

Énekelt szövegek kiasztikus alakzatainak elemzéséhez

Kardos Pál emlékének¹

1. A folklórszöveg és variánsai feltételezik egymást, ezt az alábbi mondóka példája szemlélteti.

- | | |
|---|---|
| a) <i>Szeret – nem szeret,
szívből – színből,
egy kicsit – egy cseppet sem.</i> | b) <i>любим – не любим,
плюнет – поцелует,
к сердцу прижмёт – к чьей-то пошлёт.</i> |
|---|---|

A gyermekkori mondóka három változata mintája annak, hogy a folklórszövegek alapvonása a variációkban való létezésük. CSÖRSZ RUMEN ISTVÁN (2009) a *szövegcsalád* terminust alkalmazza. A dallamváltozatok és a (szűkebb értelemben vett) verbális textusvariánsok együttese a szövegcsalád fogalmában a népdalcsalád. Az orosz nyelvű változat magyar nyelven: 'szeret' – 'nem szeret', 'köp (rád)' – 'csókol', 'a szívéhez szorít' – 'az ördögbe/pokolba küld'.

A magyar nyelvű a) változat a pozitív és a negatív tartalmú részek párhuzamára épül (retorikai-stilisztikai alakzata a paralelizmus); mindhárom lépésében elől áll a pozitív jelentésű szó, s ez után következik a vele ellentétes negatív kifejezés. Ezzel szemben az orosz nyelvű változat a *любим – не любим* pozitív – negatív szembeállítás után a második lépésben a *плюнет – поцелует* negatív – pozitív sorrendű ellentétpárját hozza. A harmadik lépésben az orosz nyelvű mondóka visszatér a pozitív – negatív sorrendhez, s ezzel le is zárja a sort. Nem részletezzük a többi tényező konnotációját, például a rímekét, az alliterációkét.

A két mondóka második lépésében a *szívből – színből* és a *плюнет – поцелует* következik: a párhuzammal kereszteződés áll szemben. Mi a különbség oka?

A lépésenként két részből álló szembeállítás lényege az, hogy a két rész mindig ellentétes legyen (ez nem függ a nyelvek eltéréseitől). Az ellentét minden lépésben érvényes, így az orosz nyelvű mondóka kereszteződésének más oka kell legyen. Feltűnő a mindenkori második tag nagyobb szótagszáma. Az első lépésben a második tag a tagadószóval hosszabb: *любим – не любим*; a másodikban két szótaggal hosszabb a folytatás: *плюнет – поцелует*. Eszerint tehát poétikai szempontból fontos, hogy a két rész közül a második elem mindkét lépésben hosszabb legyen. Hogy ez a sorrendi megfordítás az élet gyakori bizonytalanságára utal-e (mert többször valós a „nem szeret”, mint a „szeret”), vagy a második sor igyekszik pozitív befejezését adni az első sor negatívuma után, a további gondolatmenet szempontjából talán nem igényel tisztázást.

A harmadik lépés a pozitív – negatív sorrendet hozza újra: *к сердцу прижмёт – к чьей-то пошлёт*; a tagok szótagszáma azonos, s ez megfelelhet a mondóka lezárásának is.

¹ Kardos Pál Liszt-díjas karnagy (1927–1978): sokan tanulhattunk tőle a zenei nyelvről általában, a népdalokról mint esztétikumokról különösen.

2. Kiasztikusnak nevezzük a továbbiakban a retorika és a stilisztika kereszteződő alakzatait. A kiazmus neve a görög *khí* betűjének egymást keresztező vonalaitól ered (χ). Kiasztikusak a sorrendi megfordítást tartalmazó alakzatok; rendre az antimetabolé, az epanodosz, a kiazmus, a kommutáció és a permutáció (I. NAGY L. 2008). Ezeknek az alakzatoknak a sémája magában foglal legalább két tagot és megismétlésüket, s az ismétléskor sorrendi fordításukat.

Az alakzatok kutatásában a verbális megformáltságon kívül jelentős teret nyert a nonverbális konstrukciók, fordulatok elemzése, például események, személyek, művészeti alkotások sorrendi cseréinek, szimmetriáinak, az élő és az élettelen természetben érvényesülő sorrendi megfordításoknak a vizsgálata. UEDING (1992–2009) monográfiája vagy BURTON (1996–2007) munkája a verbális alakzatokat elemzi; LAUSBERG alapműve viszont (1960, 1973) például a kiazmus fogalmának leírásában feltünteti az események, a vagyon, a személyek, a díszítések sorrendi cseréjét. FÓNAGY IVÁN írásaiban (1990, 1999) ugyancsak *kiazmus*-nak nevezi a ruhacserét, a szerepcserét stb.

A népdalok mint szövegek elemzésére alkalmazandó elmélet és metodika az alábbiakban PETŐFI S. JÁNOS (2004, 2007, 2009) szemiotikai textológiai megközelítése. A verbális jelentések pontosabban; a zenei összetevők hangvételükben, dinamikájukban, hangulatukban hozzávetőleges(ebb)en, tendenciáikban, a dallamok, ritmusok, kádenciák részleteinek viszonyában ragadhatóak meg. PETŐFI S. JÁNOS modellje a szövegnek mint komplex jelnek, verbális és nonverbális összetevőinek jelentésében a komponensek között elemzi a konfigurációs (a jelek sorrendjével kapcsolatos) jelentés-összetevőket. A Szemiotikai Szövegtan több tanulmánya foglalkozott a zenei kód elemzésével; pl. BENCZE LÓRÁNT (1991), NYÉKI LAJOS (1994), ORDASI PÉTER (2001) stb. Minthogy magyar népdalok anyagát vizsgáljuk, BARTÓK BÉLA, KODÁLY ZOLTÁN, VARGYAS LAJOS írásainak gondolatait tekintjük alapvetőeknek. Fontosak WACHA IMRE idevágó megállapításai is (2010: 273–6). Figyelemreméltó eredményeket ért el a folklórkutatás a népdalok vizsgálatában; l. pl. a „Magyar néprajz” 5. kötetét (főszerk. VARGYAS Lajos) vagy KATONA IMRE kétkötetes munkáját (ORTUTAY–KATONA 1975). Erre a megközelítésre itt nem vállalkozhattunk.

3. A magyar népdalok kiasztikus alakzataiban mint komplex jelegyüttesekben sorrendi kereszteződések érvényesek, ezeknek a sorrendi megfordításoknak a jelentés-összetevőit tekinti át ez a gondolatmenet. A strófaszervezet az igen gyakori négysoros versszak, s ez a sorpáron alapszik. KODÁLY (2007: 16) szavaival: „A legősibb, legegyszerűbb, a ritmuserzéklet leginkább kielégítő sor a 4-es, egyúttal a leggyakoribb. Mindenben uralkodik, táncban, énekben, zenében. A többi forma jóval kisebb számban van és mind visszavezethető a 4-esre és 2-esre. Ezek az elsődleges sorok. Elsődlegesnek nevezhetünk általában minden páros ritmuskapcsolatot, páros ütemet, kétsoros periódust, kéttagú strófát; a többi, másodlagos forma mind ezekből keletkezett.” A négysoros versszak dallamai között (főként az új típusú népdalokban) tipikusak a kiasztikus/kommutatív felépítésűek: „Az **A B B A** szerkezet kétségkívül magyar földön termett, jellemzően magyar alakulat” (BARTÓK 1924/1990: 46).

A magyar népdal strófaszervezetének kutatásában figyelmet érdemel KODÁLY ZOLTÁN bölcsészdoktori értekezésének (1906/2007), majd VARGYAS LAJOS példatárával közölt munkájának (KODÁLY–VARGYAS 1952/2000) elméleti és gyakorlati fontossága. A zenei nyelv elemzői (pl. BERNSTEIN 1973/1979) vizsgálták a párhuzam és az ellenpont szemiotikáját, analógiákkal a verbális és a zenei eszközök alkalmazásában. A népdalok mint szövegek sajátos típust képviselnek: „dallam és szöveg egymástól el nem választható, osztatlan egység. A népdal műfaját éppen a szöveg és dallam szerves kapcsolata teszi” (KODÁLY–VARGYAS 1952/2000: 5). KODÁLY ZOLTÁN idézett véleménye alapján az alábbiakban a népdalokról mint verbális-zenei szövegegyüttesekről lesz szó.

