

Ára: 260,— Ft

ISBN 963 05 4579 9 (összk.)
ISBN 963 05 4580 2 (I. köt.)

MAGYARORSZÁG ZENETÖRTÉNETE I. KÖZÉPKOR

MAGYARORSZÁG ZENE- TÖRTÉNETE I. KÖZÉPKOR



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

I. FEJEZET

A MAGYAR ZENE ŐSTÖRTÉNETE

BEVEZETÉS

Egy nép őstörténete alatt történelmének azt a szakaszát értjük, amelyet írott forrásokból nem lehet teljesen megismerni, s a rokon tudományok segítségére van szükség megrajzolásához. Ez a szakasz a magyarság esetében a honfoglalás előtti időszak. A magyar zene középkori történetére ugyan szintén nagymértékben vonatkozik a fenti meghatározás: az írott források hiánya. Mégsem tekinthetjük a középkort zenetörténeti szempontból őstörténetnek. Egyrészt azért, mert az államalapítás óta átvett zenei intézmények tovább élnek a késő századokig, ezekre vonatkozóan vannak is bő adataink; a zene maga is tovább él a későbbi írásos források idejéig, Európa hasonló zenéje pedig bőséges forrásanyagból ismeretes; másrészt ez akkor elvileg nálunk is már az írásos kultúra ideje, csak forrásaink elpusztultak (bár újabb fölfedezésekből egyre inkább szaporodnak). Legfőképpen pedig azért tanácsos a honfoglalást tenni az őstörténet határpontjának, mivel akkor vált elszigeteltté egy korábbi, alig ismert műveltség, s kezdődött meg fokozatos elhalása, ugyanakkor pedig ezzel kezdődött meg a bekapcsolódás az európai zeneéletbe, ami azóta változatlanul tart máig. Zenénk őstörténete tehát a honfoglalásig tart, s kutatásának legfőbb célja megállapítani azt a zenei hagyományt, amelyet a honfoglalók hoztak magukkal Dunamedencei új hazájukba. Erre a hagyományra ma még egyedüli forrásunk mai élő népzene. Ebben kimutathatók olyan stílusrétegek, amelyek csakis keletről, a magyarság korábbi tartózkodása helyéről származhatnak. A zenei őstörténet egyetlen módszertani lehetősége ezeknek a rétegeknek pontos kielemezése, vagyis a tüzetes zenei összehasonlítás.

Természetesen szó sem lehet arról, hogy a honfoglalók teljes zenei műveltségét meg tudjuk határozni. Nyilvánvaló, hogy nem minden maradt fenn abból, amit magukkal hoztak. Különösen el kellett tűnnie az ideológiával kapcsolatos zenének: sámánénekek, bármilyen varázsos szertartással, áldozattal kapcsolatos énekek, mitológiai dalok tűnhettek el leghamarább. De még az esetleg fennmaradt, fejletlenebb formákról is nehéz kimutatni eredetüket éppen egyszerűségük miatt, hiszen az összehasonlító kutatás a fejlett formákban tud igazán megbízható eredményeket felmutatni.

Biztos, hogy ha valamit kielemezhetünk a honfoglalók zenéjéből, az csak az akkori legfejlettebb jelenségek köréből való lehet, vagyis nagyobb dallammozgásban mutatkozó egyéni fordulatok, mással össze nem téveszthető szerkezetek.*

* Köszönetet mondok Bereczky János, Domokos Mária és Paksa Katalin munkatársaimnak segítségükért, amelyet néhány rokon népi dalgyűjtemény elemzésével nyújtottak munkámhoz: Gerd, K. (Bereczky), Mikusev, A. K. — Csisztalev, P. I. — (Rocsev, Ju. G.) II—III. kötet., Szuraev-Korolev, G. és Szuraev-Korolev, G.—Kavtazskin, L. (Domokos M.) és Mikusev, A. K.—Csisztalev, P. I. I. kötet. (Paksa K.)

A VOLGA—KÁMA-TERÜLET ZENÉJE

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

Legfeltűnőbb sajátosága ennek az összefüggő zenei műveltségi területnek a nagyfokú összetettség. Rendkívül változatos hangnemi, formai sajátosságok keveréke található benne: kis terjedelmű és nagyívű ötfokúság, *szo-*, *do-*, *la-*, sőt *re*-pentatónia is, félhangos ötfokúság, a diatóniának elemi és fejlett fokozatai, hiányos 3-4-fokú alakulatok, *do-re-mi* maggal meglehetően stílusok, ereszkedő és emelkedő-domború dallamépítkezés, kvint-, kvartváltás és annak különböző, részleges vagy átalakult formái, primitív motívumok ismételtetése, variálgatása és szigorú strófyszerkezet. Mindez azt mutatja, hogy itt többféle zenei stílus hatott egymásra, vagy többféle elágazó fejlődéssel kell számolnunk. Hogy jobban eligazodjunk ebben a sokféleségben, végig kell mennünk az ott élő népek anyagán egyenként.

A legjellegzetesebben mutatja ezeket az elemeket együtt a cseremisiz, a csuvas és részben a mordvin népzene.

Legjobban ismerhető a cseremiszeké összesen 1132 dallamból.²

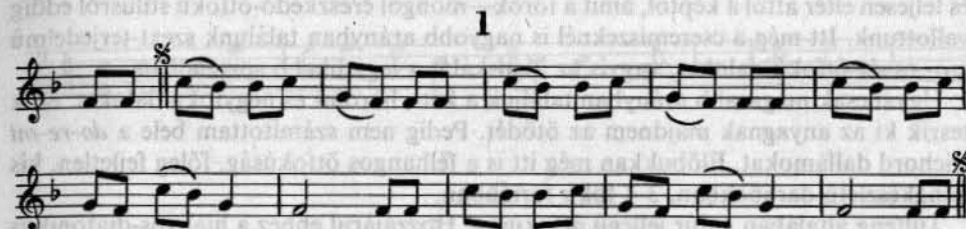
Az anyag egy elenyésző kisebbségét leszámítva ötfokú. Ez az ötfokúság azonban rendkívül összetett. Mindenekelőtt van benne egy félhangos ötfokúság is, amely a nyelvterület északi felén igen elterjedt (Vikárnál 15,3%, a többiben 12%).

Emellett van a *do-* és a *szo-*ötfokúságnak egy szűkebb terjedelmű formája, amely az alapvető öt hangot tartalmazza egy szext terjedelemben. (Lásd pl. Kodály 1973, 32.

¹ Bartók könyve (1924) függelékében közöl három cseremisiz dalt, amelynek kvintváltó—ötfokú stílusát magyar dallamokhoz hasonlítja (a XXI. lap 1. jegyzetében). Ugyanő összehasonlító tanulmánya (1934) zárószavában már leszögezi: „Az összefüggés a magyar anyag és a cseremisiz anyag közt kétségtelen.” Kodály 1937-ben már egy sor dallamegyezést mutat ki Volga-vidéki dallamok (cseremisiz, csuvas stb.) és magyar dalok közt, és egészen 1956-ig újabb párhuzamokkal egészíti ki. Szabolcsi B. (1934, 1935, 1936, 1938, 1940, 1950) Belső-Ázsiái és Kínai terjesztette ki az ereszkedő, ötfokú dallam típus területét. Együttal elkülönítette a török—mongol ötfokúság elterjedését a finnugor dúr pentachord területétől (1934). Újabb Vikár L.—Bereczki G. gyűjtései tisztázták a kvintváltás elterjedését; Vikár ennek alapján kétségbe vonja a magyar és Volga-vidéki kvintváltás összefüggését. A jelen munka előkészületeként két ízben tartott vitatkozó tárgyalást meg az itt következő problémákat az érintett szakterületek kutatóinak közreműködésével. Az akkor megtárgyalt kézirat teljesebb változatát közölte az Ethnographia 1980/1—2. száma. A jelen szöveg ennek rövidített változata.

² Lach, R. 233 dal, Vasziljev, V. M. 1919, 311, uő 1923. 167, Vikár L.—Bereczki G. 1971, 320 — a gyűjtött 813-ból kiválogatva —, Kulyszetov, D. 1971, 101. Nem számítottam bele a Néprajzi Múzeum hengerin lévő mintegy húsz dallamot Wichmanné gyűjtéséből, amely arányaiban is egyezik a többi gyűjtés típusaival, amelyből Bartók három dallamot közölt, Kodály pedig párhuzamai közt szintén hármat, s nem számítottam bele Koukaly, V. 196 dalát, minthogy sok benne a modern fejlemény dallamban, műfajban és szövegben egyaránt. De megvizsgáltam, és lényegében egyezik a többi gyűjtemény anyagával.

Túl a vízen egy kosár cseremisiz megfelelőjét); elég nagy gyakorisággal találkozunk benne három- és négyfokú dalokkal, beleértve néhány *do-re-mi* dallamot is. (1. példa.)³



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

Meg kell emlékezni egy sajátos dallamfajtaról, amely leginkább a nem kvintváltó területeken jelentkezik, párhuzamosan a félhangos ötfokúság elterjedésével, s amelyet Kodály és nyomában Vikár kis kvintváltó típusnak nevez. Lényeges az, hogy az első sor *végét* alkotó motívum kerül a harmadik sor *elejére*, és a második sor *eleje* a harmadik *végére*: $a^1 + a^2 / b^1 + b^2 / a^2 + b^1 / a^2 + b^2 //$. Így tulajdonképpen eltolódik a helye a két motívumnak; szinte elbújtatják az ismétlést, ami a sorvégben volna legjobban kihangsúlyozva. Még fontosabb, hogy ebben a motívikus játékban igen nagy szerepet kap a kvartismétlés. Már legtöbbször a teljes sorok képlete is kimutatja ezt: A^4BAB . Még inkább jelentkezik a motívumok belső elrendezésében. Sokszor az A-sor második motívuma már kvarttal mélyebben ismétli az elsőt, máskor a B-sor motívuma teszi ezt; sőt van eset, hogy az egész dal csak egyetlen motívumból áll (kisebbségi változtatásokkal), egyúttal kvarttal vagy kvinttel—kvarttal—szexttel—terccel mélyebben megismételve; csupán a második és negyedik sor záró motívuma azonos egy szinte kötelező, állandó ritmusban (2. példa)⁴:



Példánk szerkezete A^4BAB , azaz $AA_6-7-5A_4A_6-7-5$, azaz $a^9 + a^5 / a^2 + b / a^5 + a^2 / a^2 + b /$, azaz $a^1 + a^2 / b^1 + b^2 / a^2 + b^1 / b^1b^2 //$. Ennek a stílusnak további sajátosága-iról még lesz szó. Továbbmenve a csuvasokhoz, Vikár terepmunkája kimutatta, hogy

³ Kulyszetov, D. 1971, 158.

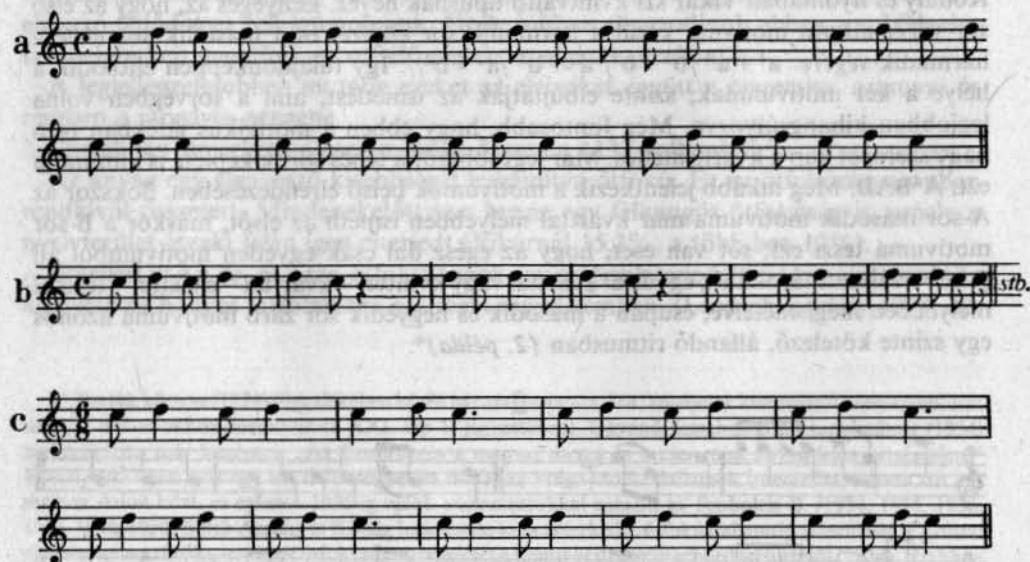
⁴ Kulyszetov, D. 1971, 88.

ott is csak a cseremiszekkel határos kb. 50 km átmérőjű északnyugati területen él a kvintváltó stílus (Vikár L. 1966). Lachnál nem is találunk ilyent. Az ő gyűjteménye tehát a további, nagy csuvas területeket képviseli.⁵ Ez az anyag meglepően archaikus, és teljesen eltér attól a képtől, amit a török—mongol ereszkedő-ötfokú stílusról eddig vallottunk. Itt még a cseremiszeknél is nagyobb arányban találunk szext-terjedelmű szo- és do-ötfokú dalokat, vagyis az alapskálát a legszűkebb sorrendben.

Ugyancsak magasabb arányban találjuk a két-, három- és négyfokú dalokat: ezek teszik ki az anyagnak majdnem az ötödét. Pedig nem számítottam bele a *do-re-mi* trichord dallamokat. Előbukkan még itt is a félhangos ötfokúság, főleg fejletlen, kis hangkészletű darabokban, 3-4 fokú formában.

Túlteng általában a dūr jellegű ötfokúság. Hozzájárul ehhez a hiányos-diatonikus hangkészlet, amely nyilvánvalóan ötfokú dalok kiegészüléséből származik. A teljesen diatonikusak közt is sok belül marad a hexachord-terjedelmen. Ha mindazt a hiányos és teljes kis hangterjedelmű dalt összeadjuk, amelyek nem lépik túl a hat egymás melletti hang határait, akkor az anyag 60%-át kapjuk. (3—5. példa)⁶

3



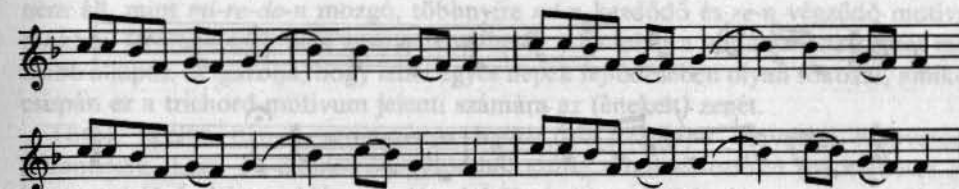
⁵ 206 dallam. Tanulmányom megvitatása és lezárása után három évvel jelent meg Vikár, L.—Bereczki, G.: *Chuvash Folksongs* (Budapest 1979) munkája, amelyet már nem tudtam bedolgozni a szövegbe; de anyaga mindenben alátámasztja az itt megrajzolt képet. Átnéztem ezenkívül Makszimav, Sz. M. 1964. (320 dallam), uő 1932. (208 dallam) és Fedarav, G. (146 dallam) gyűjteményét is, összesen 880 dallamot. Az utóbbiak Lachéhoz képest modernebb képet nyújtanak, későbbi fejlődési állapotot, illetve modernebb izlésű válogatást árulnak el. Östörténeti szempontból tehát csakis a legrégiesebb Lach-anyag nyújt tanulságot az egykori állapotok kikövetkeztetésében.

