

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 játéktéchnika 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 alap kutatások 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 „Párnatáncz” 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 típusal 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 dudanáta-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 „variánsa”.

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; Magyarfalva (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). Magyarfalva: „*ardeleneste*” (furulya, ZTL_APO5520e (Vaskút, 1956., Martin, Sárosi). Sfîrlogea 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 kétértelműen 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 *Példatár*ban 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 átjárhatóan 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, AAB*B*_{*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 is 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 elmeget 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 hangsúlyeltolás 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 szó-lal-tat 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 kísé-
 rő 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 kísé-
 rő 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 kísé-
 rhették, 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 kísé-
 rni, 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)

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-
Vízmellék)
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-Vízmellék)
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. Köncei Ádám

10.
Felenyed
(Enyed vidéke)
Bela Petru (40)

ZTI_Mgo169oA_05-48 – 1963. 12. gy. Martin Gy., C. Costea, A. Giurchescu

11.
Hari (Száráz-
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.

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 – Ceauș 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 népzenegyűjtése”. In *Zenatudományi írások 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: Tettyey 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.
- Dincser 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 mișcărilor 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 – Virágvölgyi 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. *Székpenyerűszentmártoni 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 főtémájának 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.
- Virágvolgyi 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].