80.8282 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

KÜLÖNLENYOMAT AZ ETHNOGRAPHIA 1980. ÉVI 1. SZÁMÁBÓL

VARGYAS LAJOS

A magyar zene őstörténete I.

BUDAPEST
1980

ETHNOGRAPHIA

A MAGYAR NÉPRAJZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

XCI. * BUDAPEST 1980 * 1. 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 segítségére 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 máig. 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.

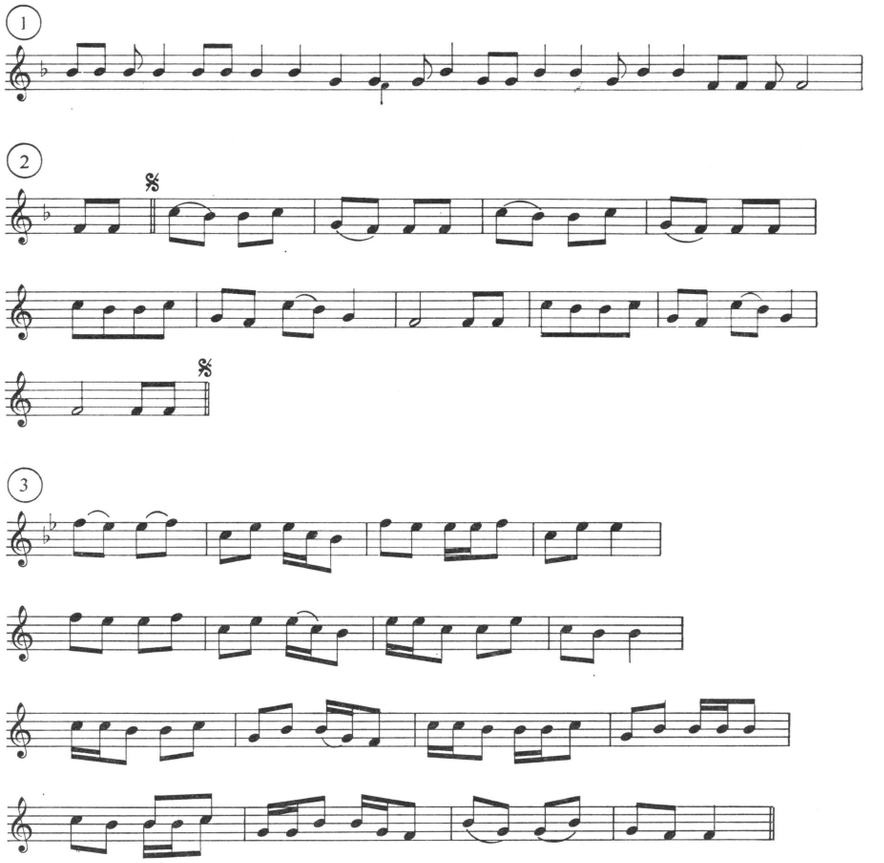
Minthogy az eddigi zenei őstörténeti eredmények[1] bizonyos nyelvrokon finn-ugor népekre vonatkoztak és bizonyos műveltségileg-történetileg rokon török-tatár népekre, valamint főleg egy bizonyos területre, amelynek központja a Volga-könyök és a Káma vidéke, nekünk is erre a területre és népeire kell 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 sajátsága 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 ismételgetése, variálgatása és szigorú strófaszerkezet. Mindez azt mutatja, hogy itt többféle zenei stílus hatott egymásra, vagy többfelé 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 cseremisz, 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 hármat, 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 cseremisz 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" cseremisz megfelelőjét). Elég nagy gyakorisággal található benne három- és négyfokúság, beleértve néhány *do-re-mi* dallamot is: 6%, de az archaikusabb északi területeken, az urzsumi körzetben, és távolabbi környékén fölmegy 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 *Cseremisz* . . . 102—103 ugyanezt teszi háromfokú motívummal.) A kis



1—3. kottapélda. Három- és négyfokú cseremisz 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 cseremisz területen, a csuvas határ szomszédságában.

Meg kell emlékezni egy sajátos dallamfajtáról, amely leginkább a nemkvintváltó 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-

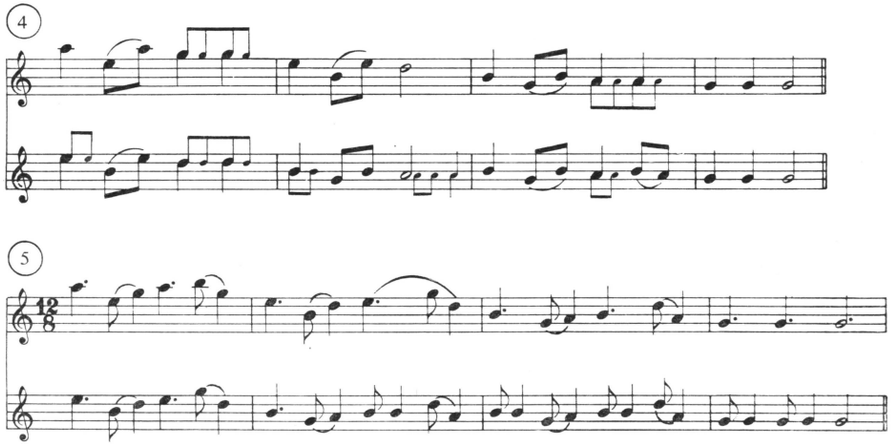
[1] Bartók könyve (1924) függelékében közöl három cseremisz dalt, amelynek kvintváltó-ötfokú stílusát magyar dallamokhoz hasonlítja (a XXI. lap 1. jegyzetében). Ugyanő összehasonlító tanulmánya (1934) zárószavában már leszögezi: „Az összefüggés a magyar anyag és a cseremisz anyag közt kétségtelen". Kodály 1937-ben már egy sor dallamegyezést mutat ki Volga vidéki dallamok (cseremisz, 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 szólunk.

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 „Macska ment disznótorba" párhuzamaként. (Lásd még KODÁLY 1973. 28-on levő másik cseremisz párhuzamot, továbbá VIKÁR—BERECZKI 1971. 63—88. és 91—111. sz.-ot.)

4. kottapéldánk szerkezete A^4BAB, vagyis $AA_{6-7-5}A_4A_{6-7-5}$, 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 sajátságairól még lesz szó. Aránya VIKÁRnál 14,6%, a többi gyűjteményben együtt 10,8%, KULYSETOV urzsumi kiadványában külön 34,65%.

Érdemes 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. Cseremisz táncdalok motívumeltoló, kvartvázú felépítéssel. 4: KULYSETOV, Dimitrij 1971. 88.; 5: uo. 95. lap.

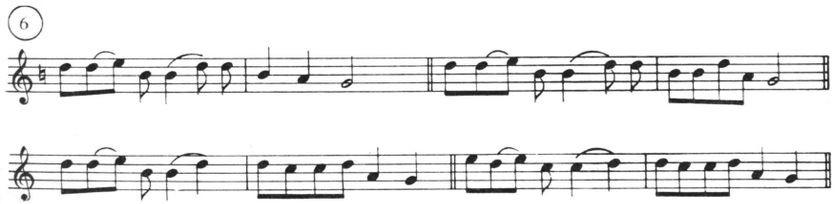
Továbbmenve a csuvasokhoz, VIKÁR terepmunkája kimutatta, hogy ott is csak a cseremiszekkel határos kb. 50 km átmérőjű északnyugati területen él a kvintváltó stílus (VIKÁR László 1966.). LACHnál nem is találunk ilyent. Az ő gyűjteménye tehát a további, nagy csuvas területeket képviseli (206 dallam). Átnéztem ezenkívül MAKSZIMĂV Sz. M. 1964. 320 dallamát, uő. 1932. 208 dallamát és FEDĂRĂV 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 MAKSZIMĂV-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. FEDĂRĂVét nem is volt érdemes statisztikailag értékelni, minthogy ez tulajdonképpen egy énekesnek, FEDĂRĂVnak daltudását, illetve 400-on felüli daltudásából lejegyzett 146 dalt tartalmazza. Az ilyen tudatosan „tanuló" és „felhalmozó" egyéniség mindenfélét összehord emlékezetében, amit jártábankeltében hall: orosz dallamokat, műdalt, más népek dalait; s láthatólag a fejlettebb darabokhoz vonzódik. Sok romlásnak látszó jelenség pedig hevenyészve megtanult dallamokra mutat.

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

	LACH	MAKSZIMĂV 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*-ötfokú	22,5%	18,1%	13,9%
Motívum-ismétlő, sztichikus 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 MAKSZIMĂV közt viszont már a válogatás eredménye. Őstörténeti szempontból tehát csakis a legrégiesebb LACH-anyag nyújt tanulságot az egykori állapot kikövetkeztetésében.

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



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

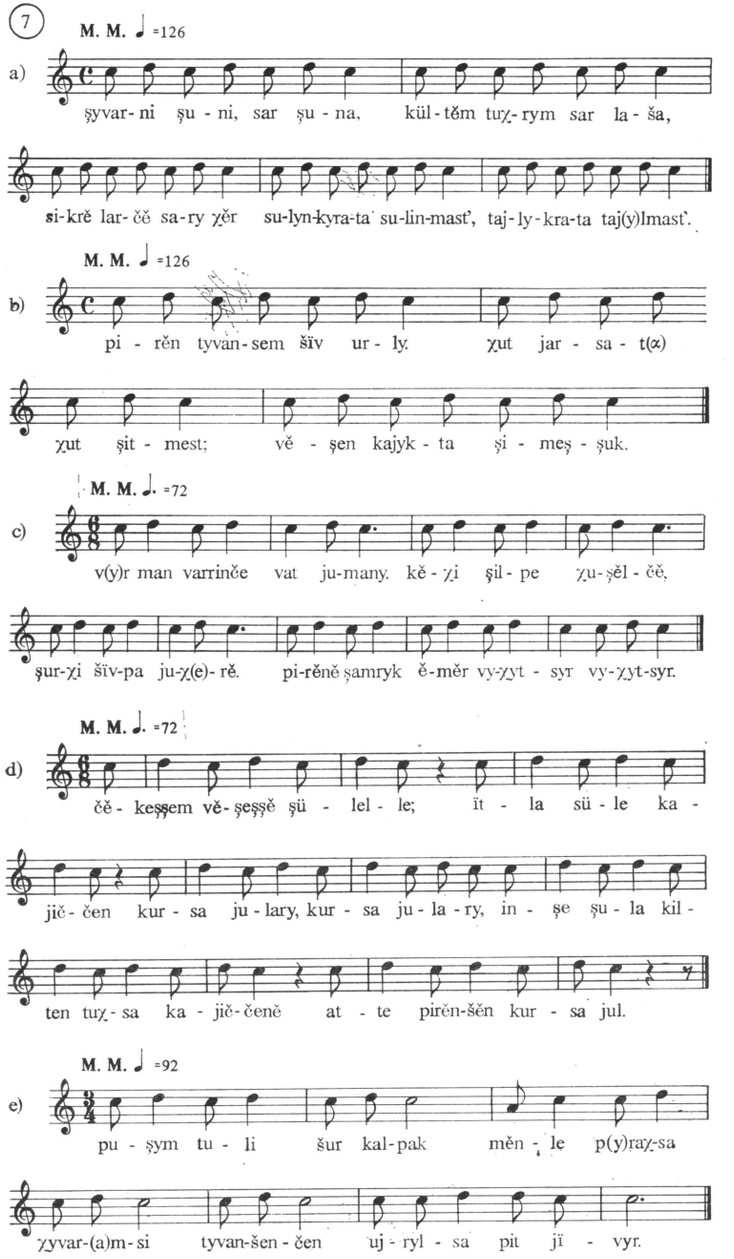
A példa egy dalon belül mutatja be a kétféle ötfokúságot 6—1 dúr terjedelemben.