⁶ Lach, R. 1940, 30, 1—3. sz., 39, 8. sz., 29, 5. sz. 3. bichord dallam „proporciókban”, azaz háromféle páros és páratlan ritmusban; 4. triton dallam oktáv hangterjedelemben; 5. tetraton dallam.

4



5



Formai oldalról nézve hasonló archaikus állapotot találunk. A dalok 42%-a motívum-ismételgetés, ütempár vagy sztychikus formájú, azaz egyetlen (kis) sort ismételtet, természetesen többnyire kisebb-nagyobb változtatásokkal. Emellett jelentékeny a kis formák aránya: AA_k, AB vagy AB variálva együttesen 12%. Vegyük hozzá, hogy a fejletlenek nevezhető versszakkepletek a lehető legnagyobb változatosságot mutatják a háromsorosaktól a hat-hét sorosakig több mint húszféle összeállításban. [Pl. ABC, AAB, ABB, ABCD, AAA_kB, AA_k1A_k2B, AAA_kB, AA_kB²B, ABAC (a kis c egy egészen rövid sort jelöl), ABAB_k, ABCB, ABB_kC, ABACAD, ABCC_kD, ABCC_k1C_k2 stb., együtt kb. 40%.] Mindez azt mutatja, hogy itt a strófa kialakulásának még csak valami kezdeti fokáig jutott el a fejlődés. Ebben a fejlődésben szintén jelentkezik a kvart- és kvint-transzpozíció kisebb részek belső ismétlésében, a kvart néha az egész első féldallam alsó megismétlésében is. Számuk csekély. Ebből a formailag és terjedelemben kezdetleges világból emelkedik ki az északnyugati szűk terület fejlett kvintváltásos, nagyívű, szigorúan szerkesztett dallamvilága.

Részen hasonló, részben eltérő elemi állapotokat mutat a mordvinok zenéje.⁷ Ebben is igen nagy jelentőségű a hiányos kis hangkészlet: a két-, három-, négyfokú dallamok, a *do-re-mi* trichord, sőt elvélve a félhangos három—négyfokúság együttvéve az anyagnak közel egyharmadát teszi ki.⁸

⁷ A mordvin anyagot Lach 71 dalából, Väisänen, A. O. 1948. keleti-mordvin gyűjtéséből (143 dal a Tatár Köztársaság területéről) és egy újabb szovjet kiadványból: Szuraev-Korolev, G.—Kavtazskin, L. 152 dalából ismerem, összesen 366 dalból. Szuraev-Korolev, G. 1969, 167 dalát nem számítottam bele, mivel túl modern; nagyjából kétszázalékos; 81 darabját ki kellett hagyni mint orosz dalt, mozgalmi éneket, műzenei szerzeményt. A maradék így túl sűrített statisztikai adatokat adott volna. Triton: 5 dal, la-tetraton: 20, la-pentaton: 24, szo-pentaton: 23, do-pentaton: 2, diatonikus 10, do-re-mi: 1.

⁸ Megjegyzem, hogy az új kiadvány minden archaikus vonás tekintetében lényegesen alacsonyabb számokat mutat. Pl. a fenti összesített eredmény az egyes kiadványok szerint elosztva a következő: Lachnál 43,5%, Väisänennél 48,8%, Szuraev-Korolevnél 15%.



A 6. példa⁹ ugyanannak a dallamcsíranak három-, négy- és ötfokú fejlődését mutatja be.

Míg különböző triton—tetraton formák nagyjából egyenletesen oszlanak meg az egész területen, addig a *la*-tetraton (= *la*, *do-re-mi-la*,) Väisänen gyűjteménye szerint a keletieknél 30%!

Ugyanakkor a *do-re-mi* trichord az egész anyagnak csak 3%-a. Ezeknek jelentőségét azonban növeli Väisänen anyagában néhány *mi-re-do* terjedelemben mozgó halott- és menyasszonysírató, ami régiségét igazolja. A *la*-tetraton lenne a *do-re-mi* mag továbbfejlesztése a *la*-ötfokúság hatása alatt?

A mordvinoknál azonban a diatónia felé kiegészülő kis hangkészlet is számottevő: a négyhangnyi dúr tetrachord. Kevesebb a moll tetrachord. Az összes két-négyfokú, hiányos hangkészlet és az 1—4 hangterjedelem, tehát a legkezdetlegesebb dallamok 34%-át teszik ki az egész anyagnak. Formailag még elemibb képet kapunk: strófa egyáltalán nincs, csak motívum vagy kisebb-nagyobb, variált sor.

Mintha nem is erről a vidékről való volna a votják nép, annyira más a népzeneje. Elemi és archaikus ugyan, sőt még inkább az, mint a körülötte élő népeké, mégis alapvetően eltér tőlük. Bár csak Lach 67 följegyzéséből ismerem, de ezt a képet jól egészíti ki Vikár gyűjtési tapasztalata és közlése. (1969/II) Vikár megállapítja, hogy zenéjük túlnyomó részét a *do-re-mi* trichord alkotja. Az ilyen darabok Lach anyagában is 41%-ot tesznek ki. Ugyanakkor teljesen hiányzik a többi népnél olyan jelentős triton—tetraton, tehát hiányos hangkészlet, amely az ötfokúság felé fejlődés előzetes állapota. Ami ottan a *do-re-mi*-nél is kezdetlegesebb jelenség, az a *do-re* bichord, amely kb. 5%-ban kerül elő, mint annak előzménye.

⁹ Väisänen, A. O. 1948, 32—34. sz.

Igaz ugyan, hogy mindez nem a Vojták Köztársaság területéről származik, (Vikár sem ott gyűjtött), hanem a kazáni tatárok földjén élő kisebbségi csoportoktól. Viszont a körülöttük élő tatárok egészen más, fejlett ötfokú zenével élnek, s ugyanaz jelentkezik a saját, központi területükön élő, fejlettebb votjákok dalaiban is. (Pl. a költő Gerd által 1912—22 közt gyűjtött, és természetesen válogatott anyagban.) Az elszigetelt votják csoportok *do-re-mi* dalai mindenképpen csak a legősibb votják zene maradványai lehetnek, mégpedig nagyon is gazdagon megőrzött maradványai. Szélesebb körű kitekintés igen kezdetleges zenékre meg is erősíti az ilyen értékelést. A Tanimoto, K. (1974) által közölt és leírt *orok* (*even*) dalanyag, vagyis az Ohotszki-tenger partján és Kamcsatkában élő paleo-szibériai nép *teljes élő zenéje* semmi másból nem áll, mint *mi-re-do-n* mozgó, többnyire *mi-n* kezdődő és *re-n* végződő motívumokból. (Dalnak ezek még nem is nevezhetők.) Ez tehát a votjákokhoz képest még ősi állapot, és igazolja, hogy lehet egyes népek fejlődésében olyan fokozat, amikor csupán ez a trichord motívum jelenti számára az (énekelt) zenét.

Török nyelvű nép a szomszédos baskír, de zenéje a csuvasztól alapvetően különbözik. Lach 34 dallamföljegyzéséből szinte mind *do*-ötfokú (öt kérdéses *re-pentatonból* és három hiányos dúr daltól eltekintve). Mind nagyívű, ereszkedő, díszített dallam (13)8—1(VII) hangterjedelemmel.

Ugyanakkor, amikor ilyen nagyívűek a dallamok, minden zárt forma hiányzik bennük. Általában két sor vehető ki — AB, néha variálva, sőt egy egyetlen variált sorismétlés —, öt esetben az ABC, ABCD képlettel is lehet jelölni zenei tartalmukat, néha $\begin{smallmatrix} 2 \\ 1 \end{smallmatrix}$ kadencia is kivehető. Ennek ellenére a dalok összbenyomása egy nagyívű ereszkedés a *do*-pentatóniában, különösebb formai igény nélkül.

Az egész nagytáj legfejlettebb zenéjét a kazáni tatároknál látjuk (ezúttal figyelmen kívül hagyva a még fejlettebb kvintváltó cseremis—csuvas határvidéket). A kazáni tatárok voltak hosszú időn keresztül a környék uralkodó népe, s fejlettségük más vonatkozásban is megállapítható. Lach 62 és Nyigmedzanov 246 dalát összevéve (együtt 308) megbízható képet kapunk erről a dallamstílusról is. Ha eltekintünk néhány modern darabtól (többszólamú, refrénes vagy „pripevvel” — oroszos toldalékkal — záruló formától, funkciós dúr énektől és hangszeres darabtól, továbbá kétségtelenül ötfokú eredetű alapnak diatonikussá kiegészített formájától), akkor teljesen ötfokú zenét találunk náluk. Kisebb arányban itt is megtalálható a 3-4 fokú, zárt forma nélküli, régies dallamanyag, főleg konzervatív műfajokban, mint a munkadal, lakodalmas, sírató. Ugyanezekben a műfajokban található a legtöbb 1-6 terjedelmű, *szo-*, vagy *do*-pentatónia is. Ez, úgy látszik, minden belső-ázsiai eredetű nép zenéjében megtalálható, fejlettségének arányában kevesebb vagy több százalékban. Forma tekintetében is vannak náluk archaikus elemek: a periódus vagy annál fejletlenebb formák aránya elég nagy (20%), de nagy részüket a zárt periódus teszi ki. Mégis a döntő többség nagyívű, ereszkedő vagy alulról oktávig felívelő és ereszkedő, zárt formájú dal, amelyek közt oktávnál nagyobb terjedelműek is vannak. Három- és négysoros formájú dalaik többnyire lépcsőzetesen ereszkednek az alapra, sokszor a kisebb részletek kvart-, kvint-, terc-, szext-transzpozíciójával. (7—9. példa)¹⁰

¹⁰ Lach, R. 1952, 48, 24, 26 sz.



Érdekes, hogy az ötfokúság itt nem annyira egyoldalúan *szo-* és *do-*alapú, mint a cseremiszeké és csuvasoké (részben mordvinoké); itt a *la-* és *re-*végű pentatónia jelentős. Kiegészíti ezt a képet a miser-tatároktól gyűjtött 78 dallam és a néhány (14) „nyugat-szibériai tatár” följegyzés (Lach). A miserek énekeltek ugyan néhány primitív formájú vagy kétsoros dalt, elvéve egy-két négyfokút is, s ami nagyobb eltérés: dúr dallamokat, többnyire hexachord vagy annál kisebb terjedelemben; nagyobb mennyiségben azonban nagyívű pentaton dalokat. Kvartváltás, terccel mélyebb ismétlés itt is található, kvintváltás nem.

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

Összegezzük a terület tanulságait. Az egész táj legrégebbi stílusát a votjákok *do-re-mi* dallamai jelentik. Ennek nyoma csak a mordvinoknál látható a nagyobb számú, *la*-val kiegészült *do-re-mi*- dallamokban: de szórványosan cseremiszeknél, csuvasoknál is felbukkannak. S ha egy kissé messzebbre is tekintünk, a tájtól távolosó zürjénekre, akik a votjákok legközelebbi nyelvrokonai, akkor meglepődve tapasztal-

juk, hogy náluk mindenféle hiányos triton és tetraton hiányzik, nyoma sincs az ötfokúságnak, viszont igen kezdetleges négyhangú dúr motívumokat ismételtetnek, ami összefüggő stílusnak látszik.¹¹ De ez a tetrachord-stílus meg bizonyára a votjákoknál élő dúr trichord-magnak, a *do-re-mi*-nek „továbbfejlesztése”, kibővítése egy hanggal, a *fa*-val (10. példa).¹²



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

Ennek a hiányos, de még nem pentaton dallamstílusnak továbbfejlesztését láthatjuk a formailag kezdetleges, kis hangkészletű ötfokú dalokban, a szext-határon belül maradó, többnyire dúr jellegű pentatóniában. Különben itt világosan látható, hogy a triton, akár annak *szo-la-szo-mi* formája is valamint a tetraton dalok (mondjuk: *re-do-la,-szo,-*formák) nem dúr hexachorddá egészülnek ki, hanem vagy *szo-la-do'-re'-mi'*

¹¹ Lach 67 zürjén dalának 25%-a ilyen, Mikusev—Csisztalev újabb gyűjteményének első két kötetében pedig 215-ből 16%. A III. köt. Mikusev—Csisztalev—Rocsev 118 dallammal (amelyből 11-et ki kellett hagyni különböző megfontolások miatt), a következő arányokat mutatja. Dúr tetrachord 12% (moll tetrachord 7,4%), dúr pentachord 13% (moll 3,9%). Dúr hexachord 11,2% (moll 16,8%), különféle diatonikus: 28%, hiányos formák: 5,6%. A dúr tetra-, penta-, hexachord dallamok nagy része motívumismétlő formát s többnyire ereszkedő, néha elején domború dallamvonalat mutat. Érdekes a 66—67. dal: ugyanaz a motívuma az elsőben a 2. fokon végződik, a másodikban az 1. fokon; *do-fa'-mi-re* és *do-fa'-mi-re do*.

¹² Lach, R. 1926, 35. sz.

vagy *do-re-mi-szo-la* pentatóniává; tehát a tritont *do-re-do-la*-nak kellene értelmeznünk. Legjellegzetesebben a csuvasok képviselik ezt a stílust, de erősen él a cseremiszek közt is, s megtalálható a mordvinok anyagában is.

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

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

Mindezekről egészen elűt a Volgától jobbra délre eső szűk terület, a cseremiszcsuvas határ mentén, ahol mindkét nép körében nagyívű, ötfokú kvintváltó dallamok élnek szinte kizárólag; köztük is legfejlettebb szerkezetet jelentenek a tonális választ alkalmazó, túlnyomóan *la*-pentaton, kis részben *do*-ötfokú dallamok.

MAGYAR DALLAMOK ÉS A VOLGA—KÁMA-VIDÉK

Ebbe a helyzetképebe kell beillesztenünk a magyarral közös dallamokat és stílusokat — ezzel egyidejűleg a távolabbi obi-ugorok dalait —, hogy egyrészt a magyar kapcsolatokat helyesen értelmezzük, másrészt, hogy a terület zenei fejlődésére vagy a népek egymás közti kapcsolataira is valami eligazítást kapjunk. Mindenekelőtt meg kell vizsgálnunk fejlett kvintváltó stílusunk összefüggését a Volga melletti kvintváltó területtel — kiegészítve vizsgálódásunkat a kvintváltásnak másutt található formáival és mint zenei jelenségnek általános problémáival —, ezután a kvintváltó területen kívül található párhuzamokat, különösen a „kis kvintváltó”-nak mondott motivikus dallamszövevény táncdalok és dudanótáink összefüggését, ezután a *do-re-mi*-tengely körül mozgó dalainkat (úgynevezett „zsoltár típust” és rokonait), végül a siratót.

