

## УГОРСКИЙ СЛОЙ В ВЕНГЕРСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКЕ

Л. Вардяш

На основании проведенных до сих пор исследований в венгерской народной музыке до завоевания страны были укоренены мелодии, основанные на турецко-татарской пентатонике. Наряду с этим до сих пор не удалось доказать существенную связность с угорскими преданиями. Только в причете Бенце Саболчи установил сходство с отдельными обскими-угорскими героическими песнями.<sup>1</sup> По нему между венгерскими причетами и некоторыми песнями народностей манси и хантэ общее то, что они повторяют две пентакордные строки, которые заканчиваются на 2. и 1. ступени гаммы. Иногда к этой мелодии из четырех или пяти звуков присоединяется часть мелодии квартой ниже, которая дополняет ее до размера октавы. В этом случае упомянутая первая часть будет заканчиваться на 5. и 4. ступени, а более низкая часть мелодии будет заканчиваться на 2. и 1. ступени. В венгерских причетах это соответствие в квартах уже потускнело и линия мелодии в отдельных случаях стала резко пятиступенной.<sup>2</sup> Однако, пентакордный тип оставался неизменным. В нашей переписи это значит чередование  $a^1$  с  $g^1$ , или  $d^2$  с  $c^2$  и  $a^1$  с  $g^1$  вместе. Сильно варирующая речитативная линия мелодии ничто иное, как снижение до каденции со скалообразными, звуко-повторяющимися, невыразительными мотивами, где эта каденция является сущностью мелодии. Следующие примеры из венгерского и угорского материала показывают оба типа.<sup>3</sup> (пр. 1—5.)

На причеты у нас привыкли смотреть как на совершенно самостоятельный вид мелодии в народной музыке, вероятно поэтому и не возникла мысль о том, чтобы проследить вышеупомянутую соответствие и в других наших мелодиях. Однако, при более внимательном исследовании оказывается, что эти песни не стоят настолько обособленно, как мы это до сих пор предполагали и существуют нити, связывающие их с другими народными песнями, дальше, соответствия, которые мы находим в угорском материале, не ограничиваются исключительно на совершенно свободные мелодии, которые можно сравнивать с причетом. Таким образом эту связность можно перенести и на отдельные виды наших песен определенной формы.

В обском-угорском материале Вэисэнена<sup>4</sup> чередование двух ступеней, находящихся в кадансах рядом, встречается и в песнях с четким ритмом, и даже в одинаковой мере в дур и моль мелодиях октавного размера, где однако песня принимает октавный размер не вследствие повторения на кварту ниже, именно благодаря большей линии мелодии. В соответствии с этим ее окончания не будут на 5) (4) (2 ((1)), а всегда на 2 и 1. В этих часце всего повторяются два различных строк в определенной последовательности более систематически, как в предыдущих. Примеры: речитативный пентакорды 6—7.; пентакорды ритмического танца 8—12. Речитативные в октаве 13—16.; танцы в октаве 17—18.<sup>5</sup>

Кроме нашего примера 3. — 199 по Вэисэнену — существуют и другие мелодии типа соотношения кварты. (По Саболчи мы приводим следующие: 65, 112, 124, 133 и 156.) Однако эти не повторяют два стоящих рядом окончания на расстоянии кварты, а только одно. Зато в отдельных примерах (112 и 133) строка, которая в верхней части имеет только одну каденцию, повторяется в нижней части с двумя каденциями. Возможно, что в них первая часть неполная и только при повторении ниже она приобретает полноту. (Если руководствоваться повторениями и последовательностью, которая встречается в большей части повторений тогда получаем следующие формулы: 4) (4) (1 ((1)), 4) (4) (1, 5) (5) (1 ((2))? или же 4) (4) VII ((1)) и в третьем примере 5, 4, 2, 1. За исключением последнего все относятся к танцевальным песням.) Мы приводим два примера из этого типа. (Пр. 19-20)

Теперь рассмотрим соответствующие венгерские мелодии:

#### А. Парландо-мелодии. (Пр. 21-37.)

В венгерском материале особой группой является несколько мелодий с формулой кадансов 2) (1) (2 и несколько песен с главной (то есть второй из четырех) каденцией на (2), две строки которых можно считать одной связанный удлиненной строкой, таким образом, что его формула кадансов будет, собственно говоря (2) (1. Большинство из них в дуре, но среди них можно встретить и несколько в моле, а даже дур и моль характер могут чередоваться среди вариации одной и той же мелодии. Исполнение этих в »парландо«, или речитандо форме, строфическое построение ABCD приближается к старому стилю венгерских народных песен, но их звуковой запас не пятиступенчатый, главным образом потому, что вторая ступень, отсутствующая в пентатонике выступает в самом важном месте, в кадансах. Среди них встречается и парландо-мелодии с снижающейся линией мелодии, несколько речитативных мелодий с небольшим размером звуков, которые напоминают наши песни типа псалмов и другие речитативные двенадцатистрофники. Линии мелодии каждой из них полны повторениями звуков, в многих случаях окончания именно подчеркиваются повторением звуков: примеры 30 и 31 (см. среди угорских мелодий 2. строку 2. примера, окончания 5. и 6. строк 14. примера, 16. пример).

