

A NÉPDAL-RENDSZEREZÉS

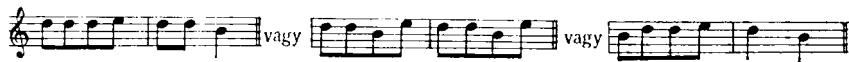
Járdányi Pál tartalmas és világos előadása megerősíti bennem azt, amire nekem, mint egykori hellenistának már az antik közmondás alapján gondolnom kellett volna, hogy tudniillik „minek Athénba baglyot vinni” — vagyis minek Dunába vizet vinni.

Vajon nem éppen a finn-ugor népzene kutatók sajátos ügye a rendszerezés, azok között is nem éppen a magyar iskoláé? Mivel tudnék én hozzájárulni Bartók, Kodály, Lajtha, Kerényi, Vargyas és Járdányi eredményeihez, hogy csak ezeket a neveket említsem! Előadásomnak talán egyedüli újsága az, hogy példáimat az európai zene egyik legkevésbé ismert zenéjéből veszem, a görög népzeneből.

Bizonyos dallamfajtákban még használható a régi, műfaj szerinti rendszerezés, amikor ugyanis ez a dallamfajta mindig pontosan körülhatárolt tárgyú szöveghez kapcsolódik. Ilyenek a gyermekdalok, bölcsődalok, koldusdalok, epikus énekek, s bizonyos foglalkozási és munka-dalok. Általában ilyenek tartják a siratót és a lakodalmi dalokat is, bár ez a két dallamfajta sokkal kevésbé határolódik el a többitől és más alkalmakkor is énekelhető dallamokat is magába foglal.

Ilyenkor is fennáll még a további rendszerezés ezeken a kategóriákon belül. Csodálatos a Kerényi szerkesztette kötet leleményessége a magyar gyermekdalok rendszerezésében, amely a kétütemű motívumok összevetésén alapul.

Ez a rendszerezés lehetővé teszi, hogy hosszas keresgélés nélkül is megállapítsuk: egy Samos szigeti görög gyermekdal, egy naphívogató nem azonos a magyar gyerekdalokkal, még ha bele is tartozik azok rendszerébe. Ha veszünk magunknak a fáradságot, hogy *g*-re transzponáljuk a pentaton *pyknon* — vagyis az egymásmellett levő három egész hang — legmélyebb tagját, azonnal kiderül, hogy ez a motívum ugyanazokon a fokokon mozog, mint számtalan magyar gyerekdal, ahol azonban ezek a hangok a következő sorrendben jelentkeznek:



de sohasem az alábbi sorrendben:



Azért hívom föl a figyelmet erre a részletkérdésre, hogy ezzel is érzékeltessem egy zeneileg rendszerezett anyag előnyeit az összehasonlító kutatás számára; továbbá abban a reményben, hogy az IFMC magára vállalja C. Brailoiu egy kedvenc tervének megvalósítását: kiad egy lemezt, amely az egész világ gyermekdalaiból adna válogatást, amelyből kiderülne az elvek meglepő azonossága, s az a még meglepőbb sokféleség, amellyel ezek az elvek megvalósulnak.

*

Azokban az országokban, ahol különböző ritmusú és pontosan elkülöníthető táncok élnek a hagyományban, kívánatos a dallamokat táncok szerint csoportosítani. Legalábbis szükséges egy mutató, amely az eredeti csoportok visszaállítását lehetővé teszi.

Pedig, úgy látszik, a ritmust nem használhatjuk föl a népdal-rendszerezésben. Még a szabad és feszes ritmus megkülönböztetése sem teljesen bizonyos. Ugyanaz a dal szólista előadásában szabad ritmusú, de ha kórus éneklí, vagy hangszer kíséri, kiderül, hogy szabályos ritmus van benne. M. Notopoulos Krétában felvett két dala igen jó példa erre. M. Peristeris, aki az Athéni Akadémia Zenefolklor Archivumában a következő dallamot lejegyezte, kötetlen ritmusúnak tartotta (1. példa 1. sor), ugyanakkor helyesen ismerte fel az alábbi, másik dal hármas ritmusát, amit a hangszer alátámaszt (1. példa, 2. sor). Már pedig ez az előbbinek rendkívül közeli variánsa. Ha még szükség volna meggyőzni a zenekutatókat arról, hogy zenei *incipit*-ekkel lehetetlen összehozni a variánsokat, ez az egyetlen példa is elég bizonyíték volna.