4. Az alábbi magyar népdalok kiasztikusak, tehát a) verbális fölépítésükben szerepe van a kiasztikus elvnek; b) a zenei strófaszervezetük **A B B A**. Ez az új típusú népdalok olyan négy soros versszakait jelenti, amelyeknek a dallamvezetésében az első és az utolsó sor, valamint a második és a harmadik sor rendre megegyezik egymással. Ezt a dallamegyezést fejezik ki az azonos **A** és **B** betűjelek. Az **A** és **B** sorok szembeállítása megvalósulhat a dallam irányában, a hangfekvésben, a dallamív nagyságában, a ritmusban, a sor zenei tartalmának jelentőségében; jellegzetesek a kádenciatípusok, szótagszámcsoportok stb. (Az adott tényezők rendezhetik típusokba a népdalokat, ezért tér el egymástól a BARTÓK-rend, a KODÁLY-rend, a JÁRDÁNYI-rend, VARGYAS LAJOS osztályozása, KOVÁCS SÁNDOR és SEBŐ FERENC tipológiája, l. az utóbbira BARTÓK 2007 típusszámait.) A folklórszövegek változataikban élnek: lehetségesek az alapvető megegyezések mellett kisebb eltérések is. Az **A B B A** szerkezetű versszakok fölépítéséhez hasonlít az **A A⁵ A⁵ A** strófaszervezet, hiszen az **A⁵** a kvintváltást jelzi **A**-hoz képest: az **A⁵** jelű dallamsor az **A** dallamsornak öt hanggal magasabb megismétlése. Ez felfogható olyan **A B B A** strófának, ahol **B** sor kvinttel magasabb ismétlődése **A**-nak.

Az új típusú magyar népdalok **A B B A** és **A A⁵ A⁵ A** fölépítésű strófáinak mennyisége jelentős: „Az új stílus dallamainak száma kb. 770 (variánsokat nem számítva). Ezekre elsősorban és kizárólag ez a 4 zárt architektonikus szerkezet jellemző: **A A⁵ B A**, **A A⁵ A⁵ A** (régibb), **A B B A** (újabb), **A A B A** (legújabb), melyek közül kétséget kizárólag sajátos magyar alakulat az **A B B A** forma” (BARTÓK 1924/1990: 46). Az izometrikus strófák gyakoriságára utalva a következőket írja: „az új stílusú népdalainkban az izometrikus versszakok 667 dallamából **A A⁵ A⁵ A** és **A B B A** szerkezetű 404 dallam, ez is mutatja ennek az architektonikának az uralkodó pozícióját” (BARTÓK 1924/1990: 43). Az új típusú népdalok izometrikus strófáiban gyakori az **A B B A** és **A A⁵ A⁵ A** fölépítés. A 404 ilyen strófaszervezet a 770 dallamnak több mint 50%-a, a 667 izometrikus strófa több mint 60%-a. (A pontosabb leírás kisbetűi: az **A_v** szimbólum jelölheti **A** változatát, **A** zárás/kádencia variánsa az **A_k** szimbólummal írható le stb. A jelöléssel a továbbiakban nem foglalkozunk.)

Első példánk kottája is, a többinek a dallama szerepel szolmizálva az elemzéshez, a ritmikai leírással együtt. (A forrásadatok: a BARTÓK 2007 dallamszáma, a lapszám, a gyűjtés adatai.) Retorikai munkában (SZABÓ–SZÖRÉNYI 1988: 138) kapott helyet az alábbi strófa.

- (1) *Csillagok, csillagok, szépen ragyogjatok.
A szegény legénynek utat mutassatok.
Mutassatok utat a szegény legénynek:
Nem találja házát a szeretőjének.*

♩ = 76

1. Csil-la-gok, csil-la-gok, szé-pen ra-gyog - ja - tok,
A szégé-ny le-gé-ny-nek u - tat mu-tas - sa - tok!
Mu-tas-sa-tok u - tat a szé-gé-ny le - gé-ny-nek,
Hadd ta-lál-ja há - zát a sze-re - tő - jé - nek.

B) VARGYAS LAJOS (1981) példatárában az új stílusú népdalok egyik darabja a „Csillagok, csillagok...”. A kotta alatt olvasható: „2. *Istenem, istenem, édes jó Istenem! Mikor lesz énnékem szép szabad életem? Akkor lesz énnékem szép szabad életem, Majd ha a babámat két karral ölelém.*” (Az új stílusú népdalok fogalmához l. KODÁLY 1906/2007; BARTÓK 1924/1990; KODÁLY–VARGYAS 1952/2000; JÁRDÁNYI 1961; VARGYAS 1981; BARTÓK 2007 tipológiáját, utóbbi KOVÁCS SÁNDOR és SEBŐ FERENC munkája.) A tipológiák meghatározó sajátjának tekinthetik a strófák sorainak számát, a sorok szótagszámát, a sorzáró hang fekvését, a dallamvezetést; több különböző tényező együttesét stb. (A felvétel adatai: „Nagykónyi (Tolna) Tolnai Péterné Papp Gizella (53), Paulovics 1968. AP 6809/h.”; l. VARGYAS 1981 Pédátár, 0371.)

A kommutáció vagy az epanodosz példája a strófa: egyrészt az *a szegény legénynek* mint egész, Gestaltként áll szemben az *utat mutassatok* kifejezéssel; másrészt a második sorból az *utat* és a *mutassatok* áll szemben a harmadik sorból a *mutassatok* és az *utat* elemekkel. Ilyen módon az *utat* és a *mutassatok* kereszteződése szóalakzatként kiazmus, s az *A szegény legénynek* és az *utat mutassatok* kereszteződése gondolatalakzatként kommutáció vagy epanodosz (tágabb értelemben

kiazmus). A két egység kereszteződése nem véletlen. Rímtechnikai oka első pillantásra nyilvánvaló, de a két rész határán újabb információ is következhetik belőle. Ez az ok pedig az első két sorban, szorosabban a második sorban közölt kérés indoklása. A ki nem fejtett információkkal kiegészítve: **Azért mutassatok utat a szegény legénynek*, **mert nem találja házát a szeretőjének*. Tehát nem azért szeretné a csillagok fényénél megtalálni az útját a legény, mert hazafelé menne. Így Ámor segítője lehet a csillagfény. Nyilvánvaló, hogy a prózában kifejezhető **Azért* a legfontosabb információnak járó pozícióba, az ige elé kerülne.

A verbális textus hangzása a gondolatalakzat jelentéséhez azzal járul hozzá, hogy az a *szegény legénynek* palatális, az *utat mutassatok* veláris: a hangrend nyomatékosítja a szembeállítást az utat mutató és az útmutatást kapó között. (Némi ikonicitás érvényesül: ha megvilágítják, a *szegény legény* kiemelődik.) Jegyezzük meg: nem a második és a harmadik sor cseng össze a rímelésben, hiszen a második sor ríme az első sor végére csap rá, a harmadik sor vége pedig a negyedik sor végének rímhívója a páros rímbe.

