

---

# Ethnographia

---

112. évfolyam

2001.

1-2. szám

---

Különlenyomat

---

# Ethnographia

---

A Magyar Néprajzi Társaság folyóirata

---

112. évfolyam

2001.

1–2. szám

---

Sipos János

## Egy most felfedezett belső-mongóliai kvintváltó stílus és magyar vonatkozásai

*„A magyarság (...) akár két, akár többfajta népelemből tevődött össze, egy ősi közép-ázsiai dallamtípust hozott magával Ázsia határáról, alighanem a mongol–török rokonnépek közvetítésével. Hunok, türkök vagy volgai bolgárok voltak-e a régi közép-ázsiai stílus közvetítői (...) csak találgathatjuk.”<sup>1</sup>*

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

A magyar kvintváltó dallamokat először Bartók Béla írja le részletesen.<sup>2</sup> Megállapítja, hogy jellemző kadenciáik 7(5)b3, 8(5)4 vagy 9(5)5 és csak ritkán 4(5)VII, és a tipikusabb A<sup>5</sup>B<sup>5</sup>AB szerkezet mellett az AA<sub>v</sub> periódusból létrejövő A<sup>5</sup>A<sub>v</sub>AA<sub>v</sub> rokon formára is felhívja a figyelmet. Bartók utal arra is, hogy az A<sup>5</sup>B<sup>5</sup>AB 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, első-sorban izometrikus pentaton formáit”.<sup>3</sup> Közli azt is, hogy cseremisiz dallamoknál

---

1 Szabolcsi 1979: 11.

2 Bartók 1924: 121.

3 Bartók uo.

sajátságos szerkezetet találunk, amely azonban lényegében megfelel az  $A^5B^5AB$  szerkezetnek”.<sup>4</sup>

Kodály Zoltán részletesen elemzi a tonális és a modális kvintváltás jelenségét, és a magyar dallamok mellé további cseremiszi és csuvas párhuzamokat is állít.<sup>5</sup> A magyar, cseremiszi és csuvas kvintszerkezetű, kisebb kvintszerkezetű ( $A^5BAB$ ) valamint egyes, parallelizmus nélküli kis ambitusú dallamok megfelelése alapján megerősíti Szabolcsi Bence (1934) megfogalmazását, mely szerint „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 tehát, noha példái zömmel a Volga-vidékről származnak, nem szűkíti le a párhuzamok lehetőségét erre a területre. Ugyanakkor 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”.<sup>6</sup>

Szabolcsi Bence a kvintváltás jelenségéhez egyes cseremiszi, csuvas, kalmük, Bajkál-vidéki mongol és kínai dallampárhuzamokat is hoz,<sup>7</sup> és a magyar stílust a „régiegy 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. Külön ki kell emelni, hogy Szabolcsi már mutatott konkrét mongol–magyar–cseremiszi dallampárhuzamokat,<sup>8</sup> ezek most majd élesebb fénybe kerülnek az egyes népek bővebb kvintváltó dallamstílusainak összehasonlításakor.

A Volga–Káma-vidéken Vikár László és Bereczki Gábor 1958–79 között mintegy négyezer dallamot gyűjtött. Cseremiszi és csuvas gyűjtésükben többek között e népek kvintváltó stílusáról is részletes áttekintést kapunk.<sup>9</sup> Vizsgálataik során bebizonyosodott, hogy ez a stílus csak a cseremiszi–csuvas határ két oldalán, egy száz kilométeres körön belül él, attól távolodva fokozatosan eltűnik. Vikár László

4 Három ilyen dalt közül is Appendixében (Bartók 1924: 285). Az idézetben levő 'lényegében' szó arra utal, hogy hogy mindhárom cseremiszi dal szerkezete  $A^4B^4AB$ , mely csak az első dallamfélnek egy oktávval feljebb transzponálása után lesz  $A^5B^5AB$ . Vikár László helyszíni tapasztalata alapján a cseremiszeknél ez a két forma nem válik szét, és nagyrészt a kezdőhang magassága határozza meg, hogy  $A^5B^5AB$  vagy  $A^4B^4AB$  hangzik-e el, sőt a magyarral szemben ott az  $A^4B^4AB$  forma a gyakoribb.

5 Kodály 1937: 17–26.

6 Kodály 1937: 37.

7 Szabolcsi 1979: 107–109. Ezek közül a csuvas, kalmük és a Bajkál-vidéki mongol dallamokra Kodály is hivatkozik. Kodály 1937–76: 97.

8 Szabolcsi 1957: 35–36.

9 Vikár 1971, 1979.

lő kételkedik a magyar és a Volga-vidéki kvintváltás genetikus 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 négyesorosság már egy újabb fejlemény. Felhívja a figyelmet arra, hogy a gyűjtések során sokkal gyakoribb volt a felső kvartváltás, mint az alsó kvintváltás. Nem mindenben ért egyet Kodály Zoltán majd Vargyas Lajos megállapításaival, szerinte pl. a Lach-gyűjteménybeli kétsoros cseremisiz dallamok hiteles formák lehetnek, és a magyar 'páva'-dallamhoz állított cseremisiz dallamnak nemcsak kadenciáit, hanem dallammozgását is eltérőnek találja a magyar dallamtól. Többek között ezt írja: „Kétségtelen, hogy néhány ereszkedő vonalú vagy egyenesen kvintváltó pentaton magyar dallamhoz közel áll egy-egy cseremisiz, esetenként csuvas népdal. ...lehet-e ebből mindjárt egyenes ági rokonságra következtetni? ... pl. a magyar 'páva' motívum egyszerű és természetes, mely a máig csak pentatonnak ismert cseremisiz, csuvas vagy esetleg mongol, sőt kelta vagy indián zenei nyelvezetben – minden különösebb ráhatás nélkül – megjelenhet.”<sup>10</sup> Meggyőző érvelése szerint a Volga-vidékhez hasonló forgalmas terület nem egykönnyen őriz meg nagy régiségeket, ráadásul az archaikus kultúrájú keleti cseremiszek nem is ismerik a kvintváltást. Valószínűtlennek tartja azt is, hogy egy stílus évezredekken keresztül olyan virágzó maradt, mint amilyen ma a cseremisiz–csuvas határ menti kvintváltás.

Ezzel szemben Vargyas Lajos 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.”<sup>11</sup> Vargyas Lajos a kvintváltó stílust az ereszkedő dallamstíusból való logikus fejleménynek képzeleti el, mely az ereszkedő dallammozgásból alakult ki, és az ismétlésre való 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 cseremisiz–csuvas határ mentén, ahol mind a két nép körében nagy ívű ötfokú kvintváltó dallamok élnek szinte kizárólag”.<sup>12</sup> A C. Nagy cikkében levő két mongol dallam, valamint Szabolcsi két példája alapján Vargyas Lajos is konstatálja a mongol kvintszerkezet meglétét.<sup>13</sup> Megvizsgálja a nyugati kvintváltást is. A szlovák és morva területeken hallható kvintváltást magyar hatásra történt újabb fejleménynek tartja,<sup>14</sup> a jellegzetes nyugati „kvintváltó” formákról pedig kimutatja, hogy ezekben a rendszerint alulról felívelő AB<sup>5</sup>CB formájú dallamokban a legtöbb esetben nem kvintváltás van, hanem csak egyes variánsokban és csak egy-két hangban mutatkozó megfelelés.

10 Vikár 1993: 167–168.

11 Vargyas 1980: 28.

12 Vargyas 1980: 13.

13 C. Nagy 1947: 76, 80–81; Szabolcsi 1979: 107–108; MNT VIII/A: 12.

14 Vargyas 1980: 20.

E rövid áttekintés után foglaljuk össze az eredményeket. Nyugaton szórványos, nem pentaton, és csak nyomokban jelentkező kvintváltást látunk, szomszédaink (morva, szlovák) kvintváltását pedig nagyjából magyar hatásra történt utólagos fejleménynek vehetjük. Magyar területen számszerűen kevés, de igen elterjedt dallam által képviselt kvintváltó stílus él. Távolabb, a Volga-vidéken a cseremis–csuvas határ mentén virul egy kvintváltó stílus, míg a velük szomszédos mordvinok, baskírok, kazáni tatárok, votjákok és miser tatárok zenéjében a kvintváltás jelensége úgyszólván ismeretlen. Ugyanakkor a távoli Peruból előbukkan egy-egy olyan dallam, mely szinte tökéletesen megegyezik egyes magyar kvintváltó dallammal.<sup>15</sup> És ami számunkra most fontosabb, előbukkantak szórványos kvintváltó példák Mongóliából és Kínából is.

Ezeket az eredményeket szeretném három területen kiegészíteni. Először is megvizsgálom, hogy az általam eddig személyesen meglátogatott török népek, nevezetesen a kazakok, tatárok, tuvaiak, karacsajok, balkárok, azerik és az anatóliai törökök népzenejében létezik-e egy kiterjedt 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 megkísérlem a köztük levő egyes különbségek, valamint hasonlóságok kimutatását. A dallampéldákat szöveg nélkül, ám a lehető legteljesebb pontossággal idézem. Az evenki és a mongol példákat Chev  -féle lejegyz  sb  l irtam   t.

## TÖRÖK NÉPEK KVINTVÁLTÁSA

Mivel ez a tanulmány a pentaton kvintváltó dallamst  lusokkal foglalkozik, a szórványos kvintváltó példákra és az anyag átnézése k  zben   lebukkan   egyéb gondolatokra, problémákra most legfeljebb néhány utalást teszek. Igen sok dalt vizsgáltam meg, hogy megállapítsam, a különböző török népek zenéje tartalmaz-e kvintváltó stílust. A népek kiválasztása aszerint történt, hogy állt-e rendelkezésemre megbízható gy  jt  s a zen  j  kr  l, illetve gyűjtöttem-e közöttük. Mivel ezen népek zenéjéről nincsenek összefoglaló monográfiák, elméletileg lehetséges lenne, hogy ott is nagyobb számban lennének kvintváltó dallamok, ahol   n nem bukkantam rájuk,   m a kvintváltó látványos volta miatt valószínűtlen, hogy éppen ezekből ne tartalmazz  nak többet azok a törökségi n  pdalgy  jtem  nyek, melyek inkább az egysz  r  bb dallamokat szokták mellőzni.

15 Pl.   rd  g László perui gy  jt  s  nek néhány dalát olvashatjuk az *  nek-zene az általános iskolák 6. osztálya számára* kötetben (Budapest 1997: 114, 117). Az egyik perui inka népdal vázlata például a következőképpen sz  l:

//: la-la-la-la / so-so-so-mi / re-re-so-la / mi ://  
so-mi-re-mi / do-do-do-la / so,-so,-mi-re / do /  
so-mi-re-mi / do-do-do-la / so,-so,-mi-re / la //

## Anatóliai törökök

Anatóliában 1987–93 között gyűjtöttem, mialatt az Ankarai Egyetemen tanítottam, majd azóta többször is visszamentem Törökországba. Saját gyűjtésem mintegy kétezer dallama mellett áttekintettem háromezer publikált dallamot,<sup>16</sup> ennek alapján nagy biztonsággal kijelenthetem, hogy az anatóliai népzeneben csak nyomokban fedezhető fel pentaton skála, és az átvizsgált dallamok között csak néhány kvintváltót találtam. Ezek is főként olyan kétsoros dallamok voltak, melyekben az 5. fokú főkadenciára ereszkedő első rész és az alaphangra ereszkedő második rész között az ereszkedő mozgás miatt természetesen alakulnak ki párhuzamosságok, és ezen belül speciálisan néha, mintegy véletlenszerűen kvintváltás is (*1a példa*).<sup>17</sup> Egy-egy anatóliai dallamban felfedezhető ugyan pontos és motivikailag is megerősített kvintváltás is, de ezek nem tartoznak a jellemző török dallamtípusok közé. Példaképpen idézem az *1b* dallamot, melyet egyedi szótagzáma és bővített szekundus hangsora is elválaszt az archaikusabb török dallamtípusoktól.

The image contains two musical staves, labeled 'a)' and 'b)'. Both are in treble clef and have a key signature of one flat (B-flat).  
 Staff 'a)' is in 3/4 time. It consists of two lines of music. The first line starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. The second line starts with a quarter note E5, followed by quarter notes D5, C5, B4, and A4. There are various ornaments and phrasing slurs throughout.  
 Staff 'b)' is in 3/4 time. It also consists of two lines of music. The first line starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. The second line starts with a quarter note E5, followed by quarter notes D5, C5, B4, and A4. There are various ornaments and phrasing slurs throughout.

## 1. példa. Anatóliai török kvintváltó dallamok.

a) Ereszkedő kvintváltós dallam,<sup>18</sup> b) Táncdallam Malatya Darende falvából<sup>19</sup>

16 A publikált dallamok nagy része a Török Rádió és Televízió publikációs sorozatából (TRT) származik. Saját anatóliai gyűjtéseim közül többet ismertettem. Sipos 1991, 1994, 1995, 1996, 1999, 2000.

17 A továbbiakban kurzív szám, melyet betű követ (pl. *1a*) a példa számára, és azon belül a dallam betűjelére utal. Tehát pl. *1a* az 1. dallampélda *a* jelű dallamát jelöli.

18 TRT: №452.

19 TRT: №1625.

### Azeri törökök

Az anatóliai törökök legközelebbi nyelvrokonainál az azeriknél 1999-ben mintegy hatszázötven dallamot gyűjtöttem egy nagyobb területen, valamint átnéztem a hozzáférhető azeri kiadványokat is.<sup>20</sup> Ezek alapján egyértelműen kijelenthető, hogy az elsősorban kisambitusú diatonikus dallamokat tartalmazó azeri népzenében a kvintváltásnak még nyomai sem fedezhetők fel. Ez persze nem igazán meglepő, hiszen akár az azeri, akár az anatóliai népesség etnogenezisében a török törzsek csak viszonylag kisebb szerepet játszottak, és ahogy Anatóliában a törökök a soknemzetiségű és soknyelvű Bizánci Birodalmat törökösítették el egy kétnyelvű állapoton keresztül, úgy Azerbajdzsánban az eredeti iráni alapnépesség vált fokozatosan törökké.

### Karacsájok és balkárok

2000 őszén a Kaukázusban gyűjtöttünk Agócs Gergellyel két itt élő török nép, a karacsájok és a balkárok között. Épp itt, a Kaukázus előterében formálódott a magyarság a Kazár Birodalom keretén belül, és itt éltek abban az időben a karacsájok és a balkárok ősei is. Minden okunk megvolt rá tehát, hogy feltételezzük, itt előkerülhetnek magyar dallamokhoz hasonló énekek. És mindjárt az első felvett dallam kvintváltó is volt. Mégis, noha az azonos ereszkedő szerkezet ellenére a dallamvezetés, a határozottan diatonikus hangsor erőteljes 6. és 2. fokkal, a 3/4-es ütemek, ráadásul a tercszólam és a vokális harmóniakíséret ezt a dallamot rendkívül eltérővé tette a magyar kvintváltóktól.

$\text{♩} = 108$

Se-ni qa-ra ça-erη ta-ba - mī-ηa ze - te, Köz-le - riη kü-le tur-gal - lay.

U - zum kir-pik - le - riη küz - le - ri - ηi za - bu, Za - riq - li - gī - ri za - sīr - gal - lay.

2. példa. Többszólamú balkár kvintváltó dallam

<sup>20</sup> Häsänov 1988; Isazade-Mämmärov 1975; Krader 1966.

## Tatárok és baskírok

Még északabbra találjuk a Volga–Káma-vidéki kipcsak török nyelven beszélő tatárokat és baskírokat. Az átnézett több mint ezer tatár dallam alapján úgy tűnik, hogy ezek a népek nem élnek gyakran a pontos kvintváltás lehetőségével.<sup>21</sup> Ugyanakkor népzenejük annyira pentaton, hogy – ellentétben pl. a magyar pentatóniával alig fordul elő bennük a pentaton skálákban nem szereplő hang. Az egyes pentaton dallamsorok között nem ritka a párhuzamos mozgás, melynek során egyes részek terccel, kvarttal és kvinttel lejjebb ismétlődnek meg, ezenkívül alkalmanként a kvartváltás is előbukkan. Példánkban a dallam második fele nagyjából 4-5 hang távolságra követi a dallam első felét, ütemképlettel jellemezve:  $a^5b / a^5c^{4-5} / ac^{4-5} / ac$  (3). Mindenesetre a tatárok népzeneje rendkívül erősen magában foglalja a kvintváltás lehetőségét, szinte csodálkozunk, hogy miért nem alakult ki itt is a kvintváltó stílus.

Ал-ма бак-ча-сы - на ке-реп жа - ным,  
 ал-ма ча-чак-лә - ре ө - зә - сен,  
 Си-керт-мә ка-шын - ны си - зәр - ләр,  
 без-мен ка-вы-шу - ны ө - зәр - ләр.