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.

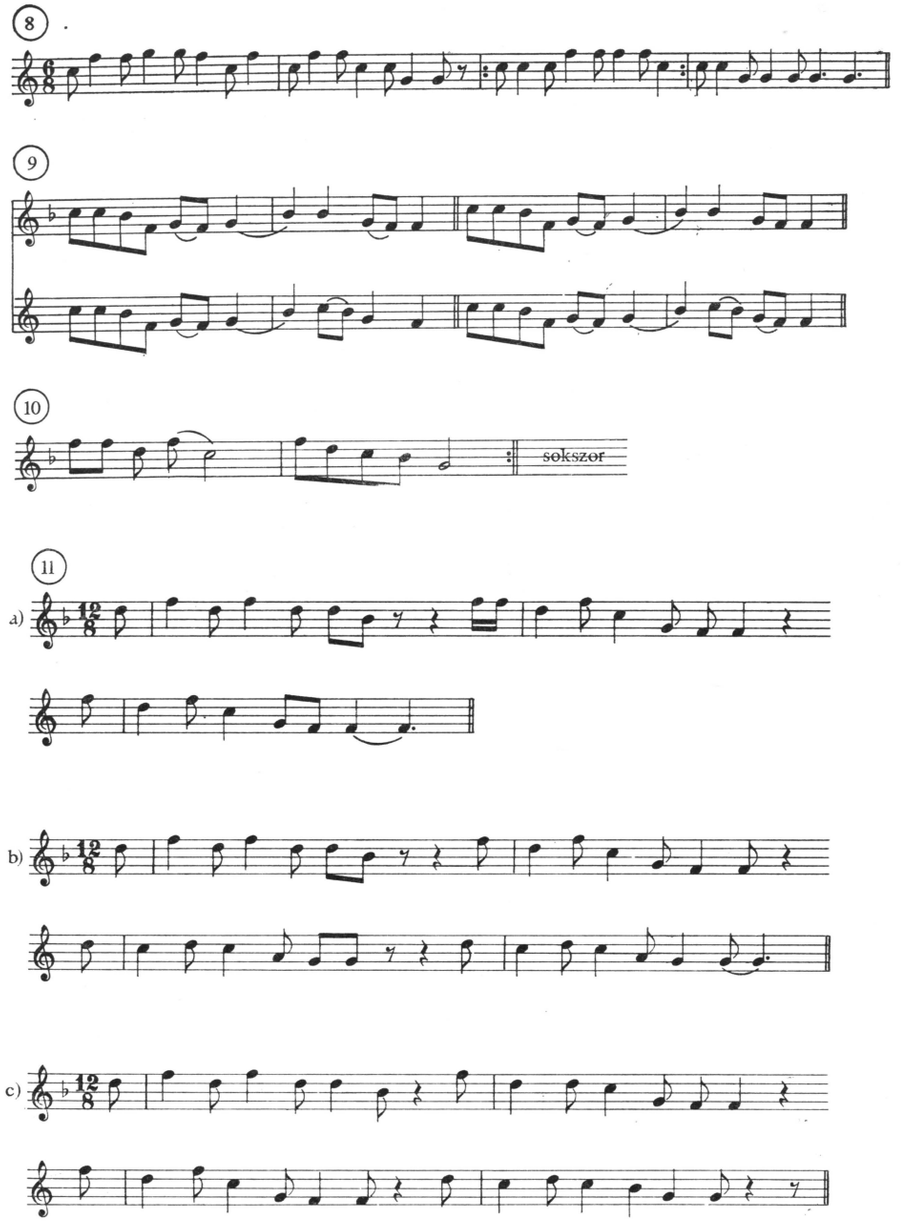
A 7. *kottapélda* bichord dallam „proporciókban", azaz háromféle páros és páratlan ritmusban; a 8. *kottapélda* triton dallam oktáv-hangterjedelemben; a 9. *példa* tetraton, a 10. *példa* szeptim-terjedelmű *la*-pentaton dal; a 11. *kottapélda* ugyanaz a dallam *szo-*, *la-* és *re*-ötfokú alakításban.

Formai oldalról nézve hasonló archaikus állapotot találunk. A dalok 42,23%-a motívumismételgetés, ütempár vagy sztichikus, azaz egyetlen (kis) sort ismételget, 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 fejlettnek 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 alsó 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 cseremisz 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, nagyobbrészt 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



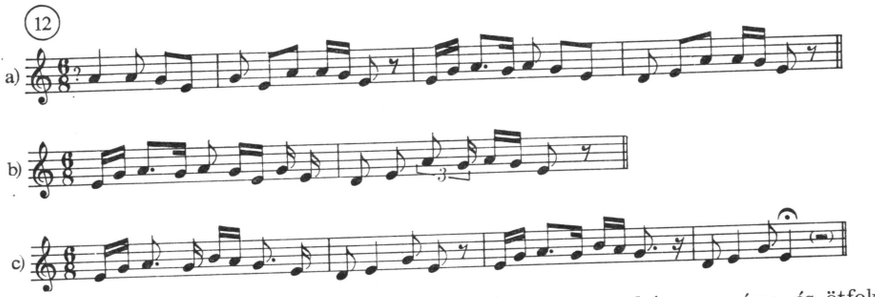
7. *kottapélda*



7—11. kottapélda. Különbözőképp „hiányos" hangkészletű csuvas dallamok. LACH, Robert, 1940. 30. 1—5 sz.; uo., 39. 8 sz.; uo., 29—5 sz.; uo., 43. 14 sz.; uo., 53. 13—14 és 16 sz.

három-négyfokúság; együttvéve az anyag 29,7%-át teszi ki, tehát közel az egyharmadát.[2]

Megjegyzem, hogy az új kiadvány minden archaikus vonás tekintetében lényegesen alacsonyabb számokat tüntet fel. Pl. a fenti összesített eredmény az egyes kiadványok szerint elosztva így fest: LACHnál 43,5%, VÄISÄNENnél 48,8%, SZURAEV—KOROLEVnél 15%. Míg a különböző triton-tetraton formák



12. kottapélda. Mordvin dalok, ugyanannak a dallamcsírának három-, négy- és ötfokú fejlődésével. VÄISÄNEN, A. O. 1948. 32—34 sz.

nagyjából egyenletesen oszlanak meg az egész területen (együttvéve 11,7%, bár LACHnál 23,9%-ra ugrik), addig a *la*-tetraton (= *la-do'-re-mi-la)* VÄISÄNEN gyűjteménye szerint a keletieknél 30%! (Lásd pl. VIKÁR László 1974. 149—153. sz.-át.) Ugyanakkor a *do-re-mi* trichord az egész anyagnak csak 3%-a, SZURAEV—KOROLEVnél pedig teljesen hiányzik. Ezeknek jelentőségét azonban megnöveli VÄISÄNEN anyagában néhány *mi-re-do* terjedelemben mozgó halottsirató és menyasszony-búcsúzó, ami régiségét igazolja (pl. VIKÁR László 1974. 38—39. száma és saját gyűjtéséből 40. sz.). A *la*-tetraton lenne a *do-re-mi* mag továbbfejlesztése a *la*-ötfokúság hatása alatt?

A mordvinoknál azonban a diatonia felé kiegészülő kis hangkészlet is számottevő. A négyhangnyi dúr tetrachord (1—4, VII—3) LACH gyűjteményében 16,9%-kal jelentkezik, s még VÄISÄNENnél is előfordul szórványosan. Kevesebb a moll tetrachord. Az összes két-négyfokú, hiányos hangkészlet és az 1—4 hangterjedelem, tehát a legkezdetlegesebb dallamok az anyag 34,4%-át teszik ki. Sőt a hexachordon túl nem lépő dúr-moll dalok száma is 15,8%-ra rúg. Az ötfokú dalok nagyobb része sem lépi túl a hexachord határait, vagyis az alapskálát. (1—6 *do-*, *szo-* és VII-5 ambitusú *la*-ötfokúság VÄISÄNENnél 54%.)

Formailag még elemibb képet kapunk: strófa egyáltalán nincs, csak motívum vagy kisebb nagyobb variált sor.

Mintha nem is erről a vidékről való volna a votják nép, annyira más a népzenéje. Elemi és archaikus ugyan, sőt még inkább az, mint a körülötte élő népeké, mégis alapvetően eltér tőlük. Bár csak LACH 67 följegyzéséből

[2] Köszönetet mondok BERECZKY János, DOMOKOS Mária és PAKSA Katalin munkatársaimnak segítségükért, amit néhány rokonnépi dalgyűjtemény elemzésével nyújtottak munkámhoz: GERD (BERECZKY), MIKUSEV—CSISZTALEV—(ROCSEV) II—III. köt., SZURAEV—KOROLEV és SZURAEV—KOROLEV—KAVTASZKIN (DOMOKOS M.) és MIKUSEV—CSISZTALEV I. köt. (PAKSA K.).

