80.8454 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

KÜLÖNLENYOMAT AZ ETHNOGRAPHIA 1980. ÉVI 2. SZÁMÁBÓL

VARGYAS LAJOS

A magyar zene őstörténete II.

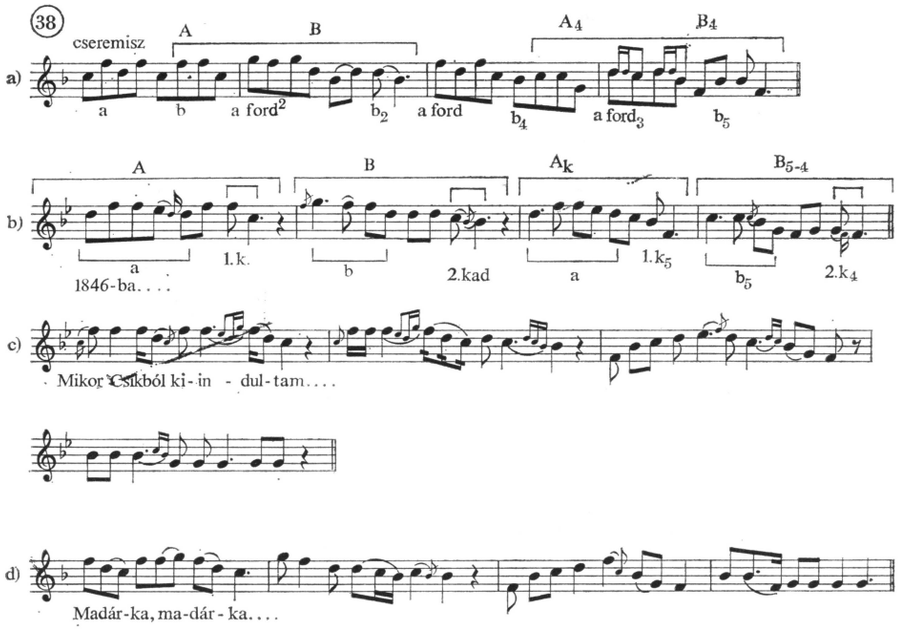
BUDAPEST
1980

Vargyas Lajos

A magyar zene őstörténete II.

Az előzőkben a magyar kvintváltó dallamok eredetével foglalkoztunk. A magyar és Volga vidéki párhuzamok nagyobb része azonban nem kvintváltó, hanem különféle más típusokban mutatkozik. Igaz, ezek mögött többnyire nem áll egy ennyire szorosan körülhatárolható stílus, csak a teraszosan ereszkedő ötfokú vagy primitívebb ötfokú típusok háttere. Viszont 16 pontos megfelelés az előbbi 6 mellett már nagy jelentőségű. Látni fogjuk, hogy továbbiakat is lehet találni, sőt a régieket is ki lehet egészíteni új adatokkal. Lássuk tehát sorjában először KODÁLY egybevetéseit, mégpedig először a nagy ívű, egyéni dallamfordulatokkal jellemezhető darabokat, majd a primitívebb alakulatokat.

A következő nagy ívű dal az „1846-ba el kell menni háborúba". *(38. kotta)*.

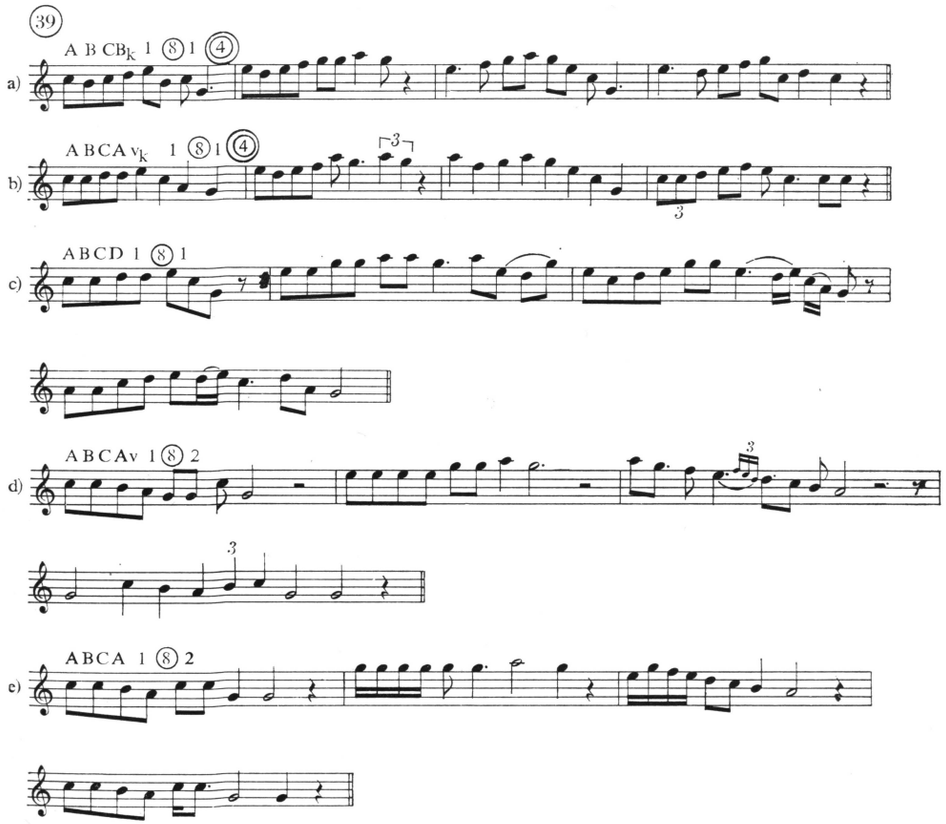


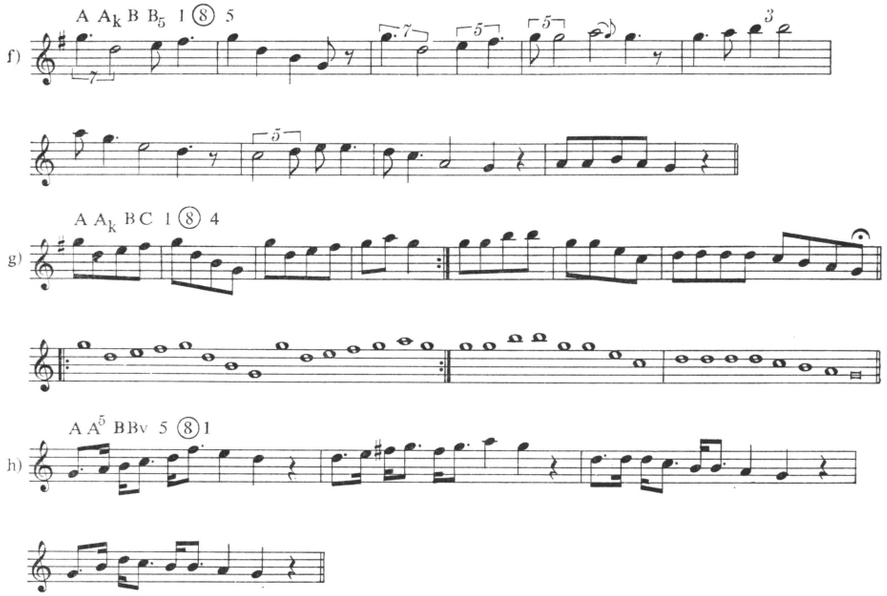
38. kottapélda. Cseremisz dal magyar változatokkal. a: VASZILJEV 1919. 17. sz.; b: Pt 180 = Sz. Nd. 123; c: AP 6164/b; d: AP 4827.

(Az összefüggésre Pt 180 és az új cseremisz dallam, valamint az új *la*-végű változatok között PAKSA Katalin figyelmeztetett; lásd PAKSA 1976.) Az összeállítás közelebbi cseremisz változatot tesz KODÁLY példája mellé, valamint *la*-végű változatokat is. A cseremisz dal az ötödik hangtól kezdve kvart-váltó, bár ez utólagos fejlődés eredménye is lehet, mivel nem valószínű, hogy az első öt hang — lényegében mindkét rész elején azonos — valaha is kvartváltó lehetett volna. A dallam ugyanis két motívumot, illetve fordítását ismétli az ötfokú skála különböző fokain azoknak megfelelő változtatásokkal: a-nak fordítása jelenik meg először egy hanggal följebb, majd eredeti magasságban, végül terccel lejjebb; b-t végül lefelé ismétli szekund, kvart és kvint-transzpozícióban.

A magyar elhagyja ezt a motivikus szövést, s az egész sort komponálja meg. A *szo*-végű magyar dalban csak a sorok utolsó két hangjában van megfelelés, mégpedig az 1. és 3. közt kvint, a 2. és 4. közt kvart. A *la*-végűekben ez is eltűnik, mert vagy a cseremisz két kadenciáját cserélték föl, ha az még élt valaha nálunk is, vagy a *szo*-végű dal záróhangját csúsztatták egy hanggal följebb. Különben a cseremisz változat kadenciái 5 ④ 2, amiről még fogunk szólani.

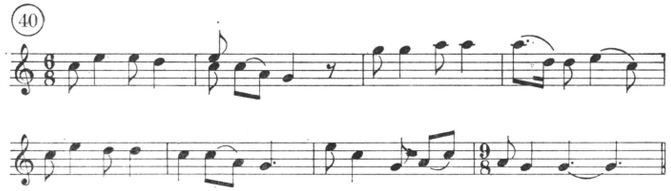
Hitetlenséggel fogadták egyesek újabban a *szo*-végű csuvas dal és a Jager Jóska ballada dúr dallamának összevetését. A KERÉNYI közlésében meg-





39. kottapélda. Csuvas dal magyar párhuzamai. a: KERÉNYI 1961. 183 (valamint több, szinte hangról hangra egyező népi variáns betyár és más szövegekre); b: a KODÁLY-közölte Jáger Jóska ballada „A miskolci hírös boltba"; c: KODÁLY csuvas párhuzama; d: Nád Jancsi ballada Rigyácról (Zala) 1935 SEEMAYER; e: Nád Jancsi ballada Bécről (Zala) 1932 SEEMAYER; f: MNT III/A 853. sz. Zselyk (Beszterce-Naszód) = JAGAMAS—FARAGÓ 256. sz.; g: BARTHA 1935. 72 sz.; h: BARTALUS II, 12. 12 sz. Tarcal (BARTALUS kézirata szerint Putnok), szövege „Pávás lány" ballada.

ismert műdal (1961, 183 „Jaj de szépen harangoznak") alapján többen arra gondoltak, hogy ez a dal volt a kiindulás, s a csuvas dallammal való egybeesés merő véletlen. Ilyen véletlenben azonban nem igen lehet hinni: sajátos dallamrészek ilyen fokú egyezése sosem tulajdonítható véletlennek. Olyan európai műdalt pedig nem ismerünk, amely annyira elterjedt volna széles területen, különböző népek körében, hogy a Volga vidékre is eljutott volna a magyarokon kívül. Utána kellett tehát nézni, vannak-e további, esetleg közelebbi változatai is nálunk a csuvas dalnak. Minthogy az 1 ⑧ 1 kadenciákkal van felépítve, ilyen vagy ehhez hasonló felépítésű változatok közt kellett nyomozni. Az alábbi darabokra találtam *(39. kottapélda).*



40. kottapélda. Csuvas dal. MAKSZIMĂV 1932. 178. sz.

A csuvas dal közelebbi változataiban is megváltozik a kadencia, és különböző ismétlések jelentkeznek. *40. kottapéldá*nkban 1 ④ v. ⑥ 1, ABAC formát látunk. MAKSZIMĂV 1932 179 sz. ugyancsak ABAC, de 1 ⑧ 1 kadenciákkal.

Az összeállításból kiderül, hogy a *do*-végűvé vált népi dallamváltozat terjedt el a felsőbb rétegekben — nyilván éppen dúr-volta miatt —, s ezt a társadalmi fölfelétörést, nem pedig „lesüllyedést" kell látnunk KERÉNYI közlésében, amit az általa nyilvántartott késői előfordulás is valószínűsít. (Olyan gyűjteményekben jelenik meg, amelybe már szórványosan népi dalok is bekerülnek.)

A dallamok formai alakulása jól szemlélteti a nép igyekezetét, hogy hasonlóságokat, ismétléses szerkezeteket alakítson az eredeti ABCD-formából. A szintén eredeti ötfokúság még világosan jelen van egyik-másik variánsban, de a még leginkább átalakult, dúrszerű 39/h is első sorának mixolyd-szeptimével elárulja nem-dúr hangnemű fogantatását. A dallam betyár-szövegei pedig arra mutatnak, hogy többnyire a legalsó, hagyományőrző rétegekben maradt fenn lappangó reliktumként, vagy mint a mezőségi változat mutatja, valami lakodalmi szokáshoz kapcsolódva.

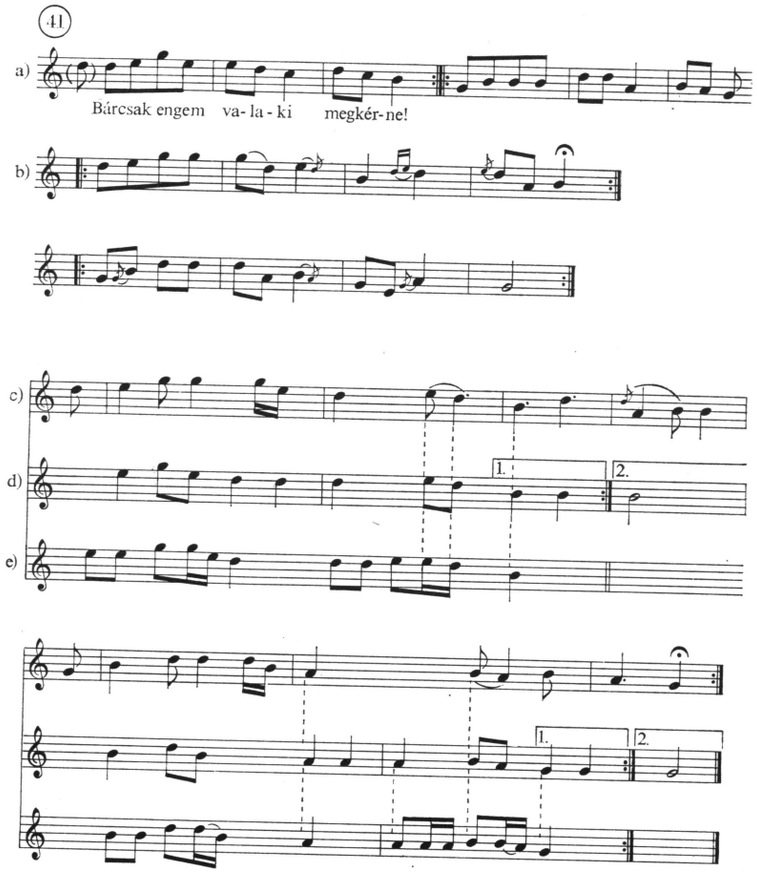
Az „Árva vagyok, árva" megint olyan párhuzam, amelynek mindkét tagja igen elterjedt dallam-családot képvisel. A magyart országszerte ismerték, a csuvast pedig három gyűjtemény is megörökítette, tehát széles körben lehet ismerős a Volga vidéken is. (LACH változata az Ufa Kormányzóság Belebej körzetéből való, tehát messze a központi csuvas területektől.)

A „Bárcsak ingem valaki megkérne" párhuzamot, KODÁLY egybevetését egy újabb dallal lehet kiegészíteni, amely egyes részeiben a legközelebb áll a magyarhoz, egyúttal a dal ottani nagy kedveltségét is igazolja *(41. kottapélda).*

A „Be van Kenderes kerítve" talán a legelterjedtebb magyar népdal, változatainak száma 1000 körül van. Két főkadenciával alkot variáns-csoportot egyrészt (4)-gyel, mint Pt 128—129, másrészt (5)-tel, amint KODÁLY párhuzamában látjuk. Első sora általában 5—4—5—4—5—4—5—8 lépésekből áll, s (Moldvát kivéve) az egész nyelvterületen megtalálható. Keleti párhuzama ezúttal a tárgyalt területtől messze, a Nogáj tatároktól származik, valahol Orenburg és Asztrahán között. Ez a nép belsőázsiai eredetű, a párhuzam tehát Belső-Ázsiával köti össze a magyarságot, nem a Volga-Káma közével. Az egyezéshez nem fér kétség, bár a magyar tovább ereszkedik harmadik sorában, míg a tatár újra fölkanyarodik.

KODÁLY utolsó összevetése már csak az angol és német kiadásban jelent meg: a „Székely keserves" témájául szolgáló dallamot: „Aj sirass édesanyám" tette egy csuvas dal mellé. A párhuzam önmagában elég távoli, igazi párhuzamnak nem is nevezhető, de a csuvas dal valóban sok magyar dallamra hasonlít. KODÁLY viszont még nem ismerhette az „Annyi bánat a szüvemen" kezdetű éneknek (Pt 122) újabban előkerült, közelebbi változatait; azoknak második és harmadik sora, sőt a befejezése is annyira változékony, egymással fölcserélhető, hogy látszik: itt a nép bizonyos motívumokkal szabadon bánt, különböző magasságban, különböző sorrendbe rakosgatta *(42. kottapélda).*

A csuvashoz a b) változat van legközelebb, különösen ha 3. sorának négy hangnyi kezdő motívumát oktáv-törésnek fogjuk fel, minthogy pontosan egyezik az első sor kezdetével, és oktávval följebb gondoljuk. Különben itt is megfigyelhető, hogy alakítanak utólagos kvint-viszonyt a magas és mély rész között. A többi dallam pedig mutatja, mennyire közeli lehet egy-egy részlet egyik-másik variánsban.



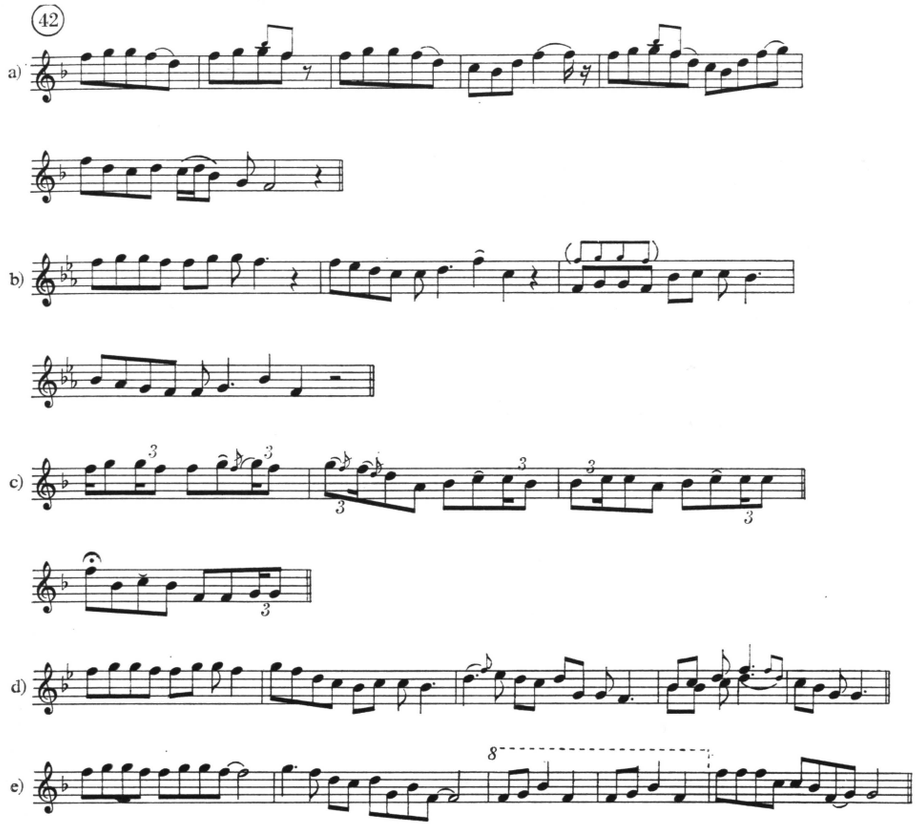
41. kottapélda. Magyar dallam cseremisz párhuzamai. a: Sz. Nd. 55 sz.; b: VASZILJEV 1919. 67 sz. az északi cseremisz területről. A következők a magyar dal mellé állított korábbi párhuzamok KODÁLY tanulmányából. c: LACH, Cseremisz 125 sz.; d: LACH, Votják 63 sz.; e: VASZILJEV 1919. 109 sz.

Mielőtt továbbmennénk KODÁLY szűkebb mozgású dallampárhuzamaira, két újabb kvintváltó párhuzamot szeretnék csatolni az övéihez. Az egyik egy közismert dal változata BARTÓK felsőiregi gyűjtéséből, szembeállítva LACH cseremisz változatával *(43. kottapélda)*.