3. példa. Részleges tatár kvintváltás.<sup>22</sup>

## Délnyugat-Kazahsztán kazakjai

Magam két kazak terület zenéjét vizsgáltam meg személyes gyűjtések alapján, az egyik a délnyugat-kazahsztáni Mangiszlak, a másik pedig a nyugat-mongóliai Bajanölgij volt. A két terület egymástól 3000 kilométerre fekszik, de a Kaza-

21 Nigmedzjanov 1970, 1976, 1983; Vikár 2000. Én Szegeden gyűjtöttem 1996-ban ott tartózkodó tatároktól.

22 Ključarev 1955: №102.



hsztán európanyi területén beszélt kazak nyelv meglepően egységes. Ez nem is meglepő, hiszen a kazak etnogenezis magába foglalt többek között mongol, iráni és török népeket is, melyek egymás közti érintkezésre feltehetőleg a kazak nyelvet használták. Ugyanerre utal az is, hogy az egységes nyelvvel szemben a zenei kultúra erős helyi jellegzetességeket mutat, például a délnyugat-kazak zene dominánsan diatonikus és kisambitusú dallamai nagymértékben eltérnek a mongóliai kazakok pentaton zenéjétől.<sup>23</sup> Délnyugat-Kazahsztán Mangislak megyéjében 1997-ben vezettem népzenei expedíciót, és a gyűjtött kétszáz dallam, valamint az áttekintett kazak publikációk alapján a területen domináns diatonikus, kisambitusú dallamok között sem a pentatónia, sem a kvintváltás jelensége nem bukkan fel.

### *Mongóliai kazakok*

Mongólia Baján Ölgij területén élő archaikus kultúrájú kazakok népzenejéről két expedíció zenei anyagának a lejegyzésével, feldolgozásával, valamint publikációkból tájékozódtam.<sup>24</sup> A mongóliai kazak dallamok pentaton skálákon mozognak, és ereszkedő jellegűek ugyan, de bennük egy dallamsor vagy egy motívum 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 következő példában több hang is egy kvinttal lejjebb ismétlődik ugyan, de a dallam második felének mozgása annyira eltér az első fél mozgásától, hogy a második rész nem tekinthető az első transzponáltjának.



4. példa. Mongóliai kazak részleges kvintváltás<sup>25</sup>

23 Részletesebben l. Sipos 2001.

24 KA1 1983. Somfai K. Dávid gyűjtött 1996-ban a nyugat-mongóliai Bajánölgij megyében, Csáki Éva pedig 1997-ben a mongóliai kazakok között, Nalajhban.

25 KA1 1983: №242.



1. kép. Mongóliai kazak énekel és játszik a dombrán

### *Tuvaiak*

A tuvaiak a mongoloktól északra lakó, dél-szibériai török nyelvet beszélő nép. Az általam áttanulmányozott százötven dallamos tuvai anyagban egyáltalán nincs kvintváltó dallam.<sup>26</sup> Olyan dallam is mindössze egy került elő, melynek a második fele az első dallamfélnek egy kvarttal lejjebb történő ismétlése, és ez az ismétlés sem volt pontos (5. példa).

---

26 Kirgiz 1992 valamint Somfai K. Dávid tuvai gyűjtése.

5. példa. Tuvai kvartváltó dallam<sup>27</sup>

### Sárga ujjurok

A sárga ujjurok a törököknek a turki nyelvet beszélő csoportjába tartoznak. Egyesek szerint népzenejük hasonlóságot mutat a magyar népzenehez, mivel általában sok kvintváltó dallamot tartalmaz. Magam tájékozódásként elolvastam a kínai zenetudós Zhang Rei, valamint tanítványának, Du Yaxiongnak hozzáférhető cikkeit, átvizsgáltam mintegy kétszáz, Chev -kottairással lejegyzett sárga ujjur dallamot, valamint  thallgattam és lejegyeztem az MTA Zenetudományi Intézetében levő ujjur dallamokat.<sup>28</sup> Noha az anyagok jelent s része a sárga ujjur kvintvált s hirdet it l származott, ezekben a kiadványokban és hangz anyagokban mindössze két olyan dalt találtam, melyben legalább részleges kvintvált s volt felfedezhető. Ezek egyikét a következő példában láthatjuk.<sup>29</sup> A dallam második részének elején levő magas kezdés más népek kvintváltó dallamaiban is gyakori, azonban itt a sorvégi kvartmegfelel s mintegy ellentmond az addigi szabályos kvintv lasznak.

6. példa. Sárga ujjur részleges kvintvált s<sup>30</sup>

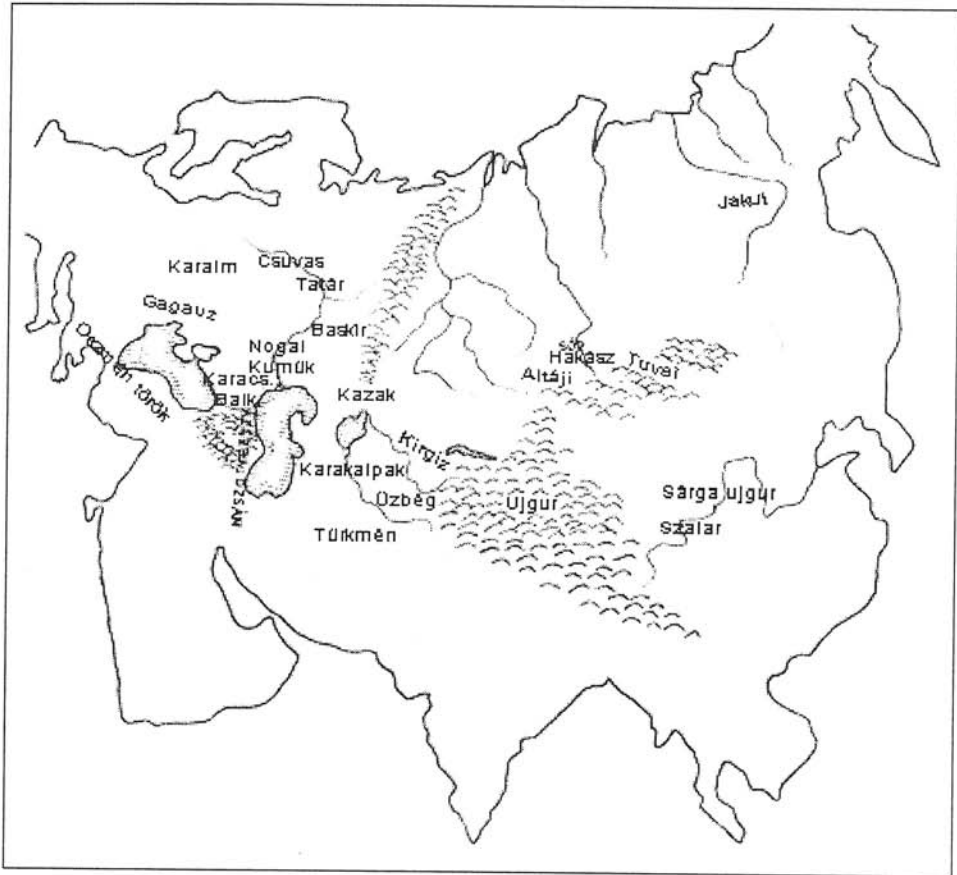
27 Kirgiz 1992: N 9.

28 Zhang 1985; Gong 1995; YUG. Az 1996-os Permanent International Altaic Congress során Du Yaxiongnak az Ural-Altaiische Jahrbücher 1996-os sémába leadott cikkét volt szíves megmutatni Décsi Gyula. Csajághy érvelése a magyar-ujjur dallamp rhuzamokkal s momra nem tűnik meggyőzőnek. (Csajághy 1998.)

29 Jellemző, hogy ez az egyetlen dallam került elő kvintv lt k nt Du Yaxiongnak az MTA ZTI-be leadott ujjur kazett j n, Zhang Rei cikkében, és ugyanezt gy jtette fel Poros László zenész a pekingi magyar nagykövetségen egy ujjur  nekest l.

30 Zhang 1985: 5. példa.

Összefoglalva, úgy tűnik tehát, hogy bár több török nép dallamainak ereszkedő jellege magában foglalja a kvintváltás megjelenésének lehetőségét, a pentatónia csak egyes areákban uralkodik, kvintváltó dallamok pedig *homogén stílus formájában* török nyelvű népek között – legalábbis eddig – csak a csuvasoknál kerültek elő, és ott is csak a cseremis–csuvas határ környékén.



2. kép. Térkép a vizsgált területről<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Kakuk 1976: 9.

## A BELSŐ-MONGÓLIAI KVINTVÁLTÁS

Több mint hétszáz mongol dallam áttanulmányozása után kiderült, hogy ezek igen nagy százaléka, mintegy egytizede kvintváltós jelenséget mutat.<sup>32</sup> A dal-  
lamok a Kína északi határán levő belső-mongóliai Dzsó-uda területen élő  
mongol *barin*, *harcsin*, *arhorcsin*, *kesikten* és *korcsin* törzsek énekeseitől szár-  
maznak.<sup>33</sup>

A következőkben ezeket a dallamokat öt csoportba osztva röviden bemuta-  
tom, részletesebb elemzésükre majd később keríték sort. Az egyes csoportokon  
belül a dallamokat emelkedő kadenciák alapján, azon belül az első sor legmé-  
lyebb hangja, végül az első sor legmagasabb hangja alapján rendeztem.

### *Kvintváltó dallamok, melyeket nem a la'-mi-re-la ereszkedés jellemez*

Ezek a többnyire alacsonyan kezdődő kétsoros dallamok jól szemléltetik, hogy a  
kvart-kvint váltás jelensége mennyire erős alapokon áll ezen a területen. A *7a*  
példában egy kvartváltó dallamot látunk, a *7c* formája pedig  $AB=ab^{+5}cb$ . Gya-  
kori, hogy a transzponált sor eleje magasabb, mint szabályosan lennie kellene,  
sőt az sem kivételes, hogy a második rész magasabban kezdődik, mint az első  
(*7b,c,d,h*). A második rész szinte kötelezően rendhagyó magas kezdésétől elte-  
kintve az első rész második felének a transzponálása gyakran nem kvinttel, ha-  
nem kvarttal-kvinttel lejjebb történik (*7a,c,i*). Már most utalok arra, hogy a nem  
kvintváltó *7e* dallam szoros kapcsolatban van a legtipikusabb kvintváltó for-  
mákkal, pl. *9a*-val.

32 MOSH, MO1, MO2, MO3. A kvintváltós kifejezést akkor használom, ha kvintváltó és részle-  
gesen kvintváltó dallamokra akarok egyszerre hivatkozni.

33 Ligeti 1933, MOSH.

a)

Two staves of music in G minor. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The second staff continues the melody with a triplet of eighth notes and a final quarter note.

b)

Two staves of music in G minor. The first staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody with eighth and sixteenth notes.

c)

Two staves of music in G minor. The first staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody with eighth and sixteenth notes.

d)

Two staves of music in G minor. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody with eighth and sixteenth notes.

e)

Two staves of music in G minor. The first staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The second staff continues the melody with eighth and sixteenth notes.

The image displays a musical score for seven examples (a-g) of Mongolian quintal tunes. Each example is presented on two staves of a five-line system, both in treble clef and featuring a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs. Examples a) and b) are relatively simple, while c) through g) show increasing complexity with more intricate rhythmic patterns and melodic lines. Example g) includes a fermata over a final note.

7. példa. Nem la'-mi-re-la ereszkedésű mongol kvintváltós dallamok<sup>34</sup>

34 a) MOE: №147; b) MO1: 134; c) MOE: №66; d) MO1: 811; e) MOE: №123; f) MO1: 911; g) MO1: 151; h) MO1: 709; i) MOE: №104; j) MO1: 251.

## La'-mi-re-la ereszkedéssel jellemezhető kétsoros dallamok

Egyes dallamokban a *la'-mi-re-la* ereszkedés dominál, olyan értelemben, hogy a dallamok változatos mozgásaik ellenére ezeken a hangokon pihennek meg hosszabban. Nem ritka bennük a szeszélyes, nagyívű fel-le csapongó mozgás (8a,b,d). Itt is előfordul, hogy egyes esetekben a második sor az első sor dallamvonalát nem kvint, hanem terc-kvart-kvint távolságokban követi (8e,g), sőt egy völgy alakú motívummal kezdődő első sorral egy domb motívummal kezdődő második sor is állhat szemben (8a,b). Mégis, ezeknél a rövid, kétsoros dallamoknál már plasztikusan jelentkezik a kvintváltás, sőt a példák között szinte tökéletes kvintváltó is akad (8c).

a)

b)

c)



The image displays six musical examples, labeled d) through g), arranged in three pairs. Each pair consists of two staves of music. The first pair (d) shows a two-line scale with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The second pair (e) shows a four-line scale with the same key signature and time signature. The third pair (f) shows a two-line scale with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The fourth pair (g) shows a four-line scale with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents.

8. példa. Mongol la'-mi-re-la gerincű ereszkedésű kétsoros kvintváltó dallamok<sup>35</sup>

### La'-mi-re-la ereszkedésű négysoros dallamok

A vegyesebb fenti csoportok után most egyetlen közös zenei megoldás köré csoportosuló nagy mennyiségű négysoros dallamot látunk. E huszonhét dallam túlnyomó többségének a kadenciája 8(5)4 vagy erre visszavezethető.<sup>36</sup> Az azonosnak mondható kadenciák ellenére igen nagy a változatosság: a hétszótagostól (9a) a ti-

35 a) MOSH: №69; b) MOI: 587; c) MOI: 94; d) MOI: 364; e) MOI: 481; f) MOI: 54; g) MOI: 784.

36 Kivétel a 8(4)5 kadenciájú 9s,t és a 8(5)5 kadenciájú 9n. A 9c,g,h stb. egyes sorai végén hallható le- ill. felhajlás nem változtat a kadenciák jellegén, a 9h-ban pedig a második zenei sor végén kezdődik a harmadik szövegsor.

zenőt szótagosig ( $9y$ ) sokféle szótagszám és különféle sorhosszúságok képviselik magukat. Az egyes dallamsorok lehetnek kettős, hármas vagy négyes osztatúak is. Az első sorok többsége  $g^2$ -ig nyúlik fel, de van olyan is, mely a  $d^3$  magasságába emelkedik fel ( $9v_1$ ). Leggyakoribb a domb-völgy alakú első sor, de van 'stagnáló majd völgy' ( $9j$ ), ill. völgygel kezdődő első sor is ( $9r-s$ ). Gyakori az  $A_k^5 A^5 A_k A$  vagy erre visszavezethető egymagvú forma ( $9e-f$ ), és a kvintváltás – eltekintve a harmadik sor magas kezdésétől – gyakran igen szabályos.<sup>37</sup> Ezek a négyesoros dallamok tehát egy igen egységes dallamcsoportot alkotnak, melyet a dallammenet főbb nyugvópontjai, a közös kadenciák és a közös szerkezet fog össze. Figyelemreméltó, hogy itt is találhatunk olyan nem kvintváltó dallamokat is, melyek dallamvonalukban, kadenciáikban, felépítésükben egyes kvintváltókkal szinte azonosoknak mondhatók, mint például a nem kvintváltó  $9u$  és a kvintváltó  $9y$ .<sup>38</sup>

The image displays four musical examples, labeled a) through d), each consisting of two staves of music. The music is written in G minor (one flat) and features various time signatures and melodic patterns characteristic of the style discussed in the text.

- a)** The first staff starts with a 2/4 time signature, then changes to 3/4, and finally to 3/4. The melody consists of quarter and eighth notes, with a final half note.
- b)** The first staff starts with a 2/4 time signature, then changes to 3/4, and finally to 3/4. The melody includes a prominent eighth-note triplet and a final half note.
- c)** The first staff starts with a 2/4 time signature, then changes to 3/4, and finally to 3/4. The melody consists of quarter and eighth notes, ending with a half note.
- d)** The first staff starts with a 2/4 time signature, then changes to 3/4, and finally to 3/4. The melody includes a prominent eighth-note triplet and a final half note.

37 Vikár László (1993) szerint a kvartváltás alapvetőbb, mint a kvintváltás, és „a tonális kvintváltó dallamok magas 3. sora... végül is kvartválasz a kvintválaszon belül”.

