

# **Tutkimuksia unkarilaisen kansanmusiikin alalta**

Lisensiaatintutkimus  
musiikkitieteessä

Jyväskylän yliopisto  
musiikkitieteen laitos  
Kesä 1999

János Bereczky

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

<b>Tiedekunta</b> HUMANISTINEN	<b>Laitos</b> Musiikkitiede
<b>Tekijä</b> János Bereczky	
<b>Työn nimi</b> Tutkimuksia unkarilaisen kansanmusiikin alalta	
<b>Oppiaine</b> Musiikkitiede	<b>Työn laji</b> Lisensiaatintyö
<b>Aika</b> Syksy 1999	<b>Sivumäärä</b>
<b>Tiivistelmä - Abstract</b>  <p>Tutkielmassa käsitellään Unkarin kansanmusiikkia useammasta eri näkökulmasta: analyttisestä, systemaattisesta, klassifikaation, nationalismin ja taidemusiikiksi sovittamisen kannalta.</p> <p>Tutkielman yhdeksän eri lukua muodostavat kukin oman kokonaisuutensa. Ensimmäisessä käsitellään Unkarin kansanmusiikin eri tyyppisiä ja luodaan analyttinen perusta. Seuraavaksi käsitellään kansanmelodioiden luokittelun historiaa ja systematiikkaa, jonka jälkeen siirrytään pohtimaan Unkarin kansanmusiikin ns. uusinta kerrostumaa, jossa käytetään esimerkkinä Brahmsin unkarilaisten tanssien seitsemää teemaa. Tutkielman lopulla käsitellään Kodály'n osuutta unkarilaisen ns. "kansallisen sävelkielen" synnyttäjänä ja Kodály'n kansanmusiikkipohjaisia taidemusiikkisävellyksiä.</p>	
<b>Asiasanat</b> Unkari, kansanmusiikki, kansanmusiikin luokittelu; Kodály	
<b>Säilytyspaikka</b> Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos	
<b>Muita tietoja</b>	

# SISÄLLYS

1.	Johdanto: Unkarin kansanmusiikki	8–19
2.	Kansanmusiikin luokittelujärjestelmän historia Unkarissa	1–10
3.	The new musical system of the new style of Hungarian folk music	9–29
4.	A korai és kifejlett új stílus	217–242
5.	Quellen von Brahms' sieben ungarischen Themen	345–359
6.	Hiteles-e történetileg a genfi zsoltárok diézisekkel való éneklése ?	165–175
7.	Kodály'n Kesäilta, löytynyt kansallinen sävelkieli	79–93
8.	Kodály népdalfeldolgozásainak hitelessége	558–563
9.	A gyűjtemény dallamai	60-98

Janos Berezky (Budapest)

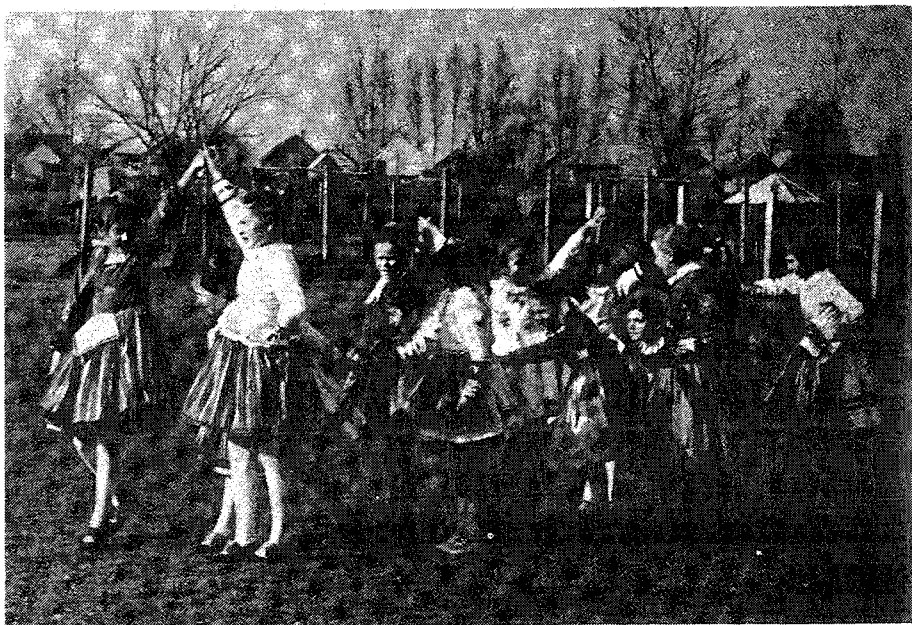
# UNKARIN KANSANMUSIIKKI

Unkarin kansanmusiikille on ensisijaisesti omittuista se, että se on yhtenäistä. Tietenkään se ei ole yhtenäistä siinä mielessä, etteikö siinä olisi mukana useitakin tyyliä. Nämä tyylit, samoin kuin Euroopan taidemusiikinhistoriassa, kehittyivät eri kausina, mutta samalla — päinvastoin kuin siinä, kunkin uuden tyylin kehittyminen ei tuonut mukanaan edellisen automaattista sammumista, vaan korkeintaan sen periferiaalle (maantieteelliselle tai yhteiskunnalliselle periferiaalle) syrjäytymisen, ja täten kansanmusiikissa — ainakin Unkarin kansanmusiikissa — useat tyylit elävät samanaikaisesti rinnakkain.

Sitä vastoin Unkarin kansanmusiikki on yhtenäistä maantieteellisesti. Niin kuin unkarin kieli on yhtenäinen, ja unkarin kielen jopa kaukaisimpienkin murteiden välinen ero on minimaalinen, yhtä lailla myös kansanmusiikki on samanlaista koko unkarilaisella kielialueella (koko historiallisessa Unkarissa). Samat tyylit elävät kaikkialla, monta kertaa jopa samat sävelmät ja sanat. Ero on ehkä vain siinä, onko aikaisemmilla vai nuoremmilla tyyliä ylivoima. Voidaan sanoa, että — suurin piirtein — Keski- ja Etelä-Unkari (Iso Tasanko, joka sisältää myös nykyisen Jugoslavian unkarilaiset seudut) sekä Luoteis-Unkari ovat ”moderneimmat” alueet. Näissä vanhat tyylit ovat vaipuneet syvimmälle; yleensäkin näissä paikoissa kansanmusiikki on suurimmissa määrin sammumassa. Asian laita on yhtä astetta parempi Lounais-Unkarissa. Pohjois- ja Koillis-Unkarissa sekä niihin liittyvillä nykyisen Etelä-Tšekkoslovakian ja Lounais-Neuvostoliiton unkarinkielisillä



1. Itkijä, vainajan hauraristin vieressä. Gyimesközéplak, Csik. Foto: Bálint Sárosi, 1960.



2. Lastenleikki: pujottautuminen portin alitse, ks. 5. nuotti. Ajak, Szabolcs. Foto: Ernő Pesovár, 1973.

vyöhykkeillä on jokseenkin tasapaino vanhojen ja uusien tyylien välillä. Näillä seuduilla vielä tänäkin päivänä voidaan tehdä antoisia keräysretkiä. Vihdoin entisessä Itä-Unkarissa (toisin sanoen Transsilvaniassa, joka

nykyisin kuuluu kokonaan Romanian alueelle) Unkarin kansanmusiikki on yhä täydessä kukoistuksessaan ja siellä vanhoilla tyyliä on ylivoima.

Unkarin kansanmusiikki on vokaalisvoittoinen. Unkarin



kansa — vastoin siitä maailmas-  
sa muodostunutta kuvaa — tus-  
kin soittaa soittimia, vaan tyy-  
dyttää musikaalisia tarpeitaan  
laulamalla. Puhuessamme siis  
kansanmusiikista, tarkoitamme  
lähes yksinomaan kansanlaulu-  
ja.

Unkarin kansanlaulu on aina  
yksiaäninen. Kaksi- tai moniää-  
nisyys on täysin tuntematon.

vuluku on tiukasti sidottu. Taval-  
lisesti on yhtä monta tavua jo-  
kaisessa säkeessä (6,6,6,6;  
7,7,7,7; 8,8,8,8; 9,9,9,9; jne.).  
Näitä sanotaan isometrisiksi lau-  
luiksi. Mutta on myös hetero-  
metrisiä lauluja, joissa siis nel-  
jän säkeen tavuluku ei loppuun  
asti ole sama (esim. 5,5,8,5;  
6,6,10,10; 8,11,8,11; 11,11,13,11;  
jne.), nämä ovat suhteellisen uu-

vastoin: johonkin sävelmään voi-  
daan soveluttaa vaikka kuinka  
monia sanoja, jos vain tavuluku  
sallii.

Unkarin kansanmusiikki tun-  
tee sekä viisiasteisen (pentatoni-  
sen) että seitsenasteisen (diatoni-  
sen) säveljärjestelmän. Viisisäve-  
lisestä asteikoista se käyttää lähes  
yksinomaan la-pentatonia (la-  
do-re-mi-so-la), so- ja re-penta-  
toni ovat vain poikkeuksina ta-  
vattavissa. Seitsensävelisestä as-  
teikoista doori on tavallisin,  
mutta myös aioli (luonnollinen  
moll, se on ylentämättömän joh-  
tosävelin) on yleinen, sekä uu-  
demmissa tyyliissä duuri. Lisäk-  
si eivät miksolyydi ja fryygikään  
ole mitään harvinaisia. Pentato-  
ninen leima on Unkarin kansan-  
musiikille yleensäkin ominaista.  
Myös ei-pentatonisten sävelmien  
useat tahdit tai sävelkäänteet  
ovat nimenomaan pentatonissä-  
vyisiä.

Edelleen tuntee Unkarin kan-  
sanmusiikki sekä vapaan että  
täsmällisen rytmin (rubato ja  
tempo giusto). Rubatoa käyte-  
tään etupäässä tietenkin arkaa-  
isessa aineistossa ja arkaaisilla  
alueilla. Lisäksi luonteenomaista  
on taipumus koristelemiseen —  
joskin aina kohtuullisesti, eikä  
siinä määrin kuin se joillakin  
idän kansoilla on tapana.

Yleisimmät ovat parilliset tah-  
tilajit: 2/4 ja 4/4. Alusta lop-  
puun asti 3/4-tahdinen sävelmä  
on harvinaisen. Sitä vastoin  
2/4:n ja 3/4:n jonkinlainen  
säännöllinen vaihtelu ei ole har-  
vinaista saman sävelmän sisällä.  
3/8, 5/8, 6/8 ja 3+3+2/8 ovat  
sangen harvinaisia.

Unkarin kielen ensitavukor-  
koisuudesta johtuen sävelmät (ja  
niissä joka ainoa säe) alkavat  
tahdin alussa, se on painollisin  
sävelin, ja ne päättyvät yleensä  
painottomiin säveliin. Esitahti  
on siis tuntematon.

Ilmeisesti myös unkarin kielen  
korostuksesta seuraa, että sävel-  
mien kulku on aina laskeva lop-  
pua kohti. Sävelmä saattaa las-  
keutua jo ensimmäisestä säveles-  
tään alkaen, se saattaa alkaa  
myös paikallaan polkemalla tai  
jopa nousemalla, mutta viimeis-  
essä säkeessä se laskeutuu väis-  
tämättömästi: yksikään säe ei voi



3. Tyttöjen piirileikki: "Rouva Elisabetin linnan kiertely". Buják, Nógrád.  
Foto: Bálint Sárosi, 1958.
















4. Betlehem-leikin pojat, henkilöt kylän kadulla. Mikóháza, Zemplén.  
Foto: Lajos Kiss, 1957. Ks. nuotti 15.

Lauluista 99 prosenttia on neli-  
säkeisiä, yksi prosentti taas 5-, 6-,  
3- tai 2-säkeisiä. Tekstin säkeet  
ovat riimillisiä. Riimit ovat pe-  
rättäisiä (riimikaava on aina: a a  
b b, 6-tavuisissa sanoissa joskus:  
x x a). Sävelmien ja sanojen ta-

sia. Kolmas säe saattaa olla myös  
yhdyssäe (esim. 12,12,8+8,12) si-  
säisin riimein. Sidotusta tavulu-  
vusta johtuen sävelet ja sanat  
ovat melko vapaasti toisiinsa yh-  
distettävissä. Samoja sanoja voi-  
daan eri sävelmin laulaa ja pain-

olla matalampi kuin viimeinen. Lisäksi säkeistön sisällä joka säekin on yleensä laskevankulkuinen.

Yleisten tuntomerkkien joukossa mainittakoon lopuksi erityinen unkarilainen rytmi, joka sekin johtuu kielen ominaisuuksista. Unkarin kielessä samoin kuin suomessa on niin lyhyitä kuin pitkiä vokaaleja, eivätkä nämä ole yhteydessä koron kanssa. Yhtä hyvin korollisen tavun vokaali voi olla sekä lyhyt että pitkä kuin korottoman. Samalla lailla Unkarin kansanmusiikissaakin painollinen sävel voi olla sekä lyhyt että pitkä. Siis , , , , , ,  vapaasti ja enimmäkseen sanoista riippuen jatkuvasti vaihtelevat. Näistä , , , , , ,  ovat Euroopan kansanmusiikkien ja taidemusiikin käytössä, mutta , , ei. Tämä jälkimmäinen antaa siis tunnistettavan leiman Unkarin kansanmusiikille.

Kaikkein vanhimman unkarilaisen kansanmusiikillisen aineiston muodostavat ilmeisesti itkuvirret. (Transsilvaniassa vielä tänäkin päivänä yleisesti itketään, ja koko historiallisen maan alueelta meillä on runsaasti itkuvirsinauhoituksia.) Niissä ei ole vielä stroofista rakennetta, korkeintaan sen hämääjä jälkiä. Itkijä — aina lähin vainajan naiskukulainen — improvisoi sekä sanat että sävelet. Tämä improvisointi voi kuitenkin tapahtua ainoastaan perinteellisten kaavojen mukaan. Itkuvirren rytmi on täysin puheenomainen, sen sävelmä on monta kertaa jonkinlainen välitila laulamisen ja puheen välillä. Kukin tekstin lause muodostaa yhden säkeen. Säkeet alkavat ylhäältä ja laskevat asteittain tai loivin aaltoliikkein. On vain karakterisoivaa mihin säveleen ne laskevat. Toinen monen itkuvirsityyppimme kahdesta yleisimmästä vuorottelee vapaasti kahta vierekkäistä loppusäveltä.

### 1. nuotti



Jáj, ked-ves Ánd-rás - kám, jáj, hugyán mondjám szí -  
vém-nck á bá - nát - jät, í - dës - ked-ves, í - dës jó  
gyer - më - kém, kedves szíp fi - jács - kám?! Jáj, Ándrás -  
kám, szíp gyer-më-kém, tu-dó - i er - ró á  
szo-mo - ró sor-som-ról, Ándrás - kám? Jáj, hugyán  
mond - jám, hu-gyán ír - jám, hugyán má-gyá-ráz - zám  
áz íl - le - tēm so-rát, ked-ves, jó gyer - më - kém?

1.



Jáj, í - dës jó á - pus-kám, jáj, í - dës drá-gá jó fél-ne-ve-  
lőcs-kém, í - dës ked-ves, í - dës drá-gá jó á - pus-kám!  
Mér í - rá-tott kéd bö bennünköt az ár-vák le-ve - li-be,  
jáj, í - dës drá-gá jó á - pus - kám? Mér kí-ván - ko-zott kéd  
áb-bá já sö-tít gyászos ház-bá el-köl-töz-nyi töl - lünk,  
jáj, í - dës á - pus-kám,

2.



3.

Toinen taas laskeutumalla lisää laajentaa tämän kvintin ambituksen oktaavin laajuuteen, ja säkeet vuorottelevat — yleensä asteittain laskevasti — neljää loppusäveltä. Nämä loppusävelet ovat niistä alimmaiseen verrattuna kvintti, kvartti sekä mollitersi tai sekunti.

### 2. nuotti

Unkarilainen itkuvirsi osoittaa kieltämättömiä yhtäläisyyksiä obinugrialaisten (ostjakkien ja vogulien) mytologisten, sankari- ja karhulaulujen kanssa, jotka ovat samaan tapaan improvisoivia, resitoivia, säkeittäin laskeutuvia, ja vuorottelevat juuri samoja kahta tai neljää säkeenloppusäveltä. Yhteinen alkuperä näyttää kiistattomalta. Havainnollistakoon sen seuraava osa ostjakkilaisesta karhulaulusta:

### 3. nuotti



Ikivanhaa, esistroofista musiikillista aineistoa sisältävät myös lastenleikkilaulut ja hokemat. Näitä ei enää improvisoida (ei voitaisikaan, ne kun ovat yleensä useiden lasten yhdessä laulamia), mutta joka tapauksessa ne ovat jokseenkin soljuvia, alituisesti muuttuvia. Ne eivät rakennu säkeistä, vaan ns. tahtipareista, jotka kaleidoskooppimaisessa kirjavuudessa muuttelivat paikkojaan.

Hokema sormenpäähän otetulle leppäkertulle:

#### 4. nuotti

Tyttöjen leikki (kaksi heistä tekee portin ojentamalla kädet ylös, ja muut käsi kädessä pujotautuvat sen alitse):

#### 5. nuotti

Samantapainen alkukantainen, esistroofinen musiikki liittyy eräiden kansantapojen lauluihin. Nämä kansantavat ovat toisaalta "talvenhautauksen" kanssa yhteydessä (tytöt kantavat laulaen puettun olkinuken kylän ulkopuolelle, jossa viskaavat sen jokeen tai polttavat), toisaalta taas talvipäivänseisauksen kanssa, jonka tienoilla pojat tai nuorukaiset kulkevat ryhmissä talosta toiseen ja toivottavat laulaen talonväelle viljavuutta ja terveyttä uudelle vuodelle. Näiden tapojen laulujen sanoissa on niin monta merkityksensä menettänyttä sanaa, hämärää kuvaa, että varsinkin tämän jälkimmäisen (regö-laulamiseksi sanotun) tavan juontuminen pakauuden ajalta, šamaanien loitsurunoista näyttää epäamättömältä, joskaan ei sanojen enempää kuin sävelmien kansainvälisiä yhteyksiä ole onnistuttu vielä vakuuttavasti selvittämään. Seuratkoon tässä osa regö-laulusta. Sanojen suomennos:

*Tuolla sukenee vuolas jokinen,  
Sitä ympäröi ihana vihreä nurmikko,  
Siellä ihmemäinen hirvi käy lautumella.  
Ihmemäisellä hirvellä on tuhatoksinen sarvi,  
Siinä taas tuhat messunkynttilää.  
Syttykööt ne sytyttämättä,  
sammukoot sammuttamatta...*

#### 6. nuotti

Varsinaisista lauluista vanhimilla on aina loppuun asti laskeva sävellinja. Ne lähtevät oktaa-

Ka - ta - li - na, ka - ta - li - na, szállj el, szállj el,  
jön-nek a tö - rö - kök, ke-rék a - lá tesz - nek,  
sós kút - ba tesz - nek, on - nan is ki - vesz - nek,  
on - nan is ki - vesz - nek.

i - hol jönnek a tö - rö - kök, mindjárt a - gyon - ló - nek.

4.

Bujj, bujj, zöld ág, zöld le - ve - lecs - ke,

nyit - va van az a - rany - ka - pu, csak buj - ja - tok raj - ta.

Nyisd ki, ró - zám, ka - pu - dat, ka - pu - dat,  
hagy ke - rüj - jem vá - ra - dat, vá - ra - dat.

Szi - ta, szi - ta pén - tek, zab szer - da,  
sze - re - lem csü - tör - tök.

5.

— Jó estét kívánok!

A - mo - da ke - let - ke - zik egy se - bes fo - lyó - víz,  
az - tat kö - rül - fog - ja szép zöld pá - zsit.  
A - zon le - gel - te - tik cso - da - fé - le szar - vas.  
Csoda - fé - le szarvas - nak e - zer á - ga - bo - ga,

e - zer mi - se - gyer - tya, gyu - lad - ván gyu - lad - jék,  
ol - tat - ván a - lud - jék.  
Itt is mon - da - ná - nak egy szép le - ány  
kinek ne - ve vol - na  
I - vós Li - na vol - na.

Haj, re - gü - lej - tem, re - gü - lej - tem!

6.

Parlando.  $\text{♩} = 150$ . Muz. Fo. 1028a). Tekerőpatak, (Csik vm.) 1907. B.

Hej Gyu-la-i-né é-dés-a-nyám! En-ged-je még azt az é-gyet:

Hogy kér-jem még Ká-dár Ka-tát, Job-bá-gyunknak szép lé-á-nyát.

7.

Tempo giusto.  $\text{♩} = 70$ . Muz. Fo. 950a). Baracs, (Fejér vm.) 1906. B.

Bé-res le-gény, jól meg-rakd a sze-ke-ret,

Sar-ju-tüs-ke bö-kö-di a te-nye-red!

Men-nél job-ban bö-kö-di a te-nye-red,

An-nál job-ban rakd még a sze-ke-re-det.

8.

Parlando. Fehér m., 1906.

Fe-hér László lo-vat lo-pott A fe-ke-te ha-lom a-latt,

Mín-den nye-reg-szer-szá-mos-tul, Csi-kó-fé-kes kan-tá-ros-tul,

9.

$\text{♩} = 72$

les - kü pe-le-đaş ka - nâ

šeš - kə-nă-žəm năŋ-gă-je-nă,

les - kü pe-le-đaş ka - nâ

šeš - kə-nă-žəm năŋ-gă-je-nă.

10.

vilta tai oktaavin lähitienoilta, ja saapuvat neljännen säkeen lopussa perussävelle. Muut ominaispiirteet ovat: isometrinen tavuluku, taaja rubato- tai parlandoesitystapa, voimakas koristelemine, pentatoninen sävelasteikko tai ainakin pentatonissävyisiä käänteitä.

## 7. nuotti

Tämän laskevalinjaisen, pentatonisvoittoisen tyylin tyypillisenä kerrostumana ovat ns. kvinttivaihtoiset sävelmät. Nämä saavat laskemisen aikaan siten, että sävelmän toinen puoli ei oikeastaan ole muuta kuin ensimmäisen puolen toistaminen kvinttiä matalammalta. Niiden sävelrakenne on siis  $A\ Av\ A^5\ Av^5$  tai  $A\ B\ A^5\ B^5$  ( $Av =$  varioitu  $A$ ).

## 8. nuotti

Tämä kvinttivaihto on erittäin kuvaava Unkarin kansanmusiikille ja läpikäy sen vanhimmat kerrostumat kauttaaltaan. Harvoin se on niin mekaaninen kuin edellisessä esimerkissämme, enimmäkseen se käsittää vain osan sävelmää (ks. seuraava esimerkki) tai se on aivan vain jäljissä osoitettavissa (ks. 7. esimerkki).

## 9. nuotti

(Kaksiviivainen  $a$  ei ole vieras sävel pentatoniassa, vaan nimenomaan kvintinvaihdon vuoksi tämänkaltaiset sävelmät tulee katsoa kahdessa pentatonisessa systeemissä oleviksi: alkupuoli on  $d$  la-pentatonissa, loppupuoli taas  $g$  la-pentatonissa.)

Madjaarit ovat tuoneet tämän tyylin epäilemättä alkukodistaan mukanaan. Löydämmehän saman pentatonisen tai pentatonisvoittoisen, puhtaasti tai osittain kvintinvaihtoisen, usein myös rubatorytmisen tyylin Volgan seudun heimokansojen piiristä: suuremmissa määrin tšeremissien, pienemmissä määrin votjakkien keskuudesta, sekä heidän turkin-kielisten naapureiden (ennen kaikkea tšuvašsien) luota. Silmäys seuraavaan tšeremissiläiseen lauluun saa vakuuttumaan molempien tyylien samanlaisuudesta ja jopa sukuyhteyksistä:

## 10. nuotti

Vanhimmassa Unkarin kansanmusiikissa erityisen tyylin muodostavat ne sävelmät, joiden sävelkulku laskee myös asteittain oktaavin tienoilta pohjasävelelle asti, mutta niiden melodia on edellisiä vähemmän melodinen. Monine perättäisine samoine sävelineen nämä sävelmät edustavat eräänlaista välitilaa resitoinnin ja melodisuuden välissä. Tempo on aina parlanto (puhe-mainen). Nämä ominaisuudet, sekä se, että säkeen loppusävelinä ovat aina: ensimmäisellä säkeellä kvintti, toisella kvartti, kolmannella molliterssi tai sekunti — kaikki nämä todistavat epäamättömäksi, että kyseessä on itkuvirren kiteytyminen stroofiseksi musiikiksi, ja näin ollen tämäkin tyyli on sukulaissiten yhteyksessä tiettyihin obinugrilaisiin sävelmälajeihin.

### 11. nuotti

Eräs toinen, hyvin monihaa-rainen, vahva parlanto-resitatiivinen tyyli on sellainen, johon kuuluvat sävelmät alkavat aina resitatiivisella do-re-mi-mi-mi kaavalla. Nämä eivät ole enää asteittain laskevia kuin edellinen, ugrilaiskauteen polveutuva tyyli, vaan lähtevät keskeltä ja laskevat tehtyään pienen nousun. Sen sijaan ne ovat edellistä ryhmää paljon pentatonisempia, ja näin myös niiden sukuperä ulottunee johonkin Volgan ja Uralin seu-duille.

### 12. nuotti

Sangen erikoisen tyylin muodostavat ns. säkkipillilaulut. Nimitys viittaa siihen, että ne liittyvät aina tansseihin. (Säkkipilli-hän oli tavallisin tanssia säestävä soitin viime vuosisataan saakka.) Tavuluku on aina isometrinen, enimmäkseen 8,8,8,8, harvemmin 6,6,6,6. Niiden ominaisin rytmi on: pelkkiä tasaisia neljäs-osanuotteja (yksi ääni = yksi askel). Niiden melodiasta on usein havaittavissa kvartinvaihdon jälkiä, mikä niin ikään on tavan-omaista Volgan ja Uralin välis-ten kansojen keskuudessa.

### 13. nuotti

On suoraan ihmeellistä, että vaikka Unkarin kansa on asunut 1100 vuotta uudessa kodissaan Euroopan keskellä, ja koko tä-

Parlanto. Muz. Fo. 2561b). Nagykörösi tanyák, (Pest vm.) L.

Buj- do- sik az el- mém a sze- re- lem út- ján,  
Mint kis fü- le- mü- le kö- rül az ég al- ján  
Mert a nap- nak is van dél- ben meg- ál- lá- sa,  
De az én szi- vem- nek hoz- zád van vá- gyá- sa.

11.

Parlanto.  $\text{♩} = 192$ . Muz. Fo. 1016b). Vacsárcsi, (Csik vm.) 1907. B.

Ke- mény kö- szik- lá- nak köny- nyebb meg- ha- sad- ni,  
Mint két é- des szüv- nek egy- más- tól meg- vál- ni. *M*  
Mi- kor két é- des szüv egy- más- tól meg- vá- lik,  
Még az é- des méz es ke- se- rü- vé vá- lik.

12.

Tempo giusto.  $\text{♩} = 138$ . Gr. 7A). Borsosberény, (Nógrád vm.) 1937. L.

Pis- ta bá- csi, Já- nos bá- csi, Csak a lá- dám, azt vi- gyék ki.  
Vi- gyék ki a kis kert mö- gé, Hogy on- nan el ne vi- hes- sék.

13.

1. Szent Gergöl dok- tor - nak, hi- res ta- ní - tónk - nak  
az ő nap - tyán  
rié- gi szo- kás sze - rint menjünk Is- ten sze - rint  
is- ko - lánk - ba!

2. Lám, az madarak is hadd szaporodjanak, maj megjönnek, a szép kikeletkor sok szép énekszóval zengedeznek.

14.



Gyorsan

I. Ne fééj-je-ték, pász-to-rok, ö-rö-met hir-de-ték,  
mert ma nek-ték szü-le-tött, egy szűznek mé-hé-bű,  
ki-rű jö-ven-dő-te-tött, szű-zön szült véę-réę-bű  
Mevál-tó is-ten-ség, á-le-, ál-lé-lu-jal

2. Hogyha pedig e csudát akarjátok látni,  
Betlehembe mēnjetek,  
és ott lészēn jelētek.  
Fogtok ott szénába,  
pójába takarva  
Jézuskát tanáni, álé-, aleluja,  
megváltó istenség, álé-, aleluja!

15.

1. Für-dik a ká-csa fe-ke-te tó-ba,  
2. Ma-gos a sar-ka, si-kos a tal-pa,  
fi-á-hoz ké-szül Lengyel-or-szág-ba,  
for-dulj ki, fordulj ki, két a-rany al-ma,  
Lengyel-or-szág-ba  
két a-rany al-ma

16.

Rubato.  $\text{♩} = 112-116$ . Nagyszalonta, (Bihar vm.) 1916. K.

Ej! mēn-jünk el in-nen mert itt mēg-ver-nek!  
(gyorsítva . . . . . 1) . . . . .  
Nē mēn-jünk ad-dig el, míg he-ge-dül-nek.  
( $\text{♩} = 88-104$ )  
Hozz bort a ma-gyar-nak, pá-jin-kát a tót-nak,  
( $\text{♩} = 92$ )  
Sért a ní-mēt-nek!  
vagy:  $\text{♩}$   
-dig el.

17.

män ajan se on ollut mitä kiin-teimmissä suhteissa ensinnäkin Länsi-Euroopan kansojen kanssa sekä uskonnollisen että sivi-tyksellisen ja valtiollisen elämän alalla, kuitenkin sen kansanmu-

siikki (yhtä lailla kuin sen kieli) yhdistää sen näkymättömin, mutta — näyttää siltä — katkeamattomin sitein edelleen itään jätettyihin, vuosituhansiin näkemättömiin heimolaisiinsa.

+

Tuhatsatavuotisen Keski-Euroopassa asumisen aikana eurooppalaiset suhteet ovat tietenkin vaikuttaneet Unkarin kansanmusiikkiin. Mutta tänäkin aikana sisäisen kehityksen tuloksia on ollut paljon enemmän kuin lainaamia lännestä.

Länsi-eurooppalainen vaikutus on toteutunut luontevasti etusijassa kristillisiin juhliin liittyvien tapojen lauluissa. Näitä ovat esim. kieltämättä keskiaikaisperäinen ns. Gregorin kulku: koululaisten almuja keräävä ja koululaisia värväävä (!) kylänkiertely Pyhän Gregorin nimipäivänä (12.3.),

14. nuotti

tai myöhemmät (lähinnä barokinaikaiset) ns. Betlehem-leikin laulut. (Poikien tai nuorukaisten näytelmänomainen, monin lauluin täytetty joululeikki, jota on myös esitetty kulkien talosta toiseen.)

15. nuotti

Toinen runsaita eurooppalaisia vaikutuksia mukanaan tuova ryhmä on eri tanssimuoteihin liittyvät sävelmät, jotka ovat säilyneet enimmäkseen joissakin häälauluissa, tyttöjen piiritanssilauluissa ja — merkillisellä tavalla — lastenleikkilauluissa. Ovathan nämä jälkimmäiset yleensäkin kaikenlaisten vanhojen teksti — ja melodijäänteiden, usein enää vain niiden rippeitä säilyttäviä, pakopaikkoja. Seuraava laulu (jota laulaen sunnuntain jumalanpalveluksen jälkeen tytöt menivät pareittain käsi kädessä ulos kedolle ensimmäisen parin — erään tekstin sanan kohdalla — aina erotessa kahtaalle ja jäädessä viimeiseksi) on säilyttänyt muuan 16:n vuosisadan ajalla kautta Euroopan levinneen tanssin, voltan sävelmän:

16. nuotti

Kolmoislahteesta (keskiaikaisia kirkollisia lauluja, eräitä naapurikansoilta tulleita vaikutuksia, sekä omintakeinen sisäinen kehitys) lienee saanut alkunsa se omaperäinen unkarilainen kansanmusiikkityyli, joka kehkeytyi 17:n vuosisadan ajalla, sekä saavutti kukoistuskautensa 18:n

vuosisadan ajalla. Sille on ominaista fryyginen sävellaji (joko koko sävelmässä fryyginen, tai aiolinen, joka taas muuttuu viimeisissä tahdeissa fryygiseksi), useasti esiintyvä suuri terssi (fryygisen sekunnin yläpuolella, joten syntyy ylinousevan sekunnin väli) ja seuraava stroofirakenne: A A b+b c (jossa isoin kirjaimin merkitään pitkiä, pienin lyhyitä säkeitä).

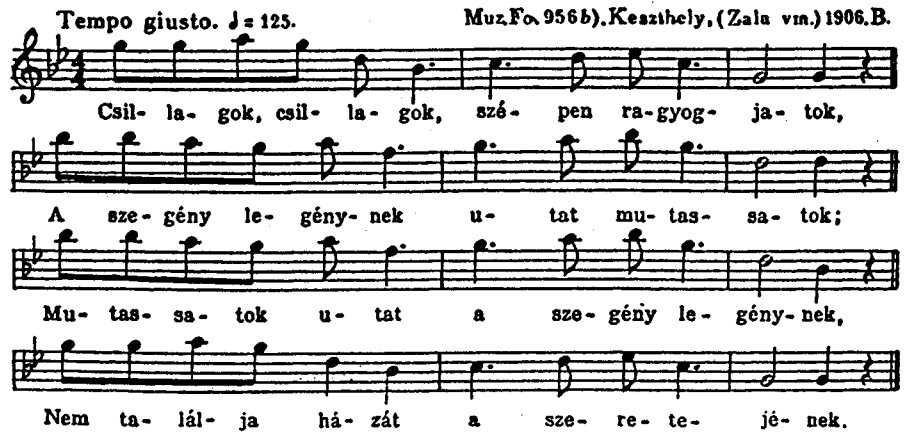
### 17. nuotti

19:n vuosisadan länsieurooppalaisista säveltäjistä (Brahms, J. Strauss, jne.), jopa myös Lisztistä tämä ylinouseva sekunti tuntui eniten unkarilaiselta ja sitä he mielellään siteerasivat unkarilaisaiheisissa teoksissaan.

Unkarin kansanmusiikissa oli vielä voimaa kehittää 19:n vuosisadan loppupuolella aivan uusi tyyli, joka on saanut Unkarin kansanmusiikkitieteeltä nimen: "uusi tyyli". Sen perusominaisuutena on tarkka sävelmien arkittehtoninen rakenne: itseensä palaava sävellinja. Se on, että sävelmien viimeinen (neljäs) säe on aina sama kuin ensimmäinen. Seuraavat stroofirakenteet ovat siinä tavattavissa: A A5 A5 A, A A5Av5A, AA5 B A, A B B A, A B Bv A ja A A B A. A5 tarkoittaa, että säe A toistetaan kvinttiä korkeammalta. Säkeet B liikkuvat — tässä tyyliä — aina korkeammalla kuin säkeet A. Siis "uuden tyylin" sävelmät poikkeuksetta nousevat puoleen väliin, ja laskevat lopussa takaisin.

Tämän tyylin kehkeytymisessä eri länsieurooppalaisilla melodiatyypeilläkin on ilmeisesti ollut oma osansa. A B A-sävelmäärakenteen ohella myös A A B A ja A A5 B A-rakenteet rupesivat 18:n vuosisadan loppupuolella yleistymään Länsi-Euroopassa. (Yleisesti tunnettu esimerkki tästä jälkimmäisestä on Beethovenin Schweizerlied-muunnelmat.) Tai muisteltakoon vielä varhaisempaa fuugan rakennetta: toisen äänen sisääntulo kvintin korkeudella. Samalla taas Unkarin kansanmusiikki käytti tyylin muovaamisessa omia ikivanhoja rakennusaineksiansakin, olihan tuonut kvinttivistauksen (joskin päinvastai-

Tempo giusto.  $\text{♩} = 125$ . Muz.Fo. 956b). Keszthely, (Zala vm.) 1906. B.



Csil-la-gok, csil-la-gok, szé-pen ra-gyog-ja-tok,  
A sze-gény le-gény-nek u-tat mu-tas-sa-tok;  
Mu-tas-sa-tok u-tat a sze-gény le-gény-nek,  
Nem ta-lál-ja há-zát a sze-re-te-jé-nek.

2. Udvarom, udvarom, szép kerek udvarom,  
Nem söpör már többé az én gyenge karom.  
Söpörtem eleget, söpörjön már más is,  
Szerettelek babám, szeressen már más is.

### 18.

Tempo giusto. Altalánosan ismert



Mi-kor szür-ké-be öl-töz-tem, a-zon kezd-tem gon-dol-koz-ni,  
Ki lesz az én u-ti-tár-sam, ha ja harc-tér-re kell men-ni?  
Majd lesz u-ti-tár-sam az én jó paj-tá-som,  
Ki meg-ás-sa a sí-ro-mat do-ber-dó-i hegy-al-já-ban.

2. Csivirgónak, csavargónak mond engem az egész világ,  
Pedig az én kalapomon nem hervad el a gyöngyvirág.  
Szervusz, kutyavilág, vedd le rólam a szádát,  
Én elmegyek a csatába, más öleli a babámat.

### 19.

seen suuntaan) jo Volgan ja Uralin seuduilta mukanaan.

Täten kun ensimmäiset tämän tyylin kappaleet ilmestyvät (1840—1870), ne ovat pelkästään A A5 B A -rakenteisia, pientavulukuisia (6 tai 8) (esim. Brahms: 13. unkarilainen tanssi, toinen teema) tai A A B A -rakenteisia, keskitavulukuisia (esim. Brahms: 17. unkarilainen tanssi, kolmas teema), duuri- tai molli-, eli eurooppalaisia malleja noudattavia sävelmiä. Siihen mennessä, kun Unkari joutui sen tulvan alle (vuosisadan vaihde), tyyli täysin unkarilaistui. Euroopassa tuntemattomat A A5 A(v)5 A ja A B B(v) A rakenteet tulevat suosittumiksi, duuri- ja aiolisävellajeja yleisemmäksi tulee doori, ja lähes yhtä yleiseksi miksolyydi,

jopa fryygikin sattuu. Tavuluku kasvaa: tavallisimmillaan se on 10 tai 11 tai 12, mutta usein vielä enemmän, vaikka 16 tai 17, jopa 22-en saakka. (Varsinkin suurta-avulukuisen tapauksessa A A B A -rakenne on edelleen yleisin.) Sen mukaan ambituskin laajentuu 1—9, 1—10, jopa 1—11:en asti. Myös rytmi unkarilaistuu: tyyppillinen unkarilainen pisteellinen rytmi (♩ ♩ ja ♩ ♩)taajentuu.

### 18. nuotti

20:n vuosisadan alussa se ei ole enää ainoastaan Unkarin kansanmusiikin hallitseva, kaikkia muita syrjäyttävä muotityyli, vaan se valloittaa myös slovakialaisen kansanmusiikin ja tunkeutuu muidenkin Itävalta—Un-



Tempo giusto J=76

Mi - kor men - tem kis fa - lum - ból ki - fe - lé,  
 Lá - nyok kí - sér - tek az ál - lo - más fe - lé  
 Úgy néz - tem ki, mind egy szegén vándor - ló,  
 Ki - nek az é - le - te vesz - te - ni va - ló.

2. Edesanyám, hol van az az édes téj,  
 Mellyel engem vándorlónak neveltél?  
 Adtad vóma tejedet a cicának,  
 Ne neveltél vóna fel vándorlónak!

## 20.

Allegro.

sempre legato

4. szor

2-szer A  
 4-szer B  
 2-szer A  
 unajd.

3. szor

## 21.

karin kansallisuuksien musiikkiin (määriläisten, ruteenien, kroaattien). Se eli kukoistusai - kansa ensimmäisen maailmanso - dan aikana lukemattomissa un - karilaisissa sotilaslauluissa.

### 19. nuotti

Tyylin uutuudesta johtuen sä - velmät ovat enimmiten tarkka - rytmisiä (tempo giusto), tempo rubato on enää harvinaista. Mutta muuten unkarilaistumi - nen vuosisadan kuluessa yhä jat - kui. Jo vuosisadan alussa il - maantui pentatonisia kappaleita, ja sen jälkeen sellaiset laajalti

yleistyivät. Vuosisadan keski - paikkeilla taas semmoisilla pe - rinteitä vaalivilla alueilla kuten Pohjois-Unkarissa ja Transsilva - niassa ilmestyivät hitaassa esi - tyksessä jopa taivutellut ja koris - telutkin.

### 20. nuotti

Unkarin kansan taiteellinen maku sekä sen kansanmusiikissa yhä toimivat vaikutusvoimat ja sisäiset lainmukaisuudet ovat pystyneet ihan kansanmusiikki - tieteen nähden viime runsaan vuosisadan kuluessa joistakin eurooppalaisista muotoaatteista

lähtien aikaansaamaan perin juurin unkarilaisen, elävän ja re - hevän, jopa naapurikansojen musiikkiin merkittävästi vaikut - tavan uuden tyylin, ilmeisesti vii - meisen uuden kansanmusiikki - tyylin koko Euroopassa.

+

Niinkuin on jo mainittu, un - karilaisen instrumentaalisen kansanmusiikin merkitys on pe - rifeerinen vokaalisen rinnalla. Jos unkarilainen soittaa soitinta, niin enimmäkseen silloinkin hän soittaa sillä vokaalisia laulujaan. Parhaiten vielä paimenet käyttä - vät soittimia: karjan ollessa lai - tumella ja he istuvat varjopaik - kaan ja kuluttavat soittelemalla pitkistyvää aikaansa. Tavallisim - pana paimensoittimena tunne - taan kuusireikäinen huilu. Sen pituus on 30—60cm, ambitus puolitoista oktaavia. Sillä soite - taan pelkästään vokaalisia laulu - ja, mutta kovasti koristeltuina.