A magyar dal dúr terce és szeptimája valamint frig zárlatai természetesen nem változtatnak ötfokú jellegén. Mindkét dal két részének kitoldott metrikája, a záró formulák és a háromfokú – négyfokú motívumok kvint-válasza nagyon szorosan összekapcsolja a magyar és cseremisz változatot.

A következő megfelelést valószínűleg JÁRDÁNYI Pál kezétől származó utalásban találtam a zenei rendben a magyar típus mellé téve *(44. kottapélda)*.

A két dallam ritmusa eltérő, dallam-menete viszont igen hasonló, s még abban is egyezik, hogy általában kvintváltás nélkül ereszkedik fokozatosan, s

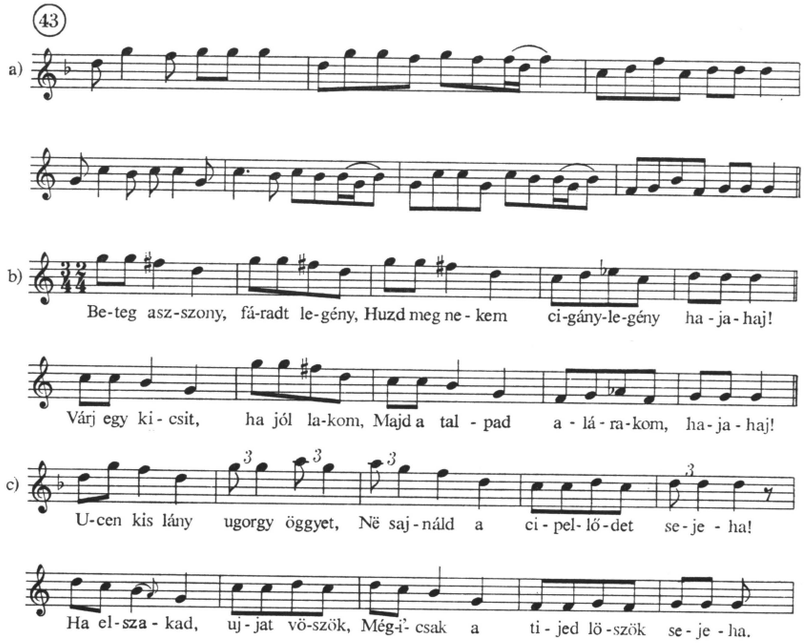


42. kottapélda. Csuvas dal magyar párhuzamai. a: MAKSZIMĂV 84 sz.; b: AP 6223/b Gyimes; c: AP 4688/e Gyimes; d: AP 4662/d Gyimes; e: Pt 122 Csik.

csak a végén, illetve a magyarnak két sorvégén válik kvint-megfeleléssé. Sőt a magyar AA_kBB_k szerkezetet is fejlesztett ki benne.

KODÁLYnak még két párhuzamáról mondhatjuk, hogy „nagy terjedelmű": „A búbánat keserűség"és „Vékony cérna, kemén mag" valamint csuvas megfelelője ugyanis szeptim, illetve oktáv terjedelmű. Olyan oktávról ereszkedő *szo*-pentaton dal, mint a szembeállított változat, igen sok található a csuvas dalok közt. Az az eltérés is általános, hogy a magyar nem megy le *szo*-ra, hanem *la*-n végződik; szinte valamennyi párhuzamban ezzel az eltéréssel találkozunk (a tonális kvintválaszok kivételével).

Már a következő két dallam összevetésében a Volga – Káma-vidék jellegzetes 6 – 1 terjedelmű *szo*-pentaton dalainak magyar megfelelőit látjuk viszont a szabályos *la*-végű elváltozásban: a „Túl a vizen egy kosár" és „Od' alá szolgáltam". Az előbbi még ebben a kis hangterjedelemben is eléggé jellemző dallamvonalból épül fel, ami a párhuzamot közelivé teszi; kissé elmosódottabb a második, ahol a magyar hangkészlete is egy fokkal följebb tolódott a *la*-ötfokúságban, ezáltal nemcsak a záróhang csúszott följebb, hanem az egész

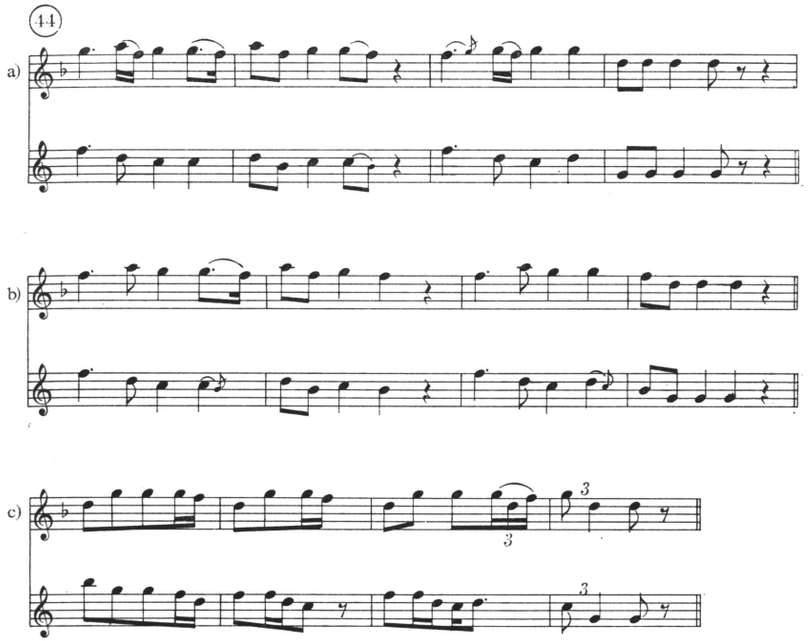


43. kottapélda. Magyar dal és cseremisz párhuzama. a: LACH, Cseremisz 219. sz.; b: Felsőireg 1907; c: AP 5389/h.

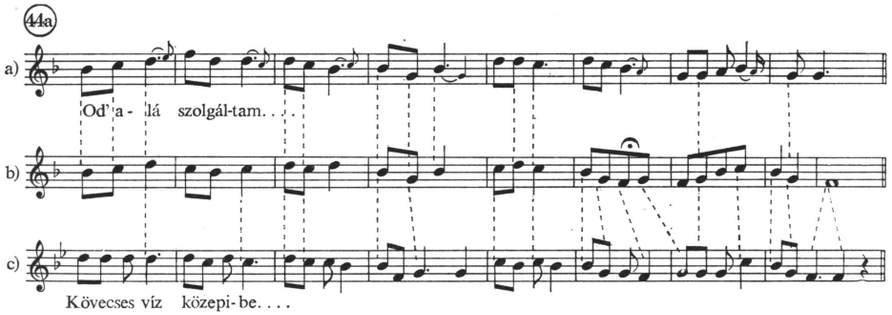
hangkészlet 7—1-re. Az utóbbi párhuzamhoz újabban JAGAMAS közölt egy pontosabb megfelelést méghozzá *szo*-záróhanggal (bár szótagszáma és ritmusa eltérő) *(44/a. kottapélda)*.
Mégis ennek — a csekély dallammozgás miatt — nem annyira önmagában van bizonyító ereje, mint a többiekkel együtt, minthogy típusok meglétét igazolja.

Ilyen jelentősége van a „Csak azt szánom-bánom" kezdetű, több változatban élő zoborvidéki dallamnak is. Itt az annyiszor, annyiféle megoldásban felbukkanó *la-do-re-mi* négyfokú dallamépítkezés egy példájával van dolgunk, amihez az idézett cseremisz példánál hasonlóbb mozgású változatot is lehetne találni. Azonban itt a típus lényeges, az ismert archaikus dallamfajta megléte. Különösen azóta, hogy a másfajta négyfokú és háromfokú dallamok is előkerültek Gyimesből és Moldvából. Nem elszigetelt eset tehát, aminek jelentőségét pusztán az adná meg, közeli-e vagy távoli a párhuzama; hanem hogy egy archaikus stílus maradványa. Méghozzá az Erdélyen kívüli, tehát kevesebb régiséget fenntartó területekről! Fel is merülhet a kérdés: nem az egykori *közmagyar*, vagyis általánosabb négyfokú formát őrizték-e a nyitrai magyarok (és az erdélyiek, ha a *do-re-mi-la* már ismert négyfokú formákra gondolunk, a Kőműves Kelemen-dallamokra és társaira); míg a ritkább 3—4 fokú típusok csak a keleti széleken, Gyimesben és Moldvában maradtak fenn.

Igen fontos stílus-kapcsolatot jelez az a három párhuzam, amit KODÁLY olyan táncdalokkal mutat be, amelyek második sorukban lefutnak az alaphangra. Ez a „kis kvintváltó", illetve „motívum-eltoló, kvartváltó" stílus, amit részletesen meg kell tárgyalnunk, mielőtt az ő három példáját elhelyeznénk



44. kottapélda. Magyar dalok csuvas párhuzammal. a: Pt 63; b: AP 4504/g; c: csuvas dal, lásd KODÁLY: Ötfokú zene IV. 85. sz. (Talán FEINBERG gyűjteményéből választotta.)



44a kottapélda. a—b: KODÁLY magyar-votják dallam-összevetése; c: JAGAMAS—FARAGÓ 37. sz. (lásd hozzáfűzött jegyzetüket.)

benne, mivel itt dudanótáink sokkal szélesebb körű kapcsolatáról van szó. Ha ugyanis összegezzük a cseremiszek ide tartozó dallamainak tulajdonságait, és azonos szempontok alapján elemezzük dudanótáinkat is, meglepő egyezésekre találunk. Azokra, mint már mondottuk, leginkább a kvart-viszonyok jellemzők, mégpedig nemcsak egyszerűen az 1. és 2. sor közt, hanem a bújtatott motívum-ismétlés lehetőségei szerint is. Ha az egyes sorok hangterjedelmét vesszük tekintetbe, az első sort mindig magasban találjuk, az oktáv vagy még magasabb hang és többnyire a 4. fok között; a második sor mindig lefut az

1. fokra, terjedelme leginkább 6—1, néha 8—1. A harmadiké és néha a negyediké is fölfelé ível; ha nem, akkor 4—1, 6—1, sőt néha 3—1 közt mozog. Ha a sorismétlés más sorrendben történik, akkor a második sorban vannak ezek az alacsonyan mozgó dallamvonalak. A leggyakoribb kadencia-képletek: 5 ① 2, 4 ① 1, 5 ① 1, 4 ① 5, esetleg 8 ① 5; az első zárlat igen sokszor már 3 is lehet; ilyenkor az első sor hangterjedelme (9)8—5 + 3. Ezen belül van a különleges kismotívumszövés. (Lásd 4—5. példánkat valamint KODÁLY 1973. 27. és 28. lapon levő cseremisz dalokat.)

Ezeket a sajátságokat sorra feltaláljuk dudanótáinkban. Vegyük sorra a Pt-ban közölt néhány tipikus dudanótát.

248 s z. sorainak terjedelme: 7—4, 8—1, 4—1, 4—1; kadenciái 4 ① 2; motívumokra bontva (egy-egy ütem, vagyis félsor egy motívum): $a^1 + a^2/b^1 + a^2/c + a^2_{4k}/c + a^2_4/$. De nem volna túlzás a harmadik és negyedik sor elejét a második sor elejének kvint-transzpozíciójaként sem értékelni.

249 s z. lényegében azonos az előzővel, csak más „formai játék" van benne: 7—4, 8—1, 5—1, 8—1; 4 ① 2 vagy 5, ABCB, ahol három „második" motívum kvart-viszonya, illetve azonossága még felismerhető.

250 s z. 8—5, 8 + 4—1, 4—1—8, 8—1; 5 ① 7, A^5ABC. Ennek nagyobb eltérései utólagosan is lehetnek, amint közeli variánsából, 259 sz.-ból kiderül.

259 s z. 8—5, 7—1, 5—1, 7—1; 5 ① 1; A^5BAB.

251 s z. 7—4, 8—1, 1—5, 7—1; 4 ① 2 vagy 5. Lényegében egyező 248 sz.-al, de más ismétlésekkel: $a^1 + a^2/b + a^2_4/c + a^2_{4k}/b_v + a^2_4//$

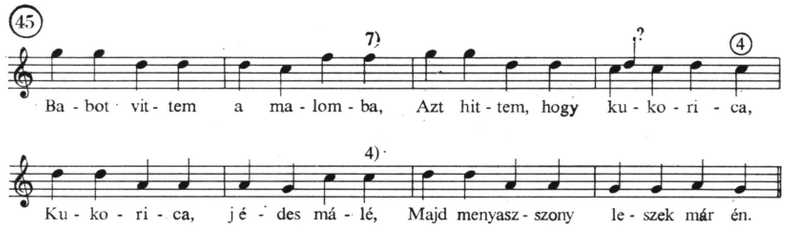
252 s z. 8—4, 7—1, 5—2, 7—1; 4 ① 2; $a^1 + a^2/b + a^2_4/b_4 + a^2_{4k}/b_v + a^2_4//$

256 s z. 8—1, 7—1, 7—1, 6—1; 5 ① 1 vagy 5; $a^1 + a^2/b + a^2_5/b + a^2_{5k}/c + a^2_5//$

257 s z. 7—4, 8—1, 4—1, 4—1; 4 ① 2; $a + a/b + a_4/c^1 + c^2/c^1 + d//$

258 s z. 8—5, 8 + 4—1, 8—2, 5—1; 5 ① 2; $a + a/b^1 + b^2/a_v + b^1/c + b^2//$

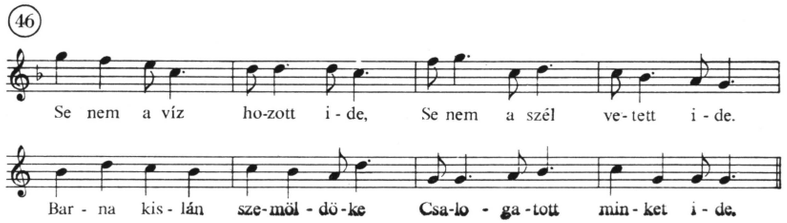
260 s z. Ha furcsa kanyargásait oktáv-törésnek fogjuk fel, illetve a mélyebb vagy magasabb rész elhomályosult megfeleléseinek, akkor a mellékelt formát állíthatjuk helyre mint a változat alatt meghúzódó elgondolást,



45. kottapélda. Magyar dudanóta (Pt 260. sz.) föltehető eredetibb alakja.

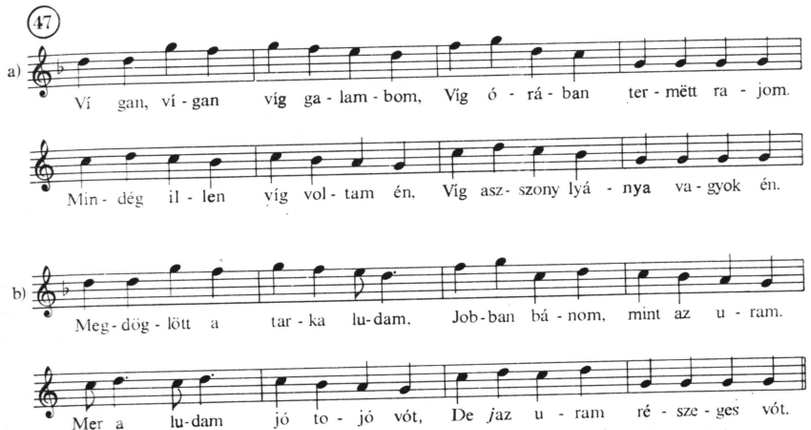
vagyis 8—4, 8—4, 5—1, 5—1; 7 ④ 4; $A^4A^4_kAA_k$ formát.

Lássunk most néhány nem közölt dudanótát is.



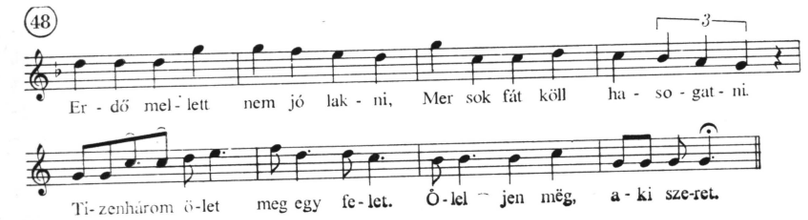
46. kottapélda. Magyar dudanóta. AP 6710/c.

8—4, 8—1, 5—2, 4—1; 4 ① 2 vagy 5; (formai megfelelés nincs).



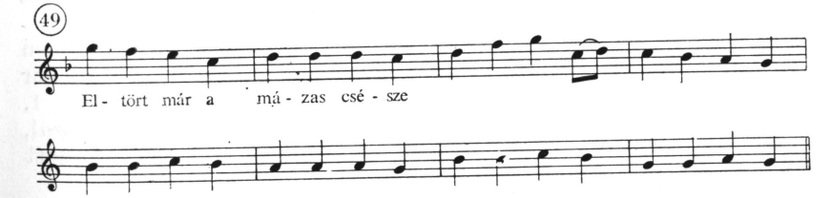
47. kottapélda. Magyar dudanóta változatai: AP 6626/d és AP 5991/i.

8—5, 8—1, 5—1, 5—1; 5 ① 1; $a^1a^2/b^1 + b^2/c + a^2_5/c + b^2//$ De tulajdonképpen minden sor első ütemében is találunk megfelelést a lelépő 3—4. hangban: először kvartot, azután kvintet. A *b)* más csoportosításban hozza ugyanezeket az elemeket.



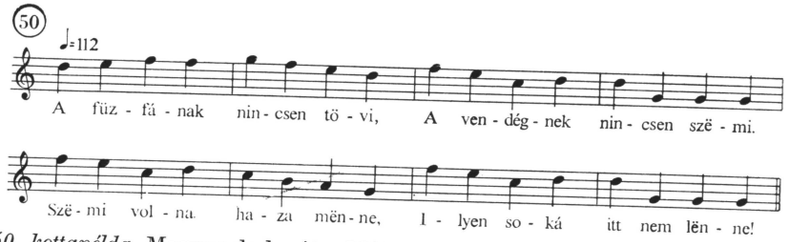
48. kottapélda. Magyar dudanóta: AP 4479/i.

8—5, 8—1, 1—7—4, 4—1; 5 ① 4; az egyetlen formai egyezés itt az első és második sor közt levő kvint-párhuzam.



49. kottapélda. Magyar dudanóta. AP 4056/bc—4055/g.

8—4, 8—1, 4—1, 4—1; 4 ① 1; $a^1 + a^2/b^1 + b^2/c + a^2_4/c + d//$



50. kottapélda. Magyar dudanóta. Mátraverebély (Nógrád) 1922 KODÁLY.

8—5, 7—1, 7—1, 7—1; 5 ① 1; $a^1 + a^2/b^1 + b^2/b^1 + a^2_5/b^1 + b^2//$

A magyar dudanótákból kitetszik, hogy a sorok elhelyezkedése a magasságban, terjedelme és kadenciái hasonlók a cseremiszekhez. A motivikus fűzésben is van rokonság: a kétféle sorrész összekapcsolása és a kvart-kvint-viszony köztük. Különbség, hogy míg a cseremiszek áttolják az ütemhatáron, s evvel szinte elrejtik a megfeleléseket, addig a magyarok a sorvégre helyezik, tehát kihangsúlyozzák, sokszor rondószerűen. Néha az első sor két motívuma azonos, ami szintén gyakori a cseremiszeknél, s VIKÁR (1971) külön formaként ki is mutatja indexében. (VIKÁR példái közt a *do*-végűek eléggé nagy terjedelműek, sokszor erősen melizmások is, s ezért eléggé eltérőek is a magyartól és a többi cseremisz példától; jobban idevágnak *szo-* és félhangos ötfokú darabjai.) A magyarok másik eltérése a moll-jelleg, bár ez nem általános: vannak dúr-tercű, illetve váltakozó tercű (sőt semleges tercű) darabok is köztük. Nyilván ez is a *szo-la* váltakozás körébe tartozó jelenség. De néha a lejegyzés rovására is írható: moll tercet jelöl, bár a hangfelvételen semleges terc hallatszik.

