

4. A MAGYAR NÉPZENE KELETI KAPCSOLATAIRÓL

A magyar népzene keleti kapcsolatait tárgyaló munkák lényegében egységesek abban, hogy mely zenei rétegeket tekintenek honfoglalás előttinek, de kisebb-nagyobb eltérések mutatkoznak az osztályozásban, és a szerzők nem mindig egyformán ítélik meg egyes zenei rétegek eredetét sem (pl. Dobszay 1983, Dobszay–Szendrei 1988, Kodály 1937–1976, Paksa 1999, Saygun 1976, Szabolcsi 1933, 1935, 1936, 1940 és 1956, Vargyas 1980, 2002, Vikár 1969, 1982, 1993 és Vikár–Bereczki 1971, 1979, 1999). Mivel azonban az osztályozások létrehozói illetve alkotógárdái kiváló zenészek voltak, és mivel a zenei rétegek korának megítélése, sőt maguk az osztályozások is némileg szubjektívek, e munkákat nem egymásnak ellentmondóknak, hanem egymást kiegészítőnek tekinthetjük.

A jelen fejezetben azokat a jelentősebb törökségi zenei formákat, osztályokat illetve stílusokat mutatom be, melyek a magyar népzeneben is megtalálhatók, elsősorban a pentaton kvintváltó dallamokat, a siratóstílust és a gyermekjáték dallamait. A regös ének karacsájbalkár kapcsolatairól a 151. példában, a kupolás visszatérő 'új stílus' törökségi vonatkozásairól pedig a 196, 205 és még számos más példában valamint az ott található megjegyzésekből tájékozódhatunk.

4.a. Egy belső-mongóliai kvintváltó stílus és törökségi valamint magyar vonatkozásai

A magyar népzene régi ötfokú rétegeiben a *do-re-mi* gerincű „pszalmodizáló” dallamok mellett oktávra ereszkedő dallamokat is találunk. Az ereszkedő dallamok egy részében az ereszkedés kötetlen, ám sokukban több-kevesebb szabályosság is felfedezhető. Ez utóbbiaknak szép példái a *kvintváltó* dallamok, melyek utótagja az előtagot egy kvinttel lejjebb ismétli meg. Ebben a fejezetben a pentaton ereszkedő kvintváltó dallamok elterjedtségéről valamint az egyes területek kvintváltó dallamstílusainak összefüggéséről igyekszem képet adni.

A magyar kvintváltó dallamokat először Bartók (1924: 121) írja le részletesen. Megállapítja, hogy jellemző kadenciáik 7(5)b3, 8(5)4 vagy 9(5)5, csak ritkán 4(5)VII, és a tipikusabb A^5B^5AB szerkezet mellett az AA_v periódusból létrejövő $A^5A^5_vAA_v$ rokon formára is felhívja a figyelmet. Utal arra is, hogy az A^5B^5AB szerkezetű dallamoknak sokszor vannak ABCD szerkezetet megközelítő variánsai és fordítva. A kvintváltó szerkezetet Bartók megtalálta a szlovák anyagban is, de „dacára ennek, speciális magyar szerkezetnek mondhatjuk, elsősorban izometrikus pentaton formáit” (Bartók 1924: 121). Közli azt is, hogy cseremisiz dallamoknál sajátos szerkezetet találunk, amely azonban lényegében megfelel az A^5B^5AB szerkezetnek. Bartók három ilyen dalt közöl is Appendixében (Bartók 1924, BÖI: 285). A bartóki megfogalmazásban a ‘lényegében’ szó arra utal, hogy hogy mindhárom cseremisiz dal szerkezete A_4B_4AB , mely az első dallamfélnek egy oktávval feljebb transzponálása után lesz A^5B^5AB . Vikár László helyszíni tapasztalata alapján a cseremisizeknél ez a két forma nem válik el, és nagyrészt a kezdőhang magassága határozza meg, hogy A^5B^5AB , A_4B_4AB esetleg csak AB hangzik-e el, sőt a magyar helyzettel szemben ott a A_4B_4AB forma a gyakoribb.



323. példa Bartók (1924) Appendixének első példája: egy felső(!) kvartváltó cseremisiz dal

Kodály Zoltán (1937–1976: 17–26) részletesen elemzi a tonális és a modális kvintváltás jelenségét, és a magyar dallamok mellé további cseremisiz és csuvas párhuzamokat állít. A magyar, cseremisiz és csuvas kvintszerkezetű, kisebb kvintszerkezetű (A^5BAB) valamint egyes, parallelizmus nélküli kisambitusú dallamok megfelelése alapján egybecseng Szabolcsi (1934) következtetéseivel, amennyiben „a magyarság ma legszélső, idehajlott ága a nagy ázsiai zenekultúra évezredes fájának, mely Kínától Közép-Ázsián át a Fekete-tengerig lakó különböző népek lelkében gyökeredzik.” (Kodály 1937–1976: 37).

Kodály tehát, noha példái zömmel a Volga–Káma-vidékről származnak, nem szűkíti le a párhuzamok lehetőségét erre a területre. A kvintváltó dallamokra, az A^5BAB ill. A^4BAB formákra és más dallampárhuzamokra támaszkodva arra a következtetésre jut, hogy „egyes zenei alapelemek egymástól távol élő különböző népeknél érintkezés nélkül is hasonlókká fejlődhetnek... De már a dallamszerkezet, frazeológia, ritmus ily feltűnő, lényegbeli egyezése

nem lehet véletlen. Itt már közös forrást kell feltenni.” (Kodály 1937–1976: 37). Ahogy írja: „Már ma is valószínűnek látszik, hogy zenénknek a mári és csuvas anyaggal egyező formái annak az ó-bolgár hatásnak az emléke, melynek nyelvünk mintegy kétszáz szót köszön.” (Kodály 1937–1976: 37).

Szabolcsi Bence (1979: 107–109) a kvintváltás jelenségéhez cseremiszi, csuvas, kalmük, bajkál-vidéki mongol és kínai dallampárhuzamokat is hoz (l. Kodály 1937–1976: 97), és a magyar stílust a „régii nagy kultúrákat mindenütt jellemző pentatónia egyik sajátos stílusfajához, a közép-ázsiaihoz” köti. Ő is általánosabb dallampárhuzamokról beszél, melyek a magyar népzene pentaton rétegei és egy hatalmas, sok népet és kultúrát összekötő terület népzenei között fedezhetők fel. A Szabolcsi (1957: 35–36) által mutatott mongol-magyar-cseremiszi dallampárhuzamok most, az egyes népek kvintváltó dallamstílusainak összehasonlításakor élesebb fénybe kerülnek (Sipos 2001a).

A Volga-Káma-vidéken Vikár László és Bereczki Gábor 1958–1979-ben mintegy négyezer dallamot gyűjtött. Cseremiszi és csuvas gyűjtésükben többek között e népek kvintváltó stílusáról is részletes áttekintést kapunk (Vikár–Bereczki 1971, 1979). Vizsgálataik során bebizonyosodott, hogy ez a stílus csak a cseremiszi-csuvas határ két oldalán, egy száz kilométeres körön belül él, és attól távolodva fokozatosan eltűnik. Vikár László kételkedik a magyar és a volga-vidéki kvintváltás genetikai összefüggésében. Nem tartja kizártnak, hogy mások zenei hagyományához hasonlóan a volga-vidéki nyelvrokonainknál is a kétsoros és alsó kvartváltó a régebbi forma, és a kvintváltás által létrejött négysorosság már egy újabb fejlemény. Felhívja a figyelmet arra is, hogy a gyűjtések során sokkal gyakoribb volt a felső kvartváltás, mint az alsó kvintváltás.

Vikár nem mindenben ért egyet Kodály Zoltán majd később Vargyas Lajos megállapításaival, szerinte például a Lach-gyűjteménybeli kétsoros cseremiszi dallamok hiteles formák lehetnek, és a magyar ‘Páva’-dallamhoz állított cseremiszi dallamnak nemcsak kadenciáit, hanem dallammozgását is eltérőnek találja a magyar dallamétól. Többek között ezt írja: „Kétségtelen, hogy néhány ereszkedő vonalú vagy egyenesen kvintváltó pentaton magyar dallamhoz közel áll egy-egy cseremiszi, esetenként csuvas népdal. ...lehet-e ebből mindjárt egyenes ági rokonságra következtetni? ... például a magyar »páva« motívum egyszerű és természetes, mely a máig csak pentatonnak ismert cseremiszi, csuvas vagy esetleg mongol, sőt kelta vagy indián zenei nyelvezetben –minden különösebb ráhatás nélkül– megjelenhet.” (Vikár 1993: 167–168).

Összefoglalva: Vikár László és Bereczki Gábor 1957–1979 közötti kutatásai során kiderült,

hogy pentaton kvintváltó dallamok a Volga–Káma-vidéken kizárólag a cseremiszc-suvas határ két oldalán egy száz kilométeres körben élnek, és a gyűjtések során sokkal gyakoribb volt a felső kvart-váltás mint az alsó. Vikár (1993: 167–168) szerint a Lach-gyűjteményben szereplő kétsoros cseremiszc dallamok hiteles formák lehetnek, és a magyar ‘páva’ dallamhoz állított cseremiszc dallamnak nemcsak kadenciáit, hanem dallammozgását is eltérőnek találja. Érvelése szerint a Volga-vidékhez hasonló forgalmas terület nem egykönnyen őriz meg nagy régiségeket, ráadásul az archaikus kultúrájú keleti cseremiszcok nem is ismerik a kvintváltást. Valószínűtlennek tartja azt is, hogy egy stílus évezredekken keresztül olyan virágzó maradhat, mint amilyen ma a cseremiszc-suvas határ menti kvintváltás. Vikár (1993: 33) kijelenti, hogy „A tapasztalat azt mutatja, hogy csak a finnugorok vettek át a törököktől, s nem fordítva.”

Ezzel szemben Vargyas Lajos (1980: 28) így ír: „...a magyar és a volga-vidéki kvintváltó stílus és a kvintváltó dallamok azonossága... olyan nagyfokú és tömeges, hogy azt mindenképpen közös eredetűnek kell tartanunk, föltéve, hogy történelmi összefüggés lehetséges a két terület között.” Vargyas Lajos a kvintváltó stílust az ereszkedő dallamstíusból való logikus fejleménynek fogja fel, mely az ereszkedő dallammozgásból alakult ki, és az ismétlésre törekvés állomásainak a legfejlettebb fokát jelenti. Áttekinti a mordvinok, baskírok, kazáni tatárok, votjákok és a miser tatárok népzenejét, és megállapítja, hogy e népek népzenei stílusaitól „egészen elüt a Volgától délre eső szűk terület a cseremiszc-suvas határ mentén, ahol mind a két nép körében nagy ívű ötfokú kvintváltó dallamok élnek szinte kizárólag” (Vargyas 1980: 13). C. Nagy (1947a: 76, 80–81) cikkében levő két mongol dallam, valamint Szabolcsi (1979: 107–108) két példája alapján Vargyas Lajos is konstatálja a mongol kvintszerkezet meglétét (MNT VIII/A: 12).

Vargyas (1980: 20) megvizsgálja a nyugati kvintváltást is. A szlovák és morva területek kvintváltását magyar hatásra történt újabb fejleménynek tartja, a jellegzetes nyugati ‘kvintváltó’ formákról pedig kimutatja, hogy ezekben a rendszerint alulról felívelő AB^5CB formájú dallamokban a legtöbb esetben nem kvintváltás van, hanem csak egyes variánsokban és csak egy-két hangban mutatkozó kvint-megfelelés. Összefoglalóan így nyilatkozik: „Ötfokú dalaink különféle típusai mind kapcsolatba hozhatók a Volga-vidék vagy távolabbi, török-mongol területek zenei stílusával.” (Vargyas 1981: 51).

E rövid áttekintés után foglaljuk össze a korábbi eredményeket. Magyar területen számszerűen kevés, de igen elterjedt dallam által képviselt kvintváltó stílus él. Nyugaton szórványos, nem pentaton és csak nyomokban jelentkező kvintváltást látunk, szomszédaink (morva, szlovák) kvintváltását pedig nagyjából magyar hatásra történt utólagos

fejleménynek vehetjük. Távolabb, a Volga–Káma-vidéken a cseremisze-csuvas határ mentén virul egy kvintváltó stílus, melyről azonban tudjuk, hogy a (finnugor) cseremiszek között csak ott található meg, ahol a (török) csuvas *nyelvi* hatás érvényesült. A Volga–Káma-vidéken domináns tatároknak is vannak hasonló dallamaik, de ezekben nem pentaton kvintváltást, hanem lefelé történő pentaton kvartváltást látunk, míg a velük szomszédos mordvinok, baskírok, votjákok és miser tatárok zenéjében a kvintváltás jelensége úgyszólván ismeretlen.

Ugyanakkor a távoli Peruból és újabban Ecuadorból is előbukkant néhány olyan dallam, mely szinte tökéletesen megegyezik egyes magyar kvintváltó dallamokkal. Például Ördög László (1997: 114, 117) gyűjtésének egyik perui inka vázlata a következő: ||: *l' l' l' l' s' s' s' m' | rrs' l' m :|| s' mrm dddl | ssmr d || s' mrm dddl | ssmr l ||*. (Az ecuadori példákat többek között Juhász Zoltán és Richter Pál gyűjtéseiből ismerjük.) És, ami számunkra most még fontosabb, előbukkantak szórványos kvintváltó példák Mongóliából és Kínából is.

Ezeket az eredményeket szeretném három területen kiegészíteni. Először megvizsgálom, hogy az általam eddig személyesen meglátogatott török népek, nevezetesen a kazakok, kirgizek, tatárok, tuvaiak, karacsáj-balkárok, azerik, türkmének és az anatóliai törökök népzenejében létezik-e kvintváltó dallamstílus. Ezután számos dallam segítségével részletesen és rendszerezve bemutatom az általam felfedezett belső-mongóliai mongol és evenki kvintváltó stílust. Végül áttekintem a magyar, a volga-vidéki és a belső-mongóliai kvintváltó stílusokat és sorra veszem a köztük levő különbségeket és hasonlóságokat. A dallampéldákat szöveg nélkül, ám a lehető legteljesebb pontossággal idézem.

Török népek kvintváltása

Igen sok dallamot vizsgáltam meg, hogy megállapítsam, török népek zenéjében van-e kvintváltó stílus. A népek kiválasztása a szerint történt, hogy állt-e rendelkezésemre megbízható gyűjtés a zenéjükről, illetve magam gyűjtöttem-e közöttük. Mivel nincs minden nép zenéjéről összefoglaló monográfia, elméletileg lehetséges lenne, hogy ott is nagyobb számban lennének kvintváltó dallamok, ahol magam nem bukkantam rájuk, ám a kvintváltás látványos volta miatt valószínűtlen, hogy éppen ezeket ne tartalmaznák a törökségi népdalgyűjtemények, melyek inkább az egyszerűbb dallamokat szokták mellőzni.

- *Anatóliai törökök.* Anatóliában 1987–1993 között gyűjtöttem, mialatt az Ankarai

Egyetemen tanítottam, és azóta is évente visszajárok oda. Saját gyűjtésem sok ezer dallama mellett áttekintettem háromezer publikált dallamot is, ennek alapján nagy biztonsággal kijelenthetem, hogy az anatóliai népzében csak nyomokban fedezhető fel pentaton skála, és az átvizsgált dallamok között csak néhány (nem pentaton) kvintváltó található. Ezek is főként olyan kétsoros dallamok voltak, melyekben az 5. fokú főkadenciára ereszkedő első rész és az alaphangra ereszkedő második rész között természetesen alakulnak ki párhuzamosságok, és ezen belül néha, mintegy véletlenszerűen kvintváltás is (324. példa). Egy-egy anatóliai dallamban felfedezhető ugyan pontos, és motívumokkal is megerősített kvintváltás, de ezek egyike sem tartozik a jellemző török dallamtípusok közé. Ez utóbbiakra példaképpen idézem a 324a példát, melyet azonban egyedi szótagszáma és bővített szekundos hangsora is elválaszt a tipikusabb török dallamtípusoktól. Itt jegyzem meg, hogy Bartók eredetileg ilyenféle dallamokat keresett, és az általa többször is nagy lelkesedéssel emlegetett Osmaniye-ben gyűjtött dal formája $A^5A^5A^5_vA$, melynek szélesebb anatóliai háttere azonban nem kvintváltó, és főleg nem pentaton kvintváltó (Sipos 1994a: 23–26).



324. példa Anatóliai kvintváltó dalok. a) ereszkedő dallam (TRT: № 452), b) táncdal (TRT: № 1625)

• *Azeri törökök.* Az anatóliai törökök legközelebbi nyelvrokonainál az azeriknél 1999-ben mintegy hatszáz dallamot gyűjtöttem egy nagy területen, és átnéztem a hozzáférhető azeri népzenei kiadványokat is. Ezek alapján egyértelműen kijelenthető, hogy ebben a kisambitusú diatonikus egy- vagy kétmagú dallamokat tartalmazó népzében a kvintváltásnak nyomain sem fedezhetők fel. Még a (fél)professzionális azeri *ásik* énekesek repertoárjában sem találunk ilyen dallamokat. Mindez valójában nem is meglepő, hiszen akár az azeri, akár az anatóliai népesség etnogenezisében a török törzsek viszonylag kisebb szerepet játszottak. Ahogy Anatóliában a törökök egy soknemzetiségű és soknyelvű Bizánci Birodalmat törökösítettek el

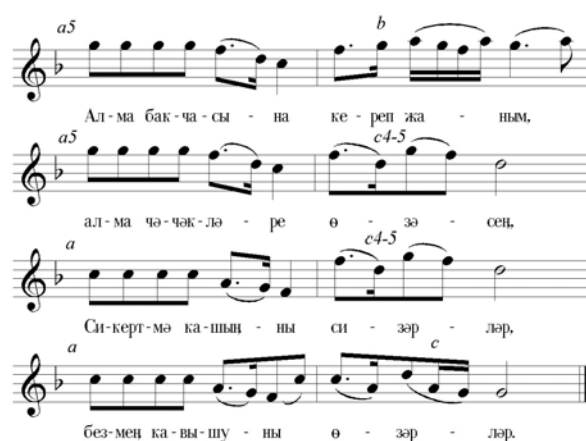
egy kétnyelvű állapoton keresztül, Azerbajdzsánban az iráni és kaukázusi alapnépesség vált fokozatosan török nyelvűvé, megőrizve dalainak egy részét.

- *Türkmének.* A türkmén népzeneről való összefoglalóban részletesebben leírtam, hogy a falusi türkmén népdalokat az azeri népdalokhoz hasonló kis ambitus és egyszerűség jellemzi, így itt sem beszélhetünk kvintváltásról. Azt is láttuk, hogy a türkmén énekmondók repertoárja összetettebb, benne előfordulnak oktáv vagy még nagyobb ambitusú, magasról ereszkedő dallamok. Itt lenne tehát esély a kvintváltásra, és valóban, néha hallhatók diszjunkt, sőt kvintváltó karakterű dallamok is, azonban csak ritkán, és csak olyan sajátos dallamfűzéreken belül, mely kisambitusú dallammal indul, középmozgású, nem egy esetben pszalmodizáló karakterű dallamokkal folytatódik, majd diszjunkt felépítésű, néha kvintváltós dallammal ér véget. Itt tehát a kvintváltás egy olyan dallamsorozat vége, melyben olyan, egyre nagyobb hangterjedelmű dallamok követik egymást, melyek második fele megegyezik (például AB/CD+EF/CD+GH/CD). Egy ilyen sorozatot láttunk a türkmén 135. példában.

- *Karacsájok és balkárok.* 2000 őszén a Kaukázusban gyűjtöttünk a karacsájok-balkárok között, majd később számos gyűjtést végeztem törökországi karacsájok-balkárok között is. Emlékezhetünk, hogy a Kaukázus előterében a Kazár Birodalom keretén belül formálódott a magyarság, és itt éltek abban az időben e népek ősei is. Minden okunk meglenne tehát feltételezni, hogy itt előkerülhetnek magyar dallamokhoz hasonló énekek. És mindjárt az első felvett dallam kvintváltó volt (325. példa). Az ereszkedő szerkezet azonossága ellenére azonban ezt a dallamot a magyar kvintváltóktól eltérővé teszi dallamvezetése, a határozottan diatonikus hangsor erőteljes 6. és 2. fokokkal, a 3/4-es ütemek, mi több a tercszólam és a többszólamú vokális kíséret. A magyar kvintváltókhöz közelebbi itt dal később sem került elő.

$\text{♩} = 108$

• *Tatárok és baskírok.* Még északabbra, a Volga–Káma-vidéken élnek a kipszak török nyelven beszélő tatárok és baskírok. Az átnézett több mint ezer tatár dallam alapján úgy tűnik, hogy e népek dallamaiban nem fordul elő pontos kvintváltás (Nigmedzjanov 1970, 1976, 1983, Vikár 2000). Népzenejük annyira pentaton, hogy ellentétben például a magyar pentaton dallamokkal, a tatár dalokban alig fordul elő pentaton skálákban nem szereplő hang. Az egyes dallamsorok között nem ritka a párhuzamos mozgás, melynek során egyes részek ismétlődnek meg terccel, kvarttal és kvinttel lejjebb, alkalmanként teljes sorok kvartváltása is előfordul. A 326. példa második fele nagyjából 4–5 hang távolságra követi a dallam első felét, ütemképlettel jellemezve: $a^5b|a^5c^{4-5}|ac^{4-5}|ac$. A tatárok népzeneje tehát magában foglalja a kvintváltás lehetőségét, szinte csodálkozunk, hogy miért nem alakult ki itt is a kvintváltó stílus.



326. példa Tatár kvart/kvintváltás (Ključarev 1955: № 102)

• *Délnyugat-Kazakisztán kazakjai.* Két, egymástól 3000 kilométerre fekvő kazak terület zenéjét vizsgáltam meg, délnyugat-kazakisztáni Mangiszlakét, és a nyugat-mongóliai Baján-Ölgijét. Tudjuk, hogy a Kazakisztán európai területén beszélt kazak nyelv meglepően egységes: a kazak etnogenezis során a kazakok magukba olvasztottak többek között mongol, iráni és török népeket is. Az összetett etnogenezisre utal az is, hogy az egységes nyelvvel szemben a zenei kultúra erős területi jellegzetességeket mutat, például a délnyugat-kazak zene dominánsan diatonikus és kisambitusú dallamai nagymértékben eltérnek a mongóliai kazakok pentaton zenéjétől (Sipos 2001c). A Délnyugat-Kazakisztán Mangiszlak megyéjében gyűjtött dallamok valamint az áttekintett kazak publikációk alapján kijelenthető, hogy a területen domináns diatonikus, kisambitusú dallamok között sem a pentatónia sem a kvintváltás jelensége nem bukkan fel.

• *Mongóliai kazakok.* Nyugat-Mongólia Baján-Ölgij területén élő archaikus kultúrájú

kazakok népzenejéről két magyar expedíció zenei anyagának a lejegyzésével, feldolgozásával, valamint egy kiváló könyvből alkottam képet (KA1). A mongóliai kazak dallamok pentaton skálákon mozognak, és dallammozgásuk ereszkedő ugyan, de a dallamsorok illetve motívumok transzponálásának a szerepe kicsi. Az átnézett négyszáz dallam között nem akadt kvintváltó, és olyat is csak kettőt találtam, melyben az első dallamrész egy kvarttal lejjebb ismétlődött meg. A 327. példában több hang is kvinttel lejjebb ismétlődik, de a dallam második felének mozgása annyira eltér az első dallamfél mozgásától, hogy a második rész nem tekinthető az első transzpozíciójának.



327. példa Mongóliai kazak részleges kvintváltás (KA1: № 242)

Áttekintettem számos kazak népzenei kiadványt, melyekből kiderült, hogy egyes, főként keleti és északi kazak területeken felfedezhetők az archaikus kultúrájú mongóliai kazakoknál megismert nem kvintváltó pentaton dallamstílusok (Bekhojina 1979, Beljaev 1975, Erzakovič 1955, KAZ, Kožagulov 1959, Lach 1926–1958, Zataevič 1931, 1935, 1963, Sipos 2001c). Más kazak területeken sem következetes pentatónia, sem kvintváltó stílus nem bukkant elő, legfeljebb annak egy-egy szélső esete. Noha az európai kazak terület népzenejének feltárása és elemzése még messze nem tekinthető befejezettnek, és itt akár még meglepetések is érhetnek, mégis, feltehető, hogy egy jelentősebb kvintváltó stílusnak legalább a nyomai felfedezhetők lettek volna az átnézett számos publikációban, illetve a gyűjtések során.

- *A dél-szibériai törökök* népzenejét is a pentatonos skálák uralják, tehát itt bizonyos reményekkel indulhattam neki pentaton kvintváltó dallamok keresésének. Magam a *tuvaik*, *hakaszok* és *sorok* népzenejét tanulmányoztam részletesebben. A *tuvaik* a mongoloktól északra lakó, délszibériai török nyelvet beszélő nép. Az áttanulmányozott százötven-dallamos tuvaik anyagban egyáltalán nincs kvintváltó dallam (Kirgiz 1992, Sipos 2010d), olyan dallam is mindössze egy került elő, melynek a második fele az első dallamfélnek egy kvarttal lejjebb történő ismétlése, de ez az ismétlés sem volt pontos (328. példa). A *hakaszok* döntően pentaton dallamai meglepően sokfélék és fejletteknek mondhatók, de diszjunkt szerkezet vagy éppen kvintváltás itt lényegében nem fordul elő. A *sorok* népzeneje egyszerűbb, gyakran egymagú és a diszjunkt szerkezettől igen távol álló, nem pentaton formák uralják.



328. példa Tuvai kvartváltó dallam (Kirgiz 1992: № 9)

• A *jakutok* néhány hangon mozgó motivikus zenéjében az azeri népzenehez hasonlóan eleve nincsenek meg a kvintváltás feltételei (Sipos–Somfai 2014).

• *Sárga ujugrok (jugurok)*. A Kínában élő sárga ujugrok a törököknek a turki nyelvet beszélő csoportjába tartoznak. Egyesek szerint népzenejük hasonlóságot mutat a magyar népzenehez, mivel állítólag sok kvintváltó dallamot tartalmaz. Magam áttanulmányoztam a kínai zenetudós Zhang Rei, valamint tanítványa, Du Yaxiong hozzáférhető cikkeit, átvizsgáltam mintegy kétszáz, Chevé-kottatárással lejegyzett sárga ujugur dallamot, valamint áthallgattam és lejegyeztem az MTA Zenetudományi Intézetében levő ujugur dallamokat (Zhang 1985, Gong 1995, YUG, Csajághy 1998). Noha az anyagok jelentős része a sárga ujugur kvintváltás hirdetőitől származott, e kiadványokban és hangzó anyagokban mindössze két olyan dallam fordult elő, melyben legalább részleges kvintváltás volt felfedezhető, ezek egyikét a 329. példában látjuk. A dallam második részének elején levő magasabb kezdés más népek kvintváltó dallamaiban is gyakori, azonban itt a sorvégi kvartmegfelelés mintegy ellentmond az addigi szabályos kvintválasznak. Azóta Du Yaxiong több előadását is meghallgattam, és az egyikben mutatott egy, a 'Páva' dallamhoz valóban nagyon hasonló sárga ujugur dalt. Mindenesetre a sárga ujugrok egy része erősen elkínaiasodott, más részük elmongolosodott. Jó lenne tudni, hogy a pentaton dallamok az elmongolosodott területről származnak-e, ez esetben ugyanis a mongol hatást sem lehetne kizárni.



329. példa Sárga ujugur részleges kvintváltás (Zhang 1985: ex.5)

• *Kirgizek*. Nagy 2002-es és 2004-es kirgiz gyűjtéseim eredményeképpen 2014-ben megjelent a *Kyrgyz Folksongs* kötetem. A kötet mutatói alapján a kirgiz népzeneben a

pentaton hangsoroknak alig van szerepe, legfeljebb egyes pentaton fordulatok tűnnek elő. A kvart- vagy kvintváltás is csak néhány, a kirgiz dallamrepertoár perifériális helyein levő dallamban figyelhető meg. Végül: a *karaim*, a *krími tatár* és *gagauz* népzeneben sem fordul elő ez a zenei forma.

A török népek népdalrepertoárjában a pentatónia csak az északi és részben a keleti területeken uralkodik, és bár több török nép dallamainak ereszkedő jellege magában foglalja a kvintváltás megjelenésének lehetőségét, kvintváltó dallamok homogén stílus formájában török-nyelvű népek között egyedül a csuvasoknál kerültek elő, és ott is kizárólag a cseremiszcsuvas határ környékén. A cseremiszc kvintváltás török eredete ma már nem kérdéses.

A belső-mongóliai kvintváltás

Több mint hétszáz mongol dallam áttanulmányozása után kiderült, hogy ezek mintegy egytizede mutat kvintváltós jelenséget (MOSH, MO1, MO2, MO3). A dallamok a Kína északi határán levő belső-mongóliai Dzó-uda területen élő mongol *barin*, *harcsin*, *arhorcsin*, *kesikten* és *korcsin* törzsek énekeseitől származnak (Ligeti 1933, MOSH). Ezeket a dallamokat öt csoportba osztva röviden bemutatom. Az egyes csoportokon belül a dallamokat emelkedő főkadenciák szerint, azonos főkadenciák esetén az első sor legmélyebb hangja, végül pedig az első sor legmagasabb hangja alapján rendeztem.

La-pentaton mongol kvintváltó dallamok

- *Kvintváltó dallamok, melyeket nem a la'-mi-re-la ereszkedés jellemez.* Ezek a többnyire alacsonyabban kezdődő kétsoros dallamok jól szemléltetik, hogy a kvart-kvintváltás jelenségének milyen erős háttere van Belső-Mongóliában. 330a példában egy kvartváltó dallamot látunk, 330c példa formája pedig $AB=ab^{4-5}cb$. Gyakori, hogy a transzponált sor eleje magasabb, mint szabályosan lennie kellene, sőt az sem kivételes, hogy a második rész magasabban kezdődik, mint az első (330b,c,d,h példa). A második rész szinte kötelezően magasabb kezdésétől eltekintve az első rész második felének lefelé transzponálása gyakran nem kvinttel, hanem kvarttal-kvinttel történik (330a,c,i példa).