Ainoa talonpoikaissäestön suhteellisen laajassa piirissä omaksi huviksi käyttämä soitin on sitra. Ei tämäkään ole vanha, vaan on ruvennut leviämään vas - ta viime vuosisadan loppupuol - liskolla. Se on pitkulaisen laati - kon muotoinen kielisoitin. Sitä soitetaan pöydälle pantuna han - hensulalla näppäillen. Säveliä muodostetaan painamalla (yh - dessä) yleensä neljää vierekkäis - tä melodiakieltä; muut kielet ovat perussäveleen ja sen kvinti - tiin eri korkeuksissa viritettyjä säestyskieliä, niitä ei paineta, vaan aika ajoin vain näppäyte - tään.

Tanssimiseen tietenkin aina tarvittiin soitinmusiikkia. Unka - rissa ainakin 15:n vuosisadan paikkeilta (ellei varhaisemmalta ajalta) säkkipillinsoittajat etusi - jassa toimittivat tanssimusiikin. Hekin olivat enimmäkseen pai - menväestöä. Säkkipillin säkki valmistettiin vuohen tai lampaan nahasta, siihen liitettiin puusta veistetty vuohen tai oinaan pää. Päästä lähti piipunmuotoinen 5—7 reikäinen pillivarsi, jolla melodiaa soitettiin, sekä yksirei - käinen kontrapilli, jolla perussä - vel ja sen alakvintti tulivat vuo - rotellen soitetuiksi. Lisäksi oli vielä iso bassopilli, joka antoi kahta oktaavia matalamman pe -

russävelen ikään kuin urkupisten soida. Paitsi vokaalisia tanssilauluja säkkipillillä soitettiin myös omituisia (tahtiparimaista) säkkipillimusiikkia, joka näyttää olevan ainakin keskiaikaista (ellei varhaisempaa) perua.

## 21. nuotti

Aktiivisia säkkipillinsoittajia voitiin vuosisadallamme löytää enää vain harvoja. Säkkipillin osuus tanssisäestykseen siirtyi 18:lta vuosisadalta lähtien vähitellen viululle. Samalla myös mustalaissoittajat ilmaantuivat. Viulunsoitto oli etupäässä jo heidän tehtävänsä. Unkarilaisessa talonpojassa aina on ollut jonkinlaista aristokraattisuutta: hänen omanarvontuntonsa ei ole koskaan sallinut sitä, että hän soittaisi muille. Hän vain soitatti itselleen halvemmanarvoisten yhteiskuntakerrosten jäsenillä: ennen paimenilla, nykyään mustalaisilla.

Kovin köyhillä paikoilla yksi ainoa viulisti soitti koko tanssitilaisuuden ajan. Mutta tavallisesti viulistiin liittyy myös alttoviulisti, joka soittaa kaksoisottein akordeja, sekä bassoviulisti. Vielä täydellisempään mustalaisorkesteriin kuuluu myös symbaali. (Klarinetti saattaa myös olla mukana.)

Nykyisen Unkarin alueella mustalaisorkesteritkin soittavat lähes yksinomaan vokaalisia lauluja. Mutta Transsilvaniassa, jossa tanssi- ja siihen liittyvä musiikkikulttuuri on vielä nykypäivinäkin erittäin elävä, ne soittavat niiden ohella lukemattomia nimenomaan instrumentaalisia tanssikappaleita, joiden alkupe-  
rä on toistaiseksi hämärä.

Vihdoin mainittakoon torvi-  
soittokunta, joka paikoittain — varsinkin merkittävien saksalais-  
asutusten läheisyydessä — syrjäytti vuosisadallamme jopa mustalaisorkesterinkin.

Budapestissä, 28.5.1990.

*János Bereczky*

Unkarin Tiedeakatemian  
Musiikkitieteellinen Laitos



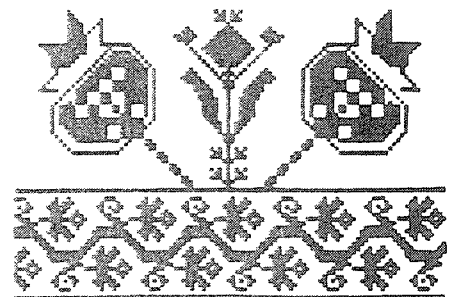
5. Huilunsoittaja. Buják, Nógrád.  
Foto: Bálint Sárosi, 1966.



6. Sitransoittaja. Adásztevel,  
Veszprém. Foto: Bálint Sárosi,  
1962.



7. Säkkipillinsoittaja. Kishartyán,  
Nógrád. Foto: György Kerényi,  
1955.



Kaikki valokuvat Unkarin Tiedeakatemian Musiikkitieteellisen Laitoksen Valokuva-arkistosta.



8. Torvisoittokunta. Boldog, Pest-Pilis-Solt-Kiskun. Foto: Bálint Sárosi, 1972.

## NUOTTILÄHTEET

1. Kolon, Nyitra, Kodály, 1915. Magyar Népzene Tára V. Itkuvirret No 16. Katkelma.
2. Zsére, Nyitra, Kodály, 1915. Magyar Népzene Tára V. Itkuvirret No 1. Katkelma.
3. Vasjagan, Karjalainen, 1898—1902. Väisänen: Wogulische und ostjaische Melodien, No 186. Katkelma.
4. ?, Sztankó, cca. 1890. Magyar Népzene Tára I. Lastenleikit, No 65.
5. Ujszász, Pest-Pilis-Solt-Kiskun, Bartók, 1918. Magyar Népzene Tára I. Lastenleikit, No 260.
6. Zsédeny, Vas, Bakó, 1899. Magyar Népzene Tára II. Merkkipäivät, No 846.
7. Tekerópatak, Csik, Bartók, 1907. Kodály-Vargyas: A magyar népzene, No 133.
8. Baracs, Fejér, Bartók, 1906. Kodály-Vargyas: A magyar népzene, No 35.
9. Dunapentele, Fejér, Bartók, 1906. Bartók: Magyar parasztzene, No 21.
10. Novaja Lipša, L. Vikár ja G. Bereczki, 1966. Vikár-Bereczki: Chermis folksongs, No 281.
11. Nagykörös, Pest-Pilis-Solt-Kiskun, Lajtha, 1932. Kodály-Vargyas: A magyar népzene, No 360.
12. Vacsárosi, Csik, Bartók, 1907. Kodály-Vargyas: A magyar népzene, No 174.
13. Borsosberény, Nógrád, Dincsér, 1937. Kodály-Vargyas: A magyar népzene, No 258.
14. Kemenesmihályfa, Vas, Kerényi, 1952. Magyar Népzene Tára II. Merkkipäivät, No 105.
15. Szatmárcseke, Szatmár, Bartha, 1933. Magyar Népzene Tára II. Merkkipäivät, No 669.
16. Szászfa, Abauj-Torna, Seemayer, 1924. Magyar Népzene Tára I. Lastenleikit, No 1096.
17. Nagyszalonta, Bihar, Kodály, 1916. Kodály-Vargyas: A magyar népzene, No 373.
18. Keszthely, Zala, Bartók, 1906. Kodály-Vargyas: A magyar népzene, No 409.
19. Sotilaita, Kodály, 1916. Kodály-Vargyas: A magyar népzene, No 446.
20. Diósad, Szilágy, Almási, 1972. Almási: Szilágysági magyar népzene, No 148.
21. Ipolyság, Hont, Bartók, 1911. Kodály-Vargyas: A magyar népzene. Katkelma.

Paikkakunta, lääni, kerääjä, keräysvuosi, julkaisulähde.

Zoltán Kodály, Béla Sztankó, Béla Bartók, Gyula Bakó, László Vikár ja Gábor Bereczki, László Lajtha, Oszkár Dincsér, György Kerényi, Károly N. Bartha, Vilmos Seemayer, István Almási.

JÁNOS BEREZKY

KANSANMUSIIKIN LUOKITTELUJÄRJESTELMÄN HISTORIA UNKARISSA

"Olette kiinnostunut tieteellisistä kokoelmista. En tiedä, minkäkielisiä tarkoittatte. Saksalaisia on ilmestynyt hyvin paljon, kaikkialta maakunnista (...). Ne ovat tieteellisiä siinä mielessä, että ne julkaisevat melodiat autenttina, yksinäisenä nuotinnuksena, ja lisäävät niihin myös joitakin toisintoja. Mutta ryhmät määräytyvät tekstin sisällön mukaan, elvätkä ole täydellisiä, vaan valikoituja. Tähän mennessä tunnen ainoastaan yhden puhtaasti musiikkitieteellisen kokelman, Ilmari Krohnin suomalaisen <sup>oika?</sup> ~~keräelmän~~ (...)." <sup>1</sup>

Näin kirjoittaa 24 vuotias Zoltán Kodály Berliinistä maaliskuussa vuonna 1907 ystävälleen, 26 vuotiaalle Béla Bartókille Budapestiin.

He molemmat ovat ottaneet vasta ensimmäisiä epäröiviä askeleita kansanmusiikinkerääjän ja -tutkijan uralla, ja samalla he orientoituvat: kuinka tätä tehdään muualla Euroopassa. Koko näköpiiristä löytyy yksi ainoa julkaisu, joka tyydyttää heidän tieteelliset vaatimuksensa: se on Suomen Kansan Sävelmien vastailmestynyt toinen jakso: Laulusävelmiä I.

Kodály tekee muuten ensimmäisen keruumatkinsa jo kesällä 1905. Matkan sadosta hän julkaisee näytteitä vielä saman vuoden kuluessa Ethnographia nimisessä aikakauskirjassa. Julkaisu herättää kiinnostusta myös Bartókissa, joka ottaa yhteyttä Kodályyn, kyselee työmenetelmistä, ja täten seuraavana vuonna he jo molemmat tekevät useitakin retkiä. Jopa joulukuussa 1906 ilmestyy heidän yhteinen opuksensa: 20 unkarilaista kansanlaulua pianosäestyksineen. Nuotin esipuheessa Kodály vetoaa ensimmäisen kerran Krohnin kansanmusiikkijärjestelyyn. Hän kirjoittaa esipuheen seuraavin sanoin:

"Kansanlaulujen julkaisemisella on kahdenlainen tarkoitus, kahdenlainen menetelmä. Toinen tarkoitus on se, että kaikki kansan piiristä tallennetut laulut olisivat koossa.

Tässä vallitsee täydellisyyden näkökohta, sävelmien arvolla tai arvottomuudella ei ole merkitystä. Se on eräänlainen ,kansansävelmien suuri sanakirja'. Parasta on, jos myös sen järjestely on sanakirjantapainen, niin kuin esimerkiksi Ilmari Krohnin julkaisema suomalainen kansanlaulukokoelma. (...) Ainoastaan tällainen kokoelma voi olla kaikenlaisen kansanmusiikkiin kohdistuvan tutkistelun perusteena." <sup>2</sup>

Kohta Kodálylle tulee selväksi, ettei sävelmien järjestelyä tarvita ainoastaan julkaistessa, vaan myös jo nuotinnuksia käsiteltäessä. Se ilmenee muista näihin aikoihin Bartókille lähettämistä kirjeistään. "Kerättyämme Te jo 700, minä noin 400, niitä on tähän mennessä yli tuhatkin — hän kirjoittaa. — Mutta nähdäkseni kaikkea ei voida viskata yhteen kaasaan. Ryhmiä tarvitaan, mutta ei sanojen, vaan melodioiden laadun mukaan." <sup>3</sup>

Seuraavat vuodet kuluvat ensi sijassa intensiivisen keruutyön merkeissä, mutta samalla myös pohditaan sopivan luokittelujärjestelmän kysymystä. Pääongelma on siinä, että Krohnin järjestelmää ei voida soveltaa sellaisenaan unkarilaiseen aineistoon. Krohnillahan pääjakoperusteena on "säkeitten melodisten kadenssien laatu", <sup>4</sup> eli se: minkälaista harmonista funktiota voidaan sävelmien eri säkeiden lopussa tuntea. Niin, mutta unkarilaiset kansansävelmät ovat harmonisesta ajattelusta kokonaan vapaat.

Tällä kertaa Bartók ottaa puheenvuoron. Vuonna 1912 ilmestyvässä artikkelissaan, jonka otsikko on Vertaileva kansanmusiikkitutkimus, jo hahmottuu ongelman ratkaisu. Hän kirjoittaa: "Tällä kertaa aloite ei tullut joltakin suurelta länsieurooppalaiselta kansalta vaan suomalaisilta. Suomalainen Kirjallisuuden Seura julkaisee paraikaa suomalaisten kansanlaulujen täydellistä kokoelmaa. Ilmari Krohn on esittänyt siinä kaikki suomalaiset kansanlaulut tiettyyn järjestelmään perustuen leksikaalisesti järjestettyinä. Kyseessä on ensimmäinen askel vertailevan kansansävelmätutkimuksen alalla, koska tällä tavoin jäsenetyssä kokoelmassa samaa tyyppiä edustavat melodiat joutuvat toistensa yhteyteen harvoja poikkeuksia lukuunottamatta, mikä lisää kokoelman yleiskatsauksen luonnetta."

Tämän jälkeen hän selostaa Krohnin menetelmää ja jatkaa



seuraavasti: "Unkarilaisten ja naapurikansojen melodioiden ryhmittelyssä on jossain määrin muutettava tätä menetelmää. Pääperiaate kuitenkin säilyy (eli ryhmitys tapahtuu aluksi säkeiden loppujen mukaan), mutta menetelmää ei sovelleta säkeen kadenssin vaan säkeen viimeisen sävelen mukaan.

Tehdäksemme asian helpommaksi ymmärtää, nuotinnamme melodian siten, että viimeinen sävel on g.

Tässä tapauksessa ensimmäiseen ryhmään joutuisivat ne sävelet, joiden toinen säe loppuu matalimmalle sävelkorkeudelle, esimerkiksi sävelelle c. Seuraavaan ryhmään joutuvat ne, joiden viimeinen sävel on d, sitten es, e jne. Tällä tavoin saadut ryhmät jaotamme ensimmäisen ja lopuksi kolmannen säkeen mukaan samalla tavalla."

Meidän täytyy huomauttaa, että säkeenloppujen tämäntapainen tärkeysjärjestys on myös peräisin Krohnilta.

Mutta systeemi ei ole vielä valmis. "Muut jakomenetelmät ovat hieman epävarmempia, ja niitä onkin vielä täydennettävä — hän kirjoittaa, ja lisää jotakin tärkeitä: — ottamalla huomioon periaate, jonka mukaan liikkumisen tulee tapahtua (...) yksinkertaisesta monimutkaisempaan." <sup>5</sup>

Vuosina 1912 ja 1913 he järjestävät yhdessä painokuntoon siihen mennessä tallennettua nelisentuhatta kansanlaulua. Tämän yhteydessä lienee selvinnyt jakoperusteiden sopivin jatkejärjestys. Vuonna 1913 he julkaisevat Ethnographiassa kirjelmän, jonka otsikko on Uuden täydellisen kansanlaulukokoelman ehdotelma. Kirjelmä on oikeastaan taas Kodály'n laatima, mutta heidän molempien allekirjoittama. Siinä Kodály kirjoittaa musikaalisen ryhmittelyn eduista, vetoaa taas suomalaiseen esikuvaan, esittelee säkeenloppujen mukaista ryhmitystä ja jatkaa seuraavasti:

"Tämän ryhmityksen kanssa menee ristiin toinen, tavuluvun mukainen ryhmitys: jokainen ryhmä alkaa lyhyimmillä sävelmillä, joita seuraavat yhä pitempistä säkeistä. Lopulta näidenkin ryhmien sisällä ne järjestäytyvät melodisen ulottuvaisuuden (ambituksen) mukaan: ensin suppeamman, sitten yhä laajemman sävelasteikon käsittävät." <sup>6</sup>

"Uusi yleinen kansanlaulukokoelma" jää toteutumatta seuraavana vuonna syttyvän maailmansodan vuoksi, mutta keruutyötä jatketaan sotavuosinakin, ja he molemmat asettavat

vastatallennetun aineiston jo vakiintuneen järjestelmän puitteisiin. He molemmat — se tarkoittaa, että kumpikin erikseen kotonaan. Koko aineisto on näet kahtena kappaleena puhtaaksi kirjoitettuna, joten kummallakin on kaikki hallussa.

Täytyy kertoa, että Kodály — ainakin aineiston käsittelyä varten — piti tätä luokittelujärjestelmää loppuun asti tyydyttävänä. Vuoden 1950:n paikkeilla hän lakkasi laajentamasta omaa keräelmäänsä — silloin se käsitti jo yli 28.000 nuotinnusta —, mutta systeemiä hän ei enää muuttanut.

Sitä vastoin Bartók lähtee lyhyessä ajassa omille teilleen. Vuonna 1917 ilmestyy Kodály'n käänteentekevä artikkeli: Viisisävelinen asteikko unkarilaisessa kansanmusiikissa, jossa hän erottelee kahdennenkymmenennen vuosisadan unkarilaisesta kansanmusiikista suunnattoman vanhaa kerrostumaa, joka on kiistattomasti sukua Aasian eri musiikkikulttuureille. Samaan aikaan Bartók panee merkille, että aineiston erään toisen kerrostuman pitää taas olla aivan uusi — ne sävelmät nimittäin, joiden alku- ja loppusäkeet ovat samanmuotoisia. Ne ovat näet pelkästään nuorten laulamia.

Vuosien 1918-1920:n paikkeilla Bartók julkaisee artikkelin toisensa jälkeen, joissa hän jakaa unkarilaisen kansanmusiikin kolmeen suureen luokkaan:

- a) Vanha tyyli — pentatoniset ja pentatonissävyiset sävelmät,
- b) Uusi tyyli — arkkitehtonisrakenteiset sävelmät, sekä
- c) Sekaluokka — tuntematonta tai vierasta perua olevat sävelmät.

Tästä lähtien hän järjestelee uudelleen omaa keräelmäänsä ja rupeaa muokkaamaan "uutta, edellistä huomattavasti monimutkaisempaa menetelmää, jonka päämääränä on, että julkaisujärjestys tähdentää sävelmien tyyliominaisuuksia, ja loppujen lopuksi se kuvaa koko sävelmäaineistossa piilevää tyylikehitystä." <sup>7</sup>

Vuonna 1924 ilmestyvässä Unkarilainen kansanlaulu nimisessä laajassa kirjassaan hän esittelee ensimmäisen kerran uutta luokittelujärjestelmäänsä. Hän toteaa: "Meidän on yritettävä määritellä — niin pitkälle kuin se on mahdollis-

ta — yksittäisten selvästi kohoavien tyyppien suhteelista ikää. Tässä tehtävässämme me lähdemme siitä olettamuksesta, että primitiivisemmän piti ajassa edeltää vähemmän primitiivistä." <sup>8</sup>

Kirjan luokittelujärjestelmää en kuitenkaan aio tällä kertaa sen kummemmin selostaa, koska se osoittautui tilapäiseksi.

Vuonna 1934 Bartók saa Unkarin Tiedeakatemialta tehtäväkseen saattaa painokuntoon koottu aineisto. Hänelle suodaan myös tilaa työhön Akatemian rakennuksesta. Hän tuo aineiston sinne ja rupeaa täydellistämään ja viimeistelemään omaa systeemiään. Työtä hidastuttavat monet seikat. Hän järjestää uudelleen ja uudelleen sävelmäaineistoa suurten sisäisten kamppailujen keskellä. Lopulta vuonna 1940 hän numeroi jokaisen laulun, joita on yli 13.000, luovuttaa ne Kodálylle ja lähtee seuraavana päivänä Amerikkaan.

Onko hän saanut työnsä haluttuun valmiuteen? Vai onko se jäänyt ajan ahdistuksessa keskeneräiseksi? Kysymykset jäävät ikuisesti vastausta vaille...

Bartókin järjestelmä, sellaisena kuin hän sen meille jätti, on kieltämättä kansanmusiikkitieteen huippusaavutuksia. Hän on yrittänyt aikaansaada luokittelujärjestelmän, jossa omaperäinen edeltää vierasperäistä, epäarkkitehtoninen arkkitehtonista, parlando ja rubato rytminen tempo giusto rytmistä, pienempitavulukuinen isompitavulukuista, isometrisen heterometristä, isorytmisen heterorytmistä, sekä suppeampiulottuvainen laajempiulottuvaista.

Silloin sitä ei kuitenkaan julkaista. Seuraavana vuonna Unkari tempautuu mukaan uuteen maailmansotaan, jonka seurauksena on ennen kokematon aineellinen tuho. Kun kymmenisen vuoden kuluttua olosuhteet tekevät jälleen mahdolliseksi ryhtyä julkaisutöihin, Bartók on jo kuollut, tallennettu aineisto sen sijaan on kasvanut yli kaksinkertaiseksi.

Kodály on tienhaarassa: julkaiseeko hän Bartókin valmiiksi-numeroidun kokoelman vai julkaiseeko hän koko kokoelman? Hän päättää jälkimmäisen puolesta.

Vuonna 1951 ruvetaan julkaisemaan Unkarilaisen Kansanmusiikin Täydellisen Kokoelman paksuja niteitä. Kodály'n aloit-



teesta ensimmäiset viisi osaa tulevat käsittämään perifeerisen epästroofisen aineiston: lastenhokemat, itkuvirret jne. Samalla hän antaa nuorelle musiikkitieteilijälle ja säveltäjälle Pál Járdányille tehtäväksi laatia kokonaan uusi luokittelumenetelmä, joka on omiaan luomaan sopivan järjestelmän stroofisen aineiston, eli varsinaisten kansanlaulujen julkaisemiseksi tulevasta kuudennesta osasta alkaen.

Járdányi esittelee systeemiään ensi kerran vuonna 1961. Hän kirjoittaa: "Minkälainen on hyvä sävelmien järjestely? 1) Periaatteeltaan yhtenäinen. Yksi ainoa, ja nimittäin kaikkein tärkein sävelmien osatekijöistä määrää koko aineiston järjestyksen. Eri osatekijöiden risteyttäminen vaikuttaa häiritsevästi ja pilaa järjestelyn selvyyttä. 2) Sen perusteena on melodinen eikä rytmisen osatekijä. (...) Unkarilaisen kansanmusiikin molemmissa pääkerrostumissa johtorooli ei ole rytmillä, vaan melodialla. (...) Analysoituamme perinpohjaisesti pääalueita ja syviä kerrostumia voimme todeta lain, että melodia on rytmiä pysyvämpi. (...) 3) Hyvä sävelmien järjestely (...) ei voi olla leksikografinen. (...) Olemme luopuneet leksikografisuuden periaatteesta..."

Ja tässä kohtaa hän vetoaa toiseen suomalaiseen tutkijaan. Hän jatkaa näin: "Esimerkiksi Väisänen (...) kirjoittaa mordvalaisen kokoelmansa esipuheessa: 'Sävelmät voivat olla melodiselta laadultaan toisilleen sukua, vaikka ne muodoltaan tai rytmiltään kuuluvatkin eri luokkaan. Tuodakseni ilmeiset toisinnot lähelle toisiaan minun oli pakko poiketa systeemini johdonmukaisuudesta'."

Ja Járdányi vielä lisää: "Elämä murtaa väistämättömästi jyrkän järjestelyn. Sävelmiä luokitteleva tutkija ei saa tulla järjestelmänsä orjaksi." <sup>9</sup>

Loppujen lopuksi Járdányi on laatinut luokittelujärjestelmän, joka perustuu yksinomaan sävelkulkuun. Hän kirjoittaa: "Mikä on olennaisin sävellinjassa, sävelkulussa? Se on sävelien, pikemminkin melodiosaisten korkeusvaihtelu. Järjestelmämme perustuu juuri tähän. Sävelmiä ryhmitellään ensiksikin alku- ja loppusäkeen korkeussuhteen mukaan. (...) Täten syntyy kolme pääryhmää: 1) Ensimmäinen säe on viimeistä korkeammalla, 2) kumpikin ovat samanmuotoisia, 3) alkusäe

on loppusäettä matalammalla. Kaikki kolme ryhmää jakaantuvat alaryhmiin ensiksi ensimmäisen ja toisen, sitten toisen ja kolmannen melodiasäkeen suhteen mukaan. Edelleen ryhmittely tapahtuu yksittäisten säkeiden laadun, sisällön ja linjan mukaan..."<sup>10</sup>

Täydellisen Kokoelman kuudes osa on ilmestynyt — Jár-dányin kuoltua nuorena — vuonna 1973. Sarja jatkuu vaikeuksista huolimatta edelleen hänen suunnitelmiensa mukaisesti. Tähän mennessä on kymmenen osaa nähnyt päivänvalon.

+

Luulisin, ettei meitä nyt hyödytä ottaa kantaa kysymykseen: mikä näistä kolmesta luokittelujärjestelmästä on paras? Varsinkaan, kun uudempia kokeiluja en ole käsitellytkään. Sen sijaan meille tarjoutuu muita opetuksia esitellyistä asioista.

"Ensimmäinen ja tärkein on se, että luokitseminen on välttämättömän tärkeätä. Kerääminen, nuotintaminen, analysoiminen ja luokitseminen — nämä neljä työprosessia ovat edellytys kaikkeen tieteelliseen tutkimukseen. Voimme olla vakuuttuneita siitä, että ilman luokittelemista ei voida oppia todenperäisesti tuntemaan kansanlauluja."<sup>11</sup>

Sävelmien luokittelulla on — ehkäpä kuitenkin — "kaksi eri tarkoitusta. Toinen on: löytää helposti ja nopeasti jonkin kokoelman joka ikinen sävelmä; toinen taas: saada selvä kuva tietyn alueen tai tietyn kansan musiikista tuomalla toisinnot yhteen niin pitkälle kuin se on mahdollista."<sup>12</sup> Ensimmäinen tarkoituksista vaatii mitä tiukinta eksaktisuutta, toinen taas mitä viisainta joustavuutta ja sisäistä vapautta. Parhaan kompromissin löytäminen näiden kahden välillä lienee avain menestykseen.

Sävelmien luokittelu toteutuu taas kahdella eri tasolla. Toinen on se mahdollisimman laaja ja täydellinen teossarja, jossa kansakunnan kansanmusiikkiaineisto saatetaan julkisuu-teen. On muistettavaa, ettei "mikään muu, ei edes mikään yleiskatsauksellinen tutkielma voi korvata sävelmien julkaisua. Kansainvälinen tutkimus pääsee käsiksi ainoastaan julkaisujen kautta yksittäisten alueiden tai kansojen musiikkiin. Ja nimenomaan luokiteltujen julkaisujen kautta."<sup>13</sup>

Mutta tätä julkaisusarjaa edeltää toinen taso, ja se on

arkisto, jossa sävelmäaineistoa käsitellään. Parasta on, jos jokaisella kansakunnalla on ikioma keskusarkistonsa, johon kaikki merkittävät ja luotettavat keräelmät kootaan yhteen. Vain siten voidaan laatia luokittelujärjestelmä, joka valaisee mahdollisimman paljon koko maan kansanmusiikista.

Kodály, Bartók ja Járdányin esimerkeistä "tulee ilmi myös se tosiasia, että luokitteluun ei ole ainoastaan yksi ainoa tapa. Tärkeintä on, että ylipäätänsä luokitellaan. Millä tavalla — se on vähemmän merkityksellistä, joskaan ei merkityksetöntä. Tulee etsiä paras menetelmä. Se ei vain koskaan ole löydettävissä teoreettisilla viisasteluilla vaan pikemminkin aineiston perusteellisella tutkistelulla." <sup>14</sup>

Vihdoin — mielestäni — kaikkein tärkein, mitä voimme ottaa opiksemme on se, että kansanmusiikin luokittelujärjestelmä on sukupolvien yhteistä työtä. Yksi sukupolvi ei siihen riitä. Vaan sukupolven toisensa jälkeen täytyy antaa sille omat talenttinsa. Se on — käyttäökseni vertausta — kuin viestinjuoksu. Meidän ei tarvitse enää lähteä starttiviivasta. Edeltäjämme sieltä lähtivät: Krohn, Kodály, Bartók, Járdányi. Meidän tulee vain ottaa kapula heidän kädestään ja lähteä eteenpäin siitä, johon he ovat jo päässeet. Vaikeampi osa on ollut kiistattomasti heillä...

Täyttäneekö meidänkin tutkijasukupolvemme oman kutsuksensa yhtä lailla kuin he ovat sen täyttäneet?

ALAVIITTEET

- 1 Dille 1970, 135.
- 2 Kodály 1906
- 3 Dille 1970, 129 ja 136.
- 4 Krohn 1904, III.
- 5 Bartók 1912
- 6 Kodály 1913, 315.
- 7 Domokos 1983, 161.
- 8 Bartók 1924, XI.
- 9 Járdányi 1961, 145-146.
- 10 Járdányi 1965, 20.
- 11 Járdányi 1965, 17.
- 12 Járdányi 1965, 18.
- 13 Járdányi 1965, 19.
- 14 Járdányi 1965, 17.

LÄHTEET

- Bartók Béla 1912. Az összehasonlító zenefolklore. In: Uj Élet 1912/1-2, 109-114. Budapest. Ilmestynyt myös: Bartók 1966, 567-570. Suomeksi: Vainio - Fredrikson 1995, 34-37.
- Bartók Béla 1924. A magyar népdal. Budapest. Ilmestynyt myös: Bartók 1966, 101-350.
- Bartók Béla 1966. Összegyűjtött írásai. Toim. András Szóllósy. Budapest.
- Dille, Denijs 1970. Bartók und die Volksmusik. In: Documenta Bartókiana 4. Budapest.
- Domokos Mária 1983. Bartók népzenei rendszerei. In: Zenetudományi dolgozatok 1983. Budapest.
- Járdányi Pál 1961. A magyar népdalok rendje. In: MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztálya Közleményei XVII. Budapest.
- Járdányi Pál 1965. Tapasztalatok és eredmények a magyar népdalok rendszerezésében. In: MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztálya Közleményei XXI. Budapest.
- Kodály Zoltán (ja Bartók Béla) 1906. Magyar népdalok énekhangra zongorakíséréttel. Budapest.
- Kodály Zoltán (ja Bartók Béla) 1913. Az új egyetemes népdalgűjtemény tervezete. In: Ethnographia XXIV. Budapest. Ilmestynyt myös: Kodály 1964, 48-52.
- Kodály Zoltán, 1964. Visszatekintés II. Toim. Ferenc Bónis. Budapest.
- Krohn, Ilmari 1904. Suomen Kansan Sävelmiä. Toinen jakso. Laulusävelmiä 1. Jyväskylä.
- Vainio, Matti ja Fredrikson, Maija (toim) 1995. Unkarilaisuus musiikissa. Béla Bartókin ja Zoltán Kodályn tekstejä kansallisuuden ja musiikin välisistä kysymyksistä. Jyväskylä.

# **THE NEW MUSICAL SYSTEM OF THE NEW STYLE OF HUNGARIAN FOLK MUSIC**

**János Bereczky:**

## **1. On systematization of folk music in general**

The subject of science is reality, its object is to know it. The subject of every different branch of science is one single segment of reality. When systematising, a branch of science is making an effort to sort the phenomena of the related segment of reality (or to say more precisely: their description) along one straight line. Here we have to face the contradiction of the endless number of dimensions that reality manifests itself in and the single dimension that scientific systematization can operate with when trying to mark the place of the elements of the multidimensional set of reality along the one-dimensional number line. The contradiction is indissoluble, which results in the incompleteness of scientific systematization's of any kind, for, being unable to satisfy each point of view at the same time, they can only relatively be good or poor, better or poorer.

First of all, everything has to fit somewhere or, from the other side of the question, everything has to be found. In this regard, the system has to be similar to a dictionary in which the search is easy and quick with the help of well defined parameters.

Secondly, science can only perform its above mentioned task of getting to know reality with the help of systematized material. It is indispensable for cognition to be based on a system. For better knowledge a better systematized material is needed. Here there is a circular relationship of things: for as soon we have a better systematisation, we can get closer to a better understanding which helps us towards an even better systematization, and so on.

That's why no one should ever be contented with himself or his work thinking that already on the top. Each system means only a step on the way to it.

Systematization of folk music is no exception; the same rules apply to it as to scientific systematization in general. However evident it may be, it is not useless to reiterate that the systematizing of folk music is a tough undertaking. Music - in our case folk music - is a multidimensional, many-sided, compound set of phenomena. How is it possible to organize its every item (the songs) along one single line?

We Hungarian folk music scholars are in a favourable situation - thanks to our scholarly predecessors: we are to classify musical types, not individual songs. The term type as a category has already been clarified. The types themselves have been more or less clearly set up. What is left for the present and future research is to further refine the category of type, to reveal the types that remained so far hidden, and first of all to develop the system of types, and then to still further refine it.

So once again the main question is: how can a whole world of melodies - even if the tunes have been sorted according to musical types - be arranged along a single line or in other words, be strung up on a single thread? For a tune can be characterized by so many compository features! Every tune has its pattern of melody lines, its key, its compass, its syllabic and bar number, its rhythmic pattern, its melodic contour, etc. Which "thread" is the most suitable to use when trying to string everything?

From the point of view of an easy orientation any thread could be suitable. It is all the same which of the above mentioned (or not mentioned) compository features is selected as a guiding principle,

similarly to dictionaries where the first letter of the words is used in arranging the words of the total vocabulary. One guiding principle is certainly not enough. Some subsidiary principles are also needed. When the first letter of the words is the same, it is the second one which will decide the order, if not the second one, it is the third one, etc. Naturally, making a system of melodies is more complicated than that of words, but in our case - following the example of the lexical system - for example, the height (pitch) of the first tone may be chosen as the first principle, then that of the second one, etc., as well as any other feature. Or, one may take the structure of lines as the first principle, the compass as the second, the key as the third. It is all the same which one. If the selected principles are consistently followed, each piece will find its place in the order and will be surely found when searched.

However, this obviously only satisfies the point of view of orientation, but is not satisfactory from the other aspect: that of helping to acquire a more profound understanding of the material.

The separate phenomena of the segment of reality to be cognized - in the case of folk music, the tunes, or let's say the melody types - are all related to one another. The relationship is either obvious or less easy to reveal, sometimes rather distant, but every type is somehow related to the others. The number of constituent elements of the different kinds of relationship equals to that of the components of music (pattern of lines, scale, compass, etc.), that is: infinite. So it is really a web of intricate interrelations that we have to force into a linear system.

Theoretically, the undertaking is hopeless. Whichever component we choose as a guiding principle (the "thread") in classifying the tunes by their relations, the system will disturb other kinds of relationship. For example, the tunes closely related to one another from the point of view of their compass will not necessarily be related according to their line pattern at the same time; if we take the compass as the thread and string the tunes one after the other consistently according to that single characteristic, and then examine the result from the point of view of line pattern, we will find a total disorder. Should we examine any other feature (syllabic pattern, rhythmic form, melodic contour, etc.), we will always end up with the same: total mess. The same thing happens whichever parameter is preferred to the others. Any kind of mechanical classification will cause the violation of several other kinds of



relationship and will conceal them; whichever thread we choose, the others will be entangled or torn.

Still, we have to find a way for setting up a system, an optimal system which will cause the least damage to other kinds of relationship (which will cut the fewest threads). In other words: the scholar classifying folk music must make every effort to set up a system which will keep as many related tunes close together as possible and will separate as few as possible. That system will reveal the most and hide the fewest relations. It will be able to disentangle as many and as long threads as possible, instead of entangling or cutting many of them.

Undoubtedly, a system of that kind will be suitable to help obtain the other goal: a better knowledge of the material.

A total elimination of entanglement and cutting of threads is impossible, but it is not the same how many threads are cut. Though it is impossible to arrive at perfection, one has to progress toward that goal.

The key to a good and even better system is obviously hidden in the material itself. You simply has to find it. To set up a system which reveals the most and hides the fewest relations, first the features most characteristic of the components of the related culture or material should be found. What I mean here are not the stylistic criteria that differentiate it from the other cultures but the musical features that determine and influence the different kinds of relationship within the material. Those, of course will be different in each culture. By finding these features, arranging them by their significance, and finally using them as criteria of classification, one can be sure to possess the clue to develop a satisfactory musical system of the material in question.

However, to make a really good musical system, two more conditions must be fulfilled without which modern Hungarian folk music research would be malcontent.

The first condition to be fulfilled is the following: the musical system to be developed should not only reflect the highest number of relations between types but also reveal the different focal points, groups and layers. For in the labyrinth of the musical world the placement of the different tunes and their distance from each other are not always the same, some are much closer to their relatives than to the others. There are certain focal and condensational points and layers to be pointed at. Those layers again offer cross-references (depending On the musical characteristic just chosen), which will make the classification even more

complicated. Nevertheless, those cross-references can also be handled according to the order of their importance.

So the first of the two additional conditions to fulfil is: the system should reveal not only as many relations as possible but also the styles of the material and even the layers, the groups and the subtle inner arrangements of the different styles.

The second condition to be fulfilled is: when the system classifies the different stylistic layers and the types within them and arranges them into a consecutive order (finally designating them with numerals, placing them along a number line so to speak), it should also possibly present a chronological order of styles, stylistic layers and types. The system should begin with the most archaic types and end with those developed most recently, and along the curve expanding between the two extreme points the description of the Internal development of the material i.e. the musical style should be represented.

In the course of classifying folk music it is the contradiction between the two main goals of systematization that causes the utmost difficulty. For the goal of easy orientation a straight mathematical exactness is needed, while the other aim: to reveal inner relations, requires a wise flexibility and freedom of consideration. Are these two demands compatible at all? A clever compromise will be the first step toward successful work.

## 2. Former attempts at classifying the new style

The first endeavour to set up a musical system of Hungarian folk songs was made jointly by Zoltán Kodály and Béla Bartók at the beginning of the 1910s. The outlines of that system was first described by Bartók in his article *Az összehasonlító zenefolklór* (Comparative music folklore) (in: *Uj Élet Népművelés*, Budapest 1912, 109-114. 1. = Bartók összegyűjtött írásai, Budapest 1966, 567-570. 1.), the complete conception was later published by Kodály in his article *Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezete* (The project of the new complete collection of folk songs) (in: *Ethnographia* XXXIV. Budapest 1913, 313-316. 1. = *Visszatekintés II*. Budapest 1964, 48-52. 1.) The system in question handled the material as a whole and arranged it lexically. Its purpose and aim, besides providing

an easy orientation, was "to clearly reveal the main types by putting the related close to each other".

Nothing more than that was aimed at, this system had no intention to reveal and differentiate the styles or stylistic layers, since, for one thing, nobody was aware of the abundance and co-existence of styles in Hungarian folk music at that time.

The first principle the classification of the material was based on in that system was the number of lines. Since the majority of Hungarian folk songs consist of four lines, the tunes of four lines came at the beginning, and those with five, six, three or two lines at the end. The second principle was the height of line ending tone (caesura or cadence) in an ascending order according to the following rule: in four-line songs the height of the ending tone of the second line (at the bisecting point of the half-period), the so-called main cadence comes then those of the first and the third lines. In the case of identical cadence patterns, the third principle was the number of syllables also in ascending order, following the order of lines, first line first, etc. The final sorting principle was the compass of the melody.

In that system, the songs considered today to belong to the new style are scattered along the whole domain. However, thanks to their few but characteristic cadence patterns, they can easily be found.

Although Kodály was aware of and explicit about different styles and layers (in his great study *A magyar népzene*, first published in 1937, later also in German : *Die Ungarische Volksmusik*, Budapest 1956, and in English: *Folk Music of Hungary*, Budapest 1960), he still maintained this system unchanged. His collection which he finished to enlarge around the mid-1950s contains more than 28 thousand transcriptions and, by the name Kodály Rend ( Kodály System ) is preserved in its original state in the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences.

\*

It was Béla Bartók who for the first time differentiated the new style of Hungarian folk music in his study *Die Melodien der madjarischen Soldatenlieder*, published in the program booklet of an historic concert in the Musikhistorische Zentral of the K.u.K. Kriegsministerium in Vienna, on 12th January, 1918. He called it new style and defined and described it for the first time in that study.

Later he often described and enumerated the characteristic features of the new style in many articles and studies. Those writings, though sharing the basic principles, are - quite peculiarly - never the same.

The most profound definition and the most detailed analysis of the new style was provided in his book *A magyar népdal* ( in German: *Das ungarische Volkslied*, Berlin and Leipzig 1925, and in English: *The Hungarian Folk Song*, Albany 1981 ), completed already in 1921 but first published in 1924. According to which:

- 1) "The new-style tunes differ most obviously from the old-style tunes through their structure, which is rounded, architectural." The four possible structural schemata are the following: A A<sup>5</sup> A<sup>5</sup> A, A A<sup>5</sup> B A, A B B A and A A B A.
- 2) The compass of the tunes are at least 1-8, in most of the cases even wider. It may lower down to VII and may rise up to 11.
- 3) "The most usual scales are the Dorian, the Aeolian, and the major. The Mixolydian scale is fairly frequent", but the Phrygian is rare.
- 4) Two main caesuras are the most frequented: 1 and 5. "The main caesura may exceptionally fall on any of the following degrees: 2, b3, and very seldom 7, 8, 9."
- 5) "Two kinds of tempo giusto rhythms are represented: the adjustable (more frequent) and the invariable."
- 6) Finally, a certain stereotyped ending is characteristic (but only in adjusting giusto tunes).

After his study Bartók systematized his folk song collection according to the system he had described in it, first of all dividing it "into three main groups: A) Tunes in the old style, B) Tunes in the new style, C) Tunes that belong to neither style, and represent a mixed (heterogeneous) style."

(Bartók and Kodály had identical material in their hands, because they and their colleagues made three copies of everything, one for Bartók, one for Kodály, and one for the Museum of Ethnography.)

When, in 1934 he was entrusted with the preparatory work of the collective edition by the Academy, Bartók brought his material to the Hungarian Academy of Sciences and kept working on it by the same system until his departure to the USA in 1940. Though in the meantime he made some, more or less significant changes in comparison with his study, those only affected classes A and C.

His collection which he closed in 1940 contains more than 13 thousand transcriptions (4220 of which belong to class B) and, by the name *Bartók Rend* (Bartók System) is also kept in its original state in the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences.

Bartók classified the material of all the three classes on the basis of common principles, which provided a uniformity throughout the whole material but hindered revealing the special characteristics of the different styles.

