A digitalizálás kezdeteinél előfordult, hogy a kutató maga vitte át anyagát egyik intézményből a másikba, ha ott esetleg gyorsabban digitalizálták. Biztonsági szempontból kifejezetten öröndetes, ha egy-egy felbecsülhetetlen értékű felvétel több helyen is elérhető. Az általam említett példák azonban arra is felhívják a figyelmet, hogy az egyes részhangyatekok felkutatása, összerendezése néha többéves munkát igényel. Mégis van arra példa, hogy több intézmény egymástól függetlenül digitalizálja, illetve dolgozza fel ugyanazt az anyagot.

Az együttműködést jelentősen előmozdítja, hogy vannak kutatók, akik több intézményben is helyállnak, így nekik bővebb rálátásuk van az intézmények gyűjteményeire, és személyes kapcsolataik is segítik a munkát. Az intézményközi kapcsolatok egyik leghatékonyabb elősegítője az utóbbi két évtizedben Pávai István volt, Németh István pedig elsősorban a digitalizálás kapcsán látott rá a különböző gyűjteményi anyagok igen széles körére.

Úgy gondolom, intézményeink fontos feladata a tervszerű együttműködés. Fontos, hogy az intézményekbe kerülő kutatók ismerjék a többi gyűjtemény anyagát is. Együttműködési keretmegállapodás többször létrejött már egyes intézmények között, de ezek csak általános területekről szólnak – általában az anyagok közreadása vagy közös kiállítások szervezése mentén –, és legtöbbször egymás anyagainak kölcsönös felhasználásában realizálódnak, a munkák előre tervezésében nem. Ma, amikor a közreadás főleg digitálisan, online történik, lehetséges lenne több közös projektet tervezni, illetve egymás munkáiba becsatlakozni. Közép- és felsőfokú népzeneoktatók többször vittek már diákokat a gyűjteményekbe, hogy megismerjék a népzenei archívumokat, de ez eddig csak esetleges volt. A mi felelősségünk, hogy gyűjteményeinket megismertessük, és tudásunkat átadjuk nem csupán egymásnak, hanem a jövő kutatóinak is.

Irodalom

- Berlász Melinda. 1984. *Lajtha László*. Budapest: Akadémiai Kiadó [A Múlt Magyar Tudósai].
- Bolya Mátyás. 2020. *Információelmélet és népzene kutatás*. Budapest: L'Harmattan.
- Erdélyi János. 1846. *Népdalok és mondák* [I]. Pest: Beimel József [Magyar Népköltési Gyűjtemény].
- . 1847. *Népdalok és mondák*, Második kötet. Pest: Magyar Mihály [Magyar Népköltési Gyűjtemény].
- . 1848. *Népdalok és mondák*, Harmadik kötet. Pest: Beimel József [Magyar Népköltési Gyűjtemény].
- Dobszay László – Szendrei Janka. 1988. *A magyar népdaltípusok katalógusa stílusok szerint rendezve* I. Budapest: ZTI.
- Forrai Ibolya. 2000. „Kéziratgyűjtemény”. In *A Néprajzi Múzeum gyűjteményei*, főszerk. Fejős Zoltán, 611–648. Budapest: Néprajzi Múzeum.
- Földiák András. 1996. „A Magyar Művelődési Intézet ötven évének öt korszakáról”. *Szín* 1/2: 2–7.
- Halász Péter. 2006. „Hatvanéves a Magyar Művelődési Intézet”. *Szín* 11: 22–26.
- Kemecsi Lajos 2019 „Jankó János és a Néprajzi Múzeum”. *Néprajzi Értesítő* 100: 43–75.
- Kósa László. 2001. *A magyar néprajz tudománytörténete*. Budapest: Osiris.
- Paksa Katalin. 1988. *Magyar népzene kutatás a 19. században*. Budapest: ZTI.
- Paládi-Kovács Attila. 2015. „Erdélyi János és a Magyar Tudós Társaság/Tudományos Akadémia.” In *Aranykapu: Tanulmányok Pozsony Ferenc tiszteletére*, szerk. Jakab Albert Zsolt, Kinda István, 37–44. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, Szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeum, Székely Nemzeti Múzeum.
- Pálóczy Krisztina szerk. 2005. *Síppal, dobbal, didzseridúval... Kutatók a Kárpát-medencén túl*. Audio-CD. Budapest: Néprajzi Múzeum.
- . 2012. „Egzoitikus” hangszerek és zene Magyarországon: magyar kutatók a Kárpát-medencén túl. PhD disszertáció, University of Jyväskylä.
- . 2013. „A Lajtha-csoport és a Néprajzi Múzeum Népzene Osztályának fénykora”. *Ethnographia* 124/4: 545–563.
- Pávai István. 2000. „Népzenei gyűjtemény”. In *A Néprajzi Múzeum gyűjteményei*, főszerk. Fejős Zoltán, 813–851. Budapest: Néprajzi Múzeum.
- Richter Pál. 2014. „Analog felvétel – digitális adat. A Zenetudományi Intézet Népzenei és Néptánc Archívuma”. In *Zenetudományi dolgozatok 1978–2012*, szerk. Kiss Gábor, 177–194. Budapest: ZTI.
- Sebő Ferenc. 2007. „A Népművészeti Intézettől a Hagyományok Házáig”. *Szín* 12/6: 19–21.
- Sebő Ferenc szerk. 2001. *Pátria. Magyar népzenei gramofonfelvételek*. CD-ROM, FA-500-3. Budapest: Fonó Records.
- . 2010a. *Patria. Magyar néprajzi felvételek 1937–1942. A felvételek története és a kiadás dokumentumai*. CD-melléklettel. Budapest: Hagyományok Háza.

- . 2010b. *Patria. Magyar népzenei felvételek 1936–1963. A teljes gyűjtemény dokumentációja és a lemezkísérő mellékletek hasonmásai*. DVD-melléklettel. Budapest: Hagyományok Háza.
- Tallián Tibor. 2003. „A népzene- és néptánc kutatás intézményei a Magyar Tudományos Akadémián – az MTA Népzene kutató Csoport ötven éve”. In *Zenetudományi dolgozatok 2003. Tanulmányok az MTA Népzene kutató Csoport megalakulásának 50. évfordulójára*, I/ 3–7, szerk: Richter Pál és Rudasné Bajcsay Márta. Budapest: ZTI.
- Tasnádi Zsuzsanna. 2000. „Rajz- és festménygyűjtemény, nyomtatványgyűjtemény”. In *A Néprajzi Múzeum gyűjteményei*, főszerk. Fejős Zoltán, 667–696. Budapest: Néprajzi Múzeum.
- Vargyas Lajos. 1993. *Kerítésen kívül. Emlékek életemből*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Vargyas Lajos – Rajeczky Benjamin. 1953. „Zenetudományi munka a Néprajzi Múzeum Népzenei Osztályán”. *Új Zenei Szemle* 4/4: 23–26.
- Voigt Vilmos. 1999. „A magyar népdal felfedezése”. *Honismeret* 27/1: 52–56.

A HITELESSÉG KÉRDÉSE A NÉPZENEKUTATÁSBAN

Hitelesség vizsgálatáról, meghatározásáról jól körülírt, azonosított fogalmak, általános objektumok, tárgyak, alkotások, folyamatok esetében beszélhetünk. A népzene kutatást mint összetett szót tekintve figyelembe kell veyük egyrészt, hogy magának a kutatási folyamatnak több fázisa van, amelyeknél egyenként, külön-külön, különböző kritériumok és szempontok alapján vizsgálható a hitelesség. Másrészt, hogy a kutatás tárgyát jelentő népzene fogalmi meghatározása, azaz, hogy mit is értünk népzene alatt, nagyban befolyásolja ezeket a kritériumokat és szempontokat. A magyar és a kelet-közép-európai kutatások alapján térségünkben népzene alatt viszonylag zárt, hagyományos kultúrában élő közösségek használati zenéjét értjük, amely részben a közösségek variálól tevékenysége révén születő, a közösségben szájhagyományosan továbböröklődő, variánsokban létező énekelt és hangszeres dallamok, darabok összessége.¹

1 Bartók meghatározása szerint: „A *falusi népzene*, más szóval a *parasztzene* viszont ez volna a legmegfelelőbb általános meghatározás: Tágabb értelemben vett parasztnének nevezzük mindazokat a dallamokat, amelyek valamely nép parasztsztyáiban el vannak terjedve, vagy valaha el voltak terjedve, és amelyek a parasztné zenei érzésének ösztönszerű kifejezői. [...] *Szűkebb értelemben vett parasztnének* azokat a dallamokat nevezhetjük, amelyek egy vagy több egységes stílushoz tartoznak, más szóval: egyforma karakterű és szerkezetű dallamok tömege szolgáltatja a szűkebb értelemben vett parasztnét” (BBÍ 1: 138–139). Kodálynak tágabb értelmű népzene fogalma volt, miután a kutatómunkába a történeti forrásokat is bevonta: „Természetesen bele kell vonnunk az összehasonlításba az *egész* élő és írott hagyomány anyagát, az egyházat is” (Kodály [1933] 1982: 229). Ugyanakkor még 1936-ban, *A magyar népzene* című átfogó tanulmányában is ezt írta: „Mi a népdal? Erre a kérdésre kielégítő választ adni eddig senki sem tudott” (Kodály [1937] 1984: 14). Vargyas Lajos meghatározása: a közösségek hagyományos variálól tevékenységéből születő és szájhagyományban továbbélő zene. Általában azoknak a népeknek zenéje, amelyek még nem jutottak el az írásbeliséghez,

Miután a népzene létezési körülményei csak a hagyományos kultúra teljességében értelmezhetők, csatlakozási pontjai e kultúra egészével vannak, ezért hitelességi vizsgálatai részben közvetlenek, zenei vonatkozásúak, részben közvetetten kapcsolódnak csak hozzá, és a kulturális környezetet érintik. Ennek megfelelően a népzene kutatásban alapvetően kétféle hitelességről beszélünk: zeneiről (értsd: népzeneiről) és néprajziról. Szempontrendszerük, kritériumaik természetesen összefüggnek, sokszor egymással átfedésben is vannak.

Gyakran idézzük: Bartók az ideális népzene gyűjtőt valóságos polihisztornak írja le.² Ez fokozattan, még inkább igaz a népzene kutatóra, és ennek megfelelően a népzene kutatásban sokféleképpen határozhatjuk meg és vizsgálhatjuk a hitelességet, amit a különböző forráskritikai vizsgálatok hivatottak feltárni. Forráskritikai elemzés alá vehetjük magának a gyűjtésnek a körülményeit, az előadót (az adatközlőt), az előadást, a repertoárt, magát a zenei anyagot, a gyűjtött anyag feldolgozását, a lejegyzést, a közreadást, azaz mindent, ami a kutatás folyamatának része, vagy ahhoz közvetlenül, illetve közvetve tartozik. A kutatás minden egyes mozzanatában meg kell tudjon felelni a hitelesség követelményének, ami egyrészt függvénye a kutató tudásának, tapasztalatának, másrészt a kutatás tárgyának, általánosan a népzenei anyag minőségének, életkörülményeinek.

Már a népzene fogalmának szűkebb vagy tágabb értelmezése egyaránt különbséget okoz a zenei és a néprajzi hitelességben. Bartókhhoz képest Kodály tágabban értelmezte a népzene fogalmát, miután a szájhagyományos repertoár mellé az írott hagyományt, a történeti forrásokat is bevonta a kutatásba, és ennek következtében vizsgálta az egyházi dallamokat is. Bartók ez utóbbtól, mint eredendően nyugati műzenei alkotásoktól merően elzárkózott. Pedig a népszokások többsége, főként a kalendárisoké

valamint az írásos kultúrájú népeken belül azon társadalmi csoportoké, amelyek írás-talan kultúrában élnek, s az írásos kultúrával csak laza kapcsolatban állnak (Vargyas 1984: 619).

- 2 „Hiszen az ideális népzene gyűjtő valóságos polihisztor kell hogy legyen. Nyelvi és fonetikai tudásra van szüksége, hogy a tájkiejtés legapróbb árnyalatait észrevehesse és lejegyezhesse; koreográfusnak kell lennie, hogy a népi zene és tánc közötti kapcsolatokat pontosan leírhasssa; általános folklór-ismeretek teszik csak lehetővé, hogy a gyűjtő a népzene és a népszokások összefüggését a legapróbb részletekig megállapíthassa; szociológusnak kell lennie, hogy a falu kollektív életét meg-megzavaró változásoknak a népzeneire gyakorolt hatását ellenőrizni tudja. Ha végső következtetéseket akar levonni, történeti, elsősorban településtörténeti ismeretekre van szüksége; ha más nyelvű népek népzenei anyagát akarja összehasonlítani a maga országbelijével, idegen nyelveket kell megtanulnia. És mindezen felül elengedhetetlen követelmény, hogy jó hallású, jó megfigyelésű zenész legyen” (BBÍ 3: 276).

kapcsolódik a valláshoz, és a népénekek közül számos teljes mértékben a falusi közösség szájhagyományos kultúrájának részét képezi. Néprajzilag tehát minden szempontból hitelesnek kell tekintenünk, ha a falusi közösség egy tagja ilyen énekeket szólaltat meg, de a bartóki értelmezés szerint ze-neileg nem voltak azok, nem számítottak a népzene korpuszába tartozónak.

Kodály tágabb értelmű népzenefogalma értelemszerűen a hitelességi kritériumok számát is gyarapítja, valamint a kritériumok közötti hangsúlyok is eltolódnak. Azáltal, hogy Kodály a történeti források és énekkészlet, többek között a népénekek vizsgálatát is bevonta a népzene kutatásba, a bartóki „eredet”-központú népzene–parasztszene fogalmat elmozdította a „használatot”, a „használat minőségét” hangsúlyozó értelmezés irányába.³ Az eredettel szemben fontosabb tehát, hogy egy dallamot a zártabb közösségen belül kellően hosszú időn át használták-e, azaz hozzáidomult-e a dallam az adott közösség zenei hagyományához, annak részévé vált-e, más szóval *folklorizálódott-e*, vagy sem. A folklorizálódás folyamatának alapvető feltétele a hosszabb (általában több nemzedéken át történő) szájhagyományos használat. Ugyanakkor a népénekek közösségen belüli elterjedését befolyásolta, befolyásolja a templomi gyakorlat: egy általánosan használatba került énekeskönyv hatására a szájhagyománytól függetlenül a repertoár részévé válhat egy dallam. Egy-egy adat hitelességének vizsgálatánál figyelemmel kell lenni a 19–20. századi énekeskönyvek szélesebb körben való általános használatából adódó esetekre, nevezetesen az énekeskönyvek alapján a templomi gyakorlatban való vissza-, illetve újratanulásra és ezzel szemben a néphagyományban való beágyazottságra visszavezethető dallamhasználatok különbözőségére. Az első esetben az énekeskönyv szerkesztőjének, összeállítójának, a második esetben akár több évszázadra visszanyúló, folyamatos hagyománynak köszönhető egy dallam használata. Az egyiknél az énekeskönyvek elterjedtsége, szerkesztőik filológiai felkészültsége, irányultsága és a kántorok egyéni ízlése, a másiknál a közösség ízlése, hagyományainak sokfélesége és erőssége játssza a döntő szerepet. Az egyikben folklorizálódásnak nincs nyoma, a másikban viszont igen, ami általában a változatok gazdagságában nyilvánul meg. A két eset mint határpontok között, a folklorizálódás fokától függően, számos átmenet is megfigyelhető.

3 „...a parasztosztály kultúrtermékeinek keletkezési módja [...] teljesen elüt más osztályok kultúrtermékeinek keletkezési módjától. Természeti produktumnak tekinthetők ezek a termékek, mert a számunkra legjellemzőbb sajátosság létrejötté [...] csakis lelki közösségben élő nagy tömegeknek egyféle irányban működő ösztönszerű variálókészségével magyarázható. Ez a variálókészség pedig nem más, mint valamilyen természeti erő” (BBÍ 3: 354).

A vallásos és egyházi használatú repertoárhoz hasonlóan következetesen került Bartók, hogy olyan emberektől rögzítsen népzenei adatot, akik nem számítottak a közösség autochton tagjának, azaz néprajzilag hitelesnek. Hiába tudhatott esetleg egy tanító, vagy más, a faluban élő, de tanult személy zenei szempontból hiteles dallamokat a közösség repertoárjából, társadalmi szerepe, létformája, iskolázottsága révén erőteljes külső hatások befolyásolták tudását, és az esetlegesen szájhagyományban gyökerező tudásrétege keveredett a tanulttal, az írásos ismeretekből szerzettekkel. Bartók helyesen ismerte fel, hogy az ilyen adatközlőktől felgyűjtött adatok, főleg egy új, a népzenei hagyomány szempontjából ismeretlen helyen történő gyűjtésnél a lokális repertoár meghatározásában téves eredményekre vezethetnek. A városi cigányzenészekkel szerzett tapasztalatai és a róluk alkotott nem igazán kedvező véleménye alapján sajnos a falusi cigány zenészekről ugyanígy távol tartotta magát, még egyszerű cigány embertől is alig gyűjtött. Igaz, román környezetben megtapasztalta, hogy a falusi cigányok mégiscsak másképp muzsikálnak, mint városi társaik, és a későbbiekben e jelenséget már magyar falvakra is általánosította:

„maga a *cigányelőadás* sem egységes karakterű. A legegyszerűbb falusi cigánymuzsikás egészen másképp muzsikál, mint a városi cigánybandások. Pl. Máramaros szegényes oláh falvaiban a muzsikálás idők folyamán a paraszt-dudások kezéből cigánykézbe került. Ezeknek a cigányoknak a legtöbbje hamisítatlanul paraszti módon hegedüli a dudásoktól örökölt repertoárt, itt bizony nincs sem bővített szekundlépés, sem ritmutorzítás. Biharban a cigányhegedűsök szakasztott ugyanolyan egyszerűen muzsikálnak, mint oláh parasztkollégáik; ugyanezt tapasztaljuk félreeső magyar falvakban is” (BBÍ 3: 355).

A cigányokkal kapcsolatban elsődlegesen az előadásmód és az általuk játszott repertoár vegyes tartalma kérdőjelezte meg Bartók számára mind a zenei, mind a néprajzi hitelességet.

Igaz, ha ez utóbbit szigorú következetességgel számonkérnénk a népzene gyűjtéseken, akkor a Zenetudományi Intézet népzenei gyűjteményének nagyobb részét néprajzilag nem tarthatjuk hitelesnek. Főként a hangfelvételek készítésének hőskorában, a fonográffal készített felvételek esetében kellett a megszokotthoz képest sokkal kényelmetlenebb testtartásban énekelni, ráadásul az akkor még ördögös csodának tartott felvevő készülék a hatalmas tölcsérével csak fokozhatta az adatközlők idegenkedését, feszengését, szorongását (1. kép).



1. kép
Szűrös férfiak
énekelnek
Lajtha László
fonográfjába.
Kisgyőr (Borsod),
1929. Fotó:
Gönyey Sándor
(NM F 60297)

Önmagában már a városi ember előtti, úgymond parancsszóra való éneklés, de pusztán a gyűjtő megjelenése, mint „zavaró” külső tényező kizárja a tökéletes néprajzi hitelességet. Nem véletlenül, és nyilván gyűjtési tapasztalataik alapján, állította Bartók és Kodály, hogy a népzene anyanyelvi szintű elsajátításához, a népzene igazi megismeréséhez csak a hosszabb helyszínen tartózkodás vezethet el. Akkor tud csak teljességében megmutatkozni, ha nem külső tényezőként, nem idegen testként, hanem a közösség által valamennyire elfogadottan, a közösség részeként, személyes ismerősként vagyunk jelen, és így igyekszünk tudományos kutatásunkat is végezni.⁴ A népzene kutatásban a forráskritikát csak a helység vagy a kistáj, a közösség, a nyelv, az előadók, a repertoár, az előadásmódok, a szokások, a táncok, jelenségek stb. aprólékos feltárása, majd biztos ismerete, az átfogó szakmai tudás teszi lehetővé. Csak így adhatunk a leginkább hitelesen számot zenei hagyományokról, magáról a népzeneről.

4 „[...] akkor lehet csak igazán intenzív a parasztzene hatása valakire, ha az illető a parasztzenét ott, a helyszínen, a parasztokkal közösségben átélhette” (Bartók 1931). „Nem elég tudós módra, anyaggyűjtésszerűen »megismerni« az anyagot, [...] Emberileg is részesévé kell válni a hagyománynak s ezzel egy embercsoport lelki életének. Csak így jutunk hozzá ahhoz, ami másképp nem adható át, mint élő lényről élő lényre, szemtől szembe való találkozással. [...] a magyar zenetörténésznek előbb folkloristának is kell lennie. Írott emlékeinkkel nem tud mit kezdeni, ha nem ismeri a népzenei hagyományt személyes tapasztalatból. Ez az ismeret nem szerezhető meg hosszabb-rövidebb falun lakás nélkül” (Kodály 1933: 232).

A kutatási folyamat egyes fázisainak forráskritikájával viszonylag bő-
sleges szakirodalom foglalkozik, kezdve Bartóknak a gyűjtésre vonatkozó
módszertani tanulmányával („Miért és hogyan gyűjtünk népzene-
t”), Kodálynak a népdalrögzítés hitelességéről írt gondolataival a hátrahagyott
írásaiban, vagy Pávai Istvánnak a vonószenekari gyakorlatra, a harmoni-
zálásra vonatkozó szempontjaival, egészen a hiteles közreadás, a hiteles
dallamalakok kérdéséig.⁵ Azt gondolhatnánk, hogy az utóbbi évtizedekben
a magyarországi táncmuzikológia elterjedésével, a népzene más közeg-

- 5 „Nem nagyon ajánlatos idegenbe vetődött falusiaktól, pl. fővárosba került cselédektől, házalóktól, hadifoglyoktól gyűjtenünk. Otthonuktól elszakadt emberek annyira kies-
hetnek otthonuk zenei közösségéből, hogy még előadásuk is megváltozik. [...] A mai
népzene-kutatás már mellőzhetetlen föltételnek tekinti a fonográffal vagy gramofonnal
való gyűjtést. Tudományos szempontból tulajdonképpen csak az igazán hiteles anyag,
amiről fölvétel is készült. [...] Tehát: ne gyűjtünk olyan dallamot, amit csak egyetlen-
egy falubeli tud, ha kiderül, vagy föltehető, hogy azt valahonnan idegenből, elsősorban
városból hozta haza. Természetesen nem fogunk iskolában vagy rádióból tanult da-
lokot gyűjteni, mert az ilyeneket külső beavatkozás ojtotta a falu életébe. Minden
egyebet minden egyes faluban – elvben legalábbis – össze kellene gyűjteni” (Bartók
1936: 278, 279, 280). Kodály megközelítésében a népdal tipikus, lényegi alakja a fontos.
Különösen a kezdeti időszakban voltak komoly kételyei a fonográf használatával kap-
csolatban. Bartóknak 1907-ben ezt írta: „...tudja, hogy sokat [népzenei adatot] azért
nem használhatni éppen, mert fonográfba énekelték. Velem is többször megesett, hogy
a fonográfba hibásan énekelték be, aminek az igazi formáját többszöri hallás után
följegyeztem... Szóval kötve hiszek a fonográf-nak” (Dille 1970: 136). Tíz évvel később
így vetette papírra kételyeit: „Fonográf-felvétel egyenlő pillanatfelvétel. A fonográf-
felvételen sokszor nem lehet elmenni. Ha zenész gyűjt: többször hallja [a dallamot],
a fonográf [csak] egyszer, hibák, véletlen tévedések. Csak egy módon pótolja a zenészt:
egy és ugyanazon dallam sokszori, különböző felvétele. De lehetetlen a henger-pazar-
lás” (előadás-tervezet 1916/17-ből, Kodály 1993: 167). Pávai István hat szempont figye-
lembevételét javasolja a népi harmonizálás, illetve népi többszólamúság helyes értel-
mezéséhez: „1. a vizsgálandó zenei anyag hitelessége; 2. a zenei folyamat egyes
pontjain alkalmazott harmonizálási elvek; 3. a harmóniát biztosító kísérőhangszerek
technikai korlátai és lehetőségei; 4. a dallamot megszólaltató hangszerjátékos ismét-
lési és dallamváltási szándékainak követése a kísérőhangszerek által; 5. az adott
műfajhoz (táncműfajhoz) hagyományosan alkalmazott kísérőritmus-formulák és az
ezekkel összefüggő tempókeret hatása a harmóniára (a primás és a kíséret metakom-
munikációja); 6. a dallam stílusa, karaktere, tipológiai sajátosságai” (2012: 334). Zene-
ileg hiteles anyagnak pedig azt nevezi, „amelynek harmóniai megoldásait egy tapaszt-
alt, hangszeres tudás a hagyományból örökölt, jó képességű falusi népzene-sz utólag
visszahallgatva helyeseknek ítéli, az improvizációból származó eltérő variánsokra
pedig azt mondja, hogy »így is lehet«. Ezzel szemben az alkalmazott harmonizálási
módszertől eltérő hangzatokat téveseknek tartja, azzal együtt, hogy szerinte »nekik«
(vagyis a táncosoknak, a mulatság résztvevőinek) így is jó, mintegy igazolván ezzel
a zeneileg téves megoldások néprajzi hitelességét” (Pávai 2012: 335).

be való átemelésével és más környezetben, kontextusban való előadásával a hitelesség és a forráskritika kérdései még hangsúlyosabban jelennek meg. Azonban inkább hiányuk tapasztalható, és mind az előadó zenészek, mind a hallgatóság körében a könnyűzenei piac által teremtett „világzenei” káosz, amelynek részben a tudatlanság, részben a tehetség csekély volta, részben pedig a kőkemény üzlet az oka.

ESETTANULMÁNYOK A FORRÁSKRITIKA ALKALMAZÁSÁRA A HITELESSÉG MEGÁLLAPÍTÁSÁBAN

Három példánk a gyűjtött népzenei adatokkal kapcsolatos forráskritika alkalmazásának más-más és egyúttal tartalmában is különböző eseteit mutatja. Az elsőben feltehetően külső hatásra bekerült, illetve a hagyományban már megkopott énekek szövegében az adatközlők által meg nem értett vagy félreértett szó használata, a másodikban valószínűleg írott forrásból betanult dallamalak, a harmadikban pedig újabb kori divathulám révén a hagyományos repertoárba bekerült idegen dallamok vetnek fel hitelességi kérdéseket, és követelik meg a forráskritikai vizsgálatot.

1.

Egyazon moldvai énekestől felvett két dallamban is előfordul egy magyarból torzult kifejezés, amelynek értelmét nem tudja az énekes pontosan, és ezért egy hangzásában ahhoz hasonló román szóval azonosítja, illetve helyettesíti (1–2. kotta⁶). Így alakul át a magyar *huszár* a román *ursar* (‘medveidomár, medvetáncoltató’ < *urs* ‘medve’) szóvá. Az első példa új stílusú dallamának szövegében a „katonaló” jelzője nem egyértelmű: „uszár” vagy „urszár”. A második példa felvételén jobban hallatszik a kifejezés, amelyre rá is kérdez a gyűjtő, Pávai István: „milyen az az urszár katona? Mit jelent, milyen katona? – Urszár? [...] nem kérdeztem” – hangzik a felelet, azaz az énekes nem tudja mit jelent, hiszen ha tudná, akkor nyilván huszárt énekelt volna. „Magyarország szegén/szélín...” szöveggel csak Külsőrekecsinből és Lészpedről vannak a típusról adatok a Zenetu-

6 1. kotta: ZTL_DAT_00114A_00-14-00, az 5. versszak szövegével (00-15-43). Gyűjtötte Pávai István, Richter Pál, Külsőrekecsin (Moldva), 1996. július 12. Előadó: Balán Mária (1949), lejegyezte: Richter Pál.

2. kotta: ZTL_DAT_00114A_00-20-50, a 2. versszak szövegével (időkód: 00-21-18). Gyűjtötte Pávai István, Richter Pál, Külsőrekecsin (Moldva), 1996. július 12. Előadó: Balán Mária (1949), lejegyezte: Richter Pál.

1-2. kotta



Mert az ö - csém nem ka - to - ná - nak va - ló,



Súgy meg - rúg - ja az u(r) - szár ka - to - na ló,



Súgy meg - rúg - ja, i - ja - jaj, el - tö - ri a jobb - kar - ját,



Nem lesz mi - vel meg - ö - lel - je a ró - zsá - ját.

Ma - gyar - or - szág sze - gén fel - nőtt egy al - ma - fa,
Az a - latt meg - nyug - szik két ur - szár ka - to - na.csak - ros e vi - rág - ja, é - des ez al - má - ja.
Az a - latt meg - nyug - szik két ur - szár ka - to - na.

dományi Intézet népzenei gyűjteményében. Néhány lészpedi adatot leszámítva minden felvételen *urszárnak* mondják a huszárt. Az új stílusú dallam valószínűleg az 1950-es években néhány évig tartó magyar oktatásnak, a székely tanítóknak köszönhetően terjedt el néhány faluban. A második példa viszont tősgyökeres moldvai dallam, csak Moldvából adatolható, többféle szöveggel, több településről is gyűjtötték, típuszáma 16.204.0/0. A lejegyzésekben, a támlapokon hol a tényleges jelentésének megfelelően huszárnak, hol *uszárnak* vagy *országnak* hallották és írták le a kifejezést.

2.

Lajtha László a második világháború után a Nyugat-Dunántúlon kezdte újból a gyűjtést. Nyilatkozata szerint az Erdélyben gyakori szöveg nélküli táncdallamok megfelelői ott is felbukkantak. Lajtha első múzeumi fő-

nőke elméletére emlékezve⁷ az osztrák határ mentén végighúzódo magyarságban a nyugati székelységet látta. Több kiváló zenésztől gyűjtött, de mind közül a legtöbbre a Tendl családot tartotta (2. kép):

„Az első adatokat, amelyek arra készítettek, hogy a Dunántúl e részén maradjak, egy kitűnő cimbalmossal való találkozásom szolgáltatta. Ő a cimbalmos-prímás. Hosszú gyűjtő-pályám során kevés hasonló virtuóz hangszer-tudású és remek memóriájú cigánnyal találkoztam. [...] németes a neve: Tendl Pál” (Lajtha 1962: 111).



Tendl két fiával triót alkotott. A fiúk képzett, akadémiát végzett zenészek voltak, így nyilván tanultak magyar zenetörténetet, valamint ismerhettek olyan kiadványokat, szakirodalmat, amelyekben régi magyar táncdallamokat, énekeket közöltek. Miután észrevették, hogy Lajtha miféle dallamokat szeret hallani, valószínűleg kerestek tanulmányaik, emlékeik alapján ilyeneket. Ahogy Rajeczky Benjámin visszaemlékezett: „amikor frigezni kellett, vagy pedig egy kicsit pentatonozni kellett, az öreg Tendl ezt sürgősen megtanulta.” Amikor azután Lajtha lemezfelvételre hozta őket Budapestre, és Kodály hallotta, mérgesen csak ennyit mondott: „Nem játszanak a cigányok pentatont!”⁸

2. kép
Tendl Pál Kodály
Zoltánnal és
Lajtha Lászlóval
(Lajtha-hagyaték,
HH)

g) Egervár viadaláról való ének (1558), a nép között fennmaradt dallamváltozatával

Ti ma-gyarok, már Is-tent i - mád-já - tok És ő - né - ki nagy há-lá - kat ad - ja - tok,
Kodály erdélyi gyűjt.

Ki-fe-kü-d-tem én a ma-gas te-tő-re, El-lop-ták a kis pej-lo-vam mel-lő - lem,

Je-lős-ben Tiszán in-net kik la - koz-tok, Eg-ri vi - té-zek-nek sok jót mond-ja - tok.

Ha el-lop-ták, nem vallottam nagy ká-rát. Száz dinnyéből kinyerem én az á - rát.

3. kotta
Szabolcsi 1955:
20*

7 Lajtha Kokas Kálmánnak 1963-ban adott nyilatkozatában beszélt Sebestyén Gyula elméletéről (Lajtha [1963] 1992: 301–302).

8 Sebő Ferenc interjúja Rajeczky Benjáminnal Lajtha Lászlóról (hangfelvétel, magánygyűjtémény), az idézett részletek nyomtatásban megjelentek: Pávai István szerk. 2009: 43–44.

A Tendl-trió előadásában Lajtha hangfelvételt készített a Tinódi *Cronicájában* (Kolozsvár, 1554) az Egervár viadaláról szóló dallamról is (3. *kotta*), „menyasszonytánc” címmel.⁹ A felvételen Tendl hangról hangra a *Cronicában* megjelent kotta szerint játssza a dallamot, ami erősen megkérdőjelezi, hogy a hagyományos repertoár részeként tanulta volna. Ha valóban folklorizálódott dallamról lenne szó, akkor az évszázados szóbeli hagyományozódásnak nyomot kellett volna hagynia rajta, ahogy a Szabolcsi könyvében közölt, Kodály gyűjtötte erdélyi adat (3. *kotta*) vagy az ugyanerre a dallamra visszavezethető gyimesi lassú magyaros dallam is mutatja (Vargyas 2002: 0265 sz.). A kérdés megnyugtató eldöntéséhez ettől függetlenül további forráskritikai vizsgálatot kell végezni, miután Lajthánál több helyről is vannak – igaz, csak szövegesen feljegyzett – adatok a dallam lakodalmi táncként való használatáról (3. *kép*).

3.

Mivel a revival-mozgalom képviselői sok esetben nem képzett zenészek, és főként nem etnomuzikológusok, nemegyszer megtörténik, hogy kritika nélkül elfogadják a hagyományörző adatközlők által megszólaltatott dallamot az adott kistérség, település hagyományos repertoárjához tartozónak, holott előfordulhat, hogy csak az utóbbi egy-két évtized divathullámaival vált ismertté az adott dallam, és az adatközlő is csak ennek révén sajátította el. Ilyen dallamokkal a táncházmozgalomban és a népzene kutatásban jól ismert palatkai zenekar előadásában is találkozhatunk. A zenekar mind a mai napig a belső mezősegi hagyomány legavatottabb közvetítőjének számít.

Hangzó példáink Pávai István 1991-ben, Magyarpalatkán készült gyűjtéséből származnak.¹⁰ Az első dallam egy, a magyar lakodalmas rockhoz hasonló stílusú „cigány” sláger, amely a média útján terjedt el 1990 után egész Romániában *Mămăliga brânzali* (‘juhtúrós puliszka’) szöveggel, majd átlépte a magyar határt is.¹¹ A dallamot hagyományos táncrendekben a záró, gyors táncok (pl. sűrű csárdás, cigánycsárdás, csingerálás) kíséretként játsszák. A második példa román műdallam a Regátból, amely zenei jellemzői alapján (motívumokat ismételve, dúrtercen vannak a zár-

9 A hangfelvétel jelzete: NM Gr 235Bc.

10 PI Mg 150, 151. Ezúton is köszönöm neki, hogy magánarchívumából kikereste ezeket a felvételeket.

11 1. hangzó példa: a palatkai banda játékában (<https://youtu.be/ZVWX3ublr6c>) (Utolsó megtekintés: 2021. november 8.) 1. videó példa: Sandu Ciorba és együttese előadásában (<https://youtu.be/IRvKKLiTWBE>); 2. videó példa: Klasz Andreas mulatós műsorrésze (<https://youtu.be/pKMvtaUTUDo>). (Utolsó megtekintés: 2021. november 8.)

latai) még az erdélyi román dallamoktól is elüt.¹² A belső-mezősségi táncrendben ritka szökösnek játszott dallamot egyébként már egy 1972-ben készült felvételen is hallhatjuk.¹³

MENYASSZONYTÁNC

(e-moll)

Gr 235. B/c

3. kép

Lajtha 2005: 250



SOPRON • 1960. I.

Tendl Vilmos tanulta kb. 10 éves korában, mikor Mihályi és Kapuvár fele járt köszöntőbe.

PERESZTEG • 1960. III.

Hódosi Károly „Rigó” primás (1900, Kőszegrendek): „*Lakodalomban menyasszonytánc.*”

KÓPHÁZA • 1960. I.

Több idős szerint menyasszonytánc. Prestits Jánosné Neubauer Mária (1899): „*Mi, horvátok ugyanazt táncoljuk, mint a magyarok. A muzsika is az, csak a szava más.*”

GYÓRSZENTMÁRTON • 1964. IX.

„Kis” Lencse Antal primás (1889, Sikátor, Veszprém vármegye): „*Ezt is ketten táncolták, kettes esztámra. Kétlépéses volt. A legény a leány kezét fogta.*”

BALOZSAMEGGYES • 1964. VI.

Bakonyi Gyula (1931): „*A Rábán túl járták, lassú menyasszonytánc ez. Éjjél körül kérték, mielőtt levetették a sleiert a koszorúval, kontyolás előtt. Ezzel a lassú táncsal búcsúzott a menyasszony leányságátul. Ezzel a táncsal járta végig mindenki. Sokáig tartott, sokszor óraszám. Tánc közben kissé lengették a menyasszonyt.*”

KONKLÚZIÓ

Hitelesség és forráskritika egymást feltételező fogalmak, a kettő nem létezhet egymás nélkül, ahogyan erre a fenti esettanulmányok is rámutatnak. Hitelességről nem beszélhetünk csak forráskritikai vizsgálatot követően, illetve megfelelő forráskritikával végzett adatgyűjtés esetében.

12 Pávai István véleménye szerint. 2. hangzó példa: román műdal a palatkai banda játékában (https://youtu.be/wF2xBD_QnSk) (Utolsó megtekintés: 2021. november 8.).

13 ZTL_AP_10175e (időkód: 01-54). Előadók: Kodoba Béla és bandája, gyűjtötte: Tímár Sándor, 1972. december. A felvétel megjelent: Richter főszerk. 2012 (MNA1_4_037 sz. felvétel).

Fordítva is igaz azonban, hogy a forráskritikának csak valamilyen szinten hiteles adat esetében van létjogosultsága, értelme és figyelembe vehető eredménye. Csak megfelelően hiteles adatokkal végezhető érdemi kutatás és felelős megszólaltatás, előadás, de még feldolgozás is. A hitelesség zsinórmértéke a kutatásnak természetes módon sajátja, de ma már érvényesülnie kell az előadóművészetben is. Csak így őrizhető meg és adható vissza a hagyományos népzene (falusi zene, parasztzene) műfaji és tájegységek szerinti gazdagsága, amelyre megőrzendő értéként kell tekintenünk. Jól láthatjuk, hogy az újkori divathullámok, a városi cigányzene, jelen korunkban pedig az ún. világzene sokkal inkább a monokultúra irányába hat még akkor is, ha népzenei elemekkel él. Az eredeti környezetéből, közösségéből kiemelt használat még a táncházmozgalomban is erodálja a hagyományos zenei kultúra stílusgazdagságát, előadási sajátosságait, egyedi jellemzőit. Erre vezethető vissza sok esetben neves népzene-kutatóink, zenészeink ellenállása az újkori folklorizmussal szemben, vagy legalábbis tartózkodó hozzáállása a mozgalomhoz. A népzenei hitelességet szem előtt tartó, abból építkező előadások, az egyre fontosabbá és nélkülözhetetlenné váló rekonstrukciók nagyban segíthetik a sokszínűség megőrzését, a repertoár frissítését, gazdagítását, ellensúlyozva a hagyományos közösség nélküli használat uniformizáló hatását.

Irodalom

- Bartók Béla. 1931. „Cigányzene? Magyar zene? – Magyar népdalok a német zeneműpiacon”. *Ethnographia* 42/2: 49–62. Gyűjteményes kiadása: BBÍ 3: 345–364.
- . 1936. *Miért és hogyan gyűjtsünk népzene-t? A zenei folklore törvénykönyve*, szerk. Molnár Antal. Budapest: Somló Béla [Népszerű Zenefüzetek 5]. Gyűjteményes kiadása: BBÍ 3: 275–290.
- Dille, Denijs. 1970. „Bartók und die Volksmusik”. In *Documenta Bartókiana* 4, szerk. Denijs Dille, 70–147. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Kodály Zoltán. [1937] 1984. *A magyar népzene*. Kilencedik kiadás. Budapest: Zeneműkiadó.
- . [1933] 1982. „Néprajz és zenetörténet”. In *Visszatekintés* II., szerk. Bónis Ferenc, 225–234. Budapest: Zeneműkiadó.
- . 1993. *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*, szerk., sajtó alá rendezte Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Lajtha László. 1962. *Dunántúli táncok és dallamok*. Budapest: Zeneműkiadó.
- . [1963] 1992. „Dr. Lajtha László”. In *Lajtha László összegyűjtött írásai* I, sajtó alá rendezte Berlász Melinda, 300–303. Budapest: Akadémiai Kiadó.

- . 2005. *Dunántúli táncok és dallamok II*, szerk. Sebő Ferenc. Budapest: Hagyományok Háza.
- Pávai István. 2012. *Az erdélyi magyar népi tánczene*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság.
- Pávai István szerk. 2009. *Lajtha László, a zenefolklorista. Egy kiállítás képei és dokumentumai*. Budapest: Hagyományok Háza.
- Richter Pál főszerk. 2012. *Magyar Népzenei Antológia. Digitális összkiadás*. DVD-ROM. Budapest: MTA BTK, FolkEurópa.
- Szabolcsi Bence. 1955. *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Vargyas Lajos. 1984. „Népzene”. In *Brockhaus–Riemann Zenei Lexikon*, szerk. Boronkay Antal, II. kötet, 619–620. Budapest: Zeneműkiadó.
- . [1981] 2002. *A magyarság népzeneje*, szerk. Paksa Katalin. Budapest: Planétás.

Népzene és zenetörténet

A DUDA HANGSZERTÍPUS TÖRTÉNETÉNEK FORRÁSKRITIKAI ELEMZÉSE

(A duda mint hungarikum)

A népzene és főleg a népi hangszerek kutatásának korábban kevésbé tárgyalt, ám elmaradhatatlan részei a hangszertörténeti (organológiai) vizsgálatok. A témakör fontosságát és aktualitását az is jelzi, hogy a „tárogató” és a „cimbalom” (valójában a billentyűs, szimpla nádnyelves tárogató és a pedálcimbalom) után a „citera” és a „duda” hangszerek „hungarikummá” avatásának igénye is felmerült. Két előbbi nemzeti hangszerünk történeti hátterének ismeretében azonban komoly szakmai hiányosságok, illetve mára túlhaladott elméletek hatásai tapasztalhatók. A „tárogató” a Rákóczi Tárogató Egyesület felterjesztése nyomán 2014-ben a Hungarikum Bizottság elbírálása által bekerült a Hungarikumok Gyűjteményébe. Azonban a felterjesztés azon állítása, hogy „[a] tárogató a magyar történelem kísérője a honfoglalástól napjainkig”, történeti szempontból nem igazolható.¹ A Rákóczi-kori dupla nádnyelves tárogatótípus felbukkanása ugyanis csak a 16. századtól adatolható, a 19. század végén kifejlesztett szimpla nádnyelves, billentyűzettel ellátott, tulajdonképpen a német rendszerű szopránszaxofonokkal rokonítható, ám azoktól eltérő hangolónyílásrendszerű tárogatónak pedig történetileg nincs köze a középkori típushoz. A „magyar cimbalom” szintén szerepel a Hungarikumok Gyűjteményében, leírásában pedig azt olvassuk, hogy „[a] cimbalom ősi hangszer, feltehetően Asszíriából származik, ázsiai eredete azonban bizonyos”.² Ez szintén egy széles körben elterjedt tévhit. A legkorábbi,

1 <http://www.hungarikum.hu/hu/t%C3%A1rogat%C3%B3>, utolsó megtekintés: 2021. 03. 25.

2 https://hungarikum.kormany.hu/download/e/22/22000/Magyar_cimbalom.pdf, utolsó megtekintés: 2021. 03. 25.

bizonyíthatóan ütött húros cimbalomábrázolások ugyanis csak a 15. századtól adatolhatóak Nyugat-és Közép-Európából, az ütött húros perzsa *szantúr* jelenleg ismert legkorábbi ábrázolása pedig a Kádzsár-dinasztia (1785–1925) idejére jellemző stílusa alapján 1840 környékére datálható (Brauer-Benke 2019a: 77).

Kívánatos lenne, hogy a citera és a duda – vagy még inkább azok meghatározott altípusai – ne hasonló téves elméletek alapján kerüljenek a hungarikumok közé. A citera hangszertípus történeti hátterét egy nemrég megjelent cikkben aktuális ismereteink szerint áttekintettem; ennek alapján a csikófejes és a galambdúcos citeratípusokról elmondható, hogy kizárólag a magyar nyelvterületen ismertek, s így némileg erőltetetten, de hungarikum jellegű hangszertípusnak tekinthetők (Brauer-Benke 2019b: 67). Hangsúlyozni kell azonban, hogy ezek a citeratípusok sem jellemzőek a nyelvterület egészére, így sokkal inkább lokál-, semmint etnospecifikus megoldásoknak tekinthetők. Hasonló a helyzet a dudával is. A néprajzi kartográfia már korán felismerte, hogy a látszólagos etnikai sajátosságok sokszor csak az egyenlőtlen fejlődés következtében kialakult táji eltéréseket tükrözik (Barabás 1963: 87). Így a magyar nyelvterületen elterjedt dudatípusok formai különbségeire és jellegzetességeire is magyarázatul szolgál, hogy mennyire polgárosodott vidéken, milyen társadalmi réteg használatában maradtak fenn.

A citerához hasonlóan a jellegzetes pásztorhangszerként számon tartott duda is viszonylag széles körben ismert, ezért különösen fontos, hogy a hangszer történetéről az ismereteink folyamatosan aktualizálódjanak. Még a legújabb, történeti áttekintéssel is foglalkozó szaktudományi írásokban is megtalálható az a közhelyszerű megállapítás, hogy dudákat már az ókorban is használtak (Sárosi 2019: 23). Valójában mind ez idáig egyetlen, a mai dudatípusokkal kétségtelenül történeti kapcsolatba hozható, ókori dudásábrázolást sem ismerünk, így az „ókori dudákra” vonatkozó leírások esetében erősen kétséges, hogy azok valóban légtömlővel ellátott dallamjátészó hangszerekre vonatkoznak-e. Az ókori görög duda létezésének igazolására például felhasználták már Arisztophanész *Az acharnaebeliek* című vígjátékának (Kr. e. 425) egyik passzusát (Sárosi 1998: 115): „Ti mög Thébábó sípossal velem, Fújjatok ennótát, az eb lukába” (Arany 1961: 341). A tömlőre nyúzott kutyabőrrel készített dudatípusok azonban csak jóval későbből adatolhatóak, és a hangszertípus ókori görög aszkaulosz (ἄσκός ’borostömlő’; αὐλός ’síp’) elnevezése sem támasztja alá, hogy a görögök kutyabőrrel készítették volna dudáikat. A hellenisztikus Egyiptom ikonográfiai adatainak kapcsán szintén felvetődik az ókori dudák kérdése (Pávai 1993: 26). A légtömlővel ellátott, duda típusú hangszerek eddig ismert legkorábbi ábrázolásának tartják a Kr. e. 1. századi Egyiptom

ptolemaida (VIII–X. Ptolemaiosz) időszakából származó terrakotta zenészfigurákat (1. kép – BRZL 1983: 468). A pánsípon játszó szír vagy frígiai sapkát viselő figurák tömlőbe csatlakoztatott, szimpla basszusípos, dudaszerű hangszerekkel kísérik játékukat.

Az ábrázolt hangszerek némelyikén a szimpla sípszáron ún. bombyx mechanizmus van kialakítva: az elforgatható gyűrűs

szelvények segítségével a sípszáron kialakított ujjnyílások tetszés szerint nyithatók és zárhatók (Hickmann 1961: 94). A görög eredetűnek vélt dudát a rómaiak tibia utricularis ('tömlősíp') elnevezéssel illették; a kortárs görög filozófus, Dión Khrüszosztomosz (kb. 40–115) leírása szerint Néro császár „tudta, hogyan kell játszani a sípokon és nyomni hóna alatt a tömlőt” (Chrysostom 7. XXI. 9). Ez azonban úgy is értelmezhető, hogy az alexandriai zenészábrázolásokhoz hasonlóan pánsípon játszott, miközben burdonkíséretet biztosított magának a hóna alatt tartott tömlővel. Vagyis ezek az ókori „dudák” még nem tették lehetővé, hogy ugyanazon a hangszeren szólaltassák meg a dallamot és a burdonkíséretet, ezért korábban inkább az orgona őseit vélték felfedezni ebben a hangszerpárosításban (Sachs 1942: 143).

Szintén kérdéses, hogy az ókori dudák kapcsolatba hozhatók-e a középkoriakkal. Következő adatunk 700 évvel későbből, a 9. századból származik: a Szent Jeromosnak tulajdonított, Dardanusnak írott levélben egy *chorus* elnevezésű, duda típusú hangszer szerepel, amely a leírás szerint „egyszerű bőrszak két csővel a levegőnek, az egyikben befújva a másik hangot ad ki.”³ Szintén középkori dudaábrázolás lehet az 1175-ből származó Hunter-zsoltároskönyv muzsikuszábrázolásain látható egyik hangszer (2. kép). Korábban magrésfurulyaként azonosították, holott inkább afféle protoduda-típus lehet, hiszen a hangszer a zenész hóna alatt tartott tömlőben folytatódik (Bisagni 2015: 28).

Ez a hangszer típus – az ábrázolás alapján – felépítését tekintve akár rokonítható is lenne az ókori dudákkal, de mivel a közel másfél ezer éves időintervallumból egyéb adat nem ismert a hangszer típus jelenlétéről, a történeti kapcsolat egyelőre nem igazolható.



1. kép
„Protodudák”
(Kr. e. 1. század,
Egyiptom)

3 „Chorus quoque simplex pellis cum duabus cicutis aereis, et per primam inspiratur, per secundam vocem emittit” (Hammerstein 1959: 117–118).



2. kép
„Protoduda”.
Hunter-
zsoltároskönyv
(1175)

Sokáig a hazai, sőt az európai dudák első megjelenési formájának tekintették a jánoshidai avar kori félparalel kettős klarinétot. A két cső alsó részének egymás felé hajlása miatt feltételezték, hogy hangtölcsérrrel és valamilyen léggűjtő szerkezettel is rendelkezhetett (Bartha 1934: 96). A később előkerülő 6–8. századi avar kettősklarinét-típusok azonban mind kétszer öt ujjnyílásos, paralel felépítésűek (Keszi 2016: 98). Így felvetődik az a lehetőség is, hogy a félparalel kialakítású jánoshidai lelet egy elrontott hangszer lehetett (Csajághy 1998: 86–87). A lelet kapcsán azt is feltételezték, hogy a félparalel kettős nyelvsípok Kárpát-medencei megjelenése az onogurok, szabirok és előmagyarok csoportjaihoz köthető, és így a Kárpát-medencei dudahagyomány kezdetei egészen az avar kor középő, 7. századi szakaszáig visszavezethetők (Kozák 2001: 376–377). Ezt a 7. századtól napjainkig tartó kontinuum dudahagyományt azonban semmilyen konkrét adat nem támasztja alá, hiszen a Kárpát-medencéből a 7–14. századi időszakból nem ismertek régészeti, írásos vagy ikonográfiai adatok a duda típusú hangszerek jelenlétéről. Mivel az avaroknak nemcsak a magyarsággal, hanem a Kárpát-medencében élő szláv nyelvű népcsoportokkal is voltak történeti érintkezései, a paralel kettős klarinétok e népcsoportok révén is fennmaradhattak (Szász 1987: 171–172). De mivel a történeti adatok hiányoznak, és a hagyományos magyar népi hangszerek között sem maradtak fenn kettős klarinétok, a 20. századi magyar duda és az avar kori kettős klarinétok között egyelőre nem igazolható a történeti összefüggés.

Másfelől az ókori egyiptomiak az avar kornál jóval korábban, már az Óbirodalom időszakában, a III. dinasztia (Kr. e. 2778–2723) idején is ismertek és az Újbirodalom időszakában (Kr. e. 1580–1090) is használtak paralel kettős klarinét típusú hangszereket (Hickmann 1961: 120, 158) (3. kép). Sőt a hangszertípus szinte változatlan formában – Egyiptomban *zummará*, Marokkóban *zammr* elnevezéssel – egészen napjainkig fennmaradt. Mezopotámiában először az óbabiloni időszakban (Kr. e. 1950–1530) bukkan fel a paralel kettős nyelvsípok ábrázolása, és az asszír időszakból (Kr. e. 704–681) szintén adatolható a hangszertípus jelenléte (Rashid 1984: 90). A térség recens anyagában is jelen vannak a szimpla nyelvű dupla klarinét típusok, mint a kurd *dozale*, az iraki *mutbej*, az iráni *neyjoti* és a *ghamseh* vagy a tádzsik és üzbég *koshnai*. Viszont a régióban jóval kevesebb dudatípus maradt fenn; ilyenek az iraki *qirba*, az iráni *ney-anban* és a kuvaiti *habbán*. E típusok inkább a Közel-Kelet, semmint



Belső-Ázsia irányába mutatnak, hiszen Belső-Ázsiában nem terjedtek el a dudák, és a kettős klarinétok sem lehettek széles körben ismertek; a Szászánida-korból (224–651) fennmaradt nagyszámú hangszerábrázolás között sem kettős klarinétot, sem dudát nem találunk. Kétséges tehát, hogy az eurázsiai sztyeppéről érkező avarok duda típusú hangszereket hoztak volna magukkal, és az sem valószínű, hogy az avar kettős klarinétok rendelkeztek volna légtömlővel.

A kettős sípszáras dudák kettős klarinétokból való kialakulását igazolhatja, hogy a Mediterráneum és a Kaukázus térségében a kettős klarinétok dudává fejlődésének különböző átmeneti formái figyelhetők meg. Ezt jelzi egyfelől a sípok hangtölcsérben való végződése, másfelől a hosszan tartó fúvást megkönnyítő légkamra kialakítása. A líbiai paralel kettős klarinétok *magrúna* elnevezése nem más, mint a *qarana* ('összeilleszteni') igéből képzett *magrúna* nőnemű melléknévi igenév ('összeillesztett'), hiszen a klasszikus arab *q* hang az ún. beduin típusú nyelvjárásokban (mint amilyen a líbiai arab) *g* hanggá alakul (Ibn Manzúr 1997: 182).

Az észak-afrikai kettős klarinétoknál – mint a líbiai *magrúna* és a marokkói *zamr*, illetve az egyiptomi *zummará* – a hangtölcséres kialakítás elterjedt, viszont légkamrát nem alkalmaznak (Collaer–Elsner 1983: 54). Ezzel szemben a paralel és félparalel változatban is fennmaradt baszk *alboka* szaruból kialakított légkamrával és légtölcsérrel is el van látva. A hangszer neve az arab *al-búq* ('kürt, trombita') kifejezéssel hozható kapcsolatba, ami arra mutat, hogy a térség hangszerfajtaiban az eredetével kapcsolatban az arab hatással is számolni kell (Baines 1967: 54).

3. kép

Kettős klarinét.

Egyiptom,

Kr. e. 2565–2423

4. kép

Kettős klarinét.

Nínive,

Kr. e. 704–681



5. kép
Magruna kettős
klarinet, Líbia

6. kép
Diple duda,
Konavle, Hor-
vátország

A légkamrás kettős klarinétok történetének későbbi fejleménye lehet a levegő-utánpótlás bőrtömlővel való biztosítása. A Mediterráneumban megfigyelhető a légtöm-
lős, basszussípszár nélküli dudatípusok és a légtöm-
lő nélküli kettős klarinétok egymás mellett élése. A horvát *diple* (6. kép) és *mješnice*, a krétai *çifte* és *tsambouna*, a tu-
néziai *zamr* és *zakra*, az algériai és líbiai *magruna* és *zakra*
hangszertípuspárok utóbbi tagja mind bőrtömlős, basz-
zussíp nélküli dudává alakított kettős klarinét.

Az észak-afrikai dudaelnevezések általában a bőrtöm-
lő jelenlétét hangsúlyozzák. Ilyen az Algériában és Tuné-
ziában elterjedt *mezwid* (7. kép), amely a klasszikus arab
mizwad 'ellátmánytároló bőrzsák' szóból (Collaer-Elsner
1983: 71), illetve az Algériában használatos *chekoua*, amely
a klasszikus arab *šakwa* szóból alakult ki (Collaer-Elsner
1983: 114); ennek jelentése többek között 'kis borostömlő',
'kis vizestömlő' (Ibn Manzúr 1997: 213). Utóbbi jelentést
hordozza a *qirba* szó is, amely az iraki dudák elnevezése.
A török *tulum* dudatípus neve is 'bőrzsákot' jelent; első
említése Evlija Cselebi (1611–1684) leírásából ismert
(Farmer 1936: 25). Szintén ide sorolható a máltai *žaqq*
duda, amelynek elnevezése 'zsák' vagy 'gyomor' jelentésű,
és az arab *ziqq* 'bőrtömlő' szóból származik (Partridge-
Jeal 1977: 113–114). Mindez felveti annak a lehetőségét,
hogy az észak-afrikai Magreb vagy a közel-keleti Masrek
területén alkalmazták először a bőrtömlőt a korábban
körlegzéssel megszólaltatott kettős klarinétok levegő-
utánpótlására, és itáliai és spanyol, illetve bizánci és török
közvetítéssel terjedt el a használatuk Európában és
Nyugat-Ázsiában.

A kettős klarinétokból valószínűleg úgy alakultak ki
a dudásípszárak, hogy az összekötözött sípcsövek biztonságosabb rögzí-
tése érdekében azokat egy favályúba helyezték. Ez a favályús-sípszáras
dudatípus a Mediterráneum keleti részén, a Kaukázusban és Kelet-Euró-
pa egyes térségeiben maradt fenn. Ilyen favályús sípszárszerkezetű, basz-
zussíp nélküli, szarutölcsérben végződő, félparalel kettős sípszáras
dudatípusok a Volga vidékén a 2-3/3-4 ujjnyílásos csuvas *šapár* és a vele
rokonítható, 2/4 ujjnyílásos mari *shuvyr* (8. kép). Ilyenek a Kaukázus vi-
dékén a paralel, 5/5 ujjnyílásos sípszárú örmény *parakapzúk*, a vele roko-
nítható félparalel, 6/3 ujjnyílásos grúz *gudastviri* és a 3/5 ujjnyílásos adzsar
chibóni (Brauer-Benke 2014: 153). E félparalel ujjnyílásos dudatípusok

előképe a valószínűleg a törökök által elterjesztett paralel, 5/5 ujjnyílásos *tulum* ('bőrzsák') dudatípus lehetett (Farmer 1936: 25).

Történetileg nem igazolható Kozák József prekonceptiója, hogy a 7. században a Közép-Volga vidékén és később a Kárpát-medencében is a „szabírok” terjesztették el a favályús sípszerkezetű dudákat, akiknek neve egybecseng a Volga-vidéki dudu elnevezésekkel (Kozák 2001: 376). Kozák érve, miszerint általános gyakorlat a hangszereket az őket használó etnikumról elnevezni, mint az angolkürt vagy a skót dudu esetében, önmagában is problematikus. A skót dudu elnevezés (eredetileg Great Highland bagpipe) csak a legújabb kori brit katonai alkalmazásának köszönhetően terjedhetett el, az angolkürt pedig se nem angol, se nem kürt, hiszen eredeti francia *cor anglé* elnevezése a hangszer régebbi, szögben megtört formájára utal. Ennek félrehallásából jöhetett létre a *cor anglais* írásmód, ami angol kürtöt jelent (NGDMI 1. 1984: 708).

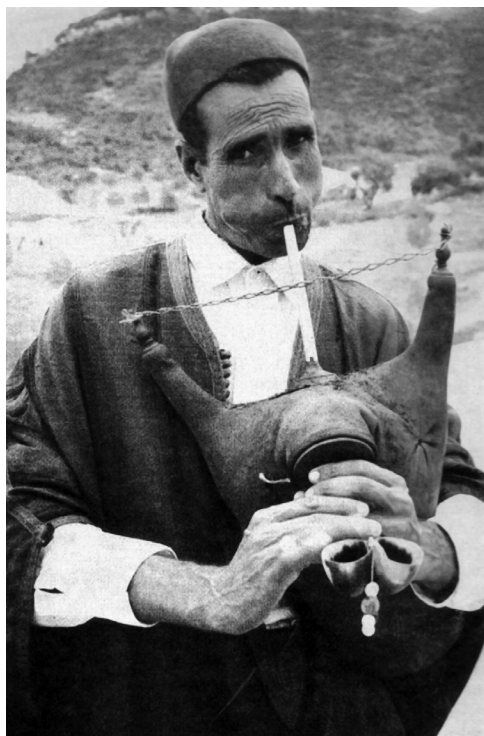
A kelet-európai dudatípusokhoz sípszárát tekintve nagyon hasonló, de basszusípszár nélküli, hengeres furatú, félparalel, kettős sípszáras dudatípus a délnyugat-franciaországi Landes megyében elterjedt *boha* vagy *bohasac*. Ezt a dudatípust a helyi dudások (nem a kutatók) is rokonítják a Kárpát-medence dudatípusaival; a magyar kapcsolatot annak tulajdonítják, hogy a Napóleon hadseregében szolgáló magyar katonák

7. kép

Mezwid dudu,
Tunézia

8. kép

Mari favályús
shuvyr dudu





9. kép
Kettős sípszáras
duda. Santa
María-katedrális,
Burgos, 13. század

magukkal hozták dudáikat (Lommel 2010: 241). Egyes magyar dudások szerint viszont a landes-i és a magyar dudásípszárak morfológiai hasonlósága azzal magyarázható, hogy a dudatípus kitelepedett vagy kitelepített magyar szórvány emléke, és azért nincs rajta basszusípszár, mert a magyar letelepedés még a basszussípszár elterjedése előtti időszakban történt (Kozák 2001: 399). Mivel az 1280 és 1283 között készült Cantigas de Santa Maria kódex zenészábrázolásain már megjelenik a basszussíp, a fenti elképzelés szerint már az Árpád-házi királyok idején magyar szórványok telepedtek volna le Franciaország déli részén. Ilyen eseményről viszont nem tudunk. A különböző kulturális elemeket összehasonlító vizsgálatokban már régóta elfogadott alapelv, hogy az általános hasonlóság semmiféle kapcsolatot sem bizonyíthat, vagyis az analógia önmagában nem utal történeti érintkezésre (Piddington 1952: 24). A landes-i dudákkal kapcsolatban az is megemlítenedő, hogy az 1900-as évek elejére eltűntek a néphagyományból, és csak az 1970-es évek neofolklorista mozgalmai keltették életre néhány múzeumi példány alapján. A napjainkban használt landes-i dudák között félparalel $1/5$ és – valószínűleg újabb fejleményként – $1/6$ és $1/7$ ujjnyílásos kettős, sőt $1/4/7$ ujjnyílásos hármas sípszárak is akadnak. A szomszédos baszk népcsoportnál paralel és félparalel változatban is fennmaradt *alboka* hangszer arab eredetű neve, mint már említettem, a térség hangszertípusainak eredetével kapcsolatban az esetleges arab hatásra figyelmeztet. Mindezek figyelembevételével valószínűsíthetjük, hogy a landes-i duda *bohasac* elnevezése az arab *al-búq* 'kürt' franciásított vagy arab nyelvjárási változatának és a latin-francia *sac* 'zsák' szónak az összetétele. Az észak-spanyolországi Burgos Szűz Mária-katedrálisának déli kapuján (Puerta del Sarmental) található 13. századi szoborábrázolás pedig azt bizonyítja, hogy a kettős sípszáras, basszussípszár nélküli dudák már régóta ismertek a térségben (9. kép).

Ami a kettős sípszáras dudatípusok megjelenését illeti, az adzsar *chibónival* elnevezésében rokonítható a görög szigetvilágban elterjedt, paralel és félparalel változatokban egyaránt fennmaradt *tsaboúna* dudatípus, amelynek legkorábbi ábrázolása a 11. századból maradt fenn (De Wald-Friend-Weitzmann 1942: Plat IX). Ugyanebből az időszakból, 1086-ból datálható a lombardiai San Benedetto in Polirone apátság zsoltairoskönyve, amelyben Dávid király és muzsikusai ábrázolásán az egyik zenésznél basszussíp nélküli, kettős sípszáras duda látható (10. kép). Egy másik 12. század körüli észak-itáliai ábrázolás alapján azt is tudjuk, hogy a típus

paralel kettős sípszárán 5/5 ujjnyílás volt kialakítva, így morfológiailag egyértelműen rokonítható a tunéziai *mezwid* vagy a líbiai *zakra* 5/5 ujjnyílásos paralel kettős sípszáras dudatípusokkal; valószínűleg arab közvetítéssel kerülhetett olasz nyelvterületre (Brauer-Benke 2014: 180). Mindez felveti annak a lehetőségét, hogy a basszussípszár nélküli, kettős sípszáras dudák Észak-Afrikában alakulhattak ki valamikor a 10–11. század folyamán.

A kettős sípszáras dudák elvileg a magyar nyelvterületen is megjelenhettek ebben az időszakban. Ennek igazolásához azonban a megfelelő hangszernév 11–12. századi felbukkanására és ikonográfiai bizonyítékokra is szükség lenne. *Duda* szavunk első előfordulását illetően megoszlanak a vélemények. A *magyar nyelv történeti-etimológiai szótára* szerint legkorábbi formájában személynévként, *Michael dwdas* alakban 1494-ből datálható (TESz I: 681–682).⁴ Mivel a *duda* hangutánzó-hangfestő kifejezés is lehet (vö. dúdol, dudál), és a hangszerelnevezések között is nemegyszer felbukkan a mélyebb hangú hangszerek jelölésére (pl. a fatrombita *víziduda* vagy a szarukürt *duda* elnevezése), a szó pusztán megjelenése nem feltétlenül jelenti egyszersmind a hangszertípus megjelenését. A magyar népnyelvben a *duda* sokféle elnevezésével találkozhatunk. A Dél-Alföldön a *bórduda*, míg a Hajdúság, a Hortobágy, a Nagykunság és a Sárrét vidékén a *kutyabőr duda* és a *kecskebőr duda* elnevezések az elterjedtek (Szakál 1992: 199, 260). Mezőkövesden és a környező falvakban a hangszer

10. kép
Kettős sípszáras *duda*. San Benedetto in Polirone apátság zsolnároskönyve, 12. század



4 A pannonhalmi Szent Benedek-rend története VIII. kötetének 270. oldalán 1095-ből a tihanyi dolátorban szereplő „Dolatores Gedesa Duda pagandi bodin” formában a személynévre utaló „duda” kifejezésnek a hangszerrel való kapcsolata kérdéses (uo.).

általános elnevezése *kutyaduda* (Hankóczi 1982: 819). Palóc területen nincs arra adat, hogy a birkán kívül más állat bőrét is használták volna tömlőként (Madarassy 1934: 83). Szeged környékén a menyecskefejes dudákat a dudás és a környezete női néven emlegette, pl. *Mariska, Bözsi, Kati* (Szakál 1992: 200). Ugyanezen a környéken használatosak a duda hangjára utaló elnevezések: *tiliduda, didliduda, nuna, dernyo*. A magyar nyelvterület egyetlen regionális dialektusát (vagyis az irodalmi nyelvtől a nyelvjárásoknál erősebben elkülönülő nyelvváltozatát) beszélő moldvai csángók egyáltalán nem használják a duda kifejezést, náluk *síp* a hangszer elnevezése (Tobak 2001: 478). Kivételt képeznek az északi csángó dialektust beszélő ploszkucényi (Ploscuțeni) dudások, akik a hangszer kizárólag a románból átvett *csimpoly* (vö. rom. *cimpoi*) elnevezéssel ismerik (Stuber 2010: 119). A középkori hangszerelnevezések nyelvi vizsgálata arra mutat, hogy a *duda* elnevezés megjelenése csak a 14–15. századtól adatolható (Ecsedy 1960: 91). Ezek alapján a korábbi *gajd* helyett a 16. század közepétől a *tömlősíp* (*tibia utricularis*) és a *duda* elnevezés lép az előtérbe (Manga 1968: 128–129). Az 1272–1325 közötti időszakból származtatható a helységnévre utaló „*aliam terram Goydusbogdan uocatam*” bejegyzés (Oklsz: 209). A Veszprém megyei Gajdosbogdány helynév a történészek szerint gajdos-dudás elnevezésű zenészek által lakott falura utal (Györffy 1972: 298). A helységet szlovák kutatók szintén dudások lakóhelyének vélik, ám azok szerintük szlovák származásúak lehetnek, a Bogdan név szláv eredete, illetve a 16–17. századtól datálható Gajdos családnév szlovák elterjedése alapján (Elschek 1983: 229). Ez azonban tévedés, mert az oklevélben említett Goydusbogdan helységben egy 1351-es adat szerint „*trumbatores*”, vagyis királyi trombitások élnek, és egy 1488-as adat szerint az ott „*Kysbogdan*” néven szereplő falu birtokosa Trombitás Balázs (Zolnay 1977: 268). Ezért Gajdosbogdány helységnévet Síposbogdánynak is lehet értelmezni, és a helységnév valószínűleg a királyi trombitások és síposok lakóhelyét jelentheti (Lajtha 1992: 190).

A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára különválasztja a középkori *gayd* kifejezést és a magyarországi délszláv népcsoportoknak a dudára vonatkozó *gajda* elnevezését, amely csak később került a magyar nyelvbe (TESz I: 1013). A duda történeti névanyagának elemzése arra is rámutat, hogy a *duda* kifejezés a szótárakban tulajdonképpen csak 1818-tól datálható (Éri [1983] 2001: 252). A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára szerint *duda* szavunk délszláv eredetű, és a kifejezés török származtatása téves (TESz I: 682).⁵ A délszláv hangszerelnevezések vizsgálatai felvetet-

5 Régi török eredetű jövevényszavaink felsorolásában sem szerepel a duda kifejezés (Gombocz 1908: 38).

ték annak a lehetőségét, hogy a magyarok a pannoni-ai szlávoktól vették át a *dudy* szláv terminust (Gavazzi 1966: 46). Az onomatopoetikus alapú hangszeretimológiai elnevezések vizsgálata viszont arra mutat, hogy a magyar *duda* a lengyelből származtatható, a hangszer használata északról terjedt déli irányba, és a románok a magyaroktól vették át (Haraszi 1926: 66). A lengyel etimológiai kutatások egyfelől a török magrésfurulya onomatopoetikus *düdüik* elnevezéséből valószínűsítik a *duda* elterjedését, de nem zárják ki a szó szláv eredetének lehetőségét sem, hiszen a német nyelvterületen való elterjedésénél egyértelműen kimutatható a lengyel átvétel (Szydłowska-Ceglowska 1977: 109). Összesítve tehát a nyelvészeti alapú kutatások arra mutatnak, hogy a *duda* terminus valamikor a 14–16. században terjedt el a magyar nyelvben, és az átvétel szlovák közvetítéssel a lengyel vagy valamelyik délszláv nyelvből történhetett.

A 14–17. századi magyarországi dudaábrázolások nagy része két eltérő morfológiájú, szimpla basszus- és szimpla dallamsípszáras dudatípust ábrázol. Az udvari zenekultúrával kapcsolatba hozható ikonográfiai adatokon látható dudatípusok jellemzője, hogy a szimpla basszus- és dallamsípszárokra oldalgyűrűs kialakítással egy-egy tölcseres hangvető van illesztve (Brauer-Benke 2014: 162–166). Ez a dudatípus valószínűleg már a 14–15. században megjelenhetett, amit az alsóörsi református templom külső oldalfalán feltárt freskón látható dudás alak bizonyít (G. Szabó 2003: 158) (11. kép). A templom eredetileg a 13–14. században épült, és a most külső falként szolgáló déli fal valószínűleg korábban belső fal lehetett. Antonio Bonfini *Rerum hungaricum decades* című, 1487–1495 között keletkezett írásából kiderül, hogy Beatrix királyné különösen kedvelte az Itáliából érkezett bohócokat, színészeket, muzsikusokat. Jó példa erre a Mátyás-graduále húsvét utáni keddi „A” iniciáléjának bal szárában látható bohócsapkás zenész, és a 15. század végén a váradi székesegyház számára, vélhetően cseh vagy morva szkriptóriumban készült, majd Győrbe került ún. Zalka-antifonále egyik iniciáléjában látható dudás bohóc ábrázolása (12. kép). Ez a nyugati eredetű dudatípus a 15–16. században az ikonográfiai adatok alapján inkább az udvari kultúra zenealkalmaihoz kötődhetett, de Burkhard von Birkenstein 1686-os kiadású geometria-tankönyvének illusztrációi szerint a 17. században már a katonaság és a pásztorok körében is elterjedhetett (13. kép). A magyarországi várakat és erődítések bemutatató metszetszo-



11. kép
Dudásábrázolás.
Alsóörs, református templom,
14–15. század



12. kép
Dudás bohóc.
Zalka-antifonále,
15. század vége

13. kép
Dudás pásztor
Devecser váránál.
Justus van den
Nypoort, 1686

rozatot a németalföldi Justus van den Nypoort készítette, aki a korabeli élet zsánerképeit is megjelenítette a várak előterében. Valószínű, hogy ezek a szimpla sípszáras dudák duplanyelves sípokkal voltak megszólaltatva. A 16. századtól azonban a szimpla nádnyelves típusok jelenlétére is van példa; ilyen a II. Ulászló király megrendelésére, 1500 körül készített graduále lapszéli miniatúráján látható kónikus, öt ujjnyílásos, szimpla sípszáras dudatípus (14. kép). A kódex ábrázolási stílusa alapján a píseki Janiček Zmilely illuminátormester műhelyéből származhat. Feltételezhető a valóságghú ábrázolás, mert a 15. század második fele és 16. század eleje közötti időszak cseh és morva kódexfestészetének egyik ágára jellemző a parasztenészek szerepeltetése (Kiss 2013: 316). Így az Ulászló-graduále zenészábrázolását talán a középkori népi kultúrára jellemző dudatípus ábrázolásának tekinthetjük. Hasonló, de hengeres szárú, öt ujjnyílásos, szimpla sípszáras dudatípus látható az 1515–1520 körül keletkezett Bakócz-graduále kottás oldalának lapszéli díszítésén, ahol egy angyal szólítja a pásztorokat Jézus imadására. Ezt a jelenetet a Budán dolgozó Bakócz-monogramista egyik népies festősegédje készítette (Török 1993: 16). Valószínű, hogy a képen látható dudatípus a korszakra jellemző pásztorhangszer lehetett. Korábban Manga János felvetette, hogy az itt ábrázolt hangszer dallamsíjja feltehetőleg kettőssíp (1968: 132). Habár Manga pontosan nem fejt ki, mire alapozza ezt a megállapítást, a kinagyított ábrázoláson látszik, hogy a sípszár furata kissé el van csúsztatva az ujjnyílásokhoz képest. Valószínűbb azonban, hogy lapszéli ornamentsről lévén szó, egyszerűen pontatlan az ábrázolás, mert ha ez valóban kontrasípszáras kettőssíp, akkor a kontrasípszárról hiányzik az ujjnyílás és a kontrasípokhoz tartozó toldalékelem. Minden szempontot figyelem-

be véve tehát inkább azt mondhatjuk, hogy a Bakócz-graduále dudaábrázolásán egy szimpla sípszáras duda látható (15. kép).

A duda történetével foglalkozó tanulmányokban a szimpla, kúpos sípszáras dudaábrázolásokat a dupla nádnyelves nyugat-európai dudatípusokhoz szokták sorolni (G. Szabó 2004: 29), azonban a kúpos dallamsípszár és a dupla nádnyelves síp együttjárása nem kizárólagos. Például a bolgár *gajda* dallamsípszára inkább kúpos, míg a macedón és egyéb régiókban elterjedt típusok dallamsípszára inkább hengeres furatú (18. kép). A Balkánon fennmaradt szimpla nádnyelvel megszólaltatott, kúpos kialakítású, szimpla dudásípszárak a 13–16. században a magyar népi kultúrában is jelen lehettek a transzhumáló pásztorkodás következtében.

A hangszer-történet-kutatásban is jelen levő prekoncepció jellegű elméletek a duda történetével kapcsolatban a középkori adatokat legtöbbször figyelmen kívül hagyják, mert úgy vélik, hogy a középkori és későbbi udvari zenében felbukkanó általános európai dudatípusok hatása a népi hangszeres gyakorlatra nem volt számottevő (Kozák 2001: 373). Csakhogy a zenetudományi vizsgálatok arra mutatnak rá, hogy a 16–17. században még nincs éles határ a népi és az úri zenei hagyomány között (Szabolcsi 1959: 105). A középkori elit hangszeres zenei kultúrájának hatásával pedig mindenképpen számolni kell; a 14. században megjelenő, nyugati eredetű basszussípszár is az udvari kultúra közvetítésével jelenik meg a népi hangszeres gyakorlatban (Brauer-Benke 2014: 181). A napjainkban népi hangszernek tartott duda a 17. századi adatok szerint kifejezetten a magyar urak



14. kép
Duda kúpos
szimpla sípszárral.
Ulászló-graduále,
1500 k.

15. kép
Dudás pásztor.
Bakócz-graduále,
1515–1520



16. kép
Bajnai parasztok,
Alexander Clarot,
1820–1830

hogy sem az úri, sem a népi kultúra nem idegenkedett a használatuktól.

Egy másik, a dudaábrázolások kapcsán felmerült feltételezés szerint a középkori szimpla sípszáras dudaábrázolások azért nem hozhatók kapcsolatba a magyar dudatípusokkal, mert a főként Nyugat- vagy Dél-Európából érkezett alkotók csak az általuk ismert hangszereket tudták többé-kevésbé hitelesen ábrázolni. A kettős sípszár késői, csak a 18–19. századtól adatolható felbukkanását eszerint az magyarázná, hogy ekkoriban jelennek meg először a hazai alkotók ábrázolásai (G. Szabó 2004: 29). A 19. századi ikonográfiai adatok azonban nem igazolják azt a feltételezést, hogy az alkotók csak saját kultúrájuk hangszereit jelenítenék meg a képeiken. Az osztrák Alexander Clarot bajnai parasztokat ábrázoló, 1820–1830 között készített színes litográfiája olyan kettős sípszárat ábrázol, amilyen Ausztriában ismeretlen volt, ez tehát a helyben

kedvenc hangszerének tekinthető. Geleji Katona István például 1636-os Öreg *Graduáljának* ajánló levelében a dudát a magyarok első muzsikájának minősíti.⁶ Erre utalnak Esterházy Pál 1656. évi énekgyűjteményének sorai is, amelyből az is kiderül, hogy a köznép és az úri osztály ugyanarra a dudazenerére vigad.⁷ A 17. század végén (1660–1690) Apafi Mihály erdélyi fejedelem a helyi hagyomány szerint dudaszóra táncol, és nem a nyugati (francia) divatot követi (Sárosi 1998: 117). Mindebből arra következtethetünk, hogy a fejedelmi udvarokban a hagyományos magyar dudatípusok voltak jelen, nem az idegen eredetű, jövevény hangszerek. Ha mégis nyugati eredetű dudatípusokról van szó, azok több generációval korábban érkezhettek, és a 17. századra annyira meghonosodtak,

6 „Az orgonán értvén minden fuvos és tömlös sipokat, az minemű a Magyaroknak első Musicajok, az bordo síp, avagy duda is, melyhez, osztán üdő folytában egy is talála s más is valamit.” <http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/eloszo/14/geleji7.jpg>

7 „Keljünk fel asztaltól, ha jólaktunk a bortól s táncoljunk. Szóljon hegedű sétáljunk. Dudás is bőgjön, mulassunk... Magyar táncot vonhatsz, te dudás is fújhatsz Immáron. A közrend is hadd táncoljon, Innét senki se oszoljon...” Palas s Eszter kedves tánca 183. (Esterházy 1770: 13).



látott hangszertípus élethű megjelenítésének tekinthető (16. kép). Másfelől Lotz Károly 1858 körül készült, *Aratóünnep* című festményén anekvivalens, vagyis eltérő hosszúságú kettős dudásípszár ábrázolása látható. Lotz alkotása után készített könyvmotívot Marastoni József, amelyet 1862-ben nyomtattak ki *Szénagyűjtés* címmel. Itt a sípszár két csöve már enyhén széttartó; egyikük hengeres kialakítású, míg a másik tölcséres végű (17. kép). Míg az eltérő csőhossz valószínűleg a kontrasípszár toldalékát próbálja megjeleníteni, a széttartó csövű sípszár ábrázolására nincs magyarázat. Mindenesetre a fenti példákat figyelembe véve semmiképp nem fogadhatjuk el általános tendenciaként, hogy a külföldről érkezett mesetek csak a hazájukból ismert hangszertípusok megjelenítésére lennének képesek, és csak a honi ábrázolások megjelenésével lehetne objektív képet kapni a helyi dudásípszár-típusokról.

A mai magyar dudákra jellemző kettős sípszár eddig ismert legkorábbi ábrázolása Jovan Pačić (Pacsich János) 1808-as akvarellje egy bácskai dudásról (18. kép). Maga a sípszár nem látható ugyan, de a kontrasípszár csikófejes faragványban végződik, ami a dupla sípszáras magyar dudatípusok egyik jellemzője. A legelső kecskefejes dudaábrázolás az Alföldről származik: egy Grimm Rezső rajza alapján készült, kecskeméti viseleteket

17. kép

Szénagyűjtés.

Lotz Károly –

Marastoni

József, 1862



18. kép
Magyar dudás.
Pacsich János,
1808



Raja. Grimm R.

KECSKEMÉTI NÉPVISELETEK.

Xyont. Walzel A. F. Fe

19. kép
Kecskeméti
népviseletek.
Grimm Rezső,
1853

ábrázoló litográfián látható, amely 1853-ban jelent meg (19. kép – Vahot 1853: 105). A képen a kecskeméti Kis István dudás látható. Egyelőre vitatott, hogy ez egyben a fújtatós duda korai ábrázolásának is minősül-e, mert a fújtató nem látszik, de a dudás játék közben pipázik, ami fújtatós játékmódot feltételez. A kecskefejes fújtatós dudák egyébként nem jellemzőek az Alföldön (Szakál 1992: 339–340).

A magyar nyelvterület regionális típusának tekinthető felvidéki, kecskefejes „palóc duda” jellegzetessége, hogy a sípszár fából faragott kecske- vagy kosfejbe illeszkedik. Habár a Csallóközben a kecskefejes, bolhalyukas duda szintén ismert volt, erre a területre inkább a hengerfejes, bolhalyuk nélküli dudatípusok voltak jellemzőek (Nagy 2002: 28). A preconcepciós hipotézisek sorát gyarapítja az az elmékedés is, mely szerint a kecskefejes dudák eredetileg bikafejet ábrázoltak, és eredetük az ókori egyiptomi Ápisz-bika ábrázolásaival, a magyar pásztorok pedig – mint ősi tudás hordozói – a manicheizmus mágusaival hozhatók összefüggésbe (Kozák 2001: 395). Azonban az észak-afrikai dudatípusokon nem találunk állatfejeket, de az állat- és emberfejes dudák sem képeznek az ókortól napjainkig követhető kontinuus hagyományt, hiszen Nyugat-Európában csak a 13. században bukkannak fel. A 15–17. századból ugyanakkor nem adatolható, hogy akár a nyugat-, akár a kelet-közép-európai dudák sípszárára ember- vagy állatfejeket faragtak volna (Brauer-Benke 2014: 186). Michael Praetorius 1618-as kiadású, a kor hangszereit bemutató *Syntagma musicum* című művében az ábrázolt dudatípusokon nincsenek dudafejek (Praetorius [1618] 1980: XI. tábla).



Az egyik legkorábbi kecskefejes duda a 16. századból ismert; valószínűleg lengyel vagy cseh területről származik (Baines 1967: XIX. kép). Német nyelvterületen 1720 körül egy rajzon, majd 1734-ben egy schaffhauseni intarzián bukkan fel újra a kecskefejes duda ábrázolása, amely – mint *polnischer Bock* elnevezéséből is kiderül – a lengyel nyelvterületre volt jellemző (Weigel 1961: 31). A 18. század második felében jellemzően a szorbok és a lengyelek használtak kecskefejes, *Bock* elnevezésű dudákat (Režný 1990: 24–25). A 15–18. század közötti időszak magyarországi vonatkozású dudaábrázolásainak nincs faragott dudafej (Szakál 1991: 155). A kecskefejes duda a 18. században jelenhetett meg az Alföldön, felváltva és kiszorítva a korábbi hengeres sípszárú dudatípusokat (Hankóczy 1998: 153). Legkorábbi magyar vonatkozású ábrázolása Martin Engelbrecht 1740–1748 között készült illusztrációja egy magyar lovassági dudásról (20. kép – Číp–Klapka 2006: 70). Szintén katonai vonatkozású ábrázolás a hadmérnök Bikkessy-Heinbucher József 1816-os rézmetszetén látható. A verbuváláshoz kecskefejes dudán játszó pásztorruhás katonáról az is tudható, hogy Román Józsefnek hívták, és az Esterházy hercegi regiment toborzó csapatához tartozott (Mátray 1984: 306).

A 19. század végi néprajzi kutatások alapján jellemzően nem a magyar nyelvű dudások használták a kecskefejes dudákat (Herman 1898:35).⁸ Más vélemények szerint viszont a kecskefej használata nem köthető etnikai csoporthoz, hanem gyakorlati célja van, mégpedig a basszussípszár meg-

20. kép
Lovassági
dudás. Martin
Engelbrecht,
1740–1748

21. kép
Verbuváló du-
dás. Bikkessy-
Heinbucher
József, 1816

8 „Megkülönböztethető a tótságtól, hogy a tótság díszül kecskét alkalmaz, a magyarság mindig csavart szarvú kost.”



22. kép
Kosfejes fűjtatós
duda. Orosháza,
1920-as évek

1975: 81). Később, a pápai hatalom megerősödésével a duda szerepét fokozatosan átvette az orgona, és elterjedt az az elképzelés, hogy a dudások az ördög zenészei. Ezért a későbbi századokban a duda csupán az újszülött Jézusnak hódoló betlehemi pásztorok hangszereként, a farsangi mulatságokon, illetve az utolsó ítélet ábrázolásain, mint a pokol hangszere jelenhetett meg az egyház életében. Viszont a betlehemező pásztorok vagy a karácsonyi éjféli misét dudán kísérő pásztorok alakja olyan népszerű volt, hogy dudás híján sok helyen elvárták a kántortól, hogy a dudaszót az orgonán utánozza. A Bakonyban ez még az 1970-es években is élt az emberek emlékezetében (Békefi 1978: 409). Kétséges, hogy az ördöggel kapcsolatos elképzelések a dudafejek ábrázolásaira is széles körben hatottak-e, mert a 13–15. századi nyugat-európai dudák ördögábrázolásain embertestű, de bikafejű és szarv nélküli, hegyes fülű és karmokban végződő lábú ördögök láthatók (Hammerstein 1974: 29). A dél-alföldi dudák kecskefejei közül néhány akár ördögfejnek is nézhető, de a stilizált kialakítás miatt ezt teljes bizonyossággal nem lehet megállapítani (Szakál 1991: 158). A német *Bock* és a lengyel *koziol* dudaelnevezések figyelembevételével valószínűsíthető, hogy a kecskefej eredetileg a tömlő anyagával volt összefüggésben,

tartása (Madarassy 1934: 87). Ezen túlmenően a tömlő anyaga miatt is adódik az állatszimbolika, amit a német *Bock* vagy a lengyel *koziol* dudaelnevezések is tükröznek. Habár a néprajzi vizsgálatok időszakában a legjellemzőbb a birkabőr tömlő használata, valószínű, hogy a merinó juh 18–19. századi elterjedése előtt leginkább kecskebőrből készíthették a dudatömlőket.

Más elképzelések szerint a kecskefej a duda és az ördög kapcsolatára is utalhat (Szakál 1991: 157). A Néprajzi Múzeum hangszergyűjteményének egyik dudasípszárára egy kecskefejjel össze nem téveszthető, fekete ördögfej van illesztve. Ezt a hangszert a Csongrád megyei Sándorfalván készítette 1965-ben Budai Sándor a Néprajzi Múzeum megrendelésére; kérdéses, hogy az ördögfej-ábrázolás milyen mértékben lehetett elterjedve (Brauer-Benke 2010: 85). A duda a 15. század végéig még általánosan elterjedt templomi hangszer volt, és a dudások gyakran kántorként szolgálták az egyházat (Collinson



és az ördög- vagy bikafejvel való hasonlósága a stilizálás miatti utólagos belemagyarázásnak tűnik.

A kosfej alakú dudafejek megjelenése a mezőgazdasági árutermelés 18. század végi és 19. század eleji kibontakozásával járó fajtaváltással hozható összefüggésbe, amikor az egyenes szarvú racka és a csavart szarvú cigája juhajtákat felváltották a csavart szarvú merinó fajták (Hankóczy 1998: 154–155). A 19. század végétől egyre inkább általánossá válik a merinó juhajtából készített dudatömlő; ez magyarázhatja a kosfejek megjelenését (22. kép). Az emberfejes dudák megjelenése már az árutermelésben sikeres paraszti rétegek polgárosodó öntudatának kifejezéseként értelmezhető. A dél-alföldi dudafejek szoborszerű női és férfifej-ábrázolásai a fafaragványokon és kerámiákon a 19. században megjelenő emberfej-ábrázolásokkal rokoníthatók (Szakál 1991: 166).

Ezzel párhuzamosan a korábbi kecskefejes szimpla sípszárat széles körben felváltják az Alföld felől terjedő dupla sípszárat. Amint id. Jankó János 1855-ben készített, *A menyasszony felköszöntése* című litográfiáján jól látható, a 19. század közepén még a kecskefejes szimpla sípszáras dudák is jelen voltak (23. kép). A szimpla és a dupla sípszárat időszakos egymás mellett élését bizonyítja Kubinyi leírása, amely szerint a felsorolt három

23. kép

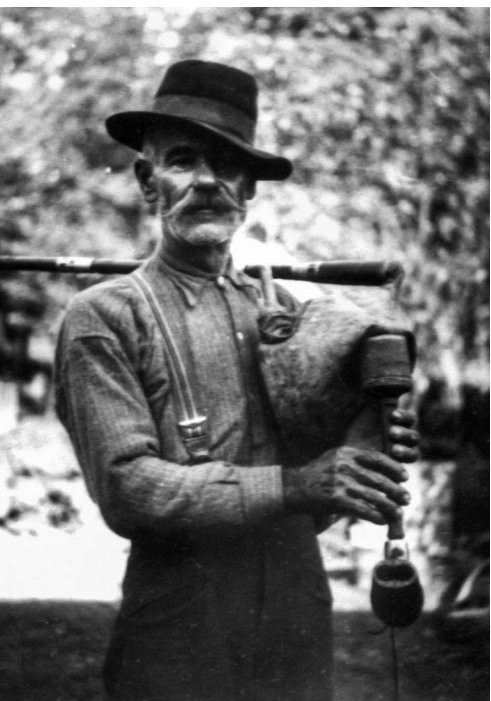
A menyasszony felköszöntése.

Id. Jankó János, 1855

sípszártípust Krisztián János, a bugaci pusztán dolgozó számadó juhász készítette (Kubinyi [1854] 1984: 334). Ez arra enged következtetni, hogy a 19. század közepén a kiskunsági pusztákon még három eltérő sípszár-típust használtak. Az eltérés a különböző fejlődési fokozatokkal magyarázható, amelyek az adott időszakban még egymás mellett léteztek.

A hangszer-történet-kutatásban ismert jelenség, hogy egy új hangszer-típus megjelenése teljesen kiszorítja a korábban használtat. Például a nyugati típusú vonósegélytessék hatására a 19–20. századra teljesen eltűnt a magyar népi tánczenéből a dob, míg a korábbi századokban kimutatható a jelenléte. Ennek oka az a néprajzi kartográfia által régen feltárt jelenség, hogy a társadalmi változásokkal együtt járó új eszközök könnyen és viszonylag rövid idő alatt kiszoríthatják a korábbiakat (Barabás 1963: 97–98). Valószínűleg egy ilyen gyors eszközváltással magyarázható, hogy a 20. századra már kizárólagos a kettős sípszárak használata a magyar nyelvterületen. Az is erre mutat, hogy más népcsoportoktól eltérően a magyaroknál nem maradtak fenn a duda archaikus, légszák nélküli változatai. A magyar múzeumok néprajzi gyűjteményeiben az eddigi adatok alapján nem találhatóak paralel vagy félparalel kettős klarinétok, sem paralel dudatípusok, viszont országosan ismert a szimpla népi klarinét, a *nádsíp* vagy *nádduda*, amelyet elsősorban pásztorhangszerként használtak. Mindez arra utal, hogy a kettős sípszáras dudatípusok fejlett félparalel formában jelen-

24. kép
Sokác gajde.
Mohács, 1941



tek meg, és rövid idő alatt kiszorították a szimpla sípszáras típusokat, amelyeknek korábbi változatai a szimpla népi klarinétok formájában maradtak fenn. Ezt támaszthatja alá, hogy a nádsípon oktávnál nem nagyobb hangterjedelmű dallamokat, leginkább dudánótákat játszottak, és bár a hangszer tömlő nélküli, a dallamjáték módjának jellegzetességei nagyjából ugyanazok, mint a duda esetében (Sárosi 1998: 98).

A 20. századi hiteles, fényképes ábrázolásokon már csak félparalel kettős sípszáras típusok figyelhetők meg. A Kárpát-medence és környezete dudatípusainak több csoportosítása is kialakult, attól függően, hogy a duda valamelyik részét (általában a sípszárát) vagy a hangszer egészét veszik alapul (Manga 1968: 180–181; Kozák 2001: 388–392; G. Szabó 2014: 188–195). Szintén a csoportosítás alapját képezheti a dudások etnikai hovatartozása. Bár a korábbi vélemények szerint a *gajda* elnevezést inkább a magyarországi szerb és horvát népcsoportok használták a dudára (Füzes 1958: 179), valójában a Maros



25. kép
Dráva menti
duda. Berzence,
1968

menti szerbek, a bácskai bunyevácok és szerbek, a baranyai bosnyákok, a Dráva menti sokácok és a Budapest környéki horvátok és szerbek köznépi szóhasználatában csak a *gajde* többes számú alak elterjedt (G. Szabó 2004: 23) (24. kép).

Az egyenes basszussípszáras, hengerfejes, dupla sípszáras *gajde* jellegzetessége a sípszár végére illesztett, két részből kialakított fatülök (*rog* vagy *lula*), amely a kontrasíp hangját felerősíti, s ezáltal a ritmuskíséret szerepét kiemeli (Végh 2004: 239–247). A Dráva menti, Duna menti, mohácsi sokác-horvátok, valamint a bosnyák-horvátok kizárólag ezt a dudatípust használták. Az idős dudások fogaik elvesztése miatt már nehezen tudták megszólaltatni hangszerüket, ezért az 1960-as évektől adatolható, hogy a dudatípust már fújtatóval látják el (uo.). A hasonló, de egyetlen fadarabból kialakított tülökkel ellátott *gajde* dudatípus (amelynél a kontrasíp hangja más hangszínű) Szlavóniában és Bácskában terjedt el. A Vajdaságban és a Bánátban a *gajde* jóval nagyobb típusa található, amelynél a tülök (*rog*) mérete is kétszeres. A bácskai és bánati szerbek és a bácskai bunyevácok is fújtatóval használják ezt a dudatípust (G. Szabó 2016: 189–190). A Dráva menti horvát és bosnyák településeken elterjedt *dude* favályús szerkezetű, fújtatos duda-típus, amelynek kettős sípszárába négy szimpla sípot illesztnek. Ugyanez



26. kép
Juhász kecske-
fejes dudával.
Ipolykeszi, 1912

a típus a Dráva mentén mindkét oldalon és magyar nyelvterületen Sellyétől Csurgóig elterjedt (G. Szabó 2004: 24) (25. kép).

A magyar nyelvű csoportok által használt dudák legelterjedtebb típusa a „felföldi”, vagy Madarassy László elnevezése szerint „palóc” duda (Madarassy 1934: 81). Mindkét megnevezéssel az a probléma, hogy ez a típus szórványosan a Dunántúlon is elterjedt; Veszprém megyéből, a Csallóközből és a Szigetközből is adatolható a jelenléte (Bartók 1912: 110; Békefi 1978: 407; Tanai 1995: 321–323; Brauer-Benke 2008: 259). A típus főbb jellemzői: kecske-, ritkábban kosfejes kettős sípszár 5+1 ujjnyílással, bolhalyukkal, egyenes baszszussípszárral (26. kép). Habár a típus a felvidéki szlovákok és az erdélyi – főleg a Hunyad megyei – románság körében is elterjedt, Manga ezt tartja „magyar dudának” (Manga 1968: 181). Bolhalyuk nélküli változata inkább a szlovákok körében ismert, illetve a Partiumban és a moldvai magyarok között is adatolható a jelenléte.

Mivel a bolhalyukas kialakítás Nógrádban szinte általános, ám attól északra egyre ritkább, ez a magyar és szlovák dudák viszonylatában akár etnikai különbségként is felfogható (G. Szabó 2016: 193–194). Fontos azonban kiemelni, hogy a bolhalyukas duda használata ujjrendváltozással jár, ezért sok pásztor a bolhalyukat eltömve, inkább a hagyományos ujjrenddel játszott (Manga 1950: 19; Kodály [1937] 1951: 61; Tanai 1995; 192). A bolhalyukat etnikai sajátosságnak csak abban az esetben tekinthetnénk, ha annak nemcsak kialakítása, de funkcionális alkalmazása is széles körben elterjedt volna. Ráadásul a nyugati szakirodalom a bolhalyukas kettős sípszárat a Maros megyei román dudatípusok jellemzőjeként ismeri (Baines 1967: 78; Urbeltz 1981: 189), ezért annak magyar dudatípusként, hungarikumként való meghatározása problémák egész sorát vetné fel.

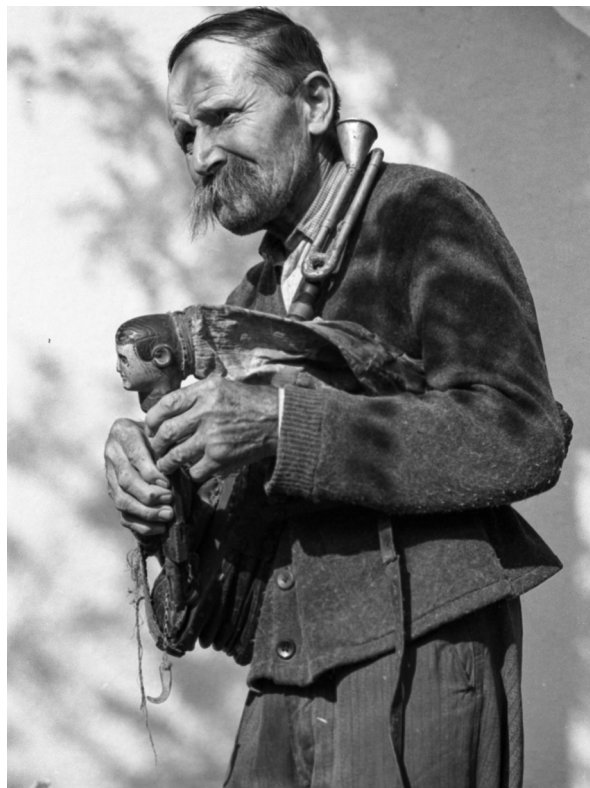
Az ún. dél-alföldi dudatípus, amely leginkább a Kiskunhalas–Kiskunfélegyháza–Szentés–Szeged-térségben volt jellemző, de szórványosan egészen Mezőkövesdig vannak róla adataink, kizárólag magyar elterjedtséget mutat (Herkely 1939: 125; Hankóczi 1982: 817). Formai jellegzetességei: az ember- vagy kosfejes kettős sípszár 5+1 ujjnyílással és bolhalyukkal, heteroglott sípokkal, a hajlított basszussípszár és a fújtató. A kecskefejes dudatípuson is megjelenő innováció, a bolhalyuk alkalma-

zása az eddig ismert adatok alapján legkorábban Szentestől 1909-ből Farkas Sándor gyógyszerész-műgyűjtőtől származik (G. Szabó 2016: 195).

További innováció a hajlított basszussíp-szár alkalmazása (27. kép), ami a 19. század közepén jelenik meg a Dél-Alföldön (Vahot 1853: 100–101). A dél-alföldi dudák korai, fából készült, hajlított basszussípjai hasonlóságot mutatnak a fadobozos megoldással, és rokoníthatók a cseh és lengyel dudatípusokon látható megoldásokkal. Szegváron a dudát *cseduda* néven is emlegetik (Szakál 1994: 210); a Szamosháton a vándorló cseh zenészek hatására ugyanezt a kifejezést használták a dudákra (Csúry 1935: 137). Az 1860–1870-es években Ecsegpusztá és Túrkeve környékén is megfordultak cseh dudások (Bereczki 1947: 260). A dél-alföldi és a cseh dudatípusok formai hasonlósága mellett ezek az adatok valószínűsítik az átvétel lehetőségét. Az új környezetben meghonosodott dudatípusok a későbbiekben helyi formákat vettek fel, és ezáltal hagyományozódtak.

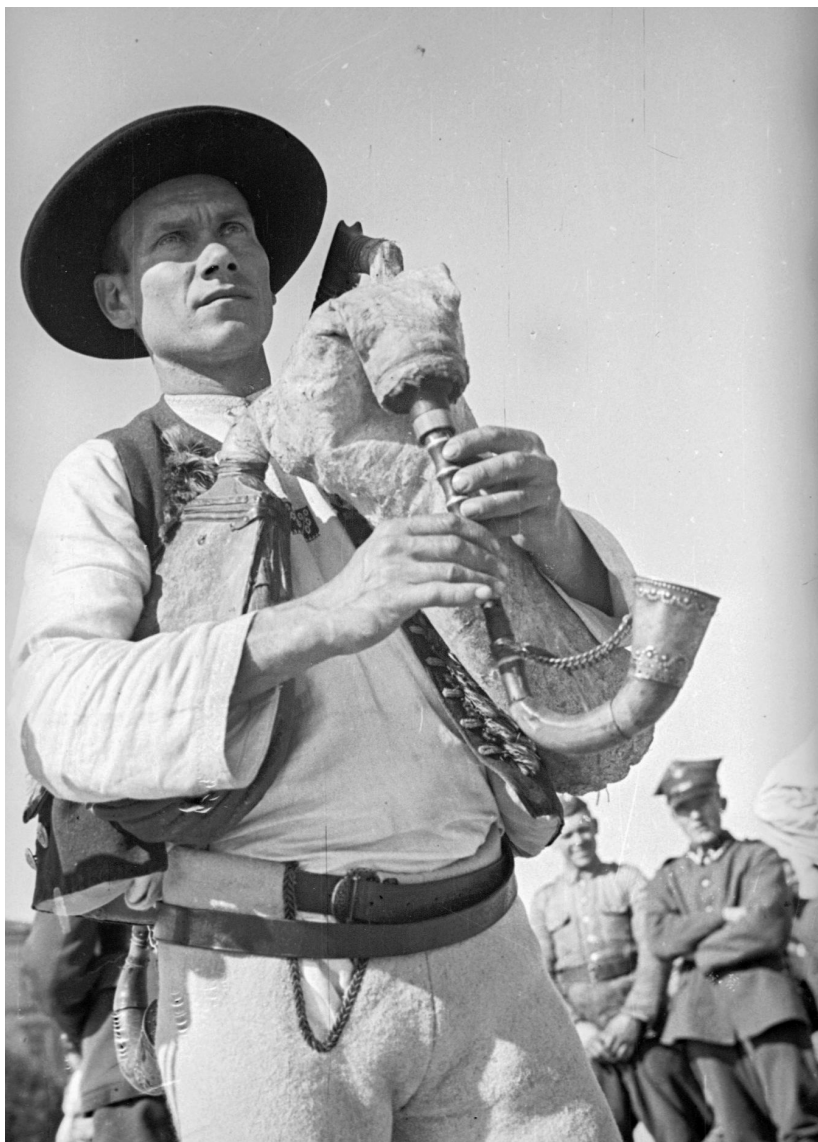
Szintén fontos formai újítás a dél-alföldi dudákon a fújtató használata a tömlő levegő-utánpótlására. A fújtatós duda eddig ismert legkorábbi formája az ír *uilleann* dudatípus lehetett, amelyről az első adat 1588-ból származik (Collinson 1975: 119). Más vélemények szerint a fújtatós dudát Franciaországban találták fel (Meszlényi 1987: 387). Marin Mersenne *Harmonicorum libri XII.* című művében már megjelenik a fújtatóval ellátott *polnischer Bock* (Mersenne 1648: 31. kép). Ez a hangszertípus elvileg az említett cseh dudások közvetítésével az Alföldön is megjelenhetett (Hankóczy 2007: 69). Meg kell azonban jegyezni, hogy a cseh–morva–lengyel fújtatós dudatípusoknál alkalmazott derékszögű bekötőelem (28. kép) az alföldi dudáknál nem található meg, hanem a délszláv dudatípusok jellegzetessége. Valószínű tehát, hogy a dél-alföldi dudák kialakulását vagy közvetlen cseh, vagy még inkább Dráva-melléki cseh és horvát közvetett hatások befolyásolhatták.

A dél-alföldi duda negyedik megkülönböztető formai jellegzetessége a fémsípok alkalmazása. Szeged környékén a dudák sípszárába az általánosan elterjedt idioglott (azonos anyagú) sípoktól eltérően heteroglott sípokat használtak, amelyeknél a nádnyelvet réz- vagy óncsőre erősítették.



27. kép

Hajlított
basszussípszáras
dél-alföldi duda.
Domaszék, 1967



28. kép
Lengyel Koziol
 fújtatós duda.
 Szilézia, 1936

A tárgyalt innovációk alapján az alföldi fújtatós duda a magyar nyelvterület legfejlettebb dudatípusának tekinthető (Szakál 1993: 179–199; Hankóczy 1998: 148). A folklórmozgalom zenészeinek jellemző véleménye szerint viszont nem érdemes az innovációk alapján rangsorolni, mert az idiolott sípokkal szebb dudahang nyerhető (G. Szabó Zoltán 2004: 23). Gyakran ismétlődik az a megállapítás is, hogy a dudák szinte kizárólag a pásztorok kezén maradtak fenn a Kárpát-medencében (G. Szabó 2016: 187). Ennek ellentmond azonban, hogy az alföldi területek 20. századi dudásainak csak



a hatodrésze volt pásztor (Hankóczy 2007: 44–45). A moldvai csángók között szintén több a földműves dudás, mint a pásztor (Stuber 2010: 55–56). Az Alföldön a pásztor dudások főleg északon jellemzőek, a középső és déli részeken csak Kiskunhalas térségéből és Dévaványáról vannak róluk adatok. Emellett a Néprajzi Múzeum Etnológiai Archívumának anyagából az derül ki, hogy a dudahasználat nem általános pásztorhagyomány, hanem elsősorban a kanászokhoz, kisebb mértékben a juhászokhoz köthető (Domonkos 1947; Ecsedi é.n.; Fél 1943; Hofer é.n.) (29. kép).

Az Alföld középső és déli részeire viszont a parasztdudások, illetve a vándorló-kéregető dudások voltak jellemzőek (30. kép). Utóbbiak esetében számításba kell venni, hogy olykor kényszerűségből választották a zenészmesterséget; akadt közöttük vak, sánta és egyéb testi gyengeséggel élő személy, akik a paraszti munkára nem voltak alkalmasak. Azonban ahhoz, hogy valaki a földmunkára alapuló paraszti társadalomban zenélő-kéregető életmódot tudjon folytatni, már szükség volt a polgárosuló, urbanizálódó paraszti társadalomra, így nem lehet véletlen, hogy az Alföld északi területeiről vándor-kéregető dudásról nincs adatunk.

A szegedi dudahagyomány azért érte meg a 20. századot, mert a helyi dudatípus képes volt a megváltozó igényekhez alkalmazkodva modernizálódni (Paksa 1969: 133). Míg a „felföldi” dudatípus pásztorhangszernek tekinthető, a dél-alföldi típus sokkal inkább paraszthangszer, sőt kialakulása is a parasztság polgárosodásával függ össze (31. kép). Talán éppen a hangszertípus viszonylag modern jellegéből következik, hogy a folklór-

29. kép

Kanász kecskefejes dudával.

Buják, 1933

30. kép

Vándor dudás dél-alföldi dudával.

Kiskunfélegyháza, 1900



31. kép
 Dudás vízimolnár
 dél-alföldi dudával.
 Szeged-Alsóváros,
 1900

mozgalomban és a népzeneoktatásban nem kaphatott szerepet. Ez egyfelől azért sajnálatos, mert a magyar dudazene legalább annyira köthető a paraszti társadalomhoz, mint a pásztorkultúrához, ezért a hagyományörzésnek erre a hangszerre is ki kellene terjednie. Másfelől a magyarnak tekinthető dudatípusok közül a dél-alföldi duda a „felföldinél” sokkal alkalmasabb lenne a hungarikumok közé sorolásra, mert ennek használata nem terjedt el a szomszédos népek körében. A jelölés feltételei szerint ugyanis „a »hungarikum« a magyarság csúcsteljesítményét jelölő gyűjtőfogalom, amely olyan megkülönböztetésre, kiemelésre méltó értéket jelez, amely a magyarságra jellemző tulajdonság, egyediség, különlegesség és minőség”.⁹

9 <http://www.hungarikum.hu/hu/content/mik-azok-hungarikumok-o> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. március 25.)

Irodalom

- Arany János. 1961. *Arany János drámafordításai 2. Arisztophanész II.* Budapest: Akadémiai Kiadó
- Barabás Jenő. 1963. *Kartográfiai módszer a néprajzban.* Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Baines, Anthony. 1967. *Bagpipes.* Oxford: Pitt Rivers Museum.
- Bartók Béla. 1912. „A magyar nép hangszerei. II. A duda”. *Ethnographia* 23: 110–114.
- Bereczki Imre. 1947. „Adatok Ecseg társadalomrajzához”. *Ethnographia* 58: 258–263.
- Békefi Antal. 1978. „A bakonyi pásztorok zenei élete II.” *A Veszprémi Megyei Múzeumok Közleményei* 13: 355–437.
- Bisagni, Jacopo. 2015. „Flutes, pipes, or bagpipes? Observations on the terminology of woodwind instruments in Old and Middle Irish.” In *Early medieval Ireland and Europe: chronology, contacts, scholarship. A Festschrift for Dáibhí Ó Cróinín*, szerk. Pádraic Moran, Immo Warntjes, 343–394. Turnhout: Brepols [Studia Traditionis Theologiae 14].
- Brauer-Benke József. 2008. „Népi hangszerek a veszprémi Laczkó Dezső Múzeum néprajzi gyűjteményében”. *A Veszprémi Megyei Múzeumok Közleményei* 25: 225–264.
- . 2010. „Dudatípusok Magyarországon”. *Néprajzi Látóhatár* 19/4: 66–95.
- . 2014. *A népi hangszerek története és tipológiája.* Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet.
- . 2019a. „A cimbalom hangszertípus történetének forráskritikai elemzése”. *Magyar Zene* 57/1: 68–93.
- . 2019b. „A citera főbb típusai és elterjedése magyar nyelvterületen”. *Ethnographia* 130/1: 45–71.
- BRZL 1983 = „Duda”. In *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon* I. kötet, szerk. Boronkay Antal, 468. Budapest: Zeneműkiadó, 1983.
- Chrysostom, Dio. 1932. *Discourses* 1–11. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Číp, Pavel – Klapka, Rudolf F. 2006. *Dudelsäcke in Böhmen, Mähren und Schlesien | Dudy v Čechách, na Moravě a ve Slezsku.* Reichelsheim im Odenwald: Verlag der Spielleute, Salve Regina.
- Collaer, Paul – Elsner, Jürgen szerk. 1983. *Nordafrika.* Leipzig: Deutscher Verlag für Musik [Musikgeschichte in Bildern I. 8].
- Collinson, Francis. 1975. *The Bagpipe.* London: Routledge & Kegan Paul.
- Csajághy György. 1998. *A felgyői avar síp és történeti háttere.* Budapest: Püski.
- Csúry Bálint 1935. „Csedudas”. In *Szamosháti szótár A–K.* Budapest: Magyar Nyelvtudományi Társaság.
- Domonkos Ottó. 1947. „Kavácsi köszöntés dudával” [Hatvan, Heves megye]. Kézirat. Etnológiai Archívum 1. 492/1.
- Ecsedy Ildikó. 1960. „A középkori népi hangszeres zene nyomozása régi magyar személyneveinkben”. *Magyar Nyelv* 56: 85–91.
- Ecsedi István. é. n. „Pásztorok hangszeres játéka” [Hortobágy]. Kézirat. Etnológiai Archívum 3472/134–138.
- Elschek, Oskár. 1983. *Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei.* Leipzig: Deutscher Verlag für Musik [Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente I/2].

- Esterházy Pál. 1770. *Fraknai groff Esterhas Pál Énekes Könyvei, kik négy részbe foglaltatnak Az MDCLXX. esztendőben*. Kézirat. Országos Levéltár családi iratai.
- Éri Péter [1983] 2001. „Adalékok a duda történeti névanyagának kérdéséhez a XV–XVIII. századi szótárirodalom tükrében”. In *A duda, a furulya és a kanásztülök*, szerk. Agócs Gergely, 251–266. Budapest: Planétás.
- Farmer, Henry George. 1936. „Turkish instruments of music in the seventeenth century”. *Journal of the Royal Asiatic Society* 1: 1–43.
- Fél Edit. 1943. „Duda, furulya” [Marcelkeszi, Komárom]. Kézirat. Etnológiai Archívum 1,514/6.
- Füzes Endre. 1958. „A duda (gajda) készítése Mohácson.” In *A Janus Pannonius Múzeum évkönyve III.*, szerk. Dombay János, 179–186. Pécs.
- G. Szabó Zoltán. 2003. „A dudaábrázolások elemzési lehetőségei”. *Néprajzi Értesítő* 85: 254–274.
- . 2004. *A duda*. Budapest: Magyar Néprajzi Múzeum [A Néprajzi Múzeum Tárgykatalógusai 9].
- . 2016. „Pásztorok – dudák – pásztorművészet: Egy társadalmi csoport művészeti öröksége a 20–21. században”. In *Tanácskozás a pásztorművészetéről*, szerk. Juhász Zoltán, 179–199. Budapest: Magyar Művészeti Akadémia.
- Gavazzi, Milovan. 1966. „Die Namen der altslawischen Musikinstrumente”. In *Volksmusik Südosteuropas*, szerk. Walter Wunsch, 34–50. München: Trofenik.
- Gombocz Zoltán. 1908. *Honfoglaláselőtti török jövevényszavaink*. Budapest: Magyar Nyelvtudományi Társaság.
- Györffy György. 1972. „Az Árpád-kori szolgálonépek kérdéséhez”. *Történelmi Szemle* 15: 261–320.
- Hammerstein, Reinhold. 1959. „Instrumenta Hieronymi.” *Archiv für Musikwissenschaft* 16: 117–134.
- . 1974. *Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik des Mittelalters*. Bern–München: Francke.
- Hankóczy Gyula. 1982. „Dudák és dudások Mezőkövesd környékén”. In *Néprajzi tanulmányok Dankó Imre tiszteletére*, szerk. Balassa Iván és Ujváry Zoltán, 817–826. Debrecen.
- . 1998. „A tárgyak és amiről (nem) beszélnek. Az alföldi duda emlékeiből”. *Ethnographia* 109/1: 147–157.
- . 2007. *Foszlányok az alföldi duda emlékeiből*. Budapest: Timp.
- Haraszti Emil. 1926. *Hangutánzás és jelentésváltozás az egytetemes és a magyar hangszer-történetben*. Budapest: Budavári Tudományos Társaság.
- Herkely Károly. 1939. *A mezőkövesdi matyó nép élete*. Budapest: A Kir. Magyar. Pázmány Péter Tudományegyetem Néprajzi Intézete.
- Herman Ottó. 1898. „Tíbia, duda, kürt” [Verhovina, Ung megye]. Kézirat. Etnológiai Archívum 4316.
- Hickmann, Hans. 1961. *Ägypten*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik [Musikgeschichte in Bildern II/1].
- Hofer Tamás é. n. „Citera” [Szentmártonkáta, Pest megye]. Kézirat. Etnológiai Archívum 2.234/326–327.

- Ibn Manzúr 1979. *Liszán al-arab*, kiad. Abdalláh Ali al-Kabír, Muhammad Ahmad Haszaballáh, Hásim Muhammad al-Sázili. Kairó: Dár Szádir.
- Keszi Tamás. 2016. „Avar kettős síp Rácalmásról”. In *Az Intercisa Múzeum Évkönyve 1*, szerk. Keszi Tamás, 97–99. Dunaújváros: Intercisa Múzeum.
- Kiss Gábor. 2013. „Az Ulászló-graduále utóélete az újabb kutatások fényében”. *Magyar Egyházzene* 20: 315–322.
- Kodály Zoltán. [1937] 1951. *A magyar népzene*. Vargyas Lajos példatárával. Budapest: Zeneműkiadó.
- Kozák József. 2001. „A duda a Kárpát-medence népeinek hangszeres zenéjében”. In *A duda, a furulya és a kanásztülök*, szerk. Agócs Gergely, 373–420. Budapest: Planétás.
- Kubinyi Ferenc [1854] 1984. „Függelékül Mátray Gábor úr cikkéhez”. In Mátray Gábor, *A muzsikának közönséges története és egyéb írások*, 333–337. Budapest, Magvető.
- Lajtha László. 1992. „A tárogató vándorútja Perzsiából Európába.” In *Lajtha László összegyűjtött írásai*, szerk. Berlász Melinda, 189–190. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Lommel, Arle. 2010. „More on Contra-Chanter Bagpipes”. *The Galpin Society Journal* 63: 241.
- Madarassy László. 1934. „A palóc duda”. *Néprajzi Értesítő* 27: 81–88.
- Manga János. 1950. *Nógrádi dudások*. Budapest [A Néprajzi Múzeum Füzetei 12].
- . 1968. „Magyar duda – magyar dudások a XIX–XX. században.” *Népi kultúra – Népi Társadalom*, I., 27–186.
- Mátray Gábor. 1984. *A muzsikának közönséges története és egyéb írások*. Budapest: Magvető.
- Mersenne, Marin. 1648. *Harmonicum libri XII*. Paris: Edition of Baudry
- Nagy Iván. 2002. *A csallóközi dudáshagyomány*. Pozsony: Kalligram.
- NGDMI. Sadie, Stanley (szerk.). 1984. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* I–III. London: Macmillan.
- Oklsz = *Magyar Oklevél Szótár*, szerk. Szamota István és Zolnay Gyula. Budapest: Hornyánszky Viktor Könyvkereskedése, 1902–1906.
- Pacsich János. 1808. „Bács megyei népöltözetek”. Kézirat. OSZK Kézirattár, Fol. Hung. 685.
- Paksa Katalin. 1969. „A szegedi dudahagyomány”. *Néprajzi Közlemények*, 14/3–4: 125–140.
- Partridge, J. K.– Jeal, Frank. 1977. „The Maltese Zaqq”. *The Galpin Society Journal* 30: 112–144.
- Pávai István. 1993. *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje*. Budapest: Teleki László Alapítvány.
- Picken, Laurence. 1975. *Folk Musical Instruments of Turkey*. London: Oxford University Press.
- Piddington, Ralph. 1952. *An Introduction to Social Anthropology*. London, Oliver & Boyd.
- Praetorius, Michael. [1618] 1980. *Syntagma musicum of Michael Praetorius*. Vol. 2: *De Organographia 1–2*. New York: Da Capo.
- Rashid, Subhi Anwar. 1984. *Mesopotamien*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik [Musikgeschichte in Bildern II].
- Režný, Josef. 1990. „Das Niederlausitzer Glossarium: Zur Typologie sorbischer Dudelsäcke”. *Lětopis*, 33: 23–31.

- Sachs, Curt. 1942. *The History of Musical Instruments*. London: J. M. Dent & Sons.
- Sarris, Haris. 2007. „The Influence of the ‘Tsaboúna’ Bagpipe on the ‘Lira’ and Violin.” *The Galpin Society Journal* Vol. 60: 167–180.
- Sárosi Bálint. 1998. *Hangszerek a magyar néphagyományban*. Budapest: Planétás Kiadó.
- . 2019. *Dudások, cigányzenészek – A hangszeres magyar népzenei hagyomány*. Budapest: Nap Kiadó.
- Stuber György. 2010. *Moldvai csángómagyar „síposok”. Dudakultúra a magyar nyelvterület legkeletibb részén, 1973–2010*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság.
- Szabolcsi Bence. 1959. „A XVII. század magyar főúri zenéje”. In *A magyar zene évszázadai* I. Budapest: Zeneműkiadó. 209–272.
- Szakál Aurél. 1991. „Emberfejes dudafejek a Dél-Alföldön.” *A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve*, 153–173, szerk. Juhász-Lengyel András, Szeged: Móra Ferenc Múzeum
- . 1992. „A szegedi menyecskefejes duda.” In: *Zenatudományi dolgozatok 1992–1994*, szerk. Felföldi László és Gupcsó Ágnes, 192–215. Budapest: MTA ZTI.
- Szász Zoltán. 1987. *Erdély története 1. A kezdetektől 1606-ig*. Budapest: Akadémiai Kiadó
- Szydłowska-Ceglowska, Barbara 1977. *Staropolskie nazewnictwo instrumentów muzycznych*. Wrocław: Ossolineum.
- Tanai Péter. 1995. „Sós Antal és dudái.” *Arrabona* 34: 321–371.
- TESz = Benkő Loránd (főszerk.) 1967–1976. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára* I–III. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Tobak Ferenc. 2001. „»Fújják és táncolnak utána«. Síposok–csimpolyosok Moldvában.” In *A duda, a furulya és a kanásztülök*, szerk. Agócs Gergely, 477–488. Budapest: Planétás.
- Tonurist, Igor. 1976. „The Estonian Bagpipe.” *The Brussels Museum of Musical Instruments bulletin* VI–VIII: 47–48.
- Török Gyöngyi. 1993. „A kódex miniatúrái”. In *Graduale Strigoniense* (s. XV/XVI) I., szerk. Szendrei Janka, 15–16. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet [Musicalia Danubiana 12/1].
- Urbeltz, Juan Antonio. 1981. „Notas sobre el xirollaru en el país vasco.” In *Eusko Ikaskuntza – Sociedad de Estudios Vascos. Folklore* 1., 175–215. San Sebastian: Asmoztakitez.
- Vahot Imre. 1853. „Kecskemét és kecskeméti puszták.” In *Magyarország és Erdély képekben* I., szerk. Kubinyi Ferenc és Vahot Imre. 83–95. Pest: Emich Gusztáv.
- Vayerné Zibolen Ágnes. 1978. „Barabás Miklós az illusztrátor.” *Művészettörténeti Értesítő*, 27/2–3: 117–156.
- Végh Andor. 2004. „Zemljopisna rasprostranjenost gajdi i duda u Baranji u 20. stoljeću” [A gajde és a dude elterjedése Baranyában a 20. században]. *Osječki Zbornik* 27: 239–247.
- Wald, Ernest Theodore de – Albert Mathias Friend – Kurt Weitzmann. 1942. *The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint*. Princeton NJ: Princeton University Press.
- Weigel, Johann Christoph. 1961. *Musikalisches Theatrum*. Basel: Bärenreiter.
- Zolnay László. 1977. *A magyar muzsika régi századaiból*. Budapest: Magvető.

HANGSZER, HANGSZERESEK, ZENEÉLET

Erdélyi adatok a 19. század első feléből

Erich Stockmann, az IFMC (International Folk Music Council) 1962-ben megalakult hangszeres kutatócsoportjának (Study Group on Musical Instruments) vezetője 1964-ben részt vett a szervezet Budapesten megrendezett kongresszusán. Előadásában a hangszereket a civilizáció állandó elemének tekintő tanulmányokkal szemben a kutatásba bevonandó történeti, tipológiai és egyéb új témák mellett (pl. a hangszerkészítés módja, a hangszer és egyes részeinek terminológiája¹) fontos szempontként jelölte meg a hangszer, a zene és az ember egymással összefüggő vizsgálatát (Stockmann, E. 1965: 155–156),² ami a népzene tudományban ekkoriban erősödő antropológiai szemléletet is tükrözte (Merriam 1964, különösen 45–46). E szempontok nem voltak újak a magyar népzene kutatás számára (Lipták 2019), de fontos volt a szemléletmód más irányból jött, közös szakmai gondolkodást jelző megerősítése.

Pávai István legtöbb munkájában is megvalósul ez az elvárás; egyikük címében is kinyilvánítja a szerzőnek a zene és a népelet szoros összetartozásával kapcsolatos felfogását (2005a). Horváth István magyarázdi gyűjtése kiadásakor is nagyban támaszkodik a gyűjtő Horváth „olyan le-

1 Hogy mennyire nem véletlenszerű ugyanazon hangszerek más-más megnevezése, s a téma kutatása ezért is fontos, azt 1989-ben a 30. ICTM World Conference-en (Schladming, Ausztria) elhangzott egyik előadás mutatta. Kiderült, ugyanannak az ománi cilindrikus kétfenekű dobnak a neve az adott funkciótól függően hol *kāsil*, hol *rahmāni*, ami alapján a játszott ritmusfajta neve is változik. Az előadó rámutatott, hogy a jelenség más hangszerekre is érvényes (El-Mallah 1990).

2 E szempontokat Bartók előremutató hangszer-tipologizálási módszerével összehasonlítva korábban bemutattam (Tari 1978: 125–126).

írásaira, amelyek a zenének a népeletben betöltött szerepére vonatkoznak” (Pávai 2015: 8). Erdély, a szülőföld Pávai minden munkájában meghatározó, s érthető, ha abban még a személyes zenei emlékek, tanítványi és baráti zenei kapcsolatok is helyet kapnak, mint például a Sóvidék népzenejét bemutató munkájában (2016: 7–14). Az erdélyi népzene gyűjtők és -kutatók gyűjtéseinek közreadójaként (Pávai és Zakariás szerk. 2014; Pávai és Gergely szerk. 2019) nem hallgatja el azt sem, hogy a Ceaușescu-rezsim alatt kezdettől, az 1980-as évektől pedig még erősebben „fokozatosan beszűkültek a nemzetiségi kultúrával foglalkozó művek kiadásának lehetőségei Romániában” (Pávai 1998: 8).³ Ezért húzódozott el két évtizednyit a romániai magyar népzene- és szövegfolklor-kutatás egyik átfogó eredményét tanulmányal és a két kiváló erdélyi kutató, Jagamas János és Faragó József bőséges jegyzeteivel bemutató népdalgyűjtemény kiadása (Jagamas és Faragó 1974: 12).⁴ Ezért próbálkozott (eredménytelenül) gyűjtéseinek magyarországi kiadásával Demény Piroska (Pávai 1993: 8), s ezért jelent meg Szegő Júlia moldvai gyűjtésének anyaga Magyarországon (Szegő 1988), anélkül, hogy a szerkesztőnek (e tanulmány írójának) módja lett volna az anyag helyszíni ellenőrzésére, a Kolozsvárról a budapesti kiadóhoz eljutatott kották összehasonlítására a hangfelvételekkel (amennyiben voltak).

Pávai István kutatásai nem korlátozódnak a hangszeres népzene- és a hangszeres népzene, mert a vokális-hangszeres zenét és a táncot, tágabban pedig a népi kultúrát a fentebb mondottaknak megfelelően egységben szemléli, legyen szó történeti adatokról (1983, 1984, 2005b) vagy friss gyűjtésekről. Mindamellet a hangszeres és a hangszeres népzene központi helyet kapnak munkáiban. Népzene gyűjtéseire támaszkodva új kistáji behatárolásokkal követi nyomon Erdély mint néprajzi nagytáj és a Partium dialektusainak tagoltságát (2012a, 2018a, 2020), figyelmet szentel a korábbi kutatásoknak, így a magyar népi hangszeres kutatástörténetének is.

1974-től megjelenő munkákban és tudományos előadásokon magam is folyamatosan teret adtam a hangszeres kutatások történetének, akár kutatók életművéhez, akár a hangszeresekhez kötve (pl. Tari 1978, 1999, 2013a). Eddigi hangszeres népzenei témájú munkáim címében azonban ritkán jelent meg Erdély, noha alig akad olyan tanulmány, mely mellőz-

3 Emlékeztetni kell arra is, hogy a Kárpátalján élő magyarokhoz csak az 1980-as évek legvégén jutottak el kutatók. Moldova magyarsága hangszeres zenéjének vizsgálata is csak az 1990-es politikai rendszerváltást követően vehetett nagyobb lendületet. Szlovákia területén szintén főként az 1980-as évek végétől erősödött föl a hangszeres kutatás.

4 1988. január 6-án és 8-án a ZTI-ben interjút készítettem Jagamas Jánossal zenei tanulmányairól, kutatói, zeneszerzői és zenetanári pályájáról. A beszélgetésben is elmondta, hogy a kiadó éveken át visszatartotta a kötet kiadását (ZTI_Mgo5445-05446, leltárkönyv: Lsz. 3544-3545).



hette volna Erdély hangszeres zenei kultúrája valamely szeletének bemutatását, különösen a népi hangszeres tánczenével összefüggésben, amely Pávai István egyik legfőbb témája (2012b).

A népi tánczene fennmaradt emlékeinek összegyűjtése, a korábbi helyzetére való visszapillantás és a változások nyomon követése értelemszerűen beletartozik Pávai munkáiba (2012b: 377). Ilyen megközelítéssel tekinti át az Erdélyben és Moldvában tánckíséretre használt hangszereket is, melyek közül főképp a *citera* és a *dob* elterjedtségére kapunk új adatokat, a dobot illetően figyelemmel a román környezet hatásaira, illetve az egyes hangszeres területei elterjedtségére (2012b; 125-132; lásd még Rajeczky 1988: 102; Tari 2009; Rădulescu 2017) (1. kép). A szorosan vett népzenei témák mellett érdemes azonban tekintetbe venni a lehetséges polgári hatásokat, mint az iskolákét vagy a városi dobosokét (Bárdos 1976: 73; Tari 2009: 294), Erdély és a Partium esetében pedig a német hatásokat, valamint a német városokban is működő cigányzenészekre vonatkozó feljegyzéseket is.

Ezekről és sok egyéb történeti kérdéstről értékes adatokat találhatunk a 19. század első felében megjelent sajtóban is, melyek közül alább főleg az *Erdélyi Híradóból*, a *Honművészből*, a *Regélő Pesti Divatlapból* és a *Rajzolatokból* idézek.⁵ A szemelvényekhez néhány esetben a 20. század második felében végzett gyűjtésekből származó analógiákat is kapcsolok.

5 A lapokat az irodalomjegyzék nem tünteti föl, a közölt részletek adatai lábjegyzetben jelennek meg.

1. kép
Máramarosi
román zenekar
nagydobbal az
I. Prímástalálko-
zón. Csíkszereda,
1997. május 30.
(Fotó: Tari Lujza)

HANGSZEREK EMLÍTÉSE A 19. SZÁZAD ELSŐ FELÉBEN MEGJELENT LAPOKBAN

A hagyomány konstans és variábilis, adaptív elemei jól tükröződnek azokban a történeti adatként értékelhető leírásokban is, melyek a 19. század első felében megjelent magyar nyelvű sajtóban olvashatók. Az *Erdélyi Híradó* 1828-ban a dobon kívül a zajkeltő eszközként és hangszerként egyaránt használt idiofon hangszerek – kolomp, ostor és csörgők – alkalmazásáról tudósított a Maros-Torda megyei sáskajárás alkalmával:

2. kép

Hirdetés Szentegyházafaluban,

1974. február

23. *Az utca lakói*

gyülekeznek

a dobolásra.

(Fotó: Miháلتz

Gábor)

Muszka, sáska, jég-esső, pestis, vérhas, – Egyiptomnak szinte minden tsapása környékezi szegény Hazánkat. Ma, aug. 25-ödikén suhan-el ablakunk alatt egy hallatlan heterogeneum népség, kitsi-nagy, juh-kolompal, seprűvel, félezővel, kaszával, kapával, ostorral, keleptzével (tsergetővel), tséppel, lapáttal, vas-gerebjével, pemettel, puskával, tsörgős tsabrákkal, dobbal 's ki tudná még mivel, sietve – sáska-kergetni.⁶

3. kép

Sárosi Bálint
hangfelvételt készít

a dobbal hir-

detésről. Szentegy-

házafalu, 1974.

február 23. (Fotó:

Miháلتz Gábor)

A dob egyik ismert funkciója a figyelemfelkeltés; hirdetmények közvételéte általános gyakorlat szerint mindenhol dobolással történt.⁷ A Szilágységban „A kendert [...] május huszadika körül vetették. Régen még ki is dobolták: »Ki mindenki kendert vetni!«” (Kós–Szentimrei–Nagy 1974: 126). A kisbíró foglalkozás több helyen egész az 1970-es évek közepéig fennmaradt. Így sikerült 1974 februárjában népzene gyűjtés közben váratlanul lefényképezni egy kisdobbal való hirdetést Szentegyházafaluban (Udvarhely megye, ma Szentegyháza) (2–3. kép).



6 *Erdélyi Híradó* 1828. 2. 20: 144.

7 Vásári és cirkuszi kikiáltók is dobolással kísérték verseiket. Ilyeneket gyűjtött Sárosi Bálint Sándorfalván (Csongrád m.) 1959-ben (ZTI_Mgo1045A_13-55_17-25).



4. kép
 Ambrus Lajos
 cigányzenész
 bőgős (49 é.).
 Csíkszenttamás,
 1974. február 21.
 (Fotó: Miháltz
 Gábor)

A hangszerrendszertani besorolásban a membranofon hangszerek közé tartozó dob és az ütve és csípve megszólaltatott chordofon gardonon kívül a bőgő ütőhangszerként való használatát is jelezte Pávai. Megfigyelése, miszerint „A bőgőt különösen a gyorsabb tempójú táncok esetében Erdélyben szinte minden vidéken félig-meddig vagy egészen ütőhangszerként kezelik” (Pávai 2012b: 160), azzal egészítendő ki, hogy ez a játékmód elsősorban éppen Erdélyben jellemző. Más magyarlakta területekről csak szórványos idevonatkozó adatok vannak, főleg a szóbeli emlékezet alapján. 1974-ben Csíkszenttamáson (Csík m.) Ambrus Lajos bőgős beszámolt arról, hogy bot helyett akkoriban inkább már kis üdítősuveget használtak a bőgő ütésére, s megmutatta a bőgőn való játékot vonóval, illetve üveggel⁸ (4. kép). A gardon és a bőgő ilyen ütött játék-

8 Sárosi Bálinttal közös gyűjtés. Ambrus Lajos 49 éves cigányzenész bandában akkor már nem játszott, mert a környezetében megszűntek a bandák. A vele készült beszélgetés: ZTI_Mg03147A_26-35_28-40. Lásd Tari 2009: 298.



5. kép
Sinka Sándor és
Sinka Sándorné
Duduj Rozália,
1997. augusztus
(Fotó: Miháltz
Gábor)

6. kép
Sinka Sándorné
Duduj Rozália
ütővel és fém ci-
garettadobozzal
játsszik a „gar-
donyon”. 1997.
augusztus (Fotó:
Miháltz Gábor)

módja sok tekintetben összekapcsolódik (Pávai 2012b: 163–166), ami tovább erősíti a játéktechnika erdélyi jellegét (5–6. kép). A pengetéssel megszólaltatott chordofon *timbora* nevű sajátos citeratípusra Pávai István hívja fel a figyelmet a szakirodalomban (Pávai 2012b: 130–132). A citera nem tartozik a legnépszerűbb erdélyi népi hangszerek közé,⁹ de jelenléte ezen adatok alapján mindenképp korábbi, mint a korábbi kutatás által megjelölt első világháború körüli időszak (Sárosi 1973: 37; 1998: 40). A timborát elsősorban mint etédi jellegzetességet említik; elsőként, úgy tűnik, Gedő János 1843-ban, kinek Etédi előnévvel a székely szokásokról szóló közleményében, a guzsalyasról szóló részben olvashatjuk: „néha a’ »timbora« vagy »czimbora« (egy neme a’ czimbalomnak) hangja után, egyet egyet táncolnak is a’ fonó leányokkal.”¹⁰ Nincs rá adat, mikor és honnan került először citera Etédre, de nem tarthatjuk elképzelhetetlennek, hogy a hangszert egy, a mai Magyarországon vagy osztrák területen járt etédi vitte be először a faluba, ahol hamar népszerűvé vált.¹¹

9 Pávai jelzi a citera erdélyi és moldvai szélesebb elterjedtségét, használatát egyetlen citeragyűjtés, Kallós Zoltán 1965-ben Gyimesközéplekon felvett anyaga igazolja (ZTL_Mg02115A–B). E gyűjtés azonban nem reprezentálja a terület egyébként igen gazdag hangszeres zenéjét.

10 *Regélő Pesti Divatlap* 1843. 2. 41. 1295. Gedő jól gondolta, hogy a citera és cimbalom összefügg egymással; a cimbalom a citera típusú hangszerek tágabb körébe tartozik. A Cimbalmos vezetéknev alapján Erdélyben korábban használták, mint más magyar területeken (Tari 2016: 25–26).

11 Az alpesi citeráról ld. Klier 1956: 84–93. A citeráról általában ld. Sachs [1913] 1972: 431–432; Michel 1995.

„TÖRÖK MUZSIKA”, EGYHÁZI ESEMÉNYEK, ÜNNEPEK

A vizsgált időszakban – az 1830–40-es években – a magyar szókincs jelentős változáson ment át; a *musica* előbb *muzsika*, majd *zene* szóra változott. Ugyanígy a *hangász* szó helyett előlépett a *zenész* megnevezés, a *barna hangász*, új *paraszt* helyett pedig megjelent a *cigányzenész* kifejezés. A folyamat példáit az itt következő leírásokban is megtaláljuk.

A protokolláris városi, megyei ünnepeken az egyházi, világi vezetők beiktatása, arisztokraták látogatása alkalmával körülbelül az 1830-as évek közepéig mozsár- és ágyúszóval, valamint „török muzsikával”, a diákság többszólamú éneklésével és a templomi szertartások keretében énekelt egyházi énekekkel fogadták a jeles személyeket, az események záróaktsaként pedig bálokat tartottak. A lapokban közelebbről meg nem határozott „török muzsika” elvileg a török katonazenekarok sajátos összeállítású hangszerelését követte: az átható hangú, nyelvűsípös fúvós hangszereket (zurna, duduk) és a zajos ütőhangszereket (üstdob, nagydob, kisdob, cintányér, triangulumok, tamburin). Ez a hangszeregyüttes a török háborúk folyamán 1720 tájára állandósult, majd sajátos hangzást nyújtó egzotikus színezőelemként került a 18. századi európai műzenébe (Tari 2000; Suppan–Huber 2006). A hazai hírekben leírt események kapcsán mindössze annyi tudható róla, hogy (általában lovas) katonai banda játszott „török muzsikát”, s mint némely leírásból sejthető, nyilván nem kizárólag indulókat.

„Nagy Enyed September 25-kén 1828-ba” – a politikai és kulturális eseményekből álló többnapos megyei ünnepről, új vezetők beiktatásáról szóló beszámolóban olvashatjuk a név szerint felsorolt magas rangú vendégekről:

Eö Nagyságok mind Két Követségektől Kisértetve, és a' N[eme]s Lovas Század Török musikával előre menve, az ide való P. Minoriták diszes Templomába mentek [...] [ahol a pompásnak mondott misén] Musika mellett számlalhatatlan sokaság jelen létibe a Veni Sancte el énekeltetett [...] Östvéli 9 orakor pedig ismét fényes bál adatott 400 válogatott személyekre, a' praetorialis Salaba [...] [Az ebédek, köszöntések mindvégig] mosár agyú ropogások, musika, dob szo, trombita harsogások, és hármás élyen Kiáltások közt leírhatatlan Köz elragadtatással tetettek. Az ebédeken, vatsorákan és Bálakba a' Kolosvári, és Enyedi Bándák egy mással vetelkedve a' leg szebb musika Darabokkal és Tántz Nótákkal gyönyörködtették a' fényes Uri gyülekezetet.¹²

12 Erdélyi Híradó 1828, 2. 31., október 11. (lapszám nélkül).

1831-ben az *Erdélyi Híradó*ban N. N. monogramú beszámoló olvasható „a’ Sz. György havának 4-dik napján adatott Játékszini Bál”-ról, melyet kolozsvári nemeseknek, tisztviselőknek rendeztek.

A Játészó-szín egy kertet ábrázola, mely Erdély’ három szineiből költsönözött kék, veres és sárga Tivoli lámpásokkal, és több státuákkal felekesítve volt [...] A’ Tánz-helyről fel a’ Játészószínre igen széles, zöld posztóval beterített grádits-fogak vezettek két felől, melyek között több színes lámpások és számos gyertyák’ világát szét-szóró kép-szobrokkal, kellemetes illatú virágokkal és külföldi plántákkal feltsínosított narants és tzitrom fák közé elrejtve első Bandánk lelkesen hangoztatá ropogós tántz-nótáit [...] a’ Bált a’ nemes asszonyi egyesület Elölülönéje maga, ’s a’ Fő-Országos Biztosság’ Elölülője Nagy-Méltóságú B. Bruckenthal József Ur nyitották-meg egy jeles Lengyel tántzal, kiknek példáját számos főbb Méltóságok, Urfiak es Kisasszonyok követték.¹³

1833-ban Balázsfalván (Alsó-Fehér m.) egy egyházi méltóság beiktatásakor

Harang és mozsár lárma költé-fel a’ napot a’ közeledő innepre viradólag [...] Estve a’ Nevendék Papság a’ szeminariumi épület mécsekkel, ’s átlátzó kivilágítással ékeskedő teremében egy ezen alkalomra különösön készítettet pásztori Játékot ada elé [...] a’ piatzon pedig, a’ szűnetlen zengő török muzsikán kívül, hosszason tartó tűzi játék nevelé a’ csendjében lármas öröm rivások által háborított est innepélyességét.¹⁴

Egy székyudvarhelyi, 1834-es tudósításban írták Habsburg-Lotharingiai Ferenc, 1792-től I. Ferenc néven magyar király születésnapjára ünnepségéről:

Februarius 9dike kettős öröm innep vala n[eme]s Udvarhely-szék, ’s annak anyá városa lakósaira nézve. [Ferenc császár 66. születésnapját] már az innepélyes napot megelőző estvén öröm világoztatással ’s mozsarak durrogásával jelengették [...] Más nap u[gy] m[int] febr. 9kén reggeli 9 órakor az innep üdvözlésére öszve sereglett székünk tisztsége nemzeti pompa ruhában, több messze földről öszvegyült székely uri renden lévőekkel együtt, ugy a’ vársi minden czéhok a’ főtisztelendő esperest és helybéli plebanus Rajmund János úr az innep méltóságához illő beszéde ’s azt követő nagy mise halgatása, ’s „Téged Isten” zengedezése után a’ cath. templomból muzsika, polgári katonaság lövöldözése, ’s mozsarak durro-

13 *Erdélyi Híradó* 1831, 1. 30., 238–240. (itt 239.).

14 *Erdélyi Híradó* 1833, 2. 6., 41–43.

gásai között a ref. templomba jött [...] [Az egész napot végigkísérő ének-
lés, muzsika, durrogatás után este] megnyitotta a' tánczos mulatságot
kormányiszéki tanácsos mlgs Cserei Miklós úrral szeretett főtisztünk
tisztelt grófnéja Haller Károlina asszony egy vig lengyel tánczczal.¹⁵

Európában a Te Deum, az ünnepi alkalmak hálaéneke „népnyelvű fordítá-
saira már a 10. századtól vannak adatok” (Rajeczky 1988: 85; Szendrei 2003).
Idehaza a 16. század elejéről való az első anyanyelvi feljegyzés (Szendrei
1973: 303.). „Téged Isten! dicsérünk” kezdetű változatát szintén Udvarhely
megyében, Lövétén Vikár László 1962-ben rögzítette az élő hagyományból.¹⁶

Kisenyeden (Alsó-Fehér m.) 1837. október 22-én szentelték fel a refor-
mátus templomot. A reggel először megkonduló harangszó hívta az is-
tentiszteletre a híveket, „az holott is egy szép harmóniás éneklés után”
az új pap prédikált. Az istentisztelet után a faluba érkezett vendégeket
„b. mlgs. [báró méltóságos] Veselényi István úr udvarháza széles teremé-
be” vitték, ahol „egy gazdag ebéd felett, a' császár ő felsége, kir. herczeg
Ferdinand ő fensége” tiszteletére „sok öröm poharak üresítették ki
mozsarak durrogásai között. Ezt követte egy szép bál, a' mellyben a' mu-
zsikának, gitározásnak bájoló hangja és a' n[eme]s ifjuságnak harmóniás
éneklése, csak nem egész más nap reggelig hirdette az öröm innep napot.”¹⁷

Az előző évben Kolozsváron az uralkodó, V. Ferdinánd születésnapját
ünnepelték meg. „A' mai nap [április 19., mely abban az évben az újságban
is jelezve keddre esett] mint szeretett Felséges Fejedelmünk. 44dik szüle-
tési év napja, öröm innepe vala e' szabad kir. váras minden rendű lakósinak.
A' váras már a' tegnapi nap estvéjén ki volt világítva, 's úgy a' katonai mint
a' váراسi banda muzsikával mulattatak az örvendező sokaságot.”¹⁸ Itt már
nincs szó a török muzsikáról. Sajnos a hírben a városi banda összetételét,
tagjainak számát és még primásának nevét se tüntették föl.

CIGÁNYZENÉSZEK

Ugyanakkor kezd megszorodni a *cigányokról* és a *cigányzenészekről*
szóló híradás a különböző lapokban. A fentebb leírt, 1828-as sáskajárás
elleni küzdelem alól a kolozsváriak sem mentesültek:

15 *Erdélyi Híradó* 1834, 1. 17., 31–132.

16 ZTI_Mg01321A_16-36_24-16.

17 *Erdélyi Híradó* 1837, 2. 39. 323. A harmóniás éneklésről: Szabó 2001; Pávai 2019.

18 *Erdélyi Híradó* 1836, 1. 32., 249.