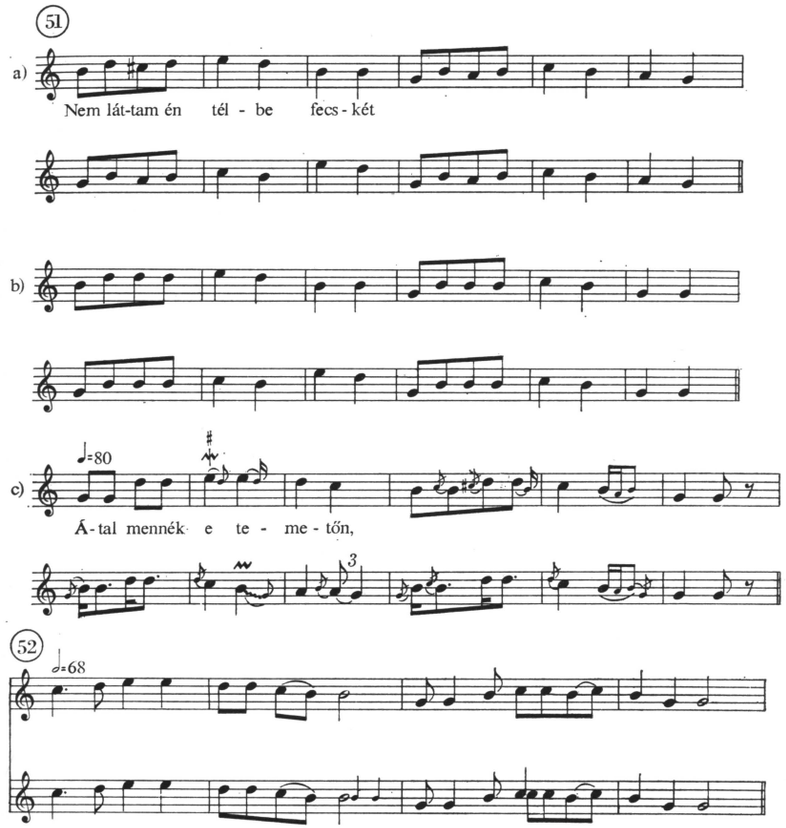
Különben a félhangos ötfokúságnak is fölfedezhetjük nyomait dudanótáink (sőt más dalaink) közt. Ha például Pt 254-ben a kromatikus váltóhangot a hangismétlés feloldásának fogjuk fel, és behelyettesítjük vele, valamint a zárlatban is *g-g*-vel az *a-g* lépést, akkor olyan félhangos ötfokú, 1—6—1 hangterjedelemben mozgó, 3 ① 5 kadenciás dalt kapunk, amilyen KULYSETOV gyűjteményében eléggé mindennapi *(51.—52. kottapélda)*.

53—54. példánk is világosan félhangos ötfokúságra mutat: az *53.* vége tisztán az, az *54.* eleje pedig bizonyítja, hogy a szekvencia másodlagos. Az *55—58. kottapélda* több lehetséges párhuzamot mutat be, amely mind más—más részlettel van közel a magyar dalokhoz, ugyanakkor egész felépítésük és menetük egyezik velük. *56.* és *58. példánk* kivételesen még a nyolcasok négy hangismétléses záróformulájában is egyezik a magyarokkal.

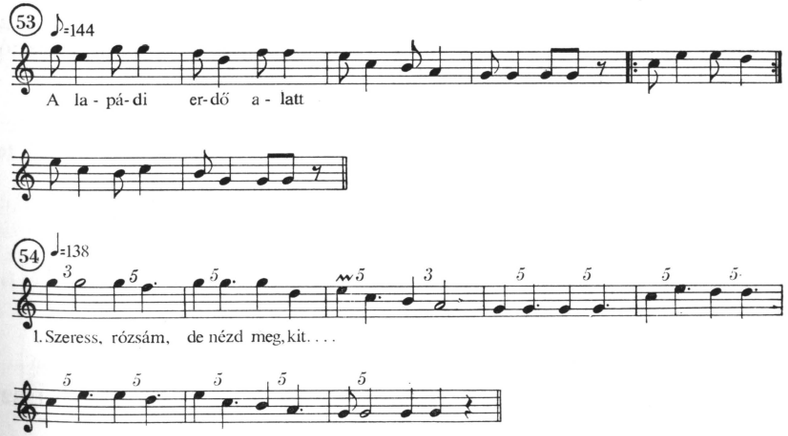
59. példánk pedig egy országszerte elterjedt dallammal képviseli a félhangos ötfokúság nyomait a cseremiszeknél oly gyakori hétszótagos dudanóta ritmusában.

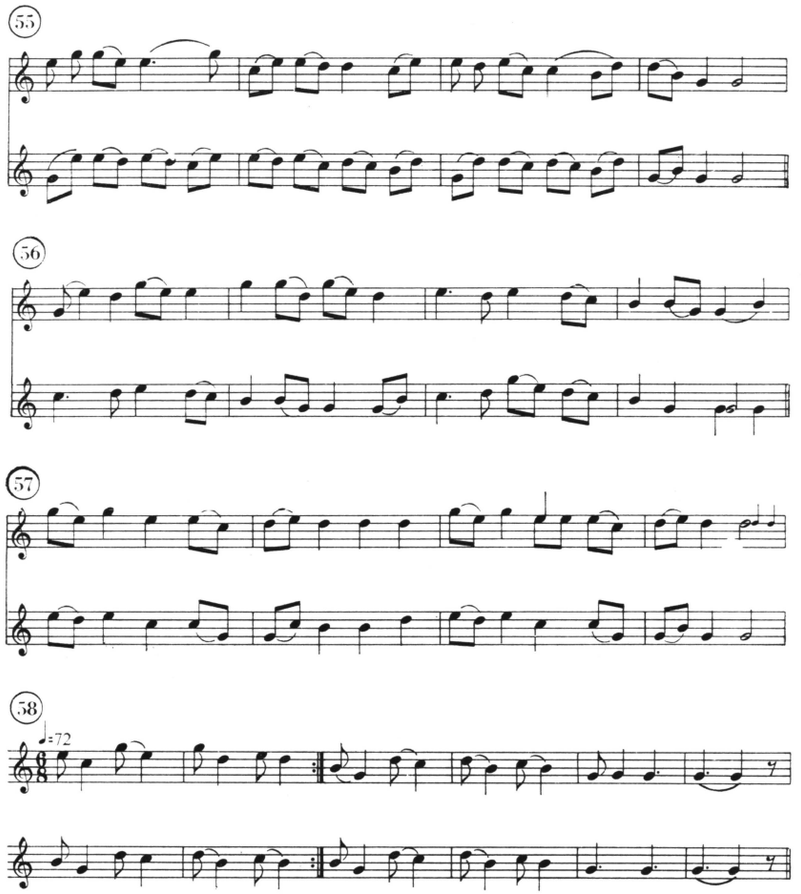
Talán azt sem merész dolog föltenni, hogy a Pt 255 is egy ilyen stílusú dalból változott el utolsó záróhangjának felcsúszásával. Ha azt is az előző sor mintájára egy hanggal lejjebb helyezzük, akkor 8—4, 8—4, 6—1, 5—1, 4 ④ 1 kadenciás dalt kapunk, első és harmadik sora közt kvint-kvart-válasszal, valószínűleg *szo*-pentatoniával. A dunántúli (semleges) terc és a felcsúszott záróhang együtt okozhatta a hangnemi változást.

Különbség még a két nép dalaiban a három hangú sorvégekkel szemben — vagyis hét-szótagszámú sorfajtával szemben — a magyarok túlnyomó nyolcas sorfaja négy hangú zárásokkal. De ez a záróritmus cseremiszeknél is másod-

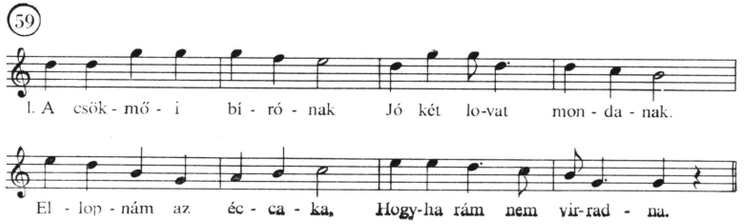


51—52. kottapélda. Magyar dallam (Pt 254), az előbbi dal kikövetkeztetett régebbi formája, a kikövetkeztetett forma újabban előkerült közeli változata, valamint egy hasonló cseremisz dal. b: rekonstrukció; c: FARAGÓ—JAGAMAS 122 sz.; 52.: KULYSETOV, 100.





53—58. kottapélda. Magyar dallamok a félhangos ötfokúság nyomaival és többé-kevésbé hasonló cseremisz párhuzamok. 53: „A lapádi erdő alatt" 4 sz.; 54: JAGAMAS—FARAGÓ 12 sz.;55—57: KULYSETOV, 44, 135 és 61 lapon; 58: VIKÁR 1971, 124 sz.

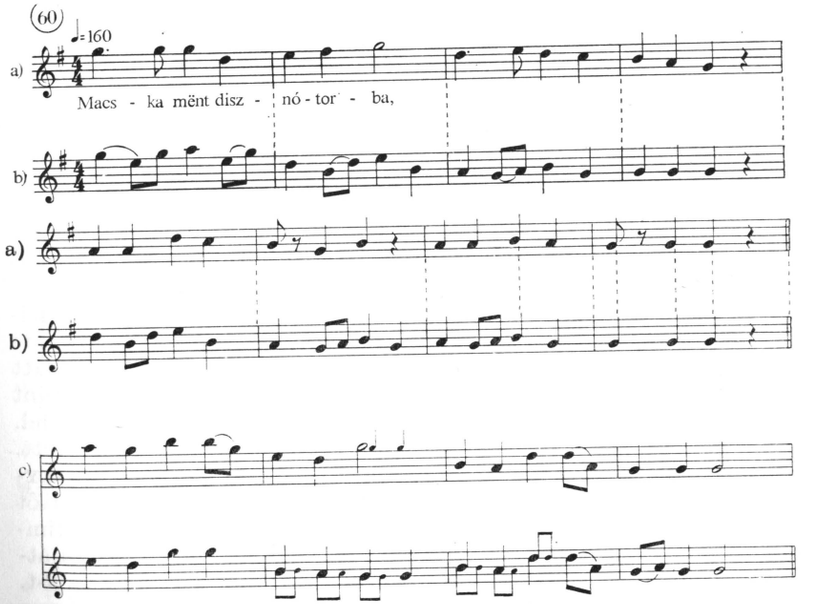


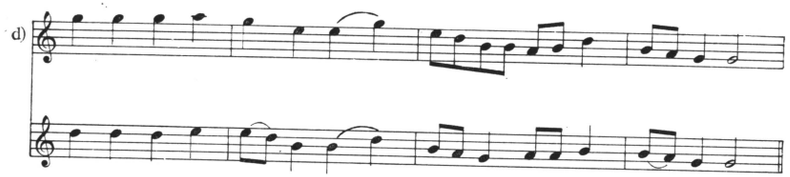
59. kottapélda. Magyar dudanóta a félhangos ötfokúság nyomaival. Csökmő (Békés) 1932 VARGYAS.

lagos lehet a kazáni tatár dalok szinte kizárólagos heteseinek hatására; sokszor ugyanis a cseremiszek is nyolc vagy több szótagot énekelnek ott, csak kiaprózzák a három hosszú hangot. Ugyanakkor a magyarok is sokszor ugyanúgy kidobogtatják négyszeres hangismétléssel a dallam két felének kihangzását, mint amott hármasokkal. Úgyhogy ez inkább összekötő hasonlóság, semmint elválasztó különbség. S hogy nálunk több a kvint-megfelelés, mint a kvart, az is érthető dalaink túlnyomó kvintváltó szerkezetének hatásából.

Ha most ez után a széles körű stílus-egyezés után vesszük szemügyre KODÁLY három dudanóta-párhuzamát, akkor a következőket állapíthatjuk meg. A „Leesett a makk a fáról" cseremisz párjával együtt kissé távoli rokona a dudanóta-stílusnak, mivel nincs benne a kis motívumok sajátos szövése; egymáshoz viszont annyira hasonlók, hogy összefüggésük kétségtelen. Mindkettő a stílus peremről való. Annál jobban beletartozik viszont a „Jaj Istenem, kire várok" cseremisz megfelelője. Szerkezete: $a^1 + a^2/a^2_4 + b/a^1_5 + a^2_4/a^2_{4v} + b//$. Ez már motívum-szövés, bár nem a leggyakoribb fajtája; s ritkább eset a *la*-ötfokúság is. A magyar párhuzam dallamvonalában megegyezik vele, s a cseremisz dal első motívumának kvint-viszonyát kiterjesztette az egész sorra: második sorának b^3-ra felugró zárlatától eltekintve A^5ABA szerkezetű, ami szintén egyik ritkább forma a Volga vidéken.

A legkevesebb dallambeli és stílus-hasonlóságot a „Macska ment disznótorba" mutatja. Az oktáv mint első kadencia, sőt a terc is harmadik sorzárlatként előfordul az ilyen dalok közt, s közelebbi sajátság benne a hetes szótagszám a jellegzetes záróritmussal valamint a dúr-jelleg (ami kétségtelenül *do*-ötfokú maradvány); ugyancsak jellemző vonás az alapra lefutó második sorvég. Nyilván KODÁLY is elsősorban ezeket a vonásokat vette tekintetbe, amikor a párhuzamos magyar változatot kiszemelte. Az új cseremisz gyűjteményből több vonásban közelebbi változatot is tehetünk melléje:



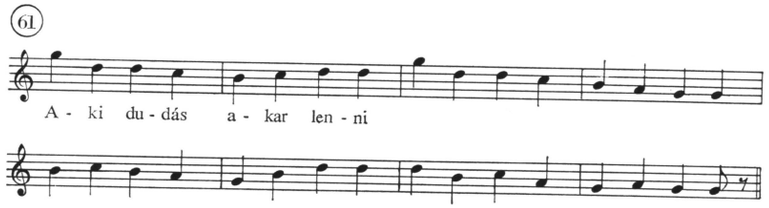


60. kottapélda. Magyar dudanóta cseremisz párhuzamával KODÁLY tanulmányából kiegészítve két újabb változattal. a: Mohi (Bars) 1912 KODÁLY; b: MF 628/b (vö. LACH, Cseremisz 109—111, 112 és 159a sz.); c: KULYSETOV, 62; d: VASZILJEV 1919. 99 sz.

c) 10—5, 5—1, 8—1, 5—1; 8 ① 1; a + a_4/a_7 + b/a_4 + c/a_7 + b//.
d) 9—6, 6—1, 6—3, 3—1; 8 ① 3 vagy 5; a^1 + a^2/b^1 + b^2/a^1_4 + a^2_4/b^1_4 + b^2// A kvart-megfelelés természetesen tonálisan értendő a *do*-pentaton fokoknak megfelelően.

Dudanótáink látszólagos diatóniája alatt tehát *do-*, *szo-* és félhangos ötfokúság rejtőzik, amelynek keveredése a túlnyomó *la*-ötfokúsággal okozta a diatoniát mai hangrendszerükben. KODÁLY három párhuzama mögé tehát ezúttal is széles körű stílus-összefüggés hátterét lehetett felrajzolni.

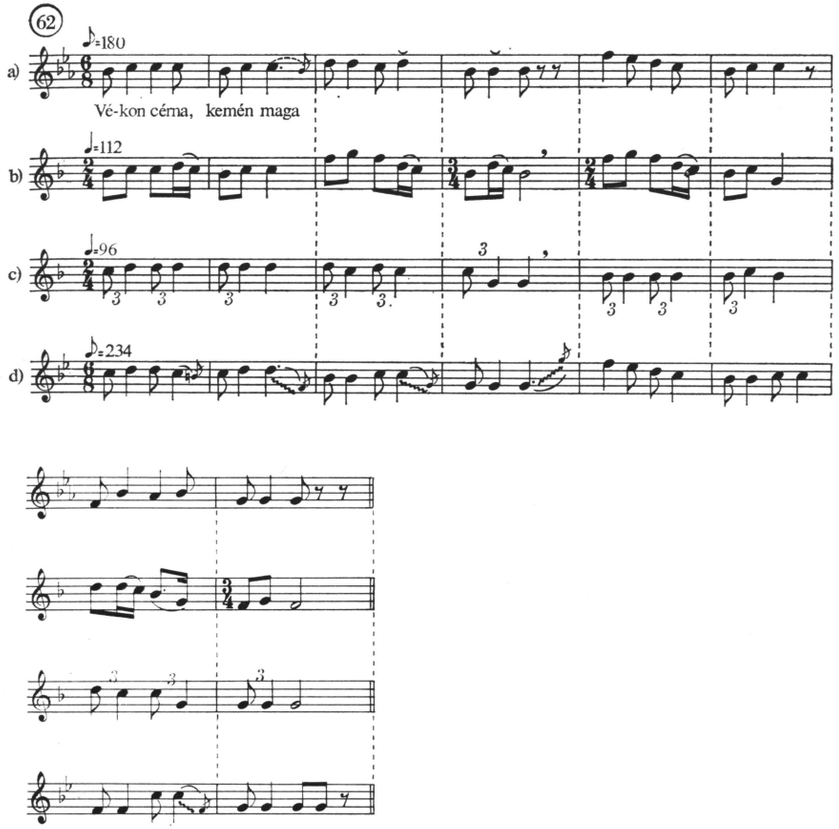
Meg kell jegyeznem, hogy sok teljesen dúr-jellegű dudanóta, amit hajlandók vagyunk dúr zenéből fejlődött új jelenségnek tartani (pl. magam is 1955b. tanulmányomban) —, sok vonásban közel áll a tárgyalt stílushoz. Például a következő dal: 8—3, 8—1, 5—1; 5 ① 5; AA_kBC és több dallamrészlete.



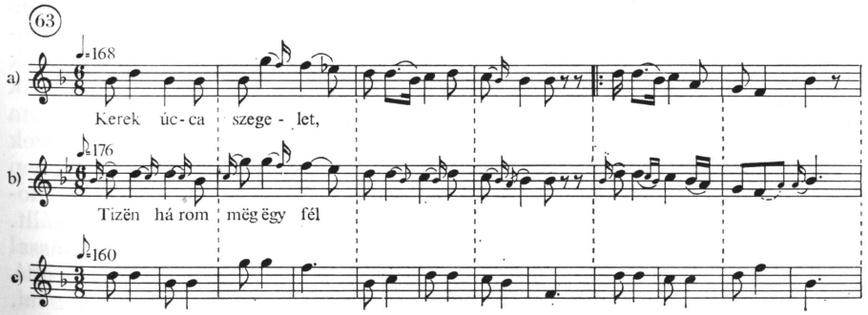
61. kottapélda. MF 2829/fg.

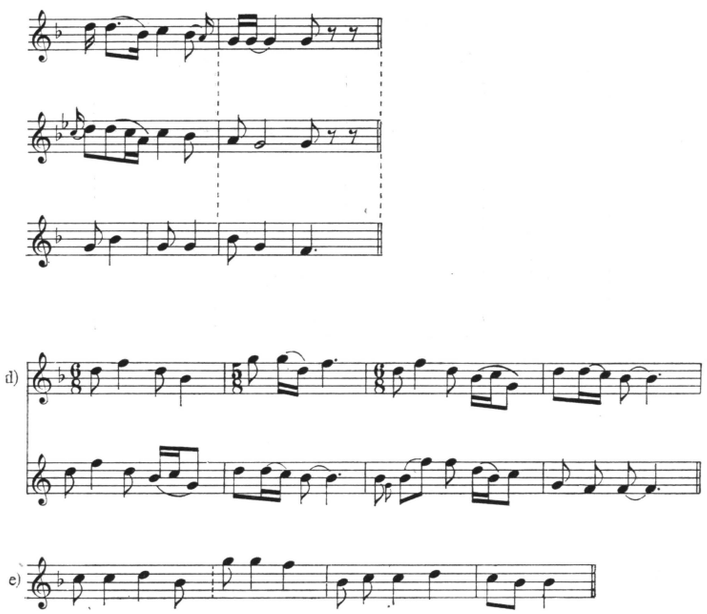
Hátra van még három dallam-párhuzam. Kettő közülük nagyjából hasonló módon használja fel az ötfokú skála középső hangjait.

Mindkettő egyaránt a hangsor jellemző három hangját aknázza ki a felépítés tengelyének, a *do-re-mi*-t; ezen mozog, innen tér ki fölfelé és lefelé, ide tér vissza. Az ilyen dalok a Volga mentén általában a *do-re-mi* fölött és alatt két—két szomszédos hangot érintenek, ahogy az első magyar példa is, valamint a másodiknak cseremisz párja. A *62. példa* felül már csak a hetedik fokig lép fel. Mindkettőben különbség a cseremisszel szemben a *la*-kadencia a *szo* helyett. De a *62c* csuvas dal is *la*-végű, (följebb is transzponáltam, mint ahogy KODÁLYnál van. Így jobban is összeköti a román változatot a magyarral s mindkettőt a csuvassal.) A *63. kottapéldá*ban jellegzetes a szext-felugrás és utána a szeptimzárlat, valamint a további mozgás. Ez, túl a stílus-egyezésen, már egyedi sajátsággal is összekapcsolja a két változatot és további variánsaikat, például *63d*-t. Ha pedig a C. NAGY Béla (1959) által idézett lapp dallam *(63c)* — magyar



62. kottapélda. Magyar, csuvas és román változatai egy dallamnak KODÁLY tanulmányából a: Hadikfalva (Bukovina) 1914 KODÁLY; b: FEDĂRĂV 1934. 100 sz.; c: MAKSZIMĂV 1932. 121 sz.; d: BARTÓK 1923. 84 sz.