Не будет преувеличением утверждать, что характер соответствующих типов у венгерцев и у обских угров тождествен. Естественно здесь нельзя говорить о таком совпадении, как в случае марий-чувашских песен, так как песни манси и хантэ гораздо свободнее, более варирующие, чем венгерские, даже и тогда, когда их отдельные строки чередуются в определенной последовательности; в числе слов, в звуках мелодии и в построении форм они весьма свободны, случайные дополнения встречаются и в песнях, которые являются сравнительно определенными; а венгерские песни имеют определенное число слов, они четверостишные с строфической формой, с определенной линией мелодии и определенным ритмом. Но все-таки встречаются такие соответствия, которые приближаются к характеру вариантов: венгерские примеры 21—24 и угорский пример 6. В этом случае отклонения венгерских вариантов можно противопоставить строфическим вариациям угорского, из которых более выясняется близкая схожесть; сущность, которую можно разглядеть за этими вариациями, тождественна. (Еще одна более-менее близкая мелодия 26—27. = 14. пример.)

## Б. Танцевальные песни. (пр. 38—56.)

И среди этих встречаются построения 2) (1) (2, а также мелодии с главной каденцией на (2), которые в действительности не четырехстрочные, их внутреннее подразделение только видимое, они состоят из двух расширенных строк мелодии. Это особенно относится к 16-сложниками, где большой размер очевидно произошел из расширения, путем инструментальных украшений, которым позднее добавали текст. Чрезвычайная и характерная группа дальше некоторые из наших танцевальных песен с каденциями на 5) (4) (2 ((1)) ступенях — т. е. два следующих один за другим окончания в кварте, как это уже было упомянуто выше — а реже б) (5) (2 ((1)), т. е. ответ в квинте. В танцевальных песнях, при таком построении, почти закономерным является то, что линия мелодии построена из невыразительных мотивов, с многими повторениями звуков, в большинстве случаев и в кадансах; вся линия мелодии только снижение на каданс с секвенциальным, или повторяющимся мотивом. Сущность мелодии, ее единственное, действительно характерное свойство, это четыре подчеркнутые окончания. Как будто их происхождение вытекло бы из речитативных строк причета, которых ритм определился. Часто в них форма AA<sub>K</sub>BB<sub>K</sub>, где идентичные строки имеют только различные каденции, именно 2) (1) (2 ((1)), или 5) (4) (2 ((1)). (Примеры 39, 40—44, вторая половина 53 и вторая половина 56.) Это встречается и в материале обских угров. (Прим. 20.)

И здесь встречаются соответствия, имеющие характер почти вариантов, например 38. = 10., особенно часть б.) и дальше 40. = 18. Если в последнем выпустим пятую строку, которая не имеет с ним органической связи и который один раз отсутствует, а два раза имеет различные окончания, мы получаем ход мелодии и кадансы известной нашей танцевальной песни свинопаса.

Большое значение и широкие традиции наших танцевальных песен такого построения доказывается тем, что среди т. н. «вербовочных мелодий» нашей инструментальной музыки для танцев также встречаются построения такого рода, (как (2) ((1)), так и его квинтальная форма.) Смотрим несколько характерных примеров. (пр. 57—63)

Последний пример — главная тема Кодаль : «Танцы от Галанта», в месте с ее народными вариантами (46—47.) — наглядно показывает, что «линия мелодии» секвенцообразно-определенная форма какого то невыразительного, речитативного снижения, сущностью же в действительности является каденция. Во всяком случае у нас сложилось впечатление, что эти мелодии какие-то застывшие, ритмические, в четырехстрочные строфы замкнутые остатки одного вида свободных речитативных мелодий, сохранившиеся в причетах.

В вышеупомянутых примерах, мелодии манси и хантэ приводятся значительно меньше, чем венгерские, хотя есть возможность предполагать, что у них более сохранилась общая, древняя культура мелодии, от которой мы уже давно оторвались и которая у нас подвергнулась многочисленным влияниям. Но с одной стороны венгерская народная музыка известна нам из несколько тысяч мелодий в многотысячных записях, в то время как обская-угорская народная музыка известна нам в 208 мелодиях, опубликованных Вэйсенен и 38 мелодий Патканова, с другой стороны мы не совсем уверены, что манси и хантэ представляют преобладающее угорское большинство, венгры же только оторванную часть, а не наоборот. Несом-

ненно, что нам необходимо иметь значительно больший музыкальный материал наших угорских сродничей, чтобы яснее увидеть соотношения с венгерской народной музыкой. Дальнейшие сборы материалов, вероятно, привнесут еще много сюрпризов.

Но и до этого можно доказать, что существуют соответствия типов между венгерскими и обскими-угорскими мелодиями, хотя мы и не находим таких ясных совпадений, как с турецкими пентатоническими песнями. Эти соответствия обнимают целый ряд таких мелодий, которые до сих пор были разбросаны и изолированы, одна от другой, среди наших типов мелодий, происхождение которых было нам известно.

И по отношению к музыке соседних окружающих народов, они стояли обособлено и поэтому можно было предполагать, что они являются продуктами древних венгерских преданий, однако нельзя было поставить в связь с каким-либо из крупных стилей венгерских мелодий. Упомянутая связь с угро-хантскими мелодиями объединяет все эти разрозненные мелодии. Среди них особенную важность имеют речитативные двенадцатисложники, которые встречаются в большом количестве. Это является тем типом, с которым сохранившиеся эпические песни XVI. века имеют несомненную связь, что дает возможность говорить об угорских связях в наших эпических песнях. (Эту связь подтверждает и то, что текст, как в причетах, так и в исторических песнях имеет такой жанр, который можно считать или родственным жанру обской-угорской песни судьбы, героическим песням и песне о медведе, или более поздним заместителем такого же типа.) В области танцевальных песен удалось передать более новым типам инструментальной музыки отдельные формальные и мелодичные свойства из мира угорских мелодий путем жизнеспособных преданий.

Из этого выясняется, что насколько эти перечисленные венгерско-угорские музыкальные связи действительно существуют, то они относятся на слой венгерской народной музыки, которым ввиду его большого значения и даже объема нельзя пренебрегать. Надеюсь, что очередные исследования значительно расширят наши теперешние познания, но и в теперешнее время можно рассматривать перечисленный материал народных песен, как угорский слой в нашей народной музыке.