Sept. 3.– Ma hajnalban hajtották a' város' népeit a' Sáska' üldözésére, mindenémü ijjesztő szerszámmal. A' Tzigányok, kiknek nagyobb része itten elég tisztességes characterrel bír, musika bandákkal mentek. [...] bizonyos, hogy a' mi Erdélyt ellepte, az egyenesen Odessafelől, Jassyn által, Csikszéken keresztül jött-be. [...] Mit nem okoz mindég egy muszkatörök háború, a' nagy lárma, járás-kelés, ágyúzás.¹⁹

A cigányzenészek szerepét zenetörténészként is jól ismerő Rothkrepf (Mátray) Gábor által alapított és szerkesztett *Honművész* („A' Regélő folyóiratnak társa”) lapban olvashatjuk „Ország 's népismertetés. A' Czigányok” címmel: „Hazánkban még most sem megvetendő hangászok, főképp a' nemzeti hangok fogásaiban. A' kovács-mesterség legkedvesb éldeletök: ellenben a' katonáskodástól mint éji rémtől irtóznak.”²⁰ Szintén a *Honművész* közli:

Szeretik a' vándor életet és legszívesebben tanyáznak seregenként erdőkben, vagy sivatagokban, ha az éghajlat engedi; sátorokat ritkán visznek magukkal; a' tél zordon hidege ellen barlangokban vagy földalatti gnyhókban – putrikban – mellyeket szorgalmasan beszoktak földni fűgazzal és mohával, keresnek menedéket. Hangászati talentumok, melly csak a' műszeres hangászatra szorítkozik, majd mindenütt ismeretes; különösen értenek a' hegedűhöz 's dorombhoz; – továbbá gyakorolják magukat az oboén fuvolán és vadászkürtön. Erdély, magyar, 's lengyel országban közönségesen ök a' hangászok a' csapszékekben. Átaljában találékosak és szép természeti észet fejtenek-ki; de nem hiányzik bennük a' keletiekkel közös ravaszság és fortélyosság. A' nőszemélyek fiatal korukban sokszor tánczosnék, kiváltképp' spanyol honban; későbbben a' jövendölést, főleg pedig a' kézjóslatot [...] úzik.²¹

A cigánygyerekek taníttatásáról számol be az *Erdélyi Híradó* 1836-ban.

Rettegről mart. 22ikén [...] a' széki ev. ref. egyházi kerületi t. papság maga gyűlésében először tisztelni forrón ohajtott főinspector curatorát, mlgs i. b[áró] m[agyar]gy[erő]monostori Kemény Miklós urat, [...] [aki] b. e. mlgs 1. b. losonczy Bánffy Ferencz úr helyébe [lépett]. [...] Emelte a' mái nap díszét a' bethleni ev. ref. iskola tiz, új paraszt, (czigány) 's alig 12 éves, nevendékeinek, mind a' templomi hármóniás éneklésben, mind a' külön-

19 *Erdélyi Híradó* 1828, 2. 21., 168. Az 1828–29-es orosz–török háború I. Miklós cár uralkodása alatt zajlott.

20 *Honművész–Regélő* 1837, 2. 60., 476. Írója „V. BRN” (V. BRN = bárónó, báróné?)

21 *Honművész–Regélő: A' czigányok.* 1839, 1. 28., 290–230.

bőző muzika-szerszámokon mesterséges játszásban kitüntetett ügyeségek, és elbámító gyakorlottságok, kiket mlgs. gr. bethleni Bethlen Ferencz úr, a' csak nem vad állapotból kiemelve, magyarul olvasni, írni, énekelni, vallásra és mesterségesen muzsikálni, nagy figyelemmel és költséggel taníttat. Hálás tisztelet és köszönet mind a' haza szolgálatjára született, elrendeltetését egészben felfogó, 's arra ingatlan lelkesedéssel törekedő főinspector curator urnak; – mind a' láng eszü, és a' közjó iránt résztvevő gróf urnak, ki önn példájával bébizonyította, hogy a' köz értelmesség terjesztése, a' nép legalsóbb szakaszában is, nem lehetetlen.²²



Ez, valamint a kolozsvári Muzsikai Egyesület és zeneiskolájának 1891-es megnyitása (Sófalvi 2021) magyarázza, miként kerülhettek a szorosan vett folklór anyagba „harmóniás énekek”, a hangszeres zenészek repertoárjába pedig harmóniai szempontból mivesebb dallamok. Az utóbbira példaként említendő a Boros Samu és Cilika János féltestvérek által Egeresen 1974-ben hegedűn és kontrán játszott István-napi köszöntő²³ (7. kép). A szóbeli hagyományban történő hangszertanulás itt nem részletezendő széles spektrumából érdemes felhívni a figyelmet egy eddig figyelembe nem vett szempontra, nevezetesen arra, hogyan tanultak meg a nők gardonozni. A csíkszentdomokosi Duduj Rozália gardonos először cimbalmozni tanult, mert apja cimbalmos volt. Gyimesközéplekon Zerkula Jánosné Fikó Regina

7. kép

Boros Samu
és Cilika János.
Egeres, 1974.
február 24.
(Fotó: Miháltz
Gábor)

22 Erdélyi Híradó 1836, 1. 29., 225.

23 Gyűjtötte Sárosi Bálint, Tari Lujza, ZTL_Mgo3149B_06-43_08-07.



8. kép
Zerkula Jánosné
Fikó Regina mu-
tatja, hogyan kez-
dett kislányként
gardonozni
tanulni. 1997.
augusztus (Fotó
Miháلتz Gábor)

9. kép
Zerkula Jánosné
Fikó Regina
bemutatja a he-
lyes gardonozást.
1997. augusztus
(Fotó Miháلتz
Gábor)

azonban egy másik szempontot is megemlített kérdésemre: a zenész cigányok gardonosnak szánt lánygyerekei ugyanúgy, mint a fiúgyerekek, korán megkezdték a mesterség elsajátítását. Az 5–7 éves kislányoknak azonban túl nagy volt a gardon, ezért ő maga például a földre fektette a hangszer, és mellé térdelve kezdett tanulgatni rajta (8. kép). Természetesen megmutatta a később elsajátított ütésttechnikát is (9. kép). Kérdésemre, hogy tanult-e más hangszerezen játszani, Fikó Regina szinte kikapta férje kezéből a hegedűt, és megmutatta, miket tanult meg gyerekként először hegedülni; ebben később nem képezte magát, de az alapokat nem felejtette el (10. kép). Zerkula János (11. kép) Gyimesközéplokon a vak Antal Zoltán magyar zenészt tanította meg hegedülni. Akusztikai és átvitt értelemben is kristálytisza, erőteljes, a nagyvilág hangversenyerterméit is könnyedén betöltő, ugyanakkor meleg hangszínű hegedűhangját és előadásmódját sokan igyekeztek tőle elsajátítani. A ház körüli teendőket ellátó jó gazda, a kitűnő táncos és szereény ember, kérdésemre, mitől lesz jó az előadás, egyszer azt felelte: „Oda kell ügyelni, a taktus meglegyen.”²⁴

24 Ennél közelebbi információkat is adott: mikor, mennyi hangot melyik szakaszt kell egy vonóra venni, hol kell a vonóhúzást fordítani, mikor kell lefelé és mikor „visszafogással” kezdeni stb.



ZENÉS ESEMÉNYEK, FÜRDŐÉLET, TÁNCALKALMAK

A 18-19. század fordulóján megindult fürdőélet a cigányzenészek működésének is egyik terepévé vált. A termálvizek gyógyfürdőként való hasznosítása az ország sok részén jellemző, s a fürdőélet szervezőinek egyben a fürdőzők szórakoztatásáról is gondoskodni kellett. Miskolczi István „Felix-Bányai Fürdő” címmel írt útirajzában a Nagyváradhoz, Belényeshez közel eső Bihar megyei Félixfürdőről számolt be.

Én e' kellemes helyen egy igen szép társaságot találván, még az is bájosította reám nézve Felix-Bányát, hogy itt a' honfi sziveket olvasztó hangásokból egy társaságot találék, mellynek tagjai, a' setét képű uj magyarok, kellemes magyar nóták eljátszásával hevíték keblemet.²⁵

A szepességi városok egyikében, Bártfán

A' vendégeknek egyéb mulatásukra szolgálnak: 1) a' kis színház, mellyben majd magyar majd német vándor színészek naponként adnak (a' fürdés

10. kép

*Zerkula Jánosné
Fikó Regina
hegedül. 1997.
augusztus (Fotó
Miháltz Gábor)*

11. kép

*Zerkula János
„Oroszország
nem jó helyt
van...” kezdetű,
legkedvesebb ke-
servesét játssza
és énekl. 1997.
augusztus (Fotó:
Miháltz Gábor)*

25 *Regélő Pesti Divatlap* 1834, 2. 58., 469–470. Miskolczi István újságíró, Szeged első polgári zenekarának megalapítója és az első zeneiskola kezdeményezője volt.

ideje alatt) mutatványokat. 2) A' vándor hangászcsapatok. 3) A' táncmulatságok a' [...] városi vendégházban. 4) A' kávéház ugyan ott, 's a' hírlapok. 5) Némellykor lovagművészek, kötél tánzosok, tűzijátékok, 's más alakosok. 6) A' 64 ölnyi hosszú 's 42/6 öl széles fasor, melly kényelmes sétahelyül szolgál.²⁶

A Kassa környéki Szobráncfürdőről szóló, „Ung megyei több honfi” aláírási beszámoló nem csak a zenészek jelenlétét említi. A nemzeti érzésű honfiak nem hallgatják el kifogásukat sem:

ha tán kérdenéd, hova valók azon barna hangászok, kik a' mazurt, keringőt s cotillonokat olly helyesen játszák, 's kiktől mindent, csak magyar nótát nem hallasz, és mi oka ez utóbbi körülménynek? – azt feleljük: a' barna hangászok ungváriak; magyart pedig azért nem játszanak, mert – itt nem kellő, mert – magyar országon már nem divat a' magyar, a' magyar nóta.²⁷

A nemzeti érzések erősödése, a magyar helyett idegen zenék és táncok kifogásolása a Székelyudvarhelyen június 1-jén tartott bálról Etédi László által írt sorokból is kitűnik:

Tánczoltunk keringőt, polkát, francia négyest; továbbá: keringőt, polkát és francia négyest 's ismét da capo. – Magyart, vagy a' magyar körtánczot most sem – 's miért? azért, mert nem tudjuk. – De semmi, majd megtanít... egy beszterczei száz...²⁸

Témánk szempontjából figyelmet érdemel a *Rajzolatok* 1837. évi egyik számában a Teszéri nevű író *Honi utazások* címmel Kolozsvárt kissé csípős szellemességgel bemutató írásának egyik részlete, mely általában a zenészek és a cigányok számának növekedését jelzi. A város épületeinek bemutatása után, melyben egy városi tánctermet is megemlíti, a lakosság összetételéről a következőt írja:

I. Himmüek. Ezeknek sok faja van. I. Némellyek muzsikuskok vagy hangászok, a' többiek nem hangászok. A' hangászok a) fehérek; á) feketék vagy legalább barnák. Azonban mind a' két rendbeliek: α) jók, ezek kevesen; β) nem jók, nagyobb számmal. [Lábjegyzetben hozzáfűzi:] Alig hiszem, hogy aránylatilag egy akármely más városban annyi muzsikusk legyen mint

26 *Regélő Pesti Divatlap* 1837, 2. 60., 427–429 (itt 429).

27 *Regélő Pesti Divatlap* 1839, 2. 62., 494.

28 *Honművész-Regélő* 1843, 1. 50., 1595.

Kolozsváron. Minthogy hangász iskola és egyesület létez, majd minden ifjú, ha csak körülményei engedik, muzsikát tanul; azon kívül a' cigányok tömérdek számmal vagynak.²⁹

Egy másik, egy évvel korábbi kolozsvári tudósításból ugyanakkor az is kiderül, hogy Kolozsvár több bandája közül a farsangi jótekonysági bálon a legrangosabbnak tartott banda zenélt. Az előzetes felhívásban jelzik: „az egész terem viaszszal leszen világítva; muzsika két rendbeli leszen egyik a' katonai, másik a' váraisi 1ső banda részéről.”³⁰

Désen sem elégedettek a cigányzenészekkel – adta tudtul a *Honművész-Regélő* 1843 januárjában. Kitént ez

a' társalkodási egyesületnek decemb. 29-én tartott tánczvigalmában, hol a' város' cigányai zenéltek, – nem mondom jól, de közepesen, a' műkedvellők meglegedésere. Elkezdődött a' táncz, – a' vigalom feszült volt [...] Némelly m. ifjaink minden hozzáértés nélkül költői elragadtatással verték a' tactust a' nélkül, hogy szegény természetgyermeki mesterükkel együtt tudnának a' tactus- és kótatanhoz. Bokortáncz 's francia következtek bé, engedelemmel légyen mondva nem a' legjobb sikerrel, 's ime a' hibás mi örömet szereti bűnét más vállaira rakni, – itt is szegény cigányok valának a' hibások, ők valának, mert két m. ifjú torok-rekedve kiáltá őket hibásoknak. – 'S mi lett ennek következése? – oh! nagy, nagyobb mint ők tudják, mert szegény cigányaink elesnek kenyerrüktől, 's a' társalkodási egyesület, melly városunkban – dicséretére légyen mondva, – a' legszebb tánczvigalmakat adja, – mondhatom vetélkedőket Erdélynek bár melly illy nemű vigalmaival, – farsangra gróf B. F.' [feltehetően a cigánygyerekek taníttatásánál említett Bánffy Ferenc] zenészeit fogadá meg. – Rosszak tehát a' városi cigányok! – a' [...] góg es kény utolsó falatokat ragadá ki éhező szájokból, [...] most egyetlen reményüktől elbukva kénytelenek hitvány tivornyatársaságokban keresni élelmöket.³¹

„Testvérhaza. Kolozsvár máj. 7kén” címmel 1842-ben írják a *Honművész-Regélő*ben, hogy a hideg idő miatt Kolozsvár népe nem tudta megtartani

a' májusfávali időtöltését; legsúlyosabban azonban a' cigányok érdekeltek, kiknek, – ősi szokás szerint – már jókor reggel zenével kell vala eljárnuiuk az adakozó nagyobb urak' házait. De a' mit május' elseje nem

29 *Rajzolatok* 1837, 1. 7., 52–53.

30 *Erdélyi Híradó* 1836, 1. 8., 58.

31 *Honművész-Regélő* 1843, 1. 9., 248.

adott meg, megadá azt május' 5ike. Már jókor reggel zenével járták fel a' várost az úgynevezett „czigánysor” lakói, hirdetve a' népünnepet 's a' nagyobb uraknak tisztelkedve; délután iszonyú sokaság tolongott Monostortuczán a' népkert felé, hol zeneállványon a' katonai hangászkar hallatá magát [...] Estve gróf Teleki József kormányzó' tiszteletére az országgyűlési terembe fényes hangverseny tartaték. A' hangverseny 7 óraker kezdődött el, a' terem, hol csak azok jelenhetének meg, kiknek bémentijegy küldetett szét, csak hamar megtelt urakkal és hölgyekkel, valamint a' karzat is, hol minden rendűek csoportosan valának. A' magyar conservatorium' érdemes elnöke gr. Mikes János és muzsikai igazgatója Ruzitska György a' terem' lépcsőjénél fogadták ő exc[ellenciá]ját 's bekísérék a' terembe, hol hangos éljen-nel üdvözlék. A' hangverseny egy énekkel kezdetett meg, melyben több városi ifjak és leányok vevének részt. Az ezt követő m. conservatorium' tagjai' működéseinek becsét növelé több városi hölgyek' éneklése és zongorázása.³²

E beszámolók – az újságolvasó nemesi, polgári író-olvasó rétegekre tekintettel – kevésbé érintik a falvak, kisvárosok népének zene- és táncalkalmait, a szorosabban vett népzeneét. Ugyanakkor a zenészek különböző társadalmi rétegek közt mozognak, akik közül – mint a 20. századi népzenei adatok jól mutatják – sokan falun születtek és fiatalon, falusi zenészként kezdték gyakorolni a mesterséget. Onnan kerültek el a városokba, miáltal később is biztonságosan mozogtak a különböző kulturális közegekben.

Zenészneveket ritkán olvashatunk a leírásokban. Ilyen kivétel a magasabb társadalmi rétegek zeneéletébe bepillantást nyújtó máramaros-szigeti adat, melyben egy Bartók nevű cikkíró a zenekarvezető nevét is megadta.

Máramaros-Sziget, január' 12-én 1843. [...] ma tartánk szemlét, estve 6-9 óráig a' Muszka Lukács' és hangásztársai' zeneművészete felett [...] a' zenepróba tánczvizgalommá alakult,” a zenék főleg Kirch János szerzeményei voltak. „Hatodik darab keringő „Ábrándozás” című Muszka Lukácstól, a' szigeti hangász kar' ügyes elnökétől, ki kiválólag, a' nemzeti darabok' szerzésében igen szerencsés, 's szerzeményeinek mindegyikét bizonyos kiengesztelődött bú jellemzi.³³

32 *Honművész-Regélő* 1842, 1. 44., 351. Ruzitska Györgyről az ismert zenei szakirodalmon kívül: Gaal 1995: 50.

33 *Regélő Pesti Divatlap* 1843, 1. 10., 311–312. Kirch János nagykárolyi zenetanárként, zeneszerzőként a tágabb terület elismert muzsikusa. *Brockhaus–Riemann Zenei Lexikon* 2. 1984, 294. Feltehetően a *Máramarosi emlék. Új körmagyar* (Zongorára szerzé 's barát-

Az 1848-as esztendő zenei szempontból külön bemutatást igényel; egy, a pesti forradalom előtti februári sorozásról szóló hírt azonban érdemes megemlíteni Kolozsvárról.

A' tanácsház előtti téren nagy csoportozás, ben az udvaron, mely hasonlag tömve van néppel, a' Pongrácz Lajos vezetése alatti jeles hangászkar tagjainak vig zenéje oszlatja a' honvédelmi pálya keltette aggodalmakat, 's a' sors által elítélt vagy elítélendett suhanczok sirva vigadó odaengedéssel rúgják ki a' tolnai lakadalmast; mig fen a' zsúfolt teremben, legnagyobb nyilvánossággal és renddel foly a' sorshúzás.³⁴

A Riszner József által összefűzött és *Tolnai lakodalmas* címmel 1847-ben kiadott műcsárdasdallamok legismertebb, friss dallama – melyet már 1844-ben két változatban is feljegyeztek egy dunántúli gyűjteménybe – elsősorban a Dél-Dunántúlon maradt fenn az élő hagyományban (Tari 2011: 30, 2013b: 107–108). A *Tolnai lakodalmas* korai kolozsvári említése rávilágíthat arra, hogy a dallam Erdély nyugati részén Kolozsváron kívül is ismertté vált, bár nincs rá közvetlen adat, hogy frisse miként kerülhetett a széki zenészek repertoárjába (Lajtha 1954: 22. sz.).

A KÖRMAGYAR, „A KÖRTÁNCZ” TERJEDÉSE ERDÉLYBEN

A *körmagyar* – a reformkor legjelentősebb nemzeti karakterű társastánca, amelyet Szöllősy-Szabó Lajos 1840-ben koreografált Rózsavölgyi Márk zenéjére (Pesovár 1987: 306) – országszerte gyorsan terjedt. 1842-ben a lapok Nyitráról, Kunszentmiklósról, Kisújszállásról és más magyarországi helységekből jelentik népszerűségét. Az erdélyi városok, Kolozsvár, Marosvásárhely, Székelyudvarhely, Torda szinte vetélkednek 1843-ban, hol tanulják meg előbb, s hol tanítja azt meg személyesen az Erdélyből elszármazott Szöllősy. A körmagyart sok vidéki városban és külföldön is népszerűsítő Veszter Sándor, úgy tűnik, nem járt Erdélyben. Rózsavölgyi Márk koncertezett Erdélyben, de a lapok nem említik nevét a körmagyarral kapcsolatban.

ságos tisztelete jeléül, Szöllősi Szabó Lajosnak Kirch János a' N. Károlyi nemz. k. fő-Iskolában hangászat tanító) címmel 1842-ben Pesten megjelent műről van szó (Mona 1989: 502. sz.).

34 *Erdélyi Híradó*, 1848, 327, 108.

Mármaros-Szigetben január. 17-kén tartá a' gyümölcstenyészto egyesület, a' vállalat' költségei' gyarapítására bálját a' megyeháznál [...] A' magyar körtáncz – mit a' mult évben itt Szöllössy maga tanított – fényes diadalt vitt a' többi idegeneken. Kedvesen lepte meg levelezőnket a' ritka egyet-értés, mit a' szép vállalat' kivitele varázsla elő 's melly minden rang, kor, 's hivatal' egyéneit szinte egy család' gyermekeivé testvéresíté össze.³⁵

Marosvásárhelyről a táncot betanító nevét is közlik: „Levelezőnk szíves köszönetet mond Schéner Ferencz urnak azon buzgó igyekezetü hazafiságáért, mellyel Szöllössy' kedves körtánczát betanítani szíveskedett.” Szöllössyt nehezen várják, örülnének, ha a következő nyáron „Erdélybe rándulna”.³⁶ Tordáról többek közt az alábbi hírt olvashatjuk: „Ezúttal említendőnek vélem, hogy Tordán, valamint Kolozsvárt nem igen szíve-lik a' három a' tánczot, 's a' mi valóban sajnos, hogy a' körmagyarokon kívül itt Erdélyben más magyar tánczot nem igen láthatni.”³⁷ Székelyudvarhelyről a helyi viszonyokat, elmaradottságot ostorozó Etédi László nevű cikkíró többek közt a következőkről tudósít egy nehezen megszervezett bállal kapcsolatban:

A' mi az előadott darabokat illeti: azok nagyobbára Strauss, Lanner 's másoktól, keringők, vágatok [a vágató feltehetően a galopp], 's polka voltak. – Mint buzgó protestáns az imaházban lesi az éneklendő zsolnárt' számja-it: olly ihlettel tekingetek magam is az átlátszó táblákra, óhajtanó a' kedvelt Rózsavölgyi, Egressy Béni, 's mások' magyar darbjait kijelentve látni, vagy a' köztetszést aratott „nemzeti körtánczot” – de [...] bus valék [...] megcsalódva óhajtásimban. – Hanem ha elgondolom, a' Pest és Udvarhely közti távolságot, 's még az itteni évszaki bizonytalanság miatti rossz utakat, mellyeken a' körtáncz még csak Maros-Vásárhelyig hatolhatott [...], úgy megnyugszom azon édes remény' ölén én is, hogy a' jövő farsan-gon Udvarhely is látand magyar nemzeti körtánczot, a' ki megéri. – Az ifjúság a' 12 órákori szünet alatt hangversenynyel mulattatta a' közön-séget. Úgy szintén négyes dalokkal, pl. a' „Siklósi leányokéból”, „Preciosa”-ból 'stb. – De úgy látszik, hogy a' közönség, vagy nem érzi, vagy megveti az eféléknek becsét; mert bár eléggé betanulva 's kielégítőleg működött ebbe is az ifjúság – mégis a' közönség reája sem figyelt.³⁸

35 *Honművész–Regélő* 1843, 1. 13., 406.

36 *Honművész–Regélő* 1843, 1. 13., 407-408.

37 *Honművész–Regélő* 1843, 1. 25., 794.

38 *Honművész–Regélő* 1843, 1. 24., 765-766. „Roser Ferenc tenorista darabja (1840-es évek eleje) »Sigmund király álma vagy a' siklósi lányok«” címmel. A regényes színjáték „szövegét Börnstein után Komlóssy fordította. Ez a magyar tárgyú munka első sikereit

A körtáncon kívül székely, illetve közelebbről meg nem nevezett magyar tánc betanításáról is értesülünk 1842-ből egy „Marosszék Küküllő megye”-i adat szerint. Nem lehetetlen, hogy a székely verbunkról van szó.

martius' 14kén vala egy tánczos vigalom egy ifjú' javára, ki a' téli hónapokban vivóintézetet nyita itt. E' bálban az ifjúság mind magyar öltözetben vala, 's szünóra alatt viadal [...] Szöllősy Háromszékre távozik, hol a' székely csoportos' tanítását elkezdi, 's más minden magyarjait is elterjeszteni szándékozik. Kézdi-Vásárhelytt a' katonanevelőintézetet is a' székely 's magyar tánczra megtanítandó, 's mind ezt nemcsak ingyen teendi, sőt még hangászokat is ö viszen saját költségén. Én azonban várok Háromszék' előbbkelőtől annyi honfias lelkeséget, hogy különben is sokat áldozó honfi társunkat e' hangászok' díjazásában megelőzendik. Siker boldogítja forró nemzeti érzelmét. Mint tőle értém, ha itt teendőit végzi, be fogja utazni a' külföldet is, 's szétterjeszteni a' magyar tánczot, meddig csak lehet. [...] Szendrőy.³⁹

ZENÉSZEK AZ ERDÉLYI NÉMETEK KÖRÉBEN

Említsünk most meg néhány adatot az erdélyi németekre vonatkozóan, már csak annak a jellegzetes székely verbunkdallamnak németes dallamossága kapcsán is, amelynek háttérével Pávai István is foglalkozott (2018b: 166–169).

Temesvár környékén az 1788 körüli években rendszeresen zenélt farsangkor egy Magyarországra telepedett német banda, mely nyolc harántfuvolából, nyolc (közelebbi típus nélkül említett) dobból és egy gitárból állt (Rohr 1988: 39). Nagyszébenben a városi toronyzenészek, akik a cigányzenészek miatt a falusi lakodalmakban való muzsikálástól estek el, azt kérik 1752-ben, hogy a cigányzenészek csak a toronymester engedélyével zenélhessenek. A mester csak ritkán adta beleegyezését a cigányoknak, ezért azok valószínűleg nem is kértek engedélyt a muzsikálásra, így

a német színpadokon aratta, feltehető, hogy a muzsikájában is voltak magyaros elemek” (Tóth 1930: 48). Úgy tűnik, a darabot vidéken is több évtizeden át előadták. A kecskeméti Játékszíni emlékkönyv így jelzi az 1857 márciusában előadott darabok közt: „3. Siklósi leányok. Színmű 4 felv., dalokkal.”, 1857, 6. Veszprémben 1876-ban e címen adták: „Siklósi leányok vagy Zsigmond király álma” (Hudi 2009: 198). A *Preciosa* Carl Maria von Weber operája, melynek magyar vonatkozásairól lásd Pethő 2000: 229; Tari 2017: 143–144.

39 *Honművész-Regélő* 1844, 1., 444–445.

a mester 1755. december 22-én egy új esküvői rendelettel („Hochzeit-Regulament”) szabályozta az esküvőkön való részvételt (Tari 1996: 40).

Brassóban, ahol a 18. századtól a cigányzenészeknek is szerep jutott a szász ünnepeken, egy 1810. szeptember 20-i levélben így tiltakoznak a városi toronyzenészek a környékből bejövő „Neubauerek” (új parasztok, ez esetben a zenész cigányok) ellen:

Ezek [...] fúvós hangszereikkel körbejárnak a városban, és házaikból vadászkiáltást adó hangja szól. Mivel ezen alacsony társadalmi réteggel gyakran összeütközésbe kerülünk, és nekik a külvárosokban biztosítva van a megélhetésük, arra kérjük a tisztelt magisztrátust: legalább magában a városban tiltsa meg nekik a fúvós hangszerek használatát; mi pedig, ha belépnek a városon belülre, kapjunk rá engedélyt, hogy elvegyük tőlük e hangszereket. Az itteni toronyzenészek.

A magisztrátus 1810. október 29-én a következő határozatot hozza: „Ami a cigányzenészeket illeti, a rendőrség feladata, hogy eltiltsák őket a fúvóhangszerek városon belüli használatától” (Tari 1996: 40).

Összehasonlításként érdemes itt megemlíteni, amit a 18. század utolsó esztendejében Szentesre került id. Kiss Bálint pap népismereti feljegyzéseiben a hangszerekkel kapcsolatban írt:

A lakodalom a tehetősebbeknél 2-3 nap tartott, a szegényebb sorsúaknál egy estve. Ezeknek rend szerint dudások volt, vagy tekerő hegedűsök; amazoknál Czigány Legények Musikáltak, kik között első volt a primás, azután a Contrás – Bögös és a Czimbalmos, a Klarinét és Trombita még ezen század 10 első esztendeiben nem volt szokásba [...] Nevezetes musicusok voltak ezen időszakaszba: Hibás Pesta, Markótz László, s ennek a fia Gyuri; a ki, minden féle musican tudott játszani Farkas István, Csonka Pál, tekerő hegedűs volt pedig Gerecz János. – A melly gazda Musikust nem fogadott, ott a gazdát és Násznagyot füttyöltették, vagy dudoltatták a rekedtségig” (Filep 1971: 126).

SZOROSABBAN VETT NÉPZENEI ADATOK

Etédi Gedő János székely szokásokról szóló, fentebb említett tudósításának következő részletei 1843-ból már szorosabban vett népzenei adatok. Leírta, hogy aratáskor „a tehetősebb gazdák valahonnan két hegedűst

szereznek, 's azt az aratóba viszik”, este pedig hegedűszó kíséretében mennek a gazdához.⁴⁰ Itt valószínűleg egy korábban szélesebb körű gyakorlat maradványáról van szó, ugyanis „egy 1440-es rendelkezés szerint a sváb uraságoknak zenészeket kellett tartaniok, akik a kaszásokat ki- és hazakísérték” (Rajeczky 1988: 81). A mezőre kikísérésről nem, de az aratóknak zenével a gazdához való hazakíséréséről a 20. század közepéig sok területről találunk adatokat.

Az István és Jánosnap lakomák inkább, a' hajnalozásnak egy neme. – Ugyanis e' napok' hajnalán, több legény egyesül; 's vagy muzsikussal vagy pedig a' nélkül, alkalomra készített énekkel elmennek István vagy János barátjokhoz, 's ott az ajtó előtt énekelnek, vagy csak muzsikálnak, – azután bemennek a' házba, ott egy szónok hosszas beszédében feláldja a' névnapot, mit János ismét hosszasan megköszön.

A muzsikus szóhoz jegyzetet fűz: „Ezt zenésznek kellene írni, de meg hagyom úgy, a' hogy ott hívják.” A zenész megnevezését a későbbi adatok szerint pontosíthatjuk: mozsikás, muzsikás.

A' kalákára meghívás történik vagy követek által, vagy, ha tánczos a' kaláka, úgy némelly falukban az utcákon fel 's alá muzsikussal járnak, 's úgy kiáltozzák, hogy kinek, hol és miféle kalákája léssen. Némelly falvakban, midőn a' kaláka meg van híva, egy ember elmegeyen a' kiáltó hegyre, mely a' falu mellett van, vagy ha az nincs, a' falu' tornyába, és nyárban a' mezőnek azon dombjára, hol a' munkások vannak, 's ottan a' kalákát „megkiáltja”, illy módon: „Uh hó! a' ki eligérkezett Véső Tamás uramnak kalákába aratni, mindjárt minden ember elmenjen hollós mezőbe, hó úh!”⁴¹

Mint a leírásból kiderül, ugyanígy hívták össze a falugyűlést is. A népzene legarchaikusabb rétegébe tartozó zenei kommunikációs elemek sorában a különleges, dallamos jelzésnek (*Jodeln, Juchzer, kulning, joika, boğaz havası* stb. – Rajeczky 1980) többféle módja van (Stockmann, D. 1992).⁴²

40 *Regélő Pesti Divatlap* 1843, 2. 41, 1297.

41 *Regélő Pesti Divatlap* 1843, 2. 41, 1299.

42 Wiora a szó és dallam összefüggését vizsgálva megállapítja, hogy a szöveg és dallam, szó és hang képletek nem annyira átfogók, mint a dal nyelvi és zenei oldala. A nyelvi oldalhoz tartozhatnak improvizációk, amelyek nem konzisztens szövegek, vagy akár értelmes vagy értelmetlen szótagokat, amelyek nem is szavak. A Jubilus, a Jodeln és a Juchzen szavak nélküli vagy kevés szóval élő ének („Die Formeln Text und Melodie, Wort und Ton sind nicht so umfassend wie die sprachliche und musikalische Seite des Gesanges. Zur sprachlichen Seite gehören auch Improvisationen, die nicht die Konsis-

A hanglejtéssel improvizált jelzések nemcsak hangadásmódjukkal tűnnek ki, hanem hangszerzerűségükkel is, ami leginkább a dallamformálás nagy ugrásaiban nyilvánul meg. Ilyen szempontból nagyon közel állnak a kánasztülök és fakürt természetes felhangsort használó szignáljaihoz. A Székelyföldön a minden biztonnal régóta gyakorolt, említett „hó úh” kiáltás nem maradt fenn, a gyimesi csángók által gyakorolt kommunikációs célú *hüidintést* viszont még sikerült rögzíteni.⁴³

Utolsó adatunk már a 19. század második felének elejéről, 1857-ből való. A *Vasárnapi Újságban* A *czigányok Erdélyben* című hiteles leírásban az Alvinc közelében élő cigányokról többek közt a következők olvashatók:

Egy moré kovácsolt, míg a kis purdé a tüzet futta. A már megaggult dáde egy másikat hegedülni tanított. [...] Mivel igen nagy tolvajok, sok helyt nem szenvedik meg őket. Helytlakó czigányok majd minden város és falu végén találatnak, ott hurubákban laknak, s kovácsok vagy muzsikuskok, kik vasárnaponként a falu ifjait tánczra gyulasztják. [...] A czigány született muzsikus. Mi lelkesen, mi tűzzel húzza a magyar zeneműveket, az annyi sajátsággal bíró népdalokat s a majd ömlengő, majd büszkén fölriadó tánczműveket. Ha egy dalt párszor hall, képes utánozni. Kóbor természetét levetkezni képtelen. II. József betiltá vándorlásukat, neveiket ujjparaszt névvel cserélte fel.⁴⁴

A címben jelzett időkeretet átlépve három okból került ide az adat. Az egyik a magyar zene gyors és stílushű megtanulásának említése. A másik a lapban mellékelten látható instrumentárium. A búboskemence előtt álló zenélő banda hangszerei: két hegedű, egy kiscimbalom, egy kishőgő, egy klarinét, egy trombita és egy fagott. Hogy Alvinc környékén éppen e hangszerekből állt egy cigánybanda, azt biztosan nem állíthatjuk a kép alapján, de hogy léteztek ez idő tájt (és Erdélyben később is) ilyen vegyes vonós-fúvós összeállítású együttesek, azt más adatok is megerősítik. A harmadik ok az a hír, hogy a falu fiataljai vasárnaponként a cigánybanda zenélésére táncoltak. Ez jól mutatja a bandák ez idő szerinti terjedését a falvakban.

tenz eines Textes haben, und sinnhaltige oder sinnlose Silben, die nicht Wörter sind. Jubilus, Jodeln und Juchzen sind Gesang ohne Worte oder auf wenige Worte.”) (Wiora 1974: 60).

43 A ZTI Népzenei Archívumában két Gyimesközéplekon (Csík m.) gyűjtött adat van: 1964-ben Kallós Zoltán és Andrásfalvy Bertalan gyűjtötte: ZTI_Mg01501A_26-04_27-39. 1973-ban ugyanott más személyektől vettem fel *hüidintést*: ZTI_Mg02755B_07-49_12-33.

44 *Vasárnapi Újság*, 1857, 4. 40., 421.

ÖSSZEGZÉS

Hangszerre, hangszeresekre, táncra és általában a zenei alkalmakra vonatkozó, nagyrészt erdélyi híradásokba pillantottunk be a 19. század első felében kiadott magyar lapok segítségével. Vizsgált időszakunk az 1848 előtti néhány évtized, mely a magyar nyelvhasználatra, zenére, táncra – általában a magyarosodásra – buzdító reformmozgalmak, a nemzeti ébredés időszaka. A hírekből kitűnik a polgárosodásra, valamint a magasabb műveltségre törekvés igénye is, melyet jól kifejez a kolozsvári konzervatóriumról szóló híradás:

A' kolozsvári Muzsikai-Egyesület munkálódásának czélja lévén a' muzsika mivelésen kívül, ének és muzsika oskolák fenntartása is, azon oskolákat, a' folyó hónap 11kén megnyitattá, 's azokban két tanító mesterek által, az éneket és fúvó hangszereket, a' magokat jelentett és jelentendő nevendékeknek, vallás, nemzet és rang különbsége nélkül, 24 xr. pengőbeli hónaponkénti fizetésért, a' bébizonyítandó tehetetlenség esetében pedig ingyen, taníttatja.⁴⁵

Kiolvasható belőlük a törekvés az európai trendekhez való kapcsolódásra, mely jól kifejeződik a különböző egyletek létrejöttét célzó jótékonyági bálokról szóló tudósításokban. Ezek közt jelen van az 1840-es évek első felében az ország egészén és Erdélyben is gyorsan terjedő magyar körtánc betanítása, új európai táncdivatok, a francia négyes, polka, kerिंगő megjelenése, melyekhez sokszor id. és ifj. Johann Strauss, valamint Joseph Lanner zenéit játszották. 1831-ből, 1834-ből még olvashatunk a „lengyel tánc” használatáról, de csak az arisztokrácia körében. Az sajnos nem derül ki, hogy ez még a jóval korábbi, általános európai táncdivatok révén a 16–17. században elterjedt lengyel tánc volt-e, vagy már újabb, mely részben az 1830–31-es, az orosz birodalom elleni lengyel nemzeti felkelés elbukása után Erdélybe érkezett lengyel menekültek révén terjedt el (Csetri 1995). A leírásokból igen ritkán tudunk meg valamit a népünnepélyeken katonabandák vagy cigányzenészek által játszott zenékről. Ha igen, azok az ünnepi miséken felcsendülő egyházi énekek vagy hangversenyeken elhangzott műzenei darabok. Néhány figyelemre méltó szokásleírás is gazdagítja ismereteinket a népélettel kapcsolatban. E leírások szisztematikus összegyűjtése új lehetőséget teremt a hangszerekre, hangszeres zeneéletre, a dallamok lehetséges elterjedésére vonatkozó erdélyi adatok és általában az eddigi ismeretek bővítésére.

45 *Erdélyi Híradó* 1836, 5., 33.

A zene megadja az ünnep fényét, emeli a közösségi érzés minőségét és a rituális karaktert – mutatott rá Walter Wiora (1975: 74). A vizsgált írások jól láttatják, hogy a magasabb és az alacsonyabb társadalmi rétegek találkozási pontjai a nagy, nyilvános népünnepek voltak, s e mikro-interkulturális találkozásokon a zene és tánc olyan összekötő elem volt, mely valamilyen mértékben minden irányba hathatott, s hatnia kellett a zenét szorosabban szájhagyományos úton átörökítő falvak népének hangszeres népzenejére is.⁴⁶ Cigányzenészek alkalmazása a falvakban a paraszti zene-kultúra átalakulásának jele, illetve következménye. A változás területenként más-más időben, eltérő módon következett be és különböző fokon állt meg. A polgárosodás nem járt együtt minden régi hagyomány feladásával. Ezért gyűjthette össze a 20. század elején a régi székely dalok legjavát Bartók és Kodály, s ugyanezért illeszkedhettek be a cigányzenészek is a falvak zeneéletébe a Székelyföldön, a Mezőségen és Bukovinában, ahonnan a falusi környezetben muzsikáló cigányzenészekre vonatkozó első népzenei adatok származnak. A gyűjtés, a hangfelvétel-készítés dátuma nem azonos a zenészek tényleges elterjedésének dátumával. Amikor Vikár Béla a 19. század végén fonográfra vette Udvarhely megyei cigány klarinétosok játékát, akkor azok bizonyára már jó néhány éve működtek a falvakban. Előadásuk – ahogy más első világháború előtti erdélyi hangszeres fonográffelvételek is – fejlett hangszertechnikáról, gyakorlottságról, a játszott dallamok pedig a magyar környezet zenei nyelvezetének, stílusának kiváló ismeretéről tanúskodnak.

Eddigélé a’ magyar zenét egyedül cigány hangászaink kezelék tisztán, ’s tarták meg eredeti ősjellemében, – épen úgy, mint parasztjaink a’ népdalokat. Ezt ugyan művelt tudományos zeneművészetnek senki sem fogja tartani, de más részről egyedül ezen természetes cigányzene azon dúsgazdag alap, mellyen idővel a’ művelt, nemesített magyar zene’ műcsarnoka eredeti sajtáságos nemzeti irányban fölépülhet. – És így, ha valaki a’ műveltebb osztályból jeles magyar hangszerző vagy játszó akar lenni, okvetetlen ismernie, eltanulnia, tudnia kell a’ cigányzenészek’ műveit, előadási modorát.

– írja a *Regélő Pesti Divatlap*ban Erdélyi János (1844).⁴⁷ Nem ő volt az egyetlen, aki felfigyelt arra, hogy a magyar zene leghitelesebb előadói a cigány-

46 „Kulturen beegnen sich nicht. Es sind Menschen, die sich in einem intra-, inter- oder transkulturellen Umfeld beegnen” (Kultúrák nem találkoznak. Csak emberek találkoznak intra-, inter- vagy transzkulturális környezetben) (Baumann 2019: 77).

47 Erdélyi (I monogramú álnéven) 1844, 1. 16., 252. Erdélyi a népdalok mellett szólt a hangszeres zenéről is. Szöveget és dallamot, vokális és hangszeres zenét egységben látott (T. Erdélyi 1974: 76, 2015: 211–212).

zenészek, de Bartók és Kodály előtt ő volt az első, aki e zenére a magasabb rendű műzene alapjaként tekintett. A kutatás később tisztázta, hogy a hangszeres magyar népzene évszázadokon át magyar zenészek által hagyományozódott, s e folyamatba a cigányzenészek történelmi viszonylatban meglehetősen későn kapcsolódtak be, majd működési terepüktől függően különböző csoportjaik alakultak ki, minthogy eleinte az arisztokrácia, később a városi polgárság és a falusi lakosság körében zenéltek. Erdélyinek igaza volt abban, hogy a magyar hangszeres népzene jobb megértéséhez el kell sajátítani a cigányzenészek által a magyaroktól tanult repertoárt és játéktílust, melyeket az átörökítés során folyamatosan tovább gazdagítottak. Egy Küküllő megyei közgyűlésről szóló politikai témájú beszámolóban olvasható a következő mondat 1842-ben: „Uraim, ha jól akartok hegedülni, a’ jó hegedúsnek ne csak hegedűjét, hanem uj-jait is vásároljátok meg.”⁴⁸

Pávai István tudományos munkája mellett hangszeres előadóként is igyekezett megismerni az erdélyi népi hangszeres zenét, s egyetemi oktatóként továbbadni gyakorló zenészi tapasztalatait. Kívánjuk, hogy ezt még sokáig tehesse!

Irodalom

- Baumann, Max Peter. 2019. „Transkulturelle Dynamik und die kulturelle Vielfalt musikbezogener Handlung”. In *Transkulturelle Erkundungen. Wissenschaftlich-künstlerische Perspektiven*, szerk. Ursula Hemetek, Dalia Hindler, Harald Huber, Therese Kaufmann, Isolde Malmberg és Hande Sağlam, 63–78. Wien, Weimar: Böhlau.
- Bárdos Kornél. 1976. *Pécs zenéje a 18. században*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Csetri Elek. 1995. „Az 1830–31. évi lengyel felkelés menekültjei Erdélyben”. *Történelmi Szemle* 37/4: 385–410.
- El-Mallah, Issam. 1990. „Some Observations on the Naming of Musical Instruments and Rhythm in Oman”. In *Yearbook for Traditional Music* 22, szerk. Dieter Christensen, 123–126. Cambridge: Cambridge University Press.
- Erdélyi János. 1844. „Egy pár szó nemzeti zenénk ügyében”. *Regélő Pesti Divatlap*, 1844. 1. 16., 251–252.
- Filep Antal. 1971. „Szokásleírások a 18. és a 19. századból”. In *Népi Kultúra – Népi Társadalom V–VI*, szerk. Diószegi Vilmos, 115–134. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Gaal György. 1995. *Magyarok utcája. A kolozsvári egykori Bel- és Külmagyar utcák telkei, házai, lakói*. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület [Erdélyi Tudományos Füzetek 221].

48 Erdélyi Híradó 1842, 2. 1. 31., 188.

- Gedő János. 1843. „Székely szokások III”. *Regélő Pesti Divatlap* 1843, 2. 41., 1294–1295.
- Hudi József. 2009. *A veszprémi színháztársulat kezdetei (1723–1879)*. Veszprém: Veszprémi Petőfi Színház.
- Jagamas János – Faragó József szerk. 1974. *Romániai magyar népdalok*. Bukarest: Kriterion.
- Játékszíni emlékkönyv az 1857-dik évrre*. E hon minden színészetet kedvelő s pártoló lelkes fiai és leányainak mély tisztelettel ajánlja a jelen társulat sűgőja. Kecskeméten. Nyomatott Sziládi Károlynál 1857.
- Klier, Karl Magnus. 1956. *Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen*. Kassel, Basel: Bärenreiter.
- Kós Károly – Szentimrei Judit – Nagy Jenő. 1974. *Szilágysági magyar népművészet*. Bukarest: Kriterion.
- Lajtha László. 1954. *Széki gyűjtés*. Budapest: Zeneműkiadó [Népzenei Monográfiák II].
- Lipták Dániel. 2019. „Dincsér Oszkár 1942-es Csík megyei gyűjtése és az amerikai zenei antropológia”. *Ethnographia* 130/2: 274–291.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston IL: Northwestern University Press.
- Michel, Andreas. 1995. *Zithern. Musikinstrumente zwischen Volkskultur und Bürgerlichkeit*. Leipzig: Universität Leipzig, Musikinstrumentenmuseum [Instrumentarium Lipsiense].
- Mona Ilona. 1989. *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük 1774–1867*. Budapest: ZTI [Műhelytanulmányok a magyar zenetörténehez 11].
- Pávai István. 1983. „Változatok Farkas Pál dalaihoz”. *Ethnographia* 94/4: 594–599.
- . 1984. „A Marosszéki táncok főtémájának folklórkapcsolatai”. In *Utunk Kodályhoz. Tanulmányok, emlékezések*, szerk. László Ferenc, 69–88. Bukarest: Kriterion.
- . 1993. *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje*. Budapest: Teleki László Alapítvány.
- . 2005a. *Zene, vallás, identitás a moldvai magyar népéletben*. Budapest: Hagyományok Háza.
- . 2005b. „A Cserebogár-nóta népköltészeti és népzenei vonatkozásai”. In *Folklór és irodalom*, szerk. Szemerkenyi Ágnes, 288–303. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- . 2012a. „A népi tánczene kistáji tagolódása Erdélyben”. In *Magyar Népzenei Antológia*, digitális összkiadás, szerk. Richter Pál. Budapest: FolkEuropa Kiadó – MTA BTK.
- . 2012b. *Az erdélyi magyar népi tánczene*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság.
- . 2016. *A Sóvidék népzeneje*. DVD-melléklettel. Budapest: Hagyományok Háza, ZTI.
- . 2018a. „Székelyföld népi tánczene szempontú tagolódása”. In *Székely népzene és néptánc*, szerk. Pávai István és Sófalvi Emese, 15–46. Budapest: Hagyományok Háza, Pécsi Tudományegyetem, Pro Énlaka Alapítvány [Énlaka-konferenciák V].
- . 2018b. „Kodály Zoltán és a magyar tánc”. *Magyar Zene* 56/2: 161–179.
- . 2019. „Hagyományos »szólamban-éneklés« Szászcsáváson”. In *Szászcsávási dalárda. Szászcsávási többszólamú kórusfelvételek*, CD FA 422-2, kísérőfüzet 3–17. Budapest: Fonó Budai Zeneház.

- . 2020 „Erdély és Partium néprajzi tájai”. In *Csak tiszta forrásból. Magyar népdalok 3. Maros-Küküllők vidéke, Marosszék, Udvarhelyszék*, szerk. Szalay Zoltán, 1–2. Sepsiszentgyörgy: Romániai Magyar Néptánc Egyesület.
- Pávai István – Gergely Zoltán szerk. 2019. *Szenik Ilona népzenei gyűjteménye*. DVD-melléklettel. Budapest: ZTI, Hagyományok Háza – Kolozsvár: KFA.
- Pávai István – Zakariás Erzsébet szerk. 2014. *Jagamas János népzenei gyűjteménye*. DVD-melléklettel. Budapest: ZTI, Hagyományok Háza – Kolozsvár: KFA.
- Pesovár Ernő. 1987. „Körmagyar.” In *Néprajzi Lexikon*, főszerk. Ortutay Gyula, 3: 306. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Pethő Csilla. 2000. „»Style Hongrois«. Hungarian Elements in the Works of Haydn, Beethoven, Weber, and Schubert”. *Studia Musicologica* 41/3: 199–284.
- Rădulescu, Speranța. 2017. „»I hear the drum, but I can't see it!« The Main Accompanying Instrument and Its Emblematic Sound”. In *European Voices III. The Instrumentation and Instrumentalisation of Sound. Local Multipart Music Practices in Europe. In commemoration of Gerlinda Haid*, szerk. Ardian Ahmedaja, 237–246. Wien: Böhlau [Schriften zur Volksmusik 25].
- Rajeczky Benjamin. 1980. „Hüdintés”. *Ethnographia* 91/3–4: 393–396.
- . 1988. „Népzenei élet”. In *Magyarország zenetörténete I. Középkor*, szerk. Rajeczky Benjamin, 81–93. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Rohr, Robert. 1988. *Unser klingendes Erbe. Beiträge zur Musikgeschichte der Deutschen und ihrer Nachbarn in und aus Südosteuropa unter besonderer Berücksichtigung der Donauschwaben von den Anfängen bis 1918*. Passau: Passavia.
- Sachs, Curt [1913] 1972. *Reallexikon der Musikinstrumente*. Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag.
- Sárosi Bálint. 1973. *Magyar népi hangszerek*. Budapest: Tankönyvkiadó.
- . 1998. *Hangszerek a magyar néphagyományban*. Budapest: Planétás.
- Sófalvi Emese. 2021. *Zeneoktatás a kolozsvári Muzsikai Conservatoriumban 1819–1869 között*. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület.
- Stockmann, Erich. 1965. „Towards a History of European Folk Music Instruments”. *Studia Musicologica* 7: 155–164.
- Stockmann, Doris. 1992. „Volksmusik in Arbeits- und Lebenszusammenhängen”. In *Volks- und Populärmusik in Europa*, szerk. Doris Stockmann, 49–144. Laaber: Laaber-Verlag [Neues Handbuch der Musikwissenschaft 12].
- Suppan, Wolfgang és Alfons Huber. 2006. „Türkische Musik.” In *Österreichisches Musiklexikon online*, (https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_T/Tuerkische_Musik.xml), utolsó megtekintés: 2021. 06. 27.
- Szabó Csaba. 2001. *Erdélyi magyar harmóniás énekek a XVIII. századból*. CD-ROM. Budapest: Balassi.
- Szegő Júlia. 1988. *Ismeretlen moldvai nótafák*. Válogatta, szerkesztette, szakmai jegyzetekkel ellátta és közreadja Tari Lujza. Szakmailag ellenőrizte és a bevezetőt írta Rajeczky Benjamin. Budapest: Európa.
- Szendrei, Janka. „Tedeum als ungarischer Volksgesang im Mittelalter.” *Studia Musicologica* 15. (1973) 1–4, 303–320.
- Szendrei Janka. 2003. „A Te Deum mint ökumenikus örökségünk”. *Magyar Egyházzene* 10: 221–232.

- Tari Lujza. 1978. „Szigénálhangszereink és dallamaik”. In *Zenatudományi dolgozatok 1978*, szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária, 125–148. Budapest: ZTI.
- . 1996. „Grundlagen und Struktur der frühen und späten Verbunkos”. In *Die Musik der Sinti und Roma, Bd. 1. Die ungarische „Zigeunermusik”*, szerk. Anita Awosusi, 37–66. Heidelberg: Dokumentations- und Kulturzentrum deutscher Sinti und Roma.
- . 1999. „A tárogató Korond néphagyományában”. In *Zenatudományi dolgozatok 1999*, szerk. Gupcsó Ágnes, 25–51. Budapest: ZTI.
- . 2000. „Janicsárzene”. In *Magyar Nagylexikon* 10: 166. Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó.
- . 2005b. „Derzsi Gábor kottás gyűjteménye 1876-ból”. In *Mindenes Gyűjtemény I–II. Tanulmányok Kiüllős Imola 60. születésnapjára*, szerk. Csörsz Rumen István, I. 107–126. Budapest: ELTE BTK Folklore Tanszék [Artes Populares 21].
- . 2009. „Percussion instruments in the traditional music of contemporary and historical Hungary”. In *Studia Instrumentorum musicae popularis I. (New Series)*, szerk. Gisa Jähnichen, 289–304. Münster: Monsenstein und Vannerdat.
- . 2011. „Liszt Ferenc és magyar rapszódiai”. *Tempevölgy* 12: 24–34.
- . 2013a. „Lajtha László hangszerkutatói, mai tanulságokkal”. *Ethnographia* 124/4: 532–544.
- . 2013b. „»Koltói csárdás« – Liszt Ferenc magyar rapszódiai és a népzene”. In *Zenei művelődésünk a változó régióban. A VII. Hungarológiai Kongresszus zenatudományi szekciójának előadásai*, szerk. Angi István és Csákány Csilla, 96–121. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület.
- . 2016. *Zenészenevek, családnevek*. Dunaszerdahely: Szlovákiai Magyar Művelődési Intézet [Gyurcsó István Alapítványi Könyvek 69].
- . 2017. „Magyar zene Carl Maria von Weber műveiben. Podmaniczky Károly mint közvetítő?” In *A báró Podmaniczky család szerepe a 18–19. századi magyar kultúrában*, szerk. Gurka Dezső, 133–154. Budapest: Gondolat.
- T. Erdélyi Ilona. 1974. „A Magyar Népköltési Gyűjtemény kiadásának története”. *Magyar Könyvszemle* 90/1–2: 55–78.
- . 2015. *Erdélyi János*. Pozsony: Kalligram [Magyarok Emlékezete].
- Tóth Dénes. 1930. *A magyar népszínmű zenei kialakulása*. Budapest: Sárkány Nyomda Részvénytársaság.
- Wiora, Walter. 1975. *Ergebnisse und Aufgaben vergleichender Musikforschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [Erträge der Forschung 44].

MAGÁNHASZNÁLATÚ KÉZIRATOS KOTTÁS ÉNEKESKÖNYVEK A REFORMKORBAN

Az énekeskönyvek dallami rétegei és népzenei vonatkozásai

BEVEZETÉS

Az elmúlt évtizedekben a különböző korokból ránk maradt kéziratos kottás énekeskönyvek témájában számos jelentős munka született, elég csak a *Régi Magyar Dallamok Tára* köteteire, Dobszay László, Rajeczky Benjamin és Szendrei Janka 16–17. századi vagy Domokos Mária és Paksa Katalin 18. századi dallamokat népi adatokkal összevető munkáira gondolni (Csomasz Tóth 1958; Papp 1970; Szendrei–Dobszay–Rajeczky 1979; Domokos–Paksa 2016). Ha azonban számba vesszük az idevonatkozó publikációkat, jól látható, hogy míg a korábbi századok esetében a kottás kéziratos dalgyűjtemények feldolgozottsága jelentősnek mondható, a 19. századból származókra eddig kevesebb figyelem irányult.¹ Csupán a szabadságharc dalköltészetét illetően beszélhetünk az előbbinél jelentősebb publikációs anyagról, illetve az újabb kutatási eredményeket is integráló munkákról (Tari 2002).

Pedig a 19. századra, mint olyan korszakra, „melyhez hasonló forrongás sem a magyar népléleken, sem a zenében nem volt azelőtt soha”, már Kodály Zoltán is felhívta a figyelmet (Kerényi 1961: 5). Ami az idézett

1 A 19. századi kéziratos kottás daloskönyvek közül eddig csak néhány tanulmányokkal, jegyzetekkel ellátott kiadása történt meg, továbbá Kerényi György állította össze a 19. század végén is élő népies dalok gyűjteményét (Kodály-Gyulai 1952, Pálóczi 1953, Kerényi 1961, Pogány-Tari 1988). Szélesebb, több kéziratot átfogóan ismertető munka még e korszakból Tari Lujza kandidátusi értekezése (Tari 1993), emellett Paksa Katalin vette még figyelembe az Akadémia népdalgyűjtési felhívására megküldött kéziratok közül a legnagyobbakat, a népzene gyűjtés szempontjából vizsgálva azokat (Paksa 1988).

mondat első felét illeti, különösen igaz a század első felében. Az önálló polgárság ebben az időben egyre több kulturális jogot követelt magának, s bár szellemében heterogén volt, törekvéseiben egy népiesebb kultúra felé irányult. Ebben a szellemben indult a magyar színjátszás is, lehetővé téve egyre nagyobb magyar zenei anyag színpadra kerülését (Tóth 1930: 8). 1817-ben került sor az első vitára arról, hogy mi is tekinthető eredeti magyar énekes játéknak,² de az első minden tekintetben magyar-ként ünnepelt darabot, a *Peleskei nótáriust* csak 1838-ban mutatták be.³ Ami Kodály Zoltán idézett mondatának második felét illeti, ez a fajta nemzeti ébredés, népelet felé fordulás indította útjára – a színjátszáshoz hasonlóan német mintára – az első népdalgyűjtéseket is. Bár ennek első megfogalmazása nyolc évvel megelőzte az első magyar színtársulat megalakulását,⁴ csak a Magyar Tudós Társaság 1832-es népdalgyűjtési pályázatára lendült fel igazán a téma iránti érdeklődés (Tari 1993: 20). Számos dalösszeírás született ennek hatására, kordokumentumát adva a korszak népdalról alkotott fogalmának. Ezek anyaga vegyes, népi anyagában is számos esetben ferdített; az összeírók sokszor „csinosítottak”, vagy „kerkedek egészszé” formálták a „szétszórt népdaltöredékeket” (Paksa 1988: 22). A népdal fogalmának a mai értelmére való leszűkülése csak a század vége felé történt meg (Tóth 1930: 20).

A korszak kutatási problémáit nemcsak a fent vázolt „forrongás” okozza, hanem az elveszett művek nagy száma,⁵ illetve feldolgozatlansága is, komoly ellentmondásokat okozva egyes, a korszakról szóló munkák között.⁶ A szerzőség kérdésének tisztázása a század első felének műveiben szintén nehézségekbe ütközik. Abban a legtöbb tanulmány egyetért, hogy a magyar zenés színjátszás kezdeteinél zeneszerzőkről nem, csupán zenei szerkesztőkről

-
- 2 Kerényi Ferenc idézi Döbrentei Gábor írását az *Erdélyi Múzeumból*: „Magyar eredeti énekes játéknak» csak az felel majd meg, amelynek szövegírója, zeneszerzője, témája és előadógárdája is magyar” (Kerényi F. 1981: 215).
 - 3 Szövegét írta Gaál József, zenéjét szerezte Thern Károly (Kerényi F. 1981: 229). Bartay Endre öt évvel később már ötven aranyt ígért „egy, a magyar nép-életből merített, minden aljasságtól ment” színműért, s felhívása után elindult hódító útjára a század egyik uralkodó műfaja, a népszínmű (Kerényi F. 2007). <http://irodalom.oszk.hu/vil-lanyspenot/#!/fejezetek/sgRoeVUTTAmpNOXn8xZdvg>. Utolsó megtekintés: 2021. 10. 23.
 - 4 Révai Miklós gyűjtési felhívása a pozsonyi *Magyar Hirmondó* 1782. január 16-i számában (Paksa 1988: 9)
 - 5 Többek között az első magyar nyelvű zenés átdolgozás, a *Pikó herceg és Jutka Persi* zenei anyaga sem maradt fenn (Tallián 2011: 21).
 - 6 Míg például Dobó Sándor szerb népdalról beszél a *Cserni György* esetében, Tóth Dénes, nem bízva Mátrai Gábor hitelességében, tagadja, hogy népdalról lehetett szó (Dobó 1934: 8; Tóth 1930: 21).

beszélhetünk.⁷ A korszakról néhány dallami összevetést közlő és a korszak kutatási kérdéseire rávilágító Major Ervin az általa bemutatott esetekben „plágiumról” beszél, mint a korszak „sajátos betegségéről”.⁸ „Zene- és irodalomtörténetünk számára szinte kimeríthetetlen kutatási témát jelent a dallam- és szövegvándorlás számtalan variációja” – írja a korszakról Kerényi Ferenc (1981: 438).⁹ Szacsvai Kim Katalin doktori disszertációjában a jelenséget illetően „közzenéről” beszél, melynek darabjai elveszítve kapcsolataikat eredeti szerzőjükkel, „anonim alkotásokként” éltek a színházlátogató közönség tudatában.¹⁰ „Különös jelenség, melyhez hasonlót nem találunk egész történelmünk folyamán – írja a korszakról Kerényi György –, hogy az úr és paraszt egyidőben ugyanazokat a dalokat énekelje” (1961: 5).

A fent említett folyamatok megértése a korszak jórészt kéziratban lévő énekeskönyveinek vizsgálatát teszi szükségessé. Bár az irodalom már fölfedezte magának a korszak közköltési anyagát (Küllős–Csörsz 2000), a kottás gyűjtemények átfogó, több szempontú zenei vizsgálata eddig nem történt meg.¹¹

A reformkori kéziratok kottás énekeskönyveknek az összeírás szándéka szerint alapvetően három csoportját különböztethetjük meg. Ezek egyrészt az Akadémia népzene gyűjtési felhívására, kifejezetten népdalgyűjtési céllal készült kéziratok, másrészt a magánhasználatú kötetek,

7 „A helyi változatot sokszor nem is a karmester, hanem az énekes alakította ki” (Kerényi F. 2007: 218). – „Zeneszerzők és színészek általában a szituációk hangulata szerint válogattak a nóták között” (Batta 1992: 32).

8 „A »nóta-perек« sokkal ismertebbek, semhogy itt részletesen ki kellene rájuk térnünk” (Major 1967:161).

9 Hogy mennyire így van, mutatja az is, hogy Pávai István 15 oldalas tanulmányt tudott szentelni egyedül a *Cserebogár-nóta* eredete tisztázásának (Pávai 2005).

10 A *közzene* és *közdal* kifejezéseket az irodalomtörténet „közköltészet”-fogalmának megfelelően használom. „A közköltészet általánosan ismert, tömeges terjesztésű verses művek variánsokban létező halmaza, melyet egy adott közösség használ, függetlenül attól, hogy e műveknek van-e ismert szerzője vagy nincs” (Kim 2012: 100). A „nemzeti nyelvű közköltészet (mint a széles tömegeket szolgáló populáris vagy közkultúra lényeges alkotórésze) a társadalmi elit által létrehozott hivatásos, (sokáig nem is anyanyelvű) írásban rögzített műköltészet és az ún. alávetett és kiszákmányolt osztályok, rétegek saját alkotásának tartott szóbeli, anyanyelvű népköltészet között helyezkedik el, mindkettővel szoros kapcsolatban áll. [...] E költészet névtelensége és nyitottsága elsősorban használatában érvényesült” (Küllős–Csörsz 2000: 20, 24, 27). A közköltészet anyagra a népihez hasonlóan jellemző a variálódás is (Küllős–Csörsz 2000: 27).

11 Kerényi György csak a folklorizálódott népies dalokkal foglalkozott, Paksa Katalin – céljának megfelelően – csak népzenei szempontokat vett figyelembe, a vizsgált korszakból pedig csak a három legnagyobb gyűjteményt vizsgálta. Tari Lujza szintén főleg népzenei szempontú disszertációjának (1993) alapanyagát leginkább az Akadémiának megküldött kéziratok tartalmazzák, túlnyomórészt a negyvenes évekből.

melyeken belül a diák-melodiáriumok, valamint az egyéb magáncélú kéziratos gyűjtemények jól elkülöníthető csoportot alkotnak.¹² A diák-melodiáriumokban közös ugyanis, hogy bár néhány kivétellel magáncéllal készültek, sok speciális, csak az adott kollégiumra jellemző, esetenként kifejezetten a kollégium ünnepeire írt éneket tartalmaznak.¹³ A diák-melodiáriumokat illetően Bartha Dénes (1935) és Szabolcsi Bence (1930) munkáira lehet támaszkodni,¹⁴ az Akadémia felhívására küldött kéziratokat is többen vizsgálták már behatóan (Tari 1993; Paksa 1988; Csörsz 2014).

A magánhasználatú kéziratok forráscsoportból viszont eddig csak kettő, Tóth István kézirata és Almási Sámuel *Magyar Dalnok* című összeírása kapott jelentősebb figyelmet (Paksa 1988: 16, 20; Tari 1993: 101–103). Pedig például Szalontai Madass Sándor ide tartozó kéziratából Kodály Zoltán több dallamot is lemásoltatott népzenei rendjébe, s ez azt mutatja, hogy ezeknek a kéziratoknak a feldolgozása is szolgálhat tanulsággal, nemcsak a reformkori közdalkutatás, hanem a népzene kutatás számára is.¹⁵ Jelen tanulmány ezeket a kéziratos kottás énekeskönyveket veszi sorra, keletkezési idejük, céljuk, az összeíró személyének bemutatásával, amennyiben ez ma lehetséges. A források vizsgálata közben a következő kérdésekre keresem a választ: Milyen a kéziratok dallami összetétele, milyen arányban tartalmaznak népi dallamokat? Hatottak-e a többszöri népdalgyűjtési felhívások a magánhasználatú melodiáriumok összeállítóira, vagyis változik-e ezekben a melodiáriumokban a népi, illetve a magyar anyag aránya az idő előrehaladtával?¹⁶ Végül adódik a kérdés, milyen mértékben váltak ezek a dallamok vagy változataik a Zenetudományi Intézet Népzenei Archívumának részévé? Utóbbi kérdést külön is vizsgálom azoknál a dallamoknál, amelyek több összeírásban is előfordulnak, vagyis feltehetően valóban népszerűek voltak, közzsájon forogtak a reformkor folyamán.

12 Tari Lujza némileg eltérő felosztást használt kandidátusi disszertációjában (1993: 112), melyben, mivel témája szempontjából nem volt lényeges, nem kezelte külön a diák-melodiáriumokat, míg Molnár Antal, aki a kéziratok szélesebb csoportját tárgyalta, igen. E tanulmány Molnár Antal kategóriáit követi (1955).

13 A sárospataki kollégium dallamtárai például nagyrésztben Apáti János műveit tartalmazták, aki a reformkorban a kollégium énektanára volt (Barsi-Szabó 1984: 56).

14 Bartha Dénes munkája nagyrészt a 18. századra vonatkozik, de vizsgálta például az 1818–1848-as, illetve az 1831-es pataki dallamtárat is (1932).

15 Pl. „Micsoda csárda az ott?” KR_02561.

16 Utóbbira adott válasz azt is segíthet megérteni, hogy a közzsájon forgó dalkincset mennyire érintette az Akadémia népdalokat illető buzgalma. Gyűjtési felhívások: *Magyar Hírmondó*:1782, 1801, *Hazai és Külföldi Tudósítások* 1811, *Hasznos Multságok* 1817, 1818 (Paksa 1988: 9–12). A Magyar Tudós Társaság felhívása: 1831 (Paksa 1988: 15).

A REFORMKORBÓL JELENLEG ISMERT, MAGÁNHASZNÁLATÚ, KOTTÁT IS TARTALMAZÓ DALÖSSZEÍRÁSOK

Az 1840 előtt keletkezett, kottát is tartalmazó kéziratok felkutatásában Stoll Béla bibliográfiája szolgál támpontul, az 1840–48 közötti időszakot illetően pedig Tari Lujza kandidátusi disszertációjára (1993), illetve egyéb szakirodalmi adatokra lehet támaszkodni (Benkő 1977; Szabó T. 1929). Alábbi vizsgálódásból kimarad három, Stoll Béla bibliográfiája szerint e korszakból származó magáncélú kottás kézirat: a *Nagykaposi melodiárium* (1809–1848), a *Miskolci Melodiárium* (1798–1829) és a győri Állami Zeneiskolában őrzött *Magyar és német énekek* (1828).¹⁷ Az első, bár tulajdonképpen nem diák-melodiárium, lejegyzésmódjában és repertoárjában párhuzamosnak mondható a sárospataki dallamtárakkal, így a Sárospataki Kollégium melodiáriumi közé sorolható.¹⁸ A második kottás része a benne lévő dátumok és nevek alapján 1825 előtt keletkezett, így nem tartozik e tanulmány tárgykörébe.¹⁹ Az utolsó kottás része pedig kizárólag a többi kézirat valamelyikében is meglévő, korabeli nyomtatványokból másolt dallamokat tartalmaz, minden esetben a forrás pontos megadásával.²⁰

1. Diénes Gábor énekeskönyve (1826–1837)²¹

Stoll Béla jegyzékében a 734-es sorszámmal szerepel (2002: 354). 27 lev. 20 cm, 54 utólag sorszámozott oldal. Címlapja szerint Pápán írták össze, és főleg közismert szövegeket tartalmaz, kottát csak kilencet. Feltehetően tehát Diénes azt kottázta le, aminek dallama számára újdonság volt. A kilenc kottából négy darab öt vonalra, melodiáris kottával lejegyzett vezető szólam. Négy esetben kilencvonalas kóruspartitúra, három esetben három, egy esetben két szólammal, egy pedig kilencvonalas kottára írt vezető szólam. Előbbiekből arra lehet következtetni, hogy ha nem is sárospataki szinten, de működött énekkar Pápán is. Két dalt kétszer is

17 *Nagykaposi melodiárium*: Sp. Kt. 1316. Mf: MTAK A 1638/II. és A 3282/I. (Stoll 2002: 296). *Magyar és német énekek*: Győr, Állami Zeneiskola 93. sz. Mf: MTAK A 632/V. (Stoll 2002: 754). *Miskolci Melodiárium* (Stoll 2002: 414). Utóbbi kézirat jelenleg lappang, de 1968-ban Murányi Róbert még leírást tudott adni róla (Murányi 1968).

18 Jelenleg ott is őrzik.

19 Murányi a kéziratban szereplő dátumok és névbejegyzések alapján jutott erre a megállapításra. Az 58-as dal után például az 1798-as dátum olvasható (1968: 167). Az özszeírók személyéről lásd Murányi 1968: 151–152.

20 Ez a kézirat így forráskritikai szempontból ugyan segítséget nyújt, de a dallamrepertoár szempontjából új adatot nem tartalmaz.

21 NM EA 14945.

tartalmaz a kézirat: a „Nánás alatt...”, illetve a „Hajlong sajkám...” kezdetűeket Diénes külön vezető szólamukkal és külön háromszólamú, kilencvonalas kóruspartitúráként is megörökítette. A kilenc kotta így valójában csak hét különböző dal. Kottaanyagában ez az énekeskönyv a korábbi melodiáriumokkal szinte semmilyen egyezést nem mutat.

A kézirat a következő részekre osztható:

- a) 1. oldal: Címlap. „Egynehány ki válogatott Világi Noták, melyeket öszveszededetett Diénes Gábor Pápánn 1826, 7dik Esztendőben.”
- b) 2.: Tartalomjegyzék
- c) 3.: A címlap szövegével megegyező belső címlap, melyet későbbi kéz egy dalszöveggel írt felül.
- d) 4–4a: Három dal első sorával, valamint vezető szólamával melodiáris kottával lejegyezve. 4a. oldal: Utólagos betoldás, egy dal háromszólamú melodiáris kóruspartitúrával.
- e) 5–6.: Szövegek ad notam jelzéssel.
- f) 7–8.: Egy háromszólamú, valamint egy kétszólamú kóruspartitúra, melodiáris kottával.
- g) 9–26.: Dalszövegek.
- h) 26.: „Nánás alatt...” háromszólamú kóruspartitúra.
- i) 27.: Szövegek.
- j) 28.: Egy dal vezető szólama, melodiáris kottával.
- k) 29–31.: Szövegek.
- l) 32.: Egy dal vezető szólama kilencvonalas melodiáris kottával.
- m) 33–40.: Szövegek.
- n) 40–54.: Szövegek későbbi kezek írásában.

2. Kelemen László énekeskönyve (1828–1843)²²

Stoll jegyzékében az 1283. szám (2002: 540). Tari Lujza is leírást adott róla (1993: 99–100). 145 lev. 21 cm. 145 utólag számozott lap. Részben saját sorszámozással is ellátták, de az csak a 76a oldalig tart. Valamennyi dal sorszámozott, címmel ellátott, helyenként eredetüket is feltüntették, pl. „Az 1824/26 esztendei ország gyűlése alkalmával ki adott Magyar Nemzet Kesergése”.²³ A könyv kiállítása nagyon gondos, hazafias idézetekkel díszítették, a kottaképek jól olvasható modern kották. Csupán a 130b–131a ceruzával írott oldalak okoznak némi olvasási nehézséget. A könyv első fele magyar dalokat tartalmaz részben kottával (összesen negyvenkét

²² OSZK Oct. Hung. 1874.

²³ „Nem úgy van az, mint volt rég...”, 18b–19a oldalakon.

dallamlejegyzés), a második német nyelvűeket. A két dalcsoportot külön sorszámozták, és külön mutató tábla tartozik hozzájuk. A német dalok közül tizenkettőhöz tartozik kotta. Utánuk ismét magyar dallamok következnek, de ez a rész későbbi, valamikor 1843 után keletkezett (Tari 1993: 99). Több oldal hiányzik, csak a mutató táblából lehet tudni, mi állt rajtuk. Kelemen László a könyv keletkezési ideje alapján nyilvánvalóan nem lehet azonos az első magyar szintársulat megalapítójával,²⁴ de Tari Lujza szerint egyik fia lehetett (1993: 100, 2000c: 86–87). A gyűjtemény csak világi énekeket tartalmaz, a korábbi kéziratokkal szinte semmilyen átfedése nincs, csupán az elejére írt tréfák, kérdés-feleletek emlékeztetnek a diák-melodíariumok stílusára. Zenei anyagában, mint azt Tari is megállapította, rendkívül vegyes; közkedvelt német daltípust, német típusú rémballadát, magyar érzékeny dalt, magyar hazafias dalt, népies, illetve színpadról elterjedt dallamot egyaránt találunk az énekek között. A kézirat tehát jellemző szeletét adja az 1828–1843 közötti Magyarország népszerű daltípusainak (Tari 1993: 100).

A kézirat a következő részekre osztható:

- a) A kemény borító belső oldalán szépen cirkalmazott keretekben három idézet.
- b) 1a: Címlap: „Világi Énekes Könyv egybe szerkesztette és írta: Kelemen László 1828ban. Dalol verset; Kinek? A Magyar Nemzetnek.”
- c) 1b: „Fenséges István Főhercegnek 847-dik évi elfogadásakori felírások”, későbbi bejegyzés ugyanattól a kéztől.
- d) 2a: Kérdések és feleletek, hitbeli, tudományos és humoros kérdések és válaszok. Pl. „Mennyire van napkelet napnyugattól? F: Egynapi járóföld.”
- e) 2b–3b: „Mutató tábla” (csak a magyar énekeké).
- f) 4a: „A Tsuda, Mellyet e ditsó Nemzet Világ láttára tett, Ne legyen elrejtve Ön maradéka előtt.”
- g) 4b–61b. Vegyes magyar szövegű világi dalok, harminchat kottával, közülük három zongorakísérettel.²⁵
- h) Hiányzó oldalak: 61b–2a: A 119. saját számozású oldal után a 132. következik, a hiányzó énekek dalgában a „Mutató tábla” igazít el.

24 A társulatalapító Kelemen László 1762 és 1814 között élt (Székely szerk. 1994: 368).

25 „Hunnia nyög letiporva...” „Gyöngyöm Minkám el kell válnom...” 49b–51b; „Eszembe vagy, ha a reggel szürkül...” 57a–58a.

- i) 62a–85b: Vegyes magyar szövegű világi dalok, csak szöveggel. Nyolc esetben a kotta vonalai megvannak; egy esetben a dalt is félig lekot-tázták.²⁶
- j) 86a–103a: Német nyelvű dalok külön sormintával elválasztva a magyar szakasztól. Ezt a rész a sorszámozásban is megkülönböztette a lejegyző: míg eddig a dalokat arab számok jelölték, itt római számokat találunk.
- k) 103b–111b: Vegyes magyar szövegű világi dalok, hat kottával, főleg 1833–1843 közötti színházi anyagból.
- l) 112a–132a: Magyar nyelvű dalszövegek, köztük a Hymnus és a Szózat.
- m) 132b–143a: Üres oldalak.
- n) 143b: Német dalok mutató táblája.
- o) 144a–145a: Üres oldalak.
- p) 145b: „Szólnának, de kezük, nyelvük van régi bilincsből, old meg, s tapsainkat hallani fogja az ég.”

3. Örök emlék (1829)²⁷

Stoll jegyzékében a 766. számmal szerepel (2002: 369). 106 lev. lapszámozással, 12 cm haránt. Dobozban tartott, bársonykötésű könyv, különösen szép kivitelben. Stoll szerint „udvarló célból” készült (2002: 369). A dalok előtt három aprólékosan díszített bevezető oldal található, az utolsó lap verzóján ehhez hasonló kivitelezésű záróoldal. Az eddig említettek közül a legegységesebb kézirat. Összesen harminchét dalt tartalmaz, egy kivételével valamennyit nagy gonddal készített, modern kottázással. A kották mindig rektó oldalon kezdődnek. A megszokott „mutató tábla” hiányzik. Kevés átfedést *Kelemen László énekeskönyvével*, illetve egy dal erejéig a *Nagykaposi melodiáriummal* mutat.

A kézirat részei:

- a) 1a: Díszes belső borító: „Örök emlék az kedves barátság”.
- b) 2a: Idézetek a barátságról, díszes keretbe foglalva.
- c) 3a: „Válogatott énekek hangokra vett foglalatja”.
- d) 4a–106a: Harminchét dal, egy kivételével kottás.
- e) 106b: Két díszes rajz.

²⁶ „Ah, mikor lesz könnyeinknek vége...”, 85b.

²⁷ MTAK RUI 8r. 200.

4. Tóth István két kézirata²⁸

4.1. Tóth István kótáskönyve (1831)²⁹

Stoll jegyzékében a 780. sorszámmal szerepel (2002: 374). 93 lev. 24 cm. 109–293-ig sorszámozott oldalak, helyenként hiányzó oldalakkal, néhány esetben zavaros sorszámozással.³⁰ A kézirat végén Kissházy Ágoston Gyula jegyzete és utólagos tartalomjegyzéke található, melyben a darabok mellett feltünteti Tóth István másik kéziratainak oldalszámait is, amennyiben a darab mindkettőben megtalálható. Tóth saját utószavából a kézirat végén az derül ki, hogy ez a gyűjtemény elsősorban pedagógiai célokat szolgált. Anyagát nagyobbrészt egyházi énekek, kántordarabok, illetve hangszeres világi dallamok alkotják. A kevés népszerű dal inkább a feldolgozása miatt fontos kíséret-, illetve variációs példa, ezért legtöbbször csak a dal címe vagy kezdősora olvasható.³¹ Gitarra és billentyűs hangszerre írott kíséreteket egyaránt tartalmaz. Mivel a 109. oldalon kezdődik, nyilvánvalóan csonka a kézirat. A kevés benne található világi dal mind megtalálható Tóth István másik kótáskönyvében, teljes szövegeivel együtt. Témánk szempontjából így ez a kézirat kevésbé fontos, legfeljebb a benne található feldolgozás-variációk miatt érdekes.

A gyűjtemény részei:

- a) 109–112. „Egyházi énekek I. kötet”.
- b) 115–155. Világi dalok – kevés kivétellel – címmel ellátott hangszeres feldolgozásai.
- c) 156–193. Egy kivétellel tisztán hangszeres darabok, közte Bihari, Csermák, Lavotta egy-egy darabja, a szerző feltüntetésével.
- d) 194–195. „Gitarra való darabok”, öt világi dal.
- e) 196–204. „Kezdőknek való példák”, cím nélküli hangszeres darabok ujjrenddel ellátva.
- f) 205–208. Világi dalok hangszeres kíséréttel.
- g) 209–211. Cím nélküli hangszeres darabok, gitárhangok felsorolása, tanskálák.
- h) 212–214. Hiányzik.
- i) 215–227. Báthory Gábor 1828-as prédikációja az éneklés hasznáról.
- j) 228–293. Zsoltárok és más egyházi énekek, kántori szolgálatra való kis hangszeres darabok „a harmonicus szerint, Gáti után”.

²⁸ Tóth István kiskunfűlöpészállási református kántor életéről lásd Kobzos Kiss 2014.

²⁹ Kolozsvár, EK Ms 1668. Mf: MTAK A 2/II.

³⁰ A 142. oldalon mindjárt öt oldalszám is szerepel egymás után 142–146-ig.

³¹ A 130. oldaltól kezdve a „Boldog, kit Amor ölében...” kezdetű dalra mindjárt öt kis variáció található.

- k) 295–296. Prózai szövegek, utószó.
- l) +8 oldal: Kissházy Ágoston Gyula jegyzete és tartalomjegyzéke.

4.2. *Áriák és dallok verseikkel (1832–1843)*³²

Stoll jegyzékében a 786. sorszámmal szerepel (2002: 377). 92 lev. 19 cm, 183, részben eredetileg, részben utólag sorszámozott oldal. 481 kottát, valamint húsz kotta nélküli szöveget tartalmaz, melyek közül mindössze kilenc halotti, vagy egyházi ének. Kötetét az összeíró nagy gonddal, az olvashatóságra és a szép külalakra ügyelve készítette el. A dalok egy része többször is előfordul különböző variációkban; ilyenkor Tóth megjegyzi, kinek a feldolgozását másolta le.³³ A kötet egyébként is sokszor egészen pontos, oldalszámmal ellátott forrásmegjelöléseket tartalmaz, melyek megfejtése részben még várat magára, a kutatás jelen állapota szerint azonban ezek között csak szöveget tartalmazó gyűjtemények is vannak.³⁴ Esetenként az előadóra vonatkozó megjegyzést is találunk.³⁵ Anyagában rendkívül vegyes: szövegében és dallamában is német dalokat, népies dalokat, magyar versfeldolgozásokat, színműrészleteket egyaránt tartalmaz, részben zongorakísérettel. Vélhetően a teljes repertoár rögzítése volt a cél, a kézirat a nyomtatott kottát igyekezhetett pótolni (Tari 2000/2: 3). Az *Áriák és dallok... ezért* „figyelemre méltó zeneszociológiai képet ad” egy vidéki értelmiségi, jelen esetben kántor „dalrepertoárjáról illetőleg ízléséről” (Paksa 1988: 20). Tóth kéziratának jelentőségét témánk szempontjából elsősorban éppen ez a teljesség adja: a daloknak mintegy háromnegyede nem, vagy csak nehezen megfejthető, melodiáris kottával szerepel a korábbi kottás kéziratokban, diák-melodiáriumokban.

A kézirat részei:

- a) Címlap: „Kis Kún Filepszállási Orgonista Kántor Tóth István által le kótázott Áriák, és Dallok, verseikkel. 1832.”
- b) 1–81.: Többnyire címmel és kísérettel ellátott dalok, 155-ig sorszámozva, valamint három esetben még egy-egy variáció az adott dallamra.

³² MTAK RUI 8r. 63.

³³ Pl. az „Ama fejér nyárfák alatt...” kezdetű Csokonai-vers a 7. és a 104. oldalon más-más dallammal szerepel, illetve megtaláljuk a 80. oldaltól kezdődően Speck János feldolgozásában is.

³⁴ Kobzos Kiss Tamás a források egy részét azonosította, az egyik legtöbbször előforduló: „Méh” illetve „Méhes” megjegyzésről például megállapította, hogy egy mára lap-pangó szöveggyűjteményt jelez, mely 1942-ben még a Debreceni Csokonai Kör tulajdonában volt (Kobzos Kiss 2014: 363–382).

³⁵ A 147. oldalon, a „Tán hol a nap bíbor öltve...” kezdetű dalnál a következő megjegyzés szerepel: „Poli játssza Béltekibe”.

A különböző művekből származó dalok, valamint a német vagy magyar versekre írt műdalok jórészt itt helyezkednek el, itt található a héber abc megzenésítése is, valamint a császári himnusz magyar szöveggel.³⁶ Előkelő helyen szerepelnek a Csokonai-dalok; mindjárt az első nyolc az ő alkotása, szerzőségét Tóth minden esetben fel is tüntette.

- c) 82–101.: Tizenhét versfeldolgozás fortepianóra különböző szerzőktől. A szerzőket Tóth minden esetben feltüntette.
- d) 101–160.: „Némely nóták Ténorjai verssel.” Itt kezdődik a kézirat tulajdonképpeni második fele, a sorszámozás is újra indul. 307 sorszámozott dal csak dallamával és szövegével, valamint egy sorszámozás nélküli variáció a 240. számú „Édes hazám fiai..” kezdetű dalra. A dalok egy része itt duplum, az első nagy rész második fele dallamfeldolgozásainak alapjait, magukat a dalokat szövegükkel itt újra megtaláljuk. A dalok nagyobb része már cím nélkül áll, az említett forrásmegjelölések különböző gyűjtemények rövidítéseire szorítkoznak (pl. NK, melyet Kerényi György „Nótáskönyv”-ként azonosított).³⁷ A kötet nép-, illetve népies dalainak többsége ebben a részben található.
- e) 160.: „Vége. Izsák 7. Jul. 1843.”
- f) 161–173.: „Néhány, többnyire balladák”. Innentől különböző költők versei állnak, dallam nélkül, a szerző és a cím feltüntetésével.
- g) 173–182.: Háromrészes „Mutató tábla”, szövegkezdetek, majd címek szerinti betűrendben, két részre osztva: „versezeti tartalom itt és a Phrasesbe”, illetve „quodlibeti” tartalom.
- h) 183.: Két szövegpótlás a kézirat korábban lejegyzett dalaihoz, egyik dallammal.

5. Almási Sámuel: *Magyar dalnok* II. (1834)³⁸

Stoll jegyzékében a 795. sorszámmal szerepel (2002: 381). 124 lev. 4r. haránt. 124 utólag, ceruzával sorszámozott lap, összesen 177 sorszámozott dal. Összeírója Almási Sámuel református lelkész, aki 1823 és 1870 között összesen öt gyűjteményt készített *Magyar dalnok*, illetve *Énekes gyűjtemény* címen. A kötetek közül kettő, az I. és a III. jelenleg lappang, a későbbi kötetek pedig a reformkor után keletkeztek (Almási 2019). Bár a kötet bekerült a Magyar Tudományos Akadémia kéziratárába, anyagából az derül ki, hogy eredetileg magánhasználatra szánták, akárcsak a korábban tárgyaltakat. Tóth István kézírataihoz hasonlóan gyakran találunk forrás-

36 11. oldal, 19. sz.: „Tartsd meg Isten Ferenc császárt...”

37 Megjegyzés Kerényi György kezétől a címlappal szembeni belső, üres oldalon.

38 MTAK Ms 10, 002. Mf: MTAK B 1098/I.

megjelölést, ezek sokszor színművekre utalnak.³⁹ A megjegyzések között nem egyszer a „nép dal” megjelölés is olvasható, a tárgyalt kéziratok közül itt először.⁴⁰ Vegyes anyaga ellenére a kézirat egységes képet alkot. A többi gyűjtemény anyagával kevés egyezést mutat; amit igen, azt Tóth István *Áriák és dallók* című kötetével, valamint a következőkben tárgyalt *Gitárra való énekes darabokkal*. A kézirat részei:

- a) 1a: „Magyar dalnok” (alatta ceruzával: 1834).
- b) 2a–3a: „Énekek lajstroma”, sorszám szerinti rendben.
- c) 3b–123a: 177 sorszámozott dal, kottával, több versszakkal, esetenként kísérettel ellátva.
- d) 123b–124b: „Foglalat”, betűrendes mutató.

6. Gitárra való énekes darabok (1835)⁴¹

Stoll jegyzékében az 1334. számmal szerepel (2002: 561). 78 lev. 23 cm haránt. 78 számozott lap, 164 gitárkísérettel ellátott dal. Mint a belső címlapból kiderül, a kézirat „Nagy Sándoré”.⁴² A tinta részben megfakult, ezért egyes darabok mára olvashatatlaná váltak. Összképe egységes, a dalokat helyenként címmel, illetve forrásmegjelöléssel látta el.⁴³ A szövegíró nevét többször feltünteti, a zeneszerzőket nem. Egyes adatok többször is előfordulnak: „Termetednek annyi éke a Béla futásából” például a 12. és a 37. ének is.⁴⁴ Több színdarabból tartalmaz részleteket, esetenként németből fordítottat; ugyanakkor megtalálható egy, a németes színházi repertoárt csúfoló ének is: „Freischütz, Tolvaj szarka, egyéb ne is legyen...”⁴⁵ A többi gyűjteménnyel kevés átfedést tartalmaz, amit igen, azt főleg Márkus István és Kelemen László énekeskönyvével. A kézirat részei:

- a) 1a: Címlap.
- b) 2a–3.: Skálák előjegyzés szerint sorban párhuzamos hangnemükkel; a következő két oszlopban a hozzájuk tartozó szeptimakkordok gitárfogásai dúrban, illetve mollban.

39 Pl. „Fra Diavolo nevű daljátékból”, 106b.

40 Pl. „Hogyha egy oly tele pincébe lemászok...” 98b–99a, 134. sz.

41 OSZK Ms. mus. 973.

42 A Kodály-Rend „Nagy Sándor kézírata”-ként említi, pl. KR_13110

43 Pl. „A Pásztor Innepből”, 56b., 115. sz.

44 8a., 24a.

45 „Ezen a bajos életbe bánat van ránk végezve, a bor ezt enyhíti...” kezdetű dalnál (34a., 56. sz.) forrásmegjelölésként „A *bűbajos vadászból*” szerepel, ami nyilván C.M. Weber *Freischütze*-re utal. A németes repertoárt csúfoló ének: 44b–45a., 84. sz.

- c) 4a–77b: 164 dal gitárkísérettel.
- d) 78a–b: Kifakult, nehezen olvasható szövegek, a 78b oldalon viaszpecsét.

7. Péter Zsuzsanna énekeskönyve (1836)⁴⁶

Stoll jegyzékében a 817-es sorszámmal szerepel (2002: 389). 32 lev. 14 cm. 62, részben számozott oldal. Péter Zsuzsanna a borítólapon szereplő ajánlás címzettje, nem a gyűjtemény összeállítója. Címlapja szerint „Dalok”, melyeket 1836-ban, Kiskunhalason írtak össze. Dalszövegeket tartalmaz, mindössze a végén, függelékként szerepel két dal modern kottázással. A kézirat részei:

- a) Borító és ajánlás: „Nemes Péter Zsuzsanna kisasszonynak”.
- b) Címlap.
- c) 1–52.: Az egykorú énekeskönyvekben is jórészt szereplő dalok szövegei.
- d) 53–56.: Üres oldalak.
- e) 57–59.: Két dal kottával.
- f) 60.: Üres oldal.
- g) 61–62.: „Foglalat”, vagyis tartalomjegyzék.

8. Szalontai Madass Sándor énekeskönyve (1840–1850)⁴⁷

Könyvészeti leírása Szabó T. Attilánál olvasható (1929: 13–14).⁴⁸ 112 lev. 12,5 x 20 cm. 224, utólag sorszámozott oldal, összesen 128 számozott és négy számozatlan dal, részben kottával. A dalok nagy része németből való fordítás, a fordító nevének feltüntetésével, különösen a kézirat első felében. A dalokat jórészt címmel is ellátta az összeíró. Ami népi anyagot tartalmaz, az Tóth István 1832-es kéziratához hasonlóan a könyv második felében található. A kézirat a Tóthéhoz hasonlóan nagy gonddal, jól olvashatóan készült. A papír vízjele 1816-ból való; a kézirat Szabó T. Attila szerint 1840–1850 között keletkezett (1929: 13). A kézirat részei:

- a) Előlap: „Az Erdélyi Múzeum Egyesület Könyvtárának 1906 szeptember 8-án. Gálos Rezső tanárjelölt”.
- b) 1.: „Kótás Dallos Könyv a víg Társaságokban való Haszonélvezetre. Öszve szedte, rész szerint magyarra fordította, kótára tette és le írta: Szalontai Madass Sándor”.

⁴⁶ MTAK Ms 214.

⁴⁷ Kolozsvár, EK MS 1531

⁴⁸ Stoll jegyzékében már nem szerepel. Benkő András említ egy további kötetet, amely csak szövegeket tartalmaz (1977: 229).

- c) 2.: „Ki a Fejér személyeket – a jó bort és az Éneket Nem szereti – az szüntelen bolond marad hóttig. Amen. Dr. Luther Márton”.
- d) 2–175.: Kilencvenhét dal, részben kottával, egyes esetekben a kottasorok üresek.
- e) 176–207.: Huszonhárom dal kottával, az 1848 utáni időszakból.⁴⁹
- f) 207–218.: Jórészt dalszövegek, üres kottavonalakkal. A 218. oldal alján: „Vége”.
- g) 219–224.: „Mutató tábla”.

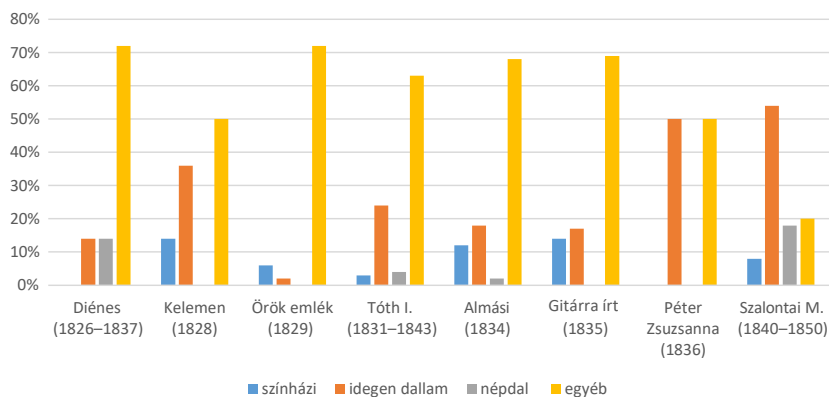
A KÉZIRATOK DALLAMI ÖSSZETÉTELE

A források számbavételekor már nyilvánvaló volt, hogy dallami összetételük rendkívül vegyes; színházi anyag, népies dalok, népdalok, idegen dallamok egyaránt találhatóak közöttük. A dallamanyag rétegeinek felfejtésékor főleg Gálos Rezső, Molnár Antal, Paksa Katalin, Tari Lujza, Hovánszki Mária e korszakot illető munkáira (Gálos 1940; Molnár 1955; Paksa 1988; Pogány–Tari 1988; Hovánszki 2003, 2017), valamint Arany János és Pálóczi Horváth Ádám gyűjteményeinek kritikai kiadásaira lehet támaszkodni (Kodály–Gyulai szerk. 1952; Pálóczi 1953). Három réteg világosan elválasztható ezek alapján: a népdalok, az idegen dallamok,⁵⁰ valamint a színházi repertoárból kiírt dallamok. A negyedik, ezeken kívül eső kategória pontos tartalma még további kutatás tárgya. Ide tartoznak a magyar szerzők nyomtatványokban elterjedt művei, a népdalírás szándékával készült magyar népies dalok, valamint a korábbi, diákos anyagból fennmaradt dalok. Ha ezek arányát vizsgáljuk az egyes kéziratokon belül, a következő diagramot kapjuk (1. ábra). Az ábra alapján látható, hogy legvékonyabb réteget a valódi népdalok adják. Ez az arány csak Szalontai Madass gyűjteményében jelentősebb, amely húsz népdalt tartalmaz (Benkő 1977: 229). Valamennyi gyűjteményre jellemző, hogy legnagyobb a vegyes magyar dalok aránya; ez alól csak a Szalontai Madassé kivétel. Feltűnő az idegen dallamok arányának csökkenése 1828–1835 között; a színházi dallamoké kevesebb változást mutat.⁵¹ Az idegen dallamok aránya csak Szalontai Madassnál ugrik meg jelentősebben. Ha ezekhez az adatokhoz hozzávesszük, hogy Szalontai Madass kéziratának épp

49 A 98. sz. Petőfi Nemzeti dala (176–177).

50 Ezek túlnyomó részt német, kisebb részben olasz, elvéve egyéb kelet-európai, román, cigány, lengyel dallamok (Molnár 1955).

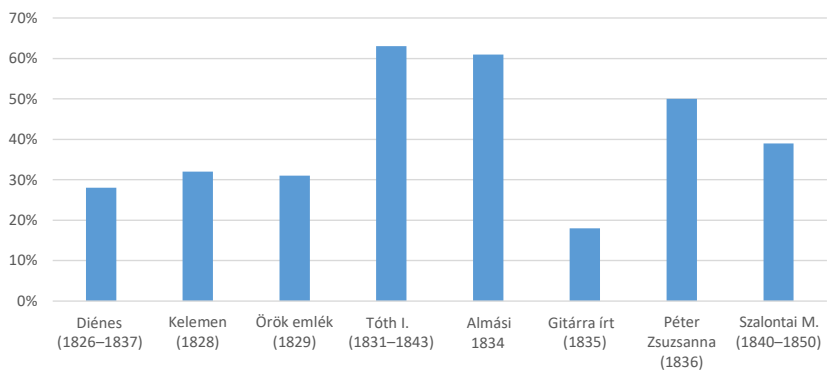
51 Ez a kategória szintén további kutatást igényel a változás arányait illetően, mivel ide tartoznak a magyar színjátszás korai termékei ugyanúgy, mint a korabeli német és olasz zenés színházi repertoár darabjai.



1. ábra

Dallami rétegek megoszlása az egyes kéziratokban

a második felében gyérülnek a német dalfordítások és jelennek meg a népdalok, valamint Tóth István gyűjteményének is a második fele tartalmazza a népi anyagot, akkor mégis láthatunk valamit a népdalgyűjtési felhívások szélesebb körű hatásából.



2. ábra

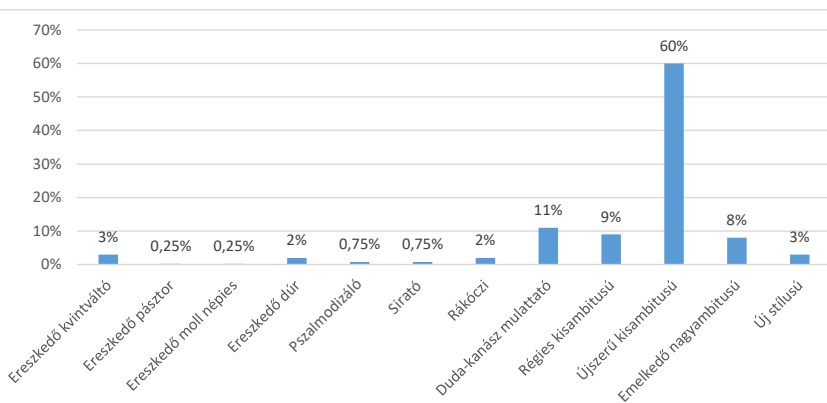
A reformkori magánhasználtú kéziratok források dallamai a Népzenei Archivumban egy-egy forrás teljes dallamanyagának százalékos arányában

Ha arra a kérdésre keressük a választ, hogy mennyi terjedt el ezekből a dalokból szélesebb körben, érintve a népzene is, akkor a Zenetudományi Intézet Népzenei Archivuma adhat eligazítást (2. ábra). Ebben az összesítésben szerepelnek az egyes forrásokból a Kodály-Rendbe kiírt dallamok, valamint azok a dallamok is, amelyeknek a Népzenei Archivumban változata található.⁵² Ez az összevetés némileg eltérő eredményt hoz, ám arra pontosan rávilágít, miért éppen Almási Sámuel és Tóth István kézírata a legkutatottabb e források közül. Szalontai Madass Sándor adatainál itt is figyelembe kell vennünk a könyv összetételének változását az idő előrehaladtával. Tekintettel arra, hogy a többi kézirat is – egy

52 Ilyen például az „Apám, ki megholt, vízimolnár volt...” kezdetű dal: Almási 98. sz., vö. ZTI_APo8457d.

kivétellel – csaknem harminc, vagy még magasabb százalékban tartalmaz átfedést a Népzenei Archívummal, a dallami összevetésekkor ezek a források is hozhatnak izgalmas eredményeket.⁵³

3. ábra
A Népzenei Archívumban is megtalálható dallamok típus-
tömbönkénti megoszlása



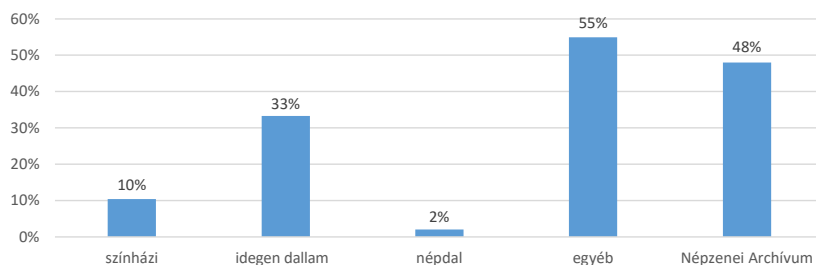
Ha azt vizsgáljuk, milyen arányban oszlanak meg a Népzenei Archívumban megtalálható, vagy abban változattal rendelkező dallamok a népzenei típus-
tömbök között, az alábbi ábra szemléletes képet ad (3. ábra). Jól látható, hogy bár mindegyik nagy típus-
tömb képviselői megtalálhatóak a dallamok között, ezek túlnyomórészt az újabb dallamtípusokba tartoznak, azon belül is többségük az újszerű kisambitusú dallamok közé. Az ereszkedő moll népies dalok, illetve az ereszkedő pásztor-
dalok egy-egy adatával szemben 243 dallam tartozik ide. Megtalálhatóak már az új stílus
képviselői is közöttük, összesen tizenkét dallam.

A NÉPSZERŰBB DALLAMOK MEGOSZLÁSA

Ha a reformkor kottás kéziratokban fekvő dalrepertoárját tekintjük, a mintegy 829 különböző dallamból 153-at találunk, ami több kéziratban, vagy valamelyik egykorú diák-melodiáriumban is szerepel (lásd a Függelék). E tanulmány keretei nem elegendőek a teljes repertoár közzlésére, ezért csak a közös anyag bemutatására szorítkozom. A táblázat második oszlopában a D.M. összehasonlító adat, azt mutatja, hogy az adott dal szerepel-e az egykorú diák-melodiáriumban valamelyikében is. Az utolsó

⁵³ E tanulmány keretei nem elegendőek dallami összevetések közzlésére, de például Kelemen László énekeskönyvében is szerepel a „Kinek nincsen szeretője...” egy változata (116. sz., vö. KR 128. dosszié).

oszlop szintén összehasonlító adat: amennyiben valamely dal, vagy változata szerepel a Népzenei Archívumban, azt ez az oszlop mutatja.



4. ábra
A kéziratok kottás énekeskönyvek közös anyagának zenei megoszlása, valamint előfordulása a Népzenei Archívumban

A közös anyag zenei megoszlását, valamint szerepét a Népzenei Archívumban a következő ábra szemlélteti (4. ábra). Jól látható, hogy a közös dallamok megoszlása hasonló az egyes énekeskönyveknél látottakhoz. Legnagyobb súllyal a vegyes magyar anyag, utána az idegen dallamok, majd a színházi anyag szerepel, a valódi népdal a legkevesebb. A Népzenei Archívumban előforduló dallamok arányát nézve már más a kép; ez az arány átlagosan magasabb az énekeskönyvek mintegy felénél látható 30% körüli értéknél, tehát a közös dallamoknak csaknem felét tartalmazza valamilyen módon a Népzenei Archívum. Ismét kimondhatjuk tehát, hogy e kéziratok dallami összetevései még szolgálhatnak érdekességekkel a további kutatás számára. A továbbiakban elvégzendő dallami összehasonlító vizsgálatok mutathatják meg azt is, mennyi ezek közül, amihez népi variáns tartozik, vagyis ténylegesen folklorizációról beszélhetünk.

Irodalom

- Almási István. 2019. „Kodály Zoltán és Gyulai Ágost Almási Sámuel dalgyűjteményéről”. In „Most jöttem Erdélyből...” Írások népzeneről és népdalkutatásról, 68–75. Budapest: MMA Kiadó.
- Barsi Ernő – Szabó Ernő. 1984. *A pataki kollégium zenei krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Bartha Dénes. 1932. „A magyar énekelt vers forrásai Faluditól Horváth Ádámgig” [1]. *Irodalomtörténeti Közlemények* 42/3: 274–287.
- . 1935. *A XVIII. század magyar dallamai*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia.
- Batta András. 1992. „Álom, álom, édes álom...” *Népszínművek, operettek az Osztrák–Magyar Monarchiában*. Budapest: Corvina.
- Benkő András. 1977. „Madass Sándor énekeskönyve”. In *Zenetudományi írások*, szerk. Szabó Csaba, 229–267. Bukarest: Kriterion.

- Csomasz Tóth Kálmán. [1958] 2017. *A XVI. század magyar dallamai*, szerk. Ferenczi Ilona. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Csörsz Rumen István. 2014. „A Népdalok és mondák közköltészeti forrásai.” *Irodalomtörténeti Közlemények* 118/5: 611–628.
- Dobó Sándor. 1934. *Népszínművek dalai*. Budapest: Sárkány Nyomda Részvénytársaság.
- Domokos Mária – Paksa Katalin. 2016. „Vígssággal zeng Parnassusnak magas teteje”. *18. századi kottás források és a magyar zenei néphagyomány*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Gálos Rezső. 1940. „A német érzelmes dalköltészet magyar emlékei”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 50/1: 31–49.
- Hovánszki Mária. 2003. *Csokonai és az érzékeny énekelt dalköltészet*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó.
- . 2017. „A muzsikus Verseghy, avagy a »Magyar Hárfás« zenei- és énekköltői munkássága.” In *Zenei repertoár és zenei gyakorlat a 18. századi Magyarországon. Műhelytanulmányok a 18. század zenetörténetéhez 2*, szerk. Szacsvai Kim Katalin, 331–393. Budapest: ZTI.
- Kerényi Ferenc. 1981. *A régi magyar színpadon. 1790–1840*. Budapest: Magvető.
- . 2007. „A magyar népszínmű. 1843: Szigligeti Ede Szökött katona. In *A magyar irodalom története* II. 1800-tól 1919-ig, szerk. Szegedi-Maszák Mihály. Budapest: Gondolat. <http://irodalom.oszk.hu/villanyспенot/#!/fejezetek/sgRoeVUTTA-mpNOXn8xZdvg>, utolsó megtekintés: 2021. 10. 23.
- Kerényi György. 1961. *Népies dalok*. Budapest: Akadémiai Kiadó [Népzenei Könyvtár 3].
- Kobzos Kiss Tamás. 2014. „Tóth István fülöpszállási kántor kéziratos dalgyűjteménye”. In *Doromb. Közköltészeti tanulmányok 3*, szerk. Csörsz Rumen István, 363–382. Budapest: Reciti.
- Kodály Zoltán – Gyulai Ágost szerk. 1952. *Arany János népdalgyűjteménye*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Küllös Imola – Csörsz Rumen István. 2000. *Közköltészet I. Mulattatók*. Budapest: Balassi [Régi Magyar Költők Tára, XVIII. század, IV].
- Major Ervin. 1967. „A népies magyar műzene és a népzene kapcsolatai”. In *Fejezetek a magyar zene történetéből*, szerk. Bónis Ferenc és Várnai Péter, 158–180. Budapest: Zeneműkiadó.
- Molnár Antal. 1955. „Nyugatias magyar dallamok a XVIII. század végén és a XIX. század első felében”. In *Zenatudományi tanulmányok VI*, szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, 103–162. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Murányi Róbert Árpád. 1968. „A miskolci melodiárium”. In *Magyar zenetörténeti tanulmányok. Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól*, szerk. Bónis Ferenc, 151–170. Budapest: Zeneműkiadó.
- Paksa Katalin. 1988. *Magyar népzene kutatás a 19. században*. Budapest: ZTI.
- Pálóczi Horváth Ádám. 1953. Ötödfélszáz énekek, sajtó alá rendezte Bartha Dénes és Kiss József. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Pávay István. 2005. „A Cserebogár-nóta népköltészeti és népzenei vonatkozásai”. In *Folklor a magyar művelődéstörténetben. Folklor és irodalom*, szerk. Szemerényi Ágnes, 288–303. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Papp Géza. 1970. *A XVII. század énekelt dallamai*. Budapest: Akadémiai Kiadó [Régi Magyar Dallamok Tára II].

- Pogány Péter – Tari Lujza. 1988. *Dalfüzér 1844. Tompa Mihály kéziratosa, kottás népdalgyűjteménye*. Miskolc: Herman Ottó Múzeum.
- Stoll Béla. [1963] 2002. *A magyar kéziratosa énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája 1542–1840*. Budapest: Balassi.
- Szabó T. Attila. 1929. *Az Erdélyi Múzeum Egylet XVI–XIX. századi kéziratosa énekeskönyvei*. Kolozsvár: Lapkiadó Nyomdai Műintézet.
- Szabolcsi Bence. 1930. *A 18. század magyar kollégiumi zenéje*. Budapest [Magyar Zenei Dolgozatok 8].
- Szacsvai Kim Katalin. 2012. *Az Erkel-műhely. Közös munka Erkel Ferenc színpadi műveiben (1840–1857)*. PhD disszertáció, LFZE.
- Szendrei Janka – Dobszay László – Rajeczky Benjamin. 1979. *XVI–XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Székely György főszerk. 1994. *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Tallián Tibor. 2011. „Operaművelés Magyarországon.” In „Szikrát dobott a nemzet szívébe”. *Erkel Ferenc három operája. Báthori Mária – Hunyadi László – Bánk bán*, szerk. Gupcsó Ágnes. Budapest: ZTI, Rózsavölgyi.
- Tari Lujza. 1993. *Kéziratosa kottás énekeskönyvek a XIX. század első felében*. Kandidátusi értekezés. MTA kéziratára, 16775.
- . 2000a. *A szabadságharc népzenei emlékei*. CD-ROM. Budapest: ZTI
- . 2000b. „A megváltozó hagyomány Tóth István dallamgyűjteménye alapján”. In *Folklorisztika 2000-ben. Tanulmányok Voigt Vilmos 60. születésnapjára I–II*, szerk. Balázs Géza et al., 456–468. Budapest: Magyar Néprajzi Társaság.
- . 2000c. „Megzenésített Vörösmarty versek a kortárs és későbbi 19. századi dalgyűjteményekben.” *Vörösmarty-versek / Magyar Napló* 12: 85–89.
- Tóth Dénes. 1930. *A magyar népszínmű zenei kialakulása*. Budapest: Zeneműkiadó.

Függelék

A reformkori
magánhaszná-
latú kéziratok
énekeskönyvek
több forrásban is
szereplő dallamai

SZÖVEGKEZDET	D. M. (1825-1848)	D. G. (1826-1837)	K. L. (1828)	Ö. E. (1829)	T. I. (1831)	T. I. (1832-1843)	A. S. (1834)	GIT (1835)	PÉTER ZS. (1836)	SZ-MADASS (1840-1850)	NÉPZENEI ARCHÍVUM
A setét éj homályába	x					x		x			
A vadászok mind úgy szoktak	x		x			x					x
Adja Isten, hogy a magyart			x				x	x			x
Ah, miért is esmértelek	x							x			
Áll Ulán, a tábor őre	x							x			x
Árpád apánk szerzeményje		x				x					
Az egri kávésnak két lányát						x	x				x
Az ér mellett/csendes este	x					x	x			x	
Az Toth Zember mestersége sok szép			x			x					x
Azt szokták szememre vetni						x	x				x
Bár a bánat sötét felhői	x					x					x
Bár a Sors tőled messze zára							x	x			
Be csendesen töltöm életemet	x				x	x					
Bécs várostól nyugotról keletre hidegen	x					x		x		x	x
Boldog, ki az Ámor/Nemzet, amit eddig	x					x				x	
Bús magányba egyedül felejtve					x	x		x			
Bús szívemet mardosó gondok				x		x					
Csak a tiszta szerelemben	x					x		x			
Csalárd örvények, vad sziklák között	x					x					
Csendes völgy ölében						x				x	
De mit töröm fejemet			x	x		x					x
E zöld fának árnyékában	x					x		x			
Édes Hazám Fiai			x			x					x
Ég a kunyhó, ropog a nád						x				x	x
Égtem érted, te szerettéél						x		x			
Egy vén paraszt egykor feleségül vett...	x					x		x			
Egykor violákból kötöttem én	x			x							
El ne felejts, imádot kedves lélek								x		x	
Elszakadsz tőlem szeretett barátom			x					x			
Eleget sóhajtoztam, kedves lélek, érted	x					x					
Eleim e gyász hazának	x					x		x			

SZÖVEGKEZDET	D. M. (1825–1848)	D. G. (1826–1837)	K. L. (1828)	Ö. E. (1829)	T. I. (1831)	T. I. (1832–1843)	A. S. (1834)	GIT (1835)	PÉTER ZS. (1836)	SZ-MADASS (1840–1850)	NÉPZENEI ARCHÍVUM
Elek, Elek, mi dolog ez?	x							x			
Életemmel, halálommal	x			x							x
Elmehetsz, drága madár			x	x		x					x
Emlékezz meg, bár sorsom kemény volta	x					x		x		x	
Én magyar leány vagyok/A vadászok élete						x		x			
Én vagyok a petri gulyás			x			x				x	x
Én vagyok egy hív szerető	x					x					x
Erdőn, mezőn	x					x				x	
Est borul a harcmezőre						x				x	x
Eszembe jutsz, és e gyenge érzés			x	x		x		x		x	
Eszembe vagy, ha a reggel szürkül	x		x					x			
Ez ugyan szemtelen	x					x					x
Fájdalmimat szívemen viselem			x			x					x
Fájdalom borítja keblem érzetét						x		x		x	
Fakadj, piros rózsá, fakadj csendesen	x					x					x
Férjhez adnám leányomat						x	x				x
Fojj az élet nemsokára/Fogy az élet	x					x					
Forró sóhajtások	x				x	x					
Föl, föl e vérző kebelről	x					x		x			x
Földi létünk rövid nyara							x	x			x
Földiekkel játszó	x					x	x	x			x
Gyász pecsétje kedvesemnek						x	x			x	x
Gyöngyöm/Kedves Minkám, el kell válnom			x			x					x
Győzni, vitéz, győzni teremtettedél	x	x									
Ha bort iszom, vidám vagyok						x	x				x
Ha haragszol, megkövetlek		x	x			x					
Ha rám villan szép lánykám (Szép Rózsám)	x					x		x			
Ha zúg is a mord szélvész	x							x			
Hajlong tsajkám		x				x					
Hamar követje a tavasznak	x					x	x				

SZÖVEGKEZDET	D. M. (1825–1848)	D. G. (1826–1837)	K. L. (1828)	Ö. E. (1829)	T. I. (1831)	T. I. (1832–1843)	A. S. (1834)	GIT (1835)	PÉTER ZS. (1836)	SZ-MADASS (1840–1850)	NÉPZENEI ARCHÍVUM
Hát fiaim, ti vitéz nevetek	x		x							x	x
Hazádnak rendületlenül	x									x	
Hazámnak ékes helyeit						x				x	
Hegyet, völgyet összejárva	x							x			
Henrik nyugszik	x					x		x		x	
Hív vagy-e még, vagy elhagytál	x		x			x	x				x
Hol találok oly szavakat szívem zivatarjában							x	x			
Hol van a hon, melynek Árpád vére								x	x		
Hold, mely szépen/ Holdvilág, mely csendesen	x					x	x				x
Hunnia nyög letiporva	x		x			x		x			x
Idvez légy, áldás forrása					x	x	x	x			
Ím Egek, látjátok szívemnek						x	x				x
Ím hozzuk a szűz koszorút						x	x				
Itt az éj dús homályába						x		x			
Itt, hol a mord kőfalak						x		x			x
Jaj, mely boldogok hú karjában a napok	x						x				x
Jer, vidám csónakos, jer, Fidelin							x	x			x
Jobb utána a lábunk	x							x			
Kántor koma, hova mégy/ Egybegyűltek a papok						x	x				x
Karsai hajdú vagyok én						x	x				x
Kedves, ha szívem érted ver	x									x	
Kedvesem sohajtási ide hatja fületem	x					x					
Kezd már vidorulni egünk	x					x					
Kinek hol jár a híve/Kinek hol van a híve				x						x	x
Kinek nintsen szeretője			x			x					x
Komor egemen víg nap	x					x					
Könnyűben esti fény						x		x			
Ku, ku, ku, ku, kukucskám	x						x				x
Kukurica szára						x	x				x

SZÖVEGKEZDET	D. M. (1825–1848)	D. G. (1826–1837)	K. L. (1828)	Ö. E. (1829)	T. I. (1831)	T. I. (1832–1843)	A. S. (1834)	GIT (1835)	PÉTER ZS. (1836)	SZ-MADASS (1840–1850)	NÉPZENEI ARCHÍVUM
Lágy a kenyér, pirítani nem lehet						x				x	x
Lakja zárva kedvesemnek							x	x			x
Lyánka, téged látni	x					x		x			
Lyánka, útat szerelmemnek	x		x	x							
Lyánka, míg ingó	x					x				x	
Lyányka, a végzés tőlem tégedet						x	x				x
Magyart királya ha hívja				x	x						
Már siess hazádba vissza, kis seregem	x						x				x
Mariskám, Mariskám, eszem a szemedet			x							x	x
Mars műhelyén	x					x					
Még most is hordom lántzait	x							x			
Megkértem a Teremtőtmet		x				x					x
Megvan tehát/Már megesezt	x							x		x	
Megyek már	x		x			x					x
Midőn homályos fogházában							x			x	
Míg a völgybe szaladgáltam egy lepke után						x		x			x
Míg elkezdeném énekem					x	x					x
Mikor én még Tavasz módra	x					x					
Mikor szürit nyakába		x				x					x
Minap, hogy hazaérkeztem	x					x		x			x
Minden szín közt tsak a kéekkel			x			x				x	
Mindörökké kell hallgatnom				x			x	x		x	
Miről apám nagy búsan szólt						x		x		x	x
Most már álomba borúlva						x		x			
Múltadban nincs öröm						x		x		x	x
Ne kételkedj szavaimban						x	x				x
Ne menj, rózsám, a tarlóra			x							x	x
Ne sírj, kérlek, mindhiába	x					x					
Nehéz tudni célját, végét						x				x	x
Nem adnám a báróságot	x						x				
Nem hibáztál, tegzes Ámor	x					x	x				x

SZÖVEGKEZDET	D. M. (1825–1848)	D. G. (1826–1837)	K. L. (1828)	Ö. E. (1829)	T. I. (1831)	T. I. (1832–1843)	A. S. (1834)	GIT (1835)	PÉTER ZS. (1836)	SZ-MADASS (1840–1850)	NÉPZENEI ARCHÍVUM
Nem úgy van az, mint volt rég			x				x				x
Nézd, ott a hegytetőn egy bátor férfi néz le							x	x			
Nini, mi az a szerelem				x		x		x			x
Óh, atyám, óh én egyetlen	x					x		x			
Óh, nagy Egek, rátok apellálok	x		x			x				x	
Óh, Tihanynak riadó leánya	x					x		x			x
Oh, be pompás, kies estve	x					x					
Oh, szívem öröme, mért habozol	x		x	x		x					x
Ott, hol patakocska	x				x	x					
Pista bácsi/János bácsi						x	x				x
Rejtsd előlem kéjre lobbant							x	x			
Schita vitézek/Nosza, vitézek a' Franz diadalma			x				x				x
Setét az éj, s én egyedül tébolygok	x		x								
Sötét olajfák illatos hűsében						x	x	x			x
Szabadon és kedvem töltve	x					x		x			
Szemeimből árvíz módjára	x					x					
Szép hajnal, emeld fel földünk felett	x					x					x
Szomorú csillagzat, mely bús sugárokkal				x		x					x
Talpra, magyar	x									x	x
Tartsd meg Isten királyunkat	x					x					
Távol tőled, kedves lélek	x							x			
Te kis Rózám, szép kis Rózám	x					x					
Tenger búknak közepette	x					x	x				x
Termetednek annyi éke						x		x			x
Ti a messzi láthatáron	x							x			
Tíz századot kiélt s állott Árpád						x		x			
Utánnad fojnak könnyeim						x				x	x
Zokoghat még egy betűcskét	x					x					

ERKEL ÉS A NEMZETI SZÍNHÁZ NÉPSZÍNŰPÁLYÁZATA¹

Multifunkcionális intézményként a pesti Nemzeti Színház központi szerepet töltött be a kulturális nemzetépítésben. A Bartay András (Endre) igazgató által 1843. január 26-án kiírt pályázattal elindított népszínműprogram pedig minden szempontból meg akart felelni a nemzet színházával kapcsolatos elvárásoknak. Ezzel magyarázható, hogy a népszínműpályázatra érkezett tizenhárom jelíges pályamű közül azt a darabot díjazták, Ney Ferenc *A kalandor* című művét, amelyben a nemzeti programot a szerző már-már didaktikusan fejtette ki. Valószínűleg a színház vezetését sem lepte meg, hogy Ney darabja megbukott (három előadás után lekerült a műsorról). Nem így a második helyezett népszínmű, a neves drámaíró, Szigligeti Ede *Szökött katonája*, amely a Nemzeti Színház egyik zenés sikerdarabjaként évtizedeken keresztül repertoáron maradt, akárcsak a szerzőnek a műfajban második műve, *A két pisztoly*, melynek bemutatója szorosán követte *A kalandorét*. A bírálók annak ellenére döntöttek *A kalandor* mellett, hogy a *Szökött katona*, ha nem is annyira közvetlenül, de szintén a reformellenzék követeléseire visszavezethető, irányzatos mondanivalót közvetített (Kerényi 2007: 148). Ney népszínműve azonban propagandisztikus módon adta elő ugyanezt, bevonva a szereplők körébe Pest-Buda minden társadalmi rétegét és számos emblemikus helyszínét.

Ney Ferenc pályadíjas darabja a feledés homályába veszett, a kutatás számára is inkább csak egy adat maradt. A népszínmű szövegének újraolvasása a Nemzeti Színház anyagában fennmaradt cenzori (és egyben

¹ Erkel népszínműveinek dallamanyagával és nemzeti színházi játszópéldányaival disszertációmban foglalkozom részletesen. Lásd Kim 2013. https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/szacsvai_kim_katalin, utolsó megtekintés: 2021. augusztus 25. Jelen tanulmány bővített formában a disszertáció szövegére támaszkodik.

súgó-) példányból segít megérteni a Nemzeti Színház bírálóbizottságának és mindenekelőtt Bartaynak a népszínművel kapcsolatos elvárásait. A *kalandor* lehetséges zenei anyagának feltérképezése nyomán pedig a műfaj zeneiségével kapcsolatos, esetlegesen eltérő koncepciók is felsejlenek: egy olyan – a népszínmű történetében ki nem bontakozott, de létező – konfliktus távoli hullámverését érzékelhetjük, amelyet id. Ábrányi Kornél *A magyar zene a 19-ik században* (Ábrányi 1900) című, monumentális művének szigorú – a későbbi kutatógenerációk által kellőképpen sajnos meg nem szívtelt – kritikájában Seprődi János némi ingerültséggel így fogalmazott meg:

Mikor a 40-es években a népies költészet Petőfi és Arany kezében oly gyönyörűen öntudatos művészetté fejlett, a magyar zenészek is öntudatra ébredtek. Egy lelkes csapat szellemi szövetséget kötött s kiadta a jelszót, hogy az öntudatlan népies zenét magasabb formák szerint kell fejleszteni; ki kell ragadni a naturalisták és cigányok kezéből. E lelkes csapat tagjai aztán kézzel-lábbal hozzá láttak a kitűzött cél megvalósításához (Seprődi 1901: 106–108).²

Seprődi sarkít és indulatos. Azonban áttekintve a népszínműpályázat időszakának színházi műsorát, és rekonstruálva *A kalandor* zenei anyagát, felmerül annak lehetősége, hogy a kezdeteknél, ha nem is heves konfliktus formájában – ám mégiscsak a Nemzeti Színház prózai és operarészlege, valamint a köréjük gyűlt polgári, értelmiségi és arisztokrata holdudvar között 1837/38-tól legalább 1844-ig zajló ún. „operaháború” közepette – a Seprődi által felvetett mindkét út lehetősége fennállt. Elképzelhető, hogy a népdalokat gyűjtő, azokat zongorakisérettel kiadó, propagáló Bartay eredetileg „naturalistákkal” képzelte el az új népszínmű zenei megoldását. A színháznál kéznél lévő zeneszerzők, elsősorban Erkel Ferenc segítségét ezért nem vették igénybe, csak *A kalandor* bemutatóját megelőző utolsó pillanatban.

Bár a különbség ma már nem annyira nyilvánvaló, de a kortársak számára egyértelmű volt a népszínmű műfajának francia inspirációja (*vaudeville*), és a tudatos, bár sok tekintetben meg nem valósult távolságtartás szükségessége a korábbi repertoárt évtizedeken át uraló, a bécsi népszínpadról kölcsönzött bohózatokkal szemben. Lehetséges, hogy a népszínműben Erkel Ferenc is komoly lehetőséget látott. A Nemzeti Színház első karmestereként és két történelmi opera ünnepelt szerzőjeként

2 Ábrányi könyvéről hasonlóan metsző kritikát fogalmaz meg Kereszthy István is (1900: 819–823).



(*Bátori Mária*, bem. 1840. augusztus 8.; *Hunyadi László*, bem. 1844. január 27.) Szigligeti alkotótársául szegődve Erkel a magyar vígopera útját vélhette felfedezni a népszínmű adta lehetőségben.

A PÁLYÁZAT

Az országos támogatással felépített, de kezdetben még Pest vármegye által vállalkozásként működtetett Pesti Magyar Színházat a nemzet színházának szánták, és benne a nemzetté válás feltételének tartott kulturális érdekegyesítés jelképét ünnepelték. Az országos eseményt, a színház 1837. augusztus 22-i megnyitó előadását az ekkor 26 éves Erkel Ferenc a nézők sorából figyelte. Jelen kellett lennie, hiszen a Pesti Magyar Színház új épületébe beköltözött társulatot két évvel korábban – amikor ez időlegesen Budán működött – tavasztól késő őszig maga vezette: itt kezdte karmesteri pályafutását. Hogy az időközben szétesett társulat újjászervezésekor miért nem csatlakozott az együtteshez, nem tudjuk. Talán 1835 decemberében aláírt másodkarnagy szerződése még mindig a pesti

1. kép
Nemzeti Színház.
Frederic Martens
metszete Josef
Kuwasseg rajza
nyomán. Színezett
aquatinta,
1837/38. Országos
Széchényi Könyvtár
Színháztörténeti Tára

2. kép
 Vincenzo Bellini:
 Norma. Schodelné
 Klein Rozália, a
 Nemzeti Színház
 egyik legnagyobb
 primadonnájá-
 nak – egyben az
 „operaháború”
 főszereplőjének
 – bemutatkozó
 fellépése. 1837.
 október 30.

SCHODELNÉ asszony mint vendég.

Bérlet Pesti magyar színház. szünés

Hétfőn, October 30-dikán 1837.

N O R M A.

Nagy daljáték 2 felvonásban, Bellinitől. Fordította és rendezi Szerdahelyi,
 daljáték-rendező.

**A' hangászkar gróf Rothkirch 12-dik számú nemes gyalog-
 ezredének táborig hangász-karával leendő erősítve.**

Személyek:

Sever, római Proconsul	Lendvay ur.
Flavius, barátja	Frikk ur.
Oroveso, Druidák' főpapja	Szerdahelyi ur.
Norma, főjósno, leánya	Schodelné assz.
Adalgisa, ifju druidanó	Eder Luiza.
Clotilde, Norma' biztosa	Bartháné assz.
Norma' gyermekei {	Telepy Mali.
	Telepy Károly.

Druidák. Bárdok. Gallusok. Harczos nép.

**SCHODELNÉ ASSZONY, a' cs. kir. karinthiai kapu
 melletti udvari színházról, nemzete iránti szeretetből, mint ven-
 dég a' fenn kijeelt szerepben lép fel.**

Bemeneti ár váltó cédulában:

Földszinti s középpáholy 8 ft. — kr.	⊗ Második emeleti zártszék 1 ft. 20 kr.
Második emeleti páholy . 6 „ — „	⊗ Földszinti bemenet . . 1 „ — „
Első emeleti zártszék . . 2 „ 30 „	⊗ Második emeleti bemenet — „ 40 „
Földszinti zártszék . . 1 „ 30 „	⊗ Karzati bemenet . . . — „ 15 „

Kéretnek a' páholyokat és zártszékeket bérlő tisztelt uraságok, hogy helyeik
 iránt a' színháznál reggeli 11 óráig rendeléseket tenni méltóztatassanak: ellenkező
 esetben másoknak adatnak ki.

Belépti jegyeket válthatni reggeli 9 órától 12-ig, délután pedig 4 órától kezdve
 a' pénzszedőhelyen.

Kezdeté 7-edfél órakor, vége 9-edfél után.

Bartha ur beteg.

Königlich Städtisches Theaterhez (a pesti német színházhoz) kötötte, vagy talán a feladat nem volt túl vonzó számára. A Pesti Magyar Színházban az inkább színházi, mint operai zenekarral és félig képzett énekesgárdával aligha volt remény színvonalas operajátzásra, ráadásul tudható volt, hogy bár ezt a színházat a német (és már korábban a magyar) nyelvterületen elterjedt kettős funkciójú, drámai-zenés intézményként alapították – elsősorban mégis a dráma házának szánták. A színház műsorpolitikáját meghatározó magyar reformellenzék vezető egyéniségei a nemzeti színházi funkció megvalósulását elsősorban a próza-dráma művelésén keresztül látták biztosítottak.

A drámaközpontú műsor, melyen az első négy hónapban 89 prózadráma mellett mindössze 13 operaelőadás és 6 hangverseny szerepelt, már e négy hónap alatt bebizonyította működésképtelenségét. Prózadrámával nem lehetett Pesten színházat csinálni, még akkor sem, ha ez a nemzeti eszmét szolgálja, a színházba járás pedig társadalmi cselekedet. Az sem segített, hogy az intézmény a vasárnapi zenés darabokkal a népszínházi funkciót is felvállalta. Az operaegyüttes megszervezéséről gyors döntés született. Az 1838 januárjában első karnagyként leszerződött Erkel Ferenc pedig valósággal rávetette magát a feladatra (Tallián 2011: 25–26). Olyannyira, hogy a váratlan gyorsasággal megélenkült operaélet láttán a reformellenzék saját nemzeti programját kezdte féltetni a kozmopolita operarepertoártól, és hamarosan kirobbant a magyar művelődéstörténetben „operaháború” néven számon tartott többéves – napi és színházpolitikai, de egyéni, művészi és számos más tényező által is tüzelt –, az első magyar sajtópert is berobbantó csatározás (Kerényi 1978: 107–142).

A fegyverszünet az 1843. január elsejével kinevezett új igazgatónak, az ízig-vérig polgári muzsikusknak, az első magyar nyelvű (igaz megbukott) vígopera, a *Csel* szerzőjének, Bartay Andrásnak volt köszönhető. Számos más körülmény mellett az operaháború elcsendesedése nem független az általa kiírt színműpályázattól, melyet első igazgatói ténykedéseként 1843 januárjában, működésének első napjaiban tett közzé. A pályázat ki-robbanó, váratlan sikerrel egy új műfajt indított útjára, és így már a színház prózai részlege is úgy érezhette, nincs félnivalója az operától, a népszínművel megtalálta a megoldást, aminek a segítségével széles közönségréteggel tudja megismertetni és elfogadtatni a reformellenzék liberális érdekegyesítő nemzeti programját.

A könnyed műformával komoly céljai voltak a pesti Nemzeti Színháznak. A bérlő-igazgató Bartay András 1843. január 26-án közzétett pályázati felhívásában ezeket következőképp foglalta össze:

ajánlok 50 aranyat egy a magyar nép-életből merített, minden aljasságtól ment, jó irányú, látványos színműért, mely által a köznép is a színházba édesgettetvén, ízlése nemesíttessék, s magasabb mű-élvezetekre előké-szíttessék, mellyben a szerzőnek egyszersmind szabad mező engedtetik diszjumentyenyek, ruházatok s minden egyéb költségek kiállításával, de természetesen csak arányos belső tartalmasság mellett, színműve hatását emelni.³

3 Lásd Bartay András (Endre) nemzeti színházi igazgató 1843. január 26-i pályázati ki-írását (1843a: 69; [N.N.] 1843a: 100–101).

3. kép

Szigligeti Ede:
Szökött katona.
A nemzeti színházi
bemutató színlapja,
1843. november 25.
Országos Széchényi
Könyvtár Színház-
történeti Tára

NEMZETI SZÍNHÁZ.

Szombaton, November 25-dikén, 1843.
ELŐSZÖR:

Szökött katona.

Eredeti színmű népszínmű. Három rész. 3 szakaszban. Írta Szigligeti zenéjét szerkeszté Szerdahelyi.

Az első szakaszban UDVAIT, a harmadik szakaszban ZIRINYI KÁVEHAZAT testettt. Engert.
A játékot Ellenbogen Adolf magyar ouverturája előzendi meg.

Első szakasz:
„KATONA FUGDOSÁS.”

S Z E M É L Y E I:

Gróf Monti, obsz	Bartha.	Gémesi, szemiklósi notárius	Szigligeti.
Camilla, neje, született Hanvai grófné.	Laborfalvi R.	Kis bíró	Udvarhelyi S.
Korpadiné, özvegy kovácsné	Kovácsné.	Jancsi, szabó	Török.
Gergely, kovács fia	Lendvai.	Pista, kovács inas	Telepi.
Lajos, szabó	Szerdahelyi.	Vasvillás emberek. Parasztok és nők	Történc. Szent-Miklóson.
Julesa, árva, Korpadiné rokona és gyámsága alatt	Éder Luiza.		

Második szakasz:
„SIRALOMHÁZ.”

S Z E M É L Y E I:

Gróf Monti	Bartha.	Közlegények	Philippovics.
Camilla	Laborfalvi R.	()	Vad. sz.
Saint Geraa, francia	Udvarhelyi v.	Miska, () közlegények	Füredi.
Gróf Tengeri	Egressy B.	Gergely, ()	Lendvai.
Baró Parti, magyar utazók	Hübener.	Roberto, Monti titkoka	László.
Völgyi, ezredes	Szentpétery.	Róza, Montine társalkodója	Erkelé.
Sgedé	Habenay.	Montine komorója	Szentpéteryé.
Kaplárok ()	Szilágyi.	Völgyi inasa	Szombathelyi.
()	Sopronyi.	Külő	Czsko.
()	Zsivora.	Festő	Gazon
Közlegények ()	Novák.	Álarczossal vendégei. Nép. Történc.	Milánóban.

Harmadik szakasz:
„ZIRINYI-KÁVEHÁZ.”

S Z E M É L Y E I:

Völgyi, tábornok	Szentpétery.	Pista, Lajos tigrise	Telepi.
Camilla	Laborfalvi R.	Pest városi biztos	Balog.
Korpadiné	Kovácsné.	Játékosok ()	Vida.
Gergely	Lendvai.	Jean, kávéházi szolga	Petrík.
Lajos, pesti arszlán	Szerdahelyi.	Czigany muzsikás	Réti.
Julesa	Éder Luiza.		
Gémesi, iparlovag	Szigligeti.		
Vendégek ()	Morvai.		
()	Magyar Luiza.		

Zzirinyi-hősök. Vendégek. Czigányok. Történc. Pesten.

A harmadik szakaszban magyar körtánczol eljárják: Sárny Fáni, Hibert Em., Mitrovics Minka, Piski Mari, Kolosánszky, Kilanyi, Kilian, és Toth Samu.

Kértemek a pályoly és zártseket bérlő t. cz. uraságok hogy bérlött helyek megtartása iránt reggeli 10 óráig rendelkezni melőztassanak, azontul másoknak adának ki. —

Bemeneti-ár változedulaban: Földszint a középpály 10 ft. Második emelti pályoly 8 ft. Földszinti zártsekek 1 ft. 30 kr.
Második emelti zártsekek 1 ft. Földszint bemenet 1 ft. Második em. bemen. 40 kr. Karzati bemenet 18 kr.

Semmiféle szabad jegyek sem használhatók.
Kezdete 7-édfél óraker, vége 9-édfél után.

Látta: Fáncai rendező. Kiadta: Szigligeti, útoknok.

A *Szökött katona* a tizenhárom jeligés munka egyike volt.⁴ A darab második helyen végzett – a színműíróként Szigligetihez semmiképp sem mérhető – Ney Ferenc pályaműve, *A kalandor* mögött.⁵ Ám míg utóbbi élcis kritikánál többet nem kapott, és három előadás után (1844. február

4 Az 1843. július 1-ig beérkezett jeligés pályaművek listáját a Nemzeti Színház július 3-i közleménye alapján lásd [N.N.] 1843b: 29, valamint [N.N.] 1843c: 46–47.

5 Bemutató színlap: „ÚJ EREDETI NÉPSZÍNMŰ/ NEMZETI SZÍNHÁZ/ Pest. Szombaton, Február 24-én, 1844/ Először:/ A kalandor./ 1843-ban a nemzeti színház igazgatója által kitett 50 arany pályadíjt elnyert eredeti látványos népszínmű 3 szakaszban./ Írta Ney Ferencz. Új díszítményeit festette Engert, nemzeti színházi díszítő.” Az előadás kritikáit idézi (Legány 1975).

24., február 25., február 28.) le kellett venni a műsorról, a *Szökött katona*, melyet Bartay már három hónappal korábban színpadra vitetett, már a huszadik előadásánál tartott *A kalandor* premiere idején, és folyamatosan megtöltötte a színházat.⁶ Akárcsak Szigligeti újabb népszínműve, a *Két pisztoly*. Premiere két héttel követte *A kalandorét*, ünnepi előadás keretében mutatták be 1844. március 9-én.⁷ Kerényi Ferenc szerint a „*Két pisztoly* előtt magyar színpadon nem akadt darab, amely ennyire a komplex hatás eszközeire épített volna, Szigligeti a Nemzeti Színház lehetőségeinek teljességét igényelte” (1990b: 315).

Bartay kevesebbrel is beérte volna. *A Pesti Hírlap*nak 1843. január végén adott interjúja szerint, pályázati felhí-

- 6 Míg a *Szökött katona* kevés kivétellel folyamatosan 700 és 1200 forint közötti bevételt hozott előadásonként, addig *A kalandor* a bemutatóján 1055,34 ft, második előadásán 431,08 ft, majd harmadszor már csak 72,28 ft bevételt produkált (Pénzszedői napló 1844, OSZK Színháztörténeti Tár, Kötetes iratok 589, valamint a pénztári naplók összesítései: Nemzeti Színház 1843–1847, OSZK Színháztörténeti Tár, Kötetes iratok 621.). *A kalandor* annak ellenére megbukott, hogy a társulat legjobbjai voltak színén, többek között id. Lendvai Márton (Bajnoki), Füredi Mihály (gróf Fürgefi), Laborfalvi Róza (Laura), Erkel Józsefné Szabó Amália (Wildheimné), Szigligeti Ede (Peczéri), Egressy Benjámin (Rehberg), László József (Maxi), Lászlóné De Caux Mimi (Mimi), Szerdahelyi Miklós (Czikornya), vagy olyanok is mint Udvarhelyi Miklós (Zománczy), és öccse Udvarhelyi Sándor (Várhegyi), Telepi György (Pifkó), de kiegészített a kopistaként és sűgöként is sokat foglalkoztatott Novák György (3^{ik} tolvaj). A cenzori példány bejegyzése szerint a rendezést a főszerepet is játszó id. Lendvai Márton vállalta. Lásd a cenzori példány bejegyzéseit a címodalalon: „Királyi cenzúrára /küldetett Január 7^{én} 844/ Lendvai / rendező”. Novák, aki a *Hunyadi László* és az *Erzsébet* legkorábbi sűgőpéldányainak kopistája volt 1843–1844-ben karénekesként, 1844-ben „segédkar-tanító”-ként szerepel a Nemzeti Színházi zsebkönyvekben. id. Lendvai Márton ugyanitt ekkor már a drámák rendezői között is feltüntetik, Fánscy Lajos, Szentpéteri Zsigmond és Egressy Gábor (1844) oldalán. Az operák rendezője ekkor Konti Károly volt ([N.N.] 1843d; [N.N.] 1844).
- 7 „cs. kir. főherczeg Nádor ő fensége születése napja tiszteletére ünnepélyes kivilágítással a nézőhelynek”. Vö. [N.N.] 1844a. Az 1843. december 1. – 1844. december 1. közötti előadások jegyzékével. Vö. 24. lábjegyzet.

4. kép

Szigligeti Ede: Két pisztoly. A bemutató színlapja, Nemzeti Színház, 1844. március 9. A népszínmű zenéjét „szerkesztette” Erkel Ferenc. Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára

vásától mindössze egy újabb kasszasikert hozó zenés bohózatot várt, a német *Zauberschleier* vagy a magyar darabok közül Gaál József tündérbohózata, *A peleskei nótárius* (1838. október 8.) mintájára.⁸ Azonban, még ha így is nyilatkozott a pályázók bátorítása érdekében, valószínűleg ennél azért maga is többet remélt. A magyar színműért aggódó értelmiségiek egyre kevésbé tolerálták a Bécs népszínpadáról átvett, magyarított (értsd: magyarra fordított, magyar környezetbe átültetett, magyar figurákkal benépesített és alkalmanként magyar dalbetétekkel tarkított) *Volksstück*-öket vagy az ezek eszköztárát használó honi zenés bohózatokat (Pukánszkyne 1930: 149–150). Szemükben e műsorréteg évtizedes népszerűsége útját állta a magyar népszínmű megszületésének, és a Nemzeti Színházról a *Zauberposse*-, *Lokalposse*-, *Ritterposse*-, *Rauberposse*-reper-toár helyett olyan aktualitásokkal foglalkozó, irányzatos mondanivalójú, nevelő-szórakoztató, eredeti magyar produciókat vártak, amilyenek a hazai színpadokon egyébként kevésbé jelen lévő *vaudeville*-t megismerték.⁹ Hogy ezeknek a kívánalmaknak a színházban mennyire tudatában voltak, azt leginkább a pályázat eredménye bizonyítja. Nem a legjobb, hanem a legirányzatosabb darab lett a nyertes pályamű. A pályázati döntés indoklását tartalmazó nemzeti színházi közlemény szerint:

noha a „Szökött katona” helyes és előadásban jó hatást ígérő ügyes bonyolításu, a mellett tiszta egyszerű szini szerkezetével teljes figyelmet érdemlő műnek találtatott is, a többség véleménye mégis, a bár szerkezetében több szini nehézségekkel terhelt, de tartalmában igen érdekes és látványyszerű „Kalandor” című 3 fvsos népi színművet érdemesíté az első, 50 arany s a kihirdetett módon kiadandó előadási részjutalomra; minthogy benne, a másoknak minden jelességei fölött a magyar népi, s kitünően a hozzánk legközelebb álló s legismertebb pesti népélet, igen ügyesen, bő tárgyismerettel és korszerű satyrai éllel levén jellemezve, azt a jutalomkérdésnek már e tekinteteknél, de továbbá nagy szini hatást ígérő látványos

8 Lásd Bartay nyilatkozatát [Bartay] 1843b: 106. „Bartay színház-igazgató ur, azon kérdésünkre: valljon miféle tulajdonokkal kell birnia az általa jutalmazandó látványos színműnek? – azt felelé: hogy oly formát kíván, mint például a’ nagy hatású Peleskei Notarius, vagy a’ németek Zauberschleier-je.”

9 A *Grove*-lexikon pársoros, a műfaj magyar elnevezése alatt szereplő szócikke a száz évvel korábbi angol *ballade operá*val hozza párhuzamba a népszínművet. Tágra nyitva a műfajhatárokat, valóban igaz, hogy a népről vagy népnek szóló színpadi művek a legtöbb nemzeti drámairodalomban megtalálhatók. Ebben az értelemben tehát a párhuzam nem téves, mégis félrevezető. A népfogalom koronként változott, ráadásul a *ballad opera* hagyománya valószínűleg teljesen ismeretlen volt színműíróink számára. Annál inkább ott volt közvetlen inspirációs forrásként a *Singspiel*, a bécsi *Volksstück*, valamint a francia irodalom, a melodráma és *vaudeville*.

érdekegyesítő kezdeményezés).¹² Visszatérő téma az etnicitástól független nemzeteszme,¹³ valamint több vonatkozásban a magyar kultúra kérdése. Szó esik Pest-Buda kulturális kínálatának szegényességéről,¹⁴ de ugyanakkor a Nemzeti Színház igazgatósága által tett erőfeszítésekről is a színvonal emelésére (utóbbi a második felvonás élén, egy neves olasz énekesnő – majd ceruzával javítva: Liszt – nemzeti színházi fellépésének apropóján).¹⁵

Az első és második felvonás népünnepély-jeleneteit használja fel Ney arra, hogy szereplői a magyar tánc és a magyar dal aktuális kérdéseit megtárgyalhassák. A külföldi és magyar táncok elsőbbségének vitája – a húsvéthétfői gellérthegyi vigasságon előadott, különféle néptáncokat felvonultató egyveleget követően – közvetlenül a népszínműprogramhoz kapcsolódik. A magyar tánc kedvezőtlen megítélésén Fürgefi gróf szerint azzal lehetne javítani, ha ezt is színpadon, művészi kivitelben láthatnák a polgárok.¹⁶ Pro és kontra vélemények ütköznek – egy városligeti május

12 2. felv., 8. jel. (cenzúra és egyben sűgópéldány [továbbiakban CP], OSZK Színháztörténeti Tár, N. Sz. K. 91, fol. 36^v): „Várhegyi: Ünnepejünk május elsejét valami korszerű eszme megvalósításával. [...] Ez úgy hiszem városunk polgárainak is megnyerendi tetszését, még olykakat is, kik nem éppen leghőbb indulattal viseltetnek nemzeti törekvéseink iránt.” A teljes védegyetes szövegrészlet itt ceruzával húzva (CP, fol. 36^v–37^r).