A most significant achievement of Bartók's system was his operation with types instead of individual tunes. He classified the types into a special system of rhythmic forms, which proved especially useful in the case of new style tunes. The first feature he chose for the basis of classification was the number of syllables in the first melody line, followed by that of the second, third, and fourth lines. The tunes were therefore first classified according to their number of syllables and arranged from the lowest number upwards. In the case of completely identical syllable numbers, the criterion for further arrangement was the rhythmic form in the first line. From this point on, finding a certain song in the system is quite complicated: you have to consult the booklet with the tables of rhythmic forms and examine each possibility within the number of syllables in question, because there is no logic in the succession of rhythmic forms. The next principle of the classification used for the tunes with identical number of syllables and identical rhythmic form in the first line was the rhythmic pattern of the subsequent lines. The isorhythmic tunes were followed by the different kinds of heterorhythmic tunes. The booklet with the tables of rhythmic forms is again needed here when trying to find something: now the varieties occurring in the second and third lines are to be scrutinized. The following ordering principles Bartók used in his system were the pattern of caesuras, then the compass of the melodies (taken again from the lowest number upwards). What came afterwards was a bit uncertain: in most cases the differentiation between the tunes with minor and major

characteristics was finally followed by the study of the beginning of the tunes (again put in an ascending order).

When trying to appreciate his system, the first thing to mention is Bartók's utmost exactness and consistency, which allow for determining and fixing the definite place of each type and every single tune in the order. Because the system is so clean-cut, there can be no mistake when looking for something. Another positive feature is progressing from the lowest number of syllables upward, for this represents some kind of a historical aspect, too, though not completely (for the inner development of the new style was not solely correlated with the constant rise in the number of syllables).

On the other hand, the system has drawbacks, too. First, though one can find anything in it, but only at the price of rather arduous work. Another drawback of the conception may be due to assigning such decisive importance to the pattern of caesuras among the ordering principles. Bartók obviously did that in purpose, for he wanted to create a uniformly classified system; but contrary to the old style, in the new style the pattern of caesuras is not so relevant (apart from pointing out the correlation between the first two lines: whether the second line is identical with or is higher than the first one).

Adherence the two most significant principles for classification (the number of syllables and the rhythmic form) consistently throughout the whole material proved to be suitable for a lexical system, but - by leaving too many other musical connections hidden - it was insufficient for indicating the different stylistic layers within it.

\*

The second conception aimed at classifying the new style was worked out and published by Pál Járdányi in *Magyar népdaltípusok II.* (Hungarian folksong types, Vol. 2) in 1961 (in German: *Ungarische Volksliedtypen*, Budapest 1964). The conception he worked out was exclusively invented to suit the new-style material. and was the first in its kind.

In the first phase, he divided the types of the new style into two main groups: 1) those having their second line higher than the first line, 2) those with a second line identical with the first one.

In the second phase and from this point on, he stopped considering the second line, and concentrated on the first line. The first main group was divided into two large groups according to the compass, whether

narrow or wide; the second main group was left undivided for tunes with a wide compass only.

After the second phase he had three groups, which he continued to subdivide each into two parts, according to the melodic contour of the first line, whether descending or arched; then into several subgroups, whether the melodic contour is even or undulating, and where in the undulating first lines the trough-shapes or arches occur and how deep or high they reach.

A system like that is naturally impossible to use without a detailed manual.

When trying to appreciate Járdányi's classification for the new style, one has to pay tribute to his boldness in setting himself free of the former practice of squeezing the tunes into rigid classes determined by the number of syllables. With his method, he was able to relate tunes with similar melodic contours, irrespective of their different number of syllables.

As for the drawbacks, well I think, there is much more to say. First of all: an organic logic and consistence inevitable for making any kind of system can not (or can very rarely) be found in his. Let me cite a few examples:

When classifying the tunes of A A<sup>5</sup>, etc. and A B, etc. structures, the group with a narrow compass is begun with those having descending first lines, and continues with those of arched melodic contour, but the group with a wide compass is classified just in the opposite order. Examining the melodies with a wide compass, we are surprised to find, that those having the A A<sup>5</sup>, etc. and A B, etc. structures are classified in the following order: the tunes with arched first lines come first and those with descending first lines later, however those having A A, etc. structures are arranged again in the opposite order. The tunes with the contour of even descent are put either at the beginning or the end. Within the separated groups the types following one another are arranged according to the most heterogeneous points of view: scale, melodic contour or some kind of "relation". The criteria are not at all well defined, such as the categories of significant trough-shape or insignificant trough-shape. There are hence types whose trough-shaped segment of their first lines are just the same, yet they have been classified far apart from each other (because of those uncertain categories). The same kind of mistake can be found with the tunes starting with an 8th leap upwards, because

in some cases they are sorted among those having an arched starting line, but in other cases - ignoring the initial leaping tone - they are among those beginning with a descending line. And so on.

All the deficiencies of Járdányi's classification should be attributed to the fact that he did not classify the whole material, he did not even make an attempt to set up an overall system for the new style. His only aim was to classify those nice, problemless, indisputable cases that he felt typical and typically Hungarian, and chose (about 160 songs) for his book. So he classified new style tunes exclusively for that publication. That is the reason why several new-style types and groups of types but even stylistic layers are impossible to classify into his system. There is simply no place for them including, for example, the plagal tunes or the tunes with narrow compass having A A B A structure.

Because of the deficiencies mentioned above, Járdányi's classification must be regarded as an attempt which is instructive but remained as a torso. In spite of its positive features, it has never been and never will be suitable for the classification of the new style.

\*

Finally, the third method for classifying the new style and the system by **Janka Szendrei** and **Beáta Meszéna** must be described. This was the system in which the new style material of the folk music collection in the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences was kept for the last 10-15 years.

An imposingly great number of new-style types (nearly 900) were determined. The types were classified again into blocks of different syllable numbers. The blocks were each divided into two parts, according to their major or minor characters. Then a classification similar to that of Bartók's was entered: based on the rhythmic forms of the first lines. For orientation in the system one needs again a booklet with the tables of rhythmic formulae, because there is no logic in their succession. Tunes with identical rhythmic form of their first lines were further classified by iso- or heterorhythm and iso- or heterometric rhythm, in the order according to where the change of rhythm or number of syllables occurred.

There were no other ordering principles. So there still remained large blocks of 30-40 types without further ordering principles, so they



succeeded each other most rhapsodically. Orientation in that unmethodical system was rather difficult.

The division according to minor and major characteristics was also quite problematic. As a matter of fact, a number of types have no interval of the 3rd in their scale and can therefore be taken as Dorian (minor-like) or Mixolidian (major-like). Any classification of these tunes by scale was fruitless and they were by all means too complicated to find.

The restoration of the rigid number-of-syllables principle was even less fruitful, as in the new style it is especially characteristic that variants of the same type quite often have different syllable numbers. Under the applied criterion they came to drift far apart into two or three different places. Generally speaking, it is never a good idea to choose such a criterion for the first principle of classification that would separate too many types in such an early phase. The number of syllables in the new-style songs may vary from 5 to 25, so following the principle the material would divide into 21 parts right at the very beginning, which would tear too many threads of relationship further on.

Obviously, the system had no intention to reveal the relations and correlations, still less the internal groups and layers. Its only purpose was to set up a lexical order in which one could find what one wanted.

### **3. The new musical system of the new style**

First of all, musical characteristics suitable to form the basis of classification had to be found, which could be expressed with numerals and used to point out the place of everything contained in the new style.

It is the most crucial point when drafting a system to create the basis of systematization, for with a wrong choice, however exact, the system would be a mechanical, formalistic system only, incapable of expressing anything about the internal, organic relationships existing in the material. So, primary components had to be picked as criteria, the identity or difference of which would be definitely determining and specifically characteristic of the new style.

There was a last requirement to be met by the criteria: those components were to be preferred to the others that changed during the

development of the style and therefore could reflect its history from the archaic to the modern.

Establishing what is archaic and what is modern, and what is in between is not so difficult for the new style as for the old style since the birth, unfolding and flourishing of the new style have happened before our eyes, as it were. Its whole development can be traced down based on well documented sources. Compared to the former systems, a new attitude had to be adopted when laying down the criteria for classification in the new style: the items (the tunes and tune-types) of the material had to be examined and compared not only according to their musical characteristics (horizontally) but according to the time of collection and publication (vertically) as well.

Let us survey the development of the new style through the most representative 19th and 20th century publications:

1) At the beginning (in the 1830s-1860s) adjustable rhythm was unknown. The first tempo giusto new style tune with adjustable rhythm appeared in the first volume of the series (No.74) *Magyar népdalok* (Hungarian folk songs), by István Bartalus in 1873 . In the next six volumes (1875-1896) it is still rare. Adjustable rhythm seems to have become popular suddenly and quickly in the 1880s-1890s, as a consequence of a general process of augmentation, and is characteristic of the mature new style.

2) As an accompanying phenomenon to adjustable rhythm, the stereotyped closing formula also appeared. The linking up of the two seems quite regular, in the great majority of the tunes the being parallel characteristics. Non-adjustable rhythm is accompanied by a free closing formula, while adjustable rhythm is connected with the new stereotyped closing formula. That is the reason why - in course of the classification - it was sufficient to deal with either of the two: with rhythm or the closing formula.

3) The direction of development is clear: from the small numbers of syllables upwards. Individual syllable numbers do not seem to bear any significance as for determining special stylistic layers whereas certain groups of syllable numbers do. There are three such groups: small, large

and medium numbers of syllables. Their presence or absence and percentage rate are essential and characteristic of the age.

The group of small numbers of syllables contains the tunes with 5-9 syllables. In the first decades they were prevalent, and later, in the seven volumes of Bartalus's collection they still constituted one third of the material. In the 20th century publications their number-radically diminished to only 10 or 5% of the whole material.

The group of large numbers of syllables contains the tunes with 13 or more syllables. In the first decades they were not present, and later, in Bartalus's collection they appeared only occasionally. Their popularity began to grow parallel to the general process of augmentation, in the 20th century publications their presence is 40-50% on the average.

The group between the small and large numbers of syllables contains the tunes with 10-12 syllables. Their number does not seem to have changed over the times, amounting to about 50% in past and present publications alike.

4) The development is also conspicuous towards the widening of the compass, especially in the A lines (the starting and ending lines of the tunes). In the first decades the compass did not range more than five or six tones. In Bartalus's series it encompassed the octave, but only in 10% of the whole material. In the 20th century publications the melodies with their compass as wide as or even wider than eight tones make up 40-50% of the material.

5) The rise in the height of the starting note(s) of the melody during the history of the new style is in connection with the widening of the compass. In the early period the majority of the tunes started from the basic note, most of the times progressing in a scale-wise gradual rise or sometimes with a slight leap. In the 1860s and 1870s the tunes often started from the basic note with a leap to the fourth, fifth or sixth upwards, before the tendency evolved to start right from there. In Bartalus's seven volumes there are two songs starting from the eighth grade, which habit came into fashion in the 20th century: the proportion of the melodies with the octave start is generally between 25-30%.

6) One more tendency is apparent in the development of the new style in the course of time: the expansion of melodic lines in time. The tunes in

quavers have been suppressed by those in crochets, the two-four and three-four times have been replaced by four-four time. The lines became longer, taking more crochets or measuring units. The general tendency of augmentation, which was not restricted to the new style but influenced the old style as well, seems to have been very effective sometime in the last two decades of the 19th century, and has brought a really new colour into Hungarian folk music.

Thus all the musical components which underwent some major change during the development of the new style in the past one and a half centuries have been listed. The change in each case was straight and irrevocable, well expressible in words and in numbers(!). Evidently, the system had to be based on these very components, because they were with good reason thought to be able to ensure that the system would reveal the different stylistic layers and their order would also give idea of the chronology of development.

\*

After choosing the suitable components, the next step was to establish their order of importance and decide which ones should be the main criteria and which ones the secondary, tertiary and so on. That step had to lack again any mechanical or arbitrary character. The order of importance had to be provided by the material itself. The task was to find that hiding order.

The search was guided by the programme of highlighting the areas where the most radical and obvious changes took place, detecting the most plausible contrasts between the 20th century material and the 19th century stock. That done, the direction of further investigation progressed towards the tendency of moderation.

1) First, the whole new-style material could be divided into two large blocks: into the sub-style of the early new style and that of the mature or well-developed new style. The early new style consists of tunes whose rhythm is not yet adjustable and whose melody does not operate with the stereotyped closing formula. With the briefest and most appropriate definition, the difference between the two sub-styles is the following: in the tunes of the early new style the structure is already new, but the melody and the rhythm are not, while in the mature new style all three features of the style are new.

The two blocks are totally different, their nature and atmosphere are so obviously diverse that it is rather surprising why folk music scholars have not separated them until now.

2) Within each of the two large blocks two new blocks could be formed: one with narrow and the other one with wide compass, according to the criterion whether the compass of the starting (A) line reaches the eighth grade or not. These two blocks also distinctly draw apart: there are hardly any types some of whose variants would come into one block, others into the other. When the eighth grade appears in the first line, especially in the starting part, the melody takes up a special character; and besides, the age of the tune and its place in the history of development are made clear.

So far we have four fundamental blocks of totally diverse characters and clearly differentiable ages: 1) early new style, with narrow compass, 2) early new style, with wide compass, 3) mature new style, with narrow compass, and 4) mature new style with wide compass. Out of these, the second block is rather slim, for the wide compass is essentially alien to the early new style. Anyway, there are fifty types to attest to the effort how the new style tried to stretch its boundaries in that direction, too.

3) Within each of the four fundamental blocks three further minor blocks could be separated according to the number of syllables: a block with small, one with medium, and one with large number of syllables. Undoubtedly, the classification of folk music by number of syllables, when each syllable number is put in a separate drawer, must be temporary and superseded by further classification. The groups of types in relationship may spread over the frames of syllable numbers within certain limits.

Having seen the differentiation of the three main groups of number of syllables in the course of time, we can be sure, we did not pull mechanical walls between them in the manner of 240 formalists when systematizing, but used an ordering principle that was inherent in the material and helped create a chronological system, as well.

In the net of complicated relations, relatively few are the threads which have been cut by classification by the number of syllables, which again shows that those walls between the syllable numbers are not

mechanical. The groups of related types are generally within these boundaries, with very rare exceptions.

So far we have three times four, that is 12 blocks: each of the first four divided into three (according to the syllable numbers). The twelve blocks began to outline the history of the development of the new style.

4) There is naturally a need for further classification within the twelve blocks. As the next criterion, the length of lines was taken, that number of crochets or measuring units were considered. There are several typical numbers of measuring units, such as the 6 (2+2+2), the 8 (2+2+2+2 in the early new style, and 4+4 in the mature new style), the 12 (4+4+4) and the 16 (4+4+4+4). In addition, however, there are numerous patterns of numbers of measuring units which are transitional, asymmetrical or have changing measure, too.

5) In the next phase of classification, the groups were divided into two main parts: plagal (those reaching down to the lower fifth grade - a characteristic group, but not exclusively of a special age) and authentic (those with their lowest note on the base or on the VII at the most).

6) Finally, the last component to classify by was the height of the starting note: on which grade of the scale the first note of the first line was.

At the end, the resulting groups contained only small groups of types: 3-4-5 types, 10-20 types or in extreme cases 40 types altogether. The types within those groups are generally very close, interlacing relatives. There was no need for any further ordering criteria. Within the groups the types follow one another generally according to the rising of the compass. Establishing the final order of the types at that level could already be quite flexible.

\*

The last step in creating the new system was to find a numeric system attachable to the system of the classified new-style folk songs. It was inevitable for search, registration, reference, and the maintenance of the system at all.

Since the non-new style of the folk music collection in the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences has been systematized in such a way that every musical type is attached to a six-

digit number, it seemed evident to keep to this tradition. However, there is a difference that is not formal but meaningful: in the non-new-style types only the first two figures of the identification number stand for some musical characteristics, while in the new style the first four provide information on musical features. The remaining digits refer to the individual type.

In the table enclosed the system can be studied. Nevertheless, some remarks are to be made.

The first digit is either 2 or 3, though they could have been any other two different numbers. The non-new-style system uses 0 and 1.

The second digit refers to two musical characteristics at the same time.

With the third digit we are lucky, because the first lines of new-style tunes turned out to have ten different; basic lengths or basic measuring units. So each kind could be attached to a different figure.

The fourth digit gives reference to two musical characteristics. With figure 0 the small but special group of plagal tunes are denoted. Otherwise, the figure of the fourth digit tells which grade of the scale the tune starts on. However, with figures 1 and 2 the mechanical system has been a bit broken, inasmuch as they both stand for the types starting from the base: 1 marks the ones with gradual ascend, 2 marks those starting with a leap from the base. Since there are no new-style folk songs starting from the second grade, the figure 2 could be used for another purpose.

After the first four digits, which provide information on musical features, the remaining two digits are individual numbers and refer to the order of the type within the group. The two-digit numbers do not follow each other with increments of one, but the types have been assorted into a hundred classes numbered from 01 to 99, so that future types could easily be classified into the system. Single melodies which do not have any variants and remain without a type have been collected and placed in separate folders at the head of the related groups, they are attached to 00 as individual numbers.

# NEW STYLE

First identifying digit (Closing formula )

Early new style (free closing formula)  
2 \_ \_ \_

Mature new style (stereotyped closing formula)  
3 \_ \_ \_

Second identifying digit (Compass and number of syllables )

Narrow compass

Small number of syllables  
\_ 1 \_ \_

Medium number of syllables  
\_ 2 \_ \_

Large number of syllables  
\_ 3 \_ \_

Wide compass

Small number of syllables  
\_ 4 \_ \_

Medium number of syllables  
\_ 5 \_ \_

Large number of syllables  
\_ 6 \_ \_

Third identifying digit (Measuring unit)

Less than 6  
\_ 0 \_ \_

6  
(2+2+2 or 2+4)  
\_ 1 \_ \_

6  
(3+3),  
7  
(3+2+2 or 3+4),  
8  
(3+2+3),  
\_ 2 \_ \_

8  
(2+2+2+2 or 4+4)  
\_ 3 \_ \_

9  
(3+2+4 or 2+3+4),  
10  
(3+3+4)  
\_ 4 \_ \_

10  
(4+2+4, 2+4+4)  
\_ 5 \_ \_

12  
(4+4+4)  
\_ 6 \_ \_

12  
(2+4+2+2 or 3+3+3+3),  
13  
(3+3+3+4),  
14  
(4+4+2+4, 4+2+4+4 or 2+4+4+4)  
\_ 7 \_ \_

16  
(4+4+4+4)  
\_ 8 \_ \_

More than 16  
\_ 9 \_ \_

Fourth identifying digit (Starting of the melody)

Plagal  
\_ \_ 0 \_ \_

Gradually from the basic tone  
\_ \_ \_ 1 \_

Leaping from the basic tone  
\_ \_ \_ 2 \_

From the third grade  
\_ \_ \_ 3 \_

From the fourth grade  
\_ \_ \_ 4 \_

From the fifth grade  
\_ \_ \_ 5 \_

From the sixth grade  
\_ \_ \_ 6 \_

From the seventh grade  
\_ \_ \_ 7 \_

From the eighth grade  
\_ \_ \_ 8 \_

Above the eighth grade  
\_ \_ \_ 9 \_

## Authentic



That is the new concept for the classification of the new style of Hungarian folk music. It is probably not the last trial to set up a system of it, but is undoubtedly a significant step forward.

For summing up, an evaluation is attempted. The first condition a system is required to meet: to create a lexical order, has been met. This system seems to have solved the problem of orientation better than its forerunners. Search has been made easier 1) by taking into account the musical characteristics found in the melody of the first lines only as a criteria of classification, 2) the systems of musical criteria is attached to an intelligible numerical system. The innovation that the first four digits of the identification number inform about six musical characteristics will provide a basis for further investigations into various combinations of components and aspects.

The greatest advantage of the new musical system (and that is a real innovation) is that besides the first condition, the second one has been also met: the lexical system is capable of separating the stylistics blocks and revealing the stylistics layers so far hidden.

For that purpose, the criteria for classification have been looked for and found in the material itself. When trying to pick and arrange the criteria, the points of selection implied the requirement of dividing the material into large blocks first, avoiding its break-up into 10-15-20 parts all at once.

With a historical-comparative research, a system of classifying criteria has been developed with the application of which the system - the multi-dimensional set of reality strung up on one single thread - can illuminate the history of the development of the new style. So the most archaic miniature tunes (the premature infants of the new style with their deformed types) come first in the line, and the wide ranging, "soaring" tunes with a large number of syllables and with four times four-four time bars, furnished and glittering with all the melodic and rhythmic characteristics of the style, come at the end.

\*

The new style part (about 50 thousand transcriptions) of the large folk music collection of the Academy (containing altogether about 150 thousand transcriptions, one third of which belongs to the new style) is being classified and re-arranged by the present author according to the

system outlined above. The work was begun in the fall of 1993, and is expected to finish by the fall of 1998.

(Translated by Márta Bajcsay Rudas)

**Bereczky János:**

## **A KORAI ÉS A KIFEJLETT ÚJ STÍLUS<sup>1</sup>**

Bartók – mint köztudott – 1921-ben írt alapvető könyvében<sup>2</sup> két nagy stílustömbjét állapította meg a magyar népzenenek. Ezt a két tömböt ő elnevezte régi stílusnak, illetve új stílusnak. Ezen kívül – mint szintén köztudott – fölállított még egy harmadik osztályt is, a C-osztályt, melyet azonban már nem stílusnak, hanem csak osztálynak nevezett, s melyről maga is azt írja, hogy az ide került dallamok pusztán „negatív tulajdonságaik alapján verődtek össze”, ti., hogy sem a régi, sem az új stílusba „nem sorozhatók”.<sup>3</sup>

Már kevésbé köztudott, hogy ezen a zseniális, de a dolgok természete szerint további árnyalásra váró stílustömb-felállításon maga Bartók elkezdett finomítani. A Magyar Népdalok Egyetemes Gyűjteményének<sup>4</sup> 1940-ben lezárt rendezésében a régi stílust kétfelé osztotta. Az A-I osztályba kerültek a parlando-rubato s a változatlan ritmusú giusto dallamok, az A-II-be az alkalmazkodó ritmusú giustók.

Ellentétben 1921-es rendjével, az 1940-es rendhez Bartók nem írt sem könyvet, sem bevezetést. Az eredményt látjuk, a szándékokat csak találgathatjuk. Hogy Bartók a régi stílusnak A-I és A-II osztályra való szétosztásával csak egy mechanikus rendezés első lépését tette-e meg, vagy azzal két stílusréteget választott-e tudatosan el egymástól, ma már nem tudhatjuk. Mindenesetre jogunk van ez utóbbit is feltételezni. És ha valóban ez utóbbi eset áll fenn, akkor ezt a lépést tekinthetjük elsőnek az addig egységesnek, egy tömbnek tartott régi stílus belső rétegződésének feltárása felé.

Azóta a magyar népzeneudomány folyamatos kihívás előtt áll, mely kihívásnak törekszik folyamatosan meg is felelni. Tí. tanulmányok és rendezési teóriák sora igyekezett és igyekszik népzeneik egymástól eltérő jellegű vagy eltérő eredetű rétegeinek – sőt némelyek már így fogalmazzak: stílusainak – kibontására és elkülönítésére.<sup>5</sup>

Ennek a folyamatnak az ismertetése és az eredmények értékelése nem tartozik tárgyunkhoz. A figyelemnek arra a sajátos jelenségre való föl hívása azonban igen, hogy mind e törekvések mindezideig kizárólag az A- és C-osztály anyagára szorítkoztak. A

<sup>1</sup> Az MTA Zenetudományi Intézetében 1993. június 12-én, Jagamas János 80. születésnapja tiszteletére rendezett ülészen tartott előadás bővített változata.

<sup>2</sup> A magyar népdal. Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 1924.

<sup>3</sup> Ez osztályozás körvonala kiolvashatók már néhány korábbi, külföldön megjelent cikkéből is: Die Melodien der ungarischen Soldatenlieder (Universal Edition, Wien, 1918.), Ungarische Bauernmusik (Musikblätter des Anbruch, 1920.), továbbá La Musique populaire Hongroise (La Revue Musicale, 1921.).

<sup>4</sup> Megjelent belőle – egyelőre – egy kötet. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1991.

<sup>5</sup> Vargyas Lajos: Ugor réteg a magyar népzeneben (Kodály-émlékkönyv, Budapest, 1953.), Dobszay László és Szendrei Janka: „Szivárvány havasán.” A magyar népzene régi rétegeinek harmadik stíluscsoportja (Népzene és zenetörténet III., Budapest, 1977.), Szendrei Janka: A magyar népdalok új stílusrendjének elveiről (Ethnographia LXXXIX., Budapest, 1978.), Vargyas Lajos: A magyar népzene. A magyar népzene stílusai, típusai (Magyar Néprajz VI., Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990.) stb.

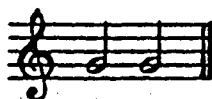
B-osztály, az új stílus belső rétegződésének fölfedése, esetleges stílusrétegeinek elválasztása a magyar népzene tudományának eddig érdeklődési körén kívül maradt.<sup>6</sup>

Pedig Bartók sejtett – megsejtett – valamit. Ám ezt a megsejtését – milyen kár! – hagyta elszunnyadni. A későbbiekben nem tért rá vissza, nem fejtette ki.

Könyvében az új stílusról szóló fejezet vége felé ezt írja: „Végül még az alkalmazkodó tempo giusto dallamoknál a hímnemű erős záróritmust feltüntető sorvégek dallamvonaláról kell szólnom. A sorzáróütem A-sorokban a következő lehet:



Gyöngye záradékú A-sorokban a sablónos záróütem mindig:



A dallamsoroknak ennyire egyforma végződése bizonyos egyhangúságot eredményez, amit ugyan a dallamok ritmikus változatossága némileg ellensúlyoz. A kisebbségben levő változatlan ritmusú dallamoknál nincs meg ez az egyöntetűség a sorzáró ütemekben, ezért az új stílus dallamainak nagy tömegében szinte felfrissítő a hatásuk.”

(Talán nem mindenkinek világos a szóhasználat, azért hadd tegyem egyértelművé: Bartók változatlan ritmusnak nevezi a *nem* alkalmazkodó giustot.)

Azt már néhány lappal korábban is említette, hogy akárcsak a régi stílusban, „itt is kétféle tempo giusto ritmussal találkozunk: a változatlannal és az alkalmazkodóval (utóbbi túlnyomó számban)”. Most itt újból említi e kétféle giusto jelenlétét, de egyszersmind arra is rávilágít, hogy a kétféle ritmikájúak ugyanakkor dallamsoraik záróütemének melodikájában is eltérnek egymástól.

Vagyis – hogy most már hangsúlyosabban fogalmazzak, mint Bartók, s ezáltal magától értetődőbbé tegyem, hogy merre kell elindulnunk – : az új stíluson belül bizonyos jegyek, bizonyos ritmikái és dallami tulajdonságok szorosan kapcsolódnak egymáshoz, és ezek keresztben nem kapcsolódhatnak. Az alkalmazkodó ritmushoz feltétlen hozzá van kötve egy bizonyos sablonos sorzáróformula, míg a nem alkalmazkodók megoldási lehetősége nincs korlátozva az utolsó ütemekben, s így e helyen náluk a lehető legtarkább sokszínűséget találjuk.

<sup>6</sup> Az ez irányú érdeklődés talán egyetlen halvány tanújele Dobszay László futólagos, de a későbbiek során ki nem dolgozott javaslata az új stílus „két nagy alcsoportra” bontására, ti. aszerint, hogy az A-sorok 10-nél alacsonyabb avagy legalább 10-es (ill. annál magasabb) szótagszámúak-e. (Szendrei Janka–Dobszay László–Vargyas Lajos: Balladáiunk kapcsolata a népeinkkel. Ethnographia LXXXIV., Budapest, 1973., 446. o.)

Nem vitás, hogy igazi, hamisítatlan, ízig-vérig új stílusú dalnak az alkalmazkodó ritmusút tartjuk. Sőt mondhatjuk, hogy éppen az alkalmazkodó ritmus az, amely az új stílusnak a maga azonnal fölismerhető, sajátos karakterisztikáját megadja. Ritmikájának az alkalmazkodó ritmus, melodikájának pedig e sorzáró-sablonok.

Sőt nemcsak mondhatjuk, hanem Vargyas Lajos ki is mondja. Összefoglaló nagy könyvében<sup>7</sup> – az új stílusról szólva – leszögezi, hogy ma már nem elegendő egy stílust egy jeggyel meghatározni. Az új stílust sem elegendő a bartóki ismert négy sorszerkezet-képlettel (A A<sup>5</sup> A<sup>5</sup> A, A A<sup>5</sup> B A, A B B A és A A B A) definiálni. „Stíluson mindig több jegy együttes és sűrű előfordulását értjük.” Ő az új stílusnak kilenc ilyen jegyét gyűjti csokorba, melyekről azt írja, hogy e tulajdonságok „nélkül nem is tekinthetjük új stílusúnak a dallamot. Ezek közül egy-egy egészen ritkán hiányzik, de akkor a dal mindig kétes határeset.” E kilenc jegy közül első a sorszerkezet. Közöttük van a „pontozott, szöveghez alkalmazkodó ritmus”, és közöttük van a kétféle lehetséges sorzáró ritmus-sablon:



(Vargyas itt nem a bartóki hétféle sorzáró dallamformulát sorolja fel, hanem csak – mintegy összefoglalva – azok kétféle ritmusát.)

Leőhely *Városföld - puszta Pest* megye **ÉNEKELTE**

Vásárhelyi Zoltán gyűjtése 193 *4* év *III* hó *4* napján *Gabó Mihály*

Az 1. vsz. leéneklése *37*"-ig tartott. *né*

Tempo *quinto* ( $\text{♩} = 88$ ) Eredeti finális:

*Honokból van, karcából van édesanyám udvar*

*Honvédhúja, karcán gőze be rakta*

*Lassan pengő a rezgőcsánkú, rezgőcsánkú d* *lak*

*Nem aljzik íz, ében van az édesanyám,* *tarcja*

*Meghallja*

<sup>7</sup> A magyarság népzeneje. Zeneműkiadó, Budapest, 1981.

Ezt és az ilyeneket érezzük, de nemcsak érezzük, hanem a magyar népzeneudomány ezt és az ilyeneket tartja tehát egyértelmű, hamisítatlan új stílusnak: melyekben összerakódnak visszatérő szerkezet, alkalmazkodó giusto ritmus és a bartóki sorzáró-sablonok.

Ugyanakkor azonban az sem vitás, hogy vannak dalaink, melyeket sorszerkezetük alapján eddig mindenki az új stílusúak közé sorolt, de amelyek az új stílus többi nyolc vargyasi kritériuma közül legalább kettőnek nem felelnek meg. (Pedig Vargyas – mint idéztük – legfeljebb egynek a hiányát engedi meg, ám akkor is már a határesetek közé utalja a dallamot.)

Ezek tehát nem alkalmazkodó ritmusúak és nem a sztereotip zárósémákat használják. Ezek tehát azok, melyeket Bartók így említ meg: „A kisebbségben levő változatlan ritmusú dallamok... az új stílus dallamainak nagy tömegében.”

Milyen dallamokról van szó? Tekintsünk meg egyelőre csak egy példát:

6, 6, 7, 6. <sup>hármas</sup> (2) P 1.5.2

1-9 235a

A felvétel helye: ..... m., 1912. VIII. Gy.: Bartók

Előadta: Lány kb. 18 éves, .....

Elterjedtség: ..... n. ö.  $\frac{1.5.5}{6}$

Tempo giusto

1. Há-sunk e-lőtt eg-gy tó, Ab-ba van ki-buc-ló, Se-j ab-ba dem-bé-ró-sít

Har-minc-hat be-tyár-ló.

.....

.....

2. Zsándár kéne arra,  
Mind a harminchatra,  
Sej, én is ráülök a  
Harminchatodikra.

És itt kell továbblépnünk az előttünk jártaknál.

Vajon ezek és a hasonlóak csakugyan csak szórványos – ahogy Bartók írja: – „fel-frissítő” színfoltok „az új stílus dallamainak nagy tömegében”? Nem inkább arról van-e szó, hogy ahogy Bartók 1921-től 1940-ig kettéosztotta az addig egységes A-osztályt A-I és A-II osztályra aszerint, hogy nem alkalmazkodó vagy alkalmazkodó ritmusúak, ugyanúgy a B-osztályt is ketté kellett volna osztania, de legalábbis *most nekünk* ketté kéne osztanunk B-I-re és B-II-re: nem alkalmazkodókra és alkalmazkodókra?

És vajon ezek és a hasonlóak csakugyan csak egyedi – ahogy Vargyas írja: – „határesetek”? Nem inkább arról van-e szó, hogy ezek egy egész *határzónát* képeznek?

Itt nyilván a számarányok döntenek. Három-négy ilyen típus, de akár harminc-negyven is még nem tekinthető külön stílusrétegnek. Ha csak annyi van belőlük, úgy valóban nem többek színfoltnál vagy határesetnél. Ennyi még nem jogosít föl bennünket határzóna vagy éppen B-I osztály kialakítására. Ellenben ha kellő számban, az egészhez viszonyítva súlyosabb arányban lesznek képviselve, mindez indokoltnak, sőt kényszerítőnek fog bizonyulni.

Az MTA Zenetudományi Intézete Népzenei Archívumának népdalrendjében – ún. típusrendjében – jelenleg 907 új stílusú típus van kialakítva. Ebből 226 az, amely nem alkalmazkodó ritmusú, és nem a jellegzetes új stílusú záróformulát használja. Tehát szinte pontosan 25 százalék.

Meglepően magas arány. Azért meglepő, mert nem az a benyomásunk, hogy minden negyedik új stílusú dal ilyen lenne. Mint ahogy nem is az, ha az elhangzások gyakoriságát tekintjük. Itt azonban nem az elhangzások sűrűségéről van szó, hanem a *meglévő típusok számáról*.

A 25 százalék, illetve a 226 típus egy nagy, sőt hatalmas tömböt jelent. Ezt így felmérve és tisztán látva nem beszélhetünk többé velük kapcsolatban szórványos vagy határesetekről. Hanem meg kell állapítanunk és ki kell mondanunk, hogy *népzenénk új stílusa két nagy tömbre oszlik*: két, jellegében egymástól világosan elütő, megfogható stílusjegyeiben egymástól jól elválasztható tömbre.

A két tömböt összeköti a közös sorszerkezet s ami azzal együtt jár: a közös kadeneciaképletek. De míg az egyik tömböt azok a dallamtípusok alkotják, melyek az ismert és kötelező sorszerkezet-sablonokon túl az új stílus minden egyéb stílusjegyét is hordozzák, mindeneke előtt azt, hogy alkalmazkodó giusto ritmusúak, és hogy sorzáró ütemekben egy bizonyos megmerevedett sémát használnak, addig a másikat azok, amelyek változatlan, nem alkalmazkodó ritmusukkal és szabadon alakítható záróütemeikkel emezektől élesen eltérnek.

Mindenesetre ez utóbbi a kisebb, soványabb, kevésbé jelentős tömb. Mindazonáltal nem annyira kicsi, nem annyira jelentéktelen, hogy a továbbiakban is negligálhassuk, és ne kelljen népzenénk külön rétegének tekintenünk. Azon dallamok tömbjének, azon dallamok rétegének tehát, melyek *sorszerkezetükre új stílusúak, ritmikájukban, melodikájukban azonban nem*.

Nézzük meg jobban, nézzük meg közelebbről ezt a tömböt – nevezzük ideiglenesen B-I osztálynak, majd alább fogunk neki alkalmasabb nevet javasolni –, nézzük meg,

milyen egyéb tulajdonságai vannak. Eltér-e a fenti kettőn kívül még egyéb tulajdonságaiban is a tipikus új stílusúaktól?

El. A B-I osztályban az A-sorok kis ambitusúak, alig néhány esetben érik el az oktávot. A B-II-ben a típusok majdnem felénél jár be *már a kezdősor* legalább oktávnyi terjedelmet.

Ennél fontosabb eltérés, hogy a B-I dallamtípusai nagy többségükben alacsony (5-től 9-ig) vagy közepes (10-től 12-ig) szótagszámúak. A magas – tehát a 12-nél nagyobb – szótagszám ritkaság közöttük. Míg ellenben a tipikus új stílusúak között éppen az alacsony szótagszám a ritkaság, és a közepes és magas az általános.

Még fontosabb, igen jellemző különbség, hogy a B-I dallamai alapjukban nyolcadoló mozgásúak. E nyolcadok természetesen negyedekkel váltakoznak, de a ritmus-alapjellegét mégis a gördülő nyolcadok adják. A másik tömbben ugyanakkor az alapritmus negyedelő. Ez nem is lehet másként, hiszen pontozni – olyan értelemben, ahogy mi a pontozott ritmus kifejezést használjuk –, pontozni csak negyedeket lehet. Természetesen e negyedek is föl-fölaprózódnak nyolcadokká, e típustömb ritmikájának jellegét mégis a negyedelő mozgás adja.

E legutolsóval függ össze végül egy döntő különbség a két stílusréteg között. Egy szinte éppoly determináns különbség, mint ama első kettő volt. Ez pedig az ütemfajták kérdése. A B-I dallamai nagy többségükben  $2/4$ -esek. Kisebb részükben ez a  $2/4$  érdekesen – szinte játékosan –  $3/4$ -del váltakozik. Tehát nagyjából  $2/4$ , kisebbrészt  $3/4$  a rájuk jellemző ütemfajta. Igazi  $4/4$  csak elvétve fordul elő, igazából csak a két nagy tömb közötti vékony átmeneti rétegben.

Ezzel szemben a B-II dallamai – melyekről tehát már az előbb megállapítottuk, hogy alapvetően negyedekben mozgóak, ezzel összefüggésben, illetve ebből következően – alapvetően és lényegében  $4/4$ -esek. Ez azt jelenti, hogy a dallamok túlnyomó többségében végigvonul a változatlan  $4/4$ -es ütem. Kis részükben ezek közé  $2/4$ -es ütemek is kerülnek. (Általában úgy, hogy egy-egy dallamsor három vagy négy üteméből egy  $2/4$ -es, a többi továbbra is  $4/4$ -es.)

Ez sem lehet azonban másként. Nem tudom, fölfigyeltünk-e már arra eddig, de az alkalmazkodó ritmus elválaszthatatlanul össze van kapcsolódva a  $4/4$ -es ütemmel.  $2/4$ -es és  $3/4$ -es ütemben népzeneink nem ismeri az alkalmazkodó ritmust, kizárólag  $4/4$ -ben.

\*

Kirajzolódott hát előttünk – remélhetőleg eléggé magától értetődő és meggyőző módon – népzeneink új stílusának két nagy tömbje. Van okunk együtt látni, együtt kezelni őket, hiszen egyik szerkezetükben: a modern visszatérő szerkezetben. De van okunk külön látni is, elválasztani is őket, mert ritmikájuk, melodikájuk, hogy egy kevésbé konkrét, de talán többszómondo kifejezést használjunk: levegőjük, mely belőlük árad, két külön világ.



Ha idáig eljutottunk, fölül a kérdés: vajon e két stílusréteg a stílusnak két párhuzamos, az időben együtt futó két ága-e, vagy itt időbeli eltérésről van-e szó? Magyarán: nem az új stílus két fejlődésbeli fázisa áll-e előttünk?

Az új stílus kialakulásának és fejlődéstörténetének kutatója nincs olyan nehéz helyzetben, nem áll olyan ingoványos talajon, mint a régi stílus (vagy régibb stílusok) kutatója. Hiszen az új stílus jóformán a szemünk előtt alakult, bontakozott és virágzott ki. Jól datálható forrásokkal nyomon kísérhető az egész útja. És akármennyi fogyatékosága is van e múlt századi forrásoknak, e kérdéseinkre elégséges választ tudunk belőlük kiolvasni.

Mindenekelőtt meg kell jegyeznünk, hogy Kodály híressé vált példája<sup>8</sup> Kovács Ferenc 1777-es kéziratából, a „Prussziának királya méltán haragszik...” – éppen, mert utána a pontos A A<sup>5</sup> B A szerkezet forrásainkban közel hatvan évig nem mutatható ki – csak esetlegesszerű egyezésnek tekinthető az új stílus sorszerkezetével, s ennek kialakulásával genetikai összefüggésbe nem hozható. E dal szerepel még az 1775-ös Zemplényi-kéziratban<sup>9</sup> és Pálóczi Horváth Ádámnál<sup>10</sup> is (aki éppen azokban az években diákoskodott az előző két kézirat írásba foglalásának helyén, ti. Debrecenben), ám ez utóbbi kettőnél már sorhiányos, torz alakban. Ezzel is mintegy bizonyítva a szerkezet szokatlanságát, ismeretlenségét az akkori magyar fül számára.

Az A A<sup>5</sup> B A szerkezet (mint új stílusunk sorszerkezet-képletei közül a legkorábbi) 1833-tól jelenik meg először szórványosan, majd egyre sűrűbben a forrásokban. Ezek még egyelőre kétség kívül műdalok. A Tündérekastély c. népszínműben<sup>11</sup> hangzik fel az első két ilyen dallam, a ma is ismert „Kitették a holttestet az udvarra” és „Seprik a pápai utcát”. Egyelőre mindkettő más, alkalmi szöveggel.

1850-ig bezárólag összesen tíz ilyen szerkezetű dalt lehet összeszámlálni a korabeli népszínmű-partitúrákban és kéziratok gyűjteményekben. Felkapottságukat, kedveltségüket tanúsítja, hogy legtöbbjük nem is csak egy helyen fordul elő.

A népet az 1840-es évek legvégén ér(het)i el e szerkezet. Mindenesetre 1852-ben jelenik meg az első egyértelműen új stílusú, pontos visszatérést felmutató népdal Mátray Gábor Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye c. sorozatának első füzetében:<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Kodály Zoltán: A magyar népzene (A magyarság néprajza IV., Budapest, 1937.)

<sup>9</sup> Bartha Dénes: A XVIII. század magyar dallamai. Magyar Tudományos Akadémia, Bpest., 1935., 193. o.