A dallam és a ritmika leírása (a sorok végén negyed szünet):

<i>Lá-lá-ti-lá-mi-dó lá-szó-mi-ré-lá-lá</i>	<i>ti-ti-ti-ti-tá-i tá-tá-ti-tá-i-tá-á-tá</i>
<i>dó-dó-ti-lá-ti-szó lá-dó ti-lá-mi-mi</i>	<i>ti-ti-ti-ti-tá-tá – ti-tá-i ti-tá-i tá-á-tá</i>
<i>dó-dó-ti-lá ti-szó lá-dó-ti-lá-mi-dó</i>	<i>ti-ti-ti-ti ti-tá-i – tá-i-ti tá-tá-tá-á-tá</i>
<i>lá-lá-ti-lá-mi-dó ré-fá-mi-ré-lá-lá</i>	<i>ti-ti-ti-ti-tá-tá tá-i-ti-ti-tá-i-tá-á-tá</i>

Az első és a negyedik sor dallama lényegében megegyezik, a második és a harmadik sor ugyancsak. A kezdő és befejező két sor a *lá-szó*, illetve *ré-fá* lépésben különbözik; a harmadik sor végi nagy terc lelépése a motívum zárását jelzi. A többi eltérés ritmikai természetű: a rövid és a hosszú szótagoknak tagoló szerepük van. A második sor elején az *A* névelő rövid, a harmadik sor közepén az *a* azonban hosszú, hiszen ott van a két résznek, a sorrendi felcserélésnek a határa. A nyelvi anyaghoz igazodó ritmikára néhány példa: a második sorban a *(sze)gény* második szótagja annak ellenére röviden hangzik, hogy a magánhangzója hosszú, és két mássalhangzó is áll utána; ezzel szemben a harmadik sorban a *le(génynek)* első szótagja hosszan szól, bár magánhangzója is rövid, s csak egy mássalhangzó áll utána. A fenti lejegyzésben az *u-tat* éles ritmusa a második sorban *ti-tá-i* (a *mutassatok* mássalhangzóval kezdődő szó áll utána), a harmadikban ugyancsak éles, *ti-tá-i* (bár magánhangzó, az *a* névelő áll utána). (Egyes tájnyelvi változataiban az *utat* kezdő magánhangzója hosszan hangzik, pl. akinek a Bácskában jól sikerül valami, azt mondja: „A kutyának utat se mutatok”.)

Ha a verbális és a zenei komponenseket egymásra vonatkoztatjuk, annyi állapítható meg, hogy a strófa textusában szemantikai szempontból jelentős szembeállítás nem tapasztalható a két kereszteződő rész között, s a dallam meg a ritmika sem áll szemben egymással pregnáns módon. Nyilvánvaló különbség írható le a két ismétlődő rész palatális/veláris hangzása között, a sorrendi megfordításuk elősegíti a páros rímelést.

A poétikai fölépítés szempontjából figyelemre méltó a félsorokra tagolódás. A megfordításban az *utat mutassatok* és az a *szegény legénynek* egységként cserél helyet: így segítik elő a páros rímelést. Az első sorban belső rím a *csillagok* – *ragyog*

jakok (erre üt rá a *mutassatok* sorvégi rím). A szerelmespárt a dallam kvintpárhuzama emeli ki: a harmadik sorból az *a szegény legénynek* dallama: *lá-dó-ti-lá-mi-dó*; a negyedikben az *a szeretőjének* dallama pedig *ré-fá-mi-ré-lá-lá*. Az is támogatja a párhuzamot, hogy (az *a* névelő kivételével) mindkét félsor palatális hangzású.

Kodály Zoltán keszthelyi gyűjtésében a dallam és a ritmika (KODÁLY–VARGYAS 1952/2000: 278):

<i>Lá-lá-ti-lá-mi-dó ré-mi-fá-ré-lá-lá</i>	<i>ti-ti-ti-ti-tá-i tá-i-ti-ti-tá-i-tá-á-tá</i>
<i>dó-dó-ti-lá-ti-szó lá-ti dó-lá-mi-mi</i>	<i>ti-ti-ti-ti-tá-i tá-i-ti-ti-tá-i-tá-á-tá</i>
<i>dó-dó-ti-lá ti-szó lá-ti-dó-lá-mi-dó</i>	<i>ti-ti-ti-ti ti-tá-i tá-i-ti ti-tá-i-tá-á-tá</i>
<i>lá-lá-ti-lá-mi-dó ré-mi-fá-ré-lá-lá</i>	<i>ti-ti-ti-ti-tá-tá tá-i-ti-ti-tá-i-tá-á-tá</i>

JÁRDÁNYI PÁL közlésének dallama és ritmikája (JÁRDÁNYI 1961: 114):

<i>Lá-lá-szó-fá-mi-dó ré-fá-mi-ré-lá-lá</i>	<i>ti-ti-ti-ti-tá-i tá-tá-ti-tá-i-tá-á-tá</i>
<i>dó-dó-ti-lá-ti-szó lá-dó ti-lá-mi-mi</i>	<i>ti-ti-ti-ti-tá-tá ti-tá-i-ti-tá-i-tá-á-tá</i>
<i>dó-dó-ti-lá ti-szó lá-dó-ti-lá-mi-dó</i>	<i>ti-ti-ti-ti ti-tá-i tá-i-ti tá-tá-tá-á-tá</i>
<i>lá-lá-szó-fá mi-dó ré-fá-mi-ré-lá-lá</i>	<i>ti-ti-ti-ti-tá-tá tá-i-ti-ti-tá-i-tá-á-tá</i>

Az 1906-os lejegyzésben a stórfát befejező szó: *szeretejének*; a verbális szöveget egyéb apró különbségei a középső nyelvválású *ē* kijelöléséből adódnak: *szépēn, szēgény, Nēm*. A fentebb közölt 1968-as lejegyzésben a befejező sor a *Hadd* szóval kezdődik: ennek a változatnak az utolsó sora az előzményből levont következtetést tükröz.

C) Újabb kereszteződések és párhuzamok újabb tanulságokat ígérnek.

(2) <i>Kútágsra szállott a sas,</i>	<i>Szó-dó-mi-dó ré-ré-ti-dó</i>
<i>Engem rózsám ne csalogass;</i>	<i>mi-szó-fá-mi ré-dó-mi-ré</i>
<i>Csalogatott engem más is,</i>	<i>mi-szó-fá-mi ré-dó-ti-lá</i>
<i>Nálaznál szebb virágszál is.</i>	<i>szó-dó-ré-mi ré-dó-ré-dó</i>

(BARTÓK 2007: 752, 714; Péczely Attila, 1933, Felvinc.)

A második és a harmadik sorban az *Engem – csalogass – Csalogatott – engem* kereszteződés következik. A szembeállított elemek ellentétét a hangrendi ellentét hangsúlyozza: a veláris *csalogass/csalogatott* és a palatális *engem* a páros rímelésű stórfában hangzik. A verbális textusban az első sorból csak a rímhívó *sas* a fontos, a második-harmadik-negyedik sor – a *csalogatás* jelentésében – tartozik össze. A második sor közlése fontos, ezt bővíti a többi.

A dallamépítés az első sor dallamát változatával ismétli a befejezésben; a ritmika mind a négy sorban azonos lüktetésű: *tá-tá-tá-tá ti-ti-tá-tá*. (Mindegyik sor negyed szünettel zár.) A stófa dallamszerkezete az **A B B Av**.

A műdalból alakult (3) népdal hasonlít is az előző (2) anyagához, különbözik is tőle. Ezt VARGYAS LAJOS típusként is minősíti (1981: 114): „Egy XIX. századi, népies műdal **A A⁵ B A** szerkezetéből alakult ki a népi **A A⁵ A⁵ A** forma. Erre szintén bőven van példa népdalaink variánsaiban”.

- (3) *Káka tövén költ a ruca,* *Dó-ti-lá-lá mi-mi-fá-mi*
Jó földben terem a búza; *mi-mi-mi lá-szó-szó fá-mi*
De ahol a hű lány terem, *mi-dó-lá-lá szó-fá mi-ré*
Még azt a tájt nem ismerem. *dó-ti-lá-mi ré-dó-ti-lá*

(BARTÓK 2007: 659 e, 583; Színi, 1865: 43.)

Ritmikája: *ti-i-ti ti-ti-i ti-i-ti ti-ti-i*
ti-i-ti ti-ti-i ti-ti-i tá tá (negyed szünet)
ti-i-ti-ti-ti-i ti-ti ti-ti-i
ti-i-ti-ti-ti-i ti-ti-i-tá-tá (negyed szünet)

A befejező sor változata az ismétléskor:

Még azt a tájt nem ismerem sehol sem – dó-ti-lá-mi ré-dó-ti-mi lá-lá-lá.

Ritmikája: *ti-i-ti-ti-ti-i ti-ti-i-ti-ti-i ti-ti-i-ti* (nyolcad szünet).

A páros rímes strófa textusában sorrendi kereszteződés építi a második-harmadik sort a *terem – a búza – a hű lány – terem* ismétlődésében. Ennek a két résznek a dallampárja a *szó-szó-fá-mi* és a *szó-fá-mi-ré* lehajlás, a második egy szekunddal alacsonyabban előkészíti a befejezést. A strófa dallamszerkezete **A B Bv Av**, a harmadik és a negyedik sor vége kvartpárhuzammal szól: [...] *szó-fá-mi-ré/ [...]* *ré-dó-ti-lá*. A megfelelő szavakkal: *hű lány terem – nem ismerem*.