13 2. felv., 1. jel. (CP, fol. 25^v): „Bajnoki: Nem is hittem volna, hogy Czikornya uram olly hó hazafi. – Czikornya: Én itt keresem kenyeremet, s hálátlanság volna hazámat [cer. jav.: a hazát, mely táplál] nem szeretni, ha bár külföldről szakadtam is ide.”; 2. felv., 7. jel. (CP, fol. 35^v): „Tűhegy [egy városi Polgárhoz intézve szavait a városligeti május elsejei népünnepélyen]: Az ördögbe is, ne beszéljen mindig így: »ezek a magyarok«. – Hiszen ön is magyar. Már húsz éve hogy itt letelepedett, meg is tanulta a nyelvet, fiai pedig németül is alig tudnak, s még is így beszél, nem szégyenli?”; az ellentábor képviselőjében Wildheimné véleménye Zománczyékról, 1. felv., 5. jel. (CP, fol. 12^v): „nem szenvedhetem az olly embereket, kik nevöket megmagyarosítják, s nemességet vesznek. Azáltal eltávolodtak tőlünk Zománczyék. Aztán olly szörnyű magyarok akarnak lenni mindenben. Semmi bon ton, semmi finomság. Még konyhájukban is nemzetiség uralkodik. Ó az kiállhatatlan.”

14 Bajnoki adja elő Pestet Párizssal szembeállítva az 1. felv., 1. jelenetében Laurának válaszolva (CP, fol. 4^v). E sorok nagy része ceruzával húzva.

15 CP, fol. 25^{r-v}: „Bajnoki: Hát a nemzeti színházban lesznek élvezhetők mindezen nevezetességek? – Czikornya: Szolgálatára. Ó egy idő óta nagyon iparkodnak emelni a nemzeti színház érdekét. Az igazgatóság minden elkövet, nem kímél áldozatot, csak hogy nemzeti intézethez méltó díszre emelhesse. Ez oka, hogy sokan csak annál kajánabban nézik a fáradozásokat s olykori gyümölcsöket, de vannak oly rossz akaratúak is, kik kárörömmel nézik mindezt, mint bizonyos bukásra vezető eviczklést.” Utóbbi mondat ceruzával húzva.

16 1. felv., 11. jel. (CP, fol. 19^{r-v}): „Wildheimné: Nem tudom, hogyan találhatnak valami szépet ezen a magyar tánczon. Olly valami szögletes, ízléstelen; mi egészen mások más nemzeti tánczok! – Fürgefi: Bocsánat, de erre nézve ellen kell mondanom, bármint tisztelem is egyébként a női vélemény függetlenségét. [javítva: Bocsánat, de az ítélet nagyon elfo-

elsején – a magyar bordallal és a jelenetet indító zenei betéttel, a *Fóti dallal* kapcsolatban.¹⁷ Ugyanitt vitatéma a magyar műzene jövőjének kérdése,¹⁸ és mint legfőbb aktualitás, a *Szózat*-pályázat.¹⁹ Az eredményhirdetés előtt állva, a szereplők a katartikus költemény megzenésítésének nehézségeit taglalják.²⁰ A harmadik felvonásban aztán elhangzik a nyertes pályamű, amely a kétkedő városi németpárti polgárt is meggyőzi, és „az egész nép tapsol”.²¹

Tudatosságában, koncepciójának következetességében Ney túl is tett Szigligetin. De bármennyire is nevelő jellegű a lányrablásos kerettörténet és következetes a nemzeti program kérdéseinek elővezetése, pontos a társadalomrajz, a népünnepély-jelenetek hűsége vagy a szigorúan honi zenei anyag beillesztése a darabszövegbe, mindezzel *A kalandor* csupán a bírálóbizottság tetszését nyerhette el.

gult, nemzeti tánczunk jellemző és igen ízléses.] Csak azért szoktunk meg külföldi tánczokat díszesebbnek látni, mert csupán színpadon művészek vagy legalább betanított egyének által adatnak elő, csak nézzük őket népi eredetiségökben, sokban elvész az izlés bája, csilláma. Nekem volt alkalmam ezt utaztamban tapasztalni. Nézzük ellenben nemzeti tánczunkat szinte művészektől, s kénytelenek vagyunk elismerni, hogy az a legfelségesb tánczok egyike [a javított résztől ceruzával húzva]. A külföld sokkal kedvezőbbben ítél tánczunkról mint mi magunk. Például Párisban Veszter furórét csinál.”

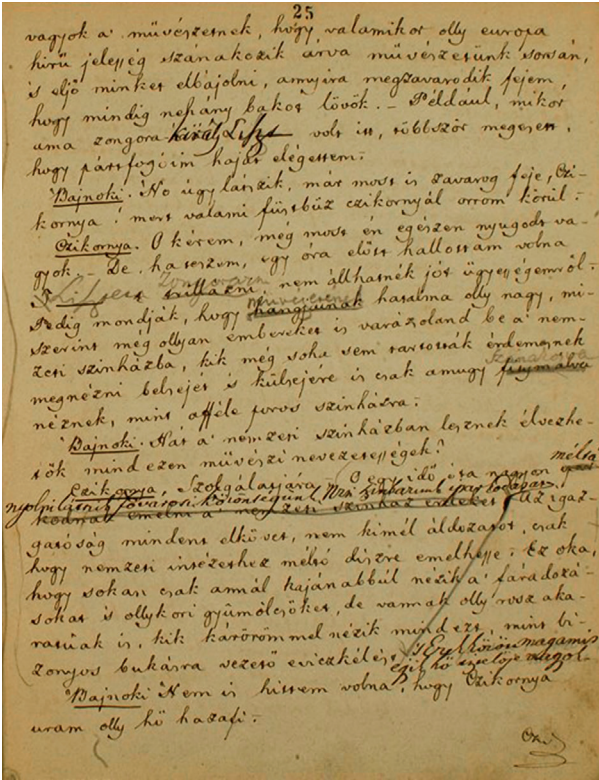
17 2. felv., 7. jel. (CP, fol. 35^v): „Czikornya: Aztán az nem tetszik önnek, hogy magyar? Hát gondoljon hamarjában maga egy német bordalt, mi többet ér ennél. – Polgár: Ha én nem tudok is, tudnak azért mások. – Czikornya: Jó, nem bánom. Kiki hazájában énekelhet, a mit akar, de mi itt magyar honban vagyunk, s csak nem fogjuk a külföldi nótát többre becsülni, mikor hazai költőinktől illy remeket bírunk. – Huszárkáplán (a másik asztalnál): Éljen a fótidal”. – A költeményhez Ney a darab egy későbbi pontján újból visszatér, ahol kizárólag a királyt éltető sorok beidézésével próbál a darab ideológiai egyensúlyán javítani: „Várhegyi: Pohár mellett olly jól esik dicsőíteni hazát és királyt! (elkezd énekelni: »A legelső magyar ember a király, stb.« – végződven a dal folytatja) Így nemes társaim, így jó polgárok!” (CP, fol. 52^v). Ezt a részt ceruzával húzták.

18 2. felv., 7. jel. (CP, fol. 35^v): Czikornya: „magyar népzene már is van becsületos, s csak egy kis lángész kell, hogy magasabb zenét is ollyat teremtsen, melly párját keresse; mert a magyar zene jelleme erre igen kedvező. A jellem, a jellem, az a fődolog a művészetben.”

19 Bartay ugyanabban az 1843-as hirdetményben tette közzé pályázati felhívását („a legjobb népmelódiáért Vörösmarty Mihály koszorús költőnk halhatatlan Szózatára énekés zenekarra téve”), mint amelyben a Ney *Kalandor*át is eredményező színművek írására buzdított. Vö. 3. lábjegyzet.

20 2. felv., 7. jel. (CP, fol. 35^v): „Polgár: Látni való, annyira beszélnek arról a Szózatról, annyian neki estek zenét csinálni rá, s még is fogadni mernék, nem lesz egyetlen, melly mindenkinek tetszenék; legalább miket a próbákról hallottam, nem igen sokat ígér. Tűhegy: De nem is olly könnyű ám arra megfelelő zenét készíteni, mert a költemény remek, halhatatlan. [stb.]” Utóbbi mondat és a vita további része ceruzával húzva.

21 Vö. 32. jegyzet.



6. kép

Ney Ferenc:

A kalandor. A pályadíjas népszínház cenzori példánya.

Országos Széchényi Könyvtár Színház-történeti Tára

ezen belül a *Szózat* és a *Fóti dal* megzenésítésével foglalkozó dialógusok – miközben a *Szózat* elhangzását követő össznépi tapsot például törölték. A sikerhez ez nem volt elég. Bartay is tudta, hogy a közönség didaktikus programdarab helyett színműre vágyik. Valószínűleg ezért vette előre a *Szökött katona* bemutatóját, melynek árnyékában – és kevéssel a *Két pisztoly* premiere előtt – szinte észrevétlenül zajlott le a pályanyertes mű botrányos elégedetlenség övezte három előadása.²²

²² Petrichevich Horváth Lázár éles kritikája, amit az általa szerkesztett *Honderűben* közölt (1844. március 2., 302–303) valószínűleg nem csupán magánvélemény volt: „Ney urnak csinos verseit, meglehetősen beszélyeit, újabb időkben aesthetikai értekezéseit s a bár gyarló, de mégis tehetséget bizonyított Silvio című legutolsó drámáját véve zsinórmértékül, méltán várhattuk volna, hogy legalább olyan darabot hoz színpadra, melyet bírálni lehessen. Jelen mű gyarlóságai lehetetlenné tesznek, sőt mondhatni szükségtelessé minden további bírálatot. Halva született gyermeknek tartjuk azt, melynek csak temetésére hívatánk meg. [...] Sajnálni lehet az igazgató urat – ki a derék Hunyadi Lászlót oly szegényen léptette föl, hogy annyi pénzt volt kénytelen elvesztegetni a Kalandorra, és sajnáljuk az érdemes szerzőt, hogy e másik nembeni föllépte is oly kevéssé sikerült; reméljük és óhajtjuk, hogy későbbi föllépése bennünket szebb dolgok elmondására képesítsen. Legszomorúbb, hogy e darab 22 [sic!] más vetélytárs elől kapta el a jutalmat, s hogy létezheték bíráló választmány, mely a Ka-

A cenzúrapéldányban sok a húzás, de nem a hatóság, hanem a színház avatkozott be. Töröltek mindent, ami megosztó lehet: a pesti és párizsi társasági élet kínos szembeállítását, a honi védegylet alapításának részletezését, de a *Fóti dal* királypárti versorait és ennek szöveggörnyezetét is (a dal másodszeri elhangzását), valamint azokat a részleteket, amelyekről úgy gondolták, hogy a Nemzeti Színház belső ügyeit érintik, mint Fürgefi gróf külföldi és magyar táncok színpadra állításával kapcsolatos érvelése vagy a *Szózat*-pályázat részletes taglalása. Ney ideologikus programszövegei közül csak az érdekegyesítő gondolatok maradtak: a nemzeteszme vitája, a női védegylet (említés szintjén), és a magyar műzenével,

VAUDEVILLE – NÉPSZÍNŰ

Szigligeti már első kísérletével telibetalált. Nem szakadt el a bécsi előképektől, de mind a *Szökött katona*, mind a *Két pisztoly* bíráló-politizáló jellege és népies műzenét éppúgy mint operarészleteket befogadó vegyes zenei anyaga által minden addiginél közelebb került a *vaudeville* képviselte irányvonalhoz. Épp elég közel ahhoz, hogy a színpártoló értelmiség e darabokban a már régóta várt új műformát üdvözölje. A *Két pisztoly* küszöbön álló premierjét A *kalandorban* eleve *vaudeville*-ként reklámozták – mintegy a népszínmű szinonimájaként használva a terminust.²³ Hasonlóképp sorolja be a darabot Egressy Gábor is, aki Párizsból hazaérkezve, a *Két pisztoly* bemutatóját követően a *Honderú* lapjain ír erről a kortársak által is új színjátéktípusként fogadott műforma körül kialakult sajtóvitához kapcsolódva:

landort a Szökött katona fölé méltatá. Egyébiránt Engert úrnak valóban gyönyörű díszítményei, az első felvonásban előforduló, Bartay úr »Csel« című víg operájából átkölcsönzött, igen jó toborzójelenet, s még más egypár szemmulattató népies jelenet, mindenesetre megérdemlik a megnézést, s egy darabig vonzerőül szolgálhatnak színházunk megtöltésére. (P.H.L.)” Majd egy héttel később az újabb nemzeti színházi pályázat kapcsán megint kitér a *Honderú* e témára: „Színházunk körül mindig nagyobb élénkség kezd kifejtteni. Bartay igazgató úr, mint mai hirdetményéből látható, újra több mint 130 aranyat tűzött ki különféle jutalmakul, mi e nemzeti intézet fölvirágoztatására célzó buzgalmának elvitathatatlan tanújele. A jutalmak közt azonban némi aránytalanságot látunk, a mennyiben egy népszínmű és dalmű egyenlően jutalmaztatnak. Rövidnek találjuk továbbá az operára szabott időt, félév alatt, mellyből notabene még egy pár hetet a szövegíró is igényel, alig hisszük, hogy bevégezhesen zeneíró talpraesettebb munkát, ha csak nem bír azon könnyű tollaknak, mellyek duczat számára, de nem százados életre készítik zeneműveiket. – A népszínműre nézve, reméljük, hogy igazgató úrnak, saját kárán okulta után, gondja leend, miszerint az 50 arany sorsa ezúttal dologértőbb egyének által ítéltessék el.”

- 23 Lásd A *kalandor* cenzori példányának utólagos tollal bejegyzett szövegrészletét (CP, fol. 24^v): „Czikornya: „Új élvezetet nyer fővárosi közönségünk. Pár hét múlva a Szökött katona jeles szerzőjének ismét egy új érdekes vaudevillje kerül nemzeti színpadunkra, a neve Két pisztoly. Jóságos ég, én már alig várom a dicső estét.” Anélkül hogy a *Volksstück*ből magyarított, de itt a *vaudeville*-lel helyettesített népszínmű terminus használatával részletesebben foglalkoznánk, érdemes mégis legalább a tárgyalt művek nemzeti színházi színlapjait összeolvasnunk. A népszínmű megjelölés furcsa módon A *kalandort* megelőzve a „székesfehérvári és luglói égettek segítésére alakult pesti műkedvelő társaság” nemzeti színházi jótékonyági előadásának színlapján szerepel első alkalommal (1843. 11. 17., [sz.n.] *Váltógyakorlat*. Eredeti népszínmű 3 felvonásban). A *kalandort* követően legközelebb a *Debreceni rüppöknél* és az *Egy szekrény rejtelve* színlapján tűnik fel a népszínmű műfajmegjelölés. A *Szökött katona*, a *Két pisztoly* és A *rab* színlapja csupán „színmű”-vet hirdet. Talán Szigligeti nehezen barátkozott meg az elnevezéssel?

A körülmények' szerencsés összehatása úgy hozta magával, hogy mi most talán egy új színészeti korszak' hajnalát éljük, melynek fölvirrasztásában a legmunkásabb okok' egyike bizonyára Szigligeti; ki mint legterméke-nyebb és leggyakorlottabb színiköltőnk, a dolgok' mostani logikája szerint magát naponta jelentékenyebbé teendi. Azon fordulat, melyet ő *a történelmi komoly pályáról a Vaudeville' mezejére tőn* [kiemelés K. K.], mely őt a múltból a jelenbe röpité, valóban életének legszerencsésebb ötlete, talán végzetének intése gyanánt tekinthető. [...] Ha ki fáradságot vesz magának az előbbeni Szigligetit a mostanival, különösen a *Két pisztoly'* írójával összemérni: imént kimondott véleményemet igazolva fogja látni. Minél fogva Szigligeti' szerepének, melyet színészetünk' történetében játszik, valódi szaka még csak most következik. Soha sem volt az ő állása komolyabb, színügyünkkel szemközt, mint jelenleg: és mégsem volt ő soha erősebb, földadatával szemközt, mint éppen most. Köszönet a franciának azon Vaudeville nevű színiskoláért, mely a tragicomicum' szélsőségeinek oly tágas mezőt nyitott, míg a színészet' homlokára dalvirágokat fűzőget: mert alkalmat adott színiköltészetünknek is, népéletünk' elemeit ezerféle színezeteikkel, dalaink és táncainkkal egyetemben, színművészetünk' kertjébe átültethetni (Egressy 1844: 374–375).²⁴

Egressy Gábor a *Két pisztolyt* tematikája, aktualizáló társadalomkritikája, valamint népies dalbetéteket és táncokat felvonultató zenei anyaga alapján rokonítja a *vaudeville* műfajával. Feltűnő, hogy nem tesz említést a *Két pisztoly* vegyes zeneiségéről, pedig a zenei anyag ezáltal is a *vaudeville*-ekhez közelíti a népszínművet. A zenekari kísérettel megszólaló népies dalok mellett maradt hely versmegzenésítésre (Erkel), báljelenetre (Doppler), operarészletekre – és ez a fajta zenei többféleség jól illeszkedett a népszínmű világába, ahol a közönség a pest-budai polgárral, vagy – mint a *Szökött katonában* – a pesti Zrínyi kávéházzal találkozhatott a színpadon. Számos kritikus kezdettől fogva nehezményezte ezt a fajta népfelfogást (Zabán 2020: 11).

24 Egressy Gábor: „Színházügyünk és Szigligeti”, *Honderű*, 2 (1844), 1. félév, 373–377 (374–375). Hasonmás kiadásban in: Kerényi Ferenc (válogatta, jegyzetelte és a tanulmányt írta), *Egressy Gábor válogatott cikkei (1838–1848)* (Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1980), 73–77 (74) (= Színháztörténeti könyvtár 11). Egressy a radikális álláspont megfogalmazója, de hasonló a *vaudeville* szerepének tekintetében a liberális Toldy (Schedel) Ferenc véleménye is: „Mennyivel gyümölcsözőbb lenne itt a francia vígjátékok és a vaudeville-t venni példányul – ha már saját úton nem akarunk járni – mint Bécsnek népi színpadát, mely a magyar népjellemmel semmi rokonságban nem áll” (Schedel 1843: 157).

A vegyes zeneiség egyébként nem volt idegen a korabeli hangversenygyakorlattól sem, és feltűnő, hogy a műzene és a „közzene” körébe sorolható népies dalfeldolgozások együttes szerepeltetésére mintha különösen törekedett volna a Nemzeti Színház, vagy kifejezetten maga Bartay András a népszínműpályázat időszakában. Érdemes áttekintenünk Henri Vieuxtemps nemzeti színházi vendégszereplésének (1843. január 23., 27., február 2., 10., 24.) műsorát, ahol Rossini- és Mercadante-operarészletek, Erkel *Bátori Mária*-nyitánya és Erkel–Vieuxtemps *Magyar bokrétája* (*Duo brillant en forme de Fantaisie sur des airs hongrois concertant pour piano et violon*) mellett olyan férfikari betétszámok szerepeltek műsoron, mint Thern Károly *Fóti dala*, Egressy Bénitől egy „népdal”, ill. szerző nélkül egy *Magyar népdalokként* hirdetett dalsokor. Hasonló szellemben kialakított összeállításokkal újították fel a zenés repertoár néhány alapdarabját is. Auber *Báléj* című operájának 5. felvonásbeli, „új elrendezéssel” hirdetett báljelenetében (1843. február 15., 27. stb.) zeneszerző megjelölése nélkül „Nagy álarczos csoportozat”, „Krakovianka, nyolczas lengyel néptánc”, „Magyar magán táncz”, „Kettős stíriai táncz”, „Magyar társas táncz” és a teljes tánckar által zárásként előadott „Nagy Galoppade” szerepelt. A magyar táncblokk élén pedig a „Hunyadi Mátyás magyar király haza érkezése Cseh országból” nagytörténeti díszmenetet hirdették, amely „a folyó évi Január 15kén a redouttermekben előadott díszmenet szerint” lett színre alkalmazva. Új betétekkel frissítették a *vaudeville* vegyes zeneiségének szellemében Balogh–Szerdahelyi *Ludas Matyját*, Pály Elek *Garabonczyás diákját* (1843. február 3., 5.), sőt új zenei betéteket kapott Molière *Botcsinálta doktora* is (1843. január 16.). Utóbbi három darab és néhány további színmű előadásán azonban jeles előadók léptek fel, a „német ’s francia országi műutazásaiból hazatért [a párizsi Théâtre de Vaudeville-ben is sikerrel szereplő] Veszter Sándor úr magyar nemzeti tánczművész, és igazgatása alatti Farkas- és Bihari-féle nemzeti zenész-társaság” vagy csak maga Veszter (1843. január 4., 7., 9., 11., 13., 16., 30., február 3., 5., október 21.). Veszter és társasága 1840-es nemzeti színházi vendégszerepléséhez hasonlóan ezúttal is vegyes műsort adott elő, melyben szerző nélkül hirdetett „Népnóták”, „Magyar nép-nóták” (1843. január 11., 16., 30., február 3.), „Magán magyar” (1843. január 16., 30.), „Betyár tánc” (1843. február 5.), „Kettős magyar” (1843. január 16., február 5.), „Kettős csikós” (1843. január 16., február 5.), „Magyar kettős táncz” (1843. január 4., 7., 30.), „Négyes magyar tánc” / „Magyar négyes tánc” (1843. január 11., február 3.), „Thúry körtánca” (1843. január 16.), valamint „Farkas János Czimbalom magányjátéka” (1843. január 6., 7., 30.), valamint a „Rákóczi nemzeti dal és induló” (1843. január 4., 7., 9., 11., 13.,

16.) mellett a közkedvelt népies dalszerzők megzenésítései, zenekarkíséretes dalai és táncai hangoztak el fél estét betöltő hangverseny keretében, vígjátékok felvonásközi zenéjeként vagy színműbetétek formájában. Megszólalt Egressytől a *Hontalan magyar* (1843. január 7., február 5.), *Búcsúdál* és *Búcsú magyar* (1843. január 4., 9., 30., február 5.), *Komáromi emlék* (1843. január 9.), *Négyes magyar táncz* (1843. január 9.), *Hozzád / Hozzá* (1843. január 11., 13., 30.), *Keserv* (1843. január 11., február 3.), valamint egy a *Fóti dal* melódiája után készült darab friss magyar nótával (1843. január 16.), Rózsavölgyitől a *Gergenyesi magyar népnóta* (1843. január 9.) és *Magyar nóták* (1843. február 5.), valamint Bartay Csel című operájának népszerű toborzója. Ám nemcsak magyar zene szerepelt az együttes műsorán, hanem különféle idegen táncok, valamint a Bellini *Norma* (1840. október 21., 1843. január 11., február 5.), Auber *A portici néma* (1843. január 7., január 13.) és a *Fiorella* nyitányának népzenei átírata is (1843. január 4., január 9.). A társaság 1840-es vendégszereplése és 1843-as, épp a népszínmű-pályázat idejére eső előadássorozata, valamint nemzetközi tapasztalata és az a tény, hogy többek között a népszínmű szempontjából mintául szolgáló játszóhelyen, a párizsi Théâtre de Vaudeville-ben is sikerrel vendégszerepeltek, meghatározó lehetett a népszínművek zenei anyagával kapcsolatban kialakított elképzelések szempontjából. Nem kizárt, hogy Bartay, de még Ney Ferenc is egy, a Veszteréhez hasonló népzenei társaságot képzelt el a népszínművek zenei anyagának előadójaként. Nem véletlen, hogy Veszter társulatának párizsi turnéját Ney *A kalandorban* is megemlíti.

A KALANDOR ZENEI BETÉTEI

A *kalandor* zenei betéteihez önálló szöveganyag-együttes nem készült, és a színlapon nemhogy zenei szerkesztőre, de még zeneszámokra sincs utalás. Nem tudjuk, milyen mértékben vett részt – ha egyáltalán részt vett – Erkel *A kalandor* zenéjének előkészítésében. Major Ervin a zene összeállítójaként szerepelteti, de ezt csak pontatlan fogalmazásként értelmezhetjük, ugyanis Major mindössze egyetlen zenei betét, a *Haramják kara* kapcsán hozza összefüggésbe Erkelt a darabbal (Major 1968: 11–43).²⁵ Akárcsak később Legáný Dezső, aki a bemutató sajtókritikái alapján már

25 Major szerint: „A kalandor. Népszínmű 3 szakaszban. Írta Ney Ferenc. Zenéjét összeállította Erkel Ferenc. Bem.: Nemzeti Színház, 1844. febr. 24. Eredeti kéziratot partitúrája az OSZK Zeneműtárában: Népsz. 1306” (Kim 2013: 124–140).

tud Bartay András *Csel* című operájának toborzója, egy további verbunkos, valamint „több, már gyakran látott más tánc” jelenlétéről is.²⁶ Arra a kérdésre, milyen zene kísérte *A kalandor* mindössze három előadását, a sűgó által használt cenzori példány és az ügyelőkönyv alapján válaszolhatunk. Nem kétséges, hogy az első felvonás bevezető kocsmai jelenetének toborzótánca, majd a gellérthegyi népiünnepély magyar tánca és keringője, továbbá a második felvonásban a *Fóti dal*, a harmadikban a *Szózat* és az idegen néptáncok sorra kerültek mindhárom előadáson. Nemcsak az ügyelőkönyv hozza ezeket a betéteket, hanem az első felvonás toborzótáncának kivételével, a cenzori példány is eleve előírja őket, és ugyanitt végig megtaláljuk a sűgó – feltehetőleg a zenére figyelmeztető – ceruzás jelzéseit is.²⁷ Néhány lényeges ponton azonban ez a két forrás is bizonytalanságban hagy. (1) A *Honderú* cikkéből tudjuk, hogy a Bartay vígoperájából önállósult népszerű toborzót az első képben adták elő, de ma már megállapíthatatlan, hogy milyen formában, hányszor, esetleg más verbunkosokkal elegyítve vagy több részletben. Ney eredetileg csak toborzórészleteket tervezett – tánc nélkül – a népszínművet bevezető kocsmai

26 Vö. 25. jegyzet.

27 1. felv., 1. jel. eleje, a darab kezdete (CP, fol. 3^r): „Színhely: Hatvani kocsmá [...] (Mindnyájan ebédelnek egy hosszú asztalnál – darabig toborzó zene hallik)”; 3. jel. (CP, fol. 8^r): „[utólagos idegen bejegyzés tollal] Köszönöm Ngod bőkezűségét. Egy szép toborzó táncal fogom meghálálni. [cer. bej. más kézzel] Táncz”; 1. kép vége (CP, fol. 8^v): „néhány perczig ismét toborzó zene hallatszik”; 1. felv. 11. jel. (CP, fol. 18^v–19^r): „Színhely: Gellérthegy – a háttérben a mélységben a Duna és Pest látszik. – Húsvéthétfői népiünnep. [...] számtalan zagyva nép, gyermekcsoport, hangolyások (werklisek), cigányok, katonák, mézeskalácsosok, birbicsjátékosok, szivararúló zsidófiúk, hárfásleányok, zsidófiú, ki papirossal mesterségeket csinál, almaárusnők sat. (a hangolyások játszanak, s van keringő, s mindenféle nép táncz, a közben foly a birbicsjáték, zsidófiúk szivarakat kínálnak, gyermekek almával játszanak)”; később ugyanitt (CP, fol. 19^v): „Czigányok jönnek – más tánczcsapat foglalja el a tért; – magyart tánczolnak”; ugyanabban a jel.-ben (CP, fol. 20^v): „jó két hárfás leány s játszani kezdenek”; 2. felv., 7. jel. (CP, fol. 34^v–35^r): „Színhely: Városliget azon része, hol a háttérben a tó van, a pompás kilátással a páva sziget és hegyekre. Az előtérben jobbról az étterem tornácza látszik. – a tavon csónakázanak) [ceruzás bej.] Fóti dal [alapréteg folyt.] 7^k Jel.: Egy csapat fiatalság jó, először cigányok (Zene kíséretében a Fóti dalt éneklük, s aztán asztalok mellé települnek)”; lásd még CP, fol. 52^v a *Fóti dal* visszatér, vö. 15. lj; 3. felv. 6. jel. (CP, fol. 48^v–49^r): „Színhely: A Zugliget azon tája a vadász udvar körül, hol a völgyre és sziklára nyílik gyönyörű kilátás. Jobb felül a vadászdudvari tanya.) [...] 7^k Jel. Fiatalság, Polgárok, Várhegyi, Mihályi, Czikornya, Túhegy, Czigányok. /Várhegyi (több fiatal emberrel jó) Barátim! énekeljük el a »Szózatot« – hadd hallja ez a sok ember, mit tesz magyarnak lenni. (Czigányok játszanak. – a fiatalság zene kísérete mellett éneklük a Szózatot)”; 3. felv. 8. jel. (CP, fol. 51^r): „Bajnoki (szerb öltözékben) [...] Szép – amott jönnek a tánczosok, telepedjünk le s gyönyörködjünk. (a tánczosok föllépnek, s különböző tánczokat adnak elő”. Az ügyelőkönyv bejegyzéseihez lásd az 52., 55. és 63. lj.

jelenet elejére és ennek végére. (A tánc felvezetése ezért jelentkezik a cenzori példányban idegen kéz utólagos tollal írott bejegyzéseként, a táncra vonatkozó utasítás pedig ceruzával.) Az ügyelőkönyvből az utasítás ugyan szintén hiányzik, de itt már alaprétégben találjuk ezen a helyen egy toborzójelenethez alkalmas népes szereplőgárda felsorolását.²⁸ Az ügyelőkönyvből viszont a jelenetet keretező zenei betétek hiányoznak, pedig valamilyen nyitózenére, majd a jelenet végén egy változás alatti közzenére szükség lehetett. (2) Csupán találgatni tudunk a népszínmű zárószámaként előírt Rákóczi-indulóval kapcsolatban is. Nehéz a befejezést zene nélkül elképzelni. Az ügyelőkönyv azonban nem jegyez ilyet, és e tekintetben összhangban van a cenzori példányban fellelhető húzással: a kézirat alaprétégében szereplő, a darabszövegben emlegetett népszerű betétet, melyet Ney a záróképbe szánt, szövegkörnyezetével és a vonatkozó utasítással együtt ceruzával törölték.²⁹ De miért ne lehetne egyszerű tévedés a túl hosszúra nyúlt húzás,³⁰ és nem kizáró ok az sem, hogy a sajtó nem említi a Rákóczi-indulót: a két kritikában, ahol a zeneszámokról egyáltalán szó esik, kizárólag táncbetéteket nevesítenek, a Rákóczi-indulóhoz pedig Ney tervei szerint nem táncabló, hanem élőkép társult (volna). Említés nélkül maradt a *Szózat*, a *Fóti dal*, és talán ugyanemiatt az a két zeneszám is, amelyet vélhetően a próbák ideje alatt illesztettek a darabba. (3) Ezek egyike a csöndesen imádkozó, fogságban sínylődő Laurát alakító Laborfalvi Rózának adott több játéklehetőséget a harmadik felvonásban. Az eredeti szöveg nem biztosított teret a korabeli közönség által kedvelt jelenettípus számára. Ezt korrigálhatta az ügyelőkönyv alaprétégében jelzett „melodram”³¹ – valamilyen hangszeres intermezzo, mely alatt (miután a cenzori példányban az egyetlen ceruzás „muzsika”-utasításon túl nincs ide kapcsolódó új szöveg) Laborfalvi valószínűleg sza-

28 Lásd OSZK Színháztörténeti Tár, Nemzeti Színház ügyelőkönyv 1844 (VI.), N. Sz. kötetes iratok 986. (továbbiakban ÜK 1844): „8. Verbunkos, 4. Czigány. Parasztok. Nők”. A „Csel”-ből kölcsönzött toborzójelenetre tehát bizonyára itt került sor.

29 3. felv. vége (CP fol. 54’): „Fürgefi: Éljen a nőérény! Várhegyi: S a magyar haza. Rajta zenészek, Rákóczyt! (Rákóczy induló táborig zenével, mi közben a háttérben a tűzijáték ég – taps és ujjongás).”

30 Bár az első felvonásbeli magyar táncabló analóg helyén a szöveg ceruzás törlése gondosan megszakad a táncbetétre vonatkozó utasítás előtt.

31 Lásd ÜK 1844: „3. Laura [...] csupa magas deszka falak, melyek a napfényt is irigylük tőlem, mindenható szent isten! lövelj remény sugárt lelkembe, oh szabadíts meg a borzasztó kintől (: a melodram végével) / 4. V: Bajnoki”. Analóg hely CP, fol. 46’: „csupa magas deszka falak, melyek a napfényt is irigylük tőlem (: visszajő, s térdre rogyik:) Mindenható szent isten! lövelj remény sugárt lelkembe, o szabadíts meg a borzasztó kintől. (: csöndesen imádkozik:) [cer. bej., majd cer. áthúzza, aláhúzza] Muzsika”.

badon improvizálva oldotta meg a jelenetet. (4) A darab másik utólagos betétszáma a második felvonás tolvajtanya képéhez kapcsolódik. Megint csak egy jól ismert színpadi szituáció, amely kidolgozatlanul maradt. Nem véletlenül kérdezhetett itt rá a rendező (id. Lendvai Márton?): „Mért nincsen semmi Ének? – és Táncz”. A cenzori példány ceruzás bejegyzése közvetíti a kérdést, az ügyelőkönyv pedig már alaprétégen jelzi a tolvajok jelenetét bevezető kórust [„Tolvajok (:kar:)”], amely nem lehetett más, mint a *Haramják kara*. Mivel a premier beszámolóiban nem említik, Legány arra gondolt, hogy Erkel kórusa a „mindössze 3 előadást megért népszínműhöz a bemutató után készülhetett betétszámmal” (Legány 1975: 47). Véleményem szerint, ha ez a kar elhangzott *A kalandorban*, akkor erre már a bemutatón sor kerülhetett. Nem csupán azért, mert a cenzori példány ceruzás rendezői bejegyzése és az ügyelőkönyv alaprétégéhez tartozó „kar”-utasítás alapján egyértelműnek vélem, hogy ennek lehetőségéről a próbafolyamat során már tárgyaltak. De erre utal a kórus újabban előke-reült másolási számlája is, amelyet Luis Unger kopistának épp 1844. február 24-én, *A kalandor* bemutatójának napján állítottak ki.³² Valószínűnek tartom, hogy az Erkel-betét helyet kapott a darabban, mégsem hallgathatóak el az ellenérvek sem. Zavaró ugyanis, hogy a *Haramják karának* nyolcoldalas autográf partitúráján megjelenő attribúció („A kalandor bol”) utólagos, idegen kezű bejegyzés, valamint hogy a kórus nemzeti színházi szólamaiban nem szerepel *A kalandorra* vonatkozó utalás (igaz, semmilyen más darabra sem).³³ Továbbá nehezen magyarázható meg Erkel apró javítása az autográf partitúra címezésében, ahol az eredetileg elkezdett *Tol[vajok?]-at Haramják-ra* javította. Még ha szinonimákról van is szó, mégis feltűnő, hogy a darab szövegekönyvében haramiak egyáltalán nem szerepelnek, csupán tolvajokról tesz említést a második felvonás személyzetének jegyzéke. Amennyiben a férfikar *A kalandorhoz* készült volna, esetleg épp a bemutatót követően, amikor a darab szereposztása véglegessé vált, e javításnak nem lett volna értelme. Ugyanakkor az Erkel által szerkesztett népszínművek között van olyan, ahol szerepelnek haramiak, ráadásul lakodalmas népnek álcázva, mégpedig épp a *Két pisztoly*. Az első felvonást záró ének- és táncabló a haramiak és a lakodalmas nép megjelenésével indul – közeledtüket Szigligeti fogalmazványa már alaprétégben zenével jelzi –, és ebbe a jelenetbe a lehető legjobban illeszkedett

32 Az új darabok vagy felújítások másolási számláit rendszerint a premier napjára datálták. Vö. OSZK Színháztörténeti Tár, NSZ Fond 4/50/1. A számlára Both Magdolna, az OSZK Színháztörténeti Tár munkatársa hívta fel a figyelmemet, akinek ezúton köszönetet mondok.

33 Vö. autográf és nemzeti színházi játszópéldányok (OSZK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1306).

volna az Erkel által megzenésített „Enni, inni, dőzsölgetni gyönyörű multság” szövegkezdetű betétszám.³⁴ A *Két pisztoly* szerzői kéziratában és bemutatóra készült szölamanyag-együttesében, illetve cenzori példányában a *Haramják karának* előadására vonatkozóan ugyan egyetlen utalást sem találunk, de ennek ellenére nem zárható ki, hogy Erkel eredetileg ide szánta a betétszámot – A *kalandor* bemutatója idején épp a *Két pisztoly* zenei szerkesztésével foglalkozott –, és ezt, talán mert már készen állt, végül a rendezés átosztotta a pályadíjas Ney-darab betétei közé.³⁵

A cenzori példány alapján nyilvánvaló, hogy Ney Ferenc eredetileg cigánybandával, „hangolyásokkal”, vagyis színpadi verklisekkel és hárfásokkal, valamint színpadi fúvóegyüttessel, tábori zenével képzelte el a zenei betétek megoldását. Az első felvonásban hangolyások játsszák a keringőt és a különféle népi táncokat, cigányok húzzák a magyart; később két hárfás lány lép színre. A második felvonásban cigánybanda kíséri a *Fóti dalt*, majd a harmadikban ennek párdarabját, a *Szózatot*. Ugyanitt a táncosok újból „különbféle táncokat adnak elő”, végül a felvonás záróképében „tábori zenével” szól az elmaradhatatlan Rákóczi-induló, „mi közben a háttérben a tüzijáték ég, taps és ujjongás”.³⁶ A színházi zenekar mellőzésével Ney bizonyára a színmű népies jellegét kívánta erősíteni, mint ahogy azzal is, hogy zenei válogatásába az ellenpontként beiktatott külföldi táncokon kívül kizárólag a nemzeti zene sikerszámaint vette fel. A zenét dramaturgiai elemnek szánta, talán még Szigligetnél is szigorúbban. Minden zeneszámot szervesen beleszótt a darabszövegbe, utalásokkal vezette fel és tematizálta őket. Kizárólag olyan zeneszámokat (és táncokat) emelt be a darabba, amelyek a nemzeti program megvitatásának apropójául szolgálhattak. Talán ezért nem kívánt zenét társítani a tolvajok ideológiailag semleges jelenetéhez vagy Laura imájához. Ezek a dara-

34 Lásd a bejegyzést Szigligeti *Két pisztoly*-fogalmazványának alaprétégében (1. felv., 15. jel.): „Távolról dudaszó, mely mindig közeledik”. Lásd a *Két pisztoly* elemzését és a darab zeneszámainak incipites jegyzékét (Kim 2013: 113–132). Friedrich Schiller *Haramiájkjával* (1781) a rablótematika a magyar színpadokon is korán népszerűvé vált, és a betyárromantika még az 1840-es években is jelen volt a Nemzeti Színház színpadán, így tehát egy ilyen tolvajkórus felhasználására számos lehetőség adódhatott. Mégsem valószínű, hogy Erkel kórusát máshol, mint e két darab valamelyikében használták volna. Schiller drámájának első magyar nyelvű előadása: 1794, Kolozsvár (*Tolvajok*, Bartsai László fordítása, Kótsi Patkó társulata, egyetlen előadás), majd 1806, Debrecen és 1810, Pest. A Pesti Magyar Színház 1837. szeptember 13-án mutatta be a darabot. Vö. Kerényi 1990a: 91, 454.

35 A kéziratok papírja nem segít a datálásban. Mind a *Haramják karának* szerzői kéziratához és szölamanyagához, mind a *Két pisztoly* autográf partitúrájához a széles körben elterjedt WELHARTIZ jelzésű vízjeles papírt használták.

36 Vö. 34. jegyzet.

bot rendező Lendvaynak juthattak eszébe, akárcsak a toborzó tánc, amely dramaturgiailag szintén nem ízesül a jelenetbe. A rövid próbafolyamat ideje alatt a rendezés pusztán az új betétek beiktatásával is alaposan felborította Ney alap elképzelését,³⁷ azonban feltételezhető, hogy ennél tovább mentek. Ha elfogadjuk, hogy a *Haramják kara* elhangzott *A kalandorban*, akkor az sem zárható ki, hogy az utolsó pillanatban nemcsak a kórus – és a „melodram” – beiktatásáról döntöttek, hanem ezzel egy időben, a Ney által javasolt színpadi zenészeket látványelemmé lefokozva, a zenei kíséretet – legalábbis egyes számokban – a színházi zenekarra bízta. Amennyiben ugyanis a második felvonásban Erkel kórusa – és talán a harmadikban az ima-jelenet hangszerkísérete – miatt a színházi zenekar tagjait behívták az előadásra, joggal kételkedhetünk a cenzori példány és az ügyelőkönyv hitelességében, ahol még mindig a Ney által eredetileg javasolt népi *Besetzung* szerepel.³⁸ A *Haramják kara* beiktatásának a zenekar igénybevétele nélkül nem lett volna értelme – a hely kevésbé igényes megoldásához a vezetőség bőven válogathatott volna a repertoáron bizonyára eleve meglévő hasonló karakterdarabok közül –, és ha egy egyszerű tolvajkar kedvéért (amelyet ugyan a társulat első karmestereitől kölcsönöztek) jelen voltak a színházi zenekar muzsikusai, nem valószínű, hogy cigánybanda-kísérettel szólaltak volna meg a nemzeti zene olyan programdarabjai, amelyek szintén a 2–3. felvonásban kerültek sorra, mint a *Fóti dal* és a *Szózat*, vagy a Rákóczi-induló, de akár Bartay igazgató toborzója az első felvonás nyitójelenetéből.

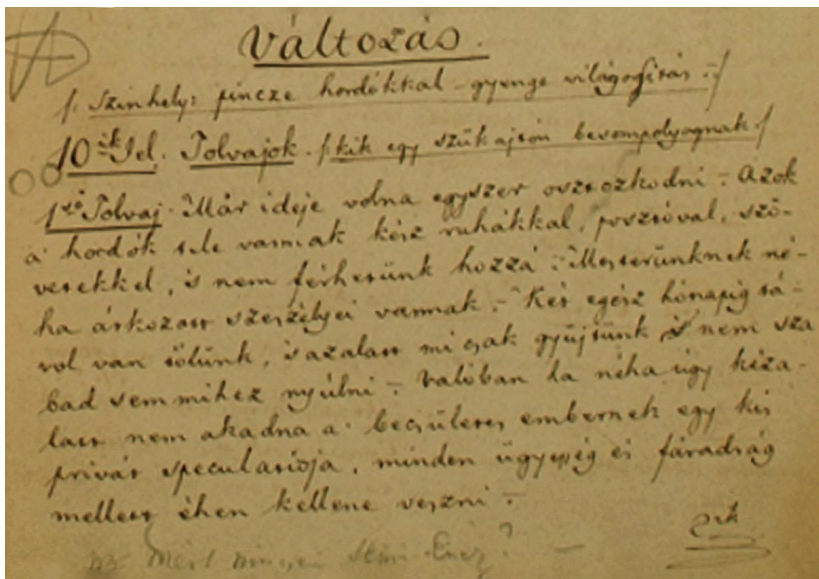
Ney eredeti koncepcióját felülírva a próbák során tehát új helyzet alakulhatott ki. Ez esetben viszont mérlegelnünk kell annak lehetőségét is, hogy Erkel gyors segítsége talán túlmel a *Haramják karának* átadásán, és esetleg *A kalandor* további betétszámainak kialakításában is szerepet kel-

37 Lásd a cenzori példány bejegyzéseit: CP fol. 1^r (címodal) „Királyi cenzúrára /küldetett Január 7^{én} 844/ Lendvay / rendező”; CP fol. 54^r (a darab végén): „Az előadás meg engedtetik. K. Budán 12 Január 844 / Szoborits / Helyt. Tanács”.

38 Lásd ÜK 1844, 1. felv. 11. jel.: „jobbra elöl kintorna mellett keringőt járnak [...], Verklis”, majd „magyar táncosok jönnek középre s követik Wildheimék és Czigánybanda”; 2. felv., 7. jel.: „mindenféle nép, fiatalság énekelve a Fóti dalt, Czigányok [...]”; 2. felv., 10. jel.: „Tolvajok (:kar:)”; 3. felv. 7. jel.: „Várhegyi, Fiatalság, Polgárok, Mihályi, Czikoronya, Tühegy, Czigányok, szózat után Fürgefi”; 3. felv. 8. jel.: „Bajnoki, Max, Táncosok, nép, Peczeri, banda / táncz után igen kevésbé homályosul”. Az 1. felv. 3. jel. és 3. felv. 3. jelenethez lásd még a 32. és 36. jegyzetet. A két hárfás lányt a cenzori példányból húzták. Az ügyelői példányból ők eleve kimaradtak, de a színlapon ennek ellenére szerepelnek. A zenekar igénybevételeiről utolsó pillanatban dönthettek. Ezzel magyaráznám, hogy míg a *Szökött katonát* és a *Két pisztolyt* az 1843-as nemzeti színházi nyitány-pályázat nyertes darabjai vezették be, addig *A kalandornál* a színlap nem szól nyitányról. Vö. 5. és 52. jegyzet.

7. kép

A kalandor.

Cenzori példány
utólagos ceruzás
bejegyzéssel.E jelenet elején
hangozhatott
el a Haramják
kara. Országos
Széchényi Könyv-
tár Színháztörté-
neti Tára

lett vállalnia. A *Fóti dal* vonatkozásában ez szinte kizárt. Vörösmarty 1842-es „nemzeti bordalának” Thern Károly-féle megzenésítését 1842. november 3-án játszották először A *peleskei nótárius* tündérbohózat egyik nemzeti színházi előadásán – nyilván zenekari kíséretes változatban. Ez a megzenésítés tehát a Nemzeti Színház kottatárában eleve fellelhető volt. Mivel bemutatóját követően Wagner József napokon belül piacra dobta az ének-zongora letétet – elősegítve ezzel a szöveg és dallam gyorsütemű folklorizálódását –, nem valószínű, hogy Erkel foglalkozott volna a költeménnyel.³⁹ A *Szózat*nál már kevésbé egyértelmű a helyzet. Tudjuk, hogy a rövidebb határidejű *Szózat*-pályázat 1843. május 10-i eredményhirdetése után alig pár héttel, május 30-án Erkel nyilvánosságra hozta saját változatát.⁴⁰ *Szózat*ának nemzeti színházi bemutatója pozitív fogadtatásra talált (Vörösmarty például ezt preferálta), miközben Egressy dallamát többen kritizálták. Mégis: A *kalandor* premierje idején már egy ország énekelte Egressy pályadíjas megzenésítését – melyet Egressy gyakori kíséretőjeként valószínűleg Erkel hangszerelt meg a pályázat számára –, és Ney megfogalmazása is, ahogyan a *Szózat* elhangzását felvezeti, mintha inkább a folk-

39 Az ekkor már népszerű költemény megzenésítésének bevezetésére nem találhattak volna jobb alkalmat és helyszínt a Nemzeti Színház színpadánál, ráadásul a töretlen népszerűségű tündérbohózat zenéjét az 1838-as bemutatóra szintén Thern Károly állította össze. A *Fóti dal* megzenésítésének körülményeivel legutóbb Sziklavári Károly foglalkozott (2005: 21–24).

40 Korábban nem, mivel a pályázat bíráló-választmányának tagjaként ezt nem tehetette.

lorizálódott Egressy-megzenésítésre utalna.⁴¹ Erkel közreműködése tehát elég valószínűtlen, de nem zárható ki sem itt, sem a Rákóczi-indulónál. A Pesti Magyar Színház első karmestereként 1838–1839-ben, mint sokan mások, maga is foglalkozott a dallammal, így az ő – mára elveszett – hangszerelése is elhangozhatott ekkor. De bőven volt választási lehetőség. Himmikus szöveggel társítva, a Rákóczi-indulót énekelte a Pesti Magyar Színház énekkara 1838-ban többek között *A peleskei nótárius* fináléjában (Mikusi 2012: 53), az induló hangszeres változatát pedig rendszeresen játszották ünnepi alkalmakkor. 1839. március 23-án, majd 1840-ben bizonyára ezzel köszöntötte a zenekar első karmestere vezetésével a nevenapján Földváry Gábort, a Pesti Magyar Színház igazgatói választmányának elnökét.⁴² Az 1840-es éjjeli zene alkalmával a Bartay vígoperájából kölcsönzött népszerű toborzó társaságában adták elő a Rákóczi-indulót – akárcsak pár évvel később *A kalandorban* (Legány 1975: 24).

ERKEL ÉS A NÉPSZÍNŰ

Zenei oldalról nézve a népszínpad meglehetősen lazasággal kezelte a szerzőséget. Dallamok, népies dalfeldolgozások, operarészletek pontos vagy hozzávetőleges átvétele, átdolgozása, a darabok közötti kölcsönzések a népszínművek színpadán kezdetektől a mindennapi gyakorlathoz tartoztak, a közös komponálás és a *quodlibet*-szerű szerkesztés lehetősége a műfaji előképek által eleve adott volt. Erkel talán nem számított rá, hogy

41 Vö. 51. lj, valamint Major mj. 2, 21, hivatkozással Hódossy Béla Egressyről írt cikkére (Zeneközlöny, 1938, december 1., 67.), valamint Bayer József tanulmányára: „A »Szózat« megzenésítése 1843-ban”, *Budapesti Szemle*, 1913 (35), 22. Ekkor mutatták be Egressy újabb, harmadik *Szózat*-megzenésítését is, melyet talán szintén Erkel hangszerelt. Erkelhez lásd továbbá Legány 1975: 32–33, a datáláshoz Somfai 1961: 106–107. Egressy műveinek legújabb áttekintését adja Sziklavári 2012. A *Szózat*-dallam gyors terjedéséhez lásd Horváth–Tóth szerk. 1962: 648–651. A teljes pályázati anyagot ismerteti Sziklavári 2005: 24–34.

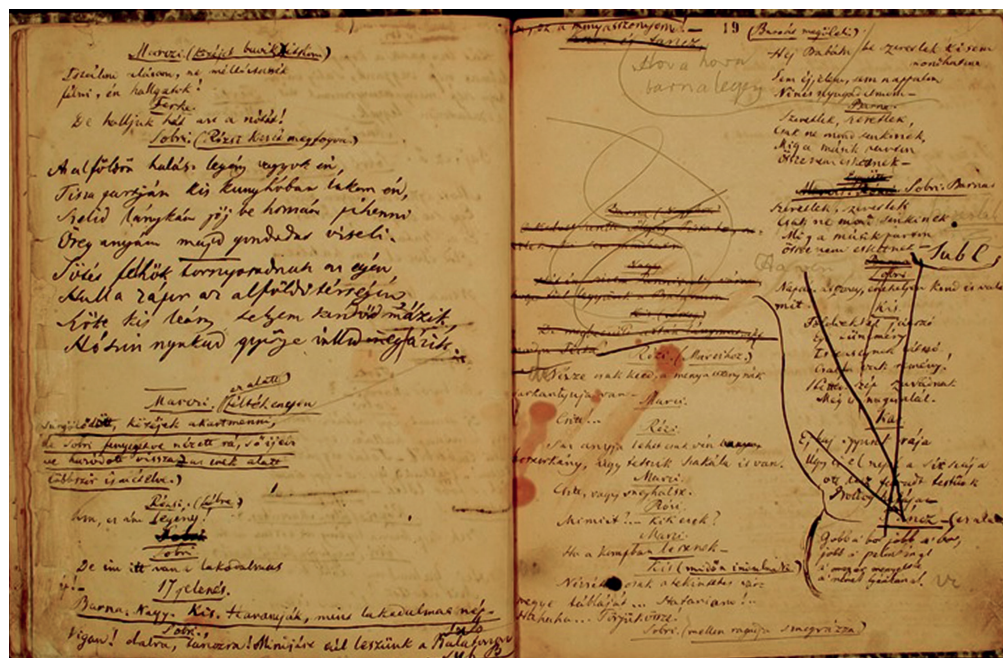
42 Az igényes műsor alapján, melyről a *Honművész* számolt be (1839. március 28.) Legány felveti Erkel szerzőségét. Az est karmestere szerinte nem lehetett más, mint maga Erkel, és Legány ekkor még úgy tudja, Erkel zongorára és zenekarra írt, szintén máig ismeretlen *Phantasia és változatok Rákóczy erdélyies nótájára* c. műve előtt (bem. 1838. november 30.) a Nemzeti Színház „tagjai semmilyen Rákóczi-motívumos művet nem játszottak” (Legány 1975: 24.). Az utóbbi darab feltehetőleg azonos (Major 1968: 16) vagy „közel rokona” (Legány 1975: 25) a zenekari Rákóczi-induló előadását pár nappal követő hangversenyen (1839. március 31.) is szerepelt fantáziának (*Phantasia klavírra az erdélyi Rákóczi-dal themájára*).

ehhez a modellhez a Nemzeti Színházban a későbbiekben is oly mértékben ragaszkodni fognak. Nem tartom kizártnak, hogy két tragikus történelmi operával maga mögött a népszínművekkel foglalkozva a magyar vígopera felé vezető utat kutatta. 1844 őszén a *Pesti Divatlap* és a kolozsvári *Erdélyi Híradó* szerint víg dalművön dolgozott. Ha a munkát nem is kezdte el, bizonyára foglalkozott a vígopera gondolatával, miközben a *Hunyadi* bemutatóját követő másfél éven belül Szigligeti négy népszínművének zenéje hagyta el műhelyét. Ám a műfaj iránti kezdeti érdeklődése hamar alábbhagyott. A szíinigazgató Bartay András és a műfajt kidolgozó Szigligeti Ede a népszínművekhez nem műzenei betéteket kért. Szigligeti, a cenzúrát is kijátszva, rendkívül tudatosan törekedett darabszövegeiben a reformellenzék nemzeti programjának közvetítésére, és úgy látszik, a darabok zenei kialakításánál is kellőképp szigorú maradt. Ragaszkodott a nemzeti *image* ekkorra már rögzült alkotóeleme, a népies műdal jelenlétéhez, amelyet a maga nyers, „eredeti”, köznyelvi formájában kívánt felidézni darabjaiban, kvázi külső referenciaként (néha valóban csak pársoros utalások formájában). A színlapok „népdalokat” hirdettek, a darabok zenei felelőseit „szerkesztőként” tüntették fel, és a népies dal legkedveltebb példáinak feldolgozását várták tőlük.⁴³ Szigligetinél semmi sem volt esetleges. Minden tekintetben, így zenei vonatkozásban is kontrollálni kívánta a produkciót. A zenét igyekezett a tartalomhoz, a színpadi szituációkhoz igazítani, ugyanakkor a *vaudeville* szellemében változatos, vegyes zenei anyagot felvonultatni. Ilyen volt már a *Szökött katona* Szerdahelyi József által „szerkesztett” – vagyis: harmonizált, hangszerelt, gondozott – zenéje, amelyben Ellenbogen Adolf magyaros hangvételi nyitánya után Szerdahelyi hangszerelésében népies műdalok, továbbá operákból válogatott táncok és más színpadi művekből vett zenei idézetek sorakoztak egymás mellett.

A *Két pisztoly* fennmaradt fogalmazványa pedig azt is jelzi, hogy Szigligeti nagyjából maga döntött nemcsak a zenei betétek helyéről, hanem a felhasználandó zenei anyagokról is.⁴⁴ Számos népies dal szövegét teljes

43 Lásd a bemutatók színlapjait, *Két pisztoly*: „Eredeti színmű [sic!] 3 szakaszban, népdalokkal és tánczczal. Irta Szigligeti, zenéjét szerkeszté Erkel Ferencz. A kanásztánczot betanította Kolosánszky. A Balaton-tájt festette Neefe, a harmadik felvonási boltot Engerth. Az új öltözetek Podhrátszky főruhatárnok felügyelése alatt készültek. – Az előadást Doppler Fer. új magyar nyitánya előzendi meg.”; A *zsidó*: „Eredeti népszínmű [sic] 4 szakaszban, népdalokkal. Zenéjét szerkeszté Erkel Ferencz”. A Nemzeti Színház 1843-as színházi nyitány pályázatán Doppler Ferenc két pályaműve végzett az első és második helyen. Ezek egyike lehetett a *Két pisztoly*-ba beiktatott nyitány. Vö. 5. jegyzet.

44 Lásd Szigligeti Ede: *Két pisztoly*, fogalmazványa (OSZK Színháztörténeti Tár, N. Sz. K. 92/1) és nemzeti színházi sűgőpéldány (OSZK Színháztörténeti Tár, N. Sz. K. 92).



terjedelemben, a kívánt versszakokkal vagy verssorokkal még a darabszöveg írásának folyamatában bejegyezte fogalmazványába. Ebben a helyzetben a népszínmű zenéjéért felelős Erkel Ferencnek nem sok feladata maradt. Négy hónappal a *Két pisztoly* bemutatója után, 1844. július 27-re ugyan tető alá hoztak Szigligetivel közösen még egy darabot, *A Zsidót*, majd 1845–1846-ban további hármát – *Debreceni riüők* (1845. január 4.), *A rab* (1845. június 2.), *Egy szekrény rejtelve* (1846. február 28.) –, utóbbiakhoz azonban Erkel Ferenc, a zenei betétek „szerkesztőjeként” már nem adta nevét (neve helyett a szerkesztőnél egy E monogram szerepelt a színlapon). Vajon Erkel kizárólag barátságukra való tekintettel vett még mindig részt a munkában? Nem tudhatjuk, de ezután végleg búcsút vett a népszínpadtól.⁴⁵

Erkel nagyon korán elveszítette érdeklődését a népszínmű műfaja iránt. Ez tulajdonképpen nem meglepő, de e felismerés alaposan átalakítja Erkelnek a népszínművekkel kapcsolatos attitűdjéről kialakított

8. kép

A Két pisztoly
szövegkönyve.
Szigligeti Ede
fogalmazványja.
Országos Széchényi
Könyvtár Színház-
történeti Tára

45 A *Debreceni riüők*nél, *A rab*nál és az *Egy szekrény rejtelménél* a bemutató színlapja „E.” kezdőbetűvel jelzi a zenei szerkesztőt. Lásd *Debreceni riüők*: „Eredeti népszínmű [sic] 3 szakaszban, népdalokkal, tánccal. Zenéjét szerkeszté E.”; *A rab*: „Eredeti színmű [sic] 3 szakaszban, népdalokkal. Írta Szigligeti, zenéjét szerkeszté E. E színmű új magyar előzenéjét írta Doppler Ferencz”; *Egy szekrény rejtelve*: „Eredeti népszínmű 3 szakaszban, népdalokkal. Írta Szigligeti. Zenéjét szerkeszté E. Az új diszitményeket festette Engerth”. A népszínművek kottás forrásaihoz lásd Kim 2013: 124–140.

eddig elképzelésünket. Áttekintve a népszínművek nemzeti színházi forrásanyagát (játszópéldányait) és azonosítva (korabeli kiadványokban) az Erkel által „szerkesztett” népszínművek zenéjében előforduló dallamokat most már egyértelmű, hogy Szigligeti gyakorlatilag hangszerelőként vette igénybe Erkel, a dallamok kiválasztására sem adott számára lehetőséget. Közös népszínműveikben alig találunk olyan zenei betétet, amelynél ne lehetne bizonyítani a dallamok bemutatónál korábbi eredetét. A műfajjal kapcsolatos koncepció ismeretében ez a megoldás természetes: a népies dalrepertoár egyfajta „közzeneként”, illetve közköltészetként funkcionált, amelynek az anonimitás vagy többszerzőség a sajátja volt. Az Erkel-kutatás azonban mindeddig erről mégsem vett tudomást, ahogy arról sem, hogy milyen egyéb kölcsönzések épültek be Erkel népszínmű-zenéibe: Thern Károlytól, Szerdahelyi Józseftől és Doppler Ferentől, de Rossinitól (*A sevillai borbély*) és Aubertől (*Fra Diavolo*) a *Két pisztolyba*, Kaczér Ferentől, Egressy Bénitól(?) *A zsidóba*, illetve szintén Aubertől (*Fekete dominó*) *A rab* számai közé. Szintén ismeretlen volt mindeddig, hogy Erkel hogyan hasznosította újra saját népszínműbetéteit. A Szigligetivel közösen összehozott második népszínmű, a *Debreceni riűpők* anyagának kétharmada *A rab* és az *Egy szekrény rejtelmébe* is bekerült. A mindegyike egy előadás megért, lényegében megbukott *Debreceni riűpők* – mindeddig elveszetteként számon tartott – szerzői kéziratának egyes oldalait Erkel még a bemutató előtt egyszerűen áttemelte ezekbe.⁴⁶ A műfaj mindezt megengedte, valódi kompozíciós műhelymunkának pedig amúgy sem lett volna tere. A népszínművek a közös „szerkesztésnél” többre nem adhattak alkalmat.

Irodalom

- Ábrányi Kornél. 1900. *A magyar zene a 19-ik században*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa. [Bartay András (Endre)]. 1843a. [Cím nélkül]. *Pesti Hírlap* 219: 69.
- . 1843b. [Cím nélkül]. *Pesti Hírlap* 222: 106.
- Bayer József. 1913. „A »Szózat« megzenésítése 1843-ban”. *Budapesti Szemle* 35: 22.
- Egressy Gábor. 1843. *Athenaeum*. I.: 153–161.
- . 1844. „Színházügyünk és Szigligeti”. *Honderű* 2/1: 373–377.
- Hodossy Béla. 1938. [Cím nélkül]. *Zeneközlöny* 12: 67.

46 Utólagos bejegyzések, javítások árulják el a betétek eredeti hovatarozását. A *rab* partitúráját Legány Dezső még nem ismerhette, nemrég került elő, és kutatásaim során azonosítottam Erkel-autográfként, benne a *Debreceni riűpők* anyagával.

- Horváth Károly – Tóth Dezső szerk. 1962. *Vörösmarty Mihály összes művei*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Kereszthy István. 1900. „A magyar zene a XIX. században. Irta id. Ábrányi Kornél. Budapest, 1900. Rózsavölgyi és Társa. Nagy 8-r. XIII. 700 1”. *Századok* 34: 819–823.
- Kerényi Ferenc. 1978. „Az operaháború. Egy színháztörténeti jelenség komplex leírása”. In *Színháztudományi Szemle* 1., szerk. Földényi F. László, 107–142. Budapest: Magyar Színházi Intézet.
- . 1980. *Egressy Gábor válogatott cikkei (1838–1848)*. Budapest: Magyar Színházi Intézet. [Színháztörténeti Könyvtár 11].
- . 1990a. *Magyar színháztörténet 1790–1873*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- . 1990b. „Nemzeti színház a polgári forradalom előestéjén (1840–1848)”. In *Magyar színháztörténet 1790–1873*, szerk. Kerényi Ferenc, 284–324. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- . 2007. „A magyar népszínmű. 1843. Szigligeti Ede: *Szökött katona*”. In *A magyar irodalom története 1800–1919-ig*, főszerk. Szegedy-Maszák Mihály, 148–153. Budapest: Gondolat.
- Kim Katalin. 2013. *Erkel-műhely. Közös munka Erkel Ferenc színpadi műveiben (1840–1857)*. PhD disszertáció, LFZE.
- Legány Dezső. 1975. *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Major Ervin. 1968. „Erkel Ferenc műveinek jegyzéke. Második bibliográfiai kísérlet”. In *Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól*, szerk. Bónis Ferenc, 11–43. Budapest: Zeneműkiadó [Magyar Zenetörténeti Tanulmányok].
- Mikusi Balázs. 2012. „»Magyarok istene, rontsd a labanc hadát«. Adalékok a Rákóczi-induló befogadástörténetéhez. In *Az identitás forrásai. Hangok, szövegek, gyűjtemények*, szerk. Boka László, Földesi Ferenc és Mikusi Balázs, 41–61. Budapest: Bibliotheca Nationalis Hungariae, Gondolat.
- [N.N.]. 1843a. [Cím nélkül]. *Athenaeum* 1/2: 100–101.
- . 1843b. [Cím nélkül]. *Honderú* 2/1: 29.
- . 1843c. [Cím nélkül]. *Athenaeum* 2/1: 46–47.
- . 1843d. *Nemzeti Színházi Zsebkönyv az 1844. évre*. Pest: Trattner Károly.
- . 1843e. [Cím nélkül]. *Honderú* 1/1: 29.
- . 1844a. *Nemzeti Színházi Zsebkönyv az 1845. évre*. Pest: Landerer és Heckenast.
- . 1844b. [Cím nélkül] *Honderú*: 2/10: 302–303.
- Pukánszky Kádár Jolán. 1930. *A magyar népszínmű bécsi gyökerei*. Budapest: Pallas. [Irodalomtörténeti Füzetek 38]
- Schedel Ferenc. 1843. „Szépirodalmunk’ jelen állapotjáról, s néhány jámbor ohajtás”. *Athenaeum* 1/3: 153–161.
- Seprődi János. 1901. „A magyar zene a XIX. században. Irta: Id. Ábrányi Kornél. Rózsavölgyi és Társa kiadása. Budapest, 1900. 713. negyedréti lap”. *Erdélyi Múzeum* 18/2: 106–108.
- Somfai László. 1961. „Az Erkel-kéziratok problémái”. In *Az opera történetéből*, szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, 81–158. Budapest: Akadémiai Kiadó [Zenetudományi Tanulmányok 9].

- Sziklavári Károly. 2005. „Néphimnusz-kísérletek, »nemzeti népdalok« és Szózat-megzenésítések a XIX. század derekán”. In *A nemzeti romantika világából*, szerk. Bónis Ferenc, 21–24. Budapest: Püski [Magyar Zenetörténeti Tanulmányok].
- . 2012. *Egressy Béni*. Budapest: Mágus [Magyar Zeneszerzők].
- Tallán Tibor. 2011. „Operaművelés Magyarországon”. In *Erkel Ferenc első három operája. Bátori Mária, Hunyadi László, Bánk bán. Szövegekönyvek, tanulmányok*, szerk. Gupcsó Ágnes, 15–30. Budapest: Rózsavölgyi és Társa.
- Zabán Márta. 2020. „Hagyományszemlélet és reprezentációs normák kanonizációja a népszínmű műfaj történetében”. *Magiszter* 18/2: 10–18.

Falusi zene a városban 

A SZOCIALISTA REALIZMUS ÉS AZ AUTENTICITÁS KÖZÖTT

A hivatásos népi együttesek kezdetei Magyarországon

A szocializmus felé haladó magyar népi demokrácia mind politikai, mind gazdasági és társadalmi életünkben kiküszöbölte a feudál-kapitalizmus maradványait, nem történt meg ez a könnyű- és szórakoztató zene területén. A szórakoztató szolgáltató szervek – elsősorban a rádió és a hang-lemez – még ma is közvetíti a feudál-kapitalizmus álromantikus, gyökértelen muzsikáját, nevezetesen a cigányzenés rubatózó magyar nótázást és a féktelenül felfokozott gyors-csárdásozást („síravigadás–hejehujzás!”).¹

A [Magyar Rádió] népzenei osztály legtöbb műsora cigányzenekarra készült feldolgozásokból áll. [...] Általában a cigányzenekarok nem tudják a hagyományos népdalokat eljátszani. Hogy a népzene el ne torzítsuk, zeneszerzőket kérünk fel, hogy harmonizálják, olykor hangszereljék azt a cigányzenekarok számára. De sokszor ez sem elég, hogy a népzenei darabnak a maga sajátos ízét megadjuk. Többször próbálkoztunk azzal, hogy lejátszottuk a népi előadók eredeti felvételeit a cigányzenekar tagjainak, és megkértük őket, hogy utánozzák azok előadásmódját. Ezzel a módszerrel néha jó eredményt értünk el. [...] Hogy a népzene a társadalom [többségével] elfogadtassuk, nagyon gyakran hivatásos cigányzenészekkel kísértetjük a népi énekeseket. Ez természetesen nem vezethet kielégítő eredményre, mert néha a kétféle előadásmód éles ellentétbe kerül, s így a népi előadó éneke paródiaként hat. Itt a „rekonstrukció” („restoring”) módszere bizonyult a legjobbnak. A nemhivatásos énekest

1 „Javaslat szórakoztató muzsika kérdésben”. A Magyar Rádió Levéltára Zenei Osztálya, 1949–1951. Dátum nélkül (1949?), 1–2.

nemhivatásos citerás kíséri. Hogy a citera hangját, amely csak orgonapontszerű hangzásra képes, élvezhetőbbé tegyük, hivatásos cimbalmos játszik hozzá [harmónia]kíséretet (Grabócz 1959: 82).

Mióta Bartók és Kodály a 20. század elején forradalmasította a népzene tudományos kutatását Magyarországon, az autenticitás, a népzenei hitelesség kérdése központi jelentőséget kapott. „Természetesen csak *népies* hangszerezen előadott, parasztközéletről származó zene érdekel bennünket” – írja Bartók 1911-ben ([1911] 1999: 46). Bartók, Kodály és az őket követő kutatók széles hazai és külföldi közönséggel ismertették meg a magyar falvak gazdag zenei hagyományát. Ugyanakkor kevesebb figyelmet fordítottak a magyar zene egyéb fontos formáira, jelesül a városi cigányzenére. Sárosi Bálintnak a magyar hangszeres zenei hagyománnyal foglalkozó hatalmas munkássága már mindkét területre kiterjed. Azonban míg a falusi zenészekről – főképp a cigányzenészekről – a 20. század második felében is gyűjtött adatokat, addig a városi cigányzenére vonatkozó kutatása csupán a 1960-as évekig tart, és „Étterem-monográfia” című tanulmányával lezárul (Sárosi 1966). A *cigányzenekar múltja* című, nagyszabású, kétkötetes történeti forrásgyűjteménye sem foglalkozik az 1944 utáni időszakkal (Sárosi 2004, 2012).

Látható tehát, hogy a magyar zene 20. századi történetének jelentős fejezetei még bemutatásra várnak, beleértve tanulmányom tárgyát, az amatőr és hivatásos színpadi népi együttesek történetét. Ezekkel a 20. századi magyar zene- és tánckutatás a legutóbbi időkig alig foglalkozott. A színpadi együttesek ugyanakkor egyértelműen fontos szerepet játszottak a háború utáni magyar kulturális életben, legyen szó akár falusi ünnepekről, harsány fővárosi bemutatókról vagy éppen nemzetközi kapcsolatokról és turnékról. Emellett ezek az együttesek voltak a korszak városi cigányzenészeinek fő foglalkoztatói is. Tanulmányomban megpróbálom felvázolni annak a folyamatnak az implikációit, melynek során a szórakoztató zenészek a vendéglő meghitt közegéből a színpad nagy nyilvánosságú, átpolitizált terébe kerültek.

SZOCIALISTA REALIZMUS ÉS CIGÁNYZENE?

A szocialista realizmus koncepciója terebélyes árnyékot vetett a szovjet érdekszférába tartozó országok – így Magyarország – kulturális életére, kivált a Rákosi-korszakban. Noha Marina Frolova-Walker meglátása szerint a fogalmat „sohasem dolgozták ki koherens elméletként”, mégis ki-

indulási alapként szolgált a sztálini jelmondat – „nemzeti forma, szocialista tartalom” –, amelyet többek között Andrej Zsdanov hirdetett (Frolova-Walker 1998: 368). A kapcsolódó zenetörténeti kutatásokból világosan látható, hogyan próbáltak a zeneszerzők eligazodni az állandóan változó, zavaros elvárások között – olyan környezetben, ahol az ideológiai kritériumoknak eleget nem tévők jelentős szakmai akadályoztatással vagy még rosszabb következményekkel számolhattak (Péteri 2007: 45–63; Fossler-Lussier 2007; Beckles Willson 2007; Fay 1999; Morrison 2008). A keleti blokk országai erőteljesen támogatták a komolyzenét, számos szimfonikus zenekart tartottak fenn, amelyeknek koncertjeire kifejezetten olcsók voltak a jegyek, hogy a tömegek számára is elérhetőek legyenek. Ugyanakkor, tekintve elitzene jellegét, történeti kapcsolatát az arisztokrata és polgári réteggel, bizonyos értelemben nem illeszkedett túl jól a kommunista ideológiához.

A színpadi néptánc ezzel szemben sokkal inkább megvalósította a szovjet vezetés által támogatott szocialista-realista esztétikai irányelveket. Formáját tekintve nemzeti jellegű volt, hisz a „népi dallamok és táncmotívumok gazdag tárházából” merített ([N.N.] 1948; Fosler-Lussier 2007: 96). A szimfonikus művekkel ellentétben – amelyek természetüknél fogva könnyen a „formalizmus” útjára tévedhettek – a néptáncokról azt tartották, hogy azok dallamait a közönség felismeri. A nemzeti formák megjelenítése egyúttal a szocialista tartalmat is szolgáltatta: a modern, optimista előadások kerülték azt az „érzelgős populizmust”, mely romantizálta a falusi hagyományok „hátramaradottságát”. A polgári kultúra reprezentációs eszközeivel ellentétben a nagy létszámú, gyakran amatőrökből álló táncsoportok és énekkarok előadásai megtestesítették a közösséget, és propagálták a közművelődésben való aktív részvételt.²

Ezek az együttesek a nemzeti hagyomány szocialista-realista verziójának közvetítői és a magyar kultúra nagykövetei voltak világszerte. A magyar együttesek a „béke és barátság” jegyében léptek föl közösen, vagy versenyeztek a baráti országok hasonló csoportjaival olyan eseményeken, mint a Világifjúsági Találkozó (VIT), valamint nyugati turnékon is bemutatták kultúrájuk gazdagságát. A Magyar Táncszövetség egy, az 1949-es VIT-ről szóló, a *Táncoló Nép* hasábjain megjelent beszámolója Igor Mojszejevnek, a Szovjetunió Állami Népi Együttese alapítójának üzenetével buzdította további koreográfiai és ideológiai fejlődésre a magyar táncsoportokat:

2 Taylor rámutat az előadás kollektív jellegének fontosságára (a passzív befogadással szemben) a szocialista népművelésben (2021: 95). A populizmus problémáihoz lásd Fosler-Lussier 2007: 98–99, ahol a szerző idézi az MDP Kultúrpolitikai Osztály Zenei Bizottságának 1948. decemberi jegyzőkönyvét, valamint a bizottság egyik tagja, András Mihály „Bartók és az utána következő nemzedék” című, 1949-es előadását.

A csoportok a tájegységi jelleget és hangulatot, a nemzeti sajátosságot egyöntetűen, egységesen fejezzék ki. [...] Valamennyi élcsoport számára legyen irányelv Mojszejev elvtárs tanácsa, „nem gyorsan és sokat műsorra dolgozni, hanem komolyan elmélyíteni minden megragadott témát.” [...] Minden remény megvan arra, hogy most gyors lendülettel fejlődik majd a népi táncmozgalom, és rövid időn belül kitűnő eredményeket mutat fel, hazánkban is betölti a művészet legmagasabb hivatását: nevel-lelkésít-feleml (N.N. 1985: 137).

A magyar művészeket a szovjet megszállók melletti elköteleződésre ösztönző törekvések ismeretében nem meglepő, hogy a magyar táncélet vezetői a legfontosabb szovjet együttesekre hivatkoztak példaként. Hiba volna ugyanakkor azt gondolni, hogy ezek az együttesek csupán a szovjet iránymutatást követően jöttek létre. A néptáncsal foglalkozó államszocialista intézmények és szervezetek motorjai olyan csoportok és szakemberek voltak, akik szakmai tevékenységüket már évekkel korábban megkezdték. Az alábbi két példa jól mutatja a két korszak összefonódásának komplexitását.

A háború utáni táncélet egyik befolyásos csoportosulása Muharay Elemér (1901–1960) színházi rendező és koreográfus nevéhez köthető, aki „feladatának tekintette a drámai értékű m[agyar] néphagyományokat az új nemzeti színjátszó formának megfelelően színpadra hozni”.³ Az 1930-as évek végén, Fóton alapított Faluszínpada az akkoriban induló falusi színjátszó mozgalom egyik kiindulópontja volt, amíg 1940-ben meg nem szüntették. Ezután Muharay „figyelmét az ifjúság felé fordította”: 1942-től a Levente Központi Művészegyüttest vezette. Bár Muharay értékei ellenkeztek a Horthy-rendszer elveivel, mégis elfogadta a kínálókozó lehetőséget; így csoportja „a demokráciáról és a népművészet társadalmi szerepéről vitázó, néptáncos fiatalokból álló szűk kör”, sőt „a földalatti náciellenes mozgalom egyik sejtje” is lett (Taylor 2021: 74). A harcok megszűnése után Muharay azonnal „összeszedte embereit”, hogy a Nemzeti Parasztpárt 1945. márciusi rendezvényén részt vegyenek az 1848-as forradalom évfordulójára összeállított műsorban.⁴ Muharay először Szabó Ivánnal közösen vezette együttesét Népi Ének-, Tánc- és Játékegyüttes néven; később az együttes beolvadt a Népi Kollégiumok Szövetségébe (NÉKOSZ).⁵ Sajat

3 „Muharay [sic!] Elemér”, *Magyar Életrajzi Lexikon* <https://mek.oszk.hu/00300/00355/html/index.html>, utolsó megtekintés 2021. 07. 26.

4 Vitányi Ivánt idézi [N.N.] 1985: 114–115; az együttes és más tánc csoportok háború utáni működéséről lásd még: Kaposi 1985: 212–215.

5 Vitányi életrajza (<https://www.parlament.hu/kepviselo/elet/vo47.htm>) szerint a NÉKOSZ „bekebelezte” a Népi Ének-, Tánc- és Játékegyüttest 1947-ben.

együttesének vezetése mellett Muharay a Népi Együttesek Művészeti Kollégiumát is irányította. Rajk László 1949-es kivégzése után a vele összefüggésbe hozott NÉKOSZ (és a hozzá tartozó táncegyüttes) megszűnt, ám Muharay folytatta tevékenységét a Népművészeti (később Népművelési) Intézetben, ahol 1951-től osztályvezetőként dolgozott. Táncosai között a Kádár-korszak kulturális életének olyan prominens szereplőit találjuk, mint Jancsó Miklós filmrendező (1921–2014) és Vitányi Iván szociológus, kulturális szakember (1925–2021), akit 1972-ben a Népművelési Intézet igazgatójává neveztek ki, és ebben a minőségében tudósított a táncmozgalmról, valamint támogatta annak elindulását (Taylor 2021).

Miközben Muharay együttesvezetői pályája a NÉKOSZ megszűnésével tulajdonképpen véget ért, Rábai Miklósi (1921–1974) felívelőben volt. Rábai a cserkészmozgalmában kezdett táncolni, és 1946-ban, még békéscsabai középiskolai tanárként, az iskola tanulóiból megszervezte a Batsányi Együttest. Az együttes a Rábai által rendezett műsorral szerepelt az 1947-es, Franciaországban rendezett dzsemborin.⁶ 1948 őszén Rábai a Testnevelési Főiskola tánc tanszékének vezetőjeként megalapította a Magyar Egyetemisták és Főiskolások Szövetsége (MEFESZ) táncegyüttesét, mely később a Magyar Ifjúság Népi Szövetsége (MINSZ), majd annak névváltoztatása után a Dolgozó Ifjúság Szövetsége (DISZ) tánc csoportjává vált. Vélhetően az itt végzett sikeres munkája nyomán nevezték ki Rábait a Magyar Állami Népi Együttes (MÁNE) alapító igazgatójává 1950-ben (Overholser 2010: 64–65). A DISZ előadóművészeti csoportokat fenntartó szerepe Rábai kinevezése után is megmaradt, s utódszervezete, a Kommunista Ifjúsági Szövetség (KISZ) is több együttest, egyebek mellett szimfonikus és szórakoztató zenekart, énekkarokat, színjátszó- és pantomimtársulatokat működtetett. Ezek közül a legismertebb a KISZ Központi Művészegyüttes Rajkó Együttese volt, amely bejárta a világot, és napjainkban, jóval a KISZ megszűnése után is aktív.⁷

Áttekintéséből kimaradt a kor többi fontos együttese, mint a Magyar Néphadsereg Központi Művészegyüttese (később Honvéd Művészegyüttes), a Fővárosi Népi Zenekar, a Vasas Művészegyüttes vagy a BM Duna Művészegyüttes. Azonban a tárgyalt két együttes történetének e rövid vázlata is jól illusztrálja, hogy az egyes művészek és együttesek a politikai és intézményi változások mellett is folyamatosan kulcsszerepet töltek be a kulturális életben.

6 „Rábai Miklós”, *Magyar Életrajzi Lexikon* <<https://mek.oszk.hu/00300/00355/html/index.html>>; Kaposi 1985: 209.

7 <<https://kkme.hu/az-egyuttesrol/tortenet/>>

„ZENEKÍSÉRETÜNK REJTELMEI”

Az együttesek történetírói főképp a táncosokra, koreográfusokra, igazgatókra helyezik a hangsúlyt, a zenészekről viszont jóval kevesebb adatot közölnek. Maáczi László (1929–1998) táncukutató, a MEFESZ/DISZ és a MÁNE egykori tagja visszaemlékezésében az együttesek zenei háttéréről szóló fejezetnek a „Zenekíséretünk rejtelméi” címet adta (Maáczi 1981: 163). A fejezet rövidsége ellenére kivételes betekintést enged az együttesek korai szakaszának zenei életébe, különös tekintettel Gulyás László (1928–1995) debreceni zongorista és zeneszerző szerepére, aki előbb Rábai Miklós koreográfiájának zenekíséretéért volt felelős a MEFESZ/MINSZ/DISZ Központi Táncegyüttesnél, majd 1950-tól a MÁNE művészeti vezetője lett. Ahogy Maáczi írja, Gulyás zenekarának tagjai kezdetben „mind akadémisták voltak, pontosabban nem cigánymuzsikások, hanem kottisták”, s a zenekarban sokszor a népzeneben hagyományosan nem használt hangszerek is helyet kaptak:

már a korai időben is, ha módja volt rá, dehogymondott volna le egy trombita, dob vagy más hangszer használatáról. Alkalmazásukban a hajmeresztő kockázatokig elment. Egyszer a Gellérthegy oldalában lévő szabadtéri színpadon készülődtünk előadásra, amikor kiderült, hogy nincs bőgősünk. „Semmi baj – jelentette ki Laci, a rá jellemző vérfagyasztó derülátással –, hoztam egy fagottost, majd lefújja a bőgőstimmet”. Igaz, ami igaz, mindkettő basszushangszer. Mindamellert Rábai a bajuszát rágva rohagált, mi pedig a mártírok halálraszántságával indultunk a színpadra. Mert mondani se kell, a fagottos akkor látta először a kottát (Maáczi 1981: 165).

Habár Gulyás ezzel az előadással „nagyon meg volt elégedve”, a kezdeti időkre jellemző, hevenyészett összeállítású zenekarok a műsorokat általában vegyes eredménnyel tudták csak lekísérni; a zenekari produkciók némelyikét Maáczi – mint akkori táncos – „groteszknek” minősíti. A korai nehézségek egyértelmű jelzése mellett viszont dicséri Gulyás zenei készségeit – melyeket „tudatos komponálással és ezernyi »vagány« rögtönzéssel” csiszolt – és „elvitathatatlan tekintélyét”, mellyel a „már nagy profi-pályára visszatekintő cigányzenészekből” álló MÁNE-zenekart vezette 1950-tól, mikor „alig huszonkét évesen” a zenekar élére került (Maáczi 1981: 167).

A több mint két tucat cigányzenésszel készített interjúim alapján egyértelmű, hogy a tárgyalt együttesek virágkorában a zenekarok túlnyomórészt cigány muzsikusból álltak. Szegfű Károly csellista (1953–2016) így emlékezett a Honvéd Együttes zenekarának 1970-es évekbéli működésére:

Sz. K. Megszüntették [a szimfonikus zenekart]. Akkor utána már csak a népi zenekar – nem cigányzenekar volt, hanem népi zenekar – maradt, azok kísérték a táncosokat.

L. H. De ebben [a népi zenekarban] ki volt benne? Ez inkább...

Sz. K. Ez romákból állt. A fuvolista, Pászti Gyuri [...] zsidó volt. Aztán voltak még hegedűsök, akik gádzsók voltak, tehát nem romák. De a zöme, a cimbalmosok, bőgősök, brácsosok [romák voltak]. A klarinétos se, Nagy Balázs, az is gádzsó volt. De az annyira tudott klarinétozni, hogy nem igaz. A [roma származású klarinétoshoz,] Burka Sándorhoz járt tanulni variációkat.⁸

Megállapítható tehát, hogy ezek az állami együttesek nagy arányban alkalmaztak cigányzenészeket, s ez további kérdéseket is felvet az állam-szocialista Magyarország korai időszakának zenei életével kapcsolatban. Ezek közül háromra fogok kitérni a következőkben.

Az első kérdés, hogy miért a cigányzenészeket tartották a legmegfelelőbbnek az új állami együttesek céljaira. A magyarországi szórakoztató zene történetének ismeretében kézenfekvő volt, hogy a táncosokat és énekeseket cigányzenekar kísérje. Az egész térségben a zenészmesterség – néha problematikus – megítélése a sajátos történeti kontextusból fakad. Az egyház a lélekre kártékony tevékenységként tekintett rá, a parasztság és a munkásság nem tartotta valódi munkának, az arisztokrácia pedig rangon aluliként kezelte. Az egyik Károlyi gróftól 1900-ban meglátogató német főkonzul kérdésére, hogy a családban miért nem játszik senki hangszeren, a válasz ez volt: „Miért kellene? Hisz erre valók a cigányok.”⁹ Amellett, hogy a cigányoktól a nem cigány patrónusok elvárták a zenei szolgáltatást, kevés nem cigány rendelkezett a megfelelő zenei tudással. Később a népzene iránt érdeklődő, nem cigány táncmuzikánsok főképp az 1950-es évektől elinduló, Kodály által életre hívott magyar zeneoktatási modellből érkeztek. A Muharay-együttes kísérletet tett nem cigányokból álló zenekar megalapítására közvetlenül a háború után, ám ez Vitányi Iván szavai szerint „nem működött” (Taylor 2021: 121).¹⁰ A népies zenében és a magyar nótában jártas zenészek ugyanis az éttermekben, kávéházakban dolgozó, tudásukat a családban és a közösségben megszerző cigányok voltak (Békési 2003: 65–66; Hooker 2013: 13–14).

8 Az interjú készült: Budapest, 2012. 04. 12. Ahogy interjúmban több zenész említette, köztudomású volt, hogy a népinek nevezett zenekarok valójában cigányzenekarok voltak. A névváltoztatásról lásd Riskó 2020: 109–132.

9 Az anekdotát idézi Hanák 1998: 53. Lásd még Sárosi 1971: 171 – 181; Hooker 2007: 61–62.

10 Taylor (2021) szerint a magyarországi zeneoktatás fejlődése hozta létre a táncmuzikánsok „zeneileg felkészült generációját”, egyrészt a társas népdaléneklés közös alapjának megteremtésével, másrészt a táncmuzikánsok létrehozására alkalmas, komoly amatőr hangszerekek elindításával.

A második kérdés az, hogy milyen okból hagyták ott a cigányzenészek éttermi zenekaraikat az együttesekben vállalt állás kedvéért. Ebben a kérdésben több forrásra támaszkodhatunk: a zenészek nyilatkozataira, a korabeli sajtóra és az intézmények dokumentumanyagára is. Sok zenész szívesebben játszott vendéglátósként, mint együttesekben, azonban az éttermi zenélés lehetőségei a második világháború után radikálisan beszűkültek. A háború nehézségei miatt természetesen csökkent az étterembe járók száma, de ezen kívül kialakult egyfajta ellenállás is a kávéházak és éttermek korábbi társadalmi szimbolikájával szemben, s ezzel együtt a cigányzenei szcénával szemben is, amelynek alapja – egy korabeli írás szavaival élve – „a régi patriarchális viszony a cigányok és az úri mulatozók között” (Sárosi 2012: 104). A Magyar Rádió zenei osztálya ideológiai alapon ítélte el „a feudál-kapitalizmus álromantikus, gyökeretlen muzsikáját, nevezetesen a cigányzenés rubátózó »magyar nótázást« és a féktelenül felfokozott gyors-csárdásozást (»síravigadás–hejehujzás!«)” (lásd az 1. lábjegyzetet). Az 1950-es években sok éttermet, kávéházat bezártak, s a cigányzenészek állásai is megszűntek. Eközben az új együttesek zenekarainak szervezői a lehető legjobb cigányzenészekkel akartak dolgozni. A nagyobb együttesek vezető prímásai sokszor valóságos sztárok lettek, hisz játékukat a rádió, a televízió és számos fajsúlyos intézmény népszerűsítette.

Az utolsó kérdés, amire kitérek: hogyan oldották meg a cigányzenészek a táncelőadások kíséretének új feladatát. Ebbe a témába betekintést nyújtanak Gulyás László írásai. A Hajdú-Bihar Megyei Tanács Népi Együttesének egyik 1951-es műsoráról írt kritikájában kiemeli az új számokban hallható „rendkívül tömören zengő cigányzenekari effektusokat és hangzást”, hangsúlyozva, hogy „minden olyan régiebb és újabb zene, amely a néphagyományokhoz, a nép életének bizonyos mozzanataihoz kapcsolódik, rögtönző és variáló jellegű” (Gulyás 1951: 4). A „Néptáncaink zenéjéről” címmel 1954-ben publikált írásában a „ritmikus, motívikus, [...] sorozaporítási vagy csökkentési” lehetőségek ismertetésénél felhívja a figyelmet arra, milyen fontos „Bartók Béla sokszor hangoztatott igéje: népdalfeldolgozásnál a helyszíni gyűjtés, a »milió« élményét semmi sem pótolhatja” (Gulyás 1954: 118–119). Míg Gulyás korai munkái főképp a zeneakadémiai diáktársakból alakított zenekarra írt feldolgozások voltak, az idézett írások keletkezése idején, a MÁNE zenekarvezetőjeként már arra törekedett, hogy ne „papirosról”, hanem „a népi alkotásmód szellemében” készítse feldolgozásait, a népzeneire jellemző improvizációs sajtárságokat is figyelembe véve (Gulyás 1954: 120).

Amikor Gulyás az improvizatív játék jelentőségét hangsúlyozza, voltaképpen épp a hivatásos együttesek cigánymuzsikusainak erősségeit

Tempo I in Allegretto

Tempo I in Allegretto

-15-

1. faksimile
Teljes partitúra
a MÁNE kottatárából.
HH_MANE_
K_0095_15

ismeri el. Ezek a zenészek a vendéglátós keretek között „szabad, improvizatív játékhoz szoktak”, ám az új együttesekben – a MÁNE-ben legalább is mindenképpen – „homogén, dísztelen stílust” vártak tőlük (Gulyás 1974: 21–22). A két játékmód kontrasztját jól megvilágítja, ha összehasonlítunk két részletet a MÁNE zenekari kottatárából, amelyet ma a Hagymányok Háza Martin Médiatára őriz. Némelyik kotta teljes egészében igazodik a klasszikus notációhoz; ezt mutatja az 1. faksimile, Csenki Imre *Patak partján* című művének egy oldala – a darabot Farkas Gyula, a Rajkó

2. faksimile
 Vázlatos parti-
 túra a MÁNE
 kottatárából.
 HH_MANE_
 K_0053_01

The image shows a handwritten musical score titled "Ugrások". The score is arranged in two systems, each containing four measures. The instruments listed on the left are: Clarinet I & II, Cymbals I & II, Horns, Viola, Cello, and Bassoon. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings. The first system shows the woodwinds and strings with various markings like accents and slurs. The second system continues the piece with similar notation. The title "Ugrások" is written at the top of the first system.

Együttes alapító zenei vezetője hangszerelte. Más partitúráknál viszont „lókottás” gyorslejegyzéssel vagy a szólók és a variációk számára üresen hagyott szakaszokkal találkozhatunk. A 2. faksimile Berki László *Botos táncok* című darabjának első oldala. A partitúra tartalmazza a hegedű, a klarinét és a bőgő szólamát, ám a többi szólam kiírása helyett a zeneszerekre bízza, hogy a dallam és a basszus alapján maguk harmonizálják a kíséretet.

Bármilyen viszonyban is álltak a tényleges népi kultúrával, a népi együttesek meghatározó szerepet játszottak a keleti blokk országaiban a 20. század derekán. Fontos megismernünk, hogy a városi cigányzenészek miként töltötték be új szerepüket az együttesek zenekaraiban, hiszen ennek tükrében kaphatunk teljesebb képet az együttesek működéséről, az államszocializmusnak a „cigányzeneiparra” gyakorolt hatásáról, és arról is, hogy a zenészek miképpen alkalmazkodtak ehhez. Hála a Hagymányok Háza által gondozott dokumentumoknak, valamint az olyan, az archívumban jártas és a külsős kollégákat nagylelkűen támogató kutatóknak, mint Pávai István, lehetőség nyílik arra, hogy a magyar zene múltjának ilyen izgalmas, ám tünékeny fejezeteiről is bővíthessük ismereteinket.

Angolból fordította Salamon Soma

Irodalom

- Bartók Béla. [1911] 1999. „A hangszeres zene folklórja Magyarországon”. In BBÍ 3: 46–64.
- Beckles Willson, Rachel. 2007. *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Békési Ágnes. 2003. *Muzsikuskok*. Budapest: Pont.
- Fay, Laurel E. 1999. *Shostakovich: A Life*. New York: Oxford University Press.
- Fosler-Lussier, Danielle. 2007. *Music Divided: Bartók's Legacy in Cold War Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Frolova-Walker, Marina. 1998. „»National in Form, Socialist in Content«: Musical Nation-Building in the Soviet Republics.” *Journal of the American Musicological Society* 51/2: 331–371.
- Grabócz Miklós. 1959. „Folk Music Developments in the Hungarian Radio.” *Journal of the International Folk Music Council* 11: 81–82.
- Gulyás László. 1951. „A Megyei Tanács Népi Együttesének munkájáról”. *Hajdú-Bihari Néplap* február 10.: 4
- . 1954. „Néptáncaink zenéjéről.” *Táncművészet* 4/4: 118–120.
- . 1974. „The Orchestra”. In *The Hungarian State Folk Ensemble*, 21–22. Budapest: Corvina.
- Hanák, Péter. 1998. „The Image of Germans and Jews in the Hungarian Mirror of the Nineteenth Century.” In *The Garden and the Workshop*, 44–62. Princeton NJ: Princeton University Press.
- Hooker, Lynn M. 2007. „Controlling the Liminal Power of Performance: Hungarian Scholars and Romani Musicians in the Hungarian Folk Revival.” *Twentieth-Century Music* 3/1: 51–72.
- . 2013. „Hungarian Music Education in the Twentieth Century: Voices, Instruments, Classicism and Ethnicity in the Kodály and Rajkó Methods.”

- Hungarian Cultural Studies: E-Journal of the American Hungarian Educators Association* 6: 1–20. <<http://ahea.net/e-journal/volume-6-2013/14>>, utolsó megtekintés 2021. 07. 30.
- Kaposi Edit. 1985. „Függelék: A kötetben szereplő táncesemények kronológiája, a rövidítések mutatója”. In *Táncművészeti dokumentumok 1985*, szerk. Kaposi Edit és Kővágó Zsuzsa, 212–215. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége.
- Maácz László. 1981. „Találkozások a tánccal I”. In *Táncművészeti dokumentumok 1981*, szerk. Maácz László, 134–185. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége.
- Morrison, Simon. 2008. *The People’s Artist: Prokofiev’s Soviet Years*. New York: Oxford University Press.
- [N. N.] 1948. „Muradeli’s Opera: The Great Friendship, Decision of the Central Committee, C.P.S.U. (B.) February 10, 1948.” In *Decisions of the Central Committee C.P.S.U.(B.) On Literature and Art (1946–1948)*, 29–38. Moscow: Foreign Languages Publishing House. Online: <http://www.revolutionarydemocracy.org/rdv12n2/muradeli.htm>, utolsó megtekintés: 2021. 06. 30.
- . 1950. „A MINSZ tánccsoportja Berlinbe utazik a Szabad Német Ifjúság nagy pünkösdi találkozására”. *Világosság* 6/121: 4.
- . 1985. „Sajtóválogatás az 1945–1950 között megjelent cikkekből”. In *Táncművészeti dokumentumok 1985*, szerk. Kaposi Edit és Kővágó Zsuzsa, 29–191. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége.
- Overholser, Lisa. 2010. *Staging the Folk: Processes and Considerations in the Staging of Folk Dance Forms*. PhD disszertáció, Indiana University.
- Péteri Lóránt. 2007. „Zene, oktatás, tudomány, politika. Kodály és az államszocializmus művelődéspolitikája (1948–1967)”. *Forrás* 39/12: 45–63.
- Riskó Kata. 2020. „A cigányzenekartól a népi zenekarig. Rácz Zsigmond és a zene-politika változásai”. In *A magyar populáris zene története(i). Források, módszerek, perspektívák*, szerk. Ignác Ádám, 109–132. Budapest: Rózsavölgyi.
- Sárosi Bálint. 1966. „Étterem-monográfia”. *Magyar Zene* 7/6: 587–598.
- . 1971. *Cigányzene...* Budapest: Gondolat.
- . 2004. *A cigányzenekar múltja 1776–1903. Az egykorú sajtó tükrében*. Budapest: Nap Kiadó.
- . 2012. *A cigányzenekar múltja az egykorú sajtó tükrében II. (1904–1944)*. Budapest: Nap Kiadó.
- Taylor, Mary N. 2021. *Movement of the People: Hungarian Populism, Folk Dance, and Citizenship*. Bloomington IN: Indiana University Press.

NÉPZENEKUTATÁS, NÉPZENE-FELDOLGOZÁS ÉS ZENESZERZÉS LAJTHA LÁSZLÓ MŰHELYÉBEN

Pávai István 1992-ben a *Magyar Zene* hasábjain közölt egy interjút, melyben a történész és szociográfus Bözödi György, a Marosvásárhelyen megjelenő politikai napilap, a *Székelly Szó* egykori szerkesztője emlékezett Lajtha László 1940-es évekbeli erdélyi gyűjtőútjaira (Pávai 1992: 138–140).¹ A beszélgetés egyik központi témája a komponista és az interjúalany ismeretségét megalapozó 1941-es bözödi gyűjtőút volt. E gyűjtőút során, egy táncmulatságon hallotta először játszani Lajtha a később adatközlőiként ismertté vált kőrispataki banda zenészeit is. Az interjúban Bözödi felidézte Lajtha 1941. november 12-én neki címzett levelének részletét, melyben a zeneszerző a gyűjtési lehetőségek iránt kívánt tájékozódni a környéken ismerős és otthonos Bözöditől:

El kell döntenem, hogyha sikerül Karácsony és Újév között Erdélybe indulnom, hová is menjek gyűjteni. Mint már Pesten is említettem, most különösképpen a hangszeres zene érdekel. Úgy ígérted, megszimatolod majd, hol kapom meg akár környéketeken, akár Udvarhelyvidékén, akár a Nyikó völgyében a leghíresebb, legjobb bandát, kinek primása még tudja azokat a régi táncokat, amelyeket valamikor az öregek használtak [...]. Mi van a kőrispataki klarinétos bandával? Meghallgattad őket, játszszák-e, tudják-e Ádám Gyuri bácsi műsorát? (Pávai 1992: 138).

¹ A *Székelly Szó* politikai napilap 1941 decembere és 1944 szeptembere között jelent meg a marosvásárhelyi Turul könyvnyomdában. Kezdetben Biró István és Szász Endre, majd 1944-ben Bözödi György szerkesztette.

Mint az interjú további részéből kiderül, ez az 1941 telére tervezett gyűjtőút elmaradt.² Fél év múlva, 1942 nyarán Homoródfürdön gyűjtött Lajtha ([N.N.] 1942: 8; Böződi 1942: 5),³ 1942 telén szintén erdélyi gyűjtőúton volt, ahová kisebbik fia, Ábel is elkísérte őt,⁴ majd a következő nyáron, 1943 augusztusában többek között Etéden járt (Pávai 1992: 139).⁵ Ez utóbbi látogatás előtt szintén érdeklődött Böződinél 1943. augusztus 14-én:

Most Bihart járom, s a hó vége fele megyek Udvarhelyre. Etéd lesz a központom, ahol már várnak. Közben persze Marosvásárhelyt is kellene egy napot töltenem, s ezért megkérdezem, ott vagy-e? Örülnék, ha te is kijönnél velem faluzni (Pávai 1992: 140).

A meghívás ellenére Böződi végül egyéb elfoglaltságai miatt nem tudott részt venni a kőrispataki gyűjtőúton, az 1950-es évek közepén egy dedikált példányt mégis kapott az 1955-ben a Népzenei Monográfiák harmadik köteteként megjelent *Kőrispataki gyűjtésből* (Lajtha 1955) – ez bizonyult Lajthával való utolsó találkozásának.

Tanulmányom a kőrispataki gyűjtés dallamain alapuló Lajtha-művek, az 1952-ben írt *Udvarhelyi táncok* és az 1953-ban befejezett 10. vonósnégyes (op. 58) keletkezésének hátterébe enged betekintést.⁶ Az Állami Népi Együttes számára készült *Udvarhelyi táncok* és egyáltalán Lajtha ekkoriban keletkezett népzene-feldolgozásainak korpusza az 1950-es években népszerű feldolgozások körüli ideológiai vitákról szolgál izgalmas adalékokkal. Az *Udvarhelyi táncokkal* azonos dallamanyagot feldolgozó 10. kvartett, pontosabban a benne felhasznált zenei alapanyag formálódásának többfázisú folyamata látványos példát kínál Lajtha három jelentős tevékenységi körének – a népzenekutatásnak, népzene-feldolgozásnak és a zene-

2 Lajtha gyűjtőútjainak listája megtalálható Berlász Melinda 1984-es monográfiájában (1984: 245–260).

3 Böződi cikkének részleteit közli Pávai 1992: 139.

4 A gyűjtőútról feleségének levélben számolt be Lajtha 1942. december 31-én (MZA-LL-LI-Script 8.225:1).

5 Lajtha 1954-ben olyan módon hivatkozik Etédre és Kőrispatakra, ami alapján feltételezhetjük, hogy Ábel itt is járt vele együtt. Lajtha levele fiainak 1954. szeptember 17-én (MZA-LL-LI-Script 8.378:2).

6 A Tátrai-vonósnégyesnek ajánlott kompozíció Lajtha 1923 óta gyarapodó vonósnégyeseinek utolsó darabja. A kvartett faksimile másolata megtalálható a BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum Lajtha-gyűjteményében, címlapján a következő francia cím olvasható: „Suite transylvaine en trois parties” [Erdélyi szvit három részben] (MZA-LL-LI-Mus 2.036). A 10. vonósnégyesről és a kőrispataki gyűjtés dallamairól lásd korábban megjelent tanulmányaimat: Ozsvárt 2018a, 2018b. Az *Udvarhelyi táncok* és a 10. vonósnégyes kapcsolatáról lásd PhD disszertációm 4. fejezetét (Ozsvárt 2020).

szerzésnek – az összefonódására. A zeneszerző saját bevallása szerint ez a kvartett az első – és mint azt a teljes életmű ismeretében hozzátehetjük: egyben az utolsó – olyan népdalfeldolgozás, melynek opusszámot adott.⁷ A darab elemzése révén végigkövethetjük azt a folyamatot, amelynek eredményeképpen a folklór elemeiből – dallamokból, játékmódból – klasszikus művészet formálódott a népzene gyűjtőként és zeneszerzőként is maradandót alkotó Lajtha László műhelyében.

FOLKLORE IMAGINAIRE ÉS NÉPZENEI IDÉZETEK LAJTHA MŰVEIBEN

Lajtha népdal- és népzene-feldolgozásai szinte kivétel nélkül opusszám nélküli művek: a zeneszerző ezzel a gesztussal a szóban forgó műcsoportot minden bizonnyal tudatosan választotta el önálló zeneműveinek korpuszától. A 69 opust számláló életműben mégis több helyen bukkan fel konkrét népzeneidézet vagy legalábbis stilizált *folklore imaginaire*. Noha az utóbbi kategória igen tágan értelmezhető, bizonyos jellemzők – így a sorszerkezet vagy a pentaton hangkészlet – alapján olykor félreérthetetlenül a népzene hangzásvilágára asszociálhat a hallgató. E jelenség talán leginkább jellemző példája az 1946-ban írt és 1957-ben átdolgozott fűvősnégyes, a *Quatre Hommages* 3. tételében felbukkanó népdal-imitáció (1. kotta). A dallam a Ravel-idézte révén számos áthallást tartalmazó tétel egészen végigvonuló, kérlelhetetlenül mechanikus ostinátót szakítja meg 12 ütem erejéig, személyességével különösen jelentőségteljes szerepet játszva a kompozíció narratívájában. A tétel megformálása mint ha tükrözné a szerző szavakkal is megfogalmazott nézetét:

Az akadémizmustól éppúgy meg akartam szabadulni, mint évfolyamtársaim, Arthur Honegger és Darius Milhaud. A sok, tudatosan megcsinált, sokszor túlkromatizált melódiákkal szemben a népdalban találtam meg a spontaneitást, a tiszta és ösztönös éneket. Furcsa sorsra jutottam. Magyarországon legtöbbször azt írják rólam, hogy muzsikám egyik fő jellege, hogy franciás, Franciaországban meg még akkor is magyar folklórt emlegetnek, mikor én azt hiszem és bizonyítani is tudom, hogy abban a muzsikában bizony semmi folklór nincsen. Ha van *folklore imaginaire*, úgy a zenében található folklorisztikus elemek ennek a *folklore imaginaire*-nek elemei (Lajtha [1962] 1992: 134).⁸

7 Különös ugyanakkor, hogy az instrumentális népzene is tartalmazó 10. vonósnégyes-re Lajtha az említett idézetben „népdal-feldolgozás”-ként hivatkozik. Lajtha levele fiainak 1954. szeptember 17-én (MZA-LL-LI-Script 8.378:2).

8 A szöveg datálása bizonytalan, feltehetően 1962-ből származik.

Jelen vizsgálódás szempontjából is fontos adalék, hogy a zenei folyamat dramaturgiai szempontból jelentőségteljes pontján felcsendülő népdalimitáció a „Kősziklán felfutó” (típuszám: 16-192-00-00) dallamtípusra alludál, amelynek adatai kizárólag Udvarhely megyéből származnak.

1. kotta
 Quatre Hom-
 mages – 3. tétel
 („Hommage à
 Ravel”), 167–182.
 ütem. A népdalimitáció a 168.
 ütemtől, majd
 az ostinato vis-
 zatérése a 179.
 ütemtől

The musical score is presented in a standard staff format with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The tempo is indicated as quarter note = 84. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 170 and ends at measure 179. The second system starts at measure 180 and ends at measure 189. The score includes dynamic markings such as 'f', 'p', and 'mp, chantant'. There are also markings for 'perdendosi' and 'ostinato'.

Lajtha műveiben a konkrét népdalidézetek is hasonlóan mély, összetett jelentéssel bírnak. A komponista alkotókorszakait sokatmondóan kapcsolja össze a „Szegény legény...” vagy „Elvesztettem páromat...” szövegkezdettel egyaránt ismert dallam feldolgozása.⁹ A melódiát megtaláljuk az 1914-ben komponált *Mesék* (op. 2) című zongoradarab-sorozatban,¹⁰

9 Kérdésként merül fel, hogy Lajtha milyen szöveggel ismerte meg a dallamot, illetve hogy mikor szerzett tudomást a különböző szövegváltozatokról. Az 1914-ben komponált *Mesék* sorozatának esetében a dallamot feldolgozó tétel alcíme *Gyermekjátékdal*, ami inkább az „Elvesztettem páromat...” szövegkezdetet feltételezi. Az 1929-ben Lajtha és Molnár Imre gondozásában megjelent *Játékország* című kiadványban is ezzel a szövegkezdettel találjuk meg (1929: 13.). A dallamra Ádám Jenő 1944-es énektan-könyvében „Szegény legény...” szövegkezdettel hivatkozik (1944: 112).

10 A dallam első megharmonizálása Lajtha pályája kezdeti éveiből, 1914-ből származik, és sarkalatos jelentőségére irányítja a figyelmet, hogy a zeneszerző még közel fél év-századdal később is hivatkozott a tömören megfogalmazott zongoradarabra. 1960 júniusában éppen a népzenefeldolgozások sokszínűségének egyik példajaképpen, Bartók 1910 körül ugyanerre a dallamra készült feldolgozásával állítva párhuzamba

továbbá az 1942-ben befejezett 6. vonósnygyes (op. 36) és az 1950-ből származó 7. vonósnygyes (op. 49) lassú tétéleiben. A 6. kvartett lassújában moll hangnemben, nyugtalanító motívumtöredékekhez továbbvezetve, a zenei narratíva egyik fontos elemeként tűnik fel a témafej. A 7. vonósnygyes második tételében ismét megjelenik, sőt még hangsúlyosabbá válik a melódia, figyelemre méltó újdonság azonban, hogy a dallam ezúttal hátrahagyja a 6. vonósnygyesben megfogalmazott kétségeket, és szándékoltan hivalkodó módon magára ölti a zsdanovi ideológia elvárásainak megfelelő optimizmust.¹¹

Erdélyi zenei ábrázolásai és egyáltalán az erről a területről gyűjtött dallamok különleges helyet foglalnak el a zeneszerzői életműben. Említést érdemel Lajtha 1945-ben komponált 3. vonóstriója (op. 41), melynek alcíme (*Erdélyi esték – Négy vázlat vonóshármasra*) egészen nyíltan hivatkozik az inspiráció forrására. Szintén erdélyi kapcsolatokra világít rá az ugyanebben az időben, 1946-ban befejezett vonószzenekari 1. *Sinfonietta* (op. 43), mely a népzene és klasszikus zene ötvözésének módját tekintve a 7. vonósnygyessel mutat rokonságot. Talán több mint véletlen, hogy a *Sinfoniettában* is a lassú második tétel folyamán, tehát a kompozíció leginkább személyes hangvételű szakaszában jelenik meg egy népdalidézet. A citátum nem más, mint Kádár Kata balladájának egy strófája, annak is a Kodály Zoltán által 1912-ben Csík megyében lejegyzett változata.¹²

saját művét. Mint Lajtha 1960-ban megfogalmazta: „»Mesekönyv« c. zongora-darab sorozatomban egy kis népdalcscskát dolgoztam fel, melyet előttem Bartók is feldolgozott a Gyermekeknek c. sorozatában. Megmutattam neki, és Bartók, (kivel, tudod, milyen jó viszonyban voltam), megmosolyogta a kettő közötti különbséget.” Lajtha levele Weissmann Jánosnak 1960. június 30-án (MZA-LL-Script 8.543:1). Az időszódó Lajtha által felidézett tétel a *Mesék* című zongoraciklus 8. darabja, a „Gyermekjátékdal”, Bartók ezzel párhuzamba állított műve pedig a *Gyermekeknek* sorozat első kötetében a harmadik helyen szereplő darab. Breuer monográfiájában nyugtázza a két feldolgozás eltérő zenei megoldásait (1992: 30).

- 11 A túláradó optimizmus Mihály Andrásnak is feltűnt, ám ő nem iróniát, hanem csupán véletlen túlzást hallott ki a népdalidézet feldolgozásának módjából. Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége 1951. november 20-i üléséről (MNL P 2146). 1950-ben Szabó Ferenc *Ludas Matyi* szvitjének „Jobbágsors” című lassú tétéle nyíltan a „Szegény legény...” szövegre hivatkozik, és a dallam felidézésének módja némiképpen párhuzamba állítható Lajtha megoldásával. A dallam ritmusa mindkét esetben átalakítva: Szabónál 6/8-ban, pontozott ritmusképletekkel szerepel, Lajtha tételében 3/4-es ütemekre bővítvé csendül fel. A *Ludas Matyi* szvitben a negyedik tétel egy „Minét”, azaz menüett, Lajtha vonósnygyesében pedig közvetlenül követi a népdalidézetet tartalmazó tételt az arisztokrata udvarok hangulatát ironikus esetlenséggel felidéző tánc.
- 12 A „Gyulai né, édesanyám...” szövegkezdetű balladához a Bartók-rendben több dallamot is találunk. Kettőt Bartók gyűjtött 1907-ben (BR A 565a(2), BR C 1060), az elsőnek variánsát 1911-ben Molnár Antal (BR A 565j), a negyedik adat Veress Gábor datálatlan

Az említett tétel narratívája és ezzel együtt a népdalidézlet jelentéstartalma többféle értelmezési lehetőséget kínál (*Függelék – 1. táblázat*). A mellett, hogy egy szinte túlcsondulóan vidám és életigenlő kompozíció lassú tételének funkcióját tölti be, önmagában is sokféle stíluselemet olvaszt egybe. A tétel kezdetének nagyívű, F-dúr dallama mintha a későromantika hangvételt idézné fel megkapó líraiságával. A tételt nyitó téma másodjára a Lajtha zenéjében mindig különös fontossággal bíró szólóhangszeren, a zenekarból kiváló hegedűszóló magas regiszterén, a domináns C-dúr hangnemben hangzik el. Az áttetszően hangszerelt, éteri szakasz után hirtelen megváltozik a hangzó környezet: mintha álomból ébredne a tétel hőse. Pontozott ritmikai formulákból felépített, fölfelé törekvő motívumok veszik át a főszerepet. Katonai indulóra éppúgy asszociálhatunk, mint Bach passió- vagy kantátatételeinek súlyos menetelésére. Ez a tematika szintén kétszer hangzik el. Ezek tehát az előzmények, melyek után, a zenei folyamat lezárásaképpen, az addigi történések megoldásaként felcsendül a brácsa szólamában a népdalidézlet. A népdalt a korábbi témáktól eltérően nem ismétli meg Lajtha, jóllehet a többszöri elhangzás sem lenne idegen a dalamtól, hiszen a szóban forgó balladának és variánsainak számos versszak is ismeretes. Az egyszeri elhangzással a zeneszerző hangsúlyozza a mondanivaló fontosságát, és egyfajta kinyilatkoztatás érzését erősíti meg.

A „Kádár Kata” dallamának többféle lejegyzése közül éppen a Kodály által rögzített és már a *Magyar népzene* sorozatban feldolgozott dallamváltozata az 1940-es évek első felében ismét a köztudatba került. Az 1946-os *Sinfonietta* megírásánál néhány évvel korábban, 1943-ban egy alig tízperces zenés kisfilm készült a ballada alapján, melyet a később Lajthával is munkakapcsolatba kerülő Szóts István rendezett.¹³ Szóts erdélyi útjának emlékeit örökíti meg a képi világ: a legendákkal övezett Gyilkos-tó szolgál a történések vizuális hátteréül. 1947 decemberében angliai tartózkodása idején Szabolcsi Bencének írt levelében Lajtha nosztalgiával emlékezett vissza Erdélyre: „Mert, ahogy most kinézek az ablakon ebbe kékes-szürkés londoni ködbe, hiába, ez mégsem az otthoni köd. Erdélyben még a köd is más. Másak a fák, másak az emberek.” 1955 augusztusában unokájának írt elküldetlen, fiktív levelében a Szent Anna-tó legendáját meséli el.¹⁴ Sokatmondó, ahogyan a zeneszerző mindkét idézetben Erdéllyel azonosítja az

gyűjtése (BR A 611 ff). Lajtha mégsem ezeket, hanem a Kodály által 1912-ben Kászonaltízben gyűjtött dallamot használja fel (Kodály [1937] 1952: 13. sz.).

13 A film megtalálható a YouTube videómegosztó csatornán: <https://www.youtube.com/watch?v=Pt-coOgYhgM>, utolsó megtekintés: 2021. április 14. Lajtha és Szóts az 1950-es években a *Kövek, várak, emberek* című filmen dolgoztak együtt (Breuer 1992: 182).

14 Lajtha fiktív, kiadatlan levele unokájának, Lajtha Christophernek – ahogyan Lajtha nevezi: Kristófnak – 1955. augusztus 6-án (MZA-LL-LI-Script 8.396:1).

otthont.¹⁵ Hasonló felhangokkal bír ifjabb Lajtha László egy levélhez fűzött utóiratában, melyben a Lajtha család londoni tartózkodása idején sajnálkozott, hogy az angolok „nagyon kedvesek és jó szakemberek, de nem ismerik Udvarhelyt és a Gyilkost”.¹⁶ Erdély és szorosabban Udvarhely mindezek alapján a Lajtha család legendáriumában fontos helyet foglalt el, és egy földrajzi egységnél sokkal többet jelentő szimbólummá, az ott-honná vált. Nem alaptalan azt feltételeznünk, hogy a Kádár Kata-ballada filmváltozata visszhangra talált Lajtha gondolatvilágában, és inspirálta *Sinfoniettá*ja lassú tételének megformálását, melyben a népdalidézett által nemcsak a szerelmesek tragikus történetét, de Erdélyt is megidézte.

LAJTHA NÉPZENE-FELDOLGOZÁSAI A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGÉBEN

Az 1950-es évek elején Lajtha népzene-feldolgozásai állandó darabjai lettek az ez idő tájt megalakult, reprezentatív célokat szolgáló együttesek – a Fővárosi Népi Zenekar és az Állami Népi Együttes – repertoárjának. Nem meglepő tehát, hogy a Magyar Zeneművészek Szövetsége vitaulésein rendre előkerült Lajtha neve e műcsoport kontextusában. Akárhányszor említésre került a *Széki muzsika*, szinte kivétel nélkül pozitív vélemény társult hozzá, sőt a darabot követendő példaként állították az egykorú zeneszerzők elé. 1951. május 18-án Ligeti György az Állami Népi Együttes értékelésekor éppen ezt a művet nevezte az együttes legkiemelkedőbb számának.¹⁷ 1952 januárjában Maróthy János és Ránki György értett egyet abban, hogy Lajtha *Széki muzsikájára* kell támaszkodnia a megújuló magyar tánczenének.¹⁸ A Fővárosi Népi Zenekar repertoárján szerepelt többek között Lajtha *Három*

15 A visszaemlékezésekben szó esik Lajtha családjának erdélyi gyökereiről, azonban erről az *oral history*-n kívül egyéb dokumentumok nem tudósítanak.

16 A Lajtha család levele 1947. november 13-án Kazatsay Gyöngyinek és Nyuszinak. Közli Gyenge szerk. 2003: 11.

17 A Magyar Zeneművészek Szövetsége hangverseny- és drámai zene szakosztályának vitája 1951. május 18-án (MNL P 2146. 62. doboz). Ligetire nyilvánvalóan nagy hatást gyakorolt Lajtha *Széki gyűjtése*, a népi dallamok különleges harmonizálási módja. Az anyag hanglemezen is megvolt Ligetinek, sőt a lemez kísérfűzetében megtalálhatóak bejegyzései (Kerékfy 2018: 23). Az 1950 végén komponált és 1952-ben a Zeneműkiadónál megjelent *Négy lakodalmi tánc* első két darabja („A menyasszony szép virág...”; „A kapuban a szekér...”) a széki gyűjtés dallamait dolgozza fel (Kerékfy 2018: 225). Kerékfy arról is említést tesz, hogy Ligeti még idős korában is felemlegette a széki népzénet (Roelcke 2005: 113; idézi Kerékfy 2018: 84).

18 Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége szórakoztató zenei szakosztályának vitájáról 1952. január 25-én (MNL P 2146).

székely népdala, melyet 1951 decemberében a Magyar Zeneművészek Szövetsége tömegzenei szakosztályának ülésén demonstratív céllal adtak elő.¹⁹ Az eseményről készült jegyzőkönyv rögzítette a zenekar alapítójának, Volly Istvánnak megjegyzését, miszerint Lajtha *Széki muzsikáját* mindig sikerrel játsszák, és bármilyen közönségre egyformán lelkesítő erővel hat.²⁰

A jegyzőkönyveket tovább olvasva azonban hamarosan különös hangnemváltás tanúi lehetünk. A szövetség zenetudományi szakosztályának 1952 novemberében a népi zenekarra készült feldolgozásokról megtartott vitaülésén, melynek témája a népzene népszerűsítése volt, elhangzott többek között Lajtha akkoriban befejezett *Udvarhelyi táncok* című alkotása is.²¹ A darabra érkezett reflexiók a korábbiaknál változatosabb képet mutatnak. Az akkor mindössze 23 éves Vujicsics Tihamér – annak ellenére, hogy a második tételt nem is kívánta meghallgatni, mivel azt már előzetesen túl hosszúnak találta – ekkor még ezt a művet nevezte meg követendő példaként, mely meglátása szerint a népi harmonizálás magasrendű példáját kínálja a magyar zeneszerzőknek. Ugyanakkor Major Ervin, miután sajnálkozásának adott hangot, hogy az érintettek – azaz többek között éppen Lajtha – nincsenek jelen a vitán, erős kritikával illette az *Udvarhelyi táncokat*. Értetlenségét fejezte ki afelől, mit is akart valójában Lajtha ezzel a feldolgozással, amely Major szerint a folkloristákat talán érdekelheti, de egyáltalán nem alkalmas a népzene népszerűsítésére: sem a feldolgozás módja, sem maga a dallamanyag nem predesztinálja az *Udvarhelyi táncokat* erre a jelentős feladatra.²² Major véleményét, a népszerűsítésre való alkalmatlanságot látszik alátámasztani a Magyar Zeneművészek Szövetsége néhány hónappal későbből, 1953 márciusából származó jegyzőkönyve, mely immár az Állami Népi Együttes repertoárját tárgyalva az együttes vonakodását rögzíti a *Széki muzsikával* szemben is,²³ az *Udvarhelyi táncok* ellen pedig „még erősebb agressziót” dokumentál az együttes részéről.²⁴ Némiképp árnyalhatja ugyan a kialakuló helyzetet az együttes énekkarát vezető Csenki Imre megjegyzése, miszerint azok a tagok szeretik ezeket a feldolgozásokat, akik klasszikus zenét tanultak, ez azonban a korszak ideológiájának tükrében mégsem dicséretet

19 Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége tömegzenei szakosztályának vitájáról 1951. december 17-én (MNL P 2146. 62. doboz).

20 I.h.

21 Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége zenetudományi szakosztályának vitájáról 1952. november 28-án (MNL P2146. 63. doboz).

22 I.h.

23 Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége tömegzenei szakosztályának 1953. március 3-i üléséről (MNL P 2146. 64. doboz).

24 I.h.

jelentett, hiszen egyenlő volt azzal, hogy Lajtha zenéje a széles tömegek helyett csupán a zeneileg képzett egyének radikálisan szűkebb táborát szólította meg.

A megfogalmazott vélemények persze nem tekinthetők pártatlan, kizárólag zenei megfontolásokon alapuló állításoknak, ezért mélyebb megértésükhöz néhány életrajzi adat is közelebb segíthet. 1951-ben és 1952 elején még kitörő lelkesedéssel fogadta a zenész szakma Lajtha népzene-feldolgozásait, melyeknek előkelő helye biztosítva volt az Állami Népi Együttes programján. 1951 márciusában ugyan népzenei munkájáért, ám mégis a zeneszerző kategóriában a Kossuth-díj legmagasabb fokozatában részesült.²⁵ Ez idő tájt több megnyilvánulási lehetőséget kapott a Magyar Zeneművészek Szövetsége zenetudományi szakosztályának ülésein is, ahol azonban felszólalásai egyre kritikusabb hangot ütöttek meg. 1952 januárjában egyedül Lajtha kapta meg a Népművészeti Minisztérium által a zeneszerzői munkák éves megrendelésére szánt teljes összeg tizedét, azaz 40 000 Ft-ot – ráadásul egy részét éppen a később sokat kritizált *Udvarhelyi táncok*ért vehette föl.²⁶ A mindebből körvonalazódó, egyre növekvő feszültséggel is magyarázható, hogy a kezdeti elismerő, sőt már-már rajongó vélemények mellé a zeneművész-szövetségben egyre gyakrabban keveredtek kritikus vagy egyenesen elutasító felhangok.

Talán sértettség vagy a kivételesnek tűnő bánásmóddal szembeni idegenkedés is hozzájárult e szurkálódások felerősödéséhez, de az is elképzelhető, hogy egyéb, írásos dokumentumok alapján nem rekonstruálható konfliktusok húzódtak a háttérben. Az *Udvarhelyi táncokat* élesen bíráló Major Ervin és Lajtha kapcsolata a Nemzeti Zenede tanári karában eltöltött éveikig nyúlik vissza,²⁷ ahol egyes alapvető kérdésekben nyilvánvalóan egyetértettek, például közösen igyekeztek elérni a Nemzeti Zenede és a Székesfővárosi Felsőbb Zeneiskola egyesítését.²⁸ Ennek kapcsán figyelem-

25 Lajtha Kossuth-díjának eredeti példánya megtalálható a Lajtha-hagyatékban (MZA-LL-LI Alia 6.012). A zeneművészet területén ebben az évben Lajtha mellett Szabó Ferenc és Zathureczky Ede részesült arany fokozatú Kossuth-díjban, Szabolcsi Bence pedig zenetudományi munkásságáért kapta meg az elismerést ([Szerző és cím nélkül.] 1951: 1). Szervánszky Endre, Ferencsik János és Somogyi László ezüst fokozatú díjat vehettek át (uott: 2). A jelölések dokumentációja: „Jelölbizottság javaslata az 1951. évi »Kossuth-díj«-ak odaítélésére”, 1951. március 7. (MNL OL XIX-3926-1-12).

26 Jegyzőkönyv a Magyar Zeneművészek Szövetsége 1952. január 7-i bizottsági üléséről (MNL P 2146. 63. doboz).

27 Lajtha 1919-től, Major 1928-tól tanított a Zenedében. Zeneelméletet mindketten oktattak, Major ezen kívül elméleti tárgyakat, többek között zenetörténetet, szolfézszt és pedagógiát, Lajtha pedig zeneszerzést és kamarazenét oktattott (Solymosi Tari 2005: 224).

28 1945-ben Major, Lajtha és Márkus Jenő fogalmazták a Nemzeti Zenede és a Székesfővárosi Felsőbb Zeneiskola egyesítését sürgető beadványt (Solymosi Tari 2005: 242).

re méltó, hogy Lajtha részéről sem ezekből az évekből, sem korábról nem maradt fenn olyan dokumentum, amely akár saját, a magyar zenei életben elfoglalt helyzetére, akár a kortárs magyar zeneszerzők aktuális törekvéseire az általánosságokon túl, tényszerűen reflektálna. Nem lehetünk teljesen biztosak abban, hogy milyen mértékben foglalkoztatták Lajthát a magyar zeneszerzés megoldandó problémái, ahogyan az is kérdéses, hogy érzékelt-e változást kollégáinak a személyéhez való hozzáállásában az évtizedek folyamán, és ha igen, mekkora jelentőséget tulajdonított ennek akár emberi oldalról, akár egzisztenciájának biztonsága szempontjából.

Figyelemre méltó adalék, hogy a nagyközönségnek szánt sajtóhíradások hangneme a felgyülemelő feszültségek ellenére továbbra is pozitív maradt. 1953 júniusában Sárai Tibor aggasztónak találta az Állami Népi Együttes műsortervezését, különös tekintettel arra, hogy „az ország összes együttese számára példát jelentő, idehaza és külföldön is legrepresentatívabb hivatásos népi együttesünkről” volt szó (1953: 24).²⁹ Meglátása szerint az együttes újabban kizárólag közönségsikerre törekedett, és ez éreztette hatását a repertoár újabb darabjain is. Beszámolójában Sárai csupán két kompozíciót emel az új műsorszámok, Farkas Gyula és Csenki Imre népzene-feldolgozásainak színvonala fölé, mondván „[a] műsorban szereplő újabb művek – Lajtha *Udvarhelyi táncai* és Szervánszky *Köszöntője* kivételével – nem méltóak egy reprezentatív együttes műsorára” (1953: 25–26).³⁰ Ez a kettősség arra enged következtetni, hogy Lajtha népzene-feldolgozásait hivatalosan továbbra is reprezentatív és példaértékű alkotásokként közvetítették, a szövetségbeli viták pedig a felszín alatt halmozódó személyes indulatok és sérelmek reflexiói lehettek.

A 10. VONÓSNÉGYES (OP. 58) ÉS AZ UDVARHELYI TÁNCOK

1952-ben az *Udvarhelyi táncok* úgy mond „megélhetési céllal”³¹ készült Lajtha műhelyében saját kórispataki gyűjtésének néhány, népi zenekarra hangszerelt darabjából, az Állami Népi Együttes számára. Művének – korábbi népdal- és népzene-feldolgozásaihoz hasonlóan – opusszámot nem adott. A feldolgozás sorsa azonban ezzel nem záródott le, sőt csak ekkor vált

29 Mint az az Állami Népi Együttes alakulásával kapcsolatos híradásokból kiderül, az együttes modelljéül a szovjet Pjatnyickij-kórust jelölte ki a magyar művészetpolitika.

30 A műsoron Farkas Gyula *Mérai zene* című népzene-feldolgozása, valamint Csenki Imre két munkája: a *Széki dalok* és Bartók *Három csikmegyei népdalának* átdolgozása szerepelt (Sárai 1953: 25).

31 Lajtha levele fiainak 1954. szeptember 17-én (MZA-LL-LI-Script 8.378:2).

igazán izgalmassá, ugyanis, mint az a zeneszerző levelezéséből kiderül, ez adta a 10. vonósnégyes (op. 58) alapötletét. A kvartett alcíme – *Udvarhelyszéki szvit* – a népzenei gyűjtőmunkára,³² az 1940-es fordulatot követően huszonnégy évnyi szünet után ismét lehetővé vált, nagy jelentőségű erdélyi gyűjtőutakra utal egy évtized távlatából,³³ miközben ráirányítja a figyelmet a népi zenekarra hangszerelt *Udvarhelyi táncok* anyagával kimutatható kapcsolatra. A vonósnégyest Lajtha népzene-feldolgozásnak tekintette, ezt bizonyítja 1954. szeptember 17-én kelt levelében tett kijelentése: „Ez az első népdal-feldolgozás, melynek opusszámot adok.”³⁴ Több mint egy évvel korábban, 1953. július 20-án, még a kvartett komponálása idején írt levelében formálódó művéről számolt be feleségének a zeneszerző, megjegyezve: „Az a bizonyos X-ik Quartett nem is olyan könnyű feladat, mint gondoltam volna. Most, hogy közeledem hozzá s udvarolok neki, látom, hogy nem adja majd magát ingyen.”³⁵ 1953 nyarán találkozott Tamási Áronnal, aki lelkesedett az *Udvarhelyi táncok*ért, és ez Lajtha számára úgymond „újabb stimulálást” jelentett 10. vonósnégyesének megírására.³⁶

A vonósnégyesről és annak ihlető forrásairól 1954. szeptember 17-én kelt levelében egészen részletesen írt a zeneszerző, amiből a kompozíció személyességére következtethetünk, hiszen ekkora részletességgel ritkán nyilatkozott egyes művei munkafolyamatáról. A leírásban Lajtha egyik konkrét népzenei gyűjtőútjára hivatkozik, sőt az adatközlőt is megnevezi:³⁷ a kőrisspataki primás, Kristóf Vencel és bandája által játszott dallamokat emelt be a vonósnégyesbe.³⁸ A Népzenei Monográfiák sorozat harmadik kötete, a *Kőrisspataki gyűjtés* dallamanyagában azonosíthatóak a kvartettben felhasznált, kisebb-nagyobb mértékben megváltoztatott dallamok (Lajtha 1955: 34., 21., 4., 27., 36., 32., 37., 24. sz.). Lajtha itt nyíltan megfogalmazza azt, amit korábban csak sejtetett. „Több művészetet” látott a dallamokban annál, hogysen annak kibontása egy népi zenekartól elvárható lett volna,

32 A kéziratban fennmaradt partitúra címlapján „Suite transylvaine en trois parties” alcím szerepel (MZA-LL-LI-Mus 7.057). Lajtha 1954. szeptember 17-i levelében a „Suite Sicule en trois parties” – azaz székely szvit három részben – alcímet használja, amit magyarra „Udvarhelyszéki Suite három részben” szavakkal fordít. Lajtha levele fiainak 1954. szeptember 17-én. A levél egy részét közli Gyenge szerk. 2003: 13. A francia megfogalmazás a közlésben nem, csak a teljes levélben található meg (MZA-LL-LI-Script 8.378:2).

33 A gyűjtőutakról lásd Berlász 1992: 115–137.

34 Lajtha levele gyerekeinek 1954. szeptember 17-én (MZA-LL-LI-Script 8.378:2).

35 Lajtha levele feleségének 1953. július 20-án (MZA-LL-LI-Script 8.361:2).

36 Lajtha levele feleségének 1953. augusztus 6-án (MZA-LL-LI-Script 8.364:2).

37 Lajtha levele fiainak 1954. szeptember 17-én (MZA-LL-LI-Script 8.378:2).

38 Lajtha egy esetben nem Kristóf Vencel, hanem Péter Géza primás által játszott dallamot használ fel az első tétel csellódallamában. Ezen a felvételen Kristóf bőgőzött (Lajtha 1955: 401).

ezért döntött a vonósnégyes komponálása mellett. A kvartettben felhasznált dallamforma a lassú tételek esetén nagyrészt megegyezik az eredeti lejegyzés díszítéseivel, ezzel szemben a gyors tételek eredeti, jellemzően triolák és átkötések segítségével az apró ritmikai nüanszokat rögzítő lejegyzése a vonósnégyes zenéjében kisimul, és olykor pontozásokkal vagy nyolcadokkal megtört, egyenletes tizenhatodos mozgás válik belőle.

Az *Udvarhelyi táncok*ban felhasznált dallamok kivétel nélkül megtalálhatók a 10. kvartettben, a teljes kompozíciók dramaturgiáján belüli elhelyezkedésük azonban különbözik. A legszembetűnőbb sajátosság, hogy az *Udvarhelyi táncok* gyors tételei a klasszikus típusok szerint zárótétel jellegű témáknak felelnek meg – legalábbis erre utal, hogy az Állami Népi Együttes számára készült feldolgozás nyitó- és zárótételének zenei anyaga egyaránt a 10. vonósnégyes fináléjában kapott helyet. A vonósnégyes nyitótétele az *Udvarhelyi táncok* középső, lassú tételeként szerepel; a kvartett bensőséges harmadik tételének dallamát az *Udvarhelyi táncok*ban hiába keressük (*Függelék – 2. táblázat*).

A táblázatból az is kitűnik, hogy míg az *Udvarhelyi táncok* tételei egy-egy dallamot foglalnak magukban, addig Lajtha a vonósnégyes komponálása során további dallamok beépítésével egyfajta hármasságot hozott létre, sőt a barokk *sonata da chiesa* tételrendjét idéző lassú–gyors–lassú–gyors felépítést is három nagy formarészbe – *partie* – rendezte el (Mangsen 2001: 687). A harmadik rész önmagában egy lassú–friss tételpárt rejt. A dallamokból jellemzően triós formát épített föl Lajtha, ilyen az első szakasz, valamint a harmadik szakasz lassúja, a második tétel pedig ennél is tovább viszi a szimmetriát, amikor struktúrájából egy bartóki hídforma látszik körvonalazódni. Egyedül a *Troisième partie*-t záró „Sebes csárdás” és „Cigánycsárdás” halad egyenes vonalon, ezzel téve hangsúlyossá a végkifejlet felé törekvő dramaturgiát. Ezáltal a vonósnégyes struktúrájában hangsúlyos helyre kerül a művet záró, a *Kőrispataki gyűjtés*ben gyors csárdásként definiált és a lakodalom szokásköréhez kötődő rész (Lajtha 1955: 222–230). Talán azért is került ennyire jelentőségteljes szerepbe, mivel a zeneszerző távol élő fiainak vagy még inkább a magyar hagyományokat csak elmondások alapján ismerő menyecinek kívánta egyfajta hangzó „nászajándékképpen” megmutatni, milyen is az igazi magyar népzene, a falusi mulatság, a hamisítatlan falusi lakodalom.

A 10. vonósnégyes ugyan teljes egészében népzenei anyagra épül, ám a kidolgozás módja nyilvánvaló távolságot tart saját korának, az 1950-es éveknek a művészetpolitikai elvárásaitól, a népi dallamcsokrok és szvitek világától. Bár a *Színház és Mozi* 1954-es számában „jelentős eseményként” harangozta be Lajtha új kvartettjének bemutatóját ([N.N.] 1954: 22),

a 10. vonósnégyesről mégis viszonylag kevés korabeli sajtóhíradás maradt fenn. A kortárs recenziók olykor a népzene-től teljesen idegen asszociációkat társítottak a műhöz. A *Magyar Nemzet* recenzense a kvartettéről szólva „szinte parányi straussrichárdi zenekart rögtönző, hangszínekben tobzódó” hangzásról számol be, és „szentivánéji reminiscenciákat” emleget; mindazonáltal leszögezi, hogy „Lajtha ez új műve értékes nyeresége a vonósnégyes-irodalomnak”, az első hegedű szólama pedig „a zenei csemegék közé tartozik” (W. A. 1954: 5).

A vonósnégyesben Lajtha a népi dallamot általában a maga természetességében engedi érvényesülni, a szólót játszó szólamok a népzenei lejegyzésben található megoldásokat követik. A dallam és a kísérőszólamok viszonya tükrözi a falusi zenekarok előadásmódját: a vezető szerepben lévő hangszer kezdi a melódiát, majd az együttes tagjai a népi játékmódot imitálva – miután ráismernek a primás által megkezdett dallamra – csatlakoznak hozzá. Többnyire hosszan tartott vagy repetált akkordok fölött bontakozik ki a primás gazdagon díszített játékmódját idéző textúra. Különbség azonban a lejegyzésekkel szemben, hogy a vezető szólamot a vonósnégyesben nem kizárólag a hegedű kapja meg, hanem hasonló szólószerpet tölt be a brácsa és a cselló. A megoldás a klasszikus kamarazene szellemében jótékonyan hat a szólamok egyenrangúságára, ám ezzel együtt mégis eltávolodik a kvartettjáték évszázados tradíciójától, a bonyolult, kamarazenei szövésmodtól, a gondosan kimunkált polifóniától. A kamarazenélés mellérendelő viszonyai helyett jól érzékelhető hierarchia alakul ki az egyes szakaszokban, mivel a vonósnégyes folyamán szinte végig egyetlen – jóllehet rendre cserélődő – hangszer tölti be a vezető szerepet, miközben a többiek kísérő funkciót látnak el.

A harmonizálásról szólva különös figyelmet érdemelnek a kíséretben váratlan helyeken felbukkanó diszsonáns akkordok. Különösen feltűnő és a műzenei feldolgozás eredményeként értelmezhető ez a jelenség azokon a helyeken, ahol a népi dallam partitúra-lejegyzésében egyértelműen tonális harmóniák vonulnak végig. Példaként említhetjük a 10. vonósnégyes első tételében a 25. ütem fősúlyát, ahol a dallamot játszó hangszer – az első hegedű – C hangot ír körül, míg a kísérőszólamokban ezzel egyidejűleg A-D-G-Esz akkord szólal meg (2. *kotta*). A publikált lejegyzésben ezen a helyen (3. *kotta*) nincs ennyire kiélezett „hamisság”. A D basszus fölött egy C-dúr kvartszext hallható, látszólag C-alapú nónakkord-fordítás, valójában inkább egyszerű C-dúr, „bennragadt” D basszussal. Hasonló jelenséget idéz a második tétel hídformájának középső részében a két hegedű dallamának H-A lépése. Az alatta felhangzó alaphelyzetű e-moll (E-G-H) és D-dúr (D-Fisz-A) akkordot egy cisz-moll hármas követi, ami *cambiata*

fordulatként vezet át a D alapú hármashangzatra, egyúttal a H-ról A-ra lépő dallamhoz képest ellenmozgást hozva létre.

Még összetettebbé teszi a vizsgált mű keletkezéstörténetét, hogy Lajtha éppen a kőrispataki banda játékaról szólva, és éppen a 10. vonós- négyes formálódásának idején vetette papírra *Egy „hamis” zenekar* című tanulmányát – melynek részletei a *Kőrispataki gyűjtés* előszavában is helyet kaptak (Lajtha 1955: 3–11) –, és nem kevésbé reprezentatív fórumon publikálta, mint a Kodály 70. születésnapja tiszteletére megjelent *Zenetudományi tanulmányokban* (Lajtha 1953). Lajtha cikke szerint az együttes tagjai akár szándékosan, variáláskor, akár tévedésből olykor elhibáznak egy-egy hangot, ami a banda többi tagjának helyes harmóniaiához viszonyítva különösen hamisnak hangozhat (1955: 5). Ugyanitt Lajtha a nagy- és kisbőgő szerepéről szólva kifejti:

[R]itmusbéli szerepe elsődlegesebb, mint az, hogy a harmónia basszusa. Különösen, ha tánc alá játszik a banda, hagyja abba a harmónia alaphangjának meghúzását, és elkezdi a basszust különböző ritmusokban ismételni; mintegy dobol, ritmus figurát játszik, elszabadul a „dűvő” vagy „esztam” kíséret-formulától. Szinte önállósul, és vagy megmarad ugyanazon a hangon, még akkor is, amikor a kíséret már más harmóniánál tart, vagy egyáltalában kevésbé törődik a harmóniával, mint a maga „figuráival”. Hogy egy ilyen ritmikus figurában más hang szerepel, mint harmóniaiilag kelle- ne – nem bánt senkit (1955: 8).

2. kotta
10. vonós négyes –
1. tétel, 25. ütem

A vonós négyes textúrájába átültetve ezek az elsöre meglepő, félreintonálnak ható akkordok és a hasonló diszsonanciát eredményező figurációk a spontaneitás erejét, a népzenei játékmód atmoszféráját kölcsönzik a lejegyzett műzenei kompozíciónak. Ugyanakkor, mint a *Kőrispataki gyűjtés* előszavában Lajtha leszögezi, a kőrispataki muzikusok korántsem valamilyen „rossz »Dorfmusikant«-ok”, hanem nagy stílusismerettel és hangszeres tudással

rendelkező zenészek – csak éppen együttesként, harmóniai szempontból „igen hamisan” játszanak.³⁹ Hamisságuk azonban nem egyedi sajátosság, mivel Lajtha korábbi gyűjtőútjain is találkozott már hasonlóan

39 „E partitúrák közzétételének első s legfontosabb indoka, hogy híven megmutat egy néprajzi igazságot: azt, hogyan játszik egy olyan kis falusi banda, amelynek tagjai kü-

muzsikáló falusi bandákkal. Itt egy nógrádi gyűjtőútját idézi fel, ahol a zenekar tagjai – hegedű–klarinét–cimbalom–kontra–bőgő összeállításban – olykor egymástól teljesen függetlenedő „patronokat, formulákat” játszottak (1955: 3), és így gyakran előfordult, hogy a maguk útján haladó szólalomoknak harmóniai szempontból nem sok közük volt egymáshoz.

A 10. kvartett harmonizálásának jellegzetességei mellett a dallamépítést, a melódiák díszítését és annak notációját is érdemes közelebbről megvizsgálnunk, különös figyelmet fordítva a népzenei lejegyzéseknek a vonósnégyesbe beépített alakjaira. Lajtha fentebb már idézett levelében is utalt a díszítések pontos rögzítésének fontosságára, hiszen véleménye szerint csakis így kerülhető el, hogy a klarinétos vagy a hegedűs saját ízlése szerint, a népzene-től idegenül játssza a népi dallamot.⁴⁰ A díszítés kérdéseiről a *Kőrispataki gyűjtés* előszavában hasonló szempontok szerint értekezik Lajtha (1955: 5). Itt a népzeneészek díszítési technikáját a levélrészletben is említett variabilitásnál fogva a barokk énekesek és hegedűsök játékmódjával hasonlítja össze, hiszen a rögtönzött díszítés megfelelő módját mindkét stílusban az előadók stílusismerete biztosította (1955: 5). Azonban mivel a klasszikus zenén nevelkedett előadók nem voltak járatosak a népzenei játékmódban, Lajtha szükségesnek tartotta e játékmód messzemenően pontos lejegyzését a népzene-feldolgozás népi zenekarra készült letétje, illetve műzenévé finomított, vonósnégyesre alkalmazott alakja esetében egyaránt.

A vonósnégyesben található figurációk hasonlítanak a lejegyzésekben rögzített megoldásokra, sokszor megegyeznek azokkal. Ahol a lejegyzésekhez képest ritmikai egyszerűsítésekkel találkozunk, a szerzői szándék rögzítése ott is messzemenően pontos, és klasszikus kottán nevelkedett játékos számára is egyértelműen tükrözi az eredeti dallam jellemzőit. Az eredeti lejegyzés bonyolult képletekkel rögzített ritmusát Lajtha az *Ud-*

3. kotta
Kőrispataki
gyűjtés –
34. sz., 11. ütem

lön-külön »tisztán« játszanak ugyan, de együtt – azaz harmóniai szempontból – igen hamisak” (Lajtha 1955: 3).

40 „A dallamokat mindég nagyon szerettem én is, és ne hogy [sic!] a primás és klarinétos úgy variálja, ahogy akarja, avagy stílustalanul díszítse, – csak példaképnek vettem öreg Kristóf cigány díszítő technikáját, és magam írtam (Debussy arabeszknek hívta), a dallamhangokat körülíró, gírlandszerűen összekötő, magam-módján [sic!] kifejező díszítéseket, és az ebből következő variációkat.” Lajtha levele fiainak 1954. szeptember 17-én (MZA-LL-LI-Script 8.378:2). A levél egy részét idézi Gyenge 2003b: 13.

*varhelyszéki táncok*ban és a vonósnegyesben egyaránt kisimítja. A megoldás kissé talányos is: vajon a bonyolult ritmusképleteket máskor kifejezetten előszeretettel alkalmazó komponista miért éppen ebben a népzenei lejegyzésekre nyíltan hivatkozó darabjában egyszerűsítette le a ritmusfigurációkat. Kínálkozna a feltételezés, hogy a megoldás mögött talán előadás-technikai megfontolásokat sejtünk: a falusi együttes ritmikai szabadsága a klasszikus zenei koncertek műsorán idegenül hatott volna. Ugyanakkor, mivel Lajtha más esetekben is nehéz feladat elé állította kamaraműveinek előadóit, azt sem zárhatjuk ki, hogy a kvartett ajánlásának címzettje, a Tátrai-vonósnegyes közreműködése rejlik a háttérben.