*

A *hangnem* nem a legjobb kritérium a dallamok rendezésére. Ezt már Bartók is megállapította a szerb—horvát énekek tanulmányozása során. (Bartók, 1951, 34.).

Vegyük például egy Rhodos szigeti dallam két formáját, az egyik diatonikus, a másik kromatikus. (vö. Baud—Bovy, *Chansons du Dodécanése* 1935, 121 és 133. l.) Az a tény, hogy a másodikat *keserves dallam*-nak nevezik, és általában idegenbe-indulás alkalmával éneklí, megvilágítja, hogy a hangnem egy-egy dal *ethos*-a szerint is változhat.

Megjegyzendő, hogy bármennyire el is tér a két variáns modusa egymástól, mindkettőnek pontosan ugyanazon a fokon van a záróhangja.

*

Kétségtelenül igen hasznos a dallamsorok kadenciái szerint való rendezés, amely lehetővé teszi, hogy könnyen megtalálhassunk egy-egy keresett dallamot. Bármilyen is legyen egy rendszer fölépítése, egy kadencia-mutató mindig rendkívül hasznos, különösen, amíg egy népzenei anyag még nem eléggé nagymennyiségű, vagy még nem dolgozták fel annyira, hogy olyan rendszert alkothassanak meg, amelyből kitűnnék fejlődése és legfőbb tulajdonságai. Sok gyűjteményt sorolhatnánk fel, amelynek így jelentősen megnőtt volna az értéke.

Meg kell azonban jegyeznünk, hogy még a magyar dalanyagban is, amely eléggé egyszerű strófikus szerkezetű, bizonyos nehézségeket okoz a kadencia szerinti rendezés. A 2. példa 1. sorában levő magyar népdal négy-soros vagy ötsoros? Zeneileg csak négy kadenciája van, s csak a szöveg vezette Járdányit (Járdányi, 1962, 17 és 23.) abban, hogy az első hat hangot külön sornak minősítse, amely a hetedik fokon végződik. Ugyanennek a dalnak egy változata Vargyas közlésében (Kodály, 1952, 86 és 296) azt bizonyítja, hogy ez a felfogás helyes (2. példa 2. sor), de az első sor kadenciája az 5. fokon van.

Egyébként az a benyomásom, hogy ez a két dal egy négysoros formából származik, a második sor ismétlése nélkül, abban a jellegzetes, magyar népdalformában, amelyben az első két sor a dallam második felében kvinttelmélyebben ismétlődik. Az első változatban feltehetőleg a következőképp énekeltek az első sort:



a másodikban körülbelül az alábbi dallamvonallal:



Az egyikben éppúgy mint a másikban a következő kis motívum



kölcsönzése okozta a sor továbbfejlesztését és megkettőzését.

Vannak különben olyan dallamstílusok is, ahol a dallamsorok megkülönböztetése még problematikusabb: ahol a dallam figyelmen kívül hagyja a

szöveg tagolódását és átkötéseket hoz létre. Bartók jelezte ezt a tényt a szerb—horvát dalokban (Bartók, 1951, 75.). Ugyancsak rendkívül gyakori a görög népdalban, ahol már a XVII. századból ki lehet mutatni, az Iberes kolostori

Ex.1.

Ex.2.

Ex.3. Cadences I a d e . 1 - 5 mor' 1 - 3... 1 ... 3 - 8 || ore 9 - 15 -

Ex.4.

Ex.5.

kézirat dallamaiban. Lássunk egy példát az úgynevezett „clefrique” típusból, a kontinentális Görögországból (vö. Baud—Bovy, Etudes sur la chanson clefrique, 1958, 112. l.). A versszak-képlet a következő (3. példa).

Figyeljük meg ennek a thesszáliai parasztnak az éneklésében, mennyire hajlandó mélyebben énekelni a kvintet. Izgalmas kérdés volna tanulmányozni ennek a gyakorlatnak elterjedését az egész Balkán félszigeten.

Egy újabb nehézség jelentkezik akkor, ha a verssor nem véghangsúlyos, hanem az utolsó előtti, vagy az azelőtti szótag hangsúlyos. Ilyenkor gyakran az utolsó előtti szótagot kell a kadencia hordozójának tekinteni, minthogy a következő hang nem egyéb, mint a hang lehanyatlása, vagy átmenő hang.