<sup>1</sup> Героические песни хантов — венгерские мелодии причетания. Этнография, 1933. Также и в »Мелодии хантов и вогулов (манси). Новые данные относительно венгерских народных причетов. Этногр. 1937.

<sup>2</sup> Иначе Кодаль: Венгерская народная музыка, 5. Причтание. Будапешт, 1937. 2. изд. 1943, и следуя ему С а б о л ч и, в втор. цит. р. Следует заметить, что хантское пение объема октавы тоже не пятиступенное а только неполное.

<sup>3</sup> Мы здесь не приводим примеров В э н с э н е н (Väisänen) 130. и 131., на которые САБОЛЧИ ссылается, так как в них чередуются два различных строк с отчетливым ритмом танца и в связанный последовательности, благодаря чему мы употребляем их для других сравнений. А примеры 1. и 2., на которые он не обратил внимания, несомненно отвечают типу причетов, благодаря их несистематически чередующимся кадансам, речитативному характеру и линии мелодии, которые варируют в виде импровизаций.

<sup>4</sup> Wogulische und ostjakische Melodien. Helsinki, 1937. MSFOu LXXIII.

<sup>5</sup> В примере 7 надо, вероятно, каданс на ступени 2 рассматривать как окончание мелодии на основании порядка повторения, в этом случае форма в скобках была бы правильная с кадансами (VII) (1 и с фригской гаммой).

1.

V. 129.

2.

V. 120.

V. 199.

3.

4

4

5 ? 4

1 ? 2

? 5 4

5 2

4 stb.

**Ghymes, Nyitra m. K.**

4.  $\text{♩} = 88$

Di-csér tes sék a Jé-zus Krisz-tus! ad -jon Is - ten szé-rén-csès  
 jó jes-tét, i - dés pá-rocs-kám! Nekünk szérén-csè-set né-kéd  
 üd-vös-si - gés-set. Jaj de nem hittem vóna pá-rom, hogy oly-lyan  
 ha-marel-marad-junk égymástó! Jaj még tég-nap ily-lyen-kor is  
 csak úgy biz-tat-tá én-gé-met: Ne fij asszon, némhalok még, nem hagyólak  
 még ti-géd! Jaj párocskám mè hattá itt, ebbe ja szomoró világ- ba.

2)  $\text{♩} = 80$

3)

2)  $\text{♩} = 88$

1)  $\text{♩} = 76$

3)  $\text{♩} = 88$

1) stb.

5.

Zsére, Nyitra m. K.

(Eleje érthetetlen.)

Min-dén őgy-gye vi - gann

es-kü-dött, fe-hér ru-há-ba, fe-hér ko-szo-ró-ba, pi-ros  
pár-tá-ba, de bi-zony én fe-ke-té ru-há-ba, zöd pár-tá-ba,  
zöd ko-szo-ró-ba, még csak ak-kor së vót ne-kém vig ked-vem

égyy ó-ra hosz-szát së, nem tok én sém-mi vig ked-vet,

(b3?)

mö-te i-lek e vi-lá-gon! Jaj i-dés jó pá-rocs-kám,

i-dés pártfo-gócs-kám. A-lig bir-tam ve-led ki-húz-nyi két

esz-ten-dött. A-lig bir-tam ve-led ki-húz-nyi két esz-ten-dött,

stb.

mínd öz-vegy-sig-ré ma-rad-tam

6.  $\text{♩} = 126.$

V. 109.

7.

V. 87.

8.

$\text{J.} = 88.$

V. 131.

This musical score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 5+3 time signature, and a dynamic marking of J. = 88. The second staff begins with a treble clef and a 5+3 time signature. The third staff begins with a treble clef and a 5+3 time signature. The music consists of eighth-note patterns.

9.

$\text{J.} = 96.$

V. 130.

This musical score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 5+3 time signature, and a dynamic marking of J. = 96. The second staff begins with a treble clef and a 5+3 time signature. The third staff begins with a treble clef and a 5+3 time signature. The music consists of eighth-note patterns.

10.

a.)

$\text{J.} = 60.$

V. 49.

This musical score consists of five staves of music. The first four staves begin with a treble clef and a 3/8 time signature, with a dynamic marking of J. = 60. The fifth staff begins with a treble clef and a 3/8 time signature. The music consists of eighth-note patterns.

b.)

This musical score consists of two staves of music. Both staves begin with a treble clef and a 3/8 time signature, with a dynamic marking of J. = 60. The music consists of eighth-note patterns.

Handwritten musical score for piano, page 11, measures 1-6. The score consists of six staves of music in common time (indicated by '4/4'). The key signature changes between measures, starting at G major (no sharps or flats) and moving through A major, B major, C major, D major, and E major. Measure 1 begins with a forte dynamic. Measures 2-6 show a variety of rhythmic patterns, including eighth-note pairs and sixteenth-note figures. Measure 6 concludes with a half note followed by a fermata. The score is labeled '11.' at the top left and 'V. 83.' at the top right.

13.

V. 134.



14.

V. 180.





15.

V. 176.

16.

V. 170.

V. 54.

17.

18.

V. 136.

A henger eleje Vi-

de

19.

 $\text{♩} = 138$ 

V. 124.

20.

 $\text{♩} = 160$ 

V. 112.

21. *Parlando*

B. 191.

Ke-se-re-dett az az a-nya, Ki-nek két fi - a ka-to - na M  
E-gyik káplár s a más hú-szár M Pesti ka-szár-nyába sè - tál.

22.  $\text{J} = 126$  *Parlando, recit.**Moderato*

Sz. Nd. 31.