Az *Udvarhelyi táncok* esetében a vonósok között jellemzően csak a szólista szólama közelíti meg a lejegyzések precizitását, amiből arra következtethetünk, hogy az Állami Népi Együttes számára hangszerelt változatnál Lajtha a szólistában bízhatott, az együttes egészét azonban feltehetően kevésbé tartotta kvalifikáltnak, mint a Tátrai-vonósnegyes tagjait. Ezt látszik igazolni levelének megjegyzése, miszerint az együttes tagjai között 4-5 kitűnő prímás van.⁴¹ E felvetésnek némileg ellentmond az *Udvarhelyi táncok* második tételét nyitó tizenkét ütemes csellószólo, azonban ha összehasonlítjuk vele ugyanezen dallamnak az első hegedű szólamában (14–27. ütem) felhangzó ismétlését, továbbá harmadik megszólalását (29–46. ütem), akkor látványos az utóbbi két variáns díszítéseinek a csellóéhoz képest gazdagabb, árnyaltabb kidolgozottsága.

Lajtha saját bevallása szerint „lényegesen változtatott a dallamok eredeti tempóján”, és teljesen zeneszerzői igénye szerint formálta őket újjá.⁴² Ez a különbség feltűnően jelenik meg a 10. vonósnegyes 3. tételében, melynek tempójelzése *Lent mais allant*, a negyed értéke pedig 65. A kezdőtéma alapjául szolgáló dallam a *Kőrispataki gyűjtés*ben körülbelül kétszeres tempójú: a negyed 100–132 értékű (Lajtha 1955: 34. sz.).

Lajtha a vonósnegyesről részletesen beszámoló, 1954. szeptember 17-én kelt levelében a kompozíció érzelmi háttérével kapcsolatban is megnyilatkozik. A következőképpen fogalmaz: „ha meghallgatnátok, – és hiszem, hogy meg is fogjátok hallgatni, – feleségeitek szíve bele fog sajdulni. Olyan-nak csináltam.”⁴³ Bár Lajtha szavai egyfajta „megcsináltságot” és ezzel együtt távolságtartást sugallnak, a zene mégis arra enged következtetni, hogy saját legbensőbb fájalmát is belekomponálta művébe. A 10. vonósnegyes harmadik része lassú és gyors szakaszra oszlik, gyakorlatilag a klaszszikus vonósnegyes harmadik és negyedik tételét foglalja magában. A las-

41 Lajtha levele 1954. szeptember 17-én (MZA-LL-LI-Script 8,378:2).

42 I.h.

43 I.h.

Lent mais allant
♩ = 66

imperceptiblement ralentir

♩ = 56

p, bercant *pp* *ppp* *p, en dehors*

p *pp* *ppp*

Giusto
♩ = 126

♩ = 138 rit. ... al... ♩ = 120

sic

♫ Jazt gon - dol - tam a - míg é - lek ja ja ja ja ja ja ja ja

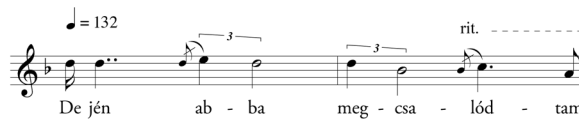
ja ja ja Min - di - gő jó na - po - kat é - rek

sú szakasz kezdete ringatózva, bölcsődalszerűen indul, szinte előretalva az 1955 és 1957 között zongorára komponált *Három bölcsődal* zenei megoldásaira. Az előadói utasítás – „bercant” – szintén ezt a hangulati kapcsolatot támasztja alá. Ez a lépegető, ringató figura, melyből a tétel jellemző kísérőfigurája jön létre, a *Kőrispataki gyűjtés* – a jegyzetben „Jazt gondoltam, amíg élek / mindig jó napokat érek...” szöveggel társított – „Erdélyes lassú” dallamából eredeztethető. Az énekelt dallam harmadik és negyedik sora („De jén abba megcsalódtam / szép babámtól elmaradtam”) azonban csak jóval később, a 16. ütemtől, a második hegedű szólamában hangzik el. Lajtha talán nemcsak az ifjú párokat, nemcsak a szerelmi bánatot tartotta szem előtt, amikor ezt a melódiát befoglalta a 10. vonósnégyes narratívájába. Saját életében is tapasztalhatta a „megcsalódást”, a kényszerű „elmaradást” legközelebbi családtagjaitól, gyerekeitől, unokáitól (4–7. kotta).

A 10. vonósnégyes harmadik tételében az említett dallam két, egymástól messzire kerülő részletre bontva jelenik meg, a harmadik és negyedik dallamsor csak egy közbeékel, másfajta tematikát bemutató, tízütemes

4. kotta
10. vonósnégyes – 3. tétel,
1–4. ütem

5. kotta
Kőrispataki
gyűjtés – 32. sz.,
„Jazt gondoltam...”



6. kotta
Kőrispataki
gyűjtés – 32. sz.,
„De jén abba
megcsalódtam...”



7. kotta
10. vonósné-
gyes – 3. tétel,
16–17. ütem.
Dallam a brácsa
szólamában

két sor, mely a szép időket, az egykori boldogságot idézi, csak mintegy a felszín alatt rejlő emlékezés, mely egy a tétel folyamán rendre vissza-visszatérő nosztalgikus pillanatot jelenít meg a kíséret tematikus anyagaként. A jelenre vonatkoztatott 3. és 4. sor szerkezetileg már nem pusztán kíséret, hanem maga a melódia, azaz – magához ragadva a főszerepet – mintha immár a jelent, a jelenlegi érzéseket és körülményeket szimbolizálná.

A dallam ilyesfajta hangsúlyos és többszintű tagolása, az eredetileg összetartozó népdalsorok szimbolikus szétválasztása Lajtha aktuális élethelyzetének meghasonlottságát is tükrözi. A népzenei idézetet a 10. vonósnégyesben és különösképpen a zenének ezen a pontján tehát a legmélyebben individuális szerepkörbe utalja a zeneszerző. Az általa definiált különbséget rituális és esztétikai funkciójú zene, illetve kollektív és individuális művészet között (Lajtha [1962] 1992: 130) magától értődő természetességgel oldja föl. A politikai elzártságban családjának címzett ajándékát népi dallamok segítségével öntötte formába, talán egyfajta mementóként. A 10. vonósnégyesben új jelentéstartalmat nyerve fonódik össze a személyesség, a családi élet és a népzene, a kutatói múlt. Lajtha életének két meghatározó pillére kerül egymás mellé, társításuk pedig a szoros érzelmi kötődésen alapul.

szakasz után következnek. A dallamot nem csupán horizontálisan választja szét egymástól a zeneszerző. Ennél sokkal jelentősebb az összetartozó dallamsoroknak különböző funkcióba történő helyezése: az egyik kíséretként van jelen, a másik dallamként hangzik fel a struktúrában. Az első

Irodalom

- Ádám Jenő. 1944. *Módszeres énektanítás a relatív szolmizáció alapján*. Budapest: Turul.
- Berlász Melinda, 1984. *Lajtha László*. Budapest: Akadémiai Kiadó [A Múlt Magyar Tudósai].
- . 1992. „Dokumentumok az 1940–1944-es erdélyi gyűjtések és hanglemezfelvételezések történetéhez”. *Magyar Zene* 33/2: 115–137.
- Bözödi György. 1942. „Székelyföldi nótagyűjtés. Páratlanul értékes régi dalkincseket fedezett fel Lajtha László, aki fonográffal járja a Székelyföldet. – Históriais ének 1618-ból Kápolnásfaluban és eddig ismeretlen karácsonyi kánta Maroskeresztúron. – Gramofonlemezre kerülnek a ritka népi énekek”. *Székely Szó* 2/190: 5.

- Breuer János. 1992. *Fejezetek Lajtha Lászlóról*. Budapest: Editio Musica.
- Gyenge Enikő szerk. 2003a. „Önarckép tollal. Lajtha László kiadatlan levelei (3)”. *Muzsika* 46/4: 9–13.
- . 2003b. „Önarckép tollal. Lajtha László kiadatlan levelei (4)”. *Muzsika* 46/6: 10–16.
- Kerékfy Márton. 2018. *Népzene és nosztalgia Ligeti György művészetében*. Budapest: Rózsavölgyi.
- Kodály Zoltán. [1937] 1952. *A magyar népzene*. A példatárt szerkesztette Vargyas Lajos. Budapest: Zeneműkiadó.
- Lajtha László – Molnár Imre. 1929. *Játékkország*. Budapest: Magyar Királyi Egyetemi Nyomda.
- Lajtha László. 1953. „Egy »hamis« zenekar”. In *Zenetudományi tanulmányok I. Emlékkönyv Kodály Zoltán születésének hetvenedik évfordulója alkalmából*, szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, 169–199. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- . 1955. *Kórispataki gyűjtés*. Budapest: Zeneműkiadó [Népzenei Monográfiák III].
- . [1962] 1992. „A népzene alkotói megközelítésének különbözőségei Bartóknál, Kodálynál és saját zenémben”. In *Lajtha László összegyűjtött írásai I*, közr. Berlász Melinda, 130–135. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Mangsen, Sandra. 2001. „Sonata da chiesa”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, szerk. Stanley Sadie és John Tyrrel, Vol. 23. 687.
- [N.N.] 1942. „Ősi székely dallamokat gyűjtenek a Néprajzi Múzeum kiküldöttei a Székelyföldön. Lajtha László dr. múzeumőr a Homoródménytét járja fonográffal, majd Marosszékre jön át”. *Székely Szó* 2/166: 8.
- [N.N.] 1954. „Ilyen lesz az őszi hangversenyévad”. *Színház és Mozi* 7/36: 22.
- Ozsvárt Viktória. 2018a. „Népzenei inspiráció és klasszikus hagyomány Lajtha László kései vonósnégyeseiben”. *Magyar Zene* 56/3: 303–322.
- . 2018b. „Folklorism and Classical Tradition in László Lajtha’s Late String Quartets”. *Studia Musicologica* 59/3–4: 323–344.
- . 2020. „Messzi élő valóság”. *Lajtha László utolsó alkotókorszaka (1945–1963)*. PhD disszertáció. LFZE.
- Pávai István. 1992. „Bözödi György emlékezik Lajtha Lászlóra”. *Magyar Zene* 33/2: 138–140.
- Roelcke, Eckhard. 2005. *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv*. Ford. Nádori Lília. Budapest: Osiris.
- Sárai Tibor. 1953. „Az Állami Népi Együttes új műsora”. *Új Zenei Szemle* 4/6: 24–26.
- Solymosi Tari Emőke. 2005. „A Nemzeti Zenede története (1919–1949)”. In *A Nemzeti Zenede*, szerk. Tari Lujza és Sz. Farkas Márta, 177–257. Budapest: LFZE Budapesti Tanárképző Intézete.
- [Szerző és cím nélkül]. *Magyar Közlöny* 7/45–46 (1951. március 16.): 1.
- W. A. 1954. „Zenei krónika”. *Magyar Nemzet* 10/249: 5.

Függelék

1. táblázat
Az I. *Sinfonietta*
2. tételének
(*Pas trop lent*)
struktúrája

ÜTEMSZÁM	1-29.	30-53.	54-60.	61-67.	68-76.	77-86.	87-92.	93-104.
TÉMA	A	A	B	C	D	D ^{var}	C ^{var}	E
MEGJEGYZÉSEK	téma az első hegedűkőn	téma a szólóhegedűn, a sűrűbb kísérfigurációk	szekund-motívumok, kvart-inga	imitáció, pontozott ritmika	téma a cselló szólólamában	téma az első hegedű szólólamában	imitáció, pontozott ritmika	„Kádár Kata”-idézett a brácsa szólólamában
ÜTEMMUTATÓ	3/4							
TONÁLIS CENTRUM	F-dúr	C-dúr	Asz-dúr	B-dúr	b-moll	7/8		f-moll -> F-dúr

10. VONÓSNÉGYES - TÉTEL, ÜTEMSZÁM VAGY KARAKTER	Très lent 1-29. ütem	34. Erdélyes lassú	KÓRISPATAKI GYŰJTÉS - SZÁMOZÁS ÉS MEGNEVEZÉS	UDVARHELYI TÁNCOK		SZÖVEGKEZDET / LAJTHA MEGJEGYZÉSEI A KÓRISPATAKI GYŰJTÉS DALLAMKÖZLÉSEIBEN
	Allegretto 30-78. ütem	21. Marosszéki		2. tétel - Lassú magyar 1-27. ütem	„Szeress, szeress, csak nézd meg, kit...”	
Très lent 79-97. ütem	34. Erdélyes lassú	Léger et volant; 1-70. ütem	27. Sebes csárdás	2. tétel 29-46. ütem	Péter Géza a primás, Kristóf Vencel bőgőzik. „A vonót erősen megrántja, és így hozzáér a szomszéd húrhoz.”	
Plus vite, 71-90. ütem	4. Erdélyes			Lajtha megjegyzései a „reája” és „figurája” váltásairól.		

II. DEUXIÈME	10. VONÓSNÉGYES – TÉTEL, ÜTEMSZÁM VAGY KARAKTER	KÓRISPATAKI GYŰJTÉS – SZÁMOZÁS ÉS MEGNEVEZÉS	UDVARHELYI TÁNCOK	SZÖVEGKEZDET / LAJTHA MEGJEGYZÉSEI A KÓRISPATAKI GYŰJTÉS DALLAMKÖZLÉSEIBEN
	très tendre, 109–124. ütem	36. Erdélyes lassú		
	a Tempo, 125–147. ütem	27. Sebes csárdás		
	148–239. ütem	4. Erdélyes		
III. TROISIÈME PARTIE	Lent mais allant, bercant, 1–15. ütem	32. Erdélyes lassú – 1. dallamsor		„Jazt gondoltam, amíg élek...”
	simple et tendre, 16–35. ütem	32. Erdélyes lassú – 3. dallamsor		„De jén abba megsalódtam...”
	36–55. ütem	32. Erdélyes lassú – 1. dallamsor		
	[IV] 1–133. ütem	37. Sebes csárdás	1. tétel – Sebes csárdás 1–135. ütem	
	Très vif, 134–241. ütem	24. Cigánycsárdás, gyors csárdás	3. tétel – Ugrós 1–72. ütem	Idézi Kristóf Vencelt: „Cigánytáncra való. De máskor is játszottunk. Lakodalom mifelénk mindig csak kedden. Addig nem engedték a legényt a lányra, amíg egy karó tetejére vagy kapufára tett tojást le nem lőtt. Így volt régen. Nagy mulatság volt. Férfiúk mulattak, és akkor húztuk ezt a mozsikát.”

2. táblázat
Dallamegyezések és források a 10. vonósnégyes és az Udvarhelyi táncok teteleiben

AZ ERDÉLYI VÁROSI TÁNCHÁZAK KÖZVETLEN ELŐZMÉNYEINEK SAJTÓFORRÁSAI

*Helytelennek, sőt károsnak tartjuk azt a felfogást,
amely az eredeti népzeneét egzotikumként kezeli.*
(Pávai István)

Az erdélyi táncházak közvetlen előzményének tekinthetjük azoknak az eszméknek és gondolatoknak a nyilvános térben való elterjedését, amelyek a tradicionális hangszeres és vokális népzene hiteles megszólaltatásának igényét, valamint a korabeli stilizált színpadi néptánc elutasítását vetették fel. Ugyanakkor – a fennálló totalitárius rendszer zárt határai ellenére – a városi táncházak megjelenése Erdélyben is szorosan összefüggött a beat-nemzedékre jellemző újhullám terjedésével, pontosabban ennek sajátosságos kelet-európai változataival, az 1970-es évek ifjúságának folk- és régizenei mozgalmával, és természetesen nem maradt visszhang nélkül az 1972-ben induló magyarországi táncházmozgalom sem.¹ Mindezen eszmék romániai nyilvánosságát a korszak magyar nyelvű elektronikus és írott sajtója jelentette.²

A prágai tavaszt követő években a szocialista tábor „különutasának” szerepében tetszelgő, Nicolae Ceaușescu által vezetett román állam-

-
- 1 Az erdélyi városi táncházak közvetlen előzményei között szokták emlegetni a hagyományos néptáncot propagáló iskolai néptáncoktatást és az ennek eredményeként megszülető néptáncelőadásokat is, viszont ezek inkább tekinthetők a felsorolt tényezők következményének, a párhuzamosan alakuló városi táncházakhoz hasonlóan.
 - 2 2016-ban *Megírt mulatság...* címmel láttam neki a téma kutatásának. Az összegyűjtött és elemzésre váró anyagot olvasva fogalmazódott meg bennem a gondolat: érdemes és fontos volna ezeknek a szövegeknek az újraközlése egy szerkesztett és jegyzetekkel ellátott válogatás formájában (Könczei Csongor 2017, 2018).

apparátus a magyar kisebbség irányába is számos gesztust tett, így a „nyitás” éveiben fellendült a romániai magyar kulturális élet. Ezt jelentősen elősegítette többek között a Román Televízió 1969-ben induló magyar adása, a Kriterion Könyvkiadó, valamint az 1970-ben megalapított *A Hét* folyóirat is. Mindhárom intézmény az erdélyi magyar kultúra meghatározó tényezőjeként nemcsak közvetítette és terjesztette, hanem igen nagy mértékben befolyásolta is a zajló folyamatokat, így például a hagyományos népi kultúra újrafelfedezését. Ezekben az években a Kriterion sorozatban jelentetett meg etnográfiai tematikájú könyveket, az RTV magyar adása és a Román Rádió kolozsvári és marosvásárhelyi stúdiói gyakran sugároztak népzenei és néptáncos műsorokat, s mindezekre – sokszor kritikai élel – reflektált az írott sajtó, elsősorban *A Hét* és a *Művelődés* folyóiratok, valamint a kolozsvári *Igazság* napilap.

*

A tradicionális vokális és hangszeres népzene és néptánc hiteles megszólaltatásának, bemutatásának igényét már az 1970-es évek elején megfogalmazták magyar néprajzkutatók, elsősorban etnomuzikológusok. Szenik Ilona 1971-ben az Electrecord lemezvállalat magyar népzenei kiadványait kritizálva írja:

[Az] utóbbi években szerencsésen sokasodó nyomtatott népdalkiadványok napok alatt fogynak el a könyvüzletekből. A széles körű érdeklődés egyik oka feltétlenül az, hogy népdalkiadványaink a tudományos és művészi-nevelő szempontokat össze tudják egyeztetni a népszerűsítővel. De a nyomtatott kottakép, bármily hű a lejegyzés, még a szakértőnek is holt anyag marad, ha nem ismeri annak élő formáját. Ezt a hiányt pótolhatnák eredeti előadásról készült lemezek. Hazánkban a magyar népzene páratlanul gazdag. Sok kiváló népi előadónk van, akik közül a közönség legfeljebb a televízió pár perces adásaiból ismer egyeseket. Személy szerint is megérdemelnék, hogy művészetüket ne csak a népzenei archívumok örökítsék meg, hogy ők, a hagyomány legkiválóbb őrzői, a hagyomány felfrissítésének is aktív részesei legyenek. Kétségtelen, hogy a szakembereken kívül a népdalkiadványok olvasói is örömmel fogadnának egy ilyen kezdeményezést. Miért kapnak népzene címen „népdalcsokor” helyett „burjánscokrot”, itt-ott egy-egy virággal? A magyar népzene propagálása terén egyetlen lemezgyártó vállalatunk ez ideig semmit sem tett, sőt a dilettantizmust pártfogolta. Pedig nem tartjuk lehetetlennek, hogy – akárcsak a könyvkiadásban – a népzenei lemezkiadásban is össze lehessen egyeztetni a tudományos igényt a népszerűsítővel (Szenik 1971: 8).

Jagamas János egy 1971-ben készült interjúban figyelmezteti a falusi kervezetőket:

a műdal világból átkölcsönzött előadóművészi fogások csak ronthatják a népdal-megszólaltatás művészi hitelét – erre ez úton hívom fel a tapasztalatlanabb kórusvezetők figyelmét. Azt tanácsolnám: elsősorban az illető falu élő népdalkincséből énekeltesse, s az előadás jellegét bízzák a falusiak kollektív ízlésére, a helyi hagyományra (Jagamas 1971: 8).

A *Korunk* folyóirat 1973-ban egy teljes tematikus lapszámot szánt a hagyományos népi zene- és táncművelés helyzetének elemzésére (32/7: 1973. július). Könczei Ádám „A mi táncművelésünk” című bevezető, problémafelvető és akár vitaindító is tekinthető írásában már olvasható a későbbi táncművelés szervező iránymutató gondolata:

Táncművelésünk nemcsak muzeális megőrzésre való, és amennyire örvendünk színpadi térhódításának és diadalainak, annyira kívánjuk, hogy vissza is hasson, s visszaszálljon a táncparketre is – a passzív befogadás mellett személyes művészi önkifejezésre. Ifjúságunk jelentős részének – a táncos műsorok többségének merev egyoldalúsága miatt – általában nincs is módjában választania, egyáltalán élnie vele (Könczei Ádám 1973: 999–1000).

Figyelemre méltó, hogy ugyanebben a szellemben érvel a népdalfeldolgozásokat és népzenei hangszereléseket is jegyző zeneszerző, Zoltán Aladár „Autentikus talpalávaló” című írásának utolsó két bekezdése is:

A falu életében a néptánc és a hangszeres népzene elválaszthatatlan egységben él. Néptáncmozgalmunk minden szintjén (a falusi táncól az operaszínpadig vagy a tévé képernyőjéig) állandóan hangoztatott szempont az autentikusságra való törekvés. Nem beszélhetünk eredetiségről mindaddig, amíg ez nem valósul meg a zenében is. A népzene szellemétől idegen hangszeres alkalmazása (akkordeon, szaxofon, elektromos gitár), gyenge műdalok belopása a repertoárba (A csizmámon nincsen kéreg, Áll a malom, A dorozsmai szélmalom, Lakodalom van a mi utcánkban), a szűkített szeptimes, pusztán funkcionális, „vendéglői stílusú” harmonizálás – mindez megfosztja szépségétől, eredetiségétől a zenét éppúgy, mint a rá járt táncot. Az autentikusságtól távol álló népi zenekaraink munkájának megjavításához széles körű intézkedés szükséges. Össze kell gyűjteni a még imitt-amott működő, hagyományos stílust és repertoárt követő falusi zenekarok teljes anyagát, illene földolgozni s kiadni, népszerű stí-

lusban megírt szakkönyvet adni a műkedvelő népi zenekarok irányítóinak a kezébe, rádióban, tévében, hanglemezen népszerűsíteni mindezt. Megérné a fáradságot (Zoltán 1973: 1023).

Másfelől ugyanebben a lapszámban hangsúlyosan megjelenik a hagyományos néptánc feldolgozásának fontossága és méltatása is. A téma kiemelt szakértőinek a korszakban elsősorban a hivatásos koreográfusokat tartották, így főként őket kérték fel a lapszám szerzőinek, mint például a Magyar Állami Népi Együttes művészeti vezetőjét, Rábai Miklóst („Az én ars poeticám”), vagy a marosvásárhelyi Állami Székely Népi Együttes két egykori táncosát és koreográfusát, Kelemen Ferencet („Töprengések táncművészetünkről”) és Székely Dénest („Népi tánc a színpadon”). S hogy kiknek a rovására? Ahogy Könczei Ádám írja:

Nem közölhattünk – terjedelmi okokból – konkrét, leíró jellegű gyűjtéseket sem a jelenből, sem a múltból – mindössze a levéltári kutatás fontosságának érzékeltetésére mutatunk be néhány érdekes művelődéstörténeti adalékot. Nem tértünk ki többek között olyan szakemberek munkásságára, mint Martin György, aki erdélyi táncaink legjobb ismerője, aki a magyar és román akadémia között létrejött megállapodás alapján kutatta táncfolklorunkat, s akinek az egyik jelentős dolgozatát a *Művelődés* is közölte. Nem méltatjuk Domokos Pál Péter tevékenységét, aki pedig az egyik legnagyobb szabású tánc-történeti munka, *A moreszka Európában és a magyar nép hagyományaitban* szerzője (Könczei Ádám 1973: 1002).³

A következő években – mintegy az erdélyi városi táncházak közvetlen írott előzményeiként – megjelennek a tradicionális folklórt mellőző korabeli stilizált színpadi „néptáncos” és „népzenei” produkciók elutasításának publikált formái is. Könczei Ádám 1975-ben a *Művelődés* hasábjain, „Hitelesebbet hitelesebben!” című írásában veti az RTV magyar adásának szemére:

Nem az a baj, hogy a televízió szívesen foglalkoztatja a hivatásos vagy félhivatásos együtteseket és előadókat. Az viszont már inkább, hogy szerepeltetésük túlon-túlteng a tehetséges eredeti népi előadók rovására. Úgy látszik, hogy továbbra is szívósan tartja magát az a nézet, mely szerint a folklór csak „megtámogatva” adható elő, s csak a hivatásosok tolmácsolásában színpadképes.

3 Az említett tanulmányok: Martin 1969; Domokos 1958, 1959.

Ezért szerinte a magyar adásnak

[a] hivatásos együttesek kamatoztatása mellett [...] nagyobb teret kellene szentelnie az eredeti népi előadásoknak, rendszeres sorozatok keretében, sosem elégedve meg a véletlenekkel, hanem a szakemberek segítségével mindig a legtehetségesebb népi előadók és a legértékesebb, legszebb, leghitelesebb és legjellemzőbb népi alkotások felkutatására törekedve, meg nem alkuvó kitartással (Könczei Ádám 1975: 13–14).

Demény Piroska már 1971-től szerkesztett olyan rádiós és televíziós népzenei adásokat – *Vettem violát*, *Szivárvány havasán* és más címek alatt –, amelyek eredeti, folkloristák által gyűjtött erdélyi hangszeres és vokális népzenei mutattak be. Pávai István 1977-ben, dicsérvén Demény műsorait, így vélekedett:

A népzene, néptánc itt megemlített tulajdonságai nem találhatók meg a „hivatásos” népdalénekesek, népzeneészek, táncsoportok műsorainak többségében. Ezért méltányolnunk kell azt a figyelmet, amit a tévé szerkesztője a közeljövőben az eredeti népzene megismertetésének szentel, amennyiben Demény Piroska elhangzott műsorát több, más mezőiségi falvak zenéjét, táncát megjelenítő adás fogja követni. Jó volna, ha a Mezőség után a Gyimesre is sor kerülhetne, hisz ez a két tájegységünk a leghagyományőrzőbb. Egyszer elhangzott tévéműsor azonban népi kultúránk igazi értékeinek magunkévá tételéhez nem elég. Többször kell hallanunk, látnunk ugyanazt a zenét, táncot, előadásmódot, ahhoz, hogy műveltségünk szerves részévé váljék. Helytelennek, sőt károsnak tartjuk azt a fel fogást, amely az eredeti népzenei egzotikumként kezeli, mint ilyent akarja bemutatni, és tiltakozik az ismétlése ellen (Pávai 1977: 4).

A széki származású Bödör András pedig így fogalmazza meg kritikáját a hagyományos néptánc és a színpadi néptánc viszonylatában:

A hagyományok megőrzésére több gondot kellene fordítani. A Maros Művészegyüttes néha próbálja utánozni a széki viseletet és táncot, de nem a legtermészetesebben. Pedig megérné a fáradságot, hogy ezeket a hagyományokat jobban kiaknázzák (Bödör 1977: 21).

Időközben a tradicionális népzene nagyközönség előtti hiteles megszólaltatásának célkitűzését tettek kezdték követni. 1976. január 3-án a kolozsvári Diákművelődési Házban mutatkozott be a jobbágytelki hagyományőrző csoport; az előadásra így reflektált Csörtán Márton:

Csak hálásak lehetünk a Jobbágytelki Népi Együttesnek, a nyárárdmenti-eknek, akik az új év harmadik napján szép ajándéknak beillő szerepléssel leptek meg. [...] Az est folyamán táncolva, vagy kórusba szerveződve a faluban énekelt szinte teljes dallamkincset megszólaltatták (kb. 75 dallamot, vezető szervezőjük Balla Antal jóvoltából) természetes egyszerűséggel, a zenekar alkalmazkodó és mértéktartó kíséretével. Sikerült azt a ritkán megszülető élményszerű hangulatot megteremteniük, *amiért* a népdalokat nagyon szeretjük. [...] Az „elénk táncolt” jelenetben életüket, foglalkozásukat, a vidék régi *táncrendjét* is végig csodálhattuk: lassú, lassú forgató, szöktető, négyes, hatos, nyolcas, gólya, serény, vármegye. Akik a Diákművelődési Házban az előadást megtekintették, magukban, külön-külön megfogalmazhatták, miért tetszettek a jobbágytelkiek: természetességükért, méltóság teljes, majd sodró táncolásukért, minden mozdulatukból kiérezhető szép iránti szeretetükért. A közönség természetesen, közvetlenségre vágyik, és megérezte, hogy a feldolgozások műviségét még nem utánzó együttest láthatott (Csortán 1976: 2).

Csortán rövid élménybeszámolóját egy, a hasonló jellegű produkciók folytatására való felhívással zárja:

A jobbágytelkiek után szívesen fogadnánk más tájak táncosait városunkban: a szentlászlói, bikali vagy szászcsávási kórusokat, a széki, lapádi vagy ózdi táncosokat, és még szívesen sorolnánk tovább (Csortán 1976: 2).

1976 februárjában az RTV magyar adása kutásföldi népdalokból összeállított tévéfelvételt készített, ahol egy hagyományőrző magyarsülyei, nagy-medvéi és magyarózdai parasztmuzikusokból álló zenekar kísérte Csor-tán Márton és Panek Kati énekeseket. A bukaresti stúdiófelvétel mellett sor került egy fellépésre is a fővárosi Petőfi Házban, amelyről „Ózdi nóták Bukarestben” címmel írt Barabás István az *Előre* napilapban:

A közönség elé kivonult egy igazi falusi zenekar a maga viharvert, sok bánatot és sok vigasságot látott hangszereivel. Ekkor felállott egy fiatalember, Pávai István, a kolozsvár-napocai⁴ konzervatórium muzikológia szakos hallgatója, s amilyen szerényen, pont olyan értő szóval elmagyarázta, mire is vállalkoztak ők ezen az estén. Arra vállalkoztak, hogy a kolozsvár-napocai

4 Az 1970-es évek második felétől 1990-ig a romániai magyar sajtóban a helyneveket először románosítva, 1988-tól pedig csak románul lehetett leírni. Kolozsvár esetében az egykori római Napoca településnevet magának Nicolae Ceaușescunak a kezdeményezésére csatolták a Cluj, azaz Kolozsvár névhez 1974-ben.

folklórintézet és a zenekonzervatórium népzenei gyűjtéséből szemelvényeket mutassanak be, mégpedig abban az eredeti formában, ahogyan falusi zenészek játsszák, és ahogyan otthoni közönségük énekli népdalait. Elmondta azt is, miben különbözik a falusi zenekar játéka a városiétól, de – laikusok lévén – ebből csak annyi érdekességet fogtunk fel, hogy a kontrások végig Dúrban játszanak. Ezután bemutatta a sülei Barabás Ferenc vezette zenekar tagjait, majd a két szólistát: Panek Katalin kolozsvár- napocai líceumi tanulót és Csortán Márton konzervatóriumi hallgatót. És most következett az est fénypontja: Panek Kati népdalokat és balladákat adott elő abban az eredeti, hamisítatlan formában, ahogyan azokat magyarórdi rokonaitól megtanulta; bársonyos, telt hangján zengte „Harváth Minya” dalát, amely szerint „A szeretőm haragja ajan mint a tűzlangja”. Csortán Márton se adta alább: mintha lakodalomban mulatna, úgy énekelt kristálytisza baritonján a medvési legény hetyke panaszát, amellyel tudtára adta hallgatóinak, hogy őt tekergőnek, csavargónak tartja a világ, de azért a kalapjában sosem hervad el a virág. A sülei primás pedig cifrázta a dallamot annak rendje és módja szerint, az újvári Citrus Mátyás pedig olyan taktust vágott ki patinás gordonján, hogy a mellettünk ülő púderes menyecske talpa ugyancsak viszkethetett. Így történt, hogy ezen a zúzmarás téli estén Panek Kati és Csortán Márton őszinte és hűséges közvetítésével a magyarórdi Horváth Mihály, no meg számtalan élő és már nem élő társa a Maros és Küküllő vidékéről, kellemes élményben részesítette a közönséget itt, Bukarestben is. Méltók tehát a hálánkra elsősorban ők, a szerzők, de nem kevésbé a két előadó meg a kiváló zenészek. És illesse külön elismerés a zenekar kontrását, a bükkösi Pongori Sándort, aki az est ráadásaként olyan „pantazást” vágott le társai tüzes muzsikájára, hogy csizmája alatt szikrát vetett a Petőfi-ház márványpadlója (Barabás 1976: 1).⁵

Az 1976. március 15-én sugárzott műsornak⁶ nagy volt a sajtóvisszhangja. Zsigmond Emese „Első fecske?” címmel számolt be róla:

- 5 A műsort szerkesztő Pávai István így emlékszik vissza erre az eseményre: „Számomra azért is emlékezetes ez a bukaresti szereplés, mert ez volt az első alkalom, hogy akkor formálódó muzikológusként, népzene kutatóként a tévé nézők nyilvánossága előtt bemutathattam egy erdélyi kistáj, a Kutasföld népzenejét, a zenei felvételek bejátszása előtt. A bukaresti tévéfelvétel volt az az alkalom, ahol nagyobb nyilvánosság elé került Magyarórd, illetve a Kutasföld népzeneje, mégpedig hangszeres formában is. Sőt, a tévéfelvétel szereplői a Petőfi Házban (a bukaresti magyarok akkori művelődési házában) is felléptek” (Pávai 2015: 8).
- 6 Lásd az *Előre* országos napilapban közölt RTV műsort: „HÉTFŐ, Március 15 [...] 16. 30 Magyar nyelvű adás [...] Diákstúdió. A kolozsvár- napocai Gh. Dima Zenekonzervatórium diákjainak népdalgyűjtéséből Panek Katalin és Csortán Márton énekel.” ([Szerző és cím nélkül.] 1976: 2.

Úgy örvendtünk a frissen-merített-forrásvíz-népdalnak a tévé hétfő délutáni magyar adásában, mint annak idején Horváth István monográfiájának.⁷ Rég sürgető hiányt pótol mindkettő. Az RTV Diákstúdiója magas szinten valósította meg Bartók eszményét: „Csak tiszta forrásból!” Pávai István bevezetője több volt mint műfajról, tájegységről, előadásról szóló tájékoztató. A rovatot egy, az eredeti népzene eredeti előadásban megőrző, terjesztő program részévé tette; a nézőket pedig a népi vagy népies muzsika kritikátlan élvezőiből igényes hallgatókká komolyította. Legalább arra a tíz percre, amit Panek Kati és Csortán Márton énekelt a sülyei zenekar kíséretével. A Mezőség peremvidékéről, a Kutasföldről és Ózdról gyűjtött népdalok, az eredetit hűen visszaadó előadás, a ritkuló népzene-karok egyik legjobbika *rövid időre* helyreállította mind a befogadó városi, mind a valamikor alkotó, de ma már egyre felejtő falusi közönség kicsorbult izlését. Annyi műdal, az eredetit csak felszínesen utánzó feldolgozás és előadás után a hallgató ujjongva fedezte fel az igazi népdal értékét (Zsigmond 1976: 2).

László Ferenc muzikológusnak *A Hét* hasábjain megjelent értékelése pedig túlmutat egy tévéműsor egyszerű dicséretén:

Hogy kell énekelni a népdalt? A paraszt nem tanulja: tudja. A hangverseny-énekes tanulja, de ki a megmondhatója annak, hogy tudja-e? Mert ha úgy énekl a Székelyfonó népdalait, mint a paraszt a magáéit, az színpadszerűtlen, az nem produkció; ha úgy énekl, ahogy az énekmester állítja be neki, az népdal-idegen. Az igazság nyilván ott van, ahol az a bizonyos arany középút, de hogy az hol van, azt ki-ki másképp tudja. A népdaléneklés legelviselhetetlenebb módját a feleúton halljuk; ott, ahol a népdal már nem maga az eszményi „tiszta forrás”, de feldolgozása sem tekinthető teljes értékű alkotásnak, ahol a revü-folklór, a kommersz-folklór, a folklór-show terem. Panek Kati és Csortán Márton nem parasztok, hogy anyatejjel szívták volna azt a népdaltudást, ami megtanulhatatlan. Nem is hangversenyénekesek. Ők a kritikus feleúton jelentkeznek, a kommersz-folklór helyett akarnak valami sokkal nemesebbet csinálni. Produkciójuk optimálisan parasztközeli: dalaikat ott tanulták, a Kutasföldön, népzene-tudományos kutatómunkájuk színterén, onnan hozták a tévé-kamera elé a kísérő zenekart is. Amit énekeltek, nem feldolgozás volt, csak összeállítás, beállítás. Azt mutatták meg, meddig juthat el a népzene-tudományos érdeklődésű városi fiatal a faluközeli népdaléneklésben. És azt is, hogy az ilyen optimális hitelű népzeneénekesi produkció tetszetősségben, hatásosságban

7 Horváth 1971.

sem marad el a se ilyen, se olyan kommersz-folklór mögött. Bár népzene-kultúránk új hullámát jelezte volna ez a hétfői tévéprodukció! Bár szokás-sá válna, hogy a fiatalok a népdallal együtt annak paraszti előadásmódját is megtanulják! Bár kiszorítaná ez a fajta népdaléneklés a feleutas kommersz-folklórt! Bár a népi hangszeres művészetnek is akadnának népzene-tudományos érdeklődésű, tehetséges városi utánczói! (László 1976: 7).

Krizsán Zoltán az 1970-es évek közepén Romániában is terjedő és egyre népszerűbb folkzene meghatározását kísérli meg:

Nem tartjuk többnek kissé merev elméleti kérdésnél az autentikus népzenei ihletésű folk elválasztását mindattól, ami bizonyos külső jegyek megőrzésével, a továbbiakban belőle nálunk és világszerte kifejlődött. Éppen ezek a külsőségesnek tűnő azonosságok a lényegesek: a szöveg legalább egyenrangú a zenével, az alkotó-előadó önmagát kíséri gitáron, esetleg más, alapfokon szintén könnyen kezelhető hangszereken, és így egy jelenleg népszerűnek és közérthetőnek tűnő irodalmi-zenei nyelven saját gondolatait fejezi ki. A minőség sokkal inkább múlik e gondolatok magvasságán, mint a zene népi ihletettségének mértékén. Ám, akit sért a kevésbé népies hangvételű zene folkká minősítése, nevezze azt sanzonnak: végül is a gitárral kísért dalnak évtizedek óta világhírű képviselője a francia Georges Brassens. Folk vagy sem: a műfaj térhódítása egyelőre új erőket szabadított fel, új tehetségeket ismertetett el, ezt köszöntjük benne (Szövérdi 1976: 2).⁸

Krizsán eszmefuttatásának apropója egy, a kolozsvári Főiskolás Tavasz fesztivál keretében sorra kerülő Visszhang-gálaest volt, amelyről egy nappal korábban ő maga is tudósított.⁹ A Visszhang-fogadóestek 1975-től

8 Szövérdi Zoltán Krizsán Zoltán kolozsvári újságíró álneve volt.

9 „A Visszhang visszhanga legalább ezerfőnyi diákságot jelentett a Béke téri nagyteremben, és mindazokat, akiknek esetleg már állóhely sem jutott. Az Eufónia vonósnégyes, Selmeczy János, Tischler Ildikó, Bertók Gyula, Csortán Márton, a Zakariás testvérek, Florin Peteu, Adriana Ausch, Sepsi Dezső, Csutak Judit, Gyárfás Gabriella, Gyárfás Ágnes, Hervai Ágnes, Zsigmond Emese, valamint a még középiskolás Pallós Krisztina, Petra Mild, Bors Ágnes, Fegyveresi István és Panek Kati a főiskolás rádió magyar nyelvű műsorának, a Visszhangnak a fogadóestjein vettek részt az elmúlt évtől, és ott vagy más diákművelődési események során szereztek népszerűséget. Magyarázata kézenfekvő: amit némelyek egészen magas színvonalon – hiszen országos hírvé is akadtak a szereplők között –, némelyek még csak bontakozó tehetséggel alkotnak-előadnak, az többnyire főiskolásokat foglalkoztató gondolatokat fejez ki, főiskolásoknak kedves formában. Milyen ez a sajátos közönségigény? Mindenekelőtt meglepően komoly, ha arra gondolunk, hogy a négyórás műsorban mindössze két kifejezetten humoros pillá-

a kolozsvári Visszhang Diákrádió által a Diákházban szervezett műsoros estek voltak, amelyeken – a szerkesztők és a hallgatók találkozása mellett – elsősorban műkedvelő diákok léptek fel, különböző művészeti műfajokban. A Főiskolás Tavasz folk-vetélkedőjének első díját a Harmat folkegyüttes, vagyis a Zakariás Erzsébet – Zakariás Attila testvérpár nyerte. Velük Simó József készített egy rövid interjút:

A népzene iránti erős vonzódásuk jellemezte a Visszhang fogadóesten tartott műsorukat. Ennek kapcsán tettem fel pár kérdést a Zakariás-testvéreknek:

– *Köztudomású, hogy a folkegyüttesek között a legkitartóbb módon ti fordultok a népdal felé. Miért?*

Z. A.: Úgy érezzük, hogy a népdal a legalkalmasabb arra, hogy különféle indíttatású és műveltségű fiatalok együttlétének élményét, közös céljainak hangulati erejét kifejezze. Másrészt, a népdal feltétlenül a zenei nyelvezet felfrissülését jelenti a pop-zene, a sláger sztereotípiáival szemben.

– *Az alkotói tevékenységet nem korlátozza, hogy saját szerzemények helyett népdalokat adtok elő?*

Z. A.: Nem. Nem, mert a kiválasztott népdalokat hangszerelnünk kell, és ez is az alkotás egy módja. Ezen kívül természetesen játszunk saját szerzeményeket is, de műsorunk gerincét a népdal képezi.

– *Terveitek?*

Z. E.: Tájégségünként szeretnénk bemutatni népdalokat.

– *Van valamilyen meghatározott célotok ezzel?*

Z. A.: Talán a népdalok terjesztése olyan módon, amely a legközelebb áll hozzánk, melyen keresztül saját gondolatainkat is közölni, kifejezni tudjuk (Simó 1976: 2).

Erdélyben az 1972-ben induló magyarországi táncházmozgalom híre és hatása elsősorban az informális csatornákon terjedt, viszont a budapesti táncházzenészekről nyomtatásban is olvashatott az érdeklődő. Könczei Ádám „egy felemás népi együttesről”, az akkori csíkszeredai Hargita népi együttesről szóló kritikájában rájuk is kitér:

nat kapott helyet. De e tréfás pantomímok sikere arra is utal, hogy a komolyság mellett elfér, elfért volna több vidámság. Azután ez az elvárás nagyon igényes, és ez már nem meglepő, hiszen színházaink is az egyetemi bérleteseket tartják számon legigényesebb közönségükként: Bartók és az autentikus népdal, Szilágyi Domokos és a folk-zene, Bach és a népballada talált itt egyformán figyelmes hallgatóságra. Megkapott az egész műsor hangulata, közönségének magatartása, színpad és nézőtér kapcsolatának közvetlensége, s éppen ezért szükségtelen bárkit kiemelniük” (Krizsán 1976: 2).

a hangszeres zene kulcsszerepére gondolva, feszengnünk kell, hogy az együttesnek ilyen zenével kell beérnie. Ha végiggondoljuk, mit szorít ki, mit szorít háttérbe, mit helyettesít. Az ilyen zenélés egy lehetőségei szerint messzemenően sajátossá válható népi együttes esetében a Köble Jánosok, Szikra Istvánok, Sipos Mártonok, Rózsa Lajosok, Bogányi Andrások, illetve a Sebő Ferencek, Halmos Bélák, Koltay Gergelyek, Sipos Mihályok, Szíjjártó Csabák, Kiss Ferencek, Vas Jánosok népi muzsikája után egyszerűen képtelenség.¹⁰ Bár meg kell jegyeznünk, hogy a népzene színpadi előadását forradalmasító új hullám hitelesebb stílusát még a marosvásárhelyi népi együttes is részben (nem átugrotta, hanem) kikerülte (Könczei Ádám 1977a: 6).

1977 nyarán „a Barátság Európai Fesztiválján Sebő Ferenc és együttese képviseli a szocialista Magyarországot” – tudósít Halász Anna, aki Bogár András álneven írt cikkében nemcsak a Sebő együttest, hanem az általuk a budapesti Kassák Klubban működtetett táncház lényegét is bemutatja:

Három fiú meg egy lány, a fiúk divatos feketenadrághoz lobogó ujjú csikós inget viselnek, de nem fehér gyolcsból, hanem úgynevezett „kékfestőből”, az írott tojás technikájával készített fehérmintás, kékföldű anyagból. A hajuk hosszú, mint a XVII. századi kobzosoké, s hárman hat hangszeren dolgoznak. Azaz, dehogyan is dolgoznak: játszanak a szó nemes értelmében, élvezik, amit csinálnak, úgy verik a ritmust a fél lábukkal, mint akik sajnálják, hogy nem táncolhatnak is egyszerre. S ahogy nemcsak a hangszerük, de a tekintetük, a mosolyuk is egymásnak felelget, tréfál, évődik összhangban és ellentétben, az a látványosság: ezek a fiatalok boldogok, hogy muzsikálnak. S hogy ne feledjem, ott van köztük hangszer nélkül a lány, aki egyszeri furulyázásától eltekintve csak énekel, s még amikor hallgat is, ő a mosolyok, rikkantások, kötődések célpontja és serkentője. Nagyon rendhagyó ez a muzsikálás, hogy mindenki énekel is a hangszere mellett, s rendhagyó főként, hogy egy kamarazene-együttes – mert voltaképpen az – nem hangversenymuzsikushoz illőn, befelé fordul, szerény alázattal végzi a dolgát, hogy a hangba, hangzásba sűrűsödjék minden érzése, s azt egyébbel, arccal, testtel, mozgással ne árulja el. Nem a zenei sajátosság ragadja el elsősorban a Sebő-együttes közönségét, hanem az az áradó öröm, amivel muzsikálnak. Pedig van azon mit hallgatni s nézni „tudományos” füllel és szemmel is, amit ez a négy fiatal művel. A nátafáktól nemcsak a dallamot és a harmóniát tanulták el, hanem az előadás-

¹⁰ A felsorolás első fele erdélyi hagyományőrző muzsikuskok, második fele pedig az akkori magyarországi táncházenészek neveit tartalmazza.

módot is, azokat a meredek, nyers indulatkitörésekkel és csúszkáló, átmeneti hangokkal, amelyeket a nyugati művelt zene nem tűr meg, s aminek ők polgárjogot szereztek. A különös az, hogy nem zenei anyanyelvük az ősi népi muzsika, s nem is tanult szakmájuk, amit művelnek, csak szenvedélyük. Az együttesvezető Sebő Ferenc s a hegedűs Halmos Béla eredeti szakmáját tekintve műépítész, a jelenlegi turnén szereplő bőgős, Nagy Albert számítógépes (az ismertebbik bőgősük, Éri Péter nem jöhetett, mert éppen vizsgázik román nyelvből – a román néprajzhoz, amely választott szakja, ez döntően szükséges), Sebestyén Márta pedig még olyan fiatal, hogy csak ezután fog felvételizni a pedagógiai főiskolára. Csupa nagyvárosi fiatal, akit végeredményben a bartóki, kodályi tanítástól áthatott zenekultúra és zenei nevelés vezetett el a népzene nem a feldolgozásához, hanem eredeti, izgalmasan szép formában való közvetítéséhez, terjesztéséhez. A Tudományos Akadémia támogatásával és irányításával kezdték a munkát és dolgoznak továbbra is, gyűjtőként, előadókként, pedagógusokként – a népzene és a népi tánc szolgálatában. Szeretnék lehozni a színpadról is, közkinccsé, társas táncá tenni ismét a régi, változatos és erőteljes népi táncokat.¹¹ Munkájuknak meg is van az eredménye: a fiataloknak csak meg kellett ismerniük ezeket a kihalófélben levő, rendkívül gazdag és fordultatos táncokat, hogy megérezzék, mennyivel több önkifejezési lehetőség rejlik bennük, mint a nemzetközi divattáncokban. A Sebő-együttes, amely jelenlegi összetételében és programjával öt éve szerepel, nemcsak hangversenydobogón lép fel, hanem hetente többször „húzza talp alá”, a budapesti Kassák-klub táncházában este hattól tízig. S mindezt társadalmi munkában, mert érzik, tudják, hogy ezzel a közeg-teremtéssel, visszhang-neveléssel saját malmukra hajtják a vizet, s megéri a fáradságot, hogy a hagyományos kereteket rohamosan túlnövő modern társadalomban közügyggyé válják a népzene és a népi tánc (Bogár 1977: 4).

A Sebő együttes bukaresti vendégszerepléséről Csire József is értekezik az *Előre* országos napilapban. Miután röviden bemutatja a Sebő együttest, hosszasan (és többször ellentmondásosan) elmélkedik a beat, s ezen belül a folk-beat zenei irányzatról:

a beat-zene fogalomkörébe tartozik az eredeti népdalokat, a népdalok stílusát utánzó zenedarabokat és a népi hangszereket előnyben részesítő Folk-beat, másszóval Folk-zene, [így ezen] meghatározás szerint a magyar-

11 A magyarországi minta hatására a következő években nyomon követhetővé válik a „le a néptáncot a színpadról” attitűd erdélyi megjelenése is.

országi művész-csoport tipikus folk-beat-együttes. Egészséges élményanyagból táplálkozik, a tiszta folklórból. A naiv művészet egyszerűségével tolmácsol, fölülelemkedve a folk-zene divatos művelőin. A Sebő-együttes hamar rátalált ihletforrására, a valódi értékekre. Az eredeti parasztzene – dalok, táncok, tréfás jelenetek stb. – még virágzó rétegeit tárja fel azzal a határozott célkitűzéssel, hogy az ifjúságnak művészi értékekben gazdag, színvonalas szórakozást nyújtson (Csire 1977: 2).

A magyarországi példa termékeny talajra talált Erdélyben. A „folkzenészek” népzeneisékké való átalakulásának erdélyi folyamatára utal például Lázok János Zakariás Attilával készített interjúja:

– 1974 óta vagytok diákként Kolozsvár-Napocán. Egyre többet foglalkoztok hangszeres népi zenével. A gitárt és a dobot pedig felváltotta a hegedű, a koboz, a bőgő és a gordon. Az együttes kiegészült egy első hegedűssel, Sepsi Dezsővel. Úgy tűnik, itt az egyetemi városban nem azt folytattátok, amit Baróton elkezdtetek.

[Z. A.] Ez csak a felszínen tűnik úgy. Valójában a beat és az a változata (nem majmolása), amit mi Baróton játszottunk, igen nehéz dologra tanított meg: hogy merjünk önmagunk lenni; hogy a közönségnek mindig azt mondjuk el dalainkkal, ami a legmélyebben érint bennünket.

– Úgy érzem, itt ellentmondasz önmagadnak. Egy népdal szövege és dallama kötött, a ti feldolgozásokotok pedig rendkívül hű, nem változtat semmit rajta, csupán kétszólamúságával tér el az eredetitől. Hogyan fejezhettek ki személyes érzelmeket, gondolatokat olyan dalokkal, amelyeket mindenki ismer?

[Z. A.] Először is: nem mindenki ismeri őket. S ami ezzel szorosan összefügg: nekem személyes gondom – talán kicsit művész-hiúság is –, hogy ugyanúgy tetsszék a zenénk a falusi táncházakban, mint a városi középiskolákban. Ellentétben a beattal, a népdal, a hiteles népdalfeldolgozás nem csak a fiataloké lehet – jelentőségét, közösségteremtő erejét elsősorban ebben látom. A beat valósággal szétszórja és elválasztja egymástól a nemzedékeket, mi pedig minden nemzedék számára közös zenei értékekre próbáljuk felhívni a figyelmet, olyan értékekre, amelyek taszítás helyett inkább közelítik, összetartják az embereket.

– És a további célotok, tervetek?

[Z. A.] Végső célkitűzésünk, ami felé csak haladni lehet, elérni, ki tudja, mikor érzük el: hozzászoktatni fiatal közönségünket a népzene igazi értékeihez, elérni azt, hogy különbséget tudjunk tenni népdal és népieskedő műdalok közt. Végül: hogy a népzene legalább olyan fontos legyen számunkra, mint a beat vagy a progresszív zene (Lázok 1977: 5).

1977-ben a tradicionális hangszeres népzenei játszó zenekarok – a későbbi erdélyi tánczzenekarok közvetlen előzményei – is megjelentek az „Ifjúmunkás-matinék” színpadán. Az *Ifjúmunkás*, a Kommunista Ifjúsági Szövetség Bukarestben megjelenő magyar nyelvű országos hetilapja 1976-ban indította a romániai magyar fiatalok közművelődési és erkölcsi nevelését célzó előadásorozatot, amelyben közéleti személyiségek, tudósok és a különböző művészeti ágak hivatásos és műkedvelő előadói egyaránt felléptek. A folyamatról Tar Károly cikke tájékoztat:

Kitartott mellettünk a Harmat-együttes. Zakariás Attila két vizsgálja között vállalta a turnét, és színpadralépés előtt még öt perccel is városrendezési szakkönyvbe mélyedt. Darabjaik – a Végvári vitézek, a Csángó-szvit részletek és más népdalfeldolgozások előadásukban mindannyiszor élmenyként hatnak. Együttesük harmadik tagjával, Sepsi Dezsővel eddigi matinéinkon szoktak össze és alkotnak átütő sikerű triót. Sepsi Dezső szorgalmát és tehetségét az is mutatja, hogy ezúttal külön produkcióra is vállalkozott. Mezőségi folklór által ihletett népies jellegű dalokból összeállított műsort mutatott be, amelyet citera hangolású gitárkíséretével tett még érdekesebbé (Tar 1977a: 1–4).¹²

Tar nemcsak a Matiné főszervezője, hanem egyúttal krónikása is volt. Egy következő lapszámban már a népzenehez kapcsolódva a táncok megjelenéséről is tudósít:

Február végén a Fehér megyei Enyeden, majd a Kolozs megyei Tordán és a Várfalvához tartozó Rákoson tartottunk matiné. [...] Csörtán Márton Enyeden népdalokat énekelt, Tordán virágénekeket is, a tőle megszokott biztonsággal, árnyalt egyszerűséggel. Panek Katalin színinövendék újra a balladák előadásában jeleskedett, erőteljes előadásmódja és eredetisége ezúttal is megkapó volt. Könczei Árpád, Porzsolt Antal, Székely József és Urszuly Kálmán új színfolttal gyarapította műsorunkat: széki táncrendet mutattak be. A meghívott széki fiatalok távollétében Könczei Árpád és

12 Ennek a beszámolóknak az egyik érdekessége, hogy teljesen más zenei műfajban említ későbbi tánczzenészeket: „S mert a zenéből sohasem elég, megkértünk három zene-líceumos fiút, tartsanak velünk. Dzsessz-együttesüknek még nincs neve, de ez nem akadályozta őket abban, hogy időnként önfeledten zenéljenek. Könczei Árpád Szilágy-somlyón fél órát játszott egyhuzamban elektromos orgonán, hogy a közönségszervezésben beállott félreértés miatt ne a viszonylag pontosan megjelenők szenvedjenek. Persze fellépésük – és ez általában elmondható Szilágy megyei előadásainkról – nem volt hibátlan. Porzsolt Antal a frissen kölcsönzött nagybőgőre, Savu Nicolae a megviselt dobokra hivatkozhatna.”

Zakariás Erzsébet – széki ruhába öltözve – vállalták a táncok bemutatását. Rákosi előadásunk után bál következett, talán sikerült az ottani fiataloknak ellesniük a széki táncok néhány szép, hagyományos elemét (Tar 1977b: 6).

Később a Bodzafa együttes bekapcsolódásáról szerzünk tudomást:

Volt, kit bemutatnunk, például a turnénkon alakult és nevet kapott, eredeti népzenei szívvel-lélekkel, nagy műgonddal játszó és éneklő *Bodzafa HM-együttes*. Tagjai: Panek Kati, Sepsi Dezső, Székely József és Pávai István. [...] Az eddig minden Matinékon szereplő Harmat-együttes ősbemutatót tartott. Új művük, a *Csángó lakodalmas* sodró erejű, gyöngy-tisztaságú alkotás (Tar 1977c: 2).

Következő cikkében részletesebben is bemutatja a Bodzafát, a táncházra pedig már létező közművelődési formaként hivatkozik:

A *Bodzafa, hm...* együttest mindenekelőtt megérteni kell. Bemutatásuk is ezzel nyer értelmet. Különben az együttes névadó ünnepére az Ifjúnunkás-matiné csíkszentmártoni előadásán került sor. Az azóta elhangzott taposokat is a megértésből fakadó elismerés számlájára kell írunk. Megérteni a népzenei, a népdalt? Az együttes célkitűzése ehhez hasonlóan magától értetődő: megértetni, hogy az ősi, az eredeti népzenei és népdalnak mindenféle kvalitásainál fogva joga van a fórumhoz. A Bodzafa-együttes tagjai zenei műveltségükkel kívánnak a népzene valós rangjához és elismertetéséhez a fiatalok körében hozzájárulni. Kezdődött ez azzal, hogy Könczei Árpád és társai otthonról és az iskolából egész életre szóló népdaltisztelettel indultak maguk is gyűjtésre, Kolozs megye falvaiba. Kezdődött azzal, hogy a Harmat-együttes azért megszületett ki Sepsi Dezsővel, hogy az ugyancsak alapos gyűjtőmunkából táplálkozó Csángó-szvit (később: a Csángó lakodalmas), öthúrú csángóhegedűjének hangjával autentikusabb legyen. Kezdődött még azzal is, hogy Sepsi Dezső többnyire maga gyűjtötte mezősi dalokból ügyesen kikerekített műsort mutatott be néhány matinékon. A zenelíceumos Könczei Árpád, Székely József és a többiek, a zenekonzervatóriumi Sepsi Dezső és mások nem elégedtek meg ennyivel. Széken, ahol a népi hagyományok tisztelete ugyancsak él, a táncházakat járták, ismerkedtek a népi tánczenével, táncal. Innen műsorukon a széki táncrend. Innen az ötlet a „táncház” alakítására, ami tulajdonképpen tánc-kör vagy népi tánctanfolyam, s a mai városi igényekhez mérten is úgy tűnik, érdeklődésre érdemes közművelődési forma. A kezdeményezésnek helyet a monostori kultúrotthon adott, még abban a kezdetleges formájában, amelyet az Ifjúnunkás-matinékra való felké-

szülés igénye teremtett. Az autentikus népdal kezdettől fogva matinénk műsorán szerepel, Panek Kati az ózdi toronyaljából különös tehetséggel előbb nyers szépségű balladákat hozott nézőink elé, most a Bodzafa, hm alapító tagjaként és énekeseként arra enged következtetni, hogy ez az együttes az eredetiség, az ősiség tiszteletében népzeneink sokféleségéről sem feledkezik meg, s a népi művészet ezerféle szépsége felé nyitja és nyitattja matinénk korszerűen tágas ablakait. S hogy ezt milyen játékosan fiatalosan teszi... Hm... Szóval, erre utal az együttes neve, a bodzafából ugyanis játékszert készíthetünk, a hümmögést pedig ne tessék komolyan venni (Tar 1977d: 5).

Az erdélyi városi táncházakat már a megjelenésük pillanatában több fórum is a „sajátjának” tekintette; próbálták, mint új jelenséget, összemenni más, formálisan bejáratott és a hivatalos szervek által elismert ifjúsági „alkotó csoportokkal”. Erről tanúskodik tömérdek írás, amelyek az Ifjómunkás-matinékról, a Visszhang-fogadóestekről, később a tévés Kalákákról tudósítanak – utóbbi a magyar adás honismereti és népművészeti, ismeretterjesztő és vetélkedő jellegű műsora volt, amely 1977–1980 között kilenc adást ért meg. Ebben a kontextusban értelmezhető Tar Károly fenti szövege, amely „mellékesen” jelzi az erdélyi, pontosabban kolozsvári táncház (avagy „tánc-kör vagy népi táncfolyam”) létrejöttét is, mint olyan kezdeményezést, amit „az Ifjómunkás-matinékre való felkészülés igénye teremtett”, eltekintve az alakuló táncházak eredendően civil és demokratikus jellegétől. Hiszen azokról a baráti, sőt akár osztály- és évfolyamtársi kapcsolatokról és viszonyokról, amelyek döntően meghatározták a hagyományos népi kultúra táncos és zenei világának felfedezését, megismerését és későbbi művelését, a korabeli sajtó nem számolt (és – ismerően a hivatalos úzust – nem is számolhatott) be.

*

Könczei Ádám 1977 őszén a *Művelődés*ben publikálta az első erdélyi táncház elindulásáról szóló, immár sokat idézett, összegző írását:

Ahhoz képest, milyen közel vagyunk a legelőbb néphagyományokhoz, a táncházak mozgalma viszonylag későn indult meg. Igaz, a hír közben gyorsan a szárnyára kapta, annyira – úgy látszik – mégsem, hogy *A Hét* – máskülönben oly fontos – kerekasztal-megbeszélésén („A népi tánc – közügy”. 1977. szeptember 9.) legalább megemlítdjék.¹³ Holott már nem-

13 A hivatkozott írás: Tófalvi 1977: 2–4.

csak pusztá elképzelés, óhaj s újra és újra sürgetett, ám megoldatlanul maradt feladat, hanem valóság. S már nemcsak Kolozsvárt. Szeptember-től Csíkszeredában is működik (egyelőre – Bokor Imre primás, Pávai István kontrás és Simó József bőgős révén – szintén széki zenével), és állítólag alakulóban van Marosvásárhelyt is. Szólnunk kell hát róla, róluk (Könczei Ádám 1977b: 16–17).

Könczei kifogásolja, hogy a kerekasztalon részt vevő koreográfusok, szakirányítók, táncoktatók és zeneszerzők úgy értekeztek a néptáncról, a hagyományörzés formáiról, hogy közben egy szót sem szóltak – legalábbis a beszélgetés publikált változatában – az Erdélyben is megjelenő városi táncházakról. A folytatásban felvázolja a kontextust:

Nincs szándékomban áttekinteni, még csak a legvázlatosabban sem, hogy mi is történt az elmúlt évtizedekben itt nálunk is a néptánc és a néptánc körül. Nyersmérlegként viszont mint közismert tényt állapíthatjuk, hogy néptáncaink – minden állami, művelődéspolitikai támogatás ellenére – sem váltak még közkedvelt társasági táncokká, még a legszebbek vagy a legkönnyebbek sem. Hazánkban a színpadon is méltó helyet biztosítottak a nép művészetének, s néptáncaink meg is hódították színpadjainkat, de sajnálatos módon ott is rekedtek: színpadi látványnak maradtak, s nem váltak az ifjúság belülről átélte, önkifejező művészetévé. Az okokat nem részletezem. A színpadot és a nézőközönséget az üres előtér visszaverődő fénysávja mereven elválasztotta. Az eredeti néptánc – az élő hagyomány különböző fokán – megmaradt falvainkon, néhol még ott is háttérbe szorulva vagy szorítva. Városainkon jobbra meg a két szélsőség alakult ki: egyrészt a *csak modern társastáncokat* ismerő táncösszejövetelek minden divatjellegükkel és elszürkülésükkel vagy ellaposodásukkal, másrészt a *csak színpadi szereplésre* (műsorra vagy versenyre) készülő szakszervezeti, közép- vagy főiskolai néptáncsoportok minden merevségükkel és színvonalbeli egyenetlenségeikkel, különösen a népi hangszeres zenét illetően (Könczei Ádám 1977b: 16).

Ugyanakkor Könczei a kolozsvári táncház közvetlen előzményeit is a színpadhoz, mégpedig iskolai színpadokhoz köti, ahol az akkor még zeneiskolás, leendő táncházzenészekben (Havaletz Pál, Kostyák Botond, Könczei Árpád, Urszuly Kálmán) „fokozatosan erősödött a vonzalom és érlelődött az igény az *eredeti népi hangszeres zene* iránt” (kiemelés az eredetiben). A cikk megidézi az első erdélyi táncház indulásának pillanatát is:

A táncház 1977 februárjának egyik csütörtökjén nyílt meg (a pontos időpontot, a „történelmi pillanatot” elfelejtették rögzíteni), ideiglenesen a Bábszínház klubtermében, Kovács Ildikó rendező jóvoltából, aki a későbbiek folyamán is, Szabó Lászlóval, a megyei művelődési bizottság irányítójával többször átszorgította a táncházat nehézségein. Székely József prímás, Könczei Árpád furulyás („dal- és táncmester”), Urszuly Kálmán kontrás és Porzsolt Antal bőgős muzsikált. S azóta – két-három kényszerű esettől s az augusztusi nyári szünettől eltekintve – megszakítás nélkül minden csütörtök este volt táncház; rövid ideig a Vasas Otthonban, majd a Monostori Művelődési Házban. Már bemutatkozásukkor nagy feltűnést keltettek, hiszen nyomban kiderült, hogy hangszeres zenéjük más minőségű, mint amilyent általában városon lehetett hallani, olyasvalami, mint amit Sebőék és társaik húznak. A táncházban utóbb életeres „sejtosztódás” következett be: a zenekar kettővé bővült. Az egyik összetétele: Sepsi Dezső prímás (III. éves főiskolás), Sinkó András kontrás (II. éves) és Könczei Árpád bőgős (XII. osztályos), a másiké meg: Székely József és Papp István prímások (XII. osztályosok), Kostyák Alpár kontrás (I. éves) és Porzsolt Antal bőgős (I. éves). Mivel ezáltal hétről hétre felváltva muzsikálhatnak, jelentősen tehermentesítik egymást, s egyúttal nemes és serkentő versengés is kialakulhat közöttük, s nem utolsósorban megteremtve az egyik előfeltételét további, esetleg más tájjellegű táncház létrejöttének (Könczei Ádám 1977b: 16).

Az első erdélyi táncházat tehát 1977 februárjának egyik csütörtökén rendezték a Kolozsvári Bábszínház klubtermében. Hogy a dátum pontos feljegyzése elmaradt, több tényező együttes hatása okozhatta. Egyrészt az alulról szerveződő, mai szóhasználatlaltal „civil” kezdeményezés azokban az időkben ritka volt, ezért valószínűsíthető a csendben, „fű alatt” zajló szervezés. Másrészt 1977 nagyon eseménydús év volt: januárban országos népszámlálás zajlott, március 4-én hatalmas földrengés rázta meg Bukarestet, júniusban felláztak a Zsil-völgyi bányászok, hogy csak néhány fontosabb eseményt említsünk, így érthető, hogy a román államapparátus és vele együtt a sajtó figyelmét is elkerülte a februárban induló kolozsvári táncház. A csütörtöki nap viszont azért biztos, mert a Kolozsváron dolgozó, szolgáló széki fiatalok számára ez volt a bejáratott hétközi kimenőnap, s az első kolozsvári táncházak „széki táncházak” voltak. Mindenestre érdekes táncház- és sajtótörténeti tény, hogy a kolozsvári táncházról szóló első publikáció csak 1977 nyarán jelent meg [(réti) 1977: 2].

A kezdeményezés nyomán rövidesen sorra nyíltak a táncházak Csík-szeredában, Székelyudvarhelyen, Marosvásárhelyen és más erdélyi váro-

sokban. Táncházenekarok alakultak, Kolozsváron a Bodzafa és az Ördögszekér (így Kolozsváron egy időszakban párhuzamosan két táncház is működött), Csíkszeredában a Barozda, Székelyudvarhelyen a Venyige, Marosvásárhelyen a Regösök, hogy csak a legismertebbeket említsük. E táncházak és táncházenekarok tevékenységéről igen gazdag korabeli sajtóanyag tanúskodik, de ez már egy másik sajtótörténeti elemzés anyagául kínálkozik.

Irodalom

- Barabás István. 1976. „Ózdi nóták Bukarestben”. *Előre* 30 (8791): 1.
- Bogár András. 1977. „Zene? Látványosság?”. *A Hét* 8 (24): 4.
- Bödör András. 1977. „Büszke vagyok szülőfalumra”. *Új Élet* 20/11: 21.
- Csire József. 1977. „Népeket átfogó muzsika-hídverők”. *Előre* 31 (9200): 2.
- Csортán Márton. 1976. „Kaláka – jobbágytelki módra”. *Igazság* 37/3: 2.
- Domokos Pál Péter. 1958. „A moreszka Európában és a magyar nép hagyományaiiban [1]”. *Filológiai Közöny* 4/2: 27–45.
- . 1959. „A moreszka Európában és a magyar nép hagyományaiiban [2]”. *Filológiai Közöny* 5/1: 194–223.
- Horváth István. 1971. *Magyarózdai toronyaljja*. Kolozsvár: Dacia.
- Jagamas János. 1971. „Zenetudós a kórustalálkozóóról”. *A Hét* 2 (48): 8.
- Könczei Ádám. 1973. „A mi táncházunk”. *Korunk* 32/7: 999–1002.
- . 1975. „Hitelesebbet hitelesebben!” *Művelődés* 28/3: 13–14.
- . 1977a. „Egy felemás népi együttes”. *A Hét* 8/4: 6.
- . 1977b. „Tárt kapujú táncházakért”. *Művelődés* 30/11: 16–17.
- Könczei Csongor. 2017. *A 40 éves kolozsvári táncház sajtókronológiája I. (1977–1990)*. Kolozsvár: Hagyományok Háza, Kriza János Néprajzi Társaság.
- . 2018. *A 40 éves kolozsvári táncház sajtókronológiája II. (1990–2017)*. Kolozsvár: Hagyományok Háza, Kriza János Néprajzi Társaság.
- Martin György. 1969. „Egy erdélyi férfitánc szerkezeti sajátosságai. Kalotaszegi legényes”. *Művelődés* 22/5: 43–49.
- Krizsán Zoltán. 1976. „A Visszhang visszhangja”. *Igazság* 37/57: 2.
- László Ferenc. 1976. „Mást: nemesebbet!” *A Hét* 7/12: 7.
- Lázok János. 1977. „Hogyan tovább Zakariás Attila? Harmatos interjú”. *Falvak Dolgozó Népe* 32 (1574): 5.
- Pávai István. 1977. „Giccs helyett!” *A Hét* 8/20: 4.
- . 2015. *Magyarózd népzeneje Horváth István gyűjtései tükrében*. Budapest: ZTI, Hagyományok Háza.
- (réti). 1977. „Táncház a Monostoron”. *Igazság* 38/161: 2.

- Simó József. 1976. „Négy kérdés a Zakariás-testvérekhez”. *Igazság* 37/63: 2.
- Szenik Ilona. 1971. „Népdallemezek?” *A Hét* 2/43: 8.
- [Szerző és cím nélkül]. 1976. *Előre* 30 (8809): 2.
- Szövérdi Zoltán. 1976. „A közvetlenség diadala”. *Igazság* 37/58: 2.
- Tar Károly. 1977a. „Matiné a szülőföldről Szilágyságban”. *Iffjúmunkás* 21/6: 1–4.
- . 1977b. „Kimondani a szót – szülőföld”. *Iffjúmunkás* 21/11: 6.
- . 1977c. „Volt kit bemutatnunk”. *Iffjúmunkás* 21/18: 2.
- . 1977d. „A Bodzafa, hm...”. *Iffjúmunkás* 21/22: 5.
- Tófalvi Zoltán. 1977. „A népi tánc – közügy!” *A Hét* 8/36: 2–4.
- Zoltán Aladár. 1973. „Autentikus talpalávaló”. *Korunk* 32/7: 1023.
- Zsigmond Emese. 1976. „Első fecske?” *Igazság* 37/65: 2.

MOLDVAI TÁNC HÁZAK AZ ADAPTÁCIÓS VITÁK ERŐTERÉBEN

1988. november 4-én Budapesten új tánc ház nyitotta meg kapuit a Marczibányi Téri Művelődési Házban, Guzsalyas néven. A házigazda Tatros zenekar – melynek magam is alapító tagja voltam – arra kötelezte el magát, hogy az általános tánc házask gyakorlattól eltérően kizárólag gyimesi és moldvai csángó népzeneére és néptáncra építse programját. A Guzsalyas hamarosan nagy népszerűsége tett szert, hatására a moldvai tánc hagyomány ismertté és divatossá vált. Az alapító Tatros nyomán moldvai tánc házak sokasága jött létre, melyek egyszerre váltak közkedvelté és megosztóvá szakmai körökben és a tánc házak látogatói között. Hangsúlyozandó, hogy a moldvai táncok jellemzően nem a tánc házak megszokott, tájegységeket váltogató rendjébe illeszkedtek új elemként (mint pl. egy későbbi divathullámnál a gömöri anyag), hanem önálló, külön tánc házak lettek, mint a görög, délszláv-balkáni vagy épp a ritkaságszámba menő cigány tánc házak.

Dolgozatom a folklorizmus adaptációs és újító törekvéseit s ezek recepcióját vizsgálja a moldvai tánc házak példáján. Olyan esettanulmányról van szó, amely a moldvai anyag egymástól eltérő fogadtatásainak mélyebb okait kívánja feltárni, de nem célom, hogy a vitás kérdésekről állást foglaljak. Arra kívánok rámutatni, hogy a folklorizmus jelenségeinek megítélése, értékelése nem választható el az adott társadalom, kulturális közösség, illetve a kutatók, gyakorlati szakemberek és a tánc házba járók eszmetörténeti, ideológiai beágyazottságától, a hagyomány (néphagyomány) fogalmának eltérő értelmezéseitől, valamint a „rejtett etnicitás”¹

1 Hofer Tamás Michael Fischert idézi: „Az etnicitás a személyiség (self) egy olyan része, ami gyakran magának az egyénnek a számára is rejtély, olyasmi, ami egyáltalán nincs

(Hofer 2009: 133–144) jelenségétől. Vizsgálódásaim elméleti alapját, terminológiai-fogalmi hátterét a folklorizmusról, vagyis az „új környezetben” megjelenő néphagyományról 1987-ben kiadott tanulmánykötet adja (Bíró-Gagyai-Péntek 1987). A kötet írásai a „folklór ma tapasztalható jelenbe épülését tömegkultúraként” értelmezik (Bíró 1987: 84). Ebből következően a folklorizmus jelenségeit – köztük a táncházat is – a kulturális fogyasztási javak rendszerében helyezik el (Pop 1987: 22), amelyben az alkotók (pl. táncmuzsikusok, táncoktatók) elképzelései, a vevők (a táncház közönsége) elvárásai és a revival táncház² által betöltött funkció egyaránt befolyásolják, hogy a felhasznált folklórelemek hogyan élnek tovább.

PROBLÉMAFÖLVETÉS, ELMÉLETI-FOGALMI KERETEK

Az 1972-ben Budapesten megszületett táncház a kortárs városi környezetbe – a közművelődés keretei közé – illesztette az eredetileg lokális, az agrárnépességhez kötődő tánc- és zenei hagyományt, s vele együtt a táncház funkcióját. Így egy olyan közönség számára kínál szórakozási, ismerkedési, kikapcsolódási és önkifejezési lehetőséget a néptánc és a népzene eszköztárával, amely az észrevétlen belenevelődés helyett a tudatos tanulás, szándékos választás révén kapcsolódik hozzá. A táncház-módszer sikerét és elismertségét igazolja, hogy 2011-ben bekerült az UNESCO által a szellemi kulturális örökség megőrzésének jó gyakorlatairól összeállított nemzetközi jegyzékbe. A revival táncház a *folklorizmus* körébe tartozik, eredeti („népi”) társadalmi-kulturális kontextusából kikerülve szükségszerűen átalakult (Bíró 1987: 31–32).

A táncházmozgalomnak meghatározó szerepe van egy széles körben elfogadott hazai *interpretációs kánon* kialakításában (pontosabban egy korábbi kánon megváltoztatásában), amely normává emelte a forrásanyag

az irányítása alatt” (2009). Tanulmányában a továbbiakban rámutat, hogy ez a rejtett etnicitás a kutatókra is érvényes, hiszen témaválasztásukat, megközelítésmódjukat, fogalmi kereteiket meghatározza saját kultúrájukba, társadalmukba való észrevétlen beágyazottságuk.

- 2 A *revival* kifejezést a Magyar Néprajzi Lexikon szócikkében meghatározott és Sebő Ferenc által a városi táncházakra alkalmazott értelemben használom: „valamely már funkcióját veszített vagy csak emlékeknek számító kulturális jelenség (survival) újjáéledése, újbóli funkcionálása. A revivalra akkor kerül sor, ha a szóban forgó jelenség kialakulási körülményeihez hasonló olyan állapot jön létre, amely a kifejezésre alkalmas, egyszer már megtalált és ismert formát új élettel tölti meg és ezzel újból érvényessé teszi” (Bodrogi 1981).

(archív hangzó- és filmfölvételek) stílushű tolmácsolását a jelen és a közelmúlt művészi gyakorlatában, a táncházakon túl a színpadi néptáncban, vagy épp a népzene koncertszerű előadásában is.³ Amíg a táncmuzikusi zenészek és táncoktatók az archív forrásanyag lehető legpontosabb követésére törekszenek (ezt jelöli a népzene, néptáncos szakmai közegben ilyen értelemben használt „autentikus” kifejezés), addig a táncház mindennapos közművelődési funkciója szempontjából ez az elvárás tarthatatlannak bizonyult. A közösségi szórakozás résztvevői kor, nem, állapot szempontjából nem igazodnak a falusi táncalkalmak egykori normarendszeréhez. Ugyanide tartozik az öltözet kérdése is: a népviselet a táncházakban sosem volt elvárás, nem is vált általánosan elterjedtté. A táncházak időbeli rendjére vonatkozóan a Guzsalyas szervezői között hosszas viták voltak arról, vajon nagybőjtben, adventben tartsunk-e szünetet a falusi katolikus hagyomány szerint. Ezt végül elvetettük, mert a közművelődés logikáját, időrendjét, rendszerességét kellett követnünk, részben a konkurenciához is igazodva. A táncházak normáit, szokásrendjét a szervezők-közreműködők, a résztvevő közönség és a tágabb környezet formálta: a művelődési ház intézményi logikája, magasabb szinten a kétmillió nagyváros kulturális működése. A táncmuzikusi folklorizmus tehát egyszerre jeleníti meg *rekonstrukciós, adaptációs és konstrukciós törekvéseket*.

Bíró Zoltán és Gagyai József tanulmánya a táncházat *rendhagyó* folklorizmus-jelenségként írja le, amelyben a spontán, alulról szerveződő alapindítás és az intézményesülés elkerülhetetlen folyamata sajátosan ötvöződik (Bíró–Gagyai 1987: 176). Mint az alábbi példák is igazolják, a táncház felemás és különutas: egyszerre kíván alternatív kultúrát létrehozni és az intézményes keretek közé betagozódni.

MOLDVAI FOLKLÓR-REVIVAL A VITÁK KERESZTTÜZÉBEN

„Moldváról bizony mindig kevesebbet tudtunk, mint szerettünk volna, s a rendelkezésre álló szűkös információ sajátos folklorizmozgalmat hozott létre, amelyben forrás és feldolgozás viszonya áttételesebb, kevésbé transzparens, mint más vidékek zenéje esetében” – ad pontos látóképet Lipták Dániel a Guzsalyas harmincéves évfordulóján megjelent írásában (Lipták 2018: 43). A Tatros együttes – megalakulása és a táncház elindí-

3 A kánon meghatározó dokumentumának tekintem a Hagyományok Háza kiadványát a népi előadóművészeti alkotások (népzene, néptánc, népmese) zsűrizési, minősítési szempontrendszeréről. Ebben a folklorisztikai hitelesség, a stílusismeret valamennyi művészeti területen kiemelt szerepet kap (Székely szerk. 2019).

tása idején (1988) – elsősorban a Baranyába és Tolnába (Szárász, Mekényes, Egyházaskozár) áttelepült moldvaiak között készült néprajzi gyűjtésekre támaszkodhatott. Az igen csekély számú hangzó és filmfelvételhez körülményesen lehetett hozzáférni (az online adatbázisoknak akkoriban még híre-hamva sem volt). Ráadásul a források némafilmek és ezektől különálló hangfelvételek voltak, és összeillesztésük körül számtalan nehézség adódott. Mindezek következtében a repertoár csak apránként, lépésről lépésre bővült az első egy-két évadban. Az 1989-es év vége a Ceaușescu-rezsim bukásával fordulatot hozott: 1990-től szabadon utazhattunk az addig elérhetetlen Moldvába, és azonnal éltünk is a lehetőséggel. Ezzel egyidejűleg a moldvaiak számára is átjárhatóvá vált a határ. Vendégszerepléseiket a budapesti táncházakban, a jászberényi nyári táborban (később az ahhoz kapcsolódó Csángó Fesztiválon), valamint a Zenetudományi Intézetben megrendezett táncgyűjtéseket hangosfilmek rögzítették.⁴ Ez komoly lendületet adott az anyag bővítéséhez, formálta tudásunkat, szemléletmódunkat. A Guzsalyasban a dallam- és táncrepertoár igazodott a korábban említett interpretációs kánonhoz. Ugyanez a kritérium a táncház-módszer UNESCO-fölterjesztésében így jelenik meg: „a táncház módszer alapja a zenék és táncok archív anyagokon nyugvó pontos elsajátítása és tolmácsolása” (Csonka-Takács–Havay 2011: 20). Ezzel párhuzamosan azonban adaptációs és újító törekvések is megjelentek.

A népzenei folklorizmussal foglalkozók szakmai közösségében heves vita alakult ki a forrásanyagból ismert hagyománytól való eltérések egy részénél, más esetekben viszont a változtatás semmilyen reakciót nem idézett elő. Lipták Dániel már említett írása sorra veszi, milyen kérdések, tartalmak mentén formálódott a dichotómia. Érdekes ezek közül kiemelni a moldvai táncok megítélését (helyét a látens táncházas hierarchiában), a zenei és táncanyag etnikus kötődését, valamint a zenekar összetételét (Lipták 2018). A lelkes és kritikus felhangok kísérte megosztottság a szélesebb közönségben és a szűkebb szakmai közegben (elsősorban táncmuzikánsok, táncoktatók, népzene kutatók) egyaránt megjelent. A vita különösen kiélesedett 2006-ban, amikor is a *Folkmagazin* hasábjain replikáztak az érintettek (Bolya–Fábri–Róka 2006; Agócs 2006). A 25. Táncműhelyi szombati napján (2006. április 1-én) *Moldvai hagyományok kutató és táncmuzikálás szemmel* címen kerekasztal-beszélgetést folytattak, melynek felkért hozzászólói Agócs Gergely, Bolya Mátyás, Domokos Mária, Németh István és Pávai István voltak.

4 A ZTI Néptánc Tudástárában (http://db.zti.hu/neptanc_tudastar/) elérhető Ft_1396 jelzetű felvétel 1991. 03. 19-én készült, klézsei, somoskai és külsőrekecsini táncosokkal. Egy másik felvétel (Ft_1405) a jászberényi Csángó Fesztiválon készült, a táncosok Lujzikalagorból, Pusztinából, Klézséről és Diószénből érkeztek.

Az egyszerű és könnyen elsajátítható motívumkincs, a körtáncok dominanciája sokak számára inspirálónak bizonyult; belőlük verbuválódott a moldvai táncházak rajongói tábora. A Kárpát-medence más dialektusterületeinek táncaiban jártas közönség egy része azonban távolságtartóan, olykor lenézően viszonyult az új jelenséghez. Véleményem szerint nagyjából emiatt alakult ki az a gyakorlat, hogy az erre alkalmas helyszíneken azonos időben, de térben megosztva, párhuzamosan lehetett a moldvait és a „klasszikus” táncházak anyagát táncolni (Almássy tér, Fonó, Gödör stb.). A bő tizenöt évvel az első táncházak megalakulása után színre lépő moldvai táncfolklorizmus inkább párhuzamosan fut a klasszikus táncházakkal, mintsem integrálódna azokhoz. E különállást a kései megjelenés minden bizonnyal befolyásolta, de nem volt annak perdöntő oka. A tánc- és zenei anyag megítélése, értékelése befolyásolta leginkább a moldvai táncház „társutassá” válásának folyamatát.

A moldvai táncházakról alkotott vélemények formálódásában a tánczene megítélése is szerepet játszott: a közismert, más vidékekre jellemző vonószekerei felálláshoz és dallamokhoz viszonyítva a moldvai táncdallamok szokatlanak, egzotikusnak tűntek. Még jóval a moldvai revival táncházak születése előtt meggyökeresedett az az álláspont, hogy a moldvai magyarok énekelt népzeneje magyar, hangszeres tánczenéjük viszont román átvétel; ennek egyik első dokumentuma Veress Sándor 1930-ban írt gyűjtőnaplója: „Úgy látom, itt a nálunk ismert parasztmuzsikások nincsenek. A tánchoz román cigányok húzzák, csak román nótát tudva” (Veress 1989: 313). Később „csángó táncokról” szóló lexikoncikkében írja Martin György: „Táncaik és hangszeres zenéjük a moldvai románság erős hatása alá került” (Martin 1977: 454). A Kárpát-medencei zenei és tánc-hagyománytól karakteresen különböző moldvai táncfolklor etnikus besorolása a közönséget és a szakmai közeget egyaránt érintette. Kritikus (megkockáztatom, pejoratív) felhanggal „romános jellegű” címkét kapott a moldvai magyar hagyományok ide vonatkozó része, kimondva-kimondatlanul az „értéktelenebb” minősítés szándékával.

Ez az etnicista (vélt vagy valós etnikus specifikumokból kiinduló) megközelítés összefügg azzal a feltételezéssel, amely az interetnikus kapcsolatokat kizárólag az átadás-átvétel folyamataiban látja, és nem számol a moldvai magyar és más etnikumok kultúrájának közös, a Kárpát-medence fejlődésétől eltérő formálódásával. Ez az egyoldalú felfogás véleményem szerint a bevezetésben említett „rejtett etnicitás” megnyilvánulásának tekinthető. A tudományos objektivitás szempontjából elfogadható, árnyalt megközelítéssel ritkán találkozunk; közéjük tartoznak Pávai István munkái is (1993, 2005, 2012). A moldvai magyarok zenéjét az identitás tükrében vizsgáló tanulmánykötetében rávilágít a kérdés

összetettségre. A moldvai tánczenét hármassal kötődésű jelenségként írja le (Kárpát-medencei, balkáni, közép-európai). A kérdést bonyolítja, hogy – megállapítása szerint – a magyar román elnevezésű táncait a környező románság nem ismeri, ugyanakkor a románnak tartott táncdallamokhoz tartozhat magyar táncszókészlet, és néhányuk még magyar nyelven énekelt változata is adathozható (2005: 178). Meglátása szerint a moldvai magyarság népzenejének „kétarcúsága” abban áll, hogy a régi-es elemek hangsúlyos jelenléte mellett az asszimilált idegen hatások arányában is „túlszárnyalja a négy másik magyar dialektusterületet” (2005: 180).

A Tatros együttesben és utódzenekaraiban (Somos, Szigony), valamint a példa nyomán létrejött, moldvai zenét játszó revival zenekarokban helyet kapott a furulya, a koboz, a hegedű, a dob.⁵ A Tatrostól valószínűleg függetlenül, de azonos időben a Táltos együttes is hasonló zenekari felállással – furulya, koboz, dob – játszott moldvai népzenei (Kozák 2008: 36). A zenekari összetétel tudatos döntés (konstrukció) eredménye volt a revival moldvai tánczajok esetében, melyet egyaránt befolyásolt a tagok előképzettsége (ki milyen hangszereken játszott), a rendelkezésre álló archív felvételek (furulyán, hegedűn, kobozon előadott tánczene) és a szórakozás-szórakoztatás funkciójából fakadó törekvések, elvárások.

A bírálatok elsősorban a koboz játékmódját, a dob használatának kérdését, valamint a furulya–koboz–hegedű hármassal érintették (Agócs, 2006). Emlékezetem szerint a dob kérdése gyakrabban és hevesebb érzelmi töltettel került elő a személyes beszélgetések során, mint a zenekari felállásé, bár ebben a formában az sem volt jellemző a moldvai hagyományban (Pávai 2012: 141, 227–229). A szakmai közeg a kevés és töredékes néprajzi adat⁶ rekonstrukcióját kérte számon. A *Folkmagazin* hasábjain folyó vitát egy 2005. november 25-én, a Budapesti Művelődési Központban rendezett, *Zeneiskolák a népzene tükrében* című program keretében elhangzott kobzos–énekes produkció váltotta ki. A népzenei tanuló növendék Gyöngyös György lujzikalagori muzsikusi játéka alapján táncdallamot és éneket mutatott be. Az énekelt dallamhoz hangszeres archív felvétel hiányában felkészítő tanárával Gyöngyös fordulatait, játékmódját rekonstruálva állítottak össze kobozkíséretet. Az elhangzott értékelés ennek hitelességét kifogásolta. Hasonló vitára később a *Fölszállott*

5 A Tatros első önálló publikált hangfelvételén már ezek a hangszerek szólnak meg (Tatros együttes 1991).

6 Kallós Zoltán 1965-ös lujzikalagori, Gyöngyös György kobzossal készült felvételei (ZTI_Mg1673A_00-07_10-12, ZTI_Mg1673B_54-34_1-04-10, ZTI_Mg3128A_00-04_09-50, ZTI_Mg3128B_00-04_09-32) és Domokos Pál Péter egyházaskozári gyűjtései voltak a legkorábban hozzáférhetőek másolt kazettákon.

a páva televíziós vetélkedőben is sor került a szólisztikus, dallamot játszó kobozijátékkal kapcsolatban (2017. november 3-án Agócs Gergely bírálata Csenki Zalán versenyzőről). A népzeneész szakemberek körében zajló vitával szemben a táncházas közönség recepciója a jelen tánczenei ízléséhez, elvárásaihoz, a mulatsági funkcióhoz jól illeszkedő hangzást, zenei élményt részesítette előnyben. Ennek magyarázatát adja Bíró Zoltán tanulmánya, amikor megállapítja: a folklorizmus esetében kétféle igény érvényesül. A „lent” (spontán, közösségi) és a „fönt” (adminisztratív, intézményes) elvárásai, melyek részben eltérnek, részben megegyeznek (Bíró 1987: 46).

A Guzsalyas bő harmincéves története során a szervezők kezdeményezéseinek és a közönség igényeinek hatására a folklorizmus adaptációs „kényszere” olykor spontán, máskor tudatos transzformációkat hozott létre. A zenei és a táncanyag mélyebb megismerése, a hétről hétre rendszeresen megtartott fellépések nyomán változott, fejlődött a zenekar. A rendelkezésre álló források bővülésével a táncházban megjelentek egy-egy táncfajta falvanként különböző motivikájú altípusai. A *serény magyaros* vagy a *drumul dracului* klézsei és külsőrekecsini helyi variánsa bekerült a táncházi gyakorlatba. Ennek nyomán a résztvevők szembesültek két folklorisztikai alapfogalom, a típus és variáns mibenlétével, ezek (egykori) lokális kötődésével. A táncházak bennfentesei az adott dallam felhangzásakor gyorsan megállapodtak, melyik változatot fogják táncolni (pl. klézsei vagy külsőrekecsini *serény magyaros*). A körtáncoknál, különösen a néhány fős kis körben járt táncok esetében, a táncélmény érdekében ez föltétlenül szükséges. A helyi változatok gyakorlati elsajátítása utat nyitott a variálhatóságnak, a folklór mintájára történő *objektívációnak* (Jakobson 1969: 335) a folklorizmus keretei között. (Jakobson objektívációnak nevezi „a műnek különféle személyek előadásában keletkezett úgynevezett változatai”-t, azaz minden egyes megvalósuló folklóralkotást mint változatot.) Ugyanezzel a jakobsoni fogalommal írható le a Kerényi Róbert furulyás-prímás által kialakított egyéni játéktípus. A markáns, senki másvalé össze nem téveszthető zenei előadásmód a Guzsalyas – pontosabban Kerényi Róbert mindenkori zenekari felállásainak – védjegyévé vált. Hangszerjátéka a tehetség, a muzikalitás, a népzenei anyag lényegének megragadásán alapuló alkotó egyéniség kivételes példája.

A táncos motívumkincs variálgatása (újraalkotása), a zenei megszólalás, interpretáció egyéniséghez kötött, de ezzel együtt a helyi elvárásokat, ízlést, megszokást hordozó tevékenysége mellett az évek során létrejöttek táncházas közösségi szokások, rítusok is. Ezek példája a Guzsalyasban kavalon kísért öves, melyre a hangulat tetőfokán került sor, gyakran leoltott villannyal, miközben a zenészek a pódiumot elhagyva

a táncoló kör közepére álltak. Ennek kezdeményezője a zenekar és a táncoktató volt, a közönség pedig jól fogadta az újítást, így hagyománnyá vált. Ezt a mintát vette át és fejlesztette tovább a Gólyában táncházakat tartó Tindia együttes. Náluk a kavalos öves rendre az utolsó szám, gyertyák körül táncolva. Ennek végeztével az „A fényes nap immár lenyugodott...” kezdetű népének közös eléneklése zárja a mulatságot.

A tánc házi innovációk sorát gyarapítja a táncokhoz kötődő énekelt szövegek megjelenése és széles körű elterjedése. A rendelkezésemre álló adatok alapján a Zurgó együttes kulcsszerepet játszott a táncdallamok énekelt előadásának meghonosításában. A másodgenerációs Zurgó tagjai már középiskolás diákként rendszeres látogatói voltak a Guzsalyasnak, be-bekapcsolódtak a közös muzsikálásba, majd önálló táncházat alapítottak.⁷ Újításuk sikerét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a törzsközönség tudásának és viselkedésének is szerves része lett az énekkel kísért táncolás a Zurgó-táncházakon kívül is.

Funkciós táncfőlvételek vagy ilyen alkalmakról szóló írásos följegyzések hiányában (néhány kivételtől eltekintve) a tánchoz való éneklésről alig voltak adatok Moldvából. Mi indította el ezt a tánc házi törekvést? Nagy Bercel elmondása szerint a gyűjtések ebben kulcsszerepet játszottak. Minden bizonnyal a legkorábbi ilyen élmény a Tatros által szervezett szarvasi táborból származik az 1990-es évek elejéről. Itt a Klézséről érkezett táncos adatközlők egy délutáni pihenő idején a *lapos magyaros* dallamát hangszerkíséret nélkül kezdték énekelni, méghozzá számtalan versszakkal. A dalszövegeken túl az is világossá vált, hogy ezeket a szövegeket tánc közben is dalolták. Mág emlékezetes a Zurgó alapító-vezetője számára egy későbbi eset, amikor egy klézsei gyűjtés során a kezes dallamok között felhangzott egy énekelt, szöveges formában ismert dal. Hodorog András előadásában (furulyán), Külsőrekecsinben pedig a *sírba studentilor* dallamát „Szeretóm vala, szép vala...” szöveggel hallotta. A megismert dallam–szöveg párosokat örömmel illesztették a tánc házas gyakorlatba, hiszen így az énekes a daltanításon túl is szerepet kapott a közös tánc házi muzsikálásában. Az újító kísérlet megszilárdulását ismét a kedvező fogadtatás segítette. Saját énekszóra táncolni – egyáltalán, egy közös mulatságban együtt énekelni – lényegesen intenzívebb érzelmi bevonódást jelent, mint pusztán a zenét hallgatni. A cselekvő, élményközpontú bevonódást funkcionális szempontból előtérbe helyező tánc házban kézenfekvő megoldást jelent ez az eszköz.

7 Alapító tagok: Nagy Bercel (zenekarvezető), Draskóczy Lídia, Bolya Mátyás, Bolya Dániel, Palya Bea, akik mellé Havasréti Pál és Böjte Zoltán váltva társult a dobbal. Első sajtó, rendszeres tánc házuk a MOM Művelődési Központban (ma: MOM Kulturális Központ) 1996-ban indult.

A zurgósok – tudatosan vagy akaratlanul – dallam és szöveg kapcsolatának a néphagyományban gyökerező, a szöveg- és zenefolklorisztika által föltárt szabályait alkalmazták. Dobszay László megállapítja, hogy a „szövegek és dallamok a történet és a népzene tanúsága szerint cserélhetők” ([1984] 2010: 12). Vargyas Lajos, aki szöveg és dallam kapcsolatát több helyütt tárgyalja, a „ráhúzás” kifejezéssel jelöli azt a jelenséget, amikor egy kedvelt dallamra egy adott faluban a megfelelő metrikai szerkezet esetében számos szövegversszakot énekelnek (1988: 431). Ezen túlmenően a tánczenei proporciós gyakorlat azt is megengedi, hogy ugyanazt a dallamot eltérő tempóval és ritmikával lehessen eljátszani, elénekelni. Ha tehát egy énekelt és egy tánc alá játszott instrumentális dallam rokonítható volt, a szöveget a zurgósok – és példájukat követve a további zenekarok is – ráénekeltek. A *kezesek* végeláthatatlan dallamfűzérei, a *kecskés* dallamok tánchoz énekelt változatai vagy épp a *hojna* így kapott szöveget a tánc házak gyakorlatában.

Úgy vélem, a tánc alá énekelt dallamok azért voltak mindenfajta vita nélkül elfogadhatóak a szakma és a laikusok számára egyaránt, mert mindkét oldal – egymástól eltérő – igényeit megfelelően kiszolgálták. A szakma a folklór alkotási módjával kapcsolatos szabályok alkalmazását hagyta jóvá, a közönség pedig a tánc házi mulatsági funkció megerősítését.

A moldvai tánc házak példája is igazolja, hogy a folklorizmus-jelenségek társadalmi szintű értelmezése, értékelése egy többszereplős, meglehetősen összetett viszonyrendszerben történik. A szakértők (ideértve a néprajz- és népzene kutatók mellett a tánc házi zenészeket és a tánc házat vezető oktatót is) és a laikusok a „lent–fönt” vertikumában, a néphagyomány elemeit a jelen kulturális gyakorlatba illesztő alkotók és a „vevők” (azaz közönség) pedig horizontális kapcsolatrendszerben helyezkednek el. Ebben a háromdimenziós rendszerben mindenütt eltérő tudással, eltérő igényekkel szemlélik a folklorizmus konkrét megnyilvánulásait. A vélemények talán az autenticitás kérdésében polarizálódnak a leginkább. E fogalmat – amelyet a folklorizmus kérdéseivel foglalkozók körében gyakran terminus értékkel használnak, miközben jelentéséről koránt sincs egyetértés – e dolgozat keretei közt legegyszerűbben az ismert archív forrásokhoz való viszonyként ragadhatjuk meg. Ugyanakkor gyakran jelenik meg abban a túlságosan sarkított értelmezésben, amely az archív felvétel minél pontosabb rekonstrukcióját érti alatta. Egyelőre adóság vagyunk a szó teljes jelentéstartományának és a hozzá kapcsolódó koncepcióknak a föltárásával, mélyreható elemzésével és a megértést, szakmai párbeszédet előremozdító, tudományos alapokon nyugvó meghatározásával.

A néphagyomány egészéből egyes jelenségek kiemelése, kiválogatása, egy értékelő attitűd kialakítása és fenntartása az új környezetbe kerülő néphagyomány szükséges, megkerülhetetlen velejárója. Az intézmények, a szakértők különböző módokon kontrollálják a folklorizmus folyamatait (preskriptív jelleggel a versenykiírások, pályázati elvárások keretében, a megvalósult alkotásoknál pedig a zsűrizés, értékelés, kritikai észrevételek eszközeivel), miközben kánonokat hoznak létre, melyek a spontán újraalkotási és adaptációs folyamatokat korlátok közé szoríthatják.

Ennek velejárója az a jelenség, amelyet – véleményem szerint igen találóan – „az autenticitás paradoxonaként” ír le Joseph Grim Feinberg (2018): minél inkább törekszik valaki az autentikusság elérésére, az annál kevésbé sikerülhet. A rendelkezésünkre álló néprajzi forrásanyag (esetünkben elsősorban a népzenei hangfelvételek és a táncfilmek) mind pontosabb rekonstrukciójára való törekvés a hang, dallam vagy a mozdulat szintjén a mai használt (előadót) korlátok közé szorítja, gátolva a folklóralkotásnak a saját egyéniségén való átszűrését és/vagy a folklorizmus keretei között új funkciók kialakulását. A kiutat Feinberggel egyetértésben az előadás (*performance*) fogalmától a vele részben átfedésben lévő részvétel (*participation*) megvalósítása felé tartó hangsúlyeltolásban látom. Vagyis a folklorizmus keretei között – legyen szó színpadi tolmácsolásról vagy közösségi, közművelődési alkalmazásról (mint a táncház esetében) – az archív felvétel hiteles, „autentikus” megjelenítésének egyszerre kell szolgálnia az előadás (*performance*) néprajzi szempontú hitelességét és a jelen kultúrájába való illeszkedésének hitelességét. A kétféle megközelítés, az eltérő elvárások és igények (a szakmai, tudományos és a felhasználói közeg, a közösség/közönség) létjogosultságának elismerése és az erről folyó nyitott, értő és érzékeny diskurzus az egyedi út az egyensúly megteremtésére és a paradoxon feloldására.

Irodalom


Agócs Gergely. 2006. „Tisztelt Szerkesztőség!” *Folkmagazin* 13/2: 17.

Bíró Zoltán. 1987. „Egy új szempont esélyei.” In *Néphagyományok új környezetben*, szerk. Bíró Zoltán, Gagy József és Péntek János, 26–48. Bukarest: Kriterion.

Bíró Zoltán – Gagy József. 1987. „Mi főleg csináltuk, mások magyarították. (Montázs a táncház-jelenségről)”. In *Néphagyományok új környezetben*, szerk. Bíró Zoltán, Gagy József és Péntek János, 162–183. Bukarest: Kriterion.

Bíró Zoltán – Gagy József – Péntek János szerk. 1987. *Néphagyományok új környezetben*. Bukarest: Kriterion.

- Bodrogi Tibor. 1981. „Revival”. In *Magyar Néprajzi Lexikon*, főszerk. Ortutay Gyula, 4. kötet, 347. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Bolya Mátyás – Fábri Géza – Róka Szabolcs. 2006. „Koboz jellegű hangszeren tessünk megtanulni kobozni!” *Folkmagazin* 13/1: 34–35.
- Csonka-Takács Eszter – Havay Viktória szerk. 2011. *A táncház módszer mint a szellemi kulturális örökség átörökítésének magyar modellje*. Szentendre: Szabadtéri Néprajzi Múzeum.
- Dobszay László. [1984] 2010. *A magyar dal könyve*. Budapest: Hagyományok Háza.
- Feinberg, Joseph Grim. 2018. *The Paradox of Authenticity: Folklore Performance in Post-Communist Slovakia*. Madison WI: University of Wisconsin Press.
- Hofer Tamás. 2009. „Az európai etnológia nemzeti iskolái és a »rejtett etnicitás« kérdése”. In *Antropológia és/vagy néprajz. Tanulmányok két kutatási terület határvidékéről*, 133–144. Budapest: L’Harmattan.
- Jakobson, Roman. 1969. „A folklór sajátos alkotásmódja”. In *Hang – Jel – Vers*, 329–346. Budapest: Gondolat.
- Kozák József. 2008. „A moldvai csángómagyarok zenéjéről”. *Folkmagazin* 2008/3: 36–37.
- Lipták Dániel. 2018. „»A csángó bomba nagyot robbant«. A moldvai táncház 30 éve Magyarországon”. *Gramofon* 2018/3: 40–43.
- Martin György. 1977. „Csángó táncok”. In *Magyar Néprajzi Lexikon*, főszerk. Ortutay Gyula, 1. kötet, 454–458. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Pávai István. 1993. *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje*. Budapest: Teleki László Alapítvány.
- . 2005. „A magyar népzene moldvai dialektusa”. In *Zene, vallás, identitás a moldvai magyar népeletben*, 162–180. Budapest: Hagyományok Háza.
- . 2012. *Az erdélyi magyar népi tánczene*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság.
- Pop, Mihai. 1987. „A folklór korunkban”. In *Néphagyományok új környezetben*, szerk. Bíró Zoltán, Gagy József és Péntek János, 15–25. Bukarest: Kriterion.
- Székely Anna szerk. 2019. *A népi előadó-művészeti alkotások minősítésének zsűrizési szempontrendszere*. Budapest: Hagyományok Háza.
- Tatros együttes. 1991. *Moldvai csángó zene*. Hangkazetta. Budapest: magánkiadás.
- Vargyas Lajos. 1988. „Variálás és fölépítés”. In *Magyar Néprajz* 5. *Magyar népköltészet*, szerk. Vargyas Lajos, 428–442. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Veress Sándor. 1989. *Moldvai gyűjtés*, szerk. Berlász Melinda és Szalay Olga. Budapest: Múzsák [Magyar Népköltési Gyűjtemény XVI].

Tájak és zenéjük 

PILLANATKÉP 1914-BŐL. A FELSŐ-MAROS VIDÉKI ROMÁNSÁG VONÓS TÁNCZENÉJE BARTÓK BÉLA MAROS-TORDA MEGYEI GYŰJTÉSÉNEK IDEJÉN

Bartók Béla 1914. április 4. és április 11. között végzett népzenei gyűjtést a Felső-Maros vidékének románlakta falvaiban első feleségével, Ziegler Mártával. A térség hangszeres zenéjének legelső és mindmáig kiemelkedő értékű dokumentációja az 1914-es gyűjtőút során fonográfhengerre rögzített 99 hangszeres – ezen belül 59 hegedűs – dallam, ami az idevonatkozó Bartók-levelekkel és gyűjtőfüzet-bejegyzésekkel együtt áttekinthető képet ad a gyűjtés során meglátogatott falvak tánczenei repertoárjáról, táncrendjéről. A gyűjtött anyag értékét mutatja, hogy Bartók a Felső-Maros menti román gyűjtésből hét hegedűs dallamot is feldolgozott későbbi kompozícióiban.¹ A parasztzene régies formáit kereső, minden körülmények között rendkívül szelektíven gyűjtő Bartók vélhetően e hangszeres darabokban jóval kevesebb műzenei vagy városi cigányzenei eredetre utaló előadásmód- és repertoárbeli elemet talált, mint az általa hallott magyar vonószenekek játékában (Pávai 2008: 63–65).

A dokumentált táncrendekről Bartók igyekezett naprakész információkat adni feleségének, aki vele egy időben a Felső-Maros mente délkeleti románlakta falvaiban végezte gyűjtőmunkáját; a helyszínen szerzett tapasztalatait a gyűjtés közben írt leveleiben – egyfajta gyűjtési segédletként – folyamatosan megosztotta vele. E beszámolók – amellet, hogy szinte naplószerűen követik a gyűjtőutat – számos lényegi információt tartalmaznak a gyűjtött anyagról, így megkerülhetetlen forrásai az ezzel kapcsolatos kutatásnak. A *Rumanian Folk Music* első kötetének bevezető-

¹ Szonatina (BB 69), 1. és 2. rapszódia (BB 94, 96), 38. hegedűduó (BB 104). Lásd Lampert 2005: 126., 222., 227–230., 297. sz.

jében áttekintő jellegű leírásokat olvashatunk a legtöbb Felső-Maros mentén gyűjtött román tánc formajegyeiről és a táncrendekről is (Bartók 1967a: 38–39). E leírások mellett néhány terrajz is szemlélteti az egyes táncok koreográfiai sajátosságait. Ugyan Bartók a Felső-Maros vidékének román falvai közül csupán három településen rögzített vonós tánczenét, a hengereken megőrzött táncdallamok mégis reprezentatív képet mutatnak a repertoár areális sajátosságairól; a gyűjtött anyagot, Bartók feljegyzéseit a későbbi kutatások eredményeivel kiegészítve viszonylag pontosan meghatározhatóak a különféle táncok elterjedésének határai.

Bartók a gyűjtést Felsőrépán kezdte (ifj. Bartók–Gomboczné 1981: 226), ahol egy jó zenei érzékű, széles repertoárú, magabiztos, érett játéktéchnikájú fiatal primástól, a 22 éves Ion Popovicitól vett fel 24 dallamot. Ezek áttekintő metszetét adják a falu tánckészletének, amelyről az április 5-én kelt levélben részletes leírást találunk. A településen összeírt tánciklus a régies párostáncokhoz tartozó *de-a lunguval* (Bartók 1967a: 238, 253; 243aa. és 262. sz.) indul, ezt rendszerint a forgató típusú *învârtita* (216., 249., 283., 295., 339., 475. sz.)² követi, melyből Bartók kétféle, öreges és fiatalabbaknak muzsikált változatot is dokumentál Felsőrépán.³ A párostáncok mellett az anyag többféle, férfiak által járt körtáncot is tartalmaz (Bartók 1967a: 5., 63., 70a., 122., 126., 226. sz.)⁴. Ilyenek a *joc fecioresc*, a *de doi*, a *jocul bătrânilor*, a *brâu*, a *mutului*, a bottal járt *de-a sărita* vagy a *cuieșd’eanca*. Ez utóbbi tánc Bartók által festőinek titulált elnevezését (ifj. Bartók–Gomboczné 1981: 30) feltehetően a közelben fekvő Maroskövesd régi román neve (Cuieșd) után kaphatta.⁵ A tánciklusban egymás után játszott körtáncok a Kárpátokon túlról származnak (Bucșan 1971: 36–40; 60–66; 88–103), némelyikük megegyezik a Gyimesből ismert, szintén Moldvából eredeztethető, de a Déli-Kárpátok román táncanyagával is kapcsolatba hozható *héjszák* kíséredallamaival (Bartók 1967a: 70a., 244., 268. sz.)⁶.

2 Az NM H 3542a jelzetű dallam – valószínűleg erős műzenei jellege miatt – a kötetből kimaradt. Archívumi támlapjának alján a „kuplészerű” megjegyzés szerepel.

3 Ezek román elnevezése *învârtita bătrânilor* és *învârtita tinerilor* vagy *învârtita feciorilor*. Bővebben lásd ifj. Bartók–Gomboczné 1981: 30.

4 Lásd még ifj. Bartók–Gomboczné 1981: 30. „A táncok ezek: I. de-alungu I.a) *învârtita bătrânilor* b) *învârtita feciorilor* (a fiataloké) III. különféle *joc fecioresc* (legény-körtánc) mégpedig a) *die doi*, b) *brâu*, c) *cuieșd’eanca*, d) *mutului*, e) *de-a sărita* (földre szegett bottal, körtánc ez is).[...] V. *Jocul bătrânilor* (egyik a másik után, libasorban, öregebb férfiak).”

5 Maroskövesd mai román elnevezése *Pietriș*, melyet a magyar településnévből származtatható *Cuieșd* helyett, a magyar településnév jelentésének román fordításával kapott a 20. században (Palkó 1999: 365).

6 Vö. Kallós–Martin 1970: 249. (9. táncpélda); Martin 1969: 411 (az 1. tánc kottapéldája).

Említésre méltóak a karácsonyi és a farsangi ünnepkörhöz kapcsolódó kecskealakoskodó szokás alkalmával járt, szintén moldvai eredetű *turkatáncok*.⁷ A turkát – azaz a kecskét – alakító szereplő a *turkajárás* alkalmával vastag köpönyeg vagy guba alá rejtőzik, a kecskefejet mintázó, fából készült alkalmatosságot a köpenyből kinyújtva maga fölé tartja. A kecskefej egy fanyélre erősített, rögzített fejrészből és egy zsinórral mozgatható szájrészből áll, amit a köpönyeg alá bújt szereplő kezel, ezzel nem csupán a kecske szájmozgását imitálva, hanem egyúttal csattogó hangot is keltve, mely a *turkatánc* lényeges ritmikai eleme (Ujvári 1977: 111–112). A szokás kísérődallamai a Felső-Maros menti gyűjtési terület adatai szerint sokszor a törzstáncokéhoz hasonló ciklusban élnek. Számos esetben megnevezésüket is ezektől a táncoktól kölcsönzik, jóllehet ritmikai-metrikai szempontból nem feltétlenül egyeznek a törzstáncanyaggal. Felsőrépán Bartók két ilyen, valószínűleg táncpárt alkotó, *de-a lungu turcii* és *a turcii* elnevezésű dallamot rögzített (1967a: 32; 107., 119b. sz.).⁸ A felsőrépai *de-a lungu turcii* a *turkatáncok* igen gyakran előforduló kísérődallama, mely az aszimmetrikus *de-a lungu* dallamok formai-ritmikai jegyeit nem mutatja, azokkal tehát csupán nevében egyezik; az elnevezés valószínűleg a táncnak a valódi *de-a lunguhoz* hasonló koreográfiájára, esetleg cikluskezdő szerepére utal.

A *turkatáncokhoz* hasonlóan, szintén alkalomhoz kötött zenei tétel a *de ciuit* (Bartók 1967a: 30; 90., 124., 158., 221., 232., 243f., 247a. sz.). Bartók közlése szerint e dallamokat Felsőrépán lakodalmi menetben és a táncalkalmakba való gyülekezéskor egyaránt játszották.⁹ A multságba, lakodalomba vonulók eközben a zene ritmusára *strigături*-nak nevezett rigmusokat kiáltanak. A *de ciuit* elnevezés – mely alapvetően a vonulás kísérődallamait jelöli¹⁰ – is innen származik. Szintén alkalmi jellegű a *jocul cu pierina* elnevezésű párosító tánc is. Ennek csupán a leírását ismerjük, gyűjtött dallam nem tartozik hozzá, jóllehet Bartók megjegyzése szerint az általa a Torontál megyei Fényen felvett, hasonló funkciójú *hora de perina* (1967a: 40; 403. sz.) változatával kísérik Felsőrépán is.

7 A tanulmányban a *turkajáráshoz* kapcsolódó dallamokat *turkatánc* gyűjtőnévvel jelölöm. A *Romanian Folk Music*ban az idevonatkozó dallamok *de-a lungu turcii*, *a turcii*, *jocul turcii*, *bătuta turcii* néven szerepelnek (Bartók 1967a: 37., 55., 62a., 62b., 74., 111., 116., 189., 378b sz.).

8 Lásd még ifj. Bartók–Gombocz né 1981: 30.

9 Ifj. Bartók–Gombocz né 1981: 30. Bartók gyűjtőfüzetében a *de ciuitot* „táncrahívként” említi (M. VI. gyűjtőfüzet, BH I/111, fol. 19r).

10 Bartók közlése szerint a műfaj egyes falvakban a lakodalmi menet mellett a táncalkalmak előtti vonuláskor is használatos, míg másutt kizárólag lakodalmi funkcióban használják (ifj. Bartók–Gombocz né 1981: 30).

A gyűjtőút következő állomásán, Idecspatakon Iuon Lup primás és az őt háromhúros kontrán¹¹ kísérő Ila Cacula nyolc dallamot játszott fonográf-hengerre, valamint kilenc további dallamot ismerünk csupán a helyszíni lejegyzésekből (Bartók 1967a: 44., 45., 60b., 167., 205a., 243g., 293b., 400., 455., 502. sz.). Ezek túlnyomórészt a Felsőrépáról már ismert páros- és körtáncokhoz tartoznak. Ugyanakkor a gyűjtőút során itt találkozunk elsőként a területen *țigăneasca* vagy *romănie* néven ismert táncsal (Bartók 1967a: 237. sz.), melynek feltűnő hasonlósága a magyar területek páros táncsaival Bartók figyelmét is felkeltette (ifj. Bartók–Gombocz né 1981: 228).¹² Az itt gyűjtött és a 2. rapszódia nyitótémájaként felhasznált *țigăneasca* voltaképp két dallam: a második Erdély-szerte elterjedt, számos magyar változata ismert.¹³ Itt említi első ízben a *corceșă* vagy *corcioșă* nevű táncot,¹⁴ melynek nevééről – noha Bartók levelében a *kortēs* szóból eredőnek véli – a későbbi kutatás fényében valószínűsíthető, hogy mind az elnevezés, mind a tánc maga a Felső-Maros mentén széles körben elterjedt, forgató típusú *korcsos* megfelelője.¹⁵ Ahogy Bartók leveléből és lejegyzéseiből kiviláglik, a *cuișd’eanca* e faluban már *bătușeala jos* vagy *bătușița* névre hallgat (Bartók 1967a: 44., 45. sz.). Az idecspataki gyűjtés érdekessége továbbá, hogy nem csupán a Iuon Lup játszott dallamok, hanem a tánczene ritmus- és harmóniakíséretét ellátó háromhúros kontra szólama is hallható a felvételeken, értékes adatokat szolgáltatva ezzel a területre jellemző kísérettípusokról.¹⁶ Ez a felvételsorozat így a régióban jellemző komplex tánczenei kíséret legkorábbi dokumentációja is egyben. Ugyan Ila Cacula kontrakísérete nem minden dallam alatt hallható – a *țigăneasca* felvételét például ritmikus, metronómszerű taps kíséri –, az NM H 3558-as henger második dallamáról Bartók két felvételt is készített, második alkalommal közelebb állítva a kontrást a fonográf-tölcsérhez, s így jól kivehetőek a fogott akkordok, valamint a kíséret ritmikája (Bartók

11 Bartók levelében említést tesz a hangszerről és a hangolásáról (ifj. Bartók–Gombocz né 1981: 227).

12 A *romănie* táncelnevezést Bartók gyűjtőfüzetének vonatkozó bejegyzése is megerősíti (M. VI. gyűjtőfüzet: BH I/111, fol. 22r).

13 MNT IX: LXXIX. típus.

14 Sajnos a *corceșă* tánckísérő dallamáról Bartók nem készített felvételt a településen, csupán Ziegler Márta távolabbi területről dokumentált mezőmajosi furulyás és nyárádtői hegedűs gyűjtéséből ismerünk rá példákat az 1914-es Maros-Torda megyei gyűjtőút anyagából (Bartók 1967a: 238., 430bis. sz.).

15 A *Rumanian Folk Music* megjegyzései között már Bartók is a magyar *korcsos*-ból vezeti le a román kifejezést (Bartók 1967a: 238. jegyzet). A *korcsos* táncról bővebben lásd Martin 1970: 239.

16 Bartók 1912-ben, a szintén Maros-Torda megyei Mezőszabodon végzett gyűjtésekor már találkozott a háromhúros kontrával.

400. $\text{♩} = 288$ De alunu 2 violini

1. faksimile
Az NM H 3558b
jelzetű dallam
kottája a Ruma-
nian Folk Music-
ban a hegedű és
a brácsaszólam
lejegyzésével
(Bartók 1967a:
348).

2. volta

M.F. 3558 b), Jolicek (Muzta), Iwon Lup (42, analf.) și Ila Cacula (22) țigani, IX. 1914.

1967a: 400. sz.). Ilyen, kifejezetten a kísérőszólamot célzó felvételt nem ismerünk ennél korábról.

Jóllehet levelének tanúsága szerint a két zenész játéka nem nyerte el Bartók maradéktalan tetszését,¹⁷ a tőlük gyűjtött *romănie*-t később mégis érdemesnek találta a feldolgozásra. Az idecspataki gyűjtés fontos dallama a 20. század későbbi évtizedeiben a régió több településéről is dokumentált, *cu bota* vagy *cu bâta* elnevezésű bottal járt férfitánc is (Bartók 1967a: 426. sz.).¹⁸

17 Ifj. Bartók–Gomboczné 1981: 227. „Nóta is volt, de már a cigányok komiszul játszottak.”

18 Az elnevezés jelentése: „bottal [járt tánc]”. Használatos a *bota* megnevezés is.

A terület harmadik települése, ahol Bartók jelentős hangszeres tánczenei gyűjtést végzett, a Bölkény völgyéhez tartozó Felsőoroszi, ahol a hatvanéves Toma Tofolean primás huszonhét dallamot játszott fonográf-hengerre 1914. április 11-én. Felsőoroszi egyszersmind a Felső-Maros menti román gyűjtőút utolsó állomása; Bartók a következő napokat már a Nyárad menti székelyek között töltötte. A Tofoleantól gyűjtött dallamok – a Ion Popovici-csal és Iuon Luppall készült gyűjtésekhez hasonlóan – sokat elárulnak a település táncdallam-repertoárjáról. A felvételek és a vonatkozó Bartók-levélrészlet alapján meglehetősen pontossággal meghatározható e falu táncciklusa is. A táncrend itt is a körben járt *de-a lunguval* kezdődött, melyet először a férfiak táncoltak összefogódzás nélkül, majd magukhoz intették párjukat is. Ezt követte a jellegzetes ritmikájú *împcelecata*,¹⁹ majd az ínvártának megfelelő *bătuta*. Ezután a – dallami és ritmikai tekintetben immár egyértelműen a szomszédos székely területek *lassú csárdásának* jegyeit hordozó – *țigăneasca* következik, végül a táncciklus *bătutával* zárul. Bartók emellett több *turkatáncot* és kétféle lakodalmi női körtáncához tartozó dallamot is gyűjtött *brâu* néven, amely moldvai eredetű. Közlése szerint a *brâu* funkciójában Libánfalván, Kincsesfőn és Görgényorsován a *mărioara* elnevezésű, szintén nők által járt körtánc használatos. A tánc nevét a tánckísérő dallam szövege után kapta, melyről Bartók énekes felvételt is készített (Bartók 1967b: 482b. sz.). A Felsőoroszin rögzített *turkatáncok* közül az NM H 3600c jelzetű *bătuta turcii* a *marioara* kísérődallamával mutat egyezést. Toma Tofolean anyagában találkozhatunk a megnevezésében és dallamában a székely verbunk sajátosságait mutató *bărbunc*²⁰ első előfordulásával, ami egyértelműen a szomszédos Nyárad mente közelségét, tánczenei hatását jelzi.

Az 1914-es gyűjtés vonós tánczenei anyaga tehát alapvetően e három primás fonográf-hengerre játszott dallamaiból áll; ezek alapján alkothatunk – töredékes, de a gyűjtött anyag komplexitásából adódóan mégis átfogó – képet a térség 20. század eleji táncéletéről. A hegedűsök repertoárja mindhárom esetben egyértelműen tagolható erdélyi és moldvai eredetű dallamokra, emellett összetételükből lényeges areális tényezők is kiolvashatóak.

Bartók gyűjtésének és levélrészleteinek tanúsága szerint Ion Popovici, Iuon Lup és Toma Tofolean repertoárjában élesen elkülönül egyfelől az egymással többnyire táncpárviszonyban lévő, táncciklust alkotó páros

19 Ifj. Bartók–Gomboczné 1981: 228. „Impcelecata (= akadozó) de-alungaféle, de már rendetlenül páros tánc; lépések, meg megállás és lassú forgás is van benne.”

20 ifj. Bartók–Gomboczné 1981: 228. „Aztán ismerik a magyar »bărbunkot«.» Az összehasonlításhoz jó példa a nyáradremetei Tóth György furulyástól gyűjtött, NM H 3705b jelzetű dallam. Bővebben lásd Tari 2011: 244.

táncokból, valamint a csoportosan vagy szólóban járt férfitáncokból álló erdélyi törzstánc- és táncdallamtömb, másfelől a jelek szerint Moldvából származó, regáti stílusú körtánckészlet és az azokat kísérő, azonos gyökerű tánczene. A térség táncrepertoárjának kettősségét a későbbi kutatás is megerősíti. Andrei Bucșan *Specificul dansului popular românesc* című monográfiájában a területet a román néptáncok nyugati és körtáncokban gazdagabb kárpáti dialektusának kontaktzónájaként határozza meg. Dialektustérképén hangsúlyozza, hogy a körtáncok szerepe Idecspatak térségében és a Görgény völgyében a legjelentősebb (Bucșan 1971: 104). Bartók gyűjtéseit és a későbbi eredményeket is figyelembe véve Oroszidecs és Erdőidecs környékén a repertoár valóban számos regáti eredetű körtáncot tartalmaz, azonban a Görgény menti települések anyagában az erdélyi törzstáncok jelenléte tűnik meghatározónak.²¹ E párostáncok ciklusa nagyon hasonló képet mutat az 1914-es gyűjtőút által érintett, a Nyárad mentétől északra-északkeletre fekvő román falvakban.²²

A terület egészén ismert *de-a lungu* régies, a középkori eredetű vonulós táncokra jellemző formajegyeket mutat,²³ s táncpárt alkot az azt követő, a reneszánsz gyökerű forgós-forgató táncfajtahoz tartozó *învârtita*-val (Martin 1970: 58, 86, 94). A gyűjtési területen délre haladva a *țigăneasca*, az *împcelecată* és a *corcioșă* is megjelenik a táncrendben. E lassabb és közepesen gyors tempójú tételek mindegyikét az *învârtita* követi, a létrejövő táncciklus így a táncpáros szerkezet sajátos, bővített módosulásaként értelmezhető (Martin 1970: 11, 34–35, 239). A Felső-Maros menti gyűjtés helyszíni lejegyzéseit tartalmazó gyűjtőfüzet egyik ceruzás bejegyzésében Bartók pontosan megadja a táncrendben egymást követő tételeket; ez az adat az *învârtita* cikluson belüli ismétlődésének legkorábbi dokumentációja. Ráadásaképp a feljegyzésben Bartók kapcsos zárójellel különíti el a ciklus végén járt, regáti eredetű körtáncokat a törzstánc ciklus tételétől.²⁴ A helyi táncciklus fontos alapjelenségének helytálló értelmezése és szabatos leírása alapján emeli ki Martin György a *Magyar Néprajz* VI. kötetébe írt tudománytörténeti tanulmányában Bartók úttö-

21 Iosif Buta 1937-es születésű görgényoroszfalusi primás közlése szerint az alsóidecsi, felsőidecsi, oroszidecsi és erdőidecsi románok rendszeresen fogadták meg lakodalmaikat, táncalkalmakat kísérni. Ezekben a falvakban számos körtáncot kellett játszania a helyiek kérésére. Bartók idejében Alsóidecset és Felsőidecset döntően németek lakták; helyükre költözött be 20. század második felében a Marostól távolabb fekvő falvak román lakossága.

22 Felsőrépán, Marosligeten, Idecspatakon.

23 A térrajzokat és a táncok leírását lásd Bartók 1967a: 38.

24 M. VI. gyűjtőfüzet: BH I/111, fol. 22v. A táncciklus tételleinek felsorolása a lap bal felső részén olvasható.

rő szerepét a táncciklusok feltárásában (Martin 1990: 188). Bartók a *Rumanian Folk Music* I. bevezetőjében ismerteti Idecspatak, Görgényorsova, Mezőmajos, Bala és Maroskisfalud táncciklusát, olyan táncokat is megadva, melyekről nem készült felvétel (Bartók 1967a: 34).

Az erdélyi törzstáncanyaghoz sorolhatók egyes férfitáncok is,²⁵ ám ezzel kapcsolatban fontos megjegyezni, hogy Bartók nem tesz különbséget a körben járt erdélyi férfitáncok és a csak férfiak által járt moldvai eredetű körtáncok között.²⁶ A Kárpátokon túlról származó körtáncok kísérőzenéje többször egyezést mutat a későbbi kutatások során feltárt, szintén a Regátból eredeztethető, egyes erdélyi területeken meggyökereedett kör- vagy lánc táncok dallamaival, belátható tehát, hogy e táncok a Moldvából betelepült népességgel kerültek a Felső-Maros mentére, és gyökeresedtek meg a helyi táncrepertoárban. Bartók gyűjtőfüzetének egyik lapján egy sem fonográffal, sem helyszíni lejegyzéssel nem dokumentált táncról árulkodó rajzot is észrevehetünk, mely két, a földön keresztbe tett botot ábrázol; ez a *crucea* elnevezésű tánc jelenlétének nyomaira utalhat a terület egyes falvaiban.²⁷

A leveleket és az adatközlők repertoárját vizsgálva jól megfigyelhető a tánczenei repertoár areális változása is. A gyűjtési terület északi-északnyugati szegletéből a Székelyföld pereme felé haladva ugyanis csökken a nem erdélyi eredetű táncdallamok részaránya; míg a gyűjtőút elején Felsőrépán öt ilyen körtánc kísérődallamot vett fel, addig az „utolsó faluból” (ifj. Bartók–Gomboczné 1981: 228), Felsőoroszból csak a *brăut* ismerjük – azt is csupán lakodalmi funkcióban – a szinte mindenhol előforduló *turka*-dallamok mellett. A felsőrépai anyagban még az erdélyi törzstáncok kísérődallamai között is találunk regáti példákat, de az efféle dallamok aránya a Nyárad mente felé haladva fokozatosan csökken a repertoárban. Marosszék felé közeledve a regáti elemek fogyatkozásával szinte arányosan erősödik a magyar hatás jelenléte a térség román tánczenéjében. Ennek egyértelmű jele a magyar irányból átvett táncok (*corcioșă*, *bărbunc*) megjelenése, továbbá a feltételezhetően a székely, illetve a Felső-Maros menti magyar anyagból átvett dallamok hangsúlyos szerepe a páros táncok kísérődallamai között. Szemléletes példák erre a Iuon Lup és Toma Tofolean által játszott *țigănească*, melyek dallamai között Felső-

25 *A cu bota* és a Felsőrépán *de-a sărita* néven ismert botos táncokról bővebben lásd Martin 1980: 171.

26 Ifj. Bartók–Gomboczné 1981: 226. „különféle joc fecioresc (legény-körtánc) mégpedig a) die doi b) brău c) cuieșd’eanca d) mutului”.

27 M. VI. gyűjtőfüzet, BH I/111, fol. 19r. Az említett rajz – az azt magyarázó bejegyzéssel együtt – a lap bal alsó sarkában található. Martin György és Emil Petrutiu 1969-es görgényorsovai gyűjtéséből ismerünk – moldvai eredetű – *crucea*-dallamot a területen.

oroszipan jajnóta-szerkezetűt is találunk (Bartók 1967a: 237., 371a–b., 431. sz.).²⁸ A Felső-Maros menti román repertoár összetettségének egyik legfőbb oka, hogy a román gyűjtési terület viszonylag nagy, földrajzilag tagolt, falvai több, különálló régióhoz tartoznak, melyek a Székelyfölddel és a vármegyei magyarlakta területekkel egyaránt határosak. Ezzel szemben a gyűjtőút magyar anyagának zöme egy jól körülhatárolható régióból, a Felső-Nyárád mente északi területéről származik. A román anyagban kimutatható magyar hatások tájjellege is eltérő. Míg Idecspatak zenéjét – a közeli Marosvécs és Holtmaros révén – főképp a Felső-Maros menti magyarok hagyománya befolyásolhatta, addig a Görgény és a Bölkény völgyének déli-délkeleti részében található települések – Görgényorsova, Kincses, Felsőoroszi – magyaros elemei Nyárád menti átvételt sejtetnek. Általánosan megfigyelhető tehát, hogy a terület földrajzilag nehezen megközelíthető, hegyek között fekvő román falvai felől a Székelyföld vagy a Maros völgyének magyarlakta települései felé haladva csökken a regáti elemek aránya a tánczenében, és – az április 12-i Bartók-levélben leírt tapasztalatokhoz hasonlóan – egyre hangsúlyosabb szerepet kapnak a magyar eredetű táncok, táncdallamok.

A Ziegler Márta által meglátogatott településeknél szintén szoros interetnikus kapcsolat mutatható ki, hiszen Bala és Mezőmajos a Felső-Maros mente középső részének magyar falvaival szomszédos, Maroskisfalud pedig Marosvásárhely közvetlen közelében, a Marosterén helyezkedik el. Az utóbbi településen gyűjtött furulyás adatok magyaros jellege egyértelmű, hisz mind a repertoár, mind a dallamok előadásmódja a közeli magyarlakta területek zenei jellegzetességeit hordozza. Bala és Mezőmajos anyagában is kizárólag erdélyi párostáncok fordulnak elő. A térségben használt típusokról Almási István és Iosif Herțea dallamgyűjteménye ad tájékoztatást (Herțea–Almási 1970), de Andrei Bucșan már említett összegző publikációja is megerősíti, hogy ebben a régióban regáti eredetű párostáncok már nem fordulnak elő (Bucșan 1971: 104). Az itt gyűjtött dallamok között is találunk *țigăneascăt* és *corcioșat* egyaránt, melyek feltehetően a Marosszéki Mezőség és a Felső-Maros mente szomszédos magyar lakosságú településeinek irányából kerültek a román falvak repertoárjába. Bartók a *Rumanian Folk Music* I. bevezetőjében Bala, Mezőmajos és Maroskisfalud román táncciklusát is ismerteti (1967a: 34).

A 20. század későbbi évtizedeiben végzett gyűjtőmunka nagyobb rálátást enged a románlakta gyűjtési terület hangszeres tánczenéjének előadásmódbeli, ritmikai sajátosságaira. Jóllehet e gyűjtések idejére a Bartók által tapasztalt állapotok sokat változtak, a későbbi felvételekből mégis

28 Lásd még Sárosi 1996: 118–123.

számos következtetés vonható le. A vidék jellemző tánc kísérelő hangszer-együttese a hegedűből, háromhúros brácsából és nagybögőből álló vonósbanda, mely egyes falvakban cimbalommal, majd a 20. század második felében harmonikával, szaxofonnal, dobfelszereléssel egészült ki. Említést érdemelnek a táncdallamok kíséretének karakteres jellemvonásai is. A *de-a lungu* megakasztott vonással indított, aszimmetrikus ritmikai formulája már Bartók idecsapatáki gyűjtésén, a kontrakíséretet jól kivehetően rögzítő NM H 3558b jelzetű felvételen is megfigyelhető.²⁹ Figyelemre méltó a térség *învârtitáinak* specifikus kísérete is, ahol a kontra – ellentétben más erdélyi régiók esztamos kíséretű *învârtitáival* – a bögőhöz hasonlóan, egymástól elválasztott tenuto negyedeket játszik (Pávai 2012: 274–275). A *bărbuncot* és a *țigănească*t egyenletes lassú dűvővel, a *corcioșát* gyorsdűvővel kísérik, hasonlóan a székely területek és a Felső-Maros mente magyarok falvainak verbunk, jártatos és forgató típusú táncaihoz. A táncciklusban csupán a *de-a lungu* után és – amennyiben játsszák – a *corceșă* előtt van tényleges lehúzás, az *învârtitából* a kísérelő negyedek átkötésével és a tempó mérséklésével, tulajdonképpen szünet nélkül, attacca váltanak *țigăneascăra*,³⁰ s annak végeztével egy, a lehúzás három hangjához hasonló, de voltaképpen az *învârtita* tánc tempóját és tenuto kíséretét előrevetítő képlettel fordulnak vissza az *învârtitához*. A *bota* vagy *cu bătă* dallamok kísérete egyenletes lassú dűvő, a moldvai eredetű körtáncoké a legtöbb esetben esztam, mely több tánc esetében – hasonlóan a Kárpátokon túli *sîrbákhoz* – 2:1 arányú triolás jelleget kap. Az elmúlt évtizedek gyűjtéseinek tapasztalata, hogy a fiatalabb, az 1950-es évek után született, a brácsát sok esetben harmonikára cserélő zenészek, illetve a terület falvaiba csak alkalmi jelleggel megfogadott, más vidékről származó kontrások a régió specifikus kíséret ritmusait nem ismerik, a *de-a lungura purtata*-kiséretet, az *învârtitára* pedig jellemzően esztamot vagy gyorsdűvőt húznak.

A 20. század későbbi évtizedeiben több néprajzi kutatóprojekt foglalkozott a Felső-Maros menti régió román folklórájával; ezek egy része helyi

29 A *de-a lungu* kíséretéről bővebben lásd Pávai 2012: 255–256. E táncot a magyar táncházmozgalom zenészei számos esetben hibásan, a Dél-Mezőségen ismert *purtata*, *românește de purtat* vagy *românește de preumblat* elnevezésű táncok ritmusformuláival kísérik. A dél-mezőségi vonulós táncokra viszont a mozgalomban sok esetben a Felső-Maros és a Sajó mentére jellemző *de-a lungu* kifejezést használják, ami eleve hibás gyakorlat. A Mezőség adatközlőitől hallott néhány szórványos adat a *de-a lungu* elnevezésre csak a Felső-Maros mentéhez areálisan kapcsolható mezőségi területeken tekinthető hitelesnek, más esetekben inkább a rádió és a 20. század román népművelési törekvéseinek hatásával magyarázható.

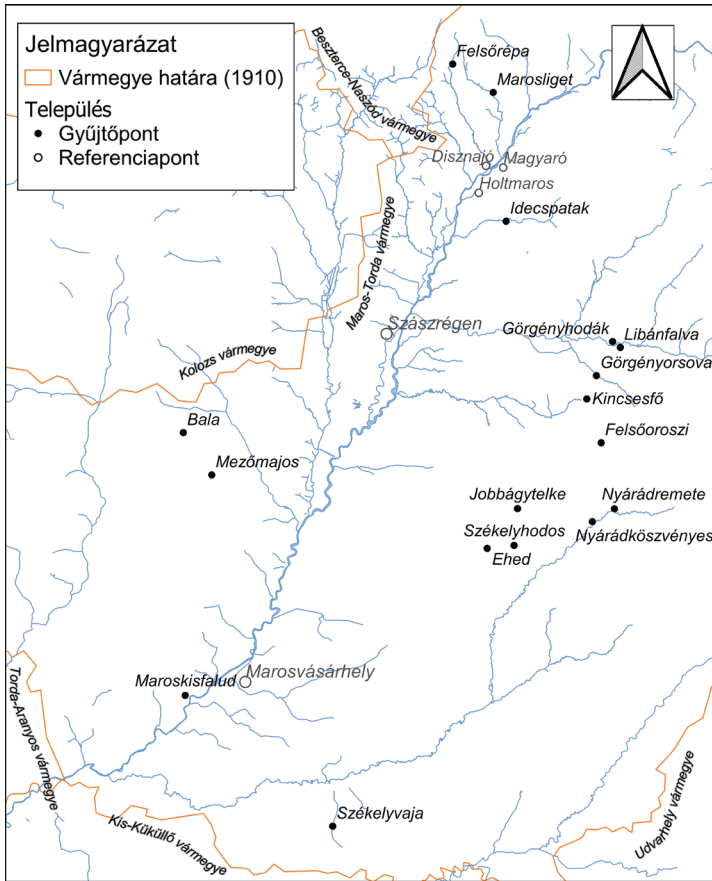
30 Ilyenkor a kísérelőzenészeket leginkább a dallamváltás orientálja.

érdekeltségű intézmények – mint a Maros Megyei Népi Alkotások Háza, vagy a Maros Művészegyüttes – égisze alatt valósult meg,³¹ vagy a térségből származó gyűjtők munkája (Tornea 1978). A Görgény völgye néprajzának fontos forrásmunkája az arról készült, főképp román szerzők cikkeit, de Almási Istvánnak a görgényüvegcsúri énekes hagyományról szóló tanulmányát is közlő monografikus kötet (Muşlea–Pop–Taloş [1978] 2008), jóllehet a hangszeres tánczenére vonatkozó anyagot csak csekély mértékben tartalmaz (Petruţiu–Pop [1978] 2008: 187–199). A vidék táncainak és tánczenéjének dokumentálásában az 1960-as évektől kezdve több magyar kutató, folklorista, gyűjtő is részt vett számos román és magyar vonatkozású gyűjtéssel, táncfilmmel, tanulmánnyal.³² A Görgény völgye román népzeneje az 1997-ben indult Utolsó Óra program állományában is megtalálható, a görgényoroszfalusi Adalbert Lucaciu „Pilu” zenekarának előadásában (Pávai szerk. 1999).

A térség népzenejét kutatva, 2017 óta négy alkalommal jártam a területen, ahol a görgényoroszfalusi Iosif Buta „Bumbucel” és a felsőrépai Dumitru Toderic előadásában számos vonós táncdallamot dokumentáltam gyűjtőtársaimmal. E felvételek közzététele még nem történt meg, ám Bartók anyagát a későbbi kutatásokkal összehasonlítva látható, hogy mind a ciklusba szervezett erdélyi törzstáncanyag, mind a regáti körtáncok használatban maradtak az 1970-es, 1980-as évekig. A televízió és a rádió folklórműsorainak hatása természetszerűen a terület dallamrepertoárján is nyomott hagyott. Az elmúlt évtizedekben rögzített regáti eredetű elemek esetében szigorú vizsgálat szükséges, hisz gyakran előfordul, hogy az épp vizsgálat alá vont dallam nem az évszázadokkal ezelőtti betelepítés, hanem a népies műzenét vagy áthangszerelt, átharmonizált és stúdiókörülmények közé szorított népi dallamokat sugárzó csatornák hatására, újabban került be a repertoárba. Mindezek ellenére mégis elmondható, hogy a terület hangszeres tánczenéje a legutóbbi időkig megőrizte főbb jellemvonásait, s hogy a fentiek tudatában a mai kutató is gyűjthet hagyományos vonós népzenei emlékeket e falvak némelyikében.

31 A főbb megyei érdekelttségű forrásmunkák (a teljesség igénye nélkül): Horváth 1970; Lőrincz 1970a, 1970b; Pop 1978.

32 A térség román hangszeres népzenejének fontosabb magyar gyűjtői: Martin György, Domokos István, Pávai István, Vavrincez András. Az 1980-as évektől kezdve táncgyűjtéseket végzett a területen a japán Inagaki Norio is.



Településnevek jegyzéke³³

Alsóidecs – Ideciu de Jos
 Bala – Băla
 Erdőidecs – Idicel-Pădure
 Felsőidecs – Ideciu de Sus
 Felsőoroszi – Urisiu de Sus
 Felsőrépa – Vătava (Râpa de Sus)
 Görgényoroszfalva – Solovăstru
 Görgényorsova – Orșova
 Görgényüvegcsúr – Glăjărie
 Holtmaros – Lunca Mureșului
 (Mureșmort)

Idecspatak – Idicel
 Kincsesfő – Comori
 Libánfalva – Ibănești
 Maroskisfalud – Nazna (Micești)
 Maroskövesd – Pietriș (Cuișed)
 Marosliget – Dumbrava
 Marosvécs – Brâncovenești (Jeciu)
 Mezőmajos – Moișa
 Mezőszabad – Voiniceni
 Nyárádtő – Ungheni (Niereșteu)
 Oroszidecs – Deleni

33 A tanulmányban használt magyar nevek után a mai román név következik, majd zárójelben az 1914-es román név, ha a maitól különbözik.

Irodalom

- Bartók Béla. 1967a. *Rumanian Folk Music. I. Instrumental Melodies*, szerk. Benjamin Suchoff. The Hague: Martinus Nijhoff.
- . 1967b. *Rumanian Folk Music. II. Vocal Melodies*, szerk. Benjamin Suchoff. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Bartók Béla, ifj. – Gomboczné Konkoly Adrienne szerk. 1981. *Bartók Béla családi levelei*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Bucşan, Andrei. 1971. *Specificiul dansului popular românesc*. Bucureşti: Editura Academiei Republicii Socialiste România.
- Hertea, Iosif – Almási István. 1970. *245 népi táncdallam*. Csíkszereda: Népi Alkotások Háza.
- Horváth Margit. 1970. *Suită de jocuri din Săcalu de Pădure și Lueriu*. Târgu Mureş: Casa Creaţiei Populare a Judeţului Mureş.
- Kallós Zoltán – Martin György. 1970. „A gyimesi csángók táncélete és táncai”. In *Tánc-tudományi tanulmányok 1969–1970*, szerk. Dienes Gedeon és Maác László, 195–254. Budapest: A Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata.
- Lampert Vera. 2005. *Népzene Bartók műveiben. A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke*. Budapest: Helikon.
- Lőrincz Lajos. 1970a. *Hora satului. Jocuri populare de pe Mureşul de sus*. Târgu Mureş: Casa Creaţiei Populare a Judeţului Mureş.
- . 1970b. *Pe cumpănă la fîntînă... Cîntece de Ruşii-Munţi*. Târgu Mureş: Casa Creaţiei Populare a Judeţului Mureş.
- Martin György. 1969. „Egyéni és közösségi formatípusok a népi táncalkotásban”. *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának közleményei* 26/1–4: 401–413.
- . 1970. *Magyar táncípusok és táncdialektusok*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.
- . 1980. „Fegyvertánc, mutatványos szólótánc, hajdútánc”. In *Magyar néptánc-hagyományok*, szerk. Lelkes Lajos, 107–185. Budapest: Zeneműkiadó.
- . 1990. „A magyar néptánc kutatása”. In *Magyar néprajz nyolc kötetben*. VI. *Népzene, néptánc, népi játék*, szerk. Hoppál Mihály, 187–194. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Muşlea, Ion – Dumitru Pop – Ion Talos szerk. [1978] 2008. *Valea Gurghiului. Monografie etnologică*, a 2. kiadást gondozta Ion Cuceu. Cluj-Napoca: Editura Fundaţiei pentru Studii Europene.
- Palkó Attila. 1999. „Adatok a Felső-Maros mente etnikai változásaihoz”. In *Emlékkönyv Imreh István születésének nyolcvanadik évfordulójára*, szerk. Kiss András, Kovács Kiss Gyöngy és Pozsony Ferenc, 362–373. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület.
- Pávai István. 2012. *Az erdélyi magyar népi tánczene*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság.
- Pávai István szerk. 1999. *Felső-Maros menti népzene. Görgényoroszfalusi Pílu bandája*. Audio CD, FA-106-1. Budapest: Fonó Records [Új Pátria 18/6].
- . 2008. *Bartók Béla, a népzene-kutató. Egy kiállítás képei és dokumentumai*. Budapest: Hagyományok Háza.

- Petruțiu, Emil – Dumitru Pop. [1978] 2008. „Alte manifestări folclorice. Ocazii folclorice speciale”. In *Valea Gurghiului. Monografie etnologică*, szerk. Ion Mușlea, Dumitru Pop és Ion Talos; a 2. kiadást gondozta Ion Cuceu, 187–199. Cluj-Napoca: Editura Fundației pentru Studii Europene.
- Pop, Vasile. 1978. *Pe Mureș și pe Cîmpie. Culegere de folclor poetic și musical din județul Mureș. Studiu introductiv de Ion Talos*. Târgu Mureș: Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al Județului Mureș, Centrul de Îndrumare a Creației Populare și a Mișcării Artistice de Masa.
- Sárosi Bálint. 1996. *A hangszeres magyar népzene*. Budapest: Püski Kiadó.
- Tari Lujza. 2011. *Bartók Béla hangszeres magyar népzene gyűjtése*. Dunaszerdahely: Csemadok Művelődési Intézete.
- Tornea, Pavel. 1978. *Peste Mureș, peste tău... Culegere de folclor musical-literar de pe Valea Superioara a Mureșului*. Marosvásárhely: Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al Județului Mureș, Centrul de Îndrumare a Creației Populare și a Mișcării Artistice de Masa.
- Ujváry Zoltán. 1977. „Kecskealakoskodás”. In *Magyar néprajzi lexikon III.*, főszerk. Ortutay Gyula, 111–112. Budapest: Akadémiai Kiadó.

