

Török hagyaték

Tanulmányok a magyar kultúra török kapcsolatairól

Szerkesztette:

Bartha Júlia és Hoppál Mihály



Európai Folklor Központért Egyesület
Budapest, 2017

Hasonló magyar és anatóliai dallamok

Magyar kutatók számára különösen fontos a török népzene régi rétegeinek megismerése, hiszen tudjuk, hogy bizonyos török csoportok meghatározó szerepet játszottak a magyarság, a magyar kultúra és népzene kialakulásában. Nem véletlen hát, hogy a magyar kutatók szerepe kiemelkedő a török népek és a magyarok népzenejének összehasonlító vizsgálatában.

Bartók² egy kisebb anyagból vont le máig érvényes következtetéseket a Volga-vidék, valamint Anatólia népzenejéről, Kodály³ elsősorban a cseremiszek és a csuvasok népzenejét tanulmányozva bővítette ki a párhuzamokat. Vikár⁴ és Vikár-Bereczki⁵ hatalmas helyszíni gyűjtéseivel a cseremisze, a csuvas, a mordvin, a tatár és a baskír népzeneiről adott képet. Vargyas⁶ a kiadványok áttanulmányozásával a Volga-vidék népzenejének nagyívű történeti áttekintését végezte el. Szabolcsi⁷ hatalmas mennyiségű dallam átnézése után, még szélesebb nemzetközi zenei összefüggéseket mutatott ki. Dobszay⁸ illetve és Dobszay–Szendrei⁹ újszerű szemlélettel kezelve a magyar anyagot, a magyar sirató és a pszalmódizáló stílus nemzetközi vonatkozású etnomuzikológiai áttekintését valósították meg. Paksa¹⁰ kis hangterjedelmű, öt- és négyfokú dalaink keleti rokonságát vizsgálta. Ebbe a folyamatba illeszkednek be 1988–1993 közötti anatóliai gyűjtéseim, valamint kazak, azerbajdzsáni és kaukázusi kutatóútjaim is.

Ennek a nagyszabású munkának most egyetlen szeletét vizsgálom csak, azt, hogy léteznek-e hasonló magyar és anatóliai dallamtípusok, és ha igen, milyen fokú

¹ Dr. Sipos János, PhD, az MTA BTK Zenetudományi Intézet tud. főmunkatársa, az *International Council for Traditional Music magyar képviselője*, a Magyar Művészeti Akadémia tagja és a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem tanára. E-mail: sipos@zti.hu, WEB: www.zti.hu/sipos

² BARTÓK Béla 1931, 1976.

³ KODÁLY Zoltán 1937–1976.

⁴ VIKÁR László 1969, 1979, 1982, 1993.

⁵ VIKÁR László – BERECSKI Gábor 1971, 1979, 1999.

⁶ VARGYAS Lajos 1953, 1980, 1981.

⁷ SZABOLCSI Bence 1933, 1934, 1936, 1940, 1947, 1956.

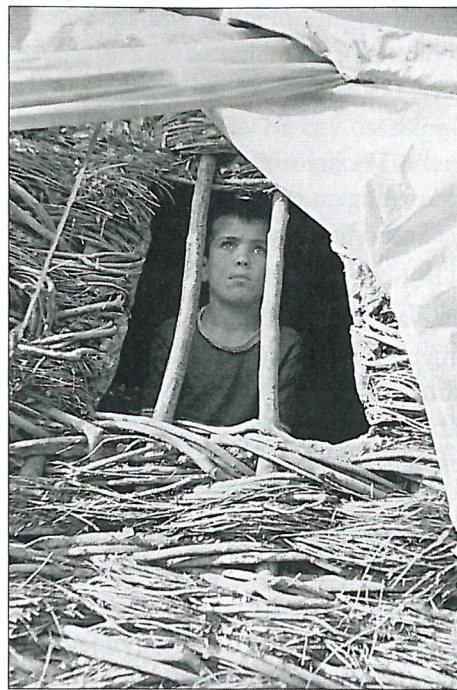
⁸ DOBSZAY László 1983.

⁹ DOBSZAY László – SZENDREI Janka 1983.

¹⁰ PAKSA Katalin 1982.



1. kép Ali Kurt nomád pásztortól gyűjt a szerző



2. kép Kitekintés a kunyhóból



3. kép Bartók Adana környékén egy nomád sátor előtt 1936-ban



4. kép Ayse Kara torok dalt (boğaz havası) énekel



5. kép Veli Özgüner pásztor játszik a kavalon



6. kép A tahtadzsi szúfi szekta tagjai énekelnek vallási dalokat



7. kép Cigány zenekar Anatóliában

a hasonlóság, és minek tulajdoníthatók az egyezések. Ezekre a kérdésekre először Bartók Béla kereste a választ.

Bartók 1936-ban gyűjtött népzeneét Törökországban, és a dallamokat a tőle megszokott magas szinten jegyezte le és elemezte. Törökországi gyűjtése azonban osztozott egyéb népzenei gyűjteményeinek mostoha sorsával, és csak 1976-ban, a zeneszerző halála után sok évvel került kiadásra, Magyarországon és Amerikában szinte egy időben, majd 1991-ben Törökországban. Egyik kiadvány sem keltett feltűnést, pedig nem 'csupán' a magyar és a török őstörténetet és a török–magyar zenei kapcsolatokat mélyen érintő műről van szó, hanem az etnomuzikológia egyik fontos munkájáról is. Azt is tudjuk, hogy Bartók nagy jelentőséget tulajdonított e munkájának. Hosszú szünet után ez volt az első és egyben utolsó gyűjtőútja, a török zene annyira foglalkoztatta, hogy Amerikába emigrálása előtt komolyan gondolkozott a törökországi letelepedésen. Bartók anatóliai kutatását hely hiányában nem ismerethetem, de többek között Bartók¹¹ és Saygun¹² részletesen tájékoztatnak róla.

Mi lehet ennek a közönynek az oka? Ha eltekintünk minden egyéb lehetséges magyarázattól, egy súlyos érv akkor is marad: Bartók török gyűjtése oly kevés dallamot tartalmaz, hogy abból egy ma mintegy hatvanmillió népi népzenejére érvényes megállapítások csak nagy fenntartásokkal fogalmazhatók meg. A török népzeneről pedig egészen a legutóbbi időkig nem született olyan átfogó elemző mű, mely értelmező háttérrel adhatott volna Bartók gyűjtésének.

Magam 1988–1993 között tanítottam Törökországban, az Ankarai Egyetem hungarológia szakán, és ez idő alatt egy jelentős, mintegy 1500 dallamot eredményező gyűjtést végeztem. Azokon a területeken kezdtem a gyűjtést, ahol Bartók abbahagyta, majd – ahogy egyre kevesebb új dallam került elő – fokozatosan nyugatabbra helyeztem át a kutatás területét. Emellett kijegyzeteltem a hozzáférhető török dallamkiadványokat, és ezekből kritikai elemzés után további háromezer dallammal egészítettem ki saját gyűjtésemet. A hatéves helyszíni tartózkodás, a felsőfokú töröknyelv-tudás, a török népzeneutatókkal való konzultáció, és elsősorban a rendszeres gyűjtés, lejegyzés és elemzés lehetővé tette, hogy egy nagy, rendezett török népzenei gyűjtést készítek elő kiadásra. Szándékom az volt, hogy nagyobb török gyűjtésem segítségével utánajárjak, Bartók tanulmányának mely állításai állták ki az idők próbáját, és melyek gyengültek meg, esetleg nyertek cáfolatot.

1987 tavaszán érkeztünk feleségemmel, Csáki Évával Törökországba, hogy az Ankarai Egyetemen magyar nyelvet tanítsunk. A *Dil ve Tarih-Coğrafya* vagyis az Ankarai Egyetem Bölcsészettudományi Karának azon a hungarológia tanszékén dolgoztunk, melyet Atatürk rendelete alapján 1936. január 9-én, nem sokkal Bartók török útja előtt alapítottak, és ahol Bartók törökországi útja idején Rásonyi László is tevékenykedett.

¹¹ BARTÓK Béla 1976, 1991.

¹² SAYGUN, Ahmet Adan 1976.

Az első feladat a beilleszkedés volt abba az európaiól eltérő keleti kultúrába, melyben nemcsak a szavak, de a gesztusok jelentését is meg kellett tanulni. A beilleszkedés legfontosabb feltétele természetesen a török nyelv elsajátítása volt, hiszen erre az egyetemi órákon, a mindennapi életben és a gyűjtések során is nagy szükség mutatkozott.