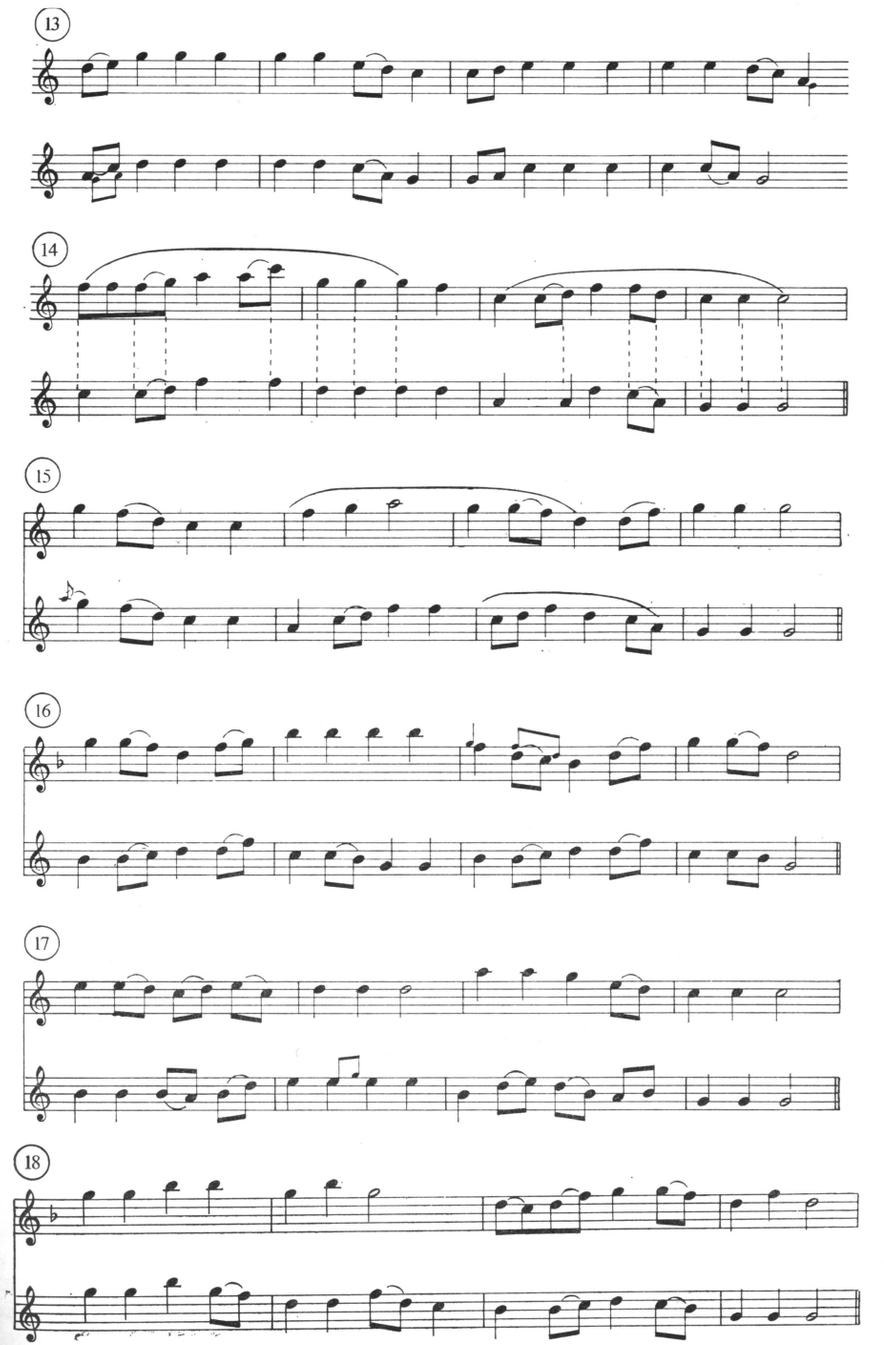
ismerem, de ezt a képet jól egészíti ki VIKÁR gyűjtési tapasztalata és közlése (1969. II). VIKÁR megállapítja, hogy zenéjük túlnyomó nagy részét a *do-re-mi* trichord alkotja. Az ilyen darabok LACH anyagában is 41,4%-ot tesznek ki. Sőt e mag kiegészítése a felső *szo*-val és *la*-val — tehát a dur hexachord irányába, de ötfokúan — további 11,9%-ot alkot. Ugyanakkor teljesen hiányzik a többi népnél olyan jelentős triton-tetraton, tehát „hiányos" hangkészlet, ami az ötfokúság felé fejlődés előzetes állapota. (Két darabban a félhangos négyfokúsággal is találkozunk.) Ami itt a *do-re-mi*-nél is kezdetlegesebb jelenség, az a *do-re* bichord, ami 4,87%-ban kerül elénk, mint annak előzménye.

Igaz ugyan, hogy mindez nem a Votják Köztársaság területéről származik (VIKÁR sem ott gyűjtött), hanem a kazáni tatárok földjén élő kisebbségi csoportoktól. Viszont a körülöttük élő tatárok egészen más, fejlett, ötfokú zenével élnek, s ugyanaz jelentkezik a saját, központi területükön élő, fejlettebb votjákok dalaiban is (pl. a költő GERD által 1912—1922 közt gyűjtött és természetesen válogatott anyagban). Az elszigetelt votják csoportok *do-re-mi*-dalai mindenképpen csak a legősibb votják zene maradványai lehetnek, mégpedig nagyon is gazdagon megőrzött maradványai.

VIKÁR (1974) ugyan lemondóan hivatkozik arra az ismeretlenre, ami időközben végleg eltűnt a kutatók szeme elől a fejlődés korai szakaszairól; de azért maga is úgy értékeli ezt a nagy mennyiségű, igen kezdetleges dalanyagot, mint ami a fejlődésnek (arról az eltűnt) kezdeteiről maradt fenn napjainkra. Szélesebb körű kitekintés igen kezdetleges zenékre meg is erősíti az ilyen értékelést. TANIMOTO (1974) által közölt és leírt *orok (even)* dalanyag, vagyis az Ohocki tenger partján és Kamcsatkában élő paleoszibériai nép *teljes élő zenéje* semmi másból nem áll, mint *mi-re-do*-n mozgó, többnyire *mi*-n kezdődő és *re*-n végződő motívumokból. (Dalnak ezek még nem is nevezhetők.) Ez tehát a votjákokhoz képest még ősibb állapot, és igazolja, hogy lehet egyes népek fejlődésében olyan fokozat, amikor csupán ez a trichord-motívum jelenti számára az (énekelt) zenét.

Török nyelvű nép a szomszédos baskír, de zenéje a csuvastól alapvetően különbözik. LACH 34 dallamföljegyzéséből szinte mind *do*-ötfokú (öt kérdéses *re*-pentatontól és három hiányos dur daltól eltekintve). Mind nagy ívű, ereszkedő, díszített dallam (13) 8—1 (VII) hangterjedelemmel. Ugyanakkor, amikor ilyen nagy ívűek a dallamok, minden zárt forma hiányzik bennük. Általában két sor vehető ki — AB néha variálva, sőt egy egyetlen variált sor ismétlése —; öt esetben az ABC, ABCD képlettel is lehet jelölni zenei tartalmukat, néha 2) ① kadencia is kivehető. Ennek ellenére a dalok összbenyomása egy nagy ívű ereszkedés a *do*-pentatoniában, különösebb formai igény nélkül.

Az egész nagytáj legfejlettebb zenéjét a kazáni tatároknál látjuk. (Ezúttal figyelmen kívül hagyjuk a még fejlettebb kvintváltó cseremisz-csuvas határvidéket.) A kazáni tatárok voltak hosszú időn keresztül a környék uralkodó népe, s fejlettségük más vonatkozásban is megállapítható. LACH 62 és NYIGMEDZANOV 246 dalát összevéve (308 együtt) megbízható képet kapunk erről a dallamstílusról is. Ha eltekintünk néhány modern darabtól (többszólamú, refrénes vagy „pripevvel" — oroszos toldalékkal — záruló formától, funkciós dur énektől és hangszeres darabtól, továbbá kétségtelenül ötfokú eredetű dallamnak diatonikussá kiegészített formájától), akkor teljesen ötfokú zenét találunk náluk. Kisebb arányban itt is megtalálható a 3—4-fokú, zárt forma nélküli, régies dallamanyag (7,8%), főleg konzervatív műfajokban, mint munkadal, lakodalmas, sirató. Ugyanezekben a műfajokban található a legtöbb 1—6



13—18. kottapélda. Lépcsőzetesen ereszkedő kazáni tatár dallamok. LACH, Robert 1952. 48., 24., 26., 29—30 és 62 sz.

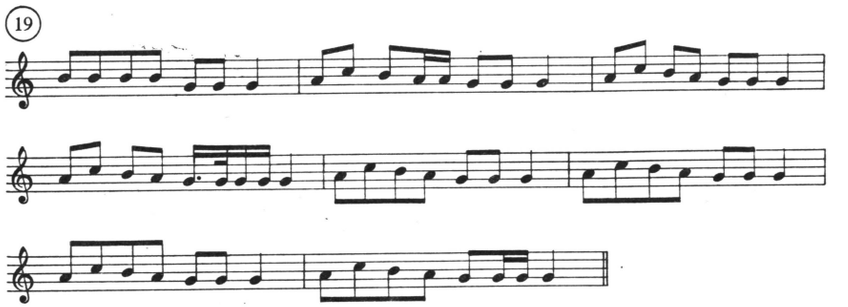
terjedelmű *szo-* vagy *do*-pentatonia is (12,3%). Ez, úgy látszik, minden belső-ázsiai eredetű nép zenéjében megtalálható fejlettségének arányában kevesebb vagy több százalékkal. Forma tekintetében is vannak náluk archaikus elemek: a periodus vagy annál fejletlenebb formák aránya elég nagy (20,7%), de nagy részüket a zárt periodus adja. Mégis döntő többségük nagy ívű, ereszkedő vagy alulról az oktávig felívelő és onnan leereszkedő, zárt formájú dal, amelyek közt oktávnál nagyobb terjedelműek is akadnak. Három és négysoros formájú dalaik többnyire lépcsőzetesen ereszkednek az alapra, sokszor a kisebb részletek kvart-, kvint-, terc-, szext-transzpozíciójával.

Érdekes, hogy az ötfokúság itt nem annyira egyoldalúan *szo-* és *do*-alapú, mint a cseremiszeknél és csuvasoknál (részben mordvinoknál); itt a *la-* és *re*-végű pentatonia is jelentős. (*La:* 19,8%, *do:* 19,4%, *szo:* 25,3%, *re:* 8,7% — sőt LACHnál külön 22,2% !; *mi:* 0,9%).

Kiegészíti ezt a képet a miser-tatároktól gyűjtött 78 dallam és a néhány (14) „nyugat-szibériai tatár" följegyzés (LACH). A miserek énekeltek ugyan néhány primitív formájú vagy kétsoros dalt, elvétve egy-két négyfokút is, s ami nagyobb eltérés: dur dallamokat, többnyire hexachord vagy annál kisebb terjedelemben (11,7%); nagyobb mennyiségben azonban nagy ívű pentaton dalokat. (*Do:* 28,7%, *szo:* 15,9%, *la:* 28,7%, *re:* 7,4%, *mi:* 4,2%). Kvartváltás, terccel mélyebb ismétlés itt is található, kvintváltás nem.

A 14 szibériai tatár dalból már valóban nem szabad sokat következtetni. Annyi látszik mégis, hogy ezek is fejlett, négysoros dallamok, oktáv terjedelműek vagy nagyobbak, egy-két esetben kvart- és egyéb transzpozíció jelentkezik bennük; ilyen kevés dallam közt is három *re*-ötfokú található; egyszóval nagyon hasonló a kép a kazáni tatárokéhoz.