ELMÉLKEDÉSEK AZ EGYÜTT ÉLŐ ERDÉLYI ETNIKUMOK KÖZÖS NÉPZENEI REPERTOÁRJÁNAK KÉRDÉSEIRŐL¹

MOTIVÁCIÓ

Marin Marian-Bălașa román népzene kutató, a Román Akadémia „Constantin Brăiloiu” Néprajzi és Folklór Intézetének munkatársa (Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu” – Academia Română) évekkal ezelőtt megmutatta nekem egy cikkét „»Magyar–román konfliktus« zenében és zenetudományban” címmel (Marian-Bălașa 2002), amelyet saját bevallása szerint vitaindítónak szánt az erdélyi zenészek, népzénészek együttélésének érzékeny aspektusairól. Megkért, hogy reflektáljak írására, és járuljak hozzá a vitához, akár kritizálva megállapításait, akár egyszerűen mellőzve a szöveget, csak papírra vetve bármely ötletet, amely eszembe jut.

Elolvassa kollégám cikkét, elsősorban kritikai megjegyzések jutottak eszembe az erdélyi nemzetiségek együttélésének kapcsán felvetett problémákra, valamint a román és magyar népzene kutatók körében meglévő úgynevezett „konfliktusra”. Megosztottam ezeket a gondolatokat a szerzővel, de úgy döntöttem, hogy nem publikálom őket. A döntést elsősorban szakmai okok indokolták. Sok érintett kérdés meghaladja azokat a határokat, amelyeket népzene kutatóként tiszteletben szeretnék tartani. Nem kommentálok például az Erdély történelmével kapcsolatos kérdéseket, amelyek különböző etnikai konfliktusokra adtak és adnak alkalmat. Ezeket döntsék el a történészek. Ugyanakkor az én személyes véleményem kevés jelentő-

¹ Megjelent angol (Szalay 2002) és román nyelven (Szalay 2010). Az itt közölt magyar fordítást kiegészítettem néhány megjegyzéssel és adattal, kihagytam belőle azokat a magyarázatokat, amelyek csak a más nemzetiségű olvasók számára voltak szükségesek, továbbá a dallampéldák közül is néhányat kicseréltem, módosítottam.

séggel bír a „konfliktus” szempontjából. Nem vagyok szakavatott, nem is próbálok érvelni ebben a témában. Ami pedig a „konfliktust” illeti, meglátásom szerint ezt mesterségesen szítják, főként a politikusok, és elsősorban azért, hogy eltereljék a figyelmet a fennálló hatalmas gazdasági és egyéb problémákról, amelyek napról napra rontják az országban a helyzetet.

Ezért úgy döntöttem, hogy tisztán szakmai kérdésekre szorítkozom. Ezek közül is csupán egyre: bizonyos dallamok egyik vagy másik etnikumhoz való tartozására.

TÉMAVÁLASZTÁS

A kérdés valóban okozott problémákat, különösen a román szakemberek körében. A probléma viszont nem jelent szükségszerűen konfliktust: azt meg lehet vitatni, a véleményeket alá lehet támasztani tudományos érvekkel; egyesek meggyőzhetőek, mások nem hagyják magukat. De nem hinném, hogy ez a dilemma interetnikus konfliktust generálna a román és magyar népzene kutatók között.

A probléma valóban létezett, és úgy tűnik, továbbra is létezik. Heves vitákra emlékszem az 1970-es évek végéről és a ’80-as évek elejéről, azokból az időkből, amikor fiatal zenészként hangszeres népzene-t kezdtem muzsikálni társaimmal. A magyar nemzetiséghez tartozván, elsősorban a magyar közösségek által szervezett alkalmakon muzsikált dallamkészletet játszottuk. Sokszor támadtak bennünket, hogy román anyagot is beveszünk a repertoárba, és magyarként adjuk el. Az elmarasztalást azonban soha nem támasztották alá tudományosan. Ma sem teszik.

Marin Marian-Bălașa kollégám cikkéből megtudtam, hogy a román népzene kutatók közül is sokan sértőnek érzik, hogy „ellopják a kultúrájukat”. A feszültség oka: népzeneben jártas magyar szakemberek olyan hanganyagot is publikálnak és terjesztenek nyugaton magyar népzeneként, amelyben a dallamok egy része tulajdonképpen román népdal. Érvek? Esetleg egyetlenegy: ezeket a dallamokat románok is játsszák (vagy román közösségeknek is muzsikáló cigány zenészek).

Ez az érv azonban nem állja meg a helyét. Köztudomású, hogy azokon a területeken, ahol több nemzetiség él, ezek kultúrájában nagy az átfedés. Nem mérvadó tehát önmagában az, hogy egy dallamot románok vagy magyarok használnak.² De már az is lehetetlen, hogy éles választóvonalat

2 Lajtha László meggyőző példát hoz erre a jelenségre: „Táncmulatságokon sokszor ugyanaz a cigánybanda játszik mind a két népnek. Tudja, mi kell az egyiknek, mi a má-

húzzunk egyik vagy másik etnikum repertoárja közé. A különböző nemzetiségek évszázados együttélése Erdélyben a kultúrák olyan keveredését eredményezte, amilyennel talán Európában sehol máshol nem találkozunk; ezek a kultúrák nem is tudtak volna külön, egymástól függetlenül fejlődni. Éppen ezért nagyon nehéz vállalkozás szigorúan szétválasztani a román eredetű dallamokat a magyar eredetűektől, vagy kijelenteni, hogy bizonyos dallamok egyik vagy másik etnikumhoz tartoznak, főleg, ha nem tudjuk tudományos érvekkel alátámasztani az állítást.

Tudományos alátámasztáson azt értem, hogy kimutatjuk a dallamnak egy bizonyos típushoz való tartozását. Még a dallamtípusok esetében is előfordulhatnak interetnikus átfedések az évszázados együttélés eredményeképpen. A vokális alapú tipológiák azonban jól körülhatároltak, kiinduló anyagukként sok tízezer dallam szolgál, figyelembe véve teljes területi elterjedtségüket. Az etnikus jelleg meghatározása tehát elsősorban a vokális típusok esetén lehetséges. A különböző etnikumok ún. abszolút hangszeres dallamrepertoárja nem határolható körül ilyen tisztán.³ Egyfelől az átfedési arány sokkal nagyobb, mint az énekes dallamok esetén. Egyértelmű, hogy miért: a lakosság nagyon kis része gyakorolja a zenészmesterséget. Egy faluközösség ritkán tud eltartani egy egész zenekart, mert túl kevés az olyan alkalom, amikor a zenészeket megfogadják, ezért nekik több helységet kell kiszolgálniuk ahhoz, hogy meg tudjanak élni a zenélésből. A többnemzetiségű vidékeken minden etnikumnak muzsikálnak. Nem csoda tehát, hogy az ún. abszolút hangszeres dallamok esetén nagy az átfedési felület. Másfelől e dallamok valódi tipológiája még várat magára.⁴ És amíg nem áll rendelkezésünkre ilyen osztályozás, nem is tudjuk tudományos érvekkel alátámasztani egy-egy abszolút hangszeres dallam hovatarozását.

siknak. Tőlük tudtam meg, hogy egy-egy dallamot egyik faluban románoknak, másik faluban magyaroknak kell muzsikálni” (Lajtha 1954: 5).

- 3 Az „abszolút hangszeres dallam” kifejezést először Bartók használta azokra a darabokra, amelyek semmilyen rokonságot nem mutatnak az énekes népdalokkal, megkülönböztetésül a hangszeren játszott vokális eredetű dallamoktól ([1911] 1999: 46).
- 4 Corneliu Dan Georgescu kötete (1984) tipológiaként több szempontból is megkérdőjelezhető. 1) Egy ilyen rendszerezésben a variánsoknak egymás mellett kellene elhelyezkedniük, azonban e kötet osztályozási rendszere (amely különben nagyon alapos) ezt nem engedi meg; ugyanazon dallam változatait nagyon távol találjuk egymástól. 2) A legfontosabb szempont, amely a típusvariánsokat képes összegyűjteni – a dallamvonalé –, nem szerepel az osztályozási szempontok között. 3) Vokális dallamok hangszeres változatai is helyet kaptak a kötetben. Következésképpen Georgescu osztályozása lexikális szempontból kiváló, de tipológiailag megkérdőjelezhető.

TUDOMÁNYOSAN MEGALAPOZOTT ÉRVELÉS

Ilyen előzményekből kiindulva megpróbálom bemutatni, hogyan képzelem el ebben az esetben a tudományosan megalapozott érvelést. A kérdésnek több szintje van: a) az adott dallamot magáénak tartja-e egy bizonyos etnikumú közösség egy bizonyos helyen, és vajon miért; b) ennek megfelelően a népzene tudomány (képviselője) is az ő kultúrájuk részének tekinti-e; c) az összehasonlító kutatás szerint melyik etnikum felé mutat inkább a dallam eredete és rokonsága. Jelen tanulmányban csak e harmadik szempontra próbálok rávilágítani.

A saját könyvtáramból, többé-kevésbé véletlenszerűen, kiválasztottam egy román népzenei kötetet. Nyilván erdélyi gyűjteményt kerestem. A választás Zamfir Dejeu kötetére esett (1983). Meg voltam róla győződve, hogy magyar dallamtípusokhoz tartozó darabokat is találok benne. Találtam is, nem egyet. A bevezető tanulmányban a következőket írja a szerző: „a legjellemzőbb román zenei repertoárból álló jelen kötetet, válogatás alapján, az itt létező népzenei műfajokból és darabokból állítottam össze”⁵ (1983: 13, ford. Sz. Z.). A kötet dallamai műfajok szerint vannak csoportosítva: gyermekdalok, altatódalok, alkalomhoz kötött dalok, sorozónóták, tulajdonképpeni népdalok, pásztordalok és táncdalok. A 60 gyermekdalt, amelyeket nem néztem át, és a három pásztordalt kivéve minden műfajban találtam magyar népdaltípusokat.

Egyetlen dallamtípust emeltem ki, amelynek hét hegedűn előadott változatát találtam Dejeu kötetében (71., 72., 587., 588., 589., 590., 612. sz.). Ezeknek a kottáját a függelékben közlöm. Az első kettő a lakodalmi szokásdallamokhoz tartozik („Zicală pă drum” – ’az úton menetelő’ és „Zicală după mireasă” – ’menyasszonykísérő’), a többi táncdallam („Mureșană” – ’Maros menti’: 587–590, és „Ungurește repede” – ’Gyors magyar’: 612). A kiválasztott darabokat négy különböző előadótól gyűjtötte a szerző.

Hogy a hangszeres előadásban bekövetkező változásokat megvilágíthassam, a következőkben bemutatom a hegedűn – az Erdélyben legelterjedtebb dallamhangszeren – játszott táncdallamok egy lehetséges osztályozását, amelyet először *Felcsíki hangszeres tánczene* című könyvemben írtam le (Szalay 1996), majd doktori disszertációmban fejlesztettem tovább (Szalay 2009). Kiindulásként hangsúlyozni szeretném egy hangszeres-technikai jelenség, a figurációk jelentőségét, amelyek fontos szerepet játszanak a népdalok átalakulásában az énekes változatoktól a hangszeres

5 „...am alcătuît, prin selecție, acest volum cu cel mai reprezentativ repertoriu muzical românesc din genurile și speciile folclorice existente aici”.

előadásban megszólaló vokális dallamokon keresztül az abszolút hangszeres darabokig.⁶

Feltételezhető, hogy a figurációk előbb a zárlatok változataiként jelennek meg. Ez a fejlődés lehetséges első fázisa. Azok a darabok, amelyekben a figurációk a teljes dallamot érintik, feltételezhetően a jelenség fejlődésének egy előrehaladottabb fázisát képviselik. Hangszertechnikai szempontból ez a két kategória azonos, és a *figurációs variációk* elnevezést kapta.⁷

Feltételezzük továbbá, hogy ugyanazon figurációk rögzülésével ezek fokozatosan önálló darabokká alakulnak. Ezeket *rögzült figurációs dallamoknak* nevezhetjük. Előbb együtt élnek azokkal a dallamokkal, amelyek változatai: gyakran együtt szólal meg énekes és hangszeres variáns. Idővel a rögzült figurációs változat önálló dallammá formálódik; egy vokális népdal távoli variánsává alakul. A hangszeres gyakorlatban a *távoli variánsok* eltérő dallamokként élnek. Többnyire sem a primás, sem a közösség nem érzékeli más dallamokkal való hasonlóságukat.

És végül eljutunk az *abszolút hangszeres darabok* kategóriájához, amelyek két nagy csoportra oszlanak: *tulajdonképpeni hangszeres dallamokra* és *közjátékokra*. Ezeknek már nincs közük semmilyen énekes típushoz.

Nyilván nem minden hangszeres dallam tartalmaz figurációkat. A fent bemutatott osztályozást azonban e jelenség tanulmányozása során dolgoztam ki. Ezek alapján a Dejeu kötetéből kiválasztott hangszeres dallamok a *távoli variánsok* kategóriájába sorolhatók. Figurációs szempontból az első darab (71) a legkevésbé variált (2/32). A figurációk arányát negyed értékekre számoltam: 32 negyedből 2 negyednyi érték figurált. Az aszimmetrikus ritmusú dallamok 10/16-os ütemeinek második felében pontozott negyedekre. Az ötödik darab (589) a leggazdagabb figurációkban (19,5/32). A könyv nem tartalmazza a hét kiválasztott dallam típusának egyetlen énekes változatát sem. Feltételezhetjük tehát, hogy az adott vidéken nem is élnek ilyen variánsok.

A szóban forgó dallamtípus az ún. *kanásztáncritmusú* dallamok közé tartozik. Martin György szerint „[a] legjellegzetesebb táncdal-fajta az ún. *kanásztánc*-, kolomejka vagy vágáns ritmusú dallamcsaládok tagjait Erdélyben ritkán hallhatjuk szöveges változatokban, míg a Dunántúlon csaknem mindig így él” (1970: 83). A továbbiakban Martin néhány példát mutat be a Dunántúltól Erdélyig, magyar, román és cigány változatokban.

6 Figurációnak tekintetem a tizenhatod mozgású aprózásokat, amelyek nem csak egyenletes tizenhatodok formájában jelenhetnek meg. A vizsgált anyagban az aszimmetrikus ritmusú dallamok között gyakran találkozunk hosszú–rövid párokkal a figurációk között.

7 A népzeneben jelen lévő variálásról általában Sárosi megállapítja, hogy „a hivatásos zenészek tudatosabban és nagyobb ambícióval variálnak, mint a vokális zene művelői. A variálás része az előadásnak” (1996: 112).

A Dejeu kötetéből kiválasztott hét változat sok hasonlóságot mutat a hangsor szempontjából: hat közülük lá végű, változó hatodik fokkal (71, 72, 587, 589, 590, 612). Az 588. számúban is megjelenik a nagy szext, de csak egy rövid váltóhang erejéig az előtagban. Egyesek fríg zárlatot hoznak (71, 72, 588, 612), továbbá az 588. sz. darab zárlatában röviden egy bővített szekundos hangsor is megjelenik, leszállított második és felemelt harmadik fokkal.

Ami a szerkezetet illeti, az 589. sz. kivételével (amelynek $A A_v B B_{vk}$ a szerkezete), a többi változat nagyon hasonló sémát mutat: $A^5 A^5 A_{vk} A$ (71., 72., 590. sz.), $A^5 A^5_k A_{vk} A_k$ (587., 588. sz.), esetleg $A^5 A^5_{v1} A_{v2} A_{v3}$ (612. sz.). Ez a kvintváltó szerkezet a régi stílusú magyar népdalok egy nagy csoportjára jellemző: az ereszkedő dallamvonal négy azonos zenei tartalmú sort hoz, amelyben az utótag kvinttel lejjebb szólal meg. A harmadik sornak viszont csak az első fele kvintváltó, a második fele azonos magasságban mozog az első soréval. A sorzárlatok általában 5 5 5 1 (71, 72, 589, 590, 612), de találunk más változatokat is: 8 5 5 1 (587) vagy 8 5 8 1 (588).

Hogy a dallamtípust könnyebben azonosíthassam a BTK Zenetudományi Intézet archívumában, kialakítottam a Dejeu kötetéből vett hét példa közös dallamvázát (1. dallampélda).⁸

1. dallampélda



A modell kialakításában a leggyakoribb dallamfordulatokra alapoztam, a pillérhangokra egyszerűsítve a változó számú figurációkkal díszített dallamvonalat, ugyanakkor megtartva a jellegzetes kanásztáncritmust. A modell *la* végű pentaton hangsorban van, négyféle pien hanggal kiegészülve. Szerkezete: $A^5 A^5 A_{vk} A$, a sorzárók: 5 5 5 1.

Megkerestem a ZTI Dobszay László és Szendrei Janka által kialakított Népzenei Típusrendjében⁹ a fenti modell legközelebbi változatait, amelyek ugyanazon, 13-027-00-01 számú altípushoz tartoznak. Az altípus dallamváza a következő (2. dallampélda).

8 Minden dallampélda a¹ alaphangra, a primások által használt abszolút hangmagasságra van leírva.

9 Online ismertetése: <http://nepzeneipeldatar.hu/>.



2. dallampélda

Hangsora kétrendszerű, *la* végű pentaton, *fa* és *ti* pien hangokkal. Szerkezete: $A^5 A^5 A_{v1k} A_{v2}$.¹⁰ Amint a legtöbb hasonló szerkezetű magyar dallamtípusban, a két pentaton rendszert a harmadik sor elején összeköti egy, a magas regiszterbe tartozó hang (másutt motívum). Ez az oka, hogy a harmadik sor nem szigorú kvintváltással kezdődik. Összehasonlítva a két dallamvázat, tökéletes egyezést találunk a sorzárók tekintetében, a szerkezet is nagyon hasonló, továbbá a hangsoruk is azonos: az alapvetően pentaton hangkészlet olykor többféleképpen bővül pien hangokkal; a különbség csak annyi, hogy a hangszeres változatokban (1. *dallampélda*) ezek a hangok hangsúlyos helyeken is előfordulnak (a sorok 3. ütemében).

A típusrendben találunk továbbá olyan változatokat is, amelyeknek negyedik sorában a kvintváltás (szinte) hibátlan. A 3. *dallampélda* típusszáma: 13-001-00-01.



3. dallampélda

Amint látjuk, az első és harmadik sorzáró itt 7, illetve $\flat 3$. Szerkezete: $A^5 A^5_k A_v A_k$. A harmadik sor kvintváltása itt pontosabb, mint az előző példákban. Ez tulajdonképpen a legelterjedtebb szerkezete az adott dallamtípusnak.

¹⁰ Az utótag sorai az előtagban megismételt sor változatai, de különböző változatok (A_v , A_{v2}). A harmadik sor zárata pedig más magasságban van (A_k).

E típusok változatai között találunk fríg zárlatos dallamokat is. Ezek megerősítik a kiválogatott hét hangszeres darab rokonságát a magyar népdaltípussal. A 4. *dallampéldában* egy ilyen dalt mutatok be (Kodály [1937] 1952: 39. sz.; típusszám: 13-001-00-03).

4. dallampélda

Hej, két tí - kom, ta - va - li, há - rom har - mad é - vi,
 Ha tud - tá - tok, hogy az e - nyém, mért ad - ta - tok en - ni?
 Tyu - tyu szö - ke, tyu - tyu bar - na, tyu - tyu mind a há - rom,
 A ka - ka - som sem ve - szett el, nin - csen sem - mi ká - rom.

A kanasztáncritmus sajátosságaiból adódóan az utóbbi három példában a szótagszám gyakran változik, 14-ről 13-ra. Ezek a változások azonban nem hoznak alapvető módosulást a dallamvonalban. Csak akkor jelennek meg, amikor ezt a szöveg kéri. Éppen ezért ezeket nem is számítottam variánsnak. A jelenség kizárólag a szöveghez tartozik, így esetleges (amint a fenti példák-ból kitűnik, hol a harmadik, hol a második, hol az első sorban jelenik meg).

KÖVETKEZTETÉS

Ha Dejeu kötetének egyik dallamát (612. sz.) összevetjük a Népzenei Típusrend 13-027-00-01 számú típusdallamával (2. *dallampélda*), jól látható, hogy a hangszeres dallam nem más, mint ennek figurált változata. Ugyanakkor, ahogy a fenti példák-ból kiderül, a típusdallamtól eltérő fordulatok megfelelői is bőven megtalálhatók ugyanennek a típusnak vagy más, rokon típusoknak egyes változataiban, az egész magyar nyelvterületen.

A magyar dallamtípus széles földrajzi elterjedését (Dunántúl, Felföld, Székelyföld) és más típusokra kiterjedő rokonságát figyelembe véve megállapíthatjuk, hogy a Hesdát–Torda vidéki primások által muzsikált darabok a magyar népzene egyik legjellegzetesebb és legrégebbi dal-lamrétegében gyökereznek, még akkor is, ha a helyi román zenei hagyományának már vélhetően sok nemzedékkel ezelőtt szerves részévé váltak. A románoknál nem találhatóak ilyen dallamok azokon a vidékeken, ahol sohasem éltek együtt magyarokkal (pl. Havasalföld).

5. dallampélda

EPILÓGUS

Jelen tanulmányommal nem szándékoztam kritizálni Dejeu munkáját. A kötet kiválasztása véletlenszerű volt. Csupán azt tűztem ki célul, hogy egy példával bemutassam a tudományosan megalapozott érvelést egy sokat vitatott témában: bizonyos népi dallamok román vagy magyar eredete kérdésében. Két megszívlelésre méltó gondolatot szeretnék idézni végül. Az egyik Bartóktól való:

Minden kutatótól, tehát a zenei folklóre kutatójától is, az emberileg lehetséges tárgyilagosságot kell megkövetelni. Munkája közben „igyekeznie” kell felfüggeszteni a maga nemzeti érzését mindaddig, amíg az anyag összehasonlításával foglalkozik. Az „igyekezni” szót szándékosan használok és különösen hangsúlyozom, mert ez a követelmény elvégre is csak eszmény, amelyet lehetőleg meg kell közelíteni, elérni azonban aligha lehet. Mert végre is az ember tökéletlen teremtmény, és gyakran érzésének rabja. És éppen az anyanyelvvél és a hazai dolgokkal kapcsolatos érzések a legösztönszerűbbek, a legerősebbek. De az igazi kutatóban okvetlenül legyen annyi lelki erő, hogy ezeket az érzéseket, ahol kell, megfékezze és visszaszorítsa (Bartók [1937] 2017: 310).

A második Lajtha Lászlóé. Könyvének bevezetőjében, amely a szerző vallomása szerint, kísérlet egy többnemzetiségű vidék magyar és román dallamainak összehasonlító kutatására, kiegészíti Bartók gondolatát:

Az általam ajánlott kutatási módba csak olyan zenefolklorista kezdjen, aki egyformán értékeli mindkét nép zenéjét, egyformán látja mind a kettő szépségeit és néprajzi értékét. Így mind a kettőt szeretve, és ezenfelül a bartóki szigorúságot, alaposágot és pártatlanságot soha el nem feledve fog közelebb jutni az igazsághoz (Lajtha 1954: 7).

Én is egy gondolattal szeretném kiegészíteni a fentieket. Nem szégyen a szomszédos népek hagyományát ismerni. Csak ennek ismeretében emelhetjük a megérdemelt magasságokba saját kincseinket, és becsülhetjük meg a valódi értékét annak, ami a miénk.

Irodalom

- Bartók Béla. [1911] 1999. „A hangszeres zene folklórja Magyarországon”. In BBÍ 3: 46–64.
- . [1937]. 2017. „Népdalkutatás és nacionalizmus”. In BBÍ 4: 307–311.
- Deju, Zamfir. 1983. *Folclor din zona Hășdate-Turda*. Cluj-Napoca: Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al Județului Cluj, Centrul de Îndrumare a Creației Populare și a Mișcării Artistice de Masă.
- Georgescu, Corneliu Dan. 1984. *Jocul popular românesc. Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale*. București: Editura Muzicală.
- Kodály Zoltán. [1937] 1952. *A magyar népzene*. A példatárát összeállította Vargyas Lajos. Budapest: Zeneműkiadó.
- Lajtha László. 1954. *Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés*. Budapest: Zeneműkiadó [Népzenei Monográfiák I].
- Marian-Bălașa, Marin. 2002. „Musics and Musicologies of the Hungarian–Romanian Conflict”. In *European Meetings in Ethnomusicology* 9, szerk. Marin Marian-Bălașa, 4–44. București: Romanian Society for Ethnomusicology, National Committee of the ICTM.
- Martin György. 1970. *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.
- Sárosi Bálint. 1996. *A hangszeres magyar népzene*. Budapest: Püski.
- Szalay Zoltán. 1996. *Felcsíki hangszeres tánczene*. Csíkszereda: Alutus.
- . 2002. „Interethnic Conflict? Reflections on the Problems Deriving from the Vast Common Cultural Repertoire of the Cohabiting Ethnic Peoples in Transylvania”. In *European Meetings in Ethnomusicology* 9, szerk. Marin Marian-Bălașa, 98–113. București: Romanian Society for Ethnomusicology, National Committee of the ICTM.
- . 2009. *Figurațiile instrumentale la lăutarii din Transilvania*. Miercurea Ciuc: Status.
- . 2010. *Tradiția este încă vie. Culegere de studii etnomuzicologice*. Miercurea Ciuc: Status.

Példatár

Mg. 11 F/1675
26. VIII. 1980Măgura Ierii
Ilea Traian 49 ani71.
*Zicală pă drum
- vioară*

$\text{♩} = 88$

Musical score for 'Zicală pă drum - vioară'. It consists of four staves of music in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 88. The melody is written in treble clef. The first staff starts with a treble clef and a key signature change to one sharp. The second and third staves continue the melody. The fourth staff ends with two first and second endings.

Mg. 13 F/1749 c
12. IX. 1980Iara
Cîrebea Ioan 46 ani
Drăgan Octavian 51 ani72.
*Zicală după mi-
reasă - vioară și
contră*

$\text{♩} = 144$

Musical score for 'Zicală după mireasă - vioară și contră'. It consists of four staves of music in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 144. The melody is written in treble clef. The first staff starts with a treble clef and a key signature change to one sharp. The second and third staves continue the melody. The fourth staff ends with a double bar line.

Mg. 13 F/1803
13. IX. 1980Fîlea de sus
Popa Ioan 67 ani587.
*Mureșană -
vioară*

$\text{♩} = 46$

Musical score for 'Mureșană - vioară'. It consists of three staves of music in 18/8 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 46. The melody is written in treble clef. The first staff starts with a treble clef and a key signature change to one sharp. The second and third staves continue the melody. The first staff ends with two first and second endings.

588.
Mureșană
– vioară

Mg. 11 F/1670
26. VIII. 1980

Măgura Ierii
Ilea Traian 49 ani

$\text{♩} = 48$

589.
Mureșană
– vioară

Mg. 8 F/1094 c
18. III. 1979

Micești
Sirma Eugen 79 ani

$\text{♩} = 80$

590.
Mureșană
– vioară

Mg. 10 F/1378
16. IX. 1979

Filea de sus
Popa Ioan 66 ani

$\text{♩} = 42$

Mg. 13 F/1748
12. IX. 1980

Iara
Cirebea Ioan 46 ani
Drăgan Octavian 51 ani

612.
Ungurește
repede – vioară
și contră

♩ = 168

The musical score consists of four staves of music in 2/4 time. The tempo is marked as ♩ = 168. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is characterized by eighth-note patterns and slurs. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic motifs. The third staff features a repeat sign at the beginning and continues the melodic development. The fourth staff concludes the piece with a first and second ending, marked with '1.' and '2.' above the notes, leading to a final double bar line.

ASZIMMETRIKUS RITMUS A ROMÁN NÉPZENÉBEN

Szinkretikus nézőpontok és elméleti támpontok

Constantin Brăiloiu interdiszciplináris, az ok-okozati viszonyra alapozott megközelítésben vette át Ilarion Cocișiu újító ritmuselméleti rendszerét, tovább finomította azt, majd a nemzetközi etnomuzikológiában is ismertette tette (Lupașcu 2016).

A rendszereket az alkotóelemek, az azokat szabályozó előírások és az általuk kiaknázott lehetőségek határolják körül és határozzák meg:

a vizsgálat nem annyira a felhasznált elemek elhelyezését, mint inkább magukat az állandóan ismétlődő elemeket tárja fel; nem annyira az elrendezés, mint inkább az alkotóelemek állandóságát mutatja meg. Akár hangsorokról, akár ritmusokról vagy struktúrákról van szó, ha ezeket közelebbről szemügyre vesszük, az látszik, hogy az építőköveket egy olyan racionális elv határozza meg, amelyből többé-kevésbé terjedelmes eljárások együttese, vagy ha úgy tetszik, egy *rendszer* következik. A rendszereket elveik „természetes” jellege alapján ismerjük fel, illetve az alapján, hogy felhasználásuk során a bennük rejlő lehetőségek módszeres kiaknázására kerül sor (Brăiloiu [1959] 1969: 218–219).¹

A nagy földrajzi és kulturális területen elterjedt *giusto syllabique* ritmus a vokális népzeneben fordul elő és adott verstani mintákhoz igazodik, melyek közül a román folklórra a nyolc szótagú és hat szótagú sorok jellemzőek (Brăiloiu [1948] 1967a: 176–177).² Röviden: „a giusto syllabique ritmusban csak két »érték« fordul elő (hosszú és rövid); e két érték egy-

1 A Brăiloiu-idézeteket az eredeti franciából fordította Németh István Csaba.

2 A fogalom magyar recepciójához lásd Vargyas [1981] 2002: 84, 302 (a szerk.).

másnak pontosan a duplája, illetve a fele, és semmilyen érv nem szól az ellen, hogy nyolcaddal és negyeddel jegyezzük le: szigorúan *bikron* rendszer” (Brăiloiu [1948] 1967a: 183). Azonban bizonyos esetekben, amelyekben a vokális zene és a tánc szimbiózisban él együtt, az említett időtartamok ingadozhatnak (Lupașcu 2017).

A kétféle ritmikai egység, melyek időtartama között racionális arányok (1:2 és 2:1)³ állnak fenn, természetes, monolitikus és független entitás, amely nem egy közös nevezőből származik: „Óvatlanság lenne itt a rövid értéket (nyolcadot) a görög *kronosz prótosz* megfelelőjének tekinteni, annak a legkisebb egységnek, amelyből a többi szorzással származik. A giusto syllabique ritmusban a negyed is oszthatatlan, illetve nem összetett” (Brăiloiu [1948] 1967a: 184–185). Ezért úgy véljük, hogy mindig a rövid egységet kell az elemzés etalonjának tekinteni. Ezt az alapértéket az 1-es számmal kódoljuk, tekintet nélkül a ritmikai rendszerre, amelyben megjelenik, és függetlenül a lejegyző által megadott konvencionális időtartamtól. Ezen okból az ütemekbe való elrendezés – a műzenéből ismert szimmetrikus-monokron-monometrikus osztás elvű ritmikai rendszer szabványai szerint – nem lehetséges. Egyébként az általa idézett zenei példákkal kapcsolatban Brăiloiu hangsúlyozza: „Magától értetődik, hogy nem tartottam tiszteletben az eredeti ritmuslejegyzést (az ütemekre osztást), mivel erőfeszítéseim éppen az azokban lévő bizonytalanság kijavítását célozzák” (Brăiloiu [1948] 1967a: 180, 3. jegyzet).

A két vagy három egységből álló ritmusképletek szabadon váltakoznak (Brăiloiu [1948] 1967a: 177). Ami pedig az érzékelést illeti, „a rövid és hosszú értékek szabad váltakozása instabil jelleget kölcsönöz ennek a ritmusnak, amit a fül első próbálkozásra – és ebben nem is téved nagyot – »bináris« és »ternáris« ütemek keverékének tulajdonít” (Brăiloiu 1967a: 187). Valójában azonban a rövid és hosszú ritmusegységek ismétlődő struktúrákban, és főleg *rendezetten* váltakoznak, különösen a csoportosan előadott rituális szertartások (karácsonyi és újévi szokások, húsvét, aratás, fonó, lakodalom, temetés, varázslás-ráolvasás) repertoárjaiban (Lupașcu 2009). Az *aszimmetria* kifejezés magától értődik, Brăiloiu utolsó megállapítása viszont zavaros és ellentmondásos, az osztáselvű ritmikai rendszer irányába mutat.

A verstani szerkezet metrikus hangsúlyai azonos intenzitásúak és általában függetlenek a beszéd erősségi hangsúlyaitól (*accente tonice*). A metrum és a ritmus elválaszthatatlan: a hangsúly a ritmusképlet első egységét

3 Először mindig az alaparányt adjuk meg, bármi legyen is az; a fordított arány a ritmusképlet megismétlésekor jelenik meg, és azt is meg kell említeni, mivel a gyakorlatban létezik. Így a formai felépítésre is utalunk: egy motívum általában két ritmusképletből áll. Néha egy összetett képlet egész frázist lefed, ebben az esetben a periódusra utalunk.

emeli ki, függetlenül annak időtartamától (Brăiloiu [1948] 1967a: 178–180). Másrészt a rendhagyó szerkezetű tulajdonképpeni refrénekekben néha előfordul „a hangsúlyozás pontatlansága,” más esetekben pedig a szöveg az erősségi hangsúlyok mentén szerveződik (Brăiloiu [1948] 1967a: 182, 203). A szöveg és a zene kölcsönhatását vizsgáló alapos elemzései során Brăiloiu számos hasonló esetet mutat be ([1948] 1967a: 176–228).

A szabályos tempó lehetővé teszi a „nem-összetett és oszthatatlan” hosszú és rövid ritmus-egységek metronómmal való mérését; az abszolút sebesség széles tartományt fed le, néha egy előadáson belül gyorsul is (Brăiloiu [1948] 1967a: 183–184). Ám a demonstráció aláássa magát az elméleti fejtegetést. Példaként szerepel négy kolinda, amit Bartók Béla jegyzett le és publikált (Bartók 1935: 102, 62jj, 85b, 126, 59d sz.), valamint egy kolinda (SC 1288 Ia) és egy halottas ének (SC 724 Ia) román kutatók gyűjtéséből.⁴ E példák a ritmusegység-etalonra vonatkoznak, a nyolcadra, amelynek a negyed a többszöröse. Sőt, a szerző azt is kijelenti, hogy a két egységből álló ritmusképletek a pyrrichius verslábból származnának (♩), a három egységből álló képleteket pedig, melyek a rendhagyó szerkezetű tulajdonképpeni refrénekekben fordulnak elő, a tribrachys versláb (♩♩♩)⁵ generálta volna (Brăiloiu [1948] 1967a: 185). Eszerint a nyolcad volna a „kronosz prótosz”, vagyis az időtartamegység, a ritmus pedig monokron volna. Ez azonban nyilvánvaló tévedés: ezek a görög verstanból származó kifejezések távol állnak a giusto syllabique lényegétől.

A ritmusegységek részekre bontása (*fractionare*) melizmákat hoz létre (Brăiloiu [1948] 1967a: 183). Szórványosan, a rendhagyó refrénekekben, az egységek szétbontottnak (*descompus*) tűnnek. A töredékekre bontások (*fragmentări*) valójában egyszerű ritmikai variációk, és a verstani metrum uralmát mutatját a giusto syllabique fölött (Brăiloiu [1948] 1967a: 218–221). A melizmák olykor észlelési nehézségekhez vezethetnek: „Az osztáselvű időtartamok (*durées divisionnaires*) melizmatikus jellege teljesen eltűnik a hangszeres zenében; ezért a giusto syllabique kétségtelenül a vokális zenéhez tartozik” (Brăiloiu [1948] 1967a: 184, 5. lábjegyzet). Ez az állítás azonban túlságosan is kategorikus. A hangszeren játszott vokális dalla-

4 SC 1288 Ia, antifonális előadású kolinda („Întreabă...”). Előadók, 1. csoport: Ivan I. Rod, Ion M. Dragomir, Ion Mușat; 2. csoport: Vasile Alecu, Tache I. Rod, Ion M. Popa. Gyűjtés helye: Lupșanu, Ialomița megye. Gyűjtötte Tiberiu Alexandru és Emilia Comișel, 1939. 12. 23. – SC 724c, halottas ének (*Cocoșdaiul*). Előadók: Vărsavia Silaghie, Ana N. Bogdan. Gyűjtés helye: Arpașu de Jos, Szeben [korábban Fogaras] megye, gy. C. Brăiloiu, 1937. 09. 22. A felvételek részleteit lásd Lupașcu 1999.

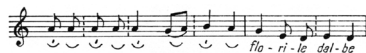
5 A nyolcadokat gerendákkal összekötő kumulatív írásmód téves és zavaró. Csak a zászlók tükrözik híven a monolitikus jelleget, illetve a ritmikai egységek önállóságát, függetlenül azok helyétől és számától a sorozatban. De azért, hogy ne tévesszük meg az olvasót, a ritmusképleteket itt pontosan úgy adjuk meg, ahogy az eredetiben is megjelennek.

mokban és a hangszeres táncdallamokban a díszítések és a ritmus-egységek különállóak, ha összevetjük azokat a tulajdonképpeni dalok szótagjaival, illetve a hangszeres kíséret, a táncmozdulatok és/vagy a táncszók ritmusképleteivel. Brăiloiu maga is erre a következtetésre hajlik:

a rendkívüli összevonások és felosztások (*contractions et divisions exceptionnelles*) kifejezetten a periódus tagjai (vagy azok töredékei) közötti izokronia megőrzését vagy helyreállítását célozzák meg; az egyenlőtlen értékek kiegyenlítése révén ellentétet idéznek elő a metrum és a ritmus között, gyengítve ezzel előbbi uralmát az utóbbi fölött. A giusto syllabique periférikus jellemzőjeként elvezetnek rendszerünk határaihoz és egy másik rendszer küszöbéhez, amelyet Arisztoksenosz így határozott meg: „nem függ az önmagukban vett betűktől, sem a szótagoktól, csak az időegységektől” (*temps*). Márpedig ezek az „időegységek” nem az énekelt szó, hanem a gesztus, vagyis a tánc mércéi, és itt érkezünk meg a tisztán vokális zene határaihoz (Brăiloiu [1948] 1967a: 222).

Az egyenlőtlen (és az egyenlő) értékű ritmikai egységek fúziója (*fuziune*) a kataléktikus dallamsorok végén jelenik meg néha, és nem más, mint az akataléktikus verssorok teljes időtartamát rekonstruálni hivatott grafikai illúzió. Más esetekben a szünet tölt be hasonló funkciót (Brăiloiu [1948] 1967a: 183, 178). Ebben a szövegösszefüggésben merül fel

az atipikus pontozott negyedek jelenléte bizonyos záró csoportokban:



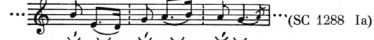
Ebben a pozícióban a pontozott negyed csak egy apró „meggondolatlanság”-nak



hat, és nem rendíti meg túlságosan a rendszer alapjait, hiszen a legfontosabb



vonások érintetlenek maradnak. Ha viszont a sor közepére került volna, az sokkal feltűnőbb lenne, és jobban megzavarná a fogaskerekek működését (Brăiloiu [1948] 1967a: 222–223).



Véleményünk szerint a pontozott negyedek vagy a még hosszabb időtartamok azért jelennek meg a dallamsorok végén, mert fontos funkciójuk van: elhatárolják a motívumokat és/vagy frázisokat és/vagy periódusokat, beleértve a ritmusképleteket is.

A látszólag csekély horderejű, csupán mikrostruktúrákra érvényes összefüggések felől elindulva itt jutunk el az alapvető, a ritmus jellemzőire és fejlődési mechanizmusára vonatkozó szabályszerűségekhez. A ritmikai egységek részekre bontódásai és összeolvadásai (*fracționări și contopiri*)

megerősítik a látens izokrónia jelenlétét, megmutatják a giusto syllabique határait, és jelzik az átmenetet az énekelt szövegtől a táncmozdulatig, a metrumtól a ritmusig, a szótagoktól az „időegységekig”, azaz monolitikus, független, tánc- és hangszerezene-specifikus ritmusegységeig.

Az egyes egységek fúziójával (*fuziune*) kapcsolatos észrevételek – a hangsúlyokra vonatkozó megfigyelésekkel kiegészítve – olyan konkrét lehetőségeket is előrevetítenek, amelyek révén az általános, generikus ritmus – tehát nem csak a giusto syllabique – képes alkalmazkodni, és egyúttal előidézni a szellemi kultúra jelenségeinek szinkretikus fejlődését. A variabilitás az irányító elv; állandóan újabb és újabb változatok jönnek létre, tehát semmi sem abnormális. Az aktánsok⁶ számára ez a kultúra nem elméleti konstrukció, hanem empirikus és élő gyakorlat (Lupașcu 2004: 344). Következésképpen a kutatásnak a valóság felől kell elindulnia az elméletépítés irányába, és nem szabad feladnia az eredeti közeggel való folyamatos kapcsolatot.

A giusto syllabique képleteinek nyugati módszerű – törteket használó – kódolása lehetségesnek tűnik ugyan, de téves, mert figyelmen kívül hagyja ennek a ritmusnak az elsődleges jellemzőit, és torzított képet ad a hangzó valóságról. A szigorú érvelésből kiemeljük a daktilus (♩), anapesztus (♩♩) és amphibrachys (♩♩♩) verslábakra vonatkozó részeket:

Ha megállapítjuk, hogy ez a versláb [a daktilus] négy rövid hangot (nyolcadot) tartalmaz, ezzel egy pusztán aritmetikai igazságot jelenítettünk meg, és semmit nem mondtunk arról a ritmus-felfogásról, amelyből ez a versláb ered, hanem – éppen ellenkezőleg – tévútra vittük az érvelést. A daktilus valójában három időtartamot foglal magában: egy hangsúlyos hosszút és két hangsúlytalan rövidet. A nyugati tanítás egyfelől azt feltételezi, hogy a nyolcadok egy magasabbrendű egység részekre bontásából (*fractionnement*) származnak (pedig nem), másfelől az első nyolcadra – mivel az egy osztáselvű csoport élén található – egy „másodlagos” hangsúlyt helyez, pedig az egyáltalán nem való oda. Ezek a korlátozások az anapesztus esetében is szinte változatlanul érvényben maradnak. Illogikus lenne meghajolnunk az egyetlen magyarázat előtt, amelyet a hivatalos doktrína az amphibrachys verslábba vonatkozóan fel tud kínálni ([...] rövid-hosszú-rövid = nyolcad–negyed–nyolcad), azaz 2/4 szinkópával. Ha ezt elfogadnánk, először is egyetérténénk azzal, hogy a közbülső hosszú érték két rövid érték összeolvadásából (*fusion*) származik, melyek viszont eleve két

6 Az „aktáns” kifejezés azt a közösséget jelenti, amely *in situ* vesz részt a színhagyományos kultúra létrehozásában és fenntartásában: egyaránt vonatkozik az előadóokra (énekesek, hangszerezsek, táncosok, mesemondók, stb.) és a befogadókra.

hipotetikus hosszú érték felosztásával (*division*) jöttek létre ♪♪♪ (ami teljesen indokolatlan feltételezés), másodsorban pedig, dacolva a tényekkel, az első érték hangsúlyát a második értékre helyeznénk át, a szinkópa követelményeinek megfelelően” (Brăiloiu [1948] 1967a: 186–187).

Ilarion Cocișiu is foglalkozott ezzel a kérdéssel a *ca la Breaza* tánc kapcsán (Lupașcu 2016: 27). A ♪♪♪ képlet különböző kombinációkban gyakran előfordul a román népzeneben és néptáncban. A kutatók az ilyen szerkezeteket – Brăiloiu óvását és érvelését figyelmen kívül hagyva, illetve a hangsúlyok típusának, helyzetének és számának lejegyzése és alapos elemzése nélkül – az úgynevezett „szinkópás bináris ritmusok” kategóriájába sorolják, és 2/4-es ütembe rendezik (Bentoiu 1956: 39–43; Giurchescu-Boland 1995: 105–106).

A két ritmikus alkotóegység (hosszú és rövid) kombinációs lehetőségeit vizsgálva tizenkét ritmusképletet azonosíthatunk; ezek közül négy képlet két-két egységből, a fennmaradó nyolc képlet három-három egységből áll:

1. ábra
Brăiloiu [1948]
1967a: 185–186

1. ♪♪ pyrrichius	5. ♪♪♪ tribrachys	9. ♪♪♪ antibacchius
2. ♪♪ jambus	6. ♪♪♪ anapesztus	10. ♪♪♪ creticus
3. ♪♪ trocheus	7. ♪♪♪ amphibrachys	11. ♪♪♪ bacchius
4. ♪♪ spondeus	8. ♪♪♪ daktilus	12. ♪♪♪ molossus

Nyolc ritmusképlet épül egyenlőtlen egységekre; ezek közül kettő bináris, azaz kétegyesés (2–3.), hat pedig ternáris, azaz háromegetes (6–11.). Feltűnő a hasonlóság az instrumentális eredetű, *aksak*nak nevezett ritmus tanulmányozásánál megadott „egyszerű bináris és ternáris ütemek” táblázatával (2. ábra)⁷.

1. ♪♪	5. ♪♪♪	9. ♪♪♪
2. ♪♪.	6. ♪♪♪.	10. ♪♪♪.
3. ♪♪	7. ♪♪♪	11. ♪♪♪.
4. ♪♪.	8. ♪♪♪	12. ♪♪♪.

2. ábra
Brăiloiu [1951]
1967b: 250

Elméletileg az aksakban az egyenlőtlen egységek közötti arányok 1:1,5 és 1,5:1, a ritmikai hangsúlyok pedig a hosszú egységekre esnek (Brăiloiu [1951] 1967b: 243–244); mindössze ennyi különbözőt meg a giusto syllabique ritmustól.

A giusto syllabique ritmusképletek láncolatából összetett struktúrák jönnek létre, amelyeket Brăiloiu két további táblázatban mutat be. Az első (A) táblázat a bináris ritmusképletek 64 lehetséges hat szótagú kombinációját tartalmazza, a második (B) táblázat pedig 256 nyolc szótagú elméleti modellt foglal magában (Brăiloiu [1948] 1967a: 188, 229–234). Ezeknek az összetett ritmikai struktúráknak a többsége bikron, az alábbiakat is beleértve (3. ábra).

⁷ A táblázatot átalakítottuk, hogy megkönnyítsük a két ritmus összehasonlítását.

Ha egy prototípus megismétlődik, „azt hihetnénk, a nyugati szokások közvetlen közelében vagyunk: ez esetben, ha szabad ezt mondani, a giusto syllabique ritmus egyik első »érintkezési felületét« érzékeljük a többi ritmikai rendszerrel”

B 86	
B 171	
B 18	

(Brăiloiu [1948] 1967a: 199). Brăiloiu arra figyelmeztet, hogy a képzett hallás hajlamos ezeket a struktúrákat az osztáselvű, szimmetrikus és monokron ritmikai rendszerben értelmezni. A birkónia és az izokrónia azonban egy olyan „érintkezési felület” felé mutat, amely a giusto syllabique és az aksak között helyezkedik el. Hasonlóképpen, a vokális dallamok, a hangszeres kíséretű vokális dallamok, a hangszeres táncdallamok és a tánc kifejeződött, rögzült architektonikus formája általában nyolc, ritkábban hat (egyenlőtlen és egyenlő) ritmikai egységet integrál, ami a nyolc és hat szótagú verssorok szerkezetének felel meg. Ebből a perspektívából nézve, a fenti három példa egy-egy frázisként értelmezhető:

- » az első (B 86) megtalálható például egy *Rustem*-változatban (Lupașcu 1994: 177);
- » a második (B 171) egy „horă mare, bătrânească/boierească” ritmusú epikus énekben⁸ (Ispas–Șerbănescu–Lupașcu szerk. 2001: 2, 21-25, CD 3. track). A románnal rokoni viszonyban álló struktúrákat a bolgár foklóról is dokumentáltak (♩♩ és ♩♩) vokális táncdallamokban és kolindában (Stoin 1928: 3904. sz.; Kremenliev 1952: 28. és 38. sz.; Lupașcu 2017: 37, 44, 46, 64);
- » a harmadik (B 18), érthetőbben lejegyezve ♩♩♩♩, pedig egy *șchioapă* ('*sánta*') nevű táncban (Popescu-Județ 1967: 586, 587).

A következő példa (4. ábra) a *paidușca* nevű, *Rustem*-lépéseket tartalmazó, nem-rituális vegyes tánc, melyet 1963. december 27-én gyűjtöttek a Tulcea megyei Plopuł településen az akkor 54 éves Ștefan Uncutól (Popescu-Județ 1967: 423).

Brăiloiu röviden leírja a giusto syllabique egy másik vetületét is:

A legfrissebb kutatások rendszerünknek egy trikron változatát is feltárták, amelyet ugyanazok az elvek irányítanak (a különböző – bináris és ternáris – elemi ritmuscsoportok szabad keveréke, valamint a 3:1 arány hiánya), de amely két időtartam helyett hármat használ: rövid, hosszú, dupla hosszú ([1948] 1967a: 228–229).

8 A román énikus elnevezés szerint *cântec bătrânesc* (megfelelői a tudományos nyelvben: *cântec epic eroic, baladă familială*).

3. ábra

Brăiloiu [1948]
1967a: 231, 233,
230

4. ábra
Popescu-Județ
1967: 427

PARTEA I
12 măsuri (1-12)
OPT PAȘI SPRE STÎNGA
ÎNCEPÎND CU D ÎN FAȚĂ

PATRU PAȘI DE RUSTEM PE LOC
ÎNCEPÎND CU S


PATRU PAȘI DE RUSTEM PE LOC
ÎNCEPÎND CU D

OPT PAȘI SPRE DREAPTA
SĂRIȚI DOBLU PE D, S ȘI D

- | | |
|--------------------------|---|
| 1. sor fölött | 1. rész, 12 ütem; nyolc lépés balra, jobb lábbal (D) előre kezdve |
| 2. sor fölött bal felől | négy Rustem-lépés helyben bal lábbal (S) kezdve |
| 2. sor fölött jobb felől | négy Rustem-lépés helyben jobb lábbal (D) kezdve |
| 3. sor fölött | nyolc lépés jobbra, kettős ugrással, a jobb, bal és jobb lábbal (D, S és D) |

Brăiloiu itt kétségtelenül a kolindákban gyakran előforduló szaffikus típusú (♩♩♩) ritmusképletre utal. Ugyanakkor közvetve elismeri Cocișiu ritmussal foglalkozó tanulmányainak primátusát. Brăiloiu véleménye szerint a szaffikus ritmus szélső egységei közötti kombinációk, melyek irracionális arányokhoz (1:4 és 4:1) vezetnek, nem fogadhatók el, mert „megtörik a giusto syllabique alapvető arányait (1:1, 1:2 és 2:1)” (1967a: 229). Ezen felül még két racionális viszony létezik, 2:4 és 4:2. Az idézett

megfogalmazás zavaró és meglehetősen merev, mert egyszerű ritmikai variációra redukálja a trikróniát, amelyet az egyenlőtlen egységek közötti 1:2, 1:4, 2:4, illetve 4:1, 4:2, 2:1 arányok határoznak meg. Matematikailag az 1:2 és a 2:4, illetve a 4:2 és a 2:1 arányok ekvivalensek; zeneileg azonban különböznek egymástól, mert különböző időtartamú ritmikus egységekre utalnak: rövid, hosszú, dupla hosszú.

Bartók megemlíti, hogy „a 2/4-es  ritmusminta, amelyet Brăiloiu nagyon helyesen »nem-román« ritmusnak nevez,” szórványosan megtalálható a parlando-rubato vokális dallamokban, illetve gyakrabban a többnyire városi vagy idegen eredetű tempo giusto dallamokban (Bartók 1967: 22 és 45. jegyzet). Itt nyilvánvalóan nem a téves elméleti megközelítés számít, melyet az ütembe helyezés mutat, ahogy a származási hely vagy az etnikai származás sem, amit lehetetlenség pontosan megállapítani: önmagában ennek a ritmusképletnek a létezése a fontos.

A giusto syllabique természetes és autonóm aszimmetrikus ritmus. A leütéssel kezdődő ritmusképletek két, három vagy négy egységet tartalmaznak. A bikron változatban a két egyenlőtlen ritmikai egység (rövid, hosszú) között racionális arányok (1:2 és 2:1) állnak fenn. A trikron változat (rövid, hosszú, dupla hosszú) négy ritmikai egységből áll, amelyből az első kettő rövid; itt az irracionális arányok (1:4 és 4:1) egyszerre vannak jelen a racionális arányokkal (1:2 és 2:4, illetve 4:2 és 2:1). Az első egységet általában metrikus hangsúly emeli ki. De maguk a hangsúlyok és az időtartamok bizonyos fokig rugalmasak.

A szabályos tempó, az abszolút sebesség, a ritmikai egységek frakcionálása és összeolvadása, (*fractionare, contopire*), valamint a látens izokrónia mind olyan jellegzetesség, ami a giusto syllabique és az aksak ritmust egymáshoz közelíti. Kétségtelen, hogy a két ritmus rokon, és alapvető jellemzőjük az aszimmetria. Elvileg csak a ritmikai egységek időtartamai, az egyenlőtlen egységek közötti matematikai (racionális és irracionális) viszonyok, illetve a metrikus és ritmikus hangsúlyok térnek el a két ritmusfajtánál. De ha tekintetbe vesszük az időtartamok és a hangsúlyok rugalmasságát, a giusto syllabique racionális és irracionális arányokat egyaránt felmutató trikron változatának létezését, valamint azt, hogy Brăiloiu korában lehetetlen volt pontosan mérni az időtartamokat, jól látszik, hogy a két ritmus közötti különbségek valójában nem olyan élesek, mint amilyenek látszanak. Természetesen a giusto syllabique csak az aksak egyik kategóriája, de ennek az állításnak a fordítottja is éppen annyira érvényes lehetne. Lehetetlen megállapítani az egyik vagy a másik ritmus primátusát, ez pedig újabb ok, hogy a semleges *aszimmetrikus ritmus* kifejezés mellett tegyük le a voksunkat.

Sabin V. Drăgoi és Constantin A. Ionescu implicit és explicit módon is utalnak a kolindákban és csillagénekekben (*cântece de stea*) megjelenő aszimmetrikus ritmusra.

Drăgoi bántási és dél-erdélyi anyagon kísérli meg a ritmus teoretizálását, amit saját megállapításaira és lejegyzéseire alapoz, ütem- és ritmus-táblázatokkal szemléltet, illetve szakirodalmi hivatkozásokkal egészíti ki ([1925]: XI–XXIV). Szigorúan követi a műzene alapelveit. A metrum szuverén: az ütemek „monometrikusak”, ha nem változnak egy darab során, és „polimetrikusak”, ha két- vagy háromféle ütem váltakozik, szabályosan vagy szabálytalanul (XV). Csakhogy „vannak olyan kolindák, amelyeket kétfajta ütemben lehet lejegyezni, és vannak olyanok, amelyeket [csak] hiányos kezdő- és zárütemekkel lehet lejegyezni”. A rendezőelv itt a hangsúly, amely „ha természetes, elválasztja az egyik ütemet a másiktól. A kolindák jelentős részében azonban olyan különös és szokatlan hangsúlyok vannak, amelyek szembe mennek az ütemmel, és így a normális hangsúlylyal is” (XVII). Persze az aktánsok számára ez a hangsúlyozás, amelyet mi ritmikusnak nevezünk, sokkal inkább „természetes” és „normális”, mint a metrikus hangsúly (Ionescu [1944] 1994: 30–31). Drăgoi felsorol néhány esetet; ezek közt a leggyakoribb a 2/4-es és 3/4-es ütem második időegységét, illetve a 3/4-es ütem második és harmadik időegységét érintő hangsúly ([1925]: XVII–XVIII). A ritmus „különböző hosszúságú hangokat csoportosít egy ütemen belül”. Lehet „metrikus”, ha a hangok egyenlőek, és lehet „fejlett” (*desvoltat*), ha „a tetszőleges ütemben lévő különböző hosszúságú hangokat a következő módokon variálja: a) az időegységek összeolvasztásával (*contopire*), b) az időegységek osztásával, esetleg alosztásával (*divizare, subdivizare*), illetve c) az időegységosztatok vagy -alosztatok (*diviziuni, subdiviziuni*) osztásával és összevonásával” (XVIII). Hogy mindezt tisztázza, a szerző elkészíti „A kolindákból kivonatolt ritmusok táblázatát”, amelyben összegyűjti a „ritmusfejlődés” variációs folyamatait (XIX–XXI). A „fejlett” ritmust, mely aszimmetrikus, gyakran előforduló és nagyon változatos, az általában „nem-szimmetrikus” architektonikus forma is kiemeli (XXII).

A ritmust tárgyáló fejezet egy érdekes megfigyeléssel zárul:

...a valódi, énekelt ritmus mellett érződik egy *másodlagos ritmus* (*ritm secundar*) is, amellyel önkéntelenül kísérjük a kolindát. [...] Ez a másodlagos ritmus a főritmus (*ritm principal*) redukciója, egyszerűsítése. Például: [...]

Ritm principal	
Ritm secundar	

A hangsúly ugyanazon a helyen marad. A másodlagos ritmus akaratlan érzetét mindig a szabálytalan akcentus kelti. A másodlagos ritmus gyakran tartalmaz szinkópát; ez olyan táncokban figyelhető meg, ahol a legények a csizmájukkal dobantanak, ami szintén egyfajta másodlagos ritmus” (Drăgoi, [1925]: XXIV).

Feljebb már említettük a táncok úgynevezett „szinkópás bináris ritmusának” kérdését. Fontos párhuzam áll fenn a kolinda alapvető, rejtett ritmikus szerkezete, a „másodlagos ritmus” és a tánclépések ritmusa között; a kettőt összekötő közös elem a ritmikai hangsúly.

Az antológiában szereplő példák ütemekbe vannak kényszerítve, egyesek felütések, ami nyilvánvalóan ellentmond a verssorok metrikus szerkezetének (Drăgoi [1925] 35., 75b., 77., 78., 233., 287. sz. stb.). A legtöbb példának olyan ritmikai hangsúlyai vannak, amelyek a ritmusképlet hosszú egységére⁹ esnek, függetlenül annak a képletben elfoglalt pozíciójától. Néha ugyanaz a struktúra különböző ütemekbe van lejegyezve, de itt nem a kottakép számít – annál is inkább, mert a metronóm-értékek nagyon közel állnak egymáshoz –, hanem az egyenlőtlen egységek időtartama közötti változatlan arány.

Kétségtelen, hogy Sabin V. Drăgoi ráérezett a megfelelő kottakép fontosságára, és megértette a hangsúly szerepét az aszimmetrikus népi ritmus szerveződésében. Sajnos elméleti koncepciója és érvelése az osztáselvű ritmikai rendszer gyámsága alatt áll, így a zenetudós nem tud kiszabadulni a műzene normáinak rabságából.

*

Constantin A. Ionescu 1943-ban, Transznisztriában 80 éneket rögzített fonográffal, majd lejegyezte és elemezte azokat. Ionescu különbséget tesz a kolindák és a csillagének között. Átveszi és kiegészíti Sabin Drăgoi elképzeléseit:

Az egyszerű, két és három időegységből álló ütemek és az összetett, négy időegységből álló ütemek mellett az itt közölt kolindák dallamai vegyes ütemeket is használnak. Akár azt is állíthatnánk, hogy az utóbbiak gyakori előfordulása az effajta népi alkotásokban már eleve összeférhetetlen a modern nyugati zene hangsúlyrendjének monoton uniformitásával. Az öt, hét és kilenc időegységből álló vegyes ütemek elsősorban a hangsúlyok szabályta-

9 A két hosszú egységet tartalmazó ritmusképletekben nagyon ritkán mindkét egység kaphat hangsúlyt.

lan egymásutánjának következményei. [...] A *metrikus* dallamhangsúlyt és a *szillabikus*¹⁰ verstani hangsúlyt fontosság tekintetében megelőzi egy harmadik fajta, mégpedig a *ritmikai hangsúly*, amely nem kötődik sem az első időegységhez, sem a versszerkezet szótagjaihoz, de ez is a dallam sajátja. Legtöbbször a ternáris metrikus csoportok második időegységén jelenik meg, valamint az összetett bináris metrikus csoportokban – kivételesen – a harmadik időegységen, így megegyezik a másodlagos metrikus hangsúlylyal. A *ritmikai hangsúly* a zene intenzitásfokozatainak legmagasabb rendű kifejezési formája, és [...] elsőrangú fontossággal bír a hangsúlyok osztályozásában (Ionescu [1944] 1994: 30–31).

Az átiratokat csoportosító táblázatban többnyire olyan dallamok szerepelnek, amelyek „metrikus szerkezetükben egyetlen ütemet használnak, [...] monometrikusak”, míg a „polimetrikus” dallamok valamivel több mint 25%-ot képviselnek (Ionescu [1944] 1994: 32–33).

A ritmus „a hangértékek elhelyezése egy metrikus csoportban vagy egy motívumban. A hangértékek elhelyezését a dallam felépítése határozza meg, amely közvetlen kifejezése a kolindálás hagyományában való részvétellel átélt vallásos érzületnek. Ezért bizonyos dallam-konfigurációkhoz csak bizonyos *ritmikai formák* illeszkednek, [...] ezek elemzése a metrikus csoportokon belül történik, figyelembe véve, hogy a motívum két vagy több ritmikai formából áll” (Ionescu [1944] 1994: 33). Tehát a motívum legalább két ritmusképletet foglal magában, két motívum pedig egy frázist alkot, ami a dallamsornak, illetve verssornak felel meg.

Ionescu „*generatív ritmusról*, alapsejtről, [...] a *ritmikai variáció* különböző lehetőségeiről” beszél, majd ezekből kiindulva a 10. táblázatban megadja „a kolindákban és csillagénekekben használt ritmusokat, ütemek szerint” ([1944] 1994: 33–37). A román kolinda-repertoár generatív ritmusa ♪♪ lenne (Ionescu [1944] 1994: 63, 65). Ebből az következik, hogy a ritmus a metrumnak, az architektonikus formának és a dallamnak alárendelt, másodlagos fontosságú elem. A tendenciózus, zavaros és restriktív elméleti megközelítéshez nem szükséges további megjegyzéseket tenni. Valójában az aszimmetrikus ritmus az összes Ionescu-lejegyzésben jelen van, és az 1:2 és 2:1 racionális arányokkal kifejezhető bikron képletek túlsúlyban.

A következő példában (6. ábra) látható 65. számú kolindával kapcsolatban Ionescu megjegyzi, hogy „a 7/8-os (3+4) vegyes ütem jellemző bizonyos délnyugat-erdélyi dalokra és táncszókkal kísért táncokra, azzal a különb-

10 Tekintve, hogy a versszerkezeteket a prozódia tanulmányozza, itt helyesebb volna a „prozódiai” kifejezést alkalmazni.

séggel, hogy azokat gyorsabban, 7/16-ban éneklik” ([1944] 1994: 48). Ez a kijelentés, amelyből kiderül, hogy csak a tempó változik, miközben a ritmikai szerkezet változatlan marad, alátámasztja kritikánkat azzal a spekulációval kapcsolatban, amelyvel Vasil Stoin próbálta meg – meglehetősen mechanikus módon – alátámasztani az aszimmetrikus bolgár népi ritmus erőszakos betagolását a szimmetrikus, osztáselvű ritmikai rendszerbe (Lupașcu 2017: 40–42). Másrészt, [ez a kijelentés] dokumentálja Brăiloiu sejtését is a giusto syllabique és a más ritmusok között fenn-

álló lehetséges rokon kapcsolatokról (1967a: 222). A dallamot az akkor 71 éves Calinic Zaharia földműves énekelte 1943 augusztusában a Dubăsari megyei Dubău településen (Ionescu [1944] 1994: 192).

A zenét a szöveggel összefüggésben elemezve megállapíthatjuk, hogy az alapvető ritmus-struktúra bikron jellegű; négy egységből áll, ezekből csak az első rövid, a második egység – és gyakran az utolsó is – hosszú és hangsúlyos: ♩ ♩ ♩ ♩, ami valószínűleg a tánc és/vagy a kíséret hatását mutatja. A változás a 2. dallamsor első sorozatában van, ahol a zene és a szöveg mintha egy variációt idézne elő: ♩ ♩ a korábbi ♩ ♩ helyett. A „mic” szó végén lévő szokatlan ritmikai hangsúly azonban visszavonja a látszólagos variációt, és kikényszeríti az alapvető ritmusképlet megőrzését. Egyértelmű, hogy itt nem a metrum, hanem a tánc, a mozgás ritmusa számít. Ugyanez az ellentmondás nyilvánul meg vizuálisan a 4. és 5. dallamsorban, ahol a hangsúly ugyan nincs megjelölve, de hangzás alapján a „másodlagos ritmus” szuverénnek bizonyul (Drăgoi [1925]: XXIV). Ionescu, akit megzavartak a hangsúlyok, figyelmen kívül hagyta a kontextust is, és pontozott vonallal elválasztott „egyszerű ütemekre” tördelte az aszimmetrikus ritmusképlet egységes szerkezetét. A három szótagú refrénben az utolsó két hosszú egység egybeolvad, miközben a képlet teljes időtartama megőrződik – ez további bizonyíték a táncritmus mint szubsztrátum létezésére (lásd a 3. és 6. dallamsort).

*

6. ábra
Ionescu [1944]
1994: 65. sz.

Bartók Béla a román vokális folklór tanulmányozása során megfogalmazza a nyolc vagy hét szótagból álló generatív struktúra hipotézisét. A szótagokat nyolcad-értékekkel jegyzi le, és cezúrával két négy szótagos csoportra tagolja. A ritmikai főhangsúly az első nyolcadra esik, a mellékhangsúly pedig a harmadik nyolcadra, „tekintet nélkül a természetes vagy helyzeti szótaghosszúságra” (Bartók 1967: 12–13, 3). Ilarion Cocișiu itt szóvá tett néhány gyenge pontot (Lupașcu 2016: 24). Az idevágó vizsgálat azt mutatja, hogy sok *tempo giusto* előadású tulajdonképpeni dal, melyeket Bartók tipológiájának B osztályába sorol (1967: 355–452. sz.), illetve a legtöbb táncdal a C osztályban (453–529. sz.) aszimmetrikus ritmusú. Már a *tempo giusto* kifejezés bartóki magyarázata – „merek, táncszerű ritmus” – a kategóriák közelségét sugallja (1967: 8, 20. jegyzet). Ezen kívül a Hunyad és Fehér megyei dialektusnál megemlíti „egy bizonyos tendenciát olyan ritmusképződmények iránt, mint a ♪♪♪♪ , ♪♪♪♪ és a ♪♪♪♪ . mind a hat (vagy nyolc) ütemben, a fő cezúránál és a dallam végén kötelező hosszabbodásokkal” (Bartók, 1967: 16). Másfelől a bihari táncdallamok leegyszerűsített formáinak tekinthető táncdalokban mindig van egyfajta záró ritmus-kadencia: $\frac{3}{4}$ ♪♪♪♪ ♪♪ (Bartók, 1967: 23). Brăiloiu-nak is voltak hasonló megfigyelései (1967a: 222–223). A záró ritmuskadencia nem specifikus: egy hosszabb (vagy éppen ellenkezőleg, rövidebb) hang, mely lehet hangsúlyos (ritmikai és/vagy díszítései dallamhangsúly), de hangsúlytalan is, utána szünettel vagy anélkül. Egyszerű és hatékony módja ez a dallamotívumok és/vagy dallamsorok elhatárolásának az architektonikus formán belül, és implicit módon a ritmusképletek elhatárolásának is.

A fentebb már említett szaffikus ritmusképlet más képletekkel kombinálva jelenik meg az A osztályba tartozó néhány parlando dallamban (Bartók 1967: 315a, 323a, 308. sz.). Gyakori a B osztályba sorolt *giusto* dallamoknál is (Bartók 1967: 22, 45. jegyzet). A szaffikus ritmus ♪♪♪♪♪ alakja, melyben három irracionális és két racionális arány figyelhető meg (1:1,5; 1:2; 1,5:2; 2:1 és 2:1,5), megjelenik bolgár vokális táncdallamokban is (Stoin 1928: 3987–3988., 3990–3991. sz.).

Összefoglalva: a *giusto syllabique* és az aksak az aszimmetrikus ritmikai rendszer két egymást kiegészítő része. Az aszimmetrikus ritmikai rendszer konstans szerkezeti jellegzetessége a polikrónia; a rendezett, repetitív és hangsúlyokkal artikulált ritmusképletek leütései kezdete; a szabályos tempó. A szinkretikus jellegű konkrét kifejezési módok (énekelt, énekelt-hangszeres, hangszeres zene, tánc, táncrigmusok) hatására kisebb-nagyobb eltérések jelennek meg az egyenlőtlen időtartamok, a hangsúlyok, az izokrónia, az abszolút sebesség, illetve a ritmikus egységek frakcionálása és fúziója terén (lásd még Lupașcu 2004). Mindez

szerkezeti-funkcionális rugalmasságról tanúskodik: az aszimmetrikus ritmus polimorfája a számok, a sorrend, a hangsúlyos vagy hangsúly nélküli, egyenlőtlen (vagy egyenlőtlen és egyenlő) egységek közötti arányok játékában érhető tetten (Lupașcu 2017: 47).

Románból fordította Németh István Csaba

Irodalom

- Bartók, Béla. 1935. *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*. Wien: Universal-Edition.
- . 1967. *Rumanian Folk Music II. Vocal Melodies*, szerk. Benjamin Suchoff. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Bentoiu, Pascal. 1956. „Câteva considerațiuni asupra ritmului și notației melodiilor de joc românești” [Szempontok a román táncdallamok ritmusával és legjegyzésével kapcsolatban]. *Revista de folclor* 1–2: 36–67.
- Brăiloiu, Constantin. [1948] 1967a. „Le giusto syllabique”. In *Opere I*, szerk. Emilia Comișel, 173–234. București: Editura Muzicală.
- . [1951] 1967b. „Le rythme aksak”. In *Opere I*, szerk. Emilia Comișel, 235–279. București: Editura Muzicală.
- . [1959] 1969. „Reflexions sur la création musicale collective”. In *Opere II*, szerk. Emilia Comișel, 205–223. București: Editura Muzicală.
- Drăgoi, Sabin V. [1925]. 303 *colinde cu text și melodie culese și notate de...* Craiova: Scrisul Românesc.
- Giurchescu, Anca – Sunni Boland. 1995. *Romanian Traditional Dance: A Contextual and Structural Approach*. Mill Valley CA: Wild Flower Press.
- Ionescu, Constantin A. [1944] 1994. *Colinde din Transnistria*. Chișinău: Editura Știința.
- Ispas, Sabina – Mihaela Șerbănescu – Marian Lupașcu szerk. 2001. *Cântece epice eroice / Heroic Epic Songs*. Audio CD és kísérfűzet. [Document. Arhive Folclorice Românești / Romanian Folk Archives].
- Kremenliev, Boris. 1952. *Bulgarian–Macedonian Folk Music*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press.
- Lupașcu, Marian. 1994. „Marin Chisăr. Dinamica unei personalități folclorice” [M.C. Egy személyiség dinamikája a folklórban]. In *Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”*, 173–186. București: Editura Academiei Române.
- . 2004. „Particularități ale ritmului asimetric” [Az aszimmetrikus ritmus sajátosságai]. In *Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”* 2003–2004, 315–354. București: Editura Academiei Române.
- . 2016. „Ilarion Cocișiu promotor al unei abordări teoretice novatoare în ritmica muzicală” [I.C., a ritmuselmélet megújítója]. In *Deschideri etnologice. In honorem Sabina Ispas la 75 de ani*, 23–27. București: Editura Etnologică.

- . 2017. „Aspecte ale polimorfismului în ritmurile asimetrice din muzicile tradiționale” [Többalakúság a népzenei aszimmetrikus ritmusokban]. In Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”, 35–74. București: Editura Academiei Române.
- Popescu-Județ, Gheorghe. 1967. *Jocuri populare din Dobrogea. Muzica: culegere și acompaniament muzical, Constantin Arvințe* [Dobrudzsai néptáncok. A zenét gyűjtötte és kísérettel ellátta C.A.]. Constanța: Casa creației populare a Regiunii Dobrogea.
- Stoin, Vasil. 1928. *Narodni pesni ot Timok do Vita / Chants populaires bulgares du Timok à la Vita (Bulgarie du Nord-Ouest)*. Sofia: Ministerstvoto na Narodnoto Prosveshthenie.
- Vargyas Lajos [1981] 2002. *A magyarság népzeneje*. Budapest: Planétás.

RÉGI ÉS ÚJ VONÁSOK A SZIGETKÖZ TÁNCZENÉJÉBEN

A Szigetköz földrajzi elhelyezkedésének köszönhetően korán és gyorsan polgárosodott; a nyugat felől, a térségben élő más nemzetiségektől, illetve a közeli nagyvárosokból érkező hatásoknak erősen ki volt téve. A magyar nyelvterülethez viszonyított peremhelyzete miatt ugyanakkor a népi kultúrája számos régiséget megőrzött (Liszka 2002: 167). Népzenejében szokásdallamok, a duda itt sokáig élő hagyományát tükröző dudanóták, sajátos tánc típusok és táncdallamok is fennmaradtak. A kistáj reprezentív tánca, a verbunk és a körverbunk mellett tovább éltek a szóló és eszközös – üveges, gyertyás – változatok; utóbbiak a verbunknak a régi táncrétegekkel való kapcsolatát tükrözik (Martin 1997: 221–222). E táncokat a népzene régi stílusához tartozó dallamokkal kísérték. Hagyományos formájuk továbbörökítésében közrejátszhatott, hogy – ellentétben például a közeli Rábaköz táncaival – a 20. század első felének színpadi néptáncrendezvényein még nem szerepeltek (Pálfi 1970). Közülük a kifejezetten e kistájhoz kötődő *Bertóké* vált leginkább ismertté, míg más verbunkdallamokkal elsősorban egy-egy dallamtípus vagy tánc típus általánosabb ismertetése kapcsán foglalkozott a kutatás. A gyűjtésekből ugyanakkor a verbunkdallamok gazdag, változatos hagyományát ismerhetjük meg, ami szervesen illeszkedik a régi és új rétegeket sajátos egységben megőrző Szigetköz népzenejébe, és sok szempontból tükrözi a kistáj kétarcúságának.

SZIGETKÖZI NÉPZENEGYŰJTÉSEK

Bár Kenesei (Klein) Ilona, a mosonmagyaróvári iskola tanítónője már az 1900-as és 1910-es években gyűjtött népdalokat Moson megyében – ezek

közül a *Mosonvármegye* című lap tett közzé szemelvényeket¹ –, a Szigetköz népzeneje elsősorban a második világháború után keltette fel a népzene- és táncgyűjtők érdeklődését. 1948 szeptemberében Arakon, Darnózselin és Lipóton a tanító által visszatanított pütkösdi kiskirálynőzésen kívül² kanásztáncot, söprútáncot, verbunkokat és csárdást filmeztek.³ Hangfelvétel nem készült. Az id. Nagy Istvántól Lipóton filmre vett verbunk dallamát a Lugossy Emma által összeállított, a gyűjtés eredményeit öszszegző kézirat utalásai alapján nem sikerült azonosítani, az általa és egy másik férfi által másnap Darnózselin táncolt *Bertókét* a kéziratban lévő kottából ismerjük.⁴ Darnózselin a gyűjtők egyike, Volly István feljegyzett egy addig viszonylag kevés adattal ismert vőfélydalt. Talán ez az út irányította *A Magyar Népzene Tára Jeles napok és Lakodalom* kötetein (MNT II, MNT III/A, MNT III/B) dolgozó népzene kutatók figyelmét a Szigetközben fennmaradt régi szokásdallamokra. Kiss Lajos 1951-ben néhány lakodalmi dalt és balázsjarást jegyzett le Cikolaszigeten, Halászigeten és Sérfenyőszigeten, és minden bizonnyal adatokat gyűjtött egy későbbi, részletesebb terepmunkához. 1952-ben Kerényi Györggyel és Kertész Gyulával tért vissza Moson megyébe magnetofonos gyűjtést végezni.⁵ Elsősorban szokásdallamokat, köztük betlehemes dallamokat, köszöntőket, egy több dallamból és szövegből álló balázsjarást vettek fel, és olyan régi lakodalmi dalokat tudtak akár több változatban rögzíteni, mint a *kánai menyegező*, a *katekizmusi ének* vagy a *lakodalmi gyertyás tánchoz* tartozó dal. A Volly által Darnózselin fellelt, jellegzetes dunántúli lakodalmi kikérő különösen sok adatát gyűjtötték ekkor és a következő években Moson megyében.⁶

Az 1948-as táncgyűjtés a hangszeres népzene régi stílusának itt élő típusait is felszínre hozta. 1954 májusában Kiss, Kertész és Lugossy négy hangszeres dallamról készített felvételt Halászigeten az akkor 72 éves Banyák Pál cigányprímással.⁷ *A Magyar Népzene Tára III., Lakodalom* kötetében Kiss, aki Banyák két dallamának lejegyzését közölte, csallóközi származású cigányprímásként tüntette fel őt (MNT III/B: 399–400). A he-

1 Kenesei dallamait Kodály Zoltán saját gyűjteményének anyagába sorolta.

2 A szokás szigetközi és csallóközi jelenlétéről lásd Sebestyén 1906: 35–36.

3 Gyűjtötte Merényi Zsuzsa, Morvay Péter, Keszi Kovács László és Volly István, 1948. szeptember 10–11. ZTL_Ft.28.

4 Lugossy Emma kézirata az 1948. szeptember 10–11-i araki, lipóti és darnózseli gyűjtésről. ZTL_Akt. 290.

5 Cikolasziget, Halászi, Kisbodak, Püski (Moson). Gyűjtötte Kerényi György, Kiss Lajos, Kertész Gyula, 1952. júl. 21–22. ZTL_D 30.

6 *A Magyar Népzene Tára III., Lakodalom* kötetében Kiss 1951-es gyűjtése áll a típus élén. MNT III/A: 661–662.

7 Halászi (Moson). Gyűjtötte Kiss Lajos, Lugossy Emma, Kertész Gyula, 1954. máj. 23. ZTL_D 203.

lyi muzsikusokról nem tudunk többet. Banyák játszott Jámbor Márta, Martin György és Pesovár Ernő 1955-ben végzett népzenei gyűjtésén és táncfilmzésén is.⁸ A halászi tánccsoport tevékenységét is dokumentáló Martin az együttesnek ingyen játszani nem hajlandó zenészekről írt,⁹ tehát más muzsikusok is működhetek a faluban, akik közül az idős Banyák talán a régi dallamok és táncok ismeretével tűnt ki. Az 1954-es gyűjtésen a magyar népzene régi rétegeihez sorolható, valamilyen szempontból sajátos hangszeres dallamtípusokat rögzítettek Halászában. Banyák eljátszotta a proporció emlékéét őrző *lakodalmi gyertyás táncot*, amelynek vokális változatait újra fölvtették két adatközlőtől.¹⁰ A primás áthangolt hegedűn, dudaszzerű burdonnal húzott el egy „dudaverbunk”-ot. A táncdallamként szolgáló dudánótá elején a duda bejátszását is felidézte, és a jegyzőkönyv szerint táncolt hozzá. A dudának az első világháború utáni, többek között a palóc vidéken megújult népszerűségéről Kodály Zoltán is írt (1937: 62), Manga János 1939-es tanulmánya szerint a Felföldön a megelőző húsz évben egyre gyakrabban szólaltak meg e hangszerek, s ő maga több dudástól gyűjtött (1939: 136, 142–152). A Pozsony megyei Jókán a század első harmadában még voltak helyi dudások. Később vándordudásokat fogadtak fel, és a háború utáni szegénység itt is az olcsóbban megfizethető dudások új divatját hozta magával (Tari 2010: 27–30). Halászában működő dudásokról a gyűjtésekből már nem értesülünk. A 20. század fordulóján a hangszer a gyermekek duda-bálgán kapott szerepet, és a dudások kihalása után egy vagy két hegedűst fogadtak fel (P. Jámbor 1957: 102–103). Elképzelhető, hogy a Banyák által játszott és táncolt dudaverbunkot, amelyre a településen később végzett táncgyűjtésekben nincs példa, ilyen dudabálok alkalmával járhatták.

A burdonhangzás igénye más dallamokban is megmutatkozott. Banyák üres húrokkal gazdagította annak a kanásztáncdallamnak a hangzását, amit „barátoké” néven a 72 éves Mátyás József seprútáncához játszott.¹¹ E dallam Moldva kivételével mindegyik dialektusterületen, több főtípusban és számos vokális és hangszeres változatban élt, különböző táncokat kísérhetett, de legjellemzőbben ugrósokhoz kapcsolódott (Paksa 2010: 124–134). Így volt a nyelvterület északnyugati részén is. 1948-ban erre

8 Halászi (Moson). Gyűjtötte Martin György, Pesovár Ernő, 1955. ZTL_Mgo6938–6940 (ZTL_APo5479–5484a), ZTL_Ft.254. A gyűjtés egyes dokumentumain szeptember hónap szerepel, noha Martin jelentése október 13–19. közötti gyűjtőútról számolt be. Martin György, *Jelentés a szigetközi útról* (1955. X. 13–19.) Kézirat, 1955. okt. 21. ZTL_Akt. 785.

9 ZTL_Akt. 785.

10 A gyertyás tánc proporcióval együtt lejegyzett dallamát már a 18. századból, az 1730-as Apponyi kéziratból ismerjük (Richter 2016: 13–16).

11 Lejegyzését lásd: MNT III/B: 225.

járta seprútancát az araki Fazekas József,¹² 1968-ban a Pozsony megyei Vásárúton Sándor Béla,¹³ és a dallam egy változata kísérte a *váskatánc*nak nevezett ügyességi táncot a mátyusföldi Tardoskedden (Martin–Takács 1981: 70–92). Halászigiban ismerték „A barátok, a barátok fapapucsba járnak...” kezdetű szöveggel,¹⁴ ami összefügghet „barátoké” elnevezésével, de 1954-ben Neuberger Ferenc „Tegnap vótam zabaratni...” kezdettel is dalolta. E változat mellett a jegyzőkönyvben a „verbung-tánc” megjegyzés szerepel. A gyűjtések során nem jártak rá verbunkot, de mivel a kistájon egyes dallamok különböző táncokhoz, köztük eszközös táncokhoz és verbunkokhoz egyaránt kapcsolódhattak, ráadásul az e típusok átmene- teinek tekinthető üveges, gyertyás verbunkok is fennmaradtak, elképzel-

1. kotta
Seprútánc. Arak
 (Moson), 1948.
 szeptember 11.
 ZTL_Akt. 290.
 Lugossy Emma
 lejegyzése



hető, hogy a „barátoké” dallama verbunk táncsal is párosult. Hangszeres variánsai bizonyos önállóságot mutatnak. Míg az itt dalolt strófák AABA sorszerkezetűek voltak, a Banyák által játszott alakban az első sorok ouvert–clos (nyitó–záró) típusú sorpárrá kapcsolódtak össze, s Halászigiban a hasonló második sorpárral AAkBBk, Arakon pedig AAkBAk szerkezetű strófa jött létre. Az Arakon lejegyzett változat sajátossága az alap- hang feletti szeptimhangot hangsúlyozó, talán a duda befújását utánzó, négyütemnyi motívumismétlő bevezetés (1. kotta).

A „verbunk-tánc” megjegyzést olvashatjuk Cséfalvay András, sérfenyőszigeti lakos „Nin- csen a barátnak csizmája...” kezdetű, szintén az 1954-es gyűjtésen felvett dala mellett is. 1955-ben Banyák Pál e dallammal kísérte Mátyás József seprútancát és táncfilmen rögzített, gyertya körül járt verbunkját¹⁵ (2. kotta). Ezt is játszhatták dudán; Manga János a Szigetköz melletti Doborgazon működő dudástól, a 63 éves Nagy Károlytól hallotta a „barátok nótájá”-t, amelynek „Nincs a barátnak csizmája...” kezdetű vokális változatát a csal- lóközi Hodosról közölte (1939: 149). A régies kisambitusú dallamok közé

12 A jegyzőkönyv szerint helybéli cigányzenészek játszottak. A kézirat szerint azonban a táncnak nem ez az eredeti dallama. ZTL_Akt. 290.

13 Dallamával együtt közreadta Takács 2000: 55–67.

14 Énekelte Kurtz Antal (55). Gyűjtötte Jámbor Márta, Martin György, Pesovár Ernő, 1955. ZTL_Mgo6938 (ZTL_AP05479h).

15 Ekkor Kurtz Antal egy a hangszereshez még közelebb álló vokális változatot énekelt. A Banyák által a gyertyás verbunkhoz húzott változatot Avasi Béla lejegyzésében Pesovár Ferenc adta közre (1969: 125).



2. kotta
 Söprútánc. Ját-
 szotta Banyák
 Pál, Halászi
 (Moson), 1955.
 ZTL_AP05479g.
 Avasi Béla
 lejegyzése

sorolt, Dobszay László és Szendrei Janka szerint 18. századi ízlésre valló dallamtípus (1988: 408) egy csonka és egy teljes változatát ismerjük az 1775–1785 között keletkezett Kulcsár Pál-melodiáriumból, illetve az egykorú Zemplényi-kéziratból, s különböző szöveggel több variánsát jegyezte fel Pálóczi Horváth Ádám 1813-as *Ötödfélszáz énekek* című gyűjteményében (Domokos–Paksa 2016: 188–189). „Nehéz tudni célját, végit...” kezdettel szerepel Tóth István 1832 és 1843 között keletkezett kéziratában, valamint Bartay András 1834-es *Eredeti népdalok zongora-kísérettel* című kiadványában. Almási Sámuel dalgyűjteményében „Kalapom szememre vágom...” szöveggel találjuk meg, s így került be 1843-ban Szigligeti Ede és Szerdahelyi József igen nagy sikerű *A szökött katona* című népszínművébe. Valószínűleg ennek nyomán jelent meg további kiadványokban. Kevés népi adata elszórtan jelentkezik a nyelvterületen.¹⁶ Kiss a Szigetköz délkeleti szélén fekvő Kisbajcsón is fölvette,¹⁷ Cséfalvay változatát pedig *A Magyar Népzene Tára Lakodalom* kötetében mint az egész Szigetközben ismert táncdalt publikálta, amelyre csárdást és verbunkot, valamint a lakodalom egyházi szertartása után a templom előtt paptáncot jártak. Ez utóbbi valószínűleg összefüggött az itt ismert szöveggel (MNT III/B: 400–401).

A verbunk tehát Halásziban szorosan összekapcsolódott a duda- és ugróshagyományhoz tartozó, emellett vokális formában is élő régi stílusú dallamokkal, amelyek közül a „Nincs a barátnak csizmája...” hagyománya kifejezetten e vidékre jellemző. Abban a jelenségben, hogy e dallamok régi és új stílusú táncot egyaránt kísérhettek, a verbunknak a régi táncstílussal való organikus kapcsolata tükröződik. A Banyák Páltól 1954-ben rögzített negyedik dallam, a *Bertóké* ezzel szemben a kistáj sajátos, kifejezetten a verbunk táncához tartozó hangszeres dallama.¹⁸ Formája alapján a lassú és gyors részek szabályozott váltakozásából álló kisalföldi verbunkok közé tartozik (Martin 1983: 79–100), amelyekben Martin szerint szintén a régi stílusú férfitáncokból az új stílusú verbunk felé való átmenet emléke őrződhetett meg, hiszen a táncok első része az új táncstílus szélesebb, negyedes léptékében mozog, annak jellegzetes pontozásait is magán viseli, míg

16 Típuszám: 18-406-00-01-02.

17 „Nincs a barátnak csizmája...”. Énekelte Soós Antal (59). Gyűjtötte Kiss Lajos, Kertész Gyula, Lugossy Emma, 1954. május 25. ZTL_D 205.

18 Kiss Lajos lejegyzésében megjelent: MNT III/B 1956: 400.

a második a régi alapvetően egyenletes nyolcados lüktetését követi (1995: 38–39, 48). A *Bertóké* legkorábbi adatát az 1948-as gyűjtésből ismerjük, ekkor két férfi táncolta Darnózselin. Hangfelvétel híján csupán a gyűjtőút eredményeit összegző kéziratban található lejegyzés maradt fenn, amely csak a jellegzetes lassút tartalmazza.¹⁹ Mikor 1954-ben Banyák játszott, Mátyás József erre járta a gyertyás verbunkot, míg az 1955-ben Halászigiban végzett táncfilmezésen négy férfi körverbunkot táncolt a dallamra.

A lassú és gyors részek váltakozásából álló verbunkról a történeti források leírásai is beszámolnak (Pesovár 1983: 29–30). Czuczor Gergely 1843-ban, az *Athenaeum* folyóiratban közzétett, *A' magyar tánczról* című tanulmányában a falusi lakodalmakban eljárt szóló verbunknak a páros frisst megelőző lassú és cifra részeit említette ([1843] 2004: 13). Hasonló a felépítése az általa bemutatott toborzásnak is. Egy kisvárosi vásártéren „a' legénység körbe áll, mellynek középpontját a' káplár tölti be, 's a' rendszeren egyenruhás czigánybanda új nótát huzván kezdődik a' toborzó” (Czuczor [1843] 2004: 14–15). A zene első strófájára a táncosok csak sarkantyúikat pengetik, vagy sétálva járják be a kört, majd szabályozott, lassú figurák következnek.

Ha a' nóta nyolcz taktusos, két tactus jobbra, egy balra, ismét kettő jobbra, egy balra, mit két tactusos összevágó helytoppanás fejez be. Miután öt hat illy lassu verset eljártak, a' *czifrára* kerül a' sor, melly az elébbinél frissebb és tüzeőbb, azért itt már az ide oda, és felszökellések rendén vannak, mikhez a' hánykodó kardok' csörömpölései, 's a' tarsolyok' této-va lebegése járulván a' hősi táncznak valódi képét tüntetik elé. Ez azonban, mint maga a' hevesebb indulat, mellyet ábrázol, nem sokáig tart, hanem ismét visszatér a' zene, 's vele együtt a' lejtés előbbi lassu méltóságos hangulatába. Így foly ez változva kétszer, háromszor, míg az őrmester ismét jelt adván, a' víg csapat odább huzódik (Czuczor [1843] 2004: 15).

Czuczor szerint a lassú ötször-hatszor is elhangozhat, és a cifra után az egész megint csak szabályozatlanul, kétszer-háromszor ismétlődhet. A népi verbunkokban különbözőképpen következhetek egymás után az egyes szakaszok, de jellemző a hármas ismétlődés. Halászigiban a lassú és a gyors rész is háromszor szólalt meg, majd az egészet megismételték (Martin 1983: 102–103). Czuczor a táncnak a különböző szakaszokból eredő változatosságát korábban általános, de leírása idején már városi hatásra lassan eltűnő jellegzetességként mutatta be ([1843] 2004: 15). A szerző északnyugat-magyarországi kötődései miatt – Nyitra megyében született 1800-ban, Érsekújvárt, Pannonhalmán, Győrött és Pesten tanult,

19 ZTLAKT_290.

majd Komáromban, Pesten, Pannonhalmán és a tanulmánya megjelenése idején Győrött működött (Karácsony 2004: 11) – ugyanakkor felmerül a kérdés, hogy az általa leírt toborzó az ő korában mennyiben volt annak a területnek a sajátossága, ahonnan, vagy legalábbis amelynek egy részéről e típus népzenei emlékei a 20. században is fennmaradtak.

VERBUNK ÉS HAGYOMÁNYŐRZÉS

Miközben a gyűjtések a régi stílusú táncokra és a verbunkra fókuszáltak, a térségben még éltek más, részben polgári társastáncként ismert táncok. Ez utóbbiak itt nem feltétlenül városi hatásra terjedtek el, hanem közvetlen népi átvételek lehettek. Martin szerint például az osztrák paraszti kultúrából kelet felé terjedő *sottis polka* e területen gazdag, akár a csárdásét felülmúló formakincessel élt (1997: 222). A második világháború után alakuló hagyományőrző csoportok szívesen gyakorolták a még használatban lévő, a területre jellemző táncokat. A darnózseli táncegyüttes egy 1955-ös fővárosi szerepléséből éppen a faluban és környékén tartott táncmulatságokon akkor még rendre járt *sottis* előadását emelték ki a beszámolóok (Pálfi 1955: 450; Komoly 1955: 659). A csoport az 1948-as gyűjtés körüli időszakban szerveződött,²⁰ és 1954 júniusában már a kiválók között említette a *Népszava* egy országos rendezvényről írt tudósításában (Ortutay 1954).²¹ Az év májusában Halászában végzett gyűjtésen Neuberger Ferenc elfűtyülte a *sottis* és a *mazur* dallamát. A következő évben végzett táncfilmezésen két pár járta a *sottist* Banyák kíséretével. A dallam változatát már Kenesei Ilona lejegyezte Mosonmagyaróváron,²² variánsaira járták a táncot a csallóközi Vásárúton és – más *sottis*-dallamok mellett – a mátyusföldi Jókán. Szomjas-Schiffert György a Duna csallóközi oldalán fekvő Bősön vette fel vokális formában, mint a „*sottis*-tánc” dalát.²³ Dallamának egyes részleteihez az osztrák néptáncagyományból, azon belül a magyar nyelvhatár vidékéről, a mai Burgenland településeinek felkutatott helyi kottagyűjteményekben lévő *Schottisch*, *Schottischer* táncdallamok között találunk párhuzamokat (Deutsch–Ritter 2005: 208, 310, 468) (3. *kotta*).

20 Egy 1958-as cikk tízéves együttesként ír róla (János 1958).

21 A következő évben végzett gyűjtőúton viszont Martin György az oktató hiányából adódó nehézségekről számol be (ZTL_Akt. 785).

22 Kodály-rendi adatát lásd: „Leves, leves, csak leves...”. KR_00134.

23 „Egy asszony vett két libát...”. Énekelte Alföldi Imréné Farkas Vincencia, Bős (Pozsony). Gyűjtötte Szomjas-Schiffert György, 1958. november 15. ZTL_Mg00899B.

3. kotta

Sottis. Ját-
szotta Banyák
Pál, Halászi
(Moson), 1955.
ZTL_AP05482g.

Avasi Béla
lejegyzése

A helyi táncsoport működésének adataiból tudjuk, hogy e táncokat abban az időben még használták a településen. A halászi táncgyűttes egy későbbi cikk szerint 1954 őszén alakult (v.j. 1957). Martin György és Pevovár Ernő 1955 októberében végzett gyűjtése idején tizenkét fiatalból állt, akik még csak néhány hónapja táncoltak rendszeresen, míg a korábbi táncsoport nagyjából huszonéves tagjai fokozatosan elmaradtak.²⁴ Az együttest az akkor huszonhárom éves, érettségizett, a hagyományápolásban később is aktív Litresits Mátyás vezette, aki egyébként az 1952-es gyűjtésen elénekelt a menyasszonykikérőt. Zenészt a tanács már nem tudott fizetni. Kezdetben a csoport a Halásziiban még felszínen lévő táncokat vette programjára, másorukon különböző betanult táncok – például a szigetközinek nevezett, valójában rábaközi verbunk – mellett jelen volt a helyben gyűjtött és Litresits által színpadra alkalmazott *sottis*, *kacsingató* és „Hogy a csibe”. Az előadásmód szempontjából Martin ez utóbbiakat tartotta legjobbnak.²⁵ Az idősebbektől gyűjtött más halászi táncok létezéséről Litresits nem tudott, Martin hívta fel a figyelmét a Bertókéra és a dudánótára járt csárdásra, amiket Litresits hamar megtanult. A falubeli idősek vállalták, hogy segítik a csoport munkáját.²⁶ Ennek eredményeiről kevés az adatunk. 1957-ben a *Kisalföld* arról tudósított, hogy az akkor már 24 tagú együttes egy *Dankó Pista* című színdarabban előadan-

24 ZTL_Akt. 785.

25 Uo.

26 Uo.

dó szüreti jelenetre készült, valamint új táncok, nevezetesen a „cserepesi legényes” és a *kállai kettős* betanulását tervezte (v. j. 1957). 1985-ben újra filmre vették Neuberger Ferenctől a „barátoké” dallamra táncolt söprútáncot, a *Bertókéra* járt verbunkot, továbbá a feleségével bemutatott páros táncokat az Óvári Gazdász néptáncgyűttes zenekarának kíséretével.²⁷ Későbbi sajtócikkek Neuberbert mint a *Bertóké* utolsó őrzőjét említették ([N. N.] 1983; [N. N.] 2007).

Az 1955-ös gyűjtőúton Martin és Pesovár az addigiaknál jóval több régi és újabb dallamot, köztük hajnali nótát, csárdásokat, dudanótákat és további verbunkdallamokat rögzített Banyák Páltól. A muzsikus eljátszotta a lakodalmi kikérőt, amely egyes települések adatai szerint hangszeres formában is a szokás része lehetett, hiszen miután a vőfély elénekelte, e dallamra táncoltak.²⁸ Talán az 1954-es gyűjtésnek, a gyűjtők valamilyen megjegyzésének vagy általában véve érdeklődésüknek hatása, hogy ez alkalommal Banyák a *Bertóké* bemondásában a dallam korára is utalt: „eljátszom a Bertókét, régi verbungot”. „Bertóké”-nak nevezte továbbá az előző évben „barátoké” néven, valamint az általában „huszárverbunk” vagy „huszárcsárdás” névvel (Kiss 1960: 288–289) ismert dallamokat. A táncfilmezésen, amelyen *lakodalmi gyertyás táncot*, menyasszonyfektetőt, csárdást és *sottist* is megörökítettek, a *Bertókét* négy férfi táncolta, Mátyás József pedig a „Nincs a barátnak csizmája...” szövegű dallamra járt gyertyás verbunk mellett a „huszárcsárdás” helyi változatára is bemutatott verbunkot.

A gyűjtés során egy további verbunkdallam is elhangzott, Szeitz József egy lényegében egyetlen rövid motívumból építkező dallamra járta verbunkját (4. kotta). Bár a motívumismételtetés a térség dudahagyományától sem áll távol, a dallam az új kisambitusú dallamok egy tágabb csoportjába sorolható, amelybe a „Hogy a csibe” és a „Keressd meg a tút...” szövegkezzel ismert típusok is tartoznak (Dobszay–Szendrei 1988: 868–871).

♩ = c. 120-132

4. kotta

Verbunk. Játszotta Banyák Pál, Halászi (Moson), 1955. ZTL_AP05483d. Avasi Béla lejegyzése

27 Játszott az Óvári Gazdász Néptáncgyűttes zenekara, Halászi (Moson). Gyűjtötte Palenik József, 1985. jan. 3. Bár a táncfilm leltárkönyve feltünteti, hogy hangfelvétel is készült, ezt nem ismerjük, más jegyzőkönyvek sem utalnak rá. ZTL_Ft.1194.

28 Pl. Zircen a gyűjtés idején még játszották a lakodalomban. Hegedülte id. Nyári Lajos (59) volt cigányprímás, Zirc (Veszprém). Gyűjtötte Békefi Antal, 1954. KR_08312; továbbá Mecsér (Moson). Gyűjtötte Kiss Lajos, 1954. máj. 22. ZTL_D 202.

Dobszay László és Szendrei Janka a típuskör leírásában nem említenek német, osztrák kapcsolatot, noha a német táncokkal rokon tapsos polka, a „Hogy a csibe” német-osztrák közvetítés, és tánciskolák együttes hatására kerülhetett a magyar néphagyományba (Dóka 2014: 58), a „Keresd meg a tút” dallamtípus adatai pedig a *suszterpolkával* kapcsolódtak össze. E csoportba illik a Vásárúton „Suszter az apám”-ként rögzített dallam is.²⁹ Az a verbunkdallam, amelyre Szeitz József táncolt, a térségben élénken élő hasonló, osztrák hatást tükröző táncdallamokkal rokonítható.

A *Bertóké* elnevezés e gyűjtésen újra csak egy bizonyos dallamra vonatkozott, s ezért felmerül a kérdés, hogy Banyák korábbi bemondása mennyiben tekinthető hitelesnek. Ugyanakkor a Szigetközön kívül eső közeli településeken is találunk példát arra, hogy a *Bertóké* kifejezést általában véve verbunk fogalomként használták. A Dunántúl többi részétől a Mosoni-Duna miatt bizonyos mértékben elhatárolódó Szigetköz néprajzilag rokon a szomszédos Csallóközzel (Liszka 2002: 163, 167). A régi Pozsony megyéhez tartozott a Duna bal partján fekvő, mára Somorjától a Duna-csatornával elválasztott Doborgaz. 1959-ben a településen az akkor 69 éves Sipos László klarinétos, aki „huszároké”, illetve „honvéd huszároké” néven egy máshonnan nem gyűjtött dallamot játszott, egy klasszikus verbunkos stílusú dallamot nevezett „Bertóké”-nak.³⁰ A Kis-Dunától északra fekvő, már a Mátyusföldhöz tartozó Jókán az egyik adatközlő „orosz Bertóké”-nak mondta a *kozáktáncot*, amelyet egy helyi az első világháború idején, hadifogságban tanult.³¹ Banyák ugyanakkor az 1955-ös gyűjtésen sem minden verbunkdallamot nevezett „Bertóké”-nak, hanem csak olyanokat, amelyek a helyi hagyományban táncdallamként éltek. Az általa Répcelakon tanult *kónyi verbunkot* „karéj-verbunk”-nak, a doborgazi klarinétos által „Bertóké” néven játszott verbunkos jellegű dallam változatát pedig „kóbor huszároké”-nak mondta.

BERTÓKÉ VERBUNKOK A SZIGETKÖZÖN KÍVÜL

A Szigetköz és a közeli kistájak más településein végzett hangszeres gyűjtések Halászihoz képest kevésbé gazdag verbunkhagyományt tártak fel, de megörökítették egy korábban talán nagyobb térség egységes ver-

29 Lejegyzését lásd Takács 2000: 171–174.

30 Játszott Sipos László (69), klarinét, Doborgaz (Pozsony). Gyűjtötte Pesovár Ernő, 1959. okt. 18. ZTI_Mgo4293 B.

31 Játszott Tankó Péter primás (1916) és zenekara, Jóka (Pozsony), 1984. ápr. 7. Gyűjtötte Halmos Béla, Czuczor Lívia, Czuczor Péter, Farkas Róbert. ZTI_Mgo4791B.

bunkhagyományának emlékeit. Végvári Rezső 1952-ben a Pozsony megyei Násdszegen szóló verbunkot gyűjtött, amelyet kézírata szerint a „Bertóké nótájára” jártak.³² Bár ez utóbbi hangfelvételét vagy lejegyzését nem ismerjük, a táncleírásban dokumentált, háromszor-háromszor ismétlődő lassú és gyors részekből álló szerkezet elképzelhetővé teszi, hogy a szigetközi *Bertóké* dallamáról van szó. A *Bertókét* a darnózseli lejegyzés és az 1954-es és 1955-ös halászi gyűjtések után a Dunától s a mai Duna-csatornától is északra fekvő Somorján, Pozsony megye egyik járási székhelyén vette magnószalagra Szomjas-Schiffert György 1957 novemberében. A 74 éves id. Sárközi Ferenc volt prímás „Bertók-verbunk” néven játszotta.³³ Sárközi hegedült *kacsingatót*, *csibe-táncot*, „duda-tánc” néven dudánótát,³⁴ menyasszonytáncot, valamint a *Bertók-verbunk* és az általában „huszárcsárdás”-ként ismert, itt „közös huszár verbunk”-nak nevezett dallam mellett két további, stílusukban a 19. századi verbunkosdarabokkal rokonítható verbunkot.³⁵ E gyűjtés megerősíti tehát a *Bertóké* és az itt verbunkhoz társított „huszárcsárdás” kistáji jelenlétét,³⁶ csakúgy, mint a polgári eredetű táncok hagyományát, s mindezzel együtt a Dunával elválasztott területek szoros kapcsolatát.

A Kisalföld településeinek legénycéhei fontos szerepet játszottak a szabályozott körverbunkok továbbörökítésében (Pesovár 1983: 31–33; Martin 1983: 40, 57). Halászinak a 20. század elején még élénk és szervezett legényéletét részletesen bemutatta P. Jámbor Márta, de konkrét zenei vonatkozást, így verbunkot nem említett (1957). A somorjai legényavatást Khin Antal mint még élő szokást írta le 1932-ben (1932). A 15. században szabad királyi városi, majd 1871-ig mezővárosi rangú Somorján évszázadok óta nagy számban jelen voltak iparoscéhek, s hagyományaik emlékét megőrizték a gazdalegények legény-kompaniái. Farsangi legényavatásuk az 1706-ban egy korábbiól másolt *Törvénykönyv* alapján zajlott. A szokásnak a cigánybanda által játszott *Rákóczi-induló*ra járt csoportos lánctánc és csárdás is része volt, verbunk táncról azonban nem tudunk.

32 Végvári Rezső 1952-es násdszegi gyűjtése. Kézirat. ZTL_Akt. 317.

33 Játszott id. Sárközi Ferenc (74) volt prímás, Somorja (Pozsony). Gyűjtötte Szomjas-Schiffert György, 1957. nov. 15. ZTL_Mgo0696A.

34 Lejegyzését lásd: Tari 1986: 114.

35 A „kóburg-huszár verbunk” megnevezése Banyák „kóbor huszároké” dallamnevével rokon, de a dallamok különbözők. Sárközi ezen kívül egy általa „Bihari-verbunk”-nak nevezett, Ellenbogen Adolf *Rózsavölgyi emléke* című művének részeként megjelent dallamot játszott (Riskó 2017: 81–83).

36 Vásárúton is játszott „huszár-verbunk”-ot Vontszemű Tibor vásárúti cigányzenész és zenekara 1968-ban. Bár a gyűjtésen több táncfilmet rögzítettek, e dallamra nem táncoltak. Vásárút (Pozsony). Gyűjtötte Martin György, 1968. júl. 7. ZTL_Mgo1895B, ZTL_Ft.628.

Az 1957-ben Somorján gyűjtött dallamok használatára, a táncok akkori életére vonatkozó adatunk és további hangszeres gyűjtésünk e településről nincs. Szomjas-Schiffert a csallóközi gyűjtőútjáról tartott beszámolójában a számos vokális dallam, köztük sok szokásdal és ballada mellett a hangszeres adatok közül csupán a dudánótát említette (1958: 244). Egy ének- és zenekarral rendelkező somorjai népi együttesről ugyanakkor már 1952-ben értesülünk (P. Szűcs 1952).³⁷ A táncsoportról még a népzenei gyűjtést megelőzően, 1957 májusában írt elismerő szavakat az *Új Ifjúság* című lap ([N. N.] 1957), eszerint a csoportot Vizi László, a zenekart Sárközi Ferenc, vélhetően id. Sárközi fia vezette. Az év novemberében a „Csallóközi népi együttes” (A. J. 1957), két évvel később a „Felsőcsallóközi Népművészeti Csemadok Együttes” néven szereplő csoport zenekarának prímásaként hallunk a muzsikusról (Szarka 1959). 1965-ben már a somorjai együttes korábbi felbomlásáról és az újjáalakulás terveiről értesülünk (Babusek 1965), de a műsorukról ezek a hírek nem tájékoztatnak. A később Somorjához csatolt Tejfaluban Pesovár Ernő és Quittner János 1969-ben filmezett *Bertóké* verbunkot, hangfelvétel azonban nem készült.³⁸

A *Bertóké* és a „Nincs a barátunk csizmája...” dallamára a Pozsony megyei Jókán is jártak verbunkot. A településen 1974 elején alakult néptáncsoport, amely hamarosan bemutatta a faluban korábban táncolt és lassan feledésbe merülő *Bertókét*, *sottist*, *padegattát*, vezető híján azonban a csoport nem sokáig működött (Görföl 1975). Czingel László, Quittner János és Takács András 1977-es táncfilmzése után alakult újjá, és 1978-ban mutatkozott be a „Tavaszi szél vizet áraszt...” elnevezésű cseh-szlovákiai népzenei verseny elődöntőjén (Fügedi–Takács 2005: 9). Noha a magyarországi együttesek már húsz évvel korábban sikerrel jártak folklorizálódott társastáncokat, a jókaiak akkori vezetője, Szabóné Szakál Mária néhány évvel későbbi visszaemlékezése szerint a „Tavaszi szél...” versenyen ez rosszállást váltott ki, s időbe telt, míg – részben az őket követően szintén hasonló táncokat járó dunaszerdahelyi és somorjai együttesek hatására – elfogadták, hogy a térségben e táncok az élő hagyomány részei (Fister 1983).

Fügedi János és Takács András tanulmánya szerint 1978-ban a csoport Quittner János segítségével felelevenítette a csárdást, és a „barátoké” ekkor került műsorra (2005: 9). A ZTI Népzenei Archívumában őrzött jókai gyűjtések közül az első már ezután, Pozsonyban, az 1980-as „Tavaszi szél...” fesztivál alkalmával – de nem a fellépéskor – készült film- és mag-

37 Takács András is az 1951–52 körül fellendülő szlovákiai magyar néptáncmozgalom első együttesei között említi (1993: 83).

38 Tejfalu (Pozsony). Gyűjtötte Pesovár Ernő, Quittner János, 1969. okt. 26. ZTL_Ft.709.

netofonfelvétel. A jókaiak a Tankó Péter prímásból, Tankó Sándor kontrásból és Kuruc József bőgősből álló banda kíséretével eljárták a *Bertókét*, ehhez kapcsolva következett egy újabb verbunk, amit a Halászipban „Nincs a barátunk csizmája...” szöveggel ismert dallamra táncoltak.³⁹ Az 1907-ben született Szitásné Tankó Emerencia Tari Lujza 1983-as gyűjtésén ennek egy töredékét énekelte „Némely ember azt gondolja...” kezdetű szöveggel, mikor a *Bertóké verbungjáról* kérdezték.⁴⁰ A többi jókai gyűjtésén ezt nevezték „barátoké”-nak, s a Fügedi és Takács által közölt későbbi beszélgetések szerint nem sokkal korábban betanult tánc volt. Budai László, a csoport szólótáncosa, aki 1936-ban született a jókai településrészek közül a táncagyományt megőrző Újhely-Jókán, egy 2003-as interjúban beszámolt a *Bertóké* verbunk, a *sottis*, „Hogy a csibe” polka régi használatáról. A *Bertókét* szerinte a Budai család férfitagjai, apja és annak testvérei táncolták a legjobban. A „barátoké”-t viszont gyerekkorában nem járták Újhelyen, azt csak a hagyományörző csoportból ismerte (Fügedi–Takács 2005: 24–25). Kiss Jenő is arra emlékezett, hogy a *Bertóké* egyik legkedvesebb táncuk volt, amit az 1950-es, 1960-as években is jártak, míg a „barátoké”-t felesége szerint már a tánc csoportban tanulták (Fügedi–Takács 2005: 34–36). Szakál Julianna, a hagyományörző együttes egyik alapítója szerint csak elbeszélésekből ismerték. Felelevenítésében elsősorban a Bécsben és Pesten is sokat játszó, az 1916-ban született Tankó Péternél idősebb Sárközi Ferenc prímás volt segítségükre, aki járni már nem tudott, de a kezeivel mutatta, hogyan táncolták a „barátoké”-t, s ez alapján Quittner és Richtarcsik Mihály fogalmazta újra a táncot (Fügedi–Takács 2005: 20, 38–39). Bár Szakál Julianna közlése szerint az újhelyi kocsmában gyűjtöttek Sárközitől, lehetséges, hogy e prímás a somorjai Sárközi Ferencel azonos.

Egy 1983-as népzene gyűjtésén Czuczor Péter és Farkas Róbert a dudánóta, menyasszonytánc, csárdások mellett a *Bertókét* és a „huszárcsárdás”-t vette fel Jókán Tankó Pétertől és Tankó Sándortól.⁴¹ Lényegesen nagyobb repertoárt, részben városias jellegű csárdásokat, műfrisst, több polgári eredetű táncot, *sottist*, polkákat, valcereket, négyest, továbbá *Rákóczi-mars*-ot, lakodalmi marsot, halottkísérőket, hallgatókat, regrutanótákat, dudánótákat, karácsonyi köszöntőket rögzítettek Halmos Béla irányításával a Tankó Péter vezette háromtagú bandától 1984. április 7-én. A verbun-

39 Játszott Tankó Péter (1916) prímás és zenekara, Jóka (Pozsony). Gyűjtötte Halmos István, Martin György, 1980. ápr. 19. ZTL_Mg04074A, ZTL_Ft.1055. A pozsonyi „Tavaszi szél...” fesztiválon készült felvétel.

40 Énekelte Szitásné Tankó Emerencia (1907), Jóka (Pozsony). Gyűjtötte Tari Lujza, 1983. január 22. ZTL_Mg00486A.

41 Jóka (Pozsony). Gyűjtötte Czuczor Péter, Farkas Róbert, 1983. máj. 4.. ZTL_Mg04760B.

kokról a gyűjtés elején kérdezték a zenészeket, akik elsőként a *Bertókét*, később, a további verbunkokra irányuló kérdésre a „huszárcsárdást” és a „barátoké”-t játszották.⁴² Az év során végzett gyűjtéseken „kapuvári csárdás”-ként a *kapuvári verbunk*, és „próba csárdás” néven⁴³ a *gensci verbunk* dallama is elhangzott, amelyeket a zenészek a hagyományörző mozgalomban, rendezvényeken hallhattak. A gyűjtő dallamkérdésére el tudták játszani a Halászáiban „barátoké” néven élő, általuk „Ha megfogom az ördögöt, kalitkába zárom...” szöveggel ismert dallamot is, és emlékeztek arra, hogy régen táncoltak rá. A júliusban készült táncfilmmezésen azonban a helyiek csak a *Bertókéra* és a jókai „barátoké”-ra jártak verbunkot, míg a „huszárcsárdás”-ra csárdást táncoltak. Jókán tehát a verbunkok közül a *Bertóké* hagyománya élt legtovább, az idős primás elmondása alapján újratanult „barátoké”-t pedig a hagyományörző csoport tartotta fenn.

A BERTÓKÉ DALLAMVÁLTOZATAI

A *Bertóké* lassú dallamát e viszonylag kis területen is lényegesen különböző változatokban játszották (5. kotta). Vokális formában nem gyűjtötték, de a négy sorból álló, eol hangsorú strófa mögött variánstól függően hol világosabban, hol kevésbé egyértelműen rajzolódik ki egy régi stílusú, ereszkedő vonalú, negyedes lüktetésű, hét szótagos dallamtípus. Instrumentális jellegét viszont megerősíti a moll, bokázó típusú zárlati formula. Az egyszerű ritmikájú dallamvázat mindegyik primás díszítetten adta elő. A kezdősor lényege a hangsor ötödik foka, amit az egyes variánsok más-más módon járnak körül úgy, hogy a dallam az eol hangsor VII., 3. vagy 5. fokán is indulhat akár ugyanannak a primásnak a különböző előadásaiban is.⁴⁴ Az első sor nemcsak hét szótagos jellegétől, hanem a kvinthang díszítéseinek köszönhetően – különösen a gyűjtésen nem tánchoz húzott somorjai változatban – a feszes táncritmustól is eltávolodhat.

42 Jóka (Pozsony), 1984. ápr. 7. Gyűjtötte Halmos Béla, Czuczor Livia, Czuczor Péter, Farkas Róbert. ZTL_Mgo4791 B, ZTL_Mgo4792 A, ZTL_Ft.1272. Táncfilmmezés nem volt, a filmfelvétel a hangszerjátékot dokumentálja.

43 Előbbi júniusban „kapuvári csárdás”-ként mondták be, a júliusi gyűjtés jegyzőkönyvében „kapuvári verbunk” néven szerepel. Jóka (Pozsony). Gyűjtötte Halmos Béla, 1984. jún. 12. ZTL_Mgo4815A; Gyűjtötte Halmos István, Németh István, Pálffy Gyula, Csapó Károly, Szakál Julianna, 1984. júl. 21-22. ZTL_Mgo4800-4805, ZTL_Ft.1172.

44 Banyák Pál 1955-ben játszott egyik verbunkjának (ZTL_AP05482e) publikációkban is közölt lejegyzésében a kezdőhang a hangsor alaphangja. A jelenleg elérhető hangfelvétel kezdete technikailag hibás, nem értékelhető, az ismétléseknél azonban a strófa kezdőhangja a 3. fok. Más alkalommal Banyák VII. fokról indította a dallamot.

a) Musical notation for example a), consisting of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. There is a '3' below the second staff.

b) Musical notation for example b), consisting of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. There is a tempo marking '♩ = 92-104' above the first staff.

c) Musical notation for example c), consisting of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. There is a tempo marking '♩ = 132' above the first staff and 'tempo giusto' above the second staff.

d) Musical notation for example d), consisting of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. There is a tempo marking '♩ = 112' above the first staff.

5. kotta

a) „Bertóké”.
Darnózseli
(Moson), 1948.
szeptember 11.
ZTL_Akt. 290.
Lugossy Emma
lejegyzése.

b) „Bertóké ver-
bung”. Játszotta
Banyák Pál,
Halászi (Moson),
1955. ZTL
APO5479a. Avasi
Béla lejegyzése.

c) „Bertók ver-
bung.” Játszotta
id. Sárközi
Ferenc, Somorja
(Pozsony), 1957.
november 15.
ZTL_Mgo696A.
1–9. ütem.

d) „Bertóké, ver-
bung”. Játszotta
Tankó Péter és
zenekara, Jóka
(Pozsony), 1984.
április 7. ZTL
Mgo4791B. Tari
Lujza lejegyzése.
1–8. ütem

A második sor ezzel szemben mindig, még a főhangokat díszítésekkel körülíró darnózseli variánsban is világosan őriz egy egyenletes lüktetésű hét szótagos vázat. A darnózseli, halászi és somorjai változatban a következően ereszkedő második dallamsor a hangsor V. fokára érkezik, így a dallam kadenciasora 5 (V) 1, ezzel szemben Jókán ez a sor kupolás dallamvonalat létrehozva egy oktávval feljebb szólal meg. Noha a Bertóké lassú dallamának történeti forrásait nem ismerjük, egyes motívumai párhuzamba állíthatók egy a 19. század közepétől népszerű csárdásdallammal,⁴⁵ s ehhez a jókai változat formája áll közelebb. A Bertóké harmadik dallamsora olykor – különösen a szabadabb kezdősorú somorjai variánsban – a második sorhoz hasonló, de többnyire változatosan variálja az ereszkedő dallammenetet. A zárósor lényegében a különbözőképpen figurált moll zárlati formula, amit a darnózseli verbunkelőadója tipikus hangszeres fogással oktávval feljebb helyezett.

45 1859-től kezdődően néhány hangszeres táncdarab dallamát, illetve a „Krinolin-nóta”-ként ismert vokális változatokat lásd KR_21505–21513.

6. kotta

a) „Bertóké verbung frisse”. a) 

Játszotta Banyák Pál, Halászi (Moston), 1955. ZTL Ap 5479a. Avasi Béla lejegyzése.

b) 

„Bertóké verbung”. Játszotta id. Sárközi Ferenc, Somorja (Pozsony), 1957. november 15. ZTL_Mgo0696A. 10–19. ütem.

c) 

c) „Bertóké, verbung”. Játszotta Tankó Péter és zenekara, Jókai (Pozsony), 1984. április 7. ZTL_Mgo4791B. Tari Lujza lejegyzése. 17–25. ütem

A szigetközi és csallóközi verbunkok lassú részére legjellemzőbb az összesen nyolc 4/4-es ütemből álló forma, amit Czuczor Gergely példaként említett. E szerkezet alapján a különböző stílusrétegekhez tartozó dallamok átalakulhatnak. Banyák Pál a „huszárcsárdás”-t a *Bertókéhez* hasonló, kétrészes verbunkként játszotta úgy, hogy a lassú részhez a „huszárcsárdás”-nak csupán első két sorát húzta. E sorpár hosszúsága megegyezik a teljes, összesen nyolc ütemes *Bertóké* stróféáival, a primás tehát egy nyolcütemnyi formaegységhez alkalmazta a dallamot. A lassút háromszor játszotta, majd a *Bertókéhez* tartozóval azonos gyors résszel folytatta. Szintén e nagyformához igazodott a Vásárúton táncfilmre vett „bársony verbung”-ban Simonffy Kálmán „Jaj, de magas, jaj, de magas ez a vendégfogadó...” kezdetű nótája, hiszen a „bársony verbung” első része a dal első két, összesen nyolcütemnyi sorának hangszeres variánsa (Martin 1983: 101–111).⁴⁶

A gyors rész összesen nyolc ütemes sorpár, amely az ugrós dallamokra jellemzően 2/4-es, nyolcados alapülktetésű ütemekből áll. A tizenhatodmenetekkel sűrűn aprózott dallamokban feltűnő a pontozások teljes hiánya, noha a sorok elejét hangsúlyozó nyújtott ritmusok ugrós dallamokban is jelen vannak (6. kotta). A történeti források magyar táncai közül a 18. századiak, illetve a 18. és 19. század fordulójáról származók még ezeket a jel-

46 A településen emellett a szintén kétrészes „Madarász Ignác verbunkját”-t táncolták. A dallamot és a táncot közzétette Takács 2000: 89–101.

legzetességeket viselik magukon (Martin [1970] 1995: 49). Banyák Pál az „Az oláhok, az oláhok” szöveges azonosítóval számon tartott kanásztáncdallam-típus⁴⁷ kétsoros változatát játszotta a *Bertóké*hez és a verbunknak húzott „huszárcsárdás” dallamához egyaránt. E típus a Halászigiben „barátoké” néven ismert dallam rokona. A magyar néptáncok északnyugati dialektusterületén megmaradt kanásztáncdallamok között általában is gyakoribbak a kétsoros strófák, mint máshol (Martin [1970] 1995: 61). A hangszeres népzeneben igen elterjedt és számos változatban gyűjtött dallamtípus elsősorban a Dunántúlon található meg kétsoros formában, ahol a típus egyébként is különösen erősen fennmaradt, míg az északi népzenei dialektusterületen kevésbé volt jellemző. Kistáji beágyazottságát az is tükrözi, hogy egy 1948-ban Arakon gyűjtött gyertyás tánc többször ismételtetett négyütemes motívuma⁴⁸ valójában ugyanannak az alulról induló dallamváltozatnak az alapegysége, amit Banyák tizenhatodokkal sűrűn aprózva játszott. Banyákéhoz igen hasonló, de az ötödik fokról induló kezdőmotívuma révén közelebb áll a dallamcsalád fő típusához a somorjai, valamint a végig tizenhatodokban mozgó jókai változat.

Mindezt összegezve: a Szigetközben különböző régi és a hagyomány újabb rétegeit képviselő táncok között a verbunk történetének különböző korszakairól tanúskodó verbunktípusok és verbunkdallamok is megőrződtek. A magyar nyelvterületnek ezen a részén sajátos, hogy ugrós jellegű, akár dudán játszott táncdallamok is fennmaradtak verbunkként. Jellegzetesek továbbá a többszakaszos verbunkok, amelyek közül a *Bertóké* kifejezetten a Szigetköz és tágabb térségének dallama, de a típus hagyománya más dallamokat is a maga képére formálhatott. Az osztrák táncagyomány hatását mutató táncok a hagyomány szerves részeként, a *sottis* esetében a területre jellemző dallammal éltek, és akár a verbunkdallamokra is hatással lehettek. A primások mindemellett műzenei jellegű verbunkosdallamokat is ismertek. A 20. század közepén a Szigetközben még emlékeztek a verbunkra, a *Bertókét* a mátyusföldi Jókán ekkor a fiatalok is járták. Az a tény, hogy a két világháború közötti néptáncfesztiválok műsorain szigetközi verbunkok még nem szerepeltek, segíthette a különböző régi stílusú, nem kizárólag e tánchoz kapcsolódó dallamokra járt verbunkok eredeti formában való fennmaradását. A második világháború után végzett népzenei és néptáncgyűjtések már egy eltűnő hagyományt rögzítettek. A verbunkok az ekkor szerveződött helyi néptáncgyűttesek műsorán is gyakran

47 Kétsoros változatait lásd a Népzenei Típusrend 13-057-00-09b számú altípusában.

48 ZTL_Akt. 290. A dallamot egy 1951-es táncgyűjtés alapján közölte Lugossy 1954: 37–38. A kéziratban a 3. ütem második hangja a hangsor VI. fokára kromatikusan vezető emelt V. fok.

háttérbe szorultak a fiatalok által jobban ismert táncok mögött, habár ez utóbbiak, például a *sottis*, szintén a térség sajátos hagyományának emlékei. A század második felében a verbunk, a körverbunk, és különösen a *Bertóké*, a szigetközi hagyományörzés jelképei lettek.⁴⁹

Irodalom

- A. J. 1957. „Így ünnepeltek Somorján”. *Új Ifjúság* 6/47 (november 19.): 4.
- Babusek Károly. 1965. „A Csallóközi Dal- és Táncegyüttesről”. *Új Ifjúság* 14/49 (december 7.): 4.
- Czuczor Gergely. [1843] 2004. „A magyar tánczról.” In *Magyar táncfolklorisztikai szöveggyűjtemény* I, szerk. Karácsony Zoltán, 11–19. Budapest: Gondolat, Európai Folklor Intézet.
- Deutsch, Walter – Heinz Ritter. 2005. *Volksmusik im Burgenland 2. Die Sammlung*. Wien: Böhlau [Corpus Musicae Popularis Austriacae 17/2].
- Dobszay László – Szendrei Janka. 1988. *A magyar népdaltípusok katalógusa stílusok szerint rendezve* I. Budapest: ZTI.
- Dóka Krisztina. 2014. „19. századi társastáncok a magyar paraszti tánc kultúrában”. *Tánc tudományi Közlemények* 6/2: 49–66.
- Domokos Mária – Paksa Katalin. 2016. „Vígággal zeng Parnassusnak magas teteje.” 18. századi költés források és a magyar zenei néphagyomány. Budapest: Akadémiai Kiadó, ZTI.
- Fister Magda. 1983. „Hagyományápolók”. *A Hét* 28/49 (december 2.): 6.
- Fügedi János – Takács András. 2005. *A Bertóké és társai. Jóka falu hagyományos táncai*. Dunaszerdahely: Csemadok Területi Választmánya, ZTI.
- Görföl Jenő. 1975. „Volt miről beszámolni”. *A Hét* 20/5 (január 31.): 10.
- János György. 1958. „A darnózseli táncsoport”. *Kisalföld* 3/300 (december 20.): 6.
- Karácsony Zoltán szerk. 2004. *Magyar táncfolklorisztikai szöveggyűjtemény* I. Budapest: Gondolat, Európai Folklor Intézet.
- Khin Antal. 1932. „Csallóközi legényavatás”. *Ethnographia* 43/1: 19–24.
- Kiss Lajos. 1960. „Népi verbunk-dallamainkról”. In *Tánc tudományi tanulmányok 1959–1960*, szerk. Dienes Gedeon és Morvay Péter, 263–295. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága.
- Kodály Zoltán. 1937. *A magyar népzene*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda.
- Komoly Péter. 1955. „Művészeti csoportok szereplése a mezőgazdasági kiállításon”. *Népművelés* 2/10: 658–660.
- Liszka József. 2002. *A szlovákiai magyarok néprajza*. Budapest: Osiris – Dunaszerdahely: Lilium Aurum.
- Lugossy Emma. 1954. *39 verbunktánc*. Budapest: Zeneműkiadó.

49 Lásd pl. az 1983 óta említett „Bertóké Banda” együttest, illetve a Halászbiban 2007 óta megrendezett „Bertóké napok” elnevezésű rendezvényt ([N. N.] 1983; [N. N.] 2007).

- Manga János. 1939. „Népi hangszerek a Felföldön”. *Ethnographia* 50: 135–153.
- Martin György 1983. „A körverbunk dialektusai és típusai”. In *A körverbunk története, típusai és rokonsága*, szerk. Lányi Ágoston, Martin György és Pesovár Ernő, 36–191. Budapest: Zeneműkiadó.
- . [1970] 1995. *Magyar táncművészet és táncdialektusok*. 2., átdolgozott kiadás. Budapest: Planétás.
- . 1997. „Magyar táncdialektusok”. In *A magyar nép és nemzetiségeinek táncgyománya*, szerk. Felföldi László és Pesovár Ernő, 213–278. Budapest: Planétás.
- Martin György – Takács András. 1981. *Mátyusföldi népi táncok*. Pozsony: Madách.
- [N. N.]. 1957. „A haza javára”. *Új Ifjúság* 6/22 (május 28.): 1.
- . 1983. [Cím nélkül]. *Kisalföld* 39/96 (április 24.): 4.
- . 2007. „Neuberger Ferenc-verbunkverseny.” *Kisalföld* 62/210 (szeptember 8.): 10.
- Ortutay Zsuzsa. 1954. „A népitánc-mozgalom – egy konferencia tükrében.” *Népszava* 82/134 (június 8.): 4.
- Paksa Katalin. 2010. *Az ugrós táncok zenéje*. Budapest: ZTI, L’Harmattan.
- Pálfí Csaba. 1955. „Gondolatok egy néptáncbemutató kapcsán”. *Táncművészet* 5/10: 450–452.
- . 1970. „A Gyöngyösbokréta története”. In *Táncstudományi tanulmányok 1969–1970*, szerk. Dienes Gedeon és Maác László, 115–161. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata.
- Pesovár Ernő. 1983. „A verbuválás és a verbunk története”. In *A körverbunk története, típusai és rokonsága*, szerk. Lányi Ágoston, Martin György és Pesovár Ernő, 5–35. Budapest: Zeneműkiadó.
- Pesovár Ferenc. 1969. „Kanásztánc és seprútánc – mutatványos táncaink két típusa”. In *Táncstudományi tanulmányok 1967–1968*, szerk. Dienes Gedeon és Maác László, 93–126. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata.
- P. Jámber Márta. 1957. „Legényélet és legényavató szokás Halászigiban”. *Néprajzi Közlemények* 2/3–4: 99–120.
- P. Szűcs Béla. 1952. „A népi alkotások versenyének néhány tanulsága”. *Új Szó* 5/283 (november 27.): 16.
- Riskó Kata. 2017. „Cigányzene városban és falun. Kapcsolatok a hagyomány különböző rétegei között”. In *Acta Ethnologica Danubiana* 18–19. *Az Etnológiai Központ Évkönyve*, szerk. Liszka József, 73–88. Dunaszerdahely, Komárom: Fórum Kisebbségkutató Intézet.
- Richter Pál. 2016. „Az élő barokk. Az Apponyi (Zaj-ugróczi) kézirat (1730) repertoárjának népzenei vonatkozásai”. *Magyar Zene* 54/1: 5–18.
- Sebestyén Gyula. 1906. „A pünkösdi király és királyné”. *Ethnographia* 17/1: 32–43.
- Szarka Béla. 1959. „Csemadok-nap lesz Somorján”. *Új Szó* 11/176 (június 27.): 2.
- Szomjas-Schiffert György. 1958. „Csallóközi népzene gyűjtés”. *Az MTA Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának Közleményei* 13/1–4: 215–245.
- Takács András. 1993. „A szlovákiai magyar néptáncmozgalom”. In *Táncstudományi tanulmányok 1992–1993*, szerk. Maác László, 82–92. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége.
- . 2000. *Csallóközi néptáncok*. Pozsony: Kalligram.

Tari Lujza. „A dudahagyomány továbbélése hegedűn”. In *Zenatudományi dolgozatok 1986*, szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária, 109–124. Budapest: ZTI.

———. 2010. *Szlovákiai magyar népzene. Válogatás Tari Lujza népzenegyűjtéséből (1983–2006)*. Dunaszerdahely: Csemadok Dunaszerdahelyi Művelődési Intézete.

v. j. 1957. „Minden nehézség ellenére is működik a lelkes halászi táncgyűttes”. *Kisalföld*, 2/174 (július 27.): 7.

EGY MAGYAR DALLAMTÍPUS HANGSZERES VÁLTOZATAI A MAROS-KÜKÜLLŐK VIDÉKÉN

BEVEZETÉS

Tanulmányom célja kettős. Egyrészt egy olyan dallamtípus teljesebb megismeréséhez kívánok hozzájárulni, amelynek legtöbb gyűjtött változata hangszeres fogalmazású táncdallam, és ezért nincs kellőképpen feldolgozva. Másrészt a bemutatott változatok összehasonlító elemzésével a Maros-Küküllők vidéke hangszeres stílusának, kistáji stiláris különbségeinek tanulmányozásához szeretnék néhány támpontot adni.

A hangszeres népzene kutatása Magyarországon – de általában véve másutt is – jelentős lemaradásban van a vokáliséhoz képest (Sárosi 1992: 241–242; Netti 1964: 139). Különösen kevés figyelmet kaptak azok a jellegzetesen hangszeres fogalmazású dallamok, amelyeket nem, vagy csak távolról lehet valamely magyar népdaltípussal rokonítani, mint például az erdélyi férfitáncok dallamainak jelentős része. Ilyenekről 1945 előtt csak szórványosan készültek felvételek, nyomtatásban pedig nagyobb számban csak a 2. világháború után jelentek meg (Molnár 1947: 347, 357–359; Lajtha 1954a: 58–60. sz., 1954b: 5., 6., 11., 14., 31., 32. sz.).

A népzene egyes kisebb egységei – falu, hangszer, műfaj – monografikus vizsgálatának igénye Magyarországon már a 2. világháború előtt megfogalmazódott és jelentős eredményeket hozott (Seprődi [1909] 1974; Almási 1980; Kodály [1937] 1952: 6–7; Vargyas 1941; Járdányi 1943; Dincser 1943; Lajtha 1943). Ezekből az előzményekből a tánckutató Martin György munkásságával bontakozott ki a táncdallamok specifikus vizsgálata. Martin – számos, a zenét többé-kevésbé mindig szem előtt tartó tanulmánya mellett – elsőként vázolta fel a tánc és a kísérőzene kapcsolatrendszerét (1967). Az erdélyi román *haidău* férfitánc dallamait magyar variánsokkal való összehasonlításban vizsgálta (1980). Egy kalotaszegi táncos nagyszabású

egyéniségvizsgálatának keretében fölvázolta a *legényes* regionális dallamkincsét adatközlőjének dallamismerete alapján, de ez az anyag csak jóval halála után jelenhetett meg (Martin 2004: 183–246). Korábban szintén egy táncos egyéniség vizsgálatán keresztül kezdődött meg Lőrincréve zenéjének gyűjtése (Kiss 1982); az anyag tánczenei részét később Sebő Ferenc egészítette ki hangszeres felvételekkel (Sebő 2012). Az 1980-as években a széki tánczene műfajspecifikus vizsgálatait – mint Szék tervezett monográfiájának előtanulmányait – már bőséges hangszeres hangzóanyag alapozta meg (Virágvölgyi 1982). A széki férfitánc-dallamok összefoglalásával a magyar hangszeres fogalmazású dallamok első regionális műfajmonográfiája látott napvilágot (Halmos–Virágvölgyi 1995). A népi hangszeres előadás stilisztikai vizsgálatára Sárosi Bálint vállalkozott először, hangsúlyozva az ezirányú további kutatás fontosságát (1977). Idevonatkozó megfigyeléseket később a *Népzenei Füzetek* sorozat köteteiben publikáltak, bár inkább a játéktechnika és a díszítések, semmint a dallamformálás és a figurálás szempontjából (pl. Virágvölgyi [1989] 1991; Horváth–Árendás 2019).

Sárosi munkásságával megkezdődtek a hangszeres népzene általános kérdéseit vizsgáló, elméleti irányultságú kutatások is. Sárosi döntő fordulatot hajtott végre azzal, hogy a hangszeres zene alapegységeként nem a dallamstrófát vizsgálta – ami sok esetben nem jelölhető ki vagy nem állandó –, hanem annak alkotórészeit: az „ütempárokat” és „sorpárokat”. Így a hangszeres fogalmazású dallamokat legkisebb egységeik, a motívumok felől közelítette meg, és fejlődéstörténetileg igyekezett csoportosítani őket:

A hangszeres magyar népzeneben meghatározó szerepe van annak a dallamrétegnek, melyet legegyszerűbben talán a *kanásztánc és köre* címszóval jelölhetünk. Olyan morfológiai – s ennek háttérében történeti – láncolatról van itt szó, melynek egyik vége teljességgel beleillik a nemzetközi ütempáros hagyományba, a másik végén pedig a 13 vagy 14 szótagos izometrikus sorokból épülő kanásznóta versszakot találjuk. [...] Az ütempáros szerkezetek, a századunkban gyűjtött aprája dallamokkal együtt, improvizáltan vagy megkötötten, általában „kanász”-sorrá szerveződnek. [...] A kanásznóta-ritmus és a hozzá vezető ütempáros szerkezetek nagy múltját és életerejét mutatja a sokféle dallamtípus, amiben ezek nyomon követhetők: dunántúli pentaton ereszkedő kvintváltó vokális típusoktól olyan, újabb népies zenét is asszimiláló erdélyi virtuóz hangszeres darabokig, amilyenek a pontozók és legényesek (Sárosi 1992: 245–246).

Ebben a megközelítésben viszont kevesebb figyelmet kapott a strofikus dallamtípusok jelenléte a hangszeres fogalmazású tánczenében. Később Szalay Zoltán a figurációs eljárásokat vizsgálta a hangszeres dallamokban;

ő a „vokális dallamból” kiindulva követte nyomon a zenei szövet „fejlődését” az egyre komplexebb hangszeres fogalmazás irányába (1996, 1999 és jelen kötetben közölt írása).

Pávai István, mintegy a két megközelítést összeegyeztetve, felismerte, hogy a tánczenében énekelt és csak-hangszeres zene között mindig szövevényes, kétirányú, alig szétszalazható kapcsolat állt fenn, amely nem illeszthető egyetlen lineáris fejlődéstörténetbe, és csupán zenei szempontok vizsgálatával meg sem érthető:

Műfajfüggő, hogy milyen esetben őrzi a hagyomány pusztán vokális, pusztán instrumentális vagy mindkét módon ugyanazt az alapdallamot. A dallamok túlnyomó többsége az utóbbi kategóriába tartozik. A hangszeresedés foka természetszerűen nagyobb olyan műfajok esetében, amelyeknek adottságai, lehetőségei vagy a hagyomány egyéb törvényszerűségei miatt az éneklés nincs jelen (Pávai 2012: 383).

Pávai az erdélyi magyar népi tánczenéről szóló összefoglaló köteteiben fontos észrevételeket tesz a strofikus és nem strofikus táncdallamok rétegei és típusai, hangszeres jellege és használati módja kapcsán is, felhívva a figyelmet egyes hangszeres fogalmazású dallamok vokális kapcsolataira (1993: 103–166; 2012: 301–310). Korábban részletesen is felmérte az erdélyi tánczene egyik jellegzetes, hangszeres fogalmazású és énekelt változatokban is élő dallamtípusának variánskörét (Pávai 1984).

A magyar népdalok rendezésének és tipologizálásának folyamatában Dobszay László és Szendrei Janka tulajdonította a legnagyobb jelentőséget a vokális és a hangszeres zene kölcsönhatásának. Népzenei Típusrendjük (Dobszay–Szendrei 1988; Pávai–Richter szerk. 2010) tervbe vett, „stílusok” – vagyis történeti dallamrétegek – szerinti rendezése során körvonalazták azt a dallamcsoportot, amelyet „dudanóta–kanásztánc stílusnak” neveztek el (Dobszay–Szendrei 1988: 41, 178. jegyzet). Több írásukban megfogalmazzák, hogy ezt a dallamréteget végső soron a hangszeres zenéből eredeztetik:

Mint a dudanótákban, úgy a kanásztáncoknál is többféleképpen illeszthetők össze az alapelemek (mozaiktechnika). Mindezt akkor értjük meg, ha a dalanyag mögött egy régi hangszeres formula-készletet látunk (Dobszay [1984] 2007: 193).

E kanásztánc-csoport az oktáv és a kvinthang, illetve a kvinthang és az alaphang között elhelyezkedő, kissé jellegtelen, inkább figuratív, mint dallamos motívumokat épít mintegy mozaiktechnikával két- vagy négy-soros nagyobb, de laza formába. Leggyakoribb kadenciaképletek [...]: 5 1 5

vagy 5 5 1, vagy 1 1 5 [...]. [M]ivel itt vokális és hangszeres, mulattató és tánca való zene között – történetileg is, néprajzilag is – nehéz határvonalat húzni, egyben középkori tánczenénk maradékának is tekinthetők [...] éppúgy [...], mint mai hangszeres népzeneünk egyes – de sajnos még elemzésre váró – típusai (Dobszay 1984: 123).

A rendezés óta végzett gyűjtő-, archiváló és publikációs munka nyomán ma már számos típust ki lehetne egészíteni később előkerült vagy lejegyzett hangszeres variánsokkal. Ahogy a népzene kutatás fokozatosan történeti diszciplínává válik, és ugyanakkor alkalmazott tudományként – különösen a felsőfokú népzenei művész- és tanárképzés megindulása óta – éppúgy segíti a jelenkori előadóművészi munkát, mint a klasszikus zenetörténet, úgy kerül ismét előtérbe a gyűjtött anyag elemzés, rendezés általi mélyebb megismerése. Az elemzés azonban nem csupán eredetkutatást jelenthet, hanem egyfajta retrospektív zeneantropológiai vizsgálatot is: mit jelentettek a helyi stílusok, zenekultúrák, miben álltak a sok esetben identitásképző regionális különbségek, mitől tekintette magáénak a zenét egy bizonyos közösség, illetve megfelelőnek egy bizonyos kontextusban (táj, műfaj, időszak). A hangszeres zene dallamtípusainak megállapítása, variánsaik vizsgálata ezekre a kérdésekre is válaszokat adhat. Martin György negyven évvel ezelőtt megfogalmazott célkitűzését a mai viszonyok között, az archívumi és analitikus munkára nézve is irányadónak tarthatjuk:

A folklór jelenségeinek térbeli elrendeződése, földrajzi eltéréseik értelmezése nagymértékben hozzájárulhat az egyes műfajok, stílusok és típusok relatív kronológiájának meghatározásához, s így támpontul szolgálhat a kevés írásos forrás alapján nehezen megvalósítható történeti kutatásnak. [...] Az ú.n. kulturális areák vagy esetünkben folklór dialektusok feltárása és bemutatása tehát továbbra is a néprajzi alapkutatások egyik fő feladata. [...] A napjainkra egyre inkább feloldódó különbségek sürgős számbavétele a folklóralkotások történeti értelmezéséhez nélkülözhetetlen (Martin 1982: 183).

A DALLAMTÍPUS

A Népzenei Típusrend kialakítása kapcsán Dobszay és Szendrei elkészítette a *Magyar Népzene Tára* sorozat módosított közreadásának – meg nem valósult – tervét („Vezérkönyv” – Dobszay–Szendrei 1978). Eszerint a „Dudakanász–mulattató” típusokat közlő XII. kötet B részének – a kanásztánc-

Tempo giusto.



Meg-fog-tam egy szu-nyo-got, na-gyobb volt egy ló-nál, Ki-sü-töt-tem a zsir-ját, több volt egy a - kó-nál.



A - ki ez-tet el-hi-szi, sza-ma-rabb a ló - nál, A - ki ez-tet el-hi-szi, sza-ma-rabb a ló - nál.



Még azt mond-ják, nem il-lik a tánc a ma-gyar-nak Nem, ha ne-ki czi-pel-lőt, bő nad-rá-got varr-nak



De a ma-gyar dol-mány-nak kó - csag-tol-las fő - nek Il-lik ma-gyar pár-tá-nak ma - gyar fő-kő - tő - nek.

ritmusú anyagnak – élén állt volna többek között a 13-021-00 típus, amelynek szöveges típusazonosítója: „Megfogtam egy szúnyogot”. A típusdallam ugyanezzel a szövegkezdettel szerepel Járdányi Pál magyar népdaltípusokat bemutató könyvében (1961: I. 94), amelynek földrajzi mutatója szerint dunántúli, főként Vas és Zala megyei elterjedtségű. Forrása nyilvánvalóan a Kodály–Vargyas-féle példatár (1. kotta – Kodály [1937] 1952: 377. sz.).¹

A típus a rendben két altípusra oszlik. Az 1. altípus hangneme dór, előtagja kezdősorisméltő. A kezdősor az 5. fokról kistercnyi terjedelmű kettős ívet ír le fölfelé, majd a sormetszeten visszatér a kezdőhangra; a sor második felében ugyanez a dallamív megrövidül, hogy helyet adjon a kétmérőnyi zárlatnak. Az utótag dallamvonala lefelé indul, majd az alap és a kvint között hullámszik; a zárómotívum az előtag zárlatának alsó kvintválasza.

Első feljegyzése Arany János 1874-ben készített kéziratos népdalgyűjteményében található, a kezdősor fölött „Duda-nóta”, alatta „Párnatánc” megjelöléssel (2. kotta – Kodály–Gyulai szerk. 1952: 46. sz.). A következő évben Arany nyomán Bartalus István adta közre (Bartalus 1875: 109. sz.). A népzenei gyűjtések során előkerült legkorábbi változatot Kodály Zoltán jegyezte fel a Vas megyei Egyházashetyén 1922-ben, egy idős énekes szöveg nélküli dúdolása után, szintén „dudanóta” megnevezéssel;² ez a dallamváltozat került a Vargyas-példatárba, és ez lett Járdányinál a típus reprezentánsa. Szintén még a század elejéről való Gönczi Ferenc – pontosan

1 Itt és a további kottapéldákban is feloldottam az előtagban használt ismétlődőjelet, valamint kettős ütemvonallal jelöltem a dallamsorok végét.

2 BR A 1121d.

nem adatolt – párosító szövegű feljegyzése Göcsejből („Ez a Pista a kordit előkészítette...” – Gönczi 1948: 80), amely *A Magyar Népzene Tára* párosító-kötetében is megjelent, a Kodály- és a Bartalus-féle változatok feltüntetésével (MNT IV: 671–673. sz.). Az 1970-es években Békefi Antal további párosító szövegű adatokat gyűjtött Vas megyében (Békefi 1976: 151. sz.). Az altípus „egyedi formái” Sopron, Zala és Somogy megyéből, kétsoros „kisformái” pedig Zalából, Csongrádból és Békésből kerültek elő.