Noha az MTA Zenetudományi Intézetétől kaptam támogató levelet, a kutatás nem csupán nyelvtudásom eleinte csekély volta miatt nem indulhatott meg rögtön. A legnagyobb nehézség a kutatási engedély hiánya volt. Az engedély nélkül végzett terepmunka pedig azzal a veszéllyel járhatott volna, hogy esetleg kiutasítanak Törökországból, ráadásul erre az egyes könyvtárakba, intézetekbe való belépéshez is szükség volt. Szerencsére a hungarológia tanszék vezetője, Hicran Yusufoglu, az egyetem dékán asszonya, Rüçhan Arık, a néprajz tanszék professzora, Nevzat Gözaydın – akit annak idején a neves magyar néptáncutató Martin Györgyhöz szoros szálak fűztek –, valamint a turkológus tudós nagykövet Vásáry István felkarolták tervemet.

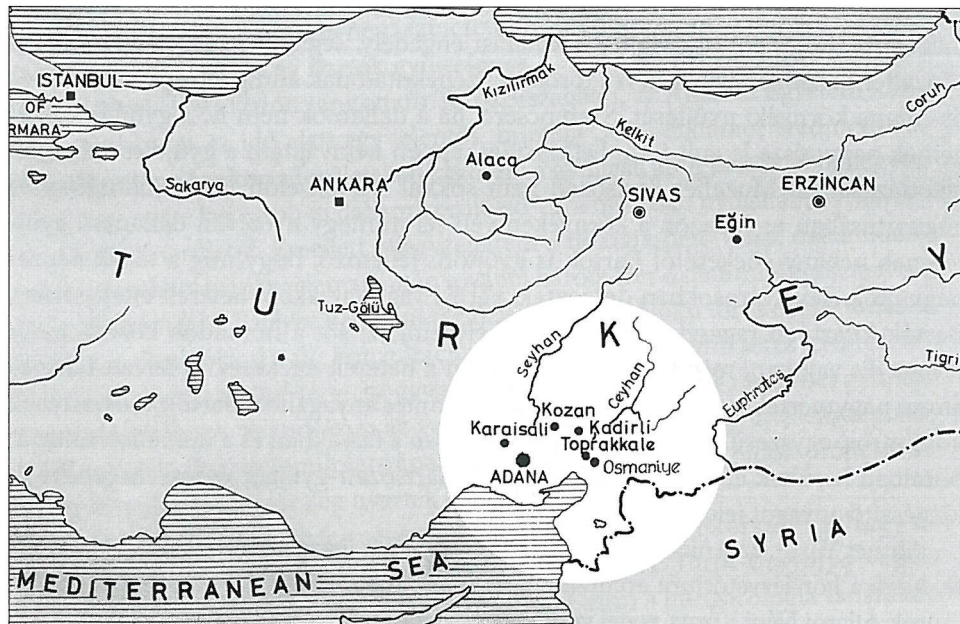
Segítségükkel és támogató soraikkal 1988. január 19-én folyamodtam a török *Emniyet Genel Müdürlüğü*be, a Központi Rendőrkapitányságra, hogy engedélyezzek kutatómunkámat Adana megye falvaiban. Felvettem a kapcsolatot az ankarai *Millî Folklor Araştırma Dairesi*vel 'Állami Folklórkutató Intézet' melynek igazgatója, Kâmil Toygar úr, a török népi konyhaművészet kutatásának kiváló képviselője megígérte, hogy amint megjön a kutatási engedély, segít. Közben megszereztem Muzaffer Sarısözennek, a neves török népzeneutatónak addig lejegyzetlen, 1936-os Adana környéki gyűjtését. Szerencsére, ha a dallamok nem is, a gyűjtés szövegeinek nagy része le volt írva. Felkészülésképpen nekivágtam a gyűjtött dallamok lekottázásának. Muzaffer Sarısözen nem sokkal Bartók előtt, 1936 júliusában és augusztusában ugyanazon a környéken vett fel mintegy nyolcvan dallamot, gyűjtésének néhány énekesétől Bartók is gyűjtött. Jellemző, hogy míg a török népzene-gyűjtők eleve városokban dolgoztak, városi vagy falvakból beterelt énekesekkel, Bartók kitartoán ragaszkodott a falusi helyszínhez, sőt a nomádok közötti gyűjtéshez. És valóban, míg az Adana városában a beterelt énekesektől felvett Bartók-anyag nagymértékben hasonló a Sarısözen-gyűjtés anyagához, Bartók 1. osztálybeli 'magyaros', egyszerűbb török dallamai főképpen a falvakban és a nomádok sátoztá-boraiban kerültek elő. Mindezek ellenére a Sarısözen-gyűjtés jó összehasonlító és kiegészítő anyagot jelentett.

Ahmet Yürür, az Ankarai Állami Konzervatórium igazgatóhelyettese lehetővé tette, hogy a konzervatórium archívumában dolgozzam. Emellett a *Türk Halk Korosu* 'Török Állami Népi Kórus' zenei vezetőjétől, Mehmet Özbektől *bağlama* leckéket vettem, a zenekar egyik tagjától pedig a *kaval* játék rejtelseit tanulgattam.

A kutatási engedély 1988 nyarán érkezett meg, ezt azután már csak meg kellett újítani minden évben. Szerencsésnek érezhettem magam, mert nem egy nyugati kutatóval találkoztam, aki nem vagy csak igen késedelmesen kapott engedélyt a falvakban történő kutatáshoz.

A törökországi terepmunka 1988-tól 1993 elejéig tartott. Három központot választottam ki a Torosz hegység déli vonulata mentén: keleten Adanát, ahol Bartók gyűjtött, nyugaton Antalyát, a kettő között pedig Mutot. Ezekből a központokból indultam gyűjtőutakra a környékbeli kis, elzárt falvakba. Elsősorban a vokális anyag gyűjtésére és lejegyzésére koncentráltam, de felvettem jelentős mennyiségű hangszeres darabot is. Nyolc gyűjtőutat tettem meg, egy-egy út átlagosan két hétig tartott. A fenti területeken kívül alkalmanként Törökország más vidékein is gyűjtöttem (pl. Ankara, Denizli, Trabzon stb.). Az anyag nagy része parasztok és pásztorok házában került felvételre. Összesen kétszázharminchárom adatközlőtől nyolcvanöt helyen ezeröttszáz dallamot rögzítettem magnetofonon. Mintegy ezer dallamot jegyeztem le, ezekből ötszázat választottam ki elemzésre, melyek hatvanegy helyről, százharminckét adatközlőtől származnak.

Saját gyűjtésem kiegészítéséül feldolgoztam egy összehasonlító anyagot, mely Törökország szinte minden területéről származó háromezer, főleg giusto dallamból áll. Ez az összehasonlító anyag a Török Rádió és Televízió repertoárjából, Bartók Béla törökországi gyűjtéséből és Viktor M. Beliaev *Central Asian Music* című könyvéből származik.



1. térkép Bartók török gyűjtése és saját gyűjtéseim helyszíneiről (Saygun, 1976: 431.)

Népzene a mai Törökországban

Törökország dinamikusan fejlődő ország, hatalmas útépitésekkel, fejlett telefonhálózattal, mindenhova eljutó televíziós és rádiós adásokkal. Nem csoda, hogy a népzene szerepe visszaszorulóban van. A professzionális és félprofesszionális népzenei előadók kazettái nagy mennyiségben fogynak, ezeken ugyan sokszor valódi népdalok hangzanak fel, de gyakran 'művésziesített' változatban, többé-kevésbé meghangszerelve, a népi hangzástól idegen, fémes hangszínnel és uniformizált díszítésekkel előadva. Ezen kívül a faluból a városba beáramló embertömeg az utóbbi évtized folyamán létrehozott egy 'nótastílust', az ún. *arabeszket*. Ezt a műfajt az arab városi zenén alapuló agyonhangszerelt, bővített szekundokat kötelezően alkalmazó szirupos dallamvilág, és ezzel összhangban a felfokozott hangulatú, főleg szerelmi érzéseket vagy visszavágyódást kifejező szövegek jellemzik.

Ugyanakkor úgy tűnik, hogy a kis elzárt falvakban a népzene sok szempontból ma is hasonló szerepet játszik, mint évszázadokkal ezelőtt. Első gyűjtőutam előtt többen, közöttük néprajzos szakemberek is győzködtek, hogy sirató már nem létezik, és még ha siratna is valaki, gyűjteni már teljességgel lehetetlen. Ez nem így van: sok kis faluban a halottat a mai napig nemcsak a vallásnak megfelelően siratják el, hanem az ősi népi módon is, siratódallamokkal búcsúznak el tőle. Ugyanez volt a helyzet például egy városi tanító házaspárnál is. Épp ott tartózkodtam, amikor a feleség édesanyja meghalt. A vallási ceremóniát itt is a hagyományos siratás követte, melyhez – ennek fültanúja, sőt gyűjtője is voltam – az egyszerűbb emberek még a fővárosban, Ankarában is ragaszkodnak.