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

Az első kettő rendkívül erősen begyökerezett dallam a magyar hagyományban. A *Szőlőhegyen keresztül* (1.) dallama eddig 283 változatban került elő a Dél-Dunántúlról mind dúr terccel és szeptimmal, mind mollal; a Páva-dal széles körű rokonsága pedig már ismeretes az MNT VI. kötetéből. Ugyanakkor mindkét dallam alapjául szolgáló motívum, amelyet kétféle zárattal majd kvinttel mélyebben hallunk, ugyanaz a négyfokú dallam (*re-do-la,-szo*), amit olyan sokszor láthattunk a Volga-vidéki gyűjteményekben. Sőt a *Szőlőhegyen keresztül*-nek cseremiszc párja még tulajdonképpen ebben a formában él is, kvintváltás nélkül (csak egy hajlítással fölfelé kiegészítve ötfokúvá, arra a sokat emlegetett „alapskálát alkotó”, szext-terjedelemre). (Meg kell



jegyeznem, hogy legújabbban több ilyen magyar tetraton dallam került elő Moldvából és Gyimesből,¹³ mint szívósan tovább élő ősiség. (11. példa)¹⁴

Ezek nem lehetnek utólagos töredékek, csakis valami ősi hagyománynak a peremterületen megőrzött maradványai.

Ugyanakkor eddigi példáink is mutatták, de különösen a következők (12–13. példa), mennyire önálló dallamgondolatként él ez a négy-(három)hangnyi dallam a Volga-vidéken, ha még háromszori kvart-transzpozícióban is előfordul.¹⁵



¹³ Az elsőt még Veress Sándor vette fonográfra a harmincas években, de nem figyeltünk föl rá (lásd 11. példa). A másodikat Rajeczky a baranyai áttelepült csángóktól (lásd Vargyas L. 1953, 79. sz.). A legtöbbet pedig Kallós Z. 1970. (39, 36. sz.), továbbá Jagamas J.—Faragó J. 1974. 65. sz. Sőt triton-előzménye is előkerült *do'-szo-la* formában (Kallós Z. 1970, 73. és 107., Kallós Z. 1973. lemez és az utolsó), valamint *re-do-la* formában (uo. 106. sz.). Mindkettő hosszú balladára énekelve hangzik el, az egyik különleges hangszíne, régies ékesítéssel.

¹⁴ Somoska (Moldva), Veress S. 1930 = MF 2457/f – 2458/a = Ethn 1931, 137.

¹⁵ Vasziljev, V. M. 1919, 60. és 219. sz.

Ez ugyanis elárulja, hogy itt biztosan nem a teljes ötfokú hangsornak felső „kivágásáról” van szó, amit már a kvintválasz előre tervezett megoldása kedvéért „emeltek ki” a hangsorból, hanem egy önálló dallam még az ötfokúságon innen; mivel éppen a harmadik kvart-transzpozíció miatt már idegen hang is bekerül a dallamba.

A 2., a „Páva”-dallam viszont már fejlett dallamelgondolássá fejlesztette ezt az ősi magot mind a magyaroknál, mind a cseremiszeknél. Ott ugyan jelenleg csak ezt az egy változatát ismerjük (újabb távoli rokonaitól eltekintve), de annak figyelmes vizsgálata is elárulja, hogy gazdag változatfejlődés állhat mögötte. Mindenekelőtt a mélyebb részből világossá válik, hogy a felső részben egyformán ismételt dallam nem lehet eredeti megoldás; a kvintmegfelelés értelmében kellett lennie olyan változatoknak is, amelyekben az első sor felívelt az oktávra és onnan lelépve szeptimen zárult; az alsó rész pedig kvint-kvart megfeleléssel, „tonálisan” válaszol, vagyis az 5+8 fokra 1+5 lépéssel; azt kvartválasszal folytatja, s csak azután ismételi kvintválasszal. (Ami különben szintén benne marad a hangrendszerben, tehát szintén „tonális”.) De elképzelhető, hogy voltak vagy vannak olyan változatai is, ahol mindjárt a tiszta kvintválasszal kezdődik a mélyebb rész. Az az érdekes, hogy a magyar dallam rengeteg változata közt mindazok az elemek fellelhetők, amelyek kikövetkeztethetők a cseremiszi példa szerkezeti sajátágaiból (és természetesen azok is, amelyek megvannak benne).¹⁶ Világos, hogy itt egy gazdag változatsorban kibomló fejlett dallamszerkezet felel meg egymásnak a két népzeneben. Mégpedig egy szintén közös, elemi zenei magból, a négyfokú dallammotívumból azonos módon, azonos variánsokkal kifejlesztett szerkezet. A két dallammal képviselt variáncsoport és stílusréteg összefüggéseit lehetetlen el nem ismerni.

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

A 4. *Kalapom a Tiszán úszkál* ismét nagyon elterjedt dallam, nálunk is 280 változatban él, s hogy egy cseremiszi és két csuvas gyűjteményben is fellelhető, arra vall, hogy a Volga vidékén is széles körben ismeretes. A dallamvonal a két dallamsor egymást kiegészítő mozgásával egyéni annyira, hogy ne tartsuk véletlennek a párhuzamot.

Az 5. *Széles vizen keskeny palló-ról* még ennél is biztosabban mondhatjuk, hogy meghatározott daltípusnak itt is, ott is fennmaradt tagja, azon túl pedig egy szélesebb körű dallamfajtának képviselője mindkét népnél. A jellemző szextugrás az első

motívumban, majd a leugrás az oktávra a kvintre s a két egymás alatti sorzáróhang (a 4. és 5. fok), majd az egésznek kvinttranszpozíciója annyira sajátos dallamelgondolás, amit nem tarthatunk egymástól független, véletlen hasonlóságnak. Egyszermind ez a 4 [5] VII [1] kadenciasor cseremiszeknél is egyik jellemző formája a *la*-ötfokú, tonális kvintszerkezetnek (lásd Vikár 1971 mutatóját), s nálunk is számos hasonló kadenciasor mutatható ki kvintváltó dallamainkban. (Legismertebb az *A citrusfa levelestül ágastul* Pt. 346.)

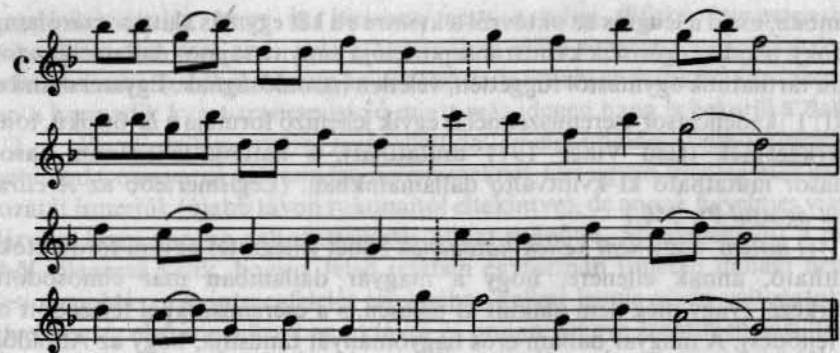
A 6. *Azt hittem, hogy nem kellek katonának* ismét jellegzetes egyéni fordulatokkal azonosítható, annak ellenére, hogy a magyar dallamban már elmosódott a kvintszerkezet (vagy még nem alakult ki teljesen, s a cseremiszeknél fejeződött be a formai fejlődés). A magyar dallam erős hagyományát tanúsítja,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

A közvetlen dallampárhuzamokon túl még számos kvintváltó-ötfokú dalunk van (köztük nem egy százakra menő variánsokkal), amelyek közvetlen megfelelés nélkül is tanúskodnak a stílus egyezéséről.

Érdekes, hogy a magyarság csak *la*-ötfokú kvintváltó dallamokat tartott fenn — legalábbis túlnyomó nagy többségben. (Erre a megszorításra az újabban előkerült számos *szó*-ötfokú dal kényszerít, amelyek közt kvintváltó is akad — igaz, hogy nem

¹⁶ Az első sor oktáv-szeptim zárata: MNT VI. 390—3, 435—7 (458), 440—1, 449—50, (445, 458—61), 471, 474, 477 (478—80), 486. sz. Az azonnali pontos kvintválaszt rengeteg példában láthatjuk, különösen az első három típusban. Megtaláljuk a cseremiszi dallam kezdő 5—8. lépést is (uo. 213—4, 392—3.), továbbá a VII. kötetben sorra kerülő típus, amely igen nagy elterjedtségnek örvend Szabolcs-Szatmárban. A cseremiszi dallam sorvégeinek tercleghajlásait pedig ott látjuk a Páva-dallamban is néha főhanggal, néha hajlítással. De ezen túl sok változat őrzi tisztán is, diatonikusan kitöltött formában is. [MNT VI. 125, 183, 186—96, 347—8, (392) 394—5, (402—8), (414), (483—4), 614—7, (618—9), 651—2, (653—4), (662), (665), 667—9. Kitéve: 21—4, 47—8, 50—70, 72—90, (100), 101—113, (119), 123, 126—8, 138, 448, 471. A négyfokú mag még világosan jelentkezik a kötet 13, 133, 204, 228, (381), 384, (385—6) és 409. számában.]





kvintváltó dallamok egyedi változataként.) Másik érdekes tény, hogy a tonális kvintválasz kizárólagosan *la*-ötfojú dalokban jelentkezik a cseremiszeknél. A *szo*-ötfojúak kivétel nélkül reális kvintválaszt alkalmaznak, s a *do*-végűek nagy része is. Másik részükről ki lehet mutatni, hogy *la*-pentaton dalok *do*-végűvé átalakított változatai. A következő példa összefüggő változataiban tetten érhetjük ezt az elváltozást (14. példa).¹⁷

Tehát míg a keleti rokon népeknél egy fokozatos dúrosodást látunk, ugyanakkor nálunk valószínűleg egy fokozatos mollosodással kell számolnunk, amely egyes peremterületek régies hagyományába szorította vissza a korábban talán sokféle meglevő *szo*-végű és bizonyára egyéb dalokat.

Ennek okairól ezúttal nem kell számot adni, csak megállapíthatjuk, hogy itt már a közös hagyomány kétféle irányban fejlődött tovább. Erre vall különben az a tény is, amelyre Kodály rámutatott, hogy több dallampárhuzamunkban a keletiek *szo*-végűek, a magyar megfelelők pedig általában *la*-n végződnek. Ők *do*-végűre változtatták *la*-ötfojú dalaikat, mi *la*-ötfojúvá a *szo*-ötfojúakat.

¹⁷ Az első Bartók B. 1924. Appendixében közölt *la*-végű kvintváltó dallam (Wichmanné gyűjtéséből), a másik Vasziljev, V. M. 1919. 73. sz. Az utóbbiban az eredeti 1—2. és 3—4. sor sorrendje föl van cserélve. Ugyanezt láthatjuk Vikár L.—Bereczki G. 1971. 221. és 281. számában: ugyanaz a dal egyszer az eredeti, másodszor a fölcserélt sorrendben jelenik meg. —Mi bizonyítja, hogy a *la*-végű sorrend az eredeti? Az, hogy ezek a *do*-végű dalok 2. és 4. sorukban mindig lekanyarodnak a záróhang alatti VI. fokra és onnan ívelnek föl ismét a *do*-záróhangra, ami más *do*-végűeknél nem fordul elő. Másrészt a *la*-végű sorrend a sok dalból ismert 7 [5]^{b3} kadenciasort adja, amelyben éppúgy, mint a mi „Páva” dalunkban és sok társában először fölivel a sorvég a tercel magasabb sorzárlatra, majd utána a mélyebbre, ami logikus dallamvonalat ad; míg megfordítva mindig egy alacsonyabb után kell ugyanolyan mélyről felkapaszkodni a magasabbra. Látszik is a két példából, hogy ennek következtében igyekeznek is az elsővé vált mélyebb sor ívét egyre magasabbra vinni, hogy a fokozatos ereszkedés mégis érzékelhető legyen, ami ennek a szerkezetnek lényege. Az is sokat mond, hogy a *la*-végűre visszafordított sorrendben a sorok sokkal természetesebben kapcsolódnak egymáshoz; ilyenkor minden 1. és 3. sor után ugyanazon a hangon folytatódik a 2. vagy 4. sor, ahol az előző abbahagyta. Nyilvánvaló, hogy a legtöbb ilyen dal a *la*-végűek egyszerű átalakítása, s csak kisebb részük keletkezett már az ilyen átalakult dalok mintájára. A szerkezet sutasága és a hangterjedelem sajátos, elütő volta így is elárulja az ilyen dalok másodlagos voltát. (A 14c példában visszafordítottuk a sorrendet.)

Mielőtt az összefüggés történeti lehetőségét vizsgálnánk, s mielőtt a nem kvintváltó párhuzamok kérdésénél vennénk sorra, szembe kell néznünk azzal a kérdéssel is, hogyan kell értékelnünk a nyugati népeknél az európai énekkincsben mutatkozó kvintváltást és ennek ismeretében a fenti párhuzamokat? Bár a tárgyalt párhuzamok és a később tárgyalandók a kvintváltáson túl az ötfokúságban is, s azon túl az egyes dallamok egyéni sajátosságában, illetve jellemző stiluselemeiben is jelentkeznek, így velük szemben egy kvintváltó szerkezet önmagában, eltérő stílusjegyek között semmi esetre sem jelentene hasonló súlyú egyezést, mégis érdemes magát a kvintváltás tényét is megvizsgálni. Mindenekelőtt le kell szögeznünk, hogy a Magyarországon jelentkező dūr kvintváltást, különösen táncdalokban, valamint nyugati eredetű dallamokban nálunk utólag jelentkező kvintváltó részleteket nem is kell különösen magyarázni: ahol a kvintváltó stílus olyan széles körű hagyományban él, mint itt, s táncdallamokban, hangszeres előadásban is számtalanszor elhangzott, ott már tudatosulhatott mint szerkesztési elv, és alkalmazhatták eredetileg nem kvintváltó dallamokban, sőt más stílusban is. Még szlovák és morva területen is számolnunk kell ilyen hatással, hiszen amióta balladáink (és egy sor régi népdalunk) nagy tömegű morva átvételét megismertük, valamint a déli morva területeken máig élő magyar tánc-, tánczene- és viseletdivatot, akkor az ott előforduló kvintváltó dallamokat is ebbe a körbe kell sorolnunk.

Érdekes idézni, mit állapított meg Bartók már 1924-ben erre vonatkozóan. A kvintváltó szerkezet „megvan továbbá a tót anyagban is, részben magyarból átvett dallamoknál, részben önálló képződményeknél. Dacára ennek speciális magyar szerkezetnek mondhatjuk, elsősorban izometrikus pentaton formáit:” (XXII) „... az A⁵B⁵AB szerkezetű pentaton hangsorú izometrikus dallamversszak-szerkesztési mód magyar földről nyomult elő nyugat felé; a Z+Z,z,Z+Z,z versszak-szerkezet nagyobbára dūr vagy moll hangsorral és [1]-es vagy [2]-es főcezúrával talán német földről kiindulva cseh, -morva és tót területeken hatolt kelet felé. A két áramlat bifurkációjából származtak egyrészt az A⁵B⁵AB szerkezetű pentaton hangsorú Z+Z,z,Z+Z,z dallamversszakot feltűntető magyar alakulatok, másrészt a A⁵B⁵AB szerkezetű, dūr hangsorú, akár izometrikus, akár heterometrikus dallamversszakot feltűntető morva és tót alakulatok.” (LIX.)