Figyelmet érdemelnek a nyelvi és zenei hangsúlyok. A kezdés a rímmel is nyomatékossítva a *ruca* és a *búza* két sorát hozza; a harmadik sorban a *hű*, a negyedikben a *nem* kap nyomatékot. Ez az utóbbi, hogy *ti. nem ismerem* ('a hű lány szülvővidékét sem') határozottabbá válik a *sohasem* kiegészítéssel.

Az első sor szinte csak a *ruca* rímhívó kedvéért került a strófába, bár a sorok jelentéspárhuzama és a fokozás elfogadható. Sokkal árulkodóbb az eredeti műdalra a *lány* írásmód, az oktávugrás, benne a legmagasabb hangra jutó *a* névelő stb.

A páros rímelés a strófa fölépítésében két részre tagolja a négy sort, közöttük az ellentét a *de* kötőszóval is explikálódik. Az első három sor párhuzamában (X *helyen költ* Y – K *helyen terem* L // D *e ahol* M *terem – azt a tájt nem ismerem*) a három állítás után a negyedik sor tagadása poénként hat. Feltűnik a jelentéskülönbség: az első három sor tényállásleírása után a negyedik sor a világalkotó igét, a kogníció igéjét tagadja: *nem ismerem*. Ez jelzi, hogy az első két sornak is beágyazódva kell lennie: feltehető az **ismerem a ruca költésének helyét, a búza termésének helyét*-féle beágyazása a tényállásleírásoknak. Így állítható szembe, ellentétbe az első két sorral az itteni, kifejtett kétsornyi jelentés.

Még egy következtetés adódik. A befejező sor befejező passzusa azáltal is nyomatékos(abb), hogy a szemantikai-pragmatikai szempontból aszimmetrikus *de*-viszony második részének ez a lényege: „a második a fontosabb” elvén. Hiszen ezért a sorért van az első három.

Térjünk vissza a kogníció kérdéséhez. A kognitív elméletek több évtizede tisztázták a lokális meghatározottság elsőbbségét a temporálissal szemben, azaz a lokális eredetű temporális kifejezések nyelvfüggetlen jelenségét. (Mindez a nyelvtörténeti kutatásokban is régóta ismert, hiszen minden határozóragunk helyhatározásból eredeztethető.) Az itteni nyelvi anyagban a megcsalt legény panaszja azt fejt ki, hogy „a z t a t á j t nem ismerem, ahol a h ű l y á n y t e r e m”: a h e l y e t nem ismeri, mondja; ahelyett, hogy a h ű s é g e t nem ismeri, hiszen nem találkozott vele. Ilyen módon az ősi(bb) helymegjelölés és az elvont hűség egymásra vonatkoztatása érvényesül.

- | | |
|---------------------------------------|---------------------------------------|
| (4) <i>Elmehetsz már házám előtt,</i> | <i>Lá-szó-fá-mi lá-mi-mi-ré</i> |
| <i>Nem vigyázlak, mint azelőtt.</i> | <i>lá-szó-lá-mi ré-dó-ti-lá</i> |
| <i>Én azelőtt vigyáztalak,</i> | <i>dó-dó-mi-mi ré-dó-ti-lá</i> |
| <i>Szívem újjúlt, ha láttalak.</i> | <i>ré-dó-ti-<u>mi</u> lá-lá-lá-lá</i> |

(BARTÓK 2007: 449f, 88; Péczely Attila, 1934, Mártély.)

- Ritmikája: *ti-ti-ti-tá-i ti-i-ti-ti-tá-i*
ti-ti-ti-tá-i ti-ti-ti-tá-i
ti-ti-ti-tá-i ti-ti-ti-tá-i
ti-ti-ti-tá-i ti-tá-i-ti-ti (negyed szünet)

A (4) páros rímelésű strofa, benne is a második-harmadik sor textusa hoz kezesztendősdét. A *Nem vigyázlak – azelőtt – azelőtt – vigyáztalak* sorozatban a negatív indításból pozitív zárás lett az alakzat szavaiban, a ritmika azonban változatlanul lüktet. A megfogalmazó *én* nyomatékosabb a megszólítottnál, erről tanúskodnak az igealakok, a harmadik sort kezdő *Én* kitétele is. Ilyen módon a nyelvi anyagban az elhagyott szerelmes vágya fejeződik ki a megengedő jelentéssel: jelen van az *én* mindvégig, s a bennfoglaló *-lak* raggal a megtartás szándéka fejeződik ki. A páros rímelés is a párját visszacsalogató versbeli ént szolgálja: a tagadás első két sora után a harmadik-negyedik a (múltra érvényes) pozitív élményeket idézi.

A dallamszerkezetben a félsorok érdemelnek figyelmet, hiszen a második és a harmadik sor vége lehajlik; hasonlít az első és a második sor kezdése, ugyancsak a harmadik és a negyedik sor eleje. Félreérthetetlen zárás a *ha láttalak* sorozat; megjelenik az egész strofa jelentésének uralkodó igéje, s ezt előkészíti a fermáta (a leírásban kiemelés jelöli).²

- | | |
|--|----------------------------------|
| (5) <i>Zöld a kökény, maj mégkiékül,</i> | <i>Mi-mi fá-ré mi-mi-mi-ré</i> |
| <i>Mozs vagyok szeretü nié'kül,</i> | <i>lá-szó-szó fá-mi-mi-mi-ré</i> |
| <i>Csak addig leszek annié'kül,</i> | <i>mi-mi-mi ré-dó-dó-ti-lá</i> |
| <i>Míg a kökény még nem kiékül.</i> | <i>ré-ré-ré-dó ti-lá-lá-lá</i> |

(BARTÓK 2007: 598b, 431; Vikár Béla, 1909, Resznek.)

² Sem a dallam, sem a ritmika leírása nem tartalmazza a díszítéseket.

Ritmikája: *ti-tá ti-tá ti-tá-ti-tá*
ti-tá-ti tá-ti-tá-ti-ti (nyolcad szünet)
ti-tá-ti tá-ti-tá-ti-ti (nyolcad szünet)
ti-tá-ti-tá ti-tá-ti-ti (nyolcad szünet)

A XX. század eleji felvétel nyelvi anyaga kiasztikus strófát alkot: *kökény – szerető – szerető* (ti. *nélkül*) – *kökény*, s ennek felelnek meg a rím��avak is; ugyanakkor igen hasonló a hangzásuk: *mégkiékül – nié’kül – annié’kül – kiékül*. A kétsoroként párhuzamos jelentések a *most* és a *majd* időellentétében hoznak fordulatot a harmadik sortól kezdve, de ilyen módon a *kökény* meg az *én* azonos is önmagával, különbözik is önmagától. Azaz: ’most zöld, de majd megkékül’ = ’most szerető nélkül vagyok, de majd (nemsokára!) lesz szeretőm’. A beszélő önmagát vigasztaló kijelentése azért lehet a befejezés, hogy még hangsúlyosabb legyen. Eszerint ’nem érzem most jól magam, de ez az állapot igen hamar el fog múlni’.

A strófa dallamsora a félsorokat ismétli: *mi-mi-mi-ré* fejezi be az első és a második sort, kezdi a harmadikat. A háromszor ismételt hang után lelépő szekund egyetlen sorban, a negyedikben következik kétszer, egyben erősítheti a jóra fordulásra várakozás gondolatát.

(6) <i>Téged babám el nem hallak,</i>	<i>Szó-dó ti-ti-lá-ti dó-dó</i>
<i>Még a tóba halak laknak.</i>	<i>mi-mi fá-mi-ré-dó ré-ré</i>
<i>Abba pedig mindig laknak,</i>	<i>mi-szó fá-mi-ré-dó lá-ré</i>
<i>Így hát babám el nem hallak.</i>	<i>szó-dó ti-ti-lá-ti dó-dó</i>

(BARTÓK 2007: 812c, 786; Kodály Zoltán, 1923, Őrszentmiklós.)