Természetesen a népzene legtisztább formában a kicsi, forgalomtól elzárt falvakban él. Megdöbbenő, ahogy a turisták kiszolgálására berendezkedett luxusszállókat felsorakoztató déli tengerparttól a Torosz-hegységbe vezető kanyargó utakon haladva, a 20. századból egyszer csak régi korokba érkezünk vissza. Elvértve még mindig akadnak nomádok is, akik tavasszal útra kelnek állataikkal a nyári legelők felé, hogy azután ősszel visszatérjenek téli szállásukra, a melegebb tengerpartokhoz. Igaz, a távoli legelőkre már teherautóval szállítják jószágaikat. Akik pedig letelepedtek, még sokáig őrzik a nemzetségtudatukat, és nem felejtik el dallamaikat, sokszor régi szokásaikat sem. Ők már nem kerekednek fel nyáron messzi utakra, de sok falunak van egy közeli *yaylaja*, 'nyári szálláshelye', és aki csak teheti, a forró nyári hónapokban oda vonul vissza.

A dallamok leggazdagabb lelőhelye természetesen a lakodalom, melynek során számos alkalom adódik, hogy az ének, a zene megszólaljon. A lakodalom előtti estén a nők összegyűlnek, hogy a *kına gecesinde*, a 'hennakenés éjszakáján' szertartásosan elbúcsúztassák a menyasszonyt. Először a menyasszonysiratás dallamait éneklik el, majd táncos mulatság következik, melynek során éneküket általában egy lábas ütögetésével kísérik. Zene követi a vőlegény útját a menyasszonyos házhoz, de

külön dal van a vőlegény megérkezésére, a menyasszony kihozatalára, és régebben külön dalt énekeltek, amikor a menyasszonyt felültették a lóra, amikor leemelték róla, vagy amikor útra bocsátották stb. Ezeknek a szokásoknak már nem mindegyike él, de a dallamokat még őrzi a népi emlékezet.

A két-három napig tartó lakodalom alatt huzamosan szól a *davul-zurna*, a 'dob-töröksíp' zene. A zenészek rendszerint *abdal* törzsbeli cigányok, akik a szabadban az átütő hangerejű töröksípon és dobon, zárt térben pedig háromhúros pengetős hangszeren és *deblek* nevű kisdobon szolgáltatják a zenét. Újabban egyes helyeken a cigányzenészek zurna helyett klarinétot vagy hegedűt is használnak. A legkisebb banda kétfagú: egy sípos és egy dobos; gyakoribb azonban a két zurna-két dob összeállítás, sőt a gazdagabb lakodalmakban három zurnást és három dobost is megfogadnak. A dallamot rendszerint az egyik zurnás fújja, a másik pedig az alaphangot, a burdont tartja ki. A zurnára oly jellemző folyamatos hangzást úgy érik el, hogy az orron keresztül vesznek levegőt, és a levegővétel ideje alatt a pofazacskójukban felhalmozott levegőt préselik a hangszerbe, így a hang egy pillanatra sem szakad meg. A dobos gyakran maga is részt vesz a táncban.

Ezeknek a professzionális zenészeknek sok szempontból hasonló a helyzetük a magyar falusi cigányzenészekéhez. Gyakran a falvak vagy a városok peremén élnek zárt kolóniákban, de jártam olyan faluban is, melyet kizárólag zenész cigányok laktak. Többnyire fölényes technikai tudással rendelkeznek, kitűnően ismerik a hagyományos repertoárt, emellett szívesen hozzák-viszik az új dallamokat is. A táncos alkalmakkor a zenészek többrészes, 20–30 perces táncciklusokat, ún. *halayokat* játszanak. A táncok első tétele rendszerint lassú, majd a továbbiak egyre gyorsabbak. A tánczenében az 5/8-, 7/8- és 9/8-os aszimmetrián kívül rendkívül bonyolult ritmusok is hallhatók. A halayokat tánc közötti énekek szakíthatják meg: időnként a tánc leáll, ilyenkor a férfiak az asztaloknál iszogatnak, és a zenészek kíséretével dalra fakadnak. Manapság már csak igen ritkán történik, hogy meghívják eposz-énekeseket is, akik sokezer strófát tudnak az eposzokból. A régi népköltők sok költeménye él ma is a nép körében, ezeket egyszerű emberek is éneklék, míg a népi énekesek, az *ásikok* az ünnepeken, pengetős hangszeren kísérve magukat előadnak egy-egy ilyen dalt, sőt egymás között versenyekeztetést is rendeznek.

Vonós hangszereket, legalábbis manapság, csak professzionális zenészek használnak. A források szerint a régebben többfelé is létező, egyedi faragású háromhúros, $d^1-a^1-d^2$ hangolású vonós hangszerek eltűntek, egyedül a Fekete-tenger környéki kisebbségek *kemencse* nevű hangszere maradt meg. A régi vonós hangszerek helyébe a hegedű lépett, melyet egyes zenészek úgy tartanak a markukkal, mint pl. a magyar népi hegedűsök, mások pedig függőlegesen fogják a térdükön. A hegedű hangolása a régi vonósokéhoz és a mai *kemencsé*hez hasonlóan $(g-)d^1-a^1-d^2$ tehát olyan, mintha a hegedű e^2 húrját egy nagy szekundummal leengednénk.

A pengetős hangszerek közül a három kettőzött húrt hordozó *bağlama* hangszer-család egyaránt kedvelt a falun és a városban élő törökök körében. E család

legkisebb tagjának *cura* a neve, a középsőé *orta*, a legnagyobbé pedig *aşık* vagy *kaba bağlama*. Két leggyakoribb hangolás (*düzen*), ha a húrok magasságát a játékhoz felvett hangszeren felülről lefelé soroljuk, az *ásık düzeni*: $a^1-d^1-e^1$, valamint a *bozuk düzeni*: $g^1-d^1-a^1$. Ezenkívül még sok egyedi, egyes tájegységekhez vagy akár egyetlen dallamhoz kötődő hangolás is előfordul. Jellemző játékmód, hogy a felül fekvő húron a hüvelykujjakkal fogják le a hangokat, és jellegzetes az is, hogy az ütem főhangsúlyait a hangszer fedőlapján pengetés közben kidobolják jobbkezüik gyűrűsujjával vagy a gyűrűs és a középső ujjal.

A *bağlama* hangszer család azért is figyelemreméltó, mert bundjai vannak, tehát eldönthetné a vitát a török mikrohangok pontos helyéről. És valóban, az bizonyosan megállapítható, hogy a kisterces skála 2. és 6. fokán levő érintők lefogása során olyan hangok szólnak meg, melyek magassága a nagy és kis szekund, illetve a nagy és kis szext között van. Ám, amikor éneküket hangszerrel kísérik, gyakran tapasztalható, hogy e fokokat máshol, esetenként 'tisztábban' éneklük, mint ahol a hangszer szól. Ehhez járul az a megfigyelés, hogy akár ugyanabban a faluban is, ezek a bundok különböző hangszeren kissé eltérő helyeken vannak, ami egyébként természetes, hiszen ezek a fokok általában is a legnehezebben intonálhatók közé tartoznak.

A nép körében gyakoriak a fúvós hangszerek. Sok falusi embernél található *szipszi*, 'fúruya'. Nyelvsíp is van: nem ritka a *düdük*, a 'nádsíp', ám a *tulum*, a 'duda' ugyanúgy már csak a Fekete-tenger partján található meg, mint a háromhúros vonós hangszer, a *kemençe*. Jellegzetes anatóliai hangszer a *kaval*, ez a felül nyitott, hétlyukú, kisterces alapskálájú peremfúruya, melynek sustorgó hangjához egy mozgó burdont dűnnyögnek hozzá, akár csak a mi erdélyi fúruyásaink.

Anatóliai–magyar dallampárhuzamok

A török anyag rendezése során Bartók először szétválasztotta a szabad illetve a feszes ritmusban előadott dallamokat. A parlando előadású dallamokon belül külön vette az izometrikusakat és a heterometrikusakat, a tempo giusto dallamokon belül pedig az izometrikusakat, a heterometrikusakat és a pontozott ritmusúakat. Az így kapott csoportokon belül a dalokat többnyire először szótagszám, majd azonos szótagszámon belül emelkedő kadenciák alapján rendezte. A legkisebb egységek a variáncscsoportok voltak, melyekben szinte mindig azonos szótagszámú, és közel eső kadenciájú dallamok szerepeltek. A rendezés végére kerültek az esőimák, a meghatározhatatlan szerkezetű, illetve 'gyanús' dallamok, valamint a hangszeres darabok.

Bartók zenei osztályait áttekintve több kérdés is megfogalmazódik. Van-e zenei összefüggés a szabad és a kötött előadású dallamok között? A ritka háromsoros, valamint heterometrikus formák, illetve a meghatározhatatlan szerkezetűnek vagy

gyanús eredetűnek minősített dallamok értelmezhetők-e másképpen? A pontozott ritmust tartalmazó dallamok a török népzeneben valóban elválnak-e a többi osztály dallamaitól? És felmerül az is, hogy elképzelhető-e egy más szempontú osztályozás, mely az anatóliai dallamok egymás közötti, valamint a magyar kapcsolataira legalább ilyen mélységben rámutat?