To-va va-gyon égy di-vó - fa, An-nak va-gyon há rom à - ga,  
Az a-latt ül három ár - va, O-da më-ne há - rom gyil - kos.

23.  $\text{J} = 126$  *Parlando*

Sz. Nd. 32.

O-lyan nap nem jö az ég-re, Köny-vem ne hult - jon a föd-re.  
Hull a föd - re, hull e - jöm - be, Hull a gyá-szos ke - be - lem - be.

24. *Rubato*

Bükszad, Háromszék. Muz. F. 487 d. V.

É-dés a nyám sok szép sza-va, Kit fo-gad-tam kit nem so. - ha M  
Még-fo-godnám, de már kë-sö, Mer el-töt a sok szép i - dö.

## 25. Parlando

B. 156.

Csak azt szá-nom-bá-nom, Tö-led még kell vál-nom,  
 Sok u-tá-nad va-ló já-rá-sim saj-ná-lom.

26.  $\text{♪} = 116$  Parlando

B. 157.

Më-nyecs-ke, më-nyecs-ke, Te bar-na më-nyecs-ke,  
 Rég meg-mond-tam né-ked, Ne mën-j a cse-rés-be.

## 27. Parlando

Sz. Nd. 41.

Is-te-ném, is-te-ném, Hol lësz az ha-lá-lom,  
 Er-dön-é, vaj me-zön, Vaj pe-dig tén-gë rén?

## 23 Rubato, parlando ♫=84

Sz. Nd.37.

Musical score for piece 23, featuring four staves of music with lyrics in Hungarian:

Meg - è - nik a szöl - lö, mer sok szél ta - lál - ja,  
 Meg-re - ped a szi - vem, mer sok bú ron - gal - ja.  
 A - kit a bú ron - gal fi - a - tal ko - rá - ba,  
 Ne is vár - jon az jót élt - je vi - lá - gá - ba.

## 29. ♫=100 Parlando

Lédec, Bars m. K.

Musical score for piece 29, featuring five staves of music with lyrics in Hungarian:

Jaj de szé - rén - csét - len i - dö - re ju - tot - tam!  
 Ez csa - lár d vi lág - ba mind-ad - dig jád - zot - tam,  
 Ez csa - lár d vi - lág - ba mind-ad - dig jád - zot - tam,  
 I - ri - gyek nyel - vé - re jaj de rà - ju - tot - tam.

## 30. Parlando

B. 214.

Ha fo - lyó viz vó - nék, bá - na - tot nem tud - nék,  
 Ha fo - lyó - viz vó - nék, bá - na - tot nem tud - nék,  
 Hé - gyek, völ - gyek kö zött szép csën - de-sén foly - nék,  
 Hé - gyek völ - gyek kö - zött szép csën - de-sén foly - nék.

## 31. Rubato

Sz. Nd. 44

Im - hol ke - re - kë - dik égy fe - ke - te fel - hö,  
 1. Ab - ba tol - lász - ko - dik égy fe - ke - te hol - lò.  
 Állj még hol-ló, állj még, vidd el le - ve - le - met  
 A - pám-nak, a nyám-nak, jegy - bé - li mát - kám-nak.  
 1. l - de - gën or - szág - ban csak buj - do - sò va - gyok  
 2. bá - na - ti - val mind - járt még - nyu - god - nám.

## 32 Rubato, parlando

Sz:Nd.42

Ka - to - na va gyok én, on - szág ö - re zö - je.

Sir az él - des - a nyám, hogy el - visz nek tö - lz.

Sir az él - des - a - nyám, a ró - zsám meg gyá szol,

Fe - ke - te gyász - vi - rág bú - súl ab - la - ká - ba.

## 33 Parlando

Domonkos erd gyüjt. (Szabolcsi Zt.kk.20. I.-ról.)

A sze - gény No - é - nak si - ral - mas bár - ká - ja

Te - rem - tett ál - la - tok meg - ol - tal - ma - zó - ja;

Mely - nek hosz - szú - sá - ga há - rom - száz kö - nyök - nyi,

Szé - les - sé - ge pe - dig vót öt - ven kö - nyök - nyi.

## 34. ♩ = 112 Poco rubato

Sz.Nd.40.

A - mē - re èn já - rok, még a fák és sir - nak,  
 Gyén - ge já - ga - i ról zöd le - ve - lek (rit.) hull nak.  
 Hú - ja - tok le - ve - lek, rej - se - ték el in - gém,  
 Mert az èn é - dë sem mást sze - ret, nem in - gém.

## 35. Parlando

Nagykörösi tanyák. L.

Búj - do - sik az el - mèm a sze - re - lem út ján  
 Mint kis fü - le - mü - le kö - rül az èg al - ján.  
 Mert a nap-nak is van dèl - ben meg-ál - lá - sa,  
 De az èn szí - vem-nek hoz - zád van vá - gyà - sa.

## 36. Parlando

Lăbnik, Moldva, Domokos.

Ár - va jaz a ma - dár, ki - nek pár - ja nin - csen,  
 Én es ár - va - gyok, jaj, mē ne - kem sin - csen.  
 Sir az e - gyik sze - mem, sir - jon a má - sik es,  
 Sir - jon mind a két - tö, mint a zá - por es - sö.

37.  $\text{J} = 114$  Parlando

Sz. Nd. 125.

A nyám él - dés - a - nyám, mèrt a - dál el en - gém  
 Nagy hi - deg ha - vas ra, nagy hë - gyi tol - vaj - nak,  
 Ki most és o - da van em - bërt gyil - ko - rol - ni,  
 Egy vë - rés - hagy - má - ért az em - bërt még - öl - ni.