Ritmikája: *tá-tá ti-ti-ti-ti tá-tá*
tá-tá ti-ti-ti-ti tá-tá
tá-tá ti-ti-ti-ti tá-tá
tá-tá ti-ti-ti-ti tá-tá

A kiasztikus strófa fölépítése kezd és befejez a *babámmal*, e két sor keretként foglalja magában a *halak laknak – [...] laknak* második és harmadik sorát. Más sorrend kevésbé volna hatásos, hiszen a kezdés is, a befejezés is az *el nem hallak* ígéretét közli. A négy sornak ugyanolyan lüktetésű a ritmikája, s ez megfelel a paralelizmusokban tipikus egymást erősítő verbális jelentéseknek.

A dallam tematikus soronként azonos: a rímek megfelelnek az **ABB A** fölépítésnek. A hangról hangra azonos kezdés és befejezés nyomatékosítja a szavakban adott ígéretet.

(7) (Hej) <i>Mikor a juhász bort iszik,</i>	<i>Lá-ti-dó-ti-ti lá-lá-szó</i>
<i>Szürke számár gondolkozik,</i>	<i>dó-mi-mi-mi szó-szó-fá-mi</i>
<i>Ne gondolkozz, szürke számár,</i>	<i>dó-mi-mi-mi ré-dó-ti-lá</i>
<i>Mindjárt megyünk a nyáj után.</i>	<i>ré-dó-dó-ti mi-lá-ti-lá</i>

(BARTÓK 2007: 418d, 14; Kodály Zoltán, 1916, Nagyszalonta.)

Amoda egy bokor mellett / Három juhom hatot ellett, / Van már juhom, van bárányom, / Ólelem barna galambom. A támlap felső sarkába fordítva feljegyzett strófa a következő megjegyzéssel: *Erre van még 2 vsz. Szendreynél. Ez lehet Arany J. „jonicus a minore”-ja.* (BARTÓK 2007: 14, lapalji jegyzet.)

Ritmikája: *ti-ti-ti-ti ti ti-tá-tá* (negyed szünet)
ti-i-ti-ti-ti ti-ti-tá-tá (negyed szünet)
ti-ti-ti-ti ti-ti-ti-ti (negyed szünet)
ti-ti-ti-ti ti-i-ti-ti-ti-i

Amint a korábbiakban, a (7)-ben is a második-harmadik sor kiasztikus építkezésű: *Szürke számár – gondolkozik – Ne gondolkozz – szürke számár.* Ezzel válik érvényessé a páros rímelés, amely kétfelé tagolja a strófát. Az első rész az expozíció, a helyzetmeghatározás; erre épül a második rész. A „ténymegállapító” állításra így következik a „gondok” tagadása és az indoklás. Hosszabbak a sorkezdő hangok az első két sorban, a lejegyzés két negyed értékű (és fermáta jeles) „Hej” bevezetéssel kezdődik. A harmadik és a negyedik sor indítása nem kap súlyt, a negyedikben azonban a (*me*)gyünk szótag nyúlik (fermáta jelzéssel). Ez a nyújtás a befejezést készíti elő.

A strófa dallamvezetésében legtöbb a hasonlóság a verbális kereszteződés második-harmadik sorában: *dó-mi-mi-mi szó-szó-fá-mi/ dó-mi-mi-mi ré-dó-ti-lá.* A sorok második felének dallama párhuzamosan lefelé hajlik, s az első három sor végén a negyed szünet hatása ehhez kapcsolódik. A befejező sor dallama ugyancsak lefelé indul, szemben az első három sorral: *Lá-ti-dó-ti [...]/ dó-mi-mi-mi [...]/ dó-mi-mi-mi [...]/ ré-dó-dó-ti* (utolsó hangja fermátával nyújtva).

5. Egyik népdalunk textusának első versszakát idézzük. Az interneten elérhető változatok közül a Kis-Küküllő mentén, Szovátán énekelték 2008. augusztus 31-én.

(8) *Zavaros a Nyárád, nem akar megszállni.
 Haragszik a rózsám, nem akar beszélni.
 Majd megszáll a Nyárád, a lovam megissza.
 Ha megbékélsz, rózsám, hozzám gyere vissza.*

A dallam és a ritmika (a sorok végén negyed szünet):

Lá-ti-dó mi-szó-fá mi-ré-ti dó-lá-lá *ti-ti-tá ti-tá-ti ti-ti-tá ti-tá-i-tá*
dó-ti-lá mi-lá-szó lá-mi-ré szó-mi-mi *ti-ti-tá ti-tá-ti ti-ti-tá ti-tá-i-tá*
dó-ti-lá mi-lá-szó lá-mi-ré szó-mi-lá *ti-ti-tá ti-tá-ti ti-ti-tá ti-tá-i-tá*
lá-ti-dó-mi-szó-fá mi-ré-ti-dó-lá-lá *ti-ti-tá-ti-tá-ti ti-ti-tá-ti-tá-i-tá*

Felváltva szólnak a sorok a *Nyárád*-ról, majd a *rózsám*-ról, s úgy, hogy a páros rím a harmadik-negyedik sorban érvényes (az első két sor nem rímel ebben a változatban). Sajátos jelentéstöbbletet hozhat, hogy a második és a harmadik sor ugyanazzal a dallammal szól. A második sor az első sor információival párhuzamos – a dallam változása ennek a *Nyárád – rózsám* váltásnak felel meg. A második és a

harmadik sor dallama azonos a verbális textus változása ellenére: az első és a második sor negatív tartalma itt változik pozitívvá. A negyedik sor pozitív hangulata és rímtechnikája párhuzamos a harmadik sorral, a dallam menetében az első sor tér vissza. Ez a strofa a nyelvi anyagban paralelizmus, a dallamban kereszteződés, a sorszerkezetben és a rímelésben párhuzam. Az első két sor rímtelen volta megfelelhet a természeti képben és a szerelmi bánatban közös negatív, kellemetlen hangulatnak; a harmadik-negyedik sor páros ríme (az információk pozitívvá fordulásával) utalhat arra, hogy a szerelem ügye jobbra fordul. A zárás feltételes indítású (*Ha megbékélsz*), más poétikai eszközök még bizakodóbbak. A dal és változatai stabil dallamú és ritmikájú.

Még valami a strofa verbális anyagáról. Ha csupán az első és a harmadik sor információit vizsgáljuk (*Zavaros a Nyárád, nem akar megszállni, / [...] / Majd megszáll a Nyárád [...]*), újabb kereszteződés hívja fel magára a figyelmet: a *Nyárád* és a *nem akar megszállni – Majd megszáll a Nyárád* sorrendi cseréje. Ez persze a *Zavaros a Nyárád – Majd megszáll a Nyárád* párhuzam és ellentét, sőt a negatív hangulatú *Zavaros a Nyárád [...] / Haragszik a rózsám [...]* és a pozitív *Majd megszáll a Nyárád [...] / (Ha) megbékélsz, rózsám* párhuzam és ellentét.

6. Két dal vagy egy dal? Ez a kérdés az alábbi műdal és a belőle formálódott népdal (variánsok) együttesére vonatkozik. Simonffy Kálmán műdala (Boruth Elemér versére) igen népszerű volt a XIX. század közepétől kezdve. Ezt szemlélteti az a) változat, s a belőle formálódott új típusú népdalok két variánsát a b) és c) változat. (Közli VARGYAS 1981.) A b) változat jelenik meg alább, a (9a)-ban is.

a)



Szo-mo-rú - füz á - ga haj-lik a vi-rág - ra, Fáj a szí - vem ér - ted, fá-lu szép le - á - nya!
Fáj a szí - vem ér - ted, de te azt nem bá-nod, Van né-ke-d ná-lam-nál gyönyörűbb vi - rá-god.

b)



Ki-nek van, ki-nek van kút az ud-va - rá - ba, Te-re-pély di - ó - fa szo-ba-aj - ta - já - ba?
Te-re-pély di - ó - fa, si-ma a le-ve - le, Mért nincs minden lánnak igaz sze - re - tő - je!

c)



Mért nincs min - dën lány - nak kút az ud - va - rá - ba,
Sze - re - tőm sze - rel - me rég el volt fé - lejt - ve.
A - ra-nyos di - ó - fa kony-ha-aj - ta - já - ba?
A - ra-nyos di - ó - fa, bo-dor a le - ve - le, le, D.C. al Fine

7. Közismert dallamváltozat más szöveggel és bokorrímmel épül.

(9a) *Mért nincs minden lánynak kút az udvarába,
 terebély diófa pitvar ajtajába,
 terebély diófa, lehajlik az ága,
 mért nincs minden lánynak igaz hű babája?*

A dallam és a ritmika a fenti (b) kotta alapján (minden sorvégen negyed szünet):

<i>Lá-ti-dó-mi-szó-fá mi-ré-ti-dó-lá-lá</i>	<i>ti-ti-tá-ti-tá-ti ti-ti-tá-ti-tá-i-tá</i>
<i>dó-ti-lá mi-lá-szó lá-mi-ré-szó-mi-mi</i>	<i>ti-ti-tá ti-tá-ti ti-ti-tá-ti-tá-i-tá</i>
<i>dó-ti-lá mi-lá-szó lá-mi-ré szó-mi-lá</i>	<i>ti-ti-tá ti-tá-ti ti-ti-tá tá-tá-tá</i>
<i>lá-ti-dó-mi-szó-fá mi-ré-ti-dó-lá-lá</i>	<i>ti-ti-tá-ti-tá-ti ti-ti-tá-ti-tá-i-tá</i>

Első látásra nyilvánvaló a (9)-ben és a (9a)-ban a dallamok és a ritmika megegyezése: az első és az utolsó sor dallamának azonossága, a második és a harmadik sor csaknem teljes dallamazonossága. Meggyőző a ritmikai séma azonossága az adott sorokban is. Az első és a negyedik sor azonos dallama és hasonló lexikai anyaga keretezi a második és a harmadik sor ugyancsak párhuzamba rendezett textusát és azonos dallamát. Ilyen módon a kiasztikus szerkesztés érvényesül az egész strófában: mind a verbális, mind a zenei anyagban. Az ismétlődő egységek Gestaltja a sor, a versszak rímszerkezete a (9a)-ban *a a a*.

Ha a (9a) soraiban a nyelvi és zenei osztásokat tekintjük, akkor a sorok két-két felsorra tagolódnak. Ez a második-harmadik sorban nem olyan jelentős, mint a befejező sorban (amelyért az egész strófa épült). Kisebbsúlyl indul az első és a negyedik sor eleje is, nyelvileg ezt indokolhatja a kérdőszó, a *mért*. Az arzis után a tézis azonban mind az első, mind a negyedik sorban a sor második részét kezdő szótagon van: *kút – igaz*.

8. A következőkben egyetlen magyar népdal tematikusan összekapcsolódó változatai válaszolnak. Ezek a változatok a Kárpát-medence különböző vidékein ismertek, ilyen módon zenei anyanyelvünkbe tartoznak, s variánsaikban léteznek. A népdalainkban gyakori bánatos kérdés (*mért nincs minden lánynak igaz szeretője*) ösztönözte a folytatást is. Ez a folytatás az adott kérdés megválaszolásaként, a fenti strófa anyagának kiegészítéseként a lehetséges kétféle ok-okozati összefüggést fejti ki: vagy a legény az oka, vagy a leány (I. I. és II. változatok alatt). Miként fentebb, a változatok dallamát szolmizálva, ritmikáját a rövid-hosszú értékek leírásával adjuk.

(10) *Mért nincs minden lánynak kút az udvarába,
 Terebély diófa pitvar ajtajába,
 Terebély diófa, csipkés a levele,
 Mért nincs minden lánynak igaz szeretője?*

A dallam és a ritmika (minden sorvégen negyed szünet):

Lá-ti-dó-mi-szó-fá mi-ré-ti-dó-lá-lá ti-ti-tá-ti-tá-ti ti-ti-tá-ti-tá-i-tá
dó-ti-lá mi-lá-szó lá-mi-ré-szó-mi-mi ti-ti-tá ti-tá-ti ti-ti-tá-ti-tá-i-tá
dó-ti-lá mi-lá-szó lá-mi-ré szó-mi-lá ti-ti-tá ti-tá-ti ti-ti-tá tá-tá-tá
lá-ti-dó-mi-szó-fá mi-ré-ti-dó-lá-lá ti-ti-tá-ti-tá-ti ti-ti-tá-ti-tá-i-tá

A sorok a kereszteződő elemek: a kezdés a *Mért nincs...*, utána a *Terebély diófa...*; a folytatás a *Terebély diófa...*, a zárás a *Mért nincs...* sora. A dallamszerkezetben a sorok kereszteződése az egyes változatoktól függetlenül érvényes; az itteni verbális konstrukcióban a sorok első fele pontosan azonos: *Mért nincs minden lánynak – Terebély diófa – Terebély diófa – Mért nincs minden lánynak*. Ugyancsak pontosan azonos ezeknek a félsoroknak a ritmikája is.

I. változat: A legényt hibáztatja egy textus, a befejezés után, mintegy folytatás-ként. Kolozsvárt énekelték, 2007. március 18-án az Apáczai napok rendezvényén. (A másik válasz variánsa Alsószeliből, Nyékvárkonyból és Mosonmagyaróvárból eredeztethető internetes adat 2010. április 18-án, illetve 20-án lejegyzett alakjában.)

(10a) *Azért nincsen minden lánynak igaz szereteje*
csókkal csalogatja,
szóval kecsgetti,
azért nincsen minden lánynak igaz szereteje!

Dallama és ritmikája:

Dó-mi-szó-szó lá-lá-szó-mi szó-szó-fá-mi-szó-ré ti-ti-ti-ti ti-ti-ti-ti ti-ti-tá-ti-ti-ti
mi-szó dó-dó-dó-dó tá-tá ti-ti-ti-ti
mi-szó dó-dó-dó-dó tá-tá ti-ti-ti-ti
lá-lá-lá-lá dó-dó-ti-lá szó-szó-ré-szó-szó-szó ti-ti-ti-ti ti-ti-ti-ti ti-ti-tá-ti-ti-ti

Az ismétléskor bővítés az utolsó sorban:

...igaz sze-/rete-rete-reteje! *...szó-szó-ré-/szó-szó-ré-ré-szó-szó-szó*

Az eredeti négy soros strófának moll dallama, (10a)-nak dúr dallama és határozott ritmusa van. A dallam és a verbális textus kiasztikus jellege nyilvánvaló; a ritmikai szerkezetben a két belső sor sokkal rövidebb a két szélsőnél, s más a rímelése is. Ez a két rövidebb sor azonban izometriát alkot a kezdő és befejező sorral: ugyanolyan hosszú a két rövid sor együtt, mint a hosszú. Nyilvánvaló, hogy ez a strófa a (felháborodott, érzelmileg kihasznál) lányok panasza a sorsuk és a csélcsep legények miatt. A poétikai eszközök más jelentéskomponenseket is érvényesítenek; például hatásos a zenei, a verbális és a ritmikai párhuzam a két rövid sorban. A *csókkal csalogatja* az alliteráció hangzásával, a hozzá kapcsolódó *szóval kecsgetti* a metanyelvi jellegével hatásos (szavakkal mondja, hogy *szóval kecsgetti*). Nem szól a népdal betű szerint a legényekről, de rájuk érti a *csalogatja* és *kecsgetti* panaszát. Eszerint a legények család volta miatt *nincsen minden lánynak igaz szeretője*.

II. változat: A leány hibáztatja a kérdésre adott másik változat (10b). Ennek a strófának változata az „Icipici muskátlinak...” kezdetű, ebben az indoklás: „Mert a legénynek kacsint a menyecske./ Azért nincsen minden lánynak igaz szívű szeretője.” (www.zeneszoveg.hu); mosonmagyaróvári gyűjteményben a „Komámasszony ablakában...” kezdetű dal indoklása: „Mert megcsalta csalfa szóval a legényt előre./ Szóval hitegeti, csókkal kecsgetteti” (www.sinira.com/.../FTR-221_songs.htm). A www.18bb.tripod.com/.../150nepdal.doc és a www.cimbalom.nl lapjain a kezdete: „Édesanyám ablakában”.