Az anatóliai népzenei anyag osztályozására Bartókot követően is történtek kísérletek, ezek azonban nem voltak igazán meggyőzőek. Saygun is tett módosítási javaslatokat Bartók osztályozására, melyek alapvetően a 'meghatározhatatlan szerkezetű vagy gyanús eredetű' dallamok kategóriájával és néhány esetben a dallamszerkezet másként történő meghatározásával függtek össze. Más (csuvas, baskír és tatár) török anyagot rendezett Vikár László, ám az ott használt osztályozási elvek nem vehetők át, mivel a tipikusan konjunkt mozgású anatóliai dallamok karaktere igen nagymértékben eltér a mozgásaikban jóval nagyobb szabadságfokot élvező pentaton dallamokétól.

Magam is rendeztem a gyűjtött anatóliai dallamaimat, ennek részletes leírása megtalálható könyveimben és PhD disszertációmban.¹³ A rendezés során hat eltérő jelentőségű nagy dallamtömbbe osztottam a dallamokat. Ezek közül a jelen tanulmányban főként az első török dallamtömböt és annak magyar, illetve más népekkel való kapcsolatait mutatom be. A többi dallamtömb, dallamosztály és dallamtípus dallamaiból most csak azokra utalok, melyeknek valamilyen magyar vonatkozása lehet.

Mielőtt azonban sorra vennénk ennek a nagy zenei tömbnek a dallamait és azok magyar párhuzamait, érdemes egy pillanatra elgondolkoznunk az összehasonlító zenetudomány néhány problémáján. Az etnomuzikológia azon felül, hogy formálisan elemzi és összehasonlítja a különböző népek népzeneit, a megállapított hasonlóságok, illetve eltérések alapján történeti következtetéseket is igyekszik levonni. Az összehasonlításnál az első jelentős probléma rendszerint az, hogy elvégzéséhez megfelelő mennyiségű megbízható, átfogó és lehetőleg egységes elvű publikáció szükséges, ilyenek azonban a legtöbb nép esetében nem állnak rendelkezésre.

Egy másik probléma azzal az alapvető felismeréssel függ össze, hogy az egyes dallamok összevetése helyett a nagyobb zenei tömbök stiláris összefüggésével kell foglalkozni. Nincs azonban kidolgozott egységes rendszer a különböző népzenei stílusok alapján történő rendezésére, sőt egyre elfogadottabb az a vélemény, hogy minden anyag maga mutatja meg saját rendezőelvét. Ám az eltérő rendszerek szerint rendezett anyagok összehasonlítása alkalmasint igen nehéz lehet.

E két nehézség a magyar–anatóliai zenei összevetéskor nagyrészt elhárul, mert egyrészt mindkét népzenéről bőségesen áll rendelkezésre megbízható adat, másrészt a hasonló stílusok megléte lehetővé teszi a két anyag párhuzamos tárgyalását. Ezzel szemben az összehasonlításokba gyakran csak utalásokkal bevont egyéb népek anyagai nem mindig ilyen bőségesek, megbízhatók, és nem is ilyen rendezettek.

¹³ SÍPOS JÁNOS 1994, 1995a és 1999.

Egy elvi probléma azonban a magyar–török összevetéseknél is megmarad, mégpedig az, hogy a zenei stílusok hasonlóságából milyen történeti következtetéseket vonhatunk le. Nincs ugyanis meghatározva a genetikai összefüggés bizonyításához elegendő zenei hasonlóság mértéke és jellege. Nyilvánvaló, hogy régen elvált népeknél akár ugyanabból a zenei gondolatból teljesen eltérő formák alakulhatnak ki, vagyis nagyon különböző zenei formák is eredhetnek azonos zenei alapanyagból. A divergens fejlődés mellett előfordulhat, és elő is fordul a konvergencia is, melynek folyamán egymáshoz hasonló szerkezetek jönnek létre egymással soha nem érintkező népeknél.

A mai anyagban kimutatott hasonlóság tehát nem bizonyítéka a közös eredetnek, de természetesen nem is cáfolata annak. Az mindenesetre valószínűnek tűnik, hogy a zenében, akár a nyelvészetben, a teljes, minden hangra kiterjedő egyezés inkább a közös eredet ellen szól, mint mellette. Hasonló jelenségek egymástól függetlenül is létrejöhetnek, illetve átadás-kölcsönzés, sőt visszavétel során is tovább alakulhatnak. A régebbi állapotok, majd a fejlődési folyamatok nyomon követésére a népzeneudománynak írásbeliség híján kevés megbízható eszköz áll a rendelkezésre. Most röviden csak Kodály¹⁴ kijelentésére utalok: „*Sem a magyarságnak, sem semmiféle népnek, amellyel a magyarság az V–XV. században érintkezett, nem maradt fenn egyetlen hangnyi egykorú írott zenei emléke.*” Ráadásul az esetleg meglevő írásbeli utalásokat is csak igen erős kritikával lehet kezelni, hiszen néhány lejegyzett dallamból még nem következtethetünk a korabeli népzene egészére, inkább csak a gyűjtő népzenehez való viszonyára.

Mindezek ellenére bízhatunk abban, hogy a népzene egyes rétegei meglepően szívósak, és az állandó változás közben, sőt éppen annak segítségével a nagyobb zenei stílusok megőrzik alapvető jellegzetességeiket. Noha ezer évekre visszamenőleg nem nyerhetünk már bizonyosságot, de a kisebb vagy nagyobb valószínűségekről lehet beszélni, különösen olyan esetekben, amikor összetettebb, bonyolultabb jelenségek szabályos hasonlóságát figyeljük meg. Ahogy Kodály¹⁵ mondta: „*Nyelvemlékeink bizonyossága szerint nyelvünk négyszáz éve alig változott. Miért változott volna többet a zene? Hisz nincs olyan természetű hivatalos és elkoptató behatásoknak kitéve, mint a nyelv. Ha népünk mai nyelve közel áll a kódexekéhez, bátran mondhatjuk: zenei nyelve még sokkal közelebb áll a kódexek korának zenei nyelvéhez.*” Az alábbi összehasonlításoknál figyelembe kell tehát venni a következtetések valamelyest ingatag voltát, és különösen azt, hogy az egyes, egymáshoz többé-kevésbé hasonló stílusokat nem tekinthetjük azonosaknak, csak egymáshoz zeneileg hasonlóaknak.

¹⁴ KODÁLY Zoltán 1937–1976: 17.

¹⁵ KODÁLY Zoltán 1971: 23.

Jelek, rövidítések

Mielőtt rátérnék a zenei elemzésekre, röviden ismertetem az alapvető fogalmakat és jelölési módokat, amelyek ismerete nélkül a következő részek megértése nehéz lenne.

Az anatóliai dallamok többségénél meg lehetett állapítani a *mi-re-do* trichord hollétét, és a dallamokat a $mi-re-do = d^2-c^2-b^1$ -re transzponáltam. A fokok jelölésénél a *do* = b3. fok, a *re* = 4. fok, a *mi* = 5. fok stb. A *do* alatti hang = 2. fok, a *do* alatti kisterc az 1. fok, majd lépésként a VII., VI. stb. fokok következnek.

A szolmizációs hangokat néha egyetlen betűvel jelöltem, pl. *do* = *d*, *re* = *r* stb.

A skála egy hangját akkor tettem zárójelbe, ha az illető hang nem játszott jelentős szerepet a dallamban. Például a (*szo*)-*mi-re-do*-val jelölt hangsorú dallamban a *mi-re-do* trichord hangjai fontos szerepet játszanak, míg *szo* előfordul ugyan, de nem hangsúlyos szerepben.

A hangkészleteknél gyakran nagybetűvel jelöltem a záróhangot. Pl. a *mi-Re-do* olyan dallam hangkészletét jelzi, mely a *mi-re-do* hangokon mozog, és záróhangja *re*.

A_v az *A* zenei sor olyan variánsát jelenti, mely az *A* sortól a sor elején vagy a közepén tér el.

A_k az *A* zenei sor olyan variánsát jelenti, ahol a két sor közötti eltérés a dallam-sorok végén látható. Itt és az A_v esetében is a lezárt sort jelölöm *A*-val, és a hozzá képest nyitott változatot A_k -val vagy A_v -vel, ezért gyakoriak a következő képletek: A_kA , AB_kB stb.

A *töltelékiszöveg*, *töltelékiszótagok* kifejezésekkel azokat a dalok szövegében levő szavakat, szótagokat jelölöm, amelyek értelem nélküliek (*ay*, *oy*, *vay*, *da*, *de* stb.) vagy önmagukban értelmesek ugyan, de nincsenek összefüggésben a fő szöveggel (*aman*, *anam*, *gelin* stb.).

Kadenciahang a sorok utolsó hangja. Ha ez a hang nem egyértelmű, akkor hasonló dallamok segítségével elemzéssel állapítottam meg a helyét.

