

ETHNOGRAPHIA

A MAGYAR NÉPRAJZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

XCI.

*

BUDAPEST 1980

*

I. SZÁM

TANULMÁNYOK

Vargyas Lajos

A magyar zene őstörténete I.

Egy nép őstörténete alatt történelmének azt a szakaszát értjük, amelyet nem lehet írott forrásokból teljesen megismerni, s a rokontudományok segítségével van szükség megrajzolásához. Ez a szakasz a magyarság esetében a honfoglalás előtti időszak. A magyar zene középkori történetére ugyan szintén nagy mértékben vonatkozik az írásbeliség hiánya, mégsem tekinthetjük a középkort zenetörténeti szempontból őstörténetnek. Egyrészt azért, mert az államalapítás óta átvett zenei intézmények tovább éltek a késő századokig, ezekre vonatkozóan vannak is bő adataink; a zene maga is továbbél a későbbi írásos források idejéig; Európa hasonló zenéje pedig bőséges forrásanyagból ismeretes; másrészt ez a kor elvileg nálunk is már az írásos kultúra ideje, csak forrásaink elpusztultak (bár újabb fölfedezésekből egyre inkább szaporodnak). Legfőképpen pedig azért tanácsos a honfoglalást tenni az őstörténet határpontjának, mivel akkor vált elszigeteltté egy korábbi, alig ismert műveltség, s kezdődött meg fokozatos elhalása, ugyanakkor pedig evvel kezdődött meg a bekapcsolódás az európai zeneéletbe, ami azóta változatlanul tart maig. Zenénk őstörténete tehát a honfoglalásig tart, s kutatásának legfőbb célja megállapítani azt a zenei hagyományt, amelyet a honfoglalók hoztak magukkal Duna-medencei új hazájukba.

Természetesen szó sem lehet arról, hogy a honfoglalók teljes zenei műveltségét meg tudjuk határozni. Nyilvánvaló, hogy nem minden maradt fenn, amit magukkal hoztak; bizonyára éppen a legarchaikusabb, kezdetleges elemek szorultak ki leghamarabb a gyakorlatból. Különösen el kellett tűnnie az ideológiával kapcsolatos zenének: sámánénekek, bármilyen varázsló szertartással, áldozattal kapcsolatos énekek, mitológiai dalok tűnhettek el leghamarabb. De még az esetleg fennmaradt, fejletlenebb formákról is nehéz kimutatni eredetüket, éppen egyszerűségük miatt; hiszen az összehasonlítás a fejlett formákban tud igazán megbízható eredményeket felmutatni. Ha valamit kielemezhetünk a honfoglalók zenéjéből, az leginkább az akkori legfejlettebb jelenségek köréből való lehet, vagyis nagyobb dallammozgásban mutatkozó egyéni fordulatok, mással össze nem téveszthető szerkezetek. Egyszerűbb szerkezetek összefüggése bonyolult bizonyítást kíván.

Minthogy az eddigi zenei őstörténeti eredmények¹ bizonyos nyelvrokon finn-ugor népekre vonatkoztak és bizonyos műveltségileg-történetileg rokon török-tatár népekre, valamint főleg egy bizonyos területre, amelynek központja a Volga-könyök és a Káma vidéke, nekünk is erre a területre és népeire kell összpontosítani kutatásunkat. Azonban túl kell menni a párhuzamok megállapításán (illetve azok esetleges tagadásán), s ki kell terjeszkednünk az ottani népek egész zenéjére (amennyire az elérhető kiadványok alapján ez lehetséges); és az egyes népek sajátos és közös vonásainak, valamint különbségeinek összefüggésében kell értékelnünk a magyar megfeleléseket.

Legfeltűnőbb sajátása ennek az összefüggő zenei műveltségi területnek a nagyfokú összetettség. Rendkívül változatos hangnemi, formai sajátságok keveréke található benne: kis terjedelmű és nagy ívű ötfokúság, *szo-*, *do-*, *la-*, sőt *re*-pentatónia is, félhangos ötfokúság, a diatóniának elemi és fejlett fokozatai, „hiányos” 3–4-fokú alakulatok, *do-re-mi* maggal megelégedő stílusok, ereszkedő és emelkedő-domború dallamépítkezés, kvint-, kvart- váltás és annak különböző részleges vagy átalakult formái, primitív motívumok ismételtgetése, variálgatása és szigorú strófaszerkezet. Mindez azt mutatja, hogy itt többféle zenei stílus hatott egymásra, vagy többféle elágazó fejlődéssel kell számolnunk. Hogy jobban eligazodjunk ebben a sokféleségben, végig kell mennünk az ott élő népek anyagán egymás után.

Legjellegzetesebben mutatja ezeket az elemeket együtt a cseremisiz, a csuvas és részben a mordvin népzene. Legjobban ismerhető a cseremiszeké. (LACH, Robert 1926–1952. 233 dal, VASZILJEV, V. M. 1919. 331, uő. 1923. 167, VIKÁR László–BERECZKI Gábor 320 — a gyűjtött 813-ból kiválogatva —, KULYSETOV, Dimitrij. 1971. 101, összesen 1132 dallamból.) Nem számítottam bele a Néprajzi Múzeum hengerein levő mintegy 20 dallamot, amely arányaiban egyezik a többi gyűjtés típusaival, s amiből BARTÓK közölt három dallamot, KODÁLY párhuzamai közt szintén hármát, s nem számítottam bele KOUKAL 196 dalát, minthogy sok benne a modern fejlemény dallamban, műfajban és szövegben egyaránt. De megvizsgáltam és lényegében egyezik a többi gyűjtemény arányaival. (Ezekkel együtt 1352-re rúg a cseremisiz dalok száma.)

Az anyag elenyésző kisebbségét leszámítva ötfokú (VIKÁRÉ teljesen, a többiben 3,9% nem.) Ez az ötfokúság azonban rendkívül összetett. Mindenekelőtt van benne egy félhangos ötfokúság is, amely a nyelvterület északi felén igen elterjedt (VIKÁRnál 15,3%, a többiben 12%). Emellett van a *do-* és *szo-* ötfokúságnak egy szűkebb terjedelmű formája, amely az alapvető öt hangot tartalmazza egy szext terjedelemben (VIKÁR nélkül 9,4%, lásd pl. KODÁLY Zoltán 1973. 32 „Túl a vizen egy kosár” cseremisiz megfelelőjét). Elég nagy gyakorisággal található benne három- és négyfokúság, beleértve néhány *do-re-mi* dallamot is: 6%, de az archaikusabb északi területeken, az urzsumi körzet-

¹ BARTÓK könyve (1924) függelékében közöl három cseremisiz dalt, amelynek kvint-váltó-ötfokú stílusát magyar dallamokhoz hasonlítja (a XXI. lap 1. jegyzetében). Ugyanő összehasonlító tanulmánya (1934) zárószavában már leszögezi: „Az összefüggés a magyar anyag és a cseremisiz anyag közt kétségtelen”. KODÁLY 1937-ben már egy sor dallamegyezést mutat ki Volga vidéki dallamok (cseremisiz, csuvas stb.) és magyar dalok közt, és 1956-ig újabb párhuzamokkal egészítette ki eredményeit. SZABOLCSI (1934, 1935, 1936, 1938, 1940, 1950) Belső-Ázsiáig és Kínáig terjesztette ki az ereszkedő-ötfokú dallamtípus területét. Egyúttal elkülönítette a török–mongol ötfokúság elterjedését a finnugor dur pentachord területétől (1934). Újabban VIKÁR–BERECZKI gyűjtései tisztázták a kvintváltás elterjedését; VIKÁR ennek alapján tagadja a magyar és Volga vidéki kvintváltás összefüggését. Erről a továbbiakban bővebben szólnunk.

ben, és távolabbi környékén fölmege az arány 8,8%-ra is. VIKÁR (1971.) megjegyzése szerint anyagában elenyésző a mennyiségük. (1–3. kottapélda.)

A 3. példa négyfokú motívumot hoz kvint-kvart-válaszban. (LACH Robert Cseremisiz... 102–103 ugyanezt teszi háromfokú motívummal.) A kis

The image contains three musical examples, each on a single staff. Example 1 is a single line of music. Example 2 consists of three lines of music, with a double bar line and a percentage sign (%) at the beginning of the second line. Example 3 consists of four lines of music.

1–3. kottapélda. Három- és négyfokú cseremisiz dalok. 1: LACH, Robert 1929. 51 sz.; 2: KULYSETOV, Dimitrij 1971. 158; 3. VASZILJEV, V. M. 1919. 95 sz.

terjedelműek 25,9%-át teszik ki LACH, VASZILJEV és KULYSETOV anyagának.

A legnagyobb csoportot a kvintváltó dallamok alkotják. VIKÁRNál 43,7%, a többinél 32,7%. Ez a stílus azonban, mint az anyag földrajzi megoszlásából is kivehető, de VIKÁR gyűjtési tapasztalatai is tisztázták, csak egy szorosan körülhatárolható, szűkebb területen él, főleg a Volgán átnyúló cseremisiz területen, a csuvas határ szomszédságában.

Meg kell emlékezni egy sajátos dallamfajtáról, amely leginkább a nem-kvintváltó területeken jelentkezik, párhuzamosan a félhangos ötfokúság elterjedésével: amit KODÁLY és nyomában VIKÁR kis kvintváltó típusnak nevez. Már VIKÁR is hangsúlyozta, hogy a kvartváltás nagyobb számú ebben a stílus-

ban, valamint rámutatott a felépítésnek további elemeire, amiről KODÁLY nem szólt: bizonyos belső motívumismétlésekre, amit ő a motívumok sorszámával jelez. Szerintem az a lényege, hogy az első sor *végét* alkotó motívum kerül a harmadik sor *elejére*, és a második sor *eleje* a harmadik *végére*: $a^1 + a^2/b^1 + b^2/a^2 + b^1/b^1 + b^2//$. Így tulajdonképpen eltolódik a helye a két motívumnak; szinte elbújtatják az ismétlést, ami a sorvégen volna legjobban kihangsúlyozva. Még fontosabb, hogy ebben a motivikus játékban igen nagy szerepe van a kvart-ismétlésnek. Már legtöbbször a teljes sorok képlete is kimutatja ezt: A^4BAB . Még inkább jelentkezik a motívumok belső elrendezésében. Sokszor az A-sor második motívuma már kvarttal mélyebben ismétli az elsőt, máskor a B-sor motívuma teszi ezt; sőt van eset, hogy az egész dal csak egyetlen motívumból áll (kisebb változtatásokkal, amit az ötfokú hangsor megkövetel), egyúttal kvarttal vagy kvinttel-kvarttal-szexttel-terccel mélyebben megismételve; csupán a második és negyedik sor záró motívuma azonos egy szinte kötelező, állandó ritmusban: lásd a 4. példa sorvégeit.

Az 5. *kottapélda* variánsa annak a dalnak, amit KODÁLY idézett a „Macskament disznótorba” párhuzamaként. (Lásd még KODÁLY 1973. 28-on levő másik cseremiszt párhuzamot, továbbá VIKÁR—BERECZKI 1971. 63—88. és 91—111. sz.-ot.)

4. *kottapéldánk* szerkezete A^4BAB , vagyis $AA_6-7-5A_4A_6-7-5$, vagy $a + a_4/a_7 + b/a_4 + a_7/a_7 + b//$, vagyis $a^1 + a^2/b^1 + b^2/a^2 + b^1/b^1 + b^2//$. Ennek a stílusnak további sajátosságairól még lesz szó. Aránya VIKÁRNÁL 14,6%, a többi gyűjteményben együtt 10,8%, KULYSETOV urzsumi kiadványában külön 34,65%.

Erdemes még egy pillantást vetni a különböző ötfokúság arányára is: *la*-végű VIKÁRNÁL 21,8%, a többiben 10,5%; *do*-végű VIKÁRNÁL 34,3%, nagyjából hasonló a többiben is: 33,2%; *szo*-végű nála 28,4%, a többiben 33,5%. A *mi*- és *re*-végű együtt sem éri el a 3%-ot. Bár a *la*-végű ötfokú dalok kisebbségben vannak, ezek kivétel nélkül kvintváltók, és a kvintváltó területen nagy a jelentőségük.



4—5. *kottapélda*. Cseremisztáncdalok motívumeltolói, kvartvázú felépítéssel. 4: KULYSETOV, Dimitrij 1971. 88.; 5: uo. 95. lap.

Továbbmenve a csuvasokhoz, VIKÁR terepmunkája kimutatta, hogy ott is csak a cseremiszekkel határos kb. 50 km átmérőjű északnyugati területen él a kvintváltó stílus (VIKÁR László 1966.). LACHnál nem is találunk ilyent. Az ő gyűjteménye tehát a további, nagy csuvas területeket képviseli (206 dallam). Átnéztem ezenkívül MAKSZIMÁV Sz. M. 1964. 320 dallamát, uő. 1932. 208 dallamát és FEDĀRĀV 146 dallamból álló gyűjteményét, összesen 880 dallamot. Az utóbbiak LACHéhoz képest modernebb képet nyújtanak, későbbi fejlődési állapotot, illetve modernebb ízlésű *válogatást*. A válogatásról tanúskodik az 1932-es MAKSZIMÁV-gyűjtemény, amit még a gyűjtő maga adott közre nagy anyagából. Ez minden régies típusból kevesebbet tartalmaz, és minden fejlettből többet, mint a hagyatékából később kiadott 1964-es kötet BELAEV gondozásában. FEDĀRĀVét nem is volt érdemes statisztikailag értékelni, minthogy ez tulajdonképpen egy énekesnek, FEDĀRĀVnak daltudását, illetve 400-on felüli daltudásából lejegyzett 146 dalt tartalmazza. Az ilyen tudatosan „tanuló” és „felhalmozó” egyéniség mindenfélét összehord emlékezetében, amit jártában-keltében hall: orosz dallamokat, mūdalt, más népek dalait; s láthatólag a fejlettebb darabokhoz vonzódik. Sok romlásnak látszó jelenség pedig hevenyészve megtanult dallamokra mutat.

LACH és a két MAKSZIMÁV (1964. és utána 1932.) adatainak egymás mellé állítása jól szemlélteti a különbséget.

	LACH	MAKSZIMÁV 1964	1932
Bi-, tri-, tetraton	19,9%	9,3%	0,9%
do-re-mi	4,3%	1%	0,4%
6-1 terjedelmű do- és szo-ötffokú	22,5%	18,1%	13,9%
Motívum-ismétlő, sztychikus vagy ütempáros forma	42,23%	10,4%	3,8%
AA _v AA _k AB forma	12,6%	17,2%	7,2%
Nagyobb versszak-formák	39,8%	46,5%	58%
Kvintváltó	0,9%	17,2%	20,6%

A kvintváltó típusban mutatkozó eltérés LACHhal szemben csak területi különbség, a két MAKSZIMÁV közt viszont már a válogatás eredménye. Őstörténeti szempontból tehát csakis a legrégebbi LACH-anyag nyújt tanulságot az egykori állapot kikövetkeztetésében.

Ez az anyag meglepően archaikus, és teljesen eltér attól a képtől, amit a török–mongol ereszkedő-ötffokú stílusról eddig vallottunk. Itt még a cseremiszeknél is nagyobb arányban találunk szext-terjedelmű szo- és do- ötffokú dalokat, vagyis az alapskálát a legszűkebb sorrendben. (Szo: 14%, do: 8,25%)

6



6. kottapélda. Hat hang terjedelmű csuvas dallam. LACH, Robert 1940. 43. 13 sz.

A példa egy dalon belül mutatja be a kétféle ötfokúságot 6—1 dúr terjedelemben.

Ugyancsak magasabb arányban találjuk a két-, három- és négyfokú dalokat: ezek 19,9%-át teszik az anyagnak, majdnem az ötödrészét. Pedig nem számítottam bele a *do-re-mi* trichord dallamokat, amelyek külön még 4,36%-ot tesznek ki. Ritkán előbukkan még itt is a félhangos ötfokúság, főleg fejletlen, kis hangkészletű darabokban, 3—4-fokú formában. Együttes számuk 2,4%. Túlteng általában a dúr-jellegű ötfokúság. (*Szo*: 32,5%, *do*: 13,59%, *la*: 8,2%, *re* + *mi* együtt: 2,4%) Hozzájárul ehhez a hiányos-diatonikus hangkészlet, ami nyilvánvalóan ötfokú dalok kiegészüléséből származik (7,28%). A teljesen diatonikusak közt is sok belül marad a hexachord-terjedelmen. Ha mindazt a kis hangterjedelmű dalt összeadjuk, ami nem lépi túl a hat egymás melletti hang határait, akár teljesen kitöltve, akár hiányosan, akkor az anyag 60,56%-át kapjuk. Ezen belül pedig a tetraton dalok és a néhány *do-re-mi* trichord együtt 25,23%-ot tesz ki.

A 7. *kottapélda* bichord dallam „proporciókban”, azaz háromféle páros és páratlan ritmusban; a 8. *kottapélda* triton dallam oktáv-hangterjedelemben; a 9. *példa* tetraton, a 10. *példa* szeptim-terjedelmű *la*-pentaton dal; a 11. *kottapélda* ugyanaz a dallam *szo*-, *la*- és *re*-ötfokú alakításban.

Formai oldalról nézve hasonló archaikus állapotot találunk. A dalok 42,23%-a motívumismételgetés, ütempár vagy sztechikus, azaz egyetlen (kis) sort ismételtet, természetesen többnyire kisebb-nagyobb változtatásokkal. Emellett jelentékeny a kis formák aránya is: AA_k , AB vagy AB variálva összesen 12,6%. Vegyük hozzá, hogy a fejlettnak nevezhető versszakképletek a lehető legnagyobb változatosságot mutatják a háromsorosaktól a hat-hétsorosakig, több mint húszféle összeállításban (pl. ABC , AAB , ABB , $ABCD$, AAA_kB , AA_kA_kB , $AA_{k1}A_{k2}B$, AAA_vB , AA_kB^2B , $ABAc$ [a kis c egy egészen rövid sort jelöl], $ABAB_v$, $ABCB$, ABB_kC , $ABACAD$, $ABCC_kD$, $ABCC_kD-ABCC_{v1}C_{v2}$ stb., együtt 39,8%). Mindez azt mutatja, hogy itt a strófa kialakulásának még csak valami kezdeti fokáig jutott el a fejlődés. Ebben a fejlődésben szintén jelentkezik a kvart- és kvint-transzpozíció kisebb részek belső ismétlésében, a kvart néha az egész első féldallam első megismétlésében is. Számuk összesen sem haladja meg a 3,8%-ot (kétharmada kvintviszony). Ebből a formailag és terjedelemben kezdetleges világból emelkedik ki az északnyugati szűk terület fejlett kvintválaszos, nagy ívű, szigorúan szerkesztett dallamvilága. Hiányzik viszont az északi cseremiszi területek jellegzetes kvart- (kvint-) váltó, motívumeltoló táncdal-stílusa. (VIKÁR László—BERECZKI Gábor legújabb könyve — 1979. — mindenben megerősíti az elmondottakat.)

Részben hasonló, részben eltérő elemi állapotokat mutat a mordvinok zenéje, amit LACH 71 dalából, VÄISÄNEN 1948. keleti mordvin gyűjtéséből (143 dal a Tatár Köztársaság területéről) és egy újabb szovjet kiadványból (SZURAEV—KOROLEV—KAVTASZKIN 152 dalából) ismerek, összesen 366 dalból. SZURAEV—KOROLEV G. 1969. 167 dalát nem számítottam bele, mivel túl modern, nagyjából kétszólamú; 81 darabját ki kellett hagyni mint orosz dalt, mozgalmi éneket, műzenei szerzeményt. A maradék így túl „sűrített” statisztikai adatokat adott volna. Maradt 5 triton dal, 20 *la*-tetraton, 24 *la*-pentaton, 23 *szo*-pentaton, 2 *do*-pentaton, 10 diatonikus és 1 *do-re-mi* dallam. Ebben az anyagban igen nagy jelentőségű a „hiányos” kis hangkészlet: a két-, három- és négyfokú dallamok, a *do-re-mi* trichord, sőt elvétve a félhangos

sában. Megtaláljuk a cseremisiz dallam kezdő 5–8. lépését is: uo. 213–214., 392–393., továbbá a VII. kötetben sorra kerülő típus: 29. pl., amely igen nagy elterjedtségnek örvend Szabolcs–Szatmárban. A cseremisiz dallam sorvégeinek terc-lehajlásait pedig ott látjuk a Páva-dallamban is néha főhanggal, néha hajlítással. De ezentúl sok változat őrzi tisztán is, diatonikusan kitöltött for-



29. kottapélda. AP 6632/e.

mában is: MNT VI 125, 183, 186–196, 347–348, (392), 394–395, (402–408), (414), (483–484), 614–617, (618–619), 651–652, (653–654), (662), (665), 667–669. Kitöltve: 21–24, 47–48, 50–70, 72–90, (100), 101–113, (119), 123, 126–128, 138, 448, 471. Látható, hogy itt egy gazdag változatsorban kibomló fejlett dallamszerkezet felel meg a cseremisiz dallamnak. Mégpedig egy szintén közös, elemi zenei magból, a négyfokú dallammotívumból azonos módon, azonos variánsokkal kifejlesztett szerkezet. (A négyfokú mag még világosan jelentkezik a kötet 13, 133, 204, 228, (381), 384, (385–386) és 409. számában). A két dallammal képviselt variáncsoport és stílusréteg összefüggését lehetetlen el nem ismerni.

3) „Nincsen apám, nincsen anyám”: semmi különösen jellemző egyező vonást nem tartalmaz a kvintváltó-ötfokú szerkezeten és bizonyos általános dallamvonal egyezésén túl, ami főleg az 1–2. sorban mutatkozik. Lehet, hogy nem is egy meghatározott dallam maradt fenn a két különböző területen, hanem mindkettőben könnyen előállhatnak az azonos stílus variálódása folytán hasonló, közeli formák. Ez persze talán még erősebb kapcsolatra vall.

A 4) „Kalapom a Tiszán úszkál” ismét nagyon elterjedt dallam; nálunk is számos változatban él, s hogy egy cseremisiz és két csuvas gyűjteményben is feltalálható, arra vall, hogy a Volga vidékén is széles körben ismeretes. Az alábbi példa mutatja, hogy a kadencia-változatok mögött azonos dallamvonal húzódik meg. A magyaré és a KODÁLY-párhuzamban közölt csuvas dalé 7 ⑤^{b3}, az ugyanott közölt cseremisizé 5 ⑤ 1; itteni példánk 4 ⑤ VII, de két, melizmával bővült lelépő „toldalékot” leszámítva szintén 7 ⑤^{b3}.



30. kottapélda. Csuvas dallam. MAKSZIMÁV, Sz. M. 1964. 161 sz.

Egyes magyar variánsai bizonyos dallamrészleteihez még közelebbi megfeleléssel is szolgálnak. A dallamvonal a két dallamsor egymást kiegészítő mozgásával itt is eléggé egyéni, hogy ne tartsuk véletlennek a párhuzamot.

Az 5) „Széles vizen keskeny palló”-ról még ennél is biztosabban mondhatjuk, hogy meghatározott daltípusnak itt is, ott is fennmaradt tagja, azontúl pedig egy szélesebb körű dallamfajának képviselője mindkét népnél. A jellemző szext-ugrás az első motívumban, majd a leugrás az oktávra a kvintre s a két egymás alatti sorzároháng (a 4. és 5. fok), majd az egésznek kvint-transzpozíciója annyira sajátos dallamelgondolás, amit nem tarthatunk egymástól független, véletlen hasonlóságnak. Egyszersmind ez a 4 ⑤ VII ① kadenciasor a cseremiszeknél is egyik jellemző formája a *la*-ötfokú, tonális kvint-szerkezetnek (lásd VIKÁR 1971. mutatóját), s nálunk is számos hasonló kadenciasor mutatható ki kvintváltó dallamainkban. (Legismertebb az „A citrusfa leveléstül-ágastul” Pt 346.)

A 6) „Ázt hittem, hogy nem kellek katonának” ismét jellegzetes, egyéni fordulatokkal azonosítható, annak ellenére, hogy a magyar dallamban már elmosódott a kvint-szerkezet (vagy még nem alakult ki teljesen, s a cseremiszeknél fejeződött be a formai fejlődés). A magyar dallam erős hagyományát tanúsítja, hogy az Alföldön is máig megtalálható.

Érdekes, hogy a magyarság csak *la*-ötfokú kvintváltó dallamokat tartott fenn, legalábbis túlnyomó többségben. (Erre a megszorításra az újabban előkerült számos *szo*-ötfokú dal kényszerít, amelyek közt kvintváltó is akad — igaz, hogy nem kvintváltó dallamok egyedi változataiként.) Másik érdekes tény, hogy a tonális kvintválasz kizárólagosan *la*-ötfokú dalokban jelentkezik a cseremiszeknél. A *szo*-ötfokúak kivétel nélkül reális választ alkalmaznak, s a *do*-végűek nagy része is. Másik részükről ki lehet mutatni, hogy *la*-pentaton dalok *do*-végűvé átalakított változatai. A következő két példacsoport összefüggő változataiban tettenérhetjük ezt az elváltozást.

A 31/a *kottapélda* *la*-végű kvintváltó dallam (WICHMANNÉ gyűjtéséből), a 31/b *példa* VASZILJEV, V. M. 1919. 73. sz. Az utóbbiban az eredeti 1 — 2. és 3 — 4. sor sorrendje föl van cserélve. Ugyanezt látjuk a 32/a-b *kottapéldában*: ugyanaz a dal egyszer az eredeti, másodszor a fölcserélt sorrendben.

Mi bizonyítja, hogy a *la*-végű sorrend az eredeti? Az, hogy ezek a *do*-végű dalok a 2. és 4. sorokban mindig lekanyarodnak a záróhang alatti VI. fokra, és onnan ívelnek föl ismét a *do*-záróhangra, ami más *do*-végűeknél nem fordul elő. Másrészt a *la*-végű sorrend a sok dalból ismert 7 ⑤ ^b3 kadenciasort adja, amelyben éppúgy, mint a mi Páva-dalunkban és sok társában először fölível a sorvég a terccel magasabb sorzárlatra, majd utána megy a mélyebbre, ami logikus dallamvonalat ad; míg megfordítva mindig egy alacsonyabb után kell ugyanolyan mélyről felkapaszkodni a magasabbra. Látszik is a két példából, hogy ennek következtében igyekeznek is az elsővé vált mélyebb sor ívét egyre magasabbra vinni, hogy a fokozatos ereszkedés mégis érzékelhető legyen, ami ennek a szerkezetnek lényege. Az is sokat mond, hogy a *la*-végűre visszafordított sorrendben a sorok sokkal természetesebben kapcsolódnak egymáshoz: ilyenkor minden 1. és 3. sor után ugyanazon a hangon folytatódnék a 2. vagy 4. sor, ahol az előző abbahagyta. Nyilvánvaló, hogy legtöbb ilyen dal *la*-végűeknek egyszerű átalakítása, s csak kisebb részük keletkezett már az ilyen átalakult dalok mintájára. A szerkezet sutasága és a hangterjedelem sajátos, elütő volta így is elárulja az ilyen dalok másodlagos voltát.

(31) Tempo giusto

a)

b)

c)

31. kottapélda

Tehát míg a keleti rokonnépeknél egy fokozatos durosodást látunk, ugyanakkor nálunk valószínűleg egy fokozatos mollosodással kell számolnunk, ami egyes peremterületek régies hagyományába szorította vissza a korábban talán sokféle meglevő *szo-végű* és bizonyára egyéb dalokat is. Ennek okairól ezúttal nem kell számot adni, csak megállapítjuk, hogy itt már a közös hagyomány kétféle irányban fejlődött tovább. Erre vall különben az a tény is, amire már KODÁLY rámutatott, hogy több dallampárhuzamunkban a keletiek *szo-végűek*,

a magyar megfelelők pedig általában *la-n* végződnek. Ők *do-végűre* változtatják *la-ötfo*kú dalaikat, mi *la-ötfo*kúvá a *szo-ötfo*kúakat.

Mielőtt az összefüggés történeti lehetőségét vizsgálnánk, s mielőtt a nem kvintváltó párhuzamok kérdését vennénk sorra, szembe kell néznünk azzal a kérdéssel is, hogyan kell értékelnünk a nyugati népeknél, az európai énekkincs-

(32) Poco rubato ♩ = 96

a)

b)

c)

31–32. kottapélda. Cseremiszi dalok *la-* és *do-végű* variánsokkal. 31/a: BARTÓK Béla 1924. Appendix I.; b: VASZILJEV, V. M. 1919. 73 sz.; c: ugyanaz fölcserélt sorokkal; 32/a: VIKÁR, László – BEREZKY, Gábor 1971. 221 sz.; b: ugyanez fölcserélt sorokkal; c: uo. 281 sz.

ben mutatkozó kvintváltást és ennek ismeretében a fenti párhuzamokat. Bár a tárgyalt párhuzamok és a később tárgyalandók a kvintváltáson túl az ötfo-kúságban is, s azon túl az egyes dallamok egyéni sajátásaiban, jellemző stílus-jegyeiben is jelentkeznek; így velük szemben egy kvintváltó szerkezet önma-gában, eltérő stílusjegyek között semmi esetre sem jelentene hasonló súlyú egyezést, olyan kapcsolatot, ami a fentiek összefüggéséhez mérhető lenne, s azt cáfolná; mégis érdemes magát a kvintváltás tényét is megvizsgálni. Mindenek-előtt le kell szögezni, hogy a Magyarországon jelentkező dur-kvintváltást különösen táncdalokban valamint a nyugati eredetű dallamokban nálunk *utó-lag* jelentkező kvintváltó részleteket nem is kell különösen magyarázni: ahol a kvintváltó stílus olyan széles körű hagyományban él, mint itt, s táncdalla-mokban, hangszeres előadásban is számtalanszor elhangzott, ott már tudatosul-hatott mint szerkesztési elv, és alkalmazhatták eredetileg nem kvintváltó dal-lamokban sőt más stílusban is. Még szlovák és morva területen is számolnunk

③③ Tempo giusto ♩ = 84-92.

a)

Parlando rubato

b) 

c)
Můj koníček - si - výt . . .

d)

e)
Meg - í - rett a kökény

33. *kottapél*da. Magyar kvintváltó dallamok morva és ukrán rokon változatokkal. a: Páty (Pest) 1923. KODÁLY Zoltán; b: Beje (Gömör) 1958. ÁG Tibor; c: SÚŠIL 1869. sz.; d: KOLESSA alapján idézi C. NAGY Béla 1959. XXI/i; e: Nemespátró (Somogy) 1937 = MNGF 16 sz.

kell ilyen hatással, hiszen amióta balladáink és sok régi népdalunk nagy tömegű morva átvételét megismertük, valamint a déli morva területeken máig élő magyar tánc-, tánczenei és viseletdivatot, akkor az ott előforduló kvintváltó dallamokat is ebbe a körbe kell sorolnunk. Például szolgáljon a 33. *a – e* össze-

állítás, ahol több száz változatban ismert magyar dallam jelenik meg a morva (és ukrán) följegyzésben.

Érdeemes idézni, mit állapított meg BARTÓK már 1924-ben erre vonatkozóan. A kvintváltó szerkezet „megvan továbbá a tót anyagban is, részben magyarból átvett dallamoknál, részben önálló képződményeknél. Dacára ennek speciális magyar szerkezetnek mondhatjuk, elsősorban izometrikus pentaton formáit” (XXII. l.). „... Az A^5B^5AB szerkezetű pentaton hangsorú izometrikus dallamversszak-szerkesztési mód magyar földről nyomult elő nyugat felé; a $Z + Z, z, Z + Z, z$ versszak-szerkezet nagyobbára dur vagy moll hangsorral és ①-es vagy ②-es főcezárával talán német földről kiindulva cseh-, morva- és tót területen hatolt kelet felé. A két áramlat bifurkációjából származtak egyrészt az A^5B^5AB szerkezetű pentaton hangsorú, $Z + Z, z, Z + Z, z$ dallamversszakot feltüntető magyar alakulatok, másrészt az A^5B^5AB szerkezetű, dur hangsorú, akár izometrikus, akár heterometrikus dallamversszakot feltüntető morva és tót alakulatok.” (LIX. l.)

Ha most nyugatabbra tekintünk, a legtöbb úgynevezett kvintváltó nyugati dallamban AB^5CB formát találunk. Ezeknek nagyobb része azonban nem magas A-sorral kezdődik, hanem alulról kanyarodik föl az oktávig, s onnan megy le az 5. fokra, majd leereszkedve vagy esetleg újabb alulról kezdődő ív után az 1 fokra. Vagyis egy olyan dallamgondolat végső kiélezése, amely számos nyugati népdalban és gregorián dallamban található: az alapról fölfelé indulva egyszer az 5. fokra ér, azután egy kisebb ívvel az alaphangra. Miután ebben a szerkezetben az 5. és 1. fok ki van emelve, és szembe van állítva mint két egyértékű dallampillér, egyúttal hangnemileg is két sarkpont, amely egymással kölcsönös viszonyban áll, kézenfekvő, hogy a két hangot egymás „ismétlésének” kezdték érezni, és az előttük levő hangokat is fokozatosan egymáshoz hasonlóvá tették annak az ösztönnek működése folytán, amit a variálásban állandóan tapasztalunk: hogy az énekesek igyekeznek nem hasonló részekből hasonlókat alkotni, ismétléseket, akár mélyebb vagy magasabb ismétléseket is belevinni a dalba, hogy szorosabb egységet biztosítsanak a felépítésnek. A következő példacsoport mutat ilyen jellegzetes nyugati kvintváltó formákat.

34

a)

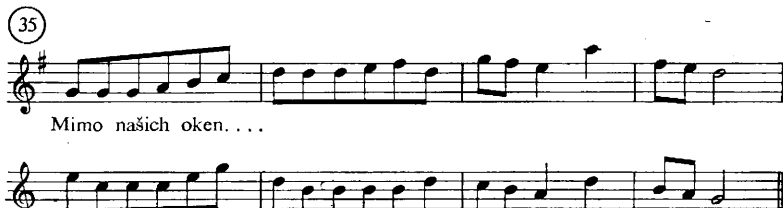
b)

34. kottapélda. Gregorián dallamok. RAJECZKY Benjamin 1956. 74 és 71 sz.

Alulról fölfelé haladó ívvel jut el az oktávig, majd tovább le a kvintre; utána lehajlik az alapra, s onnan egy kisebb ívvel éri el a záróhangot. (Ilyen

pl. WIORA, Walter 1952. 33a.) A b) tulajdonképp nem is AA^5BA forma, hanem AA_4BA , amelyben a 2. sor utolsó négy hangja változott csak el, hogy a 4. sor tonikai zárlatához képest kvinttel magasabb zárómotívumot alkosson.

A 35. kottapélda tipikus „nyugati kvinttváltó” dal alulról felívelő AB^5CB szerkezetével.



35. kottapélda. Morva dallam. SUŠIL 347/671.



36. kottapélda. Orosz dallam. RIMSZKIJ-KORSZAKOV 93 sz.

A 36. kottapéldával érdekes orosz esetet mutatok be arra, hogy szinte elemi motívumismételgetésekben is rájöhethetnek a kvintmegfelelésre; pedig itt tulajdonképp nem is biztos, hogy melyik rész van „elől”: a magas-e vagy a mélyebb. Különben ez a Szaratovi Kormányzóságból való dallam elég közel van a volgai kvinttváltó területhez, hogy esetleg még annak hatását is láthassuk benne. Következő példánkban pedig hosszú szerkezeten belül jelenik meg egy kis rész kvint-megfelelése. 37b-o kottapéldák pedig különböző részletmegfeleléseket mutatnak be, alulról fölkanyarodó kvinttváltást, és ritka kivételképpen — mint szélső variációt — egy ereszkedő, hangról hangra pontos, végigvitt kvinttváltást is, a freiburgi Deutsches Volksliedarchiv régi német dallamkatalógusából.³

³ A *Deutsches Volksliedarchiv* régi anyagát W. WIORA irányításával W. SALMEN állította össze túlnyomórészt középkori és XVI. századi kéziratok és nyomtatott följegyzésekből. A felső időhatár 1600 volt egy kivétellel: WERLINnek 1646-ban lezárt kéziratát beledolgozták, amely több száz dallamot tartalmazott főleg középkori és XVI. századi anyagból.

37

a)

Ich tät mir ausserwählen

37a. kottapélda. Német dallam. BESSELER, H. 1969. 65.

b)

c)

Ich weiss ein schön Lust-gär-te-lein. —

d)

Ich weiss ein schön Lust-gär-te-lein

e)

f) Tan - zén - sprin - gen

System f) consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It contains a melody starting on a whole note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, then a half note D5, and finally a whole note E5. The lower staff is in bass clef and contains a bass line starting on a whole note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, and C4, then a half note D4, and finally a whole note E4.

g)

System g) consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It contains a melody starting on a whole note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, then a half note D5, and finally a whole note E5. The lower staff is in bass clef and contains a bass line starting on a whole note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, and C4, then a half note D4, and finally a whole note E4.

h) So - lem-nis dies adve - nit

System h) consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It contains a melody starting on a whole note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, then a half note D5, and finally a whole note E5. The lower staff is in bass clef and contains a bass line starting on a whole note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, and C4, then a half note D4, and finally a whole note E4.

i)

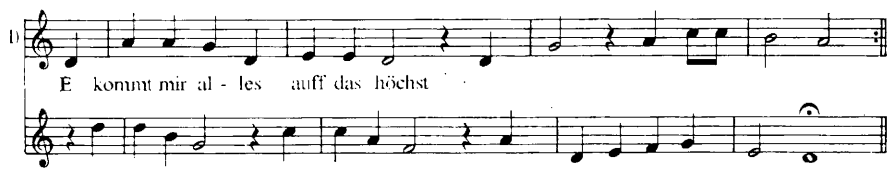
System i) consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It contains a melody starting on a whole note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, then a half note D5, and finally a whole note E5. The lower staff is in bass clef and contains a bass line starting on a whole note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, and C4, then a half note D4, and finally a whole note E4.

j) Ich weiss ein schönes Lustgärtlein

System j) consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It contains a melody starting on a whole note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, then a half note D5, and finally a whole note E5. The lower staff is in bass clef and contains a bass line starting on a whole note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, and C4, then a half note D4, and finally a whole note E4.

k) So - lem-nis di es ad - ve-nit

System k) consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It contains a melody starting on a whole note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, then a half note D5, and finally a whole note E5. The lower staff is in bass clef and contains a bass line starting on a whole note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, and C4, then a half note D4, and finally a whole note E4.

1) 

2) 

3) 

4) 

37b—o. kottapéllda. Középkori és XVI—XVII. századi német dallamok. b: HAUSMANN, *Venusgarten* 1602. 50 sz. = WERLIN, 1241; c—d: WERLIN, 1465 és 1479; e: *Jenaer Liederhandschrift*, 29. 14 sz.; f: Oswald von Wolkenstein dallam XV. századi följegyzésben; g—h: WERLIN, 1843 és 1430; i: *Amsterdamsche Pegazus* 1627; j—n: WERLIN, 1472, 1388, 3039, 3244 és 3244; o: PARIS-GEVAERT 27 sz.

Egyébként pedig igen sok úgynevezett „kvintváltásról” kiderül, hogy csak egy-két hangban kimutatható nyomokról van szó, egyes részletek alkalmi megfeleléseiről *egyes variánsokban*. Mindezek belesorolása egy „európai kvintváltó stílusba” nyilván túlzás. Így például PAPP Géza (1970) 62a-d példáihoz fűzött megjegyzéséből⁴ az derül ki, hogy a magyar énekek nyugati megfelelői közt csak egyes variánsokban tűnik fel egy-kéthangnyi kvintviszony, ami még semmi esetre sem nevezhető stílussajátságnak, inkább tulajdonítható véletlennek vagy a már említett, ösztönös törekvésnek, hogy valami hasonlóságot alakítsanak ki a szerkezet összefogására. S ha egy-egy elszigetelt dallamban teljes kvintváltást találunk is (mint a 37b kottapéldában), az csak annyit jelent, hogy

⁴ „Azonos sorszerkezetű példákat közöl ZAHN i. m. 2126—2141. sz. Köztük a 2132.-ben a 3. 6. sor záróhangjai kvintváltásra utalnak. A 4. és 5. sor azonos a 2134.-ben. Legérdekesebb a 2136. sz. (1699-ből): amellett, hogy az 1. és 2. sor azonos, az utolsó sor — oktávcsereivel — teljes kvintváltást mutat.” (11. lap.)

egyszer-egyszer rátalálnak egy ilyen kézenfekvő lehetőségre, ami a zenei elemek lehetőségeiben bennerejlik. Hogy mennyire, azt világosan láthatjuk BARTHA Dénes 1935. 123. sz. példáján (= SZABOLCSI Bence 1947. 69. sz., idézi C. NAGY Béla 1959. XXII/a, 1-en): a dur skála oktávrról lefelé haladva két „kvint-váltó” tetrachordot alkot, amiből kissé megritmizálva előállt ez a dal.

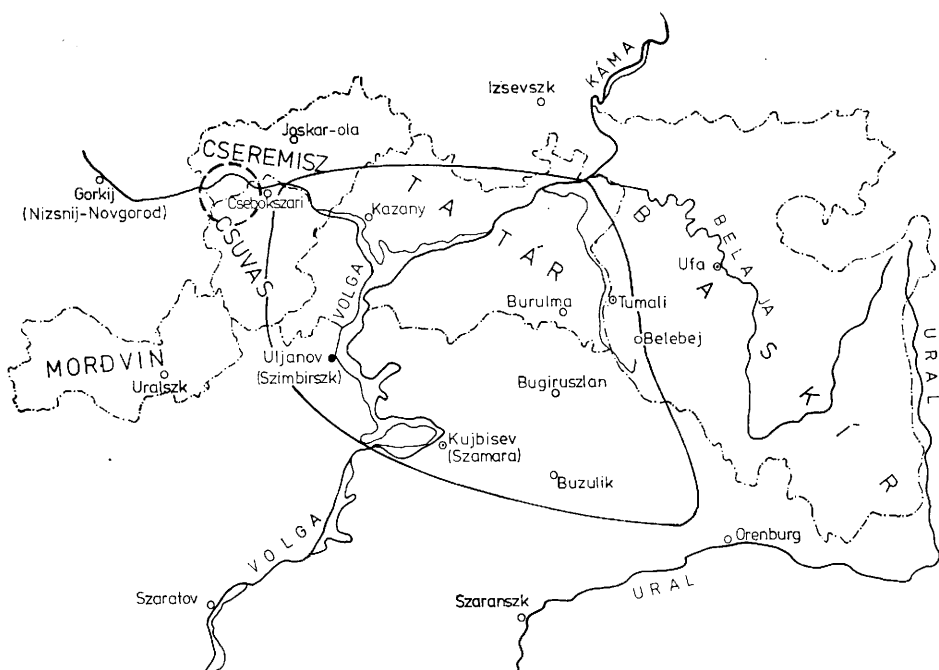
Ugyanennek az ismétlésre törekvő ösztönnek tulajdonítom a keleti kvint-választ is. Egy igen széles területen — Kelet-Európában és Ázsia, Amerika északi felén — elterjedt egy lépcsőzetesen vagy terraszosan ereszkedő dallamstílus, amelyben fokozatosan igyekeznek egyes részek közt ismétléseket kialakítani; ebből alakul ki az a tarka változatosság, amit a kvart-kvint-szext-tercszekund-megfelelések, illetve ezek kombinációi mutatnak a Volga-vidéken is, s amit nem lehet a kvint-rendszer elhomályosulásának vagy nyomainak minősíteni, — nálunk sem minden esetben —, hanem az ismétlő törekvés fokozatos állomásainak. S ebben a fokozatos fejlődésben különlegesen kikristályosodott forma a magyarországi és cseremiszcsuvas határmenti kvintváltó stílus. (A hangszeres előadásból való levezetés hűrváltással vagy erősebb befűvással márcsak azért sem tartható fenn, mivel ezeknél a népeknél hangszereken egészen más jellegű motívumokat játszanak.)

Ettől az ereszkedő stílusban kialakuló kvintváltástól azonban élesen el kell határolnunk a teljesen más előzményekből fejlődött és távolról sem ennyire kikristályosodott formát, az AB⁵CB-t, még ha belőle esetenként magas első sorral induló dallamok is keletkeztek a variálódás folyamán. Különben sem szabad egy formai lehetőséget, amire mindenütt fokozatosan rájöhetnek, feltétlenül közös forrásból származtatnunk. Egy formai ötlet, egy hangnemi sajátosság önmagában még nem mutat közös eredetre; különösen nem, ha alapvető különbség mutatkozik már magában a „hasonló” jelenségben is, nem is beszélve a stílus többi összetevő eleméről. Az AB⁵CB forma tehát nem összekötő híd az európai és ázsiai kvintváltás között, mint C. NAGY Béla gondolta (1959), hanem egészen más előzményekből születő, részben hasonló szerkezet; s nem is olyan összefüggő és kialakult stílus mint a másik, akár a magyar, akár a cseremiszc és csuvas népzeneiben.

Kérdés ezután csak az, van-e történeti valószínűsége a magyar és keleti azonos stílus közös eredetének. Korábban úgy hittük, hogy a kvintváltó-ötfokú stílus az egész török — mongol nyelvterületnek közös sajátossága, így a csuasoké is, s tőlük vették át a finnugor cseremiszek. Bár igazi kvintváltó dallamot nem ismertünk a Volga vidéken kívül, de az ereszkedő dalokban található, többé-kevésbé hasonló részekre könnyen rá lehetett fogni, hogy lényegében elhomályosult kvintváltó szerkezet, vagy közel van hozzá; s a későbbi, nagyobb anyagtól vártuk a teljes stílusazonosságot. VIKÁR keleti gyűjtőútjai azonban bizonyították, hogy ilyen föltevésre semmi alapunk sincs; a kvintváltó stílus csakis a csuvas-cseremiszc határ mentén található egy szűk sávon, s attól eltávolodva fokozatosan eltűnik. Áttekintésünk is ezt mutatta, a belső-ázsiai és szibériai népek zenéjének előkerülő adatai pedig sehol sem mutatnak egy ilyen stílus meglétére. (Pl. DUGAROV D. Sz. 1964. gyűjteménye, VARGYAS: *Mongol népzene* Qualiton LPX 1813—4, valamint egy jakut és tuvai lemez: *Melodija* D-31520 és D-030774.) Mindenütt legfeljebb az ereszkedő-terraszos ötfokúság vagy más, igénytelenebb pentatonia jellemzi a török — mongol népek zenéjét. Honnan került hát a Volga vidékére, a folyó jobb partjára, egy 100 kilométeres átmérőjű körzeten belül a kifejlett kvintváltó stílus, a magyarokhoz pedig annak pontos mása?

VIKÁR, miután helyesen megállapította, hogy ez sem a cseremisiz népnek nem lehet saját zenéje, sem a csuvasoknak, azt a megoldást választja, hogy a finnugor „ismétlő szerkezet” és a török—mongol ereszkedő ötfokúság találkozásából jött létre, és eszerint nincs közvetlen kapcsolatban a magyar népzenevel.

Csak hogy a finnugoroknak nincs „ismétléses szerkezetük” vagy ismétléses stílusuk, hanem van minden magasabb szerkesztés nélküli motívum-



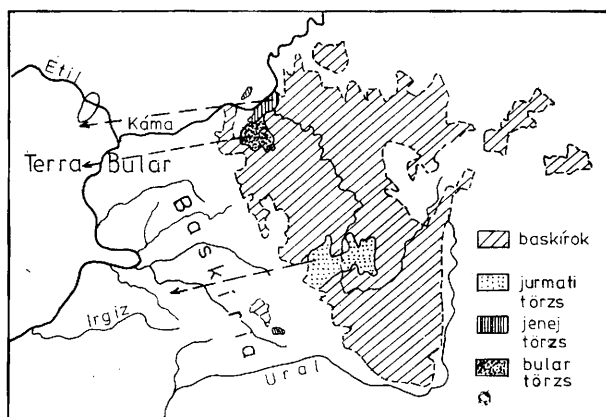
1. térkép. A Volgai Bolgárország valószínű egykori kiterjedése

vagy sorismételgetésük, amiből senki szilárd dallamfelépítés kialakítását nem következtetheti ki. VIKÁR a hosszú szövegre énekelt dallam *többszöri előadását* nevezi ismétléses szerkezetnek. De így minden dallam, amelyet a hosszú szöveg miatt többször megismételnek, ismétléses szerkezet lenne. Különben egy négy-soros strófát a benne levő ismétléses szerkezettel — kvintváltással — együtt is lehet sokszor újra „ismételni”, mondjuk egy 40 versszakos balladára. Ez szöveghosszúság kérdése, nem pedig a dallam szerkezete. A nagy ívű, strofikuss, többnyire négysoros, ereszkedő szerkezet és az ősi — ma is élő — finnugor dalok kis terjedelme, formai és dallamvonalbeli igénytelensége közt olyan áthidalhatatlan a távolság, hogy ebből „összeolvadást” elképzelni lehetetlen.

Másrészt a magyar és Volga vidéki kvintváltó stílus és kvintváltó dallamok azonossága (a többi megfelelésről egyelőre nem is beszélve) olyan nagyfokú és olyan tömeges, hogy azt mindenképpen közös eredetűnek kell tartanunk föltéve, hogy történeti összefüggés lehetséges a két terület között.

Ez az összefüggés mindjárt nem látszik valószínűtlennek, mihelyt egy pillantást vetünk arra a térképre, amit ERDÉLYI István közölt szovjet régészeti

kutatások alapján a volgai Bolgárországról.⁵ Ennek határa nyugaton Csebokszari alatt húzódik, egyébként nagyjából felöleli azt a nagytájat, amelyről az eddigiekben beszéltünk. Történeti tény, hogy Julianus barát 1236-ban a volgai Bolgárország mellett találta meg a magyarokat, és pedig egy bolgáriai helységbe férjhez ment magyar asszony útmutatása nyomán. A Volga jobb partján, valahol Bolgárián kívül kellett találkozniuk. Ha most erre a térképre ráhelyezzük a cseremisiz-csuvas kvintváltás szűk területét, az éppen a Csebokszari alatt



2. térkép. A baskírok régi és mai lakterülete. A régi lakterület ki van írva, a mai településhely vonalkázott foltokban van ábrázolva.

vonuló bolgáriai határ mellett, nyugaton található. Ott egykor magyarok éltek, s ha a későbbi mongol támadás elsodorta is nagy részüket, más részüket beolvastotta — ezeket sejtik a kutatók a miser-tatárokból és a Mozsar-helynevekben —, valószínű, hogy legalább egy kisebb részük megmaradt a viharok alatt és után is otthonában, s ezek adhatták tovább a később odahúzódo csuvasoknak — az egykori bolgárok utódainak — és cseremiszeknek — a bolgárok előtt már ott élő finnugor rokonoknak — a fejlett kvintváltó stílust (vö. 1. térképpel).

Még tanulságosabb az a térkép, amit GYÖRFFY György közölt 1948-ban (2. térkép).

GYÖRFFY a következőket fűzi hozzá: „A baskírok Ibn Fadlan által meghatározott lakóterületének emlékét fenntartotta a baskír hagyomány is. E szerint a baskírok hajdan délnyugatabbra a Volga mellett laktak.

Ha már most a mai baskír törzsek lakóhelyét 300 kilométerrel NyDNY-i irányba, az Ibn Fadlan által megadott folyók vidékére helyezzük, az a meglepő helyzet áll elő, hogy a Baskírok Bular törzse pontosan arra a területre (a Volga-Csirimsan-közbe) kerül, ahol a Bular nép központja volt; a Jenei törzs vele együtt ugyanerre a vidékre. A Bular (bolgár) és Jenei törzs szomszédsága szemlélteti azt a közelséget, ami Julianus korában a Volga-Csirimsan-közben lakott bolgárok és a tőlük két napi járóföldre megtalált magyarok között fennállott.

⁵ ERDÉLYI István forrása R. G. KUZEEV: *Proisshozhdenie baskirszkogo naroda*. Moszkva, 1974.

Ugyanez a meggondolás arra vezet, hogy a *Jurmaty* törzs hajdani lakóhelyét a Szamara és Cseگان közötti területen keressük.”

Őstörténezeink szerint a Jenej és Jurmaty törzs a magyarok Jenő és (Kürt-) Gyarmat törzsének leszakadt része. A térképre (általam) berajzolt nyílak jelzik ezt az eltolódást: a Jenej törzs lakóhelye éppen odakerül, ahol az a bizonyos, szűk, cseremisiz-csuvas kvintváltó terület található a Volga (főleg déli) partján.

Az elszakadt magyarok további sorsáról csak egyetlen adatot idézek még GYÖRFFY könyvéből: „1551-ben egy orosz krónikás említ *možar* népet Kazán város vidékén, akik ez év június havában egyesülve a csuvasokkal, cseremiszekkel, mordvakkal és tarchanokkal, hűséget esküdtek az orosz cárnak, s ennek szövetségeseiképp kemény ütközetet vívtak a kazáni és krimi tatárokkal”. Vagyis még 400 évvel ezelőtt is érintkezhetek a magyarok a csuvasokkal és cseremiszekkel.

Ez az érintkezési pont azonban a Volga jobb partján van, s újabban FODOR István azt a nézetét fejtette ki, hogy Julianusnak a Volga bal partján kellett találkoznia rokonainkkal. Arra hivatkozik, hogy az a város, amelyet Julianus említ, s amely 20 000 lovast tudott kiállítani, csakis a főváros lehetett, Bulgar, a Volga bal partján. S minthogy már GYÖRFFY rámutatott, hogy Julianus sehol sem említi jelentésében, hogy átkelt egy folyón, noha odáig számos nagy folyón kellett szükségszerűen átkelnie, így hát nyugodtan átkelhetett a Volgán is, azért hogy nem emlékezik meg róla.

Idáig tökéletes az érvelés, és bizonyára valóban így is történt. Viszont ha nem említi Julianus, hogy átkelt a Volgán, azt sem kellett megemlítenie, hogy visszafelé is átkelt rajta. Már pedig éppen FODOR érvelése alapján nem zárja ki semmi, hogy a Bulgar városában megismert, oda férjhez ment magyar nő útbaigazítása szerint ne csónakázhatott volna vissza a folyón, s ne így jutott volna el a (lőháton) két napi járóföldre levő magyarokhoz, akik ugyanis Bolgárián kívül éltek. Ha a Volgán túl, Bolgária túlsó határán kívül kellett volna megtalálnia őket, akkor nem két napi járóföldet kellett volna megtennie, hanem sokkal többet.⁶

Így elképzelhető a magyar és Volga vidéki stílus összefüggése: hogy a magyarok alakították ki ezt a kikristályosodott formát abból a sokféle, hasonló ismétlődő próbálkozásból és megoldásból, amit láttunk az eddigiekben. Így elképzelhető, másként pedig nincs magyarázat. Dallamstílus nem nő ki a földből, csak emberi közösségből. A jelenlegi közösség erre nem ad magyarázatot, sem külön-külön, sem egymásrahatással. Annál kevésbé, mert a csuvas zene, amennyiben nem kvintváltó, nem is kifejezetten ereszkedő, hanem elég archaikus mind forma, mind hangterjedelem tekintetében.

VÍKAR álláspontját láthatóan befolyásolja a cseremisiz és csuvas dalokban tapasztalható nagy hangterjedelem és sorhosszúság. Ennek hatása alatt tartja ezt az egész stílust újkori fejleménynek. Csakhogy a magyarban nincsenek ezek az újabb, nagy terjedelmű dallamok, s a magyar—cseremisiz—csuvas párhuzamokban mindig szűkebb, oktávon vagy decimán belül maradó, nyolc-tizenegy szótagnál ritkán hosszabb, tehát *régiesebb* dallamokat látunk. S ez a régi réteg a korábbi gyűjteményekben még erősen képviselve van, viszont

⁶ Újabban VÉKONY Gábor is a Csebokszaritól nyugatra eső területre helyezi Julianus magyarjait történeti források elemzése alapján: a Serjoža forrásvidéke, a Pjana-kanyar, Liskovo és Gorkij városa közé.

VIKÁR gyűjtésében túlnyomóak az új, nagy terjedelmű dalok, nyilván a gyűjtés körülményei következtében. (VIKÁR és BEREZKI egy-egy faluban aránylag kevés dalt gyűjtött — részletes fonetikai lejegyzés és fordítás miatt ez így is sokáig tartott —, s rákérdezés nélkül általában csak a legújabb, legkedveltebb dalok szoktak előkerülni.) Ami újabb fejlődés, az csak ez a hatalmas kiterjesztése lehet a dallamoknak függőleges és vízszintes irányban egyaránt. Ebben már valóban nem vett részt a magyarság. De maga a stílus egykori, viszonylag mérsékelt méreteivel már élhetett sok száz évvel ezelőtt is.

Nem nehéz magyarázatot adni rá, miért fejlesztették a cseremiszek és csuvasok ennyire tovább ezt a stílust, amikor a magyarok máig megelégedtek a magukkal hozott dalok méreteivel. Amazoknak nem volt más, amiben tovább fejlődhetek, ha újat akartak egyre növekvő igényeik kielégítésére; a magyarok annyi új stílussal, újfajta zenei elemmel, zenélési lehetőséggel ismerkedtek meg új hazájukban, annyiféle új hatás zúdult rájuk, és abból annyi újat alkottak az idők folyamán, hogy nem volt szükségük egyetlen dallamfajta ilyen végletes kifejtésére; elég volt megőrizni azt is bő változatsorban az új dallamok között.

Jó párhuzam erre a különbségre egy hangszer története. EMSHEIMER mutatta ki, hogy a moldvai csángók *tilinkája* ősi finnugor hangszer. S mit látunk ezúttal is: a magyar hangszer a legprimitívebb; nincs rajta játszólyuk, míg a cseremiszek három játszólyukkal továbbfejlesztett formát használnak. Megint a legfejlettebb kultúrájú nép őrzi a legnagyobb primitívséget — bizonyára azért, mert más hangszerekkel is volt alkalma megismerkedni, azokkal „fejlődött”, s a régi csak mint háttérbe szorult primitívség maradt fenn hagyományában —; míg az elzártabb körülmények közt fejlődő rokonnép más híján ezt fejlesztette tovább.

A használt jelek és szakkifejezések magyarázata

ABCD = Minden sorában újat tartalmazó négysoros strófa

A₅ = A-sor kvinttel mélyebben megismételve

A₄ = A-sor kvarttal mélyebben megismételve

A₂, A₃, A₆ stb. = A-sor szekunddal, terecel, szexttel stb. mélyebben megismételve.

(Minthogy a betű fölé írt számokat motívumok megkülönböztetésére alkalmazom, a BARTÓK óta szokásos A⁵ B⁵AB-felé jelzéseket ABA₅B₅ stb. módon, a mélyebb ismétlés jelzésével cseréltem fel. Ettől egyedül a 18. példában kellett eltérnem, ahol a motívum megfordításának szekunddal magasabb megjelenését kellett jelölnöm a_{ford}2-vel.)

a¹ + a² = A-sort összetevő két motívum

A_k = az A-sortól csak kadenciájában, ill. záró motívumában eltérő dallamsor

A_v = A-sor variánsa

A_{k1} A_{k2} = A-sornak különféle kadencia-eltérései

A_{v1} A_{v2} = A-sor különbözőképp variált formái

A hangterjedelem jelölésében BARTÓK nyomán a záróhang-alatti oktávot római számokkal jelöljük, felette pedig arab számokkal: I–VII + 1–8 stb. (9)8–1(VII) például olyan hangterjedelmet jelöl, amely általában az alaphang fölötti oktávot használja, ritkán, vagy diszjunt hanggal érinti a nótát és a záróhang alatti szeptimát is. VII-5: záróhang alatti szeptimától az ötödik fokig terjedő dallam. 1–6–1: az alaptól induló, a hatodik fokig emelkedő és az alapra visszaereszkedő dallam, és így tovább.

chord (bichord, trichord, tetrachord) a diatonikus skálák két-, három-, négy-hangból álló részeit jelentik (a pentachord, hexachord mintájára).

ton (biton, triton) a pentaton mintájára olyan hangcsoportokat jelöl, amelyek nemesak egymás-melletti fokokból, tehát nem diatonikusan építkeznek.

A pentatonia különböző modusait — vagyis más—más hangján végződő „skáláit” — a következőképp említem: szo-ötfokú = (alulról fölfelé haladva) szo-la-do-re-mi-(-szo'-la' stb.) Az aláhúzott első hang a záróhang. la-ötfokú = la-do-re-mi-szo

(-la) stb.); do-ötfofokú: *do-re-mi-szo-la* (-do stb.); re-ötfofokú = *re-mi-szo-la-do* (-re-mi stb.); mi-ötfofokú: *mi-szo-la-do-re-mi* (-szo stb.).
 Félhangos ötfofokúság: *szo-ti-do re-mi* (-szo stb.)
 AP + szám = Hanglemezfelvétel jelzete a Zenetudományi Intézet archívumában.
 MF + szám = Fonográf felvétel a Néprajzi Múzeumban

IRODALOM

A lapádi erdő alatt

- 1957 Szerk. J. SZENIK Ilona—ALMÁSI István—ZSIZSMANN Ilona. Bukarest
 BARTALUS István
 1873—1896 *Magyar népdalok*. Egyetemes gyűjtemény. I—VII. Budapest
 BARTHA Dénes
 1934 *A jánoshidai avarkori kettősség*. Archeologica Hungarica XIV. Budapest
 1935 *A XVIII. század magyar dallamai*. Énekelt versek a magyar kollégiumok diák-melodiáriumaiából (1770—1800). Budapest
 BARTÓK Béla
 1924 *A magyar népdal*. Budapest
 1934 *Népzenénk és a szomszéd népek népzeneje*. Budapest
 BESSELER, H.
 1969 *Renaissance-Elemente im Deutschen Lied*. Studia Musicologica XI. 63—68.
 BOSE, Fritz
 1973 *Tonale Strukturen in primitiver Musik*. Jahrbuch für Musikalische Volks- und Völkerkunde Bd. 7. Berlin—New York, 18—45.
 CSOMASZ TÓTH Kálmán
 1958 *A XVI. század magyar dallamai*. Régi Magyar Dallamok Tára I. Budapest
 DUGAROV, D. Sz.
 1964 *Burjatskie narodnye peszni*. Tom I. Peszni Hori-burjat. Ulan-Ude
 EMSHEIMER, Ernst
 1965 *Ein finno-ugrischer Flötentypus?* In: Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturforschung. Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Veröffentlichungen der Sprachwissenschaftlichen Kommission 5., 78—86. Berlin. (= *A vízimadarak népe*. Budapest, 1975. 107—118.)
 ERDÉLYI István
 1975 *Egy eltűnt nép nyomában*. A volgai bolgárok. Élet és Tudomány 47. sz.
 FEDÁRAV, Gavril
 1934 *146 jurä — 146 peszen*. Csebokszari—Moszkva
 FODOR István
 1977 *Où le dominicain Julien de Hongrie retrouva-t-il les Hongrois de l'Est?* In: Les anciens Hongrois et les ethnies voisines à l'Est. Budapest 7—20.
 GERD, Kuzebaj
 1927 *Üdmurt kürzan'esz*. Izsevszk
 GYÖRFFY György
 1948 *Krónikáink és a magyar őstörténet*. Budapest
 HORNBOSTEL, Erich M. von
 1973 *Geburt und erste Kindheit der Musik*. Jahrbuch für Musikalische Volks- und Völkerkunde. 9—17.
 JAGAMAS János—FARAGÓ József
 1974 *Romániai magyar népdalok*. Bukarest
 KALLÓS Zoltán
 1970—1973 *Balladák könyve*. Bukarest, 1970. Hanglemezekkel: Budapest, 1973.
 KERÉNYI György
 1961 *Népies dalok*. Magyar népdalok és népies dalok III. Budapest
 KODÁLY Zoltán
 1956—1960 *Die ungarische Volksmusik*. Budapest, 1956 = *Folk Music of Hungary*. Budapest 1960.
 1973 *A magyar népzene*. (1. kiadás 1937.) Budapest
 1971 *Folk Music of Hungary*. 2. edition revised and enlarged by Lajos Vargyas. London—Budapest
 KOUKALY, V.
 1951 *Marij kalük muro*. Leningrad—Moszkva

- KULYSETOV, Dimitrij
1971 *Vürzüm muro arsas — Peszni urzsumszkih mari*. Joskar-Ola
- LACH, Robert
1926—1952 *Gesänge russischer Kriegsgefangener*. (A II. kötetből: *Volksgesänge von Völkern Russlands*.) I. Bd. *Finnisch-ugrische Völker*. 1. Abt. *Wotjakische, syryjänische und permjakische Gesänge*. Wien—Leipzig, 1926. 3. Abt. *Tschere-missische Gesänge*. Wien—Leipzig, 1929. 2. Abt. *Mordwinische Gesänge*. Wien—Leipzig, 1933. 4. Abt. *Tschuwaschische Gesänge*. Wien—Leipzig, 1940. II. Bd. *Turktatarische Völker. Kasantatarische, mischerische, westsibirisch-tatarische Gesänge*. Wien, 1952.
- LÜKÖ Gábor
1935 *Havaselve és Moldva népei a X—XII. században*. Ethnographia XLVI. 90—105.
- MAKSZIMÁV, Sz. M.
1932 *Turi csävasszen jurrissen*. Supsakar
1964 *Csuvaszkije narodnüe peszni*. Redakcija V. BELJAEVA. Moszkva
- MIKUSEV, A. K.—CSISZTALEV, P. J. — (a 3. kötetben) ROCSEV, Ju. G.
1966—1971 *Komi narodnüe peszni*. Vüp. 1. *Vücsegda i Szüszola*. Vüp. 2. *Izsma i Pecsora*. Vüp. 3. *Vüm i Udora*. Szüktüvkar
- MNGF = Magyar Népzenei Gramofonfelvételek
1973 I. sorozat. Budapest
- MNT = Magyar Népzene Tára
1953 III/A. *A lakodalom*. Szerk.: KISS Lajos. Budapest
1966 V. *Síratók*. Szerk.: KISS Lajos—RAJECZKY Benjamin. Budapest
1973 VI. *Népdaltípusok I.* Szerk. JÁRDÁNYI Pál — ÓLSVAI Imre. Budapest
- PAKSA Katalin
1976 *Újabb adatok a pentaton finális-váltásra*. Ethnographia LXXXVII. 199—203.
- PAPP Géza
1966 *Über die Verbreitung des Quintenwechsels*. Studia Musicologica 189—209.
1970 *A XVIII. század énekelt dallamai*. Régi Magyar Dallamok Tára II. Budapest
- Pt = Példatár
Lásd: KODÁLY Zoltán: *A magyar népzene. A Példatárt szerk.: VARGYAS Lajos*. Budapest 1952—1973. (A Példatár számai változatlanok, bármelyik kiadásra vonatkozhatnak. A tanulmány lapszámaival csakis az 1973-as kiadásra utalunk.)
- RAJECZKY Benjamin
1956 *Melodiarium Hungariae Medii Aevi I. Hymni et sequentiae*. Budapest
- RAJECZKY Benjamin: lásd MNT V.
- RÜÜTEL, I[ngrid]
1977 *Vadja rahvamuusika tüpologia ja stiilid — Die Typologie und die Stile der wotischen Volksmusik*. In: Soome-ugri rahvaste muusikapärandist, 216—281. Tallinn
- SALMEN, Walter
1960 *Der fahrende Musiker in europäischen Mittelalter*. Kassel
- SZABOLCSI Bence
1933 *Oszttyák hősdalok — magyar siratók melódiái*. Ethnographia XLIV. 71—95.
1934 *Népvándorlási elemek a magyar népzeneben*. Ethnographia XLV. 138—156.
1936 *Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok*. Ethnographia XLVII. 233—251.
1937 *Oszttyák és vogul dallamok. Újabb adatok a magyar népi siratódallam problémájához*. Ethnographia XLVIII. 340—345.
1938 *Magyar Évkönyv*. 204. Budapest
1940 *Adatok a közép-ázsiai dallamtípus elterjedéséhez*. Ethnographia LI. 242—248.
1947 *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Budapest
1950 *A melódia története*. Budapest
- SZENDREI Janka
1967 *Zur Frage der Verbreitung der Regös-Melodien*. Studia Musicologica 33—53.
1971 *Beiträge zu den musikgeschichtlichen Beziehungen des volksmusikalischen Rezitativs*. Studia Musicologica 275—288.
1974 „*Szent István szolgál*”. Egy regös-motívum német párhuzama. Ethnographia LXXXV. 315—329.
- SZENDREI Janka—DOBSZAY László—VARGYAS Lajos
1973 *Balladáink kapcsolatai a népénekekkel*. Ethnographia LXXXIV. 430—461.
- Sz. Nd. = („*Székelty népdalok*”)
1923. BARTÓK Béla—KODÁLY Zoltán: *Erdélyi Magyarország. Népdalok*. Budapest

- SZURAEV-KOROLEV, G.
1969 *Mordovszkie narodnue peszni*. Szaranszk
- SZURAEV-KOROLEV, G. I.—KAVTASZKIN, L. Sz.
1957 *Mordovszkie narodnue peszni*. Moszkva
- TAMPERE, H.
1956—1965 *Eesti rahvalaule viisidega*. I—V. Tallinn
- TANIMOTO, Kazuyuki
1966 *A Study on the Tone-system of Ainu Music*. Journal of Hokkaido University of Education (Section IC) Vol. 17 No. 2., 83—106. December
é. n. *A Study on the Tonal System of the Giljak Folk Melodies*. The Department of Music, Sapporo Branch, Hokkaido Kyoiku University
1974 IKEGAMI, JIRO—TANIMOTO, KAZUYUKI: *Orok Songs*. Bulletin of the Institute for the Study of North Eurasian Cultures, Hokkaido University. 8.
- VAKARELSZKI, Hriszto
1974 *Etnografija na B'lgarija*. Szofija
- VARGYAS Lajos
1950—1953 *Ugor réteg a magyar népzeneben*. I—II. In: Zenetudományi Tanulmányok 1953. 611—657. (Az I. rész = Ugorszkij szloj v vengerszkoj narodnoj muzüke. Acta Ethnographica 1950. 161—196.)
1952 *Bartók Béla délszláv népdalkiadványa*. Új Zenei Szemle 10. 9—11.
1955a *Beszámoló a romániai néprajzi kutatásról*. Ethnographia LXVI. 556—563.
1955b *A duda hatása a magyar népi tánczenére*. A MTA I. Osztályának Közleményei 243—291.
1967 *Totenklage und Vorgeschichte der Ungarn*. In: Festschrift für Walter Wiora. Kassel—Basel—Paris—London—New York 623—627.
1979 *A regösének problémája újabb zenei megközelítésben*. Ethnographia XC. 163—191.
- VASZILJEV, V. M.
1919 *Mari muro*. Kazany
1923 *Marij muro*. Kazany
- VÄISÄNEN, A. O.
1937 *Vogulische und ostjakische Melodien*. Mémoires de la Société Finno-Ougrienne. LXXII. Helsinki
1948 *Mordvinische Melodien*. Mémoires de la Société Finno-Ougrienne. LXXII. Helsinki
- VÉKONY Gábor
1977 *Adatok Julianus utazásának topográfiájához*. Századok 1175—1191.
- VIKÁR László
1966 *Egy új csuvas gyűjtés tanulságai*. A MTA I. Osztályának Közleményei XXII. 189—199.
1969 *Votiak Trichord Melodies*. *Studia Musicologica*. 461—469.
1974 *Archaikus finnugor dallamtípusok*. Népzene és Zenetörténet II. 5—64.
- VIKÁR László—BERECZKI Gábor
1971 *Cseremis Folksongs*. Budapest
1979 *Chuvash Folksongs*. Budapest
- WIORA, W(alter)
1952 *Europäischer Volksgesang*. Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen. Köln

Лайош Вардяш

ДРЕВНЯЯ ИСТОРИЯ ВЕНГЕРСКОЙ МУЗЫКИ

(Резюме)

Вторая, заключительная часть работы Лайоша Вардяша будет напечатана в следующем номере журнала Этнография. К ней мы приложим резюме всей работы.