Ha most nyugatabbra tekintünk, a legtöbb úgynevezett kvintváltó nyugati dallamban AB⁵CB formát találunk. Ennek nagyobb része azonban nem magas A sorral kezdődik, hanem alulról kanyarodik föl az oktávig, s onnan megy le az 5. fokra, majd leereszkedve, vagy esetleg újabb alulról kezdődő ív után az 1. fokra. Vagyis egy olyan dallamgondolat végső kielezése, amely számos nyugati népdalban és gregorián dallamban található: az alapról fölfelé indulva egyszer az 5. fokra ér, azután kisebb ívvel az alaphangra. Miután ebben a szerkezetben az 5. és 1. fok ki van emelve és szembe van állítva, mint két egyértékű dallampillér, egyúttal hangnemileg is két sarkpont, amely egymással kölcsönös viszonyban áll, kézenfekvő, hogy a két hangot egymás „ismétlésének” kezdték érezni, és az előttük lévő hangokat is fokozatosan egymáshoz hasonlóvá tették annak az ösztönnek működése folytán, amit a variálásban állandóan tapasztalunk: hogy az énekesek igyekeznek nem hasonló

részekből hasonlókat alkotni, ismétléseket, akár mélyebb vagy magasabb ismétléseket is belevinni a dalba, hogy szorosabb egységet biztosítsanak a felépítésének.

Egyébként pedig igen sok úgynevezett „kvintváltásról” kiderült, hogy csak egy-két hangban kimutatható nyomokról van szó, egyes részletek alkalmi megfeleléseiről egyes variánsokban. Mindezek besorolása egy „európai kvintváltó stílusba” nyilván túlzás.¹⁸

A KVINTVÁLTÁS FEJLŐDÉSE

Az ismétlésre törekvő ösztönnek tulajdonítom én a keleti kvintválaszt is: egy igen széles területen (Kelet-Európában és Ázsia—Amerika északi felén) elterjedt egy lépcsőzetesen vagy teraszosan ereszkedő dallamstílus, amelyben fokozatosan igyekeznek egyes részek közt ismétléseket kialakítani; ebből alakul ki az a tarka változatosság, amit a kvart—kvint—szext—terc—szekund megfelelések, illetve ezek kombinációi mutatnak a Volga-vidéken is, s amit nem lehet a kvint-rendszer elhomályosulásának vagy nyomainak minősíteni — nálunk sem minden esetben —, hanem az ismétlőtörékvés fokozatos állomásainak. S ebben a fokozatos fejlődésben különlegesen kikristályosodott forma a magyarországi és cseremiszi—csuvas határ menti kvintváltó stílus. (A hangszeres előadásokból való levezetés hűrváltással vagy erősebb befűvással már csak azért sem tartható fenn, mivel ezeknél a népeknél hangszeren egészen más jellegű motívumokat játszanak.)

Kérdés csak az, van-e történeti valószínűsége a két azonos stílus közös eredetének. Korábban úgy hittük, hogy a kvintváltó-ötfokú stílus az egész török—mongol nyelvterületnek közös sajátja, így a csuvasoké is, s tőlük vették át a finnugor cseremiszek. Bár igazi kvintváltó dallamot nem ismerünk a Volga-vidéken kívül, de az ereszkedő dalokban találhatók többé-kevésbé hasonló részekre könnyen rá lehet fogni, hogy lényegében elhomályosult kvintváltó szerkezet, vagy közel van hozzá; s a későbbi, nagyobb anyagtól vártuk a teljes stílusazonosságot. Vikár keleti gyűjtőútjai azonban bebizonyították, hogy ilyen föltevésre semmi alapunk nincs; a kvintváltó stílus csakis a csuvas—cseremiszi határ mentén található egy szűk sávon, s attól eltávolodva fokozatosan eltűnik. Áttekintésünk is azt mutatja, a belső-ázsiai és szibériai népek zenéjének előkerülő adatai pedig sehol sem mutatnak egy ilyen stílus

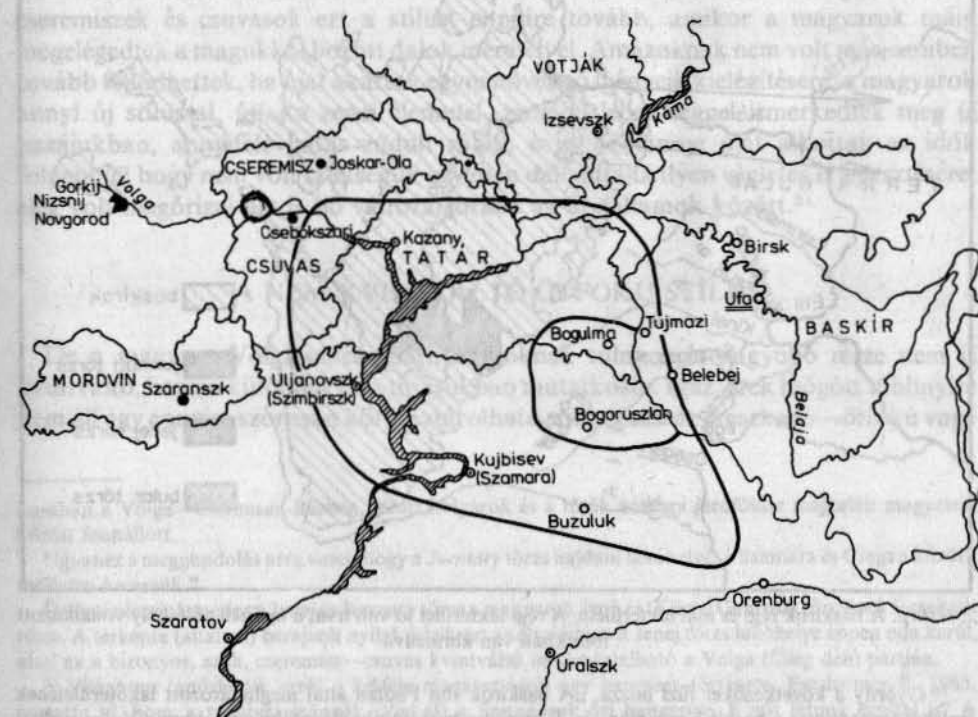
¹⁸ Az európai „kvintváltó” formákat részletesen tárgyalom Ethn. 1980-ban. Itt csak két példára hivatkozom: Rajeczky B. 1956a, 74. és 71. sz.-ra. Mindkettő alulról fölfelé haladó ívvel jut el az oktávig, majd tovább le a kvintre; utána lehajlik az alapra, s onnan egy kisebb ívvel éri el ismét a záróhangot. (Ilyen pl. Wiora, W. 1952, 33a példája is.) A 71. sz. tulajdonképpen nem is AA³BA forma, hanem AA₂BA, amelyben a 2. sor utolsó négy hangja változott csak el, hogy a 4. sor tonikai zárathoz képest kvinttel magasabb zárómotívumot alkosson. Különböztetve Papp G. 1970. 62a-d példáihoz fűzött megjegyzéséből is kiderül, hogy a magyar énekek nyugati megfelelői közt csak egyes variánsokban tűnik fel egy-két hangnyi kvintviszony, ami még semmi esetre sem nevezhető stílusajátságnak, inkább tulajdonítható véletlennek vagy a már említett, ösztönös törekvésnek, hogy valami hasonlóságot alakítsanak ki a szerkezet összefogására. S ha egy-egy elszigetelt dallamban teljes kvintváltást találunk is, az csak annyit jelent, hogy egyszer-egyszer rátalálnak egy ilyen kézenfekvő lehetőségre, ami a zenei elemek sajátjaiban benne rejlik. Hogy mennyire, azt világosan mutatja Bartha D. 1935, 123. sz. (= Szabolcsi B. 1947, 69. sz.), idézi C. Nagy B. 1950, XXII/a, 1-en; a dúr skála oktávra lefelé haladva két kvintváltó tetrachordot alkot, amiből kissé megritmizálva előállt ez a dal.

meglétére.¹⁹ Mindenütt legfeljebb az ereszkedő-teraszos ötfokúság, vagy más, igénytelenebb ötfokúság jellemzi a török—mongol népek zenéjét. Honnan került hát a Volga vidékére, a folyó jobb partjára, egy 50 kilométeres átmérőjű körzeten belül a kifejlett kvintváltó ötfokú stílus, a magyarokhoz pedig annak pontos mása?

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

Csak hogy a finnugoroknak nincs „ismétléses” szerkezetük vagy ismétléses stílusuk, hanem van minden magasabb szerkesztés nélküli motívum- vagy sorismételtetésük, amiből senki szilárd dallamfelépítés kialakítását nem következtetheti ki. A nagyívű, strofikus, többnyire négysoros, ereszkedő szerkezet és az ősi — ma is élő — finnugor dalok kis terjedelme, formai és dallamvonalbeli igénytelensége közt olyan áthidalhatatlan a távolság, hogy ebből „összeolvasztást” elképzelni nem lehet.

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

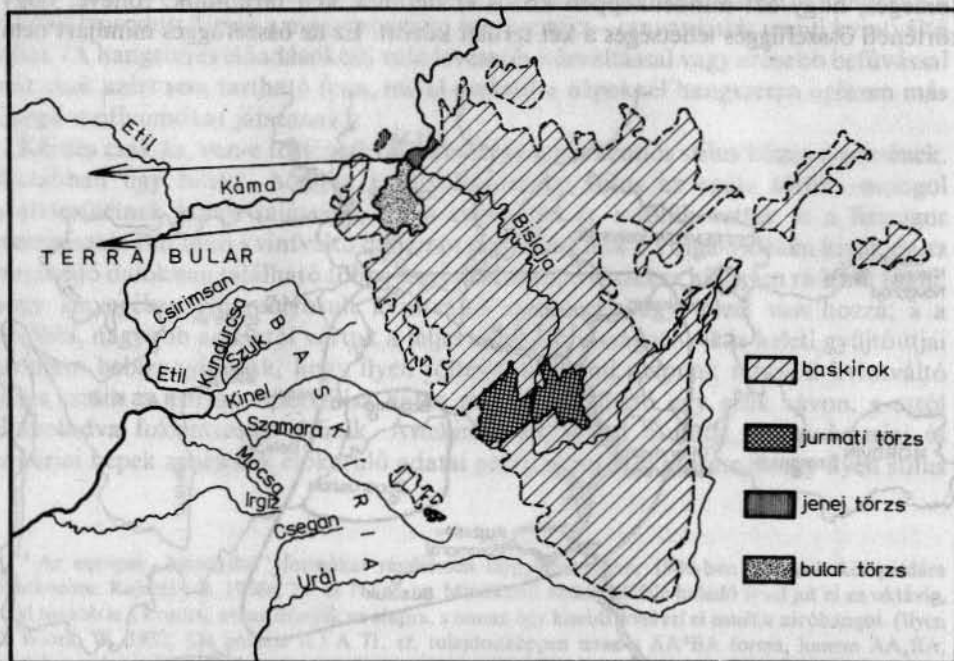


1. térkép. A volgai Bolgária hozzávetőleges kiterjedése

¹⁹ Dugarov, Vargyas: Mongol népzene, Qualiton LPX 1813—4, valamint egy jakut és tuvai lemez — Melodija D 31520 és D-030774.

látszik valószínűtlennek, mielőtt egy pillantást vetünk arra a térképre, amelyet Erdélyi István közölt (*szovjet régészeti kutatások alapján*) a volgai Bolgárországról. Ennek határa nyugaton Cseboksari alatt húzódik, egyébként nagyjából felöleli azt a nagytájt, amelyről az eddigiekben beszéltünk.

Történeti tény, hogy Julianus barát 1236-ban a volgai Bolgárország mellett találta meg a magyarokat, és pedig egy bolgáriai helységbe férjhez ment magyar asszony útmutatása nyomán, valószínűleg a Volga jobb partján, valahol Bolgárián kívül. Ha most erre a térképre ráhelyezzük a cseremis—csuvas kvintváltás szűk területét, az éppen a Cseboksari alatt vonuló bolgáriai határ mellett, nyugaton található. Ott egykor magyarok éltek, s ha a későbbi mongol támadás elsodorta is nagy részüket, más részüket beolvasztotta — ezeket sejtik a kutatók a miser-tatórokban és Mozsarhelynevekben —, valószínű, hogy legalább egy kisebb részük megmaradt a viharok alatt és után is otthonában, s ezek adhatták tovább a később odahúzódnó csuvasoknak — az egykori bolgárok utódainak — és cseremiszeknek, a bolgárok előtt már ott élő finnugor rokonoknak a fejlett kvintváltó stílust. Alátámasztja mindezt egy másik térkép, amelyet Györffy Gy. 1948. 75. közölt.²⁰



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

²⁰ Györffy a következőket fűzi hozzá. „A baskírok Ibn Fadlan által meghatározott lakóterületének emlékeit fenntartotta a baskír hagyomány is. E szerint a baskírok hajdan délnyugatabbra a Volga mellett laktak.

Ha már most a mai baskír törzsek lakóhelyét 300 kilométerrel NyDny-i irányba, az Ibn Fadlan által megadott folyó vidékére helyezzük, az a meglepő helyzet áll elő, hogy a baskírok Bular törzse pontosan arra a területre (a Volga—Csirimsan-közbe) kerül, ahol a Bular nép központja volt; a Jenej törzs vele együtt ugyanerre a vidékre. A bular (bolgár) és jenej törzs szomszédsága szemlélteti azt a közelséget, ami Julianus

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

Vikár álláspontját láthatóan befolyásolja a cseremis és csuvas kvintváltó dalokban tapasztalható nagy hangterjedelem és sorhosszúság. Ennek hatása alatt tartja ezt az egész stílust újabb fejleménynek. Csakhogy a magyarban nincsenek ezek az újabb, nagy terjedelmű dallamok, s a magyar—cseremis—csuvas párhuzamokban mindig szűkebb, oktávon vagy decimán belül maradó, nyolc-tizenegy szótagnál ritkán hosszabb, tehát régiesebb dallamokat látunk. S ez a régi réteg a korábbi gyűjteményekben még erősen képviselve van, viszont Vikár gyűjtésében túlnyomóak az új, nagy terjedelmű dallamok. Ami újabb fejlődés, az csak ez a hatalmas kiterjedése lehet a dallamoknak függőleges és vízszintes irányban egyaránt. Ebben már valóban nem vett részt a magyarság. De maga a stílus egykori, viszonylag mérsékelt méreteivel már élhetett sok száz évvel ezelőtt is. Nem nehéz magyarázatot adni rá, miért fejlesztették a cseremiszek és csuvasok ezt a stílust ennyire tovább, amikor a magyarok máig megelégedtek a magukkal hozott dalok méreteivel. Amazoknak nem volt más, amiben tovább fejlődhetek, ha újat akartak egyre növekvő igényeik kielégítésére; a magyarok annyi új stílussal, újfajta zenei elemmel, zenélési lehetőséggel ismerkedtek meg új hazájukban, annyiféle hatás zúdult rájuk, és abból annyi újat alkottak az idők folyamán, hogy nem volt szükségük egyetlen dallamfajta ilyen végletes kifejlesztésére; elég volt megőrizni azt is bő változatsorban az új dallamok között.²¹

A NEM KVINTVÁLTÓ ÖTFOKÚ STÍLUS

De a magyar—Volga-vidéki párhuzamoknak túlnyomó, nagyobb része nem is kvintváltó, hanem különféle más típusokban mutatkozik. Igaz, ezek mögött többnyire nem áll egy ennyire szorosan körülhatárolható stílus, csak az ereszkedő—ötfokú vagy

korábban a Volga—Csirimsan-közben lakott bolgárok és a tőlük kétnapi járóföldre megtalált magyarok között fennállott.

