

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 minden 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 táncházmozgalomhoz 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 nőna 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 oktáv törésekkel énekli a későbbi felvételekhez képest.

Mivel a dinamikai árnyalás általában nem tartozik a magyar népzene meghatározó jegyei közé, annak fokozott jelenléte mindenképpen szembevetendő. 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 oktáv töréssel. 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).

The image displays musical notation for two stanzas, labeled '3. kotta' and '4. kotta', each with four recording examples from 1962, 1977, 1994, and 2003. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The 1962 and 1977 recordings show a melodic line starting with a rest, followed by a series of notes with trills. The 1994 and 2003 recordings show a more complex melodic line with a three-note felfutás (up-bow) at the beginning. The 2003 recording for the 4. kotta includes a vibrato marking ('vibr.') at the end of the phrase.

3. kotta
Nyitóformulák

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

1962

1977

1994

2003

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 a final chord. 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 elaborate 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.