A 2. altípusban kaptak helyet azok a kisebb ambitusú változatok, amelyek kezdősorai az 5. fok helyett az alaphangon indulnak és zárnak. Ehhez a variánskörhöz is zömmel nyugat-dunántúli párosítók tartoznak (MNT IV: 688–689. sz.), valamint többek között két-három moldvai énekelt adat. Az első fonográfra vett változat Bartók Béla 1910-ben, a csallóközi Nagymegyeren készült felvétele,³ „Megfogtam egy szúnyogot...” szövegkezdettel (3. kotta – Bartók 1924: 301. sz.). Ez a szöveg lett a típus névadója, hiszen a Kodály–Vargyas-féle példatárban, majd ennek nyomán Járdányinál és több népszerűsítő kiadványban is a „főalakot” képviselő nagyobb ambi-

3. kotta tusú dallammal társítva jelent meg.

Tempo giusto, ♩ = 110



Meg-fog-tam egy szú-nyo-got, na-gyobb volt a ló-nál, Ki-sü-töt-tem a zsír-ját, több volt egy a - kó-nál.



A - ki az-tat el-hi-szi, sza-ma-rabb a ló - nál, A - ki az-tat el-hi-szi, sza-ma-rabb a ló - nál.

A két altípus egyes változatait Dobszay *A magyar dal könyvében* a megelőző 13-020-00 típussal együtt közli ([1984] 2007: 227. sz.). Ugyanakkor a tágabb rokonsági körhöz számíthatjuk a kanásztáncformát módosító 13-018-00-01 („Ej haj, gyöngyvirág 1”)⁴ és 13-061-00 („A malomnak nincsen köve”) típusokat is, amelyeket Dobszay és Szendrei más stílusokba – a Rákóczi-dallamkörbe, illetve a régies kisambitusú dallamok közé – sorol (1988: 474–476).

Dobszay és Szendrei dudanóta–kanásztánc stílusának koncepciójából világosan következik, hogy a hangszeres változatok áttekintése elengedhetetlen a dallamtípus hiteles képének megrajzolásához. A típus archí-

3 NM H 808a; BR A 1121a.

4 A típusdallamot adó, Bartók gyűjtötte nagymegyeri adatot a Kodály–Vargyas-példatár a „Megfogtam egy szúnyogot” előtti számon közli (Kodály [1937] 1952: 376. sz.), megjegyezve, hogy a kettő egymás „variánása”.

vumi dossziéjában azonban csak három hangszeres változatot találunk,⁵ pedig a rendezés idején jóval több hasonló táncdallam volt már ismert.⁶ A szakirodalomban is csak mintegy véletlenszerűen felbukkanó hangszeres adatokat találunk róla. Sárosi a Bartók gyűjtötte nagymegyeri és az Arany-féle változatot egy mezőségi *sűrű magyarral* együtt közli: „azonos típus különböző folytatásokkal” – utal a két altípusra, majd megjegyzi: „Hangszeres változatok csak Erdélyből ismeretesek” (Sárosi 1996: 95). Ugyanakkor Haydn D-dúr zongoraversenyének (Hob. XVIII/11) *Rondo all'Ungarese* tételében is felismeri a dallam elő- és utótagjának kezdőmotívumait (az 1. altípusnak megfelelő magasságviszonyban), ezzel még korábbra tolva a típus adathozható történetének kezdetét (Sárosi 1984: 50–51, 1996: 96). Egyéb ide kapcsolható erdélyi hangszeres dallamokat viszont külön kezel (lásd a 7. lábjegyzetben), egy Maros–Küküllők vidéki, magyarkirályfalvi változatot pedig a teljes zenei folyamat közlésével a „nagy forma” alkotásának példajaként mutat be, anélkül hogy a dallam jellegéről szót ejtene (Sárosi 1996: 250–257).⁷

A 2. világháború utáni erdélyi tánczenei gyűjtések áttekintéséből kiderül, hogy a típus hangszeres változatai a Maros–Küküllők vidékén a legelterjedtebbek. Más erdélyi tájakon a típus előfordulása szórványosnak látszik.⁸ Annál feltűnőbb azonban, hogy Moldvában⁹, Bukovi-

5 Szatmárökörítő (Szatmár), „*kisoláhos*”, L. sz. 42634; Magyarfalú (Moldva), furulya, „*pelinița*”, AP 5518b; Magyarlapád (Alsó-Fehér), „*pontozó*”, AP 6940a és c.

6 Néhány korai hangszeres adat: Gura Solcii (Bukovina), „*șobaneasca*”, KF 318a, gy. Kodály, 1914 (Tari 2001: 231. sz.); Ákosfalva (Maros-Torda), „*marosszéki*”, NM H 3811a, gy. Lajtha; Szék (Szolnok-Doboka), „*sűrű tempó*”, NM H 3967c, gy. Lajtha, 1940 (Lajtha 1954b: 32. sz.); Kőrispatak (Udvarhely), „*erdélyes*”, Gr 118Aa, gy. Lajtha, 1944 (Lajtha 1955: 4. sz.).

7 Bár Sárosi később összefoglaló művének több javított változatát publikálta (pl. 2008), az 1996-os változat példatára a legbővebb, ezért hivatkozom itt arra.

8 Magyarpalatkai *sűrű magyar*, ZTL_Mg01684B (1963. 11., Kallós Zoltán, Andrásfalvy Bertalan); távolabbi változatok: korondi *szöktetés* (Sárosi 1996: 227/255. sz., valamint Pávai 2016 DVD: Moll terces ereszkedő dallamok > hasonló kezdősorok > hasonló zárósorok > Szöktetés 5 5 13 1); gymesi *kettős jártatója* (Sárosi 1996: 227/263. sz.) és *féloláhos* (228/270. sz.); továbbá lásd a 6. lábjegyzetet.

9 Lujzikalagor: „*ardeleanca*”, KFA_Fg252_00-41 (1950. 09. 17., Jagamas). Klézse: „havalintás” (a juhait kereső pásztor) (furulya, KFA_Fg358_01-47 (1950. 12. 31., Jagamas). Tamás: „*ciobănașul*”, KFA_Fg295_01-03 (1950. 09. 21., Jagamas). Szabófalva: „*csobanească*” (furulya, KFA_Fg440_00-14 (1952. 08. 20., Jagamas). Gajdár: „*muntenasca*” (furulya, KFA_Mg015_0-21-46 (1953. 09. 21., Jagamas). Frumósza: „*ciobănașul*”, KFA_Mg018_0-16-30 (1953. 09. 25., Jagamas). Magyarfalú: „*ardeleneste*” (furulya, ZTL_APO5520e (Vaskút, 1956., Martin, Sárosi). Sfirlogea 1961: 15. sz. „*Ungureasca*” (Pipirig, Neamț megye).

nában¹⁰ és Havasalföldön¹¹ is bőven adatolt a jelenléte. Ezeken a tájakon legtöbbször olyan táncnevek kapcsolódnak hozzá, amelyek erdélyi, magyaros, „mokányos” vagy pásztoros jelleget tulajdonítanak neki; az utóbbi esetet nyilván a pásztorok vándorló életformájára, magashegyi, erdélyi eredetére vonatkozó sztereotípiák kapcsolják ide. Habár az efféle, etnonimból képzett táncnevek általában nem tekinthetők irányadónak a dallam eredetére nézve (Pávai 2012: 108–111), ebben az esetben mégis megerősítik a típus Kárpát-medencei jellegét. Lehetséges, hogy a Kárpátokon kívüli nagy elterjedtség valamiféle városi hatásnak is köszönhető, de a változatok viszonylag nagy variabilitásról, a helyi hagyományokba való beágyazottságról tanúskodnak.

A DALLAMTÍPUS ÉLETE A MAROS–KÜKÜLLŐK VIDÉKÉN

A következőkben a típusnak a Maros–Küküllők vidékén gyűjtött változat-körét tekintem át. Ez a táj viszonylag későn került a magyar népzene-ku-tatás látóterébe (Martin 1982: 184–187; Pávai 2015: 23–25), és a hangzó-anyag feldolgozása ehhez képest is lassan haladt. A Jagamas János és munkatársai által készített és a Román Akadémia Kolozsvári Folklór-archívumában őrzött legkorábbi hangszeres felvételek nagyrészt csak az utóbbi években váltak kutathatóvá (Pávai–Zakariás szerk. 2014; Pávai 2015; Pávai–Gergely szerk. 2019). A magyar népzene szempontjából rend-kívül tagolt, több szórványszerű magyarlakta falucsoportból álló vidék kistáji és mikrotáji szintű felosztását – Jagamas és Martin kutatásait felhasználva – Pávai István pontosította az alábbi táblázatban látható kategóriák szerint (2015: 16–22).

A dallamtípus mindig a gyors férfitánc helyi változatának, a *pontozónak* dallamai között jelenik meg, amelynek további névváltozatai: *verbunk* (Alsó-Vízmellék, Közép-Maros-vidék), *magyaros* (Közép-Vízmellék), *sűrű verbunk* (Felső-Vízmellék) (lásd még Martin 1982: 196). A sorok kanász-táncritmusának, a jól érzékelhető sor- és perióduszárlatoknak elsősorban a gyors legényes táncok kísérezében van jelentőségük, hiszen ezek szabályozott szerkezetűek, *pont* elnevezésű nyolcütemes egységekből állnak (Pávai 2012: 320). Ebben az esetben tehát a kanásztáncritmus adott,

10 Rădulescu é.n.: B4, „Trilisești” (Fundul Moldovei, Bukovina), valamint lásd a 6. lábjegyzetet.

11 Țigănești (Teleorman megye): „mocăncuța”, ZTI_Mg01694A (1963., Martin). Ionescu é.n.: 18. sz. „Ciobănelul” (Râmnicu Sărat, Buzău megye); 30. sz. „Ciobănașul” (Cândești, Buzău megye); 71. sz. „Ciobănașul” (Bertea, Prahova megye). Georgescu 1968: 45. sz. „Hora în două părți” (Runcu, Gorj megye); 126. sz. „Ungurica” (Mălaia, Vâlcea megye).

s ez a keret töltődik ki ilyen vagy olyan dallamvonallal, periódus- vagy strófatervvel, motívumanyaggal, -elrendezéssel. Amikor egy ilyen dallam más tánctípust, pl. forgatóst kísér, a zárlatok ritmikai jelzése általában gyengébb (vö. Lajtha 1955: 4. sz.).

A Maros–Küküllők vidékén a hegedűsök kétféle hangnemben játszották a típus egyes változatait. A *Példatár* A részében az a¹ záróhangú változatokat közlöm, a B részben pedig a d² záróhangúakat. Az erdélyi Hegyalján, valamint a Felső-Vízmelléken mindkét hangnem használatos volt. Az első esetben a motivikus különbségek miatt szinte biztosra vehetjük, hogy a hangnemvariánsokat két külön dallamként tartották számon, de ez a hasonlóbb vízmelléki változatok esetében is valószínű, hiszen készült felvétel olyan zenei folyamatról, amely mindkettőt tartalmazza.¹² Mindkét részben körülbelül délnyugatról északkeletre haladva közlöm a példákat a táblázat szerint.

KISTÁJ	MIKROTÁJ	A PÉLDATÁR ADATAINAK SZÁRMAZÁSI HELYE	A	B
Erdélyi Hegyalja	Gyulafehérvár vidéke	–		
	Enyed vidéke	Magyarlapád	1	
		Magyarbece	2	7
		Lőrincréve	3	8
		Marosgombás		9
	Felenyed		10	
Kutasföld (Hegymegett)	Száraz-Vám völgye	Hari		11
	Malozsa völgye	Magyarózd		12
Vízmellék	Alsó-Vízmellék	–		
	Közép-Vízmellék	Ádámos		13
	Felső-Vízmellék	Bonyha		14
		Csávás	4	15
Héderfája		5	16	
	Vámosgálfalva		17	
Közép-Maros-vidék		Kerelőszentpál	6	
		Radnót		18

Valamennyi hangszeres adat az első, nagyobb ambitusú altípusba tartozik, vagyis lényegi elemük az előtag 5–7 fok közötti mozgása, amely után az alaphang csak az utótagban szólal meg. A dallamstrófa váza tehát adott, az előtagot minden esetben ugyanolyan jellegű utótag követi; így erre a típusra nem érvényes a két periódus kapcsolatának olyanszerű lazasága, amit Sárosi kiemel (1996: 93–94). A tonális centrum változásá-

12 ZTL_Mg06716_00-00, vö. Pt 5, 16.

nak fontos szerepe van a dallamstrófa világos tagolódásában, tehát tánczenei funkciójának sikeres betöltésében, ugyanakkor olyan helyzeti energiát ad az előtagnak, amely hozzájárulhat a dallam sajátos karakteréhez, kedveltségéhez. Ezért az előtagot semmiképp sem értelmezhetjük olyan 1-es középkadenciájú sorpárnak (Sárosi 2008: 76), amely itt történetesen egy strófa részeként a felső kvintre transzponálva jelenik meg, sem a teljes dallamot 1-es főkadenciájú strófának (Sárosi 1996: 95); ezt csakis a 2. altípusba tartozó vokális adatok sugallhatják, amelyek kívül esnek a hangszeres zene vizsgálatának körén.

Ugyanakkor a legtöbb hangszeres változatot az 1. altípus főalakjától elkülöníti az utótag dallamvezetése; ezen az alapon külön alcsoportba lehetne őket sorolni. A vokális változatok kvint és alaphang között hülámzó (a sorok kezdőhangját, metszetét és kadenciáját feltüntetve 5–1–5/5–1–1) utótagja helyett ugyanis itt a harmadik sor végig a 13–5 fokok között mozog (13–13–13), a negyedik pedig hasonló kezdés után hajlik le az alapra (13–13–1 vagy 13–1–1). Kivétel az a lőrincrévi változat, amelyről csak füttyült formában készült felvétel (Pt 8); ennek utótagja nagyjából a típusdallamét követi.

Valamennyi változat szembetűnően mutatja a hangszeres fogalmazásnak azt a sajátosságát, amelyet Bartók Béla román hangszeres dallamgyűjteményének előszavában a „shifted rhythm” terminussal jelöl (Bartók 1967: 45–46). Ezen azt érti, hogy egy háromtagú motívum egy dallamsoron belül megismétlődik az *abca bcde* vagy *abcd bcde* képlet szerint, így metrikai helyzete a visszatéréskor megváltozik, a hangsúlyok máshová kerülnek. A gyűjteményben kilenc dallam összesen tizennyolc változata mutatja elő- vagy utótagjában (ritkábban mindkettőben) ezt a struktúrát; ezek nagyrészt Biharból (18a–e. és g., 19., 113d., 200c., 337., 394b.) valamint Arad (18f., 200d.), Torontál (248a–b.), Temes (448.), Torda-Aranyos (200b.) és Maros-Torda (243v.) megyéből származnak. A dallamstrófákon kívül egy Temes megyei közjátékban (414.), valamint kötetlen motívumismétlő szerkezetű hunyadi tánczenében (pl. 576–578.) is előfordul.¹³

13 We must mention, however, the „shifted” rhythm occurring in some pieces of Subclass A II. It can be expressed for one melody section by the following symbols:

$\underline{\acute{a} b} | \underline{\acute{c} a} | \underline{\acute{b} c} | \underline{\acute{d} e} ||$; and $\underline{a b} | \underline{\acute{c} d} | \underline{\acute{b} c} | \underline{\acute{d} e} ||$.

Each letter stands for a quarter note value; identical letters mean identical content. The phrase abc or bcd is repeated with shifted accents so that accentuated parts lose their accent in the repeat while non-accentuated parts gain one as follows: Nos. 18, 113d., 448 (first half) for the first pattern; Nos. 19, 200b. c. d. (second half), 243v. (first and third melody sections), 248a. b. (first and third melody sections), 337, 394b. (first and second melody sections), 414 (Coda) for the second. We know the

Ez a viszonylag csekély számú dallam nyilvánvalóan fölkelte Bartók érdeklődését, hiszen több művében is szerepet kap, akár népi dallam feldolgozásaként, akár saját témáiban (Somfai 2004). Így a Bartók-szakirodalom gyakran idézi a fenti megfigyelést és terminust. Természetesen azóta is számos román hangszeres népzenei kiadványban jelentek meg ilyen dallamok, köztük olyanokban is, amelyekben alapos előszó elemzi a dallamanyag tulajdonságait, esetleg motivikus struktúráját is, a metrikus motívumeltolódásról mégsem írnak (Florea 1974; Mírza [1974] 2014). A magyar népzeneben ezt az eljárást még nem vizsgálták, a bartóki angol terminus magyar megfelelője sem honosodott meg, annak ellenére, hogy Bartók maga is gyűjtött ilyen magyar dallamot,¹⁴ Kodály pedig a *Marosszéki táncokban* dolgozott föl egyet (Bereczky et al. [1984] 2019: 97. sz.).¹⁵ Sárosi Bálint éppen csak utal a jelenlétére, mint a szimmetrikus, bináris elemekből épülő, „sablonos” szerkezet fellazításának egyik módjára:

Jellegzetes, már Bartók által az erdélyi román hangszeres zenében megfigyelt és leírt eltérés ettől a sablontól: a 2/4-es ütemű táncdallamban szerkezete szerint 3/4-es alapmotívum, ami 2/4-ben csak hangsúlyeltolódással ismételhető. A szigorúan szabályozott szerkezetű férfitáncok kététségkívül még vonzzák is a zene ilyen feszültségfokozó szabálytalanságait (Sárosi 1992: 248–249).

Összefoglaló kötetekben viszont nem tárgyalja a jelenséget, idevonatkozó, már idézett példái ellenére. A feszültséget pontosabban szólva az a poliritmikus hatás fokozza, amely a metrum és a motivika ellentmondásából születik, és a tánc ritmusával, szerkezetével együtt érvényesül igazán. A 18. században magyar táncként feljegyzett dallamok között is megtaláljuk a metrikus motívumeltolódás példáit (Domokos 1978: 37., 58., 71., 108., 113. sz.), mégpedig nemcsak erdélyi – sőt nagyrészt közép- és felső-magyarországi – forrásokban. Ez arra utal, hogy a jelenség viszonylag nagy múltra tekint vissza, és eredendően etnikus vagy erdélyi specifikumnak aligha tarthatjuk.

second pattern already from Group 2 of the (four-bar) motifs in Appendix I, pp. 659–669 of the musical part (description: see p. 14). Among them, Nos. 576, 577, and 578 show a close connection between structure of the motif and handling of the middle-pipe, inasmuch as the alternating of g¹ d¹ follows strictly the shiftings in the motif structure (Bartók 1967: 45–46).

14 Székelyvaja (Maros-Torda), 1914. BR_12998, BR_12919.

15 Néhány további magyar példa: Kőrispatak, *marosszéki* (Lajtha 1955: 23/50. sz.); Ákosfalva, *szöktetés* (NM H 3810b); Magyarózd, *székely verbunk* (Herța-Almási 1970: 12. sz.).

A dallamban a Bartók által egy-egy betűvel jelölt, negyed értéknek megfelelő zenei „tartalmakat” motívumelemeknek nevezhetjük (vö. „dallamsejt”, Szalay 1999: 326–327). Ha nem a motívum 3/4-es jellegét vesszük adottnak, hanem a motívumelemek szintjén kezdjük a vizsgálódást, akkor a motívumeltolódást végső soron a kanásztáncritmus tizenhatodos figurálásának logikus fejleményeként is szemlélhetjük. A négyütemes – nyolcmérős – kanásztáncritmusú sor a vizsgált típusban azáltal kap határozott zárlatot, hogy a sort felező, a negyedik mérőn megszólaló motívumelem a sorzárásnál a hetedik mérőre előrelépve tér vissza, a nyolcadik mérő zenei tartalma pedig már nem számottevő, inkább csak valamiféle ismétlődés vagy szünet, esetleg átvezetés a következő sorra. Ezt figyelembe véve Bartók *abcd bcde* és *abca bcde* képleteit típusunkban *abcd bcdd*, illetve *abca bcaa* formára módosíthatjuk. A motívumeltolódás azáltal áll elő, hogy a záró motívumelem az előrehozott visszatérésnél az előtte álló másik két elemet is magával viszi. Típusunkat a második bartóki forma megvalósítására az teszi alkalmassá, hogy első ütempárjának kezdő- és záróhangja azonos, így az első és a negyedik mérőre eső motívumelemek könnyen hasonulnak. Ezek szerint a dallamtípus vokális „főalakjának” kezdősorában *a' bba a' baa* formában írhatjuk le a motívumelemek elrendeződését. Ettől tulajdonképpen két mozzanatban különböznek a hangszeres változatok: egyrészt nem indítják a második ütempárt az elsővel azonos módon, míg a vokális alak igen; másrészt különbséget tesznek a második és a harmadik mérő zenei tartalma között, míg a vokális alak nem. Hogy a vokális alakból fejlődött-e a hangszeres (*a' bba a' baa* > *abb'a bb'aa*), vagy ellenkezőleg, a hangszeresből egyszerűsödött a vokális (*abb'a bb'aa* > *a' bba a' baa*), azt persze nem tudhatjuk.

A Maros–Küküllők vidékén számos más pontozó-dallamtípusban is találunk metrikus motívumeltolódást,¹⁶ de a közép-erdélyi legényes egyéb táji változatainak zenéjében is előfordul. A széki férfitáncok zenei monográfiája szerint a sűrű tempó húsz típusából négyben jelenik meg, általában az utótagban (Halmos és Virágvölgyi 1995: S2, S3, S7, S11). Az itt vizsgált típus széki változatait S7 típuszámmal közli a kiadvány; ez a műfaj egyetlen olyan dallamtípusa, amely az elő- és az utótagban is motívumeltolódást tartalmaz, de ez bizonyos személyi változatokban meglehetősen elhomályosul (S7/1b, 2b). A Martin György által közölt kalotaszegi legényesdallam-tipológiának csak egyetlen típusában jelenik meg ez a sajátosság, szintén elhomályosult formában (Martin 2004: 188). A további

16 Néhány publikált példa: Sebő 2012: 1a–c, 10a–d, 11, 12a–b 13, 15a–b, 17; Horváth–Árendás 2019: 12. sz.

kutatás feladata az egyes erdélyi magyar és román lakta alldialektusok tánczenéjének összehasonlítása ebből a szempontból.

A ZENEI PÉLDÁK ELEMZÉSE

A *Példatárban* tizennyolc változatot közlök a Maros–Küküllők vidékéről. Kiválasztásuknál előnyben részesítettem egyrészt a korábbi felvételeket, másrészt a vidékre, illetve az adatközlő játékára jellemzőbbnek tűnő változatokat. Egy-egy tipikusnak ítélt forma után olykor variánsok következnek, a főalak számához csatolt betűvel jelölve. A helyi hagyományos tánczene egyetlen dallamjátszó hangszere a hegedű, így a példák is általában hegedűn játszott dallamok. Kivétel a Száraz-Vám-völgyi Hariból származó két adat (Pt 11, 11a), amelyeket füttyülve, illetve dúdolva adtak elő, mivel erről a mikrotájrról nem találtam hegedűs felvételt a típusról, továbbá a már említett lórincrevi füttyült adat (Pt 8). A lejegyzés a normál hegedűhangolás szerinti abszolút hangnemben történt. Ritmikai, díszítésbeli részleteket nem jelöl, csak annyira részletes, amennyire a dallamformálás és a figuráció elemzéséhez szükségesnek láttam. A vonózást is csak bizonyos esetekben jelölöm, ha ebből a szempontból jelentősége lehet. A nem formaalkotó ismétléseket csak jelzem, ha jelentősebb variálással nem járnak, de kiírom, ha igen.

A variánsok különbségei egyes esetekben kistáji megoszlást mutatnak. Ezek a megfigyelések előkészíthetik az egyes kistajak tánczenei stílusának leírását, ha azokat más dallamanyagon végzett vizsgálatok is igazolják.

A példákban található metrikus motívumeltolódást minden esetben motívumképletek felírásával jelöltem, mellékjelekkel érzékeltetve az azonosság és különbözőség közé eső hasonlóság egyes eseteit. Ezeket a sorokat áttekintve láthatjuk, hogy az *abcd bcd* vagy *abca bcaa* motívumszerkezet kialakulása attól függ, hogy az első és a negyedik mérőt elfoglaló motívumelemek mennyire hasonulnak egymáshoz, tehát a Bartók által megfigyelt két forma ebben az esetben átjárhatóak bizonyul. A metrikai eltolódás hatását elsősorban a *b* és *c* elemek helyzete kelti, hiszen az őket közrefogó kezdő- és záróelemek változékonyabbak. Azonban a *b* és *c* elemek is hasonulhatnak egymáshoz, és ilyenkor a szekundszekvenciás *abb₁a bb₂aa* forma áll elő (Pt 5, 9, 10, 12b–c, 13, 15, 16, 17).

A dallamstrófákban általában a két periódusszerű sorpár mint előtag és utótag kapcsolódik össze, AABB_k formában. Az utótag gyakran megismétlődik, az előtag ritkábban, csak a Felső-Vízmelléken és a Közép-Maros-vidéken (Pt 4, 6, 15, 16, 18). Ez nem meglepő, hiszen az előtag maga

is egyszerű sorismétléssel áll elő; az első sor végén legtöbbször valamilyen átvezető formula hallható, a második végén pedig egyszerű zárlat. Az előtagismétlést az említett esetekben az átvezető formula viszonylag határozott karaktere és a két sorvégződés ritmikai különbsége teszi elfogadhatóvá. Jelentősebb zárlati variánsokat a Kutasföldön találunk (Pt 11, 12), az előtagon belüli alapmotívum-variálásra pedig egyetlen Közép-Maros-vidéki példánk van (Pt 6).

Az utótag motívikája jelentősen különbözhet az előtagétól (Pt 4, 5, 7, 15), de hasonló is lehet ahhoz (Pt 13). A hegyaljai variánsokban egyes motívumelemek kvintmegfelelést hoznak létre az elő- és utótag között (Pt 1, 2, 3). A tipikus dallamvonal lehetőséget nyújt arra is, hogy az utótag kezdete akár hangról hangra megismételje a kezdősorét egy terccel lejjebb (Pt 9, 10, 11, 16). A mechanikus ismétlődéseket azonban gyakran felülírja a változatosság igénye; a variáció leginkább az utótagot érinti. A negyedik sor amúgy is változékonyabb, mert új kadenciát hoz, és ez általában azzal jár, hogy az utolsó előtti ütemet egy zárlat-előkészítő – úgyszólván domináns funkciójú – formula foglalja el, amely nem illeszkedik szervesen az eddigiekhez, inkább sztereotipnek mondható. Ezért a negyedik sorban metrikus motívumeltolódásra már nincs lehetőség, viszont a dallamstrófa vége jóval határozottabb zárlatot kap, mint az előtag. Az előtag hasonlóan hangsúlyos zárása csak a Hegyalján fordul elő (Pt 7, 9); ilyenkor a második sorban sem ismétlődik meg a teljes motívumeltolódás.

A variálásban két tendenciát figyelhetünk meg. A magyarózdi Ötvös János igen gazdagon variálja az utótagot (12a–d), mégpedig nem pusztán figurálással, hanem motívikai egyszerűsítéssel is, ami ritmikai változatosságot is hoz, de mindig megtartja a metrikus motívumeltolódás struktúráját. Variált játéka együtt jár a forma sajátos szabadságával, mivel az utótagnak olykor számos változatát sorakoztatja egymás után, mielőtt visszatérne a viszonylag változatlan előtagra. Hasonlóan variánsgazdag a magyarbecsei Kulcsár Ferenc játéka; ő is mindig megtartja, de más-más motívumelemekkel tölti ki az eltolt motívumstruktúrát (Pt 2a, 7a). Náluk találjuk azokat a rendhagyó variánsokat is, amelyek a motívumeltolódás megszokott képleteit változtatják meg, fokozva a meglepő hatást. Kulcsárnál a kezdősor olykor az *abca bcab* képlet szerint alakul, vagyis a motívumelemek ismétlődését kiterjeszti az utolsó mérőre, ahol ezt már nem várnánk (Pt 7). Még karakteresebb Ötvös János egyik utótagvariánsa, amely az *abb₂a bb₂aa bb₂aa* képlet szerint mintha előrehozná az utolsó sor kezdetét, de a sormetszetre visszaállítja az egyensúlyt (Pt 12c). Ezt akár véletlen hibának is tarthatnánk, ha nem készült volna róla több felvétel, két alkalommal is.

A variálás másik tendenciáját a Felső-Vízmelléken és a Közép-Marosvidéken tapinthatjuk ki. A változatgazdagság itt is nagy, de a metrikus motívumeltolódás struktúrájától elszakadva inkább sztereotip (azaz dallamtípustól független), bináris tagolódású fordulatokat alkalmaznak (Pt 4, 5, 5a, 6a, 14, 16b, 18). Ez elmehet egészen a kontamináció fokáig, amikor a tipikus utótag felismerhetetlenné válik, és helyette az egész periódus sztereotip, közjátékszerű formát ölt (Pt 6). Szintén a Felső-Vízmelléken figyelhetjük meg azoknak a figurációs formuláknak a használatát, amelyek a metrikai eltolódást kisebb ritmusértékek szintjén, három negyedértékű motívumelem helyett három tizenhatod ismétlésével valósítják meg. Ezeket a hangcsoportokat *x*-szel jelöltem (Pt 5, 15, 17, 18). Gyakran előfordul ez a maroszéki és Felső-Maros menti forgatós táncok zenéjében.

Sajátos esetet mutatnak a lőrincrévi születésű, Magyarországra települt nemhivatásos zenész, Székely Zsigmond felvételei. Ő az utótagot csak a legkorábbi felvételen játssza a többi környékbeli adatnak megfelelően, később „egy másik, egyszerűbb fordulat rögzül” (Sebő 2012: 36), amely mellőzi a metrikus motívumeltolódást (Pt 3a). Az *abca bcdd* formát helyettesítő *abca abdd* változat analóg a vokális „főalak” előtagjával. Nyilván csakis azért alakulhatott így, mert az adatközlő nem az eredeti közegében élt, és nem volt, aki eszébe juttassa a hagyományos formát, ezért későbbi változatát atipikusként kell értékelnünk.

A példák ritmikáját nézve közös jegy a periódusok határozott zárása: az utolsó ütem egyetlen számottevő zenei tartalma maga a záróhang, majd nyolcad szünet után a záróhang valamiféle megerősítése vagy a következő periódus előkészítése következhet. Egyéb záróütembeli figurációra kevés példát találunk (Pt 12, 12a, 16b). Hegyalján előfordul az egyik periódus záróhangjának vagy záró kettőshangzatának a következő periódus kezdetére való átkötése (Pt 7, 9).

A zárlat kiemelésének, egyúttal a ritmikai változatosságnak fontos eszköze a szinkópás hangsúlyeltolás. Martin György a kalotaszegi legényesdallamokat elemezve feltárta a szinkópának a dallamsorban elfoglalt helye szerinti különböző funkcióit (2004: 232). A hatodik mérőt megelőző átkötést „zárlat-előkészítő” szinkópának nevezi, mert a hangsúlyeltolódás után egy nyolcaddal, hirtelen helyreálló egyensúly hatásosabbá teszi a zárást. Ez általában egybeesik a táncritmika szinkópás zárásával; mindegyik kistáj zenéjében előfordul (Pt 7 utótag, 8, 9, 10, 12b, 13, 14).

Más esetekben az ötödik mérőt megelőző, „felező, sorközépi” szinkópa is lehet zárlat-előkészítő szerepű. Ilyenkor kisebb a zárást kiemelő kontraszt, ugyanakkor a szinkópa figyelmeztető funkciót is betölthet, mert

a zárás csak három nyolcad után következik, és a táncritmus szinkópája ilyenkor felel a dallamritmuséra. Ez a megoldás a Hegyalján tűnik a legjellemzőbbnek (Pt 1, 2, 3, 7 előtag, 7a), ezen kívül csávási (Pt 4) és ke-relőszentpáli (Pt 6a) példánk is van rá. A harmadik lehetőség a zárlatki-emelő szinkópa elhagyása a Felső-Vízmelléken és a Közép-Maros-vidéken, amikor még az utótag utolsó előtti ütemét is tizenhatodos figuráció tölti ki (Pt 4, 5, 6, 11, 12, 12d, 15, 16, 17, 18). Valójában a kötés és a hangsúlyozás ilyenkor is képes valamelyest szinkópás hatást kelteni.

A dallamformálás a motivikán és a ritmikán kívül a kíséret harmonizálásával is összefügghet. A hegedűs intonációja sokszor tág keretek között mozog, vagy éppen semleges, és nem mindig igazodik a kísérethez, más-kor pedig a kíséret nem igazodik a dallamhoz. Mégis, ha a felvételeken valóban elhangzó, sokszor esetleges harmóniak helyett a helyi harmonizálás általános elveit és lehetőségeit, vagyis a primások valószínűsíthető harmóniai „kompetenciáját” vesszük számításba (Pávai 2012: 333–376), bizonyos esetekben a harmonizálás dallami hatására gyanakodhatunk. Az egyik ilyen eset a B csoport variánsainál az előtag 7. fokú c^3 hangjainak felemelése, ahol a kíséret minden esetben 5. fokú A-dúr akkordot szólaltat meg (Pt 7b, 9, 11a, 13, 14, 15, 16, 17). Ez a Vízmelléken a legáltalánosabb. Ebben a hangnemben a figurációk a 7. foknál magasabb hangot általában nem érintenek, így ez a hang elég fontosnak érződik ahhoz, hogy a kíséző harmóniához illeszkedjék. Az A csoport A-tonalitású dallamainál azonban ennek a módosításnak a megfelelője sohasem játszódik le. Itt ugyanis a 7. fokú g^2 hangon a figuráció mindig túlmegy az a^2 -ig vagy a h^2 -ig, így a g^2 pusztán átmenő hang, amelynek a kíséző harmóniával való súrlódása megengedhető. Ráadásul a hegyaljai példák (Pt 1–3) esetében valószínű, hogy a dallam kezdetét nem az 5. fokú E-dúrral, hanem inkább a 7. fokú G-dúrral kíséřhették, mivel itt a falusi kontrások különösen kevés fajta dúrakkordot használtak (Sebő 2012: 32; Árendás 2017: 77), a G-dúr lefo-gása pedig a háromhúros kontrán sokkal könnyebb, mint az E-dúré. Így e példák utótagjának zárlat-előkészítő ütemében sem a domináns funk-ciójú E-dúrhoz, hanem inkább a C-dúrhoz vagy a G-dúrhoz illeszkedik a figuráció.

Hasonló okból alakulhatott sajátosan a D-tonalitású magyarbecsei variáns utótagja is (Pt 7, 7a). A helyi hagyományos kontrázás valószínűleg nem tudta az utótagot az F tonális centrumnak megfelelő F-dúr akkord-dal kísérni, hanem a D-dúrt választotta helyette. Így itt az f^2 hangok fisz²-re módosulnak, az F-tonalitás elhomályosul, sőt már a második ütemben megjelenik a D-tonalitású zárlat. Amikor Kulcsár Ferenc felenyedi, váro-siasabb stílusban muzsikáló cigányzenészek kíséretével játszott, akik inkább az erdélyi „köznyelv” szerint harmonizálták a dallamot (vö. Pt 10),

kiütközött a két elképzelés különbsége, amely több évtizednyi közös muzsikálás során sem oldódott fel (Pávai szerk. 2006: II/1. sáv). Azonban még a modernebb hangvétellű Enyed vidéki hegedűsökre is érvényes a D-zárlat előrehozott megjelenítése már a negyedik sor metszetén (Pt 9, 10). A magyarózdi Ötvös János változataiban ugyan nem jön létre hasonló motivikus átrendeződés, de az utótaghoz következetesen húzott D-dúr akkord hatására olykor ő is *fisz*² hangokat fog ebben a periódusban.

A harmonizálással függhet össze a periódus kezdőhangjának előlegezett megnyújtása a csávási Jámbor Istvánnál (Pt 4, 15), vagy az arra való háromhangos felfutás a kerelőszentpáli Forgács Jánosnál (Pt 6), hiszen a vízmelléki és Közép-Maros-vidéki bandáknál a harmóniai illeszkedés igénye a gyűjtések időszakában nagyobb volt, mint a Hegyalján vagy a Kutasföldön. Ennek a gyakorlatnak tehát nem annyira ritmikai, mint inkább harmóniai jelentősége lehet. Ugyanezeknél a zenészeknél jellemző a felemelt vezetőhangok következetes alkalmazása a domináns funkciónak megfelelően, valamint az akkordfelbontást tartalmazó, a kísérő harmóniát egyértelműen implikáló figurációk használata (Pt 4: 12. ütem, 5: 4. ütem).

Az egyes zenészek repertoárjában más-más szerepet tölthet be a vizsgált típus. Ezt pontosan felmérni csak a vidék teljes pontozó-dallamanyagának összesítése után lehet. Feltűnhet azonban, hogy a magyarlapádi Sipos Márton felvételein alig játszik más pontozó-dallamot. A magyarózdi pontozók között is erről készült a legtöbb felvétel, viszont a közeli magyar prímások, a magyarsülyei Barabás Ferenc „Peci” (1927) és a nagy-medvési Türi István (1946) felvételein nem találtam meg ezt a típust.

ÖSSZEFOGLALÁS

A példák elemzése megerősíti, hogy a Maros-Küküllők vidéke népzeneje a vizsgált egyetlen dallamtípus változatai szempontjából is elsősorban a régiesebb Hegyaljára és Kutasföldre, illetve a modernebb Vízmellékre és Közép-Maros-vidékre osztható fel (vö. Martin 1982: 190–193). Régies jegy a gazdag, de a metrikus motívumeltolódást megtartó variáció, amely azt mutatja, hogy az adatközlők – különösen a magyarózdi Ötvös János és a magyarbecsei Kulcsár Ferenc – gyakorlatában ez a formaképző elv nem pusztán betanult tartalmi elemként, hanem élő stíluselemként volt jelen. Ezt az általuk játszott többi pontozó-típus elemzése is várhatóan meg fogja erősíteni. Hasonlóan régies vonás a zárlat-előkészítő szinkópás ritmizálás viszonylag következetes használata a tánchoz való illeszkedés

érdekében, valamint a különösen egyszerű helyi harmonizálásnak megfelelő sajátos dallamvariánsok. Modernebb jegy a variálás sztereotip, a metrikus motívumeltolódástól eltérő jellege, a ritmikai szövet nagyobb egységessége, valamint a gazdagabb és következetesebb harmonizálás és a domináns–tonika zárlatok hatása a dallamkezelésre. Ezt az egyszerű felosztást ellenpéldák is árnyalják: Enyed vidékén a városi primás játéka már az 1960-as évek elején gyakorlatilag variációmentes (Pt 10), és a falusi magyar, de az erdélyi köznyelvhez közelebb álló primás és kontrás játékában is csak részben érvényesülnek ennél a dallamnál a kistáji jellegzetességek (Pt 9).

Vizsgálatunk a dallamtípus általános képét is módosítja. Valamennyi hangszeres tánczenei változat az első, nagyobb ambitusú altípusba tartozik. Ha a típus kialakulásában Dobszayval és Szendreiivel döntő szerepet tulajdonítunk a hangszeres zenének, akkor ez az első altípus elsődlegességére és a második, alapról induló altípus tánczenei szempontból atipikus jellegére utal. A hangszeres adatok döntő többsége a Maros-Küküllők vidékéről származik. Utótagjuk gerinchangja általában egészen a zárlatig a \flat fok, ennél fogva külön alcsoportnak tekinthetjük őket az első altípuson belül. A változatok kétféle hangnemben szólalhatnak meg a hegedűn; ezek olykor egy adatközlő repertoárjában is egymás mellett élnek, valószínűleg külön identitással. A legtöbb változat D-tonalitású; az A-tonalitásúak különösen a Hegyalján mutatnak sajátos karaktert. A típus központi jelentőségű eleme az előtagban és az utótagban is megmutatkozó metrikus motívumeltolódás, amely más erdélyi magyar és román dallamtípusokban is előfordul, még ha csak egy-egy periódusban is. Világos, hogy nem tehetjük meg a vokális változatokból kirajzolódó „daltípust” valamiféle fejlődés kezdőpontjának, amelynek a figurált hangszeres változatok a késői kiteljesedését mutatnák. Inkább a hangszeren játszott és énekelt zene valamikori összefonódásának, oda-vissza hatásának nyomait őrzik a Dunántúlon kizárólag vokális, Erdélyben és Moldvában hangszeres formában fennmaradt változatok. Ugyanakkor a típus reliktszerű, a nyugati és délkeleti periférián sűrűsödő, illetve kelet és délkelet felé a magyar nyelvterületen is túlnyúló elterjedtségéből arra következtethetünk, hogy valaha az egész Kárpát-medencében ismert lehetett.

Példatár

A

1.
Magyarlapád
(Enyed vidéke)
Sáros Márton
(1923)

KFA_Mg112_16-53 – 1955. 05. gy. Jagamas J.

ZTI_Mg02332_00-04, 11-01 – 1969. 05. 26. gy. Martin Gy.

2.
Magyarbecse
(Enyed vidéke)
Kulcsár Ferenc
(1920)

2a

HH_CD_PL_Kz_147a – 1992. 11. 24. gy. Inagaki Norio

3.
Lőrincréve
(Enyed vidéke)
Székely Zsigmond
(1935)

ZTI_Mg04521B_07-40 – 1975. 09. 06. gy. Sebő F. – Publ. Sebő 2012: 2a.

3a

Publ. Sebő 2012: 2b.

4.
Csávás (Felső-
Vízmillék)
Jámbor István
„Dumnyező”
(1951)

HH_CD_PI_Mg_o98a – 1986. 01. 02. gy. Pávai I. – Publ. Pávai szerk. 1989; A/5 sáv.

5.
Héderfája
(Felső-Vízmillék)
Káló József
„Cuppa” (1943)

5a

5b

ZTI_Mgo6716 – 1988. 04. 05. gy. Pávai I., Szánthó Z.

HH_CD_PI_Mg_177a – 1994. 01. 15. gy. Pávai I.

6.
Kerelőszentpál
(Közép-Maros-
vidék) Forgács
János (1934)

6a

ZTI_Mgo6585–6586 – 1989. 10. 19. gy. Pávai I.

B



7.
Magyarbece
(Enyed vidéke)



Kulcsár Ferenc
(1920)

KFA_Mg177_03-29 – 1957. 09. 23. gy. Szenik I.



7a

HH_CD_ToAn_Kz_014a – 1985. 11. 03. gy. Kelemen L.



7b



ZTI_Mgo6565A – 1993. 12. 26. gy. Pávai I. – Publ. Pávai szerk. 2006: II/1. sáv.



8.
Lőrincréve
(Enyed vidéke)



Karsai Zsigmond
(1920) – fütty

Sebő 2012: 22. sz. – 1954. 05. 12. gy. Vargyas L., helyszíni lejegyzés



9.
Marosgombás
(Enyed vidéke)



Köble János (36)

ZTI_Mgo5040B_06-29 – 1976. 04. 12. gy. Könczei Ádám

10.
Felenyed
(Enyed vidéke)
Bela Petru (40)

ZTI_Mgo169oA_05-48 – 1963. 12. gy. Martin Gy., C. Costea, A. Giurchescu

11.
Hari (Száraz-
Vám völgye)
Szakács István –
fütty, dúdolás

11a

HH_CD_PL_Mg_010a, 010c – 1975. 01. 01. gy. Pávai I.

12.
Magyarózd (Ma-
lozsa völgye)
Ötvös János
„Csija” (1904)

12a

KFA_Mgo4o_02-21 – 1954. 02. gy. Jagamas J.



MGy_Mg_87a2_04-52 – 1969. 05. gy. Martin Gy.



ZTI_Mgo3388B_00-00; 23-24 – 1968. 12. gy. Timár S.

ZTI_Mgo2891A_21-55 – 1969. 08. gy. Horváth I.



MGy_Mg_87a2_04-52 – 1969. 05. gy. Martin Gy.

További publikált adat: Herțea és Almási 1970: 11. sz. – Toma János (1883), gy. 1963. Szabó Cs.



13.

Ádamos

(Közép-Vízmellék)

Kozák József

(1935)



ZTI_Mgo5847B_24-09 – 1976. 05. gy. Kallós Z.

További felvételek:

HH_NISZH_Mg_213a – 1985. 10. gy. Petrovits T., Mező Gy.

ZTI_Mgo6202_18-08 – 1992. 04. gy. Havasréti P., Németh I., Vizeli B. – Publ. Horváth és Árendás 2019: 11. sz.



14.

Bonyha

(Felső-Vízmellék)

Mihály János



ZTI_Mgo5658 – 1985. 08. 16. gy. Pávai I.

15.
Csávás
(Felső-Vízmellék)

Jámbor István
„Dumnyező”
(1951)

HH_CD_PI_Mg_o98a – 1986. 01. 02. gy. Pávai I. – Publ. Pávai szerk. 1989: 7. sáv.

16.
Héderfája
(Felső-Vízmellék)
Káló József
„Cuppa” (1943)

16a

ZTL_Mgo6716 – 1988. 04. 05. gy. Pávai I., Szánthó Z.

HH_CD_PI_Mg_176a – 1994. 01. 05. gy. Pávai I. (kétféle utótaggal)

HH_CD_PI_Mg_177a (csak a második utótaggal); 178a (csak az első utótaggal) – 1994. 01. 15. gy. Pávai I.

Publ. Pávai szerk. 2010b: 1. sáv.

17.
Vámosgálfalva
(Felső-Vízmellék)

Fagyura János
„Gyurica”
(1934)

ZTL_Mgo5743, ZTL_Mgo4609B_16-39 – 1983. 04. 02. gy. Sárosi B.

17a

ZTL_Mgo5637B – 1990. 01. 28. gy. Pávai I., Teszáry M., Pálffy Gy.

The image shows a musical score for a piece titled 'Radnót'. It consists of four staves of music in treble clef. The first two staves are marked with 'a', 'b', 'c', and 'a' above the notes, and 'x' below the first two measures. The third and fourth staves are marked with 'a', 'b', 'c', and 'd' above the notes. The music is in G major and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final cadence.

18.

Radnót

(Közép-Maros-
vidék)

Boca Gheorghe

(1926)

HH_CD_FBZ_F_CD_0190 – 1998. 02. 17. gy. Pávai I., Koncz G., Asztalos T. – Publ.
Pávai szerk. 2010a: 13. sáv.

Magyar-román helységnevjegyzék

Ádámos – Adămuș MS

Bonyha – Bahnea MS

Csávás – Ceuaș MS

Felenyed – Aiudul de Sus AB

Gyulafehérvár – Alba Iulia AB

Hari – Heria AB

Héderfája – Idrifaia MS

Kerelőszentpál – Sânpaul MS

Lőrincréve – Leorinț AB

Magyarbecse – Beța AB

Magyarlapád – Lopadea Nouă AB

Magyarózd – Ozd MS

Magyarsülye – Șileia AB

Marosgombás – Gâmbaș AB

Nagyenyed – Aiud AB

Nagymedvés – Medveș AB

Radnót – Iernut MS

Vámosgálfalva – Gănești MS

Irodalom

Almási István. 1980. „Kocsis Lajos századeleji népzene gyűjtése”. In *Zenatudományi íráások 1980*, szerk. László Ferenc, 271–297. Bukarest: Kriterion.

Árendás Péter. 2017. *A kontra mint kísérőhangszer a 20. századi erdélyi vonós népzeneben*. DLA disszertáció, LFZE.

Bartalus István. 1875. *Magyar népdalok. Egyetemes gyűjtemény II*. Budapest: Tettey és társa.

Bartók Béla. 1924. *A magyar népdal*. Budapest: Rózsavölgyi. Gyűjteményes kiadása: BBÍ 5.

———. 1967. *Rumanian Folk Music I. Instrumental Melodies*, szerk. Benjamin Suchoff. The Hague: Martinus Nijhoff.

- Békefi Antal. 1976. *Vasi népdalok*. Szombathely.
- Bereczky János, Domokos Mária, Olsvai Imre, Paksa Katalin és Szalay Olga. [1984] 2019. *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai*. Bővített, kétnyelvű kiadás CD-melléklettel. Budapest: ZTI.
- Dincsér Oszkár. 1943. *Két csiki hangszer. Mozsika és gardon*. Budapest: Magyar Történeti Múzeum.
- Dobszay László. [1984] 2007. *A magyar dal könyve*. Budapest: Hagyományok Háza, Timp Kiadó.
- . 1984. *Magyar zenetörténet*. Budapest: Gondolat.
- Dobszay László – Szendrei Janka. 1978. „Magyar Népzene Tára – sorozatterv.” Kézirat. ZTI.
- . 1988. *A magyar népdaltípusok katalógusa stílusok szerint rendezve I*. Budapest: ZTI.
- Domokos Pál Péter. 1978. *Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Florea, Ioan T. 1974. *Folclor muzical din județul Arad I. 500 melodii de joc*. Arad: Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă al județului Arad.
- Georgescu, Corneliu Dan. 1968. *Melodii de joc din Oltenia*. București: Editura Muzicală.
- Gönczi Ferenc. 1948. *Göcsej népköltészete*. Zalaegerszeg: Zalai Táj- és Népkutató Munkaközösség [Zalai Tudományos Gyűjtemény I].
- Halmos Béla – Virágvolgyi Márta. 1995. *A széki férfitáncok zenéje*. Budapest: Magyar Művelődési Intézet.
- Hertea, Iosif – Almási István. 1970. *245 népi táncdallam*. Marosvásárhely: Népi Alkotások Háza.
- Horváth Attila – Árendás Péter. 2019. *Kozák József ádámosi prímás dallamai*. DVD-melléklettel. Budapest: Hagyományok Háza [Népzenei Füzetek].
- Ionescu, Gh. C. é.n. *Melodii de joc din județele Prahova, Dâmbovița și Buzău*. Ploiești.
- Járdányi Pál. 1943. *A kidei magyarság világi zenéje*. Kolozsvár: Minerva.
- . 1961. *Magyar népdaltípusok I–II*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Kiss Lajos. 1982. *Lőrincréve népzeneje. Karsai Zsigmond dalai*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Kodály Zoltán. [1937] 1952. *A magyar népzene*. A példatárat összeállította Vargyas Lajos. Budapest: Zeneműkiadó.
- Kodály Zoltán – Gyulai Ágost szerk. 1952. *Arany János népdalgyűjteménye*. Budapest: Akadémiai Kiadó. Faksimile kiadása: Budapest: Kodály Archívum – Argumentum Kiadó, 2011.
- Lajtha László. 1943. „Újra megtalált magyar népdaltípus”. In *Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára*, szerk. Gunda Béla, 219–233. Budapest: Magyar Néprajzi Társaság.
- . 1954a. *Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés*. Budapest: Zeneműkiadó [Népzenei Monográfiák I].
- . 1954b. *Széki gyűjtés*. Budapest: Zeneműkiadó [Népzenei Monográfiák II].
- . 1955. *Kőröspataki gyűjtés*. Budapest: Zeneműkiadó [Népzenei Monográfiák III].
- Martin György. 1967. „A néptánc és a népi tánczene kapcsolatai”. In *Tánctudományi tanulmányok 1965–1966*, szerk. Dienes Gedeon, 143–196. Budapest: A Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata.

- . 1980. „Az erdélyi román hajdútánc.” In *Magyar néptáncgyománnyok*, szerk. Lelkes Lajos, 169–184. Budapest: Zeneműkiadó.
- . 1982. „A Maros–Küküllő vidéki magyar táncdialektus”. In *Zenatudományi dolgozatok 1982*, szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária, 183–204. Budapest: ZTI.
- . 2004. *Mátyás István „Mundruc”. Egy kalotaszegi táncos egyéniségvizsgálata*. Budapest: Mezőgazda.
- Mírza, Traian. [1974] 2014. *Folclor muzical din Bihor. Schiță monografică*. Szerk. Maria Cuceu és Anca Parasca. Cluj: Editura Tradiții Clujene.
- Molnár István. 1947. *Magyar táncgyománnyok*. Budapest: Magyar Élet.
- Németh István. 1982. „A gyimesi féloláhos dallamai”. In *Zenatudományi dolgozatok 1982*, szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária, 205–228. Budapest: ZTI.
- Nettl, Bruno. 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York: The Free Press of Glencoe.
- Pávai István. 1984. „A Marossszéki táncok fő témájának folklórkapcsolatai”. In *Utunk Kodályhoz*, szerk. László Ferenc, 69–87. Bukarest: Kriterion.
- . 1993. *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje*. Budapest: Teleki László Alapítvány.
- . 2012. *Az erdélyi magyar népi tánczene*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság.
- . 2015. *Magyarózd népzeneje Horváth István gyűjtései tükrében*. DVD-melléklettel. Budapest: Hagyományok Háza, ZTI.
- . 2016. *Sóvidék népzeneje*. DVD-melléklettel. Budapest: Hagyományok Háza, ZTI.
- Pávai István szerk. 1989. *Muzică populară maghiară din valea Tîrnaveilor* [Kis-Küküllő menti magyar népzene, Szászcsávás]. LP lemez. EPE 03468. București: Electrecord.
- . 2006. *A magyarbecsei Kulcsár Ferenc bandája. Nagyenyed vidéki magyar és román népzene*. Dupla audio-CD. HHCD 011–012. Budapest: Hagyományok Háza.
- . 2010a. *Közép-Maros-vidéki népzene. Radnót, Vidrátszeg, Maroslekence*. Audio-CD. FA-335-2. Budapest: Fonó Budai Zeneház, Hagyományok Háza [Új Pátria 50/13].
- . 2010b. *Vízmelléki népzene. Héderfája–Gógánváralja*. Audio-CD. FA-314-2. Budapest: Fonó Budai Zeneház, Hagyományok Háza [Új Pátria 50/23].
- Pávai István – Gergely Zoltán szerk. 2019. *Szenik Ilona népzenei gyűjteménye*. DVD-melléklettel. Kolozsvár–Budapest: KFA, ZTI, Hagyományok Háza.
- Pávai István – Richter Pál szerk. 2010. *Magyar népdaltípusok példatára*. Online adatbázis, 2.0 verzió. <http://nepzeneipeldatar.hu>. Utolsó megtekintés: 2021. 08. 09.
- Pávai István – Zakariás Erzsébet szerk. 2014. *Jagamas János népzenei gyűjteménye a Román Akadémia Folklór Archivumában*. DVD-melléklettel. Budapest: Hagyományok Háza, ZTI.
- Rădulescu, Speranța szerk. é.n. *A. The Traditional Folk Music Band: II. Bucovina*. LP lemez. EPE 02164. București: Electrecord [The Romanian National Collection of Folklore].
- Sárosi Bálint. 1977. „A gyimesi csángó hegedűstílus”. *Magyar Zene* 17/2: 176–183.
- . 1984. „Haydn néhány magyar témájáról”. In *Zenatudományi dolgozatok 1984*, szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária, 49–53. Budapest: ZTI.
- . 1992. „A hangszeres magyar népi dallam. Utószó”. *Magyar Zene* 33/3: 241–254.
- . 1996. *A hangszeres magyar népzene*. Budapest: Püski.

- . 2008. *A hangszeres magyar népzenei hagyomány*. Budapest: Balassi.
- Sebő Ferenc. 2012. *Lőrincréve muzsikája Karsai Zsigmond és Székely Zsigmond emlékezetében*. Budapest: Hagyományok Háza.
- Seprődi János. [1909] 1974. „A székely táncokról”. In *Seprődi János válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése*, szerk. Benkő András és Almási István, 143–156. Bukarest: Kriterion.
- Somfai László. 2004. „A népzene kutató zeneszerző dilemmája. Bartók román polkájának ütembeosztása”. In *Az Idő rostájában. Tanulmányok Vargyas Lajos 90. születésnapjára*, szerk. Andrásfalvy Bertalan, Domokos Mária és Nagy Ilona, I. kötet, 291–301. Budapest: L’Harmattan.
- Szalay Zoltán. 1996. *Felcsíki hangszeres tánczene. A csíkszentdomokosi zenekar I.* Csíkszereda: Alutus.
- . 1999. „Hangszeres figurációk a hegedű játékmódjában”. *Ethnographia* 110/2: 323–334.
- Tari Lujza. 2001. *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója*. Budapest: Balassi.
- Vargyas Lajos. 1941. *Áj falu zenei élete*. Budapest: A Kir. Magy. Pázmány Péter Tudományegyetem Magyarságtudományi Intézete.
- Virágvölgyi Márta. 1982. „Szabó István széki primás »lassú« dallamai”. In *Zenetudományi dolgozatok 1982*, szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária, 229–251. Budapest: ZTI.
- . [1989] 1991. *Gyimesi népzene I.* Második, javított kiadás. Budapest: Magyar Művelődési Intézet [Népzenei Füzetek].

Zenészek és előadómódjuk 

A MÁSODIK FEKVÉSES HEGEDŰTECHNIKA ELTERJEDTSÉGE ERDÉLYBEN

A hagyományos falusi kultúrában szocializálódott erdélyi hegedűsök az ujjrendjeik alapján két csoportba oszthatók. Az egyikbe azok a primások kerülnek, akik a bal kéz alapvető pozíciójának az első fekvést használják, abból váltva a fentebbiekbe. Ez megegyezik az általánosan ismert hegedűjátékkal:

Tegyük az első ujjunkat az e-húron az f helyére, a másodikat az a-húron a c, a harmadikat a d-húron a g és a negyedik vagy kisujjat a g-húron a d helyére, de úgy, hogy egyiket se emeljük fel mindaddig, amíg mind a négy ujj nem áll egyidejűleg és megfelelően az előírt helyen. [...] Ez a gyakorlat a kéz helyes elhelyezkedésének megtanulásához vezető legrövidebb út (Mozart [1756] 1998: 79).

A másik halmazba azokat a muzsikusokat sorolhatjuk, akik az első helyett a második fekvést használják kiinduló kézállásként: ebben az esetben a primás az első és a második fekvés között nem tesz különbséget. Azokért a hangokért, melyeket a hegedűiskolák szerint az első fekvésben a mutatóujjal kell lefogni, a zenész visszahúzza az első, azaz a mutatóujját, anélkül, hogy a kézfejét elmozdítaná a második fekvés pozíciójából. E játékmód során a hegedűs szinte egyáltalán nem használja a negyedik ujját (kisujját), leginkább csak a hangok díszítésére (Vizeli 2013: 39). A továbbiakban ezt második fekvéses technikának, illetve játékmódnak fogom nevezni.

Felmerül a kérdés, vajon speciális, helyi jelenségről van-e szó, vagy több helyen, több hegedűsnél is előfordul. Eddigi kutatásaim során több mint harminc olyan muzsikust találtam a Kárpát-medencében (vizsgálva

Bukovinát és Moldvát is), akik ezt a technikát használták. Az alábbi táblázatban kiemeltem néhány példát. Jól látható, hogy a második fekvéses játékmódot leginkább Erdélyben használják.

ADATKÖZLŐ	SZÜLETETT	HELYSÉG	KÖZÉPTÁJ/KISTÁJ	DIALEKTUS
Nyerges József	1913	Szenta-Szőlőhegy	Belső-Somogy és Zselic	Dunántúl
Pulika János	1924	Gyimesközéplek	Gyimes	Erdély
ifj. Halmágyi Mihály	1921	Gyimesközéplek	Gyimes	Erdély
Zerkula János	1927	Gyimesközéplek	Gyimes	Erdély
Antal Zoltán „Vak Zolti”	1936	Gyimesfelsőlok	Gyimes	Erdély
Szántó Ferenc	1936	Magyarbece	Maros–Küküllők vidéke – Erdélyi Hegyalja	Erdély
Szabó Dénes	1946	Magyarbece	Maros–Küküllők vidéke – Erdélyi Hegyalja	Erdély
Berki Ferenc „Árus”	1931	Méra	Kalotaszeg	Erdély
Rîpa Alexandru „Miku”	1942	Buza	Mezőség	Erdély
Mihaiu Emil	1958	Buza	Mezőség	Erdély
Lakatos András	1956	Magyardécse	Felső-Szamos vidéke	Erdély

1. táblázat
Második fekvéses technikájú primások

Egyértelműen a Kárpát-medence történeti és földrajzi tagolódásának köszönhető, hogy a második fekvéses technika leginkább Erdélyben található meg. Erdély népi hagyománya igencsak eltér a többi nagy dialektusétól. A Magyar Királyság három részre szakadásakor (1541) Erdély százötven évig önálló fejedelemségként működött, majd a török visszaszorítása után (1690) a Habsburg-uralkodók is Magyarországtól különálló nagyfejedelemségként kormányozták (Kósa–Filep 1983: 90). Ennek köszönhetően másként fejlődött a népi kultúrája, és más fejlődési utat járt be az élet szinte minden területén. Az új divathullámok csak nagy késéssel vagy akár egyáltalán nem is jutottak el bizonyos pontjaira (Martin 1970: 221).

A magyar néptánc kutatás az 1960-as évektől kezdett egyre nagyobb jelentőséget tulajdonítani az erdélyi néphagyománynak (Pávai 2012a: 19). Martin György szerint a magyar tánc kincs történeti múltjának és fejlődésének feltárása szempontjából ez a terület a legjelentősebb, ugyanis az új magyar táncstílus (verbunk és csárdás) mellett megtalálhatók a késő középkori, de a reneszánszban kiteljesedő, Nyugat-Európából származó párostánc-divat lenyomatai is. Az újabb, 18–19. századi divatok jelentős késéssel, sokszor csak alig érintették ezt a dialektust, így az új stílust képviselő népdalok és táncok elterjedése is jóval lassabb volt. Ezt bizonyítja az is, hogy Erdély több tájegységén a csárdás elnevezés csak az 1940-es években került használatba (Martin 1970: 220).

1. ujjrend (az alappozíció az első fekvés) 2. ujjrend (az alappozíció a második fekvés)

1. kotta
Az ujjrendek

Népzenei szempontból több kutató is megállapította, hogy a Bartók Béla által IV. dialektusnak nevezett területen érdemes leginkább kutatni, ugyanis a történelmi Magyarországnak a mai határokon kívül eső, a környező országokban található magyarlakta vidékein maradt meg a legrégiesebb néphagyomány (Vargyas 1986: 3). Bartók a parlando-rubato dallamok díszítményei kapcsán megállapítja: „a romlás jelének tekinthetjük az I., II., III. terület [Dunántúl, Felső-Magyarország, Alföld] régi dalmainál az ornamentelek feltűnő ritkaságát. Nyilvánvaló, hogy a székelyek már földrajzi helyzetüknél fogva is jobban megőrizhették az ősi, erősen cifrázó előadásmódot” (Bartók [1924] 1990: 21–22).

Mindezek alapján valószínűsíthetjük, hogy a vizsgált játéktechnika egy régebbi játékmód lenyomata lehet. Kicsi az esély arra, hogy az egymástól független, földrajzilag is távol álló tájegységeken véletlenszerűen jelent volna meg ez a játékmód ilyen sok adatközlőnél. Régies mivoltára utalhat még a hangnemek használata és a hegedűhöz társuló kíséret módja, harmonizálási elve is. Az adatközlő hegedűsök a dallamjátszáshoz leginkább az a^1 és az e^2 húr hangterjedelmét használják. Ebből adódik, hogy a magyar vonós zenében a leggyakrabban használt hangnemek az a-moll/A-dúr, d-moll/D-dúr és a g-moll/G-dúr. Gyimesben, az Erdélyi Hegyalján és a Mezőségen döntő többségben az a-mollt és az A-dúrt részesítik előnyben (Vizeli 2013: 40). Ezekben a vidékeken a dallam hangnemi színezete nem határozza meg a kíséret által használt harmóniakat, ugyanis Gyimesben a hegedűn vagy furulyán játszott dallamokat ütőgardonnal kísérik, melynek mindegyik húrját egységesen d hangra hangolják. (Dincser 1943: 55) Sárosi Bálint szerint ez egyfajta folytatása lehet a régi síp-dob hangszerpárosítás hagyományának (Sárosi 1971: 194).

A Mezőség nagyobb részén és az Erdélyi Hegyalján a kíséretben kizárólag dúrakkordokat használnak (Richter 2013: 379). Az utóbbi tájon a kontrások viszonylag kevés dúr harmóniát használnak és ismernek: A-dúr, D-dúr, G-dúr, C-dúr, ritkán E-dúr és F-dúr (Árendás 2017: 77). Mezőségen az úgynevezett dúrakkord-mixtúrás harmonizálási elvet alkalmazza a kíséret: a bőgő a hegedű által játszott dallam pillérhangjait játssza, a háromhúros kontra pedig egy olyan dúrakkord-sorozatot szólaltat meg, melynek alaphangjai ugyanezek a pillérhangok (Pávai 2012a: 353). Az említett kíséretmódok mindegyike régies zenei gondolkodásról tanúskodik. Bár a dúrakkord-mixtúrás dallamkíséresi elv történeti háttere még nincs tisztázva, „a dúrakkordok kizárólagos használata, moll da-

rabokban is, nyilvánvalóan a 16. század közepe tájától a 18. század derekáig az európai zenében használt pikárdiai terc alkalmazási módjára emlékeztet.¹ Annyiban mégis eltér attól, hogy itt nemcsak a zárlatok végén találunk dúr akkordot, hanem folyamatosan az szólal meg” (Pávai 2012a: 355). A pikárdiai tercre emlékeztető záró figurációkat a felcsíki és a gyimesi primásoknál is találunk (Pávai 2012a: 238). Sok esetben a moll-terces dallamokat dúrakkord-felbontással zárják, illetve a keservesek és táncdallamok sorzáró hangjait a szexttel mélyebben lévő dúr-terc vagy moll-terc párjaikkal együtt húzzák meg (Sárosi 1978: 178). Megfigyelésem szerint általában tetszőleges, hogy a primás mikor használ dúr vagy moll színezetet ugyanahhoz a hanghoz. Ezt alátámasztja az is, hogy a moll hangzás újabban meghonosodott elemnek tekinthető, és így maguk a gyimesi hegedűsök sem érzik harmóniai háttérét (Sárosi 1978: 178).

Az 1. táblázatban felsorolt erdélyi primások repertoárjában szereplő dallamok hangnemileg két nagy csoportra oszthatók. Tapasztalataim szerint a régi stílusú dallamok többségét a-moll/A-dúr hangnemekben, míg az új stílusúak zömét és a népies műdalokat szinte kivétel nélkül g-mollban/G-dúrban szólaltatják meg. A Kárpát-medence más vidékein az új divathullámmal érkezett dallamokat a helyi vonós hagyományban használatos hangnemekben muzsikálták, de az említett három tájon (Gyimes, Erdélyi Hegyalja, Mezőség) a zenészek által alkalmazott hangnemkészletet ezek a dallamok kibővítették (Vizeli 2013: 40).

Vajon miért vezettek be a vonósok új hangnemet zenei gyakorlatukba? A válasz az ujjrendben keresendő. Az új divathullám dallamai nagyobb ambitusúak, így ha a szokott hangnemből zenélték volna őket, fekvésváltásra kényszerültek volna, de g¹ alaphangra transzponálva nem kellett kimozdulniuk a második fekvéses kézállásból. A hegedűsök a dallamot tehát nem a falu vonószenejére jellemző hangnemekhez, hanem a saját játéktechnikájukhoz igazították. Ennek alapján feltételezhetjük, hogy az említett tájakon az új stílus megjelenése előtt ritkán vagy akár egyáltalán nem is használták a g-moll/G-dúr hangnemeket.

Az ujjrend vizsgálatakor érdemes megfigyelni, hogy az adott tájegység hagyományos dallamanyagában milyen arányú a pentaton dallamok jelenléte, hiszen feltűnő, hogy a vizsgált ujjrenddel rendkívül egyszerűen el lehet ezeket játszani, függetlenül attól, hogy sok esetben az ötfokú hangrendszer kiegészülhet hangsúlyos vagy hangsúlytalan idegen han-

1 A pikárdiai terc szerepe a darabban hallható moll harmóniák és a moll tonalitás ellen-súlyozása, illetve a zárlat fényesebbé tétele. Ezzel szemben a dúrakkord-mixtúras harmonizálás során nincs a zenész által tudatosított tonalitás, a kísérőzenész célja a dallamjáték. Hasonló dallamkövető harmonizálás figyelhető meg a parasztkántorok orgonajátéka esetében is (Richter 2013: 375).

gokkal, vagy a dallam már hétfokú, de pentaton fordulatokkal rendelkezik (Vargyas [1981] 2002: 44–45). Ezt a megfigyelést már Dincser Oszkár is leírja a gyimesi csángó hegedűsök játékával kapcsolatban:

A régi csángó darabok, különösen a lassúk javarésze pentaton. Írjuk fel a magyar ötfokú hangsort á-ban, s hozzá a paraszti muzsikások megfelelő ujjazatát a második fekvés ujjrendje szerint. Meglepő, hogy valóban milyen jól „fekszik” a pentaton hangsor a második fekvésben játszó muzsikus kezében (Dincser 1943: 40).

Természetesen nem állíthatjuk, hogy a régies hegedűjáték kialakulása a régies dallamanyagra jellemző pentatóniának köszönhető, hiszen ezt bizonyítani nem lehet, de tény, hogy a fenti ujjrenddel jóval egyszerűbb ezek előadása. Így inkább azon gondolat mentén érdemes vizsgálni, hogy a régies dallamanyag megőrzése elősegítheti a második fekvés ujjrend fennmaradását. Ezt alátámaszthatja, hogy a legtöbb primás olyan dallamot kezdett el gyerekkorában tanulni, ami akkoriban közismert volt a vidéken (Dincser 1943: 36). A gyimesi völgyben nagy számban maradtak meg a régi dallamok, így valószínű, hogy a kezdő csángó muzsikások elsősorban ezeket tanulták először. A felcsíki és gyergyói falvakban hamarabb hódítottak teret az újabb divatokkal érkező melódiák (új stílusú dallamok, városi műdalok), így ott ezeket ismerték meg hamarabb (Dincser 1943: 36–37). A két utóbbi vidékről nincs adat arról, hogy a hegedűsök a második fekvést alkalmaznák alapfekvésként.

A dallamok elsajátítása általában nem más, mint egy bizonyos ujjrend rögzítése. Mikor a primásnak eszébe jut egy dallam, nem gondolkozik azon, hogy miképpen fogja azt játszani, hanem automatikusan azzal az ujjazattal adja elő, ami abban a pillanatban önként adódik. Nem is igen tehet mást, hiszen a tánchoz való muzsikálás közben nem szakíthatja meg emiatt a tánczenei folyamatot. A dallam hangszeren való megtanulása során meg kell találnia a számára legkényelmesebb ujjrendet, így addig játssza előlről a nótát, amíg az magától ki nem alakul és meg nem állapodik (Dincser 1943: 39). Ha kezdő korában a régi dallamokat tanulta, második fekvésben, három ujjal, akkor később az újakat is a már ismert metódus alapján próbálja rögzíteni, hiszen számára az a legkényelmesebb.

Az ujj-memória rendkívül fejlett a falusi muzsikusoknál, hiszen a kottát nem ismerik, így az információt nem támasztja alá vizuális kép. A memóriájukban lévő dallamokat szinte automatikusan muzsikálják a beidegzett ujjazattal, különböző egyéni figurációkkal tarkítva a fődallamot (Dincser

2. kotta

A második

fekvéses ujjrend

és az ötfokúság



1943: 39). Az ujj-memória nagyban segíti a primást az új dallamok elsajátításakor is. Ezért a gyűjtőnek elővigyázatosnak kell lennie, ugyanis ha egy konkrét dallamra kíváncsi, és azt teljes egészében megmutatja, az adatközlő hegedűs első hallásra el tudja muzsikálni, még akkor is, ha nem ismeri.

Tehetségesebb muzsikussal szemben egyenesen óvatosságra van szükség. Megtörtént, hogy elfütyültem valamilyen táncdallamot, s a muzsikus első hallásra majdnem hiba nélkül úgy eljátszotta, mintha már régen ismerte volna. Ellenőrzésképpen most ugyanazon dallamot fütyültem el, de csekély változtatással, majd ismét ugyanazt, újból variálva. A muzsikus belezavarodott, mert nem tudott választani a három változat közül. Végül eljátszott egy negyediket, amely ritmusban hasonlított ugyan a legelső dallamhoz, de nem az volt, hanem egy olyan dallam, amit a muzsikus már régóta játszott s valóban ismert. Bevallotta, hogy a kért dallamot nem ismerte (Dincsér 1943: 39).

Dincsér másik kísérlete is rámutat arra, hogy a dallamok mindig egy bizonyos ujjrenddel rögzülnek.

Eljátszott a muzsikus 30-40 dallamot egymás után. Kértem, játssza el újból valamelyiket a legelső közlő közül. Elfütyültem a dallamot, néha többször egymás után. A muzsikus gondolkozni kezdett, s minden más egyebet játszott, csak azt nem, amit kértem. Kivettem a kezéből a „muzsikát”, s megmutattam, hogyan játszotta az imént. Megfigyelte a bal kezemet, s rögtön tudta, melyik nótáról van szó. [...] vagyis a nóta nem annyira a muzsikus „fejében”, mint inkább a „kezében” van (Dincsér 1943: 39).

Végeredményben tehát látni, hogy a második fekvéses technika fennmaradását nagyban befolyásolja a különböző vidékeken használatban maradt régies anyag mennyisége, s ezáltal az is, hogy milyen zenei hatás érte először az adatközlő muzsikust.

*

A második fekvéses technikát a gyimesi hegedűsök kapcsán figyelte meg először Dincsér Oszkár (1943). Szintén egy gyimesi primás repertoárjából készült az első olyan publikáció, amely hangosfilm-felvételek alapján közli a pontos ujjrendet, és leírja annak szabályszerűségeit (Virágvölgyi 1989). Disszertációmban magam is részletesen megvizsgáltam valamenyny ismert gyimesi hegedűs játékát ebből a szempontból (Mihó 2021: 29–40). Szintén áttekintettem a székelyföldi és bukovinai székely hegedűs

adatokat, itt azonban szinte egyáltalán nem találhatók meg a második fekvéses játékmód nyomai (Mihó 2021: 41–45, 50–60). Jelen tanulmányban e régies technika Erdély egyéb részeiről származó példáit tekintem át, amelyek a szakirodalomban kevesebb figyelmet kaptak.

Erdélynek a Székelyföldön kívül eső középső és nyugati területein élő magyar lakosságra a vármegyei magyarság gyűjtőnévvel utalhatunk. E terület hagyományos kultúrája nem mutat akkora egységességet, mint a Székelyföldé; az egyes kistájak zenéi és táncai jelentősen eltérnek egymástól. Az eltérő jellegek kialakulásában a földrajzi adottságok mellett a közlekedési viszonyok, az elszigeteltség mértéke, az etnikai összetétel és a társadalmi-származásbeli különbségek is szerepet játszottak (Pávai 2012b). Ebből adódik, hogy a hagyományos falusi hegedűjátékban is tapasztalható az egyes vidékek hangszeres zenéjének eltérő jellege, hangzásvilága. A kevésbé egységes hegedűjáték-technika abban is megmutatkozik, hogy egyes vidékek primásai a második fekvéses játékmódot használják.

A vármegyei magyarság hegedűs hagyományának áttekintését a Székelyfölddel szomszédos vidékekkel kezdem. A Felső-Maros és Sajó vidékéről számos kiváló primás játékát ismerjük, akik magabiztos, kifinomult technikával muzsikálnak, és könnyedén váltogatnak a különböző fekvések között. A vonósbandák itt legtöbbször cimbalommal egészülnek ki. Előadásmódjuk mentes a városi cigányzenekarok modorosságától, de kétségtelenül tetten érhetőek az új hullámok nyomai; a Sajó mellékén a funkciós harmonizálás túlsúlyára is van példa (Árendás 2017b: 10). E két kistáj valamennyi falusi cigányzenészének az első fekvés az alapfekvése. Ezt mutatják már a Maros mentén készült legkorábbi hegedűs felvételek is, amelyeket Bartók Béla készített 1914-ben román táncdallamokról (lásd e kötetben Salamon Soma tanulmányát). Az Aranyos-vidéki hegedűsök gyakorlatában sem találjuk meg a második fekvéses technikát. Ezen a vidéken már a 19. században megkezdődött az iparosodás, ami nem kedvezett a hagyományos kultúra továbbélésének; az énekes előadásmódon erősen érződik a magyar nóta hatása (Demény 1998: 18, 23).

A Maros–Küküllők vidékére a polgárosulással járó újabb, városi eredetű divatok viszonylag későn és kevésbé hatottak (Pávai 2015: 18). Ennek köszönhetően a régiesebb kultúra nagyobb mértékben megmaradhatott, s a falusi primások játékát sem befolyásolta annyira a városi cigányzenei divat, mint az eddig vizsgált területeken. A hagyományos hangszerösszetétel a hegedű, kontra és bőgő. A háromtagú vonózenekar tehetősebb gazdák megrendelésére 4-5 tagúra is bővíthetett, olykor – városi cigányzenekari mintára – cimbalommal is kiegészülve (Pávai 2019: 4). A középtáj négy kisebb tájra (Erdélyi Hegyalja, Kutasföld, Vízmellék és Közép-Maros

vidéke) bontható, melyeknek zenei és táncos hagyományai jól érzékelhetően elkülönülnek egymástól (Pávai 2015: 18). E kistájak közül két területen is fellelhető a második fekvéses hegedűjáték.

A népzeneileg kevésbé kutatott Közép-Maros vidékéről kevés hegedűs adattal rendelkezünk. A tereműjfalusi Forgács József „Csavargó”, a magyardellői Demeter József, valamint a radnóti román hegedűsök (Boca Gheorghe és Boca Sorin) játéka arról tanúskodik, hogy erre a vidékre nem jellemző a második fekvéses játéktechnika.

Vízmellék zenei és tánckultúrája számos régi és régies elemet őrzött meg. A régi stílusú dallamok között számos jajnóta is fennmaradt, emellett a siratás szokása is sokáig élt. A helyi, polgárosult szász etnikum erősebb közösségei elkülönülten éltek a magyaroktól és a románoktól, így zenei világuk kevésbé érintette a vonós zenekarok játékát (Pávai 2019: 4). Mindezek ellenére a kistáj egyik zenészénél sem találunk második fekvést alapfekvésként. A Felső-Vízmellék legismertebb, ma is működő zenészdinasztiája a szászcsávási. Korábban Bonyhán, Vámosgálfalván, Gogánváralján, Héderfáján és Szászbogácson is működtek zenekarok. Közép-Vízmelléken Ádámoson és Magyarkirályfalván éltek muzsikusok, Alsó-Vízmellék kevésbé kutatott (Pávai 2015: 20).

Kutasföld és az Erdélyi Hegyalja hegedűseinek játéka jócskán eltér a többi, Maros–Küküllők vidékén élő primásétól. Mindkét kistáj játékmódjára jellemző a gyimesiek által is gyakran használt kvintpárhuzamok alkalmazása, s több muzsikusnak is a második fekvés az alapfekvése.

Az Erdélyi Hegyalján számos cigányzenész és paraszzenész szolgálta ki a környék zenei igényeit (Pávai 2006: 3). Második fekvéses játéktechnika a magyarbecsei Szántó Ferenc (1936), Szántó János (1949) és Szabó Dénes „Bence” (1946) primásoknál figyelhető meg.²

A három paraszzenészt rokoni szálak kötik össze, így valószínűleg Szántó János és Szabó Dénes Szántó Ferenc-től leshette el az ujjrendet. Szántó Ferenc mestere Kulcsár Ferenc (1920) magyarbecsei primás volt (Pávai 2006: 4), aki Szántóval ellentétben nem a második fekvéses technikát használta.³ Ebből következik, hogy Szántó Ferenc ujjrendje egyéni megoldás ezen a tájon. Ezt támasztja alá az is, hogy a környékbeli hegedűsök is Kulcsárhoz hasonlóan muzsikálnak. Kulcsár, aki szintén magyar parasztember volt, helyi cigányzenészek-től, Majla Istvántól és Aradi Pistától tanult (Pávai 2006: 3).

2 Szántó Ferenc játéka: HH_DVD_ViBa_VHS_001; Szántó János és Szabó „Bence” Dénes játéka: HH_DVD_UOE_VHSC_21.

3 HH_DVD_KL_VHSC_010.

Pontozó
Szántó Ferenc
Magyarbecce
hegedű

3. kotta

Szántó Ferenc
ujjrendje.

HH_DVD_

ViBa_VHS_001

(14. dallam).

Mind a négy paraszzenész játékára jellemző a kvintpárhuzamok fogása, melynek hangzatdúsító szerepe is van. Kulcsár gyakran megkettőzte az e^2 húrját a hangzás erősítése érdekében, emellett a legvastagabb (g) húr egy oktávval magasabbra hangolta (Pávai 2006: 4). Az 1960-as évekig zengőhúros vonós hangszert is használtak, amely nem hasonlított a ma ismert hegedűfélékhez (Pávai 2012a: 150). A régies zenei gondolkodásmód további bizonyítéka, hogy a kontra általában csak négyféle dúrakkordot használ: A-dúr, D-dúr, G-dúr, C-dúr; ezek ritkán kiegészülhetnek E-dúrral és F-dúrral.

Kutasföld két mikrotájra osztható. A Malozsa völgyében fekvő Magyarózdrol két muzsikusról készültek hangfelvételek. Ötvös János „Csija” (1904) a nagyapjától, egy bizonyos „Rusza bá” ragadványnevű prímástól tanult hegedülni.⁴ Repertoárját és játéktechnikáját nagyban meghatározta, hogy sosem hagyta el a falut huzamosabb ideig, csak a katonaság idején. Emellett Magyarózdon az 1930-as évekig nem foglalkoztattak más faluból származó zenészeket, így Ötvös János hegedűjátékát alig érhatték a településen kívüli idegen hatások.⁵ Hegedűjét a magyarbeccei Kulcsár Ferenchez és a magyarlapádi Sipos Mártonhoz hasonlóan hangolta ($g^1-d^1-a^1-e^2$) (Pávai 2015: 39). Martin György és Horváth István 1969-ben készített némafilmjén Ötvös János kíséri a táncosokat.⁶ Habár a muzsikusz keze látszik, mégis – a felvétel szövege és Ötvös vastag ujjai okán – nehéz feladat balkéz-technikájának részletes meghatározása. A hangfelvételek rossz

4 Horváth István egy hangfelvétel elején bemutatja a magyarózdai muzsikusokat (1969): ZTL_Mg_02891, ZTL_AP_08768e.

5 A harmincas években Dicsőszentmártonból és Vámosgálfalváról is hívtak zenészeket. ZTL_Mg_02891, ZTL_AP_08768e.

6 Ft.694.

minősége miatt sem lehet pontosan megállapítani az ujjrendjét, ám feltelezhető a második fekvéses játékmód (vagy legalábbis annak nyoma), ugyanis több esetben is hallható, hogy az a^1 húron lefogott e^2 hanghoz a kvint távolságra elhelyezkedő h^2 hangot is hozzáfogja. A kisujj gyenge-sége miatt ezt a kvintfogást rendszerint a harmadik ujjal fogják a falusi muzsikusok.⁷ Hasonló helyzet áll fenn a másik ismert magyarózdi hegedős, Toma János (1883) ujjrendje kapcsán is. Az Ötvösnél is hallható e^2 - h^2 kvintfogás nála is jellemző, továbbá feltűnő az egyes dallamok végén a viszonylag nagyobb csúszás, mely rendszeresen hallható, mikor a záró a^1 hang helyett egy oktávval magasabban zár. Toma mostohafia volt Ötvös nagypjának, így lehetséges, hogy ugyanolyan ujjrenddel muzsikált a két prímás. Toma Magyarózdton kívül más falvakba (pl. Magyarbükös) is járt muzsikálni.⁸ Zimei György magyarbükösi prímás felvételein igen jól hallhatóak a második fekvéses technikára jellemző csúszások.⁹

Kutasföld másik mikrozonája a Szárazvám völgye. A magyarsülei Barabás Ferenc „Peci” (1927) hegedűjátékát hangoskép formájában a román televízió bukaresti magyar adása örökítette meg 1976-ban.¹⁰ A felvételen látható, hogy Barabás is a második fekvéses játéktechnikát alkalmazza. Gyakran muzsikált Magyarózdton is.¹¹ A nagymedvesi Türi István alapfekvése az első fekvés. Pávai István gyűjtése során meg is jegyezte Türi, hogy Barabás másképp muzsikál, mint ő.¹² 2014-ben személyesen is találkozhattam Barabás fiával, ifj. Barabás Ferencel (1950), aki viszont már az első fekvéses technikát alkalmazza.

Kevésbé szorosan, de Kutasföldhöz tartozik Marosnagylak, Maroskopánd és Maroscsúcs, mely területet a Marostól északra fekvő aranyos-széki falvak Vízentúlnak neveznek (Pávai 2015: 20). Itt élő falusi prímásokról nem találtam adatot.

Kalotaszegetet már igen korán felfedezték a néprajzkutatók, így néphagyományja nagyon jól dokumentált (Pávai 2012b). Különböző kistájain több mint 30 prímásról – egyesekről csak más kalotaszegi muzsikusok visszaemlékezéseiből – rendelkezünk adatokkal (Könczei 2011: 225–239). A népes cigányzenész-dinasztiák mellett egyes településeken (Inaktelke,

7 Jagamas János gyűjtése, KFA_MGy-Mg-87a2_0-06-24.

8 ZTL_Mg_02891, ZTL_AP_08768e.

9 ZTL_AP_11117f02.

10 Kutasföldi népdalok. A felvételt Boros Zoltán készítette. https://www.youtube.com/watch?v=Fq8hodqql_o, utolsó megtekintés: 2021. 04. 17.

11 A gyűjtő megjegyzése: „ahogy mondja: »Magyarsülei születésű és Ózdon szokott volt muzsikálni mindig.«” ZTL_Mg_04045B18b hanghordozóhoz tartozó gyűjtési jegyzőkönyv, gy. Varga Zoltán (1979).

12 Pávai István szóbeli közlése.

Legényes
Berki Ferenc „Árus”
Méra
hegedű

♩=117

4. kotta

Berki Ferenc
„Árus” ujjrendje.
HH_DVD_
ViBa_VHS_019
(1. dallam).

Türe) parasztprímások is megtanulták a repertoárt, mely a régies dallam- anyagon kívül új stílusú népdalokat és 19. századi városi eredetű, népies műzenét is tartalmaz (Pávai 2012b). Ugyan Kalotaszeg Erdély egyik leg- polgárosultabb vidéke, a cigányzenészek megőriztek emlékeikben olyan dallamokat, melyekre a közösség nagy része már nem emlékezik, amellet, hogy közben a városi cigányzenészek repertoárját is igyekeztek elsajátí- tani (Könczei 1997: 35). Erre azért volt szükség, hogy a lehető legtöbb igénynek meg tudjanak felelni, ezáltal biztosítva hosszabb távú megélhe- tésüket. A középtáj tánc- és tánczenei kultúrája egységes, de kistájai el- különülnek egymástól a hagyományörzés eltérő mértéke és ebből adódó- an az egyes zenekarok játéktípusa alapján (Pávai 2012b). A vidéken általánosan elterjedt az első fekvéses hegedű-játéktechnika. Emellett gyakran játszanak harmadik és annál magasabb fekvésekben is. A játé- technika vizsgálatának szempontjából mégis kiemelkedik a Nádas mentén, Méréban működő „Árus” ragadványnevű zenészdinasztiá.

A romungro származású Árusok eredeti foglalkozásuk szerint kovácsok voltak Sárvasáron, s később, mérai letelepedésük után váltak muzsikussá (Könczei 2015: 841). A család első zenészei Antal János „Nagy Árus” (1900) és Antal Ferenc „Kis Árus” vagy „Öreg Árus” (1906) voltak. Mindketten a századforduló neves kalotaszegi cigányzenészeitől tanulták a muzsiká- lást: Antal János „Prikolicstól” és Zsombori Gyulától, Antal Ferenc pedig „Öreg” Pétertől (1896–1952) (Könczei 2015: 842). Antal Ferenc fia, Berki Ferenc „Árus” (ifj. Antal Ferenc „Árus”) (1931) apjától és nagybátyjától tanulta a zenészmesterséget (Könczei 2011: 143). Az apja zenekarában bögös volt, majd 1975-től – apja halála után – lett primás. A róla készült videofelvételeken egyértelműen látszik, hogy Berki a másodikat fekvést

használja alaphelyzetként, s ha a dallam megkívánja, gyakran használja a 3. fekvést is, melyben negyedik ujjá használata helyett leginkább a harmadikkal csúszik fel a d³ hangra.

Apja hegedűjátékával összehasonlítva egyértelműen hallatszik, hogy Berki játékmódja kevésbé kiforrott, díszítményei, figurációi kevésbé kidolgozottak, gyakran hiányosak.¹³ Ennek oka az, hogy elsősorban bőgős volt, csak jóval később kezdett hegedülni. Zenész kollégái inkább a vidék egyik legjobb bőgőseként tartották számon, mintsem primásként (Könczei 2015: 842). Ő maga így nyilatkozott:

Én, Berki Ferenc Árus' jelenleg primás vagyok, de nem primás voltam először, mert én bőgős votam. [...] Ahogy a zenét tanultuk édesapámtul, meg bátyámtul' s úgy maradt ránk a zene! Én például hogy votam bőgős, me... negyvenbe apám kiment a frontra' [...] s én' itthun maradtam, fiatal votam. Egy évig apánkat nem láttuk... Mi történt, hogy én is zenész legyen, a nagy Árus, a bátyám' mi csinált, vettek egy kicsi bőgőt, s oda tettek a bőgőhöz. Megtanultam a bőgőt. Elég sajnós, hogy nem eleinte fogtam a hegedút a kezembe, de a bőgőt. De minden eseten' használtam a bőgőt huszonöt évig. Apám hazakerült egy évre mondjuk, [...] mielőtt neki nem fogtam', akkor is csak bőgőztem, vele is még bőgőztem valamennyit. Azután az öreg legyengült, s akkor már kénytelen votam, nem vot mit csináljak, én' elővettem a hegedút, s kezdtem muzsikálni úgy, ahogy addig amíg, gyakoroltam, asztán bele, bele lassan' csak rájöttem, hogy na, hogy kellene egy zenésznek (Könczei 2015: 842).

Az interjúból kiderül, hogy kényszerből vált hegedűssé. Felvetődik a kérdés, hogy apja játéktechnikáját mennyire tudta ellesni, és tudunk-e arra következtetni, hogy az Öreg Árus játékmódja is második fekvéses volt.

Antal Ferenc Árus hegedűjátékáról 1975-ben bekövetkezett halála miatt nem készülhettek olyan videofelvételek, melyeken balkéz-technikája, ujjrendje látható lenne közletről. A vizsgálat során hangfelvételekre, valamint az 1961-ben, Kallós Zoltán, Andrásfalvy Bertalan, Martin György és Pesovár Ferenc által készített, utóhangosított némafilmekre hagyatkozhatunk. A filmek elsősorban a táncot rögzítették, de egyes felvételeken jól látható a táncot kísérő Árus-banda.¹⁴

A filmekben jól látszik, hogy Öreg Árus nem a második fekvést használja alapfekvésként. A bal kéz különböző pozíciói arról árulkodnak, hogy

13 HH_DVD_ViBa_VHS_019 (22. dallam – mulatónóta).

14 Ft.496. A vizsgált filmek leltári száma: Ft.496.1; Ft.496.3; Ft.496.5; Ft.496.6; Ft.496.8. Az utóhangosított némafilmeket Antal Áron hangosította.

magabiztosan vált fekvést, az 1., 2., 3., 4. és 5. fekvéseket egyaránt használja. A repertoárját alkotó dallamok mindegyikének megvan a saját, tudatos ujjrendje. Ugyanakkor a második fekvést jóval gyakrabban alkalmazza, mint a vidék többi primása. Ennek oka leginkább a kalotaszegi hegedűjátékra jellemző ornemens, a „tág körülírás” (Doppelschlag) kivitelzésében keresendő. E díszítmény során a dallamhang alatt és fölött egyaránt nagy szekundos váltóhangot alkalmaznak. Ha a díszítendő hangot harmadik ujjal fogjuk le, akkor az ornemens a negyedik ujjunkat is igénybe veszi. A negyedik ujj gyengesége következtében a díszítés – mely az esetek többségében nemcsak négy hangból áll, hanem többször is körbeírja a tengelyhangot – esetlenné válhat, emellett gyakori használata – főleg hosszabb zenei folyamatok során – erősen igénybe veszi a bal kezét, így praktikusabb a második fekvésben játszani ezeket a részeket. Ha a díszítést tartalmazó zenei rész vagy figuráció nem tartalmaz olyan hangtávolságot, mely igényelné a fekvésváltást, akkor Árus egészen addig nem vált, míg nem szükséges. Végeredményben Antal Ferenc gyakori másodikfekvés-használata is kényelmi okra vezethető vissza, hasonlóan azokhoz a primásokhoz, akik szintén ilyen okokból alkalmazzák a második fekvéses technikát. Elképzelhető, hogy Berki Ferenc második fekvéses játéka az apja sűrű másodikfekvés-használatából adódó egyedi hangzására és Berki vizuális emlékeire vezethető vissza.

A Kalotaszeg peremterületein működő zenekarok játékan és repertoárján a polgárosultság magasabb foka fedezhető fel; második fekvéses technikát nem találunk náluk.

A Kis- és Nagy-Szamos, Sajó, Maros, Aranyos folyók közé eső Mezőséget több kistájra bonthatjuk, melyek tánczenéjük alapján jól elkülöníthetők egymástól. A középtájat határoló folyók völgyei sem természetföldrajzi szempontból, sem a helyiek identitástudata alapján nem tekinthetők a Mezőség részeinek. E folyóvölgyek mentén haladnak a főbb útvonalak, ami kedvez a polgárosulási folyamatoknak (Pávai 2012b). Ezzel szemben a folyóvölgyeket szegélyező dombok mögött elterülő Mezőséget jobban elkerülték a modern hatások, így a régies hagyomány gazdagabban tudott megmaradni.

Ugyan tanulmányom elsődleges tárgya az erdélyi magyar hagyományos hegedűjáték, a Mezőség esetén nem szabad figyelmen kívül hagyni a román többségű vidékek hegedűseit. Repertoárjuk számos olyan régies magyar dallamot tartalmaz, melyek az újabb divatok hatására átcsúsztak a helyi románok által használt dallamkészletbe. Egy-egy táncmulatságban ugyanaz a banda muzsikált a magyaroknak és a románoknak is. A zenészek számon tartják a különböző etnikumok dallamigényeit. Esetenként ugyanazt a dallamot az egyik faluban a románok, másikon a magyarok szokták kérni

(Lajtha 1954: 5). A polgárosultság és a hegedűtechnika összefüggését mutatja, hogy némely mezősegi primás a második fekvéses technikát alkalmazza.

A rendelkezésre álló adatok alapján a gazdagon dokumentált Belső-Mezősegről és Székről, valamint a román lakosságú Dél-Mezősegről sem ismerünk második fekvéses játékmódú muzsikust. A Tóvidék elnevezésű területen viszont – amely zenei sajátosságai szerint Észak-Mezőséghez tartozik – két buzai primás, Rîpa Alexandru „Miku” (1942) és Mihaiu Emil (1958) ujjrendjeiben jelentős különbség figyelhető meg a kistáj más primásaihoz képest. A két hegedűs gyakran játszott egy zenekarban, játéuk jól kiegészítette egymást. Repertoárjuk bizonyos mértékben eltér, ugyanis Mihaiu beköltözött Szamosújvárra, s ennek köszönhetően ő jobban ismerte a román dallamokat (Árendás 2010a: 18). A román többségű városban nagy népszerűségnek örvendő *muzica populară* hatásának ellenére Mihaiu Emil különbséget tesz a falusi és a városi román hegedűjáték között. A két zenei világ eltérései leginkább a dallamok megformálásából és a díszítmények jellegéből fakadnak. A *muzica populară* olvasztótegyelyébe kerülő dallamokat – függetlenül attól, hogy hagyományos falusi népzeneből szakítják ki őket, vagy írott melódiák – egységes köntösbe öltöztetik a műfaj előadói. E stílus legszembetűnőbb hegedűs jegyei a különösen gyors, mondhatni ideges trillák, melyeket helyenként – ahol a dallam engedi – teljesen egyenes és fokozatosan, enyhén gerjesztett hosszú hangokkal ellensúlyoznak.¹⁵

Mihaiu Emil hegedűjátékának kettőssége az ujjrendjében csúcsonyul ki. Annak ellenére, hogy ma már túlnyomórészt városi román zenét játszik, ujjrendjében megőrizte a második fekvéses játékmódot, melyet még Buzában tanult gyermekkorában. E játékmódot a nála 16 évvel idősebb Rîpa Alexandrutól leste el. A két primással egy időben egy parasztprimás, Simon Sándor is muzsikált Buzában, aki többek között a szépkenyerű-szentmártoni id. Lapohos Mártontól (1903) tanult hegedülni.¹⁶ Ujjrendje nem egyezik a másik két buzai zenészével. A második fekvéses játéktécnika két csabaújfalui (Észak-Mezőség) primás, Balaş Grigore és Ilca Iulius játékánál is megfigyelhető.

Sajnos a Rîpa Alexandrut megelőző buzai cigányzenészekről nem készültek felvételek, így nem tudni, hogy a korábbi primások milyen ujjrendet alkalmaztak. A hangnemek használata viszont okot adhat a feltételezésre, hogy a buzai hegedűsök körében régebben is előfordulhatott a második fekvéses technika. A gyűjtések tanúsága szerint az újabb divat-

15 A *muzica populară* egységes hangképének megteremtésében jelentős szerepet játszanak a különböző előadók lemezfelvételeit keverő, valamint a koncertjeiket hangosító hangmérnökök, hangtechnikusok is.

16 Császár Attila szóbeli közlése.

Bătuta
Ripa Alexandru „Miku”
Buza
hegedű

♩ = 88

5. kotta

Ripa Alexandru
ujjrendje.

HH_DVD_SalF_

VHS_05

(5. dallam)

Lassú csárdás
Mihaiu Emil
Buza
hegedű

♩ = 114

6. kotta

Mihaiu Emil
ujjrendje.

HH_DVD_SztH_

MDV_015

(64. dallam)

hullámokkal érkező dallamokat rendszerint G-dúr vagy g-moll hangnemekben játsszák.¹⁷

Kelet-Mezőségen két primás játékan lehet a vizsgált technikát megfigyelni. A budatelki Hârleț Ioan „Nucu” (1944) és a mezőörményesi Moldovan Remus (1958) egyaránt a második fekvést használja alaphelyzetként.¹⁸ A kistájon Mezőköbölkút, Nagysármás, Uzdiszentpéter rendelkezik magyar lakossággal, valamint kisebb magyar közösségek vannak Báld,

17 Lásd ZTI_AP_13687c; ZTI_AP_13687d; ZTI_AP_13688a; ZTI_AP_13688d1; ZTI_AP_13689a1.

18 Hârleț Ioan „Nucu”: HH_DVD_UOE_VHSC_27; HH_DVD_KL_VHSC_018; Moldovan Remus: HH_DVD_UOE_VHSC_57.

Kettes
 ifj. Lakatos András
 Magyardecse
 hegedű

♩ = 127

7. kotta

Lakatos András
 ujjrendje.

HH_DVD_UOE_

VHSC_64

(1. dallam)

Tuson, Mezőörményes, Nagyölyves és Nagynyulas településeken (Pávai 2012b). A környék cigányzenészei elsősorban a románok tánczenei repertoárjában mozognak otthonosan. Az Utolsó Óra program gyűjtéseinek során Moldovan Remus magyar táncrendet is tudott muzsikálni, bár a gyakorlatlanság és a szövegismeret hiánya miatt az egyes magyar dallamok részeit gyakran összekeverték, illetve átalakították (Kelemen 2010: 18).

A Felső-Szamos vidékén jóval magasabb a polgárosultság foka Mezőséghez képest, ami egyrészt a jobb közlekedési viszonyoknak, másrészt a nagyobb városok (Kolozsvár, Szamosújvár, Dés, Bethlen) közelségének köszönhető. A vidék lakossága román többségű, a magyarság szórványban él (Pávai 2012b). A középtáj két kistájra osztható, a Kis-Szamos (Erdőhát) és a Nagy-Szamos mellékére. A Kis-Szamos mellékének főbb zenészközpontjai Bonchida, Esztény, Doboka, Páncélcseh és Fejérd. (Pávai 2012b) A vidék primásainak kifinomult, ám a városi cigányzenei hangzástól jócskán különböző játéka nem második fekvéses.

A tánc és tánczene szempontjából kevésbé kutatott Nagy-Szamos mellékén a Dés és Bethlen közötti szakaszon élnek számottevő magyar közösségek (Pávai 2012b). A folyó ezen alsó szakaszán található mellékvölgyben helyezkedik el Magyardecse, ahol még képviselteti magát a második fekvéses játéktechnika. Lakatos András (1956) magyardecsei cigány hegedűs apai ágról a közeli Nyíresről származik. Ahogyan nagyapja, Lakatos Aladár és apja, id. Lakatos András (1928), a muzsikálás mellett ő is a kovácmesterséget űzi (Árendás 2010b: 17). Alapfekvésként a második fekvést használja; a felvételek alapján az apjától tanulta ezt a technikát.¹⁹ Lakatos főleg a magyaroknak muzsikált, de a románok dallamrepertoárjának egy részét is megtanulta (Árendás 2010b: 18). A románok és a ma-

¹⁹ ZTL_Mg_o6251A.

gyarok által kért dallamokat hangnemükben elkülöníti. A magyar lassú csárdás – helyi nevén *kettes* – dallamait legtöbbször D-dúr, d-moll hangnemekben muzsikálja, és e hangnemekben főként harmadik fekvést alkalmaz, csak bizonyos dallamfordulatoknál vált le második fekvésbe. E tánc dallamkészlete vegyesen tartalmaz régi és új stílusú dallamokat és népies műdalokat is (Árendás 2010b: 17).²⁰ A lassú csárdás román megfelelője a *țigănește rar*, melynek dallamait leggyakrabban g-moll, G-dúr hangnemekben adja elő a muzsikus. Lakatos második fekvéses ujjrendjének rendszere e dallamokban érvényesül teljes valójában. Köztük számos olyan régies dallam található, melyet a magyarok az újabb hatásoknak köszönhetően lecseréltek, s így azok belekerültek a helyi románok tánczenéjébe.

Áttekintésem végére maradtak a dél-erdélyi magyar szórványok; ide tartozik a Barcaság, az Olt-vidék és Hunyad magyarsága. E vidékek nem alkotnak kulturálisan egybefüggő középtájat (Pávai 2012b). A régies elemek megőrzésében ugyan jelentős szerepet játszott a szórványjelleg, de a dél-erdélyi magyarság zöme a városokban élt, s az ő polgári kultúrájukat a falvak magyarsága is próbálta követni. Ezen kívül a szászok hatásának is betudható az itteni magyarok viszonylag magas fokú polgárosultsága (Pávai 2012b). Az innen ismert kevés hegedűs adat teljesen mentes a városi zenei világ mindenféle jellegzetességétől, ám második fekvéses, régies ujjrendre nem találtam példát.

Szilágyság néprajzilag átmenetet képez Erdély és az Alföld között (Pávai 2012b). Almási István népzenei szempontból az erdélyi dialektushoz sorolja (1979: 16). A szilágysági hegedűsök ujjrendje egységesen első fekvéses; ugyanez érvényes a történelmi Szilágyság déli részén elhelyezkedő Rézalja román hegedűseire (Pávai szerk. 2010).

*

A témában végzett vizsgálataim alapján – melyek érintették Székelyföld, Gyimes, Moldva és Bukovina hegedűseit is – kirajzolódott, hogy a második fekvéses, háromujjas játéktechnika teljes mértékben régies jelenségnek tekinthető. Régies jellege azonban nem egy generációról generációra öröklődő tradícióban keresendő, hanem sokkal inkább abban, hogy e játékmód jóval kényelmesebb és természetesebb a klasszikus zenei gyakorlatból ismert hegedűtechnikánál. Tanári munkám során megfigyeltem, hogy a kezdő hegedűsök ösztönösen úgy fogják meg a hangszeret, hogy a bal kezük az első fekvéses pozíciónál fentebb helyezkedik el, ugyanis így biztonságosabbnak érzik a hegedű tartását.

20 Erről tanúskodnak Kallós Zoltán felvételei, melyek egy magyardécsei lakodalomban készültek: ZTL_Mg_06251A.

A népi hegedűjáték gyakorlatában – nemzetiségtől függetlenül – általános, hogy a hegedűt nem az áll és a kulcscsont között tartják, hanem a hegedű nyaka a betört csuklón és a tenyérben nyugszik. Így a hangszer pozíciója is biztonságosabb, és a bal kéz is szabadabban mozog, mintha a hüvelyk- és a mutatóujj között tartanák a nyakat (vö. Mozart [1756] 1998: 76). Elmondható tehát, hogy a hagyományos falusi hegedűsök hangszer-tartása – ahogyan a vonókezelése is – régről eredeztethető gyakorlat, melynek egyik különleges ága a második fekvéses játéktechnika.

Ugyanakkor ez a technika legtöbbször egyéni megoldásnak tűnik, és elsősorban az autodidakta falusi hegedűsöknel figyelhető meg. A klasszikus hegedűjátéktól eltérő egyéni megoldások kialakulásának lehetőségét befolyásolja, hogy az újabb divatok milyen mértékben hatottak a különböző tájak, települések hagyományos tánc- és zenei kultúrájára. A városok felől érkező zenei újdonságok legfontosabb hangszeres képviselői a városi cigányzenészek, akiknek hegedűs játéktechnikája a klasszikus játék-módban gyökerezik. Így az újabb zenei divatokkal érkező egységesítő hatás nemcsak a falusi prímások repertoárját, hanem játéktechnikájukat is befolyásolta. Nem véletlen tehát, hogy elsősorban olyan tájakon találkozhatunk második fekvéses játékmóddal, ahol a polgárosodás később zajlott le, s ezáltal a régebbi dallamanyag nagyobb mértékben megmaradt.

Irodalom

- Almási István. 1979. *Szilágysági magyar népzene*. Bukarest: Kriterion.
- Árendás Péter. 2010a. „Buzai muzsikások”. In *Észak-mezőségi népzene*. Buza, audio-CD kísérőfüzettel, FA 302-2, szerk. Árendás Péter, 15–18. Budapest: Fonó Budai Zeneház, Hagyományok Háza [Új Pátria 50/5].
- . 2010b. „Nagy-Szamos melléki népzene”. In *Nagy-Szamos melléki népzene*. *Magyardécse*, audio-CD kísérőfüzettel, FA 338-2, szerk. Árendás Péter, 14–18. Budapest: Fonó Budai Zeneház, Hagyományok Háza [Új Pátria 50/17].
- . 2017a. *A kontra mint kísérőhangszer a 20. századi erdélyi vonós népzeneben*. DLA disszertáció, LFZE.
- . 2017b. „A vajolai zenekar”. In *A vajolai zenekar. Authentic Village Music from Transylvania*, dupla audio-CD és kísérőfüzet, HHCD 021, szerk. Árendás Péter. Budapest: Hagyományok Háza.
- Bartók Béla. [1924] 1990. *A magyar népdal*. In BBÍ 5. Budapest: Editio Musica.
- Demény Piroska. 1998. *Aranyosszék népzeneje*, sajtó alá rendezte Pávai István. Budapest: Néprajzi Múzeum.
- Dincsér Oszkár. 1943. *Két csiki hangszer. Mozsika és gardon*. Budapest: Magyar Történelmi Múzeum.

- Kelemen László. 2010. „A Kelet-mezőségi »válogatott«”. In *Kelet-mezőségi népzene. Mezőörményes*, audio-CD kísérőfüzettel, FA 336-2, szerk. Kelemen László, 15–19. Budapest: Fonó Budai Zeneház, Hagyományok Háza [Új Pátria 50/15].
- Kósa László – Filep Antal. 1983. *A magyar nép táji-történeti tagolódása*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Könczei Csongor. 1997. „Generáció- és stílusváltás a kalotaszegi cigányzenész családoknál”. *Művelődés* 50/2: 34–37.
- . 2011. *A kalotaszegi cigányzenészek társadalmi és kulturális hálózatáról*. Kolozsvár: BBTE Magyar Néprajz és Antropológia tanszék – Kriza János Néprajzi Társaság.
- . 2015. „Egy mérai cigánymuzsikus, Berki Ferenc »Árus« portréja”. In *Aranykapu. Tanulmányok Pozsony Ferenc tiszteletére*, szerk. Jakab Albert Zsolt és Kinda István, 841–846. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, Szabadtéri Néprajzi Múzeum, Székely Nemzeti Múzeum.
- Lajtha László. 1954. *Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés*. Budapest: Zeneműkiadó [Népzenei Monográfiák I.].
- Martin György. 1970. *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.
- Mihó Attila. 2021. *Egy régies hegedűjáték nyomai Erdélyben*. DLA disszertáció, LFZE.
- Mozart, Leopold. [1756] 1998. *Hegedűiskola*, ford. Székely András. Budapest: Mágus.
- Pávai István. 2006. „Kulcsár Ferenc és az Enyed vidéki népzene”. In *A magyarbecsei Kulcsár Ferenc bandája. Nagybened vidéki magyar és román népzene*, dupla audio-CD és kísérőfüzet, HHCD 011–012, szerk. Pávai István, 3–7. Budapest: Hagyományok Háza.
- . 2012a. *Az erdélyi magyar népi tánczene*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság.
- . 2012b. „A népi tánczene kistáji tagolódása Erdélyben”. In *Magyar Népzenei Antológia. Digitális összkiadás*. DVD-ROM, szerk. Richter Pál. Budapest: FolkEurópa Kiadó, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont.
- . 2015. *Magyarózd népzeneje Horváth István gyűjtései tükrében*. Budapest: Hagyományok Háza, ZTI.
- . 2019. „A Vízmellék népzeneje és tánc hagyományai”. In *Vízmelléki népzene. Kozák József ádamosi prímás dallamai*, szerk. Horváth Attila és Árendás Péter, 3–5. Budapest: Hagyományok Háza.
- Pávai István szerk. 2010. *A szilágysági Rézalja és Meszesalja népzenejéből. Halmosd*, audio-CD kísérőfüzettel, FA 340-2. Budapest: Fonó Budai Zeneház, Hagyományok Háza [Új Pátria 50/19].
- Richter Pál. 2013. „A népi harmonizálástól a népdalok harmonizálásáig”. *Magyar Zene* 51/4: 369–383.
- Sárosi Bálint. 1971. *Cigányzene...* Budapest: Gondolat.
- . 1978. „A gyimesi csángó hegedűstílus”. *Magyar Zene* 19/2: 176–183.
- Vargyas Lajos. 1986. „Nemzeti kultúra – világkultúra. Vargyas Lajossal beszélget Ittész Mihály”. *Forrás* 18/7: 1–11.
- . [1981] 2002. *A magyarság népzeneje*. Budapest: Planétás Kiadó – Mezőgazda Kiadó.
- Virágvölgyi Márta. 1989. *Gyimesi népzene I–II*. Debrecen: Kölcsey Művelődési Központ.
- Vizeli Balázs. 2013. *Két magyarbecsei prímás hegedűjátékának felhasználása az oktatásban*. MA szakdolgozat, LFZE.

EGY GYIMESI *KESERVES* ELŐADÁSMÓDJÁNAK VÁLTOZÁSA A KÜLÖNBÖZŐ GYŰJTÉSI HELYZETEK TÜKRÉBEN

A magyar népzene hangszeres előadasmódjának kutatása a vokális népzenehez képest jóval később indult, ezért irodalma is kevésbé gazdag. Ez részben a korai gyűjtések technikai korlátainak tudható be, ami mára a hang- és képi rögzítés fejlődésének köszönhetően rengeteget változott. A modern eszközök jóvoltából olyan jó minőségű, és gyakorlatilag korlátlan mennyiségű felvétel készíthető, ami által az adatközlők előadasmódja és az előadasmód változásai is jól vizsgálhatóvá válnak.

Tanulmányom központjában az áll, hogyan hatnak a gyűjtési szituációk a népzenei előadasmódra. A kutatáshoz a gyimesi népzene egy – a táncházmozgalomban is jól ismert – előadóját hívtam segítségül. Zerkula János (*Gyimesközéplek*, 1927. 08. 27. – *Gyimesközéplek*, 2008. 05. 07.), hivatásos hegedűs, aki kiválóan énekelt is, falusi környezetben nőtt fel, és noha elsősorban tradicionális népzeneét játszotta és énekelt, a városi nótarepertoárt is ismerte. Virtuóz és kitűnő előadásának köszönhetően a táncházmozgalom népszerű szereplőjévé vált: igen sok gyűjtő kereste fel, és rendszeresen vitték Magyarországra és külföldre is zenélni. A magyar népzene kutatás történetében kevés olyan adatközlő van, akitől ilyen hosszú – közel öt évtizednyi – időn keresztül lehetett gyűjteni. Így játékaról kivételesen sok felvétel készült.

Jelen kutatás alapjául egy olyan dallamot választottam, mely számos különböző gyűjtésen és egymástól eltérő gyűjtési szituációban hallható. A következőkben e dallam négy különböző szituációban előadott verzióját vizsgálom, s ezzel megkísérlem reprezentálni a gyűjtési helyzeteknek az előadasmódra gyakorolt hatását. Mivel a népzene alapvető sajátossága, hogy változatokban él, az előadasmódbeli különbségek magát a zenei szövetet is

megváltoztathatják, ahogy ez jelen esetben is történik. Tehát ugyanannak a dallamnak kétféle előadásmódja – a különböző díszítményeknek és figurációknak köszönhetően – nem ugyanannyi hangot és nem is ugyanazokat a hangokat tartalmazza. Egy dallam előadásmódja ugyanazon zenész előadásában az állandó variálás ellenére többnyire bizonyos stabilitást mutat, mivel az előadó az adott területen elterjedt díszítmény- és formulakészletet használja. Vannak azonban olyan jelek, melyek esetében speciális külső hatást sejtethetünk az előadásmód megváltozása mögött. Ilyenek lehetnek például a szokatlan helyen megjelenő dinamikai, illetve tempóbeli eltérések, egyes díszítmények fokozott használata, vagy akár a dallamban használt díszítmények rögzülése több strófán keresztül – azaz a variálás hiánya.

Kutatásom elméleti hátterét megalapozva kitérek tanulmányomban a hangszeres népzene – és ezen belül hangsúlyosan a hangszeres népzenei előadásmód – kutatottságára, valamint a népzene gyűjtés módszertanának rövid áttekintésére. Bemutatom a vizsgált *keserves*-dallam műfaji jellemzőit, majd rátérek a népzenei előadásmód elemzésének szempontjaira, végül pedig a kiválasztott dallam egyes felvételeire és azok elemzésére.

A HANGSZERES NÉPZENE KUTATOTTSÁGA

A vokális zene mellett már Kodály és Bartók is nagy munkát fektetett a hangszeres (magyar és nem magyar) népzene gyűjtésébe és tudományos feldolgozásába. Sajnos mindkettejük életműve e területen nagyrészt befejezetlen és életükben kiadatlan maradt (Bartók 1967; Tari 2001, 2011). Bartók hangszeres érdeklődése talán ismertebbé vált, hiszen publikált ilyen témájú tanulmányokat, és adott ki hangszeres gyűjtéseket ([1911] 1999).

Lajtha László a harmincas évektől gyűjtötte a falusi cigányzenészek repertoárját, a 2. világháború után pedig több hangszeres kiadványa is megjelent saját, részletes lejegyzéseivel (1954, 1955). Ezek azonban sem a hangszeres előadásmódra, sem a zene elemzésére nem térnek ki.

Csík megye zenekultúrájáról – ezen belül a gyimesiekről és úttörőként hangszeres előadásmódjukról – elsőként Dincsér Oszkár publikált összefoglaló jellegű művet 1943-ban. A tanulmányban Dincsér a hegedűt (hagyományos helyi néven *mozsikát*) és a gardont vizsgálja, és a hangszeres zene kutatásán belül – a korszakban egyedülállóként – kitért a népi harmonizálásra is (Dincsér 1943). Az általa lekottázott kontrakísérethez a kontra kettősfogásainál megfigyelt ujjrendet, illetve a hegedű ujjrendhasználatát is beírta. Kutatásában olyan módszereket is alkalmazott, melyek jóval később standardként jelentek meg az amerikai etnomuzikológiában (Lipták 2019: 641–658).

A hangszeres zene kutatását a 2. világháború után döntően befolyásolta a néptánc kutatás fellendülése. Martin György nemcsak a gyűjtemény gyarapításával, hanem a hangszeres zene funkciójának tisztázásával is előrelendítette azt (Sárosi 1996: 7). Jelen témával kapcsolatban sem kerülhető meg munkássága: Kallós Zoltánnal közösen írt tanulmányukban a gyimesi táncélet és tánczenei műfajok részletes leírását végezték el (Kallós–Martin 1970).

A hangszerkutatás témájában Sárosi Bálint több összefoglaló jellegű kötetet publikált, melyekből a hangszeres előadásmódhoz is kaphatunk adalékokat (1996, 2008). Ugyancsak kitér a hangszeres előadásmódra Tari Lujza egy tanulmányában, melyben Kodály két adatközlőjét vizsgálja, jelen tanulmány témájához hasonlóan egy hegedűst és egy énekest (1983: 145–187). Hegedűs előadásmóddal kapcsolatban többek között Halmos Béla és Virágvölgyi Márta jelentettek meg tanulmányokat (Halmos–Virágvölgyi 1995; Halmos 1980). Virágvölgyi egy másik kiváló gyimesi hegedűs, Halmágyi Mihály hegedűjátékáról is írt átfogó ismertetést (1989). A gyimesi furulya- és hegedűjáték kapcsolatát Kiss Eszter Veronika vizsgálta (Kiss 2002). Pávai Istvánnak az erdélyi magyar hangszeres népi tánczenéről szóló összefoglaló műve (2012) a népzenei előadásmód tanulmányozásához is értékes hozzájárulás.

A HANGSZERES NÉPZENE GYŰJTÉSÉNEK MÓDSZERTANA

A gyűjtési helyzet alapvetően kétszereplős: adatközlő és gyűjtő kommunikációja. Eredményessége nemcsak az adatközlő tudásától, előadókészségétől függ, hanem legalább ennyire vagy talán még inkább a gyűjtési szituációtól: a gyűjtő felkészültségétől, népzenei és néprajzi háttértudásától, a gyűjtés megtervezettségétől. Bartók Béla *Miért és hogyan gyűjtünk népzenet?* című tanulmányában leírja, hogy a gyűjtés helyszíne és körülményei jelentős hatással lehetnek az adatközlőkre. Kitér azokra a tulajdonságokra, mellyel egy népzene gyűjtőnek rendelkeznie kell:

az ideális népzene gyűjtő valóságos polihisztor kell hogy legyen. Nyelvi és fonetikai tudása van szüksége, hogy a tájkiejtés legapróbb árnyalatait észrevehesse és lejegyezhesse; koreográfusnak kell lennie, hogy a népi zene és tánc közötti kapcsolatokat pontosan leírhasa; általános folklór-ismeretek teszik csak lehetővé, hogy a gyűjtő a népzene és a népszokások összefüggését a legapróbb részletekig megállapíthassa; szociológusnak kell lennie, hogy a falu kollektív életét meg-megzavaró változásoknak

a népzeneré gyakorolt hatását ellenőrizni tudja. Ha végső következtetéseket akar levonni, történeti, elsősorban településtörténeti ismeretekre van szüksége; ha másnyelvű népek népzenei anyagát akarja összehasonlítani a maga országbelijével, idegen nyelveket kell megtanulnia. És mind-ezen felül elengedhetetlen követelmény, hogy jó hallású, jó megfigyelésű zenész legyen (Bartók [1936] 1999: 276).

A gyűjtött anyag hitelességét erősen befolyásolhatja még a gyűjtő és az adatközlő személyes viszonya. A városi ember viselkedése, öltözködése, beszédmódja sokszor idegen a falusi ember számára. A gyűjtő más szociális környezetből érkezik, és ez gyakran jelent kommunikációs problémát a két fél között. Még nagyobb akadályt jelenthet, ha olyan – főleg a tánchámozgalmhoz tartozó fiatalabb, tapasztalatlanabb – személy gyűjt, akinek nincs megfelelő tudományos háttere és felkészültsége. Ezek a gyűjtők ismereteiket sokszor ismerőseiktől, szóbeli úton szerzik, ezért nem tudják felmérni, hogy egy hagyományos falusi közösségben élő emberrel milyen módon kell beszélni, milyen fogalmakat ismernek, és milyeneket nem. Rendszerint előfordul az is, hogy a falusi ember nem érti a feltett kérdést, de mivel nem akar szégyenben maradni, inkább kitalál egy olyan választ, mellyel vélhetően elégedett lesz a gyűjtő. Ráadásul a hivatásos zenészek körében íratlan szabály, hogy soha nem mondanak nemet a megrendelő kérdéseire (Pávai 2012: 340–341). Arra is tudunk nem egy példát, hogy egy-egy kreatív és tehetséges zenész pénzügyi okokból talált ki újabb és újabb dallamokat és elnevezéseket, mert dallamonként fizetett neki a gyűjtő (Sebő 2013). Súlyos problémát jelenthet továbbá a gyűjtőknek az adatközlőkre tett hatása is: az adatközlők számos esetben a budapesti gyűjtőktől tanultak egy-egy folklórral kapcsolatos kifejezést, vagy azt, hogy egy-egy tánc vagy hangszer nevét nem úgy kell mondani, ahogy ők azt tudták, és a következő gyűjtés alkalmával már a városi embertől tanultakat fogjuk tőlük hallani (Pávai 2012: 341). Néha az adatközlő feltétel nélkül hisz a gyűjtőnek, mert őt műveltebbnek, tanultabbnak gondolja önmagánál. De ezen kívül neki is érdeke a sikeres kommunikáció, ezért azt és úgy mondja, amit a városi számára érthetőnek gondol, és nem az a célja, hogy a saját gondolkodásmódját, kifejezéseit maradéktalanul érvényesítse.

A gyűjtési szituációt illetően a legmegbízhatóbbak az ún. funkciók gyűjtései – amelyek például lakodalom, keresztelő, táncmulatság alkalmával készülnek –, hiszen ezek az alkalmak nem a gyűjtő kedvéért, hanem a közösségi hagyományoknak megfelelően jönnek létre, sőt a gyűjtő nem is igen szólhat bele az események alakulásába. Ilyenkor a legkisebb az esélye, hogy a zenészek a gyűjtő kedvéért tesznek vagy nem tesznek va-

lamit (Pávai 2012: 343). Ez a gyűjtési módszer azonban az utóbbi évtizedekben a falusi hagyományok felbomlása miatt már alig-alig lehetséges. A gyűjtés hitelességének szempontjából szerencsés lehet, amikor az adatközlőt a saját megszokott, hagyományos környezetében tudja a gyűjtő kikérdezni. Az énekes vagy zenész bizalmát leginkább úgy tudja elnyerni, ha több napot, akár heteket tölt az adott faluban, az ott élő emberekkel él, és megpróbálja a hagyományt az élet minden területén megfigyelni. Nem számít azonban néprajzilag hiteles felvételnek az, ahol az adatközlő eredeti környezetéből kiragadva, városi táncházban, színpadon, előadásban szerepel, sokszor városi zenészekkel együtt. Az otthonról elszakadt emberek annyira kieshetnek zenei közösségükből, hogy előadásmódjuk gyökeresen megváltozhat, ezen kívül hiányozni fog a kölcsönös reakció az énekes és falubeli zenésztársai közt. Végül pedig a zene valóságos funkcióját csakis hagyományos környezetében, a közösségi használatban figyelhetjük meg (Bartók [1936] 1999: 278–279).

A KESERVES MŰFAJA GYIMESBEN

A gyimesiek hagyományos életében a táncalkalmak és az azokhoz kapcsolódó zene különösen fontos szerepet játszott. Sokféle táncukkal és bőséges táncalkalmaikkal kitűntek a magyar népcsoportok közül: harmincötféle táncalkalmat és csaknem harminc táncműfajt tartottak számon (Kallós–Martin 1970: 195).

A tánczenén kívül a terület fontos és jellegzetes műfaja a *keserves* is. A parlando-rubato előadásmódú, hat-, nyolc-, ritkán tizenkét szótagú sorokból álló keserves-dallamok a régi stílusú népdalok egyik meghatározó műfaji csoportját alkotják a gyimesi népzeneben (Sárosi 1963: 117). Ahogy Sárosi Bálint írja:

A dalok dallama többnyire bejárja (vagy legalábbis érinti) az oktáv, sőt nóna ambitust; de a dallamon belül gyakori és jellemző a két-három hangon való recitálás. Egy-egy keserves dallamra – ahol még él – panaszos versszakok tucatját tudják énekelni. Ezt viszonylag könnyen tehetik, mert a recitativ előadásmód több szabadságot enged (Sárosi 1963: 117).

Más szóval a díszítésekre, de még a dallamhangokra is jellemző bizonyos variabilitás. A műfaj főleg szövegét tekintve egyéni és variatív, mivel a dallam és a szöveg nincs szigorúan összekötve. Tipikus a szótagszám változékonysága, ami a sorok belső bővülését eredményezheti. A strófák

szerkezete is hasonlóan szövegfüggő, tehát nem feltétlenül állandó egy előadás során. A műfaj díszítettsége, szabad előadásmódja és variabilitása lévén nagyon jó alapot ad az előadásmód jellegzetességeinek és változásainak vizsgálatára, összehasonlítására, szemben a táncdallamokkal, ahol a kötött ritmika sokkal inkább megszabja az előadásmódot.

„Bármiféle stílus sava-borsa az előadásmód” – írja Vargyas Lajos ([1981] 2002: 158). Lássuk hát, milyen szempontok alapján értékelhető a zenei előadásmód. Az előadásmód elemzésének szempontjai lehetnek a hangszín, a dinamika, a tempóválasztás és tempóváltoztatás, a díszítésmód, a variálás és a variációk előfordulásának gyakorisága.

A hangszín alapvető befolyással van a zenei előadásmódra. Ezáltal új színt kaphatnak néha egészen jelentéktelen dallamok is; ezen kívül a hangszín – mely az előadást végigkíséri – meghatározó hatással lehet a befogadóra.

A dinamikai árnyalás a népzenei előadásmódban leginkább az adott hangszer vagy énekhang fiziológiájából adódhat, azaz a magasabb hangok megszólaltatásához nagyobb hangerősség szükséges, valamint a dallami egységek kezdete erősebb, a vége pedig gyengébb, ahogy fogy az énekes vagy hangszerjátékos levegője, lendülete. A dinamikai árnyalásra mint a vokális népzene előadói jegyére Tari Lujza tér ki Váncsa Vaszi Györgyről készült tanulmányában (1983: 145–187); ezen kívül Paksa Katalin világit rá arra, hogy a pásztorok különleges énekmódjára is jellemző a dinamikai változatosság (1980: 7–18). Bizonyos speciális műfajokban, mint amilyen a sirató, a funkcióból adódnak a dinamikai kilengések. A hegedű esetében elmondhatjuk, hogy a szóló hegedűjátéknak nem meghatározó előadói jegye a dinamikai árnyalás, de bizonyos műfajokban, illetve a parlando-rubato játékban nagyobb szerepet játszhat. Ritkán a jelen tanulmányban vizsgált Zerkula János is él a dinamikai árnyalás lehetőségével.

A tempóválasztást külön kell vizsgálnunk egyrészt a táncos és nem táncos műfajokon belül, másrészt a táncos műfajokon belül a funkcióban és nem funkcióban elhangzó előadásoknál. Nem táncos műfajokban, például a keserves vagy egyéb parlando-rubato előadásmódú dallamok esetében az előadónak nagyobb szabadsága van a tempó megválasztásában. Ez függhet az énekes vagy hangszeres egyéni habitusától, pillanatnyi hangulatától vagy a dalszöveg témájától. Az alaptempó megválasztásán kívül külön figyelmet érdemel az egyes sorokon belüli tempóváltozás, például a rubato előadásmódra jellemző lendületes dallamkezdés, majd a tempó lenyugtatása és az utolsó hang hosszú kitartása a sor végén. Ennek a lendületnek a mértékében is lényeges különbségeket figyelhetünk meg különböző előadói stílusoktól függően.

Egy dallam díszítésében és variálásában az énekes vagy hangszeres előadónak csak látszólag van teljes szabadsága. Minden vidéknek megvan a saját stílusa, díszítési gyakorlata, amitől az előadó nem térhet el. Így az előadásmódban a díszítések olyan szempontból vizsgálhatóak, hogy egy-egy énekes vagy hangszeres előadó milyen gyakorisággal használ különböző, a vidékre jellemző díszítőformulákat, mely ornamenseket alkalmazza gyakrabban, illetve vannak-e a dallamnak olyan részei, melyeken egyik vagy másik díszítésformula nagyobb valószínűséggel fordul elő. Mindemellett érdekes lehet még megfigyelni, hogy milyen az előadó variációs készsége: hányféle díszítőformulát használ, mennyire kreatívan variálja ezeket az egymás után következő versszakok során, illetve van-e olyan, amit különösen kedvel és gyakran használ.

Az előzőkben ismertetett szempontok alapján az elemzést minden felvétel esetében a gyűjtési szituáció vizsgálatával kezdem: sorra veszem a gyűjtések helyét, idejét, és azon tényezőket, melyek az előadásmódot befolyásolhatták. Ilyenek lehetnek a gyűjtés helyszíne és körülményei – funkcióban készült felvételtől beszélünk, vagy megrendezett gyűjtésről, esetleg színpadon, stúdióban készült a felvétel. Számít továbbá, hogy az adatközlő szólóban vagy azzal a zenésszel, azokkal a zenészekkel játszott-e együtt, akikkel szokott, illetve az is, hogy az általa megszokott hangszer-összeállítás kíséri-e. Minden esetben érdemes utánajárni – amennyiben lehetséges –, hogy az adott dallamot saját kedvére kezdte-e játszani, vagy a gyűjtő kifejezett kérésére. Fontosnak tartom továbbá leszögezni, hogy a tanulmányban leírt következtetéseket nem csupán ezen dallamok részletes áttekintése alapján vontam le, mindazonáltal az adott példák jól reprezentálják a vizsgált témát.

A KIVÁLASZTOTT DALLAM ÉS A FELVÉTELEK BEMUTATÁSA

A kiválasztott keserves-dallam Zerkula repertoárjában legtöbbször „Sír a szemem, hull a könnyem...” szövegkezdettel megjelenő, oktávról ereszkedő pentaton dallam, mely a vele készült gyűjtések zömében megtalálható (típuszám: 18-048-00-00a).¹ Az 1. kottában a dallam 1962-es, legelső felvétele alapján lejegyzett változat részlete látható; az előadó ekkor harminchat éves volt.² Ez az adat abból a szempontból is jelentős lehet, hogy ekkor az adatközlő még nem volt hozzászokva a gyűjtők látogatásához.

1 <http://nepzeneipeldatar.hu/kereses/index.php?tid=1476> (utolsó megkeresés: 2021. 10. 8.)

2 Az első róla készült felvétel az a némafilm, amely tizennégy évesen előadott táncát örökíti meg (NM_FILM_112, gy. Molnár István, 1941. 10. 17).

1. kotta

Parlando-rubato

hegedű

ének

Sír a sze - mem, hull a köny - nyem,

hegedű

De e - röst fáj a szí - vem,

De fáj a szí - vem kü - jel be - lül,

De bá - nat szo - rit - ja két - - - fe - lől

Én Is - te - nem, mér' ver - tél - meg,

Szent Is-te, nem, mér' ver - tél meg?

Hát, ha nem ér - de - mel - tem - - - meg,

Hát, ha nem ér - de - mel - tem meg.

Bú - sul a ma - dár az á - gon,

Bú - sul a ma - dár az á - gon,

Célszerűnek láttam még egy olyan változat vizsgálatát, melyet hasonló helyzetben vettek fel; Pávai István 1977-ben készült felvételére esett a választásom. A körülmények azonossága esetén az előadásmódban megfigyelhető változás feltehetően egy természetes érési folyamatnak tudható be, nem pedig a szituációs hatásoknak. A harmadik felvétel egy filmforgatás (Halmos–Szomjas 1994) alkalmával készült, és bár Zerkula – aki egy gyermekkori balesetben elvesztette látását – a kamerát nem láthatta, maga a tudat, hogy filmfelvétel készül, talán feltűnőbb előadásmódra ösztönözhetette. A tanulmányban bemutatott legkésőbbi, 2003-as felvétel zenei hitelessége a legproblematisabb, mivel az előadót egy olyan zenekarral játszották együtt, akiknek a hagyományos játékmódja, zenekari felállása és dallamrepertoárja jelentősen eltér a gyimesitől. A lemez készítői ugyan leírják, hogy nem állt szándékukban a hegedűs hagyományos játékmódját megváltoztatni,³ egy ilyen felvétel elemzésekor vagy akár eredeti forrásként való használatakor feltétlenül tekintettel kell lennünk az említett körülményekre.

3 „Ezeket a fellépéseket rendszerint mulatságok követik, amelyek során a jelen lévő, különböző helyekről érkező zenészek szívesen állnak össze alkalmi formációkba, így mulattatva magukat és közönségüket. Ennek köszönhetően Zerkula János is sok új ismeretségre tett szert, a gyakori találkozásokkal újra és újra alkalma van együtt zenélni. / Ez a lemez azért rendhagyó, mert Gyimesben nem jellemző a kíséret, a hegedű játékát rendszerint egy ritmushangszer, a gardony kíséri. Talán ezért is érdekesek Zerkula számára azok a helyzetek, amikor kontra és nagybőgő vagy cimbalom segíti a hegedülést. Az együtt muzsikálás nagy örömet okozott számára, és a felvételek során kiderült az is, hogy igazi cigányprimásként könnyedén »vezényli« alkalmi zenekarát. / A lemez megjelenése mindazonáltal nem jelenti azt, hogy szándékunkban állt volna Zerkula természetes, autentikus zenéjét megváltoztatni, vagy őt arra ösztönözni, hogy gyimesi zenét ezután vonószekari kísérettel muzsikáljon. A mi célunk pusztán az volt, hogy megmutathassuk Zerkulának ezt az arcát is” (Zerkula 2003).

ELŐADÁSMÓDBELI SAJÁTOSságOK A KIVÁLASZTOTT FELVÉTELEKEN

A felvételek elemzésekor a már említett szempontokat vettem iránymutatónak: hangszín, dinamika, tempóválasztás, díszítésmód, valamint a variációk és azok előfordulásának gyakorisága. Mivel az ének előadásmódja a díszítésmódot és a variációkat tekintve minimálisan változott, illetve az észlelhető változások a hegedűjátékban is megjelennek, az énekszólalm lejegyzését a továbbiakban mellőzöm, de ahol szükséges, utalok rá.

1. táblázat

A vizsgált felvételek gyűjtési adatai

GYŰJTÉS IDEJE	JELZET	HELYSZÍN	GYŰJTŐ	GYŰJTÉSI SZITUÁCIÓ	ZENÉSZEK
1962. 05. 02	ZTI_Mg01397B_41-14_43-50	Gyimesközéplok	Kallós Zoltán	Megrendezett gyűjtés	Zerkula János
1977. 07. 19	ZTI_Mg04138B_24-03_29-05	Gyimesközéplok	Pávai István	Megrendezett gyűjtés	Zerkula János
1994		Gyimesközéplok	Halmos Béla	filmfelvétel (Halmos-Szomjas 1994)	Zerkula János
2003. 06		Budapest	Kerényi Róbert	CD felvétel (Zerkula 2003)	Zerkula János, Szászcsávási Zenekar, Vizeli Balázs

* Csányi Sándor (1959) – hegedű; Mezei Levente (1969) – hegedűkontra; Csányi Máttyás (1953) – nagybőgő

A felsorolt szempontok közül a legkönnyebben észlelhető és mérhető a tempóválasztás; ezen kívül a hangszín és a dinamika változása is jól megfigyelhető. A tempó egy parlando-rubato előadásmódu keserves esetében természetesen nem pontosan mérhető, de a körülbelüli értékeket a 2. táblázat mutatja.

A táblázatból kitűnik, hogy a szólófelvételek tempója sokkal gyorsabb, mint a zenekari kíséretes felvételé. Ennek oka a Sárosi Bálint által „vonós parlando”-nak nevezett jelenség lehet, melynek egyik jellemzője, hogy az ének nélküli versszakokban is úgy játszik a zenész, mintha szöveget „mondana”; ezáltal a dallamsorok egy-egy parlando énekelt szövegsorhoz hasonló ívet, lendületet kapnak. Sárosi a „vonós parlando” jellemzői közé sorolja még, hogy az előadó az egyszerű, díszítés nélküli kitartott hangot megmozgatja, repetálja, díszítésekkel látja el (1963: 177). A 2003-as változatban a keserves ének nélkül hangzik fel, aminek oka többféle lehet. Az előadóra egyrészt a zenekari kíséret korlátként is hathatott, hiszen úgy érezhette, „vezényelnie” kell a zenekart; vagy esetleg kérhették tőle, hogy ebben a számban ne

FELVÉTEL ADATAI	TEMPÓ
1. 1962	cca. q=106
2. 1977	cca. q=112
3. 1994	cca. q=110
4. 2003	cca. q=84

2. táblázat

A vizsgált felvételek tempója



2. kotta
Záróformula

énekeljen. Ennek megfelelően a tempó meglehetősen lassú, az előadásmód a megszokottnál sokkal vontatottabb, és a keserves egyes versszakain belül is szokatlan helyeken található fokozott lassítás, például az egyes strófák utolsó soraiban a g^2 főhangról c^2 -re való lelépés (2. kotta).

A hangszín változása a hegedűjátékban nem jelentős. Leginkább az ének előadásmódjában érhető tetten, mivel a legkorábbi felvételen a zenész a dallam nagy részét egy oktávval feljebb, illetve oktávtörésekkel énekli a későbbi felvételekhez képest.

Mivel a dinamikai árnyalás általában nem tartozik a magyar népzene meghatározó jegyei közé, annak fokozott jelenléte mindenképpen szembeütő. Az első két, megrendezett gyűjtés alkalmával készült felvételeken csekély dinamikai árnyalás figyelhető meg. Az 1994-es filmfelvételen, minden bizonnyal a szereplés jellegű helyzetnek köszönhetően, már olykor feltűnőbben alkalmazza Zerkula. A legkiugróbb a filmfelvétel 1–2. versszakának 3. sorában, 3. versszakának 1. sorában és a 4. versszak 3. sorában, ahol a többi keserves felvételhez képest szokatlan dinamikai játék hallható: a sort piano kezdi, majd a sor végére eléri azt a hangerőt, melyen általában énekelni és hegedülni szokott.

A díszítésekről általában elmondható, hogy valamennyi felvételen ugyanazok a díszítésformulák fedezhetők fel, ahogyan ez a magyar népzenei hagyományban általánosan jellemző. Sárosi Bálint a következő öt kategóriába sorolja a gyimesi csángó hegedűstílus díszítésformuláit: indító, körülíró, kiemelő, áthidaló, záró (1977: 176–183). A szerző e cikkében nem foglalkozik a formulák részletes elemzésével, viszont rövid definíciót ad néhányukról. A *nyitóformula* a dallamkezdés egyfajta indító, figyelemfelkeltő eszköze, mely nem minden előadásban jelenik meg. Jellemzőek rá az egyébként hosszú dallamhangok aprózott változatai, illetve a következő ütembe való átlépés előtt egy pillanatnyi megállás. Ezen kívül nyitó formulának tekintem a dallamkezdő hangra felfutó, felütésszerű skálamene- teket. A *körülíró formula* egy dallamhang vagy -részlet megmozgatására, hatásosabbá tételére használható. A formulacsoport nagyjából az európai műzenéből is ismert Vorschlag, Nachschlag, Doppelschlag, trilla, paránytrilla, mordent ornamensekkel azonosítható. Ez a fajta formula – mivel több díszítésfajtát magában foglal – a dallam szinte minden ütemében megtalálható. *Kiemelő formulának* számít a mélyebb húrok arpeggio-szerű megszólaltatása bizonyos dallamhangok előtt, illetve az oktáv váltások – melyek nem összetévesztendőek a vokális népzeneben előforduló, legtöbbször technikai hiányosságból fakadó oktávtöréssel. A mélyebb húrok arpeggio-szerű megszólaltatása egyúttal a népzenei burdonkíséret egy kezdetleges esete is (Pávai 2012: 345). A zenész áthidaló formulával tölt-

heti ki a nagy szekundnál nagyobb hangközöket, a szüneteket és formai metszeteket. Ez a gyimesiek fejlett hangszerjátékában teljesen egybeépül a dallammal, illetve a körülíró formulákkal (Sárosi 1977: 183). A Sárosi által nem definiált *záróformula* esetének tekintem a sorok, versszakok végén megszólaltatott, általában lefelé történő oktávlépést, melyet a keservekben jellemzően egy beszédszerűen repetált hang követ. Ahogy általában a hagyományos falusi kultúrában élő zenészek, Zerkula a meg-lévő díszítmény- és formulakészletet pillanatnyi hangulatától függően használja, ám aki a stílust jól ismeri, tudja, hogy melyik dallamrészben milyen formula szólalhat meg. Így ezek a formulák a dallam lényegét nem változtatják meg, csupán az előadásmód intenzitását, hangulatát befolyá-solhatják. Bár a formulák hasonló formában jelennek meg minden felvé-telen, azok gyakorisága, illetve kivitelezése között jelentős különbség lehet.

Tekintsünk először is a nyitóformulára: a sorkezdetek esetében Zerkula általában vagy egyáltalán nem használ felütést, vagy a dallamhangot megelőző háromhangos felfutást játszik. A 2003-as CD-felvételen azonban többhangos felfutások is hallhatók. Már az első strófa kezdőhangja előtt egy oktávot átívelő skálán keresztül jut el a dallamkezdő hangig, és a to-vábbi strófákban is több helyen megjelennek hasonlóan terjedelmes fel-futások (3-4. kotta).

1962

1977

1994

2003

3. kotta
Nyitóformulák

1962

1977

1994

2003

4. kotta
Záróformulák

A záróformulákat vizsgálva különbséget találunk a sorvégi kitartott hangok repetálásának mértékében. Ez a formula szintén általánosan jellemző a gyimesi hegedűjátékban; általában addig tart, ameddig az énekelt dallamsor lecsengene. Ebben a keservesben legtöbbször a főkadencián használja az előadó ezt a díszítésformulát. A felvételek közül ebben is a CD-felvétel tűnik ki, ahol minden egyes versszak második sorának záróhangján elnyújtva alkalmazza ezt az ornamenstípust. A záróhang repetálása, körülírása, majd az utána következő, lefelé hajló díszítménybokor az 1977-es felvétel első strófájában is megfigyelhető, de itt a záróhang repetálása nem vontatott, hanem a dallamsor lendületébe illik. Az ornamenstípus használata a dallam egyéb felvételein is mérték-tartó, tempója lendületes, az énekelt dallamsor lecsengéséig tart, és nem minden versszakban jelenik meg.⁴ Így ezt a különbséget mindenképpen szituációs hatásnak tekinthetjük (5. kotta).

5. kotta

The image displays a musical score for the 5th staff, comparing four recordings from different years: 1962, 1977, 1994, and 2003. The score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of a melodic line and a bass line. The 1962 recording shows a more pronounced ornamentation, while the 2003 recording shows a more integrated ornamentation.

Bizonyos gyűjtési szituációkban azt is megfigyelhetjük, hogy ha egy dallamot egymás után sokszor kérnek az adatközlőtől, akkor az addig – esetleg más felvételeken versszakonként változó – gazdag díszítmények szegényesebbé válnak, sőt egyféleképpen rögzülnek. Talán ez történt az 1994-es filmfelvétel alkalmával is, amikor Zerkulának vélhetően egymás után sokszor kellett eljátszania a dallamot. A felvételen a hegedűszólam díszítései gyakorlatilag változatlanok maradnak az összes strófa esetében. A 6. kottán láthatjuk, hogy minimális különbség csupán a körülíró és a kiemelő formulákban van: az első strófa második sorának végén a körülírt d^1 hangot egy előke előzi meg, ezen kívül maga a körülírás is több hangból áll, mint a másik két versszak esetében. A kiemelő formulákat

4 Vö. ZTL_Mg03732B_08-33_12-59 (gy Csatai László, 1977. 07. 17.); ZTL_Mg04947B_13-14_17-23 (gy Fekete Antal, Lányi György, Turbéky Dénes, 1978. 02. 01); ZTL_Mg04829A_00-00_04-00 (gy Timár Sándor, 1980. 11. 14.).

1994

The musical score consists of three systems, each with three staves labeled 1. vsz., 2. vsz., and 3. vsz. The first system shows a simple melody with a few notes and rests. The second system introduces more complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and ornaments. The third system features trills (tr) and vibrato (vibr.) markings, indicating more advanced performance techniques.

6. kotta
Variánsok
az 1994-es
felvételen

tekintve két helyen hallható különbség az első, illetve a második két versszak között: az első és a harmadik sor kezdő a² dallamhangját repetálva játssza az előadó, míg a másik két strófánál csak a dallamhangokkal megegyező számú hangot játszik.

Az első két, megrendezett gyűjtésen a strófák gazdagon variáltak. Mindkét alkalommal csak egyszer került elő a dallam: az 1962-es gyűjtésen

egy táncciklust megelőző, kezdő dallamként, az 1977-esen pedig több keservessel összefűzve hangzik fel.

A díszítmények variálásán túl nem hagyható figyelmen kívül, hogy bizonyos szótagokra különféle dallamhangok választhatók. Ilyen például a strófák harmadik sorának 3. dallamhangja, mely bizonyos esetekben e^2 máskor pedig d^2 . Ennél még szembetűnőbbek az utolsó sor kezdő c^2 - d^2 hangjai után következő e^2 vagy más esetben g^2 -re fellépő hangok. Szituációs hatást a dallamhangok variálásának csak abból a szemszögből tulajdonítok, hogy amikor a díszítmények is kevésbé rögzült formában jelennek meg az egyes előadásokban, akkor a dallamhangok is nagyobb arányban variálódnak.