Összegezzük a terület tanulságait. Az egész táj legrégiesebb stílusát a votjákok *do-re-mi* dallamai jelentik. Ennek nyoma csak a mordvinoknál látható nagyobb számú, *la*-val kiegészült *do-re-mi* dallamban; de szórványosan cseremiszeknél, csuvasoknál is felbukkannak. S ha egy kissé messzebbre is tekintünk, a tájtól távoleső zürjénekre, akik a votjákok legközelebbi nyelvrokonai, akkor meglepődve tapasztaljuk, hogy náluk mindenféle hiányos triton és tetraton forma hiányzik, nyoma sincs az ötfokúságnak, viszont igen kezdetleges négyhangú dur motívumokat ismételgetnek, ami összefüggő stílusnak látszik. LACH 67 dalra rúgó zürjén gyűjtésének 25%-a ilyen, MIKUSEV—CSISZTALEV újabb gyűjteményének első két kötetében pedig 215-ből 15,7%. A III. kötet — MIKUSEV—CSISZTALEV—ROCSEV — 118 dallammal, amelyből 11-et ki kellett hagyni különböző meggondolások miatt, a következő arányokat mutatja: dur tetrachord 12,1%, (moll tetrachord 7,4%), dur pentachord 13% (moll 3,9%), dur hexachord 11,2% (moll 16,8%), különféle diatonikus: 28%, hiányos formák: 5,6%. A dur tetra-, penta-, hexachorddallamok nagy része motívumismétlő formát, s többnyire ereszkedő, néha elején domború dallamvonalat mutat. (Érdekes a 66., 67. dal: ugyanaz a motívum az elsőben a 2. fokon végződik, a másodikban az 1.-n; *do-fa-mi-re* és *do-fa-mi-re-do.*) Az új gyűjteményben viszont a dur pentachord-hexachord dalok száma növekedett meg (32%-ra), ami csakis a primitívebb tetrachord-stílus továbbfejlesztése lehet. Ezt megerősíti a még távolabbi és magas kultúrájú észtek zenéje, ahol ezek a fejlettebb dur-dallamok számban egyszerre megnövekednek. (TAMPERE, lásd VIKÁR László 1974. 14 táblázatát.) De ez a tetrachord-stílus meg bizonyára a votjákoknál élő dur trichordmagnak, a *do-re-mi*-nek „továbbfejlesztése", kibővítése egy hanggal, a *fa*-val.



19. kottapélda. Tetrachord zürjén dallam. LACH, Robert 1926. 35. sz.

A területre annyira jellemző 4- és 3-fokúság tehát nem azonos eredetű a *do-re-mi* trichorddal, mert teljesen hiányzik a zürjéneknél, s különben is már triton-formájában is nagyobb annál: kvart-, illetve kvint-ambitusú, és éppen a három egymás melletti hangot, a két egészhang-lépést ugorja át. Sőt azt mondhatjuk, hogy azzal szemben fejlődést is jelent nagyobb hangterjedelmével és nagyobb mozgást, nagy ugrásokat is lehetővé tevő hangkészletével. Előfordul a *do'-la-szo-mi*, tetratonnak *do*-val kibővített, tehát oktáv terjedelmű változata, amely mégis megmarad a négy hang rendszerében, sőt láttunk az előbbi példákban oktáv terjedelemben mozgó háromfokú motívumot is.

Ennek a „hiányos" de még nem pentaton dallamstílusnak továbbfejlesztését láthatjuk a formailag kezdetleges, kis hangkészletű ötfokú dalokban, a hexachord-ambituson belül maradó, többnyire dur jellegű pentatoniában. Különben itt világosan látható, hogy a triton, akár annak *szo-la-szo-mi* formája is, valamint a tetraton dalok (mondjuk: *re-do-la,-szo* formák) nem dur hexachorddá egészülnek ki, hanem vagy *szo-la-do'-re'-mi'* vagy *do-re-mi-szo-la* pentatoniává; tehát a tritont tk. *do-re-do la*-nak kellene értelmeznünk. Legjellegzetesebben a csuvasok képviselik ezt a stílust, de erősen él a cseremiszek közt is, s megtalálható a mordvinok anyagában is.

Újabb stílust jelent a sajátos motívumfűzésű, azon belül kvart-kvintváltó táncdalok stílusa, ami a cseremiszek között él a Volgától északra és keletre; ugyancsak sajátos külön stílus ugyanezen a területen a félhangos ötfokúság többnyire szintén hat hangon belül maradó vagy oktáv terjedelmű dallamaival.

Ezektől egészen elüt a Volgától délre eső szűk terület, a cseremisz-csuvas határ mentén, ahol mindkét nép körében nagy ívű ötfokú kvintváltó dallamok élnek szinte kizárólag; köztük is legfejlettebb szerkezetet jelentenek a tonális választ alkalmazó, túlnyomóan *la*-pentaton, kis részben *do*-ötfokú dallamok.

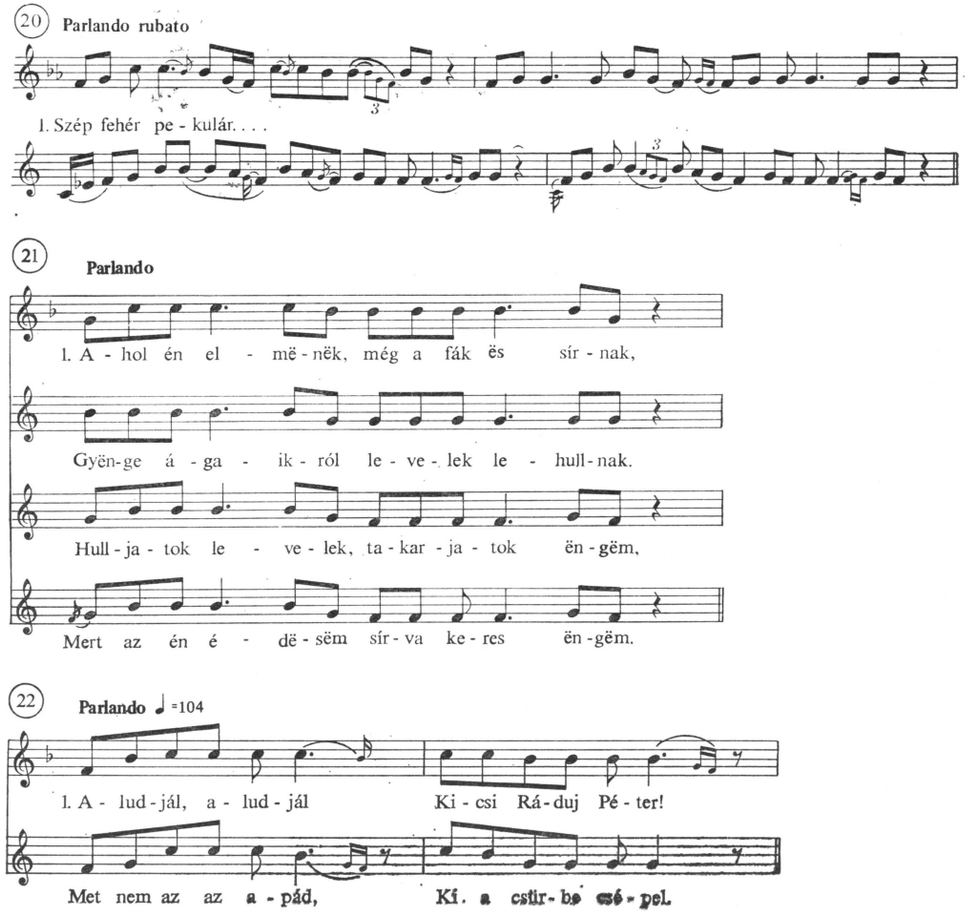
Mindezekhez képest valami teljesen újat és eltérőt jelent a kazáni tatárok és más tatárok terraszosan ereszkedő, de nem kvintváltó ötfokúsága, zárt négysoros formában. Egyetlen vonás kapcsolja össze ezeket is a terület többi stílusával: a fokozatos ereszkedésben többfelé jelentkező kvartmegfelelés, illetve annak kvint-szext-terc-, sőt szekund-variációi. Ez ugyanis a cseremiszeknél és csuvasoknál is kimutatható.

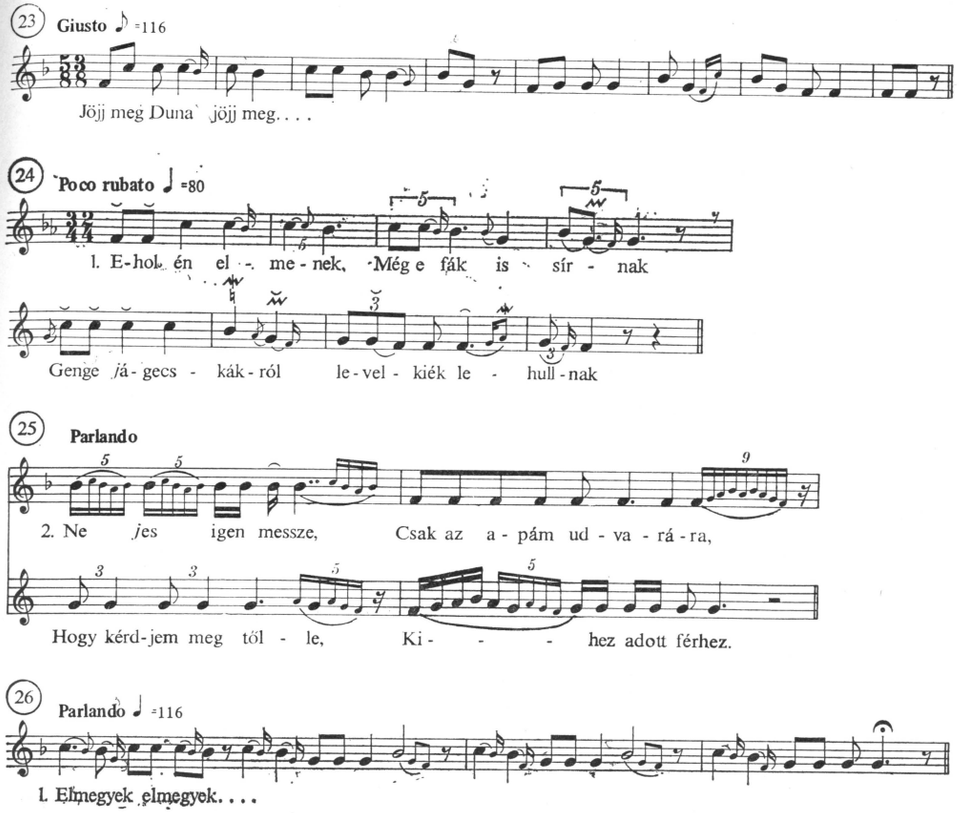
Ebbe a helyzetképbe kell beillesztenünk a magyarral közös dallamokat és stílusokat — ezzel egyidejűleg a távolabbi obiugorok dalait —, egyrészt hogy a magyar kapcsolatokat helyesen értelmezzük, másrészt hogy a terület zenei

fejlődésére vagy a népek egymásközti kapcsolataira is valami eligazítást kapjunk. Mindenekelőtt meg kell vizsgálnunk fejlett kvintváltó stílusunk összefüggését a Volga melletti kvintváltó területtel — kiegészítve vizsgálódásunkat a kvintváltásnak másutt található formáival és mint zenei jelenségnek általános problémáival —, ezután a kvintváltó területen kívül található különböző párhuzamokat, különösen a „kis kvintváltó"-nak mondott motivikus dallamszövésű táncdalok és dudanótáink összefüggését, azután a *do-re-mi* tengely körül mozgó dalainkat (az úgynevezett „zsoltár-típust" és rokonait), végül a siratót.

Kezdjük a legfontosabbal, aminek eredetkérdése az új tapasztalatok fényében a legizgalmasabbá vált: a kvintváltókkal. KODÁLY 22 párhuzamából 6 tartozik ide: 1) „Szőlőhegyen keresztül" 2) „Leszállott a páva" 3) „Nincsen apám, nincsen anyám" 4) „Kalapom a Tiszán úszkál" 5) „Széles vizen keskeny palló" 6) „Azt hittem, hogy nem kellek katonának".

Az első kettő rendkívül erősen begyökerezett dallam a magyar hagyományban. A „Szőlőhegyen keresztül" dallama mintegy 200 változatban került



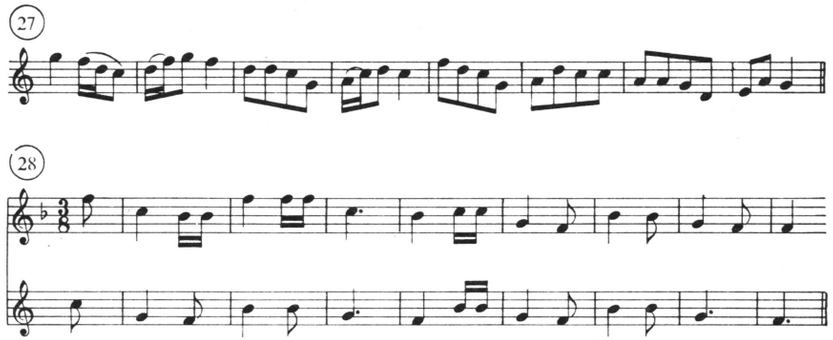


20—26. kottapélda. Négyfokú magyar dallamok Gyimesből és Moldvából. 20: Somoska (Moldva) 1930. VERESS S.; 21: Egyházaskozár (Baranya—Moldvából áttelepültektől) 1952. RAJECZKY Benjamin; 22—23: KALLÓS Zoltán 1970—1973. 39 és 36 sz.; 24: JAGAMAS János—FARAGÓ József, 1974. 65 sz.; 25—26: KALLÓS Zoltán 1970—1973. 107 és 106 sz.

elő a Dél-Dunántúlról akár durterccel és szeptimmel, akár mollal; a Páva-dal széles körű rokonsága pedig már ismeretes a MNT VI. kötetéből. Ugyanakkor a mindkét dallam alapjául szolgáló motívum, amit kétféle zárlattal majd kvinttel mélyebben hallunk, ugyanaz a négyfokú dallam *(re'-do'-la-szo)*, amit olyan sokszor láthattunk a Volga vidéki gyűjteményekben. Sőt az 1)-nek cseremisz párja még tulajdonképpen ebben a formában él is, kvintváltás nélkül (csak egy hajlítással fölfelé kiegészítve ötfokúvá, arra a sokat emlegetett „alapskálát alkotó hexachord-terjedelemre"). Meg kell jegyeznem, hogy újabban több ilyen magyar tetraton-dallam került elő Moldvából és Gyimesből, mint szívósan továbbélő ősiség. Az elsőt még VERESS Sándor vette fonográfra a 30-as években, de nem figyeltünk föl rá *(20. kottapélda)*, a másodikat RAJECZKY a baranyai áttelepült csángóktól *(21. kottapélda)*, a legtöbbet pedig KALLÓS (1970—1973) 39 = *22. kottapélda*, uo. 36 = *23. kottapélda*, továbbá JAGAMAS—FARAGÓ 65. sz. = *24. kottapélda*. Sőt triton előzménye is előkerült mind *do'-szo-la* formában — KALLÓS 1970—1973. 107. sz., 1973 lemezén az utolsó = *25. kottapélda*, mind *re-do-la*, formában — KALLÓS 1970—1973. 106 = *26. kottapélda*

— továbbá két hangszalag-felvétel). Mindkettő hosszú balladára énekelve hangzik el, az egyik különleges hangszínű, régies ékesítésekkel gazdagon körülfonva.

Ezek nem lehetnek utólagos töredékek, csakis valami ősi hagyománynak a peremterületen megőrzött maradványai. Ugyanakkor eddigi dallampéldáink is mutatták *(1—3, 12. kottapélda)*, de különösen a következők *(27—28. kottapélda)*, mennyire önálló dallamgondolatként él ez a négy- vagy háromhangnyi dallam a Volga vidéken, ha még háromszori kvart-transzpozícióban is előfordul.

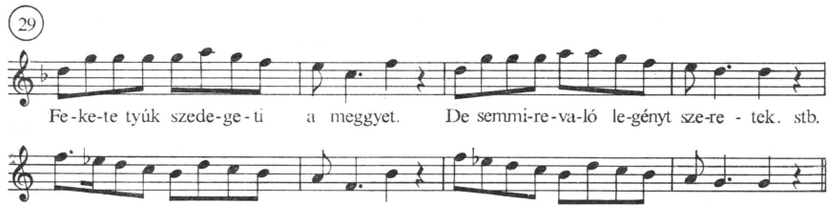


27—28. kottapélda. Tetra- és triton dallamok kvart-transzpozícióban. VASZILJEV, V. M. 1919. 60 és 219 sz. Északi cseremisz terület.

Ez ugyanis elárulja, hogy itt biztosan nem a teljes ötfokú hangsornak felső „kivágásáról" van szó, amit már a kvintválasz előre tervezett megoldása kedvéért „emeltek ki" a hangsorból, hanem egy önálló dallamról még az ötfokúságon innen; mivel éppen a harmadik kvart-transzpozíció miatt már idegen hang is bekerül a dallamba. De ugyanezt tanúsítja az a számos eset is, amikor csak ebben a négy hangban mozog az egész dallam.

A 2), a Páva-dallam viszont már fejlett dallamelgondolássá fejlesztette ezt az ősi magot mind a magyaroknál, mind a cseremiszeknél. Ott ugyan jelenleg csak ezt az egy változatát ismerjük (újabb, távoli rokonaitól eltekintve); de annak figyelmes vizsgálata is elárulja, hogy gazdag változatfejlődés állhat mögötte. Mindenekelőtt a mélyebb részből világossá válik, hogy a felső részben egyformán ismételt dallam nem lehet eredeti megoldás: a kvint-megfelelés értelmében kellett lennie olyan változatoknak is, amelyekben az első sor felívelt az oktávra, és onnan lelépve szeptimen zárult. Az alsó rész pedig először kvint-kvart megfeleléssel, „tonálisan" válaszol, vagyis az 5 + 8. fokra 1 + 5 lépéssel, azt kvart válasszal folytatja, s csak azután ismétel kvint-válasszal. (Ami különben szintén benne marad a hangrendszerben, tehát szintén „tonális".) De elképzelhető, hogy voltak vagy vannak olyan változatai is, ahol mindjárt a tiszta kvintválasszal kezdődik a mélyebb rész.

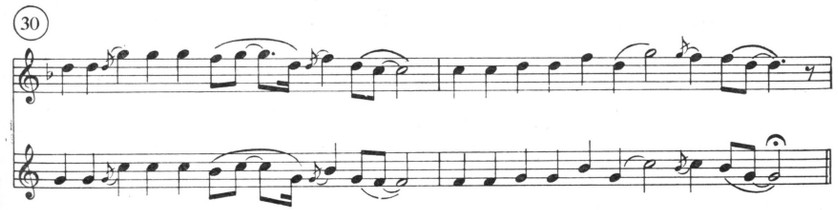
Az az érdekes, hogy a magyar dallam rengeteg változata közt mindazok az elemek fellelhetők, amelyek kikövetkeztethetők a cseremisz példa szerkezeti sajátságaiból (és természetesen azok is, amelyek megvannak benne). Az első sor oktáv-szeptim zárlata: MNT VI. 390—393, 435—437, 440—441, 449—450, (445, 458—461), 471, 474, 477, (478—480), 486. sz. Az azonnali kvintválaszt rengeteg példában láthatjuk, különösen a MNT VI. első három típusában. Megtaláljuk a cseremisz 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 cseremisz dallam sorvégeinek terc-lehajlásait pedig ott látjuk a Páva-dallamban is néha főhanggal, néha hajlítással. De ezentúl sok változat őrzi tisztán is, diatonikusan kitöltött formában 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 cseremisz 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 variánscsoport és stílusréteg összefüggését lehetetlen el nem ismerni.



29. kottapélda. AP 6632/e.

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 cseremisz 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 $^{b}3$, az ugyanott közölt cseremiszé 5 ⑤ 1; itteni példánk 4 ⑤ VII, de két, melizmával bővült lelépő „toldalékot" leszámítva szintén 7 ⑤ $^{b}3$.



30. kottapélda. Csuvas dallam. MAKSZIMĂV, 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.

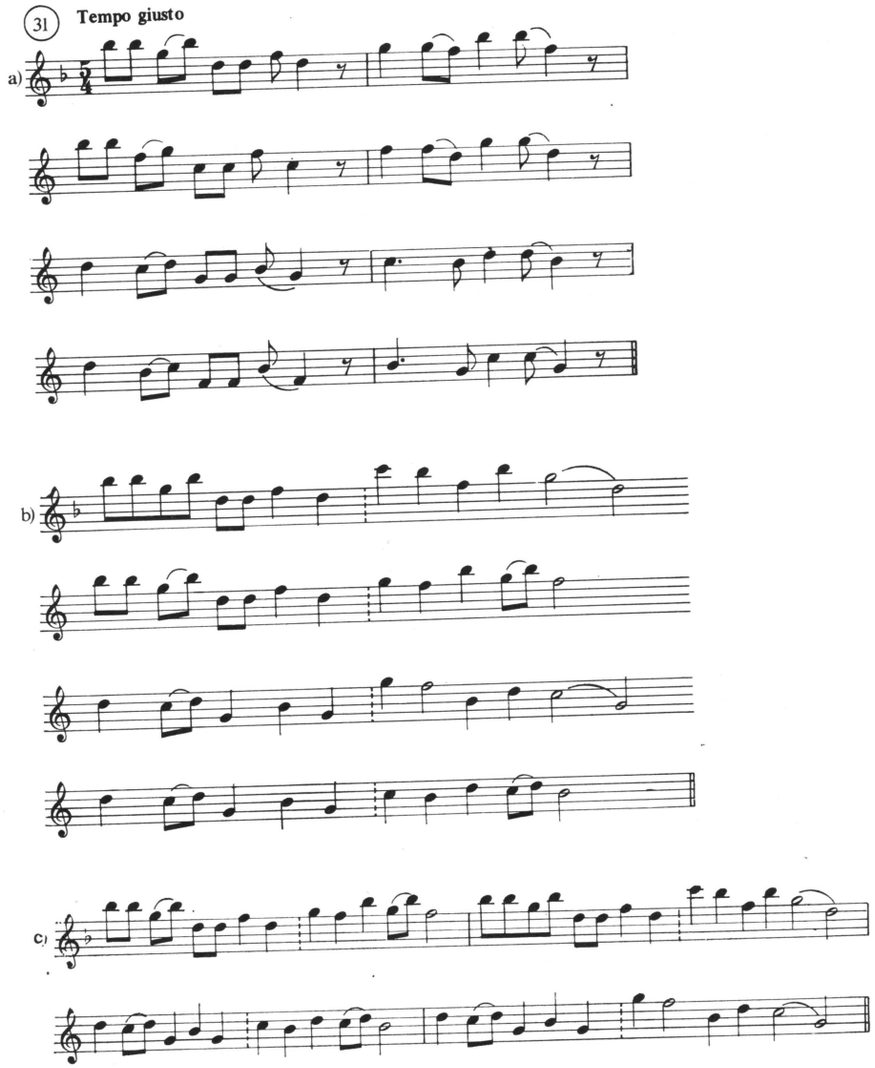
Az 5) „Széles vizen keskeny palló"-ról még ennél is biztosabban mondhatjuk, hogy meghatározott daltípusnak itt is, ott is fennmaradt tagja, azontúl pedig egy szélesebb körű dallamfajtának képviselője mindkét népnél. A jellemző szext-ugrás az első motívumban, majd a leugrás az oktávról a kvintre s a két egymás alatti sorzáróhang (a 4. és 5. fok), majd az egésznek kvinttranszpozíciója 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 kvintszerkezetnek (lásd VIKÁR 1971. mutatóját), s nálunk is számos hasonló kadenciasor mutatható ki kvintváltó dallamainkban. (Legismertebb az „A citrusfa levelestül-ágastul" Pt 346.)

A 6) „Azt 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 változataként.) 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 (WICHMANNné 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 kottapéldá*ban: 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. sorukban 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 $^{b}3$ 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.

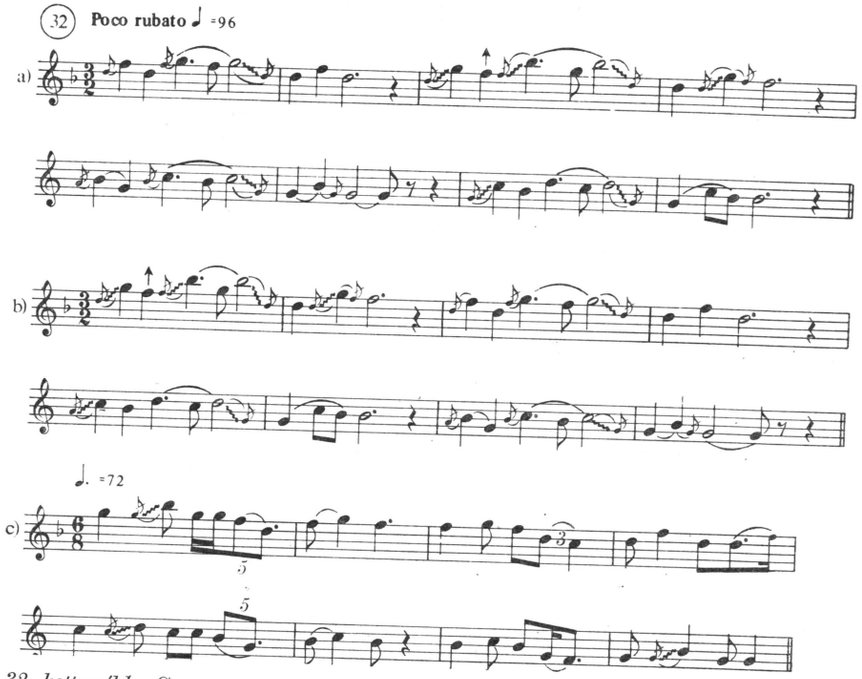


31. kottapélda

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 sokfelé 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,

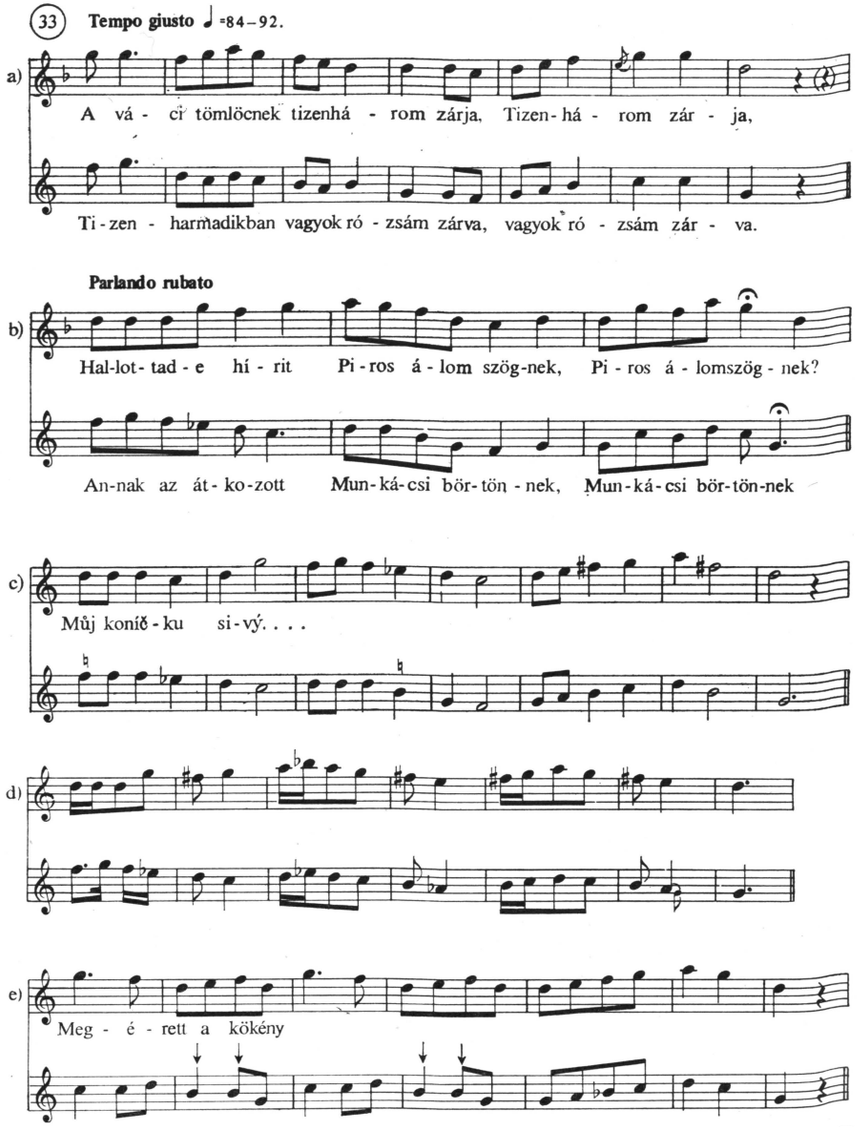
a magyar megfelelők pedig általában *la*-n végződnek. Ők *do*-végűre változtatták *la*-ötfokú dalaikat, mi *la*-ötfokúvá a *szo*-ötfokúakat.

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-



31—32. kottapélda. Cseremisz 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 — Bereczky, 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 ötfokúságban is, s azon túl az egyes dallamok egyéni sajátságaiban, jellemző stílusjegyeiben is jelentkeznek; így velük szemben egy kvintváltó szerkezet önmagában, 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 szögeznünk, hogy a Magyarországon jelentkező dur-kvintváltást különösen táncdalokban valamint a nyugati eredetű dallamokban nálunk *utólag* jelentkező kvintváltó részleteket nem is kell különösen magyarázni: ahol a kvintváltó stílus olyan széles körű hagyományban él, mint itt, s táncdallamokban, hangszeres előadásban is számtalanszor elhangzott, ott már tudatosulhatott mint szerkesztési elv, és alkalmazhatták eredetileg nem kvintváltó dallamokban sőt más stílusban is. Még szlovák és morva területen is számolnunk



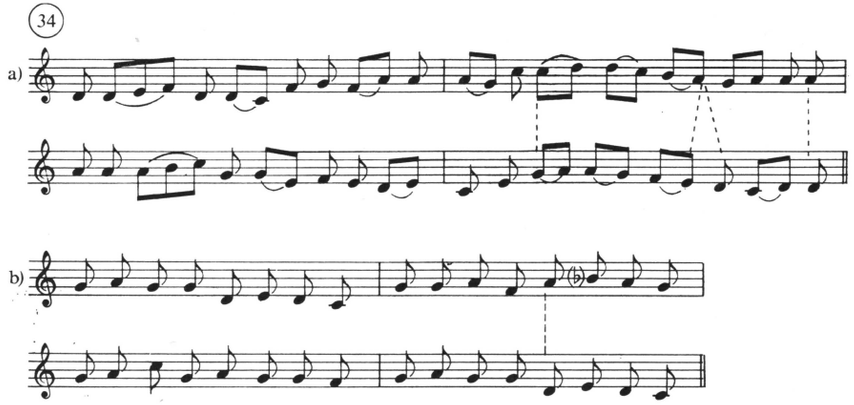
33. kottapélda. Magyar kvintváltó dallamok morva és ukrán rokon változatokkal. a: Páty (Pest) 1923. Kodály Zoltán; b: Beje (Gömör) 1958. Ág Tibor; c: Sušil 1869. sz.; d: Kolessa alapján idézi C. Nagy Béla 1959. XXI/i; e: Nemespátró (Somogy) 1937 = MNGF 16 sz.

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.

Érdemes 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 főcezúrával 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.

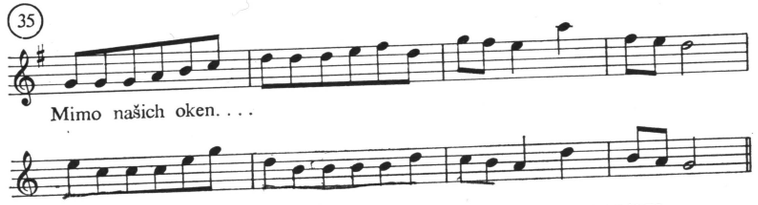


34. kottapélda. Gregorián dallamok. RAJECZKY Benjamin 1956. 74 és 71 sz.

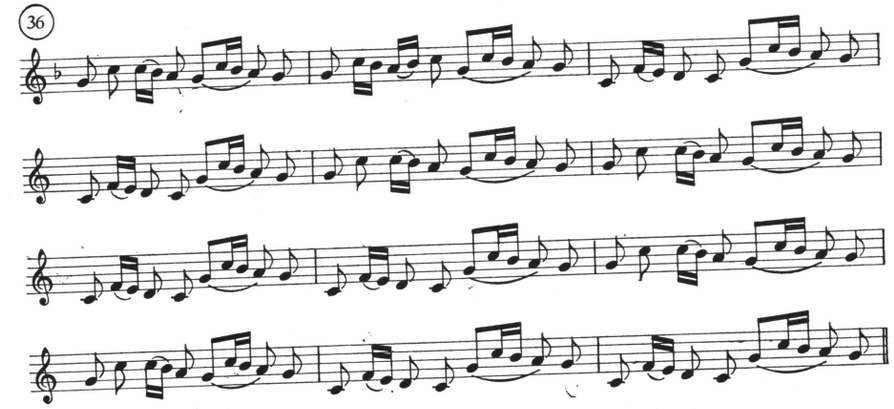
Alulról fölfelé haladó ívvel jut el az oktávig, majd tovább le a kvintre; utána lehajlik az alapra, s onnan egy kisebb ívvel éri el a záróhangot. (Ilyen

pl. WIORA, Walter 1952. 33a.) A b) tulajdonképp nem is AA^5BA forma, hanem AA_kBA, 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 kvintváltó" dal alulról felívelő AB^5CB szerkezetével.



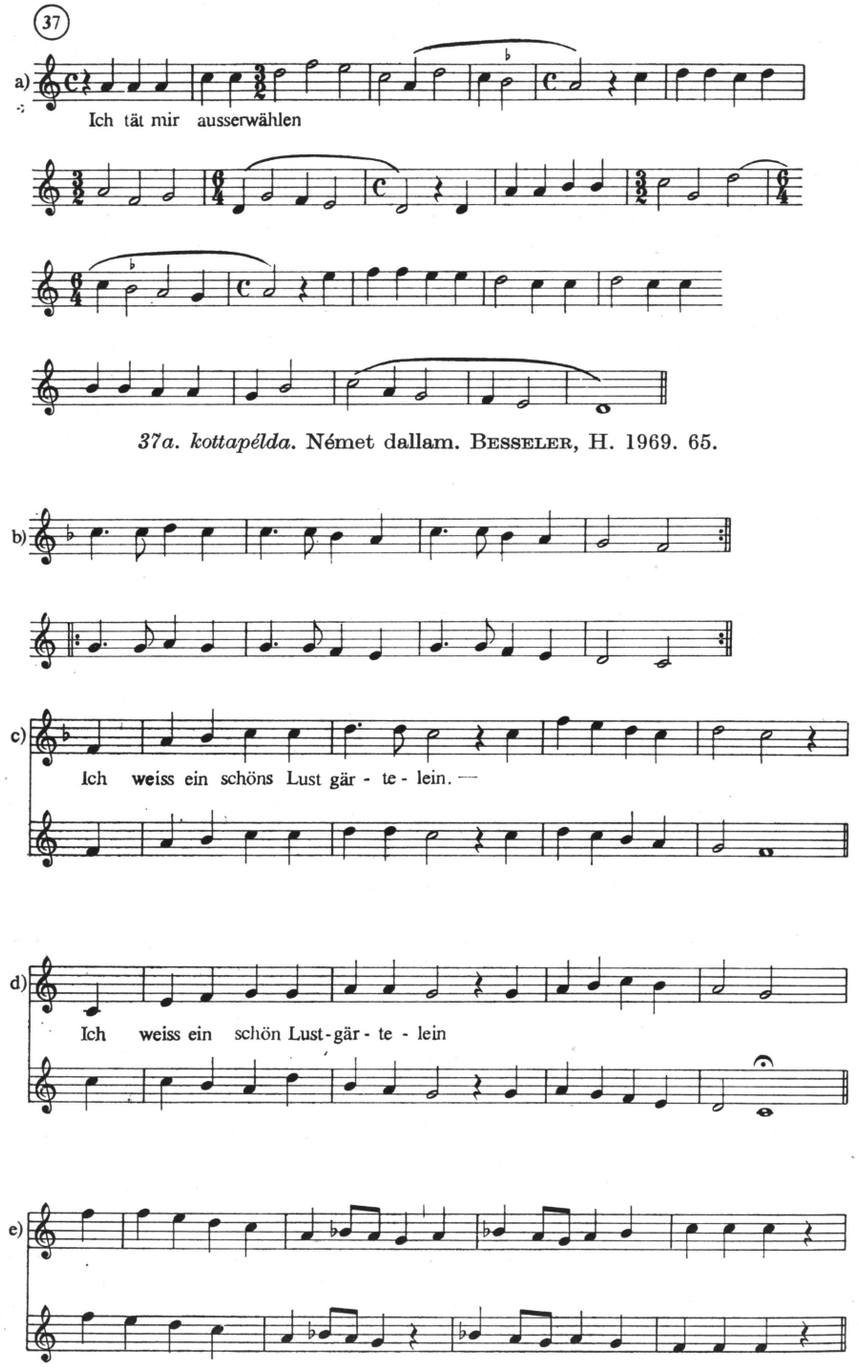
35. kottapélda. Morva dallam. SUŠIL 347/671.



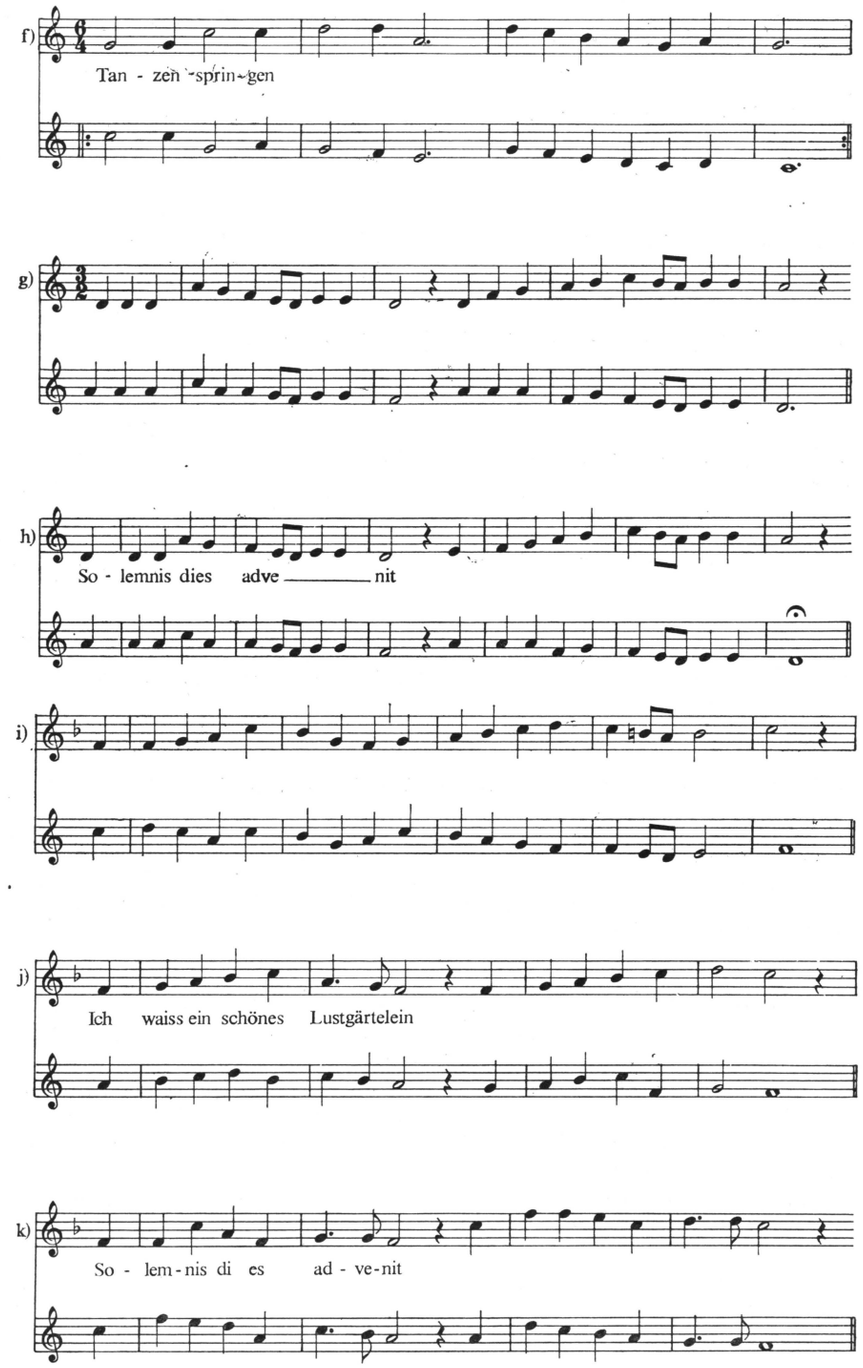
36. kottapélda. Orosz dallam. RIMSZKIJ-KORSZAKOV 93 sz.

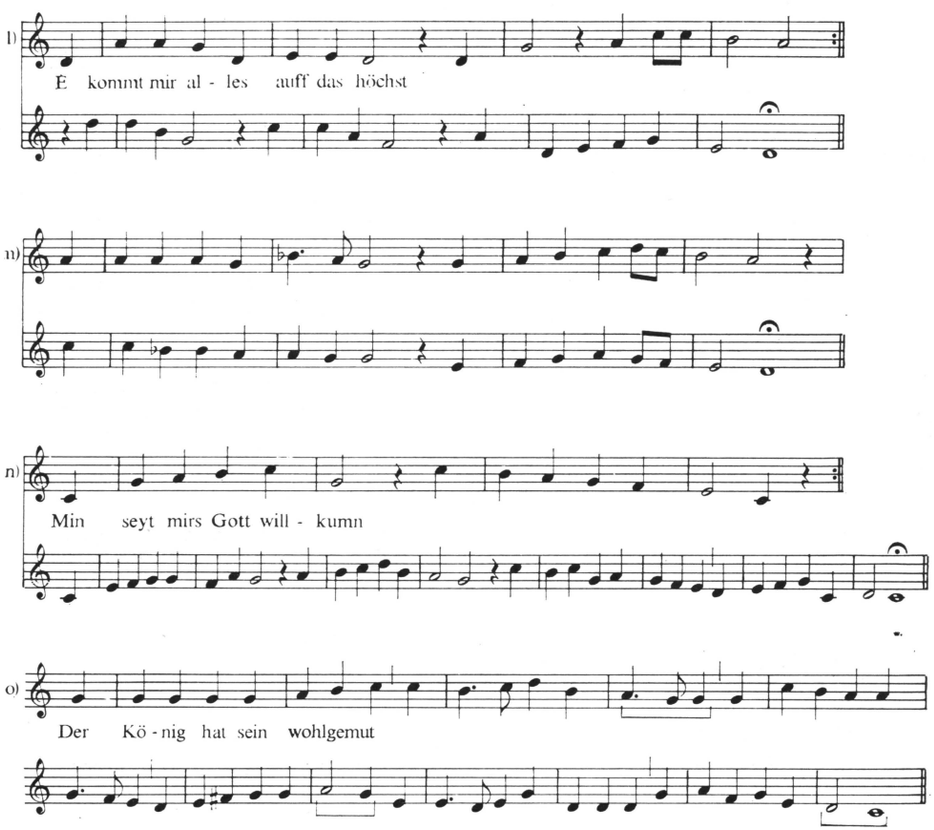
A *36. kottapéldával* érdekes orosz esetet mutatok be arra, hogy szinte elemi motívumismételgetésekben is rájöhetnek a kvintmegfelelésre; pedig itt tulajdonképp nem is biztos, hogy melyik rész van „elöl": a magas-e vagy a mélyebb. Különben ez a Szaratovi Kormányzóságból való dallam elég közel van a volgai kvintváltó 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 kvintváltást, és ritka kivételképpen — mint szélső variációt — egy ereszkedő, hangról hangra pontos, végigvitt kvintváltást 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 kéziratos 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.



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





37b—o. kottapélda. 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 megjegyzéséből[4] 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 kottapéldá*ban), az csak annyit jelent, hogy

[4] „Azonos sorszerkezetű példákat közöl ZAHN i. m. 2126—2141. sz. Közöttük 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 — oktávcserével — 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 oktávról lefelé haladva két „kvintváltó" tetrachordot alkot, amiből kissé megritmizálva előállt ez a dal.

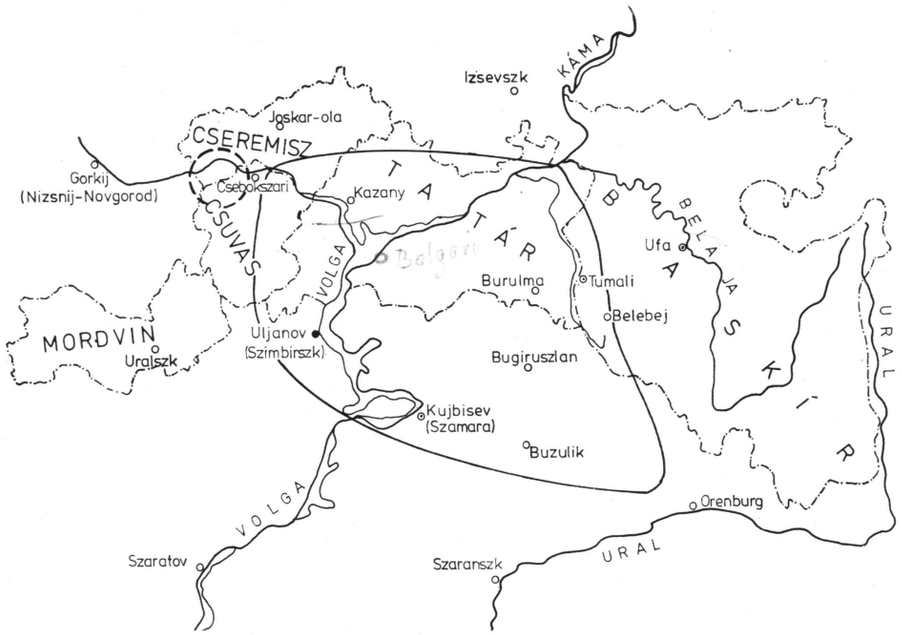
Ugyanennek az ismétlésre törekvő ösztönnek tulajdonítom a keleti kvintválaszt is. Egy igen széles területen — Kelet-Európában és Ázsia, Amerika északi felén — elterjedt egy lépcsőzetesen vagy terraszosan ereszkedő dallamstílus, amelyben fokozatosan igyekeznek egyes részek közt ismétléseket kialakítani; 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 cseremisz-csuvas határmenti kvintváltó stílus. (A hangszeres előadásból való levezetés húrváltással vagy erősebb befúvással márcsak azért sem tartható fenn, mivel ezeknél a népeknél hangszeren 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 AB^{5}CB-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 sajátság 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 AB^{5}CB 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 cseremisz és csuvas népzenében.

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 sajátsága, így a csuvasoké is, s tőlük vették át a finnugor cseremiszek. Bár igazi kvintváltó dallamot nem ismertünk a Volga vidéken kívül, de az ereszkedő dalokban található, többékevésbé 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 bebizonyították, hogy ilyen föltevésre semmi alapunk sincs; a kvintváltó stílus csakis a csuvas-cseremisz 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 cseremisz 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 népzenével.

Csakhogy a finnugoroknak nincs „ismétléses szerkezetük" vagy ismétléses stílusuk, hanem van minden magasabb szerkesztés nélküli motívum-



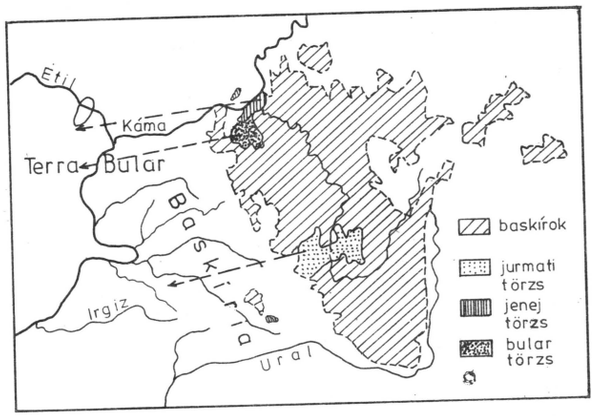
1. térkép. A Volgai Bolgárország valószínű egykori kiterjedése

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 négysoros 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, strofikus, 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, éspedig 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 cseremisz-csuvas kvintváltás szűk területét, az éppen a Csebokszari alatt



2. térkép. A baskirok 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 beolvasztotta — ezeket sejtik a kutatók a miser-tatárokban és a Mozsar-helynevekben —, valószínű, hogy legalább egy kisebb részük megmaradt a viharok alatt és után is otthonában, s ezek adhatták tovább a később odahúzódó 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 *Jenej* törzs vele együtt ugyanerre a vidékre. A Bular (bolgár) és Jenej 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: *Proiszhozsdenie baskirszkogo naroda.* Moszkva, 1974.

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

Őstörténészeink szerint a Jenej és Jurmaty törzs a magyarok Jenő és (Kürt-)Gyarmat törzsének leszakadt része. A térképre (általam) berajzolt nyilak jelzik ezt az eltolódást: a Jenej törzs lakóhelye éppen odakerül, ahol az a bizonyos, szűk, cseremisz-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, mordvákkal és tarchanokkal, hűséget esküdtek az orosz cárnak, s ennek szövetségeseikép kemény ütközetet vívtak a kazáni és krimi tatárokkal'". Vagyis még 400 évvel ezelőtt is érintkezhettek 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 (lóháton) 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 ismétlő 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.

VIKÁR álláspontját láthatóan befolyásolja a cseremisz 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—cseremisz—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 BERECZKI 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 mérsékeltebb 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 fejlődhettek, 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 kifejlesztésére; 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
A_5 = A-sor kvinttel mélyebben megismételve
A_4 = A-sor kvarttal mélyebben megismételve
A_2, A_3, A_6 stb. = A-sor szekunddal, terccel, szexttel stb. mélyebben megismételve.
(Minthogy a betű fölé írt számokat motívumok megkülönböztetésére alkalmazom, a BARTÓK óta szokásos A^5 B^5AB-felé jelzéseket ABA_5B_5 stb. módon, a mélyebb ismétlés jelzésével cseréltem fel. Ettől egyedül a *18. példá*ban kellett eltérnem, ahol a motívum megfordításának szekunddal magasabb megjelenését kellett jelölnöm $a_{ford}2$-vel.)
$a^1 + a^2$ = 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 díszítő hanggal érinti a nónát 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 nemcsak 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-ötfokú: *do*-re-mi-szo-la (-do stb.); re-ötfokú = *re*-mi-szo-la-do (-re-mi stb.); mi-ötfokú: *mi*-szo-la-do-re-mi (-szo stb.).
Félhangos ötfokúság: *szo*-ti-do re-mi (-szo stb.)
AP + szám = Hanglemezfelvétel jelzete a Zenetudományi Intézet archívumában.
MF + szám = Fonográffelvétel 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 kettőssíp.* Archeologica Hungarica XIV. Budapest
1935 *A XVIII. század magyar dallamai.* Énekelt versek a magyar kollégiumok diák-melodiáriumaiból (1770—1800). Budapest

Bartók Béla
1924 *A magyar népdal.* Budapest
1934 *Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje.* 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 *Burjatszkie narodnüe 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.

Fedăr̆ăv, Gavril
1934 *146 jură — 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 voisins à l'Est. Budapest 7—20.

Gerd, Kuzebaj
1927 *Udmurt 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.* (I. 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. kötettől: *Volksgesänge von Völkern Russlands.)* I. Bd. *Finnisch-ugrische Völker.* 1. Abt. *Wotjakische, syrjänische und permjakische Gesänge.* Wien—Leipzig, 1926. 3. Abt. *Tscheremissische Gesänge.* Wien—Leipzig, 1929. 2. Abt. *Mordwinische Gesänge.* Wien—Leipzig, 1933. 4. Abt. *Tschuwaschische Gesänge.* Wien—Leipzig, 1940. II. Bd. *Turktatarische Völker. Kasantatarische, mischerische, westsibirischtatarische Gesänge.* Wien, 1952.

Lükő Gábor
1935 *Havaselve és Moldva népei a X—XII. században.* Ethnographia XLVI. 90—105.

Makszimăv, Sz. M.
1932 *Turi csăvasszen jurriszen.* Supsakăr
1964 *Csuvasszkie 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. Siratók.* Szerk.: Kiss Lajos—Rajeczky Benjamin. Budapest
1973 VI. Népdaltípusok I. Szerk. Járdányi Pál — Olsvai 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 XVII. 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 *Osztyák hősdalok — magyar siratók melódiái.* Ethnographia XLIV. 71—95.
1934 *Népvándorlási elemek a magyar népzenében.* Ethnographia XLV. 138—156.
1936 *Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok.* Ethnographia XLVII. 233—251.
1937 *Osztyák 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 szolgái".* Egy regös-motívum német párhuzama. Ethnographia LXXXV. 315—329.

Szendrei Janka—Dobszay László—Vargyas Lajos
1973 *Balladáink kapcsolatai a népénekkel.* Ethnographia LXXXIV. 430—461.

Sz. Nd. = *(„Székely népdalok")*
1923. Bartók Béla—Kodály Zoltán: *Erdélyi Magyarság. Népdalok.* Budapest

SZURAEV-KOROLEV, G.
1969 *Mordovszkie narodnüe peszni.* Szaranszk
SZURAEV-KOROLEV, G. I.—KAVTASZKIN, L. Sz.
1957 *Mordovszkie narodnüe 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 népzenében.* 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.