<sup>10</sup> Ötödfélszáz énekek. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1953.

<sup>11</sup> Szerdahelyi József: Tündérekastély (1833). Kéziratok partitúra a Nemzeti Színház kottatárában.

<sup>12</sup> „Budán, a' cs. kir. magyar egyetemi nyomdában.”

## 10.

**Kisütött a' nap a' cserén.**

Moderato. Metron. ♩ = 76.

Ének.

Zongora.

Ki-sú-tött a'

nap a' cse-rén, bú-sul a' cser-há-ti le-gény, meg-a-kar-na há-za-sod-ni,

hej! de nincs a' lányt ho-va vin-ni!

iz.

Amint látjuk, tipikusan a B-I osztályba tartozó dallam. 3/4-es lüktetés, melyet egy 2/4-es kitérő színez. Alacsony (8-as) szótagszám, kisambitusú kezdősor. Alkalmazkodó ritmusnak nyoma sincs, sem a tipikus záróformuláknak. (Az apró pontozás ne zavarjon meg. Ez nem az, amit ma pontozott vagy alkalmazkodó ritmusnak nevezünk, hanem az egyenletes nyolcadoknak a szövegtől függő és a hamisítatlan népi előadásban mindig meglévő, ám a lekottázásokban csak ritkán föltüntetett föllazulása. Mai lejegyzőtechnikánkkal inkább apró triolázásnak jelöljük.)

Mátray a gyűjtés évszámát és helyét is gondosan följegyezte füzeteiben a dalok mellett. Az időpontok 1800 és 1852 között szóródnak. Dalunknál ez az évszám: 1851.

Hadd idézzek Mátray rövid előszavából: „A dalok divatozásainak évszámait s helyiségeit habár mindenütt teljes bizonyossággal adnom nem lehetett is, de legalább megközelítém; miért ha előbb nem, legalább évszázad múlva némi elismerésre igényt tartatok: miután eddig illyesmire nem volt tekintet.” Adjuk meg azt az évszázad múlva esedékes elismerést itt és most neki! Azt ő csakugyan megérdemli. Neki köszönhető, hogy az új stílus első kétségkívüli példányának ha nem is a keletkezését, de fölbukknását egészen pontosan datálhatjuk.

Ettől kezdve gyűjteményeinkben mintegy hatványozódva növekvő sebességgel szaporodnak az új – Bartók szavaival: zárt architektonikus – formszerkezet dallamai.

Bartalus István első, 1861-es kiadványában<sup>13</sup> a százegyből már kilenc az új stílusú dallam, igaz, hogy többnyire az addigi népies műdal repertoár ismétlése. A kilencből még egyben sincs alkalmazkodó ritmus, egyben sincs 4/4, egyben sincs sematikus zárlat. Csupa B-I osztálybeli. Egy példa (a 4/8-os ütemjelzés itt tkp. hibás; a többszáz fölgyűjtött népi variáns alapján tudjuk, hogy ezt is nyolcadoló mozgású, 2/4-es dallamnak kell olvasni):

### Juhász legény szegény juhász legény.

*Andante.* *cresc.*

ÉNER. 59.

*p*Juhász legény szegény juhász le-gény! Teli pénzzel itt o kö-vér eresz-ény.  
És ha e pénz volna csak fog-la-ló, E-zer annyi még a borra va-ló,

ZÖNGORA.

<sup>13</sup> 101 magyar népdal. Rózsavölgyi és Társa, Budapest.

*f*  
 Meg veszem a szegénysé-get tő- led Rá- a- dá- sül add- a szere- tő- det.  
 Sa- vi- lá- got ad- nák rá- a- dás- nak, Szere- tőmet még sem adnám másnak.

*f* *dim.*

1865-ben jelent meg Színi Károly kétszáz darabból álló, több tekintetben igen modern szemléletű gyűjteménye, A magyar nép dalai és dallamai.<sup>14</sup> A kétszázból mintegy húsz tekinthető új stílusúnak. A húszban még mindig nincs egy sem, amelyben az alkalmazkodó ritmus, a 4/4 vagy a zárletsémák közül valamelyik megjelenne:

15.

### Arra járjunk, arra.

*Lassu.* *D moll.*

Arra járjunk , ar- ra , Merre fu- ru- lyál- nak , Mer- re a le-  
 gények. Éj- jel nap- pal járnak , Éj- jel nappal jár- nak.

1. Arra járjunk, arra,  
 Merre surulyálnak,  
 Merre a legények  
 Éjjel-nappal járnak,  
 Éjjel-nappal járnak.

2. Szabad a legénynek  
 Éjjel-nappal járni;  
 De a szegény lyánynak  
 Házához kell várni.  
 Házához kell várni.

3. Házához kell várni.  
 Talpon istrázsálni,  
 Sok éjjeli álmot,  
 Sok éjjeli álmot  
 Érte elmulatni.

<sup>14</sup> Heckenast Gusztáv, Pest.

A következő gyűjtemény, amit feltétlen meg kell vizsgálnunk, Bartalus nagy, hét-kötetes sorozata, a Magyar népdalok.<sup>15</sup> Az ebben megjelent dallamok datálása problematikusabb, mert többségüket ugyan 1871/72-ben gyűjtötte, de később is vett be közülük.

Hét kötetében összesen 700 dallamot közöl. Ebből közel 70 az új stílusú. Túlnyomó többségükben még mindig a régies réteghez tartozók. De nála – ha természetesen igen bizonytalanul és kezdetben meglehetősen elszórtan is, de – kezdenek megjelenni a pontozott ritmusú, 4/4-es, tipikus új stílusú dalok, s bennük a jól ismert zárletsablonok is. Az 1873-as első kötetben egy, az 1875-ös másodikban három, az 1883-as harmadikban megint egy, végül az 1894/96-ban (!) megjelent utolsó négy kötetben talán tizenöt is. (Nem mind egyértelmű.)

Íme a legelső, az új stílus minden kritériumának megfelelő dal 1873-ból, a sorozat I. kötetéből. A 4/8-os ütembeosztás megintcsak ne zavarjon meg, az egyértelműen az új ütemtípusnak, a 4/4-nek még kiforratlan, átmeneti lejegyzésmódja; néhány évig még maga Kodály és Bartók is ezt használta:

## 74.

## Megízentem a rózsámnak.

Lassan.

Énekszó.

Meg-ü-zentem a rózsámnak Csü-tör-tö-kön es-té-re

Zongora.

*p* *f*

Hogy ne vessen kender-ma-got Vi-rá-gos kis ker-té-be;

*p* *f* *p*

<sup>15</sup> Magyar népdalok. Egyetemes Gyűjtemény, I-VII. Budapest, 1873-1896.

Mert a madár ki-e - szi, Vagy az ár-viz el-vi - szi,

Lám megmondtam, lám megmondtam, Sen - ki hasznát nem ve - szi.

(Perbenyik.)

Azt láthatjuk tehát múlt századi forrásaink tükrében, hogy népies műdalaink között az 1830-as évektől, népzeneinkben az 1850-es évek legelejétől egy új dallamszerkezet honosult meg vagy fejlődött ki, a ma új stílusú, visszatérő szerkezetnek nevezett stró-faképlet. Ez a szerkezet divattá vált, az 1860-as és 1870-es években végigsöpört az országon, új dalok sokasága keletkezett benne.

Igazából azonban ezek kapcsán még nem beszélhetünk új stílusról. A ritmika és a melodika a korábbi elemekkel dolgozik. Új szerkezet van, de új levegő nincs. Ha a fejlődés itt megrekedt volna, ma nem lenne okunk egy új stílust elkülöníteni.

*Majd akkor és azzal történt az áttörés, az volt már egy valóban új stílusnak a fogantatási vagy születési pillanata, mikor ez az új szerkezet és egy szintén új, sőt még újabb jelenség, nevezetesen a negyedes mozgásúvá szélesedett, negyedes mozgásúvá augmentálódott ritmika egymásra talált és összeforrt. Ez az egymásra találás, még egyszer hadd hangsúlyozzuk: a visszatérő szerkezet és a negyedes mozgásúvá szélesedett ritmika egymásra találása bizonyult aztán történelmi jelentőségűnek a magyar népzene számára. Ebből jött létre az a valóban új stílus, melyet ma annak ismerünk. Az az új stílus, mely jellegzetes szerkezetével és jellegzetes ritmikájával-melodikájával most már csakugyan elűt népzeneink addigi anyagától. Mely az új szerkezet és az új ritmika szintézisével képes volt egy ténylegesen új hangot megszólaltatni: egy új életérzés új hangját.*

A fejlődés nem rekedt tehát félúton meg. S az új stílusnak ezt az egész fejlődési ívét most már magunk előtt látva, azt a bizonyos korábbi, átmeneti réteget is hozzá soroljuk, noha jól tudjuk, hogy az még fél lábbal a régiben áll, s csak féllel az újban.

Benne mégis – a mából visszatekintve azt kell megállapítanunk – kétségtelenül már az új készült. Azért *joggal tarthatjuk és joggal nevezhetjük korai új stílusnak*.

\*

De vajon így vannak-e ezek csakugyan? Elégséges bizonyítékok-e erre a múlt századi gyűjtemények? Szabad-e egyedül azokra alapozni? Azért – hogy minden kétséget eloszlassunk, s az új stílus korai és kifejlett szakaszának elválasztását és datálását vitathatatlaná tegyük – közelítsük meg még egy másik módon is a kérdést.

Nézzük meg, milyen dallamokat hordoznak a meghatározható időponthoz vagy időszakhoz kapcsolódóan keletkezett népdalok. Hiszen az új, aktuális szövegek kétségtelenül csak divatos dallamokkal párosulhattak. Az előbbieken azt állítottuk – a kiadványok alapján –, hogy a korai új stílus az 1850-es évek legelején bukkan föl népdalaink között, és az 1860-as, 1870-es években válik divatossá. Igazolják-e ezt a történelmi eseményekhez kötődő dalok dallamai?

Először is igazolja az a negatív adat, hogy az 1848/49-es szabadságharc hiteles zenei anyaga között semmi sincs, ami az új stílushoz tartoznék, kivéve a Tündérműből már ismert „Seprik a pápai utcát” dallamát, melyet Müller József fölhasznált Toborzó indulójában,<sup>16</sup> s melynek már a ma is ismert szövegével való akkori használatáról vannak irodalmi adataink.<sup>17</sup>

Más a helyzet viszont a Garibaldi-nótákkal. Ezek kivétel nélkül mind korai új stílusú vagy ahhoz nagyon közel álló dallamokkal terjedtek el. Keletkezésük ideje ugyanakkor nagyon könnyen és pontosan megállapítható: az 1860-as évek első fele. Ahogy Szekfű Gyula is írja az 1861 és 1865 közötti „provizórikus” időszakról: „Az ország visszhangzott Garibaldi, Türr és Kossuth nevéből, sokan hitték hogy az olaszok fegyverrel segítik meg a magyart.”<sup>18</sup>

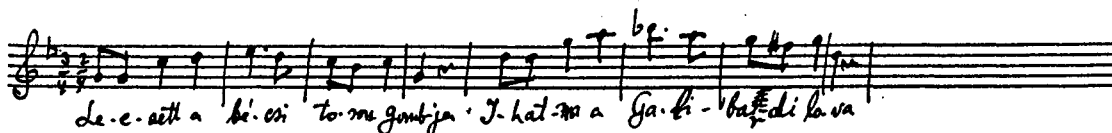
Tekintsünk meg egy példát:

16.  
1-5-60

159

Hiszenyő Somorri  
1913. KZ.

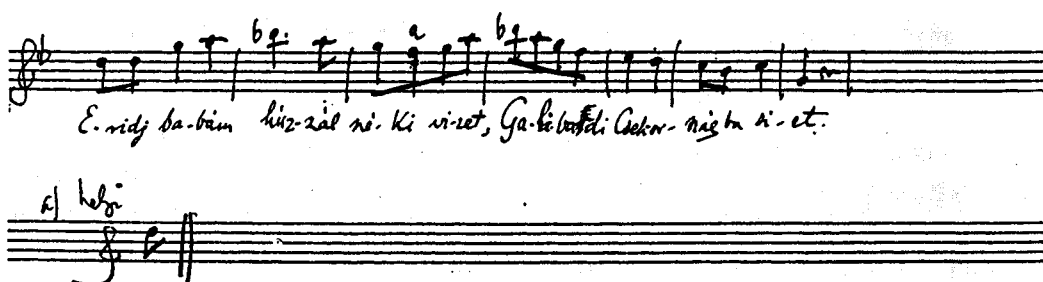
Mis társul. mon. me. bato.



<sup>16</sup> Négy magyar hadi induló, No. 2. Wagner J., Pest, 1848.

<sup>17</sup> Hegyesi Márton: Az 1848-49-iki harmadik honvédszászlóalj története (Franklin, Budapest, 1898., 119. o.) és vitéz Somogyváry Gyula: A hadtest hű marad (Singer és Wolfner, Budapest, 1943., 391. és 465. o.)

<sup>18</sup> Hóman Bálint és Szekfű Gyula: Magyar történet V. 462. o. Budapest, 1934.



1.  
Leesett a bécsi toron gombja,  
Ihatna a Galibardi lova;  
"Eridj babám, húzzál néki vizet,  
Galibardi Csehországba sítet."

3.  
Galibardi csárdás kis kalapja,  
Nemzeti szín szalag lobog rajta;  
Nemzeti szín szalag lobog rajta,  
Galibardi neve ragyog rajta.

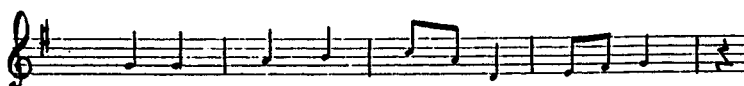
Vagy még egyet:

10  
AP. 5113/f)  
NI Lt 81/a-3)

1 (3) 3

ALSÓNYÉK /Tolna/  
Lengyel Józsefné Varga Sára /66/.  
Olsvai /dall, szöv./ -  
Martin György /mag., tánc/, 1957. IV. 6.

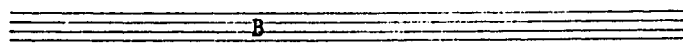
♩ = 133



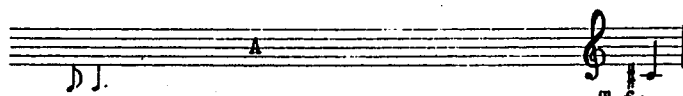
1. Még-ké- szült már Nyék a-latt a vas-út,



Még/gyütt raj-ta Ga-la-bár-di, Ko-sút,



Méghozta ja nemzeti lobogót,



Megállj, némöt, szük lessz a bugyogód!



Láthatjuk tehát, hogy 1848/49-től az 1860-as évek elejéig az új dallamszerkezet áttört. Az 1860-as évek aktuális szövegei – keresve a legkedveltebb zenei köntöst – már az ilyen dallamokra keletkeznek.

A kifejlett új stílusnak viszont még nyoma sincs. De nincs még az 1870-es évek végén sem. Igaz, hogy Bartalusnál már 1873-ban fölbukkan. De csak fölbukkan: még nem terjedt el, még nem kerekedett fölül. Az 1878-as boszniai hadjárat katonanótái még



mindig nem ismerik. Pedig ha 1878-ban már elterjedőben lett volna, a katonanóták kétségkívül fölkapták volna.

Ezzel szemben a boszniai hadjáratnak bizonyíthatóan két „slágere” volt. Egyik egy 8-as szótagszámú, 1(5)x-es kadenciájú dallam, mely számos példányban és többféle katonaszöveggel van fölgyűjtve. (Leggyakoribb a „Lágerkaróm le van verve...” és az „A nagy ágyúk szépen szólnak...” kezdet.) A korai új stílusnak tipikus és egyben egyik legszebb példánya. Egy változata Kodály gyűjtéséből, aki a dal megtanulásának vagy divatozásának idejét is megkérdezte és följegyezte:

$$\frac{8}{1-9}$$

1 (5) 7  
vash

A felvétel helye: Nagyzsabolta (Bihar) m., 1917. Gy.: KVZ  
Előadta: János János 67 éves, pártos (boszniai háb. 1878)  
Ideph.

Fuco mel  $\text{♩} = 80$

Jámet eljött az aró-m, El kell menni a csatá-ra;  
Sok arya er-me könyed-zel, hogy a fia velen fészék.

- |  |   |
|--|---|
| <p>2. Én is elmentek próbán,<br/>A vérszűz nagy csatába.<br/>Féltelek lovam hátán,<br/>Büszkén nézek ellenpártóra.</p>             | <p>5. Doktor van azon kéremi.<br/>Ne hozza el fogyni verem.<br/>Kötözze ki a sebémet,<br/>Mentse meg az életemet.</p>             |
| <p>3. A nagy ágyúk megszólalnak,<br/>Apró fegyverek ropognak.<br/>Fogyni felett kard mefordul,<br/>Piros vérem földre csordul.</p> | <p>6. Ne fáj fiam, te jó vitéz,<br/>Nem halals a sebed még.<br/>Ki fogja te abeleit gyógyítani<br/>Babáidhoz hazra fogja men.</p> |
| <p>4. Daj isteneim, se életem.<br/>Talan itt kivégestelenem.<br/>Mert ha egy gyűző van talál,<br/>Életemnek vigiore jár.</p>       |   |

Egy másik kákicsi Kiss Géza gyűjtőfüzetéből:

*Bosznia-ba van egy árok...*

1., Bosznia-ba van egy árok, Ott vannak a szép husárok, Ott vannak a  
szép vírázok, Halni készülnék napomra.

2., Lajpárkánon lá van vesze,  
Kópönygőm tatarítva,  
Kópönygőm a sátoron –  
Tíráthatsz máit, kisangyalom!

3., Hadd nagy utam, áta kétem,  
Ne hagyja elfolyni vérem!  
Köszöb a sebemet,  
Mentse meg az életemet.

*Páncsél József 72 éves, Nagy József 50 éves karóca 1934.*

A másik „sláger” az azóta is népszerű „Megy a gőzös, megy a gőzös Kanizsára...” volt frissen aktualizált szövegmódosítással. Maga a dal, eredeti – és a dallamhoz oly szorosán hozzánőtt – szövegének tanúsága szerint vitathatatlanul jól behatárolható időben keletkezett és terjedt el: az 1860-as években. A „Cs. és Kir. Szabadalmazott Déli Vaspálya Társaság” építésében ugyanis 1861-ben készült el és nyílt meg a Budapest–Nagykanizsa vasútvonal. A következő évtizedben aztán, az okkupációkor, ezen a vonalon lehetett az ország belseje felől Nyugat-Boszniát a legjobban megközelíteni (tovább a közbeeső időben kiépült Nagykanizsa–Murakeresztúr–Zákány–Zágráb–Siszek vonalon<sup>19</sup>), s ezen a pályán utazva-vitetve alkalmazták, igazították katonáink magukra, illetve a maguk helyzetére a friss-sütetű, közkedvelt nótát.

Limbay 1881-ben<sup>20</sup> már így közli szövegének kétféle változatát (a ma általánosan ismerttől csupán két hangban eltérő dallam alatt):

### 329. Dallam.

#### I. Megy a gőzös, megy a gőzös.

Első változat.

Megy a gőzös, megy a gőzös Kanizsára,  
Kanizsai állomásra állomásra;

[Elöl ül a masinista,  
Haj! tyuhaj!  
Ki a gőzöst igazítja.

Második változat.

Megy a vonat, megy a vonat Kanizsára,  
Kanizsai állomásra Bosznia-ba...

[Én vagyok a vezetője,  
Szőke kis lány, barna kis lány szeretője.

<sup>19</sup> Turóczy László vasúttörténész szíves közlései.

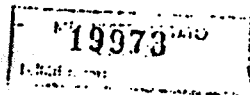
<sup>20</sup> Limbay Elemér: Magyar Daltár II. Hennicke Rezső, Győr.

Szunyoghné meg így ismerte:<sup>21</sup>

82.

Megy a gő-zős, Megy a gő-zős Ka-ni-zsá-ra! A-zon vi-szik  
 az én ró-asám Rosz-ni á-ba. E-lől megy a ma-ci-nis-  
 ta Ki a gő-zöst Rosz-ni-á-ba i-ga-zít-ja!

Hol vagyunk még tehát 1878-ban is a mintegy negyedfél évtizeddel későbbi világháború 4/4-es ütemű, tetrapodikus sorú, magas szótagszámú, nagy ambitusú, széles ívű katonanótáitól?! Az ilyenektől:



Ikervár, Vas megye

Szalay Józsefné Schäfer Mária, 1901

Békefi, 1971

Tempo giusto  $\text{♩} = 108$

E-re a-lá Észak-Nyugat fe-lé dö-rög-nek az o-lasz ágyuk.

Ez a szé-gény ti-zen-egy-gyes hu-szár még-sém száll lő a lováru

Szállj lő huszár, kis pejparipádrul! Véréd folik a nyeregbe!

Messze van a tő kedves szeretőd, nincsen ,aki azt bekösse!

Hull a könnye, mint a zőporeső, árva szívemén a bánat, } a 3. 4. sor?  
 A szeretóm, a jó Isten tudja, hól esett el csatába. } Solallamain

A bátyjától tanulta, aki huszár volt.

<sup>21</sup> Szunyogh Lorádné: Nótás könyv. Nagyvárad, 1900.

Sőt – az időben továbbmenve – azt kell látnunk, hogy még újabb fél évtized múlva is ugyanez a helyzet.

1882. április 1-jén történt a híres-hírhedt tisztaeszlári eset, a tizennégy éves Solymosi Eszter eltűnése. Az ebből keletkezett ügy, az ún. vérvád bírósági tárgyalása 1883 nyarán folyt le Nyíregyházán. Abban az évben a parlamenttől a sajtón keresztül a legeldugottabb faluig az egész országban ez volt a legtöbbet tárgyalt és a legtöbb indulatot elszabadító téma. „A közönség túlnyomó része bűnösnek tartotta a zsidókat, s szentül hitte, hogy ők ölték meg az eltűnt lánykát.”<sup>22</sup> A felmentő ítéletet zavargásokká fajuló általános felháborodás fogadta.

Ebben a közhangulatban számos, az ügygel kapcsolatos dal is keletkezett, még ha egy részüknek nyilván a ponyvakiadványok is segítettek az elterjedésben. Ezek a ponyvakiadványokon azonban nem volt dallam – hiába is lett volna –, a kapott szövegeket a nép ráhúzta az akkor legdivatosabb dallamokra. Éppen ezért az intézetünk archívumában föllelhető mintegy 40 Solymosi Eszter nótából 25 huszonháromféle dallamra megy, nagy többségben A- és C-osztálybeliekre. De az ilyen magukban álló adatok úgysem bizonyítanak semmit; nem lehet tudni, hogy utólagos szöveg-dallam párosítások-e vagy korabeliek.

Hanem van a negyven között egy jól elkülönülő csoport, mely ugyanarra a dallamra megy, s melyből 15 variáns is van archívumunkban. Láthatólag ez volt mindnyájuk közt megint a „sláger”, az, amelyik az egész országon végigfutott. Ez a dallam pedig még mindig egyértelműen a korai új stílus körébe tartozik, mitöbb: kimondott iskolapéldája.

Lássunk egy mutatót belőle:

11, 11, 9, 10.  
1 - 8

1075/e

J = kb. 132

1 (5) 5

Pápasalamon (Veszprém)

Szkács Péterné  
Szkács Mária (57)  
Gy: Kerényi, 1954. XI.

En - nek a zsi - dó - nak de nagy ha - sa van.

Sol - mo - si zsi - lár ta - lán ben - ne van

Né - z sűt még hát a zsi - dó ha - sát,

Sol - mo - si zsi - lár ben - ne van - ő hát

<sup>22</sup> Eötvös Károly: A nagy per III. 172. o. Révai, Budapest, 1904.

Ugyanennek a dalnak egy balatonedericsi változatára (amit különösen is durva szövege miatt nem szívesen közlünk) azt írta lapalji megjegyzésül 1932-ben a gyűjtő, Seemayer Vilmos – nyilván az énekes megjegyzése alapján –: „1884-ben énekelgették a huszárok.”

Vagyis szövegünkkel történelmi időpontokhoz kapcsolódó dalaink is arról tanúskodnak, ezen az úton is csak arra az eredményre lehet jutnunk, hogy az 1860-as és 1870-es években, sőt az 1880-as évek elején is egyelőre még mindig a korai új stílus dívik a maga 2-3/4-es ütemével, nyolcadoló mozgásával, alacsony vagy közepes szótagszámával, kis ambitusával. Még tehát 1884-ben is ez a legmodernebb stílus. Ez a fiatalság stílusa.

Nem kellett azonban az I. világháborúig várni, hogy ezt felváltsa, sőt elsöpörje valami egészen új. Valami, amit már joggal nevezünk új stílusnak. Mert – mint már mondtuk – nemcsak szerkezetben, hanem hangvételben is újat hozott.

Vikár Bélának a múlt század legutolsó éveiben indult, majd Kodálynak és Bartóknak 1905/06 körül kezdett gyűjtései már ontják a tipikus, a kifejtett, a minden tekintetben annak mondható új stílusú dalokat a vargyasi ismervek hiánytalan teljességével.

Egy jellemző példa Vikár 1899-es gyűjtéséből:

13, 10, 10, 13, (8) 2  
1-10. ~~moduláció~~ 7 7 5 a) - 4 2 2

MF. 172. c)

1) 5) 8)

Adács (Heves),  
Kovács József  
99. Vikár

Sej, huj! a gyöngyösi „Vaskorona” de aranya!  
Ott sírdogál édes anyám bujába.  
Ne sír, anyám, mert nem lettem katona,  
Sej, huj! gyenge vagyok, a főorvos anonyja.

1. fon. ban 2. vsz  
1. vsz. 8. --- 1

Sej, huj! vikkos csimám a lábomat szótja,  
 Barna kislány a szívem szomorítja.  
 Ne szomorú! az én éva szívemet,  
 Sej, huj! szenvedetek három évig elegat.

Egy másik a legkorábbi Kodály-gyűjtésekből:

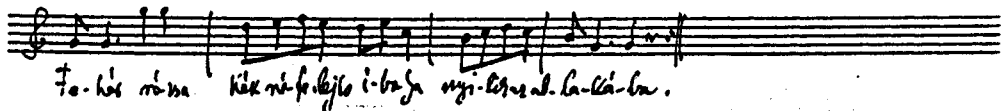
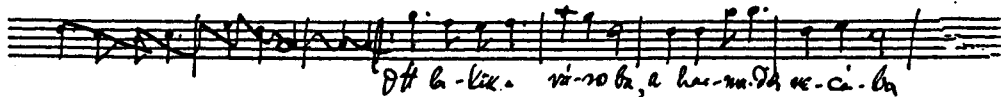
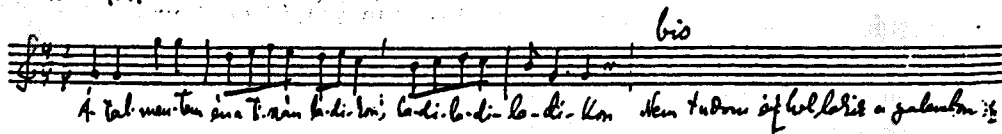
18.18.14.13  
 1-3

Köb 111-es  
 112-vel

ADH

Szeged 1905. 18

Táncláris.



2. A megodi nagy kanyaró tetején szigra van befutó.  
 A baléja, a baléja, baléja nyugatival van tele.  
 Zsebkendő a kerek, szélre van fűtve  
 Ki az anyját, ki babáját szótja, három évig nem látja.

Vajon mi történt közben? Mi történt 1884 és 1899 között?

E másfél évtized alatt valóságos forradalmi változások történtek a magyar népze-  
 nében. Ezalatt ment végbe a tömegméretű augmentáció, vagyis hogy a 2/4-es, nyolcadoló  
 mozgású dallamvilág 4/4-es, negyedelő mozgásúvá szélesedett.

E másfél évtized alatt a negyedes mozgásból a magyar nyelv belső törvényei szerint  
 kialakult az alkalmazkodó, pontozott ritmus.

Szintén e másfél évtized alatt kijegecesedtek, sőt kötelezővé váltak a záróablonok.  
 Ugrásszerűen megnöttek a szótagszámok. Kitágultak az egyes sorok ambitusai.

Nem kétséges, sőt ma már teljes bizonyossággal állíthatjuk, hogy a kifejlett, a most  
 már minden jellegzetes jegyét magán hordozó új stílus az 1870-es évekbeli szórványos

föl-föltűnés után e másfél évtizedben, vagyis az 1880-as évek második felében s az 1890-es években forrta ki magát, és terjedt el robbanásszerű erővel.

Kodályék már teljes kivirágzásában, végső kifejettségi fokában találják az új stílust, annak minden jellemzőjével. Az ő fellépésük idejére az új stílus nemcsak hogy kialakult és kiforrt, hanem már pályáját is lényegében megfutotta, s kiküzdötte magának a magyar népzeneben azt a jelentős súlyt, amivel azóta is bír.

\*

A sok föltoluló kérdésből már csak egyre, de talán a legizgalmasabbra próbáljunk még meg válaszolni.

Vajon mi volt mindennek az elindítója? Mi volt a katalizátora? Milyen befolyásra, minek a hatására történt az általános augmentáció? Mondjuk így: *a magyar népzene általános 4/4-esülése*? Mert a kifejlett új stílus létrejöttéhez ez volt az első és a döntő lépés! Az alkalmazkodó ritmus kialakulása ennek csak törvényszerű folyománya volt. A zárósémaké – ha már nem is törvényszerűen, de – szintén csak ezt követte.

Nem kétséges, hogy az augmentációs folyamat legfőbb kiváltó oka, motorja, keresztülvivője az új tánc, a lassú csárdás kialakulása és elterjedése volt.

Az idevágó irodalomban egy-két igen óvatos és csak érintőleges megjegyzés látott már napvilágot az új stílus keletkezése és a csárdás közti kapcsolatról. Ezek a megjegyzések jó irányba tapogatóztak, de egyfelől néhány tárgyi tisztázatlanság zavarossá teszi őket, másfelől a lényeget nem sikerült megragadniuk.

Martin György például azt írja „Az új magyar táncstílus” c. tanulmányában:<sup>23</sup> „A kimért, szabályozott udvari-polgári fogantatású, korlátos magyar táncot’ a 40-es évektől a báltermekből kiszorította az elemi erővel terjedő, szabálytalan magyar’, a csárdás... Egyik említés találóan a, szabadság táncá’-nak nevezte a magyar csárdást.” Itt idézi lábjegyzetben Mosonyi Mihályt, aki szerint: „A csárdás valóban a szabadság táncának nevezhető... Hasonló az egy forgó lángoszlophoz, melynek alakja szüntelenül változik.” Majd valamivel alább így folytatja: „A hosszú ideig tartó csárdás divat a XIX-XX. század fordulójára az új táncstílus jellegzetességeit a népterület csaknem minden részére eljuttatja, s szervesen kapcsolódik az ekkorra már véglegesen kiérlelődő új magyar parasztdal általános elterjedésével is.”

Amint látjuk, Martin megfogalmazásában elmosódik a különbség a kétféle csárdás, ti. a friss és lassú csárdás között, és nem veti föl a kérdést – s következésképpen nem is tisztázza –, hogy e kétfajta csárdás egyidőben alakult-e ki és terjedt-e el, avagy egymástól függetlenül s más-más időben. Ugyanígy homályban marad az is, hogy „az új magyar parasztdal általános elterjedésével” végül is melyik csárdás és hogyan „kapcsolódik”:

Véleményünk szerint a dolog lényege abban áll, hogy az új stílus születése, pontosabban: a *kifejlett új stílus* születése nem általában a csárdással, hanem kimondottan a *lassú csárdás* – még pontosabb kifejezéssel: a kétlépéses lassú csárdás – születésével van kapcsolatban.

<sup>23</sup> Ethnographia LXXXVIII., Budapest, 1977.

A csárdásnak nevezett tánc tehát már a reformkorban kialakul. A század közepére országos divattá válik.<sup>24</sup> De ez az a csárdás, amit ma *friss csárdásnak* nevezünk. Gyors, forgó tánc. Zenéje 2/4-es, mint ahogy nem is lehet más, mivel forgás közben minden második negyedre jutó lépés egyformán súlyos.

Igen tanulságos e tekintetben legelső reprezentatív csárdásgyűjteményünk, Bartay Ede 50 csárdásának<sup>25</sup> áttekintése. Mind az ötven csárdásdallam következetesen 2/4-es. Új stílusú – akárcsak korai új stílusú is – egy sincsen közöttük.

Íme egy tipikus példa:

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It is written in 2/4 time and marked 'p marcato'. The score is divided into two systems. The first system is labeled 'Al. 4.' and contains a series of chords and eighth notes. The second system is marked 'p' and contains a series of chords and eighth notes, with two first and second endings, labeled '1.' and '2.'.

Egészen más tánc a jóval későbbi lassú csárdás. Tulajdonképpen – ha már az előző lefoglalta a csárdás nevet – ezt nem is szabadna csárdásnak nevezni. Mert nemcsak az a különbség közöttük, hogy amaz gyors, ez meg lassú. Hanem amíg az – mint mondtuk – helyben forgó, ez helyváltoztató, lépegető tánc. Tehát genetikailag semmi összefüggés nincs közöttük.

A lassú csárdás tehát lépegető tánc; mint köztudott: két pár lépés jobbra, kettő balra. Ez a tánc – és csak ez a tánc! – az, amely kívánja és kialakítja a 4/4-es ütemet. A két pár lépés egy irányba nem is történhetik másra, csak 4/4-re. A kilépés valamely irányba nagyobb hangsúlyt vonz, a második pár lépéshez ugyanabba az irányba már elég egy mellékhangsúly. Majd az ellenkező irányba való kilépéshez megint főhangsúly kell.

Hogy ez a lassú csárdás egészen pontosan vagy akárcsak hozzávetőlegesen is mikor alakult ki, azt a néptáncutató tudtommal még nem tisztázta. Pesovár Ernő is, aki a friss csárdás kialakulását oldalakon keresztül, a korabeli szépirodalmi és egyéb források lenyűgöző bőségével dokumentálva teljes részletességgel vezeti le, erről mindössze

<sup>24</sup> Martin György: i. m. Pesovár Ernő: A csárdás kialakulásának szakaszai és típusai (Ethnographia XCVI., Budapest, 1985.)

<sup>25</sup> Bartay Ede: 50 legkedveltebb népies csárdás. Rózsavölgyi és Társa, Pest, [1852?].



annyit ír: „A zárt összefogódzással járt lassú csárdás térhódítása paraszti és nemzeti tánc kultúránk történetének legújabb fejezete.”<sup>26</sup>

Jókai Mór 1877-ben megjelent Szép Mikhál c. regényében – a regény II. Rákóczi György idején játszódik – azt írja: „Az akkori magyar táncok nem hasonlítottak a mostanihoz; amit most csárdásnak, friss magyarnak neveznek, azt csak a falusi lakzokban járták.”<sup>27</sup> Számunkra ebből most az a kitétel a fontos: „... amit most csárdásnak, friss magyarnak neveznek...”

Jókai a magyar élet kivételesen éles szemű megfigyelője volt. Néprajzi forrásértéke még nincs eléggé értékelve és kiaknázva. Ő tehát még 1877-ben is csak olyan csárdásról tud, melyet más néven friss magyarnak neveznek. Ez egészen pontosan egybevág azzal az adatunkkal, hogy az 1878-as boszniai hadjárat idején még nem volt divatban a mai értelemben vett új stílus.

A lassú csárdás kialakulását és elterjedését én mint zenész – és hadd adjak ezzel néptánc kutató kollégáimnak egy ellenőrizendő leckét föl – az 1880-as évek második felére, illetve az 1890-es évekre teszem. Akkorra, mert a kifejlett, valóságos új stílus kialakulása és elterjedése jól behatárolhatóan abban a másfél évtizedben történt. E kettő pedig – a lassú csárdás és az új stílus – csak együtt, egymást segítve, egymást erősítve, egymást ihletve alakulhatott és bontakozhatott ki.

Frappánsan bizonyítja ezt az együtt kialakulást Kún László 1905-ben indított, monumentálisnak szánt, de végül is torzóban maradt sorozata<sup>28</sup> is. Az 500 megjelent dalból 46 sorolható a korai új stílus körébe. Közülük mindössze négyhez írja tempójelzésül: „Lassú csárdás méretben”, a túlnyomó többséghez ezt: „Lassacskán.” Egy példa a II. kötetből, melynek gyűjtési adatai is figyelemre méltók:

### 87. Lehullott az alma a fájáról.”

7. Dalmondó lejegyzése  
Benedeky Géza által a  
Mán. R. G. halma-újvári  
paraszti táncok Magyarországon  
1878-80. évek.

Átírta: Kún László.

Lassacskán. (*Andantino*) M. J. sa.

ÉNEK.

Le-húl-lott az al-ma a fá-já-rul, El kell men-ni

ZONGORA.

<sup>26</sup> I. m. Majd szösz szerint ugyanígy: A magyar nép tánc kultúrája. Új magyar tánc stílus (Magyar Néprajz VI., Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990.)

<sup>27</sup> Újabb kiadása: Akadémiai Kiadó, Budapest, 1964., 219. o.

<sup>28</sup> A magyar dal. (Ezer magyar népdal.) Könyves Kálmán Kiadó, Budapest, 1906-1907.

er - rül a ta - nyá - rúl. Ez a ta - nya csak egynagy víz - ál - lás,

Tű - led ba - bám no - héz a meg - vá - lás vá - lás.

2. Túl a Tiszán van egy akasztófa,  
Oda van a rózsám felakasztva,  
Ha leesik megeszik a vadak.  
Még siratják az égi madarak.

Ugyanakkor 53 olyan új stílusú dalt közöl, melyek bartóki sorzáró-sémájukkal, 4/4-es ritmusukkal már a kifejlett új stílust képviselik. Ezekből tizenegy rubato („Lement a nap a maga járásán...”-szerűek; tulajdonképpen határesetek az új stílus két rétege között). A maradék 42 giustóból 38-nak – tehát mondhatni: szinte mindegyiknek – „Lassú csárdás méretben” vagy „Lassú csárdás ütemben” a tempójelzése! Vagyis az összefüggés az új tánc és az új zenei stílus között kétségbevonhatatlan.

Egy utolsó példa tehát még Kún László gyűjteményéből, az I. kötetből. A 4/8-os ütembeosztásról már korábban szoltunk. A gyűjtési adatok ezúttal is tanulságosak. A metronómszám pontosan megfelel Martin György összefoglaló tanulmányabeli<sup>29</sup> megállapításának, miszerint a lassú csárdás tempója  $\text{♩} = 120$  és  $180$  között ingadozhatik:

## 46. Minden anya.\*

\* Dallamát és szövegét lejegyezték Ludovik Állás család-  
tagjai énekelve 1913. októberben. L. M. Csurgóval  
(Monor mellett) tanulta legelső-  
ként, meletágra, 1913. augusztus-  
ban.

Lassú csárdás méretben. *Moderato*. (u. n. 100.)

Átírta: Kún László.

**ÉNEK.**

Min - den a - nya tej - ben vaj - ban no - ve - li a - si - át,  
Min - den - sé - le csip - ke - bo - kor hű - lat - ja le - ve - lét,

**ZONGORA.**

<sup>29</sup> A néptánc és népi tánczene kapcsolatai. Táncudományi Tanulmányok. Budapest, 1965-1966.

Még húsz é - vet be sem töl - ti ka - to - ná - nak ir - ják.  
 Min - den - fő - le bar - na kis lány si - rat - ja ked - ve - sét.

Ki - lenez or - vos vi - zi - tál - ja, Mel - let - te áll é - des any - ja  
 Már én - ne - kem el kell men - ni A ró - zsa - mat itt kell hagy - ni

Min - dig csak azt sir - do - gál - ja ka - to - na a fi - a. fi - a.  
 Jún ok - tó - ber be - tyár hó - nap: El kell ma - si - roz - ni roz - ni.

\*

Összegzésül egészen röviden azt mondhatjuk, hogy fölvetettük a kérdést: vajon a bartóki B-osztály valóban olyan egységes-e, mint ahogy az eddig a benyomásunk volt? Megállapítottuk, hogy egy része nem mindenben felel meg az új stílus összes kritériumának. Azt is megállapítottuk, hogy ez a rész egy igen jelentős hányad, így joggal különíthetünk el a B-osztályon belül két elváló stílusréteget. Kimutattuk, hogy itt tulajdonképpen az új stílus kifejlődésének két szakaszáról van szó. Az első réteg, mellyel kapcsolatban lényegében még csak új szerkezetről beszélhetünk – néhány, valamivel korábbi népies műdalból kinőve – az 1850-es években tűnik föl népzeneinkben, s az 1860-as, 1870-es években terjed el. Ezt korai új stílusnak neveztük. A másik, a kifejlett új stílus az 1870-es években tűnik föl, s az 1880-as évek második felében, illetve az 1890-es években terjed el. Ennek létrejötté az új szerkezet és egy még újabb jelenség: a magyar népzene általános augmentációja találkozásának köszönhető. Legvégül pedig rámutattunk egyfelől e kifejlett, tulajdonképpeni új stílus, másfelől a lassú csárdás kialakulásának összefonódására.

János Bereczky:

## DER FRÜHE UND DER ENTWICKELTE NEUE STIL

Wir haben die Frage gestellt, ob der neue Stil der ungarischen Volksmusik (die Klasse B bei Bartók) wirklich so einheitlich ist, wie wir bis jetzt gewöhnt hatten. Wir stellten fest, daß ein gewisser Teil davon nicht sämtlichen Kriterien des neuen Stils in allen Einzelheiten entspricht: besonders auffallend ist das Fehlen des sich anpassenden Rhythmus sowie bestimmter schematischer zeilenschließender Takte. Ferner wurde festgestellt, daß dies einen bedeutenden Teil ausmacht, so daß in der Klasse B zwei unterschiedliche Stilschichten mit Recht getrennt werden können.