Ugyanez a megfontolás arra vezet, hogy a Jurmaty törzs hajdani lakóhelyét a Szamara és Csekan közötti területen keressük.”

Östörténészeink szerint a Jenej és Jurmaty törzs a magyarok Jenő és (Kürt-) Gyarmat törzsének leszármazottai. A térképre (átlalam) berajzolt nyílak jelzik ezt az eltolódást: a Jenej törzs lakóhelye éppen oda kerül, ahol az a bizonyos, szűk, cseremis—csuvas kvintváltó terület található a Volga (főleg déli) partján.

²¹ Világosan tanúskodik erről a kétféle magatartásról egy hangszer története. Emsheimer E. 1965. mutatta ki, hogy a moldvai csángók *tilinkája* a finnugorok ősi hangszere. S mit látunk ezúttal is? A magyarok hangszere a legkezdetlesebb: nincs rajta játszólyuk, míg a cseremiszek három játszólyukkal fejlesztették tovább. Itt is a legfejlettebb kultúrájú nép őrzi a legősibb formát — bizonyára más hangszerekkel is volt alkalma megismerkedni, azokkal „fejlődött”, s a régi csak félreszorult primitívségként tengődött a hagyományban —, míg az elzártabb körülmények közt fejlődő rokon nép más híján ezt fejlesztette tovább.

primitívebb ötfokú típusok háttere. Viszont 16 pontos megfelelés az előbbi hat mellett már nagy jelentőségű (látni fogjuk, hogy továbbiakat is lehet találni, sőt a régiket is ki lehet egészíteni új adatokkal). Lássuk tehát sorjában először Kodály egybevetéseit, mégpedig először nagyívű, egyéni dallamfordulatokkal jellemezhető darabokat, majd azután a primitívebb alakulatokat. A következő nagyívű dal az 1846-ba el kell menni háborúba (15. példa).²²

15

The musical score for example 15 consists of three systems of staves. System 'a' has two staves with notes and labels 'a', 'b', 'a ford²', 'b₂', and 'A'. System 'b' has two staves with notes and labels 'a ford', 'b₄', 'a ford₃', 'b₅', 'A₄', 'k¹', 'k²', 'k₃', and 'k₄'. System 'c' has two staves with notes and labels '3', 'k¹', 'k²', 'k₃', and 'k₄'.

A mellékelt cseremiszt összeállítás közelebbi változatot tesz melléje, valamint *la*-végű variánsát is. (Lásd Paksa 1976.) A cseremiszt dal az ötödik hangtól kezdve kvartváltó. Fontosabb az a motivikus játék, amit a kottába bejelölve láthat az olvasó: az első sor első motívumát fordításban ismétli, s előbb magasra, majd mélyre transzponálja, a másodikat pedig eredeti formájában egyre mélyebben ismételteti. A magyar *szo*-végű dalban csak a sorok utolsó két hangjában van megfelelés, mégpedig az 1. és 3. közt kvint, a 2. és 4. közt kvart. A *la*-végűben ez is eltűnik, mert vagy a cseremiszt két kadenciáját cserélte föl, ha az még élt valaha is nálunk, vagy a *szo*-végű dal záróhangját

²² a) Vasziljev, V. M. 1919, 17. sz.; b) Pt. 180; c) AP 6164/b

csúsztatta egy hanggal följebb. Különben a cseremiszt változat kadenciái 5 $\boxed{4}$ 2, amiről még fogunk beszélni.

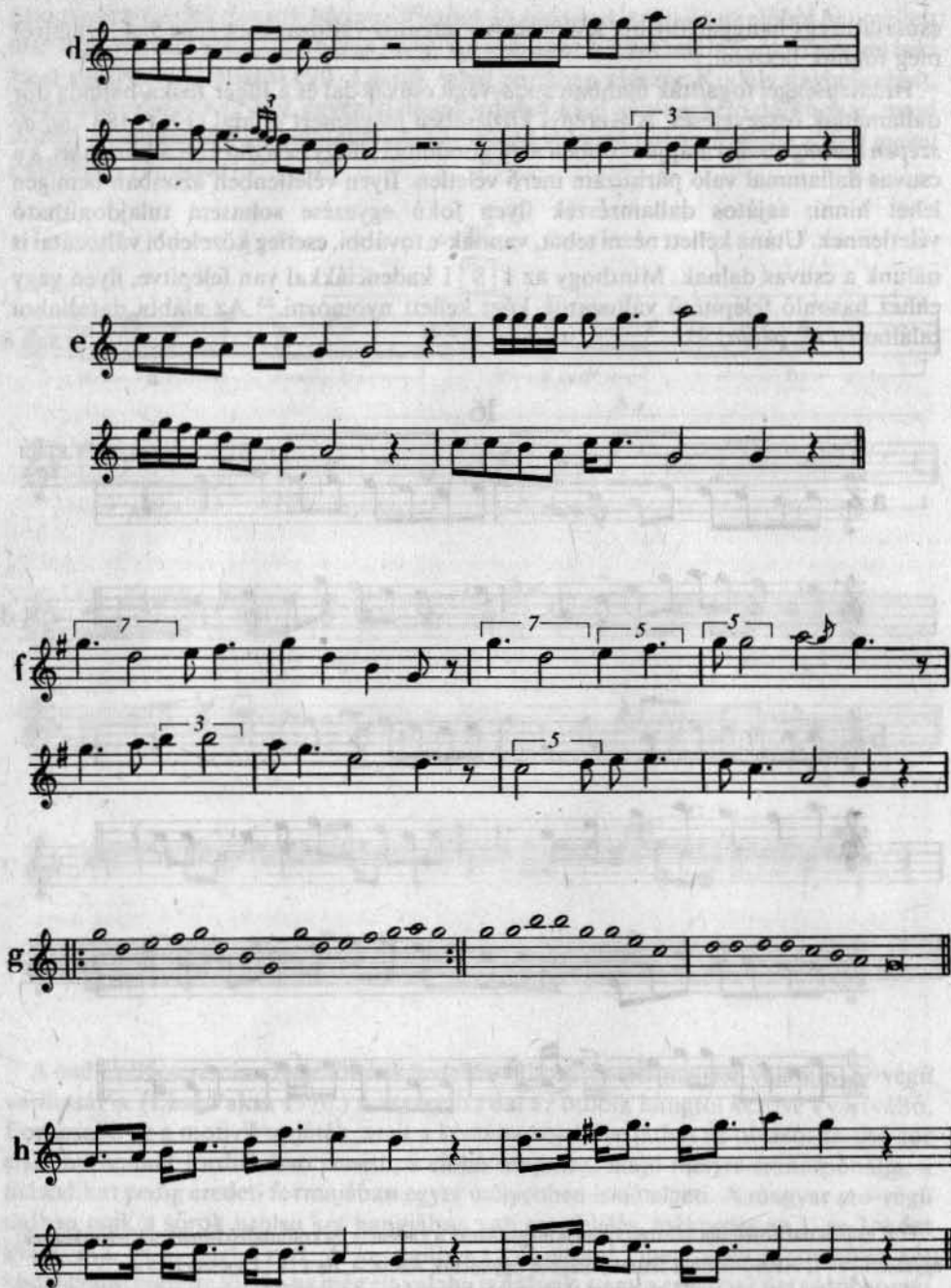
Hitetlenséggel fogadták újabban a *szo*-végű csuvas dal és a Jáger Jóska-ballada dūr dallamának összevetését. A Kerényi közlésében megismert műdal (1961, 183. *Jaj de szépen harangoznak*) alapján többen arra gondoltak, hogy ez a dal volt a kiindulás, s a csuvas dallammal való párhuzam merő véletlen. Ilyen véletlenben azonban nemigen lehet hinni: sajátos dallamrészek ilyen fokú egyezése sohasem tulajdonítható véletlennek. Utána kellett nézni tehát, vannak-e további, esetleg közelebbi változatai is nálunk a csuvas dalnak. Minthogy az 1 $\boxed{8}$ 1 kadenciákkal van felépítve, ilyen vagy ehhez hasonló felépítésű változatok közt kellett nyomozni.²³ Az alábbi darabokra találtam (16. példa).²⁴

16

The musical score for example 16 consists of three systems of staves. System 'a' has two staves with notes and labels '3'. System 'b' has two staves with notes and labels '3'. System 'c' has two staves with notes and labels '3'.

²³ A csuvas dal közelebbi változataiban is megváltozik a kadencia, és különböző ismétlések jelentkeznek: egyszer 1 $\boxed{5}$ 1, ABAC formát látunk, máskor ugyancsak ABAC-t, de 1 $\boxed{8}$ 1 kadenciákkal.

²⁴ a) Kerényi Gy. 1961. 183, valamint több, szinte hangról hangra egyező betyár- és más szövegek; b) a Kodály közölte Jáger Jóska-ballada; c) Kodály csuvas párhuzama; d) Nád Jancsi-ballada Rigyácról (Zala m., gy. Seemayer 1935); e) Nád Jancsi-ballada Bécről (Zala m., gy. uó 1932); f) MNT III/A 853 sz. Zselyk (Beszterce-Naszód) = Jagamas J.—Faragó J. 1974. 256.; g) Bartha D. 1935. 72. sz.; h) Bartalus I. 1873—1896. II, 12. sz. Tarcal (Bartalus kéziratában Putnok), Pávás lány-ballada.



Az összeállításból kiderül, hogy a *do*-végűvé vált népi dallamváltozat terjedt el a felsőbb rétegekben — nyilván éppen dūr volta tette alkalmassá erre —, s ezt a társadalmi fölfelétörést, nem pedig „lesüllyedést” kell látnunk Kerényi közlésében, amit az általa nyilvántartott késői előfordulás is valószínűsített. (Olyan gyűjteményben jelenik meg, amelyekbe 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 dűrszerű *h*) is első sorának mixolid-szeptimével elárulja nem dūr hangnemű fogantatását. A dallam betyárszövegei pedig arra mutatnak, hogy többnyire a legelső, hagyományörző 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 dallamcsaládot képvisel. A magyart országszerte mindenfelé ismerték, a csuvaszt 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 engem valaki megkérne* párhuzamot, Kodály egybevetését egy újabb dallal lehet kiegészíteni, amely egyes részeiben legközelebb áll a magyarhoz, egyúttal a dal nagy kedveltségét is igazolja (17. példa).²⁵

17



Az új változatban kvint- és kvartmegfelelések tűnnek fel, míg a Kodály által közölt három változatban egyetlen motívumot látunk kvinten, kvarton-tercen, szekundon és alaphangon megismételve. Világos példája a szerkezet tapogatózó „keresésének”.

A *Be van Kenderes kerítve* talán a legelterjedtebb magyar népdal, változatainak száma 1000 körül van. Két főkandenciával alkot variáncsoportot (egyrészt 4-gyel, mint Pt. 128—9, valamint Kodály párhuzamában is látjuk és 5-tel), első sora

²⁵ a) *Bárcsak engem valaki megkérne*; b) Vasziljev, V. M. 1919, 67. sz.

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 belső-ázsiai 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 fölkanarodik.

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 elég távoli, igazi párhuzamnak nem is lehet nevezni, de a csuvas dal valóban sok magyar dallamra hasonlít. Kodály 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 sorrendbe és magasságba rakosgatta (18. példa).²⁶

18



²⁶ a) Makszimav, Sz. M. 1932, 84. sz. b) AP 6223/b, Gyimes; c) AP 4688/e, Gyimes; d) AP 4662/d, Gyimes; e) Pt. 122, Csík.



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

Mielőtt továbbmennénk Kodály szűkebb mozgású dallampárhuzamaira, két újabb kvintváltó párhuzamot szeretnék csatolni az övéihez (19. példa).²⁷

Mindkét dal két részének kitoldott metrikája, a záróformulák és a háromfokú-négyfokú motívumok kvintválasza nagyon szorosan összekapcsolja a magyar és cseremisiz változatot.

A következő megfelelést valószínűleg Járdányi Pál kezétől származó utalásban találtam a zenei rendben a magyar típus mellé téve (20. példa).²⁸

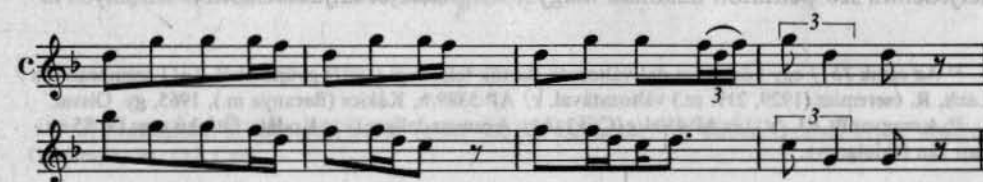
A két dallam ritmusa eltérő, dallammenete viszont igen hasonló, s még abban is egyezik, hogy általában kvintváltás nélkül ereszkedik fokozatosan, s csak a végén, illetve a magyarnak két sorvégén válik kvintmegfeleléssé. (Sőt a magyar AA_k BB_k szerkezetet is fejlesztett ki benne.)

Kodálynak még két párhuzamáról mondhatjuk, hogy „nagy terjedelmű”: A *búbánat keserűség* és *Vékony cérna, kemén mag*, csuvas megfelelője ugyanis nóna-, illetve oktávterjedelmű. Olyan oktávról ereszkedő szo-pentaton dal, mint a szembeállított változat, nem egy található a csuvas anyagban. 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 dallamösszevetésben a Volga–Káma-vidék jellegzetes 6–1 terjedelmű szo-pentaton dalainak magyar megfelelőjét látjuk viszont a szabályos la-

²⁷ Az egyik (b) egy közismert dal változata Bartók felsőiregi (1907) gyűjtéséből, (a) szembeállítva Lach, R. cseremisiz (1929, 219. sz.) változatával. c) AP 5389/h, Kákics (Baranya m.), 1965, gy. Olsvai.

²⁸ A magyar Pt. 63. (a) és AP 4504/g (Csík) (b). A csuvas dallam (c) Kodály: Ötfokú zene IV. 85. sz.-ban van feldolgozva.



végü megfelelésben: a *Túl a vízen egy kosár és Od' alá szolgáltam*. Az előbbi még ebben a kis hangterjedelemben is eléggé jellemző dallamvonallal épül fel, ami a párhuzamot közelívé 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 hangkészlet 7—1-re. Az utóbbi párhuzamnak nem is önmagában van bizonyító ereje, hanem a többiekkel együtt, amennyiben típusok létezését igazolja. Ilyen jelentősége van a *Csak azt szánom bánom* kezdetű, több változatban élő Zobor-vidéki dallamnak is. Itt az annyiszor, annyiféle megoldásban felbukkanó *la-do-re-mi* négyfokú dallamképzés egy példájával van dolgunk, amihez sok esetben még hasonlóbb mozgású változatot is lehet találni, mint az idézett cseremiszi példa. Azonban itt a típus, az ismert archaikus dallamfajta megléte a lényeges, különösen azóta, amióta a másfajta négyfokú és háromfokú dallamok is előkerültek Gyimesből és Moldvából. Nem elszigetelt eset tehát, amelynek jelentőségét pusztán az adná meg, közeli-e vagy távoli a párhuzama, hanem az, hogy egy archaikus stílus maradványa. Méghozzá Erdélyen kívül, tehát egy másik, régiségeket fenntartó területről.

EGYÉB TÍPUSOK

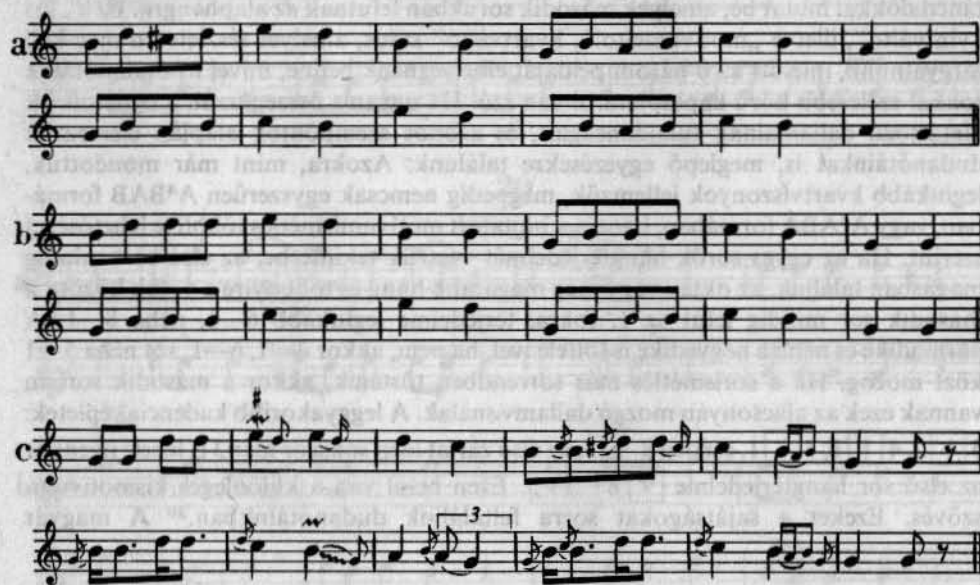
Igen fontos stíluskapcsolatot jelent az a három párhuzam, amelyet Kodály olyan táncdalokkal mutat be, amelyek második sorukban lefutnak az alaphangra. Ez a „kis kvintváltó”, illetve „motívumeltoló, kvartváltó” stílus, amelyet részletesen meg kell tárgyalnunk, mielőtt az ő három példáját elhelyeznénk benne, mivel itt dudánótáink sokkal szélesebb körű kapcsolatáról van szó. Ha ugyanis összegezzük a cseremiszek idetartozó dallamainak tulajdonságait, és azonos szempontok alapján elemezzük dudánótáinkat is, meglepő egyezésekre találunk. Azokra, mint már mondtuk, leginkább kvartviszonyok jellemzők, mégpedig nemcsak egyszerűen A⁴BAB formában, vagy A⁴ABA formában, hanem a bújtatott motívumismétlés többféle lehetőségei szerint. 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 kadenciaképletek: 5 $\boxed{1}$ 2, 4 $\boxed{1}$ 1, 5 $\boxed{1}$ 1, esetleg 8 $\boxed{1}$ 5, az első zárlat igen sokszor már 3 is lehet; ilyenkor az első sor hangterjedelme $\boxed{9}$ 8—5+3. Ezen belül van a különleges kismotívum-szövés. Ezeket a sajátságokat sorra feltaláljuk dudánótáinkban.²⁹ A magyar

²⁹ Vegyük sorra a Pt.-ban közölt néhány tipikus dudánótát. 248. sz. sorainak terjedelme: 7—4, 8—1, 4—1, 4—1, kadenciái 4 $\boxed{1}$ 2, motívumokra bontva (egy-egy ütem, vagyis felsor egy motívum): a¹ + a² / b¹ + a²/c + a²_{ak} // c + a²_{ak} ///. De nem volna túlzás a harmadik és negyedik sor elejét a második sor elejének kvint-transzpozíciójaként sem értékelni. 249. sz. lényegében azonos az előzővel, csak más formai „játékkal”: 7—4, 8—1, 5—1, 8—1; 4 $\boxed{1}$ 2, vagy 5, ABCD, ahol három „második motívum” kvartviszonya, illetve azonossága még felismerhető. 250. sz. 8—5, 8+4—1, 4—1—8, 7—1; 5 $\boxed{1}$ 7, A³ABC. Ennek nagyobb eltérései utólagosak lehetnek, amint közeli variánsából, 259. sz.-ból is kiderül. 259. sz. 8—5, 7—1, 5—1, 7—1; 5 $\boxed{1}$ 1;

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

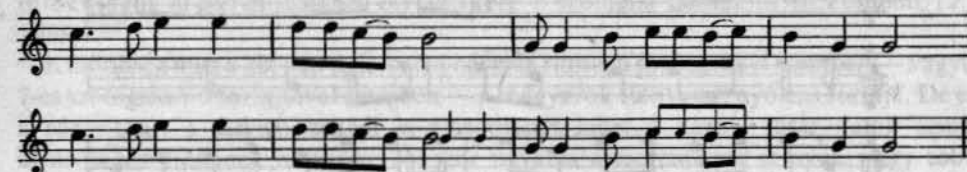
Különben a félhangos öttokúságnak is felfedezhetjük nyomait dudanótáink (sőt más dalaink) közt is. Ha például Pt. 254-ben a kromatikus váltóhangot a hangismétlés feloldásának fogjuk fel és behelyettesítjük vele, valamint a zárlatban is *g-g*-vel az *á-g*

21



A¹BAB. 251. sz. 7—4, 8—1, 1—5, 7—1; 4 $\boxed{1}$ 2 vagy 5. Lényegében egyező 248.-sz.-al, de más ismétlésekkel: $a^1 + a^2 / b + a^2 / c + a^2 / b + a^2 / 252. sz. 8—4, 7—1, 5—2, 7—1; 4 \boxed{1} 2; a^1 + a^2 / b + a^2 / b + a^2 / b + a^2 / 256. sz. 8—1, 7—1, 7—1, 6—1; 5 \boxed{1} 1$ vagy 5; $a^1 + a^2 / b + a^2 / b + a^2 / c + a^2 / 257. sz. 7—4, 8—1, 4—1, 4—1; 4 \boxed{1} 2; a + a / b + a / c^1 + c^2 / c^1 + d / 258. sz. 8—5, 8+4—1, 8—2, 5—1; 5 \boxed{1} 2; a + a / b^1 + b^2 / a + b^1 / c + b^2 /$

22



lépést, akkor olyan félhangos ötfokú, 1—6—1 hangterjedelemben mozgó, 3 $\boxed{1}$ 5 kadenciás dalt kapunk, amilyen Kulyszetov gyűjteményében eléggé mindennapi (21—22. példa).³⁰

23—24. példánk is világosan félhangos ötfokúságra mutat: 23. vége tisztán az, 24a) eleje pedig bizonyítja, hogy a szekvencia másodlagos; 24b—d) több, lehetséges párhuzamot mutat, amely mind más-más részlettel van közel a magyarokhoz, ugyanakkor egész felépítésük és menetük egyezik velük (23—24. példa).³¹ (Lásd még Vikár L.—Bereczki G. 1971. 124. sz.)

23



24



³⁰ 21a) Pt. 254; 21b) a kikövetkeztetett forma; 21c) Faragó J.—Jagamas J. 1954. 122. sz.; 22. Kulyszetov, D. 1971, 100.

³¹ 23. *A lapádi erdő alatt*, 4. sz.; 24a) Jagamas J.—Faragó J. 1974. 12. sz.; b), c) és d) Kulyszetov, D. 1971. 44, 135 és 61.



25



25. példánk pedig egy országszerte elterjedt dallammal képviseli a félhangos ötfokúságot a cseremiszeknél oly gyakori 7 szótagos dudanóta ritmusában (25. példa).³²

Különbőség még a két nép dalaiban a hármas ritmusú sorvégekkel szemben — vagyis 7-es szótagszámú sorfajttal szemben — a magyarok túlnyomó nyolcas sorfaja. De ez a záróritmus a cseremiszeknél is másodlagos lehet a kazáni tatár dalok szinte kizárólagos 7-esének hatására; sokszor ugyanis a cseremiszek is nyolc vagy több szótagot énekelnek ott, csak kiaprózzák a három hosszú hangot. Ugyanakkor a magyarok is sokszor kidobogtatják négyszeres hangismétléssel a dallam két felének kihangzását, mint amott hármasokkal. Úgy, hogy ez inkább összekötő hasonlóság, semmint elválasztó különbség. S hogy nálunk több a kvintmegfelelés, mint a kvart, az is érthető dalaink túlnyomó kvintváltó szerkezetének hatásából.

Ha most ezután a széles körű stílusjegyezés után vesszük szemügyre Kodály három dudanóta-párhuzamát (most már jogunk van így nevezni ezt a stílust), akkor a következőket állapíthatjuk meg. A *Leesett a makk a fáról* cseremisiz párjával együtt kissé távoli rokona a dudanótastílusnak, mivel nincs benne a kis motívumok sajátos szövése; egymáshoz viszont annyira hasonlóak, hogy összefüggésük kétségtelen. Mindkettő a stílus pereméről való. Annál jobban beletartozik viszont a *Jaj Istenem kire várok* cseremisiz párja. Szerkezet: $a^1 + a^2 / a_4^2 + b / a_3^1 + a_4^2 / a_4^2 + b$. Ez már motívumszövés, bár nem a legegyszerűbb fajtája, s ritkábbik eset a *la*-ötfokúság is. A magyar párhuzam dallamvonalban megegyezik vele, s a cseremisiz dal első motívumának kvintviszonyát kiterjesztette az egész sorra: második sorának ^b3-ra felugró zárlatától eltekintve A⁵BAB szerkezetű, ami szintén egyik ritkább forma a Volga-vidéken.

A legkevesebb dallambeli és stílushasonlóságot a *Macska ment disznótorba* mutatja. Az oktáv mint első kadencia, sőt a terc is harmadik sorzárlatként előfordul az ilyen dalok közt, s közelebbi sajátosság benne a 7-es szótagszám a jellegzetes záróritmussal, valamint a dūr jelleggel (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 cseremisiz gyűjteményből több vonásban közelebbi változatot is tehetünk melléje (26. példa).³³

26



³² Csökmő, 1932, (fiatalasszony).

³³ a) *Macska ment disznótorba*; b) Kulyszetov, D. 1971, 62; c) Vasziljev, V. M. 1919, 99. sz.

- b) $10-5, 5-1, 8-1, 5-1; 8 \begin{array}{|c|} \hline 1 \\ \hline \end{array} 1; a^9 + a^6/a^3 + b/a^6 + c/a^3 + b//.$
 c) $9-6, 6-1, 6-3, 3-1; 8 \begin{array}{|c|} \hline 1 \\ \hline \end{array} 3 \text{ vagy } 5 a^1 + a^2 / b^1 + b^2 / a_4^1 + a_4^2/b_4^1 + b^2//$

A kvartmegfelelés természetesen tonálisan értendő a *do*-pentaton fokok sorrendjében. Dudanótáink látszólagos diatóniája alatt tehát *do*-, *szo*- és félhangos ötfokúság rejtezik, amelynek keveredése a túlnyomó *la*-ötfokúsággal okozta a diatóniát mai hangrendszerükben. Kodály három párhuzama mögé tehát ezúttal is széles körű stílusösszefüggés hátterét lehetett felrajzolni.

Hátra van még három dallampárhuzam. Kettő közülük nagyjából hasonló módon használja fel az ötfokú skála középső hangjait. Mindkettő: a *Vékony cérna*, *kemén mag* és *Kerek ucca*, *szegelet* 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 cseremiszi párja. A *Vékony cérna*... felül már csak a hetedik fokig lép fel. Mindkettőben különbség a cseremisszel szemben a *la*-kadencia a *szo* helyett. De Kodály második csuvas dala is *la*-végű (följebb is kell transzponálni, mint ahogy Kodálynál van, így jobban is összeköti a román változatot a magyarral s mindkettőt a esuvassal). A *Kerek ucca*...-ban jellegzetes a szextfelugrás és utána a szeptimzárlat, valamint a további mozgás. Ez túl a stílusseguezésen, már egyedi sajátossággal is összekapcsolja a két változatot és további variánsait. Ha pedig a C. Nagy Béla által idézett lapp dallam — a magyar dal első felével egyező AB sor — ott több hasonlóval volna képviselve, akkor elképzelhető volna, hogy egy ilyen, fölfelé kiegészülő *do-re-mi* + *szo-la* *do*-végű dallamot fejlesztettek volna tovább a Volga vidékén, minthogy ilyen *do-la-do* mozgású dal ott bőven található, sőt nálunk is előkerült egy-két példánva.

Utolsóának kell tárgyalnunk a *Szivárvány havasán* típust, amelyet Kodály is fejezete végére hagyott. Ez is a *do-re-mi* tengely körül mozgó dallamok közé tartozik, csak azoknak sajátos formája, amelyről kissé részletesen kell megemlékezni.

Láttunk az előzőkben néhány példát abból a gyakori típusból, ahol a *do-re-mi* dallammag önmagában vagy kvint-kvart ismétlésben alkot önálló dallamot. Még

nagyobb az olyan dalok száma, ahol ez az önálló dallamgondolat pentaton irányban kiegészülve jelentkezik; vagy felül vagy alul adnak hozzá *szo-t* és *la-t*, s 6–1 hangterjedelmű változatok állnak elő. A másik lehetősége a továbbfejlesztésnek, ha nemcsak egyik irányban bővítik, hanem mindkettőben. Mindezekben a bővitésekben 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 egymás után, ha közben a motívum visszakanyarodott, vagy három hangon belül kadenciával megállt.

Ha most a magyar dallamokat vesszük sorra, mindegyik megoldással találkozhatunk. 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 (Kallós 1970—73, 45. és 95. sz., lásd továbbá Vargyas 1950—53, 78. sz.-át).

Legtöbb változatban él azonban a fölfelé is, lefelé is *szo*-ig kiegészült típus, mégpedig hat szótagos soroktól nyolc és tizenkét szótagosig.³⁴

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

A SIRATÓ ÉS ROKONSÁGA

Ezek után kell újra megvizsgálnunk a diatonikus siratók és a belőlük származó dallamoknak kapcsolatait. Ez a réteg azért nagy fontosságú, mert vele egy nem ötfokú, diatonikus, feltehetően finnugor örökséget lehet kimutatni a magyar népzeneben, tehát egy sokkal régebbi hagyományt, mint az ötfokú dallamok bármelyike. Siratóinknak obi-ugor dallamokkal és strofikus magyar dallamokkal való összehasonlítása óta (Szabolcsi 1934, 1937b, C. Nagy 1947, Vargyas 1950—53) két munka hozott új anyagot vagy új szempontot a kérdés tárgyalásába: az MNT V. siratóköteté és Dobszay tanulmánya (1973, majd kandidátusi disszertációja — kézirat). A nagy siratógyűjtésből kiderült, hogy sokkal több típusa él ennek a műfajnak, mint korábban hittük; különösen az oktávterjedelmű „nagy sirató” mutat kadenciái és hangneme tekintetében nagy változatosságot. (Dúr, moll, fríg, *la*- és *szo*-pentaton hangsorok, egy-, két-, három-, négy-, ötkadenciás formák, amelyek közt a korábban ismert 5 4 1 inkább csak a palóc területen él, a kvartviszonyokat mutató 5 4 2 1 képlet pedig elég ritkán az Alföldön és a szomszédos dél-dunántúli részekben.)

Kiderült az is, hogy a két egymás melletti fokot 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 dűrban.

³⁴ Pt. 175. hatos, 174. pedig még csak *la*-négyfokú. Ugyanilyen nyolcas Kallós Z. 1970—73. 82. sz. és a Pátria 113. lemezén lévő Kőműves Kelemen ballada. Pt. 100. felső és alsó *szo*-ig kibővült hatos, 176 felső *la*-ig és alsó *szo*-ig bővült. Vannak újabb, mezősegi 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. Az ilyen dalok szerintem a *do-re-mi* magból, mint elemi dallamból fejlődtek, s nem a recitációs tuba kiszélesítéséből. Lásd erről részletesen Ethn 1980.

egymás melletti két fok mint zárlat), s az egész nyelvterületen megtalálható mindenféle nagy forma mellett. Ezeknek a tapasztalatoknak ismeretében Dobszay már nem kvarttranszpozícióból magyarázza a nagy formák kialakulását, hanem a záróhang alá, lefelé irányuló továbbfejlesztéssel. Vagyis az eredeti dūr (de szo-ra épülő) tetra-, penta- vagy hexachord dallam kibővül az alatta levő fa-val (ez ritka), vagy leszáll egészen a re-ig (dór kadenciával: ez az északnyugati palócok nagy siratója, amelyet régóta ismerünk Kodály nyomán); nemritkán azonban csak mi-ig, így keletkeznek a többfelé előbukkanó frig formák. S szerintem ebben a lefelé kibővült formában igyekeztek sokszor ismételni a felső rész két egymás melletti kadenciáját, ebből állt elő a szórványos 5 $\boxed{4}$ 2 $\boxed{1}$ fokon megálló forma és annak különböző öt- vagy háromkadenciás változatai.

Ez az elképzelés annál valószínűbb, minthogy a kvintváltásnak is ugyanezt a kialakítását lehet felismerni a korábbi (hangszeres megszólaltatásból magyarázó) elképzelés helyett. Ugyanakkor azonban kétségtelenül látszik egy fölfelé irányuló kibővülés is: már a kis formán belül is láthatjuk a legkisebb moldvai 3—1-es hangkészlettel kezdve a 4—1, 5—1, 6—1 terjedelemig, de az többször kibővül 8—1-ig is (néha 1—5+8 formában), 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, variációgazdagsága. Mégis célszerű az összehasonlításban megmaradni a kis formáknál, vagyis az eredeti és máig egységes típusnál. Valami tanulságot azonban a nagy formákból is meg kell szivlelni: hogy még ez az igen „fejlett” — legalábbis hangterjedelemben és kadenciában fejlett — forma is megőrizte a kadenciák szabadságát, vagyis hogy (az esetek túlnyomó többségében) nem kötött sorrendben követik egymást, hanem az énekes rögtönzése szerint állandó váltakozásban.

Vagyis, hogy itt egy periódus előtti formával van dolgunk, még az annyira nagyra nőtt és sokféle kadenciát kialakító nagy siratóban is. És azt is hangsúlyoznunk kell (mint ahogy megtettem 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 magasabb befejező formák. Bármelyik a két zárlat közül lehetett tetszés szerinti végső megnyugvás.

Éppen ezért nem hasonlíthatók össze siratóinkkal merev ritmusú szabályos periódusok, ahol csak a záróhang változik a pontos ismétlés végén, sem olyan kötött dallamok, amelyek ugyan egyetlen sort ismételnék, de azt hangról hangra azonosan, kötött, feszes ritmusban.

Ugyanakkor kevés bizonyító erővel bír az olyan párhuzam, amely a siratók eléggé laza dallammeneteinek egyes fordulataira emlékeztető dallamot vet egybe a lényeges elemek hiánya ellenére. A 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 teljes hiánya.

Ha ezeket a tulajdonságokat tartjuk szem előtt, akkor az eddig felhozott balkáni, nyugat- és észak-európai párhuzamok (MNT V. 1111., Dobszay 1973) többnyire

maguktól esnek. Kivétel csak az a francia Mária-síralom, amelyet Szendrei Janka (1971a, 2. példa) talált 12. századi liturgikus játékban: ez már kétkadenciás, többnyire ereszkedő dallam, s a két egymás melletti kadencia szabadnak látszik. Különbsége csak a záróhang alá menő dallamvonalban van. Az ilyen darabok mindaddig, amíg mögöttük összefüggő stílus nem jelentkezik, csak azt mutatják, hogy ezt a lehetőséget elszigetelten máshol is kitalálhatják. Minden egyéb párhuzam távoli és bizonytalan. Dobszay (1973) bolgár példái domborúan kezdődő, többnyire sztyichikus dalok, s ha variálódnak is, általában egy kötött sort ismételnék. Ha ebből a fejlődés során kétkadenciás dallam lesz, az mindig ismétlődő periódus. Ugyanez vonatkozik a szerb hősénekek és nőénekek egy csoportjára (Vargyas 1952). A siratókötetben is említett korzikai siratókból Wiora (1953) közül kettőt (12/c, 21/2). Ezek a közölt lejegyzés szerint nem recitáló, hanem melizmás rubato dallamok, kétszer egymás után az alaphangon záró periódusok, s nem is kizárólag ereszkedők: a 21/2 például második sorában az alaptól a szeptimig kanyarodik föl, s ezután száll le újra az alaphangra. Ugyancsak távoli a hasonlatosság az avasi román siratókkal (Brăiloiu 1938). Ezeknek egyik csoportja egykadenciás, a másik ebből kifejlődve ugyan $\boxed{2}$ $\boxed{1}$ kadenciákkal zárja a sorokat, amikor nem marad ki valamelyik sor, akkor kötött sorrendben, periódusszerűen: dallamuk kis variációk ellenére is kötött verses szövegükkel együtt; dallamvonaluk pedig még a három egész hang szűk keretén belül is különbséget mutat a mieinkkel szemben; inkább domború.

A máramarosi siratók (Bartók 1923—1966) ezeknél fejlettebbek. Az „öregeké” 3) $\boxed{1}$ vagy 1) $\boxed{1}$ kadenciákkal kötött sorrendet, kötött dallamot jelentenek. A „fiatalokéban” 2) $\boxed{1}$ 2) $\boxed{1}$ 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 1955a, 588.) Ez a terület azonban tele van az egykori Szörényi bánság magyar telepeinek emlékeivel helynevekben és nyelvjárási—hangtani sajátosságokban egyaránt (Lükő 1935). Ott tehát nem lehet kizárni a magyar siratók valamiféle továbbélésének lehetőségét.³⁵ Egyéb európai párhuzamok pedig, beleértve az általam (1967) idézett dán balladadallamokat is (amelyeket csak leírásból és kivonatból ismertem), csak egy tágabb körben jelentenek rokonságot, mint valamiféle lazább, kis hangkészletű, strófátlan típus. Dobszay (1973, valamint kéziratban lévő tanulmánya) nagyarányú áttekintést végzett a nyugati és déli európai népzeneben, de a fentieknél közelebbi rokonságot nem talált. Ez a negatív eredmény megerősíti tehát, hogy a periódus előtti, váltakozó kadenciás, ereszkedő, dallamkötöttség nélküli formát a magyar siratón kívül csakis vogul—osztják dallamokban fedezhetjük fel mint összefüggő stílust. Sőt ott egy-két nagy formának, például az 5,4,2 és 1. fokú kadenciákat váltogató nagy siratónak is közvetlen párhuzama található.

Az ötfokú siratók látszólagos ellentmondását kell még megoldani. Itt két magyarázat lehetséges: vagy utólagos ötfokúsítás történt, különösen a székeleyeknél, de másutt is, nyilvánvalóan a túlnyomó ötfokú dallamstílus hatása alatt, s akkor

³⁵ Brăiloiu, C. 1943, 306-on Olténiából olyan Miorița-ballada dallamát közli, amely nagyon közel van oktáv terjedelmű, kétkadenciás siratóinkhoz és azokból kiszakadt népdalainkhoz.

kihagyhatjuk az őstörténeti meggondolásokból; vagy eleve egy más ötfokú sirató él bennük tovább, amely 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.

A SIRATÓTÍPUS AZ OBI-UGOROKNÁL

Tekintsük át az obi-ugorok dalait a bennük található típusok szerint (Väisänen 1937). 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 moll arányát erősen megemeli az osztjások nagyszámú, nagy hangterjedelmű, moll dallama.) A dūr dalok közt a tetrachord is aránylag ritka, bár ezek közt is van kétkadenciás siratórokon dallam. Aránylag alacsony a hiányos hangkészletek száma is. (Sokszor itt is, mint a Volga vidékén, oktávig kitoldva, mégis megmarad három—négyfokúnak.) De ezekben néha nagyon sajátos, kezdetleges dallamalkotási módokat találunk, amelyek bizonyos paleoszibériai népek — giljakok, ajnuk — zenéjében láthatók teljes archaikus formában. Azoknak az a jellegzetessége, hogy nemcsak a közeli hangokat kapcsolják össze triton-tetraton-formákban, amilyeneket eddig főképp láttunk; tehát a szekund nem terccel, hanem kvarttal, kvinttel, szexttel alkot motívumokat, igen sok hangismétléssel; 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.³⁶

Azonban ezek mellett az archaikus jelenségek mellett a voguloknál is, de különösen az osztjákoknál vannak fejlett, nagyívű, oktáv terjedelmet is meghaladó dūr és moll dallamok. (31,7%. Általában a vogulok archaikusabbak, az osztjások 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 osztjások nagyívű dallamai, s ott is inkább csak a 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 kadenciaváltoztatást, sem az 5, 4, 2, 1 kadenciás osztják hőséneket, sem néhány 4,2,1, 5,4,^b3,1 stb. kadenciás, siratóinkhoz közel álló vogul éneket. Ezek együttesen 28 darabot jelentenek, az egésznek 13,1%-át. (Ha a teljesen elűtő 8 hangszeres darabot leszámítjuk, 14%-át.³⁷

Elég nehéz az elmondottak alapján az obi-ugor anyagot az eddigiekhez kapcsolnunk. A volgai területhez is csak vékony szálak kötik, s a votják—zürjén—észt dūr-trichord-tetrachord stílus is alacsony arányszámmal jelentkezik benne. Nem döntő a

³⁶ Väisänen, A. O. 1937, 26, 48, 57, 78, 91, 153. Néhány jellegzetes gilják és ajnu példát lásd Ethn 1980. tanulmányomban. Az utóbbi két népnek teljes zenéjét kapjuk Tanimoto, K. 1966. és é. n. cikkeiben.

³⁷ Lásd az 1950, ill. 1953-ban közöltekén kívül még Väisänen, A. O. 1937, 65, 93, 111, 128, 133, 135, 169, 186—187 számokat.

magyar siratóval egyező dalok aránya sem. Ugyanakkor általában rendkívül archaikus vonások vannak benne, például formai tekintetben, ami az egész anyagra döntően jellemző. Legrégiesebb vonásai pedig egyes paleoszibériai népek stílusára emlékeztetnek.

ŐSTÖRTÉNETI TANULSÁGOK

Itt azonban már óhatatlanul bele kell bocsátkozni néprokonsági és időrendi, vagyis történeti kérdésekbe. Ha a magyar—obi-ugor siratórokonság 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 megfelelőként a zürjének dūr-tetrachord ereszkedő, kötetlen dallamait.

Csak hogy ezek mind egyetlen kadenciával zárulnak, tehát ha változóan is, de egyetlen sort ismétletnek. Ez ugyanannyira nem megfelelője a periódus előtti, kétkadenciás siratónak, mint az áttekintett többi, európai párhuzam. Ugyanakkor egyedül az obi-ugorok dallamai közt találunk egészen közeli párhuzamokat siratóinkhoz és siratóból fejlődött strofikus dalainkhoz. A magyarok és obi-ugorok fejlesztették volna ki a primitív motívum-, illetve sorismétlésekből ezt a még mindig primitív, de már továbblépést jelentő megoldást? De akkor meglepően keveset őriznek belőle obi-ugor 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 magyar hatásnak tulajdonítanánk; ebben az esetben a régi obi-ugor hagyomány a paleoszibériaiakkal közös archaikus réteg volna. Az átvett, közös stílusba beleérthetnénk a kis terjedelmű, formailag kezdetleges dūr 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 volna.

Azonban a magyarok oly erős szálakkal kapcsolódnak a Volga—Káma közéhez, 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, amelyből a dūr-tetrachord majd penta- és hexachord felé vezetett a fejlődés, akkor el kell tölte választanunk azt a réteget, amelyet legkifejezettebben a legrégiesebb csuvas dalokban találtunk, de nyomai ott vannak a cseremisiz és mordvin dalok közt is: a nagyszámú triton és tetraton dalokat, sokszor a paleoszibériaiak nagy ugrásaival oktávterjedelemre is kitérítve; valamint az egyszerű tetratóniából kifejlődő 1—6—1 terjedelmű, nem ereszkedő *szo*- és *do*-pentatóniát formáinak kezdetlegességeivel együtt. Ennek valahonnan máshonnan kellett jönnie; az ötfokúság jelenléte alapján valami ősi török—mongol kultúra felől, de annak korábbi fejlődési állomásáról — 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 strófaikkal és oktávról vagy magasabbról ereszkedő, ötfokú dalaikkal. Találunk is igen közeli párhuzamot ehhez a réteghez: a hori-burját mongolok egy újabb kiadványában (Dugarov). 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 előbbtől, zeneileg alig (némi eltolódással a nagyobb hangterjedelem és a zártabb formák felé), mégis tanácsos az östörténeti kutatás számára csak az első részt használni, amelyben énekelt ráolvasások, hősének, áldó ének, egyéb archaikus műfajok és régiek ismert egyéb dalok szerepelnek. Ennek statisztikai arányai a következő képet adják. Három- és négyfokú dalok a teljes anyag 45,6%-át alkotják. Feltűnő benne a *la*- és *re*-pentatónia magas számaránya: 23,2, illetve 8,8%, míg a *szo*-ötfokúság 13,6%, a *do* 5,6%. Az összes pentaton dalok nagy részét teszik ki a 6—1 (V—VII) hangterjedelműek. A hiányosakkal és az ennél is kisebb bi-trichordokkal együtt arányuk 65,6%-ra nő.

Formai tekintetben 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 (27—28. példa)³⁸.

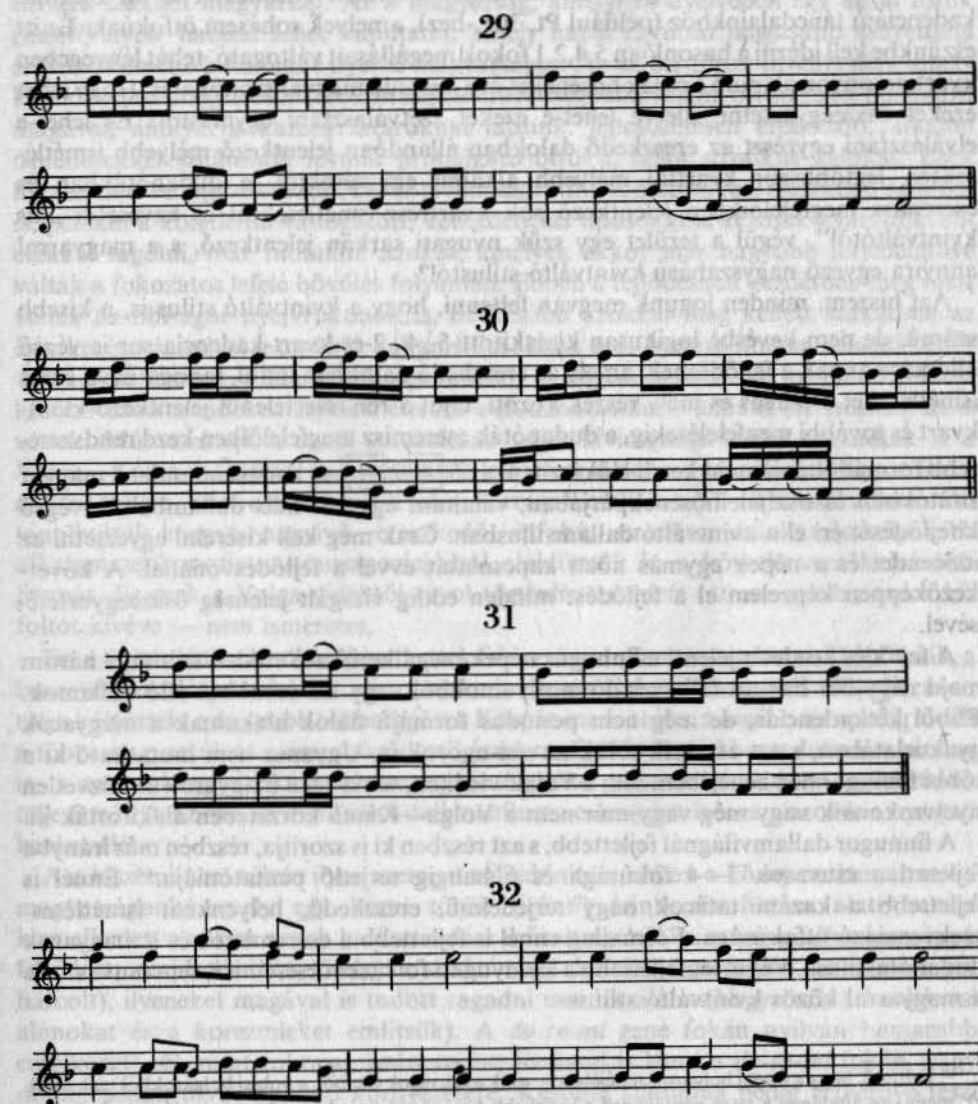


A kép olyan, mintha a csuvasokat látnánk, de még archaikusabb állapotban. (Együttal mintha a paleoszibériai zenei „area” egyik sajátos fejlődésű tartományával volna dolgunk.) Valami ilyen zenei kultúrájú nép vihette ezt a stílust a Volga vidékére, talán éppen a volgai bolgárok, akiknek leszármazói a mai csuvasok; 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 nagyívű ereszkedő, strofikus, fejlett ötfokúsága.

Egy sajátosság azonban majdnem teljesen hiányzik a hori-burjátok zenéjéből: az a kvart-terc, néha kvint-szext-szekund távolságban megkísérelt ismétlés dallamrészek, illetve belső motívumok között, amelynek olyan tarka változatosságát láttuk a területen, s amelyet a kazáni tatárok dalaiban is többször megállapíthattunk. Ez egyaránt jelentkezik az archaikus ötfokú dalokban és a kazáni tatárok ereszkedő ötfokú, nagyívű négysoros strófáiban. Sőt, van egy nagyon kifejtett formája, amely kazáni tatároktól eddig nem került elő, annál nagyobb számban cseremiszektol—

³⁸ Dugarov, D. Sz. 1964, 5. és 21. sz.

csuvasoktól, sőt miserek kevés számú dalában is felbukkant, tehát általában azoknál a népeknél, akikkel a magyarok valami módon kapcsolatba hozhatók: az 5 4 2 kvartviszonyban lévő kadenciákkal tagolt négysoros dalszerkezet. Ilyen Kodály párhuzama a *Szivárvány havasán*...-hoz (Lach, 1929, 70. sz.), amely ugyanott még két más változatban is szerepel (12, 28. sz.) Ilyen alábbi négy példánk (29—32. példa)³⁹:



³⁹ 29. Lach, R. 1929, 36. sz. (variánsai uo. 12, 28, 32, 35, 45, 49. sz.); 30. Vasziljev, V. M. 1919, 172. sz.; 31. Lach R. 1940, 34, 13. sz. (variánsa uo. 52, 9. sz.); 32. Lach, R. 1952, 49. sz.

Ez a felépítés következetesen jelentkezik egyrészt a *do-re-mi* kezdetű dalokban (a *Szivárvány havasán* cseremiszi párjának is ilyen a felépítése, amit a magyar *la*-végződésével már nem valósít meg, illetve utolsó két tagját megfordítja), másrészt oktávterjedelmű, de négyfokú alpmotívumot transzponáló dalban, majd egyetlen motívumot négyszer fokozatosan mélyebben ismétlő, nagyívű dalokban vagy csak egyszerűen ereszkedő dallamban, s végül néhány hat hang terjedelmű, *szo*-pentaton dallamban, amelynek mozgása és ritmikája feltűnően emlékeztet a mi hasonló kadenciájú táncdalainkhoz (például Pt. 301.-hez), amelyek sohasem ötfokúak. És itt eszünkbe kell idézni a hasonlóan 5,4,2,1 fokok megállásait változtató, tehát lényegében kvartviszonyon alapuló osztják hőseneket és a hasonló magyar siratókat is. Hogy lehet ezeket összeegyeztetni, illetve lehet-e ezeket szétválasztani egymástól? És lehet-e elválasztani egyrészt az ereszkedő dalokban állandóan jelentkező mélyebb ismétlésektől, legtöbbször kvarttal mélyebb alkalmi egyezésektől, a dudanótákban és cseremiszi megfelelőikben jelentkező sok kvart-rész-ismétlésektől 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-kadencia sor is végső állomása annak a fejlődésnek, amely az ereszkedő dalokban indul, tapogatózva keres ismétléseket a magas és mély részek között, eljut a rendszertelenül jelentkező kvintkvart és további megfelelésekig, a dudanóták cseremiszi megfelelőiben kezd rendszere-sebb formát öltetni, majd kezdi előkészíteni az 5 4 2 1-es kadenciarendet a magyar siratókban és osztják hősenekpárjában, valamint egy sor más dallamban, s végső kifejlődését éri el a kvintváltó dallamstílusban. Csak meg kell kísérelni egyeztetni az időrendet és a népek egymás közti kapcsolatát evvel a fejlődésvonallal. 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 hangot felhasználó motívumokból vagy kis sorokból álló dallamok. Ebből kétkadenciás, 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 fokúsága és 6 hangig terjedő pentatóniája.⁴⁰ Ennél is fejlettebb a kazáni tatárok nagy terjedelmű, ereszkedő, helyenként ismétléses-szekvenciázó ötfokúsága. Formailag ennél is fejlettebb a cseremiszi és a magyarok dudanótastílusa. Végül legfejlettebb a kis nyugati folt „sem cseremiszi, sem csuvas”, de a magyarral közös kvintváltó stílusa.

⁴⁰ Feltűnő, hogy a dunai bolgárok zenéjében — akik a csuvasok őseiből, a volgai bolgárokból szakadtak ki, mennyire általános a tetra-pentachord s legfeljebb hexachord terjedelmű; bár ezek túlnyomó részben diatonikusak, két területen fennmaradt a félhang nélküli ötfokúság is, sőt azzal párhuzamosan a félhangú ötfokúság is, mint a pentaton dalok lehetséges változata. (Vakarelszki, H. 1974, 674—5.) Ez a két terület a legdélibb Rodop-vidék és északon a Ludovit-körzet egy falucsoportja; tehát északon és délen egymástól távol egy-egy peremterület. Vakarelszki mind a két közölt példája még tetraton.

Az utóbbi kettő nincs a kazáni tatároknál, tehát korábbi a területen az ő megjelenésüknél. Fejlettebb a csuvasok legrégebb stílusánál is, tehát nem tőlük származik; feltehetően régebbi az ő megérkezésüknél is. Mindkettőben részt vesz a távolra szakadt magyarság. Mindkettő továbbfejlesztése a kvartszekvencia olyan kezdetleges alkalmazásának, amely a magyar siratóban és az osztják hősenekben található, 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 (iráni?) nép, amely kilendítette a magyarokat a rokon népek műveltségéből, valami olyan zenét hozhatott magával, amelyet a kazáni tatároknál láttunk: 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 változtatott, kétkadenciás típusokat is kezdték kvartszekvenciákkal tagolni, már tudniillik azokat, amelyek ekkor már nagyobb terjedelművé váltak a fokozatos lefelé bővülés folyamán. Ebben a fejlődésben kezdetben még részt vettek az obi-ugor nyelvrokonnak is, de később azokkal meg kellett szakadnia az érintkezésnek, mivel a további dallamstílusoknak már nyoma sincsen zenéjükben.

Megvan viszont a Káma—Volga közén, a cseremiszeknél. A magyarság tehát később azon a vidéken fejleszthette ki a dudanótastílust, amit a cseremiszek át is vettek. Már ezeknek a zenei stílusoknak teljes kivirágzása idején szakadtak el a Volga—Káma vidékétől, és kerülhettek le azokra a déli sztyeppékre, a Kazár Birodalom szélére, ahol a későbbi történeti források említik a VI—IX. században. Ott tanulhatták meg a nagyívű, ereszkedő, ötfokú, strofikus dalokat, amelyeknek alkalomszerű motívum-transzpozícióiból alakították ki a következetes kvintváltó formát. Ez csak a Volga-vidéktől távol történhetett, mert ott ez — a bizonyos kis foltot kivéve — nem ismeretes.

Ezt a kvintváltó stílust később vihették fel északra Julianus magyarjai. Úgy látszik, a besenyő támadás után három részre szakadt a magyarság: a szavárdok a Kaukázuson túlra költöztek, a nagyobb többség jött a Kárpát-medencébe, a kisebb rész pedig elvált a többi magyartól, és „visszahúzódott” északra. Ezekkel találkozott Julianus kétszer is, s ezeknek egy sokáig fennmaradó töredéke adhatta tovább a legfejlettebb teljesítményt, az ötfokú kvintváltó dallamstílust a cseremiszek és csuvasok kis, nyugati határszélén.

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 halász-vadász műveltségéből, és sztyeppéi, 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, vagy onnan lassan továbbfejlődő környezetére. Későbbi stádiuma pedig érthetővé teszi zenéjének magasabb fejlődését, mind a csuvasokhoz, mind a tatárokhoz képest.

A vázolt fejlődésmenet, ha igaznak bizonyul, arra mutat, hogy az 5, 4 2 1 kadencia-rend és dallamfölépítés kikristályosodásának már a Volga vidékén meg kellett történni; s a nagy számú 18. sz.-i följegyzések nem a kialakulás időpontját

jelentik, hanem azt a korszakot, amikor divatuk fölhatolt az írásos kultúráig, ami dūr-moll jellegűnek és erősen kiélezett kadenciáknak volt köszönhető. Ez alkalmassá tette az ilyen dalokat, hogy egy kezdődő barokk tánczenei divatba befogadhatók.

Számításba jöhet az östörténet vonatkozásában a regösének, illetve annak felugró kvintrefrénye. Erre és a szokásra magára több összehasonlító kísérlet történt.⁴¹ A szokás elemei közt honfoglalás előtti nyomok mellett túlnyomóak az európai átvételek. A dallamnak széles körű európai rokonsága is van, ennek ellenére honfoglalás előtti hagyománynak látszik. Végso megoldást egyelőre nem lehet adni a kérdésre; meg kell várni, amíg további adatok valamelyik irányban eldöntik a kérdést.

A MAGYAR NÉPZENE FEJLŐDÉSE A HONFOGLALÁSIG

Visszatérve tehát a megállapíthatóan honfoglalás előtti zenei elemekre, az odatartozó magyar daltípusok a következő egymásutánba sorolhatók. Minden típusunk között legrégibb a kis sirató, amely a finnugor trichord-tetrachord motívumismételgetést fejlesztette tovább. Utána következik a nagy sirató, amelyet ugyanebből a típusból fejlesztettek ki.

Természetesen nem kell azt gondolni, hogy a legrégibb időkben is csak sirató szövegekre énekelték ezeket a típusokat. Nyilván ez volt akkor mindenféle műfajnak dallama, de biztos, hogy a hősénekeket is ezekre énekelték. Hiszen az osztjakok 5,4,2,1-es kadenciájú darabja is hősének. Tehát az a sok strofikus dal, amelyet a siratóból vezetünk le, már korai időkben is kiszakadhatott a siratószerű stílusból, csak a konzervatív sirató tovább tartotta fenn a stílus eredeti sajátosságait, 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 ment végbe. (Lásd Vargyas 1952, IV. fejezetet.) De hogy olyan sok epikus szöveg tapad még ma is a siratórokonság dallamaihoz (Vargyas 1950—53, 614. 6. jegyzet; Kodály—Vargyas 1921, 317. „Típusok, eredet” mutató 13. „Históriás ének és rokonai”; Dobszay 1973, III. fejezet; Szendrei—Dobszay—Vargyas 15. dallampélda, összeállította Dobszay; Dobszay kézirat), köztük 16—18. sz.-i históriás énekek, balladák, mindez azt bizonyítja, hogy ennek a dallamtípusnak kezdettől fogva máig megvolt a kapcsolata az epikával. Sőt, talán ki is mondhatjuk, látva a 16. sz. óta ismert epikáknak szinte kizárólagos kapcsolatát a sirató zenéjével, hogy a honfoglaló magyarok hősénekei zeneileg „ugor-magyarok” voltak, bármilyen döntő török pentaton hatás érte is előzőleg a magyar zenét általában. De a sok halottas ének, valamint az ellenkező vélet: a táncdallamok, amelyek a 18. századi dallamföljegyzésekben is oly nagy szerepet kaptak, azt is tanúsítják, hogy a siratórokonság a legkülönbözőbb műfajt és szövegcategóriát kiszolgálta, s a zenei élet egész területén

nagy szerepe volt. Mindez őrizi a diatonikus finnugor zene késői, csak nálunk kifejlesztett örökségét.

Minden ötfokú vagy eredetében ötfokú zene, amit a magyar népzeneben ismerünk (beleértve az újabban megismert három-négyfokú ritkaságokat is), a magyarságnak és egy vagy két török nyelvű, belső-ázsiai (eredetű) népnek együttéléséből származik. Így dudanótáink stílusa (ami nálunk még vagy már diatonikus, vagy a szo- és lapentatónia keveredése folytán utólag itt lett diatonikussá), mindenképpen már annak az ősi török hatásnak köszönhetette megszületését; továbbá mindenfajta ereszkedő (és ritkábban nem ereszkedő vonalú) ötfokú dallam; végül ezeknek legkristályosabb formája, a kvintváltó ötfokú dallamok csoportja. Mindezt a magyarság már korábbi műveltségéből hozta magával az új hazába.

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

⁴¹ Vargyas L. 1957—Vargyas L. 1962. Szendrei J. 1967, 1974b.