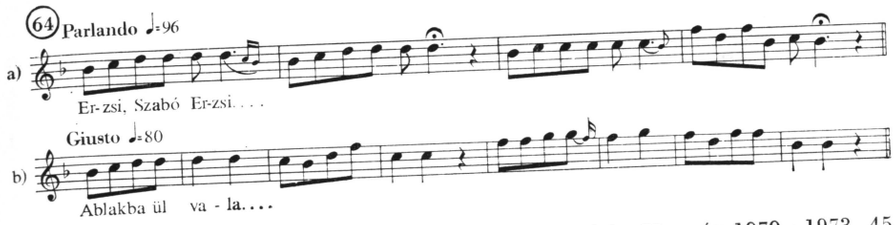
63. kottapélda. Magyar dallam cseremisz, csuvas és lapp párhuzammal. a: Sz. Nd. 104; b: MF 3235/b; c: VASZILJEV 1937. 37 sz. (a—c KODÁLY tanulmányából); d: MAKSZIMĂV 1932. 66 sz.; e: LAUNIS, Lapp 693, 2 idézi C. NAGY 1959. VI/e, 1.

(a—b) példánk első felével egyező AB sor — ott több hasonlóval volna képviselve, akkor elképzelhető volna, hogy egy ilyen, fölfelé kiegészült *do-re-mi* + + *szo-la-do*, tehát *do*-végű dallamot fejlesztettek volna tovább a Volga vidékén. Ilyen *do-la-do* mozgású dal ott bőven található, sőt nálunk is előkerült egy-két példánya.

Utolsónak hagytuk a „Szivárvány havasán" típust, amit KODÁLY is fejezete végére hagyott. Ez is a *do-re-mi* tengely körül mozog, csak az ilyen daloknak sajátos formája, amelyről kissé részletesen kell megemlékezni. Láttunk az előzőkben néhány jellemző példát abból a gyakori típusból, ahol a *do-re-mi* dallam-mag önmagában vagy kvint—kvart ismétlésben alkot önálló dallamot. Még nagyobb az olyan dalok száma, ahol ez az önálló dallam-gondolat pentaton irányban kiegészülve jelentkezik: vagy felül vagy alul adnak hozzá *szo*-t és *la*-t; így 6—1 hangterjedelmű változatok állnak elő. A másik lehetősége a továbbfejlesztésnek, ha nemcsak egyik irányban bővítik, hanem mindkettőben. Mindezekben a bővítésekben azonban hosszú és lényeges részek csak a három középső hangon mozognak, és az esetek túlnyomó nagy részében *do-re-mi* mozgással indulnak, néha többször is egymásután, ha közben a motívum visszakanyarodott, vagy a három hangon belül kadenciával megállt.

Ha most a magyar dallamokat vesszük sorra, mindegyik megoldással találkozunk. Sok változat ilyen kezdés után csak az alsó *la*-t és *szo*-t érinti, s többnyire *la*-n áll meg. Ilyen a BARTÓK által feldolgozott „Istenem, Istenem,

áraszd meg a vizet" és sok társa. Újabban előkerült néhány olyan darab is, amely csak fölfelé egészül ki, és végül *do*-n végződik:



64. kottapélda. Emelkedő mozgású, *do*-végű magyar dalok: KALLÓS 1970—1973. 45. és 95. sz.

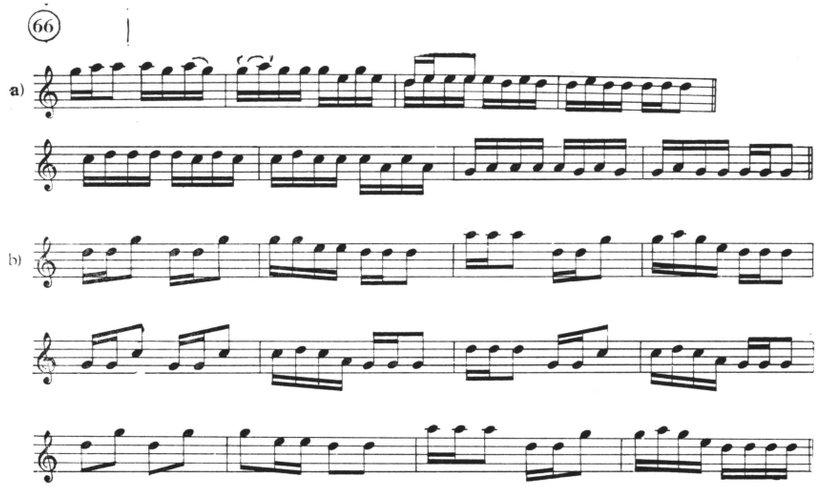
(Lásd továbbá VARGYAS 1953. 77—78 sz.-ot.) Legtöbb változatban azonban az a típus él, amely fölfelé is, lefelé is kiegészült, mégpedig rövid hatszótagos sorok-tól nyolc és tizenkét szótagosig. (Pt 175 hatos, 174 pedig még csak *la*-négyfokú. Ugyanilyen nyolcas KALLÓS 1970—1973. 82 sz. és a Pátria 113. lemezén levő Kőműves Kelemen ballada. Pt 100 felső és alsó *szo*-ig bővült hatos, 176 felső *la*-ig és alsó *szo*-ig bővült. Vannak újabb, mezőségi felvételek, ahol az alsó *szo*-ról indul fölfelé a dallam és a *do-re-mi* sávban mozogva újra leszáll *la*-ra. (Újabb darabok *szo*-befejezéssel is előkerültek.)

Ennek a dallamfajtának 12-es sorokból álló darabjait szokás „recitáló"-nak nevezni a benne előforduló sok hangismétlés miatt. S minthogy KODÁLY a közölt cseremisz-párhuzam mellett hivatkozott a gregorián zsoltár-recitálásra és héber zsoltár-dallamokra is, azért „zsoltár-típusnak" is szoktuk nevezni. Ennek lett következménye, hogy kezdik ezt a *do-re-mi* dallam-magot a recitációs tubából levezetni, amikor is az egyetlen magas hangon folyó recitálás (tuba) fokozatosan kibővül a két szomszédos hang váltakozásává, majd tovább a teljes *do-re-mi* sávvá. (DOBSZAY László—SZENDREI Janka 1977.)

Azonban a hangismétlést, bármilyen sűrű legyen is, nem lehet egyszerűen azonosítani a recitálással. A magyar anyagból is számos példát ismerünk igen sűrű hangismétlésre olyan dalban, ahol teljesen világos, hogy nem tubából származik, például a következő:

65. kottapélda. Hangismétlésekkel kibővült magyar dallam. KALLÓS 1970—1973. 242 sz.

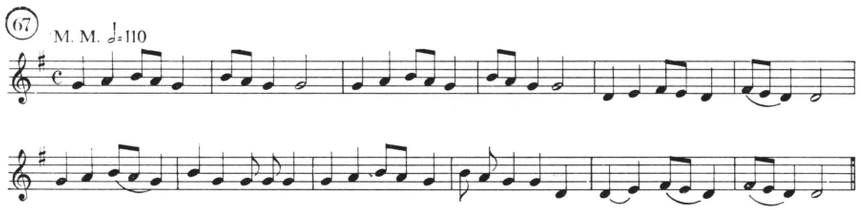
Világos itt, hogy egy határozott dallamvonal, több motívum bővült ki szótagszámában. Ugyanilyen szótagszám-szaporodás okozta az alábbi két dallam négyfokú motívumainak „recitáló" hangismétléseit.



66. kottapélda. Hangismétlésekkel kibővült négyfokú cseremisz dallamok. VASZILJEV 1919. 115. és 123. sz.

Ugyanezt látjuk a magyar *do-re-mi* dalok különböző hosszúságú példányaiban is. Ezeknek már legrövidebb, legegyszerűbb hatszótagos négyfokú változataiban is, mint például a Pátria 113 lemez említett balladájában (dallama azonos Pt 175-tel) határozott dallam-tagolást találunk, motívumokat, kadenciákat, újra-kezdést, motívum-ismétlést, tehát dallamépítkezést; és szinte semmi hangismétlést, recitálást. Más hatos dallamok — az előbb felsoroltak között — az oktávnyi ötfokú skála egészét használják ki arányosan, fokozatosan kibomló felépítéssel, mégis a *do-re-mi* mag kihangsúlyozásával (pl. Pt 100.). Ugyanezek a motívumok, kadenciák és újra-indulások jelennek meg a 12-esekben is, tehát ugyanaz a dallam-elgondolás, csak több hanggal, tehát kényszerűen hangismétlésekkel; úgy mint a Becskereki ballada-töredékben. Vagyis csak meghoszabbodnak a *do-re-mi*, vagy *do-re-mi-re-re*, *do-re-mi-re-do* motívumok a szöveg strófaszerkezetének kívánalmai szerint.

A *do-re-mi* magnak mint elemi zenei gondolatnak önálló létét már láttuk az eddigiekben volgai, sőt paleoszibériai példákon. Itt emlékeztetőül lássunk néhány újabb példát belőlük kvart-transzpozícióban, ami világos bizonyítéka önálló dallam-életének.



67. kottapélda. Do-re-mi dallam-mag kvart-transzpozicióban. LACH, Cseremisz 100.

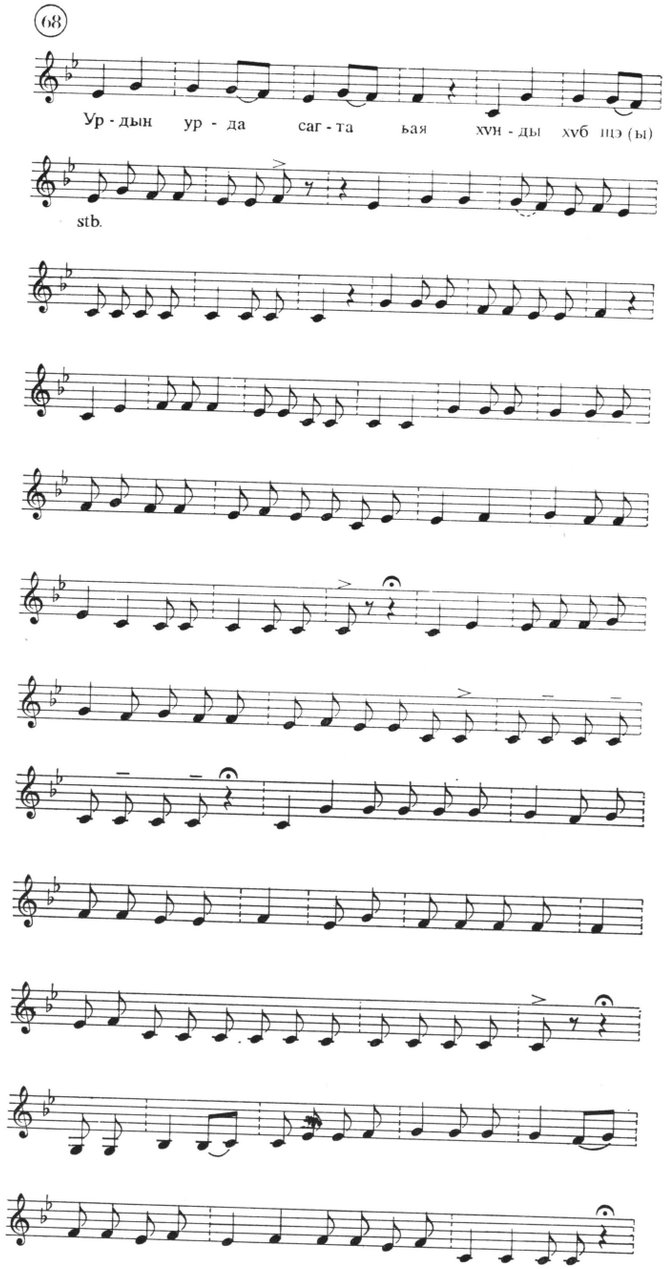
Nyilvánvaló: ezekben nem egy magas tuba szélesedett ki sávvá. A további fejlesztés módjai is világossá teszik az utat a mi legnagyobb terjedelmű *do-re-mi* dalainkig. Ez a típus megjelenik már a Volga vidéki dalokban is elég gyakor-példákkal. KODÁLY cseremisz párhuzamában már egy nagyon fejlett szerkezet-tel látjuk, az 5 ④ 2 ① kvartváltó kadencia-renddel, amiről még fogunk szólani, mert a Volga vidéken is gyakori, sőt Szibéria közepén is megtaláljuk; ezen túl pedig kötött, feszes ritmusú. Feszes, giusto ritmusban, de annak valami dek-lamáló, szabadabb formájában élnek evvel a dallam-fajtával a mongolok is bizonyos énekeikben. (Lásd VARGYAS: *Mongol Népzene* hanglemez I/A/1-et.) Kevésbé deklamáló, a mi parlandonkhoz hasonló forma, de rengeteg hang-ismétléssel előadva a hori-burjátok néhány hőséneke, például a *68. példa.* A hosszú hangismétlések — mondhatnánk „recitálás" — láttán ezt kellene a zsoltár-típus mintaképének tartanunk, ha itt is nem egy dallamvonalnak: a *la*-pentaton hangsoron V-5-ig végigfutó dallamnak felaprózását látnánk; s éppen nem a magas hangokon „recitálnak", hanem legtöbbet éppen a záróhangon, tehát a „tubáról" való leereszkedés után.

Különben a hangismétlések mennyiségét a szöveg jellege dönti el: itt sztichikus, szabadon variált, hosszú sorokra énekelt hősének szabja meg, nálunk a strófaszerkezet és sorhosszúság, ugyanúgy a cseremiszeknél is, más Volga vidéki népeknél is. De mindben közös, hogy dallamról van szó bennük.

Az igazi recitálásban alig beszélhetünk dallamról, még kevésbé ritmusról. Az egy monotonná stilizált éneklő forma, de egyáltalán nem hasonlít a zárt dallamra. Valószínűleg inkább próza-szöveget szolgált ki kezdettől fogva, semmint verset, csakhogy kultikusan kötött, fontos prózát. A burjátoknál is már valóban recitálják az ilyen, rítushoz tartozó prózát. Például DUGAROV 10 sz. ilyen, ez ugyanis „magdal", egy lóra mondott „áldás". Ilyen magdalt énekelnek is néha nagyívű dallamra, de akkor szövegtelenül; s hallottam csak prózában el*mondott, dallamtalan* áldást is.

Különben olyan kutatók mint BOSE és HORNBOSTEL, akiknek hatalmas áttekintése a primitív zenében és a keleti nagykultúrákban kétségtelen, egyaránt azt tartják, hogy a dallam megelőzte a recitálást, ami a magas kultúrák késői fejleménye. „Die gleichbleibende Lautstärke und tonal nicht differenzierte Wiedergabe von Texten in einer fortlaufenden Eintonrecitation erscheint mir demgegenüber bereits eine höhere Stufe der musikalischen Entwicklung darzustellen. Sie setzt vor allem eine ausgebildete Sprache voraus, sogar die Gestaltung sprachlicher Mitteilungen in einer gewissen poetischen Form. Musikalisch ist sie eine bewusste Reduzierung melodischer Formen auf ein Einton-Niveau, und die Entdeckung des Einzeltons setzt wiederum das Vorhandensein mehrtöniger Melodik voraus. Diese Art von Rezitation ist ein ästhetischer Kunstgriff, ein künstlerischer Effekt, eine Stilisierung. Sie ist keineswegs naiv, also auch nicht primitiv. Das Lied ist älter als die Rezitation. . . ." (BOSE, 1973 24.)

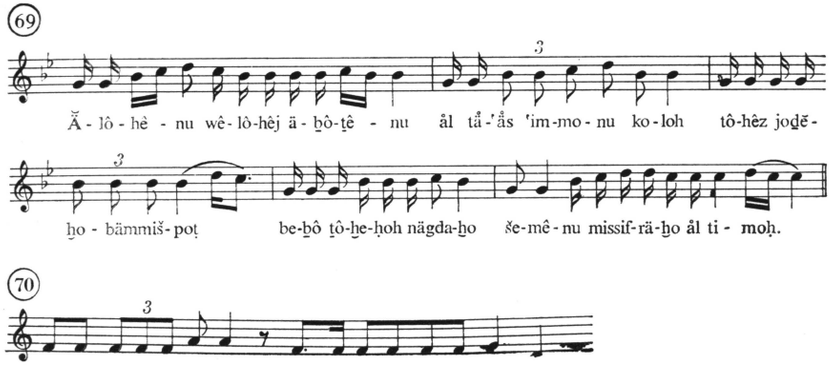
HORNBOSTEL véleményét néhány mellékmondatból, illetve kitéréséből vehetjük ki. „Zuweilen, namentlich bei Beschwörungen, wird der Gesang durch gesprochene Worte unterbrochen, aber auch hier nicht der Sington dem Sprechton angenähert oder umgekehrt. Dies geschieht wohl beim Rezitieren von Kulttexten bei Hochkulturvölkern, dürfte aber auch da erst spät an die Stelle wirklichen Singens getreten sein." (HORNBOSTEL, 1973 13.) „Rezitieren im Chor ist nun freilich nicht primitiv. . ." (uo., 14.) „Beim schnellen, affekt- und ausdruckslosen Sprechen. . . wird die Sprache eintönig. . . . . durch die Anglei-



68. kottapélda. Hori-burját (mongol) hősének dallama. DUGAROV 2. sz. (Lásd még ott az 1. sz.-ot is.)

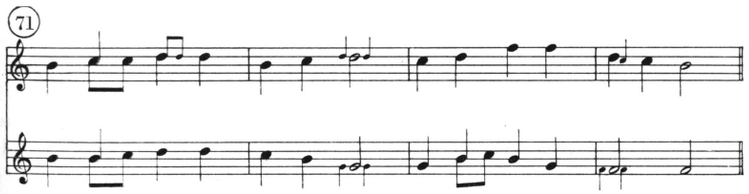
chung der Sprachtonhöhen aneinander. So mögen Zauberformeln von selbst zu Eintongesängen werden (z. B. bei den Kubu)." (uo., 14.)

A KODÁLY által is idézett zsoltár-recitálás ilyen magaskultúrai, késői elvonás. (Még ha egy—egy ilyen „késői fejlődés" esetleg néhány ezer évvel ezelőtt alakult magaskultúrában ment is végbe.) Ha közelebbről megnézzük a hivatkozásban szereplő és egyéb héber dallamokat, meg is állapíthatjuk, hogy azok távolabb állanak a magyar tizenkettesektől, mint a volgai és szibériai párhuzamok. Ami hasonlít, az nem is recitál, hanem csak *do-re-mi*-n mozog *do*-befejezéssel; néha másképp végződik, de tulajdonképp a volgavidéki primitív dalokhoz hasonló, hosszan kiszélesített sorokkal. Ez el is árulja eredetüket, hogy itt is egy elemi dallam-magból fejlődött ki, s később stilizálódott recitálássá. Ilyen igazi recitálás azonban ott is elég ritka. (Lehet, hogy a katolikus egyház már tovább stilizálta a keletről örökölt, s ott még sokkal dallamszerűbb zsoltárokat?)



69—70. kottapélda. Héber liturgikus dallamok. 69: IDELSOHN, Jemen 79 sz.; 70: IDELSOHN Süddeutsche 25 sz.

Viszont olyan darabokat, mint a következő csuvas dal, bármelyik hetes vagy nyolcas sorú magyar szöveggel elénekelhetnénk magyar népdalnak. (Különösen amióta *szo*-végű dalok is előkerültek nálunk.)



71. kottapélda. Szo-pentaton csuvas dallam. LACH, Csuvas, 38.

KODÁLY még nem látta elérkezettnek a pillanatot, hogy döntsön a magyar *do-re-mi* dallamok közvetlen kapcsolatairól; mindössze rámutatott egy szélesebb közel-keleti és Volga vidéki (belső-ázsiai) elterjedés-területre, ahol

ugyanez a dallamtípus kimutatható. Azt hiszem, a fentiek alapján ma már sokkal inkább köthetjük őket az északkeleti párhuzamokhoz, mint a közelkeleti és abból származó katolikus liturgikus énekekhez.

Ötfokú dalaink különféle típusai tehát mind kapcsolatba hozhatók a Volga vidék vagy távolabbi török—mongol területek zenei stílusaival.

Ezek után kell újra megvizsgálnunk a diatonikus siratónak és a belőle származó dallamoknak kapcsolatait. Ez a réteg azért nagy fontosságú, mert vele egy nem-ötfokú, diatonikus, feltehetően finn-ugor örökséget lehet kimutatni a magyar népzenében, tehát egy sokkal régebbi hagyományt, mint az ötfokú dallamok bármelyike.