Wir haben die handschriftlichen sowie gedruckten Quellen des vorigen Jahrhunderts und anschließend auch jene Volkslieder untersucht, die zu bestimmbareren historischen Zeitpunkten oder in bestimmten Perioden der Geschichte entstanden waren. Auf beiden Wegen gelangten wir zu dem Ergebnis, daß es sich eigentlich um zwei Entwicklungsabschnitte des neuen Stils handelt.

Die erste Schicht, bei der man eigentlich nur über *einen neuen Aufbau* sprechen kann, aus einigen etwas früheren volkstümlichen Liedern hervorgehend tauchte in der ungarischen Volksmusik zu Anfang der 1850er Jahre auf und verbreitete sich in den 1860er und 1870er Jahren. Diese wurde von uns als *früher neuer Stil* bezeichnet. In der ersten Hälfte der 1880er Jahre war sie immer noch in voller Blüte.

Die zweite Schicht, der *voll entwickelte neue Stil* erschien in den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts und verbreitete sich in der zweiten Hälfte der 80er Jahre bzw. in den 90er Jahren zunehmend. Sein Zustandekommen ist dem Aneinandertreffen von dem neuen Aufbau und einem weiteren neueren Phänomen, der allgemeinen Augmentation in der ungarischen Volksmusik zu verdanken.

Zum Schluß haben wir auf die Verflechtung der Herausbildung dieses Augmentationsprozesses und somit dieses entwickelten, eigentlich neuen Stils einerseits, und der Herausbildung des langsamen Csárdás andererseits hingewiesen.

# Quellen von Brahms' sieben ungarischen Themen

János BERECZKY  
Budapest

Johannes Brahms veröffentlichte die Ungarischen Tänze beim Berliner Simrock Verlag in zwei Reihen: 1869 in zwei Heften zehn und 1880 in zwei weiteren Heften elf. Bekanntlich verwendete er in diesen Stücken, die ursprünglich für Klavier zu vier Händen komponiert wurden, keine eigenen Themen, sondern in jener Zeit (um die fünfziger und sechziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts in ganz Ungarn bekannte und gespielte Csárdásmelodien, je Tanz mitunter gar drei–vier aneinandergereiht. Er selbst hielt sich gerade deshalb denn auch nicht für deren Komponisten, sondern nur für deren Bearbeiter, und dies betonte er gleich zweifach: zum einen dadurch, daß er die »Ungarischen Tänze«, ebenso wie seine deutschen Volksliedbearbeitungen und andere ähnlich gelagerte Werke, mit keiner Opusnummer versah und zum anderen, indem er auf die Titelseiten der Noten drucken ließ: »Ungarische Tänze, gesetzt von Johannes Brahms«.

Dennoch wurde ihm viel, aus heutiger Sicht eindeutig ungerechtfertigter Angriff zuteil: 1874 beschuldigte ihn Béla Kéler, 1879 sein alter Freund Eduard Reményi, er, Brahms, habe von ihnen bzw. anderen genommene Stücke unter eigenem Namen erscheinen lassen. Die Angriffe wurden unmittelbar nach Brahms' Tod von Otto Neitzel in der Kölnischen Zeitung vom 12. April 1897 neu aufgelegt, auf welche der Verleger selbst, Simrock, in einer Flugschrift reagierte, wobei er wiederholt die Insinuationen zurückweiste und betonte, daß Brahms sich selbst nur als Bearbeiter angegeben hatte.<sup>1</sup> Es ist nicht unser Ziel, die Geschichte dieser Debatten zu beschreiben, sie läßt sich anhand der Brahms-Literatur verfol-

<sup>1</sup> N. Simrock: *Johannes Brahms und die »Ungarischen Tänze«*. Berlin, 1897

gen.<sup>2</sup> Tatsache ist, daß die Melodien der Ungarischen Tänze, vielleicht ohne Ausnahme, vielleicht zum größten Teil, bereits früher unter den Namen verschiedener Komponisten erschienen waren. Es fragt sich jedoch, ob sie denn eher als deren Komponisten betrachtet werden können. War doch damals das Land voll von diesen Melodien, schwirrten sie doch gleichsam in der Luft herum. Zigeunerkapellen spielten sie landauf, landab. Selbst wenn sie in Noten gefaßt erschienen, »verbreiteten sie sich nicht in der Form von Noten, sondern von Mund zu Mund«,<sup>3</sup> von Kapelle zu Kapelle. Heute läßt sich nicht mehr feststellen – und ließ schon damals nicht –, in welchen Fällen jemandes Komposition landesweit Verbreitung und Gefallen fand, und in welchen anderen jemand eine irgendwo gehörte oder gar allgemein bekannte Melodie mit mehreren anderen zu einer Csárdáskette zusammenfügte, einleitete, mit Begleitung versah und sich dergestalt – im Sinne des Zeitgeistes – berechtigt fühlte, sie als eigene Komposition zu veröffentlichen (zumeist unter einem wohlklingenden Titel, irgendeiner Notabilität oder schönen Damen gewidmet). Schon Joseph Joachim selbst nimmt Brahms 1897 vor den erneuten Anfeindungen in Schutz und rechtfertigt ihn: »Die Anfeindungen wegen der Ungarischen Tänze sind geradezu kindisch und lächerlich. Erstens hat Brahms ausdrücklich *gesetzt* auf den Titel geschrieben, und dann sind sie ja überhaupt zum großen Teile allgemein bekannt gewesen, also Gemeingut.«<sup>4</sup>

Wir sollten uns also vorsichtig und mit Vorbehalten der Autorenschaft dieser Komponisten nähern und in ihnen eher diejenigen sehen, die dieses »Gemeingut« niederschrieben, setzten, bearbeiteten – dasselbe Gemeingut, auf welches auch Brahms zurückgriff.

Nicht bekannt ist jedoch, bzw. infolge der Lückenhaftigkeit der einschlägigen Forschung gibt es in der Brahms-Literatur einander widersprechende Meinungen über die Frage, ob Brahms die Themen der Ungarischen Tänze vom Hören kannte und nahm oder ob er die gedruckten »Versionen« als Quelle benutzte. Karl Geiringer schreibt<sup>5</sup> zum Beispiel über die Ungarischen Tänze: »Das Werk bringt die künstlerische Fassung von

<sup>2</sup> Am ausführlichsten s. Max Kalbeck: *Johannes Brahms*. Deutsche Brahms-Gesellschaft, Berlin, 1921, S. 63–68, des weiteren: Lajos Koch: *Brahms Magyarországon [Brahms in Ungarn]*. *A Fővárosi Könyvtár Évkönyve II*. Budapest, 1932, S. 65–69.

<sup>3</sup> Bálint Sárosi: *Zigeunermusik*. Corvina, Budapest, 1977, S. 198

<sup>4</sup> M. Kalbeck: a.a.O. S. 66

<sup>5</sup> Karl Geiringer: *Johannes Brahms. Sein Leben und Schaffen*. Bärenreiter Verlag, Basel, 1974 (3. Ausgabe), S. 231

Zigeunerweisen, die Brahms seit seiner Konzertreise mit Reményi systematisch sammelte. « Den entgegengesetzten Pol vertritt Antal Molnár: »... während Liszt sein Material überwiegend nach dem Hören zusammensammelte und in seinen Rhapsodien die Zigeunermanier nachahmt, verschaffte sich Brahms den Zugang zu den lokalen Hungarica aus Noten und folgerte auf den Nationalcharakter selbst aus solchem, in welchem sich dieser kaum fand, ja, nicht einmal immer Zigeuner-Ornamentik. Von Siebreich, dem einstigen Angestellten der Firma Rózsavölgyi hörte ich: Brahms sei bei ihnen eingekehrt und habe gebeten, ihm per Post möglichst viele ungarische Tänze nach Wien zu schicken. Dies sei geschehen; er habe sich dann die am schmackhaftesten scheinenden Stücke ausgewählt und die auf seine Weise bearbeiteten zu anmutigen Nummern gepaart. «<sup>6</sup> Obwohl Brahms schon auf seinen gemeinsam mit Reményi unternommenen Reisen und danach während der (von 1867 an) häufigen Budapest-Aufenthalte und der Fahrten aufs Land in der Tat zahlreiche Gelegenheiten hatte, die ungarischen Tanzmelodien in vivo, nach dem Hören zu sammeln, müssen wir, ausgehend von den weiter unten zu bringenden sieben Quellenwerken, erklären: Unsere bisherigen Kenntnisse scheinen die auf mündlicher Mitteilung basierende Information Molnárs zu bestätigen. Mit anderen Worten: Zumindest aus dem bisherigen geht hervor, daß Brahms die Inspiration, überhaupt die Liebe zur ungarischen Musik ganz gewiß von seinen Hör-Erlebnissen gewann, doch zu seinen Werken (seinen »Bearbeitungen«) – vielleicht getrieben vom Streben nach völliger Authentizität – die Drucke benutzte.

Eine beruhigende und endgültige Antwort auf diese Frage werden wir erst bekommen, wenn alle möglichen Quellen erschlossen und publiziert sein werden. Legt man nämlich die mögliche Quelle und das Brahms-Werk nebeneinander, wird sofort klar, ob Brahms die Melodie nur irgendwo hörte oder die niedergeschriebene Form verwendete. Wenn die Haupttöne im wesentlichen übereinstimmen, insbesondere jedoch, wenn auch die Ornamentiktöne mehr oder weniger identisch sind, haben wir es eindeutig mit dem zweiten Fall zu tun.

Es bedarf aber gewiß keiner besonderen Begründung, daß diese Quellen zu erforschen und zu publizieren der Musikwissenschaft nicht nur zum Zwecke der Beantwortung dieser Frage obliegt. Wir würden Brahms selbst, seinen Genius vollständiger kennen, wenn wir jenes Rohmaterial

<sup>6</sup> Antal Molnár: *Brahms*. Gondolat, Budapest, 1959, S. 64

neben seine Werke legen könnten, aus welchen er diese schuf. Sehr vereinfacht und zugespitzt: der Unterschied zwischen der Quelle und dem Werk, dem Rohstoff und dem aus ihm hergestellten Meisterwerk – dieser Unterschied ist Brahms. Er ist es – oder zumindest ein Teil von ihm.

\*

Mit der Suche nach den Quellen der Ungarischen Tänze hat sich bis jetzt – außer der 1874, im Zusammenhang mit den ersten Angriffen erschienenen, überaus skizzenhaften und naturgemäß nur auf die ersten zehn Tänze bezogenen Quellenliste von W. Tappert – im wesentlichen nur Ervin Major beschäftigt.<sup>7</sup> Seine zu Brahms' hundertstem Geburtstag – wie er später bekannte, auf Anregung von Béla Bartók – verfaßte Studie ist bahnbrechend und vorbildlich. Selbstverständlich verwendet er Tapperts Liste, geht jedoch über diese weit hinaus. Bei ihm herrscht nicht mehr die Formel vor 1 Tanz = 1 Quelle, sondern er versucht die Spur jedes einzelnen Themas zu verfolgen. Dergestalt gelingt es ihm die Quellen von fünfundzwanzig aus den zusammen ungefähr vierundvierzig Themen der einundzwanzig Tänze nachzuweisen bzw. zu benennen. Jahrzehnte später, aus Anlaß der Neuausgabe seines Aufsatzes,<sup>8</sup> nimmt er kleinere Korrekturen an ihm vor, deren bedeutendste ist, daß er die Quellen zweier weiterer Themen (der ersten Themen von Tanz 13 und 18) angibt.

Es ist schade, daß sich in dem seitdem vergangenen mehr als halben Jahrhundert niemand fand, der die Arbeit von Major hätte weiterführen können. Als wäre mit seiner Studie der Würdigung Brahms' und unserer Selbstachtung genüge getan. Dabei sind immer noch 18 (bzw. nach der neueren Ausgabe 16) Brahms-Themen übrig geblieben, deren Ursprung sich somit im Dunkeln verliert. Dennoch hat die ungarische Musikwissenschaft die Frage damit als abgeschlossen betrachtet.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Ervin Major: *Brahms és a magyar zene. A »Magyar Táncok« forrásai* [Brahms und die ungarische Musik. Die Quellen der »Ungarischen Tänze«]. Budapest, 1933. Lajos Koch bringt in seinem zitierten Werk ebenfalls eine Quellenliste, obwohl aber seine Studie laut Datum früher erschien als die von Major, wurde sie in Wirklichkeit später herausgegeben, außerdem publiziert er auch zugegebenermaßen die von E. Major bekommenen Angaben.

<sup>8</sup> E. Major: *Fejezetek a magyar zene történetéből* [Kapitel aus der Geschichte der ungarischen Musik]. Zeneműkiadó, Budapest, 1967, S. 82–88

<sup>9</sup> Antal Molnár schreibt im zitierten Buch: »Dr. Ervin Major sah den ursprünglichen ‚Komponisten‘ nach ...« (S. 64). István Barna bemerkt in seiner Studie *Brahms és Magyarország* [Brahms und Ungarn]: »Die Frage wurde endgültig 1933 von Ervin Major geklärt, mit der ihm eigenen Gründlichkeit ...«. In: Ludwik Erhardt: *Brahms. Zeneműkiadó, Budapest, 1978, Anhang, S. 381.*



Noch bedauerlicher ist es, daß Major die Quellen nur nannte, sie jedoch nicht publizierte. Erst nach deren Veröffentlichung können wir uns ein endgültiges Urteil bilden, ob sie es wirklich sind und ob sie in der Tat in jener Version Brahms als Quelle gedient hatten. Und überhaupt: erst danach läßt sich der in jeder Hinsicht Lehren verheißende Vergleich mit den Brahms'schen »letzten« Formen anstellen. Diese Arbeit muß noch – gleichsam um Major zu ergänzen – getan werden. (Die zitierten Publikationen werden hoffentlich entweder in Majors ins Musikwissenschaftliche Institut der Akademie der Wissenschaften gelangten Nachlaß oder wenigstens im Musikarchiv der Széchényi-Nationalbibliothek Budapest zu finden sein.)

Bedauerlich ist es des weiteren, daß Major jene Meinung von Joachim für bare Münze nahm, derzufolge die Tänze 11, 14 und 16 Brahms' eigene Kompositionen seien, und er sich daher gar nicht erst bemühte, den Themen dieser Tänze nachzugehen. Diese Vermutung Joachims verbreitete sich im Gefolge von Kalbecks zitiertem Werk,<sup>10</sup> in welchem er aus einem Brief Joachims an ihn zitiert: »Im dritten und vierten Heft sind einige Brahms' eigene Erfindung, und zwar fügte er diese auf Wunsch des Verlegers ein, um besser gegen Nachdruck seiner Bearbeitung zu schützen, Nr. 11, 14, 16 halte ich für ureigenste Brahmsse.« Daran anknüpfend, beruft sich Kalbeck auch auf Brüll: »Letzte Vermutung wird von Ignaz Brüll bestätigt, dem es Brahms direkt gesagt hat, daß er stellenweise eigene Melodien eingefügt [...] habe ...« Wie daraus ersichtlich, erwähnte Brüll keine Nummern, auch Joachim vermutete nur, doch Major formulierte bereits: »Die Nummern 11, 14 und 16 sind – wie von Joachim und Ignaz Brüll bezeugt – Brahms' eigene Kompositionen.« Im Gefolge dieser Formulierung fand Joachims Vermutung in der späteren ungarischen Brahms-Literatur schon als Tatsache Verbreitung.<sup>11</sup> Es ist jedoch interessant, daß Joachims und Brülls vorsichtige Bezeugungen auch in der ausländischen Literatur eine ähnliche Metamorphose durchmachten. Geiringer schreibt zum Beispiel: »1880 erschienen zwei weitere Hefte der Ungarischen Tänze, welche auch drei eigene Kompositionen des Meisters (No. 11, 14, 16) enthielten.«<sup>12</sup> Wie wir weiter unten sehen werden, ist die nunmehr fest verwurzelt scheinende Sentenz von der Brahms'schen Autorenschaft bei

<sup>10</sup> Kalbeck, a.a.O., S. 66

<sup>11</sup> Molnár, a.a.O., S. 65; Barna, a.a.O., S. 381

<sup>12</sup> Geiringer, a.a.O., S. 231

den Tänzen 11, 14 und 16 im Falle von Nr. 11 keineswegs mehr haltbar, weshalb sie auch bei den beiden anderen einer gründlichen Revision bedarf (um so mehr, als der Tanz Nr. 16 selbst aus vier Themen zusammenfügt ist, von welchen das dritte quintwechselnd und im 2×6 Takt ist und als solches unmöglich von Brahms stammen kann).

\*


Unser Ziel ist es diesmal, die Quellen von sieben Themen der Ungarischen Tänze zu präsentieren, deren Herkunft bis jetzt unerschlossen war.

Das erste ist das Trio von Tanz Nr. 4. Major schreibt dazu: »Die Herkunft des Trios des Tanzes ist unbekannt.« Die Melodie war 1860 in Ofen bei Joseph Treichlinger erschienen. Auf dem Titelblatt ist zu lesen: »Keglevich nóta. Csárdás. Zongorára szerzé Csillag Josi« [Keglevich Lied. Csárdás. Für Klavier komponiert von Josi Csillag]. Die Quelle ist: 1. Friss. Die Haupttöne stimmen im wesentlichen überein, die Verzierungen sind bei Brahms häufiger, sondern unbestreitbar von denen des Quellenstücks inspiriert. Des weiteren behielt Brahms sogar die ursprüngliche Tonart bei (s. Notenbeispiel 1).

Über Tanz Nr. 6 schreibt Major: »Nittinger [...] kann kaum der Komponist dieses Csárdás sein, welcher identisch mit des Grafen István Fáy 1857 erschienenen Ellen-Csárdás ist [...]. Die Melodie des Molto sostenuto kommt weder bei Fáy noch bei Nittinger vor.« Diese als Trio verwendete Molto-sostenuto-Melodie war bei Rózsavölgyi et C. in Pest 1855 (?) erschienen. Auf dem Titelblatt steht: »Bárándy emlék. Eredeti csárdás. Zongorára szerzé Patikarus Ferencz« [Erinnerung an Báránd. Original-Csárdás. Für Klavier komponiert von Ferencz Patikárus]. Brahms verwendete das Thema des 1. Friss (s. Notenbeispiel 2).

Über den Tanz Nr. 11 schreibt Major, wie schon erwähnt, wie folgt: »Es sei bemerkt, daß die Nummern 11, 14 und 16 – wie von Joachim und Brüll bezeugt – Brahms' eigene Kompositionen sind [...]. In der Tat läßt sich keine der hier vorkommenden Melodien agnoszieren.« Es ist bemerkenswert, daß weder ihm noch anderen, die Brahms' Autorenschaft, sei es im Gefolge von Kalbecks Buch oder seines Aufsatzes, ohne Zweifel akzeptierten, auffiel, daß das Hauptthema dieses Tanzes in dorischer Tonart (zudem, einmalig bei Brahms, mit dorischem Vorzeichen!) und außerdem leicht erkennbar quintwechselnd ist. Das heißt: von allen Themen der 21 ungarischen Tänze ist dies – mit Verlaub – das ungarischste. Brahms

**1<sup>te</sup>**  
**FRISS.**



J.T. 431.

Notenbeispiel 1

FRISS  
1.

*p rit.*

*p*

1ma

2da

## Notenbeispiel 2

konnte jedoch, bei aller Empathie, keine ungarischere Melodie schreiben als diejenigen, die er ansonsten verwendete. Und in der Tat: das Hauptthema des Tanzes Nr. 11 finden wir in den dreizehn Palotzenliedern aus der Karancs-Gegend des Ferenc Bunkó, die 1857 in Pest bei Rózsavölgyi et C. erschienen. Auf dem Titelblatt steht: »13 karancsai paloc nota. Szerzé Bunkó Ferencz« [13 Palotzenlieder aus der Karancs-Gegend. Komponiert von Ferencz Bunkó].

Von diesen 13 Liedern verwendete Brahms das siebente, bis auf einen, im letzten Takt angewendeten Verzierungston übernahm er das Original nicht nur in den großen, sondern auch den kleinen Noten Ton für Ton, Tonart inklusive. Auffallend und lehrreich ist jedoch, daß er die ursprünglich sechszeilige Melodie – gleichsam durch das Einfügen eines Wiederholungszeichens – in eine aus vier langen Zeilen bestehende umwandelte. Die auch in der ungarischen Volksmusik außerordentliche 2+ 4-Sechszeiligkeit störte augenscheinlich auch sein Symmetriegefühl, und so

ist aus der ursprünglich A B A<sub>5</sub> B<sub>5v</sub> A<sub>5</sub> B<sub>5</sub> strukturierten Melodie A A A<sub>5v</sub> A<sub>5</sub> (s. Notenbeispiel 3) geworden.



R & C. N° 266.

### Notenbeispiel 3

Was die Verbindung zur Tradition der ungarischen Bauernmusik, zur autochthonen ungarischen Volksmusik bzw. die Nähe zu dieser betrifft, heben sich die 13 Palotzenlieder aus der Karancs-Gegend des Ferenc Bunkó, dieses Zigeunerprimas, der in der Tat aus der Gegend des Berges Karancs in Nógrád stammte, aus der Csárdásliteratur der Zeit weit hervor. Es würde sich lohnen, sie dem Vergessen zu entreißen und mit der erhalten gebliebenen Volkstradition zu vergleichen. Auch in diesem Fall verwendete er ein überaus archaisches, absteigendes (mit Quartwechsel vermisches) quintwechselndes, ausgesprochen für die Palotzengegend charakteristischerweise an Dudelsackklänge gemahnendes Volkslied, das in seiner Vierzeiler-Variante bis zum heutigen Tag in der weitläufigeren Umgebung des Berges Karancs gehört und gesammelt werden kann, welches jedoch – wie Zoltán Kodály's Sammlungen belegen – um die Jahrhundertwende auch noch in seiner von Bunkó bzw. Brahms verwendeten, besonderen Sechszweiler-Form lebendig gewesen war. Möge hier ein Beispiel stehen, das Kodály 1906 von einer Frau aus Bükkszenterzsébet notiert und 1907 schon in der Zeitschrift »Ethnographia« publiziert hatte (s. Notenbeispiel 4).

Vom Tanz Nr. 15 meint Major, gewiß wegen dessen besonderer Dehnung und seines Wechsels der Tonart: »Das Trio das Tanzes ist höchstwahrscheinlich von Brahms«. Auch dieses ist jedoch nicht von ihm.

1. An - dor - vá - ri - né - nak ti - sen két lá - nya vót,  
 ti - sen - har - ma - dik vót An - dor - vá - ri Dor - ka,  
 ti - sen - har - ma - dik vót An - dor - vá - ri Dor - ka.

## Notenbeispiel 4

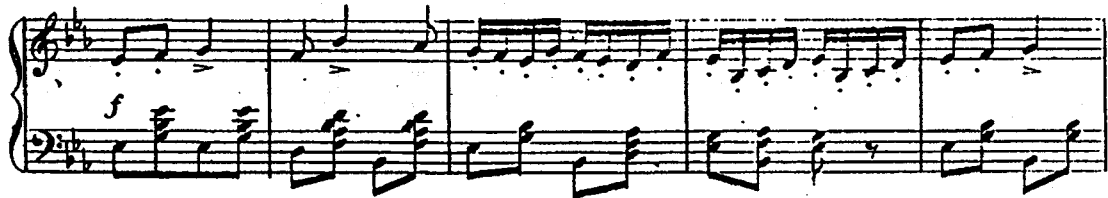
Brahms verwendete auch diesmal einen ungarländischen Druck als Quelle, und zwar den in Pest bei Rózsavölgyi et C. in der Serie »Kecskeméty Józsi munkái zongorára« [Arbeiten des Józsi Kecskeméty für Klavier] 1853 erschienenen »Egressy halotti harangozása. Csárdás« [Egressys Totengeläut. Csárdás]; näher: das 1. Friss. Im wesentlichen übernahm er auch dies Ton für Ton, mit der Veränderung, daß er die Adagio-Dehnung augmentierend in Tempo I einfügte (s. Notenbeispiel 5).

Major schreibt: »Das Original der 1. Melodie von Tanz Nr. 17 war nicht festzustellen.« Diese Melodie stammt ebenfalls aus Ferenc Bunkós »13 Palotzenlieder aus der Karancs-Gegend«. Dort trägt sie die Nummer 3, Brahms entschied sich zwischen den beiden, voneinander in einer Nuance verschiedenen Gestalten der Melodie für die zweite, die mit mehreren erweiterten Sekunden gefärbt ist (s. Notenbeispiel 6).

Über Tanz Nr. 18 lesen wir in der ersten Ausgabe von Majors Studie: »Tanz Nr. 18 halte ich – wegen seines nicht ausreichend magyarisierenden Charakters – für Brahms' Komposition.« In der zweiten, verbesserten Ausgabe lesen wir hingegen: »Teil A von Tanz Nr. 18: das beliebte volkstümliche Lied »Három alma meg egy fél« [Drei Äpfel und ein halber] des Mittelteils harrt noch der Erforschung.« Die Melodie erschien ebenfalls in der Serie »Kecskeméty Józsi munkái zongorára« in Pest bei Rózsavölgyi et C., ohne Angabe des Jahres (vielleicht ebenfalls 1853), unter dem Titel »Turai emlék. Csárdás.« [Erinnerung an Tura. Csárdás.] und zwar als das 1. Friss dabei (s. Notenbeispiel 7).

Und schließlich schreibt Major über Tanz 19: »Auch die 1. Melodie von Tanz Nr. 19 ist von zweifelhafter Herkunft.« Diese Melodie finden wir ebenfalls in dem weiter oben erwähnten »Egressys Totengeläut« des Józsi Kecskeméty: sie ist das Friss Nr. 2 (s. Notenbeispiel 8).

Friss.  
N. 1.



*Adagio.* *Tempo 1<sup>mo</sup>.*



*Adagio.*



*Tempo 1<sup>mo</sup>.*



H. & C. N.º 34.

*Da capo.*

Notenbeispiel 5

*Audante.*

3.

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked with a '3.' indicating a triplet. The tempo is marked 'Audante.' The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) in the fifth system. The piece concludes with a double bar line in the sixth system.

R&amp;C.Nº266.

Notenbeispiel 6



FRISS  
1. sz.

The musical score consists of five systems of piano music. The first system is marked 'FRISS 1. sz.' and 'p'. The second system is marked 'f'. The third, fourth, and fifth systems continue the piece. The fifth system includes two endings labeled '1ma' and '2da'. The music is written in a key with two flats and a 2/4 time signature. The right hand features melodic lines with trills and slurs, while the left hand provides harmonic accompaniment with chords and moving lines.

R & C. N° 57.

Notenbeispiel 7

Friss.  
N. 2.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has two flats. The piece is marked 'Friss.' and 'N. 2.'.

The second system continues the piece. It features a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning and *fp delicato.* (piano-forte, delicate) towards the end of the system.

The third system continues the piece. It features a dynamic marking of *f* (forte) at the end of the system.

The fourth system continues the piece. It features a dynamic marking of *fp* (piano-forte) at the beginning of the system.

The fifth system concludes the piece. It features a first ending bracket labeled '1<sup>ta</sup>' and a second ending bracket labeled '2<sup>da</sup>'. The first ending is marked *Da capo.* and the second ending is marked *ff* (fortissimo).

B. &amp; C. N.º 34.

## Notenbeispiel 8

Die jetzt dergestalt ans Tageslicht beförderten Brahms-Quellen zeugen, die eine wie die andere, unleugbar davon, daß sich Brahms beim Schreiben seiner Ungarischen Tänze nicht auf seine Hör-Erlebnisse und Erinnerungen stützte, sondern demütig – gewiß nicht gegenüber Józsi Kecskeméty, Ferenc Patikárus und Genossen, aber demütig gegenüber dem ungarischen Geist – gedruckte Quellen verwendete und diesen folgte. Dennoch müssen wir in der Debatte, ob er Bearbeiter oder Autor der Ungarischen Tänze ist, mit den Erfahrungen der seither vergangenen reichlich hundert Jahre im Rücken, für letzteres votieren – selbst im Widerspruch zu seiner bescheidenen Eigenbezeichnung. Denn zwar stimmt es, daß er diese Themen bei Józsi Kecskeméty, Ferenc Patikárus und anderen fand. Aber ob diese wirklich Kompositionen der genannten sind oder ob sie sie lediglich niederschrieben, läßt sich heute nicht mehr ermitteln, nicht mehr entscheiden. So oder so: Diese Melodien waren bei allen bekannt, bei allen beliebt, wurden von allen benutzt. In der Tat: sie waren Gemeingut, auf einer etwas anderen Ebene, in einem anderen Umfeld als die Volkslieder, doch diesen ähnlich, mit ihnen durch unzählige Fäden verbunden. Zusammen waren sie eine *lebendige* und *gemeinsame* Musikkultur. *Unsere* Musikkultur zu jener Zeit. Zu dieser Musikkultur, die ohne Zweifel ihren Charme hatte, der Brahms und auch andere ergriff, die jedoch – sagen wir mal – ziemlich provinziell war, gab Brahms seinen Genius dazu und hob sie dadurch auf eine Ebene hinauf, wo sie sich in die Musikkultur Europas und der ganzen Welt eingliedern konnte. Wie es Kalbeck so schön schreibt: »Die ungarischen Amethysten und Topase wären bunte Kiesel geblieben, wenn Brahms sie nicht geschliffen und gefaßt hätte.«<sup>13</sup> Brahms aber nahm sie in die Hand und verschmelzend mit seinem Genius jene unsere einstige Kultur, jene unsere einstige Stimme, die seitdem ohne Zweifel nicht nur für die Welt, sondern sogar für uns selber dem Vergessen anheim gefallen wäre, aber machte er sie auf ewig hörbar und genießbar: zu einem unsterblichen Bestandteil der menschlichen Universalkultur.

<sup>13</sup> Kalbeck, a.a.O., S. 64

Bereczky János

## Hiteles-e történetileg a genfi zsoltárok diézisekkel való éneklése?

Kiújult egy régi vita: hogyan helyes a genfi zsoltárdallamokat énekelni? Diézisekkel vagy azoktól mentesen?

Bereczky János a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete népzenei osztályának tudományos munkatársa.

A *Magyar Egyházzene* első száma is cikket szentel ennek a kérdésnek *Karasszon Dezső* tollából, *Vázlat a diézisz nélküli zsoltáreneklés relatív jogosultságáról* címmel. Röviden összefoglalva: a szerző azon a véleményen van, hogy az eredeti kottaképhez való ragaszkodás, és így a modális hangnemeknek a fölemelt vezetőhangoktól (diézisektől) való radikális megtisztítása a stílushűségekre való törekvésnek csak egy átmeneti szakaszában volt „relatív jogos”, hasonlóképpen századunk első fele hangszeres előadóművészetének a – mondjuk – bachi Urtextekhez való betűhív ragaszkodásához. De ahogy az előadóművészet ma már „a hitelességnek egy új lépcsőfokára emelkedett” „a régizene-interpretációban”, mert a zenetudomány segítségével többet ki tud olvasni a kottaképből, mint amit azok első látásra elárulnak, úgy a genfi zsoltárdallamok helyes éneklésében sincs „más értelmes választás, mint megfogadni Gárdonyi Zoltán Széljegyzeteinek<sup>1</sup> tanítását”.

Mindenekelőtt szögezzük le, hogy híveink és gyülekezeteink zsoltáreneklése nem egyszerűen „régizene-interpretáció”. Mert ha az lenne, legközelebb már azt kívánhatná valaki, hogy XVI. századi francia nyelven énekeljenek, hiszen az előadói hitelességhez újabban az eredeti nyelven való éneklés is hozzátartozik. Egy előadóművésznek nyilván az a feladata, hogy általa – például – Bach minél teljesebben tudjon a hallgatókhoz szólni. Mikor azonban híveink vagy gyülekezeteink zsoltárt énekelnek, akkor nem *Loys Bourgeois* szól hozzájuk, hanem ők szólnak az ő Istenükhöz. Éppen ezért – és szögezzük le ezt is – elvileg joguk van a magyar református gyülekezeteknek a genfi dallamokat saját ízlésükhöz, saját zenei anyanyelvükhöz idomítani. Hiszen velük ők maguk szólnak meg. E dallamok leghelyesebb alakjainak megállapítása tehát nem feltétlenül, de legalábbis nem kizárólagosan zenefilológiai kérdés.

Ám az is. Éppen ezért – mindezek előrebocsátása után – maradjunk meg a *Karasszon Dezső*, illetve még Gárdonyi Zoltán kijelölte kerékvágásában, és vizsgáljuk meg: vajjon legalább zenefilológiai szempontból, legalább történetileg hiteles-e a genfi zsoltárok diézisekkel való éneklése?

1 Gárdonyi Zoltán: „Széljegyzetek a magyar református énekeskönyvhöz”, *Református Egyház* 1992. szeptember

A kérdés történetét – az eddig kívülálló kedvéért – egészen futólag áttekintve:

A XVI. század közepén Genfben Kálvin kezdeményezésére és az őtöle megbízott költők és zeneszerzők munkájának eredményeként létrejött „150 genfi zsoltár”-t Szenci Molnár Albert magyarrá ültetése<sup>2</sup> óta használják református híveink és gyülekezeteink, majd nyomukban más felekezetűek is. Kezdeti nehéz meggyökereztetésük ellenére idővel a református nép legkedvesebb énekeivé váltak, szinte minden mást háttérbe szorítva. Így a magyar kegyességre és azon túl: a magyar jellem kialakulására felmérhetetlen (és mindezideig valóban még próbálkozászerűen sem felmért) hatással voltak. (Elég legyen itt csak a régi magyar világ talán legteljesebb és leghívebb tablójára utalnom: *Jókai Mór* oeuvre-jére, az ő válsághelyzetekben illetve válsághelyzetek megoldódásakor genfi zsoltárt éneklő hőseire).

Ugyanakkor azonban az idők folyamán az énekek dallamai jelentős változásokon mentek keresztül. Érdekes módon e változások nem a magyar zenei nyelvhez való hasonulásukat eredményezték, hanem egyfelől az eredeti gazdag, sokszínű ritmusvilágból csupa egyenlő hosszúságú, lassú, nyújtott hangon való éneklés alakult ki, másfelől a dūr és moll hangnemeknek az európai múzenében való egyeduralomra jutása rájuk is rányomta a bélyegét: az eredetileg többségükben modális dallamok megteltek alterált hangokkal, mindenekelőtt főlemelt vezetőhangokkal. A legtöbb gyülekezet most is így énekel. Ezt az éneklésmódot tükrözte, vette át végül az Énekeskönyv kontaképe is. A mai Énekeskönyv előtti legutolsó<sup>3</sup> már így közli pl. a 77. zsoltárt:

Az Is - ten - hez az én szó - mat ;:/  
E - me - lém ki - ál - tá - so - mat.  
Hogy fel - ki - ál - tók hoz - zá,  
Be - szé - dem meg - hall - ga - tá.  
Min - den - né - mű szük - sé - gem - ben ;:/  
Re - mény - sé - gem csak az Is - ten;  
Éj - jel ke - zem fel - tar - tom,  
Az ég - re hoz - zá nyúj - tom.

2 Először megjelent: Herborn 1607.

3 Először megjelent: Debrecen 1921.

Ezen a törzulási folyamaton akart változtatni, s a zsoltáréneklésnek új irányt adni a ma is használatos legújabb Énekeskönyv<sup>4</sup>, amelynek zenei szerkesztői Csomasz Tóth Kálmán és Ádám Jenő voltak, s akik egy merész lépéssel – mondhatni huszárvágással – radikálisan visszatértek az eredeti genfi kiadványok kottájához mind ami a ritmust, mind ami a dallammenetet illeti. „Kötelességünk – írja az Énekeskönyv elvi megalapozását kifejtő könyvében<sup>5</sup> Csomasz Tóth –, hogy közreadjuk a genfi zsoltárdallamokat eredeti alakjuknak legjobban megfelelően”. Az ő közlésük szerint a fenti zsoltár tehát így éneklendő:

1. Az Is - ten - hez az én szó - mat.  
E - me - lém ki - ál - tá - so - mat;  
Hogy fel - ki - ál - ték hoz - zá.  
Be - szé - dem meg - hall - ga - tá.

Mín - den - né - mí szük - sé - gem - ben  
Re - mény - sé - gem csak az Is - ten.  
Éj - jel ke - zem fel - tar - tom.  
Az ég - re hoz - zá nyuj - tom.

Most velük, illetve ezzel az elvvel-gyakorlattal helyezkedik szembe a posztumusz megjelent Gárdonyi-cikk, s nyomában Karasszon Dezső és mások írásai. Gárdonyi Zoltán szerint az efféle „dallamközlés elhibázott, mert figyelmen kívül hagyja a 16. századi vokális zene írásmódja és gyakorlati megszólaltatása között fennállott eltéréseket”. Középkori zeneelméleti írásokat idéz s rájuk hivatkozva azt javasolja, hogy a „záradékokban valamennyi szükséges módosítójelet ki kellene tenni”. Vagyis az olyan sorvégeken, ahol a dallam a záróhang magasságáról lekanyarodik az alatta lévő hangra s utána vissza, ezt az alatt levőt – ha az nem kis-, hanem nagyszekund távolságra van – vezérhangszerűen (diézissel) föl kell emelni, sőt ezt a kottában keresztrel jelölni is kell, mivel „ezek a maguk idejében magától értetődők” voltak külön jelölés nélkül is. (Kivétel a *mi-ré-mi* zárás).

Nem tudom, valaki utánanézett-e azoknak az idézeteknek, amelyekre Gárdonyi hivatkozik, s alaposabban elolvasta-e azokat. Azt kell látnunk, és azt kell – minden tiszteletünk, sőt egész életművéért való hálánk mellett – megállapítanunk, hogy ezt sajnos maga Gárdonyi Zoltán sem tette meg.

Mert miről van szó? Gárdonyi a diézis-kérdésben mindenekelőtt *Johannes de Muris* XIV. századi teoretikust idézi: „Quandocumque in simplici cantu est *la-sol-la*, hoc *sol* debet sustineri et cantari sicut *fa-mi-fa*.”

4 Először megjelent: Budapest 1948.

5 A református gyülekezeti éneklés. Budapest 1950.

Az még a legkisebb hiba, hogy e mondatot Johannes de Muris *Ars contrapuncti* című traktátusából idézi. Ott pedig ilyesmiről szó sincs. Valóban megtalálható viszont e mondat Johannes de Muris egy másik írásában, az *Ars discantus*-ban<sup>6</sup>. Ugyanott olvashatjuk ennek folytatását is (melyet Gárdonyi szó szerint már nem idéz): „Quandocumque habetur in simplici cantu *sol-fa-sol*, hoc *fa* sustineri debet et cantari sicut *fa-mi-fa*,” és: „Quandocumque habetur in simplici cantu *re-ut-re*, hoc *ut* sustineri debet et cantari sicut *fa-mi-fa*.”

Nagyobb bökkenő már az, hogy a szöveg szerint *valahányszor* (quandocumque) *lá-szó-lá*, *szó-fá-szó* vagy *ré-dó-ré* menet van, ott a váltóhangot fölemelve kell énekelni. Ebből az következne, hogy nemcsak a záratokban kellene kitennünk a diézis keresztjeit, hanem az összes hasonló menetről. El egészen a 23. zsoltár negyedik sorának<sup>7</sup> háromszoros alsó váltóhangjáig, melyekről még maga Gárdonyi is külön megjegyzi, hogy ott „semmiképpen nem indokolt a diézisz”. Ugyan miért nem? Johannes de Muris megkívánja! Vagy elfogadjuk Johannes de Muris kontrapunktikus tanát döntőbíróként a genfi dallamok helyes olvasásánál illetve éneklésénél, vagy nem. Ha elfogadjuk, egész szentenciáját el kell fogadnunk, nemcsak a felét, és írhatjuk a módosítójelek tömegeit mindenhová.

Témánk szempontjából azonban Johannes de Murisnak éppen figyelmen kívül hagyott szavai esnek a legsúlyosabban latba: „Quandocumque in simplici cantu est *la-sol-la*...” Vagyis, „Valahányszor az egyszerű (egyszólamú) éneklésben *lá-szó-lá* van, ott a szót fel kell emelni s a *fá-mi-fá*hoz hasonlóan énekelni”.

Félreértése tehát Johannes de Murisnak, még hozzá súlyos félreértése, úgy fogni fel, mintha ő a korabeli kottaírás helyes olvasásához adna nekünk kulcsot. Nem a „vokális zene írásmódja és gyakorlati megszólaltatása közötti eltérésről” beszél ő, mint ahogy azt Gárdonyi Zoltán tolmácsolja. (Hiszen ha másra nem utalunk, elég legyen arra emlékeztetnünk, hogy Johannes de Muris idejében, de még a genfi zsoltárok századában, tehát a XVI. században is írtak gregoriánt. Arról pedig senki nem állítja, hogy a *lá-szó-lá*, *szó-fá-szó* és *ré-dó-ré* meneteket diézissel kellene bennük leolvasni). Beszél ő eltérésről, de egészen másról: a korabeli egyszólamú és többszólamú éneklés közötti eltérésről. Az egyszólamú éneklésről pedig nem mondja, hogy ott a *lá-szó-lá* stb. meneteket diézissel kéne énekelni, hanem a legnagyobb magától értetődéssel megállapítja, hogy abban *lá-szó-lá* stb. menet *van* (est, habetur). S valahányszor ott az *van*, azt a többszólamú feldolgozás során fölemelve szokás (vagy mondjuk: kell) énekelni. Elfogultság nélkül nem lehet Johannes de Murisból mást kiolvasni.

6 Coussemaker: *Scriptorum de musica medii aevi*. Tomus III. Újrakiadása: Hildesheim 1963.

7 „És szép kies folyóvízre legeltet...”

Vagyis mégegyszer (s a lehető legvilágosabb megfogalmazásra törekedve): Johannes de Muris – Gárdonyi Zoltán értelmezésével ellentétben – nem arról tesz bizonyosságot, hogy ahol a *kottában* lá-szó-lá stb. van, azt diézissel kell énekelni, hanem hogy ahol az egyszerű, *egyszólamú éneklésben* az van, azt kell diézissel énekelni.