Ily módon vehetjük észre, Bartók Kolinda-kiadványának két variánsában (Bartók, 1935, 121a és e), hogy az első és harmadik sor záróhangjának különbsége csak abban áll, hogy az egyik véghangsúlyos, a másiknál pedig az utolsó előtti szótag hangsúlyos, s hogy valójában a kadencia mindkettőben ugyanazon a fokon képződik (4. példa).

Ém-bom, Nyá-ri fo-lyó víz-nek, Csak zu-gó sár-hát-lom!

Csak a gyevelő ma-radt, A panyván t nyereg.

H 1 - 2... 2 - 3 | 1 - 7... ade Drossoula m' 6 - 8 |

Lu-men sí-tes-tes-ti-cu-tu-tu

Mi-n-fo-lyó ma-radt sár-gó-tu-tu-tu

Találhatunk analógiát a magyar népdalban is. A Járdányi Pál által bemutatott kadencia-eltérések egy dallam három változatában (1962, 9.) azzal magyarázhatók, hogy az elsőben az utolsó előtti dallamhang a hangsúlyos, a másodikban az utolsó előtti második, s csak a harmadik véghangsúlyos, amely az alapszerkezetet mutatja, s a másik kettő hangsúlytalan szótagjain átmenő hangok vannak (5. példa).

Íme, milyen elővigyázatra van szükség, hogy a rendszerezésnek ezt az értékes eszközét haszonnal alkalmazzassuk, és milyen veszélyek rejlenek gépies alkalmazásában.

*

Ugyanez áll a metrikai szerkezeten alapuló rendszerre, amely első pillantásra olyan vonzó, és egyébként is elég gyakran eredményes is.

Láthattuk a három magyar dallam példáján, hogy ugyanaz a dallam-főlépítés állapítható meg a 6, 7 és 10 szótagos dalban is.

Ex. 6.

Ex. 7.

Ex. 8.

A Le - zu - le I 1 2 3 4 5 6 I 1 2

Egyébként Bartók, aki gyakran folyamodott ehhez a rendszerhez, tudott „következetlen” is lenni, s óvakodott vakon alkalmazni egy ilyen elvet. Ezért nem választotta el szlovák gyűjteményében ugyanannak az énekesnek két változatát, pedig egyiknek szövege 8 szótagos, a másiké 9. (Bartók, 1959. 355. sz., lásd 6. példa 1. és 2. sor). Viszont csak egy kadencia-mutató hozhatná össze ezt a két változatot egy másik dallal ugyanarról a vidékről (229. sz.)

lásd 6. példa 3. sor). Végül megkísérelhetnénk, hogy ezt az egész dallamcsaládot párhuzamba állítsuk egy negyedik dallammal, amelyet az első énekes ajkáról jegyzett le. Ennek szövege egy hatszótagos sorpár, amelynek második sorát háromszor megismétlik (168. sz., lásd 6. példa 4. sor). A szlovák népdalszakértők fogják eldönteni, igazunk van-e akkor, amikor ezt a modális változatot tekintjük, hatszótagos szövegével együtt, eredetinek, amelynek ritmusát is, dallamát is a tonális változatok ellaposítják.

6 7 8 9 10 11 12 II 1 2 3

10 11 12 13 14 II 12 13 14 15 II 1 2 4 5

2 3 4 5 III 2 3 4 5

3 4 5 Le le - zu - le II 1 2 3 4 5

Hasonlóképp a szöveg versmértékére alapozott rendszer soha se lett volna képes kimutatni az összefüggést két krétai dal között, amelynek egyike 12 szótagú szöveggel párosult, a másika pedig 15 szótagossal. A két, egymás fölé helyezett dallam, még egy ilyen részletével is, világosan mutatja rokonságát, különösen ha megszámozzuk a szöveg szótagjaira eső hangokat; egyúttal megfigyelhetjük a motívum-ismétlés működését, ami megkönnyíti az átmenetet egyik szerkezetből a másikba (7. példa).

Még eddig minden példánkban viszonylag egyszerű strófaszerkezetű dallamokról volt szó. Láttuk, hogy nem ugyanez az eset az ún. „cleftikus” görög énekekben, ahol a refrének, a szótagok megismétlése, sőt bizonyos magánhangzók visszatérése lehetetlenné teszi a versszak pontos szótagszámának megállapítását.