38.  $\text{J} = 150$  Giusto

B. 200.

Fe - hér La - ci lo - vat lo - pott A fe - ke - te he - gyek a - latt,  
 U - tå - na ment Gönc vá - ro - sa Fa - lu - jus - tul, had - na - gyos - tul.

39.

Tóth I. kézirata 145.I.

Azt a - kar-nám, a vén - asz-szony Mind po - kol-bo ül-ne lán-con,  
Ke-ze lá ba meg ne áll-na, Ö-rök-ké-tig mo - tol - lál - na.

40. 1. Giusto

Zsére, Nyitra m. K.

Pi - ròk ku - tya pad a - latt fo gát vi - csor gat - ja,  
O - da - ug - rik a mà - sik, ne - ki kac - cog - taty - tya.  
(Szöveg nincs több.)

1.

Két tyu - kom ta - va - li, há - rom har - mad - é - vi,  
Hajts' ha - za Ju - lis - kám, za - bot a - dok né - kik  
(Több nincs.)

41. Giusto

Diósjenö, Hont m. K

Fe-ke-te tyu kom tol-las-tól, Vi - gyen az ör - dög nya kas-tól,  
E - lég ré - gen iff vagy már, Vi - gyen az ör - dög ha - za már.

## 42 Giusto

Limbay 295.



Ítt - hon van - e a ka - nász, vagy a fe - le sé - ge?



Nem kell ne - kem a ka - nász, csak a - fe - le - sé - ge.



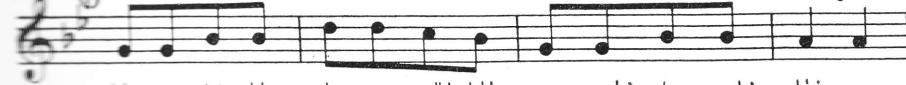
Tűz-re te - szem a - ka - nászt, úgy me - leg - szem ná - la,



Ha meg - u - nom ma - ga - mat, pi - pát gyuj - tok ná - la.

## 43

Limbay 792.



Uc - cu kis - lány, de meg - nöt tél, sun - náj dun - náj dáj - nom,



Ta - lán már fér - hez is men - tél, sun - náj dun - náj dáj - nom,



Ta - lán már fér - hez is men - tél, sun - náj dun - náj dáj - nom,



Ta - lán már fér - hez is men - tél sun - náj dun - náj dáj - nom.

44.

Bartalus I.118.sz.

Azt hal-lot-tam Vá-rad fe-löl, szól a ban-da minden fe-löl,  
Huz-zad ban-da, tal-lért a-dok, mer én ma-gyar faty-tyú va-gyok,  
Hol cégért lá-tok ló-gáz-ni, be kell o-da bo-tor-káz-ni,  
Va-gyon még egy jó fo-nin-tom, azt is mindjárt fel-kor-tyn-tom.

45. Giusto (változó ritmus)

Nyitracsehi „verbung.” K.

Én va-gyok az or-szág-i fi, Né-kem ném po-ron-csol sén-ki,  
Sém az or-szág, sém ma-gyar-ság, Sém a nyit-ra-i u-ra-ság.

46.

Szék, Szolnok-Doboka m. L.

Jer bék a te-me-tő kert-be, jírd fel a si-rom kö-vi-re:  
A vi-lá-gon, a föld szi-nén o-jan ár-va nin-csen, mint én.  
Ár-va va-gyok a-pa-nél-kül, de még ár-vább a-nya nél-kül,  
Kérem az én is-te-ne-met, hogy el ne hagy-jon in-ge-met.

**47 Giusto**

Bálványosváralja, Szolnok-Doboka m.V.L  
*(Szöveget nem tudtak rá.)*

A hangszeren cifrázva előadott dallam vázlata.

**48**

Jobbágylelke, Maros-Torda m. 1914, B.

Kit ró - zsám vi - rá - got a - dott, A ke - zem - be el hér - va - dott.

Az is csak azt je - len - tet te, Hogyén el - ma - ra - dok tö - le.

Ei - ma - rad - tam a ró - zsámtól, Vi - gan é - lö ga - lam - bomtól.

La la

**49**

Kisgörgény, Maros-Torda m. Bartók 1914.

Á - rok, á - rok, szé - les á - rok, Aj de be rég hoz - zád já - rok

Á - rok, á - rok, szé - les á - rok, Aj de be rég hoz - zád já - rok

Á - rok, á - rok, szé - les á - rok, Aj de be rég hoz - zád já - rok

Á - rok, á - rok, szé - les á - rok, Aj de be rég hoz - zád já - rok.

## 50. Giusto

B. 181.

Ki - vi - rág zott már a nád Sne-kem i - gért vót a - nyád.  
 Föd-be ve - szett a re - tek, Más az a - kit sze - re - tek,

## 51. Giusto

Andrásfalva, Bukovina.K.

Meg-hót, meg-hót a ci - gá - nyok vaj- dá - ja, vaj- dá - ja,  
 A vaj - dá - né sá - tor mel - lett si - rat - ja, si - rat - ja,  
 Gá - re gyo - pár, bin - gyász-ku - le gaj - du - le, gaj - du - le  
 Hop - pin - gá - lé sza - va - lin - gi szusz - ki - ri, szusz - ki - ri.

## 52. Giusto

Nagykálló, K.

Nem va - gyok én sen - ki - nek se a - dó - sa, a - dó - sa,  
 Él még az én fe - le - sé - gem, i - pam-na-pam o - pó - sa - a - nyó - sa,  
 Eb fél, ku - tyá fél, mig az i - pam, na - pám él,  
 Eb fél, ku - tyá fél, mig az i - pam, na - pam él.