Siratóinknak obiugor dallamokkal és strofikus magyar dallamokkal való összehasonlítása óta (Szabolcsi 1934, 1937, Vargyas 1950—1953) két munka hozott új anyagot vagy új szempontot a kérdés tárgyalásába: a MNT V. siratókötet (benne Rajeczky tanulmánya) és Dobszay tanulmánya (1973) majd kandidátusi disszertációja (sajtó alatt). A nagy sirató-gyűjtésből kiderült, hogy sokkal több típusa él ennek a műfajnak, mint korábban hittük; különösen az oktáv-terjedelmű „nagy sirató" mutat kadenciái és hangneme tekintetében nagy változatosságot. (Dúr, moll, frig, *la-* és *szo*-pentaton hangsorok, egy-, két-, három-, négy-, öt-kadenciás formák, amelyek közt a korábban ismert 5 ④ ① inkább csak a palóc területen él, a kvart-viszonyokat mutató 5 ④ 2 ① képlet pedig ritkán az Alföldön és a szomszédos dél-dunántúli részeken (ötfokúsítva pedig Csíkban, Gyimesben). Kiderült az is, hogy a két egymás melletti fokon, kötetlen sorrendben megálló típus, a „kis forma" nemcsak a mélyebb hangon zárhatja le a nagyobb egységeket, hanem fordítva is: nemcsak 2) ① lehet az eszmei sorrend, hanem 1) ② is. Ettől eltekintve ez a kis forma két kadenciájával nagy állandóságot mutat (4—5—6-hang többnyire dúrban, egymás melletti két fok mint zárlat), s az egész nyelvterületen megtalálható mindenféle nagy forma szomszédságában.

Ezeknek a tapasztalatoknak ismeretében Dobszay már nem kvarttranszpozícióból magyarázza a nagy formák kialakulását, hanem a záróhang alá, lefelé irányuló továbbfejlesztéssel. Vagyis az eredeti dúr (de *szo*-ra épülő) tetra-, penta- vagy hexachord-dallam **ki**bővül az alatta levő *fa*-val (ez ritka), vagy leszáll egészen a *re*-ig (dór-kadenciával: ez az északnyugati palócok „nagy" siratója, amit régóta ismerünk Kodály nyomán); nem ritkán azonban csak *mi*-ig, így keletkeztek a többfelé előbukkanó fríg formák. S ebben a lefelé kibővülő formában sokszor igyekeztek megismételni a felső rész két egymás melletti kadenciáját, ebből állt elő, szerintem, a szórványos 5, 4, 2, ① fokokon megálló forma és annak különböző öt- vagy három-kadenciás változatai.

Ez az elképzelés annál is valószínűbb, minthogy a kvintváltásnak is ugyanezt a kialakulását kezdtük felismerni a korábbi (hangszeres megszólaltatásból magyarázó) elképzelés helyett. Ugyanakkor azonban kétségtelenül kivehető egy fölfelé irányuló kibővülés is: már a kis formán belül is látjuk a legkisebb moldvai 3—1 terjedelmű hangkészlettől kezdve a 4—1, 5—1, 6—1 terjedelemig, de az többször kibővül 8—1-ig is (néha 1—5 + 8 hangkészlettel), ugyanakkor még mindig csak az alsó 2. és 1. fokon áll meg.

Ez a sokféle kibővítés kétségtelenül másodlagos fejlődés eredménye, de ez a másodlagos fejlődés történhetett már nagyon régen is, erre vall éppen nagy változatossága, variáció-gazdagsága. Mégis célszerű az összehasonlításban megmaradni a kis formánál, vagyis az eredeti és máig egységes típusnál. Valami tanulságot azonban a nagy formákból is meg kell szívlelni: hogy még ez az

igen „fejlett" — legalább is hangterjedelmében és kadenciái számában fejlett — forma is megőrizte a kadenciák szabadságát, vagyis hogy (az esetek többségében) nem kötött sorrendben követik egymást, hanem az énekes rögtönzése szerint állandó váltakozásban. Tehát hogy a kis forma nem „periódus", azaz nem minden 2. fok után következik az 1. (és nem kötött dallamsorok követik egymást, hanem szabadon variált rögtönzések), hanem mindez tarka összevisszaságban; és ugyanilyen összevisszaságban következhetnek a három-, négy-, öt-kadenciás formák megállásai is. Vagyis hogy itt egy *periódus-előtti* formával van dolgunk, még az annyira nagyranőtt és sokféle kadenciát kialakító nagy siratóban is. És azt is hangsúlyoznunk kell (mint ahogy megtettem tanulmányaimban 1950-től kezdve), hogy nem lehet szó „félzárlatról" és „teljes zárlatról", hiszen a sirató rögtönzésszerű ereszkedésében még egyáltalán nincs a 2. foknak domináns jellege. Sőt talán az 1. foknak sincs vagy nem volt tonikai jellege, azért alakulhattak ki a 2. fokon, a magasabban befejeződő formák. Bármelyik a két zárlat közül lehetett tetszés szerint végső megnyugvás.

Éppen ezért nem is hasonlíthatók össze siratóinkkal merev ritmusú, szabályos periódusok: ahol csak a záróhang változik az ismétléskor (pl. Salmen 1960., 208 Chose Layst; idézve MNT V, 1111, továbbá uo. idézve Wiora 1952. 28/1 darabjai). És nem hasonlíthatók össze olyan dallamok sem, amelyek ugyan egyetlen sort ismételnek, de azt hangról hangra azonosan, kötött, feszes ritmusban (pl. a MNT V, 1111-en Rajeczky hivatkozásában Wiora 1952.27/1, f alatti, egykadenciás orosz ballada-dallam). Ugyancsak kevés bizonyító erővel bír az olyan párhuzam, amely a siratók eléggé laza dallammeneteinek egyes fordulataira emlékeztető dallamokat vet egybe a lényeges elemek hiánya ellenére (pl. az uo. idézett Te Deum dallamok). Mindezek mögött ugyanis hiányzik az a kötetlen-primitív stílus-előzmény, ami nálunk a siratóban olyan gazdagon fennmaradt; másrészt a strofikussá vált magyar származékok is sokkal több lényeges vonást őriztek meg belőle, mint amennyit az idézett nyugati példákban föl lehet fedezni. Az általánosan elfogadott lényeges jegyek ugyanis a következők: kötetlen, improvizált, állandóan variált ereszkedés, ebben gyakran, de nem kötelezően a zárlatok előtt kis domború menetek, két egymás melletti fok mint nyugvópont, kötelező sorrend nélkül, rögtönzött változatosságban, s a tonális funkció, valamint a zárt forma hiánya.

Ha ezeket a tulajdonságokat tartjuk szem előtt, akkor az eddig felhozott balkáni, nyugat- és észak-európai párhuzamok (MNT V, 1111 és Dobszay 1973) többnyire maguktól elesnek. Kivétel csak az a francia Mária-siralom, amit Szendrei Janka (1971 2. példa) talált egy XII. századi liturgikus játékban: ez már két kadenciás, többnyire ereszkedő dallam, s a két egymás melletti kadencia szabadnak látszik. Különbsége csak a záróhang alá menő dallamvonal. Az ilyen darabok mindaddig, amíg mögöttük összefüggő stílus nyomai nem láthatók, csak azt mutatják, hogy ezt a lehetőséget elszigetelten máshol is alkalmazhatják. Minden egyéb párhuzam távoli és bizonytalan. Dobszay (1973) bolgár példái domborúan kezdődő, többnyire sztichikus dalok, s ha variálódnak is, általában egy kötött sort ismételnek. Ha ebből a fejlődés során két kadenciás dallam alakul, az mindig ismétlődő periódus. Ugyanez vonatkozik a szerb hősének és nőének egy csoportjára (Vargyas 1952). A sirató-kötetben is említett korzikai siratókból Wiora (1952) közöl kettőt (12/c, 21/2). Ezek a közölt lejegyzés szerint nem recitáló, hanem melizmás rubato dallamok, kétszer egymás után az alaphangon záruló periódusok, s nem kizárólag eresz-

kedők: a 21/2 például második sorában az alapról a szeptimig kanyarodik föl, s azután száll le újra az alaphangra.

Közelebbi a hasonlatosság az avasi román siratókkal (BRĂILOIU 1938). Ezeknek egyik csoportja egy kadenciás, a másik ebből kifejlődve a 2. és 1. fokon zárja a sorokat; néha hosszan kötött sorrendben, de azután jönnek részek, ahol váltogatva. Viszont dallamaik kis variációk ellenére kötöttek verses szövegükkel együtt; dallamvonalukban pedig még a három egész hang szűk keretén belül is többségben van a domború sor, ami a mienkkel szemben következetes különbség.

A máramarosi siratók (BARTÓK 1923—1966 20—21. pl.) ezeknél fejlettebbek. Az „öregeké" 3) (1) vagy 1) (1) kadenciákkal, kötött sorrendet, kötött dallamot jelentenek. A „fiataloké"-ban 2, 1, 2, 1 a kadenciarend, de ez is kötött dallamokat, periódust jelent. Még a melizmák is állandóan ismétlődnek.

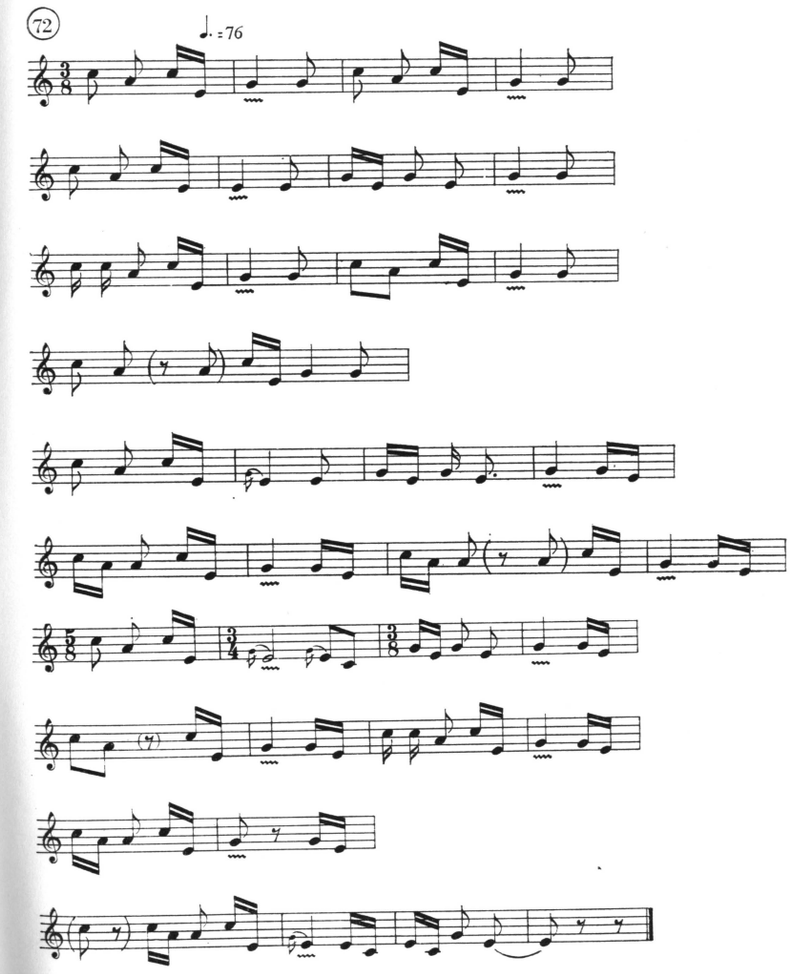
Másfajta, ereszkedő, hexachord siratókról hallunk két egymás melletti kadenciával Olténiából (VARGYAS 1955 a 588.). BRĂILOIU (1943, 306-on) Olténiából olyan Miorița-ballada dallamát közli, amely nagyon közel van oktávterjedelmű, kétkadenciás siratóinkból kifejlődött népdalainkhoz. Ez a terület azonban tele van az egykori Szörényi bánság magyar telepeinek emlékeivel helynevekben és nyelvjárási-hangtani sajátságokban egyaránt (LÜKŐ 1935). Ott tehát nem lehet kizárni a magyar siratók valamiféle továbbélésének lehetőségét sem. Egyéb európai párhuzamok pedig, beleértve az általam (1967) idézett dán ballada-dallamokat is (amelyeket csak leírásból és kivonatból ismerek), csak egy tágabb körben jelentenek rokonságot, mint valamiféle lazább, kis hangkészletű, strófátlan típus. DOBSZAY (1973, valamint sajtó alatt levő tanulmánya) nagyarányú áttekintést végzett a nyugati és déli európai népzenékben, de a fentieknél közelebbi rokonságot nem talált. Ez a negatív eredmény megerősíti tehát, hogy a periódus-előtti, váltakozó kadenciás, ereszkedő, dallam-kötöttség nélküli formát a magyar siratón kívül csakis vogul-osztyák dallamokban fedezhetjük föl mint összefüggő stílust. Sőt ott egyik formánknak, az 5, 4, 2, és 1. fokú kadenciákat váltogató (és más) siratónak is közvetlen párhuzama található.

Az ötfokú siratók látszólagos ellentmondását kell még megoldani. Itt két magyarázat lehetséges: vagy utólagos ötfokúsítás történt, különösen a székelyeknél, de másutt is, nyilvánvalóan a túlnyomó ötfokú dallamstílus hatása alatt, s akkor kihagyhatjuk az őstörténeti meggondolásokból; vagy eleve egy más, ötfokú sirató él bennük tovább, ami szabad, archaikus előzménye a strofikus pentaton daloknak; akkor meg mindenestül az előbb tárgyalt ötfokú stílusok eredetével egyeznek, s azért hagyhatjuk ki jelenlegi meggondolásaink közül. Visszatérhetünk tehát a magyar—obi-ugor egyezések értékelésére.

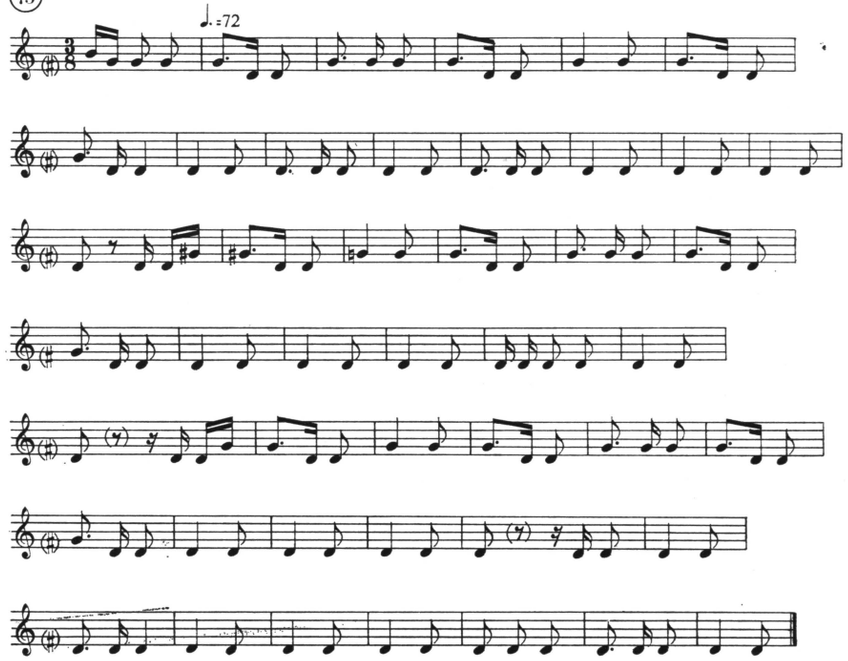
Ez azonban azt jelenti, hogy meg kell vizsgálnunk egyrészt az obi-ugor dalanyag egészét, milyen jelentősége van benne ennek az egyező rétegnek; másrészt össze kell egyeztetnünk a Volga vidéki egyezésekkel, illetve a Volga—Káma-köz stílusrétegeivel és népközti kapcsolataival, hogyan illeszthetők bele a magyaroknak ezek a távolabbi kapcsolatai. S itt már kénytelenek leszünk bizonyos történeti összefüggésekbe is belebocsátkozni, egyelőre csak sejtés formájában, ha a jelenségekben valami törvényszerűség körvonalai kezdenek kirajzolódni.

Tekintsük át az obi-ugorok dalait a bennük található típusok szerint (VÄISÄNEN 1937. alapján). A kép eléggé összetett, és egyáltalán nem vall egységes fejlődésre. Elég ritka benne az ötfokú hangsor: 11%. Ennek nagy része is

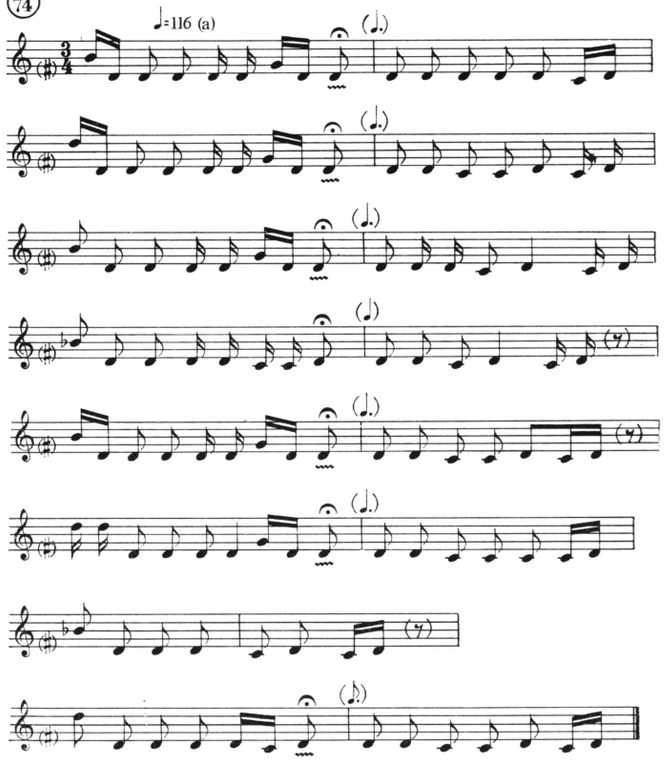
1—5-ig terjedő *do*-tetraton *do-re-mi* + *szo*, végén *do*-zárlattal. Igen alacsony a *do-re-mi* trichord aránya is: 1,9%. A dúr és moll dalok aránya nagyjából egyezik: 35,5 és 37,5%. (A moll arányát erősen megemeli az osztyákok nagyszámú és nagy hangterjedelmű moll dallama, önmagában is 11,5%.) A dúr dalok közt a tetrachord is aránylag ritka (1—4: 7,6%), bár ezek közt is van két kadenciás sirató-rokon dallam. Aránylag alacsony a három- és négyfokúak száma: 7,6%. (Sokszor itt is, mint a Volga vidékén oktávig kitolva, mégis megmaradva három-négyfokúnak.) De ezekben néha nagyon sajátos, kezdetleges dallamalkotási módokat látunk, amelyek bizonyos paleoszibériai népek — giljákok, ajnuk — zenéjében láthatók teljes, archaikus formában. Azoknak az a jellegzetessége, hogy nem csak a közeli hangokat kapcsolják össze triton-tetraton formában, amilyeneket eddig főképp láttunk, tehát a szekund nem a terccel, hanem a kvarttal, kvinttel, szexttel alkot motívumokat, igen sok hangismét-