Ha a kottáknál nem adtam meg ütemjelzést, akkor *parlando-rubato* ritmusban történt az előadás. Tudni kell azonban, hogy a valóságban a szabadabb ritmikai előadásnak is igen sok válfaja van. A feszes ritmust a magyar szokásoknak megfelelően *tempo giusto*-val jelölöm.

A № jel utáni számok a Sipos¹⁶ és Sipos¹⁷ könyvekben található dallamok sorszámaira utalnak. Saját anyagomat kiegészítettem a Török Rádió és Televízió által publikált, főként *tempo giusto* dallamaival, valamint a konyai Selcuk Egyetem archívumából átjátszott és általam lejegyzett siratókkal, keservesekkel. Négy török anyagra hivatkoztam: Bartók gyűjtésére (Bartók №), saját gyűjtésekre (№), a konyai archívumból származó dallamokra (Konya) és a TRT repertoár dallamaira (TRT).

E hosszú bevezető után térjünk rá igazi célkitűzésünk megvalósítására, és vizsgáljuk meg, hogy miféle hasonlóságok találhatók az anatóliai és a magyar népzeneben.

¹⁶ SÍPOS János 1994a.

¹⁷ SÍPOS János 1995a.

A szo-(fa-)mi-re-do mag megvalósulásai és más, ide kapcsolható típusok

Ez a dallamtömb, mely a török népzene fontos archaikus formáit tartalmazza, és magyar vonatkozásai is figyelemreméltók, mennyiségében és jelentőségében is kiemelkedik az anatóliai anyagból. Benne szerepelnek a *szo-(fa-)mi-re-do* mag különböző, esetenként bővült megvalósulásai és más, e dallamokhoz valamilyen szerves módon csatolható dallamok. Ide csatoltam többek között a pentaton magú siratókhoz köthető diatonikus siratókat, valamint azokat a nagy ambitusú dallamokat is, melyek valójában már nem vehetők *szo-mi-re-do* magúaknak, de szorosan csatlakoznak a *szo-mi-re-do* középpontú *pszalmodizáló* dallamokhoz. Ebben a tömbben a következő, egymással zeneileg is többé-kevésbé összefüggő zenei osztályok foglalnak helyet:

- *(szo)-mi-re-do* magú ütempáros típusok,
- török és magyar pentaton és diatonikus siratók,
- török és magyar *pszalmodizáló* dallamstílus,
- diszjunkt dallamok és az 5(5)b3 kadenciás, AAA_kB formájú típusok,
- nagy ambitusú parlando típusok.

Ismerkedjünk meg most néhány török dallamosztállyal, és azoknak a magyar valamint más népek dallamaihoz való kapcsolataival.

(szo)-mi-re-do magú ütempáros dallamok

Ilyen dallamokból sem a Bartók-gyűjtés, sem az én gyűjtésem nem tartalmaz sokat, de igen elterjedtek szerte Törökországban. Záróhangjuk alapján három csoportra oszthatók: a *do-*, a *re-*, illetve a *mi*-végűekre. Az egyes csoportok dallamai között a legfontosabb különbség talán az, hogy míg a *do*-végűek többsége ereszkedő jellegű, a *re-* és a *mi*-végűek többnyire záróhangjuk körül forognak.

A *re-do* nagyszekundos bichord elszótan előfordul a magyaroknál, a törököknél, és sok más nép zenéjében is, pl. MNT I. kötet kezdő dallamai, Wiora,¹⁸ valamint szerb, tűzföldi, algériai, bolgár dallamok, Vikár¹⁹ sok dallama, CAM (1975: 130.) türkmén dallam stb. Ugyanakkor a magyar gyermekdalokban oly fontos szerepet játszó kisterces (*szo-mi*) biton vagy *szo-la'-szo-mi* (= *do-re-do-la*) tritonból építkező dallam az anatóliai népzeneben gyakorlatilag nem szerepel. Ilyen hangokon mozgó anatóliai dallammal magam csak Bartók *mi-la'-szo-mi* (= *la-re'-do-la*) magú № 49d-jében találkoztam.

Ezzel szemben a *mi-Re-do* magon forgó, majd *re*-n záró dallamok ugyanolyan gyakoriak az anatóliai gyermekdalok és más egyszerű török dallamok között, mint a magyar gyermekdalok körében. A török gyermekdalok többsége ilyen, lásd pl.

¹⁸ WIORA Walter 1956.

¹⁹ VIKÁR László 1993.

Vikár,²⁰ 1994-ben²¹ pedig magam is közlök néhány hasonló magyar és török gyermekdallamot. Ebből azonban nem vonhatunk le messzemenő következtetéseket, hiszen e mag és jellegzetes megvalósulásai ősi, általános zenei megnyilvánulásnak tűnnek. „Ez a fajta dallam megtalálható más népek zenéjében is, ilyenek a német gyermekdalok, vagy a paleo-ázsiai népek zenéje is, ami nem más, mint a mi-re-do trichord, amely szinte mindig a középső hangján ér véget.”²² Ugyanúgy említhetünk itt türkmén, iraki és egyéb dallamokat is, pl. CAM (1975: 136) vagy Papronyi (1981). Mégis fontos megjegyezni, hogy ez a fajta dallam, mely a magyar és a török zenében gyermekdalként, valamint bőségvarázslással és rontásbetegség-elhárítással kapcsolatos szokásdalként olyan gyakori, a magyarok szomszédjai vagy a németek gyermekdalai és szokásdalai között csak elvétve található meg. Ízelítőül bemutatok két ilyen anatóliai gyermekdallamot (1. példa).

Bo-di, bo-di, Ne-den ol-du, Bir ka-şık-çık su-dan ol - du.

Tek - ne - de ha - mur, A - ra - ba - da ça - mur.

1. példa *Mi-Re-do* magú török gyermekdalok

A *(szo)-mi-re-Do* magnak egy másik formája is gyakori a legkülönbözőbb népek népzenejében: ezeknek a *do*-n végződő, ereszkedő dallamoknak az első sora *mi*-n vagy *re*-n ér véget. Tempo giusto megvalósulásai között említhetünk pl. magyar gyermekdalokat és számtalan kelet-törökországi dallamot is. Mint alább látni fogjuk, több nép is használja siratóiban ezt a magot. A 2. példában e dallamok egy általános vázlatát látjuk.

2. példa Kétsoros, re vagy mi főkadenciás, mi-re-do-(ti)-n mozgó dallamok

²⁰ VIKÁR László 1993.

²¹ SIPOS János 1994b: 51.

²² VARGYAS Lajos 1981: 23.

Magyar és török siratók

Bartók többször panaszolta, hogy nem tudott asszonyoktól gyűjteni, noha valójában két török nőtől összesen tizenhárom dallamot, vagyis az általa közölt anyag 15%-át vette fel. Igen ám, de a két énekessel a fővárosban, Ankarában találkozott, és talán ezért nem tartotta őket igazán megbízhatónak. Pedig e dallamok többsége – mint erre Bartók maga is utalt, autentikusnak tűnik, mi több, a Bartók № 51 dallam nem más, mint egy *szo-fa-mi-re-do* dúr pentachordon mozgó, és a 2-1 fokokon megpihenő valódi sirató dallam, melynek hangjai a sirató stílusban megszokott módon nem tökéletesen tiszták. Különösen az utolsó hangot, a *do*-t intonálja az énekes asszony esetenként alacsonyan, néha kifejezetten *ti*-nek, ahogyan az sok más török és magyar sirató esetében is előfordul, és ahogyan tulajdonképpen Bartók lejegyzéséből is kiolvasható (3. példa).

$\text{♩} = 130$

Ya - tır - miş - lar da yav - ru - mu, ku - zum, oy, oy, oy,

Si - cim gi - bi yav - rum, yav - rum da, ay, oy, oy,

Sa - rı sa - çı da ku - zum, si - cim gi - bi yav - rum, oy, oy,

Ge - lin kar - daş - la - rım, yav - rum, a, oy, oy, oy,

Ağ - la - ya - lım da ba - cım gi - bi, ya - rım, oy, oy,

Me - ze - rin' da yol üs - tü - ne kaz - sın - lar, oy, oy, oy, oy,

Yol üs - tü - ne kaz - sın - lar, yav - rum, oy, oy, oy.