**F** Giusto Nagykálló, K.

Kin csem, ko - mám asz - szo - szo - ro - szo - rosz-asz-szony,  
 Adj egy ma-rék len - cse - csé - re - csé - re - cse - csét.  
 Melyért ci - gány asz - szo - szo - ro - szo - rosz-asz-szony  
 Majd mond jó sze - ren - cse - csé - re - csé - re - cse - csét.

**F** Giusto B. 228

Szé - na te - rém, szé - na te - rém a ré - ten,  
 Nem be - szél - tem a ba - bám - mal a hé - ten  
 Ná - la van a zseb - ken - döm a zseb - jé - ben,  
 E - löl - ve - szi, ar - rul ju - tok e - szé - be.

**55.** **Giusto** Nagyszalonta, Bihar m. K.

Két uj - ja van, két uj - ja van a köd-mön-nek,  
Ke - rek al - ja a pön - döly - nek,  
Csi - vi - rin - tem, csa - va - rin - tom,  
Majd a há - tad - ra la - pi - tom.

**56.** **Giusto** Törökkoppány, Somogy m. L.

$\text{J} = 168-200$

Nin-csen né-kém ked-ve - sebb ven-dé - gem,  
Mint az én kis ked-ves fe - le - sé - gem  
A - kár - ho - gyan ját - szá - do - zom vè - le,  
Sen-ki se hán - ja jazzt a sze - mem-re.

57.  $\text{A} = 120-125$

Szécsény, Nógrád m. 1950. L.

58.

B. Bihar 321.

1. 2.  
Fine

n.C. al Fine

59.

Kapuvári verbung. Szabolcsi nyomán.

1. 2.

60.

B. Maramaros, 169. Jocul ardelenesc.

b. 1. 2.

a. 1. 2.

61.

Marosszéki tánc. Csik m. K.



62.

B. Bihar, 323.



63.



# UGRISCHE SCHICHT IN DER UNGARISCHEN VOLKSMUSIK

von

L. VARGYAS

(Auszug)

Nach der Feststellung SZABOLCSI's ist es in dem ungarischen Klagelied (»sirató«) und in einigen wogulischen und ostjakischen Liedern gemein, dass sie zwei Pentachord-Melodiezeilen in Dur wiederholen, welche sich an der 2. und 1. Stufe der Tonleiter abschliessen<sup>1</sup>. Zu dieser, vier-fünf Töne umfassenden Melodie kommt manchmal ein um ein Quart tieferer Melodienteil, welche dieselbe zum Oktavenumfang ergänzt. In diesem Falle kommen die Kadenzzen des ersten Teils auf die 5. und 4. Stufe und die Kadenzzen des tieferen Teiles sind auf der 2. und 1. In dem ungarischen Klagelied ist diese Quartgemässigkeit bereits undeutlich geworden und die Melodienführung wurde in manchen Fällen stark fünfstufig<sup>2</sup>, der Pentachord-Typ aber nie. In unserer Umschrift wechselt sich also entweder  $a^1$  mit  $g^1$ , oder  $d^2$  mit  $c^2$  und danach  $a^1$  mit  $g^1$ . Die stark variierte, rezitierende Melodienlinie ist nichts anderes, als skalenmässige und tonwiederholende Senkung mit charakterlosen Motiven zur Kadenz, was das eigentliche Wesen der Melodie ist. Die Beispiele 1—5. aus dem ugrischen und ungarischen Material stellen beide Typen dar<sup>3</sup>.

Wir sind gewohnt, das Klagelied als eine ganz abgesonderte Melodienart in der Volksmusik zu betrachten, daher tauchte die Möglichkeit, den obigen Zusammenhang auch in anderen unserer Melodien weiter zu verfolgen, überhaupt nicht auf. Bei aufmerksamerer Prüfung wird es jedoch klar, dass es gar nicht so allein steht, wie wir dachten und es gibt Fäden, welche es mit anderen Volksliedern verbinden; anderseits beschränken sich die übereinstimmenden Züge auch in dem ugrischen Material nicht bloss auf die, mit den Klageliedern vergleichbaren, ganz ungebundenen Melodien. So können wir den Zusammenhang auch auf einzelne Arten unserer Lieder in geschlossener Form weiterführen.

In dem obugrischen Material von *VÄISÄNEN*<sup>4</sup>. zeigt sich die Abwechslung der nebeneinander stehenden zwei Stufen, sogar in Oktavenumfang sowohl in Dur wie in Moll, wo jedoch das Lied nicht wegen der um ein Quart tieferen Wiederholung die Oktavenausdehnung erreicht, sondern wegen seines grösseren Melodienumfanges. Dementsprechend sind seine Kadenzzen nicht auf 5) (4) (2 ((1)), sondern auf 2 und 1. In diesen wiederholen sich die zweierlei Zeilen bereits überwiegend in gebundener Reihenfolge, nicht so unregelmässig, wie in den vorerwähnten. Beispiele: Pentachord-rezitierend 6—7., Pentachord-Tanzrhythmus 8—12., rezitierend in Oktavenumfang 13—16., Tanz von Oktavenumfang 17—18<sup>5</sup>.

Ausser unseres dritten Beispiels — *VÄISÄNEN* Nr 199. — gibt es noch andere Quart-Melodien. (Nach der Aufzählung SZABOLCSI's Nr. 65, 112, 124, 133 und 156.) Diese wiederholen jedoch nicht die zwei nebeneinander stehenden

Kadenzen in Quartabstand, sondern nur je eine Zeile. Einzelne aber (112, 133) bringen die oben einkadenzige Zeile in den tieferen Partien bereits mit zweierlei Kadenzen. Es ist nicht unmöglich, dass in denselben der erste Teil mangelhaft und bloss die tiefere Wiederholung vollständig ist. (Wenn wir die, in dem grösseren Teile der Wiederholungen sich zeigende Reihenfolge als massgebend betrachten, so erhalten wir die folgenden Formeln : 4) 4 (1 ((1)), 4) (4) ((1)), 5) (5) (1 ((2))) ? bzw. vielleicht 4) (4) (VII ((1)), (4) (2 1 und in unserem Beisp. 3 : 5, 4, 2, 1. Mit Ausnahme von der letzteren sind sämtliche Tanzlieder. Auch von diesen zeigen wir zwei Beispiele vor. (19—20.)