(10b) *Édesanyám ablakában nyílik az ibolya,
Ablakában, poharában nékem tartogatja.
Kerek a levele, édes a gyökere,
Miért nincsen minden lánynak igaz sze- rete- szereteje?*

*Azért nincsen minden lánynak igaz szeretője,
Mert megcsalta csalfa szóval a legényt előre,
Szóval hitegette, csókkal kecsgettette,
Azért nincsen minden lánynak igaz sze- rete- szereteje.*

(Alsószelei Magyar Dalkör, Szabados László webhelye)

Dallama és ritmikája (az első strófa szerint, három sor végén nyolcad szünettel):

*Dó-mi-szó-szó-lá-lá-szó-mi szó-szó-fá-mi-szó-ré
dó-mi-szó-szó-lá-lá-szó-mi szó-szó-fá-mi-szó-ré
mi-szó-dó-dó-dó-dó mi-szó-dó-dó-dó-dó
szó-szó-dó-dó-ti-dó-ré-ré dó-ti-lá-ti-szó-ré-szó-szó-szó*

*ti-ti-ti-ti-ti-ti-ti ti-ti-tá ti-ti-ti
ti-ti-ti-ti-ti-ti-ti ti-ti-tá ti-ti-ti
tá-ti-ti ti-tá-ti tá-ti-ti ti-tá-ti
ti-ti-ti-ti-ti-ti-ti ti-ti-tá ti-tá-ti-ti-ti-ti*

A négysoros strófa **A A B A** szerkezetű dallama **A' B' B' A'** megfordítást rejt, amely a második sorból (**A'**), a harmadik sor első feléből (**B'**), a harmadik sor második feléből (**B'**) és a negyedik sorból (**A'**) épül. Így pontosan az a ritmikai, verbális és zenei szöveg írható le, mint a (10a)-ban; – csakhogy a verbális textusban éppen nem a legény, hanem a leány csalfa, az ő magatartása miatt „nincsen minden lánynak igaz szeretője”.

Háromsoros anyagból így négysoros kompozíció formálódhatik. BARTÓK BÉLA monográfiája (1924/1990: 74–5) írja le a kolomejka-dallamok tárgyalásakor, hogy a háromsoros kompozíciók hogyan lesznek négysorossá a magyar közegben, s e folyamatban a magyar népdalok a rövidebb, ún. féldallamokat ismétléssel hasonították a négysoros szokásokhoz. Ha ugyanis a fenti „toldás” ritmikáját elemezzük, éppolyan időtartama van a két rövid sornak együttesen, mint az ismétlődő első – vagy

a záró – sornak. A kiírt heterometrikus négyesben az elhangzás valóságos háromsoros izometriája érvényesül (beleértve egy nyolcad szünetet).

$$\begin{array}{cccccccccccc} ti-ti-ti-ti & ti-ti-ti-ti & ti-ti-tá-ti-ti-ti & - & tá-tá & ti-ti-ti-ti & + & tá-tá & ti-ti-ti-ti \\ 4 & + & 4 & + & 4 & + & 3 (+1) & - & 4 & + & 4 & + & 4 & + & 4 \end{array} \quad (\text{nyolcad})$$

Előbb a legény, aztán a leány volt a hibás, ha „nincs minden lánynak igaz szeretője”. Ha a legény csalfa, az erdélyi; ha a leány, a dunántúli és a felvidéki variánsok érvényesek.

A fenti gondolatmenetben lényegileg azonos zenei architektúra lényegileg más és más verbális anyaggal épült népdallá: ugyanúgy hangzott, ami a legényt hibáztat- ta, mint az, ami a leányt. Ugyanazzal a dallammal, ugyanannyi szótagban énekelhe- tő a két változat, azaz a kétféle hibáztatás. Mindössze egyetlen szóvégi mássalhang- zó a különbség a fentebb idézett sorban és lehetséges változatában: „*Mert megcsalta csalfa szóval a l e g é n y előre” – itt a legény a bűnös; „Mert megcsalta csalfa szóval a l e g é n y t előre” – itt a leány okozta a csalódást. Hasonló lehetne a másik szövegváltozatban a kétféle megfogalmazás: „*Mert a l e á n y r a kacsint a legényke”; és: „Mert a l e g é n y r e kacsint a menyecske”.

A kétféle hibáztatás azonos zenei anyaga tovább is vihethet az általánosítást a jeleméletben általában, a folklór jeleinek szemantikájában különösen: ugyanaz a jel szerepelhet pozitív vagy negatív jelentés eszközeként az egyik vagy a másik vidé- ken. Quod erat demonstrandum. Így a fenti népdal ráadásul aktualizálhatóvá, egyedíthetővé is válik: az egyik változat a legény, a másik a leány hibáztatásakor énekelhető. S a sokféleképpen beágyazott kérdésre, hogy „Mért nincs minden lány- nak igaz szeretője”, ugyanazzal a dallammal, ugyanabban a ritmusban hibáztatható minden csalfaság: a legényé is, a lányé is.

Ami pedig a retorikai-stilisztikai alakzatok verbális textusainak és a zenei kompozíció architektúrájának az együtteseit, a népdalszövegeket illeti, nyilvánvaló, hogy a népdal kereszteződéseinek elemzése egymásra kell vonatkoztassa a verbális jelentések kiasztikus alakzati jelentését és a zenei összetevők jelentés-összetevőinek szemantikai hozzájárulását. Akkor is, ha párhuzamokat, akkor is, ha ellenpontokat részesítenek előnyben.

A fentiek alapján énekelt anyanyelvünk a népdal. Nyitrán hangzott el az adott témáról előadás (NAGY L. 2010). A Galántához közeli Alsószelei vagy a Nyit- rához közeli Nyékvárkony egyik weblapján egyaránt kedves népdal szól erről a té- máról. Ugyanúgy szívesen énekelt népdal tehát ezen a vidéken, mint ahogyan a mo- sonmagyaróvári egyesületben vagy Kolozsvárt. Vagy éppen Szegeden.

9. Különböző nyelvi anyagok strófái énekelhetőek közös dallammal. Az inter- netes források némelyike a (9) és a (9a) strófáit egymás után közli mint ugyanannak a népdalnak két versszakát. Tehát egyetlen kétstrófás szöveg egymás utáni két egy- sége kezdődik a *Zavaros a Nyárad...*-dal és folytatódik a *Mért nincs minden lány- nak...*-kal. Ez a szöveg egyik lehetséges változata mindazoknak a textusoknak, amelyek így vagy úgy külön-külön szólnak a Nyáradról, s külön a kislányról és az udvarában lévő kútról. KODÁLY (1906) jegyzi meg: „átvezet arra az esetre, mikor

két dal nagyobb szerkezetté tapad össze. Néhány dalt rendszeren együtt szokás énekelni, a gyűjtemények néha összeírják őket. [...] Minthogy a dalok közt összefüggés nincs, összefoglalásuk nem tekinthető magasabb (különböző-strófás) ritmus-szerkezetnek” (KODÁLY 2007: 45). Meg is erősíti: „Kevés olyan népdal van, a melynek szövege több, szorosan összefüggő strófából áll. Csak az elbeszélő énekekben meg néhány lírai dalban van az egymás után énekeltsztrófák közt logikai kapocs. Van azonkívül a strófák összefüggésének egy más módja: mikor az egymás után következő strófák csak egy-két szóban térnek el egymástól... [Bekezdés.] Az esetek többségében nincs összefüggés az egy dallamra énekeltszövegek közt. A nép beéri a dallam egységével. Mivel pedig kedves dallamaira sokféle, más dallamra készült szöveget is ráénekel, elgondolható, hogy a strófák kongruenciája nem olyan pontos, mint a görög lírában” (KODÁLY 2007: 23).

10. Összegzés és kitekintés. – Néhány magyar népdal szövegét vizsgáltuk. Ezek a dallamok és a verbális textusok azonban a népdalainkat mint sajátosan magyar alkotásokat képviselhetik: „A magyar parasztnak ragaszkodása az *izometrikus dallamversszak* – szerkezetekhez és bizonyos pentaton fordulatokhoz a legrégebbi dallamoktól egészen a legújabbakig világosan felismerhető; még elég régi dallamoktól egészen a legújabbakig észlelhető az *alkalmazkodó tempo giusto* ritmusnak nagy kedveltsége. Tehát ez a három zenei jelenség mondható az egész magyar parasztnépre általánosan jellemzőnek, amely megkülönbözteti minden más nép parasztnéjétől” (BARTÓK emelte ki, 1924/1990: 81).

VARGYAS LAJOS monográfiája (1981) az új típusú népdalokat így jellemzi: „Nem lehet viszont kimutatni a régiségben az új stílus legáltalánosabb formáját, az **A B B A**-t. Ez a nemesi-polgári múdallal szemben is új forma, ahol is a népdal visszahatásaként későn jelentkeznek. Az **A A B A** és az **A B B A** a legelőbb és a leggyakoribb forma; a mai népdal legnagyobb részét ezek teszik ki, és pedig saját megoszlásban: 11 szótagig az **A B B A** jellemző...” (VARGYAS 1981, a 122. példa után).

Ami pedig a strófászerkezetre áll, az a részletekben is megjelenik, például a négyelemű ritmikai alapséma nyolcféle átalakulásából BARTÓK a leggyakoribbnak a *ti-tá-ti-tá, ti-tá-i-tá-i-ti* és *tá-i-ti-tá-i* változatot írja le (BARTÓK 1924/1990: 33). A felsoroltakból a második és a harmadik kereszteződő értékekkel lüktet, anélkül, hogy ennek szemantikai szembeállítás felelne meg.

A magyar népdalok verbális és zenei összetevőinek együttes vizsgálata azt az eredményt hozta, hogy az izometrikus strófászerkezetben az ősi paralelizmus és az újabb kereszteződés egyaránt tipikusan érvényesül. Lehetséges tehát a) párhuzam a szavakban is, a dallamban is; b) kereszteződés a szavakban is, a dallamban is; ezzel szemben c) párhuzam a szavakban, kereszteződés a dallamban; illetve d) kereszteződés a szavakban, párhuzam a dallamban. A magyar népdalokban a többi elvi lehetőség ritkábban realizálódik, ti. kevesebb dalunkban adódik, hogy sem párhuzam, sem kereszteződés nem érvényesül a szavakban és a dallamban.

A fenti néhány magyar népdal jól szemlélteti, hogy a magyar nyelvű folklórszövegekben a kiasztikus szerkesztés kereszteződései a tipikus szövegszerveződés kifejező megoldásai. A kereszteződés tipikusan magyar strófászerkezet. A magyar

népdalok eredményesen hasonították magukhoz a műdalokat is, más népek dalainak zenei anyagát is.

Kulcsszók: magyar népdalok, retorikai-stilisztikai alakzatok, strófaszervezet, szemiotikai megközelítés.

A hivatkozott irodalom

- BARTÓK BÉLA 1924/1990. A magyar népdal. Bartók Béla írásai 5. Közreadja RÉVÉSZ DORRIT. Editio Musica, Bp.
- BARTÓK BÉLA 2007. Magyar népdalok. Egyetemes gyűjtemény 2. (A I. osztály 417–906.) Sajtó alá rendezte KOVÁCS SÁNDOR – SEBŐ FERENC. Akadémiai Kiadó, Bp.
- BENCZE LÓRÁNT 1991. Élő szónak súlyos volta. Szemiotikai Szövegtan 3: 13–40.
- BERNSTEIN, LEONARD 1973/1979. A megválaszolatlan kérdés. Zeneműkiadó, Bp.
- BURTON, GIDEON O. 1996–2007. *Silva Rhetoricae. Forest of Rhetorics*. <http://rhetoric.byu.edu>.
- CSÖRSZ RUMEN ISTVÁN 2009. Szöveg szöveg hátán. A magyar közköltészet variációs rendszere (1700–1840). Irodalomtörténeti füzetek 165. Argumentum Kiadó, Bp.
- JÁRDÁNYI PÁL 1961. Magyar népdaltípusok 1–2. Zeneműkiadó, Bp.
- KARDOS PÁL 1969. Kórusnevelés – kórushangzás. Zeneműkiadó, Bp.
- KODÁLY ZOLTÁN 1906. A magyar népdal stófa-szerkezete. Bölcsészdoktori értekezés. Magyar Tudományos Akadémia, Kézirattár.
- KODÁLY ZOLTÁN 2007. Visszatekintés. Szerkesztette BÓNIS FERENC. Argumentum Kiadó, Bp., 2: 14–46.
- KODÁLY ZOLTÁN 1952/2000. A magyar népzene. A példatárát szerkesztette VARGYAS LAJOS. 14. kiadás. Editio Musica, Bp.
- KRIZA JÁNOS 1863. Vadrózsák. Stein, Kolozsvár.
- NAGY L. JÁNOS 1996. Ismétlések és értelmezések Weöres Sándor verseiben. Akadémiai Kiadó, Bp.
- NAGY L. JÁNOS 2008. Antimetabolé, Epanodosz, Kommutáció, Kiazmus, Permutáció. In: SZATHMÁRI ISTVÁN főszerk., Alakzatlexikon. Tinta Könyvkiadó, Bp., 105–7, 198–200, 332–5, 343–5, 462–3.
- NAGY L., JÁNOS 2010. The folk song: Our mother tongue. In: KOZMÁCS ISTVÁN – VANČONÉ KREMMER ILDIKÓ szerk., Közös jövőnk a nyelv II. Nyelvtudomány és pedagógia. Konstantin Filozófus Egyetem, Közép-európai Tanulmányok Kara, Nyitra, 65–71.
- ORDASI PÉTER 2001. Csodafüű-szarvas. Szemiotikai Szövegtan 14: 67–88.
- ORTUTAY GYULA – KATONA IMRE 1975. Magyar népdalok 1–2. Szépirodalmi Kiadó, Bp.
- PETŐFI S. JÁNOS 2004. A szöveg mint komplex jel. Bevezetés a szemiotikai-textológiai szövegelméletbe. Akadémiai Kiadó, Bp.
- PETŐFI S. JÁNOS 2007. A szöveg szerkezete és jelentése. Szemiotikai Szövegtan 18: 75–9.
- PETŐFI S. JÁNOS 2009. A szemiotikai textológia megokoltságáról, jellemző jegyeiről és alkalmazásáról. (Akadémiai székfoglaló előadás.) Magyar Nyelv 129–56.
- SEBŐ FERENC 1997. Népzenei olvasókönyv. Argumentum Kiadó, Bp.
- SZABÓ G. ZOLTÁN – SZÖRÉNYI LÁSZLÓ 1988. Kis magyar retorika. Tankönyvkiadó, Bp.
- SZÍNI KÁROLY 1865. A magyar nép dalai és dallamai. Heckenast, Pest.
- UEDING, GERT 1992–2009. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 1–9. Niemeyer, Tübingen.

VARGYAS LAJOS 1981. A magyarság népzeneje. Zeneműkiadó, Bp. (= <http://mek.oszk.hu/02000/02074>.)

VARGYAS LAJOS főszerk. 1988. Magyar néprajz 5. Akadémiai Kiadó, Bp.

WACHA IMRE 2010. Igényesen magyarul. A helyes kiejtés kézikönyve. Argumentum Kiadó, Bp.

On the analysis of chiasmic configurations in sung texts

“If a people sing, it can be heard from far away that they exist,” the Hungarian writer András Sütő writes. This paper discusses folk songs as verbal and musical texts. The tunes of the variants are given in notes and tonic sol-fa, their rhythm indicated with short and long values. It is necessary to find a theory and methodology suitable for the textual description of folk songs, which are built of verbal and musical elements. In this paper, S.J. Petőfi’s (2004, 2007, 2009) semiotic textual approach is used for this purpose. It is important to note that meaning components of the musical code can be interpreted in terms of their tone, dynamics, and mood; less specifically through their tendencies and the details of tunes, rhythms and cadences, and their interrelationships. The present approach of analysis assumes one of the possibilities for the discussion of folk songs as rhetorical text-complexities.

Keywords: Hungarian folk songs, rhetoric-stylistic configurations, strophic structure, semiotic approach.

NAGY L. JÁNOS