38 Csak részlegesen kvintváltók, illetve nem kvintváltók pl.  $9h_j, n, p-v$ .

e)

f)

g)

h)

The image displays four musical exercises, labeled e) through h), arranged vertically. Each exercise consists of two staves of music. The top staff of each exercise is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (F major or D minor). Exercise e) features a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. Exercise f) has a more complex melody with slurs and ties. Exercise g) includes rests and a final whole note. Exercise h) features a melody with a fermata and a final whole note.

i)

Two staves of musical notation in G minor. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet and a dotted quarter note. The second staff contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line.

jj)

Two staves of musical notation in G minor. The first staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet and a dotted quarter note. The second staff features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line.

k)

Two staves of musical notation in G minor. The first staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet and a dotted quarter note. The second staff features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line.

l)

Two staves of musical notation in G minor. The first staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet and a dotted quarter note. The second staff features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line.

m)

Two staves of music in 2/4 time, key of B-flat major. The first staff contains a melodic line with eighth-note patterns and a final whole note. The second staff contains a bass line with eighth-note patterns and a final whole note.

n)

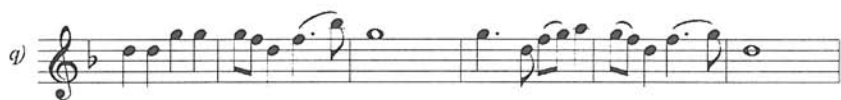
Two staves of music in 2/4 time, key of B-flat major. The first staff contains a melodic line with eighth-note patterns and a final whole note. The second staff contains a bass line with eighth-note patterns and a final whole note.

o)

Two staves of music in 2/4 time, key of B-flat major. The first staff contains a melodic line with eighth-note patterns, triplets, and accents. The second staff contains a bass line with eighth-note patterns, triplets, and accents.

p)

Two staves of music in 2/4 time, key of B-flat major. The first staff contains a melodic line with eighth-note patterns and a final whole note. The second staff contains a bass line with eighth-note patterns and a final whole note.



u)

v)

z)

x)

The image displays four exercises, labeled u), v), z), and x), each consisting of two staves of music. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Exercise u) features eighth-note patterns and a triplet. Exercise v) includes a triplet and sixteenth-note runs. Exercise z) contains sixteenth-note runs and eighth-note patterns. Exercise x) features eighth-note patterns and a triplet. Each exercise concludes with a double bar line.

y)

w)

v/l)

9. példa. Mongol la'-mi-re-la ereszkedésű négysoros kvintváltó dallamok<sup>39</sup>

39 a) MO1: 590; b) MOE: №225; c) MOE: №226; d) MO1: 521; e) MO1: 668; f) MOE: №162; g) MO1: 760; h) MO1: 514; i) MO1: 280; j) MO1: 919; k) MO1: 897; l) MO1: 599; m) MO1: 267; n) MO1: 687; o) MOSH №71; p) MO1: 679; q) MO1: 908; r) MO1: 788; s) MO1: 540; t) MO1: 778; u) MOE: №76; v) MOSH: №86; z) MOSH: №46; x) MO1: 463; y) MOSH: №53; w) MO1: 330; v/l) MO1: 629.





3. kép. Csakar mongol játszik egy lovakról szóló dalt a lovának kil küron<sup>40</sup>

### So- és do-pentaton kvintváltó dallamok

Az eddig bemutatott mongol dallamok hangneme *la*-pentaton volt, vizsgáljuk most meg a *so*-pentaton kvintváltást is. A *so*-pentaton dallamok a *10e* kivételével kétmagúak, és hasonlóan a *la*-pentaton esethez, itt is gyakori a második rész magasabb kezdése. Kiemelkedik e dallamok közül egy 7(4)b3 belső kadenciás csoport (*10b–e*). Jellemző a terület stílusának klasszikus homogenitására, hogy ha ezeket a dallamokat egy hanggal felfelé transzponáljuk, akkor éppen a *la*-pentaton esetben domináns 8(5)4 kadenciájú, gyakran dallamvonalukban is hasonló dalokat kapunk. Ilyen hasonlóság van pl. a *la*-pentaton *9c* és a *so*-pentaton *10c* között.

40 A hangszer most a Dán Nemzeti Múzeumban van, Koppenhágában. A fotót H. Haslund-Christensen készítette. MOSH: PI. II, pic. 2.

a)

Two staves of music in G minor. The first staff contains a melodic line with eighth notes and quarter notes, featuring trills over the notes G4 and A4. The second staff continues the melody with eighth notes and quarter notes, ending with a quarter rest.

b)

Two staves of music in G minor. The first staff contains a melodic line with quarter notes and eighth notes. The second staff continues the melody with quarter notes and eighth notes, ending with a quarter rest.

c)

Two staves of music in G minor. The first staff contains a melodic line with quarter notes and eighth notes, including a half note. The second staff continues the melody with quarter notes and eighth notes, ending with a quarter rest.

d)

Two staves of music in G minor. The first staff contains a melodic line with quarter notes and eighth notes, including a half note with a trill. The second staff continues the melody with quarter notes and eighth notes, ending with a quarter rest.

e)

Two staves of music in G minor. The first staff contains a melodic line with eighth notes and quarter notes. The second staff continues the melody with eighth notes and quarter notes, ending with a quarter rest.

f)

g)

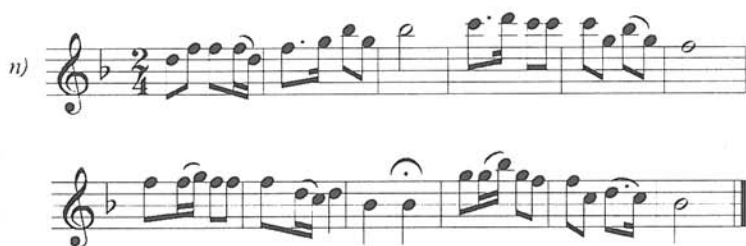
h)

10a-h példa. Mongol so-pentaton kvintváltó dallamok<sup>41</sup>

A *do*-pentaton dallamok között (*10i-o*) akár a *la*- és a *so*-pentaton dallamok között (*10a-h*) akadnak két- és négy sorosak, valamint egy- és kétmagvúak is. Jellemző az is, hogy *do*-, *so*- és *la*-pentaton kvintváltó dallamok zöme alapvetően a nóna hangterjedelmű  $f^1$ - $g^2$  hangsávban mozog. Található közöttük szinte hibátlan kvintváltó (*10m*) és részlegesen kvintváltó is (*10n-o*). Itt említek meg egy *re*-pentaton kvartváltó dallamot is (*10p*).

41 a) MOSH: №1; b) MOE: №85; c) MO1: 235; d) MO1: 459; e) MO1: 614; f) MO1: 177; g) MOSH: №47; h) MOE: №129.





10i-o pelda. Mongol do-pentaton kvintváltó dallamok<sup>42</sup>



Mongol re-pentaton kvintváltó dallam

42 i) MOSH: №29; j) MO1: 25; k) MOSH: №88; l) MO1: 164; m) MOSH: №10; n) MO1: 341; o) MO1: 854; p) MO1: 557.

## Egyedi mongol dallamok

Végül felhívom a figyelmet néhány egyedi mongol dallamra, melyek elütnek az általam áttanulmányozott mongol anyag zömétől. A két rövid ütemből álló *11a* dallam első és második üteme között szekundszekvencia van. A *11b*-ben felfelé történő kvartváltás látható, a *11c* pedig egyedi az  $AB_rAB$  szerkezetével.

The image contains three musical examples, labeled a), b), and c), each written on a single staff in G minor (one flat).  
 Example a) consists of a single staff with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. There are some ornaments and a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) near the end.  
 Example b) consists of two staves. The first staff has notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The second staff has notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.  
 Example c) consists of two staves. The first staff has notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The second staff has notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

*11a-c* példa. Egyedi mongol dallamok<sup>43</sup>

A látott kvintváltó dallamok sok tekintetben hasonlítanak a magyar kvintváltókhöz, ennek a hasonlóságnak a részletesebb bemutatására és elemzésére a tanulmány következő részében kísérletet is teszek. Most azonban nézzünk meg néhány olyan belső-mongóliai dallamot, melyek ezen a területen nem alkotnak szélesebb dallamréteget, de a magyar zene új stílusú dallamai között találunk hozzájuk hasonlóakat. Ez esetben nemigen lehet genetikusságról szó, azonban mindenképpen elgondolkasztató a kupolás dallamok jelenléte ebben az alapvetően ereszkedő karakterű zenei világban. A *11d* dallam architektonikus felépítése ( $AA^5BA$ ) hasonló az új stílusú magyar dallamokéhoz, de egyedi a mongol népdalok között. A *11e* minimális formában egy felfelé történő kvart-

43 a) MOE: №92; b) MO1: 781; c) MO1: 456.

kvint válasz nyomait mutatja, a *11f* pedig ritmusában utal egyes magyar népdalokra. Utolsóként egy plagális dallamot mutatok be (*11g*), mely éppúgy egyedi e terület dallamai között, amilyen idegen lenne a magyar népdalok között is.

The image displays three musical examples, labeled d), e), and g), each consisting of two staves of music. The notation is in a minor key (one flat) and 2/4 time. Example d) shows a melody with eighth and sixteenth notes. Example e) includes some grace notes and a wavy line indicating a trill. Example g) features triplets and a plagal cadence.

*11d–g példa. Egyedi mongol dallamok<sup>44</sup>*

44 d) MO1: 174; e) MOE: №163; f) MOE: №224; g) MOE: №231.



4. kép. Egy mongol játszik a dörven-csike-kúron<sup>45</sup>

## 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 eklatánsan mutatja az a tény, hogy a megvizsgált evenki kötet dallamainak mintegy negyede kvintváltó.<sup>46</sup>

E huszonkilenc kvintváltó evenki dal többsége rövid és kétsoros. Közülük tíz *la*-pentaton, tizennyolc *so*-pentaton, és csak egyetlenegy *do*-pentaton található. A *la*- és a *so*-pentaton dalok első sorait alapvetően sima, kettős domb jellegű mozgások és a  $c^2$ - $g^2$  kvint-ambituson belül mozgó,  $b^2$ -re csak díszítőhangokon felnyúló első sor jellemzi. Nem ritka azonban, hogy a dallam a lezárás előtt lekanyarodik az V. fokra, ilyen például a *la*-pentaton *12e, h* és szinte mindegyik *so*-pentaton dallam.

A *la*-pentaton evenki dallamok között van egy kisebb 5(5)1 belső kadenciás csoport (*12a-b*), többségüket azonban, a mongol kvintváltókhoz hasonlóan a *la'-mi-re-la* ereszkedés, tehát a 8(5)4 belső kadenciák jellemzik (*12d-g*). Két egyedi kvintváltó dallamot mutatok a *12h* és *12i* példákban.

45 A fotót G. Montell készítette. MOSH, Pl. V, pic. 1.

46 Az EV kötet 133 dallamából 29 darab.



a)

Exercise a) consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody starts on a whole note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note A4. The second staff continues with a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4.

b)

Exercise b) consists of two staves of music in 6/8 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The melody starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note A4. The second staff continues with a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4.

c)

Exercise c) consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note A4. The second staff continues with a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4.

d)

Exercise d) consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note A4. The second staff continues with a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4.

e)

Exercise e) consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note A4. The second staff continues with a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4.

The musical score consists of six systems, each with two staves. The notation is in a single system with a key signature of one flat and a 7/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The systems are labeled with letters: d), e), h), and i).

12. példa. Evenki la-kvintváltó dallamok<sup>47</sup>

A *so*-pentaton evenki dallamok túlnyomó része a *so'-re-do-so* ereszkedéssel, tehát a 7(4)b3[VII] kadenciákkal jellemezhető (13b-p). Mint már a területen élő mongolok dallamainál is felfigyeltünk rá, ez az ereszkedés éppen egy hanggal van lejjebb, mint az imént látott *la*-pentaton *la'-mi-re-la*. Ez a zenei megoldás nemcsak két sorban mehet végbe, hanem négy soros formában is (13o-p).

47 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: 276/1. példa.

a)

Exercise a) consists of two staves of music in a single system. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It features a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note, a half note, and a quarter note, all under a slur. The bottom staff continues the melody with a quarter note, a dotted quarter note, and a half note, followed by a quarter note and a half note, all under a slur. The piece concludes with a double bar line.

b)

Exercise b) consists of two staves of music in a single system. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a melodic line with a quarter note, a dotted quarter note, and a half note, followed by a quarter note and a half note, all under a slur. The bottom staff continues the melody with a quarter note, a dotted quarter note, and a half note, followed by a quarter note and a half note, all under a slur. The piece concludes with a double bar line.

c)

Exercise c) consists of two staves of music in a single system. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a melodic line with a quarter note, a dotted quarter note, and a half note, followed by a quarter note and a half note, all under a slur. The bottom staff continues the melody with a quarter note, a dotted quarter note, and a half note, followed by a quarter note and a half note, all under a slur. The piece concludes with a double bar line.

d)

Exercise d) consists of two staves of music in a single system. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a melodic line with a quarter note, a dotted quarter note, and a half note, followed by a quarter note and a half note, all under a slur. The bottom staff continues the melody with a quarter note, a dotted quarter note, and a half note, followed by a quarter note and a half note, all under a slur. The piece concludes with a double bar line.

e)

Exercise e) consists of two staves of music in a single system. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a melodic line with a quarter note, a dotted quarter note, and a half note, followed by a quarter note and a half note, all under a slur. The bottom staff continues the melody with a quarter note, a dotted quarter note, and a half note, followed by a quarter note and a half note, all under a slur. The piece concludes with a double bar line.

f)

Two staves of music in G minor. The first staff contains a melodic line with a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note, followed by a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The second staff contains a bass line with a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note, followed by a quarter note, an eighth note, and a quarter note.

g)

Two staves of music in G minor. The first staff contains a melodic line with a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note, followed by a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The second staff contains a bass line with a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note, followed by a quarter note, an eighth note, and a quarter note.

h)

Two staves of music in G minor. The first staff contains a melodic line with a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note, followed by a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The second staff contains a bass line with a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note, followed by a quarter note, an eighth note, and a quarter note.

i)

Two staves of music in G minor. The first staff contains a melodic line with a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note, followed by a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The second staff contains a bass line with a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note, followed by a quarter note, an eighth note, and a quarter note.

j)

Two staves of music in G minor. The first staff contains a melodic line with a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note, followed by a quarter note, an eighth note, and a quarter note. The second staff contains a bass line with a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note, followed by a quarter note, an eighth note, and a quarter note.

*kj*

*lj*

*mj*

*nj*

*oj*

The image displays six musical exercises, labeled *kj* through *oj*, arranged vertically. Each exercise consists of two staves of music. The top staff of each exercise is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The exercises are written in a rhythmic style typical of technical studies, featuring eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Exercise *kj* starts with a quarter note followed by eighth notes. Exercise *lj* features a half note followed by eighth notes. Exercise *mj* begins with a quarter note and eighth notes. Exercise *nj* starts with a quarter note and eighth notes. Exercise *oj* begins with a quarter note and eighth notes.



13. példa. Evenki so-kvintváltó dallamok<sup>48</sup>

ᠬᠡᠪᠡ ᠬᠣᠲᠠᠢᠷᠠᠰᠠᠯ									
5 — 6 $\frac{4}{4}$				( ) ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ					
3	3	6	5	2	3	5	6	—	
ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ		
6	6	6	5 3	2	3	5	3	—	
ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ		
3	3	5	3 2	1	5	6	1	2	—
ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	
2	2	2	2	2	1	6	5	6	1
ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ	ᠮᠣᠩᠭᠣᠯᠢ

5. kép. A 9. példa e) dallamának eredeti formája Chevé-kottairással<sup>49</sup>

48 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; p) EV: 268.

49 MOSH 100–101.

## AZ ÉSZAK-KÍNAI KVINTVÁLTÁS

Ahogy a bevezetőben említettük, kínai kvintváltó dallamokról Szabolcsi Benécétől 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 kézikönyvében* hoz olyan kínai példát, mely az imént bemutatott mongol kvintváltó dallamok legnépesebb, legtipikusabb csoportjába tartozik.<sup>50</sup> Vikár az Ordosz-vidék Ho-Csüi tartományából származó dallamok között talált olyanokat, melyeknek a vége kvintváltó, ezenkívül közöl Belső-Mongóliából származó *do*-kvintváltó dallamokat és a Santung tartományból, ill. Jünnanból származó *la*-kvintváltó dallamokat is.<sup>51</sup> Noha szórványos adatok máshonnan is előkerültek,<sup>52</sup> az adatok többsége Kína északi részéből való,<sup>53</sup> és mindegyikre ugyanaz a *la'-mi-re-la* ereszkedő kadenciasorozat jellemző, amit a mongol kvintváltóknál mi is megfigyeltünk.

Vikár László úgy véli, hogy a kvintváltás Kína egyetlen területének a népzenében sem játszik alapvető szerepet. Mindenesetre a példák zöme az északi területekről származik, és ezt a területet a császári korban két-három évszázad alatt északról és északnyugatról folyamatosan hun, avar, mandzsu, mongol, török stb. pusztai nomád törzsek ostromolták és hódították meg. A győztes törzsek azután fokozatosan elkínaiasodtak, és elvesztették nomád harci erényeiket, hogy egy következő betörő steppei 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 nomád birodalmak zenei befolyásának hatására alakultak ki.

Mivel kevés a kínai adat, elemzés helyett ez esetben csak a rendelkezésre álló példákat mutatom be. Annyit mégis megemlítek, hogy a legtöbb kínai példa *la*-pentaton, első és második soruk együtt dombot formáz, és némelyikük kezdéskor *d*<sup>2</sup>-ről *g*<sup>2</sup>-re megy fel – ennyiben hasonlítanak a mongol kvintváltó dalokhoz. Többet is lehet mondani, hiszen a *14a-c.f* példákban pontosabban, a *14d* és a *14e* példákban pedig kissé elmosódottan látjuk azt a mongol kvintváltó stílusban központi dallamelképzelést, mely során a dallam először az 5. fokról felkapaszkodik a 8. fokra, ott megpihen, majd újra leereszkedik az 5. fokra. A dallam második része először leszáll a 4. fokra, itt megpihen, majd tovább ereszkedik a *la* záróhangra.

50 Ezt a példát Kodály is idézi. Kodály 1937–1976: 97.

51 Vikár 1958a.

52 Egy szinte tökéletes kvintváltó dallam Dél-Kínából, és egy másik dallam, melyet egy pekingi színházi előadáson hallott Vikár László.