Nun halten wir unter den entsprechenden ungarischen Melodien Umschau.

*A)* »*Parlando*«. Eine auffallende Gruppe in dem ungarischen Material sind einige Melodien mit der Formel 2) (1) (2 und einige solcherlei Lieder mit 2-er Hauptzäsur, deren je zwei Zeilen als eine zusammenhängende längere aufgefasst werden kann und deren Formel so eigentlich (2) ((1)) ist. Ihre Mehrzahl ist in Dur, es gibt unter ihnen jedoch einige auch in Moll, sogar auch unter Varianten derselben Melodie kann sich Dur- und Mollpräge wechseln. Der »parlando«, oder geradezu rezitierende Vortrag, der ABCD-aufbau derselben steht dem alten Stil nahe, ihr Tonvorrat ist jedoch nicht fünfstufig, hauptsächlich deswegen, weil die in der Fünfstufigkeit fehlende 2. Stufe an der wichtigsten Stelle, in der Kadenz vorkommt. Es gibt unter ihnen Parlando mit sinkender Melodienführung, einige rezitierende Melodien von geringem Tonumfange, welche an unsere Lieder des Psalmtyps erinnern, und andere rezitierende 12-er. Die Melodienführung aller ist voll mit Tonwiederholungen, in vielen Fällen ist gerade die Kadenz durch Tonwiederholungen stark hervorgehoben, z. B. 30—31. (Siehe unter den ugrischen Melodien die zweite Zeile von Beisp. 2., die Kadenzen der 5—6. Strophen des Beisp. 14., Beisp. 16.) Beisp. 22—37.

Es ist vielleicht keine Übertreibung zu behaupten, dass der Charakter der entsprechenden Typen bei den Ungarn und bei den Obugriern identisch ist. Naturgemäß kann von solcher Übereinstimmung, wie im Falle der Lieder der Tscheremissen, Tschuwashen usw. hier keine Rede sein ; die wogulisch-ostjakischen Lieder sind ja viel ungebundener, stärker variiert, als die ungarischen, auch dann sogar, wenn sie einzelne ihrer Zeilen in bestimmter Reihenfolge abwechseln ; sie sind bezüglich Silbenzahl, Melodientöne, Formenaufbau außerordentlich frei, gelegentliche Einsatzteile kommen sogar in verhältnismässig gebundenen Liedern vor ; die ungarischen sind dagegen vierzeilige, geschlossen formierte strophische Lieder mit bestimmter Melodienlinie und bestimmten Rhythmus. Aber auch so findet man noch stellenweise eine derartige Gemässheit, welche schon der Grenze des Variantengepräges nahe kommt : die ungarischen Beisp. 21—24. und das ugrische Beisp. 6. Hier können die Abweichungen der ungarischen Varianten den dortigen strophischen Variationen entgegengestellt werden und auf diese Weise ist auch die Ähnlichkeit näherstehend ; das im Hintergrunde der Variationen erkennbare Wesentliche ist identisch. (Andere,

mehr oder weniger einander nahestehende Melodien sind die Beisp. 26—17. und 14.)

*B) Tanzlieder.* Auch unter diesen finden wir den Aufbau 2) (1) (2, gleichwie solche Melodien mit 2-er Hauptäsur, welche eigentlich nicht vierzeilig sind, deren innere Teilung nur scheinbar ist und welche bloss aus zwei erweiterten Melodienzeilen bestehen. Besonders bei einigen sechzehnsilblern ist es so, wo der grosse Umfang wahrscheinlich von der Erweiterung durch instrumentale Verzierungen entsteht, zu welchen man später einen Text anpasste. Eine auffallende und charakteristische Gruppe sind weiters einige unserer Tanzlieder der Formel 5) (4) (2 ((1)) — d. h. die Quartform der zwei nebeneinanderstehenden Kadzenzen, welche wir weiter oben behandelten — und die seltenere 6) (5) (2, d. h. die Quint-Antwort. In den derartig aufgebauten Tanzliedern ist es fast regelmässig, dass die Melodienlinie aus charakterlosen Motiven mit vielen Tonwiederholungen aufgebaut ist, meistens auch *in der Kadenz*, mit sequenzartiger oder motivenwiederholender Senkung. Das Wesentliche, die einzige wahrlich charakteristische Eigentümlichkeit der Melodie sind die vier akzentuierten Kadzenzen. Als wenn sie Abkömmlinge zu rhythmisch erstarrter rezitierender Klagelied-Zeilen wären! Häufig ist in ihnen die Form  $AA_KBB_K$ , wo nur die Kadzenzen der indentischen Zeilen verschieden sind, u. zw. an der Stufe 2) (1) (2 ((1)), oder 5) (4) (2 ((1)). (Siehe die zweite Hälfte von 39—44. und 53., die zweite Hälfte von 58.) Dies ist auch in dem obugrischen Material nicht unbekannt (Beisp. 20.) Melodien 38—56.

Auch hier findet man Gemässheiten von fast Variantengepräge, z. B. 38=10, besonders der Teil b.), weiters 40=18, Wenn man in dem letzteren die, zum Ende unorganisch beigefügte, einmal fehlende, zweimal verschiedenen kandzierte fünfte Zeile weglässt, so erhält man die Melodienlinie und die Kadzenzen unseres bekannten Schweinhirtentanz-Liedes (»kanásztánc-dal«).