Hol? Ha eddig nem lett volna – magától – egyértelmű, azzá kell hogy váljék Johannes de Muris következő mondatából, melyet Gárdonyi megint idéz, de láthatólag megint csak a félmondatra odafigyelve: „Et est notandum quod in contrapunctu nulle alie note sustinentur, nisi iste tres, scilicet: sol, fa et ut.” Tehát *in contrapunctu*. Csakis és kizárólag a többszólamú zenében!

Véleményem szerint a genfi zsoltárdallamok olvasásának, újraközlésének és éneklésének egész problematikája ezen a ponton fordul meg.

Azt tehát ezek után senki nem vitathatja, hogy az a gyakorlat, melyre hivatkozva Gárdonyi Zoltán és követői a diéziseknek a genfi zsoltárdallamokba való visszahozását kívánják, egyedül a korabeli többszólamú (kontrapunktikus) zenének volt gyakorlata, stílusjegye, hogy ne mondjuk: modora.

Azt sem tagadhatja senki, hogy Kálvin kimondottan egyszólamú énekeket rendelt a szerzőktől. Mint ahogy azt sem, hogy ők először valóban egy szólamban komponálták és egyszólamú alakban jelentették is meg azokat. (Hogy *évek múlva* feldolgozták több szólamra, az sem változtat az egyszólamú fogantatáson és induláson).

Végül azt a tényt sem tagadhatja senki, hogy e zsoltárokat a korabeli genfi gyülekezet csakugyan egy szólamban énekelte, méghozzá olyan szigorú egyszólamúságban, hogy még orgona- vagy más hangszerkíséretet sem használtak hozzá.

Na már most erre a végsőkéig konzekvensen egyszólamú zenére a korabeli többszólamú zene szabályait minden további nélkül ráhúzni – tudományos eljárásnak elfogadhatatlan. Hiszen éppen az idézett források bizonyítják, hogy más volt az egyszólamú és más a többszólamú éneklés gyakorlata!

Tudjuk: szokás – de eléggé nem kárhoztatható szokás – zenész körökben az egyszólamú zenekultúráról tudomást sem venni, vagy ha mégis, akkor sem súlyához és jelentőségéhez mérten értékelni, hanem tudat alatt valahová a zenekultúra perifériájára helyezni. Pedig az egyszólamú zene adja ki az emberiség zenetörténetének és zenekultúrájának nyilván nagyobbik részét. Lenézése csak lenézőjét minősíti. A maga keretei között ugyanolyan esztétikai értékeket, ugyanolyan klasszikus szépségeket hozott létre, mint az európai többszólamú műzene világa.

Hogy a XVI. századi Nyugat-Európában, s azon belül a francia nyelvterületen – ha bármiféle zene elhangzására gondolunk, a jobbágyviskótól a városi mesteremberek házáig át a főúri palotákig – az egyszólamú zene még szinte egyeduralkodó volt, az könnyen belátható. Milliók éltek vele, míg a többszólamú zenét csak egy igen vékony réteg művelte és hallgatta. Ehhez a XVI. századi francianyelvű egyszólamú zenekultúrához tartozott a Kálvin-



korabeli genfi gyülekezet zoltáréneklése is. Ha tehát Gárdonyi Zoltán és iskolája nyomán zenetörténeti kérdésnek vesszük a genfi zoltárdallamok helyes alakját, idáig kell visszamennünk: hogyan énekelték azokat kezdetben (hogy ne mondjuk: „eleitől fogva”) abban a gyülekezetben, ahonnan aztán azok Skóciától Erdélyig szétáradtak, Majd az ő éneklési módjuk eldönti: melyik „a hitelességnek a legfelsőbb foka”? Majd az eldönti: dié-zisekkel vagy azoktól menten helyes-e a dallamokat énekelni.

Lényegileg: az ő éneklési módjuk adja a korabeli kották megbízható leolvasásához az egyedül jó kulcsot a kezünkbe. Ahogy ők azokat megszólaltatták, úgy kell azokat nekünk is értelmezni, érteni és reprodukálni.

Mert egyet valóban feltételezhetünk. Méghozzá nem is ok nélkül. A Gárdonyi-idézte Johannes de Muris tulajdonképpen nem a genfi zoltárok évszázadának állapotáról értesít bennünket, hanem a XIV. századéről. Tőle – most már – tudjuk, hogy *akkor* a nyugat-európai egyszólamú éneklés még nem használt diézist. De nem használt-e már a XVI. századi? Még ha menyenyiségben még akkor is több volt az egyszólamú zene: vajjon akár a többszólamú zene hatására, akár egyéb hatásra vagy valamiféle belső fejlődésre nem alakult-e ki benne már akkorra a diézis használata? Hiszen a fejlődés nyilván errefelé haladt.

Nem kétséges, hogy a XVI. századi egyszólamú éneklésnek is megvoltak a maga megfogható törvényszerűségei. Nem tudunk azonban teoretikusáról, aki azokat írásba foglalta volna. Ha viszont ez így van, s ha az az éneklés most már visszahozhatatlanul elhangzott, megállapítható-e valaha is, hogy milyen volt? Nem túlságosan elméleti-e hát a vita megoldására tett azon javaslatunk, hogy ti. – és itt tulajdonképpen egy vágányon haladunk Karasszon Dezső említett cikkével – a korabeli kottákon túl lehetőleg vissza kell mennünk azok korabeli megszólaltatásáig, esetünkben a genfi gyülekezet énekléséig?

Van-e módszer, mellyel megbízhatóan megállapíthatjuk, hogy a XVI. századi francia nép hogyan énekelt egy szólamban? Hogy azok a bizonyos „francia nóták” (ahogy azokat Szenci Molnár Albert nevezte) akkor és ott – az induláskor – miként szóltak? Diézisekkel vagy azoktól menten? Itt van a dolog *vagyja!*

A népzene tudomány tud olyan módszerről!

Főleges dolog bizonygatni a népzene konzerváló erejét. Annak azonban talán kevesebben vannak tudatában, hogy a népzene nemcsak magamagát konzerválja, hanem az őt ért műzenei hatásokat, divatokat is. Sok-sok kornak sok-sokféle zenéje konzerválódik benne egyszerre, melyek elkülönítése ugyanakkor természetesen problematikus is lehet. Előfordul mégis egy e tekintetben igen szerencsés eset. Ha ti. egy népből egy nagyobb népcsoport kiszakadva idegen környezetben: más országban vagy éppen más földrészen települ le, ott azonban nem szóródik szét és nem olvad föl, hanem továbbra is egy tömböt, egy közösséget alkot. Akkor ennek a népcsoportnak a népzeneje, amely eladdig akadály nélkül részt vett az illető egész nép népzenejének vérkeringésében, az adott történelmi pillanat szintjén megreked. S

ha érik is befolyások az új környezet felől, s ha vékony csatornán csordogálnak is az anyanemzet újabb és újabb zenei divatjainak hatásai, az ilyen népcsoport népzeneje nagy egészében mégis megőrzi azt az állapotot, amelyben az egész népé volt az elválás pillanatában.

Nálunk ilyen pl. a madéfalvi veszedelem<sup>8</sup> után kitelepült ún. bukovinai székelyek népzeneje, amely még 1914-ben is, mikor Kodály Zoltán – mondhatni – fölfedezte, XVIII. századi állapotokat mutatott. Teljességgel hiányzott belőle a XIX. század minden hazai stílusa és divatja (népies műdal, csárdás, el egészen az új stílusokig), ugyanakkor frissen éltek benne éppen a XVIII. század elejének olyan zenei kortünetei, sőt modorosságai, melyek aztán az anyaországból századunkra szinte teljesen kikoptak (pl. a fríg hangnem gyakorisága, eol és dór dallamok zárlatának frígesítése stb.). Pedig a bukovinaiak nem is költöztek oly messzire.

A franciáknál ilyen az óceánon túlra került kanadai franciák népzeneje. Az első francia telepések 1608-ban alapították Québec városát, majd az újabb és újabb kivándorlók az egész XVII. század folyamán folyamatosan népesítették be a mostani Québec tartományt, amely a mai napig is megőrizte francianyelvűségét Észak-Amerika anglofon tengerében. Az első jelentős és eredményeiben abszolút megbízható (mert fonográffal végzett) népzene-gyűjtőutat a helybeli Marius Barbeau vezette közöttük 1916 és 1918 között. Anyagából 1956-ban jelent meg egy reprezentatív válogatás<sup>9</sup>.

Miről tanúskodnak e gyűjtemény dalai? Először is az tűnik szembe, hogy túlnyomó többségben vannak közöttük a modális hangsorúak. Leggyakoribb a dór hangnem, valamivel ritkább az eol, mixolíd, majd a dúr és fríg. Tehát nagyjából a genfi zsoltárok állapota. *Csak a sorzárlatokat számba véve*: olyan helyeken, ahol diézist lehetne alkalmazni, az egész kötetben nyolc helyen találunk diézist, ugyanakkor harmincegy helyen nincs diézis! Ha minden lehetséges helyet („Quandocumque...”) figyelembe vettünk és megszámloltunk volna, még sokkal asszimmetrikusabb arányt állapíthattunk volna meg.

Figyeljük meg közelebbről is e dalok melodikáját. Egy részlet a 105. számúból:

Fai - tes bien at - ten - ti - on  
à - cct' - dről' - de chan - son.

8 1764. jan. 7.

9 Marguerite et Raoul d'Harcourt: *Chansons folkloriques au Canada. Leur langue musicale.* Québec-Paris 1956.

Vessük ezt egybe a 146. zsoltár harmadik és negyedik sorával:

Az Is - ten - nek a - dok há - lát,  
Va - la - míg en - gem él - tet.

Vagy nézzünk egy másik példát, a 124. számú utolsó sorát:

Ahl oui, madam', - nous vous pai'rons bienl .

Állítsuk ezt a 34. zsoltár utolsó két sora mellé:

Mit ' a sze - gé - nyek hal - la - nak,  
És ö - rül - nek raj - ta.

Vagy egy harmadik példa, a 47. számú dal negyedik sora:

Que la ber - gère aux champs. —

És hozzá a 3. zsoltár tizedik sora:

Se - git - sé - ge nin - csen,

Legutoljára még vessük egybe az 51. számú dalt egészében a fönti 77. zsoltárral:

1. Elk: « In - - grat ber - ger, que vous é - tes vo - la - gel —

Ahl. le printemps pour 'moi n'a plus d'at - trait. — Nous — n'irons plus sous ces som-bres feuil - la-ges — Fai-re l'amour à l'om-bre des grands bois. Lui: Je vous — l'ai dit, je vous le dis en - co - re, — J'ai des — rai - sons qui m'o - blig' de chan - ger. — J'ai — toujours fait le choix d'u - ne ber - gè - re, — Et — vous, Cla - riss', fait's le choix d'un ber - ger.

A példák számát természetesen még szaporítani lehetne. Ennyiből is látszik azonban, hogy azokat a dallamfordulatokat vagy hasonlókat, melyek fölött most a vita folyik, (hogy ti. a genfi zoltárokban hogyan korhű énekelni őket), a kanadai francia kisebbség még az 1910-es években is a legtermészetesebb gördülékenységgel diézis nélkül énekelte, ki nem lépve még a sorzárlatokban sem a hangsorok törzshangkészletéből. Pedig nem kétséges, hogy az elmúlt évszázadok mű- és idegen népzenei hatásai a diézis térnyerésének kedveztek közöttük is. Ha ennek ellenére ők, a francia „zenei rezervátum”, még századunk elején is lényegében tisztán diézis nélkül énekeltek, akkor nyugodtan állíthatjuk, sőt bizonyítottnak tekinthetjük, hogy az ő XVII. századi kiszakadásuk idejéig az egész francia egyszólamú zenekultúra nem ismerte és nem használta a diézist. Állíthatjuk, hogy az attól stílusidegen volt. Elképzelhetetlen tehát, hogy a genfi nép, mikor az ő templomában mindennemű hangszerkíséret nélkül, egy szólamban zoltárait énekelte, e dallamfordulatokba alterált hangokat vitt volna bele. Sőt, mi sem lehetett fülétől és ízlésétől idegenebb, mint a diézis. Hiszen *semmiben*, amit a bölcsőtől a sírig énekel, diézis elő nem fordult.

Persze egy utolsó feltevése még lehet – és alkalmasint hangzott is el – a diézis-párti iskolának – nevezetesen az, hogy a genfi zoltárdallamokat olyan zenészek írták, akik maguk is komponáltak több szólamra; lehetetlen hát, hogy ha egy szólamra írtak is, ne a többszólamú dallamszerkesztés és -vonalvezetés lett volna a fülükben, s ne annak szabályai szerint gondolták volna, amit leírtak.

Hogy a többszólamú zene minden manérjával a fülükben volt, az bizonyos. De az is bizonyos, hogy a nép egyszólamú zenéje is a fülükben volt,

hiszen úton-útfélen azt lehetett hallani. És az is bizonyos, hogy nem voltak olyan botfűlűek, hogy ne ismerték volna a kettő közti különbséget (mint láttuk: Johannes de Muris is jól ismerte), és ne tudtak volna éppoly otthonosan mozogni mindkettőben. Ha Kálvin egyszólamú énekeket kért, miért ne tudtak volna ők az akkori egyszólamú zenekultúra modorában komponálni? Vagy valaki is elképzelhetőnek tartja, hogy mikor e zenészek multságokban, lakodalmakban vagy bármely más alkalomkor a néppel együtt énekeltek, akkor a tömeggel ellentétben minden kritikus sorzárlatban ők „jusst is” diézist énekeltek?

Mit mondhatunk tehát összefoglalóul? Hiteles-e zenetörténetileg a genfi zsoltárok diézisekkel való éneklése?

Semmiképpen sem! A diéziseknek a genfi zsoltárokba való újbóli behozása a korabeli egyszólamú és többszólamú zenekultúra olyan elegyét hozná létre, egy olyan hibridstílust, amilyen soha nem létezett, de legalábbis nem a XVI. századi francia nyelvterületen. Amint láttuk: maguk a döntőbírául idézett traktátusok bizonyítják, hogy az az egyszerű zenének (a kevesek magaskultúrájának) volt divatos fogása. Oly divatos fogás, amely – és ezt most már a népzene-tudomány bizonyítja – a XVI. században még semmiképpen nem érintette meg a tömegek egyszólamú éneklését. E korban tehát egyszólamú éneklésbe diéziseket beleképzelni vagy belevinni: *anakronizmus*. Mai ízlésnek régi korokba való visszavetítése.

A diézises éneklést meg kell hagynunk kórusainknak, mikor a korabeli szerzők *feldolgozásait* szólaltatják meg. Ott, és *egyedül ott* van annak helye. Mikor azonban híveink vagy gyülekezeteink *egy szólamban* zsoltárt énekelnek (akár egyéni kegyességgyakorlásukban, akár házaknál, akár temetőben, akár templomban orgonakísérettel – ám maga az éneklés még ott is egyszólamú marad!), akkor fognak a legkorhűbben, s éppen ezért legkorszerűbben eljárni, ha éneklésüket a kezdetek idejének egyszólamú énekléséhez szabják, és sem a modális hangnemű, sem a dúr dallamokat alterált hangokkal nem tarkítják.

Áttekintettük a kérdést – a vita már kialakult kerékvágásában maradván –, hogy vajjon zenetörténeti érvekkel *indokolható-e a diéziseknek a genfi zsoltárdallamokba való újrabevetése*. Arra az eredményre kellett jutnunk, hogy Gárdonyi Zoltánnak és követőinek ebbeli érvelése – elfogultság nélkül – tarthatatlan.

Most már egészen röviden csak arra térjünk ki, hogy valami mással még talán indokolható-e.

Nem indokolható azzal sem, amivel Gárdonyi szintén, de futólagosan érvel: az ún. „Zersingen”-elmélettel; hogy ti. „a dallamok idők folyamán megváltoznak”, „széténeklik” őket. Az eredményt tudomásul kell venni, az nem feltétlen romlás. Ez az érvelés ugyancsak sántít! Aki arra hivatkozva akarja visszahozni a diéziseket, hogy ez – most már nem azért, mert ez történetileg így hiteles, hanem mert – történetileg *így alakult ki*, annak ugyanak-

kor – ha következetes akar maradni önmagához és gondolatmenetéhez – a ritmustalan, nyújtott éneklés visszahozásáért is harcba kell szállnia, hiszen *az is kialakult* történetileg, sőt e kettő éppen együtt. Olyan ember pedig eddig nem találtatott, sőt nyilván nem is fog találtatni, aki a ritmustalan éneklést vissza akarná hozni, illetve meg akarná tartani. Nem is beszélve az egyéb, az évszázadok folyamán szintén beszüremkedett alterációkról<sup>10</sup>.

Végképp nem indokolható a magyar ízléshez, a magyar zenei anyanyelvhez való közelítéssel. Hálás téma lenne ennek kifejtése, de a keretek nem engedik meg, s különben sincs rá szükség. A magyar népzene egészen felületes ismerete is elegendő annak belátásához, hogy *akinek magyar a zenei anyanyelve*, annak mindig jobban fog esni e dallamokat diézisek nélkül, mint diézissel énekelni.

Az egyetlen, ami indokolhatja: az orgonisták ízlése. Mert ugyan énekelni jobb a zsoltárokat diézisek nélkül, de orgonálni – ebbe könnyű magunkat beleképzelni – jobban esik diézisekkel, vagyis a záróakkordok előtt a jól megszokott, vezetőhangos dominánsakkordokkal. Ez azonban túl sovány indok az egyedül helyes – mert történetileg hiteles, és mert a magyar ízlésnek is jobban megfelelő – diézismentes éneklés intézményes megváltoztatására. Orgonistáink gondolják meg, hogy ők nem uralkodhatnak a gyülekezet énekén, csak szolgálhatják azt. Az istentiszteletnek nem az orgonaszó a része, hanem a gyülekezeti ének. Az orgona csak kíséri, sőt: csak vezeti, fegyelmezi azt. Attól az nem válik többszólamú énekléssé. Nem lehet úgy felfogni, hogy a gyülekezet az orgonista *feldolgozásának* a felső szólamát énekli. Nem a gyülekezetnek kell tehát az orgonához igazodnia, hanem annak kell a gyülekezet egyszólamú énekét vezetnie. Annál is inkább, mivel a templom falain kívül úgysem lehet kíséretől még szó sem, de még azokon belül is az minden további nélkül elmaradhat. Ha más nem, a genfi példa ezt ékesen (és talán a jelenre és jövőre nézve is intően!) bizonyítja. A magyar református gyülekezeti ének pedig, s vele együtt híveink zsoltáréneklése – mint ahogy általában a természetes magyar éneklés – *mindig is egyszólamú volt*, és remélhetőleg az is marad, mígcsak „az ég és a föld elmúlnak”.

Olvasóink figyelmébe ajánljuk Karasszon Dezső válaszát lapunk pünkösdi számában.  
(A Szerk.)

---

10 Hogy csak egyet említsünk: a 23. zsoltár ötödik sora („Lelkemet megnyugtatja szent nevében...”) utolsóelőtti hangjának leszállítása.

# KODÁLYN KESÄILTA - LÖYTÖNYT KANSALLINEN SÄVELKIELI

János Bereczky

Kaksi vuotta ennen kuolemaansa - vuonna 1965 - Zoltán Kodály muisteli lyhyesti Jean Sibeliusista Timo Mäkisen toimittamassa Sibeliuksen satavuotisjulkaisussa (Mäkinen 1965, 27). Hän aloitti tunnustuksensa Sibeliukselle seuraavasti:

"Syvästi liikuttuneena *Tuonelan joutsenen* esityksestä, ainoan Sibeliuksen sävellyksen, jota täällä minun opiskeluaikoinani soitettiin, tutustuin huolellisesti kaikkiin hänen myöhempiin teoksiinsa. Ne olivat meille esikuvana ja rohkaisuna etsiessämme omaa kansallista sävelkieltämme..."

Luullakseni en syyttä totea, ettemme tähän mennessä ole riittävästi kiinnittäneet huomiota siihen, minkälaisia myönteisiä, ehkäpä ratkaisevia virikkeitä nuoren Kodály'n kehittyvä persoonallisuus sai Suomen taholta. Aihe kyllä ansaitsisi tarkempaa tutkimista. Tällä kertaa kiinnostuksemme vie meidät kuitenkin toiseen tutkimusongelmaan.

Konsertti, jossa *Tuonelan joutsenen* Budapestin ensiesitys tapahtui, ja jota Kodály vielä vanhuudessaankin muisteli, oli tarkalleen 7. joulukuuta 1904. Muutaman päivän kuluttua Kodály täytti 22 vuotta. Ei ole vaikeaa kuvitella, kuinka suuri elämys - "syvästi liikuttava" elämys, kuten hän itse totesi - olikaan "kansallista sävelkieltä etsivälle", sen luomiseen kutsutulle, mutta vielä salassa olevalle nuorelle nerolle kuulla kaukaisen sisarkansan ääntä Sibeliuksen sävelteoksesta.

Nämä vuodet olivat muuten Unkarin musiikkielämässä niin sanoaksemme odotusaikaa – pitkäksi venyvää odotusaikaa. Paljon myöhemmin Kodály luonnehti sitä eräässä haastattelussa seuraavasti (Reinhardt 1967, 133): "... vuosikymmeniä puhuttiin luomistaan tai uudelleenluomistaan odottavasta unkarilaisesta musiikista."

"Luomistaan tai uudelleenluomistaan odottava unkarilainen musiikki..." Tämän ongelman – tai tehtävän! – Kodály otti henkilökohtaisesti vastuulleen jo sangen nuorena. Se kuvastuu myös kirjeestä, jonka hän lähetti vuonna 1901 – siis alle 19-vuotiaana – Wienin Musiikkiakatemiassa opiskelevalle entiselle luokkatoverilleen. Puolittain vakavissaan ja puolittain leikillään – kuten nuorten ystävysten on tapana – hän kirjoitti yksityiskohtaisesti omista opiskelutovereistaan Budapestin Musiikkiakatemiassa. Viimein hän päätyi toteamaan (Legány 1982, 13): "Tätä me olemme, kelvotonta porukkaa, eihän unkarilainen musiikki tule tällä tavoin luoduksi."

Kodály itse sävelsi tähän aikaan Johannes Brahmsin vaikutteiden alaisena. Muutamia hänen sävellyksiään vuosilta 1904 ja 1905 esitetään vielä nykyään: ne ovat silkkaa Brahmsin koulukuntaa.

Kodály oli kuitenkin tyytymätön itseensä ja hänestä tuntui, ettei näin voinut enää jatkua. Vuosien kuluttua hän muisteli (Reinhardt 1967, 133): "Oltiin tienhaarassa: tullaanko Brahmsin epigoneiksi vai kuljetaanko omaa tietä?" Mutta minkälainen tämä oma tie tulisi olemaan? Hän jatkoikin muisteluaan seuraavin kysymyksin: "Mutta mistä saada virikettä? Mistä ammentaa inspiraatiota?"

Tällaisessa henkisessä tilassa ja tällaisen haasteen painamana, omaa tietään etsivänä, hän sattui kuulemaan Sibeliuksen *Tuonelan joutsenen*. Ja kuten olemme todenneet, tuo sävellys muodostui hänen esikuvakseen ja rohkaisijakseen. Emme liene kaukana totuudesta päätellessämme, että Sibeliuksen musiikki auttoi Kodályä merkittävästi tiedostamaan tulevien kuukausien aikana – ts. kesään 1905 mennessä – sen, että tämä "oma tie" ei voi olla muuta kuin "oma kansallinen sävelkieli".

Tämän lyhyen ajanjakson kuluessa hänelle selvisi myös se, "mistä saada virikettä, mistä ammentaa inspiraatiota". Kuten hän myöhemmin kertoi (Reinhardt 1967, 134): "Meille selvisi, että tällaista voidaan toivoa ainoastaan alkuperäiseltä kansanlaululta. Tämä sai meidät [Kodály ja Béla Bartókin] toimimaan paitsi säveltäjinä myös kansanlaulujen kerääjinä. Ajattelimme Herderiä, joka aikoi saada kansojen äänen kuuluville. Jos me aioimme saada oman kansamme äänen entistä voimakkaammin ja puhtaammin kuuluville, niin ensinnäkin meidän täytyi oppia tuntemaan se. Mutta mistä voitaisiin etsiä tuota ääntä? Yksinomaan maaseudulta! Piti siis lähteä maalle, josta löytyikin salattuja aarteita."

Näin Kodály lähti kesällä 1905 ensimmäiselle kansanlaulujen keräysmatkalleen. Myöhemmin eräässä toisessa haastattelussa hän muisteli tätä matkaansa (Kodály 1923): "Reppu selässä, sauva kädessä, sata kruunua taskussa



lähdin lapsuuteni seudulle. Siellä minä kiertelin ilman systemaattista menetelmää, pysäytin ihmisiä kaduilla, kutsuin heitä laulamaan kapakkaan ja kuuntelin leikkuutyttöjen laulavan. Kaikkein rasittavinta olivat pitkät valvomiset savuisissa kapakoissa." Matkan sadoksi kertyi yhteensä 106 laulua viidestä kylästä.

Lukukaudella 1905–06 Kodálylla oli monta muutakin tehtävää. Hän kirjoitti yliopistossa väitöskirjaansa ja suoritti loppututkintoa Musiikkiakatemiassa. Seuraavalle keräysmatkalleen hän näin ollen lähti vasta vuoden kuluttua. Matkan kohteena oli tällä kertaa kolme kylää Nyitrán kaupungin seudulla Ylä-Unkarissa. Hän vietti paikan päällä ainoastaan kaksi vuorokautta (12. ja 13. elokuuta) mutta tuona aikana hän ehti kirjoittaa muistiin yhteensä 116 laulua.

Varsinkin tämä toinen retki osoittautui hänelle ratkaisevaksi elämykseksi. Hän sattui löytämään niin arkaaista ja niin kaunista aineistoa, että seuraavina vuosina hän palasi tälle seudulle vielä monta kertaa. Myös maiseman kauneus ihastutti häntä.

Palattuaan tältä toiselta kenttäretkeltään hän ryhtyi säveltämään teosta diplomikonsertin luonteista tilaisuutta varten, joka oli määrä järjestää loka-kuun lopussa. Sävellystyö kesti viitisen viikkoa. Tuloksena syntyi sonaattimuotoinen, parikymmentä minuuttia kestävä kappale pienelle sinfoniaorkesterille (jouset, puupuhaltimet sekä kaksi käyrätorvea). Teos sai nimen *Kesäilta* (*Nyári este*), joka oli – ainakin näin jälkepäin ajatellen – ilmeinen viittaus tuoreisiin maaseutuelämyksiin.

*Kesäilta* esitettiin kolme kertaa, jonka jälkeen Kodály laittoi teoksen syrjään. Vuonna 1929 kuuluisa kapellimestari Arturo Toscanini pyysi Kodálylta jotain teosta, jolloin säveltäjä otti *Kesäillan* jälleen esille ja muokkasi sen samalla kokonaan uudelleen. Sittemmin teoksesta on luonnollisesti aina esitetty tätä uudistettua versiota.

Tästä viimeksi mainitusta seikasta johtuu se problematiikka, josta jokaisen *Kesäiltaa* käsittelevien musiikkitieteilijöiden on tähän mennessä täytynyt lähteä liikkeelle. Koska teoksen alkuperäisversion partituuri on ollut kadoksissa, tutkijat eivät ole voineet tietää mitä, missä kohdin ja missä määrin on kypsä, 47-vuotias mestari muuttanut varhaisesta teoksestaan. Ongelma on ollut hyvin pulmallinen, koska jokainen voi heti huomata, kuinka *Kesäillan* melodiikka ja sävelkieli ovat voimakkaasti kansanlaulujen sävyttämiä. Kypsan Kodály'n sävelkieli on aivan samanlaista. Riittääkö tämän ilmiön selitykseksi tuo vähäinen määrä kansanmusiikkia, johon Kodály ehti tutustua ennen *Kesäillan* sävellystyötä? Vai onko sittenkin kyse unkarilaisen kansanmusiikin kokonaisuudessaan hallitsevan, uransa huipulla olevan säveltäjän uudelleenmuokkauksesta?

Unkarilaisessa Kodály-tutkimuksessa ja unkarilaisessa musiikkitieteessä nämä kysymykset on nostettu yhä uudelleen ja uudelleen esille, mutta vastauksia ei ole kukaan kyennyt löytämään.

Vuonna 1998 onnistuin löytämään kadoksissa olleen *Kesäillan* vuoden 1906 partituurin. Se löytyi Unkarin Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelmasta, eikä kukaan ollut sen olemassaolosta tietoinen. Täten avautui mahdollisuus verrata teoksen alkuperäistä aineistoa Kodály'n kahden ensimmäisen kansanlaulujen keruumatkan aineistoon.

Tarkastelkaame siis nyt, kuinka nuo yhteensä 222 kansansävelmää ovat vaikuttaneet *Kesäiltään*, kuinka ne siinä kajahtavat.

\*\*\*

Heti teoksen aloittavassa englannintorven soittamassa pääteemassa voidaan havaita muistuma erästä muutamaa päivää aikaisemmin tallennetusta kansansävelmän alkutahdeista (Kodály 1930):

**Andante assai**  
Solo

Corno inglese 

## ESIMERKKI 1

Kyseinen kansanlaulu on seuraavanlainen (Nro 5132, Kodály: Kansansävelmä keräelmä):

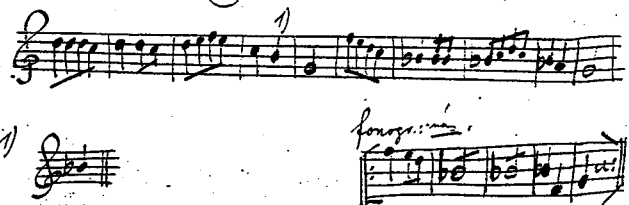
*F. F. F. F. (tr. re. cu)* 413

1-7  
Muz 11496

Jancsócs

*for 12 b* K. Z.

*ly. (Kodály)*  
*Shymis 1906*



1. Szólóhegyen kerentül, mën a leány öccsöstül,  
fehé nyara gyönyöröstül, kekenéje csipriestül.
2. En | Jancsócs | mör nem nyárcé nagyobbra  
nyárcé vóna nagyobbra leke vóna katona.  
(Toldal: Hög, kine / f. / | kine / f. / | din, din, don.  
(A. f. m. g. /)  
Eltör

## ESIMERKKI 2

Kun jätämme huomiotta pelkästään melodian tukena toimivan kohotahdin, voimme todeta, että molemmat sävelmät lähtevät liikkeelle sävellajin kvintiltä. Tahdin kolmella ensimmäisellä iskualalla molemmat sävelmät pysyttelevät kvintillä, neljännellä iskualalla ne puolestaan kallistuvat kvartille. Sama toistuu seuraavassa tahdissa. Vielä kolmaskin tahti lähtee liikkeelle kvintiltä, mutta siitä melodia nousee pienelle septimille laskeutuakseen asteittain toonikalle ja levätäkseen siinä. Melodiakaaren lisäksi molemmissa sävelmissä on sama kesto: 2 + 3 tahtia.

Kun muistamme, että sävellystyötä aloittaessaan Kodálylle oli kansansävelmä aivan tuore, muutaman päivän vanha keräyselämys, niin emme voi enää epäillä yhteyksiä molempien melodioiden aloitusten välillä. Siirtykäämme muutama tahti eteenpäin:

The image shows a musical score for Example 3, featuring woodwinds and strings. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (1. 2. Clar. (Sib)), Bassoon (1. Fag.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The score consists of several staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as 'dim.' and 'sf'. The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations and dynamics.

### ESIMERKKI 3

Tässä viulujen soittamassa suruvoittoisessa melodiasirpaleessa kaikuu puolestaan erään toisen Kodályyn äskettäin keräämän kansanlaulun toinen puolisko (Nro 16.269):

6, 6, 8, 6 (A) 2 ~~237~~ 1. 5. 4  
 1-10.  
 Berencsai 240a  
 Berencsai, 1906,  
 op. Kodaly

*Duplata.*

1. Kérem, csé-ri me-cá si-gyó páros ró-ssá hály-le ké-és  
 és si-les-és, sá-kajj égyet ró-ssá hály-le ké-és és si-les-és, sá-kajj égyet ró-ssá

2. Si is sá-kajjollam,  
 el is hály-ésollam,  
 ké-és-sá-kajj és ké-és-sá-kajj égyet ró-ssá-kajjollam.

ESIMERKKI 4

Kyseistä melodian toista puoliskoa nuotinnuksessa jopa toistetaan – yleisen esitystavan mukaisesti.

Siirtykäämme jälleen eteenpäin. Välittömästi seuraavissa tahdeissa on havaittavissa omituinen, alaspäin painuva terssikulku viuluissa ja puupuhaltimissa.

20

Fl.  
 Ob.  
 1. 2. Clar. (Sib)  
 1. Fag.  
 VI. I  
 VI. II  
 Vle.  
 Vlc.  
 Cb.

Cor. ingl.  
 2. Clar. (Sib)  
 2. Fag.  
 VI. I  
 VI. II  
 Vle.  
 Vlc.  
 Cb.

ESIMERKKI 5

Tämä *so-mi-do-la* -liike omine voimakkaaine pentatonisuuden sävyineen oli outoa vuoden 1906 unkarilaiselle ja yleensä eurooppalaiselle musiikille. Täsmällisemmin sanottuna: Debussylle pentatonisuus ei ollut outoa, mutta hänen musiikkiinsa Kodály tutustui vasta vuoden 1907 Pariisin matkallaan. Mutta vielä vuonna 1906 Kodály tunsikin ainoastaan ne 222 itse tallentamaansa kansanlaulua, joiden joukossa tämä melodialiike esiintyy jopa neljästi. Seuraavassa vain yksi esimerkki (Nro 13.422):

G. G. 10. 9. VII - 8

Vol. 7767

VII. 5 1 (nos 5)

F. dieli. Parat, Zsigmond

Köszimad. 1905. K. Z.

Hossz-m-farkhi fészke. Bacsna kő-m-nagyke. Hossz-tud-hil te. En u kő-nem-jér-ni.

Saj-m-n-e-i-de-gen-föld-re

alváltat

## ESIMERKKI 6

Tämä laulu laulettiin hänelle ensimmäisen retken aikana kolmessakin kylässä useine säkeistöineen. Kun tiedämme tämän tosiasian, niin emme enää ihmettele, että tuo omituinen, pentatonissävyytteinen kolmas säe jäi soimaan Kodály'n korvissa.

Kun siirrymme *Kesäillassa* muutaman tahdin eteenpäin, tapaamme vielä pitemmän ja vielä yksiselitteisemmän pentatonisen aiheen:

Cor. ingl.

1.2. Cor. (Fa)

Vle.

Vlc.

Cb.

## ESIMERKKI 7

Verratkaamme tähän erästä laulua, jonka Kodály tallensi ensimmäisen retkensä aikana. Laulu on pitkäsäkeinen, ns. uuden tyylinen laulu, jonka rakenne on AABA, eli A-säe toistuu kolme kertaa. Edellä mainittu pentatoninen sävelkulku esiintyy juuri tämän A-säkeen lopussa, toistuen siis kolme kertaa. Se toistuu riittävän usein, jotta se jäisi soimaan säveltäjän mieleen (Kodály 1905, 303):

5.

Mérsékelt rubato.

Ha be - mé - gyek, i - haj, ha be - mé - gyek, csu - haj,  
É - les ké - sem, i - haj, fé - nyes kar - dom, csu - haj,  
a tak - so - nyi csár - dá - ba, Most tud - ják meg  
vá - gom a ge - ren - dá - ba,  
ki az be - tyár, ki az le - gény, ki, ki, ki;  
Még az éj - jel, i - haj, csen - dör vér - rel, csu - haj,  
pin - gá - lom az csár - dát ki.  
(Taksony.)

### ESIMERKKI 8

Rytmiä Kodály käsittelee muistelunomaisen vapaasti, mutta sävelkulku on epäilemättä sama. Kuitenkin yhden ainoan sävelen ero on havaittavissa: se ei pääty kansanlaulun mukaisesti *mi-la*, vaan Kodály lisäsi *re:n* sävelten väliin, jolloin melodia päättyy *mi-re-la*.

Kodály oli nimittäin kuullut *mi-la* -lopukkeen vain pari kertaa kahden keruumatkansa aikana. Sen sijaan *mi-re-la* -lopukkeen hän oli kuullut kolme-toista kertaa, esimerkiksi seuraavanlaisina:

(M. M. ♩ = 92.) C)

Jó es - tét, jó es - tét, Sá - gi bi - ró - né asz - szony,  
Azt hal - lot - tam az es - te, Hogy be - teg a meny - asz - szony.  
(Gútai szállások.)

### ESIMERKKI 9 (Kodály 1905, 301)

Poco parlando.



(Farkasd, Nyitra vm. 1905.)

## ESIMERKKI 10 (Kodály 1937, 14)

10. / 1-9

Poco rubato.

Nem megy-ne van i-de kin. Mer-gi-ta, a dosto-bisg kerestül foly nyitka

Kö-ze-pi-be egy hi-res há-pal-ná Ab-ban isik egy be-tyár ma-ga-ta bi-lji-be

Farkasd (Nyitra) m.  
1905. K. Z.  
én. Gárdai Károly 56.

## ESIMERKKI 11 (Nro 23.079)

Kodály oli aivan oikeassa – tämä onkin kauniimpi, unkarilaistyyllisempi lopuke.

On muuten ihmeellistä, kuinka Kodály havaitsi nämä pentatoniset sävelkulut 222:n laulun joukosta. Nämä laulut ovat nimittäin erittäin sekavia, eikä niiden joukosta löydy ainuttakaan puhtaasti pentatonista sävelmää. Löytyy tosin kolme tai neljä sävelmää, jotka ovat olennaisesti pentatonisia, mutta niihinkin sisältyy pari vierasta ääntä. Ja lisäksi löytyy viitisentoista laulua, joissa ainoastaan säe tai vielä lyhyempi katkelma on pentatoninen.

Puhtaasti – niin sanoaksemme: raikuvan puhtaita – pentatonisia sävelmiä tuo vasta Béla Bartók vuoden kuluttua Itä-Unkarista. Itse Kodály kirjoittaa

eräessä artikkelissaan (Kodály 1929, 208): "Sen, että viisisävelinen sävellaji – joka on niin monen vanhan kansan, ehkäpä jokaisen kansan musiikin alkulähde – elää ja kukoistaa myös meillöpäin, saimme tietää vasta vuonna 1907, kun Béla Bartók ensi kerran löysi suuren joukon tämän kaltaisia sävelmiä Transilvaniasta."

"Saimme tietää vasta vuonna 1907..." Niin, mutta hän itse jo elo- ja syyskuussa 1906 käyttää *Kesäillassaan* selvää pentatonisuutta! Mutta juuri siinä hänen neroutensa ilmeneekin! Nimittäin siinä, että hän tunnisti heti ei raikuvasti eikä joukottain vaan ainoastaan piilevästi ja hajanaisesti ilmenevän pentatonisuuden, ja monenlaisesta aivan tuoreesta kansanmusiikkielämyksestään hän sulautti juuri sen omaan sävelkieleensä.

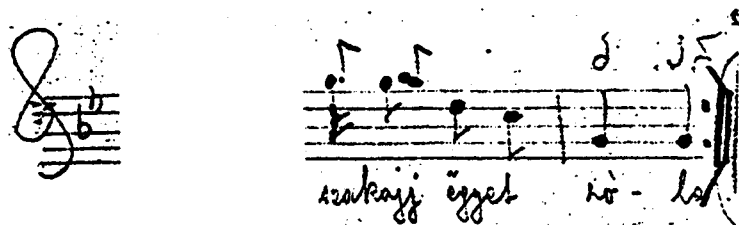
Ehkäpä tämä oli vielä aivan vaistomaista... Kenties ei kuitenkaan ollut, koska tietyt *Kesäillan* pentatonisuudet ovat erittäin painokkaita, suorastaan itsetietoisilta tuntuvia, kuten esimerkiksi seuraavassa katkelmassa:

The image displays a musical score for Example 12, featuring woodwind and string parts. The score is divided into two systems, each starting with a measure number '60' in a box. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. ingl.), Clarinet in B-flat (1. 2. Clar. (Si b)), Bassoon (1. 2. Fag.), and Cor Anglais in F (1. 2. Cor. (Fa)). The string section includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.). The woodwind parts feature complex rhythmic patterns with accents and dynamic markings such as 'f cresc.' and 'cresc.'. The string parts are marked 'senza sord.' and 'arco'. Fingering numbers (1, 2, 3) are indicated for various notes in the woodwind parts.

ESIMERKKI 12



Tässä kohdassa saamme kuulla kahdesti – toisella kerralla jopa koko orkesterin voimalla – *la-so-mi-re-la* -kulun, jota säveltäjä ei ole voinut lainata muualta kuin toisen kansanlaulumme lopukkeesta ...



## ESIMERKKI 13

... mutta jonka hän – yhden äänen muuttamalla – pentatonisoi vielä pitemmälle!

Pastoraalinen, duurissa etenevä sivuteema ei ensi kuulemalta vaikuta juontuvan unkarilaisesta kansanmusiikista:

20

110

Meno mosso (♩ = ♩)

FL.

Ob.

1.2. Clar. (Sib)

1.2. Fag.

1. Cor. (Fa)

Vle.

Vlc.

Cb.

FL.

1. Clar. (Sib)

2. Fag.

VI. I

VI. II

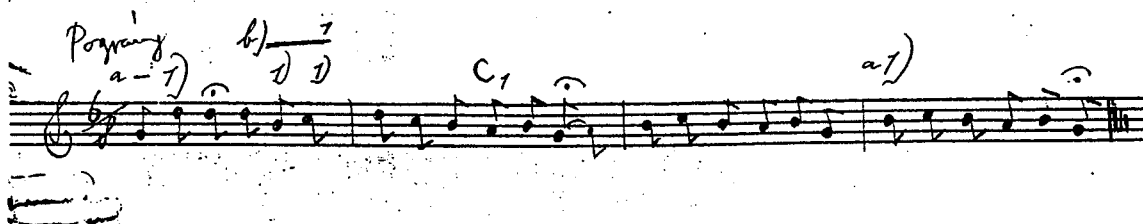
Vle.

Vlc.

## ESIMERKKI 14

Silti siinä on yllättävän paljon yhteistä erään vastatallennetun häälaulun toisen säkeen kanssa (Nro 5203; Kodály'n nuotinnoksessa yksi tahti vastaa sävelmän yhtä säettä.):

## ESIMERKKI 15



14/128 **POGRÁNY.**  
*maest*

2 20. 2 Az én galambomnak parton van a háza, —  
 Két keréken nyilik csikorgós kapuja.

3 21. 3 Nyisd ki rózsám, nyisd ki csikorgós kapudát, —  
 Had sétáljam végig (fényes palotádat.  
 (úri

4 22. 4 Uri palotádat, szellőző házadat,  
 Szellőző házadat, virágos kertetet!

Kodály on vain lisännyt lauluun yhden sävelen (g<sup>1</sup>):



## ESIMERKKI 16

Kun tämä toinen säe toistuu lähes sellaisenaan kolmannessa ja neljännessä tahdissa, ja mikäli tiedämme Kodály'n kuulleen tämän häälaulun usealtakin henkilöltä yhteensä jopa 18-säkeistöisenä, niin voimme olla vakuuttuneita siitä, että sivuteema ei olekaan muuta kuin nimenomaan tämän lähes loputtomiin toistetun säkeen vastakaikua.

Esimerkkejä riittäisi vielä enemmänkin, mutta tilanpuute estää meitä luettelemasta niitä lisää.

\*\*\*

Mitä voisimme sanoa yhteenvetona? Asia ja opetus ovat jokaiselle itsestään selviä.

Kauan kaivattu uusi ja aito unkarilainen sävelkieli on – aivan kuin silmiemme edessä – löytynyt vuoden 1906 elo- ja syyskuussa. Kaikki näyt-

teemme ovat peräisin *Kesäillan* vuoden 1906 versiosta (esimerkit olen valinnut painetusta partituurista, mutta ne vastaavat täysin käsikirjoituksen nuottikuvaan). Kansallinen sävelkieli tuli – neron verstaassa – valmiiksi miltei "yhdellä iskulla". Ilman neroutta se ei ilmeisestikään olisi voinut tapahtua.

Mutta yhtä hyvin nerous yksistään olisi siihen tuskin riittänyt. Se "virike" ja se "inspiraatio" – muistammehan – piti löytää ja saada jostakin muualta. Se löydettiin – kuten oli odotettu – maaseudulta, se saatiin – kuten oli toivottu – kansanlauluista... Uuteen kansalliseen sävelkieleen myötävaikutti yhtä hyvin Unkarin maaseudun talonpoikaisväestö, nuo tuntemattomat ja nimettömät isännät ja emännät, nuorukaiset ja neidot, jotka olivat luoneet, vaalineet ja kartuttaneet omaa ihmeellistä musiikkikulttuuriaan. Suoranainen yhteys heidän musiikkikulttuurinsa ja uuden kansallisen sävelkielen välillä on kiistan. Juuri tämän todeksi osoittaminen on ollut tutkimuksemme ja artikkelimme päätarkoitus.

Voidaan siis kiistattomasti sanoa, että Kodály'n säveltäessä *Kesäiltaa* löytyi ja syntyi sellainen sävelkieli, jonka välityksellä ei ainoastaan luova taiteilija vaan samalla myös Unkarin maaseutuväestö, koko Unkarin kansa, sai äänensä kuuluville.

Lopuksi emme voi olla korostamatta, että tästä kaikesta ei olisi tullut mitään, ellei Kodály olisi vaivautunut kahdelle ensimmäiselle keräysretkelle. Hän oli jo jonkin verran tutustunut kansanlauluihin harvojen julkaisujen ja Béla Vikárin fonografiäänitysten avulla. Mutta "virikkeeksi" ja "inspiraatioksi" se ei riittänyt. Täytyi saada henkilökohtaisia, paikan päällä koettuja elämyksiä. Neron piti alentaa itsensä jopa "savuisiin kyläkapakoihin" saakka. Sieltä sitten "kansallinen sävelkieli löytyi".

"Joka itsensä alentaa, ylennetään..." Toista tietä ei ollut, eikä ole kenellekään annettu.

## Kirjallisuus

- Kodály, Z. 1905. Mátyusföldi gyűjtés. Teoksessa *Ethnographia* XVI. Budapest. Kirjoitus julkaistu myös: Kodály 1964, 7–13.
- Kodály, Z. 1923. A magyar dalkincs. Teoksessa *Magyar Dal* XXVIII/5. Budapest. Kirjoitus julkaistu myös: Kodály 1989, 17.
- Kodály, Z. 1929. Ötfokú hangsor a magyar népzeneben. Teoksessa *Emlékkönyv a Székely Nemzeti Múzeum ötvenéves évfordulójára. Sepsiszentgyörgy*. Kirjoitus julkaistu myös: Kodály 1964, 65–75.
- Kodály, Z. *Kansansävelmä keräelmä*. Musiikkiteiden laitoksen, Unkarin tiedeakatemian. Budapest.
- Kodály, Z. 1930. *Nyári este* (La sera d'estate, Sommerabend). Partituuri. Universal Edition, Wien.
- Kodály, Z. 1937. A magyar népzene. Teoksessa K. Viski (toim.) *A magyarság néprajza* IV. Budapest.
- Kodály, Z. 1964. *Visszatekintés II*. F. Bónis (toim.). Budapest.
- Kodály, Z. 1989. *Visszatekintés III*. F. Bónis (toim.). Budapest.
- Kodály, Z. *Nyári este*. Partituuri, käsikirjoitus. Ms. Mus. 3422. Országos Széchényi Könyvtár (Unkarin Kansalliskirjasto), Budapest.
- Legány, D. (toim.) 1982. *Kodály Zoltán levelei*. Budapest.
- Mäkinen, Timo (toim.) 1965. *Jean Sibelius*. Sibeliuksen 100-vuotissyntymäpäivän juhlaulkaisu. Helsinki. Kodály'n kunnianosoitus Sibeliukselle on julkaistu unkarin kielellä: Kodály 1989, 457.
- Reinhardt, Hannes (toim.) 1967. Zoltán Kodály. Ein Selbstportrait. Teoksessa *Das Selbstportrait. Große Künstler und Denker unserer Zeit erzählen von ihrem Leben und ihrem Werk*. Hampuri. Julkaistu unkarin kielellä: Kodály 1989, 584–589.

## Abstract

In this article the author examines the influence of Hungarian folk music on *Nyári este* (Summer Night), the early orchestral work of Zoltán Kodály. It was composed in 1906 and only exists in the form of a manuscript which has been lost. The printed score of *Nyári este* is the revised edition of 1929 made by the composer. In 1998 the author found the original manuscript from the National Library of Hungary. So, for the first time, it is possible to study a problem which has occupied researchers' minds throughout this century: to what extent Hungarian folk music has influenced the original music of *Nyári este* and to what extent are the influences revisions to the published score?

The compositions of the young Kodály show a very strong German influence – especially the works of Johannes Brahms. In 1905–06 Kodály made his first two journeys to Hungarian villages in order to collect genuine folk songs. During these journeys he collected and notated 222 folk songs. And in fact this was also the first real contact for Kodály with his native folk material. So, the author asks is it possible that this recent and in fact very preliminary experience has influenced the musical expression of *Nyári este* as radically as the version of 1929 proves.

The author compares the themes and motives of *Nyári este*'s original version to the earlier mentioned collection of 222 folk songs. Many melodic details prove indisputably how even in 1906 Kodály could transform the atmosphere of the authentic Hungarian spirit to his own composition. Especially the pentatonic passages of *Nyári este* were still strange to Hungarian and European art music. Pentatonism, which is very typical for folk songs, transferred to *Nyári este* through the melodies with which Kodály recently became acquainted.

As a summary, the author states that a long-desired new and authentic Hungarian tone was born in *Nyári este*. The Hungarian national tone language took its form almost at a stroke. Despite the genius of Kodály as a composer the new national music was influenced as much by the peasantry of Hungary.

Bereczky János

### Kodály népdalfeldolgozásainak hitelessége

Kétség férhet-e KODÁLY népdalfeldolgozásainak hitelességéhez? Tudtommal eddig senki nem kételkedett bennük. Legalábbis nem adott kételkedésének hangot. Ismertük, szerettük, sőt daloltuk mindazokat a népdalokat, melyek a *Háry János*, a *Székelyfonó* s a többi feldolgozás révén terjedtek el, s egyikőnknek sem jutott eszébe utána nézni KODÁLY gyűjtőfüzetei, lejegyzései között: vajon ezek a dalok csakugyan így hangzottak-e el a „nép ajkán”; vagy még élesebben fogalmazva: vajon a valóságban hangzottak-e el valahol és valamikor is ilyen népdalok.

A centenárium most ennek a munkának elvégzését is szükségessé tette, utána néztünk a KODÁLY által földolgozott, ill. fölhasznált összes népdal forrásának. A munka eredménye hamarosan mindenki számára hozzáférhető lesz ötönk tanulmánykötetében.<sup>1</sup> Mivel azonban e kötet csak a — hogy úgy mondjam — rideg tényeket közli kommentár nélkül, s mivel a rideg tények alkalmasak lesznek arra, hogy hozzá nem értő vagy rosszakaratú emberek számára botránykővé váljanak, szükségesnek és hasznosnak ítélttem, hogy azt, amit munka közben KODÁLY népdalfeldolgozásainak hitelességével kapcsolatban megértettem, másokkal is megosszam.

Örök kár, hogy nem KODÁLY maga magyarázta meg magát. (Nagyon keveset szolt magamagáról.) Így minden vele kapcsolatos fejtegetést már eleve tökéletlennek és töredékesnek kell ítélnünk. Az itt következőket is.

Tekintsük hát először a „rideg tényeket”. Mind a 666 dalt természetesen nem vehetjük most sorra. Egynéhányon azonban muszáj lesz végigmennünk — legyen az néhány közismert a *Háry János*ból —, azért, hogy általuk mint rész által az egészről valamelyes képet nyerjünk.

<sup>18</sup> KODÁLY Zoltán 1949.

<sup>1</sup> BEREZKY János—DOMOKOS Mária—OLSVAI Imre—PAKSA Katalin—SZALAY Olga 1984.

Nagyabonyban csak két torony látszik. A szöveg a *Magyar Népköltési Gyűjtemény* I. kötetéből, ABONYI Lajos gyűjtése Abonyból.<sup>2</sup> A dallam KODÁLY gyűjtése a Pozsony megyei Zsigárdról, eredetileg más (azonban szintén katona-) szöveggel.<sup>3</sup>

*A jó lovas katonának.* Szöveg és dallam a Nyitra megyei Zséréről.<sup>4</sup> Az eredeti támlapon két adatközvetítés van, amelyek lekottázva külön-külön egymás után. A daljátékbeli szöveg és a dallam itt ötvözet. Mivel a népi énekesek csak egy versszakot emeltek, s az tkp. nem más, mint AMADÉ László költeményének<sup>5</sup> folklorizálódott változata, a második versszakot egyenesen AMADÉtól vette KODÁLY, sőt az első versszakon is igazított néhány szót az eredeti költemény alapján (noha azt mindenben nem állította vissza).

*Á-bé-cé-dé.* Szövege Garamszentgyörgyről,<sup>6</sup> dallama Nagyszalontáról.<sup>7</sup> A nagyszalontai dallamhoz eredetileg is hasonló szöveg kapcsolódott, KODÁLY azonban a garamszentgyörgyi változatot használhatóbbnak ítélte. Ennek hét versszakából hármát használt föl, az első versszakban egy kifejezést egy harmadik szövegvariánsból<sup>8</sup> vettél cserélt ki.

*Szegény vagyok, szegénynek születtem.* Szövege a Zala megyei Komáromvárosból.<sup>9</sup> Dallama a szöveg eredeti dallamának szebb változata szintén Zsigárdról,<sup>10</sup> úgy azonban, hogy az a dallam megkapta a komáromvárosi variáns ritmusát. A szövegen egy szó változtatás egy BENEDEK Elek gyűjtötte kisbacconi variáns alapján, a *Magyar Népköltési Gyűjtemény* III. kötetéből.<sup>11</sup>

*Tiszán innen, Dunán túl.* A Tolna megyei Felsőíreggről.<sup>12</sup> A dallamon nem történt semmi változtatás, a szöveg első három versszakán sem. Az eredeti negyedik versszakot azonban elhagyta, az művészi feszültségben esést jelentett volna, s helyette egy ismeretlen forrású negyedik versszakot használ:

Tiszán innen, Dunán túl,  
Túl a Tiszán kicsi kunyhó nyárfástúl . . .

Valószínű, hogy KODÁLY maga írta, mintegy szerelmi vallomásul feleségének. (Vö. az egész mű ajánlásával: „Örzsémnek.”)

És így tovább . . .

Ezek hát a tények. A tények elől nem bújhatunk ki, még akkor sem, ha ezek olyan tények, melyek nehéz kérdéseket vetnek föl mindnyájunkban. Ezek a kérdések pedig még legenyhébb formájukban is így fogalmazódnak meg bennünk: Mit tartunk hát minderről? Be vagyunk-e csapva? De meg lehetne őket élesebben, ünneprontóbban is fogalmazni.

Hitelesek-e hát KODÁLY népdalfeldolgozásai? Hiszen alig akad olyan dal, melyen a feldolgozáskor legalább egy-két szót, egy-két hangot ne változtatott volna; amelyik ugyanúgy hangzott volna el a „nép ajkán”, mint ahogy

<sup>2</sup> ARANY László és GYULAI Pál (szerk.) 1872. 284.

<sup>3</sup> Már Miskolcon szépen muzsikálnak. KODÁLY, 1905. KODÁLY-Rend 13889.

<sup>4</sup> KODÁLY, 1911. KODÁLY-Rend 21832.

<sup>5</sup> A szép fényes katonának arany, gyöngy élete . . .

<sup>6</sup> KODÁLY, 1912. KODÁLY-Rend 24564.

<sup>7</sup> Á-bé-cé-dé, Hová mész, hé? KODÁLY, 1916. KODÁLY-Rend 24562.

<sup>8</sup> Á-bé-cé-dé, Rajtam kezdé. Mohi (Bars). KODÁLY, 1912. KODÁLY-Rend 24563.

<sup>9</sup> KODÁLY, 1925. KODÁLY-Rend 3347.

<sup>10</sup> Átal mént a Simonyics a heggyen. KODÁLY, 1905. KODÁLY-Rend 3358.

<sup>11</sup> KRIZA János, ORBÁN Balázs, BENEDEK Elek és SEBESI Jób, 1882. 174.

<sup>12</sup> BARTÓK, 1906. KODÁLY-Rend 22412.

az KODÁLY feldolgozásában elhangzik! Nem egynek pedig (gyakran a legközismertebbeknek) még a szövege és dallama is más-más helységből való...

Mit tartunk hát minderről?

KODÁLY munkásságát három nagy részre szokás tagolni. Tudósi, alkotóművészi és pedagógiai munkásságára. Mivel a munkásság tkp. az egyéniség megnyilvánulási formája, mondhatjuk, hogy voltaképpen az ő egyénisége, az ő személyisége volt három oldalú. Benne egy tudós, egy alkotóművész és egy pedagógus egyesült.

Vizsgáljuk tehát most meg, hogy a fenti tények ismeretében hiteleseknek tekinthetők-e az ő népdalfeldolgozásai *tudományosan, művészileg és pedagógiailag*.

A népdal változataiban él, változataiban jelenik meg. Ez a tény a nagyközönség előtt teljességgel ismeretlen, és — tapasztalatom szerint — nem is könnyen fogható fel, de a szakemberek számára sem mindig kellően tudatosított. Vagyis a népdalnak nincs olyan eredeti, megfogható formája, mint egy zeneműnek vagy egy költeménynek. A népdal mintegy a „levegőben van”, és minden egyes elhangzásakor mintegy „újából születik”. A népdaléneklés tehát (ahol él a népdal!) nem egyszerű előadás, hanem az előadásnak és az alkotásnak sajátos keveréke. Az előadó a szinte számtalan variációs lehetőséget hol így, hol úgy kombinálva minden egyes elénekléskor újraalkotja a dalt. (A variációs lehetőségeket ugyan erősen korlátozzák a kialakult szokások és megszokások, de számuk még így is szinte végtelennek mondható.) Így történhetik meg, hogy ugyanaz a népdal sosem hangzik el kétszer egyformán még ugyanannak az énekesnek a száján sem, mert legalább a hangok nyújtásában-kurtításában vagy a tempóban mindig lesz árnyalatbeli különbség. De ennél több variálásra is van általában módja: bizonyos helyeken szavakat, dallamhangokat cserélhet ki kedve szerint, bizonyos határig újabb és újabb szövegeket dalolhat ugyanarra a dallamra stb., nem is szólva a díszítés végére-mehetetlen lehetőségeinek. Ha pedig még *egy* énekes esetében is ennyit változhatik egy népdal, elképzelhető, hogy időben és térben hány és hány formában valósul meg egy-egy népdal. Egyik megvalósulására sem mondhatjuk, hogy: ez az igazi, mert mindegyik egyenrangúan igazi, egyenrangúan hiteles.

Hogy ne ismerte volna ezt a jelenséget a népdalgyűjtő és népzene-tudós KODÁLY? Ismerte hát! Tanúja ennek az a megszámlálhatatlan egyéni, helyi és más falubeli variáns, amit az ésszerűség határáig figyelemmel kísért és táplapjai margóján gondosan föl is tüntetett. És tanúja nemegy írása is. Egy helyen pl. így ír:

„Ennek az énekstílusnak lényegéhez tartozik a proteuszi változás... [melynek] többféle fokozatát látjuk. [Az egyikben] alig van díszítő hang, inkább csak a ritmus finom eltérései, szöveghez idomulása ragadják meg figyelmünket. [A másikban] az előadás földíszíti a dallam törzsét, nagyjában egyformán, csak az egyes díszítő hangok elmaradása okoz strófánként kis különbséget. Már [a harmadik] változásai nemcsak a ritmusra, nemcsak a díszítő hangokra terjednek ki. Ezekben a strófánként megújuló, a szöveg minél találóbb kifejezését kereső előadás a dallam törzshangjait is kikezdi, megváltoztatja, s az alapmelódiát egyre újabb és meglepőbb világításban mutatja be.”<sup>13</sup>

Ha jól odafigyelünk, KODÁLYnak ezekben a népi variálás módjait (ha nem is kimerítően) ismertető szavaiban egyben saját feldolgozási módszerét

<sup>13</sup> KODÁLY Zoltán 1933.



is olvashatjuk. Végül is nem is tett ő mást feldolgoásaiban, mint újabb variánsokat alkotott. Vagy a gyűjtés alkalmával elhangzott variációs lehetőségek újrakombinálásával, vagy esetleg — erre ritkábban került sor — saját magától. Ám aki benne van a stílusban — és ha valaki, ő benne volt! —, ezt is nyugodtan megteheti. Az ő variánsa semmivel sem lesz kevésbé hiteles, mint a gyűjtés során elhangzott esetleges, és talán soha többé meg nem ismétlődő alakja a dalnak.

Kimondhatjuk tehát nyugodtan: KODÁLY népdalfeldolgozásai tudományos szempontból teljesen hitelesek. Sőt egy fokkal még hitelesebbek is annál, mintha ragaszkodott volna az egyszer elhangzott forma lejegyzésének kottaképehez, mert így tanúságot tesznek egyúttal a népdal változatokban való éléséről, változatokban való megjelenéséről is, arról, amiről ő más helyen megint így ír: „A népzeneben szigorúan véve minden alkalommal új »átirat«: variáns keletkezik . . .”<sup>14</sup>

Térjünk át másik pontunkra. Hitelesek-e e népdalfeldolgozások művésziileg?

ARANY János, akit KODÁLY a magyar géniuszok közül magához legközelebb állónak érzett, így ír a művészi hitelességről:

Nem a való hát: annak égi *mássa*  
Lesz, amitől függ az ének varázsa:  
E hűtlen hívség, mely szebbít, nagyít . . .<sup>15</sup>

Nem kétséges, hogy a népi közösség egy-egy dalnak megszámlálhatatlan elhangzását, azok minden különbözősége ellenére is, nem fogja megannyi dalnak tartani, hanem egynek. Mint ahogy azok is: *egy* dalnak, *egy* dallamideálnak a különböző megvalósulásai. (Engedtessék meg nekem, hogy az egyszerűség és az időmegtakarítás végett időnként csak az egyik, csak a zenei oldaláról kezeljem a népdalt.) De hol az az *egy* dal? Hol az a dallamideál? Az van is, meg nincs is. Egyfelől megfoghatatlan, másfelől pedig tagadhatatlanul ott van a népi közösség és a népi előadók tudatában, hogy aztán minden egyes elhangzásakor újból és újból mintegy „testet öltson”. Ez a testet öltés, ez a megvalósulás, mivel emberi produkcióról van szó, sohasem lesz tökéletes, többé-kevésbé mindig esetlegességekkel, hibákkal terhelt lesz, de egy jó előadó mindig arra fog törekedni, hogy az ideált minél jobban megközelítse.

Így, mikor KODÁLY variánst alkot, ő sem elégszik meg azzal, hogy olyan variáns keletkezzék, mely csak egy a megszámlálhatatlanul sok között. Hanem arra törekszik, hogy olyan variáns szülessék, mely az emberi lehetőségekhez képest a lehető legközelebb van az ideálhoz. Mert jól tudja, hogy nem az lesz a művészi, és nem az lesz az igazán hiteles, ha az egyszeri előadás kottaképet dolgozza fel, mereven ragaszkodva annak minden esetlegességéhez és tökéletlenségéhez. Hanem az, hogyha mint tudós és mint alkotóművész azt a variánst igyekszik megkeresni, mely leginkább megközelíti az ideált, ARANY kifejezésével: a valóság égi mását. KODÁLY mindig ezt akarta megkeresni, ezzel akarta nemzetét megajándékozni.

Zárójelben megjegyezve: még akkor is így kellett volna tennie, ha egy virágjában levő népkultúrával lett volna dolga. De nem azzal volt. Ami nép-

<sup>14</sup> KODÁLY Zoltán 1941.

<sup>15</sup> Vojtina ars poétikája.

dalkincsünket illeti, annak legértékesebb rétegeivel már ő is csak töredező, pusztuló állapotukban találkozott. Hát nem örülség lett volna-e ezeket a dalokat a felejtés előtti utolsó pillanatban elhangzott, darabjaikra hullott formájukban feldolgozni? Nem az volt-e kötelessége Kodálynak, hogy a neki adatott tudással és tehetséggel a lehető legépebb és legszebb formáját visszaadja e daloknak?

Második pontunk lezárásául tehát kimondhatjuk: KODÁLY népdalfeldolgozásai művészi szempontból is feltétlen hitelesek. Sőt a lehető leghitelesebbek. S hogy gondolatmenetünk nem belemagyarázás volt, annak bizonyítékául álljon itt KODÁLYnak néhány saját szava:

„A színház nem krónika, se nem történetírás: a leghitelesebb adatok egymáshalmozásából sem keletkezik jó színdarab. A színjátéknak hitelesebbnek kell lennie a valóságnál: a valóság illúzióját kell adnia! Ezért írtam át a Rákóczi-indulót is . . .”<sup>16</sup>

Hátra van még harmadik pontunk: annak megvizsgálása, hogy pedagógiai hiteles-e e népdalfeldolgozások.

Nem kétséges, hogy KODÁLY izzig-vérig pedagógus volt. Ő akkor is pedagógiát művelt, mikor — a szó szoros értelmében nem pedagógiát művelt. Vagyis mindig. Akkor is, mikor népdalt dolgozott fel. Saját maga egyszer ezt írta: „Minden teendőnk egyetlen szóban foglalható össze: nevelés.”<sup>17</sup>

Hogy mi volt az ő nevelési célja, arról sok mindent lehetne mondani. Voltak kisebb, és voltak nagyobb céljai. A legnagyobb, a legvégső mégis az, amit ő egyszer szinte mellékesen, szinte csak egy félmondatban így mondott ki: „A nemzetnek visszaadni elcserélt saját lelkét.”<sup>18</sup> Ehhez kínálkozott számára kiváló, a szó mindkét értelmében: elsőrendű eszköz a magyar népdalban. Abban a népdalban, melyről ez volt a véleménye: „A magyar népdal . . . az egész magyar lélek tükre. Mint egy nagy gyűjtőmedencébe, századokon át belefolyt a magyar érzelmi élet minden patakja, nyomot hagyott benne a magyarság minden lelki élménye, bölcsőjétől fogva . . .”<sup>19</sup> S egy más helyen szintén: „A magyar népzene . . . az egész magyarság lelkének tükre.”<sup>20</sup> Vagyis: a magyar népdal. A magyar népzene. Nem egyes dalok, hanem az egész. Ő a maga lángelméjével az egész magyar népdalkincset átlátta, mind a zenét, mind a költészetet, és ezt az egészet akarta népének újra kezébe adni. Nem egyes példányokat, hanem az egész veszendőbe induló kultúrát. Ez természetesen csak konkrét példányok révén volt lehetséges. De a konkrét példányokat sohasem magukért, hanem mindig az egészre nézve választotta ki; azért, mert úgy ítélte meg, hogy kellően reprezentálják a mögöttük levő egészet. És ha ezt így megértettük, akkor természetesnek, sőt egyedül célravezetőnek kell tartanunk az ő módszerét: ha az az egy konkrét példány (változat) véleménye szerint hiánytalanul tükrözte, reprezentálta az egészet, úgy KODÁLY a legapróbb hajlításig és a sokadik versszakig a legkisebb változtatás nélkül fölhasználta azt (számos ilyen példa is van), ám, ha számára úgy tetszett, hogy az egészet jobban közvetítené több variáns ötvözete, bátran nyúlt hozzájuk,

<sup>16</sup> KODÁLY Zoltán 1948.

<sup>17</sup> KODÁLY Zoltán 1934. 49.

<sup>18</sup> KODÁLY Zoltán 1946. 449.

<sup>19</sup> KODÁLY Zoltán 1929. 34.

<sup>20</sup> KODÁLY Zoltán 1925. 20.

s hozott létre a sok dallam- és szövegváltozatból egy sosem-voltat, pontosabban: sosem-gyűjtöttet, mert tudta, hogy a teljességet, úgy, ahogy annak ő birtokában volt, nem adhatja tovább, csak annak egy mintegy sűrítményét.

Befejezem. Először tehát megismerkedtünk a tényekkel, ha rövidre szabott időnk miatt csak futólagosan is. A tények mindannyiunkban nehéz kérdéseket vetettek föl: vajon hiteleseknek tekinthetjük-e ezek után KODÁLY népdalfeldolgozásait? Megvizsgáltuk őket három oldalról: hitelesek-e néprajzilag, hitelesek-e művészileg, és végül hitelesek-e pedagógiailag. Megállapítottuk, hogy hitelesek, a szónak nem vulgáris, hanem egy magasabb értelmében. Néprajzilag (tudományosan) azért, mert egyszerű variánsokról van szó, és népdal nem is valósulhat meg másként, csak variánsban. KODÁLY pedig a variálásban sohasem ment túl a népdal belső törvényeitől megszabott határokon. Művészileg azért, mert végül is mégsem csak egyszerű variánsokat hozott létre, hanem olyanokat, melyek a dal ideálját a lehető legjobban megközelítik. Pedagógiailag pedig azért, mert olyan egyedeket választott ki, illetve hozott létre, melyek a magyar népdal teljességét a lehetőségek korlátaihoz képest a lehető legjobban közvetítik számunkra.

Megint csak tanulhattunk tőle.



## II. A gyűjtemény dallamai

BERECZKY János

Budapest

## 1. dallam\*

Ez így (a négy ütem) csak töredék. Folytatása és befejezése: 21. dallam. De még azzal együtt is csak egy második félperiódus. Az egész dal szövegkezdeté *Krasznahorka büszke vára ...* Megjelent férfikari feldolgozásban: Apollo zeneműfolyóirat 1910. 95. sz. 753. I. E szerint mind szövege, mind dallama gr. Andrassy Gyuláné (szül. gr. Zichy Eleonóra 1867–1945) szerzeménye. (NB. Krasznahorka vára a gr. Andrassy család birtokában volt egészen 1945-ig, Csehszlovákiához való másodszeri csatolásáig.)

A dal a néphagyományba is átment. A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének Népzenei Archívumában (a továbbiakban: MTA Archívuma) több felvétel is van róla, jóllehet csak egy lejegyzés: Sárosi Bálint gyűjtése nagybárkányi cigány klarinétostól (1. kotta).

## 2. dallam

Nyomatott forrását vagy változatát nem lehetett megtalálni. Az MTA Archívumában három felvétel és egy helyszíni lejegyzés található róla: Várpalota (Veszprém), Zombor (Bács-Bodrog) és Istensegíts (Bukovina), ill. Sajólászlófalva (Borsod). Szövegkezdeté valamennyinek *Gyere velem akáclombos falumba ...* Dallamilag a zombori áll közülük gyűjteményünk lejegyzéséhez legközelebb (2. kotta).

Figyelemre méltó az énekes (különben mozdonyvezető felesége) megjegyzése: 1905–6 táján tanulta. Az énekes rengeteg dalt tudott leánykora óta. Ha ezt csak 30 éves kora körül tanulta, abból arra lehet következtetni, hogy a nóta akkoriban volt új.

## 3. dallam

Sem nyomtatott, sem népi változatát nem lehetett megtalálni.

## 4. dallam

Nyomatott forrását vagy változatát nem lehetett megtalálni. Ugyanakkor az MTA Archívuma három népi változatát őrizi: Deménd (Hont), Istensegíts és Józseffalva (Bukovina). A deméni énekes egyúttal „klánétás” is a helybeli magyar parasztbandában. Klarinéton is magnetofonra játszott (3. és 4. kotta).

## 5. dallam

Szövege Petőfi Sándor költeménye – úgy, ahogy ezt a gyűjtemény leírója is megjegyzi. Dallama valószínűleg Allaga Géza szerzeménye. A dal először megjelent: Allaga Géza, *Két Balaton-vidéki kedvelt népdal* (Rózsavölgyi és Tsa., Budapest, é.n. cca 1887. 2. sz.). Utána: Palotási Gyula, *Legszebb 101 magyar népdal I.* (Budapest,

\* A dallamok a magyar és a német szöveg között találhatóak, 67–98. l.

1892. 95. l.), Langer Viktor, *Petőfi Album* (Budapest, 1898. 47. l.), Szunyogh Lorándné, *Nótás könyv* (530 összegyjtött magyar nóta, Nagyvárad, 1900. 43. sz.), Huber Sándor, *101 magyar népdal* (Budapest, é.n. 20. sz.) stb.

Országosan elterjedt, a néphagyományban is meggyökerezett igen, népszerű dal lett belőle. Az MTA Archívumában tizenöt fonográf- ill. magnetofonfelvételtől készült, továbbá nyolc helyszíni lejegyzése van: 2 Rábaszovát (Sopron), Egyházashetye (Vas), Balatonyörök, Béc, Gelse, Murakeresztúr (Zala), 2 Karád, Kutas (Somogy), Verőce-antunovác (Verőce) 2 Ősi, Szentgál-Bagnyakő (Veszprém), Érd (Fejér), Őrsújfalú (Komárom), Ghymeskosztolány (Nyitra, tót nyelvű, Kodály Zoltán gyűjtése 1916-ból), Zólyom (Zólyom), Kunpeszér, Szakmár-Keserűtelek (Pest-Pilis-Solt-Kiskun), Mikepércs (Hajdú), Korond, Nagygámbfalva (Udvarhely), Istensegits (Bukovina). Ezekon kívül számos a lejegyzetlen felvétel. Feltűnő a nyugati adatok túlnyomó többsége.

Mind szövege, mind dallama erősen variálódik a nép között, – gyűjteményünk leírása is példa rá. Petőfi eredeti négy versszakából általában csak egyet vagy kettőt használnak. Ugyanakkor gyakran társul hozzá egy jellegzetes vendégversszak: *Kondorosi csárda ki van világítva ...* (vagy hasonló).

A dal életét érzékletesen illusztrálja egy korai nyomtatott alakjának (Palotási – ő még a változtatás nélküli Petőfi költeményt közli) és egy három évtizeddel későbbi népi változatnak (Kodály Zoltán gyűjtése) az egymás mellé állítása (5. és 6. kotta).

#### 6. dallam

Szövege Endrődi Sándor költeménye. Megjelent először a *Kuruc nóták* c. kötetben (1897). Dallama a híres szegedi nótaszerzőtől, Dankó Pistától. Megjelent: Nádor Kálmán, *Legújabb Budapesti Népdalok*, V.évf. 35. sz., Nádor Jóska, *101 Legszebb Magyar Népdal*, II. 49. sz., Schunda József, *Kuruc nóták*.

Gyűjteményünk szövege (*Nagybercsényi Miklós ...*, tkp. Nagy Bercsényi Miklós ...) a 2. versszaka Endrődi költeményének és azt erősen variálja. Az MTA Archívumában egy felvétel van a dalról. Annak énekes is fölcserélte a két versszakot (7. kotta).

Érdekes, hogy az idős énekes – a lejegyzés tanúsága szerint – úgy emlékezett vissza 1962-ben, hogy a dalt bátyjától 1892–96 körül tanulta. Mivel Endrődi kötete 1897-ben jelent meg, ez nyilván lehetetlenség. Egy-két évnél többet azonban nem valószínű, hogy tévedett, s ez azt bizonyítja, hogy a dallam azonnyomban megszületett a szöveghez, s a dal tüneményes gyorsasággal vált népszerűvé. Ámbátor az is meglehet, hogy a költemény a kötet előtt már önállóan is megjelent valamely újságban, az esetben a dallam is korábban keletkezhetett hozzá, s akkor talán az énekes is jól emlékezett. Ennek kiderítése további kutatást kíván.

#### 7. dallam

Nyomtatott forrását vagy változatát nem lehetett megtalálni. Ugyanakkor az MTA Archívumában van egy lejegyzése (8. kotta).

#### 8. dallam

Nagy kiterjedésű, sokágú, régi dallamkör tagja. Népdalaink között egyaránt vannak 8.3.8.3., 8.5.8.5. és 8.6.8.6. szótagszámú változatai. Nem lehet teljes biztonsággal

megállapítani, de gyűjteményünk hangszereszerűen leírt változata mögött is alkalmasint a 8.3.8.3. szótagszámú dal rejtezik. Ennek legáltalánosabb szövegkezdeté: *Már minálunk verbuválnak ...* Első feltűnése Szerdahelyi József és Szigligeti Ede *A szökött katoná c.* népszínművében. Bemutatója 1843 november 25-én. A darab dalbetéteit utóbb Rózsavölgyi és társa kiadta a *Népszínházi Műsorozat c.* sorozatában, é. n. (9. kotta).

Közeli variánsa megtalálható Tóth István fülöpszállási kántor 1832 és 1843 között leírt *Áriák és Dallok verseikkel c.* kéziratos dalgyűjteményének 61. lapján is 112. sz. alatt. Tóth címet is írt fölé: *Köteles verbung.* Egy harmadik féle variánsa pedig Színi Károly *A magyar nép dalai és dallamai c.* kiadványában (Pest, 1865. 19. sz.). Láthatólag egy korábban igen elterjedt dal utolsó hírmondóival van dolgunk.

A 20. századi gyűjtések népi változatai már mind 8.5.8.5. és 8.6.8.6. szótagszámúak. Ez utóbbi fajtának első feltűnése Káldy Gyula, *A szabadságharc dalai és indulói* (Budapest, é. n. 27. sz.) (10. kotta).

Változata megtalálható Bartalus István kézirataiban is (II. kötet 263. sz.). Bartalus 1895-ben ki is adta (*Magyar Népdalok V.* 149. sz.), ez azonban láthatólag saját kéziratos és Káldy variánsának elegye. Az MTA Archívumában 20 népi variánsa található (többnyire párosító szöveggel).

### 9. dallam

Forrásának földerítése további kutatást kíván. A legismertebb kuruc zenei kiadványokban nem található. A tempójelzés viszont arra enged következtetni, hogy a gyűjtemény leírója mégis valamilyen publikációból másolta.

### 10. dallam

Megjelent először Káldy Gyula, *Kuruc dalok* (Budapest, é. n. 2. sz.), majd nyomában utóbb Huber Sándor, *Kuruc dalok* (Budapest, é. n. 3. sz.). Azóta széles körben elterjedt. Gyűjteményünk leírója valószínűleg Káldy kiadványából másolt (vagy arról készült másolatot másolt tovább), ugyanis a dinamikai jelek pontosan megegyeznek az- zal, sőt az utójáték is többé-kevésbé (Hubernél mindezek hiányoznak) (11. kotta).

### 11. dallam

Forrásának földerítése további kutatást kíván. Variánsa a néphagyományból nem került elő.

### 12. dallam

Forrásának földerítése további kutatást kíván. Variánsa – noha kimondottan vokális és nem hangszeres jellegű dallam – a néphagyományból nem került elő.

### 13. dallam

Különösen a múlt század végén, de azóta is igen kedvelt jellegzetes ponyvaballada. Első megjelenése Limbay Elemér, *Magyar Dal-Album III.* (Győr, 1882. 569. sz.) (12. kotta). Utána: Palotási Gyula, *Legszebb 101 magyar népdal I.* (Budapest, 1892. 71. l.), Szunyogh Lorándné, *Nótás könyv* (530 összegyűjtött magyar nóta, Nagyvárad, 1900. 55. sz.), Nádor–Huber, *Húzzad cigány III.* (Budapest, é. n. 27. l.) stb.

Az MTA Archívumában 61 változata található, többnyire más, de hasonló jellegű betyár- vagy ponyvaballada szövegekkel. Ugyanezzel a szöveggel is három helyről: Pered (Pozsony), Tiszakécske (Pest-Pilis-Solt-Kiskun) és Kiskundorozsma (Csongrád).

#### 14. dallam

Simkó Gusztáv dala (Op. 10.) Nemes Árpád versére. Megjelent Budapest, 1902. Férfikari feldolgozása Goll Jánostól: *Apollo* zeneműfolyóirat 1907. 84. sz. 669. l.

Az MTA Archívumában 1 felvétel van róla. Figyelemre méltó adat a megtanulás éve, mely a dal – megjelenését követő – gyors divatba jövéséről tanúskodik (13. kotta).

#### 15. dallam

Eredeti szövege „Három a tánc, három a tánc, mindig az volt Pest-Budán ...” Simonffy Kálmán dallama Vecsey Sándor versére. Először megjelent 1863-ban Simonffy Kálmán, *Dalvirágok* 40. sz. Tóth Ede és Erkel Gyula népszínművében, *A Falu rosszá-ban* (Nemzeti Színház, 1875. jan. 15.) *Kakukkmadár, kakukkmadár azt tanítja fiának ...* szöveggel.

Gyűjteményünk szövegével először Limbay Elemér, *Magyar Dal-Album* I. (Braunschweig–Győr, 1879. 104. sz.) (14. kotta). Ezzel a szöveggel közli aztán többek között Bartalus István is: *Magyar Népdalok* V. (Budapest, 1895. 12. sz.). Huber Sándor *101 magyar népdal* II. (Budapest, é. n. 42. sz.) láthatólag igyekezett minden addigi szövegét összegyűteni (15. kotta).

A néphagyományban is széles körben elterjedt. Az MTA Archívumában 63, a legkülönbözőbb szövegű változata található, köztük még munkásmozgalmiak is. Gyűjteményünk szövegével: Bük (Vas), Verőceantunovác (Verőce), Ősi, Várpalota (Veszprém), Pozsonyvezekény (Pozsony), Kolon (Nyitra), Zólyom (Zólyom), Medveshidegkút (Nógrád), Mátraszentimre (Heves), Istensegíts (Bukovina), vagyis nagy többségben ismét a nyugati területekről.

#### 16. dallam

Sem nyomtatott, sem pontos népi változatát nem lehetett megtalálni. Első félperiódusában szinte hangról hangra megegyezik egy, a múlt század végén, sőt az e század első évtizedeiben is igen népszerű társasági ivónótával. Ez először megjelent Bartalus István, *Magyar Népdalok* I. (Budapest, 1873. 153. sz.). Utána számos, sőt számtalan helyen. Gyűjteményünk dallamvonalához legközelebb áll a Limbay közölte változat: *Magyar Dal-Album* II. (Braunschweig–Győr, 1881. 221. sz.) (16. kotta).

#### 17. dallam

Sem nyomtatott, sem népi változatát nem lehetett megtalálni. Meglehetősen közel áll azonban egy a múlt századi kedvelt dalhoz: *Hej be fényes csillag ragyog az égen ...* Ez állítólag Füredi Mihály dala Rákosi László versére. Hozzáférhető legrégebbi forrása mégis egy pusztán hangszeres csárdásdarab, méghozzá Csillag Józsi *Vége a búnak, csárdást húznak ...* (Pest, é. n. cca 1860. Treichlinger József kiadása). Ebben a Lassú második dallama (17. kotta).

Csak ez után, de még mindig szöveg nélkül *Jaj! be fényes csillag ragyog az égen* (Népdal Füredi Mihálytól, zongorára átírta Bakody Lajos, Pest, 1863.) és Doppler Károly, *Az újabb magyar zene gyöngyei* I. (Pest, é. n. cca 1863. 1. sz.). Majd szöveggel Mértly, *Árvalányhaj* (19 magyar népdal, Pest, 1864. 3. sz.), Füredi Mihály, *25 magyar népdal* (Pest, 1866. 3. sz.), Limbay Elemér, *Magyar Dal-Album* I. (Braunschweig-Győr, 1879. 102. sz.) stb. Gyűjteményünk máshonnan ismeretlen dallama nyilván e dal reminiscenciájaként született – talán a századforduló táján.

#### 18. dallam

Sem nyomtatott, sem népi változatát nem lehetett megtalálni.

#### 19a. dallam

Ritka múlt századi népies műdal, melynek sem dallamának, sem szövegének szerzőjét nem ismerjük. Az itt hangszereszerűen leírt dallam vokális változatának egyetlen nyomtatásban való megjelenése Szunyogh Lórándné, *Nótás könyv* (530 összegyűjtött magyar nóta, Nagyvárad, 1900. 324. sz.).

Az MTA Archívumában négy népi variánsa található (feltűnő, hogy megint mindegyik a Dunántúlról). Egy 1950-es magnetofonfelvétel: Szilvásszentmárton (Somogy), továbbá Kodály Zoltánnak három helyszíni lejegyzése az 1920-as évekből: Kemenes-sömjén (Vas), Uny (Esztergom) és Tinnye (Pest-Pilis-Solt-Kiskun). Gyűjteményünk dallamalakjához legközelebb ez utóbbi áll. A többiben az első és második dallamsor első fele egy oktávval magasabban van (18. kotta).

#### 19b. dallam

Kéler Béla dala (Op. 38.) Petőfi Sándor költeményére. Megjelent: Rózsavölgyi és Tsa, Pest, é. n. cca 1860. (19. kotta).

Utána számos más helyen, például Földes–Demeter, *Emlék* (150 dal, Budapest, 1876. 5. sz.), Limbay Elemér, *Magyar Dal-Album* I. (Braunschweig-Győr, 1879. 22. sz.) stb. Bartalus István nem közli, de kéziratában nála is megtaláljuk (II. 83. sz.)

#### 20. dallam

A híres Kossuth-nóta dallama. A dallam első megjelenése *Két honvéd dal és csárdás* (Treichlinger József, Pest, é. n. cca. 1849).

A szabadságharc elbukása után a legkülönbözőbb szövegeket húzták rá, hogy énekelni lehessen. Mikszáth Kálmán több művében is említi, hogy még egy kalendárium címlapját is ráénekeltek (pl. Tavaszri rügyek, 1887): Müller Gyula nagy naptára, / Szerkesztette Friebajsz István, / Ezernyolcszázötvennégyben, / Emich Gusztáv betűivel.

E ráhúzott szövegek közül kétség kívül gyűjteményünk szerelmi-búcsúzó szövege terjedt el leginkább. Első föltűnése Egressy Béni és Csallóközi népszínművében, a *Földönfutó*-ban (Nemzeti Színház, 1850.). Első nyomtatásban való megjelenése Füredi Mihály *100 magyar népdal* I. (Pest, 1851. 98. sz.) (20. kotta).

Ezzel a szöveggel közli szintén Földes–Demeter: *Emlék* (150 dal, Budapest, 1876. 28. sz.). Érdekes, hogy mind e forrásokban a refrén: „Drága violám”. Gyűjteményünk



leírója pedig az eredeti Kossuth-refrénst használja: „Éljen a haza”. Ez mindenesetre tanúsítja, hogy nem kiadványokból, hanem élő hagyományozás útján ismerte.

#### 21. dallam

lásd Nr. 1.

#### 22. dallam

Tulajdonképpen ez a Rákóczi-induló. Sokféle változatban maradt fenn és terjedt el. Történetére most nem feladatunk kitérni. Gyűjteményünk változatának ősforrása Káldy Gyula, *Kuruc dalok* (Budapest, é. n. 14. sz.). A cím ott is szó szerint ugyanez: *Eredeti Rákóczi nóta. Mint azt tárogatón fujták.*

Káldy nyomán utóbb kiadta Huber Sándor *Kuruc dalok* (Budapest, é. n. 16. sz.). Gyűjteményünk leírója ezúttal valószínűleg ez utóbbiból másolt (vagy erről készült másolatot másolt tovább), ugyanis a tempó-, dinamikai és módosító jelek feltűnően ezzel egyeznek meg. Ezek Káldynál részben mások. A lezáró ütemeket leírónk önállóan alakította, de láthatólag szintén Huber mintájára (21. kotta).

### Összegezés

A dallamokat így egybevetve a történeti forrásokkal és a néphagyománnyal, mindegyik előtt azt kell megállapítanunk, hogy gyűjteményünk meglepően, sőt imponálóan egységes stílust képvisel. Magját egyrészt az a kuruckori zenei anyag alkotja, amit Káldy Gyula a múlt század végén összegyűjtött, és úgy, ahogy ő azt közzétette (10. és 22.). Káldy saját kiadásában, évszám nélkül jelentette meg négy, különböző történeti korszakok anyagát felölelő pótolhatatlan becsű kiadványát. Eötvös Károly könyvéből (*Szilágyi és Káldy*, Révai Budapest, 1906) tudjuk, hogy mindez 1890–94 között történt.

A kuruc zenei hagyomány összegyűjtését és kiadását maga a közszellem kívánta meg, hiszen a költészeti emlékeket Thaly Kálmán már korábban közkinccsé tette (*Régi magyar vitézi énekek és elegyes dalok* Pest, 1864. és *Adalékok a Thököly- és Rákóczi-kor irodalomtörténetéhez* Pest, 1872.). Thaly kiadványainak óriási hatása volt az irodalmi életben. Hasonló hatást látunk most a zenei életben is Káldy kiadványai, mindegyik előtt éppen a *Kuruc dalok* nyomán. Nemcsak hogy a kuruc zene reneszánszát indította el, hanem új stílust, új divatot is szült, a – találékos szó hirtelenjében nem akad rá – „neokuruc” stílust, ill. divatot. (Mondhatjuk talán kuruckodónak is.) A következő években, egy-két évtizedben – a milleneumi levegő is hozzájárulhatott ehhez – tömegesen keletkeztek az új kuruc dalok és egyéb zeneművek a Káldy közzétette kuruc zene modorában, sőt – ahogy az lenni szokott – annak jellegzetességeit túlhaladva.

Mik voltak ezek a kuruc zenei jellegzetességek, melyeknek egy része a hagyományos magyar zenében is szinte exotikusnak tündek:

- a) rubato ritmus,
- b) kötelezően moll hangnem,
- c) a felső és alsó domináns erős kihangsúlyozása,
- d) a dallamnak gyakran az alsó dominánson végződése mely által a hangnem mintegy fríggé válik,

- e) a bővített szekund kedvelése,
- f) kvartlépések két-háromszori ismétlése.

A gyűjtemény magját másrészt tehát ezek az új kuruc dalok alkotják (1+ 21., 3., 4., 6., 7. és ide sorolható még valószínűleg a 9. és 12.). Éppen ezek keletkezési ideje és divatozása esik egybe, sőt fonódik össze a tárogató reneszánszával.

Ehhez a maghoz, mely tehát a gyűjteménynek közel felét teszi ki, szervesen tud kapcsolódni még két zenei réteg néhány darabja. Egyik ugyanennek a „neokuruc” kor-  
nak egyéb népies műdalai (2., 14., 17.), másik az előző mintegy fél évszázad népi, ill. népies műdal terméséből azok, melyek mintegy klasszikussá válva fönmaradtak a századfordulóig, s melyek vagy szövegük, vagy bizonyos zenei stílusjegyeik alapján önkénytelenül is összefüggésbe hozhatók az előbbi anyaggal (5., 8., 13., 15., 16., 18., 19a., 19b., 20. és ide sorolható még a 11.).

Gyűjteményünk „magyar népdalai” – s köztük mindenekelőtt tehát a kuruc dalok – egy sajátos stílust, ill. a stílus mögött egy sajátos ízlést képviselnek. Ez a stílus és ez az ízlés múlt századvégi, századfordulói kultúránknak nyilván nem egyetlen és talán nem is meghatározó jellegű stílusa, ill. ízlése volt. Ám annak mégis letagadhatatlanul szerves és élő része, olyan része mely az egésznek is bizonyos jelleget kölcsönzött.

Ezt a sajátos ízlést, sajátos zenekultúrát a gyűjtemény dallamai feltűnően hitelesen, hűen és egységesen közvetítik. Nincs közöttük a sorból, a stílusból kilógó egyetlen darab sem.

*Így együtt valóságos kis tükrét adják annak a világnak.*

A gyűjtemény kottázása korántsem hibátlan. Különösen a rubato ritmus volt erejét meghaladó feladat a leírónak. A közölt források, illetve variánsok azonban segíteni fogják az olvasót a kottaképek helyes értelmezésében.

Alt-ungar. Volkslieder geordnet  
für Tárógató. I Teil

Gyűjtötte és alkalmazta 1923-1967-ig  
Laci-bácsi

4 Takt: Motto

1 Soprontoryán az ősi szél újra dicső-nigóknakól

2 Gyere velem nyárfa lombos kárámba, oda vártak

rózsás kesztes pársitra szere hozzánk edes testvér

rósa levél lesz aparuád háruknak glótt kénylik a

3 lilom lenn a rovak nyár térében ring a déliab!

tűrek gyűlnak vakit a fény ragog a világ

dombok oldalán erik mára bot vala menyü

tróiz nyárfa megyasszony csoport, zöld eroy a jato perne

nek ezüst a to nyári este halkan felsira a tárógató

4. *kul*  
Nagy majtyyi síkon

5.  
Sindék a hold világ or é tengerében  
Melőz háromja erdők közepében,  
focosa nyelre táncszkodva mondya  
miest is adt tam fejem tilalmas utakra / *Piti-f*

6.  
Nagy bérésnyi Miklos sindorgál magában  
Elveszett szegénynek minden katonája  
füvit a szél kés möve fölöl edes hazám isten veled

7. *Repülő mialatt repül...*

8. *Rakócai méltá...  
- II - 1872*

9. *Lassau nagyszerű*  
*Grünwald - Párizs - Székelykeresztény - \**

\* Ézen székely bármely méltá után  
mint nagyszerű. mehetők.

10. *p*

Te vagy a legény Tyukodi pajtás  
 nem olyan mint más mint kúria Balázs  
 teremjen két országunkban jó börtönalombas  
 nem egy fillér, de két taller kell ide pajtás

1.  
2.

tás  
 Csermák vöste.

11.

1.  
2.

12. *Lévai vástya nótája.*

*Pálfi Miklós nótája.*

13. *St. Anna városfaluban*  
*mitől a Pálfi Miklós királytól megfekték*

14. *Elmegyek a templom mellett*  
*szépen énekelnek*

*valamikor régebben nekem is volt másodgom*

15. *Itt van a nótája.*  
*szépen énekelnek*  
*ez a vendég fogadlak*

  
 Magyar Énekgyűjtemény  
 N° 20a  
 10 líriig

16. *Regényes dal (Lassan)*

17. *Szerecsen dal (Élénk)*

*mf*

18. *Lassan hipitany dal.*



19. *Kuruc néta.*

Handwritten musical score for 'Kuruc néta.' in G major, 2/4 time. It consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of 'p'. The melody is written in a single line. The second and third staves continue the melody with various rhythmic values and accidentals.

*Arany kőzetek...*

*A dűnyem behinté kője...*

Handwritten musical score for 'Arany kőzetek...' in G major, 2/4 time. It consists of three staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is written in a single line. The second and third staves continue the melody with various rhythmic values and accidentals.

20. *Elmegyek már idős rózsám a távolból emlékez*  
*rám. Adj egy csókot utoljára kedvesednek*  
*afakára léjen a háza.*

Handwritten musical score for 'Elmegyek már idős rózsám...' in G major, 2/4 time. It consists of three staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is written in a single line. The second and third staves continue the melody with various rhythmic values and accidentals.

Motto befejezése: (motto Ende!)

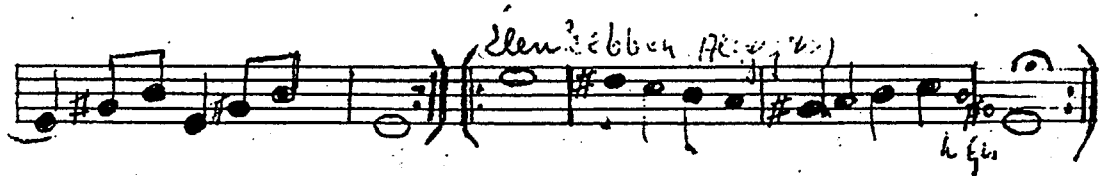
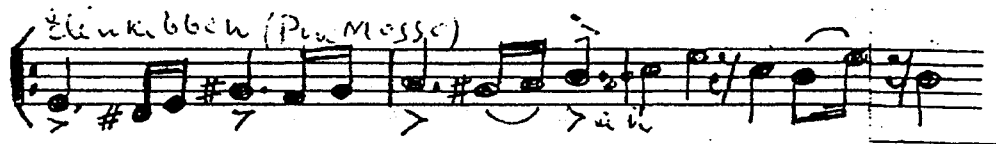
21.

Handwritten musical notation for 'Motto befejezése' in G major, 2/4 time. It consists of a single staff of music. The melody is written in a single line.

Original Rákóczi Tárogató-  
Lied v. XVII. jh.

Eredeti Rákóczi nóta, mint  
mint azt Tárogatón játszották

Szalmonán. Feltétel



8,8,8+2,8+8

AP 3976/f

1 (63) 1

Nagybáthány (Nógrád)

a-lélor: Csúsz Ferenc 29

-bíró: " Sámuel 45

cig. zenekar

Sároni 1961.

A-lélor

1. kottapélda  
Notenbeispiel 1

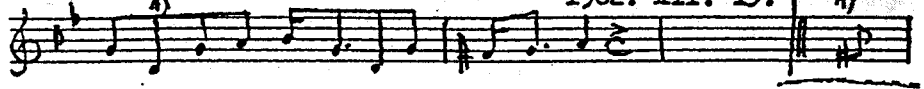
AP 464c)

8+5  
11, 11, 16, 11  
V-8 moll AA<sup>n</sup>BA

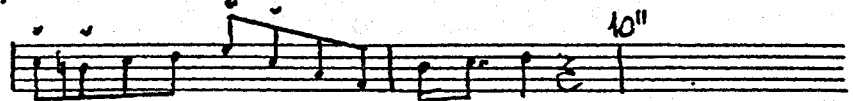
2 (5) 2  
Lukács (Bécs - Badrag)  
Év. Kirs Lajos

Norway Rous 1876.  
Született: Zólyom / Zólyom /  
Kirs Lajos 1962. XII. 13.

Poco rubato ♩ = 84



1. Gyere kérem akáclombos falumba,



Odavárlak ölelő két karomba!



Édesanyám majd gondoz rád, kőszalevél lesz a párudd,



Lábod nyomán tűnylik a gőngyvirág.

2. Nem megyek én akáclombos falumba,

Nem vágyom én ölelő két karodba,

Nekem is van kősz-párudd,

Édesanyám, ki gondoz rád,

Lábom nyomán tűnylik a gőngyvirág.

VI

Sántánitól (varnassé a noussebban) kb. 1905-6.

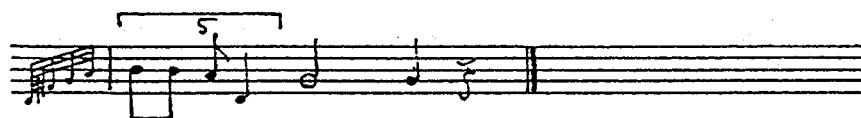
2. kottapélda  
Notenbeispiel 2

12.12.12.12.6.

V (2) 5 2

Demánd /Hont/AP 9203/d<sub>1</sub>

Kovácsik Pál /62/

Martin György, Takács András és Bors Éva, 1972. XI.  
/Lejegyezte Bereczky János/Rubato  $\text{♩} = \text{cca } 54$ 

"Kovácsik Pál, klánétos, hatvankét éves."

Kétszer fújja el, utána el is éneklí /AP 9203/d<sub>2</sub>/:

"Hagymajtényi síkon eltörött a zászló..."

3. kottapélda

Notenbeispiel 3

12.12.12.12.6.

v (2) 5 2

Demánd /Hont/

AP 9203/d<sub>2</sub>

Kovácsik Pál /62/

Martin György, Takács András és Bors Éva, 1972. XI.  
/Lejegyezte Bereczky János/

Rubato ♩ = cca 54



1. Nagymajtényi sí-kon eltörött a zászló,



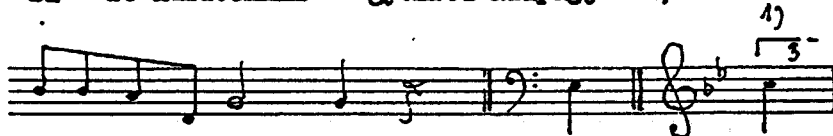
Rászáll tollaszkodni egy fekete holló.



Tépi sötét szárnyát, hull a tolla rá-ja,



Sí - ró kurucoknak gyászos kalpagjá-ra,



Rongyos dalmányá-ra.

2. Bajtársam, bajtársam, ne zokogj, ne sírjál,  
 Idegen országban kell bujdosnunk immár.  
 Harapás kenyér sem terem nekünk itten,  
 Vérünk hullásájer egy ital bor sincsen.  
 Verje meg az Isten!

"Kovácsik Pál, klánótos, hatvankét éves."

Közvetlen előtte klarináton is elfújja: AP 9203/d<sub>1</sub>.4. kottapélda  
Notenbeispiel 4

# Fürdik a holdvilág...

**Lassan.**

Ének. *p*  
 Fürdik a hold-vi-lág az ég ten-ge - - ré - be,

Zongora. *p*

Mé láz a haramja er-dő kö - zo - - pé - be

*f rubato*

Bal - tá - ja nye-lé - re tá - maaz - kod - va mond - ja

*f rubato*

*p* Mért is ad-tam ma-gam *molto rit.* ti - lal - mas do - - log - ra. *pp*

*p* *molto rit.* *pp*

5. kottapélda  
 Notenbeispiel 5

12  
VI-8

104

Rubato

$\text{♩} = 84$

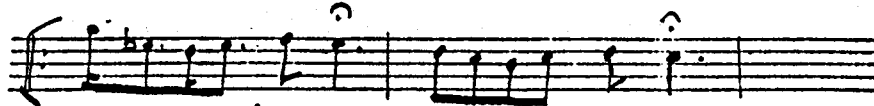
Északi-alföldi. Vas. 1922 17/18  
é: Csorba Vajni 76.é.  
K.H.



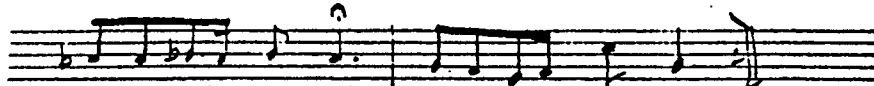
kondtori csádo kövel van kirakva



Odajár egy anya fiát viratgatja



Né ~~szó~~ anyám, né rigy, rigy köllenek lémmi  
singy



Mindén jó családból két egy omnak lémmi.

2. *László az estlómáig az ég fejeire-be  
Bujdorik az belyás Bakony ~~szé-ke-je-be~~  
Riefokos botjáró támarokodva pusztya:  
Már vetéltem fejem ill nitalmas rötöré?*

3. *Vás rötöl van az én ablakosa rakva  
Ném láthatom én még az eget sém rajta  
De minék is néztem én már most az eget  
Ném sraim engem az ég, az ég sém engemet.*

6. kottapélda  
Notenbeispiel 6



AP 4605 K1

12, 12, 8, 8,  
V - b6 well

Poco rubato  $\text{♩} = 132-108$

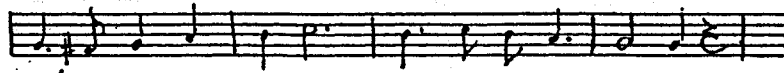
V (A) b3  
Zemlón (Bácsi-Bodrogy)  
őzv. Kiss Lajosné

Korcsy Ilona 1876.  
Született 26/10/1876 / 26/10/1876  
Kiss Lajos  
1962. XII. 13.

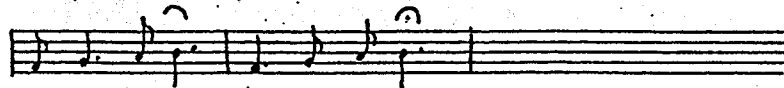


1. Nagy Beresényi Miklós, aindogál magába,

16''

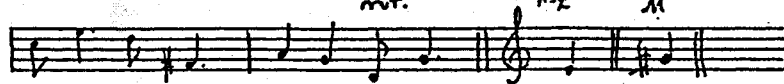


Elfojgott kézenyeke viindin katondája.



Ref.

Sivít a szél késművek felett,  
mit.



Szélcsen karam, Istén veled!

2. Gyönge vidávan letörött az ága,  
Az én bánatomnak viies vígassalasa.  
Sivít a szél késművek felett,  
Édes karam, Istén veled!

Dankó Pista dala.  
Eredődi S. verse.

VII  
76

Bátyjától kb. 1892-96 k.

[hangszeres?]

7. kottapélda  
Notenbeispiel 7

12, 12, 12, 12

2 ⑤ 2

MTA NÉPZENEKUTATÓ  
CSOPORT  
Lehárj szám: 42.404

Balassagyarmat (Mógrád)  
Sebastyen Imre (79)  
Halkovics Fános, 1957. I. K. 4.

Repüdj madár, repüdj, nagy Dörök-ot-szág-bá,  
Szállj le a gá-lám-bom nácsos áb-lá-ka-rá.  
Vedd le a vas-bé-köt ke-xé-xöl, lá-bá-xöl,  
Sáltyj sí-xó-xi-vó édes galamb-já-xöl. 29"

s) Mondjad, hogy szeretem, mondjad, hogy siratom.  
A tenger mélyénél nágyott a bánatom.  
Mondjad, hogy felé náll lelliem sóhajtása,  
Telle élmi, hálmi, mireu nágyódása.

# Környéken lánieta kv. 20 éve.

8. kottapélda  
Notenbeispiel 8

Kar.

5.

Lassan. (Lento.)<sub>v</sub>  
*p dolce*

Már mi ná-lunk ver-bu-vál-nak kö-tél-

löl meg-fog-ják a sze-gény le-gényt e-rő-vel.

9. kottapélda  
Notenbeispiel 9

## 27. „Zúg az erdő.”

Verhunkosan.

Zongora.

The piano introduction consists of two staves. The right hand plays a rhythmic melody with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The tempo is marked 'Verhunkosan' (slowed down).

1. Zúg az er - dő zúg a mo - zó, U-gyan mi zú-gat-ja?

The first line of the song features a vocal melody on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The lyrics are: '1. Zúg az er - dő zúg a mo - zó, U-gyan mi zú-gat-ja?'

Ta-lán bi-zony Per-czel Mó-ricz a lo - vát ug - rat-ja.

The second line of the song continues the vocal melody and piano accompaniment. The lyrics are: 'Ta-lán bi-zony Per-czel Mó-ricz a lo - vát ug - rat-ja.'

2. Szép ő maga, szép mindene,  
Szép a paripája,  
Vigan vőgtat a honvődek  
Nyalka táborába.

3. Megy honvédnek, megy huszárnak  
A ki arra való,  
Ez a nyalka magyar verhung  
De kodvómre való.

4. Félre innen zsidó fattyú,  
Nem vagy ide való,  
Csak a szegény magyar logény  
Katonának való.

A 28

10. kottapélda  
Notenbeispiel 10

8

II.

Kurucz tábori dal.

(1672)

Ének.

1. Te vagy a le - gény Tyúko - dy paj - tási Nem o - lyan, mint más,

Zongora.

*p*

mint Ku - czug Ba - lász To - rem-jen hát or - szágunkban jó bor ál - do -

*f*

*rit.*

más Nem egy fil - lér, de két tal - lér kell i - do paj - tási.

*p* *rit.*

The musical score consists of three systems. Each system has a vocal line (Ének) and a piano accompaniment (Zongora). The first system includes the lyrics '1. Te vagy a le - gény Tyúko - dy paj - tási Nem o - lyan, mint más,'. The second system includes 'mint Ku - czug Ba - lász To - rem-jen hát or - szágunkban jó bor ál - do -'. The third system includes 'más Nem egy fil - lér, de két tal - lér kell i - do paj - tási.' The piano part features various dynamics like *p* and *f*, and includes performance markings such as *rit.* and *rit.* There are also some specific markings like 'La #' and 'Ra #' in the piano part.

11. a kottapélda  
Notenbeispiel 11a

b

Te - rem-jen hát or - szá-gunkban jó bor ál - do - más

Nem egy fil - lér, de két tal - lér koll i - do, paj - táu.

## II.

## Kurucz tábori dal.

— 1872 —

2. Szegénylegénynek olcsó az vére:

Két-három fillér egy napra bére;  
Azt sem tudja elkölteni, mégis végtére

Két pogány közt egy huzáért omlik ki vére!

3. Rajtunk német dúl, rajtunk török jár,

Tűz-vassal pusztúl ország és határ;

Ez az Istentelen német annyi kárt tölt már:

Hozzá képest, hogy mit sem tölt török, sem tatár!

11. b kottapélda

Notenbeispiel 11b

## Stiriában Ajk faluban.

Adagio.

569.

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Adagio.' and 'p' (piano). It features a treble and bass clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The melody is primarily in the treble clef, with a steady accompaniment in the bass clef. The second system continues the piece with similar notation and dynamics.

## 569. Dallam.

## Stiriában, Ajk faluban.

Stiriában, Ajk faluban mi történt:

Pálfi Istvánt mulatságban meglőtték.

[Karabélyból ment a golyó szívébe,  
[Arzra borult a szoba közepébe.

Pálfi Istvánt viszik az ispotályba.

Gyöngé Sándort pediglen a storkházba,

[Vasat vernek a kezére s lábára,  
[alagyar bakát a silbakolására.

Pálfi Istvánt viszik a temetőbe,

Gyöngé Sándort az agyitor elébe.

[„Vasas lábam szomorúan pengetem,  
[„Jó barátom, jaj be bús az életem!”

Gyászba borult immáron a temető,

Pálfi Istvánt viszik bele legelsőbb;

[Az van írva az ő keresztfájára:

[„It nyugszik egy meglőtt fráter sírjába.”

Gyöngé Sándor, annak hívják engemet,  
Ugy is írják magyarul a nevemet.

[Pálfi István szeretőmet szeretted,  
[Karabélyom ötet ezért meglötte.

Ne sirjon már édes kedves jó anyám!  
Szép időnek az utója elfűt inán.

[Mert nem tudom azt sem, hogy mely órában  
[Akasztnak fel ez idegen országban.

Igy van, kinek méreg van a szivóben,  
Igy fizetnek a katona életben.

[Sirhattok ti, bús anya és testvérek,  
[Azt kívánom, legyen Isten veletek!

Esik eső, szép csendesen lefelé,  
Gyöngé Sándort most kísérik kifelé,

[A sapkáját levágta a szemérb,  
[Sok szép leány sirva már el előtte.

Klāgenfurtban árkolnak egy temetőt,  
Engem visznek abba legelsőlegelőbb,

[Sirhalinomra ültessetek violát,  
[Hűtlen rózsám hadd sirhassa ki magát.

12. kottapélda  
Notenbeispiel 12

AP 4584 R)

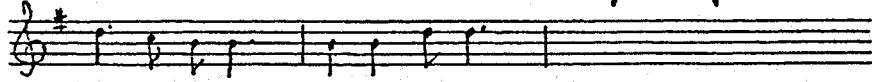
v (VI) IV. 5.

8, 8, 8, 12, 12,  
π - 6 alá

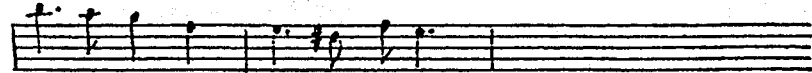
3-bassz=...

Rubato  $\downarrow = 118$ 

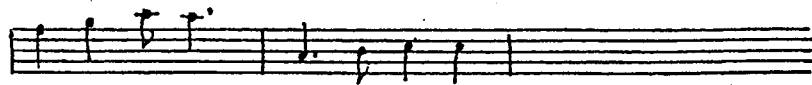
Zambor (Bács-Bodrog)

Kis Lajosné Horváth Ilona 1876  
Született: Zólyom / Zólyom /  
R. Kis Lajos Bp. 1956. X.

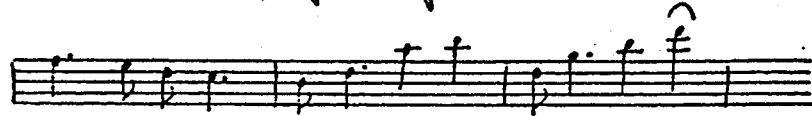
Elcsigák a kupa mellett,



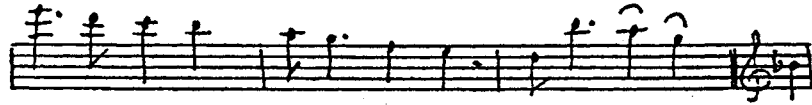
Faj, be népen elcsigélnek,



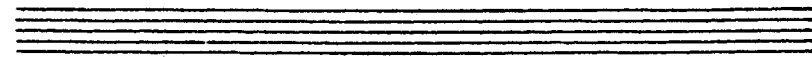
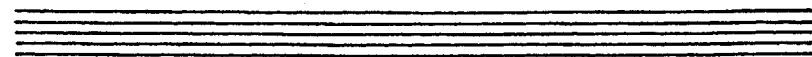
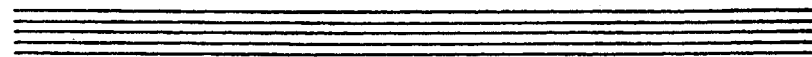
Valamikor régés-régén



Nékim is volt inádrágom, reményégem,



Nékim is volt inádrágom, reményégem.



Pécsi Idától (akkor 19 é.) 1904.

13. kottapélda  
Notenbeispiel 13



JAJ BE MAGAS EZ A VENDÉGFOGADÓ.  
(KORTES-DAL.)

104. Allegretto. *mf*

... 185 —

104. Dallam.

1. Jaj be magas ez a vendégfogadó.

Kortessong. —

[Jaj be magas] ez a vendégfogadó!  
[Van-e benne] Nagy Jánosra\*) szavazó?  
[Ha nincs benne Nagy Jánosra szavazó:  
[Düljön össze ez a vendégfogadó.

[Ki a magyar] szabadságot szereti,  
[Nagy Jánosnak] lobogóját követi,  
[En a magyar szabadságot szeretem,  
[Nagy János lesz, nem Kis Péter\*\*)  
követem.

2. Jaj be magas ez a vendégfogadó.

[Jaj be magas] ez a vendégfogadó!  
[Van-e benne] jó vörös bor eladó?  
[Ha nincs benne jó vörös bor eladó:  
[Düljön össze ez a vendégfogadó.

[Nem csak bor van,] hanem lány is eladó,  
[Pexlig épen] az én kedvemre való.  
[Ha megittam a csárdás vörös borát:  
[Elveszem azt a gyönyörű leányát.

\*) Itt minden párt a maga jelöltjét említi.  
\*\*) Itt az ellenjelölt nevét említi.

14. kottapélda  
Notenbeispiel 14

44

42.

## Jaj be magas, jaj be magas...

Három a táncz... Már én többé... Kakuk madár...

Élénken, tüzzel.

ÉNEK.

ZONGORA.

Jaj be ma-gas, jaj be ma-gas ex a ven-dég - fo - ga - dó  
 Van - e benne, van - e benne bar - na kis lány el - a - dó Ha nincs ben-ne  
 bar - na kis lány el - a - dó Dül - jön ösz-sze ex a ven-dég - fo - ga - dó.

Jaj be magas! ez a vendégfogadó  
 Van-e benne? jó süti-bor eladó?  
 Ha nincs benne jó süti-bor eladó.  
 Düljön össze ez a vendégfogadó.

Nem csak bor van! hanem lány is eladó,  
 Pedig éppen az én kedvemre való.  
 Ha megillan a vadrózsa virág borsát,  
 Elvonsom azt a gyönyörű szép lányt.

Három a táncz mindég az volt Pest-Budán,  
 Jaj be szépül járja ez a kis leány,  
 Mint a rózsát, ha a szellő legeggett  
 Tánczra termelt kis lábait úgy széd.

Hogyan libeg, hogyan fleg, hogy aprózza, hej talán  
 Szörnye szédült gyönyörűsége miatt járt a kis leány.  
 Sok a csillag az égen mert sok a fény,  
 De két kökény szeme annál többet ér.

Től az idő, zúg a vihar, hordja a szél a havat,  
 Elröplik ezt a kedves, kislányt máholnap,  
 Ha röplik, ott volna haj magába,  
 Csak ne fájna annyit szív majd utána.

Már én többé! kocsis legény nem leszek  
 Kalapombot! darutollat nem leszek,  
 Mert a kakas majd kikukorékolja:  
 Hány lica bort illam meg az éjszaka.

Már én többé! kocsis legény nem leszek,  
 Kalapombot! darutollat nem leszek,  
 Mert a kakas magasan jár szepen széd,  
 Haragszik rám kis anyjaom, mert nem széd.

Már én többé! kocsis legény nem leszek,  
 Ostoronyelű! a kezombó nem veszek;  
 Mert a kocsis megmarad jár a kocsikkal,  
 Nem multhat kedvére a lányokkal.

Már én többé! bős legény nem leszek,  
 A kerembe! a szörnyet nem veszek,  
 Mert a borsó éjjel-nappal dolgozik,  
 De a duhaj hős fa alatt nyugoszik.

Édes rózsám! ne feledd el engemet,  
 Hogyha talán! a vármegyé eltemet,  
 Rozmaringot ültess gyepes síromra,  
 Ott hajtom szegény fejem nyugalomra.

Jaj be nehéz! egy almát kellé vágat,  
 Jaj be nehéz! a rózsám! megváltat,  
 Mert én legéd oly igazán szerelők,  
 A míg élek soha el nem feledlek.

Jaj be magas! a kasszárnya teleje,  
 Bús gerlice! szomorkodik felette;  
 Bús gerlice! szomorkodik parjárt,  
 De sok leány szenved a babajárt.

Selyem kendőt nem ér hátul megkötöl,  
 Kedves rózsám! nem akar már szeretőt,  
 Szerető! félbe akarja hagyni,  
 Jaj de álnok, hát nem sajnál megváltat.

Vigye mentem! a sziklón nagy utcán,  
 Betekintek! kedves rózsám ablakán,  
 Titkosan! hirtelen el a szívedem,  
 Mics áll! a rakokja szörnyet.

Kis peji lovan, pejparipám meg kéne patholtatni,  
 Ha a kovács, ha a kovács szépen tudna vasalni;  
 Vasald kovács, tiz husz pengő nem drága,  
 Majd meglétsz vasárnap a csárdába.

Jaj de nehéz! a szerelmet ilkolni,  
 Tölcs közül! az ibolyát kibödni,  
 Mert a tövis megszurja a kezemet,  
 A szerelem hervasztja bús szívemet.

Győző engem! a szerelem, nem táplál;  
 Gyenge szívem! nyugodalmat nem talál.  
 Hogy sirnék, hogy ne cinék drága kincs,  
 Most találtam szeretőre, de már nincs.

Zúg a vihar a dilderg völgyes erdő vidéken,  
 Terben fothól kerget a szél a komorá lett égen,  
 Gyász az ég, pusztá a föld előttem,  
 Hej a szív! a levert ilyen időben.

Binslakodom itt magamban, jaj de mit ér ez nekem?  
 Envel biz én nem segít semmi sem az életem;  
 Ulyan virág itt a földön az élet,  
 Mely csak öröm harmat közt fejtik, éléd.

Kakuk madár! azt tanítja fiának,  
 Nézzen fészek! ott a hol tud magának,  
 Te is keresz szobot jobbat nálamnál!  
 Akkor tud meg, mi volt a kilt elhagyatál.

B. K. 128.

 15. kottapélda  
 Notenbeispiel 15

## AZ ALISPÁN KALAPOMRA RÓZSÁT TETT.

221. *Andantino.*

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Andantino' and includes dynamic markings 'f' and 'ff'. The second system continues the piece with 'ff' markings. The music is in 2/4 time and G major.

11395

## 221. Dallam.

## 1. Az alispán kalapomhoz rózsát tett.

Az alispán kalapomhoz rózsát tett,  
Most is ott van, hogy ha még el nem  
veszett;

[Rózsza mellett szép a piros tulipán,  
Vörös borral itatott az alispán.

## 2. Tisztujításkor.

Hej! de még is ing az asztal, ing a pad,  
Tán a ezethal megfordult a föld alatt?  
[A kanesókkal fut a fogas kereken,  
Fogj meg sógor, mert most mindjárt elesen.

Részeg volt a nagyapám is hajdanán,  
Mikor királyt választottak őse Budán,  
[Szegény öreg, ő már többet nem iszik,  
Bort ide, hogy igyam érte reggelig.

Nemes embernek születtem, jól tudom,  
Azt is tudja a vármegye: mit iszom;  
[Nemességem produkálja az utód,  
Hogy apám is közgyűlésen részeg volt.

Huzd rá cigány, azt a nótát vidoran!  
Hadd táncoljak egyet, aki lelke van;  
[Tisztujítás van ma itt a vármegyén,  
Három kupa bort, urak, megiszom én.

Szédül is már az agyannak veleje,  
El kell hagyni az eszemet, nincs kire;  
[Hol van az a választandó tisztikar,  
Hadd tudjam meg az eszemmel: mit akar?

16. kottapélda

Notenbeispiel 16

*„VEGE A BÚNAK CSÁRDÁST HUZNAK”*

Lassu.

*f* *ff*

*p*

*p* *stringendo.*

*p*

J. T. 533.

17. a kottapélda  
Notenbeispiel 17a

4

*rit.*

*pp*

*rit.*

*pp*

*cresc.*

*p*

*f*

*Allegro.*

J.T. 433.

17. b kottapélda  
Notenbeispiel 17b

15, 15, 16, 20

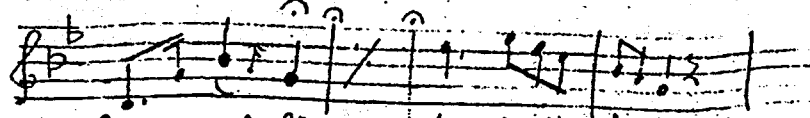
1 (7) 13

# VII - 8

műdal

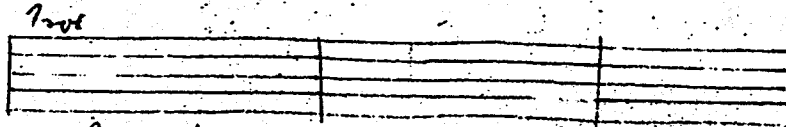
Tinnye, Pest  
1922, IV. 22 R<sub>2</sub>

Pro mívato 6/72

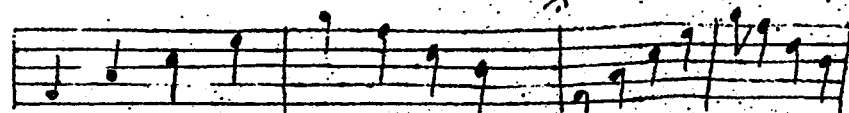


Sir a sel. lö x sir. do gála dombon

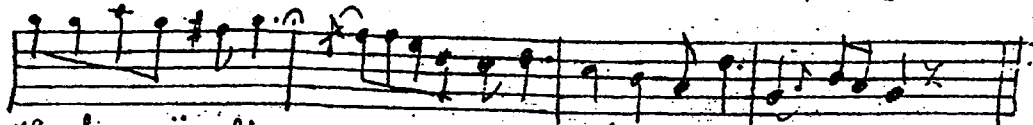
Naszvadi  
József né jóé



Sirok én is x siratoma galambom



Sir a sos. kan. tyám ta. ré. ja, Az én sti. ven csak ut. mondja.



Flóppa engem elhagy - bisz. zivene bá. natot hagg.

2. |: Hómat résket: | a lilium levelén

! Könyvet látok: | a rózsámnok szép szemén.

A rózsámnok szép orcáján, a rózsámnok szép szemében

! Sélét fátylek vetéll: | a búbanol éjszakájo.

18. kottapélda  
Notenbeispiel 18

# Árva lány haj a süvegem bokrétája

Petőfitől.

KÉLER BÉLA 35<sup>1911</sup>

Lassan.

Ének.

Zongora

Ár-va lány haj a sü-ve-gem a sü-ve-gem bo-kré-tá - - ja,

Ár-va le-ány a sze-re-lem a sze-re-lem vi-o-lá - - ja;

19. a kottapélda  
Notenbeispiel 19a

Azt ma-gam-nak ki-nn a pusztán ki-nn a pusztán sza-kasz-tam,  
 ezt ma-gam-nak a fa-lu-ban a fa-lu-ban vá-lasz-tam.

*poco a poco stringen-do* *lento*  
*f poco a poco stringen-do* *lento.*  
*p*

19. b kottapélda  
 Notenbeispiel 19b

*Halkal.*  
 Ének  
 98.5.  
 Zongor

El-meg-mérk-mérk é-s des-rózsám a tévől-ből on-le-kez-z-rúm,  
 At-vit-vit-gyok ár-va lettem sze-rencsellen-nék szillet-tem.

Az-ly-csaj-nak u-tol-jít-vit, ked-ve-re-dnek a-ja-ká-ra, ár-ya-vi-o-lum.  
 Mert-át-til-el re-kesz-let-tem, a-kil-i-go-zás-erét-tem, a-kis-erét-tem.

Ott a hol nem látnak mások  
 Magamnak majd egy sírt ások.  
 A bűk, és könyhulló kaisok,  
 Lesznek nekem a sírdások, a sírdások.

20. kottapélda  
 Notenbeispiel 20



24

16.

## Az eredeti Rákóczi nóta.

Mint azt tárogatón fujták.

Siralmasan. (*Flebile.*)

ZONGORA. *mf rubato* *rit.*

Élénkebben. (*Più mosso.*)

*f* *p* *rit.*

21. a kottapélda  
Notenbeispiel 21a

21. b kottapélda  
Notenbeispiel 21b