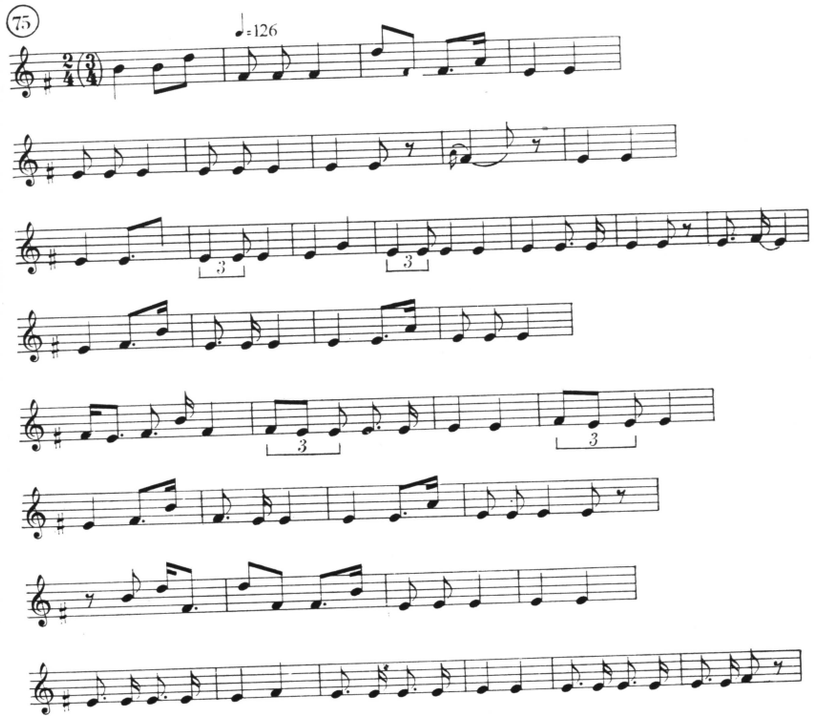
73



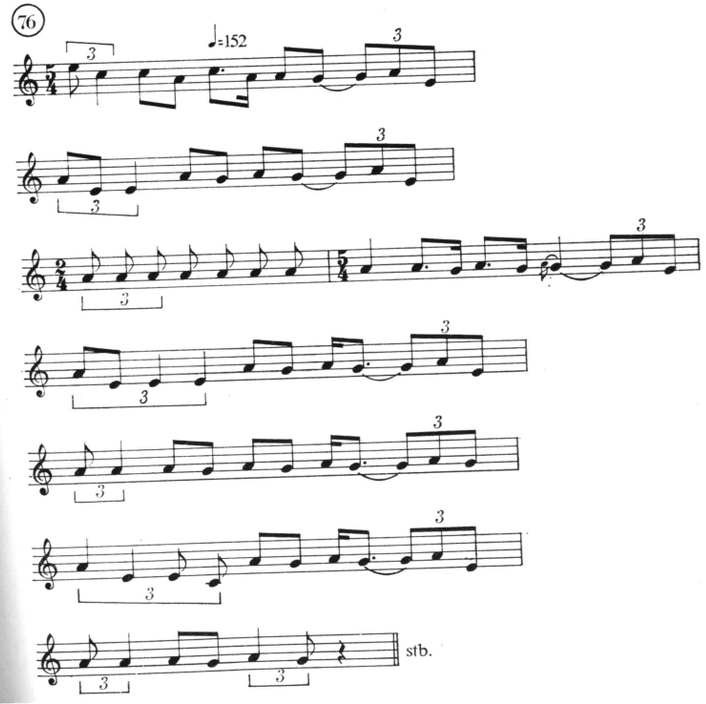
74

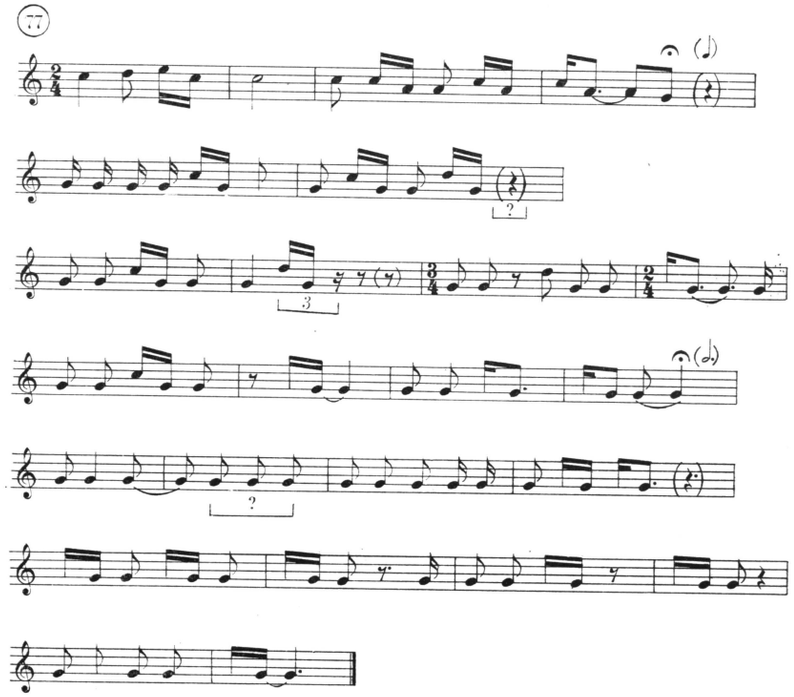


75



76



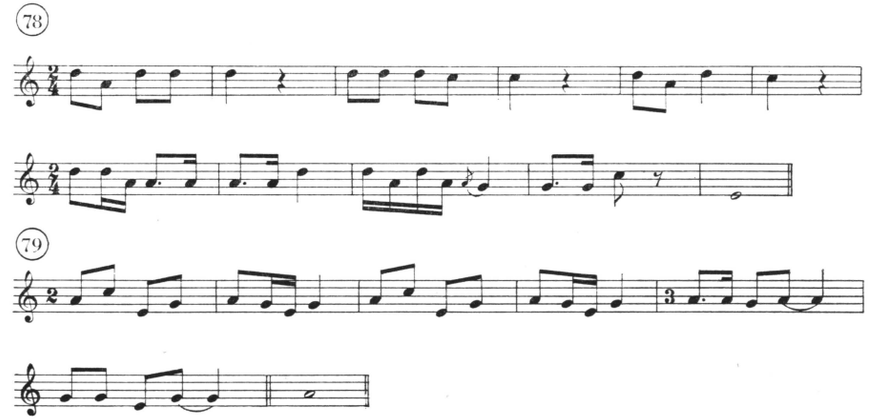


72—77. kottapélda. Vogul és osztrák triton-tetraton dallamok nagy ambitussal. VÄISÄNEN 1937. 26, 48, 57, 78, 91 és 153 sz.

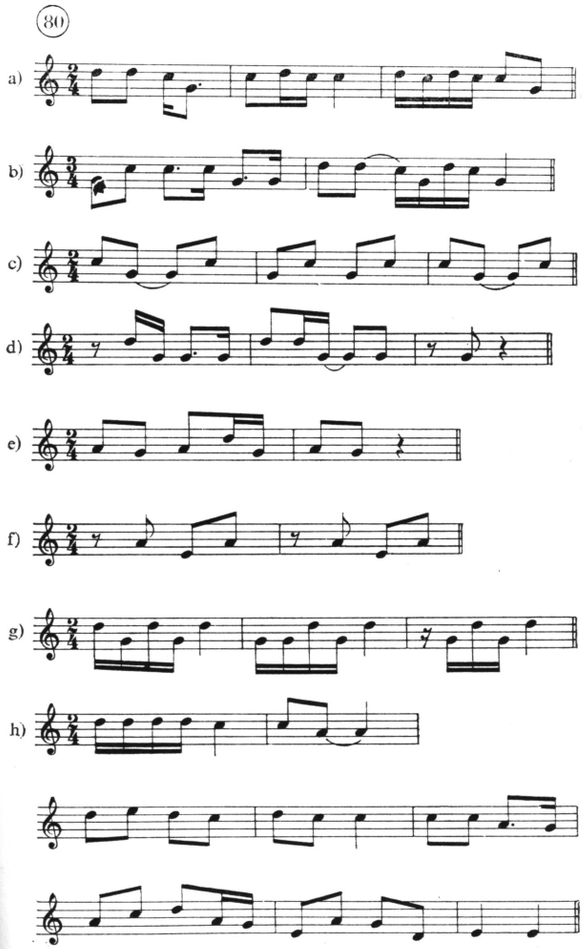
léssel; vagy a nagyobb hangközök terccel, s nem szekunddal kapcsolódnak. Van köztük olyan is, ahol szekund még nem is jelenik meg, de a szeptim már igen *(72—77. kottapélda)*.

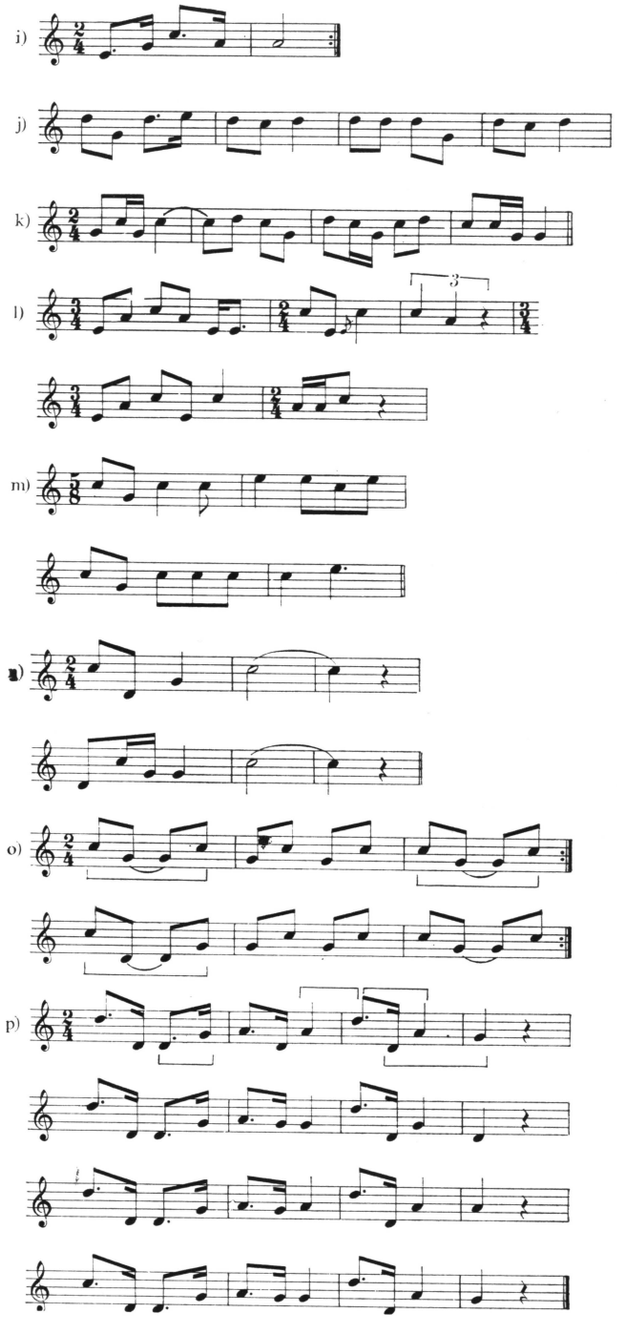
Az utóbbi két népnek teljes zenéjét kapjuk TANIMOTO cikkeiben. Érdekes ott összes kottapéldáját egyszerre látni, milyen jelentősége van a különböző „hiányos" hangkészleteknek ezekben az ősállapotban lévő zenékben *(78—80.kotta)*.

Azonban ezek mellett az archaikus jelenségek mellett a voguloknál is, és különösen az osztyákoknál vannak igen fejlett, nagy ívű, oktáv-terjedelmet is meghaladó dúr és moll dallamok. (31,7%. Általában a vogulok archaikusabbak, az osztyákok fejlettebbek ebben a kötetben.) Ennek a terjedelemnek ellenére formailag igen fejletlenek: általában csak a motívum van jelen, vagy annál is kevesebb: kötetlen mozgás egy (szűk) hangkészlet hangjain. Nagyon ritkán érik el a kétsoros, nagyjából ismétlődő periódus szintjét, inkább csak az osztyákok nagy ívű dallamai; azok is inkább csak két kivehető kadencia rendszeres ismétlődését. Ez is csak 6%-ot tesz ki az egész anyagban. Ebbe a fent mondottak értelmében nem számítottam bele a kis siratónak megfelelő 2. és 1. fokú kadencia-váltogatását, sem az 5, 4, 2, 1 kadenciás osztyák hőséneket, sem néhány 5, 2, 1 vagy 5, 4, ᵇ3 stb. kadenciás, siratóinkhoz közelálló vogul éneket. Ezek együttesen 28 darabot jelentenek (az eddig közölteken kívül még VÄISÄNEN 65, 93, 111, 128, 133, 135, 169 és 186—187 számok): az egésznek 13,5%-át. (Ha a teljesen elütő 8 hangszeres darabot leszámítjuk, akkor 14%-át.)



78—79. kottapélda. Négyfokú gilják dallamok. TANIMOTO 1966. 13. és 10. sz.





80a—o. kottapélda. Ajnu dallamok nagy ambitusú triton-tetraton hangkészlettel. TANIMOTO é. n. 1—2, 5, 7—8, 10—13, 15, 29—30, 32, 34—35, 38—39. sz.

Van azonkívül egy jelenség, amit meg kell említenünk: VÄISÄNEN lejegyzése sokszor jelez a 3., 2., 6. fok ingadozó intonálásán túl is kromatikus meneteket. Nemcsak ugyanannak a foknak kromatikusan váltakozó formáját, hanem néha három kromatikus félhang-lépést is egymást követően (pl. a 41. sz.-ban). Ez valami primitív különlegesség lehet.

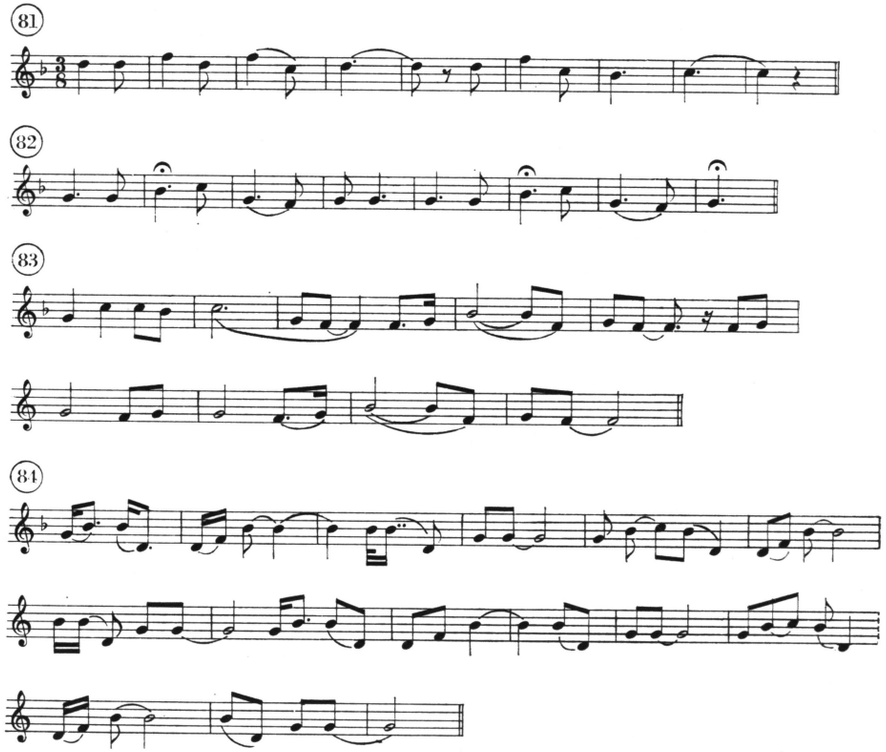
Azonban ezt az esetleges kromatikát figyelmen kívül hagyva is elég nehéz az obi-ugor anyagot az eddigiekhez kapcsolnunk. A volgai területhez is csak vékony szálak kötik, s a votják—zürjén—észt dúr trichord-tetrachord stílus is alacsony arányszámmal jelentkezik benne. Nem döntő a magyar siratóval egyező dalok aránya sem (bár kissé kiemelkedő). Ugyanakkor általában rendkívül archaikus vonások vannak benne, például formai tekintetben, ami az egész anyagra döntően rányomja bélyegét. Legrégiesebb vonásai pedig egyes paleoszibériai népek stílusára emlékeztetnek.

Itt azonban már óhatatlanul bele kell bocsátkozni néprokonsági és időrendi, vagyis történeti kérdésekbe. Ha a magyar—obi-ugor sirató-rokonság felől közeledünk a többi finnugor nép vagy a Volga—Káma-köz felé, alig találunk más rokon jelenséget, mint a votjákok *do-re-mi* dalait, a mordvinok ugyanilyen hangkészletű siratóit és távolabbi területen, de közelebbi megfelelésként a zürjének dúr-tetrachord, ereszkedő, kötetlen dallamait. Csakhogy ezek mind egyetlen kadenciával zárulnak, tehát ha változóan is, de egyetlen sort ismételgetnek. Ez ugyanannyira nem megfelelője a periódus előtti, két kadenciás siratónak, mint az áttekintett többi, európai párhuzam. Ugyanakkor egyedül az obi-ugorok dallami közt találtunk egészen közeli párhuzamokat siratóinkhoz és siratóból fejlődött strofikus dalainkhoz. A magyarok és obi-ugorok fejlesztették volna ki a primitív motívum- illetve sor-ismétlésből ezt a még mindig primitív, de már továbblépést jelentő megoldást? De akkor meglepően keveset őriznek belőle rokonaink, tekintve zenéjüknek egyébként nagyfokú régiességét és kezdetlegességét. És feltűnő, mennyire kevés közös vonást mutatnak akár a Volga vidék zenéjével, akár távolabbi finnugor népekkel. Könnyebb volna megmagyarázni a közös elemeket, ha azt a magyarok hatásának tulajdonítanánk (ahogy egyes föltevések a rokon nyelvet is a magyarok hatása alatt történt nyelvcserének tulajdonítják); ebben az esetben a régi, obi-ugor hagyomány a paleo-szibériaiakkal közös, archaikus réteg volna. Az átvett, közös stílusba beleérthetnénk a kis terjedelmű, formailag kezdetleges dúr és moll dalokat is, sőt talán már az ötfokúság felé fejlődő *do*-tetraton fajtákat is. (A többi pedig a magyarokkal való érintkezés megszakadása utáni, újabb fejlemény lehetne.) A finnugor nyelvészet mai állása szerint azonban nem valószínű a nyelvcsere, s a paleo-szibériai jelenségek obi-ugor rokonaink zenéjében olyan ős-uráli népektől származhatnak, akikre ezek később, az Uralon túl visszavándorolva rátelepedtek. Sajnos, egyelőre olyan keveset ismerünk legközelebbi nyelvrokonaink zenéjéből, hogy ezekben az alapvető őstörténeti kérdésekben nem hivatkozhatunk döntő zenei érvekre.

Azonban a magyarok olyan erős szálakkal kapcsolódnak a Volga—Káma közéhez is, hogy ennek a területnek rétegeit is el kell választanunk egymástól időben és népek szerint. Ha arra mutatnak jelek a votják—mordvin—zürjén—észt anyag egymást kiegészítő vonásaiban, hogy a finnugorok legrégebbi zenéje a *do-re-mi* trichord volt, amiből a dúr tetrachord majd penta- és hexachord felé vezetett a fejlődés, akkor el kell tőle választanunk azt a réteget, amit legkifejezettebben a legrégiesebb csuvas dalokban találtunk, de nyomai ott vannak a cseremisz és mordvin dalok közt is: a nagyszámú triton és tetraton dalokat,

sokszor a paleoszibériaiak nagy ugrásaival oktáv-terjedelemre is kitágítva; valamint az egyszerű tetratoniából kifejlődő 1—6—1 terjedelmű, nem-ereszkedő *szo-* és *do*-pentatoniát formáinak kezdetlegességével együtt. Ennek valahonnan máshonnan kellett jönnie; az ötfokúság jelenléte alapján valami ősi török—mongol kultúra felől; de annak korábbi fejlődési állomásáról, legalábbis a sok pentaton-előtti, „hiányos" alakulat láttán, valamint az ötfokúság kezdetlegesebb formái alapján. Mindenesetre korábbi fejlődési fok ez, mint amit a kazáni tatárok képviselnek zárt, négysoros strófáikkal, és oktávról vagy magasabbról ereszkedő, ötfokú, teraszos dalaikkal.

Találunk is igen közeli párhuzamot ehhez a réteghez: a hori—burját mongolok egy újabb kiadványában (Dugarov 1964.). Ez a gyűjtemény 266 dallamot tartalmaz, ami két részre oszlik: forradalom-előttiekre (125 dal) és szovjet énekekre. Bár az utóbbi rész inkább csak szövegeiben különbözik az előbbitől, zeneileg alig (némi eltolódással a nagyobb hangterjedelem és a zártabb formák felé), mégis tanácsos őstörténeti kutatás számára csak az első részt használni amelyben énekelt ráolvasások, hősénekek, áldó-énekek, egyéb archaikus műfajok és réginek ismert egyéb dalok szerepelnek. Ennek arányai a következő képet adják. Három- és négyfokú dalok a teljes anyag 45,6%-át alkotják! Feltűnő benne a *la-* és *re*-pentatonia magas számaránya: 23,2%, illetve 8,8% míg a *szo*-ötfokúság 13,6%, a *do* 5,6%. Az összes pentaton dalok nagy részét a



81—84. kottapélda. Jellegzetes hori-burját dallamok. Dugarov 3, 5, 21. és 40. sz.