330. példa Nem la'-mi-re-la ereszkedésű mongol kvintváltós dallamok. a) MOE: № 147, b) MOI: 134, c) MOE: № 66, d) MOI: 811, e) MOE: № 123, f) MOI: 911, g) MOI: 151, h) MOI: 709, i) MOE: № 104, j) MOI: 251

● *La'-mi-re-la ereszkedéssel jellemezhető kétsoros dallamok.* Egyes kétsoros dallamokban a *la'-mi-re-la* ereszkedés dominál, abban az értelemben, hogy változatos mozgásaik során a dallamok ezeken a hangokon pihennek meg hosszasan. Nem ritka itt a nagyívű hullámzó mozgás (331a,b,d példa), és a második sor az első sor dallamvonalát itt sem mindig kvint, hanem terc-kvart-kvint távolságokban követi (331e példa). Előfordul az is, hogy egy völgy alakú motívummal kezdődő első sorral domb alakú motívummal kezdődő második sor áll szemben (331a,b példa). Mégis, ezekben a rövid, kétsoros dallamokban már határozottabban jelentkezik a kvintváltás, sőt a példák között szinte tökéletes kvintváltó is akad (331c példa).



331. példa Mongol la'-mi-re-la vázlatú ereszkedést megvalósító kétsoros kvintváltó dallamok. a) MOSH: № 69, b) MOI: 587, c) MOI: 94, d) MOI: 364, e) MOI: 481

• *La'-mi-re-la* ereszkedéssel jellemezhető négysoros dallamok. Az eddigi kevésbé homogén csoportok után most négysoros dallamoknak egy közös zenei megoldás köré csoportosuló nagy dallamtömbjét látjuk. E huszonhét dallam túlnyomó többségének a kadenciája 8(5)4 vagy ehhez közeli. (Kivétel a 8(4)5 kadenciájú a 332s,t valamint a 8(5)5 kadenciájú 332n példa.) A 332c,g,h példák egyes sorai végén hallható le- illetve fellépés nem változtat a kadenciák jellegén, a 332h példában pedig a második zenei sor végén kezdődik a harmadik szövegsor. Az azonosnak mondható kadenciák ellenére igen nagy a változatosság: a hétszótagostól (332a példa) a tizenötszótagosig (332y példa) sokféle szótagszám és sorhosszúság képviselteti magát, és a dallamsorok között vannak kettős, hármas illetve négyes osztásúak is. Az első sorok többsége g^2 -ig, sőt egyesek a d^3 magasságába emelkednek (332v₁ példa). Leggyakoribb a domb-völgy alakú első sor, de van „stagnáló mozgás majd völgy” formájú (332j példa), és völgy alakú motívummal kezdődő első sor is (332r,s példa). Emlékeztetek arra, hogy hullámzó illetve völgy alakú volt a mongóliai kazakok egyik kedvenc sorformája, és kazak területeken általában is gyakori a dallamsor ilyen mozgása. Míg azonban

a kazak népzeneben lényegében nincs kvintváltás, a mongoloknál gyakori ez a forma. Ezen belül is gyakori az $A_k^5 A^5 A_k A$ vagy erre visszavezethető egymagú forma (332e,f példa), és eltekintve a harmadik sorok magas kezdésétől a kvintváltás gyakran igen szabályos. Ezek a négysoros dallamok homogén dallamcsoportot alkotnak, melyet a dallammenet főbb nyugvópontjai, a közös kadenciák és a közös szerkezet fog össze. Figyelemre méltó, hogy találunk olyan nem kvintváltó dallamokat is, melyek dallamvonalukban, kadenciáikban és formájukban szinte megegyeznek egyes kvintváltókkal, például a nem kvintváltó 332u párja a kvintváltó a 332y példa. Csak részlegesen kvintváltók illetve nem kvintváltók például a 332h,j,n,p-v példák.

The image displays 12 musical examples, labeled a) through l), arranged in two columns. Each example consists of two staves of music, typically in a 2/4 or 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and melodic ornaments (trills, grace notes). Some examples feature triplets or other complex rhythmic figures. The examples illustrate different melodic structures and their variations, as discussed in the accompanying text.

The image displays 18 musical examples, each consisting of two staves of music. The notation is in Western staff notation with a key signature of one flat (B-flat). The scales are labeled g) through vl). The scales are pentatonic and are arranged in two columns. The first column contains examples g) through n), and the second column contains examples o) through vl).

332. példa Mongol la'-mi-re-la ereszkedésű négysoros kvintváltó dallamok. a) MOI: 590. o., b) MOE: № 225, c) MOE: № 226, d) MOI: 521, e) MOI: 668, f) MOE: № 162, g) MOI: 760, h) MOI: 514, i) MOI: 280, j) MOI: 919, k) MOI: 897, l) MOI: 599, m) MOI: 267, n) MOI: 687, o) MOSH № 71, p) MOI: 679, q) MOI: 908, r) MOI: 788, s) MOI: 540, t) MOI: 778, u) MOE: № 76, v) MOSH: № 86, z) MOSH: № 46, x) MOI: 463, y) MOSH: № 53, w) MOI: 330, vl) MOI: 629

Szo-pentaton mongol kvintváltó dallamok

A *szo-pentaton* dallamok a 333e példa kivételével kétmagúak, és hasonlóan a *la-pentaton* esethez, itt is gyakori a második rész magasabb kezdete. Kiemelkedik a dallamok közül egy 7(4)b3 belső kadenciás nagyobb csoport (333b-e példa). Jellemző a terület stílusának klasszikus homogenitására, hogy ha ezeket a dallamokat egy hanggal felfelé transzponáljuk, éppen a *la-pentaton* esetben domináns 8(5)4 kadenciájú, gyakran dallamvonalukban is hasonló dalokat kapunk (például a *la-pentaton* 333c és a *szo-pentaton* 334c példák).

The image displays eight musical examples, labeled a) through h), each consisting of two staves (treble and bass clef) in G major (one sharp). The notation represents various Mongolian *szo-pentaton* pentatonic scale tunes. Examples a) through d) are in the key of G major, while e) through h) are in the key of A major (two sharps). The tunes feature various melodic patterns, including ascending and descending scales, and some include trills or grace notes.

333. példa Mongol *szo-pentaton* kvintváltó dallamok: a) MOSH: № 1, b) MOE: № 85, c) MOI: 235, d) MOI: 459, e) MOI: 614, f) MOI: 177, g) MOSH: № 47, h) MOE: № 129

Do-pentaton mongol kvintváltó dallamok

A *do-pentaton* kvintváltó dallamok között (334i–o példa) is vannak két- és négysorosak, illetve egy- és kétmagúak is. Jellemző az is, hogy a *do*-, *szo*- és *la-pentaton* kvintváltó dallamok zöme alapvetően a nóna hangterjedelmű f^1 – g^2 hangsávban mozog. A *do-pentaton* mongol dalok között is található szinte tökéletesen kvintváltó és részlegesen kvintváltó. A 334p példán egy *re-pentaton* kvartváltó dallamot mutatok.

334. példa Mongol do-pentaton (és egy re-pentaton) kvintváltó dallamok: i) MOSH: № 29, j) MOI: 25, k) MOSH: № 88, l) MOI: 164, m) MOSH: № 10, n) MOI: 341, o) MOI: 854, p) MOI: 557

Egyedi mongol dallamok

Néhány mongol dal elüt a anyag zömétől. A két rövid ütemből álló 335a példa két üteme között szekundszekvencia van, ez ebben a zenei világban kivételes. A 335b példában felfelé történő kvartválasz látható, a 335c példának pedig az AB_kAB szerkezete egyedi.

335. példa Egyedi mongol dallamok: a) MOE: № 92, b) MOI: 781, c) MOI: 456

A mongol kvintváltó dallamok sok tekintetben hasonlítanak magyar kvintváltó dallamokhoz, a következőkben ennek bemutatására teszek kísérletet. Előbb azonban nézzünk meg néhány olyan belső-mongóliai dallamot, melyek ezen a területen nem alkotnak szélesebb dallamréteget, de a magyar zene újstílusú (!) dallamai között találunk hozzájuk hasonlóakat. Ez esetben nemigen lehet genetikai összefüggésről szó, azonban mindenképpen elgondolkoztató a kupolás-visszatérő szerkezetű dallamok jelenléte ebben az alapvetően ereszkedő karakterű zenei világban. A 336d példa architektonikus felépítése (AA⁵BA) hasonló az újstílusú magyar dallamokéhoz, de egyedi a mongol népdalok között. A 336e példában pedig minimális formában felfelé történő kvart-kvintválasz nyomait látjuk.



336. példa Egyedi mongol dallamok. d) MOI: 174, e) MOE: № 163

Az evenki kvintváltó stílus

A kvintváltó szerkezet fontos szerepet játszik a Belső-Mongóliában lakó és a mandzsu-tunguz nyelvcsaládba tartozó nyelvet beszélő *evenki* nép zenéjében is. Ezt jól mutatja az a tény, hogy a megvizsgált evenki kötet (EV) dallamainak mintegy negyede kvintváltó, tehát a 133 dallamból 29. Ezek többsége két rövid sorból áll, közülük tíz *la*-pentaton, tizennyolc *szo*-pentaton, és egyetlen egy *do*-pentaton található. A *la*- és a *szo*-pentaton dalok első sorait alapvetően kettős domb formájú dallammozgás és a c^2 – g^2 kvint-ambituson belül maradó, b^2 -re csak díszítőhangokkal felnyúló első sor jellemzi. Nem ritka azonban, hogy a dallam a lezárás előtt lekanyarodik az V. fokra, ilyenek a *la*-pentaton 337e,h példák és szinte mindegyik *szo*-pentaton dallam.

La-pentaton evenki dallamok

A *la*-pentaton evenki dallamok között van egy 5(5)1 belső kadenciás kisebb csoport (337a,b példa), többségüket azonban a mongol kvintváltókhöz hasonlóan a *la'-mi-re-la* ereszkedés, vagyis 8(5)4 belső kadenciák jellemzik (337d,g példa). Két egyedi kvintváltó dallamot mutatok a 337h,i példákban.

The image displays ten musical examples, labeled a) through i), each consisting of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, representing different melodic patterns and cadences. Examples a) and b) show a 5(5)1 internal cadence, while d) and g) show an 8(5)4 internal cadence. Examples h) and i) show unique quintal alternations.

337. példa Evenki *la*-kvintváltó dallamok: a) EV: 187, b) EV: 199, c) EV: 39, d) EV: 173, e) EV: 148, f) EV: 115, g) EV: 12, h) EV: 178, i) EV: 276

Szo-pentaton evenki dallamok

A *szo*-pentaton evenki dallamok túlnyomó részét *szo'-re-do-szo* ereszkedés, tehát 7(4)b3[VII] belső kadenciák jellemzik (338b-p példa). Ez az ereszkedés épp egy hanggal van lejjebb, mint az imént látott *la*-pentaton *la'-mi-re-la*. Ez a zenei megoldás nemcsak két sorban mehet végbe,

hanem négysoros formában is (337o példa).

The image displays 15 musical examples, labeled 'a)' through 'o)', arranged in two columns. Each example is presented as a two-staff system. The notation is in Western musical notation, featuring treble and bass clefs, various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, flats). The examples show different melodic patterns and rhythmic structures, characteristic of Evenki szökvintváltó (word-pentatonic) folk songs. Some examples include specific markings like '5' or '3' above notes, possibly indicating fingerings or specific intervals.

338. példa Evenki szo-kvintváltó dallamok: a) EV: 215, b) EV: 84, c) EV: 239, d) EV: 152, e) EV: 121, f) EV: 155, g) EV: 168, h) EV: 100, i) EV: 209, j) EV: 124, k) EV: 6, l) EV: 140, m) EV: 143, n) EV: 230, o) EV: 190

Az észak-kínai kvintváltás

Kínai kvintváltó dallamok létéről már Szabolcsi Bencétől és Vikár Lászlótól is értesültünk.

Mindketten nagyobb mennyiségű anyagot vizsgáltak át a pekingi Zenetudományi Intézetben, ahol mintegy hatvanezer, jórészt lejegyzett dallamot tartanak nyilván.

Szabolcsi (1956) beszámolójának egyik dallama sem kvintváltó, ellenben *A Magyar zenetörténet kézikönyve* kötetben olyan kínai példát hoz, mely a mongol kvintváltó dallamok legnépesebb, legtipikusabb csoportjába tartozik, a példát egyébiránt Kodály (1937–1976: 97)-ből idézi. Vikár (1958a) az Ordosz-vidék Ho-Csüi tartományából származó dallamok között talált olyanokat, melyeknek a vége kvintváltó, ezen kívül Belső-Mongóliából közölt *do*-kvintváltó, Santung tartományból és Jünnanból pedig *la*-kvintváltó dallamokat. Noha szórványos adatok, például egy szinte tökéletes kvintváltó dallam Dél-Kínából és egy másik dallam, melyet Vikár egy pekingi színházi előadáson hallott máshonnan is előkerültek, az adatok többsége —két belső-mongóliai, egy santungi és egy csoekjangi dallam Kína északi részéből való, és mindegyiket ugyanaz a *la'-mi-re-la* ereszkedő kadenciasorozat jellemzi, melyet a mongol kvintváltóknál az imént megfigyeltünk.

Vikár úgy véli, hogy a kvintváltás Kína egyetlen területének a népzenejében sem játszik alapvető szerepet, ezt nekem a 2014-ben Shanghaiban tartott ICTM konferencián Xiao Mei kínai professzorasszony is megerősítette. Mindenesetre a kínai példák zöme az északi területekről származik; melyet a császári korban két-három évszázadon keresztül északról és észak-nyugatról folyamatosan hun, avar, mandzsu, mongol, török stb. pusztai nomád törzsek ostromoltak és hódítottak meg. A győztes törzsek azután fokozatosan beolvadtak, elkínaiasodtak, és elvesztették nomád harci erényeiket, hogy egy következő sztyeppe nomád törzs majd őket igázza le. A mongol zenei stílus ismeretében nem zárható ki, hogy az észak-kínai kvintváltó dallamok mongol hatásra, pontosabban a Kínától északra és nyugatra elterülő nagy nomád birodalmak zenei hatására alakultak ki.

Mivel kevés a kínai adat, elemzés helyett csak a rendelkezésre álló példákat mutathatom be. A legtöbb kínai példa *la*-pentaton, első és második soruk együtt dombot formáz, és némelyikük kezdéskor d^2 -ről g^2 -re emelkedik, ennyiben hasonlítanak a mongol kvintváltó dalokhoz. Többet is lehet mondani, hiszen a 339a,b,c,f példákban pontosabban, a 339d,f példákban pedig kissé elmosódottabban látjuk azt a mongol kvintváltó stílusban központi dallamelképzelést, mely során a dallam először az 5. fokról felemelkedik a 8. fokra, ott megpihen, majd visszatér az 5. fokra. A dallam második része először a 4. fokra ereszkedik, majd innen tovább a *la* záróhangra.



339. példa Kínai kvintváltó dallamok. La-pentaton: a) Szabolcsi (1979a: 107), b) Szabolcsi (1979a: 109), c) Vikár (1958b: 430, ex.3 - Belső-Mongóliából), d) Vikár (1958b: 431, ex.1 - Santungból), e) Vikár (1958b: 431, ex.2 - Choekyangból); do-pentaton: f) Vikár (1958b: ex.3 - a belső-mongóliai Hailarból)

A kvintváltó stílusok áttekintése

Tekintsük át most az egyes népek kvintváltó stílusait formák, dallamívek, kadenciák és a fontosabb dallamcsoportok szerint. A statisztikák számai természetesen csak az átvizsgált dallamokra érvényesek, de az arányok és a fő tendenciák így is kirajzolódnak. Az 55 magyar pentaton kvintváltó dallam Vargyas (1981)-ből és Kodály (1937–1976)-ból, a 77 csuvas dallam Vikár–Bereczki (1979)-ből, a 143 cseremisiz dallam pedig Vikár–Bereczki (1971)-ből származik. Az 51 mongol és 29 evenki dalt Emsheimer (1943a), MO1, MO2 és MOE-ből, a 7 kínai dalt pedig Szabolcsi (1956, 1979)-ből és Vikár (1958a,b)-ből idézem.

Hangsorok

A magyar kvintváltó anyag egyedi abban, hogy dallamaiban nem ritkák a pentaton rendszeren kívül eső hangok, igaz ezek többnyire súlytalan helyeken hangzanak fel, és egyedi abban is, hogy benne főleg la-pentaton kvintváltó dallamok szerepelnek, de előfordul fríg kvintváltás is (Vargyas 1981: 59–60, 027). A többi vizsgált nép kvintváltó anyaga szinte tökéletesen pentaton, és la-pentatonon kívül do- és szo-pentaton dallamokat is bőségesen tartalmaz. A

mongol anyagban a magyarhoz hasonlóan a *la*-pentaton skála dominál, és egyetlen kivételtől eltekintve a kicsiny kínai anyag dallamai is *la*-pentatonok. A mongolban a fejlett négysoros kvintváltók *la*-pentatonok, ezen kívül sok a kétsoros *szo*-pentaton dal, míg *do*-pentaton kvintváltás csak részleges formában lép fel. Az erdei cseremiszek kvintváltó dallamai *szo*-pentatonok, a hegyi cseremiszeké pedig *la*- és *do*-pentatonok. A csuvasoknál mind a három pentaton hangsor képviselteti magát, több *szo*- és *la*-pentaton dallal, kevesebb *do*-pentatonnal. A legtöbb nép kvintváltó dallamai között kisebb és nagyobb ambitusúak is megtalálhatók, kivételt jelentenek a zömében legfeljebb oktáv hangterjedelmű magyar és kínai dallamok.

Dallammozgás

- *La-pentaton dallamok dallammozgása.* A magyar kvintváltók dallammenetére jellemző a soron belüli ‘konjunkt pentaton mozgás’, vagyis a változatlan hangon maradás illetve a szomszédos pentaton hangra való lépés. Ugyanakkor jóformán minden dallamban szerepel egy, a dallamot mintegy jellemző, azt egyedivé tevő nagyobb pentaton ugrás is. (Pentaton ugrás alatt most a *pentaton* skála egy vagy több hangjának az átugrását értem, tehát például a *mi-szo*’ vagy *la-do* lépéseket nem számítom ugrásnak, míg a *do-mi*, vagy *re-szo*’ stb. lépéseket igen.) A magyar dallamsorokat tehát a kvart-kvint ambituson belüli viszonylag szelíd mozgás jellemzi, és első soruk nemigen emelkedik g^2 fölé. Hasonló igaz a kínai *la*-pentaton dallamokra is. Ezzel szemben a mongol és evenki *la*-pentaton dallamokban egy soron belül gyakran több, egy irányba történő pentaton *ugrás* is előfordul. Itt is jellemző azonban, hogy soron belül egy irányba legfeljebb két ugrás történik, majd a dallam egy-két ellenkező irányú ugrással visszatér a kiindulási hely közelébe, így a sorok tipikusan domb, völgy, domb-völgy vagy völgy-domb alakúak lesznek. A mongol és az evenki stílusban a sorok ambitusa nagyobb, a b^2 szerepel az első sorban, bár rendszerint csak hangsúlytalan szerepben. Egyes cseremiszi és csuvas dallamokban a b^2 -nél magasabb hangok is meghatározó szerepet játszanak, első sorukban előfordulhat a^2 , ezek a dallamok kétrendszerű kvintváltók, míg az evenki és a mongol (valamint a kínai) *la*-pentaton kvintváltó dallamok túlnyomó része egyrendszerű.

- *Szo-pentaton dallamok dallammozgása.* A magyar és a kínai dallamok között nincs *szo*-pentaton. A mongol és az evenki *szo*-pentaton kvintváltó dallamokra jellemző a mélyebb első rész, melyben a c^2 ill. b^1 hang dominánsan szerepel, és a főhangok nemigen merészkednek g^2 -nél magasabbra. Ezzel összhangban az evenki dallamok második részében gyakori az V. fok, míg a mongol dallamok nem ereszkednek a VII. fok alá. Ugyanakkor a cseremiszi és csuvas

szo-pentaton dallamok egy része felemelkedik a^2 -ig, sőt sok dallam egészen d^3 -ig. Az alacsonyabb és a magasabb cseremisiz valamint csuvas *szo*-pentaton dallamok túlnyomó többségében megszólal az a^2 hang, így ezek kétrendszerűek.

- *Do-pentaton dallamok dallammozgása.* A cseremisiz és a csuvas *do*-pentaton dallamok sorai igen mozgékonyak, ambitusuk b^2 -ig, akár c^3 -ig, sőt f^3 -ig is terjedhet. A záróhang előtt sokuk leszáll az 1. sőt a VII. fokra. Leggyakrabban egyrendszerűek. A mongol *do*-pentaton dallamok is leereszkednek zárás előtt az 1. vagy a VII. fokra, azonban legmagasabb hangjuk általában a 7. fok, a 8. fok sokszor csak súlytalan hangokon fordul elő. Kezdésük rendszerint alacsony. A többi vizsgált népnél *do*-pentaton kvintváltás csak elvétve fordul elő.

Formák

A formák meghatározásánál itt sem mindig könnyű eldönteni, hogy egy sort A-val, A_v -vel vagy B-vel jelöljük. Érdekes egy pillanatra elgondolkozni azon is, hogy van-e *döntő* különbség egyrészt a diszjunkt kvintváltás egyes egymagú $A^6A^5A^2A$ illetve $A^8A^5A^4A$ formái másrészt a konjunkt zenei felépítésű sorszekvenciás ereszkedés között. A kvintváltás e formái esetén ugyanis a sorok kadenciái *mi-re-la-szo*, *la'-szo'-re-do* illetve *szo'-re-do-szo* vagyis a *pentaton* szekvenciából csak egy lépés marad ki. Ezzel szemben az egymagú $A_k^5A^5A_kA$ illetve a kétmagú $A_{(v)}^5B_{(v)}^5AB$ forma világosan transzponált karakterű. Még határozottabban transzponált jellegű a nem párhuzamosan mozgó sorokból építkező, hanem egymásba fonódó A és B sorokat tartalmazó 4(5)VII kadenciás hegyi cseremisiz típus. Úgy is fogalmazhatunk, hogy ha a második sor kis távolságban, párhuzamosan követi az első sort, majd ez a két sor ismétlődik meg egy kvinttel lejjebb, akkor inkább szekvenciás jellege van a dalnak, ha pedig a megismétlendő első két sor mozgásai nem párhuzamosak, a kvintváltó érzet erősebb.

- *La-pentaton formák.* Az egyes népek *la*-pentaton kvintváltó stílusai közti hasonlóság főként abban nyilvánul meg, hogy 1) a tökéletes kvintváltás mindenhol ritka, 2) az $A_k^5A^5A_kA$ forma szinte minden stílusban fontos szerepet játszik és 3) túlnyomó többségben vannak az egymagú formák. Ugyanakkor jelentősek az eltérések is, egyediek például a cseremisizek $A^6A^5A^2A$ és $A_k^6A^5A_k^2A$ 'szekvenciás' formái, a cseremisiz anyag általában véve is a legszabályosabb és a leginkább egymagú. A mongol és evenki kvintváltó dallamok között sok a kétsoros forma, a magyar anyagban pedig sok a részleges kvintváltás. (A szerkezeti képletekben a kisbetű ütemet, a nagybetű sort jelöl. Az egyedi kétsoros dalok leggyakoribb formája $ab^{4-5}|cb$ illetve $A^{4-5}A$. Ezen kívül $a^5b^5|ab$ és $a^{4-5}b|ac$ fordul elő egy-egy dallamban.. A négysoros típusokhoz csatolható kétsorosok formája leggyakrabban $a_{(v)}^5b_{(v)}^5|ab$, és van egy-

egy $a^4b_v^5|ab$ és $ab^5|cb$ is.)

- *Szo-pentaton formák.* Míg a magyar kvintváltó anyagból a *szo-pentaton* hiányzik, a mongolban pedig igen ritka, a többi népnél szép számban szerepelnek ilyen dallamok. Akárcsak *la-pentaton* esetben, itt is ritka a tökéletes kvintváltás, kevés a valódi kétmagú forma, és az $A_k^5A^5A_kA$ egymagú forma több népnél is fontos szerepet játszik. Általában véve azt mondhatjuk, hogy a cseremiszi és a csuvas *szo-pentaton* formák hasonlítanak egymásra, míg a többi nép *szo-pentaton* kvintváltó dallamai ezektől és egymástól is meglehetősen eltérő képet mutatnak. Az evenki dallamok esetében egyedi a sok kétsoros forma, melyek között van tökéletes kvintváltó is. A cseremiszi és csuvas anyagban nagy számban látható $A^8A^5A^4A$ és A^5B^5AB forma csak *szo-pentaton* hangsoron és kizárólag ezeknél a népeknél fordul elő. Az $A^6A^5A^2A$ forma a cseremiszen kívül csak a csuvas anyagban jelenik meg. A cseremiszi és csuvas anyagban sok különböző forma van, míg az evenki és mongol anyagban kevés.

- *Do-pentaton formák.* *Do-pentaton* dallamok csak a cseremiszi és a csuvas anyagban vannak nagyobb számban, főleg $A^6A^5A^2A$ formával. A cseremiszi anyagban sok a tökéletes kvintváltás, amíg a mongolban csak részleges *do-pentaton* kvintváltás fordul elő, a magyar és az evenki anyagban az sem.

Minden hangnem esetén általában elmondhatjuk, hogy ritka a tökéletes kvintválasz, a harmadik sor eleje rendszerint magasabb. A *la-* és *szo-pentaton* dallamok között sok az $A_k^5A^5A_kA$ forma, kivéve az evenki és a kínai eset, és a cseremiszi anyag a legszabályosabb, a leginkább egymagú. Az $A^6A^5A^2A$ és hasonló szekvenciás formák a cseremiszi anyagban gyakoriak, ezen kívül csak a csuvasban fordulnak elő. Kevés a kétmagú forma (kivéve a magyart és a mongolt). A magyarban sok a részleges kvintváltás. A magyar evvel, és határozottabban kétmagú jellegével közel áll a mongol stílushoz.

Dallamívek

A félhang nélküli pentaton skálán történő dallammozgások jellemzése nem könnyű feladat, mert a dallamvonal a hiányos skálán ugrálva hamar messzire eltávolodhat a indulópontjától, majd ugyanolyan gyorsan vissza is térhet oda. A vizsgált dallamok alapvető dallammozgásai a következők (egy-egy ellenirányú lépést figyelmen kívül hagyok a dallamirány meghatározásánál):

- Domb jellegű: a) *domb* forma (+ domb előtt kis ereszkedés vagy utána kis emelkedés; domb előtt vagy utána stagnáló mozgás); b) *kettős domb* forma (+ereszkedés–domb, domb–ereszkedés); c) *domb–völgy* forma

- Völgy jellegű: a) *völgy* forma (+ völgy, előtte egy kis emelkedés vagy utána egy kis ereszkedés, völgy előtte vagy utána stagnáló mozgás); b) *kettős völgy* forma; c) *völgy–domb* forma;
- Ereszkedő: a) egyszer ereszkedő; b) kétszer ereszkedő; végül
- Egyedi: a) kis ambituson fel-alá mozgó; b) nagy ambituson fel-alá mozgó.

• *La-pentaton dallamok első sorai.* A magyar anyagban egyedi módon a sorok formája sokszor völgy alakú, esetleg az elején vagy a végén kisebb felugrással vagy ereszkedéssel, ezzel szemben a kettős domb a magyar anyagon kívül szinte mindenhol fontos. Sok az egyedi forma is. A völgy–domb forma a magyar, cseremiszi és a mongol dallamokra, míg a domb forma a magyar, mongol és kínai dallamsorokra jellemző.

• *Szo-pentaton dallamok első sorai.* A szo-pentaton dallamok első soraiban mindenhol jellemző a domb és kettős domb forma, de sok az egyedi forma is. A csuvasban ereszkedő jelleg is fellép. Az evenkiben több forma oszlik el egyenletesen.

• *Do-pentaton dallamok első sorai.* A csuvas és cseremiszi anyagban sok a domb alak, ám a kettős domb csak a cseremiszi kvintváltókat jellemzi. A többi forma hol az egyik, hol a másik népnél bukkan elő.

Összefoglalva, az első sorok leggyakoribb dallamíve kettős domb alakú, kivéve a magyar anyagot, melyben a völgy forma játszik kiemelkedő szerepet. A völgy–domb hullámzó jelleg a magyar, cseremiszi és a mongol *la-pentaton* dallamokra, míg a domb forma a magyar, mongol és kínai *la-pentaton* dallamokra jellemző. A cseremiszi-csuvas *do*-kvintváltók mozgékonyak, nagy ambitusúak, a mongol *do-pentaton* dalok legmagasabb hangja pedig a 7. vagy a 8. fok. A kép igen összetett.

Kadenciák

A *la-pentaton* dallamok legjellemzőbb kadenciasora 8(5)4, ezen kívül a cseremiszi 1(5)VII, a magyarban pedig 7(5)b3-ból van sok. A magyar *la-pentaton* dallamokban számos kadenciasor figyelhető meg. A *szo-pentaton* dallamok leggyakoribb kadenciasora mindenhol 7(4)b3; ezenkívül a cseremiszi és a csuvas anyagban 5(4)1 és 8(4)4 fordul elő. Négyesoros *do*-kvintváltók lényegében csak a cseremiszi-csuvas anyagban hallhatók, 5(7)1 mind a két népnél, 8(7)5 pedig csak a cseremiszeknél. Van tehát egy jellemző kadenciasor, ezenkívül főleg a cseremiszi és csuvas stílus kadenciái hasonlítanak. Figyelemre méltó, hogy míg a Volga–Káma-vidéken igen sokféle kadenciasor van, addig a belső-mongóliai stílust lényegében két kadenciasor dominálja.

Egy- és kéttrendszerű kvintváltás

A magyar dalok jelentős részében a legmagasabb hang a g^2 , tehát nincs akadálya az egyrendszerű kvintváltásnak. Ha magasabb hang lép be, az szinte mindig a^2 , ilyenkor kéttrendszerű kvintváltás jön létre. Az erdei-cseremiszek és a csuvasok *szo*-pentaton kvintváltása kéttrendszerű. Ugyanakkor, míg a hegyi cseremiszek *la*-kvintváltása egyrendszerű, a csuvasoké egy- és kéttrendszerű. Hasonló módon a hegyi cseremiszek *do*-kvintváltása egyrendszerű, a csuvasoké pedig kéttrendszerű. Ezzel az összetett Volga-Káma-vidéki képpel szemben a mongol, evenki és a kínai kvintváltás minden fajtája egyrendszerű.

Megemlítem még, hogy a magyar stílus dallammozgásai meglehetősen elütnek például a sokkal mozgalmasabb cseremis-zsuvas stílus mozgásaitól, melyben az első sorok ambitusa gyakran szeptim vagy nagyobb, és minden sorban több egy irányba történő pentaton ugrás is található. A magyarral szemben a cseremis-zsuvas stílusban igen ritka a hangismétlés, és mozgalmasságuk miatt itt a dallamívek jellemzése sok esetben nem könnyű feladat.

A fentiek alapján is azt mondhatjuk tehát, hogy a volga-vidéki és a belső-mongol stílusok sok szempontból elválnak egymástól, és a magyar stílus e két nagyobb tömb között helyezkedik el, a volga-vidékihez közelebb.

Kvintváltó dallamcsoportok

A statisztikai adatok után vizsgáljuk meg, hogy az egyes népek kvintváltó stílusain belül melyek azok a nagyobb dallamcsoportok, melyek több népnél is előfordulnak. Csak azokat a csoportokat vettem figyelembe, melyek legalább három különböző, ám lényegileg hasonló mozgással jellemezhető dallamból állnak. Ily módon itt a valóban jelentékeny, több alakban is megjelenni képes zenei gondolatok képviseltetik magukat, a kevésbé jelentőseket ez alkalommal figyelmen kívül hagytam.

A következő dallamcsoportok zeneileg is összetartoznak, amit a közös pentaton hangsor, az azonos, de legalábbis közeli kadenciák valamint az első sorok hasonló magassága és dallammozgása biztosít. (A szótagszámot nem vehetjük alapul, mert ez a cseremis, csuvas, mongol stb. népzeneben sokkal rugalmasabb, mint a magyarban. Ugyanígy a szótagszámmal összefüggő ritmusképlet sem vehető az osztályozás alapjául. Vikár László a Vikár–Bereczki (1971, 1979) kötetekben az azonos hangnemű dallamokat először kadencia szerint bontotta

csoportokra, majd ezeket a csoportokat előbb az első sor dallamvonala (domború vagy homorú) végül az első sor ambitusa szerint osztotta tovább. A kis ambitusú dallamokat nála is megelőzik a nagy ambitusúak. Noha ez a csoportosítás lényeges szempontokat vett figyelembe, mégis sokszor kerültek egymás mellé olyan dallamok, melyeknek a dallamvonala egyáltalán nem hasonlít. Úgy tűnik, jobb eredményt kapunk, ha a dallamvonal 'magasságát' a rendezés korábbi fázisában vesszük figyelembe.

Akár a dallammozgásoknál, az első sor magasságának megállapításánál is célszerű egy bizonyos általánosítás, hiszen minden ambitust külön kezelve túl sok csoportot kapnánk. Az anyag tanulmányozása után úgy tűnt, hogy az áttekinthetőség érdekében az első sorok magasságait a következő csoportokba célszerű osztani:

- *kis magasság*, itt c^2 fontos szerepet játszik, és a legmagasabb hang nem megy g^2 fölé,
- *közepes magasság*, ahova d^2 és b^2 között mozgó sorok kerülnek (a dallamok többsége) és
- *nagy magasság*, ahol a c^3 vagy még magasabb hangok is fontos szerepet játszanak.

A dallamcsoportokhoz általános leírást és egy-egy példát is adok. Az egyes dallamcsoportok összevetése során nem ismételtetem azt a tényt, hogy a magyar dallamokban gyakran hallható a pentaton skálán kívül eső hang, míg a többi nép zenéjében ezek gyakorlatilag nem léteznek, Kivéve a kétrendszerű kvintváltás máshogyan értelmezendő jelenségét.

Nagyobb la-pentaton kvintváltó dallamcsoportok

Mielőtt a konkrét dallampéldákra rátérnénk, hadd tegyek két megjegyzést: a) a 7(5)b3 kadenciás kínai 337a példához Szabolcsi (1979a: 107) magyar, cseremisiz, csuvas, kalmük és mongol párhuzamokat állított, ezeket most nem másolom ide, b) a másik megjegyzés az, hogy Kodály (1937–1976: 20) magyar-cseremisiz párhuzamában az alapmotívumok mozgása épp egymással ellentétes, mint erre Vikár László felhívta a figyelmet. A magyar *l's'mrs'* völgy alakú motívummal ugyanis a cseremisiz *ml's'm rs' m* forgó mozgás áll szemben. Ehhez járul még, hogy a cseremisiz stílusban az ilyen rövid sorokból felépülő dallamok aránya elenyészően kevés.

Következzenek a több népnél is előforduló dallamcsoportok, ezeket rövid jellemzés után néhány kottapéldával szemléltetem is. Noha a hét kínai kvintváltó dallam kevés ahhoz, hogy általános érvényű következtetéseket vonjunk le, itt is kirajzolódik egy nagyobb dallamcsoport.

- *4(5)VII kadenciasor*. A magyar dallamok első sora egy *la'* csúcspontú domb forma, a

második sor pedig egyenletesen vagy domb formában *mi-re* ereszkedik (340d példa). Előfordul hasonló kadenciasor alacsony első sorral is (340e példa). A csuvas dallamok első sorának vázlata egy *la-do'-la-mi-re* domb (340h példa), ami még a magas első sorú magyar 4(5)VII kadenciás dallamok első soránál is magasabb (340d példa). A cseremiszi dalok első sora domb vagy kettős domb (340k példa) és soraik rendszerint jóval hosszabbak és mozgékonyabbak, mint magyar és csuvas társaiké (340 l,m példa). Akad példa rövidebb sorra is, például Vikár–Bereczki (1971: № 270), de ez is jóval mozgékonyabb a magyar dallamoknál. Ugyanakkor megemlítem, hogy a *llmm / d'dtl / ls r* (Kodály 1937–1976: 23. példa) ugyanúgy nagy ambituson mozog fel és alá, mint a cseremiszi-csuvas dalok, bár az utóbbiakban dallamkezdő *la'-mi* lépés nem fordul elő, e helyett dallamkezdéskor rendszerint fölfelé ugranak.

- *5(5)1 és magyar 5(5)b3 kadenciák.* Ezek a magyar dalok vegyes csoportot alkotnak. Közös a csoport dallamaiban, hogy első és második soruk, esetleg egy felugrás után többnyire a 8. fokról hajlik alá (340f példa). A csuvas és a mongol zenében is csak egy-egy kis, vegyes csoportra jellemző ez a kadenciasor. Az ilyen (belső) kadenciás evenki dallamok két rövid sorból állnak.

- *7(5)b3 és magyar 7(b3)b3 kadenciák.* Két magyar dallamcsoport tartozik ide. Az első a 'Páva'-dallam, melynek első sora egy *la'*-tól *szo'*-ig haladó völgy, második sora pedig a *la'*-ról *mi-re* haladó völgy vagy egy *do-n* záró ereszkedés (340a,b). Vannak a 'Páva'-dallamtól eltérő 7(5)b3 kadenciás magyar kvintváltók is, ezek első sora a *szo'-la'* hangokat írja körül, második soruk pedig egy magas csúcsú domb vagy egy völgy–domb (340c példa). A cseremiszi népzeneből egy vegyes csoport tartozik ide. Ennek kadenciasora ugyanaz, mint a 'Páva'-dallamé de, noha két rövidebb dallam is van köztük (Vikár 1979: № 280–281), a cseremiszi dallamok hangsúlyai és dallamvonala eltér a megfelelő magyar dallamok völgyformáitól.

- *8(5)4 és magyar 9(5)5 kadenciák.* Némelyik magyar dallam első két sora a 'Páva'-dallamhoz hasonlóan két völgyformából áll, a második völgy végén itt is van egy kis lehajlás. Első két soruk a 7/8/9. fokokról indul (340g példa).

Az ide tartozó csuvas dallamok első sorának váza: *la'-mi-la', do'-la'-(mi)-la'* (340i példa), a cseremiszi dalokat pedig domb, domb–völgy és homorú jellegű első sorok jellemzik (340l-m példa). A csuvas dallamokhoz tartozik egy-egy 7(5)b3 és 7(7)4 kadenciás dallam is. A csoport kisebb ambitusú dallamainak némelyikéhez állíthatunk hasonló magyar dallamot, például magyar 338f-hez a csuvas 338j példát. Ugyanakkor a cseremiszi és a csuvas dallamok

többségének első sora magasabb és hosszabb, mint a magyar dallamoké, és míg a magyar dallamok többségében a kvintválasz reális, a csuvasban tonális és reális válasz is van, a cseremiszi dallamok kvintválasza pedig tonális. A csoportbeli cseremiszi dallamok között akadnak a csuvas és magyar dallamoknál nagyobb ambitusúak is. Míg a hasonló kadenciájú magyar dallamok legmagasabb hangja g^2 vagy a^2 , a csuvas dallamoké pedig b^2 vagy ritkábban c^3 (leszámítva a reális kvintváltókat, ahol a legmagasabb hang rendszerint a^2), addig a cseremiszi dallamok között gyakoribb a magas, tehát huzamosan b^2 -n tartózkodó, sőt c^3 -ra is fellépő első sor.

A mongol dallamok között két csoport tartozik ide: a kétsorosoké és a négysorosoké. A négysoros mongol dallamcsoportot az egységes kadenciák mellett, többé-kevésbé eltérő dallamvonalak és a sorhosszak sokfélesége jellemzi. E dallamok egyrendszerűek, első soruk többnyire a c^2 - g^2 sávban mozog. Jellemző rájuk az első soruk végén megfigyelhető *mi-la'* ugrás. Párhuzamba állítható például a 332e-f példa és még sok mongol dallam például Kodály (1937–1976) № 15 és № 63 dallamaival. Ugyanakkor van olyan rétegük is, mely magasabb domb-völgy alakú hosszabb sorokat tartalmaz (332o,w példa), de találunk hasonló kadenciájú és magasságú cseremiszi dallamokat is (338k,m példák). A kétsorosoknál gyakori, hogy a kvintpárhuzam csak a sorok második felében alakul ki, és a megfelelő négysorosoktól főként csak a sorok hossza különbözteti meg őket.

Az ide tartozó két rövid sorból álló evenki kvintváltó dallamok igen egységesek, jellemzőjük az 5(5)1 és 8(5)4 belső kadenciák és a kettős domb formájú, alapvetően a d^2 - g^2 ambituson belül mozgó első sor (337b,d példa). Ezek a dallamok leginkább a mongol dallamokra hasonlítanak *mi-la'* kezdetű kis ambitusú első soraikkal. A kínai dallamok jellemzői a 8(5)4 kadenciák és a 'magyarosan' lágyabb, soronként csak egy nagyobb ugrást tartalmazó, d^2 - g^2 ambitusú domb formájú dallammozgás. (Magyar dallamokat is állíthatunk párhuzamba kínai dallamokkal, például 337b példát Kodály (1937–1976) № 5 dallamával vagy a 337f példát Kodály (1937–1976) № 9 dallamával, ezek a dallamok mind egyrendszerűek (337a–d példa). Ide tartozik az egyetlen kettős domb formájú és 7(5)b3 kadenciájú dallam, melyhez Szabolcsi (1979: 107 = 337a példa) hozott magyar, cseremiszi, csuvas, kalmük és mongol párhuzamot.) A 8(b3)4 kadenciasor csak magyar dallamokban fordul elő. Először nézzük meg a jellemző magyar, cseremiszi és csuvas *la*-pentaton kvintváltó dallamokat (340a–l példák).

magyar dallamok

a)

b)

c)

d)

e)

f)

g)

h)

csuvas dallamok

i)

j)

k)

l)

cseremisiz dallamok

m)

n)

o)

340. példa Magyar la-pentaton kvintváltó dallamok Vargyas (2002)-ből: a) 02, b) 03, c) 016, d) 023, e) 024, f) 037, g) Kodály (1937–1976: № 33), Csuvas la-pentaton kvintváltó dallamok Vikár–Bereczki (1979)-ből: h) № 289, i) № 298, j) № 295; Cseremisiz la-pentaton kvintváltó dallamok: Vikár–Bereczki (1971)-ből: k) № 258, l) № 305, m) № 289

Helyezzük egymás alá a közös vonásokat tartalmazó dalokat az egyes népek legjellemzőbb

dallamtípusaiból. A figyelmes olvasó számára itt és a következő példánál is szembeszökőek lesznek a dallamok közötti hasonló és eltérő vonások.

The image displays a musical score for 'Hungarian Folk Songs' by Kodály. The score is organized into two columns of staves, labeled 'a)' through 'n)'. Each staff contains musical notation, including treble and bass clefs, time signatures, and notes. The right column includes the title 'Hungarian Folk Songs' and the composer 'Kodály'. The score is divided into two columns. The right column includes the title 'Hungarian Folk Songs' and the composer 'Kodály'.

341. példa Magyar-csuvas-cseremisz la-pentaton párhuzamok 4(5)VII kadenciával (a,b,c), magyar-csuvas-evenki-mongol la-pentaton dallampárhuzamok 5(5)I kadenicával (d,e,f,g), mongol-magyar-evenki-magyar-kínai la-pentaton párhuzamok 8(5)4 kadenciával (h,i,j,k,l) és la-pentaton mongol-cseremisz párhuzamok (m,n). A példák a következő dallamokat foglalják magukba: 4(5)VII kadenciák: a) magyar 338d, b) csuvas 338h, c) cseremisz 338k példák, 5(5)I kadenciák: d) magyar 338f, e) csuvas 338j, f) evenki 335a, g) mongol 330h példák. A 8(5)4 kadenciák: egy alacsonyabb dallamsorozat: h) mongol 331e, i) magyar (Kodály 1937–1976: № 15), j) evenki 335d példa, k) magyar (Kodály 1937–1976: № 9), l) kínai 337d példa, majd egy magasabb dallamsorozat m) mongol 332m példa, n) cseremisz 338m példa.

Nagyobb szo-pentaton kvintváltó dallamcsoportok

Mint tudjuk, a magyar dallamok között ritka a szo-pentaton. A finális-váltással kapcsolatban: Kodály (1937–1976: 29), Paksa (1976), Szabolcsi (1956), Vargyas (1981: 30–31), Vikár (1958a, 1986: 61–62, 77, 93). Ide tartozik, hogy Kodály (1937–1976: 20, 24) a ‘Páva’ dallam és az ‘Azt hiszem, hogy...’ dallamok második sorának végén egy eredeti 5. fokról b3.-ra történő változást feltételez. Kodály (1937–76: 29)-ben írja: „A magyarban minden ötfokú dallam g_1 -n (la_1) végződik, a keleti népeknél vannak f_1 ($=s,$), b_2 ($=do$), c_2 ($=r$), ritkábban d ($=m$) végű dallamok. Nálunk is sok lehetett valaha: Bartók: 193. sz. példája (Pt. 179.) s , vég. A Székely Népdalok 107 alatt megvan rendes la , végű változata. Pt. 142. Muz. Fo. 45. II.b alatt pedig do -végű variánsa is van!.” Kodály (1937–1976: 30) szerint egyes dallamok végén (vagy a közepén) előfordulhat, hogy la helyett szo vagy do áll, és „Többnyire a do véget kell újabb fejleménynek tartanunk.” (Pt. 293–296 és 407–408). Vikár (1994: 72) megjegyzése: „Bizonyos területeken, például a Közép-Volga-Káma-vidéken nem ritka, hogy egy pentaton dallamnak két különböző végződése is lehet: például do vagy szo , másutt szo vagy la , esetleg szo vagy re ”. Vegyük sorra a többi nép szo-végű dallamtípusainak jellegzetességeit.

- *2(4)V kadenciák.* Az ilyen csuvas dallamok jellegzetessége a do - szo - la - mi vázú, ereszkedő, mélyen záró első sor (342a példa).

- *5(4)I kadenciák.* A kétrendszerű csuvas dallamok két alcsoportra bonthatók. Az egyik csoport dallamainak első sora az f^2 -t és d^2 -t váltogatva ér g^2 -re, majd tovább d^2 -re. A másik csoport dallamai magasabban kezdődnek, ezek első sora az a^2 és f^2 között mozog, mielőtt leereszkedne d^2 -re (342c példa). A *cseremis*z dallamok első sora magasra ugrik, majd leereszkedik, ezek tehát egyáltalán nem hasonlítanak az iménti csuvas dallamokra.

- *7(4)b3 és csuvas 4(4)VII kadenciák.* Az ide tartozó kétrendszerű csuvas dallamok többnyire d^2 -n vagy f^2 -n indulnak, és két alcsoportra bonthatók. Szo-pentaton esetben a csuvas dallamok első sorának 7. vagy 4. fokú zárlatát azonosnak vehetjük, ahogyan ezt az első illetve a harmadik sor végén hallható f^2 - c^2 lecsúszás sugallja is (például Vikár 1979: № 223). Ezért a 7(4)3 kadenciás dallamokat a 4(4)VII kadenciásokkal azonos csoportba helyezhetjük.

Az alacsonyabban kezdő formánál az első sor közepén lekanyarodik c^2 -re (342b példa) vagy nem száll f^2 alá. A kezdő hang néha lehet ugyan d^2 vagy c^2 , de a dallam erről rögtön felugrik. A magasabban kezdődő dallamoknál jellemző a magas (c^3 , d^3) kezdés vagy egy f^2 -ről induló, majd ugyanott illetve c^2 -n végződő, közepén kissé behorpadt domb (342e példa).

A *cseremis*z dallamok is kétrendszerűek, és két csoportra oszlanak. Az egyik csoport első

alcsoportjában az első sor közepe lemegy c^2 -re (342f példa), a másik alcsoport dallamaiban pedig az első sor egy vagy két magas domb formát tartalmaz (342h példa). Mindkét alcsoport dallamaihoz vannak csuvas párhuzamok (342b példa). A másik cseremiszi csoport dallamaiban a^2 körül mozgó első sorokat látunk, különböző dallammenetekkel (342i, j példa).

Az ide tartozó *mongol* dallamok nem alkotnak homogén csoportot (333d-e példa), az *evenki* dallamokban pedig gyakori a domb alakú első sor, de van ugráló mozgással haladó dallam is (336b példa). Ezek az evenki dallamok általában egyrendszerűek, és a dallamok vége felé nem ritka az V. fok felbukkanása. Az első sorok többnyire c^2 - g^2 ambituson belül mozognak, egyes dallamokban b^2 -re ugorva, de gyakoribb a b^1 -re lépés. A kvintváltás többnyire igen szabályos. Ide tartozik két négysoros dallam is, melyeknek van mongol párhuzama (evenki 336p példa – mongol 333e példa).

● *8(4)4 kadenciák*. Egy cseremiszi típus, c^2 -re ereszkedő mozgalmassal első sorral (339g példa).

The image displays ten musical examples, labeled a) through j), illustrating the 8(4)4 cadence. Each example is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various melodic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. Some examples feature specific melodic motifs or intervals, such as the c^2 - g^2 ambitus mentioned in the text. The examples are arranged in two columns: a) through d) on the left, and e) through j) on the right. The notation is presented in a clear, legible format, with notes and rests clearly defined.



342. példa Csuvas szo-pentaton dallamok Vikár–Bereczki (1979)-ből: a) № 271, b) № 256, c) № 242, d) № 235, e) № 229; Cseremiszi szo-pentaton dallamok Vikár–Bereczki (1971)-ből: f) № 196, g) № 214, h) № 206, i) № 202

A legnagyobb szo-pentaton csuvas és cseremiszi dallamtípusok felsorolása után tekintsünk meg néhány konkrét dallampárhuzamot. Itt csak a 7(4)b3 kadenciások között találunk többé-kevésbé hasonló dallamokat. A következő példán egy szinte csak kadenciáiban hasonló evenki-mongol dallampár (343a,b) után egy valóban közeli csuvas-cseremiszi párhuzamra hívom fel a figyelmet (343c,d).

a) <i>evenki</i> b) <i>mongol</i>	c) <i>csuvas</i> d) <i>cseremiszi</i>
---	---

343. példa Szo-pentaton dallampárhuzamok: a-b) evenki–mongol, c-d) csuvas–cseremiszi

Nagyobb do-pentaton kvintváltó dallamcsoportok

• 5(7)1 kadenciák. Az 5(7)1 kadenciás csuvas dallamok között két csoport különböztethető meg. Az egyiknek az első sora domb jellegű, a^2 vagy b^2 csúccsal (344a példa), a másik csoport első sorai pedig belapult domb ill. ‘magasról ereszkedés majd domb’ formájúak. A második csoportban a sorok legmagasabb hangja d^3 sőt f^3 is lehet (344c példa). Az ide tartozó cseremiszi dallamok szintén két csoportra bonthatók. Az egyik csoport dallamainak első sora

f^2 és b^2 között oszcillálva halad, majd d^2 -n zár (344d példa), míg a másik csoport első sora magas, b^2 , c^3 vagy akár e^3 csúcsú domb esetleg kettős domb alakú, a kezdő domb előtt néha kisebb ereszkedéssel (344e példa).

- 8(7)4 kadenciák csak cseremiszi dalokban fordulnak elő, ezek első sora egy magas csúcsú (c^3 - d^3), középen néha kissé belapult domb (344f példa).

- 7(7)b3 és 10(7)5/7 kadenciák. E csuvas dallamok első sora változatosan hullámzik a magas f^2 - c^3 regiszterekben (344b példa). Az ide tartozó cseremiszi dallamokat magasan kezdő, majd ereszkedő vagy homorú jellegű első dallamsor jellemzi (344g példa).

The image displays seven musical examples, labeled a) through g), each consisting of two staves of music. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Examples a), b), and c) are Csúvas do-pentaton kvintváltó dallamok, while d), e), f), and g) are Cseremiszi do-pentaton kvintváltó dallamok. The examples illustrate various cadences (kadenciák) and melodic patterns, including oscillations and specific intervallic structures like f^2 , b^2 , c^3 , and d^3 . Some examples include fingerings (e.g., 3, 5, 3, 5) and dynamic markings (e.g., f , mf).

344. példa Csúvas do-pentaton kvintváltó dallamok Vikár–Bereczki (1979)-ből: a) № 324, b) № 330, c) № 327; Cseremiszi do-pentaton kvintváltó dallamok Vikár–Bereczki (1971)-ből: d) № 222, e) № 226, f) № 238, g) № 247

Végül két do-pentaton csuvas-cseremiszi dallampárt mutatok. Az első pár kadenciái 5(7)1 (345a,b példa), a második pár esetén 345c csuvas példái 7(7)5, a 345d cseremiszi példái pedig 10(7)5.



345. példa Két do-pentaton csuvas-cseremisz dallampárhuzam

Kissé távolabbról tekintve a teljes kvintváltós anyagra elmondható, hogy a *la*-, *szo*- és *do*-pentaton dallamok közül a *la*-pentaton hangsor a leggyakoribb és a *do*-pentaton a legritkább. Ezzel összhangban kevesebb és kisebb *do*-pentaton dallamcsoportokat találunk az egyes népeknél.

A *la*-pentaton csoportok többségében cseremisz, csuvas és magyar dallamok is vannak. Ugyanakkor a 7(5-b3)b3 kadenciás ‘Páva’-dallamnak csak magyar és cseremisz formája van, a 8(5)4 kadenciájú csoport pedig szinte minden népnél fontos szerepet játszik.

Szo- és *do*-pentaton esetben is feltűnő, hogy a cseremisz és a csuvas csoportok mennyire közel vannak egymáshoz. Ráadásul e hangnemekben csak az evenkik 7(4)b3 kadenciás csoportja számít jelentősnek, más népeknél határozott dallamcsoport sem formálódik ki.

A dallamcsoportok tanúsága szerint is azt lehet mondani, hogy a cseremisz és a csuvas stílus van egymáshoz a legközelebb, ezekhez csatlakozik távolabbról a magyar. Másik oldalon áll a mongol, a hozzá szorosan csatlakozó evenki és észak-kínai dallamokkal. A két tömb között összeköttetést a *la*-pentaton 8(5)4, 8(5)4 és, igaz kevésbé dominánsan a *szo*-pentaton 7(4)b3 kadenciás csoportok dallamai létesítenek. Ugyanakkor számos további hasonlóságot és eltérést is megfigyelhetünk.

Összefoglalás

Van-e mindebből valamilyen általánosabb tanulság? Igen óvatosnak kell lenni, ha jelenkori népzenei adatokból sokezer éves múlt zenei viszonyaira szeretnénk következtetni. Emlékezzünk Kodály (1937–1976: 37) szavaira: "Kifejlődhetett az ötfokú hangrendszer is oly

népeknél, melyek egymással való érintkezését bajos elképzelni... De már a dallamszerkezet, frazeológia, ritmus ily feltűnő, lényegbeli egyezése nem lehet véletlen. Itt már érintkezést, vagy közös forrást kell feltenni." Ha Kodály Zoltán szavai alkalmazhatók a cseremis, csuvas és a magyar kvintváltó stílusokra, akkor ugyanannyira vagy talán még inkább igazak a magyar és a belső-mongóliai zenei stílusok rokonságára. De gyaníthatunk-e itt valamilyen genetikai zenei összefüggést?

Tekintsük röviden át, hogy a magyarság valamelyik alkotó eleme történelme során kerülhetett-e olyan kapcsolatba a sztyeppe keleti oldaláról származó népekkel, melynek folyamán mód nyílhatott zenei stílusok átadására, átvételére. Előbb azonban egy kis kitérőt kell tennünk, hogy tisztán álljanak előttünk a belső-ázsiai nomád alakulatok és a korai belső-mongóliai viszonyok.

Nagycsalád-nemzetség-törzs-törzsszövetség-nomád birodalom

Belső-Ázsia történetében a különböző nomád törzsek, törzsszövetségek és az általuk létrehozott birodalmak fontos szerepet játszottak. Ezekben a nomád társadalmakban meghatározó volt a törzsi szerveződés, így volt ez történelmük kezdetén, és ennek a nyomai érződnek ma is. A törzsek központi alakja a karizmatikus törzsfő, akinek sorsa és *kutja* 'szerencséje' a törzs sorsát meghatározta. Tőle nyerte a törzs az azonosságát is (Lindner 1982).

Legfontosabb társadalmi és gazdasági egységként a *nagycsalád* szolgált, melyben a vérségi kötelék fontosabb volt, mint a magasabb szervezettségű formákban. A család két generációt tartalmazott: az apai jurta a legkisebb fiúra szállt, az idősebb fiúk pedig megkapva részüket új családot alapítottak, ez a szokás modernizálódott formában például Törökországban vagy Kazakisztánban a mai napig él. A családokból szerveződött a *nemzetség*, a nemzetségekből pedig a *törzs*. A törzsek befogadtak idegen nemzetségeket is, a csatlakozott nemzetségek pedig elfogadták a befogadó törzs származási legendáját. Így az etnikailag és nyelvileg is sokszor heterogén törzseken belül is élt a közös őstől való származás mítosza. Nem ritkán előfordult az is, hogy a népek nyelvet váltottak, de etnikai azonosságuk megmaradt. Erre egy európai példa a francia, ahol egy római származású vezetőréteg telepedett rá az eredendően kelta és germán lakosságra. Az esetleges nyelvváltást rendszerint egy kétnyelvű állapot előzte meg.

A törzsekből bizonyos politikai vagy gazdasági feltételek esetén *törzsszövetségek* álltak

össze, melyek azután nomád birodalmakat hozhattak létre. Ez a folyamat rendszerint úgy kezdődött, hogy egy törzs szabad pásztoraiból hadsereg szerveződött, mely leigázta a szomszéd törzseket és élükre lojális vezetőket állított. Ahogy egyre több nép hódolt be, fokozatosan kialakult a nomád birodalom, melynek erejét nem a területe, hanem a benne levő ember- és állatállomány nagysága határozta meg. Ezek a birodalmak néhány év alatt akár több ezer kilométerrel is elmozdulhattak.

A rendszerint soknemzetiségű törzsszövetségek általában egy belső 'kemény mag'-ot alkotó törzsekből valamint a hozzájuk csatlakozó, változó hűségű törzsek csoportjaiból épültek fel. A törzsszövetség törzsei gyakran összetűztek egymással, de a külső világgal szemben egységesen léptek fel. Az összetartó erő nem a közös biológiai őst volt, hanem a politikai, katonai és gazdasági szükségszerűség, melyhez hozzá járult a közös vallás, eleinte a sámánizmus, tengrizmus, később pedig többnyire az iszlám. A törzsszövetség nevét jellemzően az őt létrehozó törzs adta, de ha a birodalom összeomlott, egy új, erős törzs neve lépett a régi név helyébe. A változó nevek gyakran stabil etnikai összetevők fölött változó elitre utaltak. Ugyanez igaz a nyelvre is, mely lehetett folyamatos, miközben az őt hordozó etnikum szinte teljesen kicserélődött. Mindezt figyelembe kell vennünk, amikor az egyes népekről, például avarokról, hunokról, bolgárokról vagy éppen a magyarokról beszélünk.

A sztyeppe keleti végei

Nézzünk körül először a sztyeppe keleti végein. Kína északi részén ősidőktől fogva egy újra és újra megismétlődő folyamat játszódott le (Vásáry 1986, 1993, Róna-Tas 1996). Északról illetve nyugatról nomádok nyomultak a területre, átvették az uralmat, majd lassan beolvadtak, és a kínai civilizáció hatására elvesztették harcias erényeiket, hogy azután őket egy következő harcias nomád nép hódoltassa meg. A mindenkori legyőzöttek egy része elvándorolt, más részük azonban helyben maradt, és részt vett az új birodalomban. Az egymást követő hsziungnu (→hun), zsuansuan (→avar), türk, ujjur majd a mongol birodalmak központja az Orhon és Szelenga folyók vidékén helyezkedett el, rituális központjuk pedig a Hangáj (Ötüken) hegység volt. Ezek a birodalmak fénykorukban többnyire a Kaszpi-tengertől a kínai limesig (vagy a Liao-tung öbléig), észak-déli irányban pedig a Bajkál-tótól a Góbi-sivatagig terjedtek. Etnikailag és nyelviileg rendszerint heterogének voltak, de mindig volt egy domináns uralkodó törzsszövetség. Bukásukat többnyire belső okok, leggyakrabban a leigázott törzsek lázongásai váltották ki.

Mongol, evenki és kínai dallampéldáink az észak-kínai területről származnak, és tudjuk, hogy a sztyeppe két oldala között nagy, főként kelet-nyugat irányú népmozgások voltak, és a keleti részeken élő népek közül egyeseknek bizonyos csoportjai eljutottak a sztyeppe nyugati végeire, a Kaukázus előterébe, Magyarországra, sőt Európa még nyugatibb területeire is, mégpedig a magyar honfoglalás előtti időkben. Ezért lehetséges, hogy a nyugati hunokat alkotó népek és törzsek között éppúgy megtalálhatók a keleti hsziungnuk leszármazottjai, mint az avarok között a keleti Zsuanzsuan Birodalom felbomlásakor nyugatra vándorolt néprétegek. Hasonlóképpen, a Kazár Birodalom idején a Kaukázus előterében és attól nyugatra, tehát a magyar nép honfoglalás előtti végső kiformalódásának helyszínén élő más török népek is rendelkeztek a sztyeppe keleti feléről származó ősökkel is. Ez közvetve módot ad arra, hogy összekössük a belső-ázsiai és a magyar kvintváltást.

A pentaton kvintváltás

Nem elképzelhetetlen, hogy miként később a török nyelv a sztyeppe *lingua franca*-ja lett, az igen erőteljes zenei pentaton megoldások is egyfajta közös areális zeneként terjedtek, majd variálódtak tovább a nagy ázsiai birodalmak egyes területein. A közös dalkincs kialakítására, a dallamok egymástól való eltanulására a hosszú, nem egyszer évekig tartó hódító háborúk alatt a katonáknak bőségesen lehetett módja. Az est leszálltával a tábortűz mellett felhangzottak az énekek, és a rendkívül erős hatású, attraktív pentaton ereszkedő dallamokat bizonyára egyre többen tanulták meg. Ezt a közös zenei stílust közvetíthették azután nyugatabbra is a meghódított és katonának állított népeknek is.

Ha mindez így történt, akkor is kérdés még, hogy miként alakult ki a pentaton ereszkedő dallamvilágon belül a kvintváltó stílus. Valójában nem is meglepő, hogy pentaton kvintváltó dallamok jönnek létre ereszkedő karakterű pentaton zenei közegben. Egy pentaton ereszkedő dallamvilágban könnyen alakulnak ki párhuzamos mozgások a dallamsorok között, és a párhuzamos dallamsorok közötti távolság könnyen lehet éppen a kvart vagy a kvint. Ezek a hangközök ugyanis még épp nem túl nagyok ahhoz, hogy egy átlagos hangterjedelmű ember egy zenei frázist ennyivel lejjebb meg tudjon ismételni. Ráadásul ezek a dallamok nem csak látványosak, de a bennük rejlő ismétlődések miatt könnyen meg is jegyezhetők. Az ereszkedő pentaton dallamok közül a kvintváltók kikristályosodása tehát egy logikus folyamat, mely távoli eső helyeken egymástól függetlenül is végbemehet. Szinte azon kellene csodálkoznunk, hogy ez a forma miért nem játszik nagyobb szerepet más pentaton népzeneekben is.

Mai tudomásunk szerint a pentaton kvintváltás jelensége önálló stílus képében három helyen fordul elő, a magyaroknál, a cseremiszcsuvas határon mindkét népnél és Belső-Mongólia több népénél is. Láttuk azt is, hogy a Volga–Káma-vidéki, a magyar és a belső-mongóliai kvintváltó stílusokban az alapvető hasonlóságok mellett számos eltérés is megfigyelhető.

Egyes vélemények szerint a cseremiszcsuvas határ kvintváltása lehet magyar örökség, mások szerint inkább újabb fejlemény. Nem elképzelhetetlen ugyanakkor, hogy a bolgár törökök hozták magukkal keletről a kvintváltó stílust, melyet aztán a Volgai Bolgár Birodalom egy perifériális, nem iszlamizált törzse a csuvasok őriztek meg. Mindenesetre a volgai bolgárok iszlámhitű többsége a 13. század után a hódító köztörökök kipcsak típusú nyelvet beszélői közé olvadt be, ők tehát etnikailag a kazáni tatárokból élhetnek tovább. És a tatárok párhuzamos sorokat tartalmazó pentaton, népzeneje minden lehetőséget biztosít a kvintváltó stílus megjelenésére, csak épp az utolsó szikra hiányzik.

Az sem elképzelhetetlen, hogy mongol hatásra alakult ki a területen ez a zenei forma. Azt, hogy mongolok nem éltek a magyar őstörténet kapcsán számba vehető területeken, nemcsak hogy nem lehet bebizonyítani, de az ellenkezője egyre valószínűbbé válik. Van a Volga táján, a finnugor-csuvas-török katlanban elég sok kimutatható mongol hatás, amelyekről nem nagyon írtak. Noha a magyar nyelv finnugor eredetű, az etnogenezis során a finnugor elemhez jelentős török és más elemek is keveredtek; ezek egyedi ötvöződéséből jött létre a magyarság. A régészeti leletek tanúsága szerint a Volga–Káma-vidéken és az Urálban a Kr. u. 4. században megjelent a nagyállattartó, nomád életforma, amit a kazáni történészek a török népek első betelepedésével hoznak kapcsolatba. A magyarságot a hun népvándorlás hullámai feltétlenül elérhették, ezután ősünk évszázadokig keveredtek szabiakkal, onogurokkal és kazárokkal, majd csatlakozott hozzájuk a kazárok ellen fellázadt három kavartörök törzs. Konstantin beszámolója alapján ezek a törzsek megtanították a magyarokat a saját nyelvükre, ők is megtanulták a magyarok nyelvét, és a 10. században még mindkét nyelvet használták. Hasonlóan, egy átmeneti kétnyelvű állapoton keresztül történhetett más török és nem török nyelvű népek beolvasztása is.

Bőven akadt tehát mód arra, hogy történelmük során a magyarok érintkezzenek belső-ázsiai ősökkel rendelkező népekkel, és eltanulják, tovább formálják a pentaton ereszkedő dallamvilágot. A Kazár Birodalom keretein belül élő népek egyes ősei ugyanis arról a mongóliai területről származtak, ahol a most közölt kvintváltó stílus felbukkant, és ugyanez igaz a magyarokat a Kárpát-medencében váró avarokra, valamint a hozzájuk később

csatlakozó kun és besenyő népekre is.

A mongol kvintváltás

Feltűnhet, hogy a magyarság kialakulása során eddig elsősorban török elemekről beszéltünk, míg a belső-mongóliai terület kvintváltó dalait mongolok és evenkik éneklik. Tudjuk azonban, hogy a sztyeppei birodalmakban különféle népek, közöttük mongolok és törökök is éltek. Noha az altáji elméletnek, mely genetikai közösségben képzel el a török, mongol és a mandzsu-tunguz nyelveket, manapság kevés híve van, abban megegyeznek a kutatók, hogy a mongol, török és a mandzsu népek a történelemük során igen szoros kapcsolatban éltek.

A magyar és a mongol nyelvekben 250-300 közös szó van, melyek egy része ma is használatos (például az alma, búza, balta, gyümölcs, oroszán, sereg stb.), többségük azonban mind a mongolban, mind a magyarban már csak tájszóként él, vagy már úgy sem. Ezek a szavak a legtöbb vélemény szerint mindkét nyelvben török jövevényszavak, és a jelenleg leginkább elfogadott álláspont szerint a mongol nyelvbe a hosszú mongol-török egymás mellett, illetve együttélés során kerültek, a magyarba pedig egy, a volgai bolgárral és a mai csuvassal rokon török nyelvből jutottak, talán a honfoglalás előtt.

Ugyanakkor elgondolkoztató Futaky István (2001: 13) hipotézise. A göttingeni Georg August Egyetem professzora szerint, “a kései ősmagyar-korai ómagyar szókészlet tisztázatlan eredetű részének egyes tagjai feltehetően a mai mongol és mandzsu-tunguz nyelvek korabeli elődjét (is) beszélő s a honfoglalás után a magyarokkal kapcsolatba került kárpát-medencei avaroktól származnak.” A nyelvészet tanúsága szerint tehát van kapcsolat a mongol és a magyar nyelvek között, egyesek szerint csak közvetetten, a török nyelveken keresztül, mások szerint azonban közvetlenül is. Végeredményben ez számunkra most közömbös, hiszen ha bármilyen módon nagyobb mennyiségű mongol szó juthatott a magyarba, ugyanúgy jelentős zenei kölcsönhatás is történhetett.

Hol, mikor lehetett ez a kölcsönhatás? Egyre nagyobb a közmegegyezés abban, hogy a 9. század elején véget ért frank és bolgár hadjáratokat a kárpát-medencei avarság nagyobb tömegei túléltek (Vásáry 1993: 140, Bálint 1989: 147–192, Bóna 1994: 67–75). Noha Nagy Károly 795-ben megtörte majd el is pusztította a Kárpát-medence központú hatalmas Avar Birodalmat, vannak adatok arra, hogy Nyugat-Magyarországon 875-ben, tehát a honfoglaláshoz közeli időpontban az avarok még saját kagánjaik alatt éltek, és azokon a területeken, ahová a frankok nem jutottak el, például a Nagy-Alföldön vagy a Tiszántúlon

feltehetően még nagyobb számban élhettek (Erdélyi 1982).

De kik ezek az avarok, és milyen nyelven beszéltek? Harmatta János erről a következőket mondja: "... az avarok ethnikai összetétele meglehetősen bonyolult volt. Az avar honfoglalás idején és a koraavar korszakban (kb. 570–630) az itt talált germán és iráni ethnikai elemek mellett meg kell különböztetnünk a tulajdonképpeni avarokat és kutrigurokat, akik esetleg maguk sem voltak ethnikai és nyelvi szempontból egységesek. A középvavar korban (kb. 630–680) általánosan elfogadott feltevés szerint ismét újabb bevándorlás történt keletről, a két ethnikai összetevőből álló »griffes-indás« nép jelent meg ekkor." (Harmatta 1983: 78). Az avarok nyelvét egyes kutatók töröknek, mások mongolnak tartják. Idézzük most csak Ligeti Lajos véleményét: "Nálunk Vámbéry óta ezt a nyelvet töröknek tartják, Pelliot mongolnak vélte... Figyelembe véve az avarok antropológiai, valamint tárgyi kultúrájának emlékei terén jelentkező kettősséget, könnyen meglehet, hogy nyelvi téren is megvolt ez a kettősség" (Magyar Nyelv 72, 1976: 19). Ugyanő írja, hogy "Baján avarjai alkalmasint mongolul beszéltek, a többiek egy sajátos (csuvasos?) törököt" (Ligeti 1986: 493).

Ez a különböző türk és mongol nyelvű néptörzsedékeket és szlávokat is tartalmazó népesség várta tehát a honfoglaló magyarokat, és feltehetően "ők fogják alkotni majd az új uralkodó népnek, a magyarságnak a tömegeit, köznépének zömét is" (Veszprémy 1996: 43). Ezzel, feltételezve persze azt is, hogy az avarok kvintváltó dallamokat is énekeltek, meglenne a kapocs a keleti és a magyar pentaton kvintváltó zenei stílusok között.

Végül, ne felejtjük el, hogy a honfoglalás után is érték a magyarokat török hatások. A valószínűleg kipszak-török nyelvű besenyők a 11–12. században nagyobb tömegben telepedtek be a Magyar Királyság területére is. Az oklevelek tanúsága szerint számottevő besenyő csoportok voltak például a Fertő- és a Rába vidéken, Tolna és Fejér megyében a Sárvidéken, Biharban, a Körös-vidéken és a középső Tisza-vidéken. Előfordultak a Balaton déli részén, a Duna-Száva-vidéken Buda vidékén, a Nyugati felvidéken, a Maros-vidéken és Erdélyben is. A *kun* nép egy része pedig a mongolok megjelenése miatt telepedett be Magyarországra 1239-ben. Sajnos ezeknek a népeknek a zenéjéből nem maradt meg semmi, nem tudjuk, hogy mivel gazdagították a magyar népdalkincset. A később érkező népek is a sztyeppe keleti felének gyermekei voltak, mint a mongolok, más török népek vagy éppen az avarok, és talán épp azért nem maradt nyoma például a Kunságban önálló kun zenének, mert a bejövő kunok zenéjének egyes rétegei hasonlóak voltak az akkor már itt élő népek zenei rétegeihez.

A fenti eszmefuttatások természetesen csak gondolat kísérletek, hiszen nem tudjuk, és már

soha nem is fogjuk tudni, hogy a ma ismert népek ősei milyen dallamokat énekelhettek a magyar honfoglalás idején vagy az előtt. Mégis bízhatunk egyes nagy zenei stílusok időben is maradandó voltában, így a zenei múltba való betekintés talán nem teljesen reménytelen. Ehhez azonban nagy szükség van a mai zenék minél teljesebb és összehasonlító igényű szinkron feltárására. A fejezet összehasonlító vizsgálatainak is az az egyik tanulsága, hogy nem feledkezhetünk meg a keleti népzene, és ezen belül is a török és mongol népek zenéinek további kutatásáról, hiszen erre a magyar népzene régi rétegeinek történeti megismeréséhez nagy szükségünk van.

A pentaton ereszkedő és ezen belül a kvintváltó dallamok keleti kapcsolatainak áttekintése után a továbbiakban a magyar siratóstílus, a pszalmódizáló stílus és a gyermekdalok törökségi párhuzamait vizsgáljuk meg.

4b. A siratóstílus és törökségi kapcsolatai

A magyar siratóstílus nemzetközi vonatkozásait legújabbán Vargyas Lajos (2002: 239–262) és Dobszay László (1983: 49–95) foglalta össze. A magyar siratókhoz hasonló dallamok után kutatva áttekintették az európai népzene hozzáférhető anyagait és Dobszay a gregoriánnumot is. Az eredmények röviden a következők. Összetettebb stílus formájában bukkan elő ilyen jellegű zene a románoknál, szlovákoknál, bolgároknál és a spanyoloknál. A románoknál a legegyszerűbb egykadenciás *fa-mi-re-do* siratókon kívül *re-do* kétkadenciás és *dór-fríg* jellegű VII. főkadenciájúak is vannak. A magyar határ környékéről származó szlovák kisforma a magyar anyagból történt átvételnek tekinthető. A bolgároknál többnyire strófikus és rövidebb sorokból álló dallamokat látunk. Szórványosan találunk kisformára emlékeztető dallamokat szerb és macedón, valamint szicíliai, francia, német dallamok között. Ugyanakkor a gregorián egyes tónusai közelebb állnak a magyar siratóstílushoz, mint a fenti dallamcsoportok bármelyike (Dobszay 1983: 61–75).

Ide tartozó dallamok bukkantak fel vogul, osztják, finn, észt, egyes Kaukázus-környéki török népeknél, ám egyrészt az áttekintett gyűjtemények nem vehetők teljes körűeknek, másrészt sok népnél teljesen hiányoznak az ide vonatkozó publikációk.¹

Vikár László és Bereczki Gábor Volga-vidéki gyűjtései is jártak tanulságokkal a siratókat illetően.

- A *mordvin* sirató hangkészlete általában a *mi-re-do* vagy a *(re)-do-ti-la* tri-/tetrachord, mely azonban ütempáros, egykadenciás formában szólal meg.²

- A kisebbségben élő *votjákok* dallamai is többnyire egykadenciásak és nem ereszkedő jellegűek: *do-re-mi-(szo'-mi)-re-do* dombokból valamint *mi-re-do* ereszkedésekből épülnek fel, és sok dallam első sorának a végén *do-re-mi* emelkedés hallható. Ezek sem vehetők tehát a magyar siratódallamok közvetlen rokonainak, ellenben a domb alakú sor nagyon hasonlít a kirgiz sirató egyik alapformájához.

- A *tatár föld délnyugati részén élő csuvasok* igen egyszerű dallamainak magja a *(szo')-fa-mi-do* (másképpen *re'-do-ti-szo*) ingadozó magasságú 2. fokkal. A menyasszonysirató

¹ Osztjákhoz Szabolcsi (1933) és Vargyas (1953), észthez C. Nagy (1959, 1962: 229–240) és Szomjas-Schiffert (1963). Ez utóbbi dallamok általában strófikusak és *tempo giusto* előadásmódúak.

² Pl. *drdl / rd(t)l* vagy *mr d / rmr d*.

mozgásai itt is jellegzetesen domborúak *do-mi-fa-(szo'-la')-mi-do* ívekkel, erről ismét a kirgiz sirató egyik alapformája juthat eszünkbe (Vikár–Bereczki 1979: 33).

- A *tatárok és a baskírok* egyes dallamaiban felbukkan ugyan a *(szo')-mi-re-do* tetra- ill. triton, de a magyaroknál ebből mozgalmass pentaton motívumokból építkező dallamvilág alakul ki (Vikár–Bereczki 1979). Úgy tűnik, sem náluk, sem a cseremiszeznél nem él már a sirató.

Összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy a Volga–Káma vidéken csak az obi-ugoroknál találunk a magyar siratóstílushoz hasonló zenei formákat, bár ezt a hasonlóságot sem fogadja el minden kutató.¹ Az obi-ugor dallamok egyébiránt nem siratók, hanem hősének.²

Magam a korábbi adatok mellé tettem anatóliai, azeri, kirgiz, kazak és karacsáj-balkár sirató gyűjtéseim tanulságait.

- Nagy mennyiségű *anatóliai* adat mutatja, hogy Anatóliában a pentatonos *(la')-szo'-mi-re-do*, illetve a diatonikus *(la')-szo'-fa-mi-re-do* hangkészletű egy- és kétkadenciás forma igen elterjedten él mind *la-ra* történő járulékos leereszkedéssel, mind a nélkül, még hozzá kötetlen formai elrendezésekben és sirató, menyasszonybúcsúztató, altató stb. autentikus, recitatív műfajokban (346a példa, Sipos 1994a: 46–49, Sipos 2000a: 57–96 és Sipos 2002a: 50–83).

- *Azeri* kutatóutam során is nagy mennyiségben kerültek elő mind egy-, mind kétkadenciás sirató dallamok (346b példa, Sipos 2004a: № 29, № 35). Figyelemre méltó, hogy szinte csak ebben a dallamstílusban volt felfedezhető komoly zenei hasonlóság az igen közeli török dialektusokat beszélő azerik és anatóliai törökök népzeneje között. A magyar sirató nagyformáihoz hasonló alakzatokat e népeknél legfeljebb elszórtan lehet találni.

- A Kaszpi-tenger keleti partján élő *mangislaki kazakok* siratói, bár kissé más zenei logikával, épp azokon a fríg chordon mozognak (esetleg egy hanggal függelékesen mélyebbre ereszkedve), mint az azerik legjellegzetesebb dallamcsoportjai (346c példa).³ Mindössze egyetlen olyan mangislaki siratót találtam, mely hangnemében és formájában is hasonlóságot mutat a török és a magyar sirató kisformájához.

¹ Vargyas (1953) példái közül Dobszay (1983: 50, 18. lábjegyzet) csak keveset fogad el. További példákat közöl Vargyas (2002: 245–252). A nézeteltérés többek között összefügg azzal, hogy a népzenei stílusok hasonlóságának a pontos kritériumai nincsenek, talán nem is lehetnek matematikai pontossággal megállapítva.

² Noha egyes kutatók feltételezik a sirató és a hősének közötti kapcsolatot (pl. Vargyas 2002: 253), ez koránt sincs bizonyítva. Példaképpen említem, hogy a délnyugati *aday* kazakoknál mindkét műfajt gyűjtöttem, és a fríg tetratonon *parlando* előadású ereszkedő (vagy domb alakú) kétkadenciás siratókkal ellentétben a *terme* (hősének) dallamok karaktere, akárcsak a mongoloknál és kirgizeknél inkább ütempáros jellegű (Sipos 2001c: 35–47).

³ Ennek leírását és az anatóliai valamint a magyar sirató kisformájával való összevetését l. Sipos (2001c: 43–48).

- A *mongóliai kazakok* népzeneje alapvetően *do*-pentaton. Ezt a hangsort domb vagy hullám alakú dallamívekkel használják a párosítók valamint a tulajdonképpeni népdalok, és ezen ereszkednek siratóik is (346d példa). Leggyakoribb az egymagú, mindig *do*-ra ereszkedő forma, de jelentős a *re*-n vagy *mi*-n kadenciázó, nem sirató műfajú dallamok száma is.¹ Itt is előfordul, hogy a dallam végéhez szöveg nélküli járulékos ereszkedés kapcsolódik.

- A *kirgiz* siratók két fő alaptípusa világosan kirajzolódik. A leggyakoribb forma egy kvartugrással lefelé bővülő dúr-tetrachord domb forma, és párhuzamosan él ennek a siratónak a mollos változata is (346e példa). A kirgiz anyagban siratóként, leánybúcsúztatóként és a „keserves”-nek nevezhető műfajban is megtalálható a kétkadenciás kisforma is (346f példa).

- Az áttanulmányozott *tuvai* népzeneben egyetlen dallam mutat a kétkadenciás siratóhoz hasonló mozgásokat, ez kevés ahhoz, hogy komolyabb következtetéseket vonjunk le (TU1: № 27).

- A teljességgel pentaton *mongol* zenében ez a fajta sirató nem tűnik fel. Ugyanakkor igen ritkán találkozunk dúr-hexachordon mozgó, de más karakterű *re*- és *do*-kadenciás mongol dallamokkal.²

- A legegyszerűbb *karacsáj-balkár* sirató és a siratókkal rokon dallamok mindegyik sora *do*-ra ereszkedik le, de itt is találhatók a kétkadenciás siratóhoz hasonló keserves dallamok (346g példa). Olyan karacsáj sirató is van, melyben *do*-ra aláhullámzó sorokat *szo*-ra ereszkedő sorok zárnak, hasonlóan a *szo*-pentaton gyimesi pentaton siratókhoz (346h példa). Előbukkan itt a sirató lefelé bővülő (*fa-mi-re-do* → *ti-szo*) változata is, amelyhez magyar párhuzamot is mutatunk (347. példa).³ Mindez azért is különösen figyelemre méltó, mert a karacsáj népzeneben egyébként alig találunk pentaton dallamokat.⁴ A törökországi karacsájoknál is előfordulnak a magyar kétkadenciás dúr-hexachord sirató dallamokhoz hasonló, ám más műfajú dallamok.⁵

¹ Egymagú: *sssm / rddd // dmdr /ddd, re/mi-n kadenciázó: rmrr / rr r // rmrr r r/m // dddd / dm r / dmr / d d*. Hasonló dallamok Anatóliában is nagy mennyiségben kerültek elő. Járulékos leereszkedéssel (*smmr ddmr rd d + lll l* vagy *ddms mrmdd + llll*).

² Pl. MO1 117: *llsm s / mrdm r / msdr m / smr d*. Ezeket a dallamokat jellegzetes pentaton mozgásaik megkülönböztetik a konjunkt mozgásokkal haladó siratóktól.

³ A pentaton siratókkal összeköttetésbe hozható *pszalmodizáló* stílusról később lesz szó.

⁴ Pentaton nyomok azonban vannak, l. Sipos (2002b: 122–123).

⁵ Pl. Sipos (2002b: 125–128). Itt említtem meg, hogy a balkárokkal egy politikai egységben élő többségi kabardok népzenejében is bőségesen vannak a magyar sirató kis formájára hasonlító dallamok, pl. Gippiysa (1990: № 58–60). Ezek a kabardok nem rokonai a honfoglaláskor a magyarokkal együtt érkező vegyes török kabard társaságnak.

4 A magyar népzene keleti kapcsolatairól

Anatóliai sirató



Azeri sirató



Dél-kazak sirató



Mongóliai kazak sirató



Kirgiz sirató



Kirgiz sirató



Karacsáj sirató





346. példa. Török népek sirató dallamai. a) anatóliai (Konya № 25), b) azeri (Sipos 2003: № 29), c) dél-kazak (Sipos 2001a: ex.65a), d) mongóliai kazak (Sipos 2001c: ex.65), e) Sipos kirgiz gyűjtés, f) Sipos kirgiz gyűjtés, g) karacsáj sirató (Sipos 2002b: 127. 6. példa), h) karacsáj sirató (Sipos 2002b: 129)



347. példa Siratók a) kaukázusi karacsáj dallam (Sipos 2002b: 128), b) magyar sirató (MNT III: 597)

Kiegészítésként hadd említsek néhány tény.

Anatóliában találunk moll siratókat is, sőt itt a kisterces skálán újra és újra leereszkedő magyar fríg siratóknak is bőségesen van párja (Sipos 1995: 87–88; 2002a: 271–274). Olyan strófikus formákat is látunk Anatóliában, melyek a kétkadenciás siratókból származtathatók,

és sporadikusan bár, de a kisformából kifejlődő nagyformák is előbukkannak (Sipos 2002a: 75–79).

Azonban, mint láttuk, a dúr–pentachord lehetőségekből az egyes népek más és más karakterű dallamokat és siratókat alakítottak ki. Az ereszkedő soron kívül közkedvelt például a domb alakú *drmf*s *'fmrd* sirató mag is, a sorok végén esetleg egy *szo*-ra történő járulékos leugrással (votják, cseremisiz, kirgiz).

Vargyas Lajos határozottabban állítja a sirató ugor kori eredetét. Dobszay László a keleti adatok alapján szintén úgy véli, hogy azok megengedik a sirató gyökereinek az ugor korba való visszavetését, de további kutatásokat tart szükségesnek.

Az újabb adatok nem azt sugallják, hogy ez a forma egy mindenhol előforduló általános stílus lenne, de sok és igen különböző etnogenezisű népnél előbukkan. Az mindenesetre biztos, hogy több törökségi népnél is bőségesen találunk rá példákat, mégpedig sirató műfajban és több esetben stílusalkotó sokaságban.

4c. A pszalmódizáló stílus és törökségi kapcsolatai

A magyarság régi dallamai között találunk ereszkedő, illetve alapvetően a *do-re-mi* magon recitáló dallamokat is. Ezeket Bartók a népzenei rendjében nem választotta el egymástól, pl. *A magyar népdal* című könyvében (Bartók 1924: 1–3, BÖI: 181) az A. I. osztály első három dallama 5(b3)b3 kadenciás és tizenkétszótagos, de míg az első dallam *do-re-mi*-vel indul és már első sorában eléri a *szo*’-t, a második dallam szinte végig a *do-re-mi* sávban mozog, a harmadik dal első sora pedig magasan, a 7–8. fokokon recitál.

A Bartók-rendtől eltérően Kodály a *do-re-mi* kezdetű recitáló dallamokat külön tárgyalja, és általában a magyar kutatás a recitáló dallamokat két csoportra osztja: a *do-re-mi* trichordon mozgó ‘zsoltár típusra’ valamint az oktáv terjedelműekre.¹

Kodály (1937–1976: 36) a *Szivárvány havasán* dallamot idézve a következőket írja: „Ennek a dallamnak, legalábbis első felének, töméntelen változata van a Lach-gyűjtötte mordvin, zürjén, votják dallamok közt is. Mégsem láthatunk benne finnugor vagy török őstípust: úgy látszik valami általánosabb, nemzetfelettibb, ősi recitáló-formula él benne, mert a fenti népek aligha meríthették akár a keresztény, akár a zsidó egyház liturgikus zsoltáránekből, ahol máig nagy szerepe van.”

Szabolcsi Bence (1936: 243) elő-ázsiai, a zsidó szertartási zenéhez is kapcsoló formaként mutatja be a *do-re-mi* dallamokat, Rajeczky Benjamin (1969: 58) pedig e zenei körbe tartozó középkori német példákat idéz.

Dobszay László és Szendrei Janka 1977-es tanulmányukban végezték el e dallamcsoport stílussá való kiterjesztését. A bővítés két irányban történt. Egyrészt a *do-re-mi*-n mozgó dallamokkal egy stílusba vonták a magasabb hangokat is tartalmazó, mégis *do-re-mi* magúnak vehető, és konjunkt felépítésük alapján a kvintváltó dallamoktól megkülönböztethető dallamokat,² másrészt rámutattak ennek az alapjaiban recitatív stílusnak a strófás változataira is.

¹ Kodály tanulmányához a példatárat Vargyas Lajos állította össze, aki a *do-re-mi* trichordon mozgó ‘zsoltár típus’ dallamait elkülöníti a *mi-re-do* sávba magasról csatlakozó dallamoktól. Ekkor még nem veszi ide pl. Kodály (1937/1976) № 133-at, mely igen hasonló a № 178-hoz. Vargyas (2002) is külön tárgyalja a magasabbról a *mi-re-do* sávba leereszkedő dallamokat, és Járdányinál (1961) is külön szerepel a *do-re-mi* kezdetű sorokkal jellemzett osztály, mely ebben a dallammagasság-viszonyokat elsődlegesen figyelembe vevő rendszerben természetesen távolra kerül a magas kezdetű recitáló dallamoktól.

² Ezzel Bartók A. I. osztályának kezdő dallamai ismét egymás mellé kerültek, most már más szótagszámú és ritmusú dallamokkal együtt.

Vegyük sorra, hogy az általam vizsgált törökségi népzeneekben milyen helyet foglal el ez a stílus.

- Az *anatoliai* népzeneben nagy tömegű hasonló dallam van, olyannyira, hogy a magyar stílus alacsonyan illetve magasan mozgó típusainak többségéhez lehetett török párhuzamot találni.¹ Ráadásul az idevágó dallamok Törökországban általánosan elterjedtek és közkedveltek.²

- Mintegy 700 dallamos *azeri* gyűjtésben lényegében nem találkozunk pszalmodizáló dallammal, míg ezek egyes többé-kevésbé megbízható kiadványokban sporadikusan előfordulnak (348a példa).

- A Kaszpi-tenger keleti partjainál lakó *adaj kazakok*nál a pszalmodizáló dallamok meglehetősen közkedveltségnek örvendenek (348b példa). Itt ez a zenei stílus az azerinél jobban, az anatóliai illetve a magyar helyzethez képest viszont kevésbé reprezentált.³

- *Kirgiz* gyűjtéseim és más kiadványok alapján úgy tűnik, hogy ez a stílus a döntően dúrjellegű kirgiz népzeneben sem játszik jelentős szerepet. Példaképpen mutatok egy olyan kirgiz dallamot, mely kissé közelebb áll a pszalmodizáló stílushoz, azonban többek között mélyebbről emelkedő első sora, a harmadik sorában központi szerepet játszó f^2 és más tulajdonságai is eltávolítják attól (348c példa).

- A *karacsáj-balkár* népzeneben is előtűnik egy olyan kisebb formájú dallamcsoport, mely mutat bizonyos hasonlóságokat egyes pszalmodizáló dallamokhoz (348d példa). Mégis, ez a zenei stílus sem náluk, sem a Volga-vidék tatárjainál nem alakult ki. Két ide tartozó tatár dallam található ugyan, de ezek az áttanulmányozott mintegy ezerkétszáz tatár dal között kivételesnek tűnnek (Nigmedzjanov 1970, 1976, 1983).

- Annál inkább léteznek ehhez hasonló zenei megoldások az Azerbajdzsánban és Dagesztánban élő *avarok* népzenejében. Az általam felvett avar dallamok hatoda(!) több-kevesebb hasonlóságot mutat a magyar pszalmodizáló dallamokhoz (348e példa).⁴

¹ Mivel három könyvben is (Sipos 1994a, 2000a, 2002a) tárgyalom a magyar és anatóliai török Dobszay-Szendrei (1977) értelmezése szerinti *pszalmodizáló* stílusok hasonlóságát, ezzel most nem foglalkozom részletesen. Most csak annyit említek meg, hogy a török dallamok első sorában ritka a kétszeres *do-re-mi* kezdés, és a VII. fok is kisebb, bár nem elhanyagolható szerepet játszik a stílusban. A pentatónia az általános anatóliai jellegnek megfelelően kevésbé szigorú: a 6. fok ugyan gyakran hiányzik, de a 2. fok szinte minden dallamban előfordul, igaz sokszor csak a dallamok végén, a záróhangra ereszkedés előtt.

² Nem volt véletlen tehát, hogy ilyen dallamok már Bartók kisebb, 1936-os anatóliai gyűjtésében is viszonylag nagy számban fordultak elő.

³ L. Sipos (2001c: 48-53). Ez a zenei megoldás is csak hasonló más népek pszalmodizáló dallamaihoz, de nem egyezik meg azokkal.

⁴ Ez az avar zenei stílus erős hasonlóságot mutat a magyar pszalmodizáló stílushoz, de nem egyezik meg vele. Tudjuk azonban, hogy a kaukázusi avarok nem rokonai a Kárpát-medencei avaroknak.

• Keletebbre, a *mongóliai kazakok* illetve a *mongolok* pentaton népzenejében sincs ilyen zenei forma, és a *tuvai* népzeneben is mindössze néhány dallam mutat pszalmodizáló tulajdonságokat (348f példa).

A pszalmodizáló stílus (legalábbis egyes típusai) tehát az újabb vizsgálatok fényében még több népnél fordul elő, de mégsem mindenhol, és ahol van, ott is eltérő súllyal jelentkezik. Jellemző az is, hogy magyar területen csak Erdélyben és a vele közvetlenül határos részekben mutatható ki, ami arra utal, hogy a feltételezetten, de nem bizonyítottan a török eredetű székelyek sajátja lehet.

Mindenesetre Trákiában és Anatóliában nagy számban bukkannak elő ilyenfajta dallamok, melyek a Kaszpi-tenger keleti oldalán élő kazakok népzenejében is fontos réteget alkotnak. Jelentős réteget képez ez a stílus a paleo-kaukázusi nyelvű avarok népzenejében, és elszórtan hallunk pszalmodizáló dallamokat az azeriknél is. Ugyanakkor Közép-Ázsia keletibb részein és általában a jellegzetesen pentaton népzeneekben nemigen találunk hasonló dallamokat, ott inkább a párhuzamos sorokból építkező diszjunkt dallamszerkesztés uralkodik.

Azeri

a) 

Dél-kazak

b) 

Kirgiz

c) 

Karacsáj

d) 

Avar

e) 



348. példa Pszalmódizáló dallamok a) azeri (Sipos 2004a: ex.27–3d), b) dél-kazak (Sipos 2001c: 49, ex.12), c) Sipos kirgiz gyűjtés, d) karacsáj-balkár (Sipos: 2002b:125, 4. példa), e) avar (Sipos: 2004a: ex.46), f) tuvai (TUI: № 162)

4d. A magyar gyermekjáték dallamok és törökségi kapcsolataik

Kodály (1937/1976: 54) szerint a középső hangja körül forgó *mi-re-do* trichord motívum is „egy sokkal nagyobb emberi közösség sajátja”. Nem csoda hát, hogy a „paleoázsiai orok nép teljes zenéje nem is áll egyébből” (Vargyas 2002: 19), de vannak ilyen jellegű német gyermekdalok, és említhetünk hasonló türkmén, iraki, dobrudzsai tatár és egyéb dallamokat is (Beljaev 1975: 136, Kapronyi 1981).

Elgondolkoztató, hogy *mi-re-do-re* szokásdalaink mind bőségvarázslással, rontás-betegségekkel kapcsolatosak.¹ Mivel most már ismerünk olyan ázsiai gyermekjáték dallamokat, melyek túlnyomórészt a *mi-re-do* mag körül forognak, nem kell azt feltételeznünk, hogy ősünk csak a Kárpát-medencében ismerkedhettek meg a magyar játékokkal és a gyermekjáték dallamokkal.²

A *mi-re-do* magon forgó majd *re-n* záró dallamok ugyanolyan gyakoriak a törökországi gyermekdalok és más egyszerű török dallamok között (349b példa), mint a magyar gyermekdaloknál (349a példa).³

Az azeri népzeneben ehhez hasonló zenei forma szinte csak a hangszeres dallamok között bukkan elő (349d példa). Az azeriknél, a kazakoknál és a karacsáj-balkároknál ilyen a Korán-recitálás dallama (349e példa).

¹ Lásd még Saygun (1976: XIII) a hasonló szerkezetű török esővarázslásról. Ugyanakkor szomszédaink szokásai és azok zenei anyaga is eltérő.

² Ráadásul a német gyermekdalokkal főképpen a *szo'-la'-szo'-mi* motívum egyezik, ott a *mi-re-do* ritkább.

³ A török gyermekdalok többsége ilyen, lásd pl. Yönetken (1966). Sipos (1994a: 51) is közöl néhány hasonló magyar és török gyermekdallamot.

A *karacsáj-balkár* ősvallás *re*-n véget érő *Ozaj* és *Gollu* dallamai mélyebb járásúak (349c példa),¹ a pentaton török-mongol népzene k esetében pedig általában kijelenthető, hogy bár a *mi-re-do*, sőt a *la'-szo'-mi-re-do* mag erősen képviselteti magát, a középső hangja körül forgó *mi-re-do* mag nem.²



349. példa *Mi-re-do-re* forgó dallamok a) magyar gyermekdal (Paksa 1999: 49), b) anatóliai gyermekdal (Sipos 1994a: 51), c) karacsáj ősvallás dallama, d) fa-mi-Re-do-n forgó azeri táncdallam (Sipos azeri gyűjtés), e) dél-kazak ima (Sipos 2001c: ex.31)

Röviden áttekintettük a jelentősebb magyar stílusok törökségi párhuzamait, de egy igen fontos tény most nem fejthettünk ki részletesen: ezek a stílusok hasonlóak ugyan, de nem egyeznek meg egymással: a kisebb nagyobb hasonlóságok mellett jelentős eltéréseket és más-más belső arányokat mutatnak. A hasonló jegyeket mutató zenei jelenségek alatt lappangó eltérő zenei gondolkodás vizsgálata biztosan a jövő egyik fontos kutatási témája marad, mely a rokon nyelveket beszélő, de igen eltérő etnogenezissel rendelkező török népek esetében különösen érdekes eredményekkel kecsegtethet.

¹ Például a *Gollu* dallam a következőképpen hangzik: *fff mmm/rrr t s/do td /r r*. Az *Ozaj* dallama: *rrr d t/d r*.

² Más magokon forgó ütempáros dallamok nem ritkák e népek népzenejében, például Sipos 2014a: 51).

5. A TÖRÖKSÉGI NÉPDALOK ÁTTEKINTÉSE

Tekintsük át az egyes törökségi népek nagyobb zenei stílusait, arra is figyelve, hogy mi az, ami kizárólagosan jellemez egyes nemzeteket, és mi magyarázható „stílusközösségekkel”. Természetesen most nem ismertetem valamennyi népzenei stílust –ezt a korábbi fejezetekben megtettem, mindössze a legfontosabb népzenei rétegekre tekinthetünk rá, hogy nagy vonalakban elhelyezzük egymáshoz képest a törökségi népzeneiket, kitekintve egyben néhány nem-török szomszédjuk zenéire is.



10. térkép A vizsgált terület

Az anatóliai törökség

Az itt élő közel 80 milliós népességnek a kialakulása igen összetett, és ennek megfelelően népzenei kultúrája is sokszínű. A különböző török eredetű és eltörökösödött népeken kívül megtalálhatók itt kurdok, lázok, görögök, azerik és még számos etnikai csoport. Sokféle zenei forma bukkan fel, a néhány hangon mozgó motívumtól a majd' két oktávon ereszkedő négysoros szerkezetekig. A területek és műfajok alapján is nagy eltéréseket látunk, például

míg a Torosz-hegységben élő szúfi *tahtadzsik* népdalai lényegében egyetlen dallamcsoporthoz tartoznak, vallási repertoárjukban számos, egymástól alapvetően eltérő forma szerepel. Az anatóliai népzene áttekintése mégsem reménytelen, megpróbálkoztam ezzel Bartók (1936) és egy jóval nagyobb anyagon megpróbálkoztam magam is (Sipos 1994a, 1995, 1997a, 2000b).

Erős zenei összefüggéseket látunk a magyar és anatóliai *pszalmodizáló* stílus, *siratóstílus*, valamint a *gyermekjáték dallamok* között. A pszalmodizáló dallamokat a magyar kutatás régi európainak tekinti, a sirató kisformájának dallamait finnugor eredetűnek, a gyermekjáték dallamok *mi-re-do* trichord középső hangja körül mozgó dallamairól pedig úgy vélekedik, hogy különböző népeknél egymástól függetlenül is létrejöhetnek. Újabb kutatásaim alapján részben ezzel összhangban elsősorban a bizánci alapnépesség török és más hatásokkal színezett dallamhagyományaként foghatjuk fel a megfelelő anatóliai dallamstílusokat. Fontos különbség azonban, hogy sok magyar zenei réteg pentaton jellegével szemben az anatóliai népzene alapvetően, és csaknem kizárólagosan diaton. Az anatóliai népzene ismertetésének végén részletesebben beszéltem arról, hogy mennyire török ez a népzene.

A diatónia mellett fontos tulajdonság itt a konjunkt dallammozgás, melynek során a dallam egymás melletti hangokon fejlődik és a dallam első felének hangsávja nem válik el a második fél hangsávjától. Mindez a sokszínűség mellett mégis egyfajta homogenitást biztosít az anatóliai terület repertoárja egy nagy részének. Diszjunkt szerkezet, ‘kis-kvintváltás’ vagy kvintváltás csak elvétve, mintegy véletlenül alakulhat ki az általánosan ereszkedő tendenciájú dallamsorok között. Jellemző azonban a sor- és az ütemszekvencia, ez számos dallamot, sőt dallamstílust jellemez (33–39. példa). Architektonikus felépítésű dallamok alig fordulnak elő, és soha nem olyan fejlett formában, mint a magyar új stílusban.

Anatólia jellemzője a sokféle aszimmetrikus ritmus, melyeknek régi európai (görög) eredetére utal, hogy elsősorban (noha nem kizárólagosan) a korábbi görög városállamok által benépesített tengerpartokon és környékükön szólnak meg. Néhány egyszerűbb aszimmetrikus ritmusfajta előfordul ugyan a Torosz-hegység türkmén törzseinek zenéjében valamint a türkmének, üzbégek, ujugrok között is, de lényegében hiányzik a többi török népdalaiban, legfeljebb a trubadúrok előadásaiban jelenik meg.

Szabad és kötött előadásban is felhangzanak a dallamok, melyek jellemzően autentikus felépítésűek, sőt utolsó hangjuk többnyire egyben a dallam legmélyebb hangja is. A dallamok szerkezete túlnyomórészt két- vagy négysoros, illetve ilyenre visszavezethető. Uralkodnak a kisterces skálák, melyekben a 2. és a 6. fokok gyakran a szokottnál bizonytalanabban, és a kis terc és nagy terc illetve a kis és nagy szekst között hangzanak fel. A 2. fok lényegében mindig szerepel, míg a 6. fok gyakran hiányzik a hangsorból.

Az anatóliai népzeneben számtalan *(re-do)-ti-la* tri-/tetra- sőt bichord dallam van, ezek java része a kis hangterjedelemmel összhangban egy- vagy kétsoros. A dúr és moll pentachord dallamok száma is jelentős, és közülük számos darabhoz magyar párhuzamot is állíthatunk (40–41. példa).

A török népzene nagyobb ambitusú dallamainak hangterjedelme nemigen haladja meg a hét hangot (1–7), kivétel csak néhány dél-törökországi *uzun hava* (30–32. példa). Az általános elképzeléssel szemben a bővített szekundos skálák ritkák, ezekben a bővített hangköz többnyire a skála 2–3. hangja között szerepel, és egy kicsit szűk.

Anatólia dallamrepertoárjának teljes áttekintése néhány oldalon lehetetlen, de a dolgozatban a legfontosabb dallamosztályok központi dallamait két módon is igyekeztem bemutatni. Egyrészt a kadenciák, a sorok hossza és száma valamint az első sor ‘magassága’ alapján dallamcsoportokat képeztem, ezután azonos osztályba vontam a hasonló dallammozgású, egyetlen hosszú illetve két rövid sorra visszavezethetőket (ugyanígy a két hosszú illetve négy rövidebb sorra visszavezethetőket), és a dallamosztályok kapcsolatait táblázatokban mutattam be (5-11. ábra). A táblázatok jól szemléltetik, hogy mely dallamosztályok vannak túlsúlyban, melyek ritkák, és melyek hiányoznak. A 49–67. példákön a dallamosztályok központi dallamait mutatom be kezdve az ütempáros dalokkal, folytatva az egy hosszú (illetve két rövid) sorra visszavezethetőkkel majd a két hosszú (illetve négy rövid) sorra visszavezethetőkkel a négysorosakig.

Mindez 4000 anatóliai dallamtípuson alapuló általános áttekintését adja az anatóliai népdaloknak, azonban e hatalmas, nyolcvanmilliós népességű terület részletes zenei feldolgozása, részletes összehasonlító elemzése, zenei rétegeinek történelmi áttekintése és még sok egyéb feladat vár a jelen és a későbbi népzene kutató generációkra.

Trákiai bektásik

Külön vizsgáltam egy szúfi török csoport, a trákiai bektásik zenei világát. A trákiai bektásik Törökország európai részén élő misztikus iszlám közösség, mely Bulgáriából vándorolt ide, így zenéjük megismerésével a bulgáriai törökség népdalairól és egy szúfi vallási közösség dallamairól is képet kapunk.

A bektásik dalai sok szempontból harmonizálnak a tipikus anatóliai formákkal, és az ott elmondottak java részét meg lehetne ismételni. Itt is jelentős réteget alkotnak a *mi-re-do* mag középső hangja körül mozgó dallamok, a pszalmodizáló stílus különböző formái és a

szekvenciásan ereszkedő dallamok is (75. példa). Nem ritka az sem, hogy egy motívumból hosszabb dallam épül fel (74. példa).

Jellemző a konjunkt mozgás és forma ereszkedő dallamokkal, ereszkedő vagy domb formájú sorokkal. Ezt láthatjuk egyetlen rövid *la-re-(mi-re)-do-(b)ti-la* domb formájú sor változataiból álló dallamoknál, és többsoros formáknál is (69–70, 72. példa).

Számos bektási dallam első sorában mutatkozik kis amplitúdójú emelkedő-ereszkedő-emelkedő hullámforma, ez Anatóliában ritkább, de sok török népnél, pl. a karacsájak *dzsir* dallamaiban, a kirgizeknél, az *adaj* kazakoknál és különösen a mongóliai kazakoknál igen jellemző, sok esetben nagyobb hangterjedelemmel is (70, 72. példa).

A diszjunkt szerkezet is előfordul, de szinte sohasem tiszta formában (78. példa). A kupolás, visszatérő szerkezet itt gyakoribb, mint Anatóliában; ezeket a dallamokat a részletesebb elemzés a bektási közösségre sajátosan jellemző, főképpen a vallási repertoárba tartozó formának mutatja (80. példa).

A *szo'-mi-re-do-(b)ti-la* hangsoron kívül ritkák a hiányos skálák, érdekes, hogy éppen a siratók és a leánybúcsúztatók *re-ti-la* triton hangsora ilyen. A magyar és anatóliai sirató kisforma itt nem él.

Ahogy az a népi vallások dallamainál általában sem ritka, a trákiai bektásik vallási és népi dalai között szoros kapcsolat van. A legegyszerűbb egysoros, kisambitusú formák a népdalok és néhány vallási *szemah* táncdallam között dominálnak, és ahogy közeledünk a nagyobb hangterjedelmű, négysoros formákhoz, úgy kerül elő egyre több hasonló vallási ének és népdal.

Azerik

Anatóliából kelet felé haladva az anatóliai törökök legközelebbi nyelvrokonait, az azeriket találjuk. Azerbajdzsán területét nagyrészt ugyanazok a türkmén törzsek törökösítették el, mint Anatóliát, de más volt az alaprég, melyre rátelepültek, ez okozhatja, hogy a két népzene annyira eltér egymástól. Az azeri területeken egy összetett kaukázusi és egy talán még jelentősebb iráni alaprég zenéjének túlélését láthatjuk.

Az igen komplex anatóliai népzenevel szemben az azeri népzene nagyon egyszerű képet mutat országszerte, sőt azon túl, a történelmi Azerbajdzsán ma Iránhoz tartozó területein is. A dallammozgás itt is konjunkt, igen ritka a hangközugrásokat tartalmazó hangsor, a központi mag körül forgó dallammozgás, az emelkedő dallamkezdet vagy az

egyetlen motívumra illetve ütempárra visszavezethető dal. Ez utóbbi forma legfeljebb a hangszeres zenében tűnik fel.

A jellemzően egy- vagy kétmagú azeri dallamok eol, dór vagy fríg/lokriszi színezetű tri-, tetra- sőt bichordokon mozognak, gyakran strófákba nem szerveződő 7-, 8-, ritkábban 11-szótagos ereszkedő vagy domb alakú rövid sorokból állnak, előadásuk 6/8-os, 2/4-es vagy ezekre visszavezethető *tempo giusto*, illetve *rubato* vagy *parlando* (Sipos 2004a, 2005b és 2009c). Hosszabb sorok és/vagy rögzült négysoros szerkezet itt csak elvétve fordul elő.

Jellemző az azeri zenei világ egyszerűségére hogy, szemben például a törökországi vagy türkmén *bahsik* (bárdok) fejlett dallamvilágával a félhivatásos azeri *ásikok* az azeri népzene egyszerű formáit használják. Összetettebb formákat itt csak a hangszeres tánczenében és az udvari *mugam/makam* zenében fedezhetünk fel.

Az azeri dallamok központi formáit a 94–112. példákon tanulmányozhatjuk. Mint a példák nagy száma is mutatja, a nagyfokú egyszerűség mellett az alapformák sokszínű variációja jellemzi ezt a zenei világot.

Három azeri dallamcsoportra hívom fel a figyelmet. Az egyik csoport dallamai a (*szo'-fa*)-*mi-re-do* chordokon mozognak, előadásuk *parlando*, soraik pedig *re-n* vagy *do-n* érnek véget, e vonatkozásban hasonlóságot mutatva a magyar és az anatóliai sirató kisformáihoz. Tovább fokozza a párhuzam súlyát, hogy e dallamok műfaja is többnyire sirató (95–98. példa). Ez a dallamfajta azonban a három különböző hangnemen megszólaló azeri siratóknak csak a dúros alformája. Egy másik csoportba olyan négysoros eol dallamok tartoznak (108. példa) melyek többé-kevésbé beleillenek a több török és nem török népnél is előforduló *pszalmodizáló* stílusba. E csoport 108e példájának jelentős török és magyar háttere van. Ilyen dallamokat azonban csak kiadványokban láttam, gyűjtés során azeri területen csak az avarok dallamai között találtam hasonlókat. Azeri területeken általában is ritka a négyrészes dallamfelépítés, ami pedig, legalábbis ma a magyar anyagban egészen általános, és más török népeknél (anatóliai, karacsáj, kirgiz, tatár stb.) is a dallamok mintegy felére jellemző.

Az egy vagy két rövid, kisambitusú sorból álló fríg/lokriszi dallamcsoportok (100–105. példa) a türkmén, üzbég (és tádzsik) népzene elemzése után nyertek nagyobb jelentőséget.

Beszédes az azeri terület néhány kisebbségének zenéje is. Magam avarok (123. példa), tatok, zahurok (124. példa), hegyi zsidók (125. példa), oroszok (126. példa) és *hemsilli* törökök (127. példa) között gyűjtöttem. A dél iráni származású tatok és a kaukázusi eredetű *zahurok* nagymértékben beolvadtak az azerik közé, és a Kelet-Kaukázusból ide menekült hegyi zsidók zenéjének alaprétegeinek dalai is lényegében megkülönböztethetetlenek az azeri

dallamoktól. A kisebb eltérésekre a fent említett példákban és a magyarázó szövegekben kitértem.

Nem így van ez az avarok, az oroszok és hemsilli törökök esetében. Az avarok Dagesztán legnagyobb, legfejlettebb népe, akiknek egy része a mai Azerbajdzsán területén él, de ellentétben a többi kisebbséggel őrzi különálló kultúráját, és dallaik jó része is jelentősen eltér az azeri dallamoktól. Jellemző, hogy az általam gyűjtött avar dalok fele többé-kevésbé beleillik az ún. *pszalmodizáló* stílusba (123. példa). A gyűjtött orosz dallamok *re-do-la* tritonja pedig felüdülést jelentett ebben az oly következetesen diaton zenei világban.

A *hemsilli* törökök Grúziából vándoroltak ide, dallamaik többsége harmonizál az azeri illetve anatóliai népzene fontos alaprétegeivel, megtalálható volt közöttük a sirató kisforma, sőt a *pszalmodizáló* stílus egyes dallamváltozatai is, valamint néhány olyan dallam, mely sem az azeri, sem az anatóliai népzenei repertoárban nem szerepel.

Kíséreljük meg ezen a ponton összefoglalni az azeri népzene magyar és törökségi kapcsolatait. Rögtön szembeszökik, hogy a néhány elemi stíusból álló, homogénnek tűnő azeri dallamkinccsel szemben számos (de nem minden) török nép zenéje és a magyar népzene is sok, egymástól lényegileg eltérő dallamréteget tartalmaz. Az azeri dallamok többségéhez lehet anatóliai párhuzamot találni, a legmeggyőzőbb párhuzamok többsége Észak-Kelet-Anatóliából származik, ahol jelentős a kurdok és az azerik aránya. A magyar és anatóliai népzenevel szemben az azeri népzene jellemző a kis ambitus dominanciája, a rögzült négyes osztású szerkezetek ritkasága; és az, hogy a tri-, tetrachord középső hangja körül mozgó motívumok legfeljebb a hangszeres dallamok között bukkannak fel, és ott sem gyakran. A magyar és anatóliai sirató kisformájához hasonló dallamok azonban nagy bőségben fordulnak elő az azeri népzeneben is, talán ez az egyetlen népzenei forma, ahol valóban komolyabb azeri–magyar hasonlóságok fedezhetők fel.

A pentatónia és a nagyobb lélegzetű dallamformák hiánya miatt a Volga–Káma–Bjelaja-vidéken élő tatárok, baskírok és csuvasok pentaton zenei rétegeihez a teljességgel diatonikus és kis ambitusú azeri zenének nincs semmi köze. A Volga-vidék török népei közül a csuvas keleti kisebbségeknél és a keresztény tatároknál láthatunk kisambitusú motivikus formákat, ezek azonban szinte mindig hangközugrásokat is tartalmazó tri- vagy tetraton dallamok. A térségben a mordvinoknál és a votjákoknál bukkannak elő 3–4-hangú egy-motívumos, *do-re-mi-re-do* domb alakú sorok, melyeknek a karaktere azonban eltér még az ion trichordon mozgó azeri dalokétól is.

Mivel a Kaukázus áthatolhatatlan hegyei elválasztják a két oldalán lakó népeket, nem meglepő, hogy a Kaukázus túloldalán lakó kipszak török nyelvű *karacsájok* és *balkárok* sokszínű népzenejében szintén alig találunk az azeri zenéhez hasonló rétegeket.

Kissé más a helyzet a Kaszpi-tenger túloldalán lakó *mangislaki kazakokkal*, akiket nem hegy, hanem tenger választ el az azeriktől. Ezeknek az *adaj* kazakoknak a központi siratói, bár kissé más zenei logikával, épp azokon a fríg/lokriszi chordokon mozognak, mint az azerik egyik legjellegzetesebb dallamcsoportja. Általában véve a mangislaki kazakok jóval több és sokszínűbb zenei stílussal rendelkeznek, mint az azerik, ugyanakkor zenei stílusaik jelentősen eltérnek a keletebbre élő mongóliai kazakok pentaton zenei stílusaitól. Ezzel szemben, mint látni fogjuk, a türkmén és az üzbég (valamint tádzsik) népdalok egy jelentős része erős stílári hasonlóságot mutat a központi azeri népdaltípusokhoz.

Türkmének

Fordítsuk most figyelmünket az Azerbajdzsánnal szemben, a Kaszpi-tenger túloldalán lakó türkmének népzenejére. A türkmén etnogenezisben oguz és kipszak törzseken kívül jelentős iráni népesség is részt vett, ami erősen érezteti hatását népzenejünkben is.

A türkmén népi és vallási dalok dallamvonala ugyanolyan egyszerű és egységes képet mutat, amelyet az azeri esetben láttunk, ezt tanúsítja az összes hozzáférhető publikáció és a hatszáz dallamos gyűjtésem is. E dalok azonban más tekintetben, például a nők előadásmódjában, a különleges hangszínekben, a negyedhangok és különleges mikro ritmusok stb. használatában nagy gazdagságot mutatnak, és kétség sem fér hozzá, hogy a repertoár a közösség zenei szükségleteit kielégíti. A mikrohangok bő használata sokkal inkább iráni mint török jelenség, ami újra a türkmén zene erős iráni alaprétegeire utal.

A türkmén népdalok kis ambitusúak, gyorsan mozgó karakterűek, dallamvonaluk sokszor a legmagasabb hangról a legalacsonyabbra ereszkedik, és formájuk is igen egyszerű. A dallamok többsége kétsoros (130. példa), de a négysorosak jelentős része is közvetlenül köthető kétsorosokhoz (131. példa).

Vannak egy-két hangon recitáló dalaik, de a melodikusabb darabok ambitusa sem lépi át a tri- vagy tetrachordok határait, ezen belül karakterük lehet mollos vagy fríges, illetve mikrohangok szerepeltetésével a kettő közötti. Ezeket a dalokat rövid sorok, egyszerű ritmusképletek és ereszkedő dallamvonalak jellemzik. Az egyetlen népszerű szerkesztési elv a motívumok szekund-szekvenciás ereszkedése, mely Anatólia népzenejében is gyakori, de például Azerbajdzsán hasonlóan egyszerű zenei világában alig fordul elő. Szemben az azeri

népzenével, a türkmén népdalokban nem ritka az 5/8-os ütemmutató. A négysoros dalszövegek ellenére leggyakoribb az egy- vagy kétrészes félstrófa, ritka a négysoros dalforma.

Az azeri és a türkmén népzenei repertoár összevetése. Az egyszerűbb dalokat mind a két népnél főképp nők éneklik. Ezzel szemben a (fél)hivatásos énekesek, pl. a türkmén bahsik, az azeri ásíkok és a lakodalmi hivatásos énekesek férfiak.

A népdalok, szertartási dallamok és az iszlám vallási dalok mindkét népnél igen egyszerűek, ütemmutatójuk 2/4, 6/8 illetve gyakran *rubato* (néha *parlando*) előadásmódban szólnak meg. A dallamsorok hét-nyolcszótagosak, a dalok szerkezete egy-két rövid sorra vezethető vissza, a hangterjedelem nemigen lépi át a kvartot, sőt a mindössze két szomszédos hangon mozgó dallamok sem ritkák. Noha az azeri népdalok hangjait sem a pontos intonáció jellemzi, a türkmén népdalokban a negyedhangok szerepe erősebb. A jellemző rímséma mindkét népnél *aaba*, a refrének ritkák.

Szinte minden azeri dallamtípusnak megtaláljuk a párhuzamát a türkmén népzeneben és fordítva. A jelentősebb eltérés az, hogy a türkmén népzeneben lényegesen kevesebb az ion tri-/tetrachordon mozgó dallam. A dallamok konkrét összevetéséhez a 130–131. példákat valamint az azeri dalok összefoglaló ábráját készítettem el (Sipos 2004a: 77).

A fríg (néha lokriszi) tri/tetrachord mind a két népzeneben fontos szerepet játszik, e dallamok türkmén változata 130d,f példákban látható. Ehhez hasonló egyszerű fríg dallamok az üzbégeknel, a tádzsikoknál és Anatóliában is gyakoriak. Sipos (2004a: 106–115)-ben számos azeri-anatóliai párhuzamot közlök.

Azeri ásíkok és türkmén bahsik. Az azeri ásíkok repertoárja nagyrészt népdalokból áll (Sipos 2004a: 116–118). Előadásuk bevezető részében a türkmén bahsik is énekelnek egyszerű, ám népdalaiknál gyakran hosszabb sorokon mozgó dallamokat, amikből azonban itt nagyobb hangterjedelmű, sokszor összetett kompozícióvá szerveződő darabok fejlődnek ki. További különbség, hogy az azeri ásíkok hangszere a Törökországban is jól ismert háromhúros *bağlama*, míg a türkmén ásíkok a kéthúros dutárt részesítik előnyben. Az ásíkok és a bahsik is énekelhetnek szólóban, kísérhetik éneküket hangszerrel, és lehet kisebb együttesük is. Az azeri ásik együttesek hangszerfelállása: *bağlama*, mellyel az ásik énekét kíséri illetve közjátékokat játszik, zurna esetleg zurnák és dob. Ezzel szemben a türkmén bahsi együttesben egy vagy két *dutár* (pengetett lant) és egy *gidzsák* szerepel. Ez utóbbi összeállítás a fúvós *balabannal* és dobbal kiegészítve az azeri udvari műzenei *mugam* (makam) előadás jellemzője.

A türkmén bahsik énekes darabjait alapvetően két dallamfajta határozza meg: 1) feszes ritmusban előadott kis hangterjedelmű, alacsony hangfekvésű, a népdalokhoz hasonló dalok (132. példa) és 2) magasabban mozgó összetettebb dallamok. Az összetettebb formákat néha az egyszerű formák vezeti be, melyek sok esetben levezethetők a négysoros dallamok második feléből, illetve azonosak azzal. A strófikus szerkezet refrének hozzáadásával igen nagyméretűvé növekedhet (133. példa).

A türkmén bahsik repertoárjában sok közkedvelt anatóliai *uzun hava* dallamnak van párhuzama. A megfelelő türkmén dallamokat azonban erős variálódás jellemzi, és olykor csak az előadásfolyam egyik dallamvariánsa tekinthető egy anatóliai dallam párhuzamának. Emellett a türkmén bahsi előadásban a kadenciahangok is sokkal elmosódottabbak, mint az jellemző Anatóliában. A 134. példában egy pszalmódizáló, konjunkt és ereszkedő dallamot is tartalmazó dallamsorozatot mutatok be.

Sok bahsi dallamnak mind a két hosszú, gyakran bővült sora magasról ereszkedik: az első a 3–4. fokokra, a második pedig az alaphangra. Ez a szerkezet gyakori az anatóliai *uzun hava*, ezen belül az Adana-környéki *türkmeni*(!) elnevezésű dallamokban is, bár ez utóbbiak sokszor még magasabbról, a 10–11. fokokról kezdik az ereszkedést.

Míg a türkmén népdalokkal kapcsolatban nagy meglepetés nemigen érhet minket, a kevésbé elemzett és állandó változásban lévő türkmén bahsi repertoár mélyebb elemzésével még adós a népzene kutatás.

Üzbégek (és tádzsikok)

A türkmének szomszédjai az üzbégek, akiktől keletre a tádzsikok és a kirgizek laknak. Az üzbégek török, a tádzsikok pedig iráni nyelvűek, de a két nép egymás mellett, sokszor ugyanazon a területeken élt és él, és a népesség többsége mindkét nyelvet beszéli. E népzének hasonló dallami, hangnemi és ritmikai alapokon állnak, sok dallamnak lehet tádzsik és üzbég szövege is.

Az üzbég zene számos olyan formát őriz, mely megtalálható más, délebbi török népzeneben is. Ilyen pl. a 138. példa, melynek dallamvonala magában foglalja a trichord középső hangja körüli forgó mozgást és a domb-emelkedés alakú dallammozgást is, vagy a 140. példa, melynek anatóliai (Sipos 1994a: № 45, 49) és azeri (Sipos 2004a: № 318) párhuzamát is közöltem. Az üzbég sirató improvizatív előadasmódjával, hangsorával, dallammenetével és kadenciáival kissé emlékeztet a kétkadenciás magyar és anatóliai dūr

hexachord siratókra (142a példa) sőt egyes siratók a magyar kétsoros kisterces siratóformát idézik (142b példa).

Sok üzbég altató a *re-do-la* tri-tetraton(!) hangjain mozog (143. példa). Az ilyen jellegű, motívumokból felépülő dallamok gyakoriak a szintén alapvetően nem pentaton kirgiz (Sipos 2014a: ex.8), anatóliai (Sipos 1995: 79–80), valamint kevésbé meglepő módon a pentaton rétegekkel rendelkező magyar (Vargyas 2002: 0148) és a teljességgel pentaton csuvas illetve tatár népzeneben is (Vikár 1993: 107–108).

Az üzbég tavaszi esővarázslás mondókáit nem mindig pontosan intonált hangmagasságokon, ritmikusan recitálják a *dddd|rs s* motívum variált formáin (143b példa). A *re-do-szo* trichordra épülő motívumok, dallamok több törökségi népzeneben is hallhatók, míg a magyar népzeneben önálló motívumként ritkán fordulnak elő. Mindenesetre e dallamok a 143a példa *re-do-la* magú dallamával együtt e népzene egy régi, pentaton előtti rétegére utalnak.

Az üzbég és tádzsik dalokban alapvetően kétféle dallamvonal figyelhető meg: 1) az egyik esetleg a dallam elején az alaphangról a sor legmagasabb hangjára történő felugrás után *ereszkedő* a másik pedig 2) *emelkedő-ereszkedő*. Ritkábban megfigyelhetünk *hullámzó* mozgást is (146. példa). A dallammozgás többnyire ide-oda lépegetve halad előre. Mindkét dallamvonal megtalálható egyszerűbb és összetettebb szerkezetű dallamokban is.

Gyakoriak a kis ambitusú, egyszerű, egy-kétsoros fríg dallamok. Ahogy már többször felmerült, ez a zenei forma a Sipos (2004a)-ben részletesebben leírt más, egyszerű formákkal együtt nagy valószínűséggel a török népzene egy iráni alaprégét képviseli. Erre utal az üzbég és a tádzsik népzeneben látott közkedveltsége is (147. példa).

Ritkábbak a négysoros formák (148. példa). Ezen a területen, de csak a tádzsikok között és csak sporadikusan, előbukkan a *pszalmodizáló* dallamok egy speciális formája. A 149. példa dallammenete hasonló egyes pszalmodizáló dalokéhoz, csak épp a második és harmadik sora b3 helyett a 2. fokon zár. Ilyen dalokat más népeknél is látunk (pl. anatóliai törökök, kirgizek, karacsájok), míg a magyaroknál nemigen fordulnak elő. A 149. példa is beillene magyar pszalmodizáló dallamnak, ha főkadenciája b3 lenne. Ritkán, de diszjunkt szerkezet is előfordul a tádzsik(!) népzeneben.

Karacsáj-balkárok

Az igen egyszerű formákat használó azeri, türkmén, üzbég (és tádzsik) népek után térjünk vissza nyugatabbra, az azerikhez földrajzilag szintén közel eső, de tőlük az áthághatatlan

Kaukázus bérceivel elválasztott karacsáj-balkárokhöz. A Kaukázus északi oldala a magyar etnogenezis, és sok török nép számára is fontos, ez az a terület, ahol a sztyeppe összeszűkül, itt haladtak el nyugat felé a népvándorlások népei, pl. az avarok, hunok vagy épp a magyarok.

A karacsáj népzene, ha nem is olyan gazdag, mint az anatóliai, számos különböző zenei formát tartalmaz, melyek közül soknak magyar kapcsolatai is vannak. Népzenejünkben az egyszerűbb dalok viszonylag kevésbé vannak képviselve, sok az összetettebb négysoros forma. Van egy jellegzetes szövegbeosztású dallamosztályuk, a *dzsir*, melyet tipikusan karacsájnak, magukra jellemzőnek tartanak. Ezek a dallamok azonban ugyanúgy, sőt még inkább megvannak a kabardoknál, és formájuk annyira nem törökös, hogy joggal gondoljuk őket a kabardoktól való átvételnek.

A tipikus karacsáj dallammozgás jellemzői az ereszkedő illetve domb alakú sorok, a sorokon belül pedig az egymás melletti hangokon haladó, nem ugráló és a záróhang alá nemigen ereszkedő konjunkt dallammozgás. Jellemző az ereszkedő szerkezet is, melyben az egymást követő sorok egyre alacsonyabb hangsávokban mozognak. Ugyanakkor az első sor elején nem ritka az alaphangról vagy annak környékéről történő felugrás, és előfordulhat a sorban egyfajta föl-le lépegető (forgó) mozgás is, mely leginkább egy gerinchang körbejárását jelenti.

A mai karacsáj dallamvilágban ritka a rövid motívumokból építkező dallam. Ilyen például a kvinten fel-alá ugráló dal és néhány, a *mi-re-do* trichord középső hangja körül forgó esőima. Ez utóbbi a magyar, anatóliai és karacsáj gyermekdaloknak és esővarázsló dallamoknak is az egyik fő típusa. Akárcsak az azeriknél, törököknél vagy a kazakoknál, a Korán-recitálás egyes dallamai a karacsájoknál is a *mi-re-do* trichordon forognak és *re-n* érnek véget.

A karacsáj népzeneben *ereszkedő-emelkedő* mozgást végző *plagális* dallamok is találhatók. A magyar *regös* dallamok is ilyenek, ezek származásának, rokonságának kérdése már a 20. század fordulója óta a népzene kutatás sokat vitatott témái közé tartozik. Sokan sámánszertartás maradványának tartják, mely még a honfoglalás előtt bizánci, szláv és kaukázusi hatásokat is magába fogadhatott. Mindenesetre ezek a karacsáj dallamok a magyar regös dallamokhoz hasonlóan idegenek az alapvetően ereszkedő régi stílusú karacsáj (illetve magyar) dallamok között, de szövegük, akár a magyar szövegek régi hagyományokra utal, és sok ide tartozó dallam műfaja esővarázslás, altató, illetve kapcsolatos az ősvallással (150. példa).

Az itt jellemző domb alakú, illetve ereszkedő sorformák ellentéte a *völgy alakú* illetve *a sorközépen alaphangra ereszkedő első sor*, és néha emelkedő első sort is látunk. A közölt

dallamok mintegy 10%-a ilyen, tehát az ereszkedő vagy völgy alakú dallamkezdő sor nem igazán kivételes a karacsáj zenei világban, igaz a teljes gyűjtött anyagban ezen dallamok aránya kisebb. Igen ritka ellenben az alacsony fokokon való hosszabb elidőzés utáni felugrás, valamint az akkordfelbontás-szerű dallammozgás is. Előfordul VII. fokról a b3 fokra történő sorvégi ugrás, és egyes régies tripodikus dallamoknál az V. fokra történő leugrást is láthatunk. Több dallam néhány ütemében vannak nagyobb hangközugrások, ez szintén elüt a jellemzően konjunkt karacsáj dallamvezetéstől.

Sok karacsáj dallam egy vagy két rövid sorból és azok változataiból áll. A sorvariánsok ugyanazon a hangon végződnek, mint az őket megelőző sorok, de egyre szűkebb hangterjedelembe mozognak. Jellemzőek az ereszkedő, illetve domb alakú sormozgások. Ilyenfajta dallamok egyébiránt szinte az összes déli török nép dalaiban megtalálhatók. Az ereszkedő illetve domb alakú sorformák miatt itt kielégítőnek tűnik a kadenciák alapján történő csoportosítás, e nép kis- ill. nagyterces dallamait közösen tárgyalom. Jellemző a karacsáj népzene szerkezeti fejlettségére, hogy még a legelemibb dallamai is nemegyszer szabályos négysoros formába rendeződnek (151. példa). A főkadencia gyakrabban (1), (2) – sirató karakterű, vagy (b3), ritkábban (4), vagy (5), ez utóbbiak többnyire vallási zikir dallamok.

A (2) főkadenciás nagyterces kétmagú karacsáj dallamok közül egyesek szabad előadásmódjukkal, a sorok improvizatív formálásával és ereszkedő dallamvonalukkal valóban a magyar, az anatóliai és az azeri siratók világát idézik fel. A dúr-hexachordon ereszkedő, *re-n* és *do-n* kadenciázó alakzat a karacsáj (és kabard) népzeneben egy szélesebb *rubato* előadású zenei stílusnak része, melyben hősenek műfajú dallamok is szerepelnek (166. példa). A dallamsorok részben a magyar sirató lefelé bővülését felidézve a *(la'-szo')-fa-re-do→(ti)-szo* irányba is bővíthetnek (167. példa).

Sok (b3), (4) illetve (5) főkadenciás tripodikus dallam sorait jellemzi a *hullámzó dallamvonal* (188. példa), azt a sormozgást már eddig is több török népnél láttunk.

A mai karacsáj népzeneben túlnyomó a *négysoros* formák aránya. Alább ezek közül néhány fontosabbat bemutatok.

Négy rövid vagy tripodikus sor (2) és (b3) főkadenciákkal. Itt kisterces skálákon kiegyensúlyozottan ereszkedő négysoros dallamokat találunk, jellemzően magas kezdőssorral, középmagasságban mozgó középső sorokkal és alacsonyabb negyedik sorokkal. Ebből az általános leírásból két dallamforma emelkedik ki. Az egyiknek a sorai *szekund-szekvenciás* ereszkedést mutatnak, ezek a dallamok újabbnak tűnnek (167. példa). A másik, igen népszerű dallamfajta szerkezete szimmetrikusabb, mondhatnánk méltóságteljesebb, és

általános leírása megegyezik a magyar és sok más nép *pszalmodizáló* stílusával (166. példa). A pszalmodizáló karacsáj dallamok egy része vallási dallam (*zikir*), de sok közöttük az altató is, ami arra utalhat, hogy régebbi formával van dolgunk, mely bekerülhetett a vallási repertoárba. Vannak hasonló dallammozgású, de (2) főkadenciás dallamok is (165. példa).

Négy rövid sor (4/5) főkadenciákkal és magasabb kezdéssel (177–182. példa). Itt a dallamvonal a nagyobb ambitusnak megfelelően ereszkedő, és nemegyszer viszonylag pontos, néha csak részleges *kvart-* illetve *kvintváltás* is kialakul, de nem kivételes a *szekund-szekvenciás ereszkedés*. A dallamcsoportokat jól jellemzik a kadenciasorok: 5(4)x, 4(5)x, 5(5)x, 6(5)4/5, 8(4)x és 7(5)b3.

Négy rövid sor (7/8) főkadenciákkal (183–184. példa). E dalok megkülönböztető tulajdonsága, hogy első soruk alapvetően a 7–8. fokokon mozogva a 10. fok magasságába is felemelkedik, illetve magasabban, a 7–8. fokokon végződik. Jellemző kadenciasoraik: 5 (7/8) 5 és 7/8 (7/8).

Vannak négy rövid sorból építkező *ál-kupolás* (AB/A_vC) illetve *kupolás* szerkezetű karacsáj dallamok is, ezekben azonban nem a magyar „új stílus”-ra jellemző visszatérő dalformát látjuk, mert első és harmadik soruk azonos vagy legalábbis hasonló, és második soruk is alacsony. Több jel utal arra, hogy e dallamok többsége régebbi stílusba tartozik. Egyes *kis-kupolás* dallamok első és negyedik sora alacsony, középső sorai kissé magasabban mozognak, ezek is eltérnek a karacsáj dallamok többségétől.

Végül megemlítek néhány karacsáj dallamot négy *hosszú* sorral és visszatérő szerkezettel, ahol a középső sorok kvarttal-kvinttel magasabbak, mint a szélsők. Ezek újabb stílusúaknak tűnnek, és erős hasonlóságot mutatnak egyes magyar új stílusbeli dallamokhoz (204. példa).

Karacsáj-balkár dzsir dallamok. Már a gyűjtés elején feltűnt egy jellegzetes dallamfajta, melynek variánsai később is, és minden helyszínen előkerültek. Ezekről a karacsáj népzene ismertető fejezetben részletesen beszámoltam, most csak annyit, hogy ez a *dzsir* stílus valószínűleg a szomszéd adige népektől történő átvétel, akik körében hatalmas népszerűségnek örvend, míg más török népeknél nyomát sem találjuk.

Összefoglalva a következőket mondhatjuk. A tágabb stílusazonosság mellett a karacsáj és magyar *gyermekdalok* között is felfedezhetők szorosabb hasonlóságok. A karacsáj-balkár pszalmodizáló, ereszkedő és sirató dallamok egy része pedig ugyanabba a bartóki ős „stílus-faj”-ba tartozhat, mint a magyar, anatóliai, sőt a bulgár, szlovák, román és egyes más népek megfelelő dallamai. A jellegzetes etnikai, illetve areális különbségek mellett az általános stílushasonlóság, az egyedi jelenségek közelsége, a dallamformálás stb. végül is megengedi a

tágabban értelmezett közös eredetre, de legalábbis a szorosabb *zenei* rokonságra vonatkozó kutatások folytatását. Sok karacsáj dallamnak van meggyőző vagy kissé távolabbi magyar párhuzama, és a történelmi adatok megengedik, hogy a magyar és a karacsáj népzene egyes rétegei közötti összefüggések akár genetikusak is legyenek. Az mindenképpen kijelenthető, hogy az anatóliai népzene után a karacsáj népzene az, mely a legerősebb hasonlóságot mutatja a magyar népzene régebbi és nem *pentaton* rétegeihez.

További következtetések levonásához jobban meg kell ismernünk a karacsájok szomszédjainak, főleg az oszétoknak, a kabardoknak és a cserkeszeknek a népzenejét, hiszen több hasonló réteg fedezhető fel e népek és a karacsáj-balkárok népzenejében. A legfontosabb, legelterjedtebb karacsáj-balkár *dzsir* dallamosztály számos dallamához, sőt dallamosztályához lehet például kabard párhuzamot is állítani. A karacsáj kutatás újra megerősíti, hogy egyes népek zenéjét nem vizsgálhatjuk külön, mindenképpen nagy területeken élő népek kultúrájának összehasonlító vizsgálatára van szükség.

Kazakok

Kazakisztán Európányi területén számos zenei kutatás folyt, de összefoglaló munka máig nem született meg. Kialakultak itt helyi dallamstílusok is, melyek összehasonlító elemzésével, sőt még elemző leírásával sem próbálkoztak meg korábban. Beljaev (1975: 77–78) általános megállapítása szerint a kazak dallamstílusok közös nemzeti alapon nyugszanak, és az általános kazak nemzeti dallamkarakter speciális megvalósulásai, míg Slobin ezzel nem ért egyet (Beliaev 1975: 123). Mindenesetre nagy általánosságban elmondható, hogy a regionális stílusok mellett sok kazak területen jellemző a nagy dallamváltozatosság, a kifejező részletek gazdagsága, másrészt a kapcsolat az élő beszéddel.

Magam a délnyugati *adaj* kazakok és a mongóliai kazakok népzenejét vettem össze. Ennek során kiderült, hogy bár nyelvük lényegében megegyezik, a diatonikus skálákon mozgó kisambitusú *adaj* dalokkal szemben a mongóliai kazakok pentaton népdalait szenvedélyesen fel-alá hullámzó nagy ambitusú formák jellemzik, melyek azonban eltérnek a mongolok szintén pentaton dalaitól (254-256. példa). Általában véve az adaj kazakok több és egymástól is eltérő zenei stílussal rendelkeznek, mint az azerik vagy türkmének, és dallamaik jelentősen eltérnek a keletebbre élő kazakok pentaton zenestílusaitól.

Foglaljuk össze az egymástól igen távol fekvő délnyugat-kazakisztáni Mangislak és a mongóliai Bajan-Ölgij terület népzeneje összevetésének tanulságait.

Dallamvonalak. Az ereszkedő siratódallamoktól eltekintve a mongóliai kazakoknál a dallamok első soraiban legtöbbször domború, homorú illetve domború-homorú dallamíveket látunk. Ezen kívül gyakori még a különböző, fel és le mozgó nyugtalanabb, a néhány szomszédos hangon recitáló illetve a több hangon ugráló dallamvonal. Noha a mongóliai kazak dallamok második fele mélyebben fekszik, mint az első, csak kivételesen fordul elő a sorok között kvart-, vagy kvintpárhuzam.

Mangislak területén az *adaj* kazakok kisterces skálakon mozgó dallamainak első sora tipikusan domb alakú, ennek kisebb ambitusú szelídebb formáját látjuk a siratóknál, a pszalmodizáló dallamokban és egyes kisambitusú dallamokban. A nagyobb ambitusú kétsoros *la-pentaton* dallamaik, sőt az egyetlen jelentősebb *do*-ra végződő dallamcsoportjuk első sora is domb formájú. Úgy tűnik, hogy domb alakú az a jellegzetes sorforma, mely a mangislaki dallamok oly egységes képét meghatározza. Kevés itt az olyan dallam, melynek első sora határozottan ereszkedik, emelkedik vagy domb-völgy alakú. A többi ‘melodikus’ forma pedig szinte teljesen hiányzik. Mindez ugyancsak eltér a mongóliai kazak dallamok sokszínűségétől.

Megkísérhetjük a két kazak terület dallamainak összehasonlítását a dallamvonalak, pontosabban az első sorok dallamvonala alapján.

A mongóliai kazak *siratók* ereszkedő dallamvonala egyedülálló ezen az íves vonalakat kedvelő területen, míg a kis dombokat formáló *adaj* kazak siratósorok belesimulnak az ottani dallamok közé. Az *adaj* kazak és az anatóliai (illetve a magyar) siratók strukturális hasonlóságot mutatnak két egymás alatt haladó sorukkal, melyek egymás alatti hangokon zárnak, ám hangkészletük eltérő. A mongóliai kazak siratóknak pedig a hangkészlete hasonló a magyar és az anatóliai siratóéhoz, de szerkezeti felépítésük különbözik. Ezek a siratók végső fokon négy, egymás alatti ereszkedő illetve domb alakú motívum kombinációira vezethetők vissza. A motívumok a magasabbtól az alacsonyabb felé haladó sorrendben a következők: 1) *szo'-la'-szo'-fa-mi*, 2) *mi-szo'-(fa)-mi-re*, 3) *szo'/re-mi-re-do* és 4) *re-mi-re-do-ti*. A motívumokból az egyes népek siratói a következőképpen építkeznek: mangislaki kazak: 1 és 1+2; mongóliai kazak: 3; anatóliai török és magyar: 2, 3 és 2+3. Tehát az anatóliai és a magyar siratók vannak a legközelebb egymáshoz, hozzájuk közel esik a mongóliai kazak sirató, és ezektől eltérő a mangislaki siratók világa.

Mindkét kazak területre jellemző, hogy első dallamsorok formája egy jól kivehető *domb* vagy *völgy* alak illetve egy-egy *ereszkedő* vagy *emelkedő* dallamrészlet. A mongóliai kazakok ‘melodikusabb’ sorai legfeljebb két egységet (domb, völgy, emelkedés, ereszkedés) tartalmaz. E dallamokban gyakran fedezhető fel ismétlődő vagy variálódó motivikus ütemszerkezet, például a emelkedő-ereszkedő-emelkedő hullám alakú sorokat gyakran *a b a*

ütemek alkotják. Az anatóliai és a magyar népzeneben e formák közül leginkább a domb alak fordul elő. Azonban, míg az anatóliai és a magyar anyagban jelentős az ereszkedő és a stagnáló sorok aránya is, a kazak területeken, a mongóliai kazakok siratóitól eltekintve ilyeneket ritkán látunk.

A mongóliai kazak népzene kedvelt megoldása, a *domb-völgy hullám* alakú első sor ritkábban bár, de előfordul a mangislaki területen is (277. példa). A *domb alakú* első sorok erőteljesen képviseltetik magukat a dél-nyugat kazak területen, míg a mongóliai kazakok dallamaiban csak az ott igen ritka *la-pentaton* dallamok között fordul elő, és ott sem gyakran (276. példa). *Völgy alakú* ereszkedő-emelkedő első sorok csak a mongóliai kazakoknál hallhatók, ott sem gyakran, és csak ritkán határozottan kirajzolódó formában (277. példa).

Mindkét területen előfordulnak *emelkedő* első sorok is, ez a zenei megoldás egyébként nem minden törökség nép körében gyakori. Az emelkedő első sort mindig ereszkedő sor követi (278b példa).

Sok dallamsor alapvetően *bi-*, *tri-* vagy *tetrachordok* hangjain mozog. Ez történhet különösebb tervszerűség nélkül, de esetenként határozott motívumok ismétlődnek. Ezt láttuk pl. Mangislak közkedvelt *pszalmodizáló* dallamainál, melyek közös vonása volt a *do-re-mi* trichord hangjain huzamosan recitáló, a teljes dallam tendenciájában pedig ereszkedő mozgás, valamint az 5(b3)4 kadenciasor. Ilyen dallamok nagy számban fordulnak elő az anatóliai és a magyar népzeneben is (279. példa).

A recitáló dallamok közé tartozik számtalan mangislaki *terme* dallam is, melyek főként két-három hangon mozgó sorokból építkeznek. Egy részük a teljes zenei folyamat során megmarad a *do-re-mi* trichordon, vannak azonban köztük nagyobb ambitusúak is.

A mongóliai kazakoknál is előfordul a *pszalmodizáló* dallammozgásnak az a fajtája, melynek során a dallam első sora magasabb régiókban mozog, és csak azután tér rá a *do-re-mi* trichordon történő recitálásra. Ilyen mongóliai kazak és anatóliai dallamot látunk a 280. példán, a dal magyar párhuzamát Sipos (2001a: ex.72)-ben közöltem. A dallamokat a hasonló dallammozgáson kívül a 7(b3)b3 illetve 7(b3)4 kadenciasorok is összekötik, eltérő azonban, hogy a mongóliai kazak dallam *do-pentaton*, a magyar és az anatóliai példa pedig *eol* karakterű.

Bajan-Ölgij számos dallamának első sora *tri-* vagy *tetratonon mozog fel-alá*. Ezeket a mozgásokat nem könnyű osztályozni, közös jellemzőjük, hogy pentaton(os) hangkészletet használva kvart-kvint sávon belül fel-alá történő lépésekből állnak. Itt sem kivételes a dallamsoron belüli ütempár, sőt az sem, hogy szinte a teljes dallam egyetlen ütemből épüljön

fel. Fontos észrevennünk, hogy nemegyszer a mongóliai kazak vallási dallamokban valamint a mangislaki újabb stílusúnak tűnő dallamokban találunk ilyen szerkezetet (281. példa).

Figyelembe véve a hatalmas területet és a kazak nép kialakulásának összetett voltát, könnyű volt akár előre is megsejteni, hogy itt különféle zenei dialektusokkal fogunk találkozni. Valóban, míg a kazak nyelv a dialektusok ellenére is meglepően egységes, a zenei eltérések jelentősnek mutatkoztak. Beljaev (1975) szerint három fő zenei dialektusterület van. Dél-Kazakisztán (a Szemirecsje, az Aral-vidék és a Szir-Darja mente) dallamait a formai egyszerűség és a ritmikai szabályosság jellemzi. Nyugaton, az Uralon túli területen és a Kaszpi-tenger partvidékén egyrészt a lírai megoldások uralkodnak nagy hangterjedelmű széles dallamokkal, másrészt jellemző a termék és a recitatív formák jelenléte is. Kazakisztán középső vidékein pedig speciális dallamgazdagság, fejlett dallamok és összetett versformák figyelhetők meg.

A mongóliai kazakok jellemzően *do-* és *szo-pentaton* dallamai inkább a pentaton mongol-tatár dallamstílushoz állnak közel, míg a nyugat-kazakisztáni dallamok többsége az Anatóliában (és a magyar területeken) is oly kedvelt kisterces skálákon mozog. Sok adat mutat arra, hogy a Kínában élő kazakok zenéje a mongóliai kazakokéhoz hasonlít, és ezeknek a dallamoknak számos variánsa van a mai Kazakisztán különböző területein is. A közelebből vizsgált két kazak területen érződik a 'zártabb' etnogenezis, valószínűleg ennek a következménye a viszonylag kevesebb, homogénebb zenei stílus. Mindez éles ellentétben van a rendkívül sokszínű anatóliai vagy magyar népzenevel.

A kazak siratódallamoknál összetett kapcsolatokra bukkantunk. Egyes szálak a mangislaki siratót kötik az anatóliaihoz, mások inkább a mongóliai kazakot. Ugyanakkor létezik, igaz csak egyetlen mangislaki sirató, mely szinte teljes azonosságot mutat a török és a magyar sirató kisformájával. Fontos felfedezés, hogy a *pszalmodizáló* jellegű dallamok Mangislakban is közkedveltségnek örvendenek. Az egyéb hasonlóságok és eltérések jelentős része azzal van szoros összefüggésben, hogy míg Bajan-Ölgijben a *do-pentaton* skála uralkodik, Mangislakban a diatonikus kisterces. A pentatónia itt is együtt jár a dallamok mozgékonyásával, és döntően meghatározza karakterüket, a mongóliai kazakok népzeneje ebben a vonatkozásban is inkább a kínai, mongol, Volga-Káma-vidéki valamint egyes magyar pentaton zenei stílusokhoz hasonlít, míg Mangislak zenéje az anatóliai törökökéhez, a türkménekéhez és az azerikéhez áll közelebb.

A délnyugat-kazak vidék népzenejének nincs sok köze a nagyobb ambitusú, rendszerint pentaton hangkészletet használó csuvas, tatár, baskír vagy éppen szibériai török, ujjur, mongol és kínai dallamokhoz. Itt éppen a szerény formák uralkodnak, gyakoriak a

viszonylag kötetlen, strófa előtti megoldások. Szembetűnő az is, hogy igen kevés a *tempo giusto* előadásmódú dallam, ami valószínűleg azzal a meglepő ténnyel van összefüggésben, hogy a kazakok sem táncolnak. Ugyanakkor a pentaton zenei világon belül a mongóliai kazak népzene sajátos színt képvisel.

Kirgizek

A kirgiz népzene a kazakhoz hasonlóan meglehetősen összetett. Túlnyomóan nagyterces skálákon mozgó dallamai közül két nagyobb csoport emelkedik ki. Az egyik, a rövidebb motívumokra visszavezethető *ütempáros* anyag, mely még ma is meglepő gazdagságban él a területen (282a példa). A másik réteg a magyar *síratók kisformájához* hasonlít. A kirgiz dallamok öt különböző nagyságú és jelentőségű tömbbe sorolhatók.

Az *ütempáros dallamok* közé a következő csoportok tartoznak: a) *do-szo* bitonon ugrálók, b) *re-Do-ti*, *re-Do-la*, *mi-Re-do* stb. trichordok középső hangja körül forgók, c) a *bekbekey* dalcsoport és *fríg* dallamok két rövid sorral és *re*, *do* vagy *mi* kadenciával (e dallamok erős hasonlóságot mutatnak fríg hangsoron mozgó népes anatóliai, azeri és türkmén dalcsoportokhoz), d) ereszkedő vagy domb formájú sorral kezdődőek, leggyakoribb a *(szo')*-*mi-re-do-szo* ereszkedés vagy a *do-re-mi-(szo')*-*mi-re-do-(szo)* alakú dombforma. Ilyen ütempáros dallamok gyakoriak más török népek népzenejében is) végül 1e) a sorvégeken leugró dallamok (*do-szo*, *re-la* vagy *re-ti-la* sorzárás).

A nagyterces skálán mozgó dallamokat a síratók, a kétsorosak és a négysorosak csoportjaira oszthatjuk. Az első csoportban a *síratók* valamint dallammozgásuk és szerkezetük alapján ide sorolható olyan dallamok találhatók, melyek műfaji és dallami idetartozása kétségtelen (pl. *kiz uzatuu* 'leánybúcsúztató'). A nagyterces skálán mozgó kirgiz síratók és leánysíratók legegyszerűbb formáját egyetlen szabad előadású dúros sor és variánsai jellemzik. A sorok *drmf|rrmf* *r|d* vázú dombot formálnak, melyet egy *szo-do* felugrás előzhet meg, illetve egy *do-szo* ugrás követhet. A kirgiz sírató kétmagú formáját *re-n* és *do-n* kadenciázó, ereszkedő illetve domb alakú *parlando-rubato* előadású hosszabb sorok jellemzik. Mindez erősen hasonlít az anatóliai, azeri vagy a magyar sírató kisformáinál látottakhoz, noha egyes kirgiz síratóknak a határozottabban domb alakú soraik kissé eltérő jelleget adnak. Jellemző ennek a formának a kirgiz népzenebe való erős beágyazódottságára, hogy számos rövidebb sorból álló kirgiz dallam is ilyen karakterű. A nagyterces skálákon mozgó *kétsoros* dallamok fontosabb csoportjai a következők: (5) főkadencia és az első sor a *mi-re-do* trichordon hullámszik, (5) főkadencia és az első sor egy *szo'/la'* csúcspontú

magasabb domb, (6) főkadencia (ellentétben a legtöbb törökségi néppel, a kirgizeknél nem ritka a 6. fokú kadencia, sőt főkadencia), végül (7) és (8) főkadenciás dallamok magasabb első dallamfélével. A nagyterces skálakon mozgó *négysoros* kirgiz dalok jellemző kadenciasorai: 5(4)x, b3/4(5)5, 5(5)x, 6(6)6 és 5(5)5 valamint 7/8(4/5)x.

A terc bizonytalan intonálása miatt is a *kisterces* és a *nagyterces siratók* között erős összefüggés van, akár együtt is lehetett volna tárgyalni őket. A ritkább és kevesebb formát felmutató kisterces skálakon mozgó siratókra is érvényesek a nagyterceseknél elmondottak. A kisterces skálán mozgó *kétsoros* dallamok jellemző főkadenciái (4) és (5). A *négysoros* kisterces dallamok első sora egy szűkebb sávban recitál vagy domb alakú, ritkábban emelkedő. Jellemző kadenciasoraik: 5(2)x illetve 5/7(b3)x, 4(5)x, 4(4)x, 5(4)x és 5/6 (5/6)x és 7/8(5/4)x. Egy kisterces skálán mozgó dallamosztály dallamainak *első sora völgy alakú, emelkedő illetve a sor közepén az alaphangot érintve fel-le hullámszik*, ez a tulajdonságuk karakteresen elválasztja őket a többi kirgiz daltól. E kirgiz dallamok nagyobb csoportjai: a (4), a 4(1)x valamint az (5) kadenciások szorosan összefüggenek az előbbi osztály dallamaival, bár sirató nincs közöttük. Hullámszó első sorral kezdődő négysoros dallamok kadenciasorai 4/5(b3)x, 5(4)x és 5/4(5)b3.

A Ramadan hagyományok talán a legfontosabb, de mindenképpen a legszínesebb eleme a *Ramadan dalok* éneklése. A Ramadan böjti hónap alatt a kirgiz gyermekek házról-házra vándorolnak, dalokat énekelnek és adományokat gyűjtenek, pénzen kívül cukorkát, magokat, gyümölcsöket stb. Bár nem a kirgizeknél látott intenzitással, de a Ramadan hagyományokat az üzbégek, kazakok, az ahiska, ujjur és anatóliai törökök is tartják. A kirgizeknek a népdalaiktól több szempontból is igen eltérő Ramadan dalait Sipos (2014a: ex.37-41)-ben részletesen ismertettem.

Végül, néhány kirgiz dallam középső sorai és kadenciái egy kvarttal vagy kvinttel magasabbak a szélső sorokénál; ez a fajta kupolás szerkezet nem található meg török népek régi stílusában. A *kisterces kupolás dallamok* kadenciasora többnyire 1(5)5/4, tehát harmadik soruk is magasán végződik. A második sor az első sor magasabban végződő változata (320a példa), vagy egy magasabb regiszterben mozog (320b példa). Ez utóbbi a ritkább, és a tipikus kirgiz népdalok formájától jelentősen el is tér, míg pl. a magyar új stílus dallamaival közelebbi kapcsolatot tart. A *nagyterces kupolás dallamok* kadenciasora pedig b3(7)4/5/7, és többnyire dallammenetükben is található a hagyományos kirgiz dallammenetektől eltérő mozzanatok.

A Volga–Káma–Bjelaja-vidék

Ha folytatjuk körutazásunkat és madártávlatból tekintünk a Volga–Káma-vidék török népeinek zenéire, itt teljesen más karakterű zenei világgal találkozunk. A tatár, csuvas és baskír népzene jellemzője a szinte kizárólag pentaton hangsorokon vagy azok részein mozgó, sok esetben ereszkedő dallamvilág. Előbukkan itt a kvintváltó forma, ez a karakteres jelenség azonban csak a cseremis–csuvas határon hallható egy 100 kilométeres körön belül, a finnugor nyelvű cseremiszeknél csak addig, amíg a csuvas török nyelvi hatás tart. A tatárok szintén teljesen pentaton népzenejében pedig nem kvintváltás, hanem kvartváltás fordul elő. Láttuk, hogy a pentaton kvart-kvintváltás nagy tömegben Külső- és Belső-Mongóliában is hallható, így a Volga–Káma-vidéken élő kvintváltó stílus esetében az Aranyhorda alatti vagy utáni mongol hatására gyanakodhatunk. Ezt a feltételezést erősíti, hogy a baskír és tatár *uzun küy* ‘hosszú dal’ is a mongol népzene felé mutat.

A terület népzeneje igen összetett, a diatónia és a pentatónia kis és nagy terjedelmű formáival, különböző irányú dallamépítkezésekkel, a primitív motívumok ismételtetésétől a szigorúan szerkesztett négysoros formákig stb. Ezek azonban nem egyenletesen oszlanak el a különböző népek között.

Nézzük meg, milyen képet fest minderről a helyszínt első kézből ismerő Vikár László (1993: 33–39). A finnugor népzeneekre jellemző, hogy igen egyszerű elemek ismételtetéséből jönnek létre, ám ezek az egyszerű motívumok kifinomult módon ismétlődnek és variálódnak. Északról dél felé a strófák és a dallamsorok egyre inkább hosszabbodnak és válnak egyre szabályosabbá. A hagyományos finnugor dallamok megmaradnak a pentachord keretein belül, csendes, néha monoton, nem magamutogató előadásban. Török hatásra itt is előfordul, egy-egy területen akár uralkodó is lehet a pentaton skála és a díszítésekkel teli előadásmód. Mégis, a finnugor réteget nagyfokú kötetlenség jellemzi, szerény hangkészlettel, de a kis motívumok erős variálódásával. Változékony a forma, a sorok hossza, szótagszáma és a hangok intonációja is. Könnyen rögtönöznek, nem érzik fontosnak a strófikus előadás és az egyetlen hangkészlet merev kötöttségeit. Az itt élő török népek ezzel szemben szívesen énekelnek, számos mutatós, strófikus dallamuk van, melyek hangterjedelme eléri, sőt jóval meg is haladhatja az oktávot. A helyzet persze itt sem olyan egyszerű, mert a török népeknek is vannak egyszerűbb dallamstílusai, sőt egyes törökségi népeknél, például az azeriknél, türkméneknél vagy a dobrudzsai tatároknál csak ilyenek vannak.

Vikár (1993: 33–39) megfigyelése szerint a volga–kámái anyagban keletről nyugatra haladva egyre szabályosabbak a dallamszerkezetek, egészen a cseremis–csuvas (kvintváltó)

határig. A cseremiszeknél az ún. kisforma, a csuvasoknál pedig a háromsoros szerkezet uralkodik, mintegy átmenetet képezve a kötetlenebb és a szigorúbb szabályok szerint építkező dallamok között. Mindenesetre a vidék dallamformáinak változatossága mögött sokszor az egyszerűség áll. Ha eltekintünk az ismétlésektől, transzponálásoktól és a kisebb-nagyobb ritmikai és dallambeli változtatásoktól, többnyire csak egy vagy két egyszerű zenei mag vagy csak egyetlen motívum marad.

Vargyas Lajos (2002: 238–323) is áttekintette a Volga–Káma-vidék népzenejét. Foglalkozunk össze az itt élő cseremis, csuvas, mordvin, tatár és baskír népzenejére vonatkozó megállapításait.

A finnugor *cseremiszek* (marik) dalai jellemzően nagyjából egyenlő arányban félhang nélküli *do-*, *szo-* illetve *la*-pentatonok, elenyészően kevés a *mi-* vagy *re*-végű pentaton. Északon előfordul egy félhang nélküli ötfokúság, és itt jellemző az A⁴BAB kis-kvintváltó forma is. A dallamok egy része a pentaton skálának csak öt, ritkábban három vagy négy egymás melletti hangján mozog. Legnagyobb csoport a kvintváltóké, ezek azonban csak a csuvas határ mentén hallhatók, ahol a *la*-pentaton dallamok mind kvintváltók. A cseremiszek zenéjében a legjellemzőbb a nagyfokú rend és szabályozottság, a formálás kereteinek maximális tiszteletben tartása. Náluk teljesen hiányzik a sirató és a gyermekjáték. A hangkészlet is egyszerű, szabályozott, nem jellemző az erősen változékony intonálás, talán törökségi (tatár) hatásra.

A török nyelvű *csuvasok*nál is csak a cseremiszekkel határos területen élnek a főleg *do-* és *szo*, ritkábban *la*-ötfokú pentaton kvintváltó dallamok. A többi csuvas területen meglepően archaikus a kép. Lach csuvas gyűjtésének főbb arányait idézve: bi-, tri-, tetraton (20%), *do-re-mi* (3%), szext hangterjedelmű *do-*, *szo-* ötfokú (22%), motívum-ismétlő, sztyichikus vagy ütempáros forma (42%!), A^vA, A^kA, AB kétsoros (40%), kvintváltó (1%). Itt tehát 60% az elemi forma, melynek száma a későbbi gyűjtésekben kevesebb, de nem elhanyagolható. Sok az ABC, AAB, ABB, AAA_kB stb. forma, és az ilyen dalokban néha előfordul a kvart vagy kvint transzpozíció kisebb belső részek ismétlésében. Ebből a formailag és terjedelemben egyszerű zenei világból emelkedik ki az észak-nyugati szűk terület fejlett *kvintválaszos*, nagy ívű, szigorúan szerkesztett dallamvilága. Ott azonban hiányzik az északi cseremiszek „kis-kvintváltó” formája.

A *mordvinok* dalai részben hasonlóan elemi állapotokat mutatnak. Sok a *la*-tetraton, *la*-pentaton, *szo*-pentaton, van számos diatonikus, de kevés a *do*-pentaton, a triton és a *do-re-mi* dallam. A hiányos kis hangkészlet az anyag harmadát teszi ki (2-, 3-, 4-fokú dallamok és néhány *do-re-mi* trichord). Előfordul a diatónia felé kiegészülő kis hangkészlet is (pl. dūr

tetrachord). Általában a pentaton dallamok sem lépik át a hexachord határait. Az újabb kiadványokban itt is fokozatosan egyre kevesebb az archaikusabb dallam. Formailag még elemibb a kép: strófa egyáltalán nincs, csak motívum vagy kisebb-nagyobb variált sor. Egy fontos adalék: a cseremiszek a mordvinok legközelebbi nyelvrokonai, ugyanakkor a mordvinok a leginkább eloroszosodott, a cseremiszek pedig a leginkább eltörökösödött finnugor nép.

A kazáni tatárok földjén élő *kisebbségi votjások* zenéje drasztikusan más képet mutat. Talán még elemibb és archaikusabb, mint szomszédjaié, de dallamaik túlnyomó része a *do-re-mi* trichordonon mozog, mely néha kiegészül felfelé *szo* '-val vagy *la* '-val. Hiányoznak ellenben a többi népnél oly jelentős triton, tetraton dallamok, de *do-re* biton előfordul. *A saját területükön élő votjások* ugyanakkor a tatárok fejlettebb ötfokú zenéjével élnek. Nyilvánvaló, hogy a kisebbségi votjások gazdagon megőrzött zenéje az archaikusabb és a régebbi. A *do-re-mi* trichordonon mozgó votják dalok a mordvin és zürjén dalokkal hozhatók kapcsolatba, míg a négysoros, ötfokú votják dalokat tatár hatásnak lehet venni. Ezt erősíti, hogy a tatár- és baskírföld északi része mellett élő votjások tatárul is jól beszélnek.

A *baskírok* zenéje alapvetően különbözik a csuvasokétól. Itt nagy ívű, ereszkedő, erősen díszített *do*-pentaton dallamok uralkodnak. Hiányzik minden zárt forma, a dallamokban két sor vehető ki, néha variálva, illetve egyetlen sor variációi ismétlődnek. Az összbenyomás: nagy ívű *do*-pentaton ereszkedések különösebb formai igény nélkül.

A *kazányi tatárok* és a *baskírok* két szomszédos, lényegében ugyanazt a nyelvet beszélő nép, akiknek zenéje is igen sok közös vonást mutat. Dalaik pentatonok, erősen díszítettek; a tatárok díszítései általában simulékonyabbak, szelídebbek és eloszlásuk egyenletesebb, mint a baskíroké. Ez utóbbiak a mongolokhoz hasonlóan(!) feltűnően kedvelik az egy-egy hosszan kitartott hang szomszédságában összezsúfolt, merész, nagy ugrásokkal teli, mutatványszámba menő terjedelmes és zabolázatlan díszítéseket.

A *tatároknál* látjuk a vidék legfejlettebb népzenejét. Itt szinte kizárólag ötfokú zene él, kisebb arányban 3-4-fokú, zárt forma nélküli régies anyaggal. A cseremis, csuvas és részben a mordvin népzenevel ellentétben a pentatónia itt nem annyira *do* vagy *szo* alapú: a tatároknál a *la*- és a *re*-pentatónia is jelentős. Vannak archaikusabb formák, például a periódus illetve ritkábban ennél fejletlenebb formák is. A dalok döntő többsége azonban nagy ívű, ereszkedő vagy az oktávig felívelő és onnan leereszkedő, zárt formájú, sőt közöttük oktávnál nagyobb hangterjedelműek is akadnak. Három-, négysoros dalaik többnyire lépcsőzetesen ereszkednek le az alapra, sokszor kisebb részletek kvart-, kvint-, terc-, szext-transzpozíciójával. A tatár és

baskír énekek is szinte meglepő tisztaságukkal tűnnek ki, ez valószínűleg egy, legalább relatíve újabb jelenség lehet.

A *miser tatárok* főleg nagy ívű *do-*, *szo-*, *la-* és kevesebb *re*-pentaton dallamot énekelnek. Itt is előfordul néhány primitívebb formájú vagy kétsoros dal, egy-két négyfokú, valamint dúr dallamok hexachord vagy kisebb hangterjedelemben. Kvartváltás, terccel mélyebb ismétlés előfordul, kvintváltás nem.

Az átnézett néhány *szibériai tatár* dal fejlettebb, oktáv vagy nagyobb terjedelmű négysoros, bennük néha kvart vagy egyéb transzpozíció hallható. Az összkép a kazáni tatárokéhoz hasonló.

Vargyas Lajos összegzése alapján a Volga–Káma–Bjelaja-vidéken a legrégebbi stílust a *votjákok do-re-mi* dallamai képviselik, ezek *la*-val kiegészülve a mordvinoknál is nagyobb csoportot alkotnak, és szórványosan előfordulnak a cseremiszi és csuvas népzeneben is. A *zürjének* (a votjákok legközelebbi nyelvrokoni, akik azonban távolabb laknak) négyhangú dúr motívumokat ismételtetnek, de előfordulnak dúr és moll penta- illetve hexachordok is. A dallamok nagy része motívumismétlő formát, és ereszkedő, néha az elején domború dallamvonalat mutat. Hiányzik azonban a pentatónia minden formája. A még távolabb élő, és magas kultúrájú észtek gyűjteményeiben a fejlettebb dúr dallamok száma szintén egyre jelentősebb. A *keleti cseremiszeknél* sajátos motívumszerkezetű $A^{4-5}BAB$ ‘kis-kvintváltó’ táncdalstílust és félhangos ötfokúságot látunk.

A fentiekkel szemben a cseremiszi–csuvas határ mindkét oldalán szinte kizárólagosan nagy ívű kvintváltó dallamok élnek. Ugyanakkor a kazáni (és más) tatároknál teraszosan ereszkedő, és nem kvintváltó(!) ötfokúságot látunk, zárt négysoros formában. A fokozatos ereszkedésben többfelé itt is megjelenik a kvart-megfelelés, illetve annak kvint-, szext-, sőt szekund-variációi, ami a cseremiszeknél és a csuvasoknál is kimutatható.

Magam alaposan átvizsgáltam a kvintváltás jelenségét a török népek, a magyarok a mongolok és az evenkik között (323-345. példa). A dallamcsoportok tanúsága szerint megállapítható, hogy a cseremiszi és a csuvas stílus van egymáshoz a legközelebb, ezekhez csatlakozik távolabbról a magyar. Másik oldalon áll a mongol, a hozzá szorosan csatlakozó evenki és észak-kínai dallamokkal. A két tömb között összeköttetést a *la*-pentaton 8(5)4, 8(5)4 és, igaz kevésbé dominánsan a *szo*-pentaton 7(4)b3 kadenciás csoportok dallamai létesítenek. Ugyanakkor számos további hasonlóságot és eltérést is megfigyelhetünk.

Végül tekintsük át, hogy hol áll a török népek között folytatott összehasonlító népzene-kutatásunk. A 22. ábrán látjuk, hogy az oguz, kipcsak és csuvas népzene-kről, még hozzá főként magyar kutatók munkáinak köszönhetően viszonylag pontos képünk van

(I/1, I/2 és II). Ez öröndetes, mert számszerűen, területükben és államalkotó képességükben is ezek a népek alkotják a török nyelvű népesség túlnyomó többségét.

I.	<i>köztörök ág</i>		
1.	oguz	délnyugati	törökországi török, azerbajdzsáni, türkmén , (gagauz)
2.	kipcsak	északnyugati	kirgiz, kazak, karacsaj, balkár, baskír, kazanyi tatár , (krími tatár, karaim, karakalpak, nogaj, kumük)
3.	turkesztáni	keleti	üzbég , (sárga ujjur, mai ujjur, szalár)
4.	Szibériai	északi	(szibériai tatár, altaji, sor, csulimi és abakáni tatár, hakasz, tuvai, karagasz vagy tofa)
5.	haladzs		–
6.	jakut		(jakut)
II.	<i>bolgár-török (csuvasos) ág</i>		csuvas

22. ábra A török népek nyelvi alapú osztályozása. Jelölések: **bold** = saját gyűjtés, **bold** = Vikár–Bereczki gyűjtés, (zárójelben) = azon népek nevei, melyek zenéje még nem került be az összehasonlító kutatásba

A jövő fontos feladata lesz a népes kazak, turkesztáni és szibériai török valamint a kisebb haladzs és a jakut nyelvi közösségek népzeneinek bevonása a kutatásba. Ezekről máris rendelkezésre áll az áttekintéshez szükséges számos könyv, és történtek lépések e népzene elemző és összehasonlító kutatásának megkezdésére. A teljesebb kép kialakítása tehát nem lehetetlen, mindössze folytatni kell a megkezdett utat.

Zenei mutatók

Röviden tekintsük át a törökségi dallamok egyes zenei jellemzőit, bár a publikált kötetekben sokkal részletesebb képet találnak az érdeklődők (anatóliai törökök - Sipos 1995: 10–24, trákiai bektásik - Sipos 2009: 639–651, azerik - Sipos 2004: 611–618, karacsáj-balkárok - Sipos 2012: 383–405, kirgizek - Sipos 2014: 396–407, türkmének - jelen dolgozat *Türkmén népzene* fejezete, kazakok - Sipos 2001: 283–289, üzbégek - jelen dolgozat *Üzbég-tádzsik népzene* fejezete, tatárok - Vikár 1999: 477–496 és csuvasok - Vikár 1979: 555–566).

- *Hangsorok, hangkészletek.* Anatólia kivételes helyzetben van dallamvilágának különleges gazdagsága miatt. Az elemi formák, pl. a két-három hangon ereszkedő, vagy egy bi-, tri- vagy tetrachordon vagy azok középső hangja körül mozgó elemi dalok mellett itt bőven találunk kvint illetve 1–7/8 ambitusú dór, eol ritkábban fríg, illetve a 2–3. fokuk között bővített szekundot tartalmazó hangsorokat. Anatóliában az ion vagy mixolíd hangsor igen ritka, és pentaton hangsorok is legfeljebb nyomokban fedezhetők fel. Az anatóliai dallammozgás konjunkt, gyakoriak az ereszkedő szekund-szekvenciás részletek. A trákiai bektásik népdalaira is hasonlóak mondhatók el, bár náluk a bővített szekundos hangsorok nagyobb szerepet játszanak.

Az azerik, türkmének és üzbégek repertoárjában eol, ion és fríg/lokriszi tri/tetachordon mozgó dallamok uralkodnak, e népeknél jóval egyszerűbb a zenei összkép, mint az anatóliai.

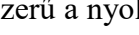
Ezzel szemben a karacsáj-balkár népzeneben uralkodnak a szeptim, oktáv hangterjedelmű eol, dór, mixolíd dallamok, bár fellelhetők néhány hangon mozgó, feltehetően régebbi dallamstílusok nyomai is. A kirgizeknél is az eol és a dór hangsor a jellemző, kevés a fríg, és előfordul néhány, tri- tetrachordon ereszkedő vagy azok középső hangja körül mozgó dallam, valamint elvétve egy-egy pentaton hangsor is. Az adaj kazakok dallamai jellemzően konjunktak és eol vagy fríg hangsorokon mozognak.

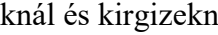
Ugyanakkor a mongóliai kazakoknál, a tatároknál és a csuvasoknál a *szo*, *la* és *do* félhang nélküli, oktáv hangterjedelmű pentaton hangsorok uralkodnak, és e népek kisebb ambitusú dallamai is többnyire e pentaton sorok részein mozognak. Ezzel szemben a keresztény tatárok dallamai kisebb hangterjedelmű tetra- és pentachordokon valamint tri-, tetra és pentatonokon

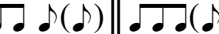
mozognak. A csuvasok keleti kisebbségeinél félhangos hangsorok és ingadozó terc is megtalálható.

- *Előadásmód.* A vizsgált török népek körében a *rubato*, *poco rubato* és *parlando* szabad előadásmód ugyanolyan súllyal van jelen, mint a *tempo giusto*. A szabadabb előadás azonban csak ritkán jelent teljes ritmikai kötetlenséget, az előadások többségében határozottabb szimmetrikus vagy aszimmetrikus ritmusképletek érződnek, melyek egy vagy több ütemben határozottan elő is bukkannak (Sipos: 1997a) 66–68. oldalain.

- *Ütemfajták.* Mindegyik vizsgált török népnél gyakori a 2/4 és a 4/4-es ütemfajta, Anatóliában, a bektásik, azerik, türkmének és kirgizek között a 6/8 is. 5/8 Anatólián kívül a bektásiknál, azerinél, türkméneknél és karacsájoknál fordul elő. A többi aszimmetrikus ritmus (7/8, 9/8, 10/8 stb.) népdalokban csak Anatóliában és a bektásik között hallható. A tatároknál a 3/4 és 2/4 gyakran váltakozik, erre ritkábban a többi népnél is találunk példát.

- *Ritmusképletek.* A legtöbb törökségi népdal a töltő szótagok és a refrének elhagyásával izometrikus alakra hozható. Mindenhol gyakori a 7-es és 8-as szótagszámú sorok váltakozása és a dallam refrénjének szótagszáma eltérhet a dallamsorok szótagszámától. Legkedveltebb ritmusképlet mindenhol a  | , ami 6/8-ban és más formákban is megjelenhet ( | ). Hasonlóan népszerű a nyolcszótagos  és variánsai. Ezen alapképletek előszeretettel variálódnak ritmikailag, és bővíthetnek egy vagy több szótag hozzáadásával.

Anatóliában, a bektásiknál, az azeriknél és a csuvasoknál jellemző a 11-szótagos dalok  osztása, a  osztás pedig e három népen kívül a baskíroknál és a karacsájoknál hallható. Sok karacsáj, kirgiz és kazak dalban látjuk a  illetve a kazakoknál és kirgizeknél a  és  ritmusképleteket is, ezek a többi török népnél ritkák. A kazak dallamokban a többi törökségi népnél gyakrabban, még a dallamsorok belsejében is előfordul rövidebb-hosszabb refrén, ami igen változatossá teszi az itteni alap ritmusképleteket.

A karacsáj-balkár *dzsir* dalok első két sorát a török népek között egyedi, de az Észak-Kaukázus más népei között is kedvelt variatív  |  ||  alapléktetés jellemzi. A tatároknál jellemző még a 9-es és 10-es illetve a 10-es és 11-es szótagszám váltakozása, pl.  és . Ez utóbbiak egyébként visszavezethetők a leggyakoribb 7-es illetve 8-as képletekre, melyekből az első két ritmusegység kettéosztásával származtathatók.

- *Forma.* Gyakran nem egyértelmű, hogy egy dallamban hány különböző zenei gondolat van, illetve, hogy egy kétsoros dallam formáját A_vA, A_kA vagy AB jellemzi-e pontosabban.

Ennek ellenére a formák általában felismerhetők, jelölhetők és vizsgálatuk során jellegzetes jelenségekre és tendenciákra bukkanunk.

Gyakori az egymagú AAA, AAAA, AAAAA (A_vA , A_kA , $A_kAA\dots$) és a kétmagú AB, ABB, AAB, AAAB számos további alformával. (AA_vBB_v , $AAA_vA_vAAB_kB$; AB_vB , ABBB, AB_vBB , AB_kB stb.). ABC formájú háromsoros dal kevés van, talán csak a tatároknál fordul elő gyakrabban. Négysoros formák is vannak, ezek az azeri, türkmén, üzbég dalok esetén ritkábbak, Anatóliában, a tatároknál, karacsájoknál és kirgizeknél gyakoribbak.

Jelentős számú dallamban fedezhetünk fel valamilyen transzpozíciót. Anatóliában jellemző a lefelé tartó ütem- és sorszekvencia. Az északi csuvasoknál sok a kvintváltó dallam, a tatároknál inkább a kvartváltás a gyakori, és a karacsájoknál is jelentős mennyiségű kvart/kvintváltó dallam fordul elő. Az egyszerűbb azeri, türkmén, üzbég illetve déli csuvasok dallamokban ilyen jelenségeket nem látunk.

- *Ambitus.* A nem pentatonos dallamvilágú török népeknél jellemző, hogy a dallam záró hangja egyben a legmélyebb hang. Anatóliát kivéve az sem ritka, hogy a dallamban a záró hang alatti regiszter is megszólal, többnyire a finális alatti hang, de pl. bizonyos kirgiz, karacsáj, tatár, csuvas dallamokban alaphangról lefelé irányuló kvartugrás hallható. A dalok ambitusát tekintve Anatólia a legváltozatosabb, itt néhány hangon mozgó daloktól, a kvart-kvint hangterjedelműeken keresztül oktáv, sőt duodecima hangterjedelmű dallamok is nagy számban képviseltetik magukat. Az azeri, türkmén, üzbég dalokat terc-kvart hangterjedelem jellemzi, és kisambitusú dallamok bár kisebb számban, a kazak, kirgiz, karacsáj repertoárban is vannak. A legtöbb török népnél azonban jellemző a kvint-oktáv hangterjedelem.

- *Mikro hangok.* Az anatóliai török népzenebe határozottan beépültek a mikro hangok, ezek legtöbbször az eol skála 2. és 6. fokain figyelhetők meg. Jellemző az is, hogy ha a skála 2–3. fokai között bővített szekund van, az egy kissé szűk. Az iráni népekkel erősebben keveredő azeri, adaj kazak, türkmén és üzbég népeknél is gyakori a mikro hangok használata. Ezzel szemben a pentaton skálát részben (közép-kazak, kirgiz, karacsáj) illetve döntően használó Volga-Káma vidéki tatár, csuvas, mongóliai kazak, szibériai törökség körében a „tisztá” intonálás a jellemző.

Mindezen adatok nagymértékben összhangban vannak az *Összefoglalás* fejezet táblázataiban látható törökségi zenei térképpel és ábrákkal.

Összefoglalás

A nagy anyag rendezett gyűjtéséhez fogható fontos eredménynek tartom a törökségi népzene elemzését, osztályozását, melyek több népzene esetében egyedülálló zenei áttekintést nyújtanak. A zenei osztályozások teljes részletességükben a dolgozat 1b fejezetében ismertetett könyveimben olvashatók (Sipos 1994a, 1995, 2000a, 2001c, 2002a, 2004a, 2005a, 2005b, 2009a, 2009c, 2014a, Sipos–Csáki 2009; Sipos–Hoppál 2010 és Sipos–Tavkul 2012, 2015), a 3. részben az egyes törökségi repertoárok osztályozása sok kottapéldával, a 4. részben a magyar népzene főbb dallamstílusai törökségi kapcsolatainak vizsgálata, az 5. részben pedig a törökségi népzene rövid összefoglaló áttekintése olvasható.

Főképpen kiadványok és mások gyűjtései alapján áttekintettem számos, most részletesen nem elemzett törökségi népzene (pl. szibériai török, gagauz, karaim, krími és dobrudzsai tatár, üzbég, tadzsik, ujjur és sárga ujjur), ezekre dolgozatomban legfeljebb utalásszerűen térek ki, az összehasonlító kutatásba történő bevonásuk egy következő fázis, vagy talán egy következő kutató nemzedék feladata lesz.

A vizsgálatok alatt bebizonyosodott, hogy kevés kapcsolat van a török népek nyelvi és zenei viszonyai között, valószínűleg részben az eltérő szubsztrátumok miatt. Például az anatóliai törökök nagyon összetett formáival szemben a velük közeli nyelvrokon azerik alig néhány egyszerű zenei formával élnek. Ugyanígy, a délnyugati *adaj* kazakok egyszerű kisambitusú diatonikus dallamaival szemben a mongóliai kazakok zenéjét szenvedélyesen fel-alá hullámzó pentaton dallamok uralják, noha a két csoport nyelve lényegében megegyezik. A példák számát még szaporíthatnánk.

Számos összetett török népdalrepertoár egymásnak ellentmondó, eltérő eredetre utaló zenei rétegeket is tartalmaz (pl. anatóliai török, karacsáj, kazak és kirgiz), ugyanakkor szinte minden törökségi népzeneben jelentős az egyszerű egy- vagy kétsoros formák aránya, sőt vannak lényegében néhány egyszerű dallamtípusra visszavezethető népzene is (pl. azeri, türkmén, üzbég, jakut stb.).

Anatólia különösen sokrétű népzeneje nyilvánvalóan nagymértékben a törökök által elfoglalt bizánci terület összetett etnikai viszonyainak a mai tükré. Ez a legkomplexebb a törökségi népzene között, és sokszínűségét tekintve a világ népzenei között is előkelő helyre

sorolható (3a fejezet). Ugyanakkor az anatóliai törökséggel közeli nyelvi viszonyban levő azeri, türkmén és üzbég népzeneik döntően egyszerű, kisambitusú dalokból álló dallamvilága erősebb iráni, és kisebb részben kaukázusi kapcsolatokra utal (3c, d, e fejezet).

A Kaukázus északi oldalán élő karacsáj-balkár és nogaj népek zenéje jóval összetettebb (3f fejezet) mint a dél-kaukázusi törökségé (3c fejezet), és egyes dallamrétegeiben is nagymértékben különbözik attól. Az előbbieknél számos olyan zenei réteg van, mely velük szomszédos kaukázusi népeknél is megtalálható, és tőlük került be a törökségi népek zenéjébe.

A kirgiz és különösen a kazak népzene is összetett, de az anatóliaitól nagy mértékben eltérő zenei rétegekből áll, a szintén meglehetősen sokszínű ujjur és sárga ujjur népzene pentaton rétegei pedig az északi török–mongol–kínai zenei világba vezetnek.

A pentaton törökségi övezet Kínától az ujjurokon, a mongolokon, a dél-szibériai törökségen valamint az északi és keleti kazak területeken át a Volga–Káma–Bjelaja-vidéken élő csuvas, tatár, baskír népekig terjed, és jellemző a magyar népzene legtöbb régebbi, és néhány újabb rétegére is. Az északi és keleti törökök közül csak a mai területükre később érkező és hatalmas területen elszórva élő jakutok zenéje nem pentaton. A pentaton (és rész-pentaton) skálákon mozgó törökségi dallamok azonban igen eltérő formákat öltenek, és a különböző pentaton skálák sem egyforma súllyal képviseltetik magukat az egyes népek zenéiben, amire pl. a cseremis, csuvas, tatár, baskír és mongol népzene közös és eltérő rétegei is kiváló példákkal szolgálnak (3a, 4a, 4b, 5 fejezet). Az orosz, a finnugor és más népek pentaton jelenségei külön vizsgálat tárgyát kell, hogy képezzék.

Ezzel szemben a délebbre élő törökség népzenejét diatonikus és alapvetően kisambitusú, egyszerű dallamvilág uralja. Itt összetettebb, nem pentaton dallamformák inkább csak Anatóliában és egyes közép- és dél-kazak illetve részben kirgiz területeken bukkannak fel. Mindezzel összhangban a mikro hangok használata is gyakoribb délebbre (anatóliai törökök, azerik, türkmének és üzbégek), ezek a középső karacsáj-balkár, kirgiz, kazak területeken kevésbé jellemzőek, a pentaton övben pedig elhanyagolhatóan ritkán fordulnak elő. A diatonikus skálákon belül a vizsgált népeknél a moll jellegűek dominálnak, nagyterces skálák (főleg dúr jellegűek) nagyobb arányban főként a karacsáj-balkárok és a kirgizek között tűnnek fel.

Az egyes törökségi népzeneik ugyan nagymértékben eltérnek egymástól, de esetenként közös zenei tulajdonságok, sőt közös zenei rétegek is megfigyelhetők bennük. Ezek egy részét részletesebb elemzésben dolgozatomban 4. fejezetében mutatom be. A 4a fejezetben a Volga–Káma–Bjelaja-vidéki és más török népek valamint a magyarok és a mongolok kvintváltó

dallamait vetem össze, a 4b és 4c fejezetekben pedig a magyar (és nemzetközi) siratóstílus, a pszalmódizáló stílus és a gyermekjáték dallamok törökségi háttérét rajzolom meg. Egyes törökségi népek közös rétegeihez példaként említem még a kisambitusú, egy-két rövid sorból álló fríg dalok csoportját, melyek a magyar népzeneben nem formálnak erős réteget, de annál fontosabbak az anatóliai és különösen az azeri, türkmén, üzbég és adaj kazak népzeneben.

Az összefoglaló táblázatok bemutatása előtt hadd idézzem fel, hogy a törökségi népzene nem csak az általuk beolvasztott népek zenéjével állnak gyakran kapcsolatban, de a velük szomszédos nem törökségi népek zenéjével is. Délebbre erős iráni kapcsolatokat látunk (azerik, anatóliai törökök, türkmének, üzbégek), északon és keleten a mongolok nagyobb ívű pentaton zenéjéhez fűződő kapcsolatok bukkannak fel (mongóliai és keleti-északi kazakok, egyes szibériai törökök, csuvasok, tatárok, baskírok), a Kaukázus vidékén pedig cserkesz, kabard, alan és más kaukázusi népekkel való zenei összeolvadás jegyeit figyelhetjük meg (karacsáj-balkárok, nogajok). Törökország zenéje kétségkívül a beolvasztott és eltörökösödött alaprétegek kultúráját (is) nagy mértékben tükrözi, a szibériai törökség alapvetően pentaton, ám a mongol–Volga–Káma–Bjelaja-vidéki pentaton formáktól alapvetően eltérő zenéje további alapos összehasonlító vizsgálatokat igényel. A mai területükre később vándorló jakutoknak a többi török néptől eltérő motivikus, szerkezetében egyes finnugor elemi motivikus zenékhez hasonló formái ugyancsak további kutatásokat tesznek szükségessé.

A 23. ábrán a törökségi népzene egy csoportosítását látjuk. Az első csoportba az anatóliai törököket soroltam, igen összetett, nem pentaton népzenejükkel. Az 2. csoportot alkotják az azerik, akiket szoros kapcsolatok fűznek a kaukázusi és az iráni hagyományokhoz, valamint a türkmének, erős iráni zenei hatásokkal. A 3. csoportban vannak a dominánsan pentaton népzenejű északi török népek: a tatárok, baskírok, egyes altáji törökök, ojrátok, tuvaiak, szoros kapcsolatban a mongolok, burjátok és csuvasok pentaton gyakorlatával. A 4. csoportban az üzbégek az iráni tádzsikok felé mutató népzenei szálaikkal önálló csoportként határozhatók meg, melyek azonban a 2. csoporttal szoros kapcsolatban vannak. Az 5. csoportba a hatalmas területen élő kazakok kerültek igen összetett, dél és kelet felé is kapcsolatokat mutató népzenejükkel. A 6-ik csoportban pedig a kirgizek, hakaszok és számos altáji törzs szerepel, közös nomád háttérük miatt az 5. és 6. csoport sok közös vonást mutat.

- | | | | | | |
|-----------------------------------|--|---|---------------------|---------------------|---|
| ● 1. anatóliai török
(~Bizánc) | ● 2. azeri (~iráni,
kaukázusi) és
türkmén (~iráni) | ● 3. tatár, baskír, egyes altáji török, ojrát,
tuvai (~mongol, burját, csuvas) | ● 4. üzbég (~iráni) | ● 5. kazak
(4~5) | ● 6. kirgiz, hakasz és
számos altáji törzs |
|-----------------------------------|--|---|---------------------|---------------------|---|

23. ábra Török népzene egy csoportosítása

A 24. ábra azt szemlélteti, hogy egyes régi magyar népzenei stílusok mely vizsgált törökségi nép körében fordulnak elő. Erről részletesen a dolgozat 4. részében, valamint az egyes népzene 3. részben történő tárgyalása közben esik szó.

<i>magyar népzenei forma</i>	<i>törökségi párhuzamok</i>
sírató kisforma	anatoliai törökök, azerik és kirgizek; kisebb mértékben: karacsáj-balkárok, türkmének, adaj kazakok és tuvaiak
Pentaton ereszkedő dallamok, ezen belül kvart- és kvintváltás	Volga–Káma–Bjelaja-vidék (csuvasok, cseremiszek, tatárok), mongolok, ujugrok, sárga ujugrok; kisebb mértékben: karacsáj-balkárok
<i>pszalmodizáló</i> dallamok	anatoliai törökök, adaj kazakok, karacsáj-balkárok (és kaukázusi avarok)
trichord középső hangja körül mozgó ütempáros motívumokból építkező dallamok	anatoliai törökök; kisebb mértékben: karacsáj-balkárok. Ez a típus él azeri táncdallamokban és muzulmán imák egy formájában is
<i>regős</i> dallam	karacsáj-balkárok
viasszatóró (kupolás) szerkezet	karacsáj-balkárok, kirgizek, anatoliai törökök és kazakok. Ez a forma a törökségi népeknél is újabb fejlemény.

24. ábra Magyar népzenei stílusok törökségi párhuzamai

A 25. ábra az összehasonlító törökségi népzenei kutatás jelen helyzetét kívánja bemutatni. Főként magyar kutatók munkáinak köszönhetően az oguz, kipcsak és csuvas népzeneiről viszonylag pontos képünk van, ami igen biztató, mert számbeli arányukat, államalkotó képességüket és az általuk lakott terület nagyságát tekintve e népek adják a török nyelvű népesség zömét. A táblázatban **álló bold**-dal jelölöm a magam gyűjtéseit, **dőlt bold**-dal Vikár–Bereczki gyűjtéseit és zárójelben szerepelnek azon népek nevei, melyek zenéje még nem került be az összehasonlító kutatásba.

		elhelyezkedés	
I.1	oguz	dél nyugati	törökországi török, azerbajdzsáni, türkmén , (gagauz)
I.2	kipcsak	északnyugati	kirgiz, kazak, karacsáj, balkár, baskír, kazanyi tatár , (krími tatár, karaim, karakalpak, nogaj, kumük)
I.3	turkesztáni	keleti	üzbég , (sárga ujugur, mai ujugur, szalár)
I.4	szibériai	északi	(szibériai tatár, altaji, sor, csulimi és abakáni tatár, hakasz, tuvai, karagasz vagy tofa)
I.5	haladzs		-
I.6	jakut		(jakut)
II.	<i>bolgár-török ág</i>		csuvas

25. ábra Török népek nyelvi alapú osztályozása

A társadalomtudományok részeként természetesen a népzenei kutatás sem képes végső, megdönthetetlen elméleteket felállítani, és a törökségi népzenei összehasonlító kutatása is még messze van attól, hogy lezártnak mondassuk. Nemcsak teljes népcsoportok hiányoznak, de a vizsgált népzenei kapcsolatokban is számos elvégzetlen feladat maradt.

Tovább kell folytatni a gyűjtéseket, felmérni a hagyományos dallamok emlékeit, a mai repertoárt; fontos egy minél bővebb, jól adatolt, hozzáférhető (internetes) digitális archívum létrehozása, egyes kisebb területek, népcsoportok zenéinek monografikus feldolgozása, az

iszlám népi vallás dallamvilágának összehasonlító elemzése, a hangszeres zene és a hivatásos-félhivatásos előadók repertoárjának gondos vizsgálata és még ezeken kívül is számos munka vár ránk. A jövő feladata lesz többek között a turkesztáni és szibériai török, valamint a jóval kisebb *haladzs* és a jakut közösségek népzeneinek bevonása a kutatásba, valamint a hatalmas és igen összetett kazak és anatóliai repertoár kutatásának folytatása is. E feladatok egy jó része természetesen a helyi kollégákra, illetve nemzetközi munkacsoportokra például az általam alapított *Music of the Turkic-speaking World* ICTM munkacsoportra vár, de remélhetően a magyar szakma is folytatja munkáját e téren.

A még elvégzetlen feladatok ellenére bízom abban, hogy az elődök nyomdokain haladva a gyűjtés és az összehasonlító elemzés terén elért eredményeim előmozdítják e hatalmas terület népzenejének megismerését. Remélem azt is, hogy kutatásaim valamelyest segítséget nyújtanak mind az összehasonlító népzene kutatás művelőinek mind a kulturális antropológia módszereivel dolgozó etnomuzikológusoknak, megteremtve az alapokat egy még szélesebb, még több, nem csak törökségi népre kiterjedő eurázsiai összehasonlító zenei kutatáshoz. Számunkra különösen fontos, hogy e hatalmas eurázsiai terület népzenei áttekintése a magyar népzenei őstörténet egyes eredményeinek megerősítésére vagy éppen módosítására, újragondolására is adatokat szolgáltatathat. Végül, az osztályozott, rendezett népzenei anyag jó szolgálatot tehet a zenei oktatásban, a nagy népzenei adatbázis pedig lehetőséget ad e népek zenei kultúrájának szemléltető bemutatásához.

SUMMARY

János Sipos, About the results of my folk music researches among the Turkic peoples (1987-2015)

Folk music of the Anatolian Turks, Azeris, Karachay-Balkars in the Northern Caucasus and Turkey, South-western and Mongolian Kazaks, Uzbeks and Kyrgyz people

Hungarian prehistory displays a peculiar duality of language and music: the language belongs to the Finno-Ugric family, while several pre-Conquest strata of the folk music are connected to Turkic groups. Intrigued by this phenomenon, Hungarian folk music researchers launched thorough comparative examinations quite early; to mention but the most important scholars: Zoltán Kodály (1937-1976) demonstrated Cheremis and Chuvash analogies in the first place; Béla Bartók (1937a, 1976) drew still valid conclusions about the folk music of Anatolia from a relatively small material; Lajos Vargyas (1953, 1980, 1981, 2002) carried out the comprehensive historical investigation of the folk music of the Volga-Kama region; Bence Szabolcsi (1933, 1934, 1936, 1940, 1947, 1956) demonstrated even broader international musical connections after surveying an enormous material; Katalin Paksa (1982) studied the eastern relations of our narrow-range tetra- and pentatonic tunes; László Dobszay (1983, 1984) and László Dobszay – Janka Szendrei (1977, 1992) – applying a novel approach to the Hungarian folk music material – reviewed the international material in regard to the lament and psalmodic styles, among other things.

In keeping with the noblest traditions of Hungarian folk music research, investigations authenticated by fieldwork have been going on to this day (e.g. Pálóczy 2005) parallel with theoretical research. Most important among them for my present dissertation are Béla Bartók's Anatolian collecting in 1936, László Vikár's and Gábor Bereczki's areal field research in the territory designated by the Volga, Kama and Belaya in 1957-1978 (Vikár 1969a-b, 1979, 1982, 1993; Vikár–Bereczki 1971, 1979, 1989, 1999) and my field research activity among Turkic ethnicities since 1987.

At the beginning, the main goal of this research series was to explore the eastern relations of the Hungarian folk music, which gradually broadened into the areal folk music

research of the multi-ethnic Volga-Kama-Belaya region. I further expanded it into the comparative investigation of diverse Turkic-tongued groups living over the vast Eurasian territory. In the meantime, the study of Hungarian prehistoric connections was also going on.

It justifies research into Turkic folk music that these ethnic groups have long been playing salient roles in Asia, and without the exploration of their folk music the musical world of Eurasia cannot be comprehended. What makes this research even more interesting is the fascinating diversity of this music as well as the fact that the connections between the music of these Turkic groups fundamentally differ from their linguistic relations.

In the course of this enormous work a part of the musical map of this vast area stretching from China to Eastern Europe has been plotted. It is also a fact that no similarly extensive, analytic, comparative folk music research based on field work has been carried out earlier in Asian territories.



Map of the research area

Summary of the research task

The long-term goal of my research is to systematize and compare by musical criteria the *folk songs* of Turkic groups and ethnicities living around them. In this paper I rarely touch on instrumental folk music, the repertoire of professional or semi-professional performers, the

most recent strata, seldom or just occasionally discuss art music and the cultural, social and anthropological implications of music are only sporadically considered, too.

There are close connections between the languages of Turkic groups but their musical stocks are fundamentally different. Actually, that is not surprising, because these people are, at least in part, Turkified, and through their substrata they are in genetic and cultural relations with several non-Turkic peoples. My research therefore has repercussions, apart from the Turkic speaking peoples tied by culture, language and history, upon their neighbours and partly absorbed other peoples, creating the foundation for an even broader future comparative ethnomusicological research of Eurasian groups.

This paper is aimed to provide a summary about the findings of my field researches into the folk music of Anatolian Turks, Azeris, Karachay-Balkars (in Northern Caucasus and Turkey), south-western and Mongolian Kazakhs, Turkmen, Uzbeks and Kyrgyz people between 1987 and 2015. I give a detailed account of the phases and results of collecting work, analysis and comparative research.

Description of the performed tasks, methods of processing, sources

Sources, collecting work

There were no systematized archives for the investigation of Azeri, Karachay-Balkar, Kyrgyz, Aday and Mongolian Kazakh, Turkmen and Sufi popular Islamic music, while the Anatolian and Kazakh collections were hardly accessible. Besides, the material of the latter was poorly annotated, basic genres were missing, such as laments, lullabies, folk religious tunes. That was why I had to carry out extensive field work among several Turkic ethnic groups.

In the past 28 years I spent a total of some 10 years in areas populated by Turkic groups and collected and notated some ten thousand tunes. I worked mostly in small villages and finished collecting among an ethnic group when the newly recorded tunes were already variants of former ones. The created Turkic archive belongs to the major systematized and elaborated collections of Azeri, Kyrgyz, Karachay and Turkmen folk music anywhere in the world. Concerning the degree of notation and analysis, the Anatolian and Kazakh sections are also important. This large amount of tunes allowed us to draw unique and reliable conclusions, and the whole endeavor acquired the value of basic research.

The main groups of tunes I have collected since 1987 are the following: Turkish in Turkey (c. 4000 tunes), Azeri (600), Caucasian and Turkish Karachay-Balkar (1200), western and Mongolian Kazakh (600), Kyrgyz (1300), Turkmen (500), Sufi Islamic communities (700) and North American Indian (700). My investigations covered other non-Turkic peoples and religious communities of the area (c. 1400 tunes). The entire collected material is summarized in chapter 1a of the dissertation.

The majority of collected tunes are videotaped, a considerable part of the collection has been digitalized; cataloguing and uploading them online are in process. I notated the Anatolian, Azeri, Karachay, Kazakh Kyrgyz and Turkmen tunes and presented large representative selections together with audio- and video-recordings in my books.

In addition to the works of Hungarian researchers in the Volga-Kama area and their followers (Vikár 1969a-b, 1979, 1982, 1993; Vikár–Bereczki 1971, 1979, 1989, 1999) some articles and even a few books have appeared about the folk music of some Turkic groups I studied thoroughly (Anatolian, Kazakh). In most cases, however, there are tune selections (Azeri, Karachay, Kyrgyz) or not even that (Turkmen). I have studied the local and foreign folk music researchers' works the great majority of which refrain from classification, let alone comparative examination. I touch on these in the discussion of the respective group of people. Let me mention some who make at least partial attempts at comparison: Lach (1926-1958), Bartók (1976), Beliaev (1975), Vinogradov (1958) and Reinhard (1957).

Methods of processing

In my work I have applied the methods of comparative folk music research with great Hungarian traditions, of which László Dobszay wrote in an article entitled "The golden age and decline of comparative folk music research" (2010) the cultivation of which – similarly to him – I also deem vitally important. I resorted to the methods of ethnomusicology adapted to the currently predominant cultural-social anthropological trends in smaller communities such as the Sufi Takhtajis and the Alevi/Bektashi communities, as well as for in-depth research among the Aday and Mongolian Kazakh people. During fieldwork I made numberless interviews with musicians which are still to be processed.

I notated the collected tunes and classified them relying on the methods applied by my predecessors (Kodály 1937, Járdányi-Kerényi 1961, Vargyas 2002, Dobszay-Szendrei 1977, Dobszay 1983) to the arrangement of Turkic folk music tunes. When comparing the material with Hungarian folk music, I primarily used Dobszay-Szendrei's (1992) conception of styles.

The used symbols and the principles of transposition and musical systematization are described in the introduction to Chapter 3 where I also explain why I could not choose strictly unified principles for the classification of the examined folk music materials. Let it suffice to note here that the significantly different musical materials required different criteria of classification. For instance, the Azeri, Turkmen and Uzbek songs have short lines of a few neighbouring tones as against broad-ranged four-lined pentatonic folksongs implying fifth-shifting. A main criterion of systematization is first of all the melody contour because the rest of the musical features (e.g. rhythmic scheme, syllable number, gamut, etc.) are less markedly characteristic of the tunes, and the grouping on their basis can easily be presented in tabular form.

The examined Turkic folk music stocks is discussed in Chapter 3, in the following order: Anatolian Turkish (3a), Sufi Bektashi of Thrace (3b), Azeri (3c), Turkmen (3d), Uzbek and Tadjik (3e), Karachay-Balkar (3f), Kazakh (3g) and Kyrgyz (3h) as well as the folksongs of the Turkic groups in the region demarcated by the Volga, Kama and Belaya (3i), relying on the works of Vargyas (1980, 1981, 1988, 2002), Vikár (1958a,b, 1969b, 1979, 1980, 1982, 1986, 1993, 1994) and Vikár–Bereczki (1971, 1979, 1989, 1999). Whenever possible, I make references to the connections between the studied folk music and its neighbouring folksongs as well as Hungarian folk music.

In chapter 4 I examine the Turkic background to Hungarian pentatonic fifth-shifting (4a), lamenting (4c) and psalmodic and children's games tunes (4b), and in Chapter 5 I invite those who are interest in the folk music of Turkic peoples for a brief journey in folk music.

Summary of the new scientific results

I can only list here some of the observations and findings about the folk music of different Turkic peoples and their relations to Hungarian music; these are expounded in more detail in the discussion of the music of individual groups in Chapter 4.

Of similar significance to the systematic collection of the enormous material is, in my view, the analysis and classification of the different Turkic folk music repertoires, which provides a unique possibility for a musical review of the studied segments of folk music. The musical classes can be read in detail in the books I describe in Chapter 1b of the dissertation (Sipos 1994a, 1995, 1999, 2000a, 2001c, 2002a, 2004a, 2005a, 2005b, 2009a, 2009c, 2014a,

Sipos–Csáki 2009; Sipos–Hoppál 2010, and Sipos–Tavkul 2012, 2015). In Chapters 3-4 the summary of each Turkic folk music repertoire, in Chapter 5 their comparison can be read.

Based on publications and collections by other scholars, I reviewed the music of Turkic groups not analyzed here in detail (e.g. Siberian Turks, Gagauz, Kharaim, Crimean and Dobrudjan Tatar, Uzbek, Tadjik, Uyghur and yellow Uyghur groups) to which I make some reference at most; their inclusion into comparative research will be the task of a subsequent stage of research, or of a new generation of researchers.

There is little connection between the Turkic peoples' linguistic and musical relations, probably owing to the different substrata. E.g. compared to the highly complex forms of Anatolian folk music the linguistically closely related Azeri folk music has just a few musical forms, and these have hardly any connection with the simpler forms of Anatolian folk music. Similarly, compared to the simple narrow-range diatonic tunes of southwestern Aday Kazakhs, the music of Mongolian Kazakhs living several thousand km away from them is dominated by pentatonic tunes of passionately undulating melody lines, although the language of the two groups is practically identical.

Several complex Turkic folksong repertoires contain contradictory musical strata of different origins (e.g. Anatolian Turkish, Karachay, Kazakh and Kyrgyz), and at the same time, in the music of nearly every Turkic group the rate of one or two-lined simple forms is significant, and some repertoires are wholly traceable to these forms (e.g. Azeri, Turkmen).

Anatolia's particularly complex and varied folk music is obviously largely a reflection of the ethnically mixed Byzantine area occupied by the Turks. This is the most complex of all Turkic song stocks, taking a distinguished place in the list of the world's folk musics in terms of diversity (3a). The linguistically closely connected Azeri, Uzbek and Turkmen folksongs are predominantly simple, narrow-range tunes pointing to Iranian and in part Caucasian relations (3c, d, e).

The music of Karachay-Balkar and Noghay people living on the northern slopes of the Caucasus is far more complex (3f) than the music of the Southern Caucasian groups (3c) and it differs in its strata as well. In the former music there are several musical layers that can be found among neighbouring Caucasian groups and were presumably borrowed by the Turkic groups from them. The music of the Azeris more to the south of the Caucasus displays strong Iranian influences (too).

Kyrgyz, and particularly Kazakh folk music is also complex, but it comprises different strata than the Anatolian music. The pentatonic strata of the equally diverse Uyghur and

yellow Uyghur folk music lead over to the musical realm of northern Turkic – Mongolian – Chinese music.

The zone of pentatonic Turkic music stretches from China through the Uyghurs, Mongolians, South Siberian Turkic groups, and the northern and eastern Kazakh areas to the Chuvash, Tatar, Bashkir people in the Volga-Kama-Belaya area, and also characterizes most of the old (and some newer) strata of Hungarian folk music. Among the northern and eastern Turkic groups only the music of the Yakuts (Sakhas) living scattered over an enormous area to which they arrived relatively late is not pentatonic. However, the Turkic tunes using pentatonic (and partially pentatonic) scales take a great variety of forms, and the different pentatonic scales are not represented with equal weight in the repertoires of different peoples, aptly illustrated by the common and different strata of e.g. the Cheremis, Chuvash, Tatar, Bashkir and Mongol folk music (3a, 4a, 4b, 5). The pentatonic phenomena of Russian, Finno-Ugrian and other peoples must be subject to a different research program.

The Turkic ethnic groups living more to the south have predominantly diatonic folk music of narrow-range simple melodies. Mainly in Anatolia and some central and southern Kazakh and partly Kyrgyz areas one can come across more complex, non-pentatonic tune forms. In harmony with that, the use of micro tones is more frequent in the southern Turkic areas (Anatolian Turkish, Azeri, Turkmen, Uzbek music), being less dominant in the middle strip of the territory (Karachay-Balkar, Kyrgyz, Kazakh areas) and is negligibly rare in the pentatonic belt. Within diatonic scales, the minor character scales are overrepresented among the studied groups, while scales with the major third (mostly of major character) are found among the Karachay-Balkars and Kyrgyz in greater proportions.

Despite major differences among individual Turkic folk music repertoires, some common musical traits and even musical strata can be observed. In Chapter 4a I compare the fifth-shifting tunes of Turkic groups around the Volga-Kama-Belaya and of other Turkic peoples, Hungarians and Mongolians, in Chapters 4b and 4c I outline the Turkic background of the Hungarian (and international) lament style, psalmodic, descending pentatonic and fifth-shifting tunes as well as songs of children's games. By way of an example I mention the narrow-range Phrygian tune group of two short lines, which do not coalesce into a massive stratum in Hungarian folk music but are saliently important in Anatolian, and particularly in Azeri, Turkmen, Uzbek and Aday Kazakh folk music.

Grouping of Turkic folk music stocks, Hungarian connections, situation of comparative research

Before presenting the summary tables let me repeat that repertoires of Turkic folk music are often related to the music of neighbouring groups and people they have integrated. In the south there are strong Iranian contacts (Azeri, Anatolian, Turkmen, Uzbek), in the north and east relations to the more broadly arched pentatonic music of the Mongols can be gleaned (Mongolian and eastern-northern Kazakhs, some Siberian Turks, Chuvash, Tatar, Bashkir), while in the region of the Caucasus musical fusion with the Cherkes, Kabard, Alan and other Caucasian peoples can be observed (Karachay-Balkar, Nogay). The music of Turkey (also) mirrors the culture of absorbed and Turkified substrata to a great extent, the music of Siberian Turkic groups is basically pentatonic but their music so fundamentally differing from the pentatonic forms of the Mongolia – Volga-Kama area requires further thorough comparative investigations. The motivic music of the Yakuts, who migrated to their current area later, also needs further studies as this music differs from the other Turkic repertoires and has forms that are similar to the motivic music of some Finno-Ugrian groups.

Table 1 gives a grouping of Turkic folk music stocks. Group 1 includes the Anatolian Turks with their highly complex non-pentatonic music. Group 2 includes the Azeris who are closely tied to Caucasian and Iranian traditions, and the Turkmens with strong Iranian musical impacts. Group 3 comprises the northern Turkic groups with dominantly pentatonic music: Tatars, Bashkirs, some Altay Turks, Oirats, Tuvans, with close relation to the pentatonic practice of Mongol, Buryat and Chuvash people. In group 4 the Uzbeks with ties to the Iranian Tajiks can be seen as a separate entity. Group 5 includes the Kazakhs living over a vast territory with their highly compound folk music displaying ties toward south and east. Group 6 includes the Kyrgyz, Khakas and several Altay tribes. Owing to their common nomadic background groups 5 and 6 show several kindred traits.

● 3. Tatar, Bashkir, some Altay Turkic, Oirat, Tuvan (~Mongol, Buryat, Chuvash)					
● 1. Anatolian Turkish	● 2. Azeri (~Caucasus) and Türkmen (~Iranian)	● 4. Uzbek (~Tadjik)	● 5. Kazakh (4~5)	6. Kyrgyz, Khakas and several Altay tribes	

Table 1. A grouping of Turkic folk music stocks

Table 2 illustrates that in the music of which examined Turkic repertoire certain old Hungarian folk music styles can also be demonstrated. This is discussed in detail in Chapter 4 and in the evaluation of individual musical stocks in Chapter 3.

<i>Hungarian folk music form</i>	<i>Turkic analogies</i>
small form of lament	Anatolian Turkish, Azeri and Kyrgyz; to lesser extent: Karachay-Balkar, Türkmen, Aday Kazakh and Tuvan
pentatonic descending tunes, including fourth- and fifth-shifts	Volga–Kama–Belaya-region (Chuvash, Cheremis, Tatar), Mongol, Uyghur, yellow Uyghur; to lesser extent: Karachay-Balkar
<i>psalmodic</i> tunes	Anatolian Turkish, Aday Kazakh, Karachay-Balkar, Caucasian Avar
tunes built of twin-bar motifs rotating around the middle note of a trichord	Anatolian Turkish; to lesser extent: Karachay-Balkar. This type lives in in Azeri dance tunes and a form of Muslim prayers
<i>regös</i> tune	Karachay-Balkar
returning (domed) structure	Karachay-Balkar, Kyrgyz, Anatolian Turkish and Kazakh. This form is a new development in Turkic music.

Table 2. Turkic parallels of Hungarian folk music styles

Table 3 is meant to demonstrate the situation of Turkic folk music research at the moment. Thanks mostly to Hungarian researchers, we have a relatively clear picture of Oghuz, Kipchak and Chuvash folk music. That is promising because considering their numeric rate, state-creating ability and the size of the area they populate, these ethnic groups comprise the bulk of the Turkic-speaking populace. In the table, I indicate my collections in normal bold type, Vikár-Bereczki's collections in italicized bold type, and the groups whose music has not been included in the comparative research yet are put in parentheses.

		location	
I.1	Oghuz	south-west	Turkish, Azerbaijani, Turkmen, (Gagauz)
I.2	Kipchak	north-west	Kyrgyz, Kazakh, Karachay, Balkar, Bashkir, Kazan Tatar, (Crimean Tatar, Kharaim, Karakalpak, Nogay, Kumyk)
I.3	Turkestani	east	Uzbek, (yellow Uyghur, modern Uyghur, Salar)
I.4	Siberian	north	(Siberian Tatar, Altay, Shor, Chulim and Abakan Tatar, Khakas, Tuvan, Kharagas or Tofa)
I.5	Khalaj		-
I.6	Yakut		(Yakut)
II.	<i>Bulgar-Turkic branch</i>		<i>Chuvash</i>

Linguistic classification of Turkic peoples

Folk music research, as part of the social sciences, cannot propose finite, petrified theories, and research into the folk music of Turkic ethnicities is far from being completed. Not only

are entire ethnic groups missing, but several tasks are still to be done concerning the already studied musical stocks as well.

Collecting work must go on, the relics of traditional tunes and the contemporary repertoire must be surveyed. It is important to create a possibly large, well-documented, accessible (online) digitalized archive; to monographically elaborate the music of certain regions and ethnic groups; to carry out the comparative analysis of the tune stock of Islamic folk religion, among many other tasks. It remains for future research to involve the folk music of Turkestani and Siberian Turkic groups, of smaller Khalaj and Yakut communities, and to continue the Kazakh and Anatolian research. Most of these tasks await local colleagues and international work teams such as the *Music of the Turkic-speaking World* ICTM team I have founded.

Despite the many tasks ahead of us, I hope that proceeding along the path signposted by our great predecessors, my results in the collection and comparative analysis of the folk music of this enormous area have contributed to its better understanding. I also hope my investigations will be of help to the practitioners of comparative folk music research and ethnomusicologists adopting the methods of cultural anthropology alike, so that the foundations of an even broader comparative musical research of Eurasia involving even more ethnic groups shall be firmly laid. The review of the folk music of the vast Eurasian territory may also provide data for the confirmation or, conversely, the modification or reconsideration of some results of the prehistory of Hungarian folk music. Finally, a classified, systematized folk music material may help music education, and a large folk music database provides the possibility to illustrate the musical culture of the peoples concerned.