A hegedűszólamról egy kivétellel minden felvételen elmondható, hogy kezdésként a hegedű egy szóló versszakot játszik a főhangról indítva, míg az ének belépésénél egy oktávval lejjebb lép, és így veszi át az ének kíséző szerepet. Az 1994-es filmfelvételtől ez a szólóhegedűs strófa vélhetően csak vágás miatt maradt le. A szászcsávásiakkal készült felvétel e gyakorlat speciális formáját mutatja: itt énekhangon nem szólal meg a dallam, viszont a második versszak ugyanúgy egy oktávval lejjebb hangzik fel a hegedűn, mintha az énekszólam is jelen lenne, és a hegedű átvenné a kísézőfunkciót. Ugyanitt a szerkezet is rendhagyó: az utótag a második versszaktól kezdve megismétlődik. Ez a gyimesi keservek esetében csupán akkor fordul elő, ha a szöveg úgy kívánja, de ezen keserves más alkalmakkor készült felvételein sem hangzik fel soha, így tekinthetjük szituációs hatásnak.

ÖSSZEGZÉS

Tanulmányomban azt vizsgáltam, hogy a gyűjtési helyzet miként befolyásolhatja egy zenész előadásmódját, mégpedig négy hangfelvétel segítségével, amelyek ugyanazon dallamról, ugyanazon zenész előadásáról, de különböző szituációkban készültek. Összehasonlító elemzésem a legfőbb különbségeket a tempóban, a dinamikában, valamint a díszítettség és a különböző strófák közötti variálás mértékében mutatta ki. Ezek a különbségek világosan elválasztják a zenész saját, hagyományos környezetében, illetve a városi környezetben, rendhagyó szereplési szituációkban készült felvételeket. Zerkula esetében mindez annál könnyebben vizsgálható, mivel a hegedű és az ének együtthangzása egy és ugyanazon személy által valósul meg, aki így zenei szándékait sokkal inkább megvalósíthatja, mint ha valaki más énekét kísérné – ez utóbbi eset jóval tágabb teret adna

a heterofóniának és a zenei megszólalás esetlegességeinek. Kutatásom rámutat arra, hogy a zene nemcsak önkifejezési forma, hanem minden esetben interakció is a zenész és környezete között. Azon túl, hogy mindenfajta gyűjtési szituáció sajátos adatokat szolgáltathat a kutatás számára, nagyon fontos, hogy kutatók, zenészek és zenetanárok is lehetőség szerint a gyűjtés körülményeinek ismeretében használják fel a népzene hangzó forrásait.

Irodalom

- Bartók Béla. [1911] 1999. „A hangszeres zene folklórja Magyarországon”. In BBÍ 3, 46–64.
- . [1936] 1999. „Miért és hogyan gyűjtünk népzene?” In BBÍ 3, 275–290.
- . 1967. *Rumanian Folk Music I. Instrumental Melodies*, szerk. Benjamin Suchoff. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Dinicsér Oszkár. 1943. *Két csiki hangszer. Mzosika és gardon*. Budapest: Magyar Történeti Múzeum.
- Halmos Béla. 1980. „Ádám István széki prímás”. In *Zenatudományi dolgozatok 1980*, szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária, 85–113. Budapest: ZTI.
- Halmos Béla – Szomjas György. 1994. „A szívben még meg van”. *Zerkula János*. Portréfilm. Budapest: Goëss Film.
- Halmos Béla – Virágvölgyi Márta. 1995. *A széki férfitáncok zenéje. Széki hangszeres népzene I*. Budapest: Magyar Művelődési Intézet.
- Kallós Zoltán – Martin György. 1970. „A gyimesi csángók táncletele és táncai”. In *Tánc tudományi tanulmányok 1969 – 1970*, szerk. Dienes Gedeon és Maácz László, 195–254. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata.
- Kiss Eszter Veronika. 2002. *A furulya- és a hegedűjáték kapcsolata Gyimes hangszeres zenéjében*. Muzikológia MA szakdolgozat, LFZE.
- Lajtha László. 1954. *Széki gyűjtés*. Budapest: Zeneműkiadó [Népzenei Monográfiák II.].
- . 1955. *Kőrispataki gyűjtés*. Budapest: Zeneműkiadó [Népzenei Monográfiák III.].
- Lipták Dániel. 2019. „Dinicsér Oszkár 1942-es Csík megyei népzenei gyűjtése és az amerikai zenei antropológia”. *Ethnographia* 13/2: 641–658.
- Paksa Katalin. 1980. „Dinamikai árnyalás, mint előadási sajátosság idős pásztorok dalaiban”. In *Zenatudományi dolgozatok 1980*, szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária, 7–18. Budapest: ZTI.
- Pávai István. 2012. *Az erdélyi magyar népi tánczene*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság.
- Sárosi Bálint. 1963. „Sirató és keserves”. *Ethnographia* 74/1: 117–122.
- . 1977. „A gyimesi csángó hegedűstílus”. *Magyar Zene* 17/2: 176–183.
- . 1996. *A hangszeres magyar népzene*. Budapest: Püski.
- . 2008. *A hangszeres magyar népzenei hagyomány*. Budapest: Balassi.

- Sebő Ferenc. 2013. „Buházi, az »erdélyi levágásos« prímás”. A Lajtha László halálának 50. évfordulójára rendezett konferencián elhangzott előadás szerkesztett változata. http://zti.hu/files/mza/docs/Lajtha50/Lajtha50_SeboFerenc_Buhazi_az_erdelyi_levagatos_primas.pdf, utolsó megtekintés 2021. 10. 04.
- Tari Lujza. 1983. „Egyéniség és közösség Kodály Zoltán két kászoni-székely előadójánál”. *Magyar Zene* 24/2: 145–187.
- . 2001. *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója*. Budapest: Balassi.
- . 2011. *Bartók Béla hangszeres magyar népzene gyűjtése*. Dunaszerdahely: Csemadok Művelődési Intézete.
- Vargyas Lajos. [1981] 2002. *A magyarság népzeneje*. Budapest: Planétás.
- Virágvölgyi Márta. 1989. *Gyimesi népzene I–II*. Debrecen: Kölcsey Művelődési Központ.
- Zerkula János. 2003. *Zerkula János és a Szászcsávásiak, Balogh Kálmán, Vizeli Balázs*. Audio-CD. FECD 010. Budapest: Folk Európa.

A FELSŐ-MAROS MENTI ÉS SZÉKELYFÖLDI CIMBALMOZÁS STRUKTURÁLIS VIZSGÁLATA A MAGYARPÉTERLAKI BUTA JÓZSEF JÁTÉKA ALAPJÁN

Régóta foglalkoztat az a kérdés, hogy a népzenei előadás absztrakt jellegét hogyan lehetne mégiscsak konkrétan megragadni. Hogyan gondolkodhat a zenéjéről egy olyan falusi muzsikus, aki akarva-akaratlanul is egy közösség zenei kiszolgálója lett? Melyek a hiteles népzenei előadásmód legfőbb ismérvei, stíluselemei? Egyáltalán milyen módon és mértékben improvizatív egy hangszeres népi dallam előadása?

Tanulmányomban a kognitív tudományokban használt, Noam Chomsky által bevezetett kompetencia–performancia fogalom párt alkalmazom a népzenei stílusemekre (Chomsky 1964: 50–108). A kompetencia nem más, mint az adatközlő megszerzett tudása, eszközkészlete, repertoárja; a performancia pedig ennek használatbavétele, vagyis maga a megvalósuló előadás, interpretáció: az adatközlő tudásának azon része, amely az adott pillanatban kifejezésre jut. Ha a létrejött dallamvariáns előadása hasonlóan sikerül, mint ahogy az előadó eltervezte, és nem tartalmaz idegen, atipikus zenei elemeket, az előadás hitelesnek mondható (Pávai 2012: 374).

A Felső-Maros menti és székelyföldi népzene stílusát az archaikus és hiteles cimbalomjáték tekintetében néhány hangszerspecifikus ornamens és bizonyos visszatérő dallamfordulatok, kadenciák mentén ragadhatjuk meg. Ezek az egy-két ütemnyi, sokszor akkordikus jellegű vagy éppen szekvenciázó motívumok adnak keretet a dallamjáték – tremolókkal és arpeggiókkal díszített – megvalósulásának. Tanulmányomban ezt az eszközkészletet áttekintve kívánom feltárni azt a folyamatot, amely a cimbalmos elméjében lejátszódhat egy-egy dallam megformálásánál.

BUTA JÓZSEF JÁTÉKÁNAK ÁLTALÁNOS JELLEMZŐI

A magyarpéterlaki Buta József „Gunci”-t (Görgényszentimre, 1919–1994) széles repertoárja, virtuóz hangszeres tudása és archaikus játékmódja révén a Nyárad és Felső-Maros mente kiemelkedő és egyben reprezentatív cimbalmosának tartom (1. kép). Kezdetben Rácz Samu és Ötvös István primásokkal, majd az 1980-as évek elejétől a Lunka József „Bolond” vezette bandával járt muzsikálni. Lunka zenekarát rendszeresen megfogadták az északi Felső-Maros menti Magyaróra, illetve a Székelyföldre tartozó Nyárad mentére is, főleg a jó táncosairól és nótafáiról ismert Jobbágytelkére, ahol Buta Józsefnek a „Szép Jóska” nevet adták (Vavrincez 2008). Élete utolsó éveiben Csiszár Aladár primás mellé került.

Archaikus, dallamkövető játékaról 1977 és 1993 között számtalan hang- és filmfelvétel készült. Gyűjtői között Balla Antal, Kallós Zoltán, Fekete Antal „Puma”, Petrovits Tamás, Vavrincez András és Pávai István szerepelnek. Játékaról első ízben Vavrincez András és Petrovits Tamás készített lejegyzéseket.

Gunci kromatikus hangolású, négy oktávot meghaladó hangterjedelmű, Schunda-rendszerű cimbalmot használt. A pedálszerkezetet mellőzte, a hangszer húrjain fekvő hangtompítókat leszerelte, a feleslegessé vált lírát, taposópedált és mozgatópálcát eltávolította. Ily módon – a kiscimbalmokhoz hasonlóan – a megütött húrok folyamatosan összezengtek. Ebből az alapzajból viszont a kevés vattával keményre kötött vagy vattázatlan verő („csóré vessző”) használata miatt a leütések egyértelműen és értelmezhetően kihallatszottak. A nem kívánt zengést az egyes táncjátékok levezetését követően Gunci a tenyerével tompította.

Verőit maga készítette gyertyánból. Annyiban különböztek az általánosan ismerttől, hogy végük kevésbé hajlott kifelé, mivel csuklóját játék közben nem fordította befelé, hanem egyenesen tartotta. Játék közben karját és csuklóját alig használta, a verő emelését és az ütést főleg ujjból végezte. Ebből a minimális mozgású játéktechnikából kifolyólag verője kevésbé verődött vissza a húrról, vagy sok esetben rajta is maradt. A húron tartott verő jellegzetes effektust adott, melyet tapasztott verőnek hívunk. Használata a tánczenei ritmika megerősítésére szolgált, de a húr zengését is tompította. A tapasztott verős játékmódot nem csupán Buta Józseftől ismerjük. Használata felfedezhető a kőrispataki (Küsmöd mente) Kristóf Vencelnél és a bonchidai (Kis-Szamos mente) Czankó Károlynál is.

A felvételek alapján megállapítható, hogy Buta a kis és az egyvonalas oktávban, illetve a kétvonalas oktáv alsó részén játszott a leggyakrabban. A mély basszusokat E-től lefelé, illetve a diszkant hangjait h²-től felfelé nem használta. Keze alatt a cimbalom minden regiszterének megvolt



a maga funkciója. A kényelmes, könnyen kezelhető középső regiszterben volt a legimprovizatívabb a játéka. A két szélső regiszterben egyszerű kézrendű, kis eszközkészletű, kevésbé improvizatív játékmódot alkalmazott. Dallami megformálása állandósult, vagyis egy bizonyos dallamot többszöri eljátszás esetén majdnem mindig ugyanúgy interpretált. D-dúrban, d-mollban, e-mollban, A-dúrban és a-mollban muzsikált, a környékbeli prímások gyakorlatának megfelelően.

Hangrepitícióit kevés csuklómozgással, gyűrűsujjának moztatásával képzte. Tremolója egy adott tánc típusban mindig ugyanolyan ritmusú, vagyis egységnyi idő alatt meghatározott számú hangot szólaltat meg. Leggyakrabban tremolózott hangköze az oktáv, de előfordul terc, kvart, szext és decima is. A forgató típusú táncokban (*sebes forduló, korcsos*) ütemen átnyúló szinkópált ritmussal előlegez meg egy-egy zárlatot, az V., illetve VII. fokú akkord alaphangjának oktávtremolójával. A cimbalom tremolója gyakran a hegedű kitarított hangjaival egy időben szólal meg.

Mint minden cimbalmos, Gunci is igyekezett olyan kézrendet kialakítani, mellyel egy dallam a lehető legkisebb energiabefektetéssel, legkevesebb mozgással és minél pontosabban eljátszható. Kézrendjére jellemző, hogy egy-egy jellemző motívum szomszédos hangjait nem váltott kézzel, hanem duplázva igyekezett megütni. Bizonyos esetekben, főleg a jobb fekvésben előfordult a jobb kézzel való triplázás is.

1. kép
 Iszlói szüret,
 1947. Rácz
 Samu „Bákró”
 (prímás), Buta
 József „Gunci”
 (cimbalmos),
 Rácz Lukács
 „Bákró” (csellós)

Buta József játékának vizsgálata sok szempontból érdekes és tanulságos:

1. Stílusa alapvetően prímcimbalmos, vagyis a korábban használt, baszszushúrok nélküli kiscimbalmoson is megvalósítható dallamjátszó játéktechnikát alkalmazza. Játéka egyértelműen a primás dallamvariációit követi.
2. Megkülönböztethető eszközkészletének archaikusabb és újabb ízlésű elemei. Utóbbiak kromatikus és akkordikus jellegűek, és kizárólag a Schunda-féle nagycimbalmoson, főleg a basszusban eljátszhatók.
3. Gunci dallamformálása magas szintű, interpretációs készsége kiforrott. Eszközkészlete összehasonlítható más, hasonlóan kimagasló cimbalmosokéval, például a mezőcsávási Bigyi Mihályéval vagy a felsősófalvi Paradica Jánoséval.
4. Bizonyos sorzáró motívumok széles körben elterjedtek, illetve szoros rokonságban állnak a Székelyföldön, valamint a Felső- és Közép-Maros vidékén zenélő cimbalmosok eszközkészletével. Buta József hangnemspecifikus zárómotívumai nagy változatosságot mutatnak.
5. Mind a hangsúlyozás, mind az akkordikus játékmód különböző ritmusvariációi bizonyos tánclépések ritmusát követik és segítik. A cimbalmos eszközkészletében a kettős ütés, tapasztott verő, tremolo és arpeggio mind ezt szolgálják. Mindemellett a magyarpéterlaci cimbalomjáték lüktetése kitűnően illeszkedik a kontrakíséret változatos ritmusvariációihoz is.

A *verbunk-*, *jártatós-* (lassú csárdás) és *cigánycsárdás*-dallamok cimbalomszólamait vizsgálva érdekes átmenetet figyelhetünk meg a régies dallamjáték és az újabb akkordikus kíséret között. Buta József általában dallamot játszott, többnyire oktávmenetben, negyed vagy annál hosszabb értékű hangok esetén tremolózva, de sokszor áttért az akkordikus kíséretre. A harmóniák megütése ritkábban arpeggióval, inkább kettős ütéssel történt. Kíséretben a terc, kvart, kvint, kis szeptim, oktáv és decima hangközöket használta. Előfordultak basszushúrokon játszott kromatikus menetek, illetve hangzatfelbontások is. A sorok utolsó ütemei lehettek virtuóz, skálaszerű futamok vagy a brácsa ritmusát támogató, akkordikus jellegű lezárók.

A *jártatósok*ban kiváltképpen jellemzőek az oktávban játszott dallamrészletek, akár tremolózva, akár kettős ütéssel. A régi stílusú dallamrepertoárban gyakoriak voltak a sablonszerű zenei elemek a sorok végén,

de akár sor közben is. Az új stílusú csárdásokban főleg a dallamjáték és a basszusban játszott ritmikus akkordkíséret dominált, a sorvégeken egy-egy jellemző kadenciával.

A forgató típusú táncoknál, mint a *korcsos* és a *sebes forduló* vagy *vármegye*, Buta József mindig az egyszólamú dallamjátékra törekedett. A cimbalomszólam ritmikai alaplétképzése: nyújtott tizenhatod, melyet alkalmanként az ütem elején nagyobb, az ütem második felében pedig kisebb mértékben nyújtott meg a játékos. A hegedű- és cimbalomszólam sajátos heterofóniát eredményezett, vagyis azonos zenei folyamat egyenrangú variánsai egyidejűleg hangzottak el a két hangszeren (Pávai 2012: 234). Az improvizatív játékmód következtében disszónanciákat fedezhetünk fel a szólamok között, azonban a hangfelvételeket hallgatva ezek a súrlódások egyáltalán nem zavaróak, mivel teljesen elütő hangszínű és általában más-más oktávban játszó hangszerekről van szó (Lajtha 1955: 8).

CIMBALOMJÁTÉK A BASSZUSBAN ÉS A DISZKANTBAN

Buta József dallamot és szekvenciaszerű motívumokat nem játszott a basszushúrokon. Egyrészt a csóré verővel megütött hang nem érvényesült volna olyan átütően, mint a felsőbb oktávokban, másrészt a nagy oktávban a tompítatlan, összezengető szomszédos hangokon történő huzamosabb ideig tartó dallamjáték túlságosan nagy alapzajt idézett volna elő. A basszus az akkordikus kíséret színtere volt: Az alapharmóniákat, vagyis a C-, G-, D-, A-, E-, H-, F- és B-dúr, illetve az a-, e- és d-moll akkordokat variálta az adott tánc típusra jellemző ritmusképletekkel, mintegy a bőgő basszushangjait és a kontra akkordjait erősítve.

Általánosságban elmondható, hogy a rendelkezésünkre álló, a 20. század második felében készült felvételeken a cimbalmosok másképpen interpretálják ugyanazt a dallamot, ha szólóban játszanak, illetve ha zenekarban, prímás mellett.¹ Szólójátéknál mindvégig éreztetni kell a dallam vonalát, így legalább a fontosabb, karakteres dallamrészeket – mint például a sorok kezdőmotívumait – felismerhetően el kell játszani. Így a zenei kíséret és a táncos is megfelelően eligazodik. Zenekari játékban, amikor a prímás vitte a dallamot, a cimbalmosok gyakrabban váltottak át a kevesebb koncentrációt igénylő akkordikus játékmódra. Ezen kívül rendszerint akkor is elhagyták a cimbalmosok a prímjátékot, ha ismeret-

¹ Ez a jelenség jól megfigyelhető a mezőcsávasi Bigyi Mihályról és a magyarpéterlaki Buta Józsefről készített felvételeken is.

len vagy ritkán játszott dallamot kezdett a primás.² A basszusban való harmóniakíséret hangkészletében és ritmusában is szegényesebb volt, mint az egyszólamú dallamjáték.

1. kotta
Az akkordikus
kíséret ritmus-
képletei tánc-
műfajonként

Itt láthatók az egyes tánc típusokhoz tartozó legjellemzőbb ritmusképletek, melyek Buta József számára az akkordikus kíséret alapjául szolgáltak (1. kotta). Buta József eszközkészletébe tartozik még néhány rövid kromatikus futam, melyeket a C–F (c-ről az F-re, lefelé tartó kromatika) és A–D (A-ról a d-re, felfelé tartó kromatika) akkordkapcsolatokra alkalmaz.



Forगतós



Jártatós



Verbunk



Ezekén kívül a forगतós típusú táncokban a középső és felső regiszterekben játszott motívumokkal rokon akkordbontásokat is rendszeresen használ (2. kotta). Ezeket általában néhány ütemig, de bizonyos esetekben több



Szöktetős

dallamsoron keresztül is játssza. A motívumok szoros rokonságban állnak egymással; rajzolatuk és kézrendjük is hasonló. A g²-től felfelé kizárólag akkordbontások szólalnak meg Buta József játékában. Ugyanolyan kézrendű és hasonló rajzolatú motívumokról lévén szó, eljátszásuk kevesebb figyelmet igényel, így gyakran használja bizonyos kadenciákban, illetve A–D és G–D–A–D akkordokat körbejáró közjátékokban is. Ha ezekre az adott akkordozású közjátékokra a hegedűs alkalomadtán különböző variánsokat is játszik, a cimbalomszólam a felső regiszterben mindig ugyanaz marad, nem követi a hegedűszólamot. A periódusok vége általában már nem a felső húrokon, hanem az egyvonalas oktávban zárul (3–4. kotta).



3. kotta
G–D–A–D
közjáték



4. kotta
B–F közjáték



2 Ilyen eset több olyan gyűjtésen is előfordul, ahol nem egy rendszeresen együtt muzsikáló, összeszokott bandát vettek föl. Főleg a 20. század végi gyűjtéseken az elhunyt zenészeket más bandából pótolták a gyűjtők, mesterséges zenekarokat létrehozva. Az így egymás mellé került zenészek repertoárja csak részben egyezett.

A cimbalom felső regiszterében megvalósított akkordbontásos közjáték a marosszéki és Felső-Maros menti cimbalmosok körében általánosan elterjedt stíluselem. A felsősófalvi ifj. Paradica János a nyújtott ritmusok helyett ezen a helyen mindigen egyenes tizenhatodokat játszik.

A PRÍMCIMBALMOS DALLAMFORMÁLÁS

Az improvizáló zenész ismeri egyrészt magát az absztrakt dallamvázat, másrészt a dallam ívét felépítő kisebb-nagyobb fragmentumok, dallamfordulatok összességét. Ezeknek az elemeknek a variációs lehetősége aránylag csekély, és egy másik dallam eljátszásánál, sablonként való felhasználásuk a legtrikább esetben lehetséges; inkább egy bizonyos dallamhoz kötődnek. A dallamvonal variálása, improvizációja általában kimerül kisebb ornamensek (előkéek, arpeggiók, tremolók) használatában.

A témát – vagyis a dallam vonalát – meg-megszakító, több helyre is behelyettesíthető zenei motívumokat a dallam alternatív zenei elemeinek is nevezhetjük. Ezek az egy-két ütemnyi zenei sablonok több dallamba is behelyettesíthetők, és ezáltal lokális színezetet adnak az adott zenei repertoárnak. Általuk válik körvonalazhatóvá a stílus és a hiteles előadásmód.

Az említett alapegységek variálása gyakran kelti a helyszíni rögtönzés benyomását, holott a népzenei improvizáció általában kimerül abban, hogy a zenész a lehetséges változatok közül válogat. A stílushű népi variálás aránylag szűk körű; a változtatások nagyjából azonos formában ismétlődnek. Minél kreatívabb a zenész, annál változatosabban variálja, díszíti a dallamot, és annál több változó zenei elemet tartalmaz az eszköztára (Sárosi 2008: 90–91).

Bár Buta József eszköztárának zenei motívumai egyszólamúak, mégis egy-egy harmóniához, illetve skálához (ami szintén egy harmóniát határoz meg) kapcsolódnak. A motívumok ütempárokat – illetve bizonyos esetekben 2×2, vagyis 4 ütemes egységeket – alkotnak, melyeknél általában domináns-tonika (V–I) viszony érvényesül. Véleményem szerint maguk a falusi zenészek is egy bizonyos alaphangra való megérkezés, illetve a sokéves tapasztalat útján kialakult harmóniaérzékük alapján azonosították, tartották számon és használták fel ezeket a sablonokat.

A függelékben közölt motívumtárat egyfajta megoldókulcsnak szánom a magyarpéterlaki cimbalomjáték struktúrájának megértéséhez. Ebben táblázatszerűen mutatom be a Buta József cimbalomjátékában megtalálható állandósult zenei motívumokat a jellemző akkordfűzések alapján, a teljesség igényével. Egy-egy akkordkapcsolat alatt sorrendben a forgató

típusú táncokban (*korcsos, sebes forduló*), a *jártatósban*, a *szöktetősb*ben, majd a *verbunkban* előforduló motívumokat soroltam fel. Az első sorokban minden esetben a leggyakoribb változatok szerepelnek. Ø jellel jelöltem azokat a helyeket, ahol nem találtam következetesen használt, sablon-szerű motívumot.

Látható, hogy a motívumoknak összhangzattani szempontból kizárólag domináns, illetve tonikai szerepük lehet. Egy bizonyos akkordviszony-nál, a domináns oszlopba (bal oldal) írt motívumvariánsok alternatív párijai, előtagjai lehetnek a tonikai oszlopba írt lezáróknak. A táblázatokban minden lehetséges alternatívát feltüntettem, a gyakorlatban viszont Buta József egy adott dallamhoz ennél jóval kevesebb megoldást használt. Ezt a néhány motívumpár-lehetőséget az előtte lévő dallamrész idézte fel a cimbalmosban, vagy éppen az utána következő dallamrészlet, illetve hangnemi nyugvópont determinálta. Néhány esetben, főleg a gyakran játszott dallamoknál, a cimbalmos már nem is követte a primás variációit, hanem játszotta a saját berögzült, sablonokból építkező verzióját.

Az A–D, A–d, H–e/E motívumpárok majdnem kizárólag dallamsorok végén helyezkednek el, mivel a magyarpéterlaci zenekar leggyakrabban D–dúrban, d–mollban és e–mollban/E–dúrban muzsikált. A motívumok gyakori használatát jelzi, hogy – főleg a forgató típusú táncokban – számos változatban előfordulnak.

A forgató soknál az azonos oszlopban lévő variánsok szoros rokonságot mutatnak: A domináns jellegű motívumok leggyakrabban a tonikai hangnem 5. fokáról lefelé hajló, szomszédos hangokon mozgó, skálaszerű vagy szekvenciás, a vezetőhangot is tartalmazó zenei részletek. A tonikai lezárók általában az alaphangról induló és oda visszatérő, kvintet vagy oktávot bejáró, boltíves motívumok. Ezek a skálafutamot és hármashangzatot is tartalmazható kadenciák a székelyföldi és Maros menti cimbalmosok zömének repertoárjában megtalálhatók, és rengeteg variációban fordulnak elő. D–dúrban, d–mollban, E–dúrban és C–dúrban az egyvonalas oktávban a rajzolatuk majdnem ugyanaz, így transzpozíciójuk könnyedén kivitelezhető. Az erdélyi prímcimbalmosok közös motívumkincsének legfontosabb elemei ezek, olyan vándormotívumok, melyek bármelyik tánc típusban, bármelyik ütemnemre és ritmikára alkalmazva megjelenhetnek.

A forgató sok H–e/E motívumhalmazának elemei bizonyos szempontból kivételt képeznek az egyéb hangnemek alól. Ez esetben ugyanis az előtagok soha nem tartalmazznak vezetőhangot, mivel a Schunda-féle nagycimbalom speciális húrelrendezéséből adódóan a d_{\sharp} hangokat nehéz lenne beépíteni a motívumokba. A D–dúrban és d–mollban olyannyira elterjedt kupolás lezáró csak E–dúrban kivitelezhető, e–mollban nem, mert a motívum megváltozott rajzolata miatt jelentősen változna a kézrend is.

Ehelyett Buta József egy egyedi lezárót használ (a H–e/E táblázat első sor), mely tercet nem tartalmaz, rajzolata egészen egyedi, kézrendje viszont tökéletesen ugyanaz, mint az összes többi hangnemben használt boltíves kadenciáé. F-dúrban is előfordul a boltíves motívum, viszont a kézrendje és a rajzolata is különbözik a megszokottól, ráadásul technikailag is nehezebb, így F-dúrban sokkal gyakoribb a kis oktávba hajló lezáró.

A d-mollban lévő dallamok jellemző akkordpárja a C–F (VII–III), melynek motívumai legtöbbször sor közben vagy a középső sorok végén szerepelnek, de a ritkábban előforduló F-dúrban játszott dallamok kadenciájában (V–I) is megjelenhetnek. Ennek analógiájára az e-mollban lévő dallamoknál gyakran előforduló D–G akkordfűzéshez tartozó motívumpár is gyakori, azzal a különbséggel, hogy az a dallamvégi kadenciában nem jelenik meg. Ugyanez igaz az a-mollban lévő dallamokban előforduló G–C kapcsolathoz tartozó motívumpárra is.

A C–F és D–G akkordkapcsolatok 4. soraiban látható állandósult motívumok minden esetben a sor elején vagy a sorok közbülső szakaszában fordulnak elő. Érdeességük, hogy bár egymás transzpozíciói, rajzolatuk és kézrendjük alapvetően különbözik, és ennek ellenére Buta József repertoárjának gyakori elemei.

Az E–A motívumhalmaz a legtöbb esetben D-dúrban, illetve d-mollban lévő dallamok II–V akkordviszonyában jelenik meg sor közben és a közbülső sorok végén. A ritkábban játszott A-dúros dallamrepertoárnak és közzjátékoknak természetesen elmaradhatatlan kelléke.

Az E–a motívumai szorosan kapcsolódnak az E–A-hoz, mivel sok esetben helyettesíthetik egymást. Érdekes például, hogy a forgató típusú táncok E–a motívumhalmazának első sorában található a-moll zárlat alaphang alatti bontásában dúr terc (c_{\sharp}^1), fölötte viszont már moll terc (c^2) szerepel. Ez a különös megoldás azért alakulhatott így, hogy a cimbalmosnak ne kelljen egy teljesen új moll motívumot alkotnia, és megőrizhesse a rögzült rajzolatú és kézrendű formát.³

ÖSSZEFOGLALÁS

A fent bemutatott eszközkészlet a népzenei gyakorlatban eggyé válik a dallammal, szerves részét képezi az instrumentális dallamvariánsoknak. Jó példa erre a következő *korcsos*-dallam (5. *kotta*), melynek legfontosabb

3 Az egyazon ütemen belül használt dúr és moll terc bizonyos megjelenési formái a felsősófalvi Paradica János cimbalomjátékában is megfigyelhetők.

giusto $\text{♩} = 98$

A

5

B

17

21

5. kotta
 Korcsos,
 játszottá Buta
 József „Gunci”
 (Görgényszent-
 imre, 1919).
 Magyarpéter-
 laka, 1987.
 Gy. Petrovits
 Tamás, Takách
 Gusztáv. Videó-
 hang_09-45.
 Lejegyezte
 Szabó Dániel

stílusjegyei a hegedű kitartott hangjaival együtt megszólaló ritmikus oktávtrémolók (1. és 5. ütem) és a kizárólag e-mollban játszott sorzáró motívum (8. és 24. ütem). A fenti példában jól elkülöníthetők a dallamjáték elemei és az alternatívan behelyettesíthető, akkordokhoz kapcsolódó állandósult motívumok. A kezdő ütemekben a hangszerjátékos egyértelműsíti a maga, a zenekar és a táncosok számára is a dallamot. A későbbiekben erre már nincs szükség, ezért a lezáró jellegű további ütemekben vagy második félperiódusokban már el lehet vonatkoztatni a dallamtól, és a rögzült akkordikus jellegű patronokat is lehet használni. Ennek megfelelően jelen esetben az első két sor első két üteme dallamjáték, mely a hegedűszólamot imitálja, majd az utolsó két ütem már sablonos motívum, mely az első sorban a D–G, a második sorban pedig a H–e harmóniákat írja körül.

A dallam második fele közjátékként is használatos és elterjedt. Kevésbé dallamos, inkább akkordokat körülíró, variációs jellegű zene, melyben a cimbalmos kizárólag rögzült zenei elemekből építkezik. A 17–18. és a 21–22. ütemekben játszott D–G akkordpárhoz tartozó motívumok egymás közeli variánsai. A 19–20. és a 23–24. ütemekben használt motívumok tipikus sorzáró elemei Buta József játékának.

A Székelyföldön és a Közép- és Felső-Maros mentén muzsikáló prím-cimbalmosok motívumkincse, díszítőelemei, szekvenciái, hangzatfelbontásai, kadenciái feltűnő egyezést mutatnak. Mintha ugyanazt az archaikus zenei nyelvet beszélnék, csak éppen kissé eltérő repertoárra alkalmazva,

az egyes táncfajtákat kicsit máshogy ritmizálva. Ezeknek a vándormotívumoknak, vagyis a közös zenei sablonrendszer elemeinek egy része teljesen azonos, másik része variánsokban jelenik meg a különböző zenészeknél. Ez az azonosság és egyben változatosság teszi végtelenül sokszínűvé az erdélyi prímcimbalmosok stílusát, repertoárját. Bízom benne, hogy tanulmányom hasznos adalékot nyújt a hagyományos népzenei előadás megértéséhez és gyakorlathoz.






Irodalom

- Chomsky, Noam. 1964. „Current issues in linguistic theory”. In *The Structure of Language: Readings in the Philosophy of Language*, szerk. Jerry A. Fodor és Jerrold J. Katz, 50–108. Englewood Cliffs NJ: Prentice Hall.
- Lajtha László. 1955. *Kőröspataki gyűjtés*. Budapest: Zeneműkiadó [Népzenei Monográfiák III.].
- Pávai István. 2012. *Az erdélyi magyar népi tánczene*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság.
- Sárosi Bálint. 2008. *A hangszeres magyar népzenei hagyomány*. Budapest: Balassi.
- Vavrinecz András. 2008. „Magyarpéterlaka tánczenéje”. <https://folkradio.hu/folkszemle/cikk/8/magyarpeterlaka-tanczeneje>, utolsó megtekintés 2021. 06. 16.

Függelék

Buta József cim-
balomjátékának
motívumtára





A	D
FORGATÓS	
JÁRTATÓS	
VERBUNK	
SZÖKTETŐS	
∅	
VALCER	
∅	

A	d
FORGATÓS	
	
JÁRTATÓS	
<p>∅</p>	
VERBUNK	
	

SZÖKTETŐS	
Ø	
VALCER	
Ø	
C	F
FORGATÓS	
JÁRTATÓS	

VERBUNK	
∅	
H	e/E
FORGATÓS	
JÁRTATÓS	
∅	
D	G
FORGATÓS	

JÁRTATÓS	
VERBUNK	
E	A
FORGATÓS	
JÁRTATÓS	

E	a
FORGATÓS	
	
G	C
FORGATÓS	
	

MOLDVAI KOBOZHAGYOMÁNY

Forráskritika és rekonstrukció

BEVEZETÉS

Koboz szavunk és a ma ismert koboz hangszertípus gyökerei egyaránt keletre és a távoli múltba nyúlnak (Brauer-Benke 2014: 288–314).¹ A 17. századi és korábbi forrásokban számos helyen találkozhatunk koboz nevű hangszerrel, a 18. századból viszont már nincs róla adatunk. A 19. századi és 20. század eleji magyar szépirodalom és a zenei témájú írások szerzői ősi magyar hangszerként és a költészet szimbólumaként (vö. líra) tekintettek a kobozra, annak ellenére, hogy magával a hangszerrel nem találkozhattak (Bartalus 1864: 393–394, 396–398, 404, 419–420; Concilia 1876; Réthei Prikkel 1905: 233).² A koboz ezzel egy időben a romániai cigányzenészek jellegzetes hangszereként a románság nemzeti jelképévé is vált (Bobulescu 1922). A román kutatók már az 1930-as években készítették kobozfelvételeket Havasalföldön és Bukovinában.³ Az első magyar vonatkozású moldvai kobzos gyűjtéseket az erdélyi kutatók végezték 1950-től kezdve (Pávai–Zakariás 2014).

1 Brauer-Benke József jól összefoglalja az organológiai kutatás előzményeit; ezekre külön nem hivatkozom.

2 A koboz mint szimbolikus toposz számos szépirodalmi műben és műfordításban szerepelt ebben az időben (Németh 2021: 7–9).

3 Constantin Brăiloiu kobozfelvételeit lásd a genfi néprajzi múzeum (Musée d'ethnographie de Genève) archívumában: https://www.ville-ge.ch/meg/en/musinfo_ph.php?what=cobza&debut=0&bool=AND, utolsó megtekintés: 2021. 07. 05. A legfontosabb román szakirodalom a kobozról: Alexandru 1956, 1980; Zamfir–Zlotea 1955; Rădulescu 1984.



1. kép
*Vasárnap délutáni
 tánc, a ház torná-
 cán a zenészek.*
 1930. 07. 20.
*Klézse, Veress
 Sándor felvétele,*
 NM F64520.

A kobozra vonatkozó újabb magyar adatok a nyelvterület keleti pereméről származnak. Orbán Balázs említi a ma ismert kobozt a Barcaságból (1873: 136). Közel száz évvel ezután Sárosi Bálint publikált elsőként alapos leírást a hangszerről (1966: 15). A táncházmozgalom megindulását követően fokozódott a koboz iránti érdeklődés a tudományban (Sárosi 1973: 38, 1998: 48–49; Hankóczy 1988; Pávai 1993: 27–28, 71–73, 2012: 139–144, 227–229, 277) és a zeneéletben is. A moldvai táncházak divathullámának hatására sok városi fiatal szerzett be kobozt (Lipták 2018). Az intézményes népzeneoktatás keretében megindult a koboztanítás is, ám a hagyományos játékmódra vonatkozóan kevés ismeret állt rendelkezésre (Kobzos Kiss 1997). Az ezredfordulóra kialakult az a vélekedés, hogy a kobozjáték hajdani hagyománya már nem tárható fel (Bolya 2001: 124). Ennek ellenére a koboz meghódította a világzenei színpadokat, a fúziós könnyűzenei műfajokban, sőt az ősmagyar kultúrát felelevenítő körében is népszerű lett.⁴ Az utóbbi évtized kobzos témájú szakdolgozatai és oktatást segítő kiadványai újrafogalmazták a hagyományos moldvai kobozjáték megismerésének igényét (Fábri 2010; Horváth 2011; Szlama 2016; Csenki 2018; Szlama 2020; Németh 2021).⁵

4 Érdekes lenne a koboz teljes eddigi diszkográfiájának összeállítása, de ez meghaladja tanulmányom kereteit.

5 Ezúton köszönöm Fábri Gézának, Csenki Zalánnak és Szlama Lászlónak, hogy szakdolgozatuk kéziratát rendelkezésemre bocsátották.

Moldvát a magyar népzene ötödik dialektusterületeként tartja számon a népzene-tudomány. A kutatás főként a vokális repertoárra irányult (Domokos [1931] 1941; Domokos szerk. 1979; Veress 1931, 1989; Pálóczy–Pávai 2014; Lükő [1936] 2002; Domokos–Rajeczky 1956, 1961, 1991; Faragó–Jagamas szerk. 1954; Jagamas–Faragó szerk. 1974; Jagamas 1984; Kallós szerk. 1970, 1973; Szegő 1988.). A sok idegen elemet tartalmazó hangszeres anyag gyűjtése későn kezdődött, a feldolgozás napjaink feladata.⁶

A moldvai magyarok hagyományos hangszerkészlete régies (Pávai 2005b: 177–179; Németh 2009: 3–9, 2014, 2021: 15–16). Tánckísérő funkcióban leginkább a duda (Kovács 1870: 26–27; Németh 2009: 6; Stuber 2010) és a hegedű–koboz együttes (Csúry 1930: 155; Hankóczy 1988; Kobzos Kiss 1997; Németh 2011b) szerepelt a fontosabb táncalkalmakon. A 20. század második felében a modernebb hangszeres a kobozt, majd a hegedűt is kiszorították a tánckíséretből (Sándor 1995; Németh 2009: 9–10, 2021: 17). A koboz hagyományos kíséretmódja hatott a szerepét átvevő hangszeres játékmódjára (Ciobanu [1955] 2016: 4; Prichici 1956: 10; Radulescu 1984: 62–63; Németh 2009: 9).

A gyűjtések tehát a koboz végnapjaiban készültek. 2013-ban a Tázló menti Prăjoiában meghalt Antim Ioan, az utolsó moldvai kobzos is.⁷ 2004-ben ismertem meg őt, és tőle tanulva kezdtem kobzon játszani. Feltűnt, hogy mekkora az eltérés a moldvai és a budapesti kobzosok kíséretmódja között, ezért érdekelni kezdett és azóta is foglalkoztat a hagyományos moldvai kobozkíséret hiteles rekonstrukciója. Antim Ioan felvételeiből kiindulva, a régebbi gyűjtéseket ezek fényében vizsgálva nyílt erre lehetőségem.⁸



2. kép
Antim Ioan,
2005. 12. 02.
Sănduleni,
a szerző felvétele

6 „[...] kellene hangszeres muzsika. Ezt azonban, azt mondják, csak cigány űzi, azt pedig a lányok délutáni táncánál hallottam, tiszta román dolgokat játszva [...]” (Veress 1989: 306). „[A hangszeres] anyagnak túlnyomó többsége lejegyzetlenül, csak magnetofonfelvételen van meg, ezért tanulmányozásáról [...] le kell mondanunk” (Jagamas 1977: 26). „Mind a romániai, mind a hazai kutatás még egy téma: a hangszeres csángó népzene feldolgozásával adós. Első látásra-hallásra abban lévén a legfeltűnőbb román hatás, érthető, ha nem foglalkoztak vele behatóbban; az esetleges magyar elemeket csak fáradtságos részletnyomozással lehet kimutatni” (Rajeczky 1988: 7).

7 A moldvai cigányzenészek általában a magyar nyelvben is megszokott (vezetéknev-keresztnev) formában használták a nevüket, így mondták be a gyűjtések alkalmával, ezért én is ezt a sorrendet használom.

8 Segítségemre voltak 1998-tól végzett moldvai terepkutatásaim, valamint a moldvai népzenei gyűjtések katalogizálása során a Hagyományok Házában 2005-től kezdve megszerzett tapasztalataim. Horváth Gyula koboziskolájának (2011) szerkesztőjeként

A NÉPZENEI HAGYOMÁNY REKONSTRUKCIÓJÁNAK ELVI ALAPJAI

Hagyományos kobozkíséret alatt nem a gyűjtésfelvételeken rögzített anyagot értem, hanem a kobzosok generációkon át kialakult tudását, *kompetenciáját*. Pávai István így ír a kognitív tudományokban is használatos kompetencia–performancia fogalompár folklórra vonatkozatható értelmezéséről:

Kompetencia alatt azt a szabályokkal ellátott kódrendszert értjük, amely az adatközlő elméjében jelen van [...], s tartalmazza a népzene kommunikálásához szükséges tudást. [...] ennek a tudásnak számos elemét nem tudja az adatközlő saját maga vagy a külső kérdező számára teoretizálni, mégis rendelkezik róluk olyan [...] reprezentációkkal, amelyek segítségével használatba veheti ezeket az elemeket.

A *performancia* nem más, mint ez a használatbavétel, vagyis az a mentális szabályrendszer, amely a kompetenciát, a rejtett tudást (pontosabban annak egy részét) aktuálisan kommunikátummá teszi. A népzeneire alkalmazva, például a dallamvariánsok esetében eszerint megkülönböztethetünk olyan dallami vagy ritmikai változatokat, amelyek valóban részei a kompetenciában foglalt variációs lehetőségeknek, s olyanokat, amelyek a kompetenciának a performancia során történő „lefordítása” során keletkeztek, tehát nem tipikusak. [...] A népi harmónia tekintetében ugyanaz a jelenség még hangsúlyozottabban érvényesül, hiszen jóval kisebb a közösségi kontroll, ami modellálja a kísérőhangszeresek játékmódját (Pávai 2012: 374–375, kiemelés az eredetiben).

Ilyen értelemben tehát a gyűjtésfelvételek a performanciát örökítik meg, amely tipikus és nem tipikus elemeket egyaránt tartalmaz. Vizsgálódásom célja az adatközlő tudatos és nem tudatos belső tudásának, készségeinek, tehát kompetenciájának feltárása, a moldvai népzeneire tipikusan jellemző kobzos játékmód azonosítása és elválasztása a nem tipikus jelenségektől.

mélyedtem el először a témában. Köszönöm Pávai Istvánnak, hogy a HH Folklor-dokumentációs Központ vezetőjeként, a *Koboziskola* lektoraként, végül etnomuzikológia főtárgy tanáromként és témavezetőként kísérte és támogatta ezt a munkámat. 2021-ben védtem meg *A hagyományos moldvai kobozkíséret rekonstrukciójának lehetőségei* című szakdolgozatomat (Németh 2021), melyben a népzene-tudomány módszereit alkalmazva és a témát tágabb kontextusba helyezve vizsgálok a kobozkíséretet. Jelen tanulmányomban bemutatom azokat az általánosabb tanulságokat, melyekkel ez a munka szolgál bármely népzenei hagyomány forráskritikai szemléletű rekonstrukciójára vonatkozathatóan, majd röviden összefoglalom a rekonstruált hagyományos moldvai kobozkíséret legfontosabb jellemzőit.

A munka rekonstrukciós jellege többszintű. Egyrészt maga a kompetencia mint tudati kódrendszer sohasem dokumentálható közvetlenül. A hangolásmód, a ritmuskíséret és a harmonizálás elvei csak az előadói gyakorlatban megvalósulva érzékelhető jelenségek. A hagyományozódás folyamata is gyakorlati, utánzáson alapuló tanulás (Dincser 1943: 36–39). Tehát a kompetencia visszafejtése a performancia alapján még igen nagy számú mintára alapozva is lényegében rekonstrukció. Másrészt a koboz esetében egy másik értelemben is rekonstrukciót végzünk. A moldvai falvakban az 1950-es években már alig használták ezt a hangszert, a legkorábbi gyűjtés pedig 1950-ben készült. A romániai rendszerváltásig terjedő időszakból összesen alig egyórányi kobzos tánczenekíséret-felvétel áll rendelkezésünkre Moldvából (*GyöngyösGy 1950, Solomon 1950, GyöngyösGy 1958, Buták 1978*),⁹ az azóta felvett anyag nagy része pedig csak emlékfoszlányokat dokumentál erről a tudásról. Két moldvai cigányzenész, Păun Vasile és Antim Ioan kobozjátékáról készült bőséges hang- és videódokumentáció, az ő kíséretmódjuk viszont egymástól jelentősen különböző, a hangolásuk is eltérő. A néprajzilag és zeneileg is hiteles jelenségek azonosításához a felvételeket megfelelő forráskritikával kell vizsgálni és egymással összevetni (Pávai 2012: 336–337). A zenei jellemzők, életrajzi adatok és más kísérőinformációk fényében meghatározható a gyűjtéseken szereplő adatközlők hitelességének mértéke, megállapítható, hogy kobozjátékuk egyes elemei milyen mértékben tekinthetők a népzenei hagyomány részének.

A vizsgálat során érdemes szem előtt tartani Dobszay László sorait: „egy jelenséget nem egyszerű igen–nem ítélettel minősíthetünk népzeneivé, hanem csak »inkább–kevésbé« ítéletekkel, s még így sem csak egyetlen, hanem többféle mérőskálára ráhelyezve” (1993: 33). Dobszay tizenhárom mérőeszközt sorol fel, amelyek szempontjából vizsgálható egy jelenség népzenei mivolta, majd összefoglalja:

ugyanaz a jelenség lehet *inkább* népzenei egyik, *kevésbé* népzenei másik szempontból. Bármely társadalom zenei kultúrájában találhatunk olyan karakterisztikumokat vagy szegmenseket, melyek népzeneinek mondhatók. Van azonban egy olyan történelmi zenekultúra is, mely sok, sőt szinte valamennyi szempontból az „*inkább* népzenei” kategóriába sorolható. Benne a külön-külön elemek valamiféle egységet alkotnak: erős közösség a szájhagyományozás alanya, ez életben tartja a toposzokat és a felidéző

9 A hivatkozott felvételek az alábbi táblázatból kiindulva online elérhetők: <https://tinyurl.com/moldvaikobozhagyomany>, részletes gyűjtési adataik pedig a tanulmány végén található. A táblázat a mellékelt QR kód segítségével is megnyitható:



újraalkotás mechanizmusát, ezzel megerősítve a stílusegységet és gazdagítva a stílust vagy stílusokat stb. Az ilyen viszonylagos egyensúlyt, együttállást nevezhetjük *klasszikus népzene*nek. Ezzel persze határait sem húztuk meg élesen; megengedjük belső differenciáltságát is, s vele egyik vagy másik szempont erősebb-gyengébb érvényesülését; határain *kívül* sem tagadjuk népzenei módon viselkedő tényezők, jelenségek felbukkanásának lehetőségét. Ám ugyanakkor megóvhatjuk a népzenefogalmat a teljes tartalmi kiüresedéstől vagy a voluntarista értelmezéstől. A „klasszikus népzene” kifejezést tehát egy konstellációra alkalmazzuk, s őrizkednünk kell dogmatikus megmerevítésétől, ideális túltrajzolásától éppúgy, mint agnosztikus lekicsinylésétől.

[...] Véleményem szerint ez a klasszikus népzene – a szó fenti értelmében – Európa nagy részén meghalt és nálunk is visszafordíthatatlanul meghalóban van, mert annak a konstellációnak társadalmi, kulturális, zenei összetevői, s ezen összetevők szerves egysége egy adott korhoz kötött (1993: 39–40, kiemelések az eredetiben).

Pávai István szerint a vizsgálati szempontok skáláinak két végpontja tekinthető úgy, mint egy-egy kulturális modell, a *hagyományos kultúra* és a *divatcultúra*.¹⁰ A hagyományban az alkotó személye lényegtelen, generációk alatt feledésbe merül, a tudást a közösség birtokolja. A divatcultúra az alkotáshoz szerzői jogokat köt, az alkotó egyén tudása és tehetsége képez értéket. A hagyomány ideális állapotában a fiatalok úgy akarnak énekelni, zenélni, táncolni, öltözködni, ahogy az idősebbek (megerősítve ezzel közösségi státuszukat), így a tudás átörökítődése garantált. A divatok egy generáció alatt többször is változnak; a divatcultúrában a fiatalok elvetik felmenőik kulturális javait, ízlését. A hagyomány egy bizonyos formában egy lokális közösségre, falura vagy kistájra jellemző, és vannak olyan elemei, amelyekkel a közösség megkülönbözteti magát a szomszédos területektől. A divat ezzel szemben globális, de legalábbis jóval nagyobb földrajzi területen terjeszkedő jelenség. A népzene gyűjtések során rögzített zenei adatok a hagyomány és divat skáláján a két végpont között helyezhetők el, sokszor felfedezhető rajtuk valamilyen szempontból a divatcultúra kisebb-nagyobb mértékű lenyomata. Ezeket a hatásokat le kell választanunk, ha szeretnénk rekonstruálni a népzene „tudati síkon létező, a gyakorlatban nem mindig megvalósuló kikristályosodott rendszereit” (Pávai 2012: 376).

¹⁰ A kulturális modellelméletet Pávai István 2006. december 11-én Budapesten, a 2. Hegedű, koboz, cimbalom mesterkurzuson tartott előadásán készített jegyzeteimből idézem fel. Publikációban még nem jelent meg. Vö. Brauer-Benke 2011.

FORRÁSHELYZET, FORRÁSVÁLASZTÁS, FORRÁSKRITIKA

Két kezünkön meg tudjuk számolni azokat a moldvai magyaroknak is játszó Szeret és Tázló menti kobzosokat, akiktől rendelkezésünkre állnak értékelhető felvételek. A gyűjtéseken alapuló vizsgálódásunkat időben behatárolja az első, 1950-ben Lujzikalagorban¹¹ készült fonográfos kobozfelvétel, illetve az utolsó kobzos, Antim Ioan 2013-ban bekövetkezett halála.¹² Fontos itt megjegyezni, hogy a 19. századi leírások és a kobozkíséretet utánzó zongoradarabok is fontos adalékokat szolgáltatnak kutatásunkhoz (Wilkinson 1820: 135–136; Liszt 1861: 187; Ehrlich 1850; Berdescu [1860–1862]). Ezeket az adatokat természetesen szigorú kritikával kell kezelni, de bizonyos nyilvánvaló egyezések miatt jó okunk van rá, hogy a történeti forrásokat is figyelembe vegyük (Németh 2021: 41–44; Pávai 2012: 45–47).

A koboz legfontosabb szerepe a moldvai hagyományban a tánczenekíséret volt, de ezt csak azok a felvételek dokumentálták teljes értékűen, ahol hegedűs és kobzos is jelen volt. Ezek között van sok eset, amikor a kobzos olyan hegedűst kísért, akivel korábban nem játszott együtt, csak a gyűjtők szervezésében kerültek össze. Az ilyen helyzet gyengíti az adott gyűjtés forrásértékét; ahogy Pávai István írja: „Hiába válogatunk össze találmásra kiváló hangszerjátékosokat, ha ők még sohasem játszottak együtt, összjátékuk nem fog megfelelni az említett hagyományosan ideális formának, az improvizatív elemek száma túl magas lesz” (2012: 337). A kobzos gyűjtések jelentős részén sajnos nem vett részt hegedűs. Az ilyen felvételeknek a hagyomány szempontjából leginkább releváns része az, amikor a kobzos saját énekét kíséri. A kobzosok gyakran a saját dúdolásukhoz vagy a gyűjtő furulyázásához játszottak tánczenekíséretet, de ennek érvényessége kérdéses, csak a hegedű–koboz felvételekkel történő összevetés során ítélné meg. Az ilyen gyűjtések értékelhetőségét tovább rontja, ha a koboz nem volt megfelelően felhúrozva és behangolva.

A gyűjtések forrásértékét befolyásoló másik fontos tényező a kobzosok adatközlői hitelessége, amit szintén Pávai szempontjai alapján érdemes vizsgálnunk:

Az adatközlőt harmóniai szempontból és a helyi hagyomány vonatkozásában akkor tekinthetjük hitelesnek, ha beleszületett vagy kiskorától

11 A települések áttekintéséhez lásd a térképet a tanulmány végén.

12 Az utolsó felvételt Antim Ioannal 2012 nyarán készítettük. Az utóbbi húsz év alapos terepkutatása alapján valószínű, hogy a hagyomány szempontjából hiteles, eddig ismeretlen kobzos adatközlőt nem fogunk már találni Moldvában.

3. kép

Buták György,
1975. Lujzika-
kalagor, Stuber
György felvétele



4. kép

Gábor Antal és
Gyöngyös György.
1958. 02. 20.
Lujzika-
kalagor,
Jagamas János
felvétele, ZTI
fotótára, 5945.

benne élt ebben a kulturális környezetben, hangszerismeretét, dallamtu-
dását a szájhagyományból örökölte, olyan hangszeregyüttesnek tagja,
amelyben eltöltött kellő időt ahhoz, hogy abba tökéletesen integrálódjék,
jó hallással rendelkezik ahhoz, hogy hangszerét megfelelően fel tudja
hangolni, és a hagyománynak megfelelő akkordkíséretet tudja rögtönöz-
ni az ismert repertoárhoz, illetve bármely újonnan megjelenő dallamhoz
is (2012: 336).

A felvételeken szereplő moldvai kobzosok között hivatásos¹³ és amatőr¹⁴ zenészek is vannak. A gyűjté-
sek időpontjában általában már nem kobzoltak aktí-
van, ez valamelyest elmosza a két kategória közötti
különbségeket.

Az 1920-as években születettek – Buták György
(Buták 1975, 1978) és Antim Ioan (Antim 2000,
2004.06.07, 2004.06.15, 2006.02.20, 2008.07-1,
2008.07-2) – fiatalkorukban rövid ideig még hasz-
nálták a kobozt hagyományos táncalkalmakon, de
annak ellenére, hogy apjuk, illetve nagyapjuk kobzos
volt, ők már mindketten a cimbalmot választották
fő hangszerüknek. Az 1937-ben született Păun Vasile
(Păun 1992; Szlama 2020) másodhegedűsként kezd-
te a nagyapja mellett az apja kobozkíséretével, majd
sorkatonasága idején megtanult több modern hang-
szeren játszani (szaxofon, harmonika, gitár, basz-
szusgitár), a kobozt pedig csak a színpadi szereplés
lehetősége miatt tartotta használatban.

Így tulajdonképpen csak a legkorábbi hegedű-
koboz gyűjtéseken szereplő kobzosok – Gyöngyös
György (GyöngyösGy 1950, 1958, 1965) és Solomon
Dumitru (Solomon 1950) – esetében teljesülnek tel-
jes mértékben Pávai idézett feltételei. Tőlük viszont
sajnos csak kevés és rossz hangminőségű felvéte-

lünk van. A felsoroltakon kívül még Sobaru Răducanu 1908-ban született
ploszkucényi kobzos is hivatásos zenész volt egykor.¹⁵ Azonban felvéte-
lein idős korában (L. <https://e-nyelv.hu/2019-03-27/idoskor-idos-koraban/>),

13 Gyöngyös György, Solomon Dumitru, Buták György, Sobaru Răducanu, Păun Vasile és Antim Ioan.

14 Duma György, Gyöngyös János és Zsitár Márton.

15 Ploszkucény a legdélebbi moldvai magyar település. Vráncsa megyében található, Klézsetől 50 km-re délre. A tanulmány végén közölt térképen nem szerepel.

főként egyedül játszott, hangszere általában nem volt jól behangolva, játékmódja pedig jelentősen eltér a többi vizsgált kobzostól, aminek a nagyobb földrajzi távolság is oka lehet (*Sobaru 1979*).

Legnagyobb súllyal tehát a hagyomány szempontjából hitelesebb kobzosok azon hegedű-koboz felvételeit kell számításba vennünk, ahol általuk jól ismert hegedűst kísérték a saját, jól behangolt hangszerükön (*GyöngyösGy 1950, Solomon 1950, GyöngyösGy 1958, Buták 1978, Antim 2000*). A szűkös forráshelyzet miatt azonban – megfelelő kritikával – a kevésbé releváns eseteket, így az amatőr kobzosok felvételeit is vizsgálnunk kell. Ha egy bizonyos jelenség náluk is megfigyelhető, az megerősítő lehet az adott tudáselem elterjedtségére vonatkozóan. Másrészt a velük, illetve róluk készült gyűjtésinterjúk fontos adatokat szolgáltatnak a koboz népeleti szerepéről.



Duma György bogdánfalvi kobzostól például csak egyetlen ének kíséret-felvételt ismerünk ([*Duma*] 1956). Fia, Duma Antal visszaemlékezéséből viszont tudjuk, hogy sok magyar és román dalt ismert, ezért szívesen fogadták meg őt a magyar lakodalmakba. Ő dönthette el, hogy melyik cigány hegedűst hívja magával (Duma 2007).¹⁶ Zsitár Márton nagypataki kobzos (később dobos) Duma Györgytől tanult (*ZsitárM 1993*). Zsitár apja dudás volt, még lakodalmakban is játszott (Stuber 2010: 30–33). Fiai hegedű-koboz, később hegedű-cimbalom-dob felállásban zenéltek (*ZsitárJ 2004*).

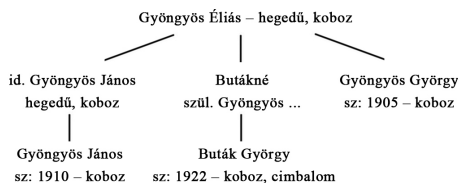
Gyöngyös János 1910-ben született Lujzikalagorban; 1938-ban Lészpedre nősült. Régebben Tunár Péter lészpedi klarinétossal is játszott (*Tunár 1950*).¹⁷ A gyűjtéseken hallható kobzolás bizonytalan, ritmikail

5. kép
Duma György
bogdánfalvi
kobzos, a szerző
reprodukcója

6. kép
Duma György
Nádason
(Nadiša) készült
hangszere és egy
szászrégeni gyári
koboz. 2005. 05.
Bogdánfalva,
a szerző felvétele.

16 Emiatt több cigányzenész beköltözött Bogdánfalvára, például Ciobanu Vasile „Pricea” is, aki Alexandru Iancu „Pricea” sánduleni-i hegedűs nagybátyja volt, továbbá Căldărașu Neculai, akitől tíz dallamot közöl Prichici 1956. Lásd még Berecz [1997] 2004: 130–131.

17 A klarinétos játékaról sajnós kobozkíséret nélkül készült a felvétel.



7. kép
Tunár Péter és
Gyöngyös János.
Lészped, Horváth
Gyula gyű-
jteményéből, HH
HoGy_Fop_63_r.

nyokkal járt muzsikálni (Buták 1975: StGy_Kz013a_30-05_30-10, interjú-szöveg). Egy 1979-es lujzikalagori lakodalomban készült felvételen pedig épp egy prăjoaiai cigány harmonikás kísérte Gábor Antal hegedűjátékát (Gábor 1979: Pl_Mg195b_05-16_05-53, bemondás). A lokális hagyomány azonosításához a részletesen vizsgált gyűjtések körét leszűkíthetjük tehát a lujzikalagori születésű kobzosok, valamint a velük kapcsolatot mutató Antim Ioan felvételeire. A tágabb földrajzi környezetből származó adatokat főként abból a szempontból érdemes vizsgálni, hogy egy-egy jelenség inkább a kutatott területre jellemző hagyománynak vagy a romániai kobozjátéokra globálisan jellemző sajátosságnak tekinthető.

Bár Păun Vasile hangolása is eltér a többi kobzosétól, és kíséretmódja is sok hagyományon kívüli elemet tartalmaz, mégis érdemes vizsgálnunk a kobozjátékát (Szlama 2020). Egyrészt azért, mert elég sok felvétele áll rendelkezésünkre, másrészt, mert az apja is kobzos volt, és a hagyományos játékmód elemei az eltérések ellenére több ponton felbukkannak az ő játékában is.¹⁸ Antim Ioan kobozfelvételeihez is kell tenni egy forráskritikai

szempontból egyszerű (GyöngyösJ 1978, 1990). Gyöngyös János elmondásából ismerjük a Gyöngyös család rokonsági viszonyait. A családon belüli hagyományozódást a gyűjtött anyag is alátámasztja: Buták György 1978-as felvétele jól korrelál Gyöngyös György játékaival, és Gyöngyös János kobozjátéka is – bár sokkal egyszerűbb – összefügg a többi lujzikalagori kobzoséval. Antim Ioan prăjoaiai cigányzenész is Gyöngyös Györgyhöz nagyon hasonló módon játszott. Főként a D-dúr akkord figurálása és az abból kiinduló dallamjáték egyezése feltűnő (Horváth 2011: 67–73; Németh 2021: 49–50, 72–75). Az egyezés nem véletlen, ugyanis Antim a többi prăjoaiai és sánduleni-i zenészhez hasonlóan gyakran járt Lujzikalagorba muzsikálni. Ezt Alexandru Iancu „Pricea” sánduleni-i hegedűs is megerősítette. Mindketten jól ismerték a Gyöngyös családot, valamint Gábor Antal hegedűst, zenéltek is velük együtt (Antim 2004.06.07, 2004.06.15, interjúszövegek). Buták György is elmondta, hogy Gábor Antal sánduleni-i cigá-

18 Vö. stílusváltás a kelet-mezőségi kontrakíséretben (Pávai 2012: 342–343).

megjegyzést. Antim bal kezének degeneratív betegsége miatt a középső ujját a tenyérre merőleges szögben nem tudta jobban kinyújtani.¹⁹ Az idő előrehaladtával a keze állapota romlott, és egyre fájdalmasabb lett számára a zenélés. Talán ez a betegség is szerepet játszott abban, hogy Antim nem mindig váltott akkordot olyan helyeken, ahol például Gyöngyös György felvételein váltást hallunk. A másik jelenség, amit befolyásolhatott a betegsége, a dúrakkordok



esetében figyelhető meg.²⁰ Amikor a betegségben leginkább érintett 2. ujjával fogta az akkord alaphangját, az 1. ujjával gyakran megtámasztotta a 2. ujját, és így nem tudta az 1. ujjal befogni a szomszéd húron, helyette a 4. ujjával fogott kvintet és az üres húrt váltogatta. Ha nem tudnánk a betegségről, akkor az ilyen felvételeket értelmezhetnénk – a hagyományos kobozkíséretre egyébként bizonyos esetekben valóban jellemző – szándékolt terchiányként, vagyis a kobzos hagyomány régies jelenségeként. Antim Ioan és Păun Vasile esetében vannak furulya–koboz felvételeink is klézsei és budapesti furulyásokkal. Ezek szintén vizsgálhatók, de figyelembe kell venni, hogy a furulyán előforduló hangnemek közül jó néhány eltér a hegedűn és kobzon hagyományosan használt hangnemektől (*Antim* 2008.07-2).²¹ Ritkán régebben is kísérhettek kobozzal furulyát vagy klarinétot (Pávai 2012: 228; Hankóczi 1988: 312, 321), de a magyarul a moldvai területről nincs olyan felvételünk, amely ilyen összeszokott hangszerpárost dokumentálna.

A gyűjtések forrásértékét befolyásoló általános problémákon túl a kobzos gyűjtéseken gyakran előfordulnak további hitelességre ható tényezők is. Leggyakoribb gond a magyarországi gyűjtők román nyelvtudásának és a moldvai népi tánczenére vonatkozó megfelelő ismereteinek együttes hiánya volt, amiből sok félreértés származott, így a gyűjtők által a felvételre bementett és jegyzetekben rögzített adatok (pl. táncnevek) hitelességét ellenőrizni kell (Pávai 2012: 340–341). Nagyon kevés hegedű–koboz felvétel készült tánckísérő funkcióban, és a moldvai falvak táncaira vonatkozó tu-

8. kép

Păun Vasile Budapesten, 2010 körül. Tündik Tamás felvétele

19 Dupuytren-kontraktúra.

20 A dúrakkordokról bővebben: Németh 2021: 71–75, 78–79.

21 Megfigyelhető a kobzos alkalmazkodása a furulyásoknál gyakran előforduló h-moll hangnemű dallamok kíséretekor. A h-moll nem fordult elő a hegedűsök – és a kobzosok – hagyományában.

dásunk is elég hézagos. Ezért a megrendezett szituációban, táncosok jelenléte nélkül gyűjtött zenei adatok jelentős részéről nem tudjuk, hogy jelen volt-e valóban a moldvai falvak népi tánczenei hagyományában, vagy csak a zenészek repertoárjában szerepelt. Nem tudhatjuk azt sem, hogy a tánckísérő zenék eredeti, a tánc számára ideális tempójától milyen mértékben tértek el a zenészek a felvételek alkalmával (Pávai 2012: 343–344).

„Antim Ioan és Gyöngyös György a visszatérő dallamrészekhez a kíséretet [...] többféleképpen is megfogalmazza” – írja Horváth Gyula, hosszabb felvételek elemzése alapján (2011: 96). Ugyanezt figyelte meg Tiberiu Alexandru is egy havasalföldi kobzos játékában:

Ne higgyük, hogy a [...] kísérőformulák sztereotip módon ismétlődnek. Ellenkezőleg, a kobzos mindig új variációkat és ritmikai kombinációkat vezet be, hogy minél előbbé tegye az általa kísért dallamot (1956: 116).²²

Tehát maga a variálás, annak törvényszerűségei és keretrendszere is a hagyomány részét képezi, és megismerése csak több adatközlő nagyobb mennyiségű felvételének alapos vizsgálatával lehetséges.²³

A KOBOZJÁTÉK HAGYOMÁNYA MOLDVÁBAN

A felvételeken a koboz négy kórusba rendezett fémhúrjait kórusonként mindig egyszerre, gyors és határozott mozdulatokkal szólaltatják meg a lúdtollból készült plektrum segítségével. A zenei adatok és interjúk részletes összehasonlító vizsgálata (Németh 2021: 24–32) alapján a húrok dd¹–Aa–dd¹–Gg hangolása tekinthető optimálisnak a Lujzikalagor környéki kobzosok hagyományában.²⁴ Az így hangolt kobzon szűk fekvésű, tömör hangzású akkordok játszhatók, a g–d¹–a hangolású erdélyi háromhúros kontrához hasonlóan (Pávai 2012: 141, 152–153; Csenki 2018: 28). A magyarországi revival népzenei és világzenei használatban elterjedt G–d–g–c¹, A–e–a–d¹ vagy d–a–d¹–g¹, unisono műanyag húrpárokat használó hangolás és a gitárakkordszerűen végigpengetett tág fekvésű hármashúros vagy

22 „Nu trebuie să se creadă că formulele [...] se repetă stereotip. Dimpotrivă, cobzarul introduce mereu variații și combinații ritmice noi, spre a da cât mai multă viață melodiei pe care o acompaniază.”

23 Vö. Szenik 1987, 2013; Tari 1998; Pávai 2012: 374–376.

24 Vö. Zamfir és Zlotea 1955: 10; Alexandru 1956: 108–109; Rajeczky szerk. 1972: 33; Sárosi 1973: 38; Hankóczy 1988: 310; Pávai 1993: 28, 2012: 140; Németh 2009: 8; Fábri 2010: 11–12; Horváth 2011: 14–15; Csenki 2018: 24–26.

négyszhangzatok használata idegen a koboz hagyományától, nincs sehol előzménye a kobzos gyűjtéseken (Bolya 2001, 2020b; Németh 2021: 32–33). A transzponáló hangszerekhez hasonlóan a dd^1 – Aa – dd^1 – Gg hangolási sémának megfelelően kell értelmeznünk a koboz hangolását olyan esetekben is, ahol a felvételen az abszolút hangmagasságok ettől eltérnek, vagy a húrozás hiányos, de a húrok hangközviszonyai azonosak. Ezt a sémát érdemes érvényre juttatnunk a lejegyzésekben is, így a különböző felvételeken hallható játékmód összehasonlíthatóvá válik.

A gyűjtéseken hallható hangolások különböző értelmezéséből is következik, hogy a kobozjáték lejegyzésére eltérő megoldásokat látunk a kiadványokban és kéziratos kottákban (Alexandru 1956: 113–115, 237–249, 280–287; Rajeczky szerk. 1972: III/B/1a–c, kísérőfüzet 34; Tari Lujza lejegyzései: ZTL_APO8023c, 03965c–d, 03966a–e; Lázár Katalin lejegyzése: ZTL_APO9330b; Rădulescu 1984: 100–135; Hankóczy 1988: 311–319; MNT IX: 1123; Kobzos Kiss 1997: 28–38; Balogh szerk. 2001: 103–107, 114–123; Fábri 2010: függelék; Horváth 2011: 54–75, 79–96, 100–102, 104–114, 116–127; Pávai 2012: 142; Szlama 2016: 18–19, 2020: 29–154). Rekonstruált hangolási sémánkkal és a magyar népzene tudomány lejegyzési gyakorlatával összhangban egyértelmű, hogy a kobozt basszuskulcsban érdemes lejegyeznünk. Az oktávra hangolt húrpárok esetében ugyanis a magasabban szóló húr hangja mintegy elvész az oktávval mélyebb húr gazdagon szóló felhangjai között, pontosabban azokat erősíti, így az egyszerre megszólaló húrpárból inkább a mélyebb hangot halljuk. A mélyebb d , A és G húrokon szóló hangok hangkészlete G -től a -ig terjed, ami pótvonalak használata nélkül írható basszuskulcsban.

Bizonyos jelenségek vizsgálatához érdemes a felvételen ténylegesen hallható hangokat hűen tükröző lejegyzést készíteni. A továbbzengő hangok hossza támpontot nyújt az ujjrend megállapításához. Itt a koboz d^1d^1 – aA – d^1d^1 – gG (hangzó c^1c^1 – gG – c^1c^1 – fF) hangolása miatt hiányzik a d^1 húrokon játszott hangok alsó oktávpárhuzama, az aA és gG húrpáron megszólaló hangok közül pedig a mélyebb hangot érzékeljük, ezért a dalamban furcsa, oktávnál nagyobb ugrásokat hallunk (1. kotta)²⁵:

$\text{♩} = 135$

1. kotta
Magyaros,
részlet

25 GyöngyösGy 1965: ZTL_Mgo1673A_00-14_01-39 (magyaros – részlet: 00-14_00-27).
Lejegyzés: Németh László 2021. Lásd még: Pávai 2013: 142.

A kottaképet úgy tehetjük átláthatóbbá, ha csak a húrkorosok mélyebb húrjain megszólaló hangokat írjuk ki, mindig az oktávval magasabb hangot is értve rajtuk (Németh 2021: 40).²⁶ A tovább zengő üres húrok tartott hangként történő feltüntetése elhagyható. A kobozkíséretben hangsúlytalanul megpendített hangokat, illetve a dallamjáték mellé pengetett üres húrokat kis kottafejvel különböztessük meg a hangsúlyos, illetve a dallamban szereplő hangoktól. (2. kotta)²⁷ A lejegyzést tabulatúrával egészíthetjük ki, így egyértelművé válik a hangok lefogásának helye, valamint az ujjrend és a pengetés iránya is jól ábrázolható (Bolya 2020a: 14–18).²⁸

2. kotta
Keresel, részlet

The image shows a musical score for a bass line and a guitar tablature. The bass line is in 3/4 time with a tempo of 113. It features a series of triplets of eighth notes. The guitar tablature is written on a six-line staff with fret numbers (e.g., f₂, e₁, c₁, e₃) and fingerings (a, c, e) indicated by arrows. The tablature corresponds to the notes in the bass line.

Moldvában a kobozt a tánckíséreten kívül énekkíséretre is használták. Ennek hagyományosan része volt az ének bevezetéseként vagy közjátékként a dallam kobzon való eljátszása is, amit a dallam mellé pengetett üres húrokkal és ritmikai variációkkal gazdagítottak (GyöngyösGy 1965, Buták 1975, 1978 énekkíséretei).²⁹ Hasonló stílusjegyek jellemzik a hagyomány szempontjából hitelesebb kobzosok által szülőben játszott táncdallamok előadását is (GyöngyösGy 1965 kobozszólók; Németh 2021: 46–48).³⁰ Erre azonban népeleti funkcióban csak alkalmilag, szükséghelyzetben kerülhetett sor. A versenyekre járó kultúrházi együttesek kobzos szólistáinak dallamjátéka más jellegű, inkább színpadi, mint népzenei jelenség. Ilyenek Păun Vasile kobozszólói is (Szlama 2020; Németh 2021:

26 A d^d húrkoroson szóló hangokat is úgy írjuk le, mintha a (hiányzó) d húron szólal-nának meg. Az így rekonstruált dallam épebb hatású, a kobozjáték pedig összevethető más felvételekkel. Vö. Alexandru 1956: 112.

27 GyöngyösGy 1965: ZTI_Mg01673A_09-08_09-59 (keresel – részlet: 09-08_09-13). Le-jegyzés: Németh 2021.

28 A négy hűrt jelképező vonalakon a hangokat a lefogás helyének betűjelével jelöljük: a = üres húr, b = kisszekund, c = nagyszekund, d = kisterc, e = nagyterc, f = tiszta kvart, g = bő kvart, h = tiszta kvint, i = kisszext, j = nagyszext. A lefelé pengetést az oldal alja felé mutatató nyíl jelöli. Az ujjrendet jelölő számok a hangokat jelölő betűk mellett alsó indexben: 1 = mutatóujj, 2 = középső ujj, 3 = gyűrűsujj, 4 = kisujj. Vö. Alexandru 1956: 113, 238–242.

29 „Az énekelt dallam ilyen közjátékos előadásmódja [...] nálunk sehol sem ismert” – írta erről Rajeczky Benjamin (1972: 33). A Kárpátokon túli területen viszont mindenhol így kísérik saját éneküket a romániai cigányzenészek (Ciobanu 1969: 33; idézi Faragó 1977: 267).

30 Lásd pl. az 1. és 2. kottát.

46–47). A hagyomány szempontjából sokkal jelentősebb a tánczenekíséretbe szőtt dallamjáték (Németh 2021: 49–51). Legteljesebb formáját D-dúrban láthatjuk (3. kotta)³¹. A kobzos is játssza a hegedűdallam főhangjait, miközben rendszeresen megpengeti az üres *d* húrt is,³² amely a dallamjáték alatt folyamatosan zeng.³³



3. kotta
„A menyasszony fogadása”, öves, részlet

Bizonyos parlando-rubato dallamokat a moldvai és bukovinai kobzosok – a dél-romániaiaktól eltérően – kötetlen ritmusú, tremolót és triolás akkordbontást váltogató pengetéssel kísérik a dallam főhangjait megszólaltatva (GyöngyösGy 1958: KFA_MgO205_17-39_21-17, menyasszonybúcsúztató; *Antim* 2006.02.20: HH_MDV0275_48-04_48-33, juhait kereső pásztor; Németh 2021: 51–52).³⁴

A tánczenében a koboz egyik alapvető feladata a ritmuskíséret biztosítása (Németh 2021: 53–68). A kobozkíséretben hangsúlyos és hangsúlytalan pengetések váltakoznak. Hangsúlyosan mindig lefelé pengetnek meg egy, két, ritkán három húrkórust, hangsúlytalanul viszont mindig csak egy húrkórust érintenek, általában felfelé pengetve. A moldvai táncdallamok többségének alapritmusa leírható vagy az *öves*, vagy a *kezes* tánc ritmussémájával. Néhány tánc páratlan metrumú, egy pedig szinkópás ritmusú. A *kezesritmusban* a páros nyolcadokat hangsúlyozzák és a ritmusaprózás többnyire szimmetrikus, míg az *övesritmusban* a páratlan nyolcadok hangsúlyosak és a 2–1 arányú triolás ritmusaprózás jellemző.³⁵ A kobzosok a tizenhatodtriola első, hangsúlyos

9. kép
Hangsúlytalan visszapengetés az üres *d*-húrra.
Antim Ioan, 2004. 06. 15. Sănduleni, a szerző felvétele.



31 GyöngyösGy 1958: KFA_MgO205_14-44_15-45 („a menyasszony fogadása”, öves – részlet: 15-11_15-16). Lejegyzés: Draskóczy Lídia és Horváth Gyula, 2010. Horváth 2011: 95. A hegedű és a koboz szólamában egyező hangokat üres kottafejfel jelöltem.

32 A *húrkórus* és *húrpár* kifejezések helyett a továbbiakban az egyszerűség kedvéért a *húr* szót használom, úgy, hogy a koboz esetében mindig húrkórust, ill. húrpárt értek alatta.

33 Ez a kíséretbe szőtt dallamjáték leginkább Gyöngyös György esetében figyelhető meg (GyöngyösGy 1958), ahogy azt már Tari Lujza is megállapította (ZTI_APO3965c–d, 03966a–e lejegyzések). Vö. Pávai 2012: 351–353.

34 Vö. Alexandru 1956: 116; Ștefănescu Barnea 2007: 19.

35 Több publikációban előfordul az övesritmusú dallamok augmentált lejegyzése 4/4-ben, ahol a nyolcadokat negyedeknek írják, de ez kevésbé tükrözi a táncok valódi karakterét, és az így írt dallamok nehezebben vehetők egybe kezesritmusú változataikkal.

értékét lefelé pengetik, a harmadik értékre pedig hangsúlytalanul visszapengetnek.³⁶ Ritmikai variációként vagy a dallamritmust imitálva néha a triola mindhárom értékét megszólaltatják (Németh 2021: 55–57).

Kezesritmusban gyors tempónál az esztamkíséret jellemző: a páratlan nyolcadokat fel vagy le, a hangsúlyosabb párosakat pedig mindig lefelé pengetik. Közepes tempónál az első nyolcad le-fel pengetéssel két tizenhatodra oszlik. Lassú tempónál végig tizenhatodokat pengetnek, amelyek a leglassabb tempók esetében különböző mértékben aszimmetrikusak lehetnek (Németh 2021: 58–61).³⁷ A kezesritmus hagyományos kísérőtechnikája gyorsuló tempó esetén egy tánczenei darabon belül is változik. Közepesen gyors ($\downarrow = 120\text{--}150$) tempónál a kísérőtechnikákat váltogatva alkalmazzák (Németh 2021: 60–61).³⁸ Ilyenkor a pengetés sűrűsége és a hangsúlyok vagy a dallamritmust követik, vagy a formai egységeknek megfelelő tagolást szolgálják, ahogy a mellékelt lejegyzésen is látható (4. kotta)³⁹.

4. kotta
Kezes, részlet

36 Lásd még Alexandru 1956: 113; Fábri 2010: 30; Horváth 2011: 19; Csenki 2018: 35–40; Szlama 2020: 22, 24.

37 Lásd még Alexandru 1956: 111–116; Fábri 2010: 31–34; Horváth 2011: 20–22; Csenki 2018: 31–35; Szlama 2020: 22.

38 Lásd még Horváth 2011: 53–54, 59–61. Vö. a bőgőszólam ritmusvariációi a gyorsdúvós *marosszéki* tánc kísérőzenéjében (Pávai 2012: 270–271).

39 GyöngyösGy 1958: KFA_Mgo205_25-36_27-29 (kezes – részlet: 26-07_26-23). Lejegyzés: Draskóczy és Horváth, 2010. Horváth 2011:111–112.

A moldvai *páratlan* metrum a 2+2+3/16 aksak ritmusból származik, de valójában ♩+♩+♩ ütemsemát követ, ahol a harmadik ütemegység valós időtartama három tizenhatodnál valamivel rövidebb (Bartók 1967: 43–44; Brăiloiu 1951: 71–72, 75, 99–100; Alexandru 1956: 239; Németh 2021: 62–64). A páratlan metrum hagyományos kísérete ütemenként három lefelé pengetésből és a közékük iktatott visszapengetésekből áll (5. kotta).⁴⁰

5. kotta
„Laica”,
lakodalmi
szokásdallam,
részlet

A *szinkópás* kíséretnél a nyolc nyolcad összértékű ütemekben⁴¹ a szinkópát és az azt követő két negyedek a kobzosok lefelé pengetik, a negyedek második nyolcadértékén hangsúlytalanul visszapengetnek (Németh 2021: 65–67).⁴² Mint látjuk, a visszapengetések mindkét ritmusfajtajánál kimaradhatnak, követve a dallamritmust vagy elősegítve a tagolást (6. kotta)⁴³.

40 GyöngyösGy 1958: KFA_Mgo205_16-00_17-37 („laica”, lakodalmi szokásdallam – részlet: 16-15_16-22) Lejegyzés: Draskóczy és Horváth, 2010. Horváth 2011: 105. Lásd még Fábri 2010: 34–38; Horváth 2011: 22; Csenki 2018: 43–46; Szlama 2020: 22.

41 Vö. bihari táncdallamok (Mârza [1974] 2014: 84–85); gyimesi *kettős* (Pávai 2012: 277).

42 Lásd még Fábri 2010: 38–40; Horváth 2011: 23; Csenki 2018: 40–43; Szlama 2020: 23; Alexandru 1956: 115.

43 *Antim* 2008.07-1: V14 (*gyedoj* – részlet: 00-06_00-19). Lejegyzés: Draskóczy és Németh, 2010. Horváth 2011: 123–125.

6. kotta
Gyedoj, részlet

A koboz másik fontos feladata a harmóniakíséret (Németh 2021: 69–79), amit a dallam vagy dallamszakasz tonális centrumára épített, ostinato hatású akkordfiguráció megszólaltatása jellemez.⁴⁴ Az akkordot felépítő hangok úgy váltakoznak, hogy az alaphang szólal meg a leggyakrabban.⁴⁵ A koboz legfőbb *d* húrján nem fognak hangokat, hanem csak üresen zengő húrként használják. A hagyományos harmonizálás megvalósulása hangnemenként némileg eltérő. Ennek oka az is, hogy a dúrterces táncdallamokban általában végig egy tonális centrum van, míg a legtöbb mollterces dallamban két tonális centrumot azonosíthatunk.⁴⁶

Az A-tonalitású dúrterces dallamok régiesebb kíséretében és az A tonális centrumú mollterces dallamszakaszokban a moldvai kobzosok terchiányos akkordot, vagyis A–e üres kvintet

játszanak. Az e hangot a *d* húron 1. ujjal fogják, amit felengedve a *d* hangot is megszólaltatják (Németh 2021: 70–71). A dúrakkordok ujjrendje azonos: 2. ujjal fogják az alaphangot, a szomszédos húron pedig 1. és 4. ujjal a tercet és a kvintet. A fogott hangokat – ahol mód van rá – üres húrokkal váltják ki vagy kettőzik meg. Kettőzést látunk a *d*–*G* húrokon magas fekvésben fogott A–dúr akkord alaphangja esetében az *A* húr hozzápengetésével. A *d*–*G* húrokon fogott *G*–dúr figurációjában az 1. ujj felengedésével az üresen zengő *G* húr szólal meg a *d* húron fogott *g* hang mellett. A *C*–dúrban a 4. ujjal fogott *g* hangot kiváltja az üresen zengő *G* húr az *A*–*d* húrokon fogott *C* és *e* hangokkal váltogatva (Németh 2021: 78).⁴⁷

44 Vö. burdonkíséret (Pávai 2012: 345).

45 Liszt Ferenc erről a hangzásról írhatta: „[a dallam] a folytonos pedal bassusa által van lenyomva, változatlanul egy alaphangra levén szorítva, mi a harmoniát állandó korlátozottságban tartja; úgy tetszik, mintha kínosan a földhöz volna lebilincselve” (1861: 187).

46 Lásd még Horváth 2011: 16, 18, 25–28, 37–39, 43; Csenki 2018: 50–52.

47 Lásd még Horváth 2011: 37–38. Vö. Alexandru 1956: 113, 238, 1980: 85–90.

A koboz d–A–d–G hangolása a D-dúr akkord változatgazdag figurációját teszi lehetővé (Németh 2021: 72–74). A legfelső húron gyakran pengett d hang váltakozik az A húron játszott d és A hangokkal és a harmadik (d) húron 1. ujjal fogott fisz hanggal. Gyakran ebbe a figurációba szöve játszzák a hegedűs dallam főhangjait is, úgy, hogy közben az üresen zengő d húr orgonapontját is zenetik.⁴⁸ Gyöngyös György felvételei virtuóz példái ennek a kíséretmódnak. A dallamhangok kisebb-nagyobb mértékben az összes többi hangnemben is megjelennek a hagyományos kobozkíséretben. A dallamjátékos kobozkíséretben azonosíthatunk egyszerű domináns–tonika zárlatokat is, melyek bizonyos esetekben a dallamkövetés elvét felülírva válnak meg, mint például az alábbi lejegyzés 40–41. ütemében (7. kotta).⁴⁹

7. kotta
Öves, részlet

A hagyományos kobozjátékra nem jellemző a mollakkordok használata. A mollterces moldvai táncdallamok kíséretkor A-ban mindig terchiányos A-akkordot,⁵⁰ D-ben legtöbbször dúr akkordot játszanak (Németh 2021: 75–76).⁵¹ Utóbbi megoldást támogatja, hogy a legtöbb ilyen dallam d tonális centrumú szakaszában ingadozó a terc, tehát a fisz hang is előfordul. A mollterces dallamok utótagjában rendszerint megjelenő III. fokú tonális centrumra az alaphangnem párhuzamos dúrakkordját játszzák (Horváth 2011: 43). Az F-dúr esetén jellemző a kvinthiányos figuráció.⁵² A Kárpát-medencei vonatkozású, lá-pentaton kiskvintváltó dallamvázú magyaros táncdallamokat a hegedűsök A-ban játszzák (Pávai 2005a; Németh 2021: 77). A kobozkíséretben a terchiányos A-akkord és a C-dúr mellett a G-dúr is megjelenik.⁵³ Néhány E-tonalitású mollterces dallam is előfordul,

48 Vö. Wilkinson 1820: 135–136; Berdescu [1860–1862].

49 Gyöngyös Gy 1958: KFA_Mg0205_24-36_25-36 (öves – részlet: 25-22_25-27). Lejegyzés: Draskóczy és Horváth, 2010. Horváth 2011: 93. Vö. a harmonizálási elvek keveredése (Pávai 2012: 358–359).

50 Vö. Berdescu [1860–1862].

51 Vö. Rădulescu 1984: 100–103.

52 Pl. a 6. kottában. Lásd még Horváth 2011: 104–109.

53 Pl. a 7. kottában. Lásd még Horváth 2011: 123–125.

ezek kísérete a d-G húrokon fogott e-moll akkorddal történik, ám ennek figurációjában a terc csak ritkán szólal meg (Németh 2021: 79).

Összefoglalva: a hagyományos moldvai kobozkíséretre jellemző a táncot elősegítő feszes ritmuskíséret folyamatos biztosítása. Ezzel egy időben a koboz organapontszerűen zengeti a hegedűn játszott dallam tonális centrumát, illetve az arra épített terchiányos hangzatot vagy dúrakkordot figurálja. A dallam kisebb harmóniai kitérőire a kobozszólam a dallamhangok kíséretbe szőtt megszólaltatásával reagál. Akkordváltás csak akkor történik, ha a dallam is hosszabb időre tonális centrumot vált (Németh 2009: 8, 2011a: 7). A hagyományos kobozkíséret tehát dallamkövető, ami a ritmikai és hangsúlyozási variációkban is érvényre jut. Így a moldvai kobozkíséret párhuzamba állítható az erdélyi dallamkövető kontrakísérettel (Pávai 2012: 346–355). A két kísérőhangszer hasonló hangolása és a játékmód egyezései között azonban nem bizonyítható és nem is feltételezhető okozati kapcsolat. A moldvai kobozjáték sokkal szorosabb összefüggést mutat a havasalföldi és bukovinai román kobozfelvételekkel, illetve a bukaresti *lăutar* kobzosokra vonatkozó 19. századi adatokkal (Németh 2021: 41–44, 47–48, 75–77). A rekonstruált moldvai kobozhagyomány nem azonosítható egyetlen etnikum szellemi tulajdonaként, hanem lokális jellegzetességeket mutató interetnikus zenei tudásanyagnak tekinthető.

Irodalom

- Alexandru, Tiberiu. 1956. *Instrumentele muzicale ale poporului român* [A román nép hangszerei]. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.
- . 1980. „Armonie și polifonie în cîntecul popular românesc” [Harmónia és polifónia a román népdalban]. In *Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii 2*, 22–117. București: Editura Muzicală.
- Balogh Sándor szerk. 2001. *Moldvai hangszeres dallamok*. Budapest: Etnofon.
- Bartalus István. 1864. „A magyar zene története. Második közlemény: Zenénk a középkorban”. *Budapesti Szemle* 20: 381–434. Pest: Csengery Antal.
- Berdescu, Alexandru. [1860–1862]. *Melodii române scrise pentru prima oară în toată originalitatea și caracterul lor Național astfel cum le eczecutează Lăutarii*[1] *Români* [Román dallamok, először leírva teljes eredetiségükben és nemzeti jellegükben, úgy, ahogy azokat a román cigányzenészek előadják] [1–9]. București: Adolf Ulrich.
- Berecz András. [1997] 2004. *Bú hozza, kedv hordozza. Magon kött énekesek iskolája 1. Vallomások, párbeszéddek, képek a hagyományos dalolásról, éneklésről*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Bobulescu, Constantin. 1922. *Lăutarii noștri. Din trecutul lor. Schiță istorică asupra muziceii noastre naționale corale cum și asupra altor feluri de muzici* [Cigányzenészeink

- múltjából. Történet-vázlat nemzeti kórus- és egyéb fajta muzsikáinkról]. București: Tip. Național Jean Ionescu & Co.
- Bolya Mátyás. 2001. „Kobozjáték a mai táncmuzika gyakorlatban”. In *Moldvai hangszeres dallamok*, szerk. Balogh Sándor, 124–159. Budapest: Etnofon.
- . 2020a. „A kobozjáték tabulatúrák lejegyzése”. In Szlama László, *Păun Vasile, a kobzos*, 14–17. Budapest: LFZE.
- . 2020b. „Rendhagyó gondolatok a koboz hangolásáról”. <https://abtk.hu/ismerettar/ismeretterjesztes/1510-rendhagyogondolatok-a-koboz-hangolasarol>, utolsó megtekintés: 2021. 06. 28.
- Brauer-Benke József. 2011. „Hagyomány és hagyományörzés”. *Valóság* 54/1: 96–101.
- . 2014. „A koboz hangszer típus történeti vizsgálata”. In *Zenatudományi dolgozatok 2013–2014*, szerk. Kiss Gábor, 288–314. Budapest: MTA BTK.
- Brăiloiu, Constantin. 1951. „Le rythme aksak” [Az aksak ritmus]. *Revue de Musicologie* 33: 71–108.
- Ciobanu, Gheorghe. 1969. *Lăutarii din Clejani. Repertoriu și stil de interpretare* [A clejani-i cigányzenészek. Repertoár és előadásmód]. București: Editură Muzicală.
- . [1955] 2016. „Prefața primei ediții” [Az első kiadás előszava]. In *Metodă de cobză*, szerk. Constantin Zamfir – Ion Zlotea, 4–5. București: Grafoart.
- Concilia Emil. 1876. „Nemzeti hangszerünk”. *Zenészet* 16/7: 33–34, 42–43.
- Csenki Zalán. 2018. *A táncmuzika játéktechnikai elemei a hagyományos kobozjátékban*. Zenetanári MA (népi pengetős) szakdolgozat, LFZE.
- Csúry Bálint. 1930. „Néprajzi jegyzetek a moldvai magyarokról”. *Erdélyi Múzeum* 35/4–6: 155–176.
- Dincser Oszkár. 1943. *Két csiki hangszer: mozsika és gardon*. Budapest: Magyar Történeti Múzeum.
- Dobszay László. 1993. „A »haldokló« népzene”. In *Múltunk jövője. Szabadélvűek a népi kultúráról*, szerk. Fekete Éva, 33–44. Budapest: T-Twins.
- Domokos Pál Péter. [1931] 1941. *A moldvai magyarság. A moldvai magyarság multja és jelene. Százhusz csángómagyar népdal*. Kolozsvár: Gloria Nyomda.
- Domokos Pál Péter szerk. 1979. „...édes Hazámnak akartam szolgálni...”. *Kájoni János: Cantionale Catholicum. Petrás Incze János: Tudósítások*. Budapest: Szent István Társulat.
- Domokos Pál Péter – Rajeczky Benjamin. 1956. *Csángó népzene I*. Budapest: Zeneműkiadó.
- . 1961. *Csángó népzene II*. Budapest: Zeneműkiadó.
- . 1991. *Csángó népzene III*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Duma Antal. 2007. „Bogdánfalvi mulatságok. Elbeszélte Duma Antal 2007. október 31-én”. Kézirat. Gyűjt. és szerk. Lipták Dániel.
- Ehrlich, Heinrich. 1850. *Airs nationaux roumains transcrits pour piano par Henri Ehrlich* [Román nemzeti dalok, zongorára átírta H. E.]. Vienne: Pietro et Carlo Mechetti.
- Fábrí Géza. 2010. *Moldvai énekek és táncdallamok kobozkísérete*. Ének-zene, népzene tanári szakdolgozat, NYF.
- Faragó József. 1977. „Petrea Crețul Șolcan, Brăila énekmondója”. In *Balladák földjén. Válogatott tanulmányok, cikkek*, 255–285. Bukarest: Kriterion.

- Faragó József – Jagamas János szerk. 1954. *Moldvai csángó népdalok és népballadák*. Bukarest: Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó – Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
- Hankóczy Gyula. 1988. „Egy kelet-európai lantféle – a koboz”. *Ethnographia* 99/3–4: 295–329.
- Horváth Gyula. 2011. *Koboziskola. Hagyományos moldvai tánczenekíséret Antim Ioan és Gyöngyös György játéka alapján*, DVD-ROM melléklettel, szerk. és bev. Németh László. Budapest: Hagyományok Háza.
- Jagamas János. 1977. „Adatok a romániai magyar népzenei dialektusok kérdéséhez”. In *Zenatudományi írások 1977*, szerk. Szabó Csaba, 25–51. Bukarest: Kriterion.
- . 1984. „Szemelvények Trunk népzenejéből”. In *A népzene mikrokozmoszában*, közr. Almási István, 208–227. Bukarest: Kriterion.
- Jagamas János – Faragó József szerk. 1974. *Romániai magyar népdalok*. Bukarest: Kriterion.
- Kallós Zoltán szerk. 1970. *Balladák könyve. Élő hazai magyar népballadák*. Bukarest: Kriterion.
- . 1973. *Új guzsalyam mellett*. Bukarest: Kriterion.
- Kobzos Kiss Tamás. 1997. *Hegedű és koboz*. Budapest: Óbudai Népzenei Iskola.
- Kovács Ferenc. 1870. „Kovács Ferencz károly-fehérvári hittanár uti-naplója 1868.” In [Veszely Károly, Imets Fülöp Jákó és Kovács Ferenc.] *Veszely, Imets és Kovács utazása Moldva-oláhhonban, 1868, 1–119 [= 221–339]*. Marosvásárhely: Imreh Sándor.
- Lipták Dániel. 2018. „A csángó bomba nagyot robbant«. A moldvai táncház 30 éve Magyarországon”. *Gramofon* 23/3: 40–43.
- Liszt Ferenc. 1861. *A cigányokról és a cigány zenéről Magyarországon*, ford. Székely József. Pest: Heckenast Gusztáv.
- Lükő Gábor. [1936] 2002. *A moldvai csángók. A csángók kapcsolatai az erdélyi magyarsággal*. Budapest: Táton.
- Mârza, Traian. [1974] 2014. *Folclorul muzical din Bihor. Schiță monografică* [Bihari zenefolklór. Monográfia-vázlat]. Cluj: Editura Tradiții Clujene.
- Németh László. 2009. „Magyar népzene Moldvában”. In *Moldvai táncok. Klézse, Somoska*, DVD-ROM, szerk. Tálás Ágnes Judit. Budapest: Hagyományok Háza.
- . 2011a. „Bevezető”. In Horváth Gyula, *Koboziskola. Hagyományos moldvai tánczenekíséret Antim Ioan és Gyöngyös György játéka alapján*, DVD-ROM melléklettel, szerk. és bev. Németh László, 7–10. Budapest: Hagyományok Háza.
- . 2011b. „Moldvai adatközlők a kobozról”. In Horváth Gyula, *Koboziskola. Hagyományos moldvai tánczenekíséret Antim Ioan és Gyöngyös György játéka alapján*, DVD-ROM melléklettel, szerk. és bev. Németh László, 11–12. Budapest: Hagyományok Háza.
- . [2009] 2014. „Magyar népzene Moldvában”. <http://tazlo.hu/magyar-nepzene-moldvaban-bevezeto/>, utolsó megtekintés: 2021. 06. 16.
- . 2021. *A hagyományos moldvai kobozkíséret rekonstrukciójának lehetőségei*. Etnomuzikológia MA szakdolgozat, LFZE.
- Orbán Balázs. 1873. *A Székelyföld leírása VI*. Budapest: Tettey.
- Pálóczy Krisztina – Pávai István. 2014. „A népdaloktól a genfi zsoltárokig: Balla Péter népzenei és egyházzenei munkássága”. *Néprajzi Értesítő* 96: 99–114.

- Pávai István. 1993. *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje*. Budapest: Teleki László Alapítvány.
- . 2005a. „Jajnóta-szerű dallamstrófák a moldvai magyar népzeneben”. In *Zene, vallás, identitás a moldvai magyar népéletben. Tanulmányok, interjúk*, 146–156. Budapest: Hagyományok Háza.
- . 2005b. „A magyar népzene moldvai dialektusa”. In *Zene, vallás, identitás a moldvai magyar népéletben. Tanulmányok, interjúk*, 162–180. Budapest: Hagyományok Háza.
- . 2012. *Az erdélyi magyar népi tánczene*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság.
- Pávai István – Zakariás Erzsébet szerk. 2014. *Jagamas János népzenei gyűjteménye*, DVD-ROM melléklettel. Kolozsvár: Institutul „Arhiva de Folclor a Academiei Române” – Budapest: ZTI, Hagyományok Háza.
- Prichici, Constantin Gh. 1956. *125 melodii de jocuri din Moldova* [125 táncdallam Moldvából]. Bukarest: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.
- Rădulescu, Speranța. 1984. *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc* [Zenekar és harmóniakíséret a népi tánczenében]. București: Editura Muzicală.
- Rajeczky Benjamin. 1988. „Bevezető”. In Szegő Júlia, *Ismeretlen moldvai nótafák*, szerk. és közr. Tari Lujza, 5–11. Budapest: Európa.
- Rajeczky Benjámín szerk. 1972. *Magyar népzene 2. LPX 18001-04*, hanglemez és kísérfüzet. Budapest: Hungaroton.
- Réthei Prikkel Marián. 1905. „A hajdútáncz”. *Ethnographia* 16/4: 225–236.
- Sándor Ildikó. 1995. „A hangszerkészlet és a táncélet változása Klézsén”. *Ethnographia* 106/2: 927–936.
- Sárosi Bálint. 1966. „A magyar nép hangszerei 9. Koboz, gardon, levélsípok”. *Muzsika* 9/3: 15–17.
- . 1973. *Magyar népi hangszerek*. Budapest: Tankönyvkiadó.
- . 1998. *Hangszerek a magyar néphagyományban*. Budapest: Planétás.
- Ștefănescu Barnea, Georgeta. 2007. *Spre ethosul românesc prin creațiile pentru pian de ieri și de azi* [A román ethosz a tegnap és a ma zongoraműveiben]. București: Editura Fundației România de Măine.
- Stuber György. 2010. *Moldvai csángómagyar „síposok”. Dudakultúra a magyar nyelvterület legkeletibb részén, 1973–2010*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság.
- Szegő Júlia. 1988. *Ismeretlen moldvai nótafák*, szerk. és közr. Tari Lujza. Budapest: Európa.
- Szenik Ilona. 1987. „Variáció és improvizáció a népzeneben”. *Korunk* 46/5: 385–387.
- . 2013. „Rögtönzés és variálás a népzeneben”. In *Zenei művelődésünk a változó régióban. A 7. Nemzetközi Hungarológia Kongresszus Zenatudományi Szekciójának előadásai*, szerk. Angi István és Csákány Csilla, 20–31. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület.
- Szlama László. 2016. *Dallamjáték a hagyományos kobozrepertoárban, valamint alkalmazása a népzeneoktatásban*. Zenetanári MA (népi pengetős) szakdolgozat, LFZE.
- . 2020. *Păun Vasile, a kobzos*. Budapest: LFZE.

- Tari Lujza. 1998. „Egyéni variációgazdagság egy zoboralji volta-ritmusú dallam-típusban”. In *Zenatudományi dolgozatok 1997–1998*, szerk. Gupcsó Ágnes, 195–209. Budapest: ZTI.
- Veress Sándor. 1931. „Népzenei gyűjtés a moldvai csángók között”. *Ethnographia* 42/3: 133–143.
- . 1989. *Moldvai gyűjtés*, szerk. Berlász Melinda és Szalay Olga. Budapest: Múzsák.
- Wilkinson, William. 1820. *An Account of the Principalities of Wallachia and Moldavia* [A Havasalföldi és a Moldvai Fejedelemség leírása]. London: Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown.
- Zamfir, Constantin – Zlotea, Ion. [1955] 2016. *Metodă de cobză* [Koboziskola]. București: Grafoart.

Hivatkozott gyűjtésfelvételek

A jegyzetekben rövidített gyűjtéshivatkozást használok. Az egyes felvételeket meghatározó tól-ig időközök formátuma: médiajelzet_h-mm-ss_h-mm-ss. Rövidítések: gy = gyűjtő, ak = adatközlő, sz = született; *Jagamas DVD* = Pávai-Zakariás szerk. 2014 DVD-ROM melléklete; *ZTI archívum* = A BTK Zenatudományi Intézetének hangarchívuma; *HH archívum* = Hagymányok Háza, Folklórdokumentációs Könyvtár és Archívum.

- Antim 2000* = 2000. 10. 21. Brassó, gy: Agócs Gergely, ak: Alexandru Iancu „Pricea”, sz. 1930, Sánduleni – hegedű és Antim Ioan, sz. 1928, Prăjoaia – koboz, *HH archívum*, AG_DAT0037-1_00-00_16-20 és AG_DAT0037-2_00-00_56-13.
- Antim 2004.06.07* = 2004. 06. 07. Prăjoaia, gy: Németh László és Pávai Réka, ak: Antim Ioan – koboz, *HH archívum*, HH_DAT0051_00-00_57-48.
- Antim 2004.06.15* = 2004. 06. 15. Sánduleni, gy: Pávai Réka és Németh László, ak: Alexandru Iancu „Pricea” – hegedű, ének, Antim Ioan – koboz, *HH archívum*, HH_DAT0067_00-00_1-02-14, HH_DAT0068_00-00_58-28, HH_DAT0069_00-00_59-40, HH_DAT0070_00-00_34-37.
- Antim 2006.02.20* = 2006. 02. 20. Budapest, gy: Pávai István és Németh László, ak: Bogdan Toader, sz. 1923. Ripajepi – hegedű és Antim Ioan – koboz, cimbalom, *HH archívum*, HH_MDV0274_23-18_59-35, HH_MDV0275_00-00_59-20, HH_MDV0276_00-00_1-00-03, HH_MDV0278_05-38_58-27 és HH_MDV0279_00-00_19-18.
- Antim 2008.07-1* = 2008. 07. Külsőrekecsin, gy: Németh László, ak: Mandache Aurel sz. 1933. Gestén – hegedű, Antim Ioan – koboz, Horváth 2011, DVD melléklet: Vo1, Vo2, Vo3, Vo8, Vo9, V10, V13, V14, V16.
- Antim 2008.07-2* = 2008. 07. Külsőrekecsin, gy: Németh László, ak: Hodorog András, sz. 1942, Klézse – furulya, László „Legedi” István, sz. 1948, Klézse – furulya, Antim Ioan – koboz, Horváth 2011, DVD melléklet: Vo4, Vo5, Vo6, Vo7, V11, V12, V15.

- Buták* 1975 = 1975. 04. Lujzikalagor, gy: Stuber György, ak: Buták György, 53 éves – ének, koboz, *HH archívum*, StGy_Kzo13a_09-38_46-13 és StGy_Kzo13b_00-00_35-04.
- Buták* 1978 = 1978. 09. Lujzikalagor, gy: Zakariás Attila és Zakariás Erzsébet, ak: Gábor Antal, 46? éves – hegedű és Buták György, 56 éves – ének, koboz, *HH archívum*, Pl_Mg199a_24-25_1-02-50.
- [*Duma*] 1956 = 1956. Bogdánfalva, gy: Balla Péter, ak: [Duma György]⁵⁴, sz. 1893 körül – ének, koboz, *ZTI archívum*, ZTI_Mgo4456A_36-32_37-30.
- Gábor* 1979 = 1979. 05. 01. Lujzikalagor, gy: Katona Ádám és Szép Gyula, ak: Gábor Antal 53 éves – hegedű, Hazachiu Vasile, 49 éves, Prăjoaia – hegedű, Iancu Ioan, 47 éves, Prăjoaia – harmonika, *HH archívum*, Pl_Mg195a_1-31-22_1-36-06, Pl_Mg195b_00-00_06-42.
- GyöngyösGy* 1950 = 1950. 09. 17. Lujzikalagor, gy: Jagamas János, ak: Gábor Antal – hegedű és Gyöngyös György – koboz. *Jagamas DVD*, KFA_Fg248–252.
- GyöngyösGy* 1958 = 1958. 02. 20. Lujzikalagor, gy: Jagamas János és Domokos Pál Péter, ak: Gábor Antal, 31 éves – hegedű és Gyöngyös György 53 éves – koboz, *Jagamas DVD*, KFA_Mgo205_14-44_28-48.
- GyöngyösGy* 1965 = 1965. 06. Lujzikalagor, gy: Kallós Zoltán, ak: Gyöngyös György, 60 éves – ének, koboz, *ZTI archívum*, ZTI_Mg1673A_00-07_10-12, ZTI_Mg1673B_54-34_1-04-10, ZTI_Mg3128A_00-04_09-50 és ZTI_Mg3128B_00-04_09-32.
- GyöngyösJ* 1978 = 1978. 08. 20–21. Lészped, gy: Hankóczy Gyula, ak: Gyöngyös János, sz. 1910, Lujzikalagor – ének, koboz, *ZTI archívum*, ZTI_Mgo5093B_50-11-1-36-40 és ZTI_Mgo5108A_00-00_1-01-20.
- GyöngyösJ* 1990 = 1990. 07. 14. Lészped, gy: Berecz András, Horváth Gyula, Juhász Zoltán, Sáringer Kálmán és Pásztor Ferenc, ak: Gyöngyös János – ének–koboz, dúdolás–koboz, *ZTI archívum*, ZTI_Mgo6314A_00-00_34-56.
- Păun* 1992 = 1992. 11. 05. Budapest, gy: Kobzos Kiss Tamás, Havasréti Pál, Kovács István, ak: Păun Vasile, sz. 1937, Redojé – koboz, *HH archívum*, HP_VHS025_10-20_1-16-28.
- Solomon* 1950 = 1950. 09. 21. Tamás, gy: Jagamas János, ak: Cobzaru Gheorghe – hegedű, Solomon Gheorghe – hegedűkontra és Solomon Dumitru – koboz, *Jagamas DVD*, KFA_Fg293b-c, 294–297.
- Sobaru* 1979 = 1979. 07. 27. Ploszkucény, gy: Katona Ádám és Szép Gyula, ak: Sobaru Răducanu, sz. 1908. – dúdolás, ének, koboz, *ZTI archívum*, ZTI_Mgo4204A_00-00_20-06, ZTI_Mgo4144B_31-30_44-43.
- Tunár* 1950 = 1950. 09. 22. Lészped, gy: Jagamas János, ak: Tunár Péter – klarinét, *Jagamas DVD*, KFA_Fg298–300.
- ZsitárJ* 2004 = 2004. 04. 19. Nagypatak, gy: Németh László, ak: Zsitár János – hegedű, *HH archívum*, NeLa_Kzo29a–b, 030a.
- ZsitárM* 1993 = 1993. 05. Nagypatak, gy: Kerényi Róbert és Melkhun Róbert, ak: Păun Vasile – hegedű és Zsitár Márton „Csurárka”, sz. 1922 – koboz, *HH archívum*, KeRo_Kzo218b_12-31_31-51.

54 Az adatközlő adatai nem szerepelnek a felvételen és a segédmediában sem. Azonosítása a *Jagamas DVD*-n található énekes felvételei alapján történt, személyazonossága csak valószínűsíthető.

Térkép



Forrás: Horváth 2011: 13.

Népzene a társadalomban 

MODERNIZÁCIÓ, IDENTITÁS, MARGINALIZÁCIÓ

Gadányi Pál élete, zenéje és zenei egyénisége
társadalomnéprajzi megközelítésben

A Kárpát-medencében¹ élő horvátok egyes néprajzi csoportjai többfajta dudát használtak. A Duna mentén, Bácskában és Szlavóniában a sípszár végén pipa alakú toldalékkal ellátott *gajde*, míg a Dráva mentén és innen nyugatra a többnyire fújtatóval működtetett *dude* terjedt el. A dude típusnak két változatát ismerjük: az öt- és a négysíposat. Különbőségük nemcsak a sípok számában, de a zenei lehetőségekben (hangterjedelem, hangsor) és az általuk előadott zenében is megjelenik. A Baranya és Somogy megyék határán elhelyezkedő horvát népcsoport az ötsípos dudét használta. Ilyen hangszereket készített egészen 2017-ig a ma is élő, de már nem aktív Gadányi Pál, aki jelen adataink szerint az utolsó falusi dudás és dudakészítő nemcsak Magyarországon, hanem az egész Kárpát-medencében.

Gadányi zenei és hangszerkészítői tudására már többen felfigyeltek, és több tanulmány is született életművének egyes szegmenseiről (Ceribašić 2011; Šala 2011; Duplančić 2011; Végh 2018). Jelen munka a modernizáció és a marginalizáció szempontjából igyekszik hozzáadni a térségünk horvát dudahagyományát vizsgáló magyar és idegen nyelvű munkák eredményeihez.

1 A *Kárpát-medence* terminust – a történeti Magyarországgal kapcsolatos politikai konnotációi miatt – a horvát geográfiai és etnográfiai szakirodalomban nem használják. Helyette a „pannon térség”, „pannon területek”, illetve a Szávától délre a hegyvidékek megjelenéséig a „peripannon térségek” elnevezés használatos a tudományos nyelvben és a közbeszédben is. Szembeötlő azonban, hogy erre a területre szinte sohasem alkalmazzák a *Balkán* térkategóriát (Klemenčić 1993; Glamuzina–Fuerst-Bjeliš 2015; Rogić 1995; Magaš 1997; Topalović 2000).

FORRÁSOK, ALAPFOGALMAK

Az érintett terület dudazenéje nem mondható széles körben feltártnak. Mind a dudazenét, mind pedig annak hatását és modernizációját érintően csak néhány fontos mű áll rendelkezésünkre. Az illírizmus² nemzeti integrációs és kulturális folyamataiban a népi és a nemzeti kultúra összekapcsolása hamar felértékelte a falusi kultúrát, legalábbis azt, amit ez alatt a 19. század közepén értettek. Ebben igen fontos szerepe volt Franjo Ksaver Kuhač (született Koch) zeneszerzőnek és népdalgyűjtőnek, aki a 19. század második felében létrehozta az első hangszergyűjteményt a mai Horvátország, és egyben az egész ex-jugoszláv terület vonatkozásában, és megírta az első organológiai tanulmányokat (Kuhač 1877, 1879). Kuhač igen fontos forrásokat tárt fel a Szláviában és Nyugat-Horvátországban akkor még széles körben használt dudákról és a dudások társadalmi szerepéről. Az ő munkáját követte Božidar Širola 1937-ben kiadott, felcsapónyelves hangszerekről szóló tanulmányával (1937). Ez a könyv napjainkig forrásértékű és tudományos módszertanában is a legteljesebb mű a horvát (továbbá szerb, bosnyák, montenegrói és macedón) területek dudáiról. Sajnálatos, hogy egyes hangszertípusok még kimaradtak belőle, többek között éppen a Gadányi által használt és készített 4+1 sípos (négy síp a dallamsípszárban, egy pedig a burdonsípszárban) duda. Ezt követően egészen az 1980-as évekig csak érintőlegesen jelentek meg fontosabb tanulmányok (Lovrenčević 1971, Vujicsics [1978] 2020), elemzések (Ivančan 1987, 1989); a különböző dude- és gajdetípusok rendszerezéséről, zenei hagyományáról a politikai határok miatti megosztottság okán sem készült átfogó szemléletű tanulmány. Így a jugoszláv terület kutatói nemigen ismerték pl. magyar kollégáik (Manga 1969; Füzes 1958) többnyire magyarul megjelent műveit (Bezić et al. 1975; Ivančan 1987; Marković 1987), a nyugati szerzők pedig csak érintőlegesen foglalkoztak a területtel, és főleg a nyugati múzeumi hangszergyűjtemények adatbázisából indultak ki, nem pedig a nagyrészt helyi nyelveken írt szakirodalomból (Baines 1973). Ezért az addigi gyűjtésekről csak töredezett ismeretanyag volt elérhető, a belőlük levonható tudományos következtetések nem alkothattak egységes, a nemzetközi organológia és zenetudomány számára egyértelmű eredményeket, tudásbázist. Ez csak

2 Az illírizmus a horvát nemzeti integráció mozgalma, mely horvát nemzeti tartalma mellett szélesebb déli szláv integrációt is szorgalmazott. A mozgalom kulturális, így a zenére is jelentős mértékben ható oldala legalább olyan markáns volt, mint a politikai, és igen jelentős szerepe volt a szervezett népzene gyűjtés megindulásában a horvát, szerb, bosnyák, de még távolabbi déli szláv területeken is. A mozgalomról, annak kulturális és politikai vonatkozásáról magyar nyelven lásd Sokcsevits 2011: 292–347.

tovább fokozódott Jugoszlávia szétesésével, különösen a nacionalista indíttatású, nem feltétlenül tudományos igényű érdeklődés megnövekedésével. Ugyanakkor örvendetes, hogy minden érintett országban elindult egy nemzeti irányultságú érdeklődés a duda mint hangszer és a köré épülő hagyomány iránt, párhuzamosan annak revival mozgalmaival. E dudareneszánsz tudományos eredményei (pl. Jakovljević 2009, 2012; G. Szabó 2004; Hankóczy 2005; Ceribašić 2003; Lovrenčević 2012) sokszor fontos hiányzó fejezeteket pótolnak a tömlős hangszerek történeti és antropológiai kutatásai terén Délkelet- és Közép-Európára, valamint a Kárpát-medencére vonatkozóan.

Jelen munka adat- és információbázisa a szakirodalmon túl jelentős mértékben támaszkodik a szerző saját népzenei gyűjtéseire. Ezek a terpkutatások (részletesen lásd: Végh 2004, 2016) a Bánságtól a Bácskán keresztül Baranyáig és Szlavóniáig – egészen a Száva menti szlávön területek nyugati határáig (Pozsegai-medence, a bródi Száva-mellék) –, valamint a Nyugat-Horvátországhoz tartozó Drávamellék (Podravina és Podravlje) és Kőrös (Križevci), más néven Kalnik vidékéig zajlottak.³ A gyűjtésekben kiemelt szerep jutott két dudásnak, a hercegmaroki (Gajić, Horvátország) Drventić Markónak (2000 és 2003 között) és a tótújfalusi Gadányi Pálnak. Utóbbit 1993-ban ismertem meg, és 1996-tól egészen 2017-ig készítettem vele felvételeket, amíg betegsége meg nem akadályozta, hogy zenéljen.

Saját gyűjtéseimen kívül fontos források voltak számomra a magyarországi, valamint a horvát hangszergyűjtemények, melyek elsősorban múzeumokban – Budapest, Pécs, Mohács, Keszthely, Zágráb, Belovár, Kőrös, Eszék –, valamint magángyűjteményekben – Sveti Ivan Žabno, Pélmonostor – találhatók. Ugyanígy más intézményi és egyéni hangarchívumok (Institut za etnologiju i folkloristiku – Zágráb, ZTI – Budapest, Kanizsai Dorottya Múzeum – Mohács, illetve Vizin Antal és Szávai József – Pécs, Slobodan Hadžikan – Zágráb, Vince Armić – Chicago) adatait, gyűjteményeit is felhasználtam.

Itt tartom szükségesnek kitérni a *marginalizálódás* fogalmának a szociológiában gyakran használt értelmezésére. Robert E. Park (1928) a fogalmat elsősorban a több, gyakran szembenálló vagy „kibékíthetetlen” különbségekkel bíró kultúra által kialakított vagy azok határán elhelyezkedő „hibrid identitásként” értelmezte. Munkáját Stonequist vitte tovább (1937); szerinte a marginalitás egy, a társadalom nagy ré-

3 További, a nemzetközi összehasonlítás szempontjából fontos népzenei gyűjtéseket végeztem Macedóniában, Bulgáriában, Romániában (Erdélyben), Szlovákiában, Szerbiában, Bosznia-Hercegovinában.

szétől különböző identitás és világnézet, mely megnehezíti egyes személyek és csoportok integrációját a (modernizálódó) társadalomba. Stonequist két alapvető kategóriáját különbözteti meg a marginalitást eredményező humán tényezőknek. Egyrészt a „faji hibridet”, másrészt pedig a kulturális hibrididentitással rendelkező egyént vagy csoportot. Tanulmányomban e második felfogást alkalmazom egy falusi zenész egyéni és társadalmi szerepének, zenéjének és zenei identitásának vizsgálatakor.

Park elméletéből kiindulva Rastko Stevan Jakovljević (2009) szerb dudások helyzetét vizsgálta a második világháború utáni jugoszláv kulturális térben. Míg Park elmélete elsősorban az észak-amerikai urbanizáció, az őshonos kultúrák eltűnésének, átalakulásának folyamataira, valamint a migráció által kialakult „vegyes” közösségek, civilizációs antagonizmusok hatására igyekszik magyarázatot nyújtani, Jakovljević elsősorban a zenészek társadalmi szerepét elemezve vizsgál helyben maradt közösségeket a modernizációs átalakulások tükrében (2009, 2012a). A marginalizáció folyamatát a régi falusi kultúra központi művelőinek és résztvevőinek gyökeres szerepváltozásán, szerepvesztésén keresztül igyekszik megmutatni és értelmezni. A dudásokat úgy mutatja be, mint akik a régi falusi kultúra eltűnésével igazodási kényszerbe kerülnek a média által diktált esztrád-népzenei értelmezés és saját zenéjük, a megváltozott társadalmi szerepek és igények között. A továbbiakban ezt a megközelítésmódot követem egy magyarországi nemzetiségi csoporthoz tartozó zenész és hangszerkészítő személyes történetén keresztül. Emellett az egyén társadalmi pozíciójának megítélésében számításba veszem a modernizáció folyamatát is, melynek során a Kárpát-medence déli részén használt, elsősorban horvát, kisebb részben szerb dudák, a dudások, valamint a dudazene társadalmi szerepe folyamatosan változik.

A MODERNIZÁCIÓ FÁZISAI A KÁRPÁT-MEDENCE DÉLI TERÜLETEINEK HORVÁT ÉS SZERB DUDAZENÉJÉBEN

Jól szakaszolható az a folyamat, mely által a dudakultúra és a dudazene átalakul és marginalizálódik, a zenészek szerepével együtt. Itt elsősorban a Gadányi és a Dráva-melléki dudakultúra szempontjából fontosabb tényezőket vizsgáljuk. Az itt leírt folyamatok és fokozatok a Kárpát-medence déli, horvátok és szerbek által is lakott területein nagyon hasonlóan, de térségenként eltérő időben zajlottak le (Végh 2022).

1. A fújtató használata

A dudakultúra átalakulásának első szakasza meglátásom szerint az volt, hogy a hangszerek levegőellátása az addig kizárólagos szájjal fúvásról áttért a fújtatóra, így a dudás aktív énekessé válhatott. Ez területenként különböző időben és módon alakult ki, és valószínűleg nem is egy központból terjedt el, ugyanis a dude- és a gajde-típusok fújtatói szerkezeti- (rögzítés, csatlakozás, forma) különböznek egymástól (G. Szabó 2004).

A dude-típusoknál történt meg először a váltás. Lovrenčević 1890-re teszi a Bilo-hegység (Bilogora) területén (1971: 363), de egyes adatok szerint (Kučač 1879: 45) évtizedekkel korábban is kialakulhatott már a Dráva-melléken, Koprivnica környékén (Ivančan 1987: 120, 1989: 205, 207). A szlavóniai Dráva mente (virovitičko Podravlje) területén a százdaforduló környékén alakult ki a fújtatós változat (Topolovec 1963) a Dráva északi oldalán, és onnan terjedt el déli irányba.

2. A dudásból és vele rendszeresen együtt játszó zenészből vagy énekesből álló társulások kialakulása

A szájjal fújt dudán játszó zenész mellett az énekesi szerepet egy másik személy (esetleg énekes és zenész egyben) láthatta el. Ezek az átmeneti együttesek a dudazene leegyszerűsödését okozták; a kontrasíp vesztett jelentőségéből, a ritmuskíséretet felváltotta a harmóniakban való gondolkozás. Az ilyen együttesek sokfélék lehettek; a dudáshoz leggyakrabban egy énekes – cigány dudásoknál (pl. Alsószentmártonban, Bolmányon) gyakran a dudás felesége – vagy egy tamburás, általában tamburakontras csatlakozott. Kőkényben, Izsépen, Kopicán, Mohácson fényképek és hangfelvételek is bizonyítják ezt. Nem volt ritka a dуда–hegedű párosítás sem, melynek történeti előzményeiről is tudunk (Pávai 2012: 215; Richter 2020: 222–223). A tótújfalui dуда–hegedű együttes multságait így írja le egy visszaemlékező:

Valamikor – Petrinovics Pál mesélte néhány éve – a bunyevác kocsmában, ahol ünnep éjszakáján Kovács Pali bácsi dudazenéjére, Pavlekovics Vendel muzsikája szavára (a hegedűt hívják itt muzsikának) nagyokat mulattak a tótújfalusiak, gyakran fordult csetepatéba a multság a szomszéd falubeli legényekkel (Leskó 1980: 5).

3. A dudarepertoár elterjedése más hangszeres együtteseknél és átalakulása a még aktív dudásoknál

Az előbbiekkal párhuzamosan egyes hangszerek, hangszeregyüttesek átvették a dуда repertoárjának darabjait, miközben igyekeztek a játékmódot

is utánozni. Ez az átalakulás a 19. század második felétől indult meg, elsősorban a gazdaságilag centrumtárségeknek számító régiókban (Bácska, Szerémség, nyugati Dráva-mellék), de az egész Kárpát medencében jellemző volt a dudautánzás más hangszerekkel, elsősorban hegedűvel (Agócs 1999; Pávai 2012: 213). Énekes dudautánzásról is számos adatunk van; a magyar nyelvterületen először Bartók Béla vett fel ilyet (mégpedig többszólamút) 1907-ben Felsőíregen.⁴ A magyarországi horvátok körében a Somogy megyei Szentmihályhegyen Eperjessy Ernő és Olsvai Imre készített felvételt 1959-ben.⁵ A drávakeresztúri dudástól, Arday Józseftől is többször vett fel énekes dudautánzást Vizin Antal az 1990-es években. Horvátország területén is számos ilyen felvétel készült; az elsőt 1924-ben gyűjtötte Milovan Gavazzi a Muraközben (Ivančan 1987: 120).

A duda hangzásának és repertoárjának más hangszerek, hangszeregyüttesek általi átvételére Európa-szerte vannak példák és adatok (Morgenstern 1995: 85–86; Čip–Klapka 2006: 70–77; Garaj 1995; Eibner 1981). Az itt vizsgált területen a 19. század végén és a 20. század elején a hegedű és a tambura volt az átvevő hangszer; később, főleg a második világháború után, a harmonika is, amely alkalmasabb a dudahangzás utánzására. A harmonika gyakran a duda társadalmi szerepét is betöltötte, és az egyedül játszó, saját énekét kísérő harmonikás is ugyanazt a funkciót látta el a nagyobb családi és kisebb nyilvános mulatságokban, mint korábban a dudás. A magyarországi horvátok körében a Dráva mentétől Bácskáiig minden néprajzi csoportnál (Dráva menti horvátok, Pécs környéki bosnyák-horvátok, sokácok, bunyevácok) ismerünk dudautánzó harmonikajátékot, és ezt nem egy esetben olyan családokban figyelhetjük meg, ahol az idősebbek között dudások, a fiatalabbak között pedig harmonikások voltak (Eredics 1999).

Miközben a duda hatott a zenekarok gyakorlatára, a még aktív dudások új dallamokat építettek repertoárjukba, amelyek nem a duda zenei lehetőségeihez igazodtak. A rádió és a gramofon elterjedése, az első világháborút követő határváltozások, katonai megszállások és népességmozgások miatt nagyon rövid idő alatt számos új elem befolyásolta a dudarepertoárt. Ilyenek a *kukunješće*, *vranjanka*, *kolenike*, *romanska*, *srpkinjica*, *erdeljanka*, *zaplet* (itteni nevén *hopa-cupa* vagy *rotkve*), *radikalika*, *zaječarka*, *Jeftanovićevo kolo* táncdallamok és számos sláger („Cojle, Manojle...”, „Oj jesenske duge noći...”). Mohácson és környékén a demarkációs övezetet megszálló és ott sokáig állomásozó szerb csapatok boszniai századának köszönhetően terjedtek el nagy számban a boszniai

4 NM H 983c.

5 ZTL_Mgo0869B.

nóták. Szlavóniában ezek a táncok és slágerek részben szintén ekkor terjedtek el, de ott a szerb etnikai területek transzferhatása, valamint a későbbi jugoszláv államkeret és ennek kultúrpolitikai hatásai jóval erősebbek voltak. A dél-szerbiai repertoár ekkor még a szerb többségű bánsági és bácskai vidékeken is jelentős repertoárváltozást idézett elő (Mandić[-Vujicsics] 1975).

4. Társadalmi változások, a dudazene igényének eltűnése

A második világháború és az azt követő gazdasági változások (kollektivizáció, erőltetett urbanizáció) éppen azokra a társadalmi csoportokra hatottak a legjelentősebb mértékben (kisparasztok, pásztorok, napszámosok, uradalmi cselédek), akiknek zenei életében a duda és a dudazene még jelentős szerepet játszott. Különösen érvényes ez a horvát etnikumra.

A dudazene a specialitás, a színpadi mutatvány kategóriájába került; belső közösségi igényből fakadó használata – pl. lakodalom, farsang, szőlőhegyi mulatozás alkalmával – az 1970-es években megszűnt. Az utolsó dudás lakodalmak legkésőbb az 1960-as évek végén, az utolsó többnapos farsangolások (Mohácson vagy a Dráva menti sokác falvakban) az 1950-es években voltak; a szőlőőrzés (pudarina) szokása a Báni-hegyen az 1960-as évek végére tűnt el. A karácsonyi köszöntő-dudálás, az aprószentek napi dudás által kísért korbácsolás, a búcsújárások és zarándoklatok, az ortodox száborok (búcsúk) a politikai elnyomás miatt már az 1940-es évek végén megszűntek. A még ekkor is aktív dudások inkább már csak disznóvágásokon, kocsmai összejöveteleken, pincei mulatozásokon (pl. Vince-nap), vagy házaló búcsúi zenészekként játszottak, jobb híján szükségmegoldásként, és a nagyobb közösségi szerep helyett csakis a családi vagy kisebb társasági szinten jelentek meg.

5. A duda reprezentatív szerepe a népi kultúra bemutatásában

A szocialista kultúrpolitika kitermelte az új reprezentatív közösségi alkalmakat: a színpadi fellépéseket és a fesztiválokat. Ezek voltak az utolsó dudások megjelenésének legfontosabb alkalmai. Ide tartozik a mohácsi busójárás, a kecskeméti népzenei találkozók, a zágrábi, vinkovci, đakovói, Slavonski Brod-i kultúrsemlék, az újvidéki, belgrádi, verbászi stb. fesztiválok. A dudások mint egy letűnt kor képviselői a hagyományt csak a reprezentáció szintjén őrző kultúrpolitika eszközeivé váltak (Jakovljević 2012b). A falusi kultúr csoportok integrálták műsorukba a még meglévő dudásokat, de csak marginális szereplőként.

6. A dudazene leegyszerűsödött megjelenése és igazodása

Ezzel egyidejűleg a dudazene a paraszti közegben általában már nem a bonyolult működésű, fokozatosan eltűnő dudákon élt tovább, hanem azokon a könnyen elérhető vagy elkészíthető hangszereken, melyek zenei lehetőségei hasonlóak. Nádsípon vagy szájharmonikán játszott dudautánzó dallamokat több esetben is rögzítettek.

A Dráva-mellék egyes területein, ahol a dudazene valamilyen módon megmaradt az 1970-es évekre is, a dudások átvették a harmonika játékmódjának egyes elemeit (pl. a pattogós basszuskíséretet), valamint az esztrádrepertoár egy részét (jellemzően a belgrádi rádióból: *Radojtkino kolo*, *Čačak*, *Orijent kolo*). Ennek legjobb példája a budakovaci Brođanac Pero (1931–1991) zenéje, aki feltehetőleg Horvátország utolsó professzionális dudása (dude-játékosa) volt.⁶

7. A folklórmozgalmak és a duda (felemás) feléléde

Az 1960-as évektől a városi értelmiség „nomád nemzedékének” identitás-keresésében, alternatív kultúrát építő törekvéseiben megjelent a saját (vagy sajátnak vallott) falusi kultúrához való visszanyúlás igénye. Mind magyar, mind horvát részről próbálkoztak a duda felélesztésével is; ez mindenütt még az utolsó dudások életében kezdődött, amikor még részben át tudták adni tudásukat az új generációnak (G. Szabó 2004). Az első lépéseket a magyarországi horvátok tették az 1970-es évek végén, a táncházmozgalom keretein belül (G. Szabó 2004). Az 1980-as években Jugoszlávia horvát területein,⁷ majd 1990 körül a vajdasági szerbek között

6 Brođanac játékaról igen kevés felvétel készült; ennek oka főképp a dudás Horvátország, Bosznia-Hercegovina északi területei és egyes szerb vidékek között vándorló, bohém életmódja. A legjelentősebb adatgyűjtést maga Gadányi Pál végezte az 1970-es és 1980-as években, részben Vizin Antallal közösen. A felvételek egy részét online közzétettem: <https://ormanysag.hu/hangtar/>. Néhány további felvétel található a Horvát Rádió és Televízió (HRT) archívumában és a Szerb Tudományos és Művészeti Akadémia (SANU) archívumában. Tapasztalatom szerint Brođanac emlékezete a Detkovac és Gornje Bajze közti falvakban a mai napig él.

7 Slobodan Hadžikan, Vince Armić és Đuro Adamović szóbeli közlései nyomán. Előbbi kettő a horvát emigrációhoz tartozott Torontóban, illetve Chicagóban (Hadžikan azóta hazaköltözött, és a Zágráb melletti Brezovicában él), és igen fejlett technológiai háttérrel gyűjtötték a horvát zenei, tánc- és kézműves hagyományokat az 1970-es évek végétől. Egészen az 1990-es évekig az ő hang- és filmarchívumukat nevezhetjük a legjelentősebbeknek e két évtized vonatkozásában. Adamović vajdasági származású, az isztriai Pulán élő dudás, aki a Hrvatska Matica Iseljenika által szervezett nyári táborokban elindította a duduoktatást emigráns és belföldi érdeklődők számára. Ő maga is gyűjtött az utolsó falusi zenészekről, de gyűjteménye szerényebb az előbb említetektől.

is – felismerhetően magyar hatásra⁸ – felébredt az érdeklődés a helyi dudahagyomány iránt (Dević 1981).⁹

GADÁNYI PÁL ÉLETE

Gadányi Pál (Gadanji Pavo) 1932-ben horvát családba született a Somogy megyei Tótújfaluban. Édesapja, Gorjanac József az asztalosi mesterlevél megszerzése érdekében magyarosította nevét, de korai halála miatt felesége egyedül nevelte fel egyetlen fiukat, aki nemcsak édesapja kézügyességét és zenére való fogékonyságát, hanem kádár- és asztalosműhelyét is örökölte. Gyermekkorra elsődleges élménye a szegénység és a nélkülözés, mely érdekes módon társult az akkor a mainál jóval népesebb falu fiatalságának és pezsgő életének emlékével; erre a zenei személyiségét vizsgáló más kutatók is felhívták már a figyelmet (Ceribašić 2011). Az általános iskola elvégzése után asztalosnak tanult egy sellyei asztalosmesternél, majd Dunaújvárosban, Pécssett dolgozott, végül a helyi termelőszövetkezetben helyezkedett el asztalosként, valamint a zöldségtermelő szakcsoport tagjaként háztáji fóliás zöldségtermesztéssel is foglalkozott több mint harminc éven át.

A helyi horvát fiatalságból alakított tamburazenekarban kontrázott; rendszeresen muzsikáltak a kocsmában, saját szórakozásukra. A zenekar valamennyi hangszerét – ekkor már kitanult asztalosmesterként – maga készítette, a prímtől a bőgőig. Miután 1956-ban primásuk az USA-ba disszidált, Gadányi figyelme a dуда felé fordult. Volt kitől ellesni a dудajátékot, hiszen az 1960-as években minden Dráva menti horvát faluban élt még egy-két dudás; Tótújfaluban például Kovács Pál, Gadányiék szomszédja, akinek ekkor már nem volt meg a hangszere. Gadányi vásárolt egy sérült dудasípszárat Arday József drávakeresztúri dудástól; megjavítani ugyan már nem tudta, de ügyes mesterként az alapján építette meg első

8 A magyar táncházmozgalom helyi képviselői közül pl. Vrábel János dудás és hangszerkészítő szerepe legalább olyan fontos a vajdasági szerb dудa újjáéledésében, mint a délvidéki magyar dudahagyomány kapcsán.

9 Dragoslav Dević szerb etnomuzikológus igen kiterjedt adatbázissal és terepismerettel rendelkezett, és az 1980-as években több tanítványának is felhívta a figyelmét a dудazene fontosságára. A vajdasági gajde első fiatal zenészei a kikindai Branislav Zarić és az ósziváci Maksim Mudrinić voltak; utóbbi ma is aktív az oktatásban és a dудakészítés modernizációjában. Mindketten igen jó kapcsolatban voltak Vrábellel, aki már gyakorlott hangszerkészítőként segített nekik az új dудák készítésénél, sőt „bedolgozott” nekik egyes alkatrészek gyártásánál (saját adataim Csókáról és Ószivácról).



1. kép
Gadányi Pál
az üvegházban
dudál. Fotó:
Naila Ceribašić,
2010

dudáját. Az 1960-as években több dudát készített a még aktív magyarországi horvát dudásoknak, például Arday Józsefnek, Kökényi Györgynek, Kovács Marcinak, valamint néhány horvátországi dudásnak, pl. Pero Brođanacnak és egy fiatal gradinai dudásnak. Az 1970-es években a pávakörök mozgalmában több alkalommal is szerepelt Lakócsa, Tótújfalú vagy Felsőszentmárton együttesével, de szólistaként vagy két-három fős énekes-dudás csoport tagjaként is gyakran szerepelt fesztiválokon (Marcali, Békéscsaba, Kecskemét, Szentendre stb.). A táncházmozgalom képviselői is felfedezték, mint a különleges, négysípós Dráva menti dudatípus egyetlen készítőjét és zenészét, és hangszereire is igényt tartottak, bár zenéjének első új generációs művelője csak az 1990-es években Vizin Antal „Antus” lett. Ekkoriban a horvátországi népzenei mozgalom dudásainak megrendelése nyomán nőtt a kereslet a hangszereire. 2010-ig mintegy 30-40 dudát készített, emellett javította, kiegészítette régebbi hangszereit. Összesen legalább 60-70 dуда került ki a mester műhelyéből.

A dudakészítő-dudásra az 1980-as évektől a média is felfigyelt. Elsősorban a megyei és regionális nyomtatott sajtó – *Somogyi Néplap*, majd *Somogyi Hírlap*, *Dunántúli Napló*, később *Új Dunántúli Napló* – közölt riportokat, rövidebb cikkeket az „utolsó kutyadudásról, seprű- és dudakészítőről a Dráva partjáról” (Leskó 1980, 1984; K. Zs. 1980; Borlahidai 1984; T. R. 1986; Ádám 1991; Nagy 1996, 2001; [N.N.] 1997, 2006). A cikkek tartalmára itt nem térek ki, de megjegyzendő, hogy az 1990-es évekig csak elvétve említik meg a cikkek, hogy horvát dudásról, horvát dudáról esik szó bennük; az érdeklődést sokkal inkább Tótújfalú megyei hovatartozása határozta meg. A 2000-es években több dokumentum- és riportfilm is készült Gadányiról. Tari János és Szabó Zoltán filmjének fókuszában a dudakészítés áll (Tari 2002). 2017-ben az MMA felkérésére Tóth Péter Pál készített filmet a már idős mesterről (Tóth 2017).

NEMZETI IDENTITÁS, NYELVHASZNÁLAT

A Dráva magyar oldalán – bal partján – több területen is laktak horvát etnikai csoportok a 20. században (Sárosác 1972; Šokčević 2000). Közülük a mai napig a legnépesebb, leghomogénebb csoport a Barcstól keletre elhelyezkedő Dráva menti horvátság, Baranya és Somogy megye határán, Potony, Tótújfalu, Lakócsa, Szentborbás, Felsőszentmárton, Drávakeresztúr, Drávasztára falvakban. Ide tartozott a mára elnéptelenedett, csupán zarándok- és üdülőhelyként működő Révfalu is. Ellentétben a szintén a horvátokhoz tartozó bácskai bunyevácokkal, baranyai sokácokkal és bosnyákokkal, Duna menti rácokkal, a Dráva mentiek nem használják az előbbiekhöz hasonló szubetnikus meghatározást, alternatív etnonimet, hanem kizárólag horvátnak nevezik nyelvüket és etnikai hovatarozásukat, ami nem gyakori a szórványban élő kisebbségek esetében (vö. Pávai 2005). Nyelvét tekintve e horvát csoport a Nyugat-Horvátországban beszélt *kaj* és az irodalmi nyelv alapját képező *što* nyelvjárás sajátos keverékét beszéli, amely mind a hét általuk lakott településen más-más sajátosságokat hordoz.¹⁰ Tótújfalu a *kaj* nyelvjárású, de erős *što*-hatást mutató települések egyike (Barić 2006). Gadányi is ezt a dialektust beszéli anyanyelveként, a hétköznapokban egész családjával és nagyrészt a faluban is ezt használják (a 2011-es népszámlálás adatai szerint a lakosok 58,46%-a horvát).

A horvát nemzeti identitás, a maga fejlődési sajátosságaival és területi anomáliáival, igen bonyolult kérdés; kifejtése jelen keretek között nem lehetséges. Kiemelem azonban, hogy nem annyira az unitarista, erősen központosított magyar modellhez, inkább a dél-európai nemzetekéhez (olasz, spanyol, albán) hasonlít, melyekben a helyi identitásoknak és a kultúrát hordozó helyi nyelvi dialektusoknak igen fontos szerepe van. Ráadásul a horvát állam, mely a nemzeti identitásnak és kultúrának keletet ad, az elmúlt évszázad végén egy véres háború után nyerte el ma is

10 A horvát nyelv három fő nyelvjárását a *mi* kérdőszó alakjáról *što*, *kaj* és *ča* nyelvjárásoknak nevezik. A *ča* napjainkban a legkisebb területen használt nyelvjárás, csupán Isztria, a Kvarner-öböl vidékén és egyes szigeteken beszélik. A *kaj* Horvátország északnyugati területeire jellemző, míg a *što* a mai horvát irodalmi nyelv alapja, és a legközelebb áll a szerb, a bosnyák és a montenegrói nyelvekhez. A Dráva menti horvátok Magyarországon többfajta átmeneti nyelvjárást beszélnek; Barics Ernő szerint ez a különleges nyelvsziget falvanként különböző dialektusokkal rendelkezik. Felsőszentmárton, Potony, az egykori Révfalu és Drávasztára lakossága inkább a *što* dialektus *kaj*-hatásra kialakult változatát, míg Lakócsa, Tótújfalu és Drávakeresztúr inkább egy alapvetően *kaj* nyelvjárású beszél erős *što*-hatással. Szentborbás nyelvjárása sajátos *što-kaj* kettős dialektusrendszeren alapuló nyelvi jelenség (Barić 2006; Barics 2013).

érvényes jelentéstartalmát, függetlenül történeti beágyazottságától. Ennek a legutóbbi fejezetnek a magyarországi horvátok nem voltak részesei, még ha a déli határszélen elhelyezkedve érezték is annak súlyát. A jugoszláv–horvát váltás Tótújfalu közvetlen határában 1991-ben zajlott le, amikor Horvátország kivált a jugoszláv föderációból, és kikiáltotta függetlenségét. Ezzel egy új politikai entitás jött létre, új kultúrpolitikával és szomszédsági viszonyrendszerrel. Az önálló Horvátország a kultúrpolitikában igyekezett nemzeti identitását, melybe korábban igen sok közös „délszláv” elem épült be, régi-új horvát elemekkel megerősíteni. Ebben fontos szerep jutott a falusi, paraszti kultúrának. Ekkor a Verőce és Kapronca közötti horvát falusi kultúrsoportok elkezdtek ismét felfedezni hajdani dudazenéjüket, és aktívan érdeklődtek az egyetlen megmaradt dudakészítő, Gadányi Pál munkája iránt. Ez számára újabb horvát kapcsolatokat teremtett, erősebb kötődési szálakkal bizonyos horvát területek felé. Korábban, az 1970–1980-as években Gadányi és családja csak közvetlenül a határ túloldalán, a Dráva túlszéli elhelyezkedő falvakban ápolt rokoni és baráti kapcsolatokat; ez a kapcsolati környezet később jelentősen kitágult. Ezzel együtt járt egyes új dallamok megismerése is, de ezek nem épültek be az akkor már idős dudás repertoárjába, inkább az addig játszott néhány szerb eredetű dallam („Ajd’ idemo Rado...”, „Pšenice su klasale...”) maradt el színpadi repertoárjából, de nem felejtette el ezeket sem.

A politikai változások hatása egy másik, még jelentősebb, közvetlen módon is jelentkezett Gadányi zenei világában, mégpedig a rádión és a televízió keresztül érkező információ változása révén. Az elmúlt években sikerült Gadányi magnókazettáit digitalizálnom. Ez a nem túl nagy, megközelítőleg 20 órányi hanganyag igen érdekes megfigyeléseket tesz lehetővé e tekintetben. A belgrádi rádióból felvett dallamok mind régebbi keletűek, az újabb felvételeken pedig az 1991 után alakult regionális horvát rádiók, valamint a zágrábi rádió adásai szerepelnek.¹¹ A horvát központi rádióból való felvételek jelentős része népzenei műsorokról készült. A belgrádi rádióból származó felvételeknek csak kisebb része népzenei tartalmú, és csupán elenyésző részük kapcsolódik a pannon területekhez, de ez inkább az adók műsorpolitikai különbözőségének köszönhető, mint a felvételi preferenciáknak. Egyébként a felvételek egyértelműen Gadányi preferenciáit tükrözik; megerősítette, hogy ő maga

11 A felvételek datálása természetesen igen nehéz feladat volt, és csak részben sikerült a forrásukat, készítésük idejét meghatározni. A digitalizálás elsődleges célja Gadányi saját és más dudások játékaról készített felvételeinek megmentése volt. Ezek feldolgozása még zajlik, de részben már hallhatóak a <https://ormanyasag.hu/hangtar/> weboldalon.

készítette őket. Érdekes, hogy a *kaj* nyelvjárású nyugati területek zenéi igen kis százalékban vannak jelen e felvételek között, inkább a szlavóniai zenei dialektushoz tartozó dallamok teszik ki nagyobb részüket. Gadányi zenei érdeklődése tehát megerősíti, hogy nyelvi dialektusbeli hovatarozása ellenére a Dráva menti közösség zeneileg inkább a szlavóniai dialektusterülethez áll közel.¹²

ZENEI IDENTITÁS, REGIONÁLIS KÜLÖNBÖZŐSÉGEK

A Dráva menti horvát falvak népzeneje meglehetősen sajátos arculatot mutat, akár a horvátországi verőcei Dráva-mellék zenei sajátosságaival, akár a magyarországi horvátok más táji, mikroregionális közösségeivel vetjük össze. Bármelyik magyarországi csoporttal összehasonlítva zenei hagyományának tartalmában és megjelenési formáiban jóval több archaikus vonást hordoz. Ezt azért fontos leszögezni, mert e terület társadalmi marginalizációja 1918 után igen erősen hatott a lakosság kezdetben időszakos, később végleges migrációs hajlandóságára. Számos zenész is más magyarországi horvát területen kereste kenyerét, és így szembesült a Dráva mente különbözőségével, másságával. Ennek legjobb példája Arдай József dudás, aki a Csepel-sziget és a budapesti agglomeráció déli horvátok (rác horvátok) lakta településeitől egészen Baranyaig számos horvát közösségben végzett zenei szolgáltatást az 1930-as évektől az 1960-as évekig. Gadányi már nem professzionális zenészként, hanem fesztiválon, táncegyüttesekkel utazva, de szintén szembesült saját zenei anyanyelve különbözőségével a többi magyarországi és horvátországi régió zenéjéhez képest.

Gadányi és Arдай megfigyelései jól kirajzolják a saját kultúrájukhoz tartozó elemek és a más területekhez tartozók közötti határokat. Bár a két dudás más-más pozícióban és történeti korszakban élte aktív korszakát, gyakran egybecsengnek megfigyeléseik, véleményük és álláspontjuk.

12 A horvát etnomuzikológia nem hozott létre olyan dialektusterületekre lebontott területi modellt, mint a magyar. A legszélesebb körben elfogadott és használt területi felosztás a mai napig Milovan Gavazzié (1956), amelyet a tánckutatás terén Ivan Ivančan (1964) erősített meg. Ez a felosztás a területi, kulturális zónákra helyezi a hangsúlyt, és a mai Horvátország területén elkülöníti a *pannon* (Szlavónia, Baranya. Szerémség, Nyugat-Horvátország keleti fele), az *alpesi* (Nyugat-Horvátország nagy része és Isztria), a *dinári* (hegyvidéki területek) és az *adriai* zónákat (szűk tengermentéi területek a városokkal és a szigetvilággal). E zónák határa földrajzilag kevésbé kialakult, inkább egyes minőségi jellemzők meghatározásával beszélhetünk egy adott területen ezek dominanciájáról, illetve más területek hatásáról.

Már típusa alapján is megkülönböztették a baranyai horvátok gajde típusú hangszerét és a saját dudájukat (G. Szabó 2001a, 2001b). Ar dai több esetben is kifejezte, hogy a mélyebb hangú gajde hangzását egyhangúbbnak tartja: „Ott [Baranyában] inkább a gajdét ismerték, fújták, mindig csak egyformán, né-no-né-no, és nem tudtak énekelni, mert fújták.” Gadányi, aki készített is hangszert, többször kiemelte, hogy a baranyai horvátok gajde típusú hangszere jelentősen különbözik az övétől: „Gajde, én olyat nem csináltam, az teljesen más, itt olyanon nem zenéltek, legalább is én nem mondhatom, hogy láttam olyat a mi falvainkban.” A repertoár különbségén túl kiemelték a tempóbeli különbségeket is: „a kólót ne gyorsítsd itt [a Dráva mentén], mert becsapod őket [a táncosokat].”¹³ – „Ott [a baranyai sokác és bosnyák-horvát falvakban] ezt nem értették, hiába zenéltem nekik, azt mondták, máshogy kell, és én azt megtanultam. És akkor azt mondták: *tanac*, meg *ranče*, meg *pačiči*, *trojanac*, no meg *kolo* – de gyorsan ám!” – „Ott Ercsiben, Érden meg Tökölön csak egy dallamra táncoltak, mindig csak ezt kellett nekik zenélni.”

Az igen elterjedt tíz szótagos *bečarac* típusú dalok egyik jellemző Dráva mentén énekelt dallamáról, melyet Ar dai csak „lane”-nak nevezett e betoldott szó miatt, azt mondta: „Ezt a lane-t ott nem ismerik, ez csak itt van nálunk, ezt itt zenéld a népnek, azt ha megkezded, ők majd folytatják”. Máshol nem is játszott, csakis a Dráva mentén. Amikor egy alkalommal Gadányinak a Dráva másik oldaláról való dudazenét mutattunk, melyet ugyanolyan dudán játszottak, mint amelyet ő készít, megjegyezte: „Ez nem idevalósi zene, hasonlít, de hallom a formájáról, itt ilyen nem volt.” Ugyanakkor igen sok nótájáról és táncdallamáról elmondta, hogy az szerinte a Dráván túlról származik: „A mi zenénk, a régi nóták mind odaátról jöttek, onnan származnak, most már más kicsit, de ezek a nóták onnan jöttek.”¹⁴

Ezekből a példából jól látszik, hogy élesen megkülönböztették a saját vidékük zenéjét és hangszerét a más vidékeken lakó horvátokétól. Az ő esetükben ritkábban találkozunk azzal a jelenséggel, amelyre Pávai az erdélyi, különösen a székelyföldi magyarság kapcsán felhívta a figyelmet, hogy az előrehaladottabb modernizációs fázisban lévő csoportok egyes régies zenei formákat már nem is tekintenek saját etnikai közösségükhöz tartozónak (Pávai 2012: 116–120). Hogy a magyarországi horvátoknál ez

13 Ar dai József instrukciója Vizin Antusnak egy helyszíni gyűjtés során.

14 Az Ar dai Józseftől idézett megnyilatkozások Vizin Antal gyűjteményéből származnak; a felvételek 1990 és 1994 között készültek az akkor már több mint 80 éves dudás házában. A Gadányitól idézett mondatok saját gyűjtéseimből válogatott szemelvények, melyekről felvételek vagy jegyzetek az 1990-es évek végén, valamint a 2000-es évek első évtizedében készültek.

a jelenség nem vagy jóval kevésbé figyelhető meg, az annak köszönhető, hogy e csoportok a nemzeti integráció egységesítő folyamatában nem vettek részt, és elsődlegesen lokális vagy szubetnikus kategóriákat (sokác, bunyevác, rác stb.) használtak saját etnikai meghatározásukhoz. Igaz, a Dráva mentiek minden esetben horvátnak vallották magukat, az előbb említett szubetnikus elnevezések nélkül, és a többi magyarországi horvát népcsoporttal egységes nemzeti(ségi) közösséggé csak a második világháború után formálódtak, már csak területi szétszórtságuk miatt is. Mégis megélték a közösséget a többi horvát csoporttal, mert nyelvük és kultúrájuk (így zenéjük is) közelebb állt hozzájuk, mint a környező magyaroké.

A Dráva menti horvátok identitásának másik igen fontos eleme a magyaroktól, elsősorban a környező református magyarságtól való különbözőség. Bár az Ormánság nyugati határán elhelyezkedve földrajzilag az ormánsági magyarokkal egy mikrorégióhoz, Sellye vonzáskörzetéhez tartoznak, sohasem hívták magukat ormánsági horvátoknak. Ennek oka a horvátok katolikus egyházhoz való tartozása, ezért nem tudtak azonosulni a gazdasági és területi integrációban velük egységként működő Ormánsággal. Feltételezhetjük, hogy ezért is meglehetősen csekély a közvetlen magyar hatás e falvak népzenejében.

A DUDÁS SZEREPE ÉS A KÖZÖSSÉG, STÁTUSZ ÉS MARGINALIZÁCIÓ

A 19. század végén és a 20. század elején keletkezett, dudásokkal kapcsolatos irodalom (Kuhač 1879; Širola 1937) a dudásokat mindig a közösség kiemelt, nagyra értékelt tagjaiként írja le. A lakodalmak és a mulatságok alkalmával nem csupán zenéjükkel, zenei tehetségükkel tűntek ki, hanem szórakoztatási, mulattatási képességükkel is, valamint kitartásukkal, hiszen a többnapos lakodalmakat egyedül zenélték végig. Szerepükhöz tartozott az állandó viccelődés, a tréfás szövegek improvizálására való hajlam, a hangutánzó, beszédutánzó képesség, de még egyes lakodalmi, farsangi zenés „mimikus játékoknak” is a dudások voltak a tudói, vezetői (Vujicsics [1978] 2020: 78). A dudások szerepét jól illusztrálja a Kuhač által idézett közmondás is: „álljon fel a pap, hadd üljön le a dudás édesanyja” (1879: 58).

Gadányi, a dudás, a mulattató, a falusi viccmester közösségi szerepe teljesen megegyezik a fentebb idézett hagyományos dudás karakterrel, melyet Kuhač így összegez: „a népet az évszázados letargiából viccel és vidámsággal kiragadni képes egyéniség” (Kuhač 1879; vö. Ceribašić 2011).

Ez a szerep azonban jelentősen megváltozott, ahogy a dudások kiszorultak a falu zenei életéből, de még inkább a falvak 20. század végi társadalmi változásaival. Ezek a folyamatok a Dráva menti horvát falvakban már a trianoni határ meghúzásával, a horvát területek felé való közvetítő szerepük elvesztésével megindultak. A mélypontot a hidegháborús években, a jugoszláv–magyar viszony befagyásával érték el, és ezt már az 1970-es évek konszolidációja sem tudta kompenzálni. Az 1980-as évek óta a falvak lakossága folyamatosan elöregszik, elvándorol. A marginalizáció a szociális, gazdasági és ösztársadalmi térben is teljesen kézzelfogható, és ugyanúgy jellemzi a terület magyar lakosságát is, akik már korábban – elsősorban az „egykézés” jelensége által – a magyar néprajzi és szociológiai érdeklődés fókuszába kerültek (Kiss 1937). A marginalizáció nem az évszázados dudás karaktert hordozó egyénben, hanem a környező társadalomban ment végbe, ahogy több újságcikk tanúsága szerint Gadányi maga is megjegyezte: „A fiatalok zöme elhagyta a falukat, s aki maradt, nem érdeklődik a duda iránt” (T. R. 1986). „Én is nagyon szeretem, ha jó társaság van. Nálunk úgyis egyre kevesebben vannak, akik kedvelik a dudaszót, akik ezen tudnak zenélni, mulatni rá” (Borlahidai 1984). Az új társadalmi értékekhez való alkalmazkodás kényszere Gadányi gyakorlatában már csak azért sem alakult ki, mert a dudakultúra modernizációs változása során ő nem élte meg a fentebb 2. és 3. szakaszként leírt folyamatokat: mivel nem játszott lakodalmakban, nem társult más zenészekkel ilyen zenei szolgáltatás céljából, és divatos dallamokat sem vártak tőle. Az ő zenélése csak közvetlen környezetének igényeit szolgálta, de elsősorban is saját kedvtelését és szociális igényét. Zenészi működésének helyszínei leggyakrabban a helyi kocsmák, baráti találkozók, összejövetelek, népzenei találkozók és szemlék, valamint a magyar és a horvát dudás folklórmozgalmak eseményei (ezeket a 4., 5. és a 7. modernizációs szakaszokként írtuk le). Elsősorban azért nem szolgált ki egyedül lakodalmakat vagy bálakat, mert erre az ő idejében már nem volt igény a közösség részéről.

Gadányi számára a zenélés elsősorban szociális tevékenység, társasági alkalom, közösségépítő céllal. Ezért nem érvényes rá a hivatásos zenész státusza, „aki a közösségnek, a közösség által igényelt és szájhagyomány útján elsajátított repertoárt, a közösség által elvárt módon játssza” (Pávai 2012: 78). Gadányi a zenélésért sohasem kért, nem is fogadott el pénzt, így nem is igazodott olyan módon, mint a hivatásos zenészek. Általában a nótáknak csak egy változatát játszotta és énekelte, ezért más énekesek (különösen más falvakból) inkább hozzá igazodtak. E szociális szerepből adódott egy másik igen érdekes jelenség is: a nótákat nem tudta, nem akarta éneklés nélkül eljátszani, a nóta és a dudakíséret vagy a dudálás és

az énekes kíséret minden zenélési alkalommal együtt járt.¹⁵ Több stúdiófelvétel alkalmával is megkérték, hogy ne énekeljen, csak dudáljon, de akkor is nyögdcéslő hangon önkéntelenül dúdolta a dallamot, ami olykor zavarta a felvétel készítőjét, mert behallatszott a mikrofonba.

Éppen a fent leírtak miatt nagyon ritkán fordult elő, hogy otthon egyedül elővegye a hangszerét, és gyakoroljon, próbálgasson valamit. Ezt kizárólag akkor tette meg, amikor új hangszeret készített, és azt próbálgatta, bejátszotta. Ennek a tevékenységnek a legkedveltebb helye az üveg hajtatóház volt, ahol a jó bevilágítás és az egyenletes hőfok miatt a sípok is készítette. Néha viccelődött, hogy a palánták jobban nőnek, ha dudál nekik (1. kép).

A fenti okok miatt repertoárjának túlnyomó részét nem táncdallamok, hanem inkább a közös éneklésre alkalmas, többnyire közismert dallamok alkották. Többfajta kólót is játszott, de más táncdallamot csak nagyon ritkán. Ezek a kólódallamok általában a színpadi műsorszámok zárásaként, esetleg baráti együttlétek alkalmával, valós tánckísérő funkcióban is előkerülhettek. Egy *drmeš* ('rezgős') dallamot csak a kétezres évek elején tanult meg az akkor újjáalakult falubeli énekcsoport kérésére, ezt később más alkalmakon is játszotta.

Ez a hangszerhasználati és repertoárkialakítási karakter teljesen megegyezik a többi általam ismert „utolsó dudáséval” a vizsgált területeken: Drventić Marko hercegmaróki (Horvátország, Baranya), Rada Maksimović szenttamási (Bácska, Szerbia), Đuro Knežević dolaci (Požsega, Horvátország) zenészekével.¹⁶ Természetesen minden említett dudás saját élet-történettel és sajátos zenéhez való viszonyrendszerrel rendelkezett. Maksimović cigány származású sokadik generációs dudás volt, aki elsősorban zenei szolgáltatásra és fesztiválokra való fellépésre specializálódott; Drventić a helyi kultúrcsoport kedvéért vette elő mintegy harmincévnyi szünet után a hangszerét; Knežević apjától örökölt dudáját az 1960-as évektől az 1990-es évek végéig kizárólag otthoni körben használta. Ugyanakkor mindegyikük repertoárjának fő részét a közös éneklésre alkalmas nóták tették ki. A táncdallamok és néhány régiesebb dudadallam csupán

15 Mivel dudája alaphangja általában g és a között szólt, ami éneklés számára túl magas volt, előfordult, hogy a dallamot dudálta és a tercelő, kvintelő kísérelő szólókat dúdolta, énekelte, olykor a teljes dallamban, de a zárószakokban nagyon gyakran. Akkor is így tett, ha magánál jobb énekléssel mulatott, aki az első szólókat énekelte, ő pedig „kontrázott” neki.

16 A felsorolt dudásoktól személyesen gyűjtöttem egyedül, vagy Szabó Zoltánnal, Vizin Antussal, esetenként másokkal. Az így felhalmozódott felvételek mintegy húszórányi beszélgetést, hangszerjátékot, éneklést tartalmaznak. Az ő játékokat zenei szakirodalom még részletekben sem dolgozta fel; az itt leírtak mind a saját tereptapasztalataim eredményei.

a népzenei gyűjtések alkalmával kerültek elő, esetenként meglepve az előadót is, olyan mélyen, szinte már elfeledve szunnyadtak az idős dudások emlékezetében.¹⁷ Ezeknek a dallamoknak már nem volt helyük a közösségi alkalmakban, mert a többség már nem ismerte őket, így mondhatjuk, hogy valóban marginalizálódtak, értékük a közösség szemében – és így a dudás szemében is – csökkent. A repertoárelemzésben hasonló megfigyeléseket ír le a szerb dudások kapcsán Jakovljević, aki doktori disszertációjában mélyrehatóan vizsgálja a marginalizáció több szegmensét (2012a).

A TÁRSADALMI SZEREP ÚJRAÉRTELMEZÉSE

Gadányi esetében azonban van még egy tényező, amely – a szerb és horvát területeken vizsgált dudásokhoz képest – jelentősen módosítja a marginalizáció folyamatát és kimenetét. Ez pedig az 1970-es évektől a 2010-es évekig tartó érdeklődés személye és az általa készített dudák iránt a folklórmozgalom részéről (azóta, egészségi állapotának romlása miatt, már nem dudásként, hanem régi mesterként van jelen tanítványai életében). Már az 1970-es években is vásároltak tőle hangszereket, készítettek játékkáról felvételeket, és hívták fesztiválokra. Számára ezek lettek a közösségi élet új terei, mivel falujában a dudát már csak a vele egykorúak fogadták el. Az 1990-es évektől a hangszerei és zenei tudása iránti érdeklődést elősegítette és erősítette, hogy több tanítványa is egyre szélesebb körben tudta megszólaltatni és bemutatni e hangszert.¹⁸ Ennek köszönhetően az 1990-es években és a 2000-es évek elején sokkal több hangszert készített és sokkal többször lépett fel, mint korábban. Rendszeres vendége volt egyes népzenei táboroknak (pl. a szennai Dudaiskola), és külföldre is többször eljutott (Bosznia-Hercegovina, Németország, Szlovákia), elsősorban olyan szakmai fórumokra, dudafesztiválokra, ahol személyét tisztelet övezte. Ugyanakkor azt is el kell mondani, hogy számára ezek a szakmai alkalmak nem sokban különböznek a környék falunapjaitól vagy a pécsi és szigetvári vásároktól, ahol ő vidám dudálásával

17 Az általam több alkalommal meglátogatott és felvett dudások esetében mindig eljött az a pillanat, amikor évtizedek óta nem játszott, elfeledtnek hitt dallamokat ástak elő emlékezetükből. Volt köztük olyan, aki felírta ezek szövegét papírra, hogy el ne feledje (Gadányi), vagy azért írta papírra a szöveget, mert nem akarta szájára venni, meg ne hallják gyermekei, unokái, milyen kriptádiákat tud (Drventić).

18 Az első tanítvány Vizin Antal volt, aki kiváló zenészévé vált e hangszernek, őt követte e sorok írója, majd napjainkig mintegy tucat magyarországi és horvátországi zenész vált „Bać Pavo” tanítványává, dudáinak és dudazenéjének népszerűsítőjévé.

népszerűsítette zöldegesstandját, míg a felesége árult – egyforma jókedvvel vett részt mindegyiken. Ennek a folyamatnak a csúcsa a Népművészet Mestere díj elnyerése volt, melyet 2011-ben, 79 évesen vehetett át. Gadányi időskori pályáját a többi említett dudásétól főként a folyamatos zenei kommunikáció és tapasztalatátadás különböztette meg, amely ugyanakkor nem pótolta számára egyre fogyatkozó generációjának és a kocsmái zenés barátkozásoknak a hiányát.

ÖSSZEGZÉS

A bemutatott példákban és elemzésekből jól látható, hogy Gadányi Pál zenészi karakterében nagyon hasonlít azokhoz az azonos modernizációs szakaszban lévő horvát és szerb dudásokhoz a Kárpát-medence déli területein, akiket a 20. század második felétől többen is kutattak, és akiknek vizsgálatában Jakovljević követhető példát tudott mutatni. Gadányi esetében a marginalizálódás mégsem felel meg mindenben a Jakovljević által felállított modellnek, hiszen az 1970-es évektől kezdődő dudás folklórmozgalmak felértékelték egyéniségét és tudását, melynek átadása fontos identitáselemmé fejlődött számára. Így a marginalizálódás folyamata megtorpant, nemcsak a dudás életében, de a hangszerrel illetően is, annak ellenére, hogy a hangszernek és zenéjének mai megjelenési formái (táncházak, koncertek, bálók, fesztiválok, baráti mulatságok) már egy jelentősen megváltozott zenészi szolgáltató szerepet alakítanak ki. Ez nagymértékben igazodik a történeti és kultúrtörténeti pillanathoz, amelyben létrejött, ugyanakkor hozzájárult és ma is hozzájárul a kontinuitáshoz, a hangszer és repertoárja átmeneti megőrzéséhez és – reméljük – továbbadásához is.

Irodalom

- Ádám Erika. 1991. „A népművészet ifjú mesterei”. *Új Dunántúli Napló* 7/245: 5.
- Agócs Gergely. 1999. „A kutyadudának a nótája. A dudazene stílusa és előadásmódja a vonószekerek gyakorlatában”. In *Zenatudományi dolgozatok 1999*, szerk. Gupcsó Ágnes, 11–24. Budapest: ZTI.
- Baines, Anthony. 1973. *Bagpipes*. Oxford: Pitt Rivers Museum.
- Barić, Ernest. 2006. *Rode, a jeziki?! – Radovi iz jezikoslovne kroatistike* [Népem, és a nyelv?! – Tanulmányok a nyelvészeti kroatisztika területéről]. Pečuh: Znanstveni zavod Hrvata u Mađarskoj.

- Barics Ernő. 2013. „A magyarországi horvátok nyelve”. <http://docplayer.hu/108839795-A-magyarorszag-i-horvatok-nyelve-dr-barics-erno.html>, utolsó megtekintés 2021. 10. 23.
- Bezić, Jerko – Milovan Gavazzi – Mirjana Jakelić – Petar Mihanović. 1975. *Tradicijska narodna glazbala Jugoslavije* [Jugoszlávia népi hangszerei]. Zagreb: Školska knjiga.
- Borlahidai Andrea. 1984. „A Hét embere: Gadányi Pál dudakészítő”. *Dunántúli Napló* 29: 4.
- Ceribašić, Naila. 2011. „Pavo Gadanyi: A Profile of a Bagpiper, a Convivial Builder of Social Communication”. In *Studia instrumentorum musicae popularis II* (New Series), szerk. Gisa Jähnichen, 1–12. Münster: Verlagshaus Monsenstein und Vannerdat OHG.
- Číp, Pavel – Klapka, F. Rudolf. 2006. *Dudy v Čechách, na Moravě a ve Slezsku* [Dudák cseh, morva és sziléziai területeken]. Brno: Salve Regina.
- Dević, Dragoslav. 1981. „Typen serbischer Sackpfeifen”. In *Der Bordun in der europäischen Volksmusik*, szerk. Walter Deutsch, 59–82. Wien: A. Schendl.
- Eibner, Franz. 1981. „Bordun – Tonalität – Auskomponierung. Zum innermusikalischen Sinngehalt bordunierenden Musizierens”. In *Der Bordun in der europäischen Volksmusik*, szerk. Walter Deutsch, 96–128. Wien: A. Schendl.
- Eredics Gábor. 1999. „Vujicsics Tihamér zenei hagyatéka”. In *A magyarországi szerbek néprajza 2*, szerk. Rusz Boriszláv, 170–172. Budapest: Magyar Néprajzi Társaság, Szerb Országos Önkormányzat, Szerb Fővárosi Önkormányzat.
- Füzes Endre. 1958. „A duda (gájda) készítése Mohácson”. In *A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve III*, szerk. Dombay János, 179–186. Pécs: Janus Pannonius Múzeum.
- Garaj, Bernard. 1995. *Gajdy a gajdošská tradícia na Slovensku / Bagpipe and Bagpipers' Tradition in Slovakia*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied.
- G. Szabó Zoltán. 2001a. „Gajde su gajde...” *Gajdaši i dudaši u Hrvata u Mađarskoj* [„A duda az duda...” A magyarországi horvátok dudásai]. Budapest: Néprajzi Társaság [Etnografija Hrvata u Mađarskoj 8].
- . 2001b. „Gajde és dude, dudák és dudások a magyarországi horvátoknál és szerbeknél”. In *A duda, a furulya és a kanásztülök. A magyar hangszeres zene folklórja*, szerk. Agócs Gergely, 457–476. Budapest: Planétás.
- . 2004. *A duda*. Budapest: Néprajzi Múzeum [A Néprajzi Múzeum Tárgykatalógusai 9].
- Gavazzi, Milovan. 1956. „Die kulturgeographische Gliederung Südosteuropas”. *Südost-Forschungen* 15: 5–21.
- Glamuzina, Nikola – Borna Fuers-Bjeliš. 2015. *Historijska geografija Hrvatske* [Horvátország történeti földrajza]. Split: Sveučilište u Splitu.
- Ivančan, Ivan. 1964. „Geografska podjela narodnih plesova u Jugoslaviji” [A néptánc-hagyomány földrajzi felosztása Jugoszlávia területén]. *Narodna umjetnost* 3/1: 17–36.
- . 1987. *Narodni plesni običaji Međimurja* [A Muraköz táncgyománnyai]. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.
- . 1989. *Narodni plesni običaji Podravine 1* [A Dráva-mente táncgyománnyai 1]. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.
- Jakovljević, Rastko Stevan. 2009. „Dead Public Spaces – Live Private Corners: (Re) contextualization of Musically Public and Private”. *Muzikologija* 9: 51–62.
- . 2012a. *Marginality and Cultural Identities: Locating the Bagpipe Music of Serbia*. PhD disszertáció, Durham University. Online: <http://etheses.dur.ac.uk/3544/>.

- . 2012b. „Традиционална музика и анатомија мреже фестивала између југословенске културне политике и вернакуларних вредности” [Hagyományos zene és a fesztiválhálózat anatómiája a jugoszláv kultúrpolitika és a vernakuláris értékek között]. *Музикологија* 12: 103–120.
- Kiss Géza. 1937. *Ormányság*. Budapest: Sylvester.
- Klemenčić, Mladen. 1993. „Croatia – Past and Present: Location, Position, Territory, Borders, Regions”. *Acta Geographica Croatica* 28/1: 23–38.
- Kuhač, Franjo Ksaver. 1877. „Prilog za povjest glasbe južnoslovenske. Kulturno-historijska studija. Predano u sjednici filologičko-historičkoga razreda jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti dne 25. travnja 1876” [Adalékok a délszláv zene történetéhez. Kultúrtörténeti elemzés. Előadás a Délszláv Tudományos és Művészeti Akadémia filológiai-történeti osztályának ülésén, 1876. április 25-én] (Nr. 1.). In *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Knjiga XXXVIII*, 1–78. Zagreb.
- . 1879. „Prilog za povjest glasbe južnoslovenske – Kulturno-historijska studija – Predano u sjednici filologičko-historičkoga razreda jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti dne 25. travnja 1867” (Nr. 5.). In *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Knjiga L*, 44–95. Zagreb.
- K. Zs. 1980. „A seprűgyártó dudás – maga készítette”. *Somogyi Néplap* 36/271: 5.
- Leskó László. 1980. „Susreti”. *Somogyi Néplap* 36/121: 5.
- . 1984. „Pávadal”. *Somogyi Néplap* 40/141: 1.
- Lovrenčević, Zvonko. 1971. „Dude u Bilogori” [Dudák a Bilo-hegységben]. In *Rad XV. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije*, szerk. Cvjetko Rihtman, 361–370. Sarajevo.
- . 2012. *Folklorina glazba Bilogore* [A Bilo-hegység népzeneje], szerk. Bezić, Jerko és Miholić, Irena. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Magaš, Damir. 1997. „The Development of Geographical and Geopolitical position of Croatia”. *Geoadria* 2/1: 5–36.
- Manga János. 1969. *Magyar népdalok, népi hangszerek*. Budapest: Corvina.
- Marković, Zagorka. 1987. *Narodni muzički instrumenti* [Népi hangszerek]. Beograd: Etnografski muzej.
- Morgenstern, Ulrich. 1995. *Volksmusikinstrumente und instrumentale Volksmusik in Russland*. Berlin: Ernst Kuhn [Studia Slavica Musicologica 2].
- Nagy László. 1996. „Muzikaszó tánc nélkül – a nyári konyhából. Tótújfalu dudagyárosa”. *Somogyi Hírlap* 7/298: 20.
- . 2001. „Az asszony fújja a magáét”. *Somogyi Hírlap* 12/144: 6.
- [N.N.]. 1997. „A csodát váró dudagyáros”. *Somogyi Hírlap* 8/219: 6.
- [N.N.]. 2006. „Felfedezték a Drávazugot – minden nap más hangszerezen játszhat a 75 éves dudás”. *Somogyi Hírlap* 17/224: 2.
- Park, Robert Ezra. 1928. „Human Migration and the Marginal Man”. *The American Journal of Sociology* 32: 881–893.
- Pávai István. 2005. *Zene, vallás, identitás a moldvai magyar népéletben*. Budapest: Hagományok Háza.
- . 2012. *Az erdélyi magyar népi tánczene*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság.

- Richter Pál. 2020. „17. századi zenetörténeti források zeneelméleti tanulságai”. *Magyar Zene* 58/2: 217–228.
- Rogić, Veljko. 1995. „Historische Geographie Kroatiens”. In *Kroatien. Landeskunde-Geschichte – Kultur – Politik – Wirtschaft – Recht*, szerk. Neven Budak, 63–84. Wien-Köln-Weimar: Böhlau.
- Sárosác György. 1972. „Magyarország délszláv nemzetiségei”. In *Népi kultúra – Népi társadalom VII*, szerk. Ortutay Gyula, 389–390. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Stonequist, E. V. 1937. *The marginal man: a study in personality and culture conflict*. New York–Chicago: Scribner/Simon & Schuster.
- Šala, Nina. 2011. „How to Make Dude Bagpipe? A Lesson from Pavo Gadányi”. In *Studia Instrumentorum Musicae Popularis II (New Series)*, szerk. Gisa Jähnichen, 13–20. Münster: MV-Wissenschaft.
- Širola, Božidar. 1937. *Sviraljke s udarim jezičkom* [Felcsapónyelvel sípjal megszólaltatott hangszerek]. Zagreb: Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti.
- . 1942. *Hrvatska narodna Glazba. Pregled hrvatske muzikologije* [A horvát népzene. A horvát muzikológia áttekintése]. Zagreb: Izdanje Matice Hrvatske.
- . 1943. „Horvát népi hangszerek”. In *Emlékkönyv Kodály Zoltán 60. születésnapjára*, szerk. Gunda Béla, 114–124. Budapest: Magyar Néprajzi Társaság.
- Šokčević, Dinko. 2000. *Kratka povjest Hrvata u Mađarskoj* [A magyarországi horvátok rövid története]. Zagreb: Tjedan Hrvata iz Mađarske.
- Soksevits Dénes. 2011. *Horvátország a 7. századtól napjainkig*. Budapest: Mundus Novus.
- Tari János. 2002. *A tündérek ajándéka. Gadányi Pál, dudakészítő*. <https://www.youtube.com/watch?v=CEkUFxIQP6c>.
- Tóth Péter Pál. 2017. *Főlkáprázza az embereket... Gadányi Pál dudás, dudakészítő*. <https://www.youtube.com/watch?v=gSebnxrmJ3s&t=1247s>.
- Topalović, Duško. 2000. *Balkanska Europa* [A balkáni Európa]. Zagreb: Diorama.
- Topolovec, Velimir. 1963. „Dudaš Pavo Špoljarić – opis njegovih duda sa 4 cijevi. Stara Gradina kod Virovitice” [Pavo Špoljarić, dudás és 4 sípos dudájának leírása Stara Gradina településen, Verőce mellett]. Kézirat. Institut za etnologiju i folkloristiku, Dokumentacija (Zágrábi Etnológiai és Folklorisztikai Intézet, Dokumentumtár), 739/III/1966.
- T. R. 1986. „»A dudámnak békét hagyok...«”. *Somogyi Néplap* 42/82: 5.
- Végh Andor. 2004. „Zemljopisna rasprostranjenost gajdi i duda u Baranji u 20. stoljeću” [A gajde és a dude elterjedése Baranyában a 20. században]. *Osječki Zbornik* 27: 239–247.
- . 2016. „Pitanje rasprostranjenosti pojedinih tipova glazbala sa mješinom kod Hrvata u Mađarskoj u svjetlu odnosa sa hrvatskim prostorima” [Egyes dudatípusok elterjedéséről a magyarországi horvátok között e területek horvátországi kapcsolatai tükrében]. In *Etnografija Hrvata u Mađarskoj / A magyarországi horvátok néprajza* 16, szerk. Horváth Sándor, 95–117. Budapest–Pécs: Magyar Néprajzi Társaság, Magyarországi Horvátok Tudományos Intézete.
- . 2018. „Izrada duda u Novom Selu. Majstorstvo 86. godišnjeg Pave Gadanjija, posljednjeg tradicionalnog dudaša i izrađivača duda na hrvatskom etničkom prostoru u Mađarskoj” [A duda készítése Tótújfaluban. A 86 éves Gadányi Pál, az utolsó horvát tradicionális dudakészítő tudása]. In *Etnografija Hrvata u Mađarskoj / A magyarországi horvátok néprajza* 16, szerk. Horváth Sándor, 119–142. Budapest: Magyar Néprajzi Társaság.

- Végh Andor – Horváth, Zsombor. 2022. „The Survival and Transformation of Solo Multipart Instruments and Instrumental Ensemble Music in Pannonia”. In *Playing Multipart Music: Solo and Ensemble Traditions in Europe*, szerk. Ulrich Morgenstern és Ardian Ahmedaja. Wien: Böhlau [European Voices IV] – megjelenés előtt.
- Mandić, Mišo [- Vujicsics Tihamér]. 1975. „Svadbeni običaji čavoljskih Bunjevaca”. [A csávolyi bunyevácok lakodalmi szokásai]. In *Etnografija južnih Slovena u Mađarskoj 1975*, 113–148.
- Vujicsics Tihamér / Tihomir Vujičić. [1978] 2020. *A magyarországi délszlávok zenei hagyományai / Muzičke tradicije južnih slovena u Mađarskoj / Musical Traditions of South Slavs in Hungary*, szerk. Richter Pál, Jelena Jovanović, Danka Lajić Mihajlović. Budapest: ZTI, Hagymányok Háza.

TÁNCOLÓ PARASZTOK, MUZSIKUS CIGÁNYOK

Társadalmi hierarchia és koreomuzikális interakció¹

Egy kis csapat férfi áll a széki református templomkert előtt, a *Bagolyvár*-nak nevezett mezőn. Mellettük három zenész ül, hegedűvel, brácsával, kisbőgővel a kezükben. A prímás a kezdő jelre várva tekint a kamera irányába. Vonóját a hegedű húrjai fölé emeli, majd energikus, gyors mozdulattal, nagy hangerővel, teljes hosszában végighúzza a húron. A *segítség* – a *kontrás* és a *gordonos* – azonnal csatlakozik, hangsúlyos és hangsúlytalan ütemrészek erőteljes löktetését adva, amely szünet és variáció nélkül folytatódik. A táncosok laza körben helyezkednek el, egymás mellett állva. Ádám István „Icsán”, a falu egyik legjobb cigány hegedűse, végigjátssza a dallam első részét, az utolsó frázisokat a vonó csúcsánál, halkabban, de még mindig éles és világos hangsúlyokkal szólaltatva meg. Az első *pont* véget ér; a cezúrát egy gyors, teljes hosszúságú, felfelé húzott vonás, majd a húrokról felemelt vonó jelzi. A táncosok a pont zenei zárlatával szinte egy időben emelik karjukat, előkészülve a tánra. Ütemelőzőre csaknem egyszerre hajlítják térdeiket, majd felemelkedve egyszerre kezdik meg a *sűrű tempó* nevű táncnak azt az állandóan visszatérő szakaszát, amelyik szimmetrikusan ismételt 4/8-os lábfigurázó motívumokból és csapásoló lezáróból áll. Az egész folyamat rendkívül energikus és gyors, a táncosok és a zenészek mégis óraműszerű pontossággal működnek együtt.

1 Jelen tanulmányunk egy korábban, angol nyelven megjelent tanulmányunknak (Quigley-Varga 2021) átdolgozott, magyarázó jegyzetekkel ellátott, illetve újabb példákkal, interjúrészekkel kiegészített változata. Varga Sándor terepmunkáját a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alap K 124 270 sz. projektje keretében biztosított K_17 kutatási támogatás finanszírozta. Ezúton szeretnénk köszönet mondani Both József néptáncosnak és koreográfusnak, Fügedi János és Horváth-May Dániel táncfolkloristáknak, Isabela Botezatu táncantropológusnak, Lipták Dániel és Pávai István népzene-kutatóknak a tanulmány megírásában, átdolgozásában nyújtott segítségért.



1. kép
Széki férfiak
tempóznak.
1969. ZTI Fotó-
tár, Tf.23412.

Az 1969-es performansz² filmfelvételét a Zenetudományi Intézet Néptánc Archívuma őrzi.³ Még ha kis képernyőn, digitalizált kép formájában jelenik is meg ez a régi felvétel, a zene rendkívüli energiája, valamint a hegedűjáték dinamikus tagoltságára figyelő és a kísérőzenével pillanatok alatt tökéletes szinkronba kerülő táncosok nagy intenzitással előadott másfél perces legényesének látványa magával ragadja a hozzáértő nézőt.

-
- 2 Tanulmányunkban a *performansz* kifejezést használjuk a magyar *előadás* szó helyett, kiemelve a fogalom azon értelmezését, miszerint a performansz „[az] etno-esztétika értelmében pedig olyan komplex közlésforma, amely része lehet pl. egy rítusnak, eszköze vagy előjátéka valamely tartalomnak, megjelenítése valamely szimbolikus jelzésnek-jelentésnek” (Boglár 2010: 288). Esetünkben a székiek által járt *sűrű tempó* inkább társadalmi többletjelentést hordozó performanszként lehet értelmezni, semmint előadásként, mely kifejezés a magyar nyelvben leginkább a színpadi előadóművészekhez kötött.
- 3 Az 1969. április 9–10-én, Martin György néptáncutató és munkatársai által Széken készített filmek részletei megtekinthetők a ZTI online adatbázisában, a Néptánc Tudástáron. A tárgyat *sűrű tempó* felvételét lásd: http://db.zti.hu/neptanc_tudastar/vidtor.asp?V=p111269. A *sűrű tempó* folytatásaként járt *ritka tempó* és annak befejezését lásd: http://db.zti.hu/neptanc_tudastar/vidtor.asp?v=nZ11270; valamint a széki táncrend páros táncait: http://db.zti.hu/neptanc_tudastar/yt.asp?v=mW7rUDLJF5Mwo.

BEVEZETÉS

A „hosszú huszadik század”⁴ folyamán a falusi tánc- és zenekultúra *koreomuzikális interakciói* fontos szereppel bírtak a falu társadalmi életében. Tanulmányunkban ezeket – a fent tárgyalt filmrészleten működésükben is látható – koreomuzikális jelenségeket vizsgáljuk meg. A *koreomuzikálitás* fogalmát több szinten is alkalmazzuk a táncosok és zenészek közötti kapcsolatok és interakciók társadalmi kontextusban való vizsgálatára. Írásunkban a múltbéli, szociális funkcióval bíró falusi táncseményekre, azok későbbi továbbélésére és máig végbement átalakulására összpontosítunk, összehasonlítva, bizonyos esetekben szembeállítva mindezt a táncházmozgalom keretein belül kialakult kulturális gyakorlatokkal, amelyek az 1970-es évek eleje óta lényeges hatást gyakorolnak azokra a falusi kultúrákra, melyeknek táncos és zenei jelenségeit a mozgalom felhasználta, magába olvasztotta (Quigley 2014, Varga 2014).

-
- 4 Az Eric Hobsbawm brit történész felfogása szerinti „rövid huszadik század” (1995) folyamán jelentős társadalmi, politikai és gazdasági változások mentek végbe. A nemzetállamok határai többször megváltoztak, a szinte feudális jellegű társadalmi kapcsolatok pedig lassan átadták helyüket a kapitalizmusnak és a szocializmusnak. Mindehhez hozzátehetjük, hogy a nagy történelmi változásokkal szemben – talán némileg meglepő módon – az erdélyi mezőségi falvak belső társadalmi élete rendkívül ellenállóan bizonyult. A „hosszú huszadik század” kifejezéssel rímelni kívánunk a hobsbawmi fogalomra, utalva arra, hogy az általunk vizsgált történelmi időszakot egy kissé hosszabbnak tartjuk, a 19. század közepétől-végétől számítva azt.
- 5 A koreomuzikológiát mint új tudományágat legutóbb Kendra Stepputat és Elina Seye kísérelték meg bemutatni egy általuk szerkesztett kötet bevezető tanulmányában (2021). Stepputat és Seye különbséget tesz a színpadi műfajok, illetve a hagyományos kultúrák koreomuzikológiai vizsgálata között, az utóbbival kapcsolatban az etnokoreomuzikológia illetékességét emelik ki (2021: 12–16). A kötet (Seye–Stepputat szerk. 2021) tanulmányai azokat az etnográfiai jelenségeket vizsgálják, amelyeket a koreomuzikális perspektíva felölel. Értelmezésükben a koreomuzikológia ernyőfogalom, amely a táncos és a zenész, a tánc és a zene (sőt a mozdulat és a hang) viszonyait és kölcsönhatásait vizsgálja különböző megközelítések segítségével. E megközelítések egy része a zene- és a táncutatás, a pszichológia, a kognitív tudományok, a performansz-kutatás és az akusztika területéről származik. A vizsgálat fókusza jelen esetben az etnomuzikológiának és az etnokoreológiának az etnográfiai terepmunkán (azon belül is a résztvevő megfigyelés során szerzett, testbe ágyazott tapasztalatokon) alapuló, érzékeny látásmódjait és vizsgálati módszereit igyekszik egyesíteni (Stepputat–Seye 2021: 7). A szerzők kiemelik a két területről érkező kutatók együttműködésének fontosságát, ugyanakkor felhívják a figyelmet arra, hogy kevesen vannak azok, akik mindkét tudományt magas szinten művelik (2021: 9). Jelen írás szerzői vallják, hogy a transzdiszciplináris szemlélet mellett rendkívül fontos a tudományközi együttműködés is (2021: 11), már csak azért is, mert az utóbbi évtizedekben a hagyományos

A zenélés speciális készséget, tudást igényel, míg a tánctudást szélesebb körben birtokolják azon közösségek tagjai, amelyeket itt vizsgálunk. Ezek a mai Romániában található erdélyi Mezőség⁶ települései, ahol többségében cigány zenészek⁷ nyújtottak (és részben a mai napig nyúj-

táncok és zenék kutatása rendkívül sokat fejlődött. A rohamosan növekvő adattömeg, a sokféle tudományos megközelítés és elmélet, valamint a folyamatosan mélyülő szakmai ismeretek véleményünk szerint megkövetelik a specialisták közötti kooperációt, ahogy azt a természettudományok esetében látjuk. Stepputat és Seye bemutatják azokat a történeti okokat, amelyek a tánc és a zene tudományos megítélése közötti különbségek mögött állnak, és amelyek az etnokoreológia és az etnomuzikológia tállalkozási lehetőségeit is korlátozzák. Rávilágítanak arra, hogy az euroamerikai gondolkodás a zenét és a táncot teljesen különválasztja, míg egyes kultúrákban nem jelölik külön terminusokkal ezeket a műfajokat. Ebből származik az a kutatói gondolat, hogy bizonyos közösségek belső (émikus) fogalmai és kategóriái jobban megfelelnek a koreomuzikológiai események elemzésének, mint bevett tudományos fogalmaink és kategóriáink (2021: 10–11). A *choreomusical* angol melléknév és főnév jelentését legjobban a *koreomuzikális*, illetve *koreomuzikalitás* kifejezéssel tudjuk visszaadni; sem a „tánczene”, sem a „táncos-zenész viszony” nem fedi le teljesen azt a területet, amit a *choreomusical* kifejezés jelöl. Felhívjuk a figyelmet arra, hogy a *koreomuzikális* terminus értelme nem kapcsolódik a *muzikális* kifejezés jelentéséhez.

- 6 Erdélyi Mezőség (a továbbiakban Mezőség): angolul Transylvanian Plain, románul Câmpia Transilvaniei.
- 7 Bár a legtöbb néprajzi munkában a cigányzenész és a paraszzenész szavakat egybeírják, tanulmányunkban a „cigány”, illetve a „paraszt” jelzőket mégis külön szerepeltetjük. Ennek oka egyrészt, hogy szeretnénk megkülönböztetni a falusi cigány muzsikusokat a városi kávéházakban, éttermekben muzsikáló zenészektől, akiket a köznyelv és a szakirodalom cigányzenészeknek hív, és akik kifejezetten ebből a szolgáltatásból éltek, élnek. A mezősegi cigány zenészek többségének legjelentősebb bevételi forrása a mezőgazdaság szocialista átszervezéséig ugyan a zenei szolgáltatás volt, de nem ismerünk olyanokat, akik emellett más munkát ne végeztek volna (gazdálkodás, pász-torkodás, stb.). Velük ellentétben a paraszt zenészek döntő többsége „műkedvelőnek” számított. Ők elsősorban gazdálkodtak, és csak kisebb részüknek jelentett fontos kiegészítő keresetet a zenélés. A szocialista modernizáció során a zenei szolgáltatás sokat vesztett társadalmi presztízsből. A legtöbb paraszt muzsikus ebben az időszakban letette a hangszert, sokszor azért, mert szégyellte, *cigány dolognak* (értsd: megvetendőnek) tartotta a zenei szolgáltatást, vagy éppen a környezete stigmatizálta őt a *cigány* jelzővel (Varga 2011: 128–129). A kérdés általános kifejtését Sárosi Bálintnál olvashatjuk, aki áttekintésében különbséget tesz hivatásos (cigány)zenész és félhivatásos vagy „műkedvelő” (paraszt)zenész között (1980: 75.) Sárosi széles körű kutatói tapasztalatára támaszkodva jó érzékkel mutat rá arra, hogy a zenészek társadalmi helyzetét vizsgálnunk kell (75), de a társadalmi aspektus mellett zenei, hangszertechnikai vizsgálatokat is szükségesnek tart (80–82). Jelen írásunk kapcsán úgy gondoljuk, hogy a zenészek társadalmi helyzetére vonatkozó vizsgálatok tovább bővíthetők; így a zenei szolgáltatás társadalmi megítélése mellett az etnikus dimenzió is nagyobb figyelmet kaphat. Úgy véljük, hogy a Mezőség vonatkozásában – Sárosi kategóriáit használva – beszélhetünk félhivatásos muzsikusokról (ők lennének a fent említett

tanak) zenei szolgáltatást a jórészt paraszti, földbirtokkal bíró falusiaknak (magyaroknak, románoknak és szászoknak egyaránt), valamint manapság azoknak a turistáknak, akik a globálisan ismert táncművészeti mozgalom hazájába látogatnak (Varga 2014). Úgy véljük, hogy a táncos–zenész gyakorlat esztétikai értékét a zene és a tánc együttes performansa közben zajló, cselekvő interakció is emeli: az a mód, ahogyan a táncosok és a zenészek egyaránt felhasználják ismereteiket az egymással folytatott együttműködés, kommunikáció során.⁸ A korábbi, erdélyi falusiak körében folytatott zene- és táncutalások középpontjában szinte kizárólag a zene és a tánc, mint két külön párhuzamos rendszer formai elemzése állt; a kutatók csak alkalmanként foglalkoztak ezek egymáshoz való viszonyával (Karácsony 2000; Könczei 2004; Martin 1967, 1977, 2004; Paksa 1992; Pávai 2012: 77–97, 378–380), és szinte soha nem vizsgálták a közös performansz során létrejövő társadalmi jelentéseket.⁹ Varga egy korábbi írásában a mezőiségi táncos–zenész kapcsolat formális (különböző szokásjogok által szabályozott), illetve informális elemeit vizsgálta. Jelen írásunkban az informális elemek részletesebb vizsgálatára vállalkozunk, különös tekintettel azokra az apró, finom mozzanatokra, „melyek pozitív, illetve negatív

cigány zenészek), illetve „műkedvelőkről” (paraszt zenészek). A Mezőségre nem jellemzők a hivatásos muzsikuskok (cigányzenészek) és az olyan parasztzenészek sem, akik polgárosultabb falvakban például kottaismerő iparosokkal, esetleg értelmiségiekkel együttműködve rezesbandákat alakítottak, és olykor reprezentációs céllal muzsikáltak (76). A zenélés az ő esetükben legtöbbször mellékjövedelmet jelentett, de előfordult, hogy a zenekar annyira kinötte magát, hogy a muzsikálás vált a legfőbb bevételi forrásukká. (Párhuzamokat a gyimesi zenészmesterségről és az ahhoz kapcsolódó nagyon is sokféle megélhetési stratégiáról Szilágyi Dánielnél olvashatunk, 2003: 228–235). A tanulmányunkban szereplő széki primás, Filep Márton a ritka kivételek egyike. Ő a konkurens cigány zenészek kihalásával az 1970-es évektől kezdve egyre jobb piaci helyzetbe került. Az 1980-as években még rendkívül intenzív széki tradicionális táncművészet miatt meggazdagodó táncos közösség jó megélhetési lehetőséget biztosított neki, az 1990-es évektől pedig egyre inkább az akkor intézményesülő széki hagyományörző mozgalomban találta meg a számítását. A zenélésből származó bevételét rövid ideig paraszti gazdálkodásból, majd csizmakészítésből egészítette ki, így rá illik a parasztzenész kifejezés. Manapság – a tradicionális zene szerepének visszaszorulással – leginkább kőművesmunkából él.

- 8 Erről írja nagyon kifejezően Sebő Ferenc: „Érdemes említést tenni arról az egészen kreatív, különleges kommunikációs kapcsolatról is, amely a táncolók és a zenész között kialakul. Valójában mindkét fél – egy megadott szabályrendszeren belül ugyan – egyidejűleg, együtt rögtönöz. A zenei és táncbeli szerkezetek összeillesztése mellett a zenésznek külön figyelemmel kell kísérnie a táncost mind technikai, mind pedig érzelmi szempontból (1997: 86).
- 9 Többen érintették ugyan röviden a vizsgált téma társadalmi vonatkozásait, de alaposabb vizsgálatról nincs tudomásunk. A vonatkozó szakirodalom összefoglalását lásd Varga 2007: 84–88. Ezenkívül lásd még Halmos 1980 és Virágvolgyi 1981.

irányba terelhetik” a táncos–zenész viszonyt (Varga 2007: 95). Ezek az informális elemek teszik „élővé, működőképessé a kapcsolatot”, hozzájárulva így a lokális társadalom működéséhez (Varga 2007: 97). Tanulmányunkban megkísérlünk egy hiánypótló, a magyar táncfolklorisztikában és népzene kutatásban újnak számító megközelítést bemutatni, abban a meggyőződésben, hogy a tánceseményeken létrejövő, különböző társadalmi csoportok közötti komplex interakciók vizsgálatához egyfajta szocio-koreomuzikális vagy inkább etno-koreomuzikális nézőpontra van szükség. Kérdéseink: Ezekben az esetekben ki birtokolja a hatalmi pozíciókat? Milyen jellegű hatalomról van szó, és ez hogyan fejeződik ki? Hogyan nyilvánulnak meg a mindennapi élet hierarchiái a performanszban? Befolyásolja-e a performansz ezen hierarchiák, pozíciók, határok kijelölését, megerősítését, esetleg helyt ad-e ezek átalakításának, újratárgyalásának vagy akár túllépésének?¹⁰

A koreomuzikális interakció kérdését a Mezőség néhány falujában jellemző gyakorlat alapján közelítjük meg. Munkánk egyrészt Varga Sándornak a tánc társadalmi szerepéről készített, részletes, huszonöt éve tartó néprajzi dokumentációjára épül, amit elsősorban Visában – ahol 1998–1999 telén állomásozó terepmunkát is végzett – és a környékbeli falvakban készített. Ezek az adatok lehetővé teszik, hogy felvázoljuk a cigány zenészek és a többségi társadalmat képviselő paraszt táncosok társadalmi interakcióját szabályozó normákat. Másrészt a koreomuzikális interakciók alaposabb, célirányos vizsgálatához Szék hagyományos táncaira fókuszálunk.¹¹ Hogy eljussunk a koreomuzikális performansz

10 A kérdéssel kapcsolatban fontos a társadalmi normák, illetve szerepek határátlépésének (*transgression*) fogalma. A filozófiában (Foucault 1999), majd a kulturális antropológiában is fontossá váló fogalom arra utal, hogy a társadalmi normák által meghatározott határterületek igazából „uralhatatlanok” (P. Müller 2009: 35–36), de átléphetők, és ezzel a határátlépéssel ideiglenes vagy tartós társadalmi változások indukálhatók. A társadalmi szerepeket szimbolikusan bemutató performansznak a legtöbb esetben van határátlépő, térfoglaló funkciója, ahogy azt P. Müller Péter egy másik írásában bemutatja (2014). A magyar tradicionális tánc kultúrát vizsgálva Pál-Kovács Dóra foglalkozik a kérdéssel (2020; 2021a; 2021b).

11 Szék viszonylag nagy falu, amely jellegzetes zenei és táncrepertoárral és nagyon aktív táncérettel rendelkezett. Az 1990-es évekig mindhárom falurésznek megvoltak a saját *táncházai* és saját zenészei. Az 1970-es években induló tánc házmozgalom széki mintára próbálta szervezni a táncalkalmait, magát az eseményt is a Székről származó „tánc ház” terminussal jelölték. A mozgalom fókuszpontjába kerülő falu a tudományos és közművelődési érdeklődésnek köszönhetően a Kárpát-medencei községek között a legalaposabban dokumentált, tanulmányozott és látogatott település lett. (A széki hagyományok magyarországi hatásairól lásd Martin 1982b.) Ezért is meglepő, hogy az itt jól megfigyelhető koreomuzikális interakciók és azok társadalmi dimenzióinak szisztematikus vizsgálata eddig elmaradt.

folyamatának lényegéhez, az egyik legkiválóbb tánckísérő zenésszel, Filep Márton „Pali Marci”-val készítettünk felvételeket, rögzítve Varga Sándorral való táncos–zenész interakcióit. Ezeknek az elemzése, majd az ezt követő interjúk, köztük visszacsatoló interjúk¹² lehetővé tették, hogy felidéztesük vele az ilyen jellegű kommunikációra vonatkozó tudását.¹³

Varga Sándor hosszú terepmunkája alatt intenzíven tanult táncolni az 1930-as években született generációtól. Ennek során megbízható intellektuális és testbe ágyazott (*embodied*)¹⁴ ismereteket is szerzett a mezőiségi hagyományos táncokról, a gyakorlatban is sokat tanulva a zenész–táncos interakciókról. A kultúrantropológus Colin Quigley-t „távolságtartóbb” kutatói pozíciója, a táncfolklorista Vargától eltérő és azt kiegészítő tudományos képzettsége, nem utolsósorban pedig a tánczenében való gyakorlati jártassága készítette fel arra, hogy tájékozott beszélgetőpartnere legyen mind az adatközlőknek, mind kutatótársának. A két szakember csaknem tíz éven át folytatott közös mezőiségi terepkutatása, a kutatásmódszertanról, a gyűjtött adatokról és azok elemzéséről folytatott eszmecseréik, vitáik

-
- 12 A visszacsatoló (*feedback*) interjú itt korábbi eseményekről készített felvételeknek az adatközlővel közösen végzett felidézését és elemzését jelenti. A tánc kutatásban történő alkalmazásáról részletesen Székely Anna írt (2019).
- 13 A széki gyűjtés egy többnapos mezőiségi terepmunka része volt, amelyben a két fent említett kutató mellett részt vett Monori Csenge revival népzeneész, a Szegedi Tudományegyetem néprajzos hallgatója. Monori Csenge széki, budatelki és mezőszopori adatok alapján írta meg BA szakkolgozatát a nonverbális táncos–zenész kommunikációról (2021).
- 14 Szokolszky szerint az *embodiment* kifejezés „mindenekelőtt a kognitív folyamatok teljes testbe ágyazottságát hangsúlyozza, és ezáltal azt, hogy testi létezésünk lényeges és nem triviális módokon befolyásolja kognitív folyamatainkat”. Hangsúlyozza továbbá, hogy „a »megismerő test« környezetbe ágyazott. Mivel testileg létezünk egy mindig konkrét és »szituált« világban, a megismerés megértése szempontjából alapvető szerepe van a test morfológiájának, funkcionalitásának, és ehhez kötődően elsődleges jelentősége van az affektívan hangolt észlelés–cselekvés köröknek, amelyek közvetlenül szolgálják a világban történő folyamatos tapasztalatszerzést” (2011: 1). Itt különbséget teszünk a testbe ágyazott, belsővé tett (inkorporált) tudás és az intellektuális módon – jelen esetben a néprajz és a kulturális antropológia klasszikus terepmunkamódszereivel megszerzett – tudás között. A kulturális antropológia már a 20. század vége óta használja az *embodiment* fogalmát (Csordas 1990). Nyugati táncantropológusoktól több írást is ismerünk, amely a mozgó test kulturális jelentéseit a vizsgált csoport szimbólumrendszerében próbálja elhelyezni és értelmezni: a teljesség igénye nélkül lásd Foster szerk. 1996, illetve Dankworth–David szerk. 2014. Ma már a kelet-európai táncfolkloristák, etnokoreológusok is használják a fogalmat (pl. Rakočević 2017; Székely 2021, Szőnyi 2021), de az egyes kulturális csoportok habitusát, identitását, mentalitását, nemi szerepeit, testesült társadalmi viszonyait megjeleníteni képes test–testkép–testtudatvizsgálatok is egyre népszerűbbek a magyar kutatók között (Kavecsánszki 2020; Pál-Kovács 2020).

során alakult ki az az értelmezési keret, amelyben megkísérlik magyarázni a helyi koreomuzikális kommunikáció társadalmi szerepeit. A mélyfúrás-szerű vizsgálatokból származó bensőséges és testbe ágyazott tudásnak a távolságtartóbb, kritikai, ugyanakkor hozzáértő és empatikus tapasztalattal való találkozása véleményünk szerint megbízható alapot nyújt a komplex társadalmi szerkezet és zenében-táncban való megnyilvánulásának megértéséhez. Itt elfogadjuk Timothy Rice felfogását, amely szerint a terep, illetve a tereptapasztalat a kutatás résztvevői között folyamatosan változó, összeolvadó és divergáló „horizont” (Rice 1997). E felfogás igazolását látjuk abban, ahogy kutatói hozzáállásunk a vizsgált közösségekben megélt tapasztalataink révén, illetve az egymással, a kutatásban együttműködőkkel és a barátainkkal való eszmecserék során jelentősen megváltozott.

A TÁNCOLÁS (ÉS A ZENÉLÉS) TÁRSADALMI ÉLETE

A falusi táncélet szokásait, a táncszervezéssel kapcsolatos hagyományokat a magyar zene- és tánckutatók már a 19. század vége óta dokumentálják (pl. Zajzoni 1862; Baksay 1891). Ezek részben még az 1990-es években is éltek a Mezőséken, bár a mindent átformáló modernitás hatására mára fokozatosan elvesztették jelentőségüket. Ez a folyamat már a 20. század közepén rendkívül erős volt, de még akkor is javában tartott, amikor mezőségi terepmunkáinkat végeztük. A korábbi kutatások hiányosságait pótlandó, félig strukturált, illetve mélyinterjúkat készítettünk azokkal az idősekkel, akiknek még élénk emlékeik voltak a tradicionális tánc kultúráról. Ezen kívül megrendezett táncfilmezéseket szerveztünk, ahol az adatközlők a különböző hagyományos tánc- és zenei műfajokkal kapcsolatos tudásukat felidézhatték. Ezek a módszerek hatékonynak bizonyultak a 2017-ben és 2018-ban végzett néhány közös terepmunkánk alkalmával is, amikor kifejezetten a falusi parasztok és a cigány zenészek közötti koreomuzikális társadalmi kölcsönhatások vizsgálatára koncentráltunk.

Amikor e régió paraszt táncosai és cigány zenészei között az interakciókat akarjuk kutatni, először a cigányok társadalmi státuszát kell megvizsgálni.¹⁵ Köztudott, hogy a cigányok többé-kevésbé kirekesztettek és

15 A *roma* kifejezés mára nemzetközileg preferált népszerű- és kultúrpolitikai megjelöléssé vált, míg a *cigány* külső népelnevezést (exonima) a mindennapi beszédben használják a Mezőséken. Tanulmányunk magyar nyelvű változatában a magyar tánc-folklorisztikában és népzene-kutatásban korábban egyöntetűen elfogadott *cigány* kifejezést használjuk az angol kontextusban jobban értelmezhető *roma* helyett. Tudatában vagyunk annak, hogy a *cigány* megjelölés exonima, és mint minden ilyenhez, etnocent-

diszkrimináltak, bárhol is telepedtek le Európában. A falvakban általában a cigányok foglalják el a legalacsonyabb helyet a társadalmi ranglétrán.¹⁶ Megesik, hogy a cigány muzsikuskok elfogadottabbak, és a többségi társadalom bizonyos helyzetekben nagyobb tisztelettel viszonyul hozzájuk, mint a többi cigányhoz, de nem mindig és nem feltétlenül. A Kárpát-medencében (de máshol is Európában) a cigány zenészek munkája a parasztok táncéletének szolgálatában állt, és ahogy más hasonló részmunkaidős tevékenységeik (napszamos munka, különböző szolgáltatások, árusítás stb.), ez is társadalmilag alacsonyabb rendűnek számított.¹⁷ A különböző megélhetési formák társadalmi megítélése mellett szót kell ejteni a falu belső hierarchiájáról, amely a földbirtok, esetleg az állatállomány nagyságán alapult. A földbirtokos falusiak társadalmi státusza ebből a szempontból is meghaladta a földbirtokkal általában nem rendelkező cigányokét.¹⁸ A parasztok kulturális megnyilvánulásai is utalnak a státuszkülönbségekre, ugyanakkor arra is, hogy a státuszok minősége helyzetfüggő is lehet. Szemléletes példát idézhetünk Quigley adatközlőitől, akik a lakodalomba érkező muzsikuskokat meglátva ezt szokták mondani: „Itt jönnek a zenészek!”, de miután a mulatság véget ért, már csak legtöbbször a „Na, mennek

rikus képzetek, előítéletek tapadnak. A kifejezést ezért jelen tanulmányunkban csupán gyűjtőfogalomként használjuk, amely esetünkben is legalább két kulturális csoportot (beás és lovári nyelveket beszélőket) érint. Még nem rendelkezünk annyi ismerettel, hogy különbséget tudjunk tenni az egyes cigány csoportok zenei gyakorlata között. Nem tudjuk még pontosan megjeleníteni az érintett zenészeknek a saját kultúrájukra, illetve a többségi társadalommal kapcsolatos interakciókra vonatkozó belső értelmezéseit sem. Megjegyzendő, hogy a tudománypolitikai szempontból korrektebbnek tartott *roma* kifejezés sem jelöli az összes mezőiségi cigány csoportot, ilyen értelemben tehát nem beszélhetünk reprezentatív belső népelnevezésről (endonima). A kérdésről bővebben lásd Forray 2008. A romániai cigányok legátfogóbb és legmegbízhatóbb vizsgálatát illetően lásd Achim 1998.

- 16 Az európai cigányok negatív társadalmi megítélését és ennek kultúrtörténeti hátterét Görög Veronika mutatta be kiváló tanulmányában (1993).
- 17 A zenei szolgáltatás alacsony társadalmi rangjáról, ennek történeti hátteréről részletesen olvashatunk Sárosi Bálint művében (2019: 14–21.) Szilágyi a mezőgazdasági termelésből élő közösségekbe kívülről jövő csoportok sikertelen asszimilációs, illetve csak részben sikeres integrációs törekvéseit egyrészt e közösségek zártságával, merev munkaerőkölcséssel, másrészt, például a cigány csoportoknál, a mezőgazdasági termeléshez kapcsolódó valóságos és szimbolikus tőke hiányával, a többségi társadalomtól eltérő idő- és térhasználattal magyarázza (2003: 219, 222–228.) Lásd még Fülpesi Gyula és Kiss Dénes kiváló tanulmányát, amelyben két mezőiségi falu cigányainak asszimilációs és integrációs stratégiáiról számolnak be (2001).
- 18 Ez a különbség megmutatkozik a mezőiségi falvak településstruktúrájában is, ahol a falu belső területeit a földbirtokosok, esetleg a helyi értelmiség és a kereskedők foglalták el, míg a cigányok általában a periférián elkülönülve, ún. *cigánysorokon* laktak, laknak (Fülpesi–Kiss 2001: 6; Varga 2011: 29).

a cigányok” mondattal búcsúztak el tőlük, ami azt sejteti, hogy szükségtelennek és nemkívánatosak tartották őket a következő táncalkalomig.

A tradicionális falusi társadalom felfogásával e téren szemben áll a táncházmozgalom kulturális gyakorlata. Itt a hagyományörző cigány zenészeket nagyra értékelik, számtalan elismerést kapnak, megbecsült előadóként szerepelnek, és sok esetben a „hagyományörzés hőseiként”, vagy épp a populáris kultúra jelenségeihez mérhető sztárokként tartják őket számon (Székely 2016). Ugyanakkor, mint zenei szolgáltatást végző munkavállalóknak, a megítélésük ebben a környezetben is problematikus, ahogy arra Hooker is rámutat (2007). A cigányokkal szembeni etnocentrikus látásmódot sokáig a kutatók sem tudták levetkőzni. Sárosi Bálint 1980-as tanulmányában olyan eseteket sorol fel, amelyek egyértelműen megalázók a zenészek számára (hozzátehetjük, kizárólag cigány zenészekről van szó ezekben az esetekben), ezekkel kapcsolatban „hivatásosoknak kijáró bánásmód”-ról beszél,

[a]mi a valóságban nem is annyira kellemetlen, mint ahogy a leírásokból sejteni lehet. Ilyenféle tréfákat csak a mulató enged meg magának, aki busásan meg tud fizetni érte. E jeleneteknek egyébként sem a zenészek megalázása a célja, hanem mintegy hozzátartozik az „úri” mulatás szer-tartásához (1980: 79).¹⁹

Az a néhány interjú, illetve megfigyelés, amelyek során a mezőségi cigány zenészek kulturális és társadalmi önképe is felvillant ezekkel a helyzetekkel kapcsolatban, egyértelműen azt mutatta, hogy a zenészek – teljesen érthető módon – nagyon is nehezen élik meg és megalázónak tartják az ilyen helyzeteket, még akkor is, ha látszólag elfogadják (Varga 2007: 96).

A terepmunkáink alatt viszonylag könnyű volt megfigyelni a cigányok és nem cigányok közötti előítéletek, sőt rasszizmus kifejeződéseit is. Nagyobb kihívás, és a Mezőségen élő etnikumok megélt tapasztalataihoz

19 Sárosi mondatait kommentár nélkül idézi Pávai (2012: 92). A gyimesi hagyományos zenélést társadalomnéprajzi szempontok szerint vizsgáló Szilágyi Dániel helyesen látja, hogy a közösség többi tagja semmilyen körülmények között nem engedné magát ilyen helyzetbe hozni (2003: 215); ugyanakkor a fentiekkel kapcsolatban ő is csak „egyfajta *látszólagos* alárendeltségről” beszél, ellenpéldaként hozva azt, hogy bizonyos esetekben a zenészek rendreutasíthatták a gyenge táncosokat (220). A társadalmi viszonyok bonyolultságát érzékenyebben mutatja be Varga Sándor, amikor leírja, hogy ilyesmit csak társadalmilag alacsony ranggal bíró személlyel szemben engedhettek meg maguknak a zenészek (2007: 94). Hozzá kell tenni, hogy Szilágyi kijelentései gyimesi, míg Varga megállapításai mezőségi megfigyeléseken alapulnak.

közelebb áll, ha feltárjuk az interetnikus kapcsolatok konkrét helyzetekben történő folyamatos, mindennapi (újra)tárgyalásának technikáit. A falusi táncélet tradicionális gyakorlatának szabályai és elvárásai, amelyek a társadalmi interakciók ezen előítéletekkel terhelt területével kapcsolatosak, szükségszerűen elég rugalmasak ahhoz, hogy megbirkózzanak a mindennapi problémákkal és a konkrét eseményekben manifesztálódó kihívásokkal. Ezen kívül lehetőségeket nyitnak a személyes kapcsolatok számára, az egyébként szinte áthidalhatatlan társadalmi szakadékok ellenére. Megfigyeléseink szerint mindez javarészt a koreomuzikális performansz során megjelenő interakciók révén valósul meg. A paraszt táncosok és a cigány zenészek között gyakorta kialakuló bensőséges kapcsolatok a társadalmi élet olyan sajátos szegmensét alkotják, amely lehetőséget ad a cigányokat egyébként szigorúan szegregáló és marginalizáló korlátok átlépésére.²⁰

A mezősegi félhivatásos zenészek a 19. század végén és a 20. század folyamán széles körű és változatos szolgáltatásokat nyújtottak a többségi társadalom számára.²¹ Fontos események voltak a többnapos lakodalmak, melyek rituáléit és táncait végig élő zene kísérte. Ezek rendkívül nehéz, fárasztó zenélési alkalmaknak számítottak, számítanak, ahogy erről Ádám István Icsán nagyon érzékletesen beszámolt:

Nagyon, nagyon nehéz és fárasztó. Menjen el kőművesnek [...] emelje a nagy köveket [...] a falra és... minden. Este lefekszik és kipihen magát, reggel megint dolgozik, amennyit tud. Igen, de itt, amikor elmenyek egy lakodalomba 3 napig – nem kell nekem enni se! Úgy tönkre teszem magamat! Nem kell nekem se étel, semmi, hogy csak aludjak, de még azt se tudom jól, mer’ úgy el vagyok fáradva, hogy mindenem fáj. Nyak, karom, minden... az ujjaim is. Nagyon fárasztó. [...] Hát aztán így van ez a mester-ség. Még az is kurva volt, aki kitalálta ezt a hegedűt [...] Szép, nagyon szép, de nagyon fárasztó. El se tudja képzelni egy másik ember, hogy mit jelent

20 Tudatában vagyunk annak, hogy előítéletesség a cigányok részéről is megfigyelhető a többségi társadalom tagjaival szemben. Ugyanakkor a Mezőségen a lokális gazdasági, politikai és társadalmi tőke nagy részét a parasztok birtokolják, így a cigány kisebbség csak a gyengébb, alárendelt pozíciókat töltheti be. A társadalmi interakciók során a normák szabta korlátok átlépésére – sokszor csupán a megélhetés miatt is – nekik van nagyobb szükségük.

21 A falusi cigány zenészeket több kutató (pl. Pávai 2012: 78–80) hivatásos zenésznek jelöli. Tanulmányunkban mi a félhivatásos jelzõt használjuk, egyetértve Sárosival, aki szerint „Általánosságban kijelenthetjük, hogy a hagyományos paraszti társadalomban csupán zenélésből nem lehet megélni. Tehát a népzeneben legfeljebb félhivatásos zenészekről beszélhetünk” (1980: 78). A kérdés bővebb kifejtése a 7-es lábjegyzetben olvasható.

ez! Azt mondja: há' aztán mi az... a fene az. Könnyű húzni azt a vonót! Há' mi az – leülve! Igen, de adnék én nekie csak két darab fát, hogy 30 órát húzza velem ott, csak ennyit, hogy ne halljam, hogy mit csinál – nyikorog! A fával csak mindig csinálja, mint mink! Nézze meg, hogy azt mondaná: menjen, a fene hogy egye meg, többet én nem...! (Halmos 1980: 105–106).

A muzsikusoknak a lakodalmat megelőző *sírató* (a menyasszony saját korosztályától való elválásának keretet adó rituálé) szokása alatt is kellett játszaniuk, ugyanígy a vőlegényes háznál a lakodalom másnapján megrendezett *hérész* közben (Varga 2011: 171–172). Rendszeres táncos esemény volt a még nem házas fiatalok, legények és lányok számára az 1960-as évekig hétvégeként megrendezett *tánc*, amit az erre a célra – akár hosszabb időszakokra – bérelt házban vagy csűrben, az ún. *táncházban* tartottak.²² A fiatalok táncmulatságain túl, amelyek kimuzsikálása a zenészek munkájának nagy részét jelentette, számos helyzetben kellett a zene.²³ Sorozáskor, illetve rukkoláskor is *muzsikáltak tánc alá*, valamint az ide kapcsolódó utcai menetek közben is. Egészen az 1980-as évekig a *fiatal halott lakodalmán* is játszottak a zenészek, és máig előfordul, hogy egy-egy jó táncos temetésén is zenélnek.²⁴ A mezősegi cigányok elhunyt zenésztársaikat a mai napig zenével búcsúztatják. Ilyenkor a halottas háznál, a temetési menet során, a sír mellett, a szertartás szüneteiben is zenélnek, sőt az 1960-as évek végéig a tor után szervezett *táncon* is. A zenészek az 1970-es, 1980-as évekig *kalákák*on is muzsikáltak. A *kaláka* reggelén a fiatalok körbejárták a falut a zenészekkel együtt. A munka során a zenészek addig követték az aratókat, amíg be nem fejezték a munkát, és két-három *pászma* után, valamint az ebéd után egy-egy táncrendet muzsikáltak a termőföld szélén. A *kaláka* befejezése után estétől hajnalig ismét játszottak a záró táncmulatságon. A *kalákát* megelőző hírverés, a *kalákahajtó* során is végig muzsikáltak a zenészek (Pálfy 2001: 294–296).

A falu táncéletének a szervezéséért a fiatalok sorából származó közvevítő felelt.²⁵ A *kezes* vagy *cigányfogadó* felelőssége volt tárgyalni a zenészekkel, gondoskodni az igényeikről, valamint lebonyolítani magát a táncese-

22 A mezősegi falvak hagyományos táncrendezéséről lásd Varga 2016a.

23 A mezősegi táncalkalmak eddig legteljesebb áttekintését lásd Varga 2011: 134–182.

24 2021. május 11-én temették el az egyik legkiválóbb széki *tempóst*, a nyolcvanhét éves korában elhunyt Zsoldos Istvánt. A Covid-járvány miatti szigorítások ellenére zenével temették; a Facebookon terjedő filmfelvétel tanúsága szerint maszkot viselő széki cigány zenészek húzták a halotti nótákat és Pista bácsi kedvenc táncdallamait. A *fiatal halott lakodalmához* lásd Kallós 1964: 241.

25 A kezesség intézményének, valamint a zenészfogadás menetének bemutatását lásd Varga 2016a; 2016c.

ményt.²⁶ De ami a legfontosabb: a *kezes* személyesen garantálta, hogy a zenészek megkapják járandóságukat, vállalva az adott esemény kollektív finanszírozásában felmerülő hiányok pótlását. A zenészeket hosszabb-rövidebb időszakokra *állították be*, és a legtöbbször terményben, ritkábban készpénzben fizették ki őket. A készpénzt sokszor valamilyen termény eladásából vagy társasmunkából (*kaláka*) teremtették elő a táncosok, de ezeken felül az alku mindig tartalmazta a zenészek ellátását, amit a helyi lányok biztosítottak.²⁷ Ha a *kezesek* erélyesek voltak, akkor a táncesemény zavartalanul folyt, és a zenészek megkapták a fizetésüket. A táncszervezés ezen hagyományos módja tulajdonképpen egy szokásjog által formalizált rendszer, amely a zenészek és a megrendelők közötti interakciót szabályozta, biztosítva a zenei szolgáltatás folyamatosságát és zavartalanságát. Ez a rendszer az egész Mezőségen ismert, és a 19. század közepe óta igazolhatóan része volt a falusi gazdasági kapcsolatoknak.²⁸ A táncos–zenész kapcsolatok gazdasági célokat szolgáló, szokások által formalizált rendszere természetesen közösségenként változhatott, annak nagysága, anyagi lehetőségei, nemzetiségi összetétele függvényében. Voltak olyan közösségek, akik csak ritkábban tudtak *táncot* rendezni, és akkor is csak gyengébb, olcsóbb zenészeket fogadtak, míg mások helyi cigánybandát fogadva, akár egy évig is folyamatosan fenn tudták tartani a hétvégi *táncaikat*.

A falusi parasztok által biztosított támogatás, valamint a cigány zenészek munkája olyan gazdasági rendszert alkotott, amely a fentiek mellett teret adott a zenész–táncos interakció és kommunikáció nyitottabb pillanatainak, támogatva, de ugyanakkor keretek között tartva és szorítva azokat. A falusiak és a cigány zenészek közötti társadalmi kapcsolatok ugyan kölcsönösek, de aszimmetrikusak voltak. Mindegyik oldalon voltak bizonyos kötelezettségei a másikkal szemben, de a zenészek dolgoztak a falusiaknak, így egyfajta kliens–patrónus viszonyban alárendelt pozíciót töltöttek be.²⁹ Ha nem elégítették ki patrónusaikat, akkor ese-

26 A falusiak egymás közötti, valamint a falusiak és az oda látogatók közötti kapcsolatok kezelésére is találtunk példákat (Varga 2016a: 276–281).

27 A zenészeknek adott fizetésről és egyéb juttatásokról hosszabb áttekintést olvashatunk Varga egyik tanulmányában (2016a: 269–272.)

28 A zenészek és a táncos közösség közötti alkunak mindenképp eleget kellett tenni. Ha a táncosoktól összegyűjtött pénz nem volt elég, akkor a *kezes bekárolt*: kénytelen volt pótolni a hiányzó összeget. Ilyenkor az is előfordult, hogy a saját családjától lopott valamilyen terményt, amit vagy értékesített, vagy odaadta a zenészeknek (Varga 2011: 161–162; 2016a: 261, 267, 274). A normaszegés rizikójának felvállalása mutatja a tánczenei szolgáltatás fontosságát.

29 Szilágyi Dániel gyimesi kutatásai alapján hasonló véleményt fogalmazott meg (2003: 223). A kelet-európai falvakban máig fellelhető kliens–patrónus kapcsolatok vélhetően visszavezethetők a középkori feudalizmus familiáris viszonyaira, és még a 20. század

tenként szigorúan szankcionálhatták őket. A magyarpalatkai zenészekkel készült interjúk szerint néha előfordult, főleg lakodalmak alkalmával, hogy részeg vendégek összetörték a vonójukat, sőt meg is verték őket. Mindenkinek megfelelni nem mindig volt könnyű, és ha többen rendelték zenét egyszerre, általában annak engedelmeskedtek, aki erősebbnek látszott (Varga 2007: 90).

A zenészeknek viszont csak nagyon kevés eszköz állt rendelkezésére, hogy ezen a társadalmi aszimmetrián javítsanak. Speciális tudásukon és képességeiken alapuló presztízsüket bizonyos körülmények között a falusiak körében is érvényesíteni tudták (Varga 2007: 88–89, 91, 94). Az úgynevezett *aprók tánca* vagy *kicsitánc* az ilyen alkalmak közé tartozott. Az itteni interakcióknak a falusiak sokkal kisebb társadalmi jelentőséget tulajdonítottak, mint a felnőttek táncéletében. Vizsgálatuk mégis fontos, hiszen a gyermekek táncalkalmi keretet biztosítottak a tánc kultúra és a kapcsolódó speciális tudás (táncalkalmakon szokásos viselkedési normák, minták) átadásához. Ebben a helyzetben az idősebb zenészek tekintéllyel bírtak a nem cigány falusi gyerekek előtt, és ez a koreomuzikális interakciókban korlátozott módon kifejeződésre is juthatott. Az idősebb zenészek gyakran fegyelmezték a gyerekeket a tánc során, akár úgy is, hogy a vonóval ráütöttek a fejükre, ha nem jól táncoltak. Több visszaemlékezés szerint a zenészek egyfajta tehetséggondozó szerepet is felvehettek, biztatták a gyerekeket, sőt néha táncot is tanítottak a náluk fiatalabbaknak.³⁰ A jó táncos cigány zenészekről egyébként is igyekeztek tanulni a fiatalok; erre vonatkozó példákat már a *nagyok táncáról* is tudunk. Kifejezetten táncoktatás céljából létrejött alkalmi összejövetelekről is vannak adataink, ahol a tánc tudásukat fejleszteni akaró fiatalokat élőzenével kísérték a muzsikusok, közben az előadásmóddal, motívumokkal, de akár a tánc felépítésével kapcsolatban is elmondták véleményüket (Varga 2009: V. 2).

folyamán is fontos szerepet játszottak a falusi társadalmi rétegek bizonyos szintű kohéziójában, így a paraszti kultúra bizonyos értékű egyöntetűségének fenntartásában, mint ahogy azt Fél Edit és Hofer Tamás kiváló tanulmányukban megállapítják (2001: 250–255). A fenti példát támasztja alá a tény, hogy a cigány zenészek több társadalmi csoport kulturális termékeit tudták adaptálni és ezeket más csoportoknak átadni, így fontos szociális kohéziós szerepet töltöttek be (Szilágyi 2003: 218, 220).

- 30 Erről tanúskodik szépen Széki Soós János: „Tanítók voltak maguk a széki zenészek is. Mesélte apám, hogy annak idején, a 30-as, 40-es években, Gyurica, az egyik széki primás minden vasárnap délben hegedűszóval kísért a táncolni tanuló kislegényeket a nagyok táncára, ahol a »cigányfogadó legény« az első »párt« (táncrendet) a kicsiknek kiáltotta ki, hogy azok még napvilág hazaérhessenek. A szülők is gyakran érdeklődtek gyermekük magatartása iránt. Hogy miért bíztak a zenészek véleményében? Mert tisztában voltak azzal, hogy csak ők tudnak igazán figyelni mindenre, de erre leginkább az általuk játszott zene hatalma jogosította fel őket” (2005: 15). Lásd még Halmos 1980: 102.

Varga egy korábbi tanulmányában megállapította, hogy a jó táncosok gyermekei, akik már korán kapcsolatba kerülhettek a zenészekkel, élénken emlékeztek az ilyen alkalmakra (2007: 88–89). Ezek a meghitt helyzetek, pozitív interakciók olyan mély megbecsülést váltottak ki a cigány zenészek iránt, amelyek egyébként ritkán fordulnak elő. Kiss Zoltán „Császár” visai táncos felidézte azt az alkalmat, amikor két kiváló magyarpalatkai zenész tartózkodott a családjá házában.

Az „Öreg Náci” is, s vót neki a veje, Zsiga, akik a mi házunkba’ [voltak]. Aztán... ajaj! Nekem reszketett a szivem, ott állottam mellettük, nem mentem vona el onnan egy percet se’! Ameddig húzták édesapámnok. Édesanyám nem szerette annyira, de idesapámnok, ha az utolsó pénze vot, azt is odaadta nekijek. Mer’ tudom, azt mondta [édesanyám] sokszor – Látod, Sándor, most mi’ csináltál? Holnap mü kell vegyünk ezt vagy azt, de te odaadtad [a pénzünket] Nácínok. – Asszony, hallgass, me’ én veszem vissza! – S inkább elment napszámbo valahová máshova [hogy] szerezz vissza a pézt, ahova kellett. De [a zenészek] tudták, hogy „Császár” Sándornál le voltak ültetve az asztalhoz és megkínálvo étellel, és pénzt is kapnak. Pedig vót, amiko’ azt mondta az „Öreg Náci” – Ne fizess, Sándor! [...] Úgy megeleégszünk [ha] van egy kicsi ital, egy kicsi étel. – Ne törődj, Náci, húzzad, ho’ menjen! Erzsi, menj, vágjál le egy csirkét! Csinálj e’ jo pulszkát csirkepaprikással a cigánoknak! – Jaj, Sándor, drágo! – Csukolták idesapámnok a kezeit. Tehát ezeket az élményeket én mind... itt vannak leírva nekem [a szívére mutat], amiken én átéltem gyermekkoromba’.³¹

A gyermekek táncalkalmain a parasztok és cigányok közötti státusz-, hatalom- és tekintélybeli különbségek megváltozhattak, de a cigány zenész itteni kedvezőbb helyzete csupán szituatív volt.³² A gyerekeknek való muzsikálás kisebb jelentőségű volt a cigányok számára; csak a kevésbé tekintélyes zenészek játszottak itt. A *kicsitánc* társas kapcsolatai kevésbé voltak terheltek, és a társadalmi hierarchia esetleges megkérdőjelezésének a gyermekek és a cigány zenészek viszonylatában jóval kisebb volt a tétje, mint a szülők és a cigány zenészek viszonylatában. Mindazonáltal a visszaemlékezések arra mutatnak, hogy a gyermekkorban kialakult jó táncos–zenész kapcsolat esetenként áthidalhatja a cigányokat a falusiaktól elválasztó társadalmi törésvonalakat.

31 Elmondta Kiss Zoltán „Császár” (1943–2009) 1999. március 3-án, Visában. Gyűjtötte Varga Sándor.

32 Ebben az esetben az idősebb generációk társadalmi megbecsültsége, valamint a korhoz köthető tudáskülönbség okozza a szerepek változását.

Adatközlőink sok olyan esetet is említettek, amikor a tánc és a zene szeretete, a jó tánczene élvezete, a párhuzamosan zajló táncos és zenei performanszok interakciói társadalmi normák határátlépését eredményezték a falusiak és a cigányok közötti kapcsolatokban akár a felnőttek körében is. Széken a cigány zenészek különösen szoros kapcsolatban álltak a falusiakkal. A széki tánczene sajátos, a szomszédos falvak muzsikusai nem tudják. Ezért a helyi zenészek nélkülözhetetlenek voltak, megélhetésük a rendkívül intenzív táncéletnek köszönhetően biztosított volt. A széki közösség generációkra visszamenőleg ismerte a cigány zenészeket. Ennek köszönhetően ők a helyi társadalomban jobb pozíciót foglaltak el, mint más falvak cigány zenészei. Novák így magyarázza a helyzetet:

A muzsikusok úgyszólván összenőttek a táncosokkal. Társadalmi helyzetük sokkal előnyösebb volt, mint sok más vidék muzsikusának. A fiatalság egyenrangúnak tekintette őket, nem voltak kiteve ízetlen tréfának (Novák 2000: 39).³³

A fentebb felsorolt táncalkalmakon a különböző tánc típusokat meghatározott sorrendben, szünet nélkül előadott tánc ciklusokba rendezve táncolták.³⁴ Ezekben a táncszvitekben a különböző lüktetésű és tempójú forgós–forgatós páros táncok domináltak. A mezőszegi tánc ciklusok általában lassú, esetleg aszimmetrikus lüktetésű táncokkal kezdődtek, majd fokozatosan gyorsuló táncok következtek. Közéjük ékelődve voltak megtalálhatók a szólóban, kettesével vagy csoportos formában, bemutató jelleggel előadott férfitáncok.³⁵ A páros táncok is gyakran tartalmaztak olyan szakaszokat, ahol a férfiak és a nők egymást elengedve, külön táncoltak. Ilyen esetekben a férfiak szóló táncmotívumai vizuálisan és hanghatásaikban is kiemelkedtek a páros tánc kontextusából.³⁶

A zenészek előtti tér mind a páros, mint pedig a legényes táncok esetében fontos szerepet játszott a táncos–zenész interakciók szempontjából, mert az itt táncoló, kiszabadulva a gyakorta csak szűkös proxemikai lehetőségeket biztosító tömegeből, egy rövid ideig saját örömeikre, zavartalanul táncolhattak.³⁷ Ez idő alatt a zenész csak rájuk figyelt, a ritmust vizuálisan

33 Lásd még Halmos 1980: 104–105.

34 A tánc ciklusról bővebben lásd Martin 1982a.

35 Az erdélyi legényesekhez lásd Martin 1998a; Martin 1998b.

36 A tánc ciklusok összetétele falvanként, sőt generációnként is eltérő lehetett. Az összes itt élő etnikum által használt táncok mellett a magyaroknak, románoknak és cigányoknak is megvoltak a maguk jellegzetes táncai és tánc ciklusai (Kallós 1964: 236; Martin 1978).

37 A mezőszegi falvak táncos térhasználatához lásd Varga 2015.

összehangolva az előtte táncolókkal, helyi kifejezéssel élve *a lábuk alá muzsikált*, s ezzel jobb előadásra ösztönözte őket. Ilyenkor a zenész a tempó gyorsításával vagy lassításával segítheti a táncost, ritmikusan és hanghatásokkal támogathatja a táncbéli zárlatokat és hangsúlyos mozdulatokat (bokázók, lábütések).³⁸ A zenész a pozitív érzelmi hatást tudja fokozni azzal, ha az előtte táncoló kedvenc dallamát játssza (Varga 2015: 92).

KOREOMUZIKÁLIS INTERAKCIÓ A TÁRSADALMI SZFÉRÁBAN

Hogy megértsük, hogyan kapcsolódik a zenészek viszonylagos tisztelete a közös koreomuzikális performanszban elérhető bensőséges kapcsolathoz, és választ kapjunk a bevezetésben feltett kérdéseinkre, működés közben kellett megfigyelnünk a zene és a mozgás interakcióját. Ezért felkerestük Filep Márton „Pali Marci” primást, aki jelenleg a széki tánczene egyik legkiemelkedőbb képviselője, valamint kontrását, Sipos Márton „Sípos Marci”-t és bőgőjét, Lăcătuș Ioan „Nelu”-t. A felvételeket az egyik hajdani széki táncházban berendezett amatőr múzeumban készítettük.³⁹ Pali Marci ismeri a helyi zene és tánc iránt megnyilvánuló egyre nagyobb nemzetközi érdeklődést, és gyakran játszik a revival táncseményeken.⁴⁰ Az interjúk során felidézte a közös muzsikálásokat a táncházmozgalom zenészeinek első generációjával, akik a széki zenét és táncot *Pestre vitték*. Tudását azonban nem a mozgalomban, hanem a széki falusi táncélet keretében kezdte megszerezni. A beszélgetés során Pali Marci és Varga szembeállították a széki tánc és zene sajátosságait a táncházmozgalomban előadott széki tánc és zene karakterével, hogy kiemeljék, mi az, ami sajátossá tette a falusi zenei és táncstílust a revival feldolgozáshoz képest. Pali Marci nem cigány zenész, hanem azon falusiak közé tartozik, akik személyes érdeklődésből, zeneszeretetből lettek muzsikusok.⁴¹ Mint ilyen, szín-

38 Pop Vasile mezőszopori primás (1960) ezzel kapcsolatban elmondta: „Ha éppen nincsen [előttem] táncos, akkor elképzelem magam előtt, hogy a táncos mikor zárja le a figurát, és ezért én is megszakítom ott a zenét. Ha van táncos, akkor meg nagyon figyelem, hogy pontosan ugyanúgy zárjam le” (Monori 2021: 14). Lásd még Monori 2021: 19.

39 Michel van Langeveld holland folkturista 2002-ben költözött Székre, ezután építette meg a „Csipkeszeg vendégházat” (<https://hollandmihal4.wixsite.com/csipkeszeg-1>), amely a széki revival táncalkalmaknak is helyet biztosít.

40 Lásd a gyimesi párhuzamokat (Szilágyi 2003: 234–241).

41 Varga részletesen leírta ezt a jelenséget Visa falu kapcsán (2016b). A zene iránti nagy keresletet a félhivatásos cigány zenészek nem tudták kielégíteni, emiatt szinte minden mezőszegi faluban találtunk paraszt zenészeket. Varga ezt a helyzetet zenei önellátásra való törekvésnek nevezte (2016b: 4. fejezet).

2. kép

Filep Márton
 „Pali Marci”
 prímás, Sípos
 Márton „Sípos
 Marci” kontrás,
 Lăcătuș Ioan
 „Nelu” bögős
 (balról jobbra).
 A felvételt Colin
 Quigley készítet-
 te 2018. április
 22-én, Széken,
 a Csipkeszeg
 vendégházban



te teljesen védve van a cigányokkal szembeni előítéletektől, amelyekkel a cigány zenészeknek együtt kellett, illetve kell élniük.⁴² Mindazonáltal teljesen integrálódott a széki zenészek közé, hosszú ideje kiszolgál mindenféle tánc- és zenei alkalmat, így ismeri a táncosoknak való muzsikálás bonyolalmait.

Pali Marci és zenésztársai Ádám István „Icsán” prímást (akiről tanulmányunk nyitójelenetében megemlékeztünk) a 20. század egyik leghíresebb és a tánckíséretben legjobb széki *muzsikás*aként ismerik el. Fiatalkorában Pali Marcit különösen vonzotta Icsán muzsikája, de csak abban

⁴² Varga egy korábbi tanulmányában megállapította, hogy a Mezőségen a cigány zenészek lenézettsége inkább a nemzetiségi hovatartozásukkal függ össze, mintsem a zenei szolgáltatás alacsony rangjával. Az itteni paraszt zenészek – egészen a téészesítés és városi iparosítás hozta társadalmi változásokig – egyenrangúnak számítottak a mulatság többi résztvevőjével (2007: 95–96, valamint lásd jelen tanulmány 7-es lábjegyzetét). Itt a koreomuzikális interakcióra összpontosítottunk, és próbáltuk megismerni Pali Marci vonatkozó meglátásait, de a paraszt zenészek és a cigány zenészek viszonya természetesen szintén problematikus. Pályája elején Pali Marcit a cigányok versenytársként kezelték, ám az idő múlásával egyre inkább elfogadták. A cigány zenészekkel való muzsikálás, együttműködés segítette őt abban, hogy jobb kapcsolatot építsen ki velük. A bögőse általában ma is cigány; Sípos Marci elfoglaltsága esetén a helyettes kontrása is cigány. Pali Marcinak korábban volt néhány konfliktusa Gyurikával, fő versenytársával, de amikor Gyurika alkoholproblémái miatt fokozatosan háttérbe szorult a széki zenei szolgáltatók között, Pali Marci volt, aki segített neki. Kontrásként elvitte magával lakodalmakba, és ügyelt arra, hogy ne igyon túl sokat – így megtört a jég.

az évben kezdett el hegedülni, amikor Icsán meghalt (1980). *Így el kellett lopnia* a zenei tudást más, Icsánhoz kapcsolódó zenészektől. Közéjük tartozott Icsán kisebbik fia, Ádám Sándor „Icsán Sanyi”, aki édesapjának bőgőzött,⁴³ de ebből a generációból mástól is tanult. Pali Marci így idézte fel tanoncságát:

Csipkeszegen „Bubuci” volt a primás, [Icsán] Sanyi [...] volt a kontrás és Aurél a gordon[os]. Egyszer-egyszer átvette Sanyi a hegedút Bubucitól. Nekem annyira tetszett, hogy én mikor mentem a táncro, és nem muzsikáltam, én mondtam is [...] Sanyinak, hogy [...] vedd el [a hegedút], csináld egy kicsit te. Én táncolok vagy egy párt legalább. Sanyi pont, mint az apja, olyan jó ritmusosra [zenélt], pont, ahogy te [Varga Sándor] szereted. Na, úgyhogy én pont ezért szerettem Icsánékat.⁴⁴

Pali Marci karrierje a megszokott helyi pályát követte: eleinte az *aprók táncán* zenélt, majd felnőtteknek kezdett játszani. Ennek során sok más széki zenésszel muzsikált együtt, különböző kombinációkban, ahogy az idősebbek meghaltak, és mások foglalták el a helyüket. Végül lakodalmon is játszott a híres kontrással, „Icsán Pityu”-val.⁴⁵

Aztán vagy másfél év alatt vagy nyolc, majdnem tíz lakodalmat lemuzsikáltunk együtt [Icsán Pityuval]. Nekem az sokat segített. Amikor késtem a hegedűvel, [ő] nyomott előre, amikor siettem, húzott vissza. Akkor mondta, ennek [a táncosnak] ez a csárdása, ha mentünk Felszegre, annak az a csárdása vagy a lassúja. Én mondhatom, hogy Pityu tanított. Nekem ő sokat segített.

Pali Marci természetesen másoktól is tanult:

Na, „Ilka Gyuri” báty, már az is meghalt Icsán után három évvel. [A fia,] Miki kontrált, [a felesége,] Lenuca néni gordonolt. Miután meghalt Gyuri

43 A nyitó jelenetben játszó bandában Icsán Sanyi bőgőzött, bátyja, Pityu pedig kontrázott. Apja halála után Sanyi rövid időre primás lett, de apjuk nélkül az Icsán-banda szétesett, és Sanyi kontrás lett az új primás, Boli József Bubuci mellett. A széki zenészekről bővebben lásd Halmos 1980.

44 Az interjúrészletet a 2018. április 24-én Széken rögzített beszélgetésből származnak. Elmondta Filep Márton „Pali Marci” (1957) és Sipos Márton „Sipos Marci” (1955). Jelen volt még Lăcătuș Ioan „Nelu” (1957). Gyűjtötte Colin Quigley, Monori Csenge és Varga Sándor. Lejegyezte Monori Csenge.

45 A párhuzamok miatt érdemes elolvasni egy korábbi generációhoz tartozó széki parasztprimás vonatkozó visszaemlékezéseit (Halmos 1980: 92).

báty, akkor maradt [a kisebbik fia,] „Gyurika”.⁴⁶ Gyurika tud kontrálni is, gordonolni is tud, jó zenész a máig. Széken ő a legjobb. [...] Ő az apjától megtanult jól muzsikálni. Mondjuk ő haragszik, amikor én mondom, hogy én Icsánt szeretem, és Icsán-muzsikát loptam. Mert azt mondja, tőlem nem tanultál semmit? Mondom, de tőled is tanultam, de én Icsánékat szeretem. Na, ezt az egyet nem szereti. Valamikor megyünk közösen muzsikálni.

A hivatásos tánckísérethez szükséges technikák elsajátításához idő kellett. Minden táncfűzökhöz meg kellett tanulnia annyi dallamot, ami elég egy *multság kimuzsikálásához*. Az *aprók táncán* ez nem számított, mert a gyermekek többnyire nem ismerték jól a táncfűzöket; ahogy Sípos Marci mondta: „az ember elkezdhetette a *porkát*, ezek arra is *csárdást* táncoltak”. A felnőtteknél azonban a táncfűz minden típusához megfelelő repertoár volt szükséges.

Na de amikor már ott [a *nagyok táncán*] muzsikáltunk, ott már kellett figyelni. Úgy tanultunk meg, hogy rengeteg táncfűz volt. Én nem próbáltam otthon sokat, de annyi táncfűz volt, hogy az ember már tudta a dallamokat. És amikor az ember [megtanult] egy négy-öt csárdást, vagy négy-öt négyest, akkor aztán már könnyebben megtanulja a többit. De azért volt szerencsénk, hogy akkor tanultunk, mert akkor még voltak öregek, és akkor mi már elkezdtünk járni lakodalmakba. Volt, amikor három lakodalom volt [egy héten]. Nem minket akartak hívni, mert mi gyengék voltunk, de nem volt kit, mer’ a másik két jó banda foglalt volt. És mi [a lakodalmakban] sokat tanultunk az ilyen idősektől. Úgyhogy így jöttünk bele. Ha most kéne tanuljunk, most negyed annyit nem tudnánk tanulni, mer’ nem lenne hol. Sok mondja, hogy hogy tanítanak én valakit. Az első lépés az úgy lenne [...], hogy először én kínlódtam a dallamokkal, hogy megtanuljam őket, csárdást, négyest, mindent. A második lépés, hogy legyen egy jó banda, hogy jól menjen a hang. Hiába tudom én a dallamot, ha nincsen jó banda. És amikor ez megvan, hogy dallamot tudok, bandám van, azután jön a másik, hogy aztán el lehet menni pénzért muzsikálni. Mert addig nincs mit.

Az interjú során megkértük Pali Marcit és bandáját, hogy játsszanak egy *sűrű*, majd egy *ritka tempót* Vargának, aki táncolt a zenére. Ezt hosszabb beszélgetés követte; a nagy energiákat felszabadító közös teljesítmény

46 Moldován György „Gyurika” kiváló muzsikos, de manapság kevésbé aktív. Nagybátyja Lurcsi György „Gyurica”, a huszadik század közepén élő híres hegedűs volt.

természetesen kölcsönös dicséreteket is kiváltott, de hamar a koreo-muzikális interakció sajátos aspektusainak megbeszélésére tereltük a szót. Varga és Pali Marci együtt reflektáltak a performanszra, melynek során Pali Marci a helyi zenei szocializációjának tapasztalataira, illetve a táncházas zenészekkel való interakcióiból származó tudására, Varga pedig a folklórmozgalomban, illetve helyben szerzett, testbe ágyazott táncos ismereteire támaszkodott. Ezt követően Varga és Quigley közösen áttekintették a video felvételt, és az azzal kapcsolatos visszacsatoló interjú a performansz további tisztázására és kommentálására adott alkalmat. A teljes anyag meglehetősen szerzteágazó; itt csak egy szerkesztett, a koreomuzikális interakció legkiemelkedőbb pillanataira fókuszáló kivonatot közlünk, amely mégis megőriz valamit a munkafolyamat spontaneitásából.

[Pali Marci Vargának:] Milyen jó, hogy voltál [itt] táncolni, jó neked muzsikálni. Nem mindegy, kinek muzsikálunk. [Quigley-hez fordulva:] Én már ismerem rég [Vargát], de első osztályú. Jó muzsikálni neki, könnyű, mert jól járja, jó füle van. [Quigley:] Miből gondolod, hogy jó a Sanyinak a füle? [Pali Marci:] Azért, mert észreveszi, amikor meggyorsítom, akkor úgy járja, amikor egy kicsit visszafogom, akkor ő megint. Hallja és érzi a ritmust.

Varga felidézte, hogy amikor a *tempót* elkezdte helyben tanulni, széki „mentorai” elsősorban a zene fontosságára hívták fel a figyelmét, szemben a revival gyakorlattal, ami először és elsősorban a saját testre, illetve a táncoktató testének mozdulataira való koncentrációt helyezi előtérbe. Ahogy egyik adatközlője mondta: „felejtsd el, amit otthon tanultál, azok ott nem tudják, hogy kell figyelni a zenére.” Pali Marci egyetértett ezzel a megállapítással:

Sokat láttam abból, amit itt, Széken tanultál, nem Magyarországon, hanem az itteni idős táncosoktól. [Quigley-hez fordulva:] Jól tudok neki [Vargának] muzsikálni. Már régóta van Széken, ismeri az összes idős jó táncost, és lopva tanult tőlük. Így kell megtanulni, nem pedig úgy, hogy azt mondják nekik: kettő balra, kettő jobbra.

A széki zenészek és táncosok közös koreomuzikális ismereteiből és a kapcsolódó technikai tudásból fakadó esztétika és a revival szintéren tapasztalható minőség közötti kontraszt a zenére is igaz.

[Varga:] Az is érdekes, hogy amit megcsinálok itt, azt magyarországi zenészekkel nem nagyon tudom megcsinálni. Valahogy nincs meg az a feszültség, vagy feszültségváltakozás a zenében, ami hajtja az embert. [Pali Marci:] Hát igen. Ők [a revival zenészek] sokat muzsikálnak. [...] Szatmárit, ezt, azt. [...] Mink nem tudunk mindent. [...] [Magyarországon] van néhány banda, akik tényleg jól megtanulták Icsányéktól. [...] De vannak olyan zenészek is, hogy például ide is eljöttek, muzsikáltak lakodalmat, mindent, és a székiek mondták, hogy jól húzzák, de [igazából] nem tetszik nekik. Pedig első osztályú zenészek, de mégis észreveszik. [...] Jó keze van, olyan keze van, hogy le a kalappal, de a stílus halál gyenge. Sokat számít.

Varga és Pali Marci arról is beszéltek, hogy milyennek tapasztalták ritmikai szinkronizációjukat.

[Pali Marci:] Sokat muzsikáltam, amikor Sanyi itt volt. Nagyon gyakran találkoztunk, s muzsikáltam, s táncolt. Régebben több tánc volt. [Varga:] Olyan a zenéje [Pali Marcinak], mint hogyha egy óra lenne a belsejében. Pontos, mindennek ott a helye. Én ilyenkor nem a saját fejem után táncolok, hanem figyelem azt, hogy mi van a zenében. Olyan, mint egy beszélgetés. [Pali Marci:] Minden másodpercben valami történik, valami van. A zenébe', ritmusba', mindenbe'. Azért jó, aki tudja s hallja, állandóan együtt van [velem]. Nem csak néha-néha, hogy még üt egyet s akkor megint, hanem egész végig. Mint amikor a dugattyúk működnek, ott nem lehet kihagyni két ütést, mert az kell menjen tovább. És akkor van értelme.

A ritmus és annak megérzése, átadása, közös megtartása – ezek a kifejezések mindig előkerülnek a beszélgetések során, mint kulcsfontosságú kapcsolati elemek a zenész és a táncos között. Ahogy kiderült, nem minden táncos és nem minden zenész volt sikeres ebben. A jó ritmust is, az egymásra való odafigyelést is meg kellett tanulni, ahogy Pali Marci kifejtette az előző részletekben.

A táncos mozgására, sok esetben gesztusaira, arckifejezésére, akár szemvillanására is figyelve a jó prímás pontosan azt a ritmikus hangsúlyozást hozza létre vonójával, amire a táncosnak szüksége van, ami a táncost segíti, vagy éppen „felélesíti” – ahogy egy visai adatközlő szépen kifejezte.⁴⁷ A széki népzenei kutatások antológiájában (Virágvölgyi–Fel-

47 Monori Csenge szakdolgozatában példákkal támasztja alá a táncosok és a zenészek közötti szemkontaktus fontosságát (2021: 13–14). Érdekes, hogy a budatelki prímás Hárleț Ioan „Nucu” saját bevallása szerint nem a táncosok szemébe néz, hanem a lábukat igyekszik nézni, hogy „össze tudja hangolni a zenéjét a táncsal” (2021: 14).

földi szerk. 2000)⁴⁸ Jánosi András a vonókezelés különböző módszereit írja le, amelyek befolyásolják az alapülkötetésen belüli hangsúlyokat: ilyen a sajátos vonóindítás, vonóirányváltás, húrváltás és végül a különböző hangsúlyos vonásnemek, amelyeket a nyomás vagy a sebesség gyors változtatásával érnek el (2000: 233). A legerősebb hangsúlyt azzal érik el, amikor „különösen gyors, erőteljes [...] ütéshez hasonló mozdulattal” indítják a vonást; ez a technika általában jellemző az archaikus játéktípusra (Jánosi 2000: 229). Ezt a játékmódot – amely a tánc igényeihez való messzemenő alkalmazkodás jele – hallottuk és láttuk Icsán játékában a tanulmány elején leírt performansz során.⁴⁹

A ritmikai szinkronia létrehozása nem csak a primáson és az éppen aktív táncoso(ko)n múlik. A zenekar többi tagja szintén fontos szerepet játszik. Varga megjegyezte, hogy táncosként is fontosnak találja, hogy a zenekar olyan legyen, amelyhez igazodni lehet; amely jól működik együtt, jól tartja a ritmust és pontosan időzíti a hangsúlyokat. Válaszul Pali Marci kifejtette a zenekar szerepét:

Hát, látod, én is azért szerettem az Icsán bandát, mert jó volt a ritmusa neki. Mert az öreg el-elhúzta [...] mert nem volt olyan, mint Ilka Gyuri, mint primás, de vitte a banda. Ilka Gyuri lehetett akármilyen jó primás, ha nem volt jó bandája. Mert egy táncos nem veszi észre, ha én elrontom. De ha a kontrás elrontja, egyből észreveszi. Így van vagy nem? Mert például Gyurikának igaza van. Ő azt mondja, hogy muzsikálna, de nincs banda. És egy gyenge bandához inkább nem megy. Megöli az ideg, ha nem jó [a banda], az kell vigye [a primást]. [...] Fontos a kontra, mindenki követi a kontra ritmusát.

[Varga a kontrás Sípos Marcihoz fordul:] Figyelsz a táncosokra? [Sípos Marci:] Igen, és szoktam odafigyelni a primásra. [Varga:] A kettő között melyik a fontosabb? [Sípos Marci:] Fontos a primás, aztán a táncosok is. Azt is kell figyelni azért... A táncost tudom segíteni a taktussal. Persze, hogy

48 A kötet legtöbb írása a falusi tánczene előadására és előadóira fókuszál, összegyűjtve a széki tánczene és tánc akkoriban ismert kutatási eredményeit. Az egyes tanulmányok számos részlettel szolgálnak a táncos-zenész kapcsolatra vonatkozóan. A kötet szerkesztői nem kísérelték meg az ide kapcsolódó beszámolókat koherens egésszé alakítani, így a koreomuzikális esztétikai produkció ezen alapvető területe továbbra is felderítetlen maradt. Részben azért is választottuk Széket, mert e kötet (illetve saját korábbi tanulmányaink) révén a faluval kapcsolatban nagy adatmennyiség áll rendelkezésünkre.

49 A tánc alá való muzsikálással kapcsolatos hangszertechnikai kérdésekre revival zenészek is felfigyeltek, lásd például Koncz Gergely (2014), Konkoly Elemér (2000) és Virágvölgyi Márta (2000) írásait.

ne tudnám. A taktus sokat számít. [Varga:] A palatkaiaktól láttam, hogy a táncos, amikor üti a lábát a zenész előtt, akkor a kontrás figyelte a táncost, és úgy szaggatta a taktust [...] Itt is szoktak ilyet a kontrával? [Sípos Marci:] Én is szoktam. És akkor látom, hogy ahogy táncol, akkor csinálom én is úgy a taktust. [...] Van persze egy bőgős is, akinek ismernie kell az ütemet. A jobb kéz viszi a ritmust, és ennek erősnek, ugyanakkor könnyűnek [is] kell lennie, mert egy lakodalmon majdnem két napig kell állva zenélni.

Egy korábbi interjúban Icsán hasonlóan nyilatkozott Halmos Bélának, talán még jobban kihangsúlyozva a táncostól a zenészre ható impulzusokat:

Ha van jótáncú vendég, akkor megy a muzsika, ha nincs aztán – én legálábbis azt mondom – nálamnál makrancosabb nincs a világon. Én tudom, hogy mit kéne csinálni, de nem csináljuk. Kinek csináljam, úgyse érti, akárhogy csinálom; neki jó. De már aki tud táncolni, az bizony meg is követeli, és van is kedvünk rá. Tudom, hogy megcsinálom neki ezt a csárdást, ez tud táncolni reá. ...ha nem tud táncolni, én nem tudok muzsikálni! (Halmos 1980: 102.)⁵⁰

A primás vezeti a zenekart, de ugyanakkor szüksége van rá, hogy a kíséret megfelelően reagáljon az általa adott impulzusokra. Így alakul ki az egységes lüktetés, és így tudják tartani a táncot megfelelően szolgáló ritmust. Összeszokottság és folyamatos figyelem szükséges ahhoz, hogy a kíséret támogatni tudja a primás játékát, főleg akkor, amikor az elkezd kommunikálni a koreomuzikális szempontból fontos, zenekar előtti térben lévő táncossal. Pali Marci így nyilatkozott erről a komplex jelenségről:

Hát volt olyan gyenge táncos, hogy én ki kellett javítsam. Az volt a szokás, hogy mindenki a cigány előtt szeretett volna táncolni. Volt, akinek se zenehallása, se ritmusérzéke, meg semmi, de közben ott ült [maradt] volna [a zenekar előtt] egy fél óráig, akkor az embert nem is érdekelte, hogy hogy lép, mert csinálta a maga feje után. Nem mehettem utána. [Varga:] És nem zavart? Láttam olyan primást, hogy ilyenkor félrecsavarta a fejét. [Pali Marci:] Dehogynem! Hát, de annyira zavart, hogy néztünk félre, s [néztünk] össze, s kacagtunk. Vaj' jó lett volna, ha valaki bédugta volna a fülem. Mert az embernek már idegesíti a kezit. És akkor odajött egy-egy öreg, hogy táncoljon [...] aki nyugodtabb volt, akkor aztán a kontrást meglöki az ember, hogy kicsit nyugodtabban [muzsikáljon]. Mindenki

⁵⁰ Hasonló beszámolót olvashatunk Szabó István „Kávés” széki primástól is (Virág völgyi 1981: 227–230).

megvolt a maga tempója, ki hogy kéri. [...] Vannak, akik úgy szerették [...] olyan jó ropogósan, valaki csak nyugodtan. [...] Hát, de ha meglátja az ember azt az illetőt, akkor már tudja, mi akkor már tudtuk.

A jó tánc azonban nem csupán az ütem, a lüktetés, a ritmus meghalásáról, eléréséről, megőrzéséről, illetve a közös élvezetről szól. A táncos testtartása, mozgáskoordinációja, mozdulatainak könnyedsége által keltezt vizuális benyomás szintén kulcsfontosságú a koreomuzikális siker szempontjából.

Na, ezek [a mai fiatalok] nem tetszenek nekem, már a mozgások. Pont úgy van a táncból is, ha valaki görbén tartja magát. Meg kell legyen, hogy kihúzza magát. Nem kell ennyire fel így [mutatja, felszegve az állát], de meg kell legyen az az állás, az a mozgás, hogy minden kicsi mozdulat az ritmusra kell, jól álljon, kedve legyen. Bár az egy másik dolog, mert valaki mindig morcos. De ezek mind oda tartoznak a tánchoz, hogy szépen álljon, szépen forogjon. Forduljon, mikor fordul, valaki úgy fordul meg, hogy vagy egyből, hogy majdnem kimenyen a bokája, vagy valaki annyit megyen, hogy egy hétbe telik, amíg valahogy megfordul. Úgyhogy ezek mind oda tartoznak. Emlékszek [Icsán] Pityu báty [...] aztán annyit magyarázott: „Nézd, ez milyen ügyes [szép, jó kinézetű], nézd meg ezt!” Én akkor nem is gondoltam, hogy mennyi minden számít a tánchoz, a *tempó*hoz, minden. Annyi minden van, ami jól kell álljon, hogy rengeteg minden. Már attól kezdve, hogy valaki elmegey, szépen elkér egy leányt vagy egy asszonyt táncolni, már attól a perctől kezdve jól kell, hogy álljon minden. S amíg pihen, azután megköszöni, ezek mind-mind oda tartoznak a tánchoz.

A magyarpalatkai és a mezőszopori zenészek ugyanezt állítják a velük készített interjúkban, elmagyarázva, hogy a táncosoknak való muzsikálás közben nemcsak a tánc hangsúlyos részeire (dobbantás, lábütés, bokázás), hanem a táncosok testmozgásának változó dinamikájára is odafigyeltek. Azokban a táncszegmensekben, amelyekben a lábfigurák és nem a lábütések domináltak, a táncos performansz folyamatosan változó dinamikáját jobban tudták „olvasni” azok a zenészek, akik jó táncosok is voltak egyben,⁵¹ így könnyebb volt számukra, hogy ezen szegmenseket is a táncos mozdulataival összhangban tudják kísérni (Pávai 2012: 82–86). Itt nemcsak

51 Érdekes volt hallani a budatelki zenészek és táncosok véleményét, akik szerint ők olyan „zónához” tartoznak, ahol a táncosok elsősorban a primásra figyelnek, nem a kontrásra vagy a bőgősre. A budatelki primás szerint ők nem segítenek úgy a táncosnak, mint a magyarpalatkai vagy mezőszopori muzsikuskok. Elhangzott a 2018. április 20-i, budatelki táncfilmvezésen. Gyűjtötte Colin Quigley, Monori Csenge és Varga Sándor.

a táncról szerzett vizuális benyomás áll a középpontban, amelyről Pali Marci beszélt, hanem a táncos mozgásával való kinesztetikai azonosulás. Sok felvétel tanúskodik arról, hogy a zenészek testmozdulatokkal reagálnak a táncbéli hangsúlyokra, pl. előredőlnek a motívumsorok zárásánál.

Pali Marci számára fontos látni, hogy „minden apró mozdulat jót tesz a ritmusnak.” Mindenkinek részt kell vennie a táncban, hogy szép legyen, szépen forogjon-forduljon a zenével. Emlékszik arra, hogy Icsán Pityu elmagyarázta: „Figyeld azt az ügyeset, ne a többieket!” Pali Marci megjegyezte, soha nem gondolta volna, hogy mindez ennyire fontos a páros táncok és a *tempó* esetében is.

A tánc kíséző zenész feladata, legyen az cigány vagy paraszt zenész, hogy a táncoló személy és egyúttal a táncos közösség esztétikai élményét a lehető legmagasabb szintre emelje. Pali Marci felsorolta, milyen sokféle módon dolgozik ennek érdekében. Beszélgetéseinkből kiderült: rengeteg idő és erőfeszítés kellett a sok mindenre kiterjedő szimultán figyelem és kommunikációs képesség megszerzéséhez, ami a koreomuzikális szinkroniához szükséges. Varga hasonlóképpen elmagyarázza, hogy a táncosnak mennyire figyelmesnek és fogékonyak kell lennie a zenész performanszá-
nak apró rezdüléseire, ha jól akarja játszani a szerepét ebben az összjátékban, amely az esztétikai csúcspontra vezethet. A táncos és zenész közös performansa során a koreomuzikális stimulusokat adó szerepek folyamatosan változnak, és közben kölcsönösen hatnak egymásra. Erről Pali Marci és Varga egyaránt beszélt a visszacsatoló interjú során, amikor közös performanszukat elemezték. Ebből kiderült, hogy a stimulusokat adó, kezdeményező személy egyfajta autoritást birtokol, melynek változékony jellege hatással bírhat a koreomuzikális performansz sajátos területén kívül is, destabilizálva a társadalmi autoritások hierarchikus felépítését.⁵²

KÖVETKEZTETÉS

A táncos és a zenész együttműködésének szükségességét jól szemléltetik a Pali Marcival folytatott beszélgetés utolsó mondatai. Más széki adatközlőkhöz hasonlóan ő is elmondta: tudja, hogy a magyar táncfolklorisztika és néptáncmozgalom berkeiben az 1936-ban született Tamás Márton „Kántor”-t tartják Szék talán legkiválóbb *legényes* táncosának.⁵³ A székiek

52 Erről Varga egy korábbi tanulmányában részletesebben írt (2007: 97).

53 Tamás Márton Kántor legényes táncait Horváth-May Dániel két szakdolgozatban elemezte (2020a; 2020b).



is jó táncosnak, de ugyanakkor különcnek is tartották. Az egykori kiváló cigányprímás, Lurcsi György Gyurica többször panaszkodott, hogy nem tudja megfelelően kíséreni Tamás táncát. Tamás lábkörei nagyon gyorsak voltak, a többi táncoshoz képest „tömöttebben facsarta” a lábát, (kétszeres tempóban táncolta lábköreit) és ez a felgyorsított mozdulatsor rendkívüli módon zavarta Gyuricát, mert úgy érezte, hogy nem tudja követni a táncost.⁵⁴ A kiváló zenész és a szintén kiváló táncos nem tudták pontosan szinkronizálni tevékenységüket a koreomuzikális interakcióban. Azt mondhatjuk tehát, hogy egy sikeres, vagy akár csak egy „megfelelő” tempó-performansz formáját, strukturális szintjeit vizsgálva inkább közös produkcióról, performanszról kell beszélnünk, semmint egymással párhuzamosan futó egyéni előadásokról. A közös performansz során a táncos és a zenész együtt tapasztalják meg azokat az érzelmi hajtóerőket is, amelyek a táncfolyamat kibontakozásának minden egyes pillanatában jelen vannak. Ezek a mindig változó hatások hozzájárulnak ahhoz, hogy minden egyes tánc egyedi megformálást kapjon a közösen táncolt és muzsikált performansz során.

Ha visszatérünk az 1969. áprilisi filmfelvételhez, megfigyelhetjük, ahogy a férfiak befejezik a csoportos *sűrű tempót*. A zenei tempó lelassul, és a táncosok némelyike *lájbját* levette táncolja a lassabb ütemű *ritka tempót*. Néhány ügyesebb táncos sorban táncol egyet a zenekar előtt – vagy inkább a zenekarral együtt. Megfigyelhetjük, ahogy a bőgős minden egyes ütemhangsúlyt éles, „harapós” vonóindítással érzékeltet, miközben gyak-

3. kép
Széki táncosok
és zenészek az
1969-es filmfelvétel
alkalmával. Az ülő
sorban balról jobb-
ra Ádám Sándor
„Icsán Sanyi” gor-
donos, ifj. Ádám
István „Icsán
Pityu” kontrás és
id. Ádám István
„Icsán” primás.
A felső, álló sorban
balról az ötödik
az egyik legjobbnak
tartott széki
táncos, Tamás
Márton „Kántor”.
A ZTI Néptánc-
archívumának
Fotótára, Tf.23423.

54 Lásd még Virágölggyi 1981: 225.

ran a táncosokról a zenekar többi tagjára irányítja figyelmét, és vissza. A kontrás hasonlóképpen „meghúzza” a vonót, amint azt sok adatközlőnk kiemelte, erősítve a határozottan tagolt ritmust. Icsán a zenekar által biztosított egyenletes, táncra serkentő ritmust a zenei lüktetés folyamatosága szempontjából szinte szabálytalan hangsúlyokkal artikulálja. A zenei artikuláció Icsán és a táncos közös performanszának függvénye; a primás megpróbálja az előtte táncoló mozgását kísérni, hangsúlyosabb mozdulatait támogatni, miközben megkísérli kiolvasni a mozdulatsor dinamikájából a következő mozdulatot. Ez a közös performansz csak akkor lehetséges, ha a szereplők jól ismerik egymás tudását, tehetségét, preferenciáit és kreatív képességeit.

Mindez társadalmi pozíciók és interakciós minták hálójába szöve zajlik, amelyen belül a résztvevők között számos olyan konfliktus előfordulhat, ami veszélyeztetheti egy ilyen finoman kidolgozott produkció létrejöttét.⁵⁵

A cigány zenészek és a falusi táncosok között húzódó társadalmi szakadékot régóta működő szokások keretein belül hidalták át újra és újra. Minden egyes performansz a társadalmi pozíciók megerősítésének, de újratárgyalásának is teret adott. A táncos–zenész kapcsolat formális ke-

55 Nehéz egyetlen performanszból „kiolvasni” a koreomuzikális társadalmi kapcsolatokat sajátosságait. A fentebb elemzett 1969-es felvétellel kapcsolatban készített számos visszacsatoló interjú alapján mégis azt mondhatjuk, hogy ennek és a többi ugyanazon a napon rögzített performansznak a létrejöttét egy összetett társadalmi kapcsolatháló befolyásolta. Martin György – mint gyűjtései során általában – a falu legjobb táncosait akarta felvenni. Kiváló terepismerettel rendelkező közvetítője, a régiségkereskedelemmel is foglalkozó Kallós Zoltán a visszaemlékezések szerint néhány régi széki üzleti partnerét is meg akarta jeleníteni a felvételen. Az eseményt a helyszínen Juhos István, a helyi szövetkezet agrármérnöke segítségével szervezték, aki eredetileg mind Martin, mind Kallós igényeinek meg akart felelni, de időközben a helyi kommunista párt is „delegált” néhány fontos személyt a filmfelvétel szereplői közé. Juhos így Martin és Kallós kívánságai, valamint a helyi politikai vezetők kinyilatkoztatott akaratára között volt kénytelen egyensúlyozni. Ennek köszönhető, hogy a jó táncos, de politikailag megbízhatatlannak nyilvánított Zsoldos család egyik tagját sem hívták meg erre az alkalomra. (Elmondta Juhos István „Mémők” [1938–2010] 2008. március 28-án, Széken. Gyűjtötte Varga Sándor.) A felvétel egyes részei egyértelműen utalnak a társadalmi erőviszonyokra. A *porka* kezdetén a párok már a tánc elején sorban állnak. Ilyenkor általában az egyik legjobb férfitáncos áll a párjával az első helyen, mert neki kell elindítania a körben való forgást, megadva a ritmust úgy, hogy a zenei főhangsúlyra jobb lábával a földre dobbant. Ebben az esetben azonban az első pár egy táncolni kevésbé tudó pártfunkcionárius és a felesége volt. Amint elkezdték a táncot, azonnal hibáztak: a férfi első, jobb lábás lépése a zenei mellékhangsúlyra történik. Ezért a második párban álló kiváló táncos (a már említett Tamás Márton Kántor) kénytelen egy kicsit kivárni és újból elindítani a körben való forgást. A jelenet megtekinthető az alábbi linken, az 5 perc 27 másodpercnél: http://db.zti.hu/neptanc_tudastar/yt.asp?v=pK7rUDLJF5Mwo

rete rendkívül összetett és önmagában is érdemes elemzésre, de az ehhez informálisan kapcsolódó koreomuzikális interakció jelentősége a társadalmi jelentésekben keresendő. A falusi táncélet mára gyökeresen átalakult ahhoz képest, amilyen a 20. század nagy részében Magyarországon, Széken, Visában és az egész Mezőségen volt. A cigány zenészek számára azonban továbbra is fennállnak a koreomuzikális intimitás által kínált lehetőségek a társadalmi újrapozicionálódásra, nemcsak a lokális mezőiségi, de a nemzetközi táncművelés színterén is. Ahogy említettük, a koreomuzikális performansz pillanataiban történő határátlépések leginkább átmeneti jellegűek, de hosszabb távú hatásai is lehetnek. Néhány erdélyi cigány muzsikos számára a zenélés a nagyobb megbecsülés, a sikeres karrier és az ezzel járó pozitívabb önértékelés felé vezető utat jelentette.⁵⁶ A tradicionális zene- és táncművelés adta koreomuzikális intimitás megtapasztalásának esélye ma is megvan abban a speciális társadalmi kontextusban, ami a táncművelés keretein belül folyamatosan alakul. A táncművelés alapítójának célja a kezdetektől az volt, hogy az addig ismert, színpadra koreografált előadásoktól teljesen eltérő, a falusi koreomuzikális folyamatok során tapasztalt egyéni autonómiát, alkotói kifejezőerőt és spontaneitást ültessék át a gyakorlatba, és ezáltal érjenek el társadalmi hatást (Quigley 2014). A művelés későbbi, más hagyományőrző jelenségekhez hasonló intézményesülése ezeket a kezdeti emancipációs impulzusokat megmerevedett szerepekbe, struktúrákba rendezte. Ennek ellenére a táncosok és zenészek közötti interperszonális koreomuzikális interakció lehetőségei, ha meggyengült formákban is, de még mindig előfordulnak (Quigley 2014).

Irodalom

- Achim, Viorel. 1998. *The Roma in Romanian History*. Budapest: Central European University Press.
- Baksay Sándor. 1891. „Magyar népszokások”. In *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képen. Magyarország II.*, szerk. Jókai Mór et al., 73–148. Budapest: Magyar Királyi Államnyomda.

56 Chrysagis és Karampampas (2017: 8) megjegyzik, hogy a táncos–zenész viszonyban született kulturális koprodukció különösen kedvező eredményeket hozhat az önmegvalósítást szolgáló projektek esetén. Ezeket a projekteket Quigley a táncot és a zenét a kortárs környezetben integráló népi revival kulcsfontosságú mozgatórugójának tartja (2019).

- Boglár Lajos. 2010. „Performance”. In *Antropológiai – etnológiai – kultúratudományi kisllexikon*, szerk. A. Gergely András, Papp Richárd, Szász Antónia, Hajdú Gabriella és Varga Andrea, 288. Budapest: MTA PTI Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpont – ELTE TÁTK Kulturális Antropológia Tanszék – Nyitott Könyv Kiadó – Magyar Kulturális Antropológiai Társaság.
- Chrysagis, Evangelos – Panas Karampampas. 2017. „Introduction: Collaborative Intimacies”. In *Collaborative Intimacies in Music and Dance: Anthropologies of Sound and Movement*, szerk. Chrysagis, Evangelos és Panas Karampampas, 1–24. New York: Berghahn.
- Csordas, Thomas J. 1990. „Embodiment as a Paradigm for Anthropology”. *Ethos* 18/1: 5–47.
- Dankworth, Linda E. – Ann R. David szerk. 2014. *Dance Ethnography and Global Perspectives: Identity, Embodiment, and Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Forray R. Katalin. 2008. „Society and Lifestyles”. In *Society and Lifestyles: Hungarian Roma and Gypsy Communities*, szerk. Forray R. Katalin és Beck Zoltán, 7–13. Pécs: University of Pécs, Faculty of Humanities, Institute of Education, Department of Romology and Sociology of Education.
- Foucault, Michel. 1999. „Előszó a határsértéshez”. In *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, 71–86. Debrecen: Latin Betűk, 1999.
- Foster, Susan Leigh szerk. 1996. *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*. New York: Routledge.
- Fülpesi Gyula – Kiss Dénes. 2001. „Roma közösségek együttélési stratégiái”. *Web. Társadalomtudományi folyóirat* 2001/8–9: 5–33. http://web.adatbank.transindex.ro/pdfdok/web8-9_04_FulpesiKiss.pdf
- Görög Veronika. 1993. „A megvetés természetrajza. A cigány alakja az európai népi gondolkodásban”. In *Cigány néprajzi tanulmányok I.*, szerk. Barna Gábor, 98–118. Salgótarján: Mikszáth Kiadó.
- Halmos Béla. 1980. „Ádám István széki primás”. In *Zenetudományi dolgozatok 1980*, szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária, 85–113. Budapest: ZTI.
- Hobsbawm, Eric. 1995. *Age of Extremes: The Short Twentieth Century*. London: Abacus.
- Hooker, Lynn. M. 2007. „Controlling the Liminal Power of Performance: Hungarian Scholars and Romani Musicians in the Hungarian Folk Revival”. *Twentieth-Century Music* 3/1: 51–72.
- Horváth-May Dániel. 2020a. *Egy kiemelkedő széki táncos egyéniség tánca és az abban rejlő rögtönzési lehetőségek*. Tánctanár MA szakdolgozat, Magyar Táncművészeti Egyetem, Néptánc Szakirány.
- . 2020b. *Tamás Márton „Kántor” férfitánca a 21. század néptánc-szemléletében*. BA szakdolgozat. ELTE BTK Néprajzi Intézet.
- Jánosi András. 2000. „Dobos Károly széki primás vonókezelése”. In *A széki hangszeres népzene*, szerk. Virágvölgyi Márta és Felföldi László, 226–246. Budapest: Planétás.
- Kallós Zoltán. 1964. „Tánc hagyományok egy mezősegi faluban”. In *Tánc tudományi tanulmányok 1963–1964*, szerk. Dienes Gedeon, 235–252. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata.
- Karácsony Zoltán. 2000. „A tánc és a zene kapcsolata egy györgyfalvi férfi legényes táncaiban”. In *A magyar népi tánczene*, szerk. Virágvölgyi Márta és Pávai István, 95–139. Budapest: Planétás.

- Kavecsánszki Máté. 2020. „Protestáns prédikátorok a tánc bűnéről”. In *A mozgás misztériuma. Tanulmányok Fügedi János tiszteletére*, szerk. Pál-Kovács Dóra és Szőnyi Vivien, 56–73. Budapest: L'Harmattan.
- Koncz Gergely. 2014. „A palatkai bőgőzésről”. *Folkmagazin* 21/1: 3–5.
- Konkoly Elemér. 2000. „A nagybőgő és a »gordon« játéktechnikája, a tánczene basszus kísérete Széken”. In *A magyar népi tánczene*, szerk. Virágvölgyi Márta és Pávai István, 139–225. Budapest: Planétás.
- Könczei Csongor. 2004. „Táncoló muzsikások. A zenei és táncbeli improvizációk összefüggéseiről”. In *Táncház. Írások az erdélyi táncház vonzasköréből*, szerk. Könczei Ádám és Könczei Csongor, 55–64. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság.
- Martin György. 1967. „A néptánc és a népi tánczene kapcsolatai”. In *Táncstudományi tanulmányok 1965–1966*, szerk. Dienes Gedeon, 143–195. Budapest: A Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata.
- . 1977. „A táncos és a zene. Tánczenei terminológia Kalotaszegen”. In *Népi kultúra – Népi társadalom IX.*, szerk. Ortutay Gyula, 357–389. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- . 1982a. „Táncrend, táncciklus”. In *Magyar Néprajzi Lexikon 5*, főszerk. Ortutay Gyula, 183–184. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- . 1982b. „A széki hagyományok felfedezése és szerepe a magyarországi folklorizmusban”. *Ethnographia* 93/1: 73–83.
- . 1998a. „Erdélyi legényes táncok”. In *A magyar folklór*, szerk. Voigt Vilmos, 556–561. Budapest: Osiris.
- . 1998b. „Lassú legényes táncok”. In *A magyar folklór*, szerk. Voigt Vilmos, 561–565. Budapest: Osiris.
- . 2004. *Mátyás István „Mundruc”. Egy kalotaszegi táncos egyéniségvizsgálata*. Budapest: Planétás.
- Monori Csenge. 2021. *A táncosok és zenészek közötti nonverbális kommunikációs kapcsolat az erdélyi Mezőségben*. BA szakdolgozat, SZTE Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék.
- Novák Ferenc. 2000. „Szék táncai és táncélete a XX. század első felében”. In *A széki hangszeres népzene*, szerk. Virágvölgyi Márta és Felföldi László, 29–78. Budapest: Planétás.
- Paksa Katalin. 1992. „A néptánc dallamalakító szerepéről”. *Ethnographia* 103/3–4: 262–280.
- Pálfy Gyula. 2001. „Vajdakamarás táncélete”. *Néprajzi Látóhatár* 10/1–4: 279–312.
- Pál-Kovács Dóra. 2020. „A páros táncok proxemikája mint a határátlépés egy lehetséges módja?” In *A mozgás misztériuma*. Tanulmányok Fügedi János tiszteletére, szerk. Pál-Kovács Dóra és Szőnyi Vivien, 121–133. Budapest: L'Harmattan.
- . 2021a. „The Csárdás of Magyarózd Village as an Example of Transgressing Social Norms: The Dancing”. In *Dance, Age and Politics: Proceedings of the 30th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, szerk. Apjok Vivien, Povedák Kinga, Szőnyi Vivien és Varga Sándor, 147–152. Szeged–Budapest: Department of Ethnology and Cultural Anthropology SZTE – Hungarian Association for Ethnochoreology – RCH Institute for Musicology.

- . 2021b. „A magyarózdi csárdás határátlépő mozdulatai és az öltözet”. In *Táncudományi tanulmányok 2020–2021*, szerk. Fuchs Livia, Fügedi János és Péter Petra, 289–304. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem – Magyar Táncudományi Társaság.
- Pávai István. 2012. *Az erdélyi magyar népi tánczene*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság.
- P. Müller Péter. 2009. *Test és teatralitás*. Akadémiai doktori értekezés. Pécs.
- . 2014. „A performansz mint térfoglalás”. *Jelenkor* 57/6: 740–750.
- Quigley, Colin. 2014. „The Hungarian Dance House Movement and Revival of Transylvanian String Band Music”. In *The Oxford Handbook of Music Revivals*, szerk. Caroline Bithell és Juniper Hill, 180–200. Oxford: Oxford University Press.
- . 2019. „Participatory and Presentational Folk-Revival in Capitalist and Socialist Formations: The United States and Hungary in the 1970s”. In *Folklore Revival Movements in Europe post-1950: Shifting Contexts and Perspectives*, szerk. Daniela Stavělová és Theresa Buckland. Prague: Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences.
- Quigley, Colin – Varga Sándor. 2020. „Peasant Dancers and Gypsy Musicians: Social Hierarchy and Choreomusical Interactions”. In *Choreomusicology I: Corporeality, Social Relations*, szerk. Elina Seye és Kendra Stepputat, 117–137. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung [The World of Music (new series) 9/1].
- Rakočević, Selena. 2017. „Dance, Senses, and Ethnochoreological Fieldwork: Some Deliberations of Sensory Stimuli While Experiencing Dance in the Field”. In *Dance, Senses, Urban Contexts. Dance and the Senses. Dancing and Dance Cultures in Urban Contexts. 29th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, szerk. Kendra Stepputat, 75–85. Graz: ICTM Study Group on Ethnochoreology – Institute of Ethnomusicology, University of Music and Performing Arts Graz.
- Rice, Timothy. 1997. „Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology”. In *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, szerk. Gregory Melchior Barz és Timothy Cooley, 42–61. New York: Oxford University Press.
- Sárosi Bálint. 1980. „Hivatásos és nemhivatásos népzeneészek”. In *Zenetudományi dolgozatok 1980*, szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária, 75–83. Budapest: ZTI.
- . 2019. *Dudások, cigányzenészek. A hangszeres magyar népzenei hagyomány*. Budapest: Nap Kiadó.
- Sebő Ferenc. 1997. *Népzenei olvasókönyv*. Budapest: Planétás.
- Seye, Elina – Kendra Stepputat szerk. 2021. *Choreomusicology I: Corporeality, Social Relations*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung [The World of Music (new series) 9/1].
- Stepputat, Kendra – Elina Seye. 2021. „Introduction: Choreomusical Perspectives.” In *Choreomusicology I: Corporeality, Social Relations*, szerk. Elina Seye és Kendra Stepputat, 7–24. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung [The World of Music (new series) 9/1].
- Székely Anna. 2016. „Az »adatközlők« szerepe az erdélyi népzene- és néptánc táborokban”. In *Tánc és társadalom*, szerk. Bolvári-Takács Gábor, Németh András és Perger Gábor, 181–189. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola.

- . 2019. „A visszacsatoló interjú módszere a tánc kutatásban”. *Ethnographia* 130/3: 486–497.
- . 2021. „Dance Knowledge in the Current Hungarian Folk Dance Revival”. In *Dance, Age and Politics: Proceedings of the 30th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, szerk. Apjok Vivien, Povedák Kinga, Szőnyi Vivien és Varga Sándor, 431–436. Szeged–Budapest: Department of Ethnology and Cultural Anthropology SZTE – Hungarian Association for Ethnochoreology – RCH Institute for Musicology.
- Széki Soós János. 2005. *Valaki fogja a kezem*. Budapest: Bartók Néptáncgyesület.
- Szilágyi Dániel. 2003. „»Akik mindig más kedvéért muzsikáltak«. Egy foglalkozás társadalomnéprajzi vizsgálata”. In *Mi leszünk a jövő kultúrákatatói? Öndefiníció az új évezred küszöbén*, szerk. Schoblocher Judit, 215–243. Budapest: Fikusz.
- Szokolszky Ágnes. 2011. „Nyelvi megértés az »embodiment« nézőpontja szempontjából”. A *Kognitív struktúrák. Az interdiszciplinaritás lehetőségei és korlátai* c. konferencián tartott előadás átirata, Szeged. <https://docplayer.hu/1795003-Nyelvi-megertes-az-embodiment-nezopontja-szempontjabol.html>
- Szőnyi Vivien. 2021. „How Changes of Age and Social Status are Manifested in the Moldavian Csángó Dance Culture”. In *Dance, Age and Politics: Proceedings of the 30th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*, szerk. Apjok Vivien, Povedák Kinga, Szőnyi Vivien és Varga Sándor, 423–429. Szeged–Budapest: Department of Ethnology and Cultural Anthropology SZTE – Hungarian Association for Ethnochoreology – RCH Institute for Musicology.
- Varga Sándor. 2007. „Táncosok és zenészek közötti kapcsolat a Mezőségen”. In *Tánc-hagyomány. Átadás és átvétel. Tanulmányok Felföldi László tiszteletére*, szerk. Barna Gábor, Csonka-Takács Eszter és Varga Sándor, 83–99. Szeged: SZTE Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék.
- . 2009. „Gondolatok a tánc tanulás hagyományos és intézményesített formáiról”. In *Globalizáció vagy hagyományápolás? Táncos hagyományok kutatása és továbbél(tet)ése. Tanulmányok a magyar néptánc kultúra tudományos és művészeti bemutatásának lehetőségeiről és annak társadalmi hatásairól*, szerk. Varga Sándor. *Folkszemle*, 2009. december. https://archivum.folkradio.hu/folkszemle/varga_tanctanulas_6/index.php
- . 2011. *Változások egy mezőségi falu XX. századi tánc kultúrájában*. PhD disszertáció, ELTE BTK Történelemtudományi Doktori Iskola, Néprajz – Európai Etnológia Doktori Program, Budapest.
- . 2014. „A tánc házas turizmus hatása egy erdélyi falu társadalmi kapcsolataira és hagyományaihoz való viszonyára”. In *Az erdélyi magyar tánc művészet és tánc tudomány az ezredfordulón II.*, szerk. Könczei Csongor, 105–128. Kolozsvár: Nemzeti Kisebbségkutató Intézet.
- . 2015. „Térhasználat a mezőségi táncos házban”. In *Ház és ember. A Szabadtéri Néprajzi Múzeum Évkönyve 2015*, szerk. Bereczki Ibolya, Cseri Miklós és Sári Zsolt, 87–100. Szentendre: Szabadtéri Néprajzi Múzeum.
- . 2016a. „Zenészfogadás az erdélyi Mezőségen”. In *Zenetudományi dolgozatok 2013–2014*, szerk. Kiss Gábor, 251–287. Budapest: ZTI.
- . 2016b. „A tánczenei szolgáltatás Visában és környékén az 1900-as évek elejétől az 1970-es évekig”. *Folkszemle*, 2016 augusztus. https://archivum.folkradio.hu/folkszemle/varga_tanczenei_szolgalattas_visaban/index.php

- . 2016c. „Táncszervező kezesek az erdélyi Mezőségen”. In *Szokásjog és jogszokás I.* szerk. Nagy Janka Teodóra, 355–376. Szekszárd: Pécsi Tudományegyetem Kultúra-tudományi, Pedagógusképző és Vidékfejlesztési Kar.
- Virágvölgyi Márta. 1981. „Egy magyar parasztprimás Széken”. In *Zenatudományi dolgozatok 1981*, szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária, 221–231. Budapest: ZTI.
- . 2000. „Halmágyi Mihály gyimesközéploki primás hegedűjátéka”. In *A magyar népi tánczene*, szerk. Virágvölgyi Márta és Pávai István, 274–301. Budapest: Planétás.
- Zajzoni Rab István. 1862. „A boricza”. *Az Ország Tükre. Budapesti képes közlöny* 1862/6. március 15. 91–92.

RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK

AP	kutatói hanglemezmásolat a ZTI archívumában
BBÍ 1	<i>Bartók Béla írásai 1. Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról</i> , közr. Tallián Tibor. Budapest: Editio Musica, 1989
BBÍ 3	<i>Bartók Béla írásai 3. Írások a népzeneről és a népzene kutatásról I</i> , közr. Lampert Vera, szerk. Révész Dorrit. Budapest: Editio Musica, 1999
BBÍ 4	<i>Bartók Béla írásai 4. Írások a népzeneről és a népzene kutatásról II</i> , közr. Lampert Vera, szerk. Révész Dorrit és Bíró Viola. Budapest: Editio Musica, 2016
BBÍ 5	<i>Bartók Béla írásai 5. A magyar népdal</i> , közr. Révész Dorrit. Budapest: Editio Musica, 1990
BR	Bartók-rend. Digitális közreadása: Bartók Béla: <i>Magyar népdalok. Egyetemes gyűjtemény</i> . Második, átdolgozott kiadás, szerk. Pávai István és Richter Pál. ZTI, 2017. http://systems.zti.hu/br/hu
BTK	Bölcseztudományi Kutatóközpont
ELTE	Eötvös Loránd Tudományegyetem
Fg	fonográfhengere a KFA-ban
Gr	a népzenei gramofonfelvételek számai
HH	a Hagymányok Háza Folklórdokumentációs Központjának gyűjteménye
ICTM	International Council for Traditional Music
KF	Kodály Zoltán fonográfhengerei a Kodály Archívumban
KFA	a Román Akadémia Kolozsvári Folklórarchívuma (Institutul Arhiva de Folclor a Academiei Române, Cluj-Napoca)
LFZE	Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
Mg	magnószalag
MNL	Magyar Nemzeti Levéltár
MNT I	<i>A Magyar Népzene Tára I. Gyermekjátékok</i> , szerk. Kerényi György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1951
MNT II	<i>A Magyar Népzene Tára II. Jeles napok</i> , szerk. Kerényi György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953

MNT III/A	<i>A Magyar Népzene Tára III/A. Lakodalom</i> , szerk. Kiss Lajos. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955
MNT III/B	<i>A Magyar Népzene Tára III/B. Lakodalom</i> , szerk. Kiss Lajos. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1956
MNT IV	<i>A Magyar Népzene Tára IV. Párosítók</i> , szerk. Kerényi György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959
MNT V	<i>A Magyar Népzene Tára V. Sírátók</i> , szerk. Kiss Lajos és Rajeczky Benjamin. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966
MNT VI	<i>A Magyar Népzene Tára VI. Népdaltípusok 1.</i> , szerk. Járdányi Pál és Olsvai Imre. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973
MNT IX	<i>A Magyar Népzene Tára IX. Népdaltípusok 4.</i> , szerk. Domokos Mária. Budapest: Balassi, 1995
MZA	a BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma
NM	Néprajzi Múzeum
NM H	a Néprajzi Múzeum Hangtára
NMI	a Néprajzi Múzeum Irattára
NGYI	a Néprajzi Múzeum Népzenei Gyűjteményének Irattára
NO	a Néprajzi Múzeum Népzenei Osztálya
NYF	Nyíregyházi Főiskola
PI	Pávai István magángyűjteménye
Pt	példatár
ZTI	BTK Zenetudományi Intézet (2019-től); MTA BTK Zenetudományi Intézet (2012–2019); MTA Zenetudományi Intézet (1974–2012)

Pávai István népzenekutató, egyetemi tanár (1951, Székelyudvarhely) tudományos munkásságában elsődlegesen Martin György népi tánczenére vonatkozó kezdeti kutatásait folytatta, és tárta fel összefüggésrendszerükben a táncokat kísérő zenék jellegzetességeit a magyar hagyományban, erőteljes interetnikus – főként román – és történeti kitekintéssel. Terepmunkái során több mint 500 órányi – sok esetben unikális – felvételt készített. Komplex megközelítésen nyugvó gyűjtési módszertana, amely a korunk technikai vívmányai kínálta lehetőségeket messzemenően használja, a későbbi generációk, de a kortársak számára is példaértékű. Kutatási eredményeinek legfontosabb összegzése, a 2012-ben Kolozsvárt megjelent kötete, *Az erdélyi magyar népi tánczene* (angol nyelven 2020-ban adták ki) a magyar népzenekutatók nagy formátumú monográfiáinak sorát gyarapítja. Dialektológiai kutatásaiban pedig az egyes területek táncainak és népi tánczenéjének sajátosságait a nagytájak túlzottan általános és ezért sokszor nem értékelhető szintje helyett a közép- és kistájakra fókuszálva határozta meg – szintén iskolateremtő módon: bevonva a vizsgálatba nemcsak a zenei és táncfelvételeket, lejegyzéseket, hanem az adott területről felgyűjtött emlékeket, emlékezéseket, régi fényképek helyszíni digitalizálásával és az oral history módszerével. Az utóbbi években megjelent kiadványaival (*Jagamas János népzenei gyűjteménye*, 2014, *Magyarózd népzeneje*, 2015, *A Sóvidék népzeneje*, 2016, *Szenik Ilona népzenei gyűjteménye*, 2019) a folklóradatok adatbázis-szemléletű, komplex közreadását valósítja meg, amelyben az adott témához tartozó tényleges hang- és képfelvételek leíró adataikkal, járulékos dokumentációjukkal együtt megismerhetők, tanulmányozhatók.

Tudományos, ismeretterjesztő és oktatói munkásságát, amelyet a szülőföldjével ápolt folyamatos és mélyreható kapcsolat jellemez, számos szakmai és közösségi díjjal, állami kitüntetéssel ismerték el. Tizenöt éve a Zeneakadémián alapképzési és posztgraduális szinten adja át a fiatalabbaknak ismereteit a népzeneről, a néptáncról, a Kárpát-medencei folklóról, nagyban segítve ezzel a magyar népzenekutatók utánpótlás-nevelését.

Ára: 5200 Ft



9 786155 167423