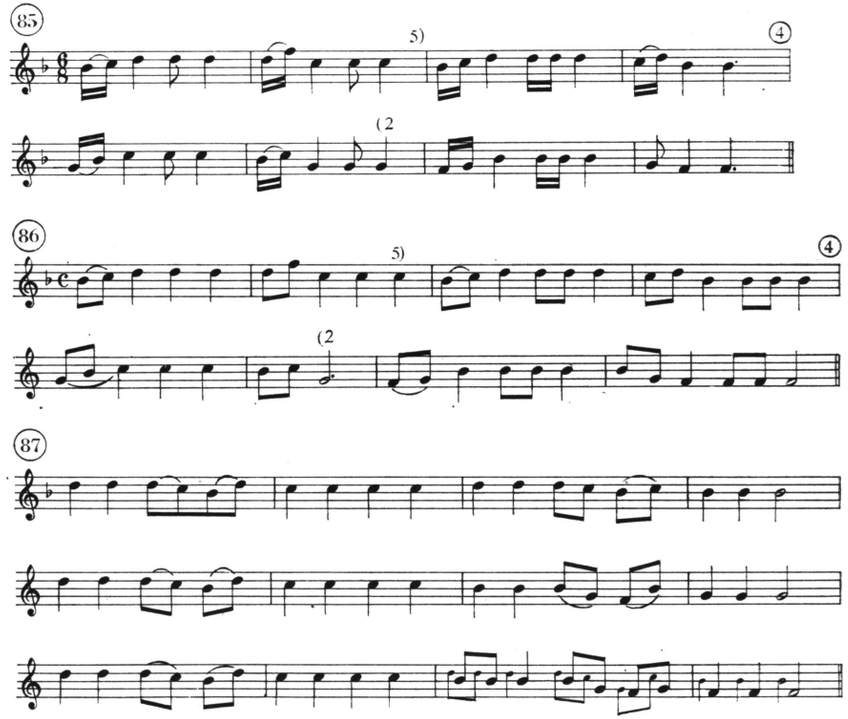
6—1 (5—VII) hangterjedelműek teszik. A hiányosokkal és az ennél is kisebb bi-trichordokkal együtt arányuk 65,6%-ra nő.

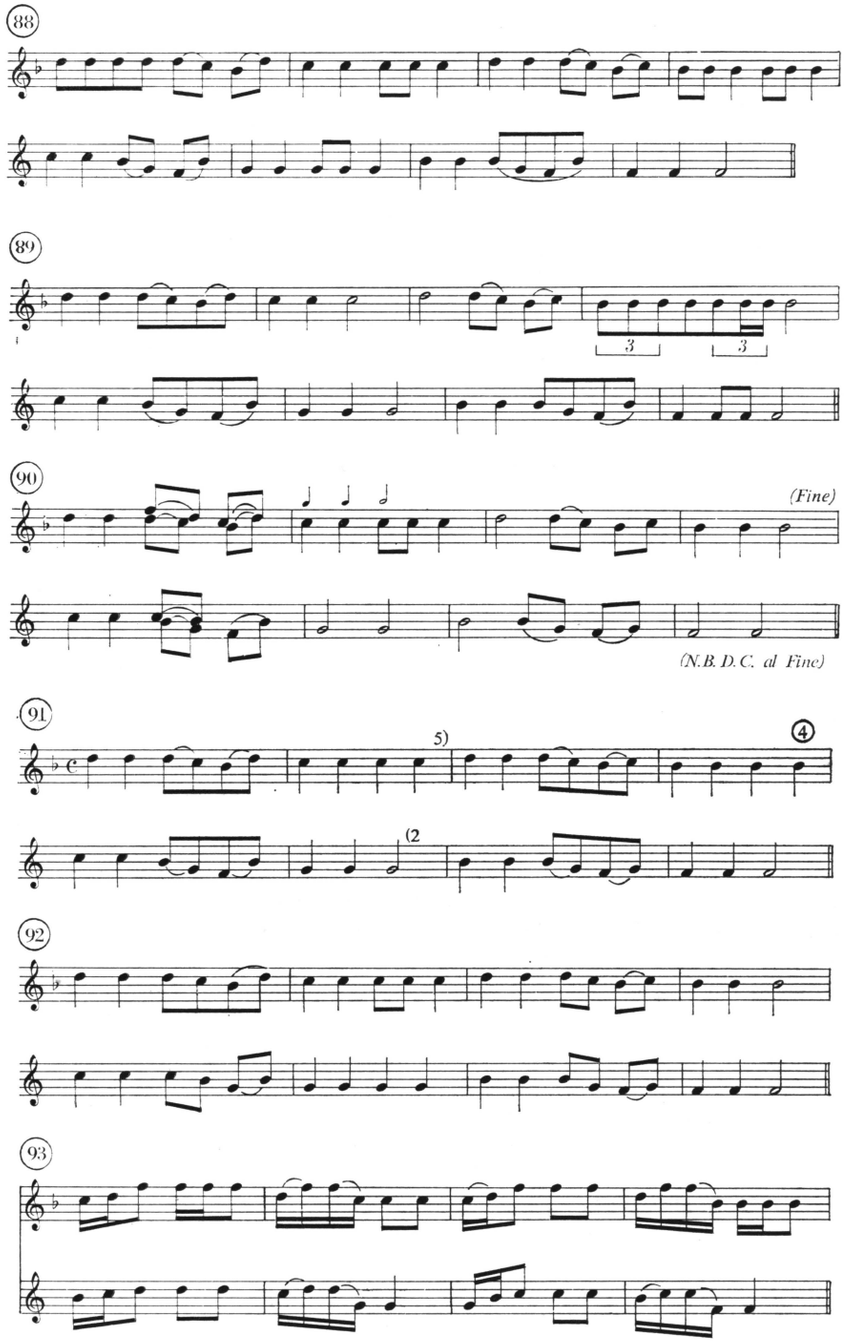
Forma tekintetében hasonló állapotokat találunk. A legmagasabb forma (néhány szórványos ABCD felépítéstől eltekintve) a két sorból álló periódus. Ennél is több a szervetlen felépítés, gyakran csak motívum.

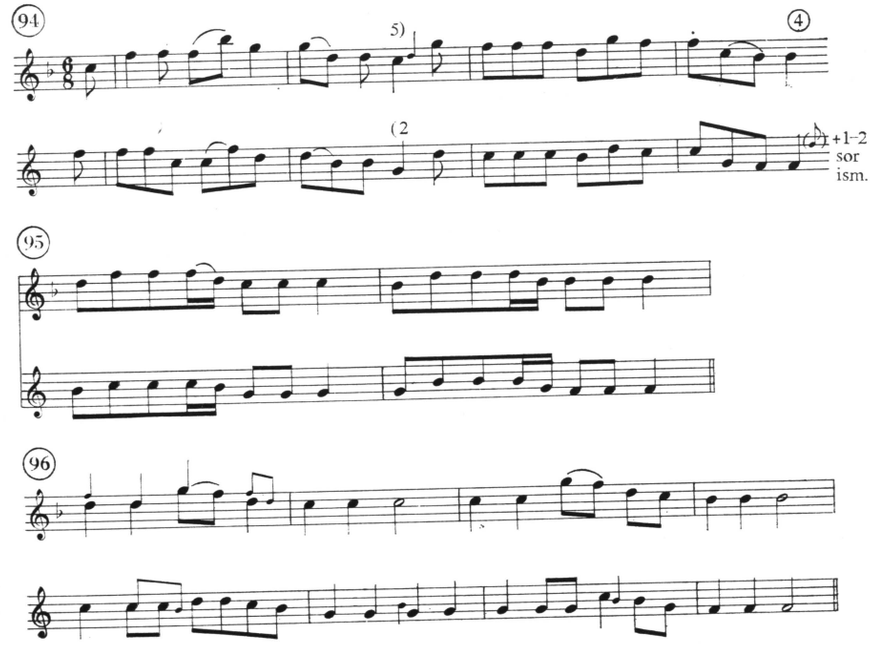
(Egyetlen esetben találkoztam $AA_vAA_vA^4A^4$ formával, vagyis inkább $A^5A^5_vA^5A^5_vAA_v$ — bár itt a kis hangterjedelem nem indokolná az oktáv-törést; és egy esetben egy négyfokú motívum kvart-transzpozíciójával.)

A kép olyan, mintha csak a csuvasokat látnánk, de még archaikusabb állapotban. (Egyúttal mintha a paleoszibériai zenei „area" egyik sajátos fejlődésű tartományával volna dolgunk.) Valami ilyen zenei kultúrájú nép vihette a Volga vidékére ezt a stílust, talán éppen a volgai bolgárok, akiknek leszármazói a mai csuvasok (de esetleg egy korábbi ősi kultúrájú török nép, akiktől a bolgárok is örökölték). Ez a nép fejlesztette az ötfokúság irányába a finnugor nyelvű cseremiszek zenei ízlését s részben a mordvinokét is. S ennél később érkezett a kazáni tatárok nagy ívű, ereszkedő, strofikus, fejlett ötfokúsága.

Egy sajátság azonban majdnem teljesen hiányzik a hori-burjátok zenéjéből: az a kvart-terc, néha kvint-szext-szekund távolságban megkísérelt ismétlés dallamrészek, illetve belső motívumok között, aminek olyan tarka változatosságát láttuk a területen, s amit a kazáni tatárok dalaiban is többször megállapítottunk. Ez egyaránt jelentkezik az archaikus ötfokú dalokban és a







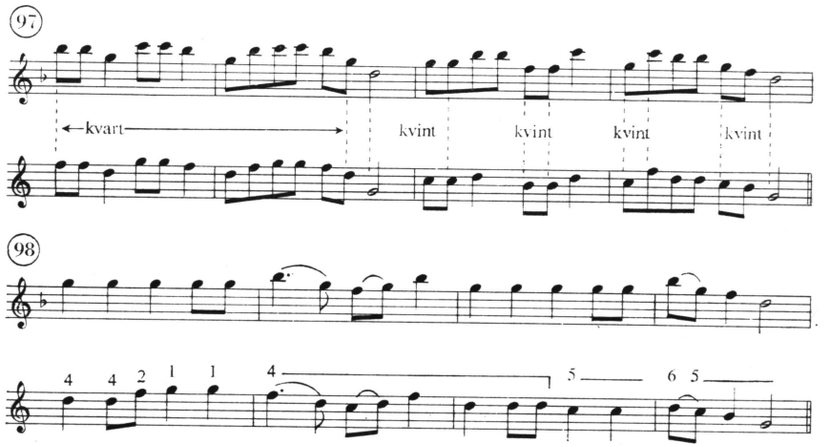
85—96. kottapélda. Volga vidéki dallamok 5 (4) 2 ((1)) sorzáró hangokkal. 85—92: LACH Cseremisz 12, 28 (= 70 is), 45, 36, 35, 32, 27, 49. sz.; 93: VASZILJEV 1919. 172. sz.; 94—95: LACH, Csuvas, 52 és 34 lapon 13 sz.; 96: LACH, Miser 49 sz.

kazáni tatárok ereszkedő, ötfokú, nagy ívű, négysoros strófáiban. Sőt, van egy nagyon kifejlett formája, ami kazáni tatároktól eddig nem került elő, annál nagyobb számban cseremiszektől, csuvasoktól, sőt a miserek kevés számú dalaiban is felbukkant, tehát általában azoknál a népeknél, akikkel a magyarok valami módon kapcsolatba hozhatók: az 5 ④ 2 kvartviszonyban lévő kadenciákkal tagolt, négysoros dalszerkezet *(85—96. kottapélda)*.
Lásd még az előző *38d példát*, valamint KODÁLY 1973. 35—36.-on közölt cseremisz dalát, amit már idéztem.

Ez a felépítés következetesen jelentkezik egyrészt *do-re-mi* kezdetű dalokban (a „Szivárvány havasán" cseremisz párjának is ilyen a felépítése, amit a magyar a *la*-végződéssel már nem valósít meg, illetve utolsó két tagját megfordítja), másrészt oktáv-terjedelmű, de négyfokú alap-motívumot transzponáló dalban, majd egyetlen motívumot négyszer fokozatosan mélyebben ismétlő, nagy ívű dalokban, vagy csak egyszerűen ereszkedő dalokban, végül néhány hat hang terjedelmű, *szo*-pentaton dallamban, amelynek mozgása és ritmikája feltűnően emlékeztet a mi hasonló kadenciájú táncdalainkra, például Pt 301-re, de amelyek sosem ötfokúak. És itt eszünkbe kell idéznünk az (egyelőre) elszigetelt, hasonlóan 5, 4, 2, 1 fokok megállásait váltogató, tehát lényegében kvart-viszonyon alapuló osztyák hőséneket, vogul medveéneket és a hasonló magyar siratókat is. Hogy lehet ezeket összeegyeztetni, illetve lehet-e ezeket szétválasztani egymástól? És lehet-e elválasztani az ereszkedő dalokban

állandóan jelentkező mélyebb ismétlésektől, legtöbbször kvarttal mélyebb alkalmi egyezésektől, a dudanótákban és cseremisz megfelelőikben jelentkező sok kvart-részismétléstől és kevesebb „kis kvintváltótól", végül a terület egy szűk, nyugati sarkán jelentkező, s a magyarral annyira egyező nagyszabású kvintváltó stílustól?

Azt hiszem, minden jogunk megvan feltenni, hogy a kvintváltó stílus is, a kisebb számú, de nem kevésbé logikusan kialakított 5 ④ 2-es kvart-kadenciasor is végső állomása annak a fejlődésnek, ami az ereszkedő dalokban indul, tapogatózva keres ismétléseket a magas és mély részek között, eljut a rendszertelenül jelentkező kvint-kvart és további megfelelésekig, a dudanóták cseremisz-megfelelőiben kezd rendszeresebb formát ölteni, majd kezdi előkészíteni az 5, 4, 2, 1 kadencia-felépítést a magyar siratókban és osztyák hősének(ek?)-ben, valamint egy sor más dallamban, s végső kifejlődését éri el a kvintváltó dallamstílusban. Hogy a rendszertelen kvart-kvint-megfelelés átválthatott a teljes kvintváltásra, azt az olyan példákról is leolvashatjuk, mint a következő két dallam, ahol a dal két felében szinte a szemünk láttára folyik le ez a „fejlődés".

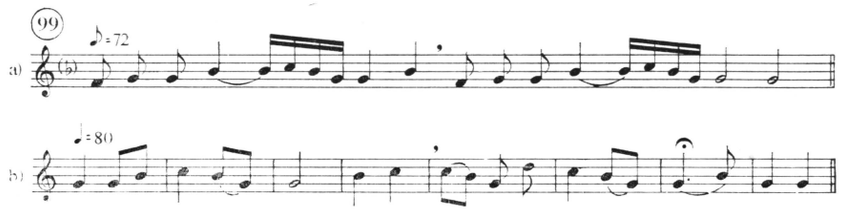


97—98. kottapélda. Kvart-kvintváltás csuvas dallamokban. 97: MAKSZIMĂV 1964. 132 sz.; 98: MAKSZIMĂV 1932. 189 sz.

Csak meg kell kísérelni az időrend egyeztetését és a népek egymás közti kapcsolatait párhuzamba hozni evvel a fejlődés-vonallal. A következőképpen képzelem el a fejlődést minden eddig vizsgált jelenség összeegyeztetésével.

A fejlődés kezdetét jelenti a finnugor népek megállapítható eredeti stílusa, a három majd négy—hat hangból álló dúr (moll) motívumokból vagy kis sorokból álló dallamok. Ebből két kadenciás, de még nem periódus-formájú dalok alakulnak a magyarok gyakorlatában, s ezt átveszik tőlük az obi-ugorok is. Ugyanez nem mutatható ki a többi finnugor nép zenéjében, sem a Volga vidéken, tehát ezt a magyarok és közvetlen nyelvrokonaik vagy még vagy már nem a Volga—Káma körzetében alakították ki. A finnugor dallamvilágnál fejlettebb, s azt részben ki is szorítja, részben más irányba fejleszti a csuvasok 3—4-fokú stílusa és hat hangig terjedő pentatoniája.

Itt egy kis kitérőt kell tennem. Feltűnő, hogy a dunai bolgárok zenéjében — akik a csuvasok őseitől, a volgai bolgároktól szakadtak el — mennyire általános a tetra-, penta- legfeljebb hexachord terjedelem. Bár ezek túlnyomórészt diatonikusak, két területen fennmaradt a félhang nélküli ötfokúság is, sőt azzal párhuzamosan a félhangos ötfokúság is, mint a pentaton dalok lehetséges változata (VAKARELSZKI, 674—675). Ez a két terület a legdélebbi Rodope vidék és északon a Ludovit-körzet egy falu-csoportja; tehát északon és délen egymástól távol egy-egy peremterület. Ott tetraton dallamok is élnek. VAKARELSZKI az alábbi példákat közli a félhang nélküli és félhangos ötfokúságra (mind a kettő még tetraton):



99a—b. kottapélda. Félhang nélküli és félhangos négyfokú bolgár dallamok. VAKARELSZKI, 675.

Visszatérve a Volga-kanyar zenéjére, hátra vannak a legfejlettebb stílusok: a kazáni tatárok nagy terjedelmű, teraszosan ereszkedő-szekvenciázó ötfokúsága, a formailag még fejlettebb cseremisz-magyar dudanóta stílus és a legfejlettebb, a nyugati „folt" „sem cseremisz sem csuvas", magyarral közös kvintváltó stílusa. Az utóbbi kettő nincs a kazáni tatároknál, tehát korábbi a területen az ő megjelenésüknél. Fejlettebb a csuvasok legrégebbi stílusánál is, tehát nem tőlük származik; feltehető tehát, hogy régebbi az ő megérkezésüknél is. Mindkettőben részt vesz a távolra szakadt magyarság.

Mindkettő továbbfejlesztése a kvart-szekvencia olyan kezdetleges alkalmazásának, amely a magyar nagy siratóban és az osztyák hősénekben látható, de a Káma és Volga körül nincsenek nyomai. Ebben megint részt vesz a távolra szakadt magyarság. Az a magyarság, amelynek nyelvében egy korai török (iráni) nyelv hatását lehet kimutatni, amely hatás egyúttal magasabb műveltségi szintre is emelte a finnugor nyelvű magyarságot. Az az ősi török (és iráni) nép, amely kilendítette a magyarságot a rokon népek műveltségéből, valami olyan zenét hozhatott magával, aminőt a kazáni tatároknál látunk: lépcsőzetesen ereszkedő, alkalmi ismétlésekkel szilárdabb formát próbálgató, ötfokú, talán strofikus dalokat. Ezek hatása alatt a magyarok saját korábbi, finnugor stílusú, diatonikus-ereszkedő dalaikat is — például a kötetlenül váltogatott, két kadenciás típusokat is — kezdték kvartszekvenciákkal tagolni, már tudniillik azokat, amelyek akkor már nagyobb terjedelművé váltak a fokozatos lefelé-bővülés folyamán. Ebben a fejlődésben kezdetben még részt vehettek az obi-ugor rokonok is, de később azokkal meg kellett szakadnia az érintkezésnek, mivel a további dallam-stílusoknak már nyoma sincs zenéjükben.

Megvan viszont a Káma—Volga közén, a cseremiszeknél. A magyarság tehát később azon a vidéken fejleszthette ki a dudanóta-stílust, amit a cseremiszek át is vettek, s legvégül a nagyszabású kvintváltó-ötfokú stílust. Már

ezeknek a zenei stílusoknak teljes kivirágzása idején szakadhattak el a Volga—Káma vidékétől, és kerülhetett le azokra a déli steppei tájakra, ahol a későbbi történeti források említik a VI—IX. században. Egy részük azonban ott maradt (vagy egyre nyugatabbra sodródott?); ezekkel találkozott Julianus kétszer is, s ezeknek egy sokáig fennmaradó töredéke adhatta tovább a legfejlettebb teljesítményt, az ötfokú-kvintváltó dallamstílust a cseremiszeknek és csuvasoknak a kis, nyugati határszéli területen.

Azt hiszem, nem túlzás ilyen szerepet tulajdonítani abban a környezetben annak a magyarságnak, amely egy korai török (iráni) érintkezés hatása alatt hamar kiemelkedett a rokon népek életmódjából, és steppei, harcos néppé fejlődött, majd további története során nagy kultúrájú népekkel érintkezett (és harcolt), ilyeneket magával is tudott ragadni mai hazájába (hogy csak a kaukázusi alánokat és a korezmieket említsük). A *do-re-mi* zene fokán nyilván hamarabb emelkedett túl, mint rokonai, azért tudott hatással is lenni a *do-re-mi* fokán lévő, vagy onnan lassabban továbbfejlődő környezetére. Későbbi fejlődése pedig érthetővé teszi zenéjének magasabb fejlettségét mind a csuvasokhoz, mind a tatárokhoz képest.