Az előbbi, 3. példában az alapséma a következő:

I. 1—8 9—15 II. 1—8

vagyis mindössze 23 szótag. De ha számításba vesszük a refrént is, meg az ismétléseket is, akkor már 45 szótag lesz a végeredmény.

Különben a *belső refrének* kérdése félelmetes problémákat vet föl. Ez is olyan tényező, amely megbízhatatlanná tesz minden olyan rendszert, amely lényegében a verssorok szótagszámán alapul.

Példa lehet erre Bartók kolindáinak egyike (Bartók 1935, 4. és 23b. sz.). Első látásra semmiképpen sem hozhatjuk kapcsolatba a két következő dalt (8. példa), amelynek képlete a köv.:

$$6^* // \boxed{2} \boxed{3}$$

(a csillag azt jelenti, hogy egyes sorai egy szótaggal rövidebbek — hiányosak) és

$$9, 6, 10 // \boxed{1} \boxed{V}$$

Kuckertz M. J. sem hozza kapcsolatba a két dalt, aki megkísérelte a *kolindákat* újra csoportosítani az „alakváltozat” (Gestaltvariation) elméletére támaszkodva. Nála az első dal a G csoportba tartozik, mivel egymásra épülő terceből áll, a második pedig a B csoportba, minthogy kvintszerkezet van s a dominánsról a tonikára ereszkedő dallamvonala.

Szerintem a refrén közbeszövése okozza az átmenetet egyik típusból a másikba, ami különben más kolindákban is előfordul. Megfigyelhetjük, hogy a refrénes változat semmi új dallamelemet nem tartalmaz meggyarapodott szótagszáma ellenére sem, és hogy az előbbi, krétai dallamhoz hasonlóan a motívum-ismétléshez folyamodik, hogy el tudja helyezni a megszaporodott szótagokat.

*

Végére érve a különböző zenei rendszerezések áttekintésének, levonhatjuk a következtetést, hogy sem a ritmus, sem a hangnem, de még a kadenciák sorrendje vagy a versszak-szerkezet sem biztos kritérium, még óvatosan alkalmazva sem. Azonban mégis nyújtanak annyi segítséget, hogy ha más is a rendezés alapelve, kívánatosnak tartjuk, hogy részletes mutatókkal hivatkozzanak rájuk.

De ha a különböző népek dalanyagát akarjuk összehasonlítani, az olyan rendszer fogja megmutatni a dallam melodikai felépítését, amely tekintetbe veszi a sorok számát, hangterjedelmét, emelkedő vagy ereszkedő jellegét, egymáshoz való viszonylagos magasságukat, a főzáratok helyét a hangkészletben, mert ezek bizonyulnak a legtermékenyebb eszközöknek.

Kidolgozásuk nem hozhat egyetemesen érvényes szabályokat. Járdányi Pál magyar népdalrendje, bármily ötletes is, nem terjeszthető ki automatikusan más népek anyagára. Az a rendszer, amit Carp asszony vázolt a román népdalok számára, ugyanerre törekszik, de talán még jobban ki kell dolgozni.

Erre a kidolgozásra áldozott idő nincs elveszve. Még ha sosem jutnánk el egy tökéletes rendszerig, egy ilyennek a keresése teszi lehetővé számunkra leginkább, hogy belülről éljük át a népdal életét. A modern görög költő (Constantin Cavafy) szemében az volt a legértékesebb Ithakából Ulysses számára, aminek az csak célja volt: maga az utazás.

Jegyzetek

- BARTÓK, BÉLA (1935): Die Melodien der rumänischen Colinden Wien.
 BARTÓK, B. (1951) et LORD, A.: Serbo—Croatian Folk Songs, New York.
 BARTÓK, B. (1959): Slowakische Volkslieder, Bratislava.
 BAUD—BOVY, S. (1935): Chansons du Dodécanèse, Athènes.
 BAUD—BOVY, S. (1958): Etudes sur la chanson cleftique, Athènes.
 CARP, P.: The relative Notation of Folk Melodies and their Integration in an organic System, Revista de Folclor 5, 7—21.
 JÁRDÁNYI PÁL (1962): Die Ordnung der ungarischen Volkslieder, Studia Musicologica 2, 3—32.
 KODÁLY Z. (1952): A magyar népzene, Budapest.
 KUCKERTZ, J. (1963): Gestaltvariation in den von Bartók gesammelten rumänischen Colinden, Regensburg.