3. példa Bartók № 51 dallama *mi-re-do* = *d-c-b*-re transzponálva

Magyar siratók

A magyar kutatók között bizonyos nézetkülönbségek vannak a magyar sirató kisformájának magját illetően. Vargyas Lajos a kisformát a *mi-re-do* magból vezeti le. Véleménye szerint a fejlődés során a *mi-re-do* alapsejt fokozatosan tágult felfelé *fa-n* és *szo-n* keresztül a dúr hexachordig, ezen kívül lefelé két, illetve három hanggal: „*a magyar dallamok világosan a nagyterc (dúr) magnak továbbfejlesztett kvart-kvint-szext terjedelmű példái.*”²³

Ezzel szemben Dobszay²⁴ egy kisterc magból vezeti le a magyar sirató stílust: „*Úgy látjuk, hogy ki lehet emelni egy konkrét dallammagot az anyagból, mely bizonyos közösséget biztosít egyébként különböző típusok között is. E sirató hangvételek nevezett alakzat leggyakoribb formája olyan kisterc alakú recitálás, melynek fenntartott tubahangja alatti kvart (nyugvó főhangja alatti nagyszekund) mint alternatív zárlat szerepel. A két zárlat szabályos váltakozása (2-1 a c oldaláról vagy 1-VII a d felől nézve) nem lényegi jegye a modellnek; bár lélektanilag érthető a d-c, (ill. többszörös d utáni c) sorrend, de van példa a fordítottjára is... Ez a forma adja az országos kisforma dallammagját.*”

Még egy meghatározást kell felidézniük: „*Az erdélyi sirató dallammagja egy mi-re-do triton, mely fölfelé és lefelé is kibővíülhet, így a pentaton la'-szo'-mi-re-do-la-szo skálát adja. Motívumai általában ereszkedők, de konvex íveket is találhatunk. Néhány példában a mi-re-do mag és a járulékos leereszkedés, a magas dramatikusság kezdések és magas recitálások szinte didaktikusan épülnek be a sirató folyamatába.*”²⁵

Az erdélyi pentaton kisforma és a változatos, de magjukban mégis egységes országos főtípusok nem képviselnek külön világot. „*Az általános siratójellegzetességek mellett mégis vannak közös motivikus alapegyezések, és így a két terület a siratónak közös gyökerű, de külön ágakon fejlődött dialektusait örzi.*”²⁶

A különböző vélemények az erdélyi sirató meghatározásában találkoznak. Ugyanakkor a sirató erdélyi formája nem választható el élesen az országos magyar kisformától. A $c^2-b^1-a^1-g^1-f^1$ -re írt erdélyi kisformákban nem kivételes az a^1 hang, noha a lejegyzések néha glisszandónak vagy kishangnak 'álcázzák' őket. Skálájukat *szo-fa-(mi)-re-do*-nak is felfoghatjuk, és ez csak a *mi* hang valamivel kisebb szerepében különbözik az országos kisforma (Dobszay László szerinti) magjától. Az erdélyi siratók egy másik csoportjának *szo-(fa)-mi-re-do* magú dallamaiban – ha kisebb súllyal is – szintén többnyire szerepel a *fa*. Az erdélyi kisforma egyes dallamaiban az országos kisformához képest sokszor csak az a különbség, hogy míg az erdélyi siratókban a *mi* játssza a fontosabb szerepet, addig az országos diatonikus alakokban a *fa*, ezen kívül minden egyéb tulajdonságuk pontosan megegyezik.

²³ VARGYAS Lajos 1981: 20.

²⁴ DOBSZAY László 1983: 43.

²⁵ DOBSZAY László 1983: 38.

²⁶ DOBSZAY László 1983: 44.

Anatóliai siratók

A magyar és a török sirató dallamok kisformájának általános szerkezeti leírása szinte tökéletesen megegyezik, az eltérés csupán annyi, hogy a török dallamok soha nem bővülnek lefelé *szo*,-ig, és a *la*, irányába történő lefelé bővülés közben szinte mindig belép egy *ti/ta* hang is. A szerkezeti azonosság mellett a dallamok finomabb részleteit vizsgálva is erős hasonlóságokat látunk. A *szo-mi-re*-n mozgó motívumokon kívül mindkét népnél megtalálhatók a *fa*-ról (ill. *szo*'-ról, sőt *la*'-ról) *re-re* aláhullámozó, valamint a velük többé-kevésbé párhuzamosan mozgó, *do*-n végződő dallamsorok. Ez a *szo-fa-mi-Re-Do* magú, kétkadenciás és esetenként egy járulékos *do-ti-la* ereszkedéssel bővülő recitatív forma az általam bejárt anatóliai török területeken általánosan siratóként szolgál. Ugyanez a dallammegoldás a szintén régies dallamokat tartalmazó menyasszonybúcsúztatók és altatók között is előfordul, sőt a siratókat nem éneklő férfiak körében is kedvelt egy belőle meggyőző módon levezethető forma.

Az anatóliai török siratókat is a magyar kisformák többrétegűsége jellemzi. Sok török sirató magja pentatonos jellegű (*la-szo*)-*Mi-Re-Do* + (*ti-la*), de vannak közöttük olyanok is, melyekben a *fa* fontos szerepet játszik: (*la-szo*)-*Fa-mi-Re-Do* + (*ti-la*). Ugyanakkor ezek a dallamok inkább egy dallamelképzelés különböző zenei dialektusbeli megvalósulásának tűnnek, mint eltérő fejleményeknek. Legáltalánosabb ritmussémájuk 4 > 4 > 3-as osztású tizenegyes, de ettől természetesen a sirató előadása közben szinte törvényszerű a kisebb-nagyobb eltérés, többnyire a bővülés.

A török sirató dallamokat egy- vagy kétmagúságuk, belső kadenciáik, valamint az általuk használt hangok alapján is osztályozhatjuk. Magam most a formák (egy-, illetve kétmagúság) alapján haladok rajtuk végig, lehetőleg mindenhol példákat adva a *do-re* bichordból építkező legegyszerűbbekre, a *mi-re-do* trichord magúakra, a pentatonos (*la*)-*szo-mi-re-do* magú siratókra, valamint a *fa* hangot is erőteljesen használó dúr penta-, illetve hexachord alapú diatonikus jellegű siratókra is. Ez utóbbiakban a *fa* esetenként bizonytalanul, nemegyszer inkább *fi*-nek intonálva szólal meg.

Egymagú anatóliai siratók

Természetesen az egymagú sirató típus tartalmazza a legegyszerűbb alakzatokat. Itt az egyes sorok, illetve frázisok utolsó (*do*) hangja egy lefelé trillával *do-ti* kettősséget mutathat, sőt egyes dallamokban határozottan *ti* hallható, de ez utóbbi dallamok idetartozása sem lehet vitás. A többi anatóliai sirató ismeretében ez a *ti* záróhang a *do* alacsony intonálásának, mintegy lefelé díszített megvalósulásának tekinthető. A szöveg és az előadás alapján ezek az egymagú dallamok különböző formákat ölthetnek: van, amelyik három soronként zár, van, amelyik hol három, hol négy soronként.

A legegyszerűbb típuson belül a legegyszerűbb forma a *re-Do* bichordból építkezik, de számos egymagú sirató használja a *mi-re-do*, illetve a *mi-re-ti* trichordot.

Gyakran tűnik fel egy-egy pillanatra a *szo'* vagy a *la'*, sőt a *szo* egyenrangúan is szerepelhet. Ilyenkor, ha közben a *fa* nem hangzik fel, a sirató pentatonos jelleget ölt, l. 4. példa, melynek magyar párja MNT V: 178 (661).

Yü - ce dağ ba - şın - da, da, — ah, ku - zum, kar bö - lük - bö - lü - yük,
A-man, vur - du kah - pe fe - lek si - la - yı de - di, ah, ci - ğe - rim su - sa - dı, da de - li - yi - yek.

4. példa Egymagú anatóliai sirató

Gyakran előfordul, hogy belép a *fa*, sok esetben csak átfutó, nem igazán fontos hangként. Az sem kivételes azonban, hogy a *fa* egyenrangú hangként szerepel, ekkor a siratók központi magja valóban a Dobszay-féle *fa-(mi)-re + do*. Még jellemzőbb és általánosabb azonban a dúr penta-, illetve hexachord sirató (5. példa). Szenik № 34 egy hasonló magyar sirató.

Çeş - me se - nin de ben vur - - - gu - num ta - şı - na,
Ah, sa - rı da ge - lin ————— gel - mez ba - şı - na.

5. példa Anatóliai sirató

Akárcsak a magyar siratóknál, a török siratók között is vannak olyan egymagú dallamok, melyek egyetlen, *re*-n záródó sorból állnak. Ez a dallamsor rendszerint csak néhány hangból építkezik: a *szo-mi-Re-di(!)* tetrachordból, a *mi-Re* bichordból, a *szo-mi-Re* trichordból vagy a *mi-Re-do* trichordból. A 6. példa minden sora *do*-n zár, de a nagyobb egységek zárásakor az énekes beénekel egy *re* hangot. Vargyas (1981: № 153) egy ilyen magyar dallam.

Ev - ve - le, hu - e - - le,
 Nen - ni, ku-zum, sa-na nen - ni, nen - ni.
 Nen - ni di - ye - lim i - ki - miz,
 Ha - lep' - ten de tut - tuk yü - kü - müz.
 Düz ar - di - ma gi - de - lim, ku - zum,
 La - lar - di - na i - ki - miz - - - le.