A vázolt fejlődésmenet, ha igaznak bizonyul, ellene mond annak a nézetnek, amely a kvartviszonyra épülő 5 ④ 2 kadencia-rendet XVIII. századi fejleménynek, késői kikristályosodásnak tartja (Dobszay 1973, 67—69 valamint sajtó alatt lévő tanulmányában). Ha a kikristályosodás a siratók után vagy azokkal párhuzamosan, de mindenképpen szigorúbb szerkezetben és következetességgel ment is végbe, akkor sem lehetett olyan késői időpontban, mint ahogy a tömeges XVIII. századi följegyzések alapján hajlandók volnánk megítélni. A kikristályosodásnak már a Volga vidékén meg kellett történnie, s a följegyzések nem annak időpontját jelentik, hanem azt a korszakot, amikor divatuk fölhatolt az írásos kultúráig, ami dúr—moll jellegüknek és erősen kiélezett kadenciáiknak volt köszönhető. Ez alkalmassá tette az ilyen dalokat, hogy egy kezdődő barokk tánczenei divatba befogadhassák.

Számításba jön még az őstörténet vonatkozásában a regösének, illetve annak felugró-kvint refrénje. Erről és a szokásról azonban más alkalommal írtam részletesen. A kérdés őstörténetileg még nyitva maradt; nyomok a vogulok és a Kaukázus felé is mutatnak. (Vargyas 1979.)

Nehéz határozott véleményt adni az avar kori kettőssípok eredetére vonatkozóan. Eddig két megszólaltatható hangszer áll rendelkezésünkre. Az egyik korai avar sírból került elő, s Fettich által készített pontos másolatát dolgozta fel Bartha Dénes (1934). Ő egy hasonló jellegű arab kettőssíp nádjával fúvatta meg, s így alig értékelhető, szokatlan hangközöket kapott. Újabban Bige József készített hozzá olyan nádfúvókát, amellyel megfújva szabályos hexachord hangsort ad. Nyilván ez az igazi hangsora.

Az újabban előkerült, teljesen használható kettőssíp viszont a második avar periódusból való, amit László Gyula a korai magyarokkal azonosít. Ennek hangsora viszont dór. A korai sípon párhuzamosan 5, illetve 2 lyuk van, a kettő az ötlyukú síp alsó két nyílásával párhuzamos, s azokkal egyszerre befogható. Az új sípon párhuzamosan 5 + 5 lyuk van mindkét száron, s ezek is egyszerre befoghatók. Ennek végén (a fúvással ellentétesen) bevágás mutatja, hogy erre is tehénszarv-hangerősítőt szereltek, mint ahogy mordvin és cseremisz dudasípon, illetve tömlő nélküli kettős sípon látjuk.

Mindkét síp-fajtához, lyuk-elhelyezéshez, hangsorához és a szaru-hangerősítőhöz tudunk Volga vidéki párhuzamot tenni, de a korai avar síphoz európai analógiákat is; a Volga vidéki dudák és sípok viszont több más hangsorral és lyuk-elhelyezéssel is ismeretesek (Väisänen 1948 mordvin kettős sípról fényképet közöl és több hangszeres darab kottáját; Koukaly 1951 cseremisz dudáról ad leírást és szintén közöl több dallamot, amely két szólamú; Bartha 1934 orosz, mordvin, baskir és cseremisz dudákat ismertet). Mindez azonban nem elég, amíg más népek hasonló hangszereiről alig tudunk valamit, s amíg részletes vizsgálatok sok hangszerről és hangszeres darabról nem állnak rendelkezésünkre, valamint az összes eddig előkerült avar sípot és a magyar duda sípjait is be nem vonjuk a széles körű összehasonlításba. A jelenleg ismerhető adatok alapján csak annyit lehet megállapítani, hogy azok sem ki nem zárják, sem meg nem erősítik a késő-avarok és magyarok kapcsolatát, illetve a késő-avar nép Volga—Káma vidéki származását.

Visszatérve tehát a kétségtelenül honfoglalás előtti zenei elemekre, az oda tartozó magyar daltípusok a következő egymásutánba sorolhatók. Minden típusunk között legrégebbi a kis sirató, amely a finnugor trichord-tetrachord motívum-ismételgetést fejlesztette tovább. Utána következik a nagy sirató, amelyet ugyanebből a típusból fejlesztettek ki. Természetesen nem kell azt gondolni, hogy a legrégebbi időkben is csak sirató szöveget énekeltek rá. Nyilván akkor ez volt mindenféle műfajnak a dallama, de biztos, hogy a hősénekeket is ezekre énekelték. Hiszen az osztyákok 5, 4, 2, 1 kadenciájú darabja is hősének. Nyilván a magyarok is hősénekeikkel hatottak elsősorban szomszédaikra. (Különben ott van a nagy osztyák hősének mellett egy ugyancsak hősének-szövegre énekelt *do-re-mi* dallam is.) Tehát az a sok strofikus dal, amit a siratóból vezetünk le, már korai időkben is kiszakadhatott a sirató-szerű stílusból, csak a konzervatív sirató tovább tartotta fenn a stílus eredeti sajátságait, kötetlenségét, strófátlanságát, főleg prózai szövegének segítségével. Egy-két szabályosan ismétlődő kadenciájú obi-ugor ének láttán feltehetjük, hogy a szabályozódás már igen korán megindult. Ez azonban inkább csak a kadenciák sorrendjére és a sorok hosszának szélső határára terjedhetett ki. Föl kell tennünk nagyfokú változékonyságot és a szótagszám erős ingadozását, amit még ötfokú dalaink keleti párjaiban is megtalálunk. A nagyobb arányú strofikus megszilárdulás inkább már a mai hazában mehetett végbe (lásd Vargyas 1952. IV. fejezetét). Ennek ellenére ezek a dalok végső soron honfoglalás előtti előzményekből fejlődött magyar alakulatok.

Igen sok epikus szöveg tapad még ma is a sirató-rokonság dallamaihoz (Vargyas 1953, 614. 6. jegyzet, Kodály—Vargyas 1973. „Típusok, eredet" mutató 13. Históriás ének és rokonai; Dobszay 1973. III. fejezet; Szendrei—Dobszay—Vargyas 15. dallampl.; Dobszay sajtó alatt levő tanulmánya); köztük XVI—XVIII. századi históriás énekek, balladák. Ez azt bizonyítja, hogy ennek a dallamstílusnak kezdettől fogva máig megvolt a kapcsolata az epikával. Sőt talán ki is mondhatjuk, látva XVI. század óta ismert epikánknak szinte kizárólagos kapcsolatát a sirató-stílussal, hogy a honfoglaló magyarok hősénekei zeneileg „ugor-magyarok" voltak, bármilyen döntő török-pentaton hatás érte is előzőleg a magyar zenét általánosságban.

De a sok halottas ének, valamint az ellenkező véglet: a táncdallamok, amelyek a XVIII. századi dallam-följegyzésekben is oly nagy szerepet kaptak, azt is tanúsítják, hogy a sirató-rokonság a legkülönbözőbb műfajokat és szövegkategóriákat kiszolgálta, s a zenei élet egész területén nagy szerepe volt. Mindez őrzi a diatonikus finnugor zene késői, csak nálunk kifejlesztett gazdag örökségét (lásd Vargyas 1950—1953 példáit).

Minden ötfokú vagy eredetében ötfokú zene, amit a magyar népzenében ismerünk (beleértve az újabban megismert három- és négyfokú ritkaságokat is) a magyarságnak és egy (vagy két) török nyelvű, belső-ázsiai eredetű népnek együttéléséből származik. Így dudanótáink stílusa is, ami nálunk még vagy már diatonikus, vagy a *szo* és *la* keveredéséből válhatott diatonikussá; mindenképpen már annak az ősi török hatásnak köszönhette megszületését. Továbbá onnan származik minden ereszkedő (és ritkábban nem-ereszkedő vonalú) ötfokú dallam; végül ezeknek legkristályosabb formája, a kvintváltó-ötfokú dallamok nagy csoportja. Mindezt a magyarság már korábbi műveltségéből hozta magával az új hazába.

Ez pedig magas fejlődési színvonal az akkori Kelet- és Nyugat-Európa zenei viszonyai között; megérteti, miért tudott a magyar nép azonnal és különösebb nehézség nélkül beleilleszkedni a keresztény Európa zenei életébe. Egyúttal mai népzenei hagyományunknak számbelileg is igen tekintélyes része, néprajzi, történeti és esztétikai jelentőségét tekintve pedig annak legsúlyosabb rétege.

IRODALOM

A lapádi erdő alatt
1957 Szerk. J. Szenik Ilona—Almási István—Zsizsmann Ilona. Bukarest

AP. Hanglemez a Zenetudományi Intézet birtokában

Bartalus István
1873—1896 *Magyar népdalok.* Egyetemes gyűjtemény. I—VII. Budapest

Bartha Dénes
1934 *A jánoshidai avarkori kettőssíp* (Archaeologica Hungarica XIV.) Budapest
1935 *A XVIII. század magyar dallamai.* Énekelt versek a magyar kollégiumok diák-melodiáriumaiból (1770—1800). Budapest

Bartók Béla
1923—1966. *Volksmusik der Rumänen von Maramureş.* (1. kiadás München 1923) Budapest

Bose, Fritz
1973 *Tonale Strukturen in primitiver Musik.* Jahrbuch für Musikalische Volks- und Völkerkunde Bd. 7. Berlin—New York, 18—45.

Brăiloiu, Constantin
1943 *A román népzene.* In: Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára, Budapest 300—307.

Dobszay László
1973 *Comparative Research into an „Old Style" of Hungarian Folk Music.* In: Studia Musicologica, 15—78.
(Sajtó alatt) *A sirató stílus zenetörténetünkben és népzenénkben.* Budapest

Dobszay László—Szendrei Janka
1977 *„Szivárvány havasán." A magyar népzene régi rétegének harmadik stíluscsoportja.* In: Népzene és Zenetörténet III. 5—101.

Dugarov, D. Sz.
1964 *Burjatszkie narodnüe peszni, Tom I. Peszni Hori-burjat.* Ulan-Ude

Fedăr̆ăv, Gavril
1934 *146 jură—146 peszen.* Csebokszari—Moszkva

Hornbostel, Erich M. von
1973 *Geburt und erste Kindheit der Musik.* Jahrbuch für Musikalische Volks- und Völkerkunde, 9—17.

Idelsohn, Abraham Zevi
1914—1932 *Hebräisch-Orientalische Melodienschatz I. Gesänge der jemenischen Juden.* 1914. *II. Gesänge der babylonischen Juden.* 1922. VII. *Gesänge der süddeutschen Juden.* 1932. Wien—Jerusalem

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
1940 *Ötfokú zene.* Budapest
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. 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, westsibirisch—tatarische Gesänge. Wien 1952.

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

MNT = *Magyar Népzene Tára*
1953 II/A. *A lakodalom.* Szerk. Kiss Lajos. Budapest
1973 V. *Siratók.* Szerk. Kiss Lajos—Rajeczky Benjamin. Budapest

Makszimăv, Sz. M.
1932 *Turi csavasszen jurriszen.* Supsakar
1964 *Csuvasszkie narodnüe peszni.* Redakcija V. Beljaeva. Moszkva

MF = *Múzeumi Fonográfhenger*

MNGF = *Magyar Népzenei Gramofonfelvételek*
1937 1. sorozat. Budapest

C. Nagy Béla
1947 *A magyar népdal eredete.* Zenei Szemle, 203—213.
1959 *Adatok a magyar népdal kialakulásához.* In: Zenetudományi Tanulmányok VII. 605—688.
1961 *A siratódallam.* Ethnographia, 385—401.

Paksa Katalin
1976 *Újabb adatok a pentaton finális-váltásra.* Ethnographia, 199—203.

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: lásd MNT V.

Salmen, Walter
1960 *Der fahrende Musiker in europäischen Mittelalter.* Kassel

Szabolcsi Bence
1933 *Osztyák hősdalok — magyar siratók melódiái.* Ethnographia, 71—95.
1934 *Népvándorláskori elemek a magyar népzenében.* Ethnographia, 138—156.
1936 *Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok.* Ethnographia, 233—251.
1937 *Osztyák és vogul dallamok (Újabb adatok a magyar népi siratódallam problémájához).* Ethnographia, 340—345.
1938 *Magyar Évkönyv,* 204. Budapest
1940 *Adatok a középázsiai dallamtípus elterjedéséhez.* Ethnographia, 242—248.
1947 *A magyar zenetörténet kézikönyve.* Budapest
1950 *A melódia története.* Budapest

Szendrei Janka
1971 *Beiträge zu den musikgeschichtlichen Beziehungen des volksmusikalischen Rezitativs.* In: Studia Musicologica, 275—288.

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

Sz. Nd. (Székely népdalok) = Bartók Béla—Kodály Zoltán: *Erdélyi Magyarság. Népdalok.* Budapest 1923.
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.
É. n. *A Study on the Tonal System of the Giljak Folk Melodies.* The Department of Music. Sapporo Branch, Hokkaido Kyoiku University
1974 *Orok Songs* (with Ikegami, Jiro). 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, 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 problémájának újabb zenei megközelítése.* Ethnographia XC. 163—191
Vasziljev, V. M.
1919 *Mari muro.* Kazany
1923 *Marij muro.* Kazany
1937 *Mari muro.* Kazany
Väisänen, A. O.
1937 *Vogulische und ostjakische Melodien.* (Mémoires de la Société Finno-Ougrienne LXXIII.) Helsinki
1948 *Mordvinische Melodien.* (Mémoires de la Société Finno-Ougrienne LXXII.) Helsinki
Vikár László
1974 *Archaikus finnugor dallamtípusok.* In: Népzene és Zenetörténet II, 5—64.
Vikár László—Bereczki Gábor
1971 *Cheremis Folksongs.* Budapest
1979 *Chuvash Folksongs.* Budapest
Wiora, W(alter)
1952 *Europäischer Volksgesang. Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen.* Köln

Лайош Вардяш

ДРЕВНЯЯ ИСТОРИЯ ВЕНГЕРСКОЙ МУЗЫКИ I—II.

(Резюме)

Древняя история венгерской музыки продолжается до занятия венграми своей родины и она документируется в традициях до времени захвата родины, принесенных с Востока. Эти традиции можно выявить из современного материала народной музыки путем сравнительных исследований. Эти сравнения, однако, должны охватить не только выявление паралелей в мелодии, но и распространиться на всю музыку, на развитие и взаимодейтсвие музыки народов Поволжья и Прикамья и более дальних родственников венгерского народа. Только с их знанием мы можем правильно оценить соответствующие венгерские явления.

Автор подробно разбирает народную музику приволжских и прикамских народов. Он приходит к выводу, по которому наиболее архаичным стилем всех этих народов выступают удмуртские песни мажорного трихорда на трех соседних больших секундах *(до-рэ-ми)*. Дальнейшими развитием этой формы в духе пентатонии выступают многочисленные мордовские мелодии тетратонной системы *ля-до-рэ-ми* (местами они встречаются также и у марийцев и чувашей). Несколько далее, у зырян наиболее распространенным архаичным типом песни является повторение мажорных мотивов из четырех звуков, т. е. развитие трихордного ядра-мелодии удмуртов (но представленной и у вотов (вепссов) как и у других финно-угорских народов) в мажорный тетрахорд путем прибавления одного здвука *(фа)*. У зырян и следа нет от пентатонии и нет указаний на развитие в направление к пентатонии, словом, нет тритонних и тетратонных („неполных") мелодий, настолько характерных для народов Поволжья и Прикамья, наконец, отсутствует у них и пентатонный лад-основа, звукоряд в шесть звуков (напр. *со-ля-до'-рэ'-ми'*), что характерно прежде всего для песен чувашей, но еще в большей степени для песен отдаленных бурятмонголов. (Однако до известного процента оно обнаруживается у всех народностей Центральной Азии с тюрко-монгольским языком и у народов, испытавших их влияние.)

Особым стилем выступают плясовые песни, своеобразно повторяющие маленькие мотивы ниже на кварт или квинт, которые бытуют у марийцев, особенно к северу и востоку от Волги. На той же территории сильнее всего живет стиль полутоновой пентатоники.

По сравнению с этим стилем нечто совершенно иной стиль представляет собой стиль казанских и иных татар со ступенчато-нисходящим, замкнуто-строфическим звукорядом в размере октавы или в большем, где в этом постепенном нисхождении слышны вольные переложения мотивов в кварту, квинту, терцию, сексту и секунду. Такие песни встречаются у марийцев, иногда и у чувашей.

От них совсем отличается узкая территория на югу от Волги (до ее излучины), по границе между марийцами и чувашами, где у обоих народов господствуют почти исключительно мелодии с большим диапазоном, с пентатоническим ладом и с транспозицией на квинту. Самыми развитыми из них являются структуры, в которых, подобно тональному ответу фуги, нижнее квинтовое повторение с небольшими изменениями «остается в ладу» (в то же время, как другие песни точно от звука к звуку повторяют верхнюю часть, тем самим производят «модуляцию» в новый пентатонный звукоряд).

В такую общую картину автор помещает венгерские и приволжские паралели, прежде всего квинтовые переложения, к примерам Зольтана Кодайа он приносит новые мелодии и паралели. Выявляются совпадания до такой степени, что их генетическое родство не может вызвать сомнений. Несмотря на отдельные песни, сам стиль представлен в венгерской традиции таким огромным количеством песен и массой вариантов к ним, что объясняется само по себе только взаимосвязями.

В дальнейшем автор разбирает проблему квинтового переложения на Западе. Он отмечает, что на Западе местами обнаруживается форма AB^5CB в восходящем снизу кверху, а потом нисходящем т. е. выпуклом звукоряде. (Первая часть описывает линию 1—8—5, а вторая — 1—5—1.) А в Поволжье и у венгров террасообразно нисходящий стиль и вольным повторением и переложением отдельных частей дает свою конечную кристаллизацию в квинтовом переложении, действительном в отношении всей нисходящей мелодии и развитом по всей вероятности венграми. Ведь это не входит в исконную музыку ни у марийцев, ни у чувашей, причем не объясняется взаимным влиянием обоих народов, а с другой стороны, имеет место, несожненно, у венгров. Автор (критикуя концепцию Викара о невозможных связях) подчеркивает бытование марийско-чувашского квинтового переложения именно на той территории, где некогда монах Июлиан обнаружил оставшихся на Востоке венгров, о которых упоминают на этой территории даже в XVI веке письменные источники.

Представленные в следующем разделе паралели между мелодиями венгров и народов Поволжья свидетельствуют о наличии остальных, разобранных в работе, стилей мелодии в венгерской традиции.

Автор переходит на связи в области диатонических плачей и развивавшихся из них членимых на строфы песен. Наиболее популярная „малая форма" в объеме трех-пяти-шестихорда с вольним речитативом нисходит на вторую и первую степени; кадансы однако чередуются еще без всякой системы, это, таким образом, представляет собой некую *доперио́дную форму*. Очевидно, она развивалась у венгров из удмуртско-зырянского стиля с кадансами на первой степени и повторением строк, ведь венгры в то время еще имели сношения с вогулостяками (маньсы и ханты), так как и у последных мы можем выявить эту степень, но в то же время уже отделилось от остальных финно-угров, так как у последных она отсутствует. (Но у обских угров отмечены пьесы с тритоном и тетратоном, причем с упомянутыми большими скачками, из подобных песен состоит вся музыка некоторых Палеосибирских народов.)

А в развивавшихся из малых форм плачах и подобных строфических песнях в объеме октавы мы часто встречаемся (а в одной из хантийских героических песен оно прямо бросается в глаза) с чередованием концовок в 5, 4, 2, и 1 степени. Оно характерно и для марийцев и выступает конечным логическим завершением по иному пути стиля с вольным повторением и переложением по нисходящей линии.

Получаются, таким образом, следующие типы венгерских песен в хронологическом порядке, которые могут иметь место в плане древней истории венгров. Наиболее древним изо всех типов венгерских песенных мелодий должно считаться маленький плач с дальнейшим развитием повторения финно-угорского трихордно-тетрахордного мотива. За ним следует плач в объеме октавы и многообразные паралели к ней в строфической форме. Должно быть, это было мелодией всех тогдашних жанров, именно поэтому могла она сохраниться кроме плачей прежде всего в эпических жанрах, в исторических песнях и балладах, а также в похоронных песнях, тем самим, как ни странно, в самых популярных плясовых песнях.

В венгерской традиции все пьесы с пентатоникой или же в первоначальной своей форме с пентатоникой, включая обнаруженные недавно редкости с тритоникой и тетратоникой, восходят ко времени сосуществования венгров с каким-то народом центрально-азиатского происхождения с тюркским языком. К ним относятся также плясовые песни под названием „песни под волынку", большинство которых в наши дни перешло в диатонику, но по происхождению они возводятся к плясовым песним мажорного характера или же пентатоники с полутоном, с повторами и переложениями мотивов. К тому же тюркскому народу можно возвести все нисходящие пентатонные мелодии. Наконец, наиболее завершенная форма от этих последних — пентатоника с квинтовой структурой является развитием венграми из предыдущих типов.

Все это принесено венграми в новую родину из своей прежней культуры. Это со своей стороны показывает высокий ступень развития и дает нам понять, почему безо всяких трудностей венгры могли войти в музыкальную жизнь средневековой Европы.