Die grosse Bedeutung und die verbreitete Tradition unserer derart ausgebauten Tanzlieder wird wohl noch dadurch bewiesen, dass diese Form auch unter den Werbelieder- (»verbunkos«-) Stücken unserer instrumentalen Tanzmusik häufig ist (ob (2) 1, ob deren Quintform und der Aufbau  $AA_KBB_K$ ). Charakteristische Beispiele sind 57—63.

Das Letztere, der Hauptmotiv der Komposition »Tänze von Galánta« (»Galántai táncok«) von Kodály, samt seinen Variationen in der Volksmusik (Beisp. 46—47.) veranschaulicht deutlich, dass die »Melodienlinie« nur eine sequenzartige Erstarrung irgendeiner rezitierten Senkung ist und dass eigentlich die Kadenz das Wesentliche ist. Jedenfalls haben wir den Eindruck, dass diese Melodien irgendwelche erstarrten, rhythmisierten, in vierzeilige Strophen geschlossenen Überreste einer, im Klageliede erhaltenen, ungebundenen, rezitierenden Melodienart sind.

Die obenangeführten Beispiele tauchten in den kaum bekannten obugrischen Melodien auf. Es ist zweifellos, dass wir mehr benötigen, als die 208

Melodien *VÄISÄNEN*'s und die wenigen von *PATKANOV* veröffentlichten Melodien, um den vollständigen Zusammenhang zwischen der ungarischen Volksmusik und der Musik der ugrischen Völker klar zu sehen. Weitere Sammlungen werden sicherlich noch mit vielen Überraschungen dienen.

Einstweilen können wir feststellen, dass wenn wir auch keine, den türkischen fünfstufigen Liedern ähnliche Melodien-Identität finden, so können wir doch Typen-Gemässheiten zwischen ungarischen und obugrischen Liedern schon jetzt nachweisen. Diese Gemässheiten umfassen eine Reihe solcher Melodien, welche bisher zerstreut, vereinzelt unter unseren Melodientypen bekannten Ursprunges standen. Auch diese sonderten sich von der Musik der benachbarten Völker aus; es war anzunehmen, dass sie Produkte alter ungarischer Tradition sind, aber sie waren an die grossen ungarischen Melodienstile nicht anknüpfbar. Diese werden nun durch obigen Zusammenhang in eine Einheit gefasst. Sehr wichtig ist unter ihnen die grosse Zahl der rezitierenden 12-er. Dieser ist nämlich der Typ, an welchen die überbliebenen epischen »Historien«-Lieder (»históriás-ének«) durch zweifellose Fäden geknüpft sind, so dass man durch dieselben vielleicht von der ugrischen Verbindung des »Historien«-Liedes sprechen kann. (Diesen Zusammenhang verstärkt vielleicht noch, dass sowohl das Klagelied, als auch das »Historien«-Lied auch textlich eine solche Kunstgattung bedeutet, welche entweder als Verwandte des obugrischen Schicksalsliedes, Heldenliedes und Bärenliedes, oder als späterer Ersatz eines solchen Typs aufgefasst werden kann.) Auf dem Gebiete des Tanzliedes ist es doch der zähelebenden Tradition gelungen, einzelne Form- und Melodien-Eigentümlichkeiten der ugrischen Melodienwelt auch auf die Typen der instrumentalen Tanzmusik der Neuzeit zu überliefern.

Insofern nun die vorgeführten ugrisch-ungarischen Melodienrelationen richtig sind, so bezieht sich das auf eine sehr bedeutungsvolle und auch quantitativ nicht geringfügige Schicht der ungarischen Volksmusik. Und wenn wir auch hoffen, dass weitere Forschungen unser jetziges Wissen noch bedeutend erweitern werden, so haben wir vielleicht schon jetzt das Recht, das vorgeführte Volksmusikmaterial als ugrische Schicht unserer Volksmusik zu betrachten.

<sup>1</sup> Melodien ostjakischer Heldenlieder — ungarischer Klagelieder. Ethn. 1933. *Ders.* : Ostjakische und wogulische Melodien. (Neuere Angaben zum Problem der ungarischen Klaged-Melodie.) Ethn. 1937.

<sup>2</sup> Anderst *KODÁLY*: Die ungarische Volksmusik, V. Das Klagelied. Budapest, 1937. 2. Ausg. 1943. und nach im auch *SZABOLCSI* in seinem an zweiter Stelle zitierten Werke. N. b. auch das Ostjakelied in Oktavenausdehnung ist nur unvollkommen, aber nicht fünfstufig.

<sup>3</sup> Nicht an dieser Stelle geben wir die durch *SZABOLCSI* hierher bezogene Nr. 130. und 131. von *VÄISÄNEN* an, welche die zweierlei Zeilen in straffem Tanzrhythmus und in gebundener Reihenfolge abwechseln, welche wir daher zu anderem Vergleiche verwenden werden. Anderseits sind die, durch ihn vernachlässigten Beisp. 1—2. mit ihren unregelmässig wechselnden Kadzen, ihrem rezitativen Gepräge und ihrer improvisationsmässig variierten Melodenlinie zweifellos dem Klageliedtyp entsprechend.

<sup>4</sup> Wogulische und Ostjakische Melodien. Helsinki, 1937. MSFOu LXXIII.

<sup>5</sup> Im Beisp. 7. muss auf Grund der Reihenfolge der Wiederholungen eventuell die Kadenz auf 2 als das Ende der Melodie betrachtet werden; dann wäre die in Klammer gesetzte Form richtig, mit der Kadenz VII (1), mit frigischer Skala.