6. példa *Re-n* záró egysoros anatóliai sirató*Kétmagú anatóliai siratók*

A kétmagú siratótípus dallamai két eltérő zenei gondolatból állnak, műfajilag a siratókon kívül főként altatók valamint lakodalmi és vallási dallamok tartoznak ide. A *tempo giusto* daloknál gyakori a 4|4 osztatú nyolcas szótagszám, a nagyobb méretű tizenegy szótagos parlando dallamoknál pedig a 4|4|3, és ritkábban a 6|5 zenei és szövegbeosztások számítanak tipikusnak. E dallamokban többnyire egy-két *re* kadenciás részt egy *do* kadenciás dallamsor zár le, de a siratófolyamat zárlataiban nem ritka a *re* záróhang sem. Ezt látjuk például a nyolc szótagos 7. példában, melyben a *re-re* és *do-ra* záródó sorok váltakozását egy *re-n* végződő sor zárja le. Szenik № 39 egy hasonló magyar sirató.

Az első sorában *re-n* kezdődő, a *szo-ról* ereszkedő, illetve az alapvetően *mi-n* recitáló sirató dallamok tizenegyszótagosak, de a *mi-Re-Do* mag és a *re-do* kadenciák szorosan összekötik őket kisebb szótagszámú társaikkal. Ugyanezen a *mi-Re-Do* magon történő, hasonló zenei mozgás jellemzi az alevi vallási irányzat egyik dalát. A fentiekhez hasonló tizenegyszótagos *tempo giusto* dallam is akad, annak ellenére, hogy az anatóliai népzeneben a *giusto* előadás többnyire a kisebb szótagszámokhoz, a parlando-rubato előadásmód pedig a nagyobb szótagszámokhoz kötődik. Ritkábban bár, de ebben a kétmagú csoportban is előfordul a *do* záróhang alacsony

$\text{♩} = 120$

Çat - tı - lar ka - zan ta - şı - nı,
 Vur - du - lar dü - ğün a - - - şı - nı.
 Ça - ğı - rın kız - kar - de - şı - ni,
 U - yan sa - na al - lı ge - lin, u - yan,
 U - yan - maz - san gül yas - tı - ğa da - yan.

7. példa Kétmagú anatóliai sirató

intonálása. Külön figyelmet érdemel a 8. példa siratódallama, melyben a *fa* hang jelentős szerephez jut. Szenik № 42 egy idetartozó magyar sirató.

$\text{♩} = 138$

Ben bu e - vin de ne - si - ne gel - dim,
 Bül - bül öt - tü de se - si - ne gel - dim,
 Şur - da bir ge - lin öl - müş de ya - sı - na gel - dim, oy.

8. példa Kétmagú anatóliai sirató

A siratókat áttekintve megállapíthatjuk, hogy közülük számos dallam szinte kizárólagosan a *mi-re-do* trichord hangjaiból építkezik. Kevésbé fontos hangként beléphet a *fa*, még gyakrabban a *szó*. Általános, hogy a *szó* egyenrangúan szerepel, és a hangsort pentatonos jellegűvé egészíti ki, sőt a *fa* is beléphet egyenrangú hangként. Gyakori a dúr penta-, illetve hexachord jellegű kétmagú sirató is, és olyan tizenegyszótagos siratóra is találhatunk példát, mely *do* kadenciák után *re-n* zár.

Az 'egy sor + leereszkedés'-sel jellemezhető sirató dallamok erős rokonságot mutatnak a fenti típusok dallamaival, de most a sirató egyetlen dallamsorát egy járulékos ereszkedés zárja le. A dallamok között műfajilag elsősorban keservesek *siratók és szerelmes dalok* szerepelnek, de akad néhány altató is. Míg az eddigi típusokat főleg nők, ezeket férfiak éneklék, és ezzel összhangban sokszor bonyolultabbak a díszítések, és nagyobb az ambitus is.

Egymagú siratók záró ereszkedéssel

Ezek a dallamok az utolsó ütemig szinte hangról-hangra megegyeznek az egymagú siratók fenti dallamaival. Míg azonban azok a *do* hangon véget is érnek, a most vizsgált dallamok a *do*-n való megpihenés után töltelékszavak segítségével tovább ereszkednek *la*-ra. A leereszkedés előtt számos idetartozó dallam kizárólag a *mi-re-do* trichordon mozog (10. példa), de jellemzőbb a dúr penta-, illetve hexachord hangkészlet (9. példa).

c)

♩ = 112

Í-ki de gi-der de beş ar-dı - ma ba-ka - rım, ba-ka-rım, off,
 Göz-le-rim - den kan-lı yaş - lar dö - ke - rım, oy, ge - lin, off.

9. példa Egymagú anatóliai sirató záró ereszkedéssel

♩ = 152

Nen-ne de-rim, gü-zel kı - zım u - yu - sun,
 Nen - ne i - le gü-zel kı-zım bü-yü-sün, nen-ne, nen-ne, na.

10. példa Egymagú siratók záró ereszkedéssel

Kétmagú anatóliai siratók záró ereszkedéssel

A 'két sor + ereszkedés' típus dallamai is hasonlóak a fenti dallamokhoz, de a főkadencia most *re* vagy *mi*. A főkadencia helye szerint ezek a dallamok több altípusra oszthatók.

Az első esetben a főkadencia *re*, a járulékos leereszkedés pedig megegyezik a fent látottal. Számos siratódallamon kívül ide tartozik egy *uzun hava* csoport is, melyben megfigyelhető egy zenei gondolatnak és szerkezetnek az egyszerűbb formákból a nagyobb ambitusú dalok felé való átmenete.

A hangkészlet szerint összefoglalva megállapíthatjuk, hogy e dallamok közül a legegyszerűbb forma a záróhangra ereszkedés előtt a *re-do* bichordon recitál. Számos dallam használja leereszkedés előtt kizárólagosan a *mi-re-do* trichordot, ám nem egy esetben belép a *fa/fi*, egyelőre még nem fontos hangként. Néha a *szo* egyenrangúan szerepel, és a hangsort pentatonos jellegűvé egészíti ki, de tipikusabbak a dúr penta-, illetve hexachord előtagú siratók (11. példa). Szenik № 56 egy ilyen jellegű magyar siratódallam.

E-fe-lerde ne-den o-tur-du-nuz a - man ü-çü-nüz, dör - dü - nüz, of,

Ben de bir gü-zel sev-miy-len de o-nu da çok mu gör - dü - nüz,

vay, ge - lin, of.

11. példa Kétmagú anatóliai siratók záró ereszkedéssel

Moll és fríg anatóliai siratók

Ahogy a magyar kisformának van kétkadenciás *mollos*, illetve *fríges* alakja, a török parlando dallamok között is találunk ilyeneket. Ezekben a második sor ugyanúgy nagyjából egy hanggal lejjebb követi az elsőt, a felhasznált hangok azonban nem a *szo*-(*fa*-)*mi-Re-Do*, hanem *mi-re-do-Ti*(*ta*-)*La*. Anatóliában azonban az ilyen dallamok kevésbé elterjedtek, mint a *mi-re-do* középpontúak, ráadásul az idetartozó magyar siratódallamokkal szemben e török dallamok műfaja főképpen szerelmesdal (12. példa), és csak ritkán található közöttük sirató. Szenik № 13 egy hasonló magyar sirató.

♩ = 72

Ak - şam o - lur, ya - ta - ğı - ma ya - ta - rım,
 O gül gi - bi de ya - ta - ğı - ma di - ken o - lur, ba - ta - rım, oy, oy.
 Ah, za - lım sev - di - ğim gel - me - di de yol - la - ra ba - ka - rım, el - ler, el - ler, oy, oy, el - ler, oy, oy.
 Yık - tın o - ca - ğı - mı da za - lı - mın kı - zı, ga - vu - run gı - zı, oy, oy,
 Ah, sev - di - ce - ğim gel - me - di de yol - la - ra ba - ka - rım, oy, oy, oy, oy,
 Yık - tı o - ca - ğı - mı da bir za - lı - mın kı - zı oy, oy, oy, oy.

12. példa Mollos anatóliai sirató

♩ = 80

Sof - ra - da ka - şı - ğım kal - dı, ku - zum,
 E - şik - de yü - - - zün kal - dı, ku - zum,
 Şur - da ba - kan yü - zün kal - dı, ku - zum, da, git - tin yad el - le - re, oy, oy, oy, oy,
 O - da - na gir - sem, yat - tı - ğım ya - tak - lar boş.

13. példa Egy soron ereszkedő sirató

Amilyen ritka a mollos vagy fríges sirató a török népzeneben, olyan gyakori az a fajta sirató, mely egyetlen soron száll le újra meg újra a kisterces skálán a záró hangra. Ez az ereszkedés különböző magasságokról és különböző szótagszámokkal történhet, de ha nagyobb magasságokról kezdődik, akkor rendszerint egy kisebb felfutás előzi meg a sorok elején. Nemcsak a siratók között találunk ilyen zenei megoldásokat, hanem a siratókhoz sok szálon kötődő leánybúcsúztatók (13. példa), altatók, sőt a szerelmesdalok között is. Szenik № 19 egy hasonló magyar sirató.