53 Két belső-mongóliai, egy santungi és egy choekyangi dallam.

The image displays 14 examples of Chinese pentatonic tunes, labeled a) through f). Each example is presented as a pair of musical staves. The first staff of each pair is in a pentatonic scale with a key signature of one flat (B-flat). The second staff shows a more complex melodic line, often featuring sixteenth-note patterns and grace notes. Examples a) through e) are in 2/4 time, while example f) is in 3/4 time. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

14. példa. Kínai kvintváltó dallamok<sup>54</sup>

54 *La*-pentaton: a) Szabolcsi 1979: 107; b) Szabolcsi 1979: 109; c) Vikár 1958b: 430 (3. példa Belső-Mongóliából); d) Vikár 1958b: 431 (1. példa Santungból); e) Vikár 1958b: 431 (2. példa Choekyangból); *Do*-pentaton f) Vikár 1958b: (3. példa a belső-mongóliai Hailarból).



## A KVINTVÁLTÓ STÍLUSOK ÁTTEKINTÉSE

Tekintsük át most az egyes népek kvintváltó stílusait a formák, dallamívek, kändenciák és a fontosabb dallamcsoportok szerint. A statisztikák számai természetesen csak az átvizsgált dallamokra érvényesek, de az arányok és a fő tendenciák így is kirajzolódnak. A megvizsgált 55 magyar pentaton kvintváltó dallam Vargyas és Kodály, a 77 csuvas dallam Vikár, a 143 cseremiszi dallam Vikár publikációiból származik.<sup>55</sup> Az 51 mongol és 29 evenki dalt Emsheimertől, MO1, MO2 és MOE-ből; a 7 kínai dalt pedig Szabolcsitól és Vikártól idézem.<sup>56</sup>

### Hangsorok

A magyar kvintváltó anyag egyedi abban, hogy dallamaiban gyakoriak a pentaton rendszeren kívül eső hangok, igaz, ezek többnyire hangsúlytalan helyeken hangzanak fel. Egyedi a magyar anyag abban is, hogy jóformán csak *la*-pentaton kvintváltás szerepel benne.<sup>57</sup> A többi nép kvintváltó anyaga szinte tökéletesen pentaton, és a *la*-pentaton dallamokon kívül *do*- és *so*-pentaton dallamokat is bőségesen tartalmaz. A mongol és a kínai anyagban a magyarhoz hasonlóan a *la*-pentaton skála dominál, a kicsiny kínai anyag dallamai pedig egyetlen kivételtől eltekintve *la*-pentatonok. A mongolban a fejlett négy soros kvintváltók *la*-pentatonok, és míg kétsoros *so*-pentaton dallam sok van, *do*-pentaton csak részleges kvintváltó formában lép fel.<sup>58</sup> Az erdei cseremiszek kvintváltói *so*-pentatonok, a hegyi cseremiszek kvintváltói pedig *la*-, ill. *do*-pentatonok. A csuvasoknál mind a három pentatónia képviselve van több *so*- és *la*-pentaton dallal, kevesebb *do*-pentatonnal.

#### A legjellemzőbb pentaton hangsorok

	magyar	csuvas	erdei cseremiszi	hegyi cseremiszi	mongol	evenki	kínai
<i>la</i> -pentaton	+	+		+	+	+	+
<i>do</i> -pentaton		(+)		+	(+)	+	
<i>so</i> -pentaton		+	+				

55 Vargyas 1981; Kodály 1937; Vikár 1979, 1971.

56 Emsheimer 1943; Szabolcsi 1956, 1979; Vikár 1958a,b.

57 Előfordul fríg kvintváltás is, pl. Vargyas 1981: 59–60 és 027. Pávai szerint (1993:155) a nyilvánvalóan ötfokú dallamokban megjelenő fríg zárlat annak a jele, hogy a valódi fríg jellegű kvintváltók is ilyen ötfokú előzményekből alakultak ki. A dūr kvintváltó dallamok előzményei pedig 18–19. századi lejegyzésekben bukkantak elő, és Vargyas szerint a népzeneben található nagy mennyiségű ötfokú kvintváltó dallam hatására alakultak ki.

58 Pl. egy-egy AB<sub>v</sub><sup>5</sup>AB, ill. AB<sub>v</sub><sup>5</sup>CB forma.

Itt jegyzem meg, hogy a legtöbb népnél kis és nagy ambitusú dallamok is megtalálhatók. Kivételt jelentenek a zömében legfeljebb oktáv hangterjedelmű magyar és kínai dallamok.

### Dallammozgás

#### *La-pentaton dallamok*

A magyar kvintváltókra jellemző a soron belüli „konjunkt pentaton mozgás”, ami alatt azt értem, hogy a dallammenetben leggyakoribb a változatlan hangon maradás, ill. a szomszéd pentaton hangra való lépés. Ugyanakkor jóformán minden dallamban szerepel egy, mintegy a dallamot egyedítő nagyobb pentaton ugrás is.<sup>59</sup> A magyar dallamsorokra tehát egy viszonylag szelídebb mozgás jellemző, legfeljebb kvart-kvint ambitusokkal, és tipikus az is, hogy az első sor nemigen nyúlik  $g^2$  fölé. Hasonlóan szelíd mozgásúak a kínai *la*-pentaton dallamok is.

Ezzel szemben a mongol és evenki *la*-pentaton dallamokban egy-egy sorban gyakran több pentaton ugrás is előfordul. Itt is jellemző azonban, hogy soron belül egy irányba legfeljebb két ugrás történik, majd a dallam egy-két ellenkező irányú lépéssel visszatér a kiindulási hely közelébe, így a sorok domb, völgy, domb-völgy ill. völgy-domb alakúra formálódnak. A mongol és az evenki stílusban a sorok ambitusa nagyobb, és 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, valamint főként cseremiszi és csuvas dallamokban fordul elő az első sorban az  $a^2$ , és ezek a dallamok mind két rendszerű kvintváltók. Ugyanakkor az evenki és a mongol (valamint a kínai) *la*-pentaton kvintváltó dallamok túlnyomó része egyrendszerű.

#### *So-pentaton dallamok*

A magyar és a kínai dallamok között nincs *so*-pentaton. A mongol és az evenki *so*-pentaton kvintváltó dallamokra jellemző a mélyebb első rész, melyben a  $c^2$  ill.  $b^1$  hang dominánsan szerepel, és a főhangok  $g^2$ -nél nemigen merészkednek magasabbra. Ezzel összhangban az evenki dallamok második részében gyakori az V. fok, míg a mongol dallamok nem süllyednek a VII. fok alá. Ugyanakkor a cseremiszi és csuvas *so*-pentaton dallamok egy része felmegy  $a^2$ -ig, sőt sok dallam egészen  $d^3$ -ig. Az alacsonyabb és a magasabb cseremiszi, valamint csuvas *so*-pentaton dallamok túlnyomó többsége felhasználja az  $a^2$  hangot, így ezek kétrendszerűek.

<sup>59</sup> Ugrás alatt a pentaton skála egy vagy több hangjának az átugrását értem. Tehát pl. a *mi-so* vagy *la-do* lépéseket nem számítom ugrásnak, míg a *do-mi* vagy *re-so* stb. lépéseket igen.

### Do-pentaton dallamok

A cseremiszi és a csuvas do-pentaton dallamok sorai igen mozgékonyak, ambitusuk rendszerint  $d^2$ -től  $b^2$ -ig vagy akár  $c^3$ -ig, sőt  $f^3$ -ig is terjedhet. A záróhang előtt sokuk leszáll az 1. illetve a VII. fokra. Leggyakrabban egy rendszerűek. 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 nem mindig dönthető el egyértelműen, hogy egy sort A-val,  $A_v$ -vel vagy B-vel jelöljük, de az esetek többségében mégis mód van erre.  $A_v$ -vel jelölöm a sort, ha A-tól a sor első felében tér el, és  $A_k$ -val, ha az A sortól a sor végén tér el.

A formák tárgyalásánál érdemes egy percre elgondolkozni azon, hogy van-e döntő különbség egyrészt a diszjunkt kvintváltás egyes egymagú  $A^6A^5A^2A$ , ill.  $A^8A^5A^4A$  formái, másrészt a konjunkt zenei felépítésű szekvenciális ereszkedés között. A kvintváltás e formái esetén ugyanis a sorok kadenciái *mi-re-la-so*, *la'-so-re-do*, ill. *so'-re-do-so*, vagyis a pentaton szekvenciából csak egy-egy lépés marad ki. Ezzel szemben az egymagú  $A_k^5A^5A_kA$ , illetve a kétmagú  $A_{(v)}^5B_{(v)}^5AB$  forma világosan transzponált jellegű. Még határozottabban transzponált jellegű a nem párhuzamosan mozgó sorokból építkező, hanem egymásba fonódó A és B sorokat tartalmazó 4(5)VII kadenciás hegyi cseremiszi típus. Úgy fogalmazhatunk, hogy ha a második sor kis távolságban, párhuzamos mozgással követi az első sort, majd ez a két sor ismétlődik meg egy kvinttel lejjebb, akkor inkább szekvenciázó jellege van a dalnak, ha pedig a megismétlődő első két sor mozgásai nem párhuzamosak, akkor a kvintváltó érzet erősebb.

A következő táblázatokban bemutatjuk, hogy egy-egy forma az összes kvintváltó dallam hány százalékában jelentkezik. A 100 százalék a következő dallammennyiséget foglalja magába: 55 magyar, 77 csuvas, 143 cseremiszi, 51 mongol, 29 evenki és 7 kínai kvintváltó dallam.

La-pentaton formák (%)

	magyar	csuvas	cseremiszi	mongol	evenki	kínai
$A_v^5A$				33	21	14
$A^5A$					14	
$A_v^5A^5A_vA$				2		
$A_k^5A^5A_kA$	22	13	9	8		

	magyar	csuvas	cseremisiz	mongol	evenki	kinai
$A_k^6 A^5 A_k^2 A$			10			
$A^6 A^5 A^2 A$			3			
$A^8 A^5 A^4 A$						
$A^5 B^5 AB$		11	3			
$\underline{A^5 B^5 AB}$			3	25 <sup>60</sup>		
$A_v^5 B_v^5 AB$	13	3		16		43
$A_v^5 B_k^5 AB$	9					
részleges	38	4				29
egyéb <sup>61</sup>		13	6	2	14	7

Az egyes népek stílusai közti hasonlóság főként abban nyilvánul meg, hogy a tökéletes kvintváltás mindenhol ritka,<sup>62</sup> hogy az  $A_k^5 A^5 A_k A$  forma szinte minden stílusban fontos szerepet játszik, valamint az, hogy döntő többségben vannak az egymagú formák. Ugyanakkor jelentősek az eltérések is. Egyediek a cseremiszek  $A^6 A^5 A^2 A$  és a hasonló  $A_k^6 A^5 A_k^2 A$  formái, valamint a kvázi-egymagú és sokszor szintén az  $A^6 A^5 A^2 A$  forma nyomait tartalmazó  $\underline{A^5 B^5 AB}$  is. A cseremisiz anyag általában véve is a leghatalmasabb és a leginkább egymagú. Ugyanakkor, mint már szó volt róla, a Volga-vidéki anyagban a lefelé kvintváltásnál fontosabb a felfelé kvartváltás. Mégis, a nagyfokú hasonlóság miatt ezt a két formát együtt tárgyaljuk. A mongolban és az evenkiben sok a kétsoros forma, a magyar anyagban pedig sok a részleges kvintváltás.<sup>63</sup>

## So-pentaton formák (%)

	csuvas	cseremisiz	mongol	evenki	kinai
$A_v^5 A$				41	
$A^5 A$				14	
$A_k^5 A^5 A_v A$			2		
$A_k^5 A^5 A_k A$	13	5	8		
$A_k^6 A^5 A_k^2 A$		10			
$A^6 A^5 A^2 A$	6	3			
$A^8 A^5 A^4 A$	17	12			

60 Itt is gyakran előbukkan az  $A_k^6 A^5 A_k^2 A$  jelleg. Az A és a B sorok szinte mindig párhuzamosan mozognak. Példa néhány A/B belső szerkezetre:  $a^2 b/ab^2$ ;  $a^2 b/ab$ ;  $a^2 b_k/ab$ ;  $a^2 b/ac$ ;  $ab/cb^2$ ;  $ab^4/ab$ .

61 Ide azokat a dallamokat soroltam, melyekben a kvintváltás csak nyomokban bukkan fel.

62 A magyar anyagra vonatkoztatva erre már Vikár (1994) felhívja a figyelmet: „... az 1. sornak csak egy része ismétlődik meg öt hanggal mélyebben a 3. sor azonos helyén, a 2. sornak pedig rendszerint a végét halljuk újra transzponálva a 4. sor, azaz a dallam legvégén.”

63 Kisbetűvel (pl.  $ab^{4-5}/cb$ ) jelzem a formát, ha a kétsoros dal sorai két ütemre bonthatók, és  $A^{4-5}A$ -et írok, ha az első sor nem tagolódik több részre. Az egyedi kétsoros dalok leggyakoribb formája az  $ab^{4-5}/cb$  ill. az  $A^{4-5}A$ . Ezenkívül az  $a^5 b^5/ab$  és  $a^{4-5} b/ac$ -ből egy-egy dallam van. A négyesoros típusokhoz csatolható kétsorosok formája leggyakoribb az  $a_{(v)}^5 b_{(v)}^5/ab$ , ezenkívül van egy-egy  $a^4 b_v^5/ab$  és  $ab^5/cb$  is.

	<i>csuvas</i>	<i>cseremisiz</i>	<i>mongol</i>	<i>evenki</i>	<i>kinai</i>
$A^5B^5AB$		4		2	
$\underline{A^5B^5}AB$		12	3		
$A_v^5B_v^5AB$	1		2		
részleges <sup>64</sup>					
egyéb		6		24	

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

*Do*-pentaton formák (%)

	<i>csuvas</i>	<i>cseremisiz</i>	<i>mongol</i>	<i>kinai</i>
$A^5A$				14
$A^6A^5A^2A$	6	11 <sup>65</sup>		
$A^5B^5AB$			5 <sup>66</sup>	
$\underline{A^5B^5}AB$	3			
részleges	5		14	
egyéb			2	

*Do*-pentaton dallamok csak a cseremisiz és a csuvas anyagban vannak nagyobb számban, mégpedig főleg  $A^6A^5A^2A$  formában. Ezenkívül a cseremisizben sok a tökéletes kvintváltás is. A mongolban csak részleges *do*-pentaton kvintváltás fordul elő, a magyar és az evenki anyagban az sem.

64 Pl.  $A_v^5B_k^5AB$ ,  $AB^5CB$ ,  $A^5BAC$  stb.

65 Formájuk leggyakrabban  $A_{(v)}^6A^5A_{(v)}^2A$ , tehát nem tökéletes szekvencia.

66 Egyes részleteikben többnyire  $A^6A^5A^2A$  jellegűek, ahol  $AB=ak2b/ab2$ ;  $a2bk/abc$ ,  $a2b/ac$ ,  $a4a/a3ak$ ,  $a4ak/a2a$ . Az A és a B sor között többnyire párhuzamos mozgások fedezhetők fel, vagyis a B sor az A sor vonalát követi, rendszerint kissé változó távolságban. Érdekes emlékeznünk arra, hogy a pentaton hangsor egyenetlen lépései miatt még a hangról hangra követés is kissé eltérő dallamvonalakat ad.

Általában tehát ritka a tökéletes kvintválasz, a harmadik sor eleje rendszerint magas. *La-* és *so-*pentaton dallamoknál sok az  $A_k^5 A^5 A_k A$  forma (kivéve evenki és kínai). A cseremiszi anyag a legszabályosabb és a leginkább egymagú. Az  $A^6 A^5 A^2 A$  és hasonló jellegű formák a cseremisziiben igen gyakoriak, ezenkívül csak a csuvasban fordulnak elő. Kevés a kétmagú forma (kivéve a magyart és a mongolt). A magyarban sok a részleges kvintváltás. A magyar ebben is közelebb áll a mongol stílushoz inkább kétmagú jellegével.

### Dallamívek

A félhang nélküli pentaton skálán történő dallammozgások jellemzése nem könnyű feladat, ugyanis a dallamvonal a hiányos skálán lépkedés során hamar messzire eltávolodhat a kiindulópontjától, majd alkalmasint ugyanolyan hirtelen vissza is térhet. Noha gyakran csak egy-egy hang figyelmen kívül hagyása után rajzolódik ki a dallamív, az alábbi összesítést mégis jellemzőnek tartom.<sup>67</sup> A vizsgált dallamok alapvető dallammozgásai a következők.

- Domb jellegű:
  - a) *domb* (= domb, előtte kis ereszkedés vagy utána kis emelkedés; domb, előtte vagy utána stagnáló mozgás);
  - b) *kettős domb* (= ereszkedés-domb, domb-ereszkedés);
  - c) *domb-völgy*
- Völgy jellegű:
  - a) *völgy* (=völgy, előtte kis emelkedés vagy utána kis ereszkedés, völgy előtte vagy utána stagnáló mozgás);
  - b) *kettős völgy*;
  - c) *völgy-domb*
- Ereszkedő:
  - a) egyszeres ereszkedő;
  - b) kétszeres ereszkedő és
- Egyedi:
  - a) kis ambituson fel-alá mozgó;
  - b) nagy ambituson fel-alá mozgó.

<sup>67</sup> Egyetlen ellenirányú lépést figyelmen kívül hagyok az aktuális dallamirány meghatározásánál.

*La-pentaton dallamok első sorai (%)*

	<i>magyar</i>	<i>csuvas</i>	<i>cseremisiz</i>	<i>mongol</i>	<i>evenki</i>	<i>kínai</i>
domb	22			14		57
kettős domb	2	9	17	4	38	14
Domb-völgy	2	4	3	27		
völgy	20		1			
kettős völgy		1				
Völgy-domb	35	1	8	12		14
ereszkedő	2	1				
kétszeres ereszkedő	2	1				
egyedi	18	5	19	14	62	

A magyar anyagban egyedi módon a sorok formája sokszor völgy, esetleg az elején vagy a végén kisebb felugrással, ill. lelépéssel. Ezzel szemben a kettős domb a magyaron kívül szinte mindenhol fontos, és sok az egyedi forma is. A völgy-domb jelleg a magyar, cseremisiz és a mongol dallamokra, míg a domb a magyar, mongol és kínai dallamokra jellemző.

*So-pentaton dallamok első sorai (%)*

	<i>csuvas</i>	<i>cseremisiz</i>	<i>mongol</i>	<i>evenki</i>	<i>kínai</i>
domb	8	5	6	10	
kettős domb	13	6	2	10	
Domb-völgy	3			10	
völgy					
kettős völgy					
Völgy-domb	1			10	
ereszkedő	7				
kétszer ereszkedő	1				
egyedi	14	11	8	28	

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

*Do-pentaton dallamok első sorai (%)*

	<i>csuvas</i>	<i>cseremisiz</i>	<i>mongol</i>	<i>evenki</i>	<i>kínai</i>
domb	10	3			
kettős domb		6	2		14
domb-völgy	3		6		
völgy	4				
kettős völgy		1			

	<i>csuvas</i>	<i>cseremisiz</i>	<i>mongol</i>	<i>evenki</i>	<i>kínai</i>
Völgy-domb		3	3	4	
ereszkedő	1				
egyedi		3			

A csuvas és cseremisiz anyagban sok a domb, ám a kettős domb csak a cseremiszt jellemzi. A többi forma hol az egyik, hol a másik népnél bukkan elő.

Összefoglalva, a legfontosabb dallamív a kettős domb, kivéve a magyart, ahol a völgy játszik fontosabb szerepet. A völgy-domb jelleg a magyar, cseremisiz és a mongol *la*-pentaton dallamokra, míg a domb a magyar, mongol és kínai *la*-pentaton dallamokra jellemző. A cseremisiz-csuvas *do*-kvintváltók mozgékonyak, nagy ambitusúak, a mongol *do*-pentaton dalok legmagasabb hangja azonban a 7. vagy a 8. fok. A kép igen összetett.

### Kadenciák

#### *La*-pentaton dallamok kadenciái (%)

	<i>magyar</i>	<i>csuvas</i>	<i>cseremisiz</i>	<i>mongol</i>	<i>evenki</i>	<i>kínai</i>
5(1)1	13					14
7(b3)b3	4					
8(b3)4	11					
4(5)VII	5	4	15			
5(5)1	5		3	4	14	
7(5)b3	25		3			14
8(5)4	15	20	25	45	14	57

A magyar kvintváltó dallamoknak meglepően sokféle kadenciája van. Kiugróan sok minden népnél a a 8(5)4 kadenciasorozat, a cseremisizben ezenkívül a 4(5)VII-ből van sok. Egyes népeknél az 5(5)1 és 7(5)b3-ból van még jelentősebb számban.

#### *So*-pentaton dallamok kadenciái (%)

	<i>csuvas</i>	<i>cseremisiz</i>	<i>mongol</i>	<i>evenki</i>
2(4)V	4			
4(4)VII	4			
5(4)1	12	3		
7(4)b3	18	16	10	48
8(4)4		6		



Mindenhol sok a 7(4)b3, a mongol és az evenki anyagban pl. szinte csak ez van, míg a cseremisiz és csuvas anyag sokkal színesebb képet mutat. A cseremisiz–csuvas anyagban több 5(4)1 is található. 8(4)4 kadencia csak a cseremisiz anyagban van.

*Do-pentaton dallamok kadenciái (%)*

	<i>csuvas</i>	<i>cseremisiz</i>	<i>mongol</i>	<i>evenki</i>	<i>kínai</i>
5(7)1	6	7			
7(7)b3	3				
8(7)5		8			
9(7)4					14
10(7)5	3				
10(7)7	4				

Szinte csak a cseremisiz és csuvas anyagban vannak *do*-pentaton kvintváltók. 5(7)1 mindkettőben megtalálható, ezenkívül a cseremisizben sok 8(7)5 van, a csuvasban pedig néhány 10-es első kadenciájú dallam.

Összefoglalva, a legfontosabb *la*-pentaton kadencia minden népnél a 8(5)4, ezenkívül a cseremisizben l(5)VII, a magyarban pedig 7(5)b3-ból van sok. A magyar *la*-pentaton dallamoknak sokféle kadenciája van. Legfontosabb *so*-kadencia mindenhol a 7(4)b3, ezenkívül a cseremisiz és a csuvas anyagban 5(4)1 és 8(4)4 fordul elő. Négyesoros *do*-kvintváltók csak a cseremisiz–csuvas anyagban 5(7)1 [cseremisiz és csuvas], ill. 8(7)5 [csak cseremisiz]. Van tehát egy általános kadenciasor, ezenkívül főleg a cseremisiz és csuvas stílus kadenciái hasonlítanak. Figyelemreméltó, hogy míg a Volga-vidéken igen sokfajta kadencia van, addig a belső-mongóliai stílust lényegében két kadenciasor jellemzi.

### *Egy- és kétrendszerű kvintváltás*

A magyar dalok jelentős részében a legmagasabb hang a  $g^2$ , tehát nincs akadály a egyrendszerű kvintváltásnak. Ha magasabb hang van, az szinte mindig  $a^2$ , vagyis ilyenkor kétrendszerű kvintváltás jön létre. Az erdei cseremisizek és a csuvasok *so*-pentaton kvintváltása kétrendszerű, azonban míg a hegyi cseremisizek *la*-kvintváltása egyrendszerű, addig a csuvasoké egy- és kétrendszerű. Ugyanígy a hegyi cseremisizek *do*-kvintváltása egyrendszerű, a csuvasoké pedig kétrendszerű. Ezzel az összetett képpel szemben a mongol, evenki, ill. kínai kvintváltás minden fajtája egyrendszerű.

Megemlítem még, hogy a magyar stílus dallammozgásai meglehetősen elütnek pl. a sokkal mozgalmasabb cseremisiz–csuvas stílus mozgásaitól, ahol az első sorok ambitusa gyakran szeptim vagy nagyobb, és minden sorban több ugrás is talál-

ható. A cseremis–csuvas stílusban a magyarral szemben igen ritka a hangismétlés és mozgalmasságuk miatt a dallamívek jellemzése sok esetben nem könnyű.

Összegezve tehát ezen adatok alapján is azt mondhatjuk, hogy a Volga-vidéki és a belső-mongol stílusok igen sok szempontból elválnak egymástól, és a magyar stílus e két nagyobb tömb között helyezkedik el, a Volga-vidékihez közelebb.



6. kép. Egy elszegényedett mongol vándordalnok, hátán legértékesebb vagyontárgyával, egy dörven-csike-kúrral<sup>68</sup>

## KVINTVÁLTÓ DALLAMCSOPORTOK

A sok statisztikai adat után vizsgáljuk meg, hogy az egyes népek kvintváltó stílusain belül melyek azok a fontosabb dallamcsoportok, melyek több népnél is előbukkannak. Mivel egyes dallamok hasonlósága nem mond sokat, de a dallamcsoportok közötti párhuzamok beszédesek lehetnek, ezért most csak olyan dallamcsoportokat vettem figyelembe, melyek legalább három különböző, de mégis ugyanazt az eszmét hordozó dallamból állnak. Különbözőnek veszem a dallamokat, ha a dallamsoraik jellemző hossza, ritmusuk vagy a dallammenetük észrevehető módon eltér egymástól, ugyanakkor a nagyon közeli variánsokat most azonos dallamnak számítom. Ily módon a valóban jelentékeny, tehát több alakban megjelenni tudó zenei gondolatok erősebben képviseltetik magukat, a kevésbé jelentőseket pedig ez alkalommal, a lényeg kiemelése érdekében figyelmen kívül hagytam.

68 MOSH PI. VI, pic. 1.

Az alább következő dallamcsoportok zeneileg is összetartoznak, amit a közös pentaton hangsor, a közeli kadenciák, valamint az első sorok hasonló magassága és dallammozgása biztosít.<sup>69</sup>

Akár a dallammozgásoknál, az első sor magasságának megállapításánál is célszerű egy bizonyos általánosítás, illetve összevonás, hiszen ha mechanikusan minden ambitust külön vennék, akkor túl sok csoportot kapnánk. Az anyag tanulmányozása után úgy tűnik, hogy a rendezés érdekében az első sorok magasságait a következő csoportokba célszerű osztani:

- *kis magasság*, ahol a  $c^2$  fontos szerepet játszik, és a legmagasabb hang nem megy  $g^2$  fölé,
- *közepes magasság*, ahova a  $d^2$  és  $b^2$  között mozgó sorok kerülnek (ilyen a dallamok többsége) és
- *nagy magasság*, ahol a  $c^3$  vagy még magasabb hangok is fontos szerepet játszanak.<sup>70</sup>

A dallamcsoportokhoz általános leírást és egy-egy példát is adok. Az egyes dallamcsoportok összevetésekor nem ismételtetem azt a tényt, hogy a magyar dallamokban gyakran hallható a pentaton skálán kívül eső hang, míg a többi nép zenéjében ilyenek gyakorlatilag nem léteznek.<sup>71</sup>

### Fontosabb *la*-pentaton kvintváltó dallamcsoportok

Mielőtt a konkrét dallampéldákra tekintenénk, hadd tegyek két megjegyzést. A 7(5)b3 kadenciás kínai *14a* dallamhoz Szabolcsi magyar, cseremiszi, csuvas, kalmyk és mongol párhuzamokat állított,<sup>72</sup> ezeket most nem másolom ide. A másik megjegyzés az, hogy Kodály magyar–cseremiszi párhuzamában<sup>73</sup> az alapmotívumok mozgása éppen ellentétes, mint erre Vikár László felhívta a figyelmemet. A magyar *la-so-mi-re re-so* völgy alakú motívummal ugyanis a cseremiszi *mi-la-so-*

69 A szótagszámot nem vehetjük alapul, mert ez a cseremiszi, csuvas, mongol stb. népzeneben sokkal rugalmasabb, mint a magyarban. Ugyanígy a szótagszámmal összefüggő ritmust sem lehet osztályozási szempontnak venni. Vikár László az azonos hangnemű dallamokat először kadencia szerint bontotta csoportokra, majd ezeket a csoportokat előbb az első sor dallamvonala (domború és homorú) majd az első sor ambitusa szerint osztotta tovább. A kis ambitusú dallamokat nála is megelőzik a nagy ambitusúak. Noha ez a csoportosítás igen alapvető 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. Vikár 1971, 1979.

70 Megjegyzem, hogy pl. a diatonikus hangsorokat használó magyar dallamoknál a kis ambitust célszerű kvarttnak venni, a középest kvint és szext között, a nagyot pedig szeptimnek vagy nagyobbknak.

71 Kivéve a két rendszerű kvintváltás máshogyan értelmezendő jelenségét.

72 Szabolcsi 1979: 107.

73 Kodály 1937: 20.

*mi re-so-mi* forgó mozgás áll szemben. Ehhez járul még, hogy a cseremiszi stílusban az ilyen rövid dallamok aránya elenyésző.

Következzenek azok a dallamcsoportok, melyek több népnél is előfordulnak. Az alábbi felsorolásban ezek rövid jellemzését is megadom, majd néhány kottapélda következik. Előzetesen megjegyzem, hogy noha hét kínai kvintváltó dallam kevés ahhoz, hogy általános érvényű következtetéseket vonjunk le, ám még ezek is kirajzolnak egy dallamcsoportot, mely a hét dallam közül ötöt magába foglal.

#### 4(5)VII kadenciasor

A magyar dallamok első sora egy 8. csúcsú domb, a második sor pedig az 5. fokra ereszkedik alá simán vagy domb formájában (15d). Előfordul hasonló kadencia alacsony első sorral is (15e). A csuvas dallamok első sorának váza *la'-do'-la'-mi-re* domb (15h), ezek kissé hasonlóak a magas első sorú magyar 4(5)VII kadenciás dallamokhoz (15d). A cseremiszi dalok első sora domb vagy kettős domb (15k). Soraik rendszerint jócskán hosszabbak és mozgékonyabbak, mint magyar és csuvas társaiké (15d–h).<sup>74</sup>

#### 5(5)1 és magyar 5(5)b3 kadenciák

Ezek a magyar dalok egy vegyes csoportot alkotnak. Közös a csoport dallamaiban az, hogy első és második soruk is – esetleg egy felugrás után – többnyire a 8. fokról hajlik alá (15f). A csuvas és a mongol zenében is csak egy-egy kis, vegyes csoport képviseli ezt a formát. Az ilyen 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 8.-tól a 7. fokig haladó völgy, második sora pedig a 8. fokról az 5. fokra haladó völgy vagy egy b3-on záró ereszkedés (15a–b). Vannak a 'páva'-dallamtól eltérő 7(5)b3 kadenciás kvintváltók is, ezek első sora a 8. fokot írja körül, második soruk pedig egy magas csúcsú domb vagy egy völgy–domb (15c). A cseremiszi népzeneből egy vegyes csoport tartozik ide. Ennek kadenciasora ugyanaz mint a 'páva'-dallamoké, de – noha két rövidebb dallam is van köztük<sup>75</sup> – a cse-

74 Akad példa rövidebb sorra is, pl. Vikár 1971: №270, de ez is jóval mozgékonyabb a magyar dallamoknál. Ugyanakkor megemlítem, hogy Kodály 1937: 23. példája (*la'-la'-mi-mi do'-do'-ti'-la' la'-so' re*) ugyanolyan nagyobb ambitusú ugráló föl-le mozgást végez, mint a cseremiszi csuvas dalok, bár az utóbbiakban dallamkezdő *la'-mi* lépés nem fordul elő, ehelyett dallamkezdéskor rendszerint fölfelé ugranak.

75 Vikár 1979: №280-1.

remisz dallamok hangsúlyai és dallamvonala eltérő 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 völgyből áll, és a második völgy végén itt is van egy kis lehajlás. Első két soruk a 7-8-9. fokokról indul (15g).

Az ide tartozó csuvas dallamok első sorának váza: *la'-mi-la', do'-la'-(mi)-la' (15i)*,<sup>76</sup> a cseremiszi dalokat pedig domb, domb-völgy és homorú jellegű első sorok jellemzik (*15l-m*).<sup>77</sup>

A mongol dallamok között két idetartozó csoport van, a kétsorosoké és a négysorosoké. A négysoros mongol dallamcsoportot egységes kadenciák, többé-kevésbé eltérő dallamvonalak és a sorhosszakban meglévő sokféleség jellemzi. A dallamok egyrendszerűek, és első soruk többnyire a  $c^2-g^2$  sávban mozog. Jellemző rájuk az első soruk végén megfigyelhető *mi-la'* ugrás.<sup>78</sup> Ugyanakkor van egy olyan réteg is, mely magasabb domb-völgy alakú hosszabb sorokat tartalmaz (*9l-o,w*).<sup>79</sup> A kétsorosoknál gyakori, hogy a kvintpárhuzam csak soraik második felében alakul ki, és a megfelelő négysorosoktól főként csak a sorhossz különbözteti meg őket.

Az ide tartozó kétsoros evenki kvintváltó dallamok igen egységesnek mutatkoznak. Ezeket az 5(5)1 és 8(5)4 belső kadenciák és a jellemzően kettős domb formájú, alapvetően a  $d^2-g^2$  ambituson belül mozgó első sor jellemzi (*12b,d*).<sup>80</sup> A kínai dallamok jellemzői a 8(5)4 kadenciák és a „magyarosan” lágyabb, soronként csak egy nagyobb ugrást tartalmazó, dombszerű,  $d^2-g^2$  ambitusú dallammozgás.<sup>81</sup> Végül megjegyzem, hogy a 8(b3)4 kadenciasor csak a magyarban fordul elő (11%).

76 Ide tartozik egy-egy 7(5)b3 és 7(7)4 kadenciás dallam is. A csoport kisebb ambitusú dallamainak némelyikéhez állíthatunk hasonló magyar dallamot (pl. magyar *15f* – csuvas *15j*). 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.

77 A csoportbeli cseremiszi dallamok között akadnak a csuvas és magyar dallamoknál nagyobb ambitusúak is. Míg az ilyen kadenciájú magyar dallamok legmagasabb hangja  $g^2$  vagy  $a^2$ , a csuvas dallamoké pedig  $b^2$  ill. ritkán  $c^3$  (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.

78 Párhuzamba állítható pl. *9e-f* és még sok mongol dallam, pl. Kodály 1937–76: №15, №63.

79 Találunk hasonló kadenciájú és magasságú cseremiszi dallamokat is (pl. *15k,m*).

80 Ezek a dallamok leginkább a mongol dallamokra hasonlítanak *mi-la'* kezdetű kis ambitusú első soraikkal.

81 Magyar dallamokat is állíthatunk párhuzamba kínai dallamokkal, pl. *14b* – Kodály (1937–76) №5 vagy *14f* – Kodály (1937–76) №9, ezek a dallamok mind egy rendszerűek (*14a-d*). Ide tartozik az egyetlen kettős domb mozgású és 7(5)b3 kadenciájú dallam, melyhez Szabolcsi hozott magyar, cseremiszi, csuvas, kalmük és mongol párhuzamot (Szabolcsi 1979: 107 = *14a*).

A teljesség kedvéért először nézzük át a 15/1 példában a jellemző magyar, cseremisiz és csuvas *la*-pentaton kvintváltó dallamokat.

*Magyar kvintváltó dallamok*

a)

b)

c)

d)

e)

f)

g)

Two musical exercises, f) and g), each consisting of two staves of music in a single system. Exercise f) features a melodic line with various intervals and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Exercise g) has a more rhythmic and melodic character with frequent eighth-note patterns.

*Csuvas la-pentaton kvintváltó dallamok*

h)

i)

j)

Three musical exercises, h), i), and j), each consisting of two staves of music in a single system. Exercise h) includes a triplet of eighth notes. Exercise i) features a triplet of eighth notes and a quarter rest. Exercise j) includes a triplet of eighth notes and a quarter rest. The exercises are characterized by pentatonic and quintal intervals.

Cseremisiz *la*-pentaton kvintváltó dallamok

k)

l)

m)

15/1 példa. Magyar, cseremisiz és csuvas *la*-pentaton kvintváltó dallamok<sup>82</sup>

Miután áttanulmányoztuk a jellemző magyar, cseremisiz és csuvas *la*-pentaton kvintváltó dallamokat, az elgondolkodtatás végett helyeztünk egymás mellé 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.

82 Magyar dallamok. Vargyas 1981: a) 02, b) 03, c) 016, d) 023, e) 024, f) 037; g) Kodály 1937: №33. Csuvas dallamok. Vikár 1979: h) №289, i) №298, j) №295. Cseremisiz dallamok. Vikár 1971: k) №258, l) №305, m) №289.



a) magyar

b) csuvas

c) cseremisiz

d) magyar

e) csuvas

15/2 példa. La-pentaton dallampárhuzamok.

a-b-c) magyar-csuvas-cseremisiz, d-e-f-g) magyar-csuvas-evenki-mongol,  
h-i-j-k-l) mongol-magyar-evenki-magyar-kínai és m-n) mongol-cseremisiz dallamok<sup>83</sup>

83 A példák a következő dallamokat foglalják magukba: 4(5)VII kadenciák: a) magyar 15d – b) csuvas 15h – c) cseremisiz 15k dallamok, 5(5)I kadenciák: d) magyar 15f – e) csuvas 15j – f) evenki 12a – g) mongol 7h dallamok. A 8-5-4 kadenciák: egy alacsonyabb dallamsorozat: h) mongol 9e – i) magyar (Kodály 1937: №15) – j) evenki 12d – k) magyar (Kodály 1937: №9) – l) kínai 14d, majd egy magasabb dallamsorozat m) mongol 9m – n) cseremisiz 15m.

*evenki*

Two staves of music in 5/4 time, key of B-flat. The melody is written on a treble clef staff, and the accompaniment is on a bass clef staff. The piece ends with a double bar line.

*mongol*

Two staves of music in 5/4 time, key of B-flat. The melody is written on a treble clef staff, and the accompaniment is on a bass clef staff. The piece ends with a double bar line.

*mongol*

Two staves of music in 5/4 time, key of B-flat. The melody is written on a treble clef staff, and the accompaniment is on a bass clef staff. The piece ends with a double bar line.

*magyar (Kodály 1937-76:No.15)*

Two staves of music in 5/4 time, key of B-flat. The melody is written on a treble clef staff, and the accompaniment is on a bass clef staff. The piece ends with a double bar line.

*evenki*

Two staves of music in 5/4 time, key of B-flat. The melody is written on a treble clef staff, and the accompaniment is on a bass clef staff. The piece ends with a double bar line.

*magyar (Kodály 1937-76: No.9)*

k)

*kinai*

l)

*mongol*

m)

*csereviz*

n)

### Fontosabb so-pentaton kvintváltó dallamcsoportok

Elöljáróban megemlíttem, hogy a magyar anyagban igen ritka a *so*-végződés.<sup>84</sup> A többi vizsgált nép *so*-pentaton kvintváltó dallamainak jellemzőit a következő táblázatban találjuk meg.

84 A finális-válással kapcsolatban: Pávai 93: 150; Kodály 1937–76: 29, Paksa 1976; Szabolcsi 1956; Vargyas 1981: 30–31; Vikár 1958a, 1986: 61–62, 77, 93. Ide tartozik, hogy Kodály a 'Páva' dallam és az 'Azt hiszem, hogy...' dallamok második sorának végén az eredeti 5. fokról b3-ra történő változást feltételez. (Kodály 1937–76: 20, 24.) Ugyanő írja (Kodály 1937–76: 29): „A magyarban minden ötfokú dallam g<sub>1</sub>-n (la<sub>1</sub>) végződik, a keleti népeknél vannak f<sub>1</sub> (=s<sub>1</sub>), b<sub>2</sub> (=do), c<sub>2</sub> (=r), ritkábban d (=m) végű dallamok. Nálunk is sok lehetett valaha: Bartók: 193. sz. példája (Pt. 179.) s<sub>1</sub> vég. A Székely Népdalok 107 alatt megvan rendes la<sub>1</sub> végű változata. Pt. 142. Muz. Fo. 45. II.b alatt pedig dó-végű variánsa is van!“. Kodály írja (1937–76: 30), hogy egyes dallamok végén (vagy a közepén) előfordulhat, hogy *la* helyett *szó* vagy *dó* áll (Pt. 293–296 és 407–408). „Többnyire a dó végűt kell újabb fejleménynek tartanunk...“ Vikár pedig így ír: „Bizonyos területeken, pl. a Közép-Volga-Káma vidékén nem ritka, hogy egy pentaton dallamnak két különböző végződése is lehet: pl. *do* vagy *so*, másutt *so* vagy *la*, esetleg *so* vagy *re*“. (Vikár 1994: 72)

## 2(4)V kadenciák

Csuvas: *Do-so-la-mi* vázú, jellegzetesen mélyen záró első sor (16a).

## 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 onnan ugrik le  $d^2$ -re. A másik csoport dallamai magasabban kezdődnek, ezek első sora az  $a^2$  és  $f^2$  között ugrál, mielőtt lemenne a  $d^2$ -re (16c).

A cseremisiz dallamok első sor magasra felugrik majd leereszkedik, ezek tehát egyáltalán nem hasonlítanak az iménti csuvas dallamokra.

## 7(4)b3 és csuvas 4(4)VII kadenciák

A csuvas kétrendszerű dallamok rendszerint  $d^2$ -n vagy  $f^2$ -n indulnak, és két alcsoportra bonthatók.<sup>85</sup> 1a) Az első sor közepén lekanyarodik  $c^2$ -re (16b), 1b) Az első sor nem száll  $f^2$  alá.<sup>86</sup> 2) magasabb típus: jellemző a magas ( $c^3$ ,  $d^3$ ) kezdés, vagy egy  $f^2$ -ről induló, majd ugyanott (ill.  $c^2$ -n) végződő, közepén kissé behorpadt domb (16e).

A cseremisiz dallamok is két rendszerűek, és ez csoport is kettéoszlik. 1a) Az első sor közepe lemegy  $c^2$ -re (16f), és ezek a dallamok nagy hasonlóságot mutatnak a megfelelő csuvas dallamokkal (16b), 1b) Az első sor rendszerint egy vagy két magas domb (16h). Ennek a csoportnak a dallamai is hasonlóak csuvas dallamokhoz, 2)  $a^2$  körül ugráló mozgású első sorok, különböző dallammenetekkel (16i).

Az ide tartozó mongol dallamok nem alkotnak homogén csoportot (10d–e)

Az evenki dallamokban gyakori a domb, ill. kis emelkedés majd domb alakú első sor, de van ugráló dallam is (pl. 13b). Ezek az evenki dallamok általában egy rendszerűek, 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 felugorva, de gyakoribb a  $b^1$ -re való lelépés. A kvintváltás többnyire igen szabályos. Ide tartozik két négysoros dallam is, melyeknek van mongol párhuzama (evenki 13p – mongol 10e).

## 8(4)4 kadenciák

Cseremisiz: Mozgalmas első sor, mely leereszkedik  $c^2$ -re (16g).

<sup>85</sup> So-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 (pl. Vikár 1979: №223). Ezért a 7(4)3 kadenciás dallamokat a 4(4)VII kadenciásokkal azonos csoportba helyezhetjük.

<sup>86</sup> A kezdő hang néha lehet ugyan  $d^2$  vagy  $c^2$ , de a dallam erről rögtön felugrik.

Most ismét idézzük fel a fontosabb csuvas és cseremiszi *so-pentaton* dallamokat a 16/1 ábrán.

16a példa Csuvas *so-pentaton* dallamok (a-e)

a)

b)

c)

d)

16/1 példa. Csuvas és cseremiszi *so-pentaton* kvintváltó dallamok<sup>87</sup>

87 Csuvas dallamok: Vikár 1979: a) №271, b) №256, c) №242, d) №235, e) №229; Cseremiszi dallamok: Vikár 1971: f) №196, g) №214, h) №206, i) №202.

e)

Two staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a downward arrow. The second staff contains a bass line with a triplet of eighth notes marked with a '3'.

*Cseremisz so-pentaton dallamok (1-1)*

f)

Two staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first staff contains a melodic line with a quintuplet of eighth notes marked with a '5'. The second staff contains a bass line with a quintuplet of eighth notes marked with a '5'.

g)

Three staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes marked with a '3'. The second staff contains a bass line with a triplet of eighth notes marked with a '3'. The third staff contains a bass line with a triplet of eighth notes marked with a '3'.

h)

Four staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes marked with a '3'. The second staff contains a bass line with a triplet of eighth notes marked with a '3'. The third staff contains a bass line with a quintuplet of eighth notes marked with a '5'. The fourth staff contains a bass line with a quintuplet of eighth notes marked with a '5'.



A csuvas és cseremiszi *so-pentaton* dallamok után ismét tekintsünk meg néhány konkrét dallampárhuzamot a vizsgált népek legjellegzetesebb kvintváltó dallamtípusai között. Most csak a 7(4)b3 kadenciások között találtunk többé-kevésbé hasonló dallamokat. Ezen belül is két dallampárt mutatok be, az egyik evenki (13p) – mongol (10e) párhuzam, a másik pedig hosszabb sorokból építkező csuvas (16b) – cseremiszi (16f) dallamokból áll.

16/2 példa. *So-pentaton* dallampárhuzamok:  
a-b) evenki-mongol, c-d) csuvas-cseremiszi

The image shows two groups of musical notation. The first group, labeled 'csuvas', consists of four staves of music in 6/8 time. The second group, labeled 'cseremisiz', consists of two staves of music in 2/4 time. The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

### Fontosabb *do*-pentaton kvintváltó dallamcsoportok

#### 5(7)1 kadenciák

A csuvas dallamok között két csoport különböztethető meg. Az egyiknek az első sora domb jellegű,  $a^2$  vagy  $b^2$  csúccsal (17a), a másik csoport első sorai pedig belapult domb, ill. 'magasról ereszkedés majd domb' formájúak. A sorok legmagasabb hangja  $d^3$  vagy akár  $f^3$  is lehet (17c). A cseremisiz dallamok szintén két csoportra bonthatók. Az egyik csoport dallamainak első sora  $f^2$  és  $b^2$  között ugrálva halad előre, majd  $d^2$ -n zár (17d), míg a másik csoport első sora magas,  $b^2$ ,  $c^3$  sőt  $e^3$  csúcsú domb vagy kettős domb, a kezdő domb előtt néha kisebb ereszkedéssel (17e).

#### 8(7)4 kadenciák

Csak cseremisiz daloknak van ilyen kadenciája, ezek első sora egy magas csúcsú ( $c^3$ - $d^3$ ), középen néha kissé belapult domb (17f).

#### 7(7)b3, 10(7)5/7 kadenciák

A csuvas dallamok első sora változatosan hullámzik a magasabb  $f^2$ - $c^3$  regiszterekben (17b).

A cseremisiz dallamokat pedig a magas kezdés majd ereszkedő vagy homorú jellegű első dallamsorral jellemzi (17g).



A 17/1 ábrán nézzük meg a csuvas és cseremiszi *do*-kvintváltó dallamok közül a leggyakoribbakat.

*Csuvas do-pentaton kvintváltó dallamok*

a)

b)

c)

*Cseremiszi do-pentaton kvintváltó dallamok*

d)

e)

17/1 példa. Csuvas és cseremisiz do-pentaton kvintváltó dallamok<sup>88</sup>

Végül hadd mutassak két csuvas-cseremisiz *do*-pentaton dallampárt. Az első pár kadenciái 5(7)1: *a*) csuvas (17*a*) – *b*) cseremisiz (17*d*), a második pár kadenciái pedig *c*) 7(7)*b*3: csuvas (17*b*) – *d*) cseremisiz (17*g*).

<sup>88</sup> Csuvas dallamok: Vikár 1979: *a*) №324, *b*) №330, *c*) №327; Cseremisiz dallamok: Vikár: 1971: *d*) №222, *e*) №226, *f*) №238, *g*) №247.

The image contains two musical examples, c) and d), each consisting of two staves of music. Example c) is labeled 'csuvas' and shows a melodic line on a treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. Example d) is labeled 'cseremisiz' and shows a similar melodic line on a treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature. The melody is also composed of eighth and sixteenth notes, with triplet markings. Both examples illustrate parallelisms on the do-pentaton scale.

17/2 példa. Do-pentaton dallampárhuzamok: a-b) csuvas–cseremisiz, c-d) csuvas–cseremisiz

Összefoglalóan elmondható, hogy a *la*-, *so*- és *do*-pentaton hangsorú dallamok közül a *la*-pentaton a leggyakoribb és a *do*-pentaton a legritkább. Ezzel összhangban kevesebb és kisebb méretű *do*-pentaton csoportokat találunk az egyes népeknél, sőt az sem ritka, hogy egyet sem.

*So*- és *do*-pentaton esetben is feltűnő, hogy a cseremisiz és a csuvas csoportok mennyire közel vannak egymáshoz. Ráadásul e hangnemekben a többi nép közül csak az evenkik 7(4)b3 kadenciás csoportja számít jelentősnek, máshol határozott dallamcsoport sem formálódik ki.

A *la*-pentaton eset más, itt a csoportok többségében cseremisiz, csuvas és magyar dallamok is vannak. Ugyanakkor a 7(5–b3)b3 kadenciás 'páva'-dallamnak csak magyar és cseremisiz formája van, a 8(5)4 kadenciájú csoport pedig szinte minden népnél fontos szerepet játszik.

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

## ÖSSZEFOGLALÁS

Van-e mindebből valamilyen közérdekűbb tanulság? Noha igen óvatosságnak kell lenni annak, aki jelenkori népzenei adatokból szeretne sok ezer éves múlt zenei viszonyaira következtetni, mégis, ha Kodály Zoltán szavai alkalmazhatók voltak a cseremisiz, csuvas és a magyar kvintváltó stílusokra, akkor ugyanúgy igazak a magyar és a belső-mongóliai zenei stílusokra. Kodály a következőket mondta: „Kifejlődhetett az ötfokú hangrendszer is oly népeknél, melyek egymással való

érintkezését nehéz elképzelni... De már a dallamszerkezet, frazeológia, ritmus ily feltűnő, lényegbeli egyezése nem lehet véletlen. Itt már érintkezést vagy közös forrást kell feltételezni.”<sup>89</sup>

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

Lényeges most számunkra, hogy a nagy nomád birodalmak nem származási vagy nyelvi alapon szerveződtek, azokban különböző népek vettek részt. Belső-Ázsia történetében a különböző nomád törzsek, törzsszövetségek és az általuk létrehozott birodalmak fontos szerepet játszottak. E 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*, azaz szerencséje a törzs sorsát meghatározta. Tőle nyerte a törzs az azonosságát is.<sup>90</sup>

Legfontosabb társadalmi és gazdasági egységként a *nagycsalád* szolgált, ebben 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 megkapták részüket, és új családot alapítottak.<sup>91</sup> A családokból szerveződött a *nemzetség*, a nemzetségekből pedig a *törzs*. A törzsek már befogadtak idegen nemzetségeket is, az újonnan jött 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. Nemritkán előfordult az is, hogy egyes népek nyelvet váltottak, de etnikai azonosságuk megmaradt.<sup>92</sup> Az esetleges nyelvváltást rendszerint egy kétnyelvű állapot előzte meg.

A törzsekből bizonyos politikai vagy gazdasági feltételek esetén *törzsszövetségek* jöttek létre, melyek azután nomád birodalmakat teremthettek. Ez a folyamat rendszerint úgy kezdődött, hogy egy törzs szabad pásztoraiból hadsereg szerveződött, amely leigázta a szomszéd törzseket, majd azok élére lojális vezetőket állított. Ahogy egyre több nép hódolt meg, fokozatosan kialakult a nomád birodalom, melynek erejét nem területe, hanem a benne levő ember- és állatállomány nagysága határozta meg. Ezek a birodalmak néhány év alatt akár több ezer kilométerrel is elmozdulhattak.

89 Kodály 1976: 37.

90 Lindner 1982.

91 Ez a szokás modernizálódott formában pl. Törökországban vagy Kazahsztánban a mai napig él.

92 Erre egy európai példa többek között a francia, mely esetében egy római származású vezetőreteg telepedett rá az eredendően kelta és germán lakosságra.



7. kép. A Dzso-Uda terület térképe, MOSH p. 100–1

A rendszerint soknemzetiségű törzsszövetségek általában a belső „kemény mag”-ot alkotó törzsekből, valamint a hozzájuk csatlakozó, változó hűségű törzsek csoportjaiból épültek fel. A törzsszövetség törzsei gyakran összetűztek egymással, ám a külső világgal szemben egységesen léptek fel. Az összetartó erő nem a közös biológiai ősz, hanem a politikai, katonai és gazdasági szükségszerűség volt, melyhez hozzájárult a közös vallás, mely eleinte a sámánizmus, tengrismus volt, később pedig többnyire az iszlám. A törzsszövetség nevét jellemzően az őt létrehozó törzsz adta, de ha birodalmuk összeomlott, akkor egy új, erős törzsz neve lépett a régi név helyébe. A változó nevek gyakran a stabil etnikai összetevők fölött változó elite utaltak. Ugyanez igaz a nyelvre is, mely lehetett

folyamatos, miközben az öt hordozó etnikum szinte teljesen kicserélődött. Mindezt figyelembe kell vennünk, amikor az egyes népekről, pl. avarokról, hunokról, bolgárokról vagy éppen a magyarokról beszélünk.

Nézzünk körül először a steppe keleti végein. Kína északi részén ősi időktől fogva egy újra és újra megismétlődő folyamat játszódott le.<sup>93</sup> Északról, illetve nyugatról nomádok nyomultak a területre, átvették az uralmat, majd szép lassan beolvadva a kínai civilizáció hatására elvesztették harcias erényeiket, hogy aztán őket majd egy következő harcias nomád nép hódította meg. A mindenkori legyőzöttek egy része elvándorolt, más részük azonban helyben maradt, és részt vett az új birodalomban. Az egymást követő hszüingnu (=hun), zsuanszuan (avar),<sup>94</sup> türk, ujjur majd a mongol birodalmak központja az Orhon és Szelenga folyók vidékén helyezkedett el, rituális központjuk pedig a Hangáj- (Ötüken-) hegység volt, és fénykorukban többnyire a Kaszpi-tengertől a kínai limesig (vagy a Liaotung öbléig), észak–déli irányban pedig a Bajkál-tótól a Góbi sivatagig terjedtek ki. Ezek a birodalmak etnikailag és nyelvi rendszerint heterogének voltak, noha mindig volt egy dominánsan uralkodó törzsszövetség. Bukásukat döntően belső okok, gyakran a leigázott törzsek lázongásai váltották ki.

Mongol, evenki és kínai dallampéldáink éppen a fenti, észak-kínai területről származnak, és tudjuk, hogy a steppe két oldala között nagy, főleg kelet–nyugati irányú népmozgások voltak, és a keleti részeken élő népek közül egyeseknek bizonyos részei eljutottak a steppe 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 hszüingnuk leszármazottjai, mint az avarok között a keleti Zsuanszuan Birodalom felbomlásakor nyugatra vándorolt néprétegek. Ugyanígy a Kazár Birodalom idejében a Kaukázus előterében és attól nyugatra – tehát a magyar nép honfoglalás előtti végső kiformalódásának helyszínén élő más török népek is rendelkeztek a steppe keleti feléről származó ősökkel is. Ez máris közvetett módot adhat arra, hogy összekössük a belső-ázsiai és a magyar kvintváltást.

Felvethetünk még egy gondolatot is. Nem elképzelhetetlen, hogy – miként később a török nyelv a steppe *lingua franca*-ja lett – az igen erőteljes zenei pentaton megoldások is egyfajta közös steppei areális zeneként terjedtek el, majd variálódtak tovább a nagy ázsiai birodalmakban. A közös dalkincs kialakítására, dallamok egymástól eltanulására a birodalmak hosszú, nemegyszer évekig tartó hódító háborúi alatt a katonáknak bőségesen volt lehetősége. Az est leszálltával a tábortűz mellett felhangzottak az énekek, és a rendkívül erőteljes,

93 Ezekről részletesebben I. Vásáry 1986; Vásáry 1993; Róna-Tas 1996.

94 A keleti hszüingnuk egy részének utódai a hunok, és a keleti zsuanszuanok egy részének utódai az avarok.

ugyanakkor attraktív pentaton ereszkedő dallamokat bizonyára egyre többen tanulták meg. Ezt a közös zenei stílust közvetíthették azután nyugatabbra a meghódított és katonának beállított népeknek is.

Ám még ha mindez valóban így is történt, akkor is nehéz feladat annak megválaszolása, hogy miként alakult a pentaton ereszkedő dallamvilágon belül a kvintváltó stílus. Az mindenesetre egyértelmű, hogy a kvintváltás nem csak finnugor és török kultúrák találkozási pontjánál alakulhat ki. Ugyanakkor közös mongol–török ősi hagyomány sem lehet, mert nem minden török, ill. mongol népnél fordul elő, és ráadásul igen fejlett forma.

Pedig valójában épp hogy nem meglepő, hogy pentaton kvintváltó dallamok jönnek létre ereszkedő karakterű és pentaton dallamvilágú népek zenéjében. Egy ilyen dallamvilágban szinte törvényszerűen alakulnak ki párhuzamos mozgások a dallamsorok között, és a párhuzamos dallamsorok közötti távolság könnyen lehet éppen egy kvint. Ez a hangköz ugyanis még épp nem túl nagy ahhoz, hogy egy átlagos hangterjedelmű ember egy zenei frázist ennyivel lejjebb meg tudjon ismételni. Ráadásul ezek a dallamok látványosak, ugyanakkor a bennük rejlő ismétlődések miatt könnyen megjegyezhetőek. Az ereszkedő pentaton dallamok közül a kvintváltók kikristályosodása tehát egy logikus folyamat, mely egymástól távoli helyeken egymástól függetlenül is végbemehet. Szinte azon kellene inkább csodálkoznunk, hogy miért nem játszik nagyobb szerepet más népek zenéjében.

Mai tudomásunk szerint a pentaton kvintváltás jelensége önálló stílus képében három helyen fordul elő, egyrészt a magyaroknál, majd a cseremis–csuvas határon mindkét népnél, végül Belső-Mongóliában szintén több népnél egyszerre. Láttuk azt is, hogy a Volga-vidéki, a magyar és a belső-mongóliai kvintváltó stílusok között az alapvető hasonlóságok mellett sok lényeges eltérés is megfigyelhető.

A cseremis–csuvas határon levő kvintváltással most nem foglalkozunk, hiszen annak bőséges irodalma van. Mint láttuk, egyes vélemények szerint ez lehet magyar örökség, mások szerint talán újabb fejlemény. Nem elképzelhetetlen ugyanakkor, hogy a bolgárok hozták magukkal keletről a kvintváltó stílust, melyet aztán a csuvasok, a Volgai Bolgár Birodalomnak egy perifériális, nem iszlamizált törzse őrzött tovább. Mindenesetre a volgai bolgárok iszlám hitű többsége a 13. század után a kipszak típusú nyelvet beszélő hódító köztörökök közé olvadt be, ők tehát etnikailag a kazáni tatároknak élhetnek tovább. És valóban a tatárok pentaton, és sok párhuzamos sort tartalmazó népzeneje minden lehetőséget tartalmaz egy kvintváltó stílus megjelenésére, csak épp az utolsó szikra hiányzik. De az sem elképzelhetetlen, hogy bizonyos mongol hatásra alakulhat ki a területen ez a zenei forma. Ezzel kapcsolatban hallgassuk meg Sinor Dénes véleményét: „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, tudtommal, nem na-

gyon írtak”.<sup>95</sup> Hasonló hatásokra hívja fel a figyelmet Róna-Tas András: „Az elvonult hunok nyomában 350 körül a kazak steppén, majd lassan nyugatabbra is, megjelentek az első török népek... Ez az ogur csoport már korábban megjelent a belső-ázsiai steppén, és komoly szerepet játszott a mongol népek életformaváltozásában”.<sup>96</sup>

Noha a magyar nyelv finnugor eredetű, az etnogenezis során a finnugor elemmel jelentős török, valamint más elemek is keveredtek, és ezek egyedi ötvöződéséből jött létre a magyarság. A magyarok évszázadokig keveredtek szabirokkal, onogurokkal és kazárokkal, majd csatlakozott hozzájuk a kazárok ellen fellázadt három kabar-török 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 volt tehát mód arra, hogy a magyarok történelmük során érintkezzenek belső-ázsiai ősökkel rendelkező népekkel, és eltanulják, kialakítsák a pentaton ereszkedő dallamvilágot. A Kazár Birodalom kereteiben élő népek egyes ősei ugyanis éppen arról a mongóliai területről származtak, ahol a most között kvintváltó stílus felbukkant, és ugyanez igaz a Kárpát-medencében élő avarokra, sőt a hozzájuk később csatlakozó kun és besenyő népekre is.

Joggal tűnhet fel, hogy a magyarság kialakulása során eddig elsősorban török elemekről beszéltünk, míg a belső-mongóliai terület kvintváltó dalait mongolok és evenkik éneklék. Tudjuk azonban, hogy a steppei birodalmakban különféle népek, közöttük a mongolok és a törökök is éltek. Noha az altaji elméletnek – amely genetikai közösségben képzel el a török, mongol és a mandzsu-tunguz nyelveket – manapság kevesebb híve van, abban megegyeznek a kutatók, hogy a mongol, török és a mandzsu népek történelmük során igen szoros kapcsolatban voltak.

A magyar és a mongol nyelvekben 250–300 közös szó van, egy részük ma is használatos (pl. az alma, búza, balta, gyümölcs, oroszlán, 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 az, hogy a mongolba a hosszú mongol–török egymás mellett, illetve együttélés során kerültek, a magyarba pedig egy, a volgai bolgárral és a mai csuvasal rokon török nyelvből jutottak, talán a honfoglalás előtt. A nyelvészet tanúsága szerint tehát van kapcsolat a mongol és a magyar nyelvek között, bár egyesek szerint csak közvetetten, a török nyelveken keresztül, mások szerint azonban közvetlenül is.<sup>97</sup> Vég-

95 Sinor 1967: 197.

96 Róna-Tas 1996: 247.

97 Futaky 2001: 13.



eredményben ez számunkra most közömbös, hiszen ha bármilyen módon is nagyobb mennyiségű mongol szó juthatott a magyarba, akkor ugyanazon a módon 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.<sup>98</sup> Noha Nagy Károly 795-ben megtörte a 300 évig Kárpát-medence központú hatalmas Avar Birodalmat, majd el is pusztította, adatok vannak arra, hogy Nyugat-Magyarországon 875-ben, tehát a honfoglaláshoz közeli időpontban még saját kagánjaik alatt éltek avarok, és feltehető, hogy azokon a területeken, ahová a frankok nem jutottak el – pl. a Nagyalföldön vagy a Tiszántúlon – még nagyobb számban élhettek.<sup>99</sup>

De kik is voltak 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.”<sup>100</sup> 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”.<sup>101</sup> És ugyanő írja, hogy „Baján avarjai alkalmasint mongolul beszéltek, a többiek egy sajátos (csuvasos?) törököt”.<sup>102</sup> Ezzel – feltételezve persze azt is, hogy az avarok énekeltek kvintváltó dallamokat is – meglenne a kapocs a keleti és a magyar pentaton kvintváltó zenei stílusok között.

A honfoglalás után is érték a magyarokat török hatások. A valószínűleg kipcak-török nyelvű besenyők<sup>103</sup> a 11–12. században nagyobb tömegben teleped-

98 Vásáry 1993: 140; Bálint 1989: 147–192; Bóna 1994: 67–75.

99 Erdélyi 1982.

100 Harmatta 1983: 78.

101 Ligeti 1976: 19.

102 Ligeti 1986: 493.

103 A 7. század első felében a Szuj-su kínai forrás egy Taskent vidéki tielő törzset (l. ogurok) pejzsunak nevez, majd a 8. században egy ujjur követjelentés egy be-csa-nag (pecseneg/becseneg) törzset említ. E török eredetű becseneg 'sógor' szónak a szabályos 9–10. századi magyar átvétele a magyar besenyő név.

tek be a Magyar Királyság területére is.<sup>104</sup> 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, pontosabban nem tudjuk, hogy mivel is gazdagították ők a magyar népdalkincset. A később érkező népek is a steppe keleti felének gyermekei voltak, mint a mongolok, más török népek vagy éppen az avarok, és talán épp azért nem maradt nyoma pl. a Kunságban önálló kun zenének, mert a bejövő kunok zenéjének egyes rétegei eleve hasonlatosak voltak az akkor már itt élő népek zenei rétegeihez.

A fenti eszme-futtatások természetesen csak *gondolatkísérletek*.

Nem áll rendelkezésünkre az a rendezett zenei anyag, mely szükséges lenne az egyes népek jelenkori népzeneinek megismeréséhez. Különösen nincs a birtokunkban – és már nem is lesz soha – olyan anyag, melyet a ma ismert népek ősei énekelhettek a magyar honfoglalás idején vagy előtte. Mégis bízhatunk egyes nagy zenei stílusok időben is marandó voltában, így a zenei múltba való betekintés nem teljesen reménytelen. Ehhez azonban nagy szükség van a mai zenék minél teljesebb és összehasonlító igényű szinkron feltárására. A jelen tanulmányunk is talán az az egyik tanulsága, hogy nem feledkezhetünk meg a keleti népzeneik, és ezen belül is a török és mongol népek zenéinek további vizsgálatáról, hiszen erre a magyar népzene régi rétegei történeti megismeréséhez nagy szükségünk van.

#### A ZENEI PÉLDÁK FORRÁSAI

Mivel a MO1 (*Joo-uda arad-un dayuu*, Köke Qota, 1981) és az EV (*Evangki arad-un dayuu*, Köke Qota, 1983) kötetekben nincsenek megszámozva a dallamok, ott az oldalszámot adom meg.

1. példa: *Anatóliai török kvintváltó dallamok*: a) Ereszkedő kvintváltós dallam (TRT №452); b) Táncdallam Malatya Darende falvából (TRT №1625).
2. példa: *Többszólamú balkár kvintváltó dallam*.
3. példa: *Tatár részleges kvintváltás*. Ključarev 1955: №102
4. példa: *Sárga ujjur részleges kvintváltás*. Zhang 1985: 5. példa
5. példa: *Mongóliai kazak részleges kvintváltás*. KA1 1983: №242
6. példa: *Tuvai kvartváltó dallam*. Kirgiz 1992 №9
7. példa: *Mongol, nem la'-mi-re-la ereszkedésű kvintváltós dallamok*: a) MOE №147., b) MOI 134. o., c) MOE №66, d) MOI 811.o., e) MOE №123, f) MOI 911. o., g) MOI 151. o., h) MOI 709. o., i) MOE №104, j) MOI 251. o.
8. példa: *Mongol la'-mi-re-la ereszkedésű kétsoros kvintváltó dallamok*: a) MOSH №69, b) MOI 587. o., c) MOI 94. o., d) MOI 364. o., e) MOI 481. o., f) MOI 54. o., g) MOI 784. o.

104 Az oklevelek tanúsága szerint számottevő besenyő csoportok voltak pl. 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.

9. példa: *Mongol la'-mi-re-la ereszkedésű négysoros kvintváltó dallamok:* a) MOI 590. o., b) MOE №225, c) MOE №226, d) MOI 521. o., e) MOI 668, f) MOE №162, g) MOI 760. o., h) MOI 514. o., i) MOI 280. o., j) MOI 919. o., k) MOI 897. o., l) MOI 599. o., m) MOI 267. o., n) MOI 687. o., o) MOSH №71, p) MOI 679. o., q) MOI 908. o., r) MOI 788. o., s) MOI 540. o., t) MOI 778. o., u) MOE №76, v) MOSH №86, z) MOSH №46, x) MOI 463. o., y) MOSH №53, w) MOI 330. o., v1) MOI 629. o.
10. példa: *Mongol so- és do-pentaton kvintváltó dallamok:* a) MOSH №1, b) MOE №85, c) MOI 235. o., d) MOI 459. o., e) MOI 614. o., f) MOI 177. o., g) MOSH №47, h) MOE №129, i) MOSH №29, j) MOI 25. o., k) MOSH №88, l) MOI 164. o., m) MOSH №10, n) MOI 341. o., o) MOI 854. o., p) MOI 557. o.
11. példa: *Egyedi mongol dallamok:* a) MOE №92, b) MOI 781. o., c) MOI 456. o., d) MOI 174. o., e) MOE №163, f) MOE №224, g) MOE №231
12. példa: *Evenki la-kvintváltó dallamok:* a) EV 187. o., b) EV 199. o., c) EV 39. o., d) EV 173. o., e) EV 148. o., f) EV 115. o., g) EV 12. o., h) EV 178. o., i) EV 276. o./1. példa, j) EV 87. o.
13. példa: *Evenki so-kvintváltó dallamok:* a) EV 215. o., b) EV 84. o., c) EV 239. o., d) EV 152. o., e) EV 121. o., f) EV 155. o., g) EV 168. o., h) EV 100. o., i) EV 209. o., j) EV 124. o., k) EV 6. o., l) EV 140. o., m) EV 143. o., n) EV 230. o., o) EV 190. o., p) EV 268. o., q) EV 81. o., r) EV 61. o.
14. példa: *Kínai kvintváltó dallamok. La-pentaton:* a) Szabolcsi 1979: 107, b) Szabolcsi 1979: 109, c) Vikár 1958b: 430 (3. példa, Belső-Mongóliából), d) Vikár 1958b: 431 (1. példa Santungból), e) Vikár 1958b: 431 (2. példa Choekyangból); *Do-pentaton:* f) Vikár 1958b: 3. példa a belső-mongóliai Hailarból.
15. példa: *Magyar, cseremis és csuvas la-pentaton kvintváltó dallamok.* Magyar dallamok: Vargyas 1981: a) 02, b) 03, c) 016, d) 023, e) 024, f) 037, g) Kodály (1937) №33; Csuvas dallamok: Vikár 1979: h) №289, i) №298, j) №295; Cseremis dallamok: Vikár 1971: k) №258, l) №305, m) №289
16. példa: *Csuvas és cseremis so-pentaton kvintváltó dallamok.* Csuvas dallamok: Vikár 1979: a) №271, b) №256, c) №242, d) №235, e) №229; Cseremis dallamok: Vikár 1971: f) №196, g) №214, h) №206, i) №202
17. példa: *Csuvas és cseremis do-pentaton kvintváltó dallamok.* Csuvas dallamok: Vikár 1979: a) №324, b) №330, c) №327; Cseremis dallamok: Vikár 1971: d) №222, e) №226, f) №238, g) №247

## RÖVIDÍTÉSEK

BEL	Beliaev, V. M. (1975), <i>Central Asian Music</i> , Middletown, Connecticut
BŐI	Bartók Béla <i>Összegyűjtött Írásai</i> , Budapest, 1966.
EV	<i>Evenki arad-un dayuu</i> , Köke Qota, 1983.
KA1	<i>Mongolija qazaqtarınıñ halıq änderi</i> , Ölgij, 1983.
MNT	<i>Magyar Népzene Tára</i>
MO1	<i>Joo-uda arad-un dayuu</i> , Köke Qota, 1981.
MO2	<i>Öbör mongyol-un Arad-un Keblel-ün Qoriy-a</i> , Köke Qota, 1981.
MO3	<i>Aju bajındal jang jangsil-un dayuu</i> , Köke-Qota, 1981.
MOE	<i>Mongyol arad-un mingyan dayuu</i> , Vol 2.
MOSH	Emsheimer (1943), <i>Music of Eastern Mongolia</i> , collected by Haslund-Christensen. In: Reports from the scientific expedition to the north-western provinces of China under the leadership of dr. Sven Hedin, VIII. Ethnography 4, The music of mongols, Stockholm
TRT	<i>A török rádió és televízió zenei osztályának kiadványai</i> (TRT Műzik Dairesi Yayınları)
YUG	<i>Yu-gu, tung-xiang, bao-an, tu-zu melodies</i> , Beijing, 1986.

## IRODALOM

- 1000 PESEN KIRGIZSKOGO (KAZAKSKOGO) NARODA  
 é. n. Orenburg  
 AZERBAJCAJSKAYA MUZIKA  
 1961 Moszkva
- BÁLINT Cs.  
 1989 *Die Archäologie der Steppe*. Wien–Köln
- BALTAEV, M.  
 1993 *Elim-ay*. Almati
- BARTÓK B.  
 1920 Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung. *Zeitschrift für Musikwissenschaft* II. 9. 489–522. In: *Bartók Béla Összegyűjtött Írásai* (1966). Budapest, 518–561.  
 1923 *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*. München  
 1924 A magyar népdal. In: *Bartók Béla Összegyűjtött Írásai*. Budapest (1966), 101–250.  
 1934 Népzeneünk és a szomszéd népek népzeneje. In: Molnár Antal (szerk.): *Népszerű Zenefüzetek 3.*; In: *Bartók Béla Összegyűjtött Írásai*. Budapest (1966), 403–461.  
 1976 *Turkish Folk Music from Asia Minor*. In: Benjamin Suchoff (ed.): *Béla Bartók Essays*. Princeton  
 1991a *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*. Isztambul  
 1991b Magyar Népdalok. In: *Egyetemes gyűjtemény*. Budapest
- BEKHOJINA, T.  
 1979 *Kazina*. Almati
- BELIAEV, V. M.  
 1962 *Očerki po istorii muzyki narodov SSSR*. Moszkva
- BELIAEV, V. M.  
 1975 *Central Asian Music*. Middletown
- BÓNA I.  
 1994 Az Avar Birodalom végnapjai. Viták és új eredmények. In: *Honfoglalás és Régészet*. Budapest
- C. NAGY B.  
 1947a Mongol népdalok. *Énekszó*, 14. 5–6.  
 1947b Népzenetudomány és iskolai énektanítás. *Énekszó*, 15. 1–7.
- CENTRAL ASIA  
 1967 Edward Allworth (ed.): *A Century of Russian Rule*. New York
- CSAJÁGHY GY.  
 1998 *A magyar népzene bölcsője: kelet*. Pécs
- DERNOVA, V.  
 1967 *Narodnaja muzyka v Kazakstane*. Almati
- DOBSZAY L.–SZENDREI J.  
 1988 *A Magyar Népdaltípusok Katalógusa I–II*. Budapest
- DOBSZAY L.  
 1983 *A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzeneinkben*. Budapest  
 1984 *Magyar zenetörténet*. Budapest
- EINCHORN, A.  
 1963 *Muzykal'naja fol'kloristika v Uzbekistane*. Taskent
- ERDÉLYI I.  
 1982 *Az avarság és kelet a régészeti források tükrében*. Budapest
- ERZAKOVIĆ, B.  
 1955 *Narodnye pesni Kazakstana*. Almati

- 1957 Kazakskaja SSR. In: *Muzykalnaja kul'tura sojuznyk respublik*. Moszkva
- 1966 *Pesennaja kul'tura kazakskogo naroda*. Almati
- 1979 *Muzikal'noe naslednie kazakskogo naroda*. Almati
- 1994 *Antologija Kazakskii narodnih ljubovnih pesen*. Almati
- FUTAKY I.
- 2001 *Nyelvtörténeti vizsgálatok a Kárpát-medencei avar–magyar kapcsolatok kérdéséhez*. Budapest
- GONG, Q.
- 1995 Közös nevező. *China Daily*, június 19.
- HARMATTA J.
- 1983 Az avarok nyelvének kérdéséhez. In: *Antik Tanulmányok 30*.
- HÄSÄNOV, K.
- 1988 *Azärbajcan gädim folklor räglär*. Baki
- ISAZADE, Ä.–MÄMMÄDOV, H.
- 1975 *Xalg mahnuları vä oyun havalari*. Baki
- JOHANSON, Lars–CSATÓ Éva ed.
- 1998 *The Turkic Languages*. London – New York, Ural-Altäische Jahrbücher, Otto Harrassowitz. Wiesbaden KAKUK ZS.
- 1976 *Mai török nyelvek*. Budapest
- KAZAKSKAJA SOVETSKAJA SOCIALISTIČESKAJA RESPUBLIKA
- 1953 *Bol'szaja Sovetskaja Enciklopedija*, Vol. 19.
- KAZAKSKIE SOVETSKIE NARODNYE PESNI
- 1959 Almati
- KIRGIZ, Z.
- 1992 *Pesennaja kul'tura tuvinskogo naroda*. Kizil
- KLUČAREV, A. C.
- 1955 *Tatar halik köyleri*. Kazan
- KODÁLY Z.
- 1937 *A magyar népzene*. (A példatárat összeállította Vargyas Lajos.) Budapest
- KOŽHAGULOV, B.
- 1959 *Pesni*. Almati
- KRADER, L.
- 1966 *The Peoples of Central Asia*. (2<sup>nd</sup> ed.) Hága
- LACH, R.
- 1926–1952 *Gesänge russischer Kriegsgefangener*. In: *Phil.-hist. kl. Sitzungsber*, Akad. d. Wiss. Wien
- LEBEDINSKY, L. N.
- 1965 *Baškirske narodnye pesni i naigryši* (2<sup>nd</sup> ed.). Moszkva
- LIGETI L.
- 1986 *Rapport préliminaire d'un voyage d'exploration fait en Mongolie Chinoise 1928–1931*. Budapest
- 1976 *A magyar nyelv török kapcsolatai és ami körülöttük van*. Magyar Nyelv LXXII., II–27, 129–136.
- 1986 *A magyar nyelv török kapcsolatai a honfoglalás előtt és az Árpád-korban*. Budapest
- LINDNER, R.
- 1982 *What was a nomadic tribe?* Bloomington
- MUKHIT
- 1960 *Pesni*. Almati

- NIGMEDZJANOV, M.  
 1967 Some Style Characteristics of Tatar-Mishar Musical Folklore. In: *Studia Musicologica* IX. 1–2.  
 1970 *Tatarskie narodnye pesni*. Moszkva  
 1976 *Tatar halik Jirlari*. Kazan  
 1983 *Tatarskie narodnye pesni*. Kazan
- PÁVAI I.  
 1993 *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje*. Budapest
- RIBAKOV, S. G.  
 1901 Ljubov' i žensčin po narodnym pesnjam inorodcev. In: *Russkaja muzykal'naja gazeta*
- RÓNA-TAS A.  
 1991 *An introduction to Turkology*. Szeged  
 1996 *A honfoglaló magyar nép*. Budapest  
 1999 *Hungarians and Europe in the Early Middle Ages. An Introduction to Early Hungarian History*. Budapest
- SAYGUN, A. A.  
 1976 *Béla Bartók's Folk Music Reserach in Turkey*. Budapest
- SINOR D.  
 1967 Történelmi hipotézis a magyar nyelv történetéhez. *Nyelvtudományi Értekezések*, 58. 195–200. Budapest
- SIPOS J.  
 1991 Similar Melody Styles in Hungarian and Turkish Folk Music. In: *The Fourth International Turkish Folklore Congress*. Antalya, 235–57.  
 1993 Türkiye Türkleri Halk Müziğinin Sınıflandırılması. *Ankara Üniversitesi DTC Fakülte Dergisi*. Ankara, 181–199.  
 1994 *Török Népzene I*. Budapest  
 1995 *Török Népzene II*. Budapest  
 1996 Connection between Turkish songs having different structure. In: *The Fifth International Turkish Folklore Congress*. Ankara  
 1997 Similar musical structure in Turkish, Mongolian, Tungus and Hungarian folk music, *Historical and Linguistic Interaction Between Inner-Asia and Europe*. Szeged, 305–317.  
 1998 Újabb adatok a kvintváltás eurázsiai elterjedtségéhez. *Néprajzi Látóhatár*, VII. 110.  
 1999 *Béla Bartók's Turkish collection in the light of a larger material*, Budapest (PhD disszertáció – kézirat)  
 2000 *In the Wake of Béla Bartók in Anatolia*. UNESCO European Folklor Institute, Budapest  
 2001 *Kazakh Folksongs from the Two Ends of the Steppe*. Budapest
- SMIRNOV, B.  
 1971 *Mongol'skaja narodnaja muzyka*. Moszkva
- SZABOLCSI B.  
 1934 Népvándorlaskori elemek a magyar népzeneben. *Ethnographia*, XLV. 138–156.  
 1935 Eastern Relations of Early Hungarian Folk Music. In: *Journal of the Royal Asiatic Society*  
 1936 Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok. *Ethnographia*, XLVII. 233–251.  
 1940 Adatok a közép-ázsiai dallamtípus elterjedéséhez. *Ethnographia*, LI. 242–248.  
 1956 Zenei tanulmányúton Kínában. *MTA I. OK VIII. 1–4.* 223–239.  
 1957 *A melódia története*. Budapest  
 1979 *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Budapest

SZOMJAS-SCHIFFERT GY.

1976 *A finnugor zene vitája 1–2.* Budapest

TEMIRBEKOVA, K. Z.

1975 *Lado-ritmičeskaja osnova Kazakskoj sovetskoj narodnoj pesni.* Almati

VARGYAS L.

1980 *A magyar zene östörténete I–II. Ethnographia, XCI. 1. 1–34. és 2. 192–236.*

1981 *A magyarság népzeneje.* Budapest

VÁSÁRY I.

1986 *Az Arany Horda.* Budapest

1993 *A régi Belső-Ázsia története.* Szeged

VIKÁR L.–BERECZKI G.

1971 *Cheremiss Folksongs.* Budapest

1979 *Chuvash Folksongs.* Budapest

1999 *Tatar Folksongs.* Budapest

VIKÁR L.

1958a *Népzenei kutatóúton Koreában és Kinában. MTA I. OK XIII. 247–65.*

1958b *Chinese Folksongs with Answers at the Intervall of a Fifth. Acta Ethnographica VII. 429–432.*

1966 *Egy új csuvas gyűjtés tanulságai. MTA I. OK XXIII. 189–199.*

1993 *A volga-kámai finnugorok és törökök dallamai.* Budapest

1994 *Magyar népzene és népzene kutatás, A rokon népek zenéje (kézirat)*

WIORA, W.

1956 *Älter als die Pentatonik, In: Kodály Zoltán (szerk.): Studia Memoriae Belae Bartók Sacra.* Budapest, 185–208.

WIORA, W.

1965 *Ethnomusicology and the History of Music. Studia Musicologica, VII. 187–193.*

ŽANUZAKOV, A.

1964 *Kazakskaja narodnaja instrumental'naja muzyka.* Almati

ZATAEVIČ, A. V.

1925 *1000 pesen kazakskogo naroda.* Moszkva

1925 *1000 pesen kirgizskogo naroda.* Orenburg, Almati

1931 *500 kazakskih pesen i kjui'ev.* Almati

1935 *O kazakskoj muzyke. Literaturnyj Kazakhstan, nos. 3–4.*

1963 *1000 pesen kazakskogo naroda. (2<sup>nd</sup> ed.)* Moszkva

1971 *Pesni raznyh narodov.* Almati

ZHANG, R.

1985 *Kinában élő népek dalai és a magyar népdalok hasonlóságainak okairól. In: Zenetudomány, 2.*

János Sipos

### A RECENTLY DISCOVERED "QUINTAL-SHIFT STRUCTURE" FROM INNER MONGOLIA, AND ITS HUNGARIAN CONCERNS

Besides the *mi-re-do*-spined "psalmodic" songs, tunes descending from the octave can also be found in the old pentatonic layers of Hungarian folk music. The "quintal-shift structure" songs are nice examples of that, where the rear sentence repeats the previous on a fifth lower. The essay gives an overview of the prevalence of the pentatonic descending, "quintal-shift structure" tunes and of the correlations between the "quintal-shift structure" styles of different areas.

In the Hungarian areas the "quintal-shift" style is represented by numerically few, but otherwise prevalent tunes. In West-Europe only traces of the this style can be found, and the melodies are not pentatonic at all, while at our neighbours "quintal-shift" style should mainly be considered as a result of Hungarian influence. On the other hand numerous examples can be found at the Turkish and Mongolic peoples of Central Asia.

On the basis of research of the "quintal-shift structure" of the Turkish peoples, it appears that the pentatonic feature can only be found in certain areas, and "quintal-shift" tunes *in the form of a homogeneous style* can only be found at the Chuvash and Cheremiss people. After investigating more than 700 Mongolian tunes, one comes to find that a significant proportion of them, about one-tenth, shows characteristics of the "quintal-shift structure". The tunes were mainly sung by singers of the Mongolian tribes *barin, harchin, arhorchin, keshikten* and *korchin* living in the territory of the Inner Mongolian Djo-uda, by the northern borders of China. The "quintal-shift structure" has an important role in the music of the Evenki people of Inner Mongolia belonging to the Manchurian-Tungusic family of languages. About a quarter of the studied Evenki melodies have a "quintal-shift structure". The essay gives a systematic and detailed presentation of the recently discovered Mongolian and Evenki "quintal-shift structure" style from Inner Mongolia through several tunes.

The parallels of the "quintal-shift" styles by themselves do not mean ancestral relationship between Hungarians and the Mongolian-Turkish peoples. However, the analyses in the essay do support the statement made by Zoltán Kodály that the essential similarity of the melodic structure, the phraseology, and the rhythm cannot be a coincidence. The Central Asian parallels of this style suggest that strong influences or a common source might be assumed.

Although the Hungarian language has Finno-Ugric origins, during its development the Finno-Ugric element had been mixed with significant Turkish and other elements, and their unique blending resulted in the Hungarian language. During their history, the Hungarians had many opportunities to meet peoples with Inner Asian ancestors and develop their descending pentatonic tunes. Opportunities were on hand during their residing in the ethnically mixed great empires of the steppe (the existence of a common, areal music of the steppe is not altogether unimaginable), during their contact with the Avars



getting to the Carpathian Basin in the period of migration, or through other Turkish (Pechenegs, Cuman) influences after the Conquest.

One lesson of this essay is that we should never forget about the further exploration of Asian folk music, especially that of the music of Turkish and Mongolian peoples, as these surveys provide us necessary information on learning more about the historical layers of Hungarian folk music.

---

# Ethnographia

---

112. évfolyam

2001.

1-2. szám

---

Különlenyomat