Az anatóliai sirató kisformájából kifejlődött nagyobb formák

A török népzeneben a magyar sirató nagyformáihoz hasonló siratókkal nem találkozunk, de a magyar siratók nagyformáiból eredeztetett strofikus anyag egyes dallamaihoz többé-kevésbé hasonló zenei megoldások már elő-előfordulnak. Itt azonban nem egy török és egy magyar népzenei réteg közötti erős stílári hasonlóságról van szó, ugyanis a török példák száma meglehetősen kevés, és szinte csak a magyar 5(4)b3 kadenciákkal hasonlíthatók, sőt dallammozgásuk sem egyezik meg a tipikusabb magyar fordulatokkal. Ráadásul már maga a kadenciasor is utal a dallamoknak egyrészt pszalmodizáló, másrészt szekvenciálisan ereszkedő voltára, sőt egyes dallamokban még kvintváltó részletek is feltűnnek. Azonban a nagyobb formájú török siratók jellegzetes kadenciaképletei sokkal inkább (b3), 5(b3)b3 és 7(b3)b3, és ezeket a pszalmodizáló stílusnál tárgyalom részletesebben.

A magyar és az anatóliai sirató nemzetközi vonatkozásai

A magyar siratóstílus nemzetközi vonatkozásait Vargyas²⁷ és Dobszay²⁸ foglalta össze. A magyar siratókhoz hasonló dallamok után kutatva áttekintették az európai népzene hozzáférhető anyagait, és Dobszay a gregoriánnumot is. Az eredmények röviden a következők: a *szlovákoknál* van egyező kisforma, mely a történelmi adatok alapján a magyarból való szlovák átvételnek tekinthető; a *románoknál* a legegyszerűbb egykadenciás *fa-mi-re-do* siratókon kívül *re-do* kétkadenciás és dór-fríg jellegű VII-es főkadenciájúak is szerepelnek, ezen kívül gyakoriak a pszalmodizáló dallamokhoz hasonló pentaton sorok, valamint a tritont hangsúlyozó mixolid típusok is. A *szerb és macedón* anyagban is előbukkannak ilyen jellegű, többnyire sztichikus vagy sorpáros formájú dallamok; a *bolgár* népzeneben pedig kifejlett hasonló stílusként él ez a siratóstílus, bár többnyire strofikus és rövidebb sorokból álló dallamokban. Európa néhány más népénél is előfordul hasonló dallam: a kisformára emlékeztető alakzatok formájában szórványosan a *szicíliai, francia, német* dallamok között, és kifejlett kétkadenciás formát és fríg lefutást is tartalmazó stílus formájában a *spanyoloknál*. Az északi (angolszász, ír, skót, hebridai stb.) gyűjteményekben azonban, a bennük található dallamok eltérő jellege miatt nem várható

²⁷ VARGYAS Lajos 1981: 255–280.

²⁸ DOBSZAY László 1983: 49–95.

lamok sem vehetők tehát a magyar siratódallamok közvetlen rokonainak.³⁷ A *cseremiszeknél* a sirató már nem él. A tatárföld délnyugati részén élő *csuvasok* igen egyszerű dallamainak magja *(szo')-fa-mi-do* (másképpen *re'-do-ti-szo*) ingadozó magasságú 2. fokkal. A menyasszonysirató mozgásai itt is jellegzetesen domborúak: *do-mi-fa-(szo'-la')-mi-do*. Úgy tűnik, hogy a tatároknál és a baskíroknál sem él már a sirató. A keresztény tatárok népzenejében és a baskírok egyes dallamaiban is feltűnik a *(szo')-mi-re-do* tetra-, illetve triton.³⁸ Összefoglalóan úgy tűnik, hogy a Volga-Káma mentén nem találkozhatunk ezzel a sirató stílussal.

E rövid áttekintés után foglaljuk össze, hogy kutatásaim milyen irányban módosították a korábbi megállapításokat. Legfontosabb talán az, hogy az eddigi adatok mellé egy százhusz dallamot tartalmazó anatóliai siratógyűjteményt, valamint egy kisebb, mintegy húsz dallamból álló kazak sirató anyagot tettem. Ehhez járul még a konyai Selcuk Egyetem archívumából átmásolt és elemzett mintegy kétszáz siratódallam. A nagy mennyiségű megbízható anatóliai adat azt mutatja, hogy ott a pentatonos (*la*)-*szo-Mi-Re-Do*, illetve a diatonikus (*la*)-*szo-Fa-mi-Re-Do* hangkészletű egy- és kétkadenciás forma mind járulékos leereszkedéssel, mind anélkül élnek, mégpedig kötetlen formai elrendezésekben és sirató, menyasszonybúcsúztató, altató stb. autentikus, recitatív műfajokban. Ugyanakkor a magyar sirató nagyformáihoz hasonló alakzatokat legfeljebb elszórtan, véletlenszerűen lehet felfedezni. Mindez nem mond ellent a dallamstílus mediterrán elterjedtségét valló elméletnek, különösen, mivel tudjuk, hogy az anatóliai kultúra összetett, amelynek a közép-ázsiai török komponens csak az egyik, bár alapvető rétegét alkotja.

Ezzel összefüggésben elgondolkoztató a mongóliai kazakok népzeneje. Ez a régies kultúrájú, máig nomadizáló török csoport erősen őrzi ősi hagyományait és zenéjét. Nagyobb mennyiségű mongóliai kazak dallamot néztem át, ezek túlnyomó többsége *do*-pentaton volt. Ezt a pentaton hangsort ereszkedve használják a siratók, és domb alakú dallamívekkel a párosítók, valamint a tulajdonképpeni dalok. A dallamok között mintegy húsz sirató és menyasszonybúcsúztató akadt, mindegyikük *szo-mi-re-Do* alapú. Leggyakoribb közöttük az egymagú, mindig *do*-ra ereszkedő (*sssmrddd / dmdrddd*). Külön csoportot alkotnak a *mi*-n kadenciázó siratók, melyek legegyszerűbb típusa kizárólag a *mi-re-do* trichordot használja (*rmr rrrr / rmmr rm / dddd dmr / dmrdd*), előfordul a *re* kadencia is (*rrrd rrr / rmmr rr / mmmm rrm / dddd dd*). Jellemző, hogy a *szo'* is belép (*s's's'm s's' m / mmmrr ddd* vagy *m s's's' s's'm / rrrm ddd*) és ritkábban ugyan, de előfordul, hogy a dallam végéhez szöveg nélküli járulékos leereszkedés kapcsolódik (*s'mmrddmrd + lll l / ddms'mrddd + lll*). Itt is megtalálható a periódus előtti állapot és a kadenciák szabad váltakozása, melyet Vargyas az obi-ugor dallamoknál, magam pedig az anatóliai siratóknál tapasztaltam. Megemlítem még, hogy azeri kutatóutam alatt is nagy mennyiségben került elő kétkadenciás *szo-(fa)-mi-Re-Do* sirató.

³⁷ VIKÁR László 1969.

³⁸ VIKÁR László – BERECKY Gábor 1979.

Úgy tűnik tehát, hogy a siratóstílus elterjedtsége határainak végleges megállapításával még várni kell. Valószínű, hogy időálló eredményeket csak nagy mennyiségű és megbízható gyűjtéseket követően és áttanulmányozásuk után kaphatunk.

A magyar és a török pszalmódizáló dallamstílus

„Uramfia, hiszen ez mintha egy régi magyar dallam változata volna”, kiáltott fel Bartók Béla 1936-ban a törökországi Osmaniye falu egyik parasztházának udvarán, amikor meghallotta a hetvenéves Ali Bekiroğlu Bekir által elénekelt török dallamot. És a legnagyobb megdöbbenésére a második is egy magyar dallam rokona volt. Milyenek is voltak ezek a magyar dallamok?

A magyarság régi dallamai között találunk ereszkedő, illetve alapvetően a *do-re-mi* magon recitáló dallamokat is. Ezeket Bartók a saját népzenei rendjeiben nem választotta el egymástól, pl. *A magyar népdal* című könyvében az A. I. osztály első három dallama 5(b3)b3 kadenciás és tizenkétszótagos, de míg az első dallam *do-re-mi*-vel indul, és már az első sorában eléri a *szó*-t is, addig a második dallam szinte végig a *do-re-mi* sávban mozog, a harmadiknak pedig az első sora magasan, a 7-8. fokokon recitál. Ugyanakkor Bartók rendjének szerkezetéből következően a melodikusan rokon, ám eltérő szótagszámú, illetve nem parlando dallamok más-más osztályokban foglalnak helyet.

Ezzel szemben Kodály³⁹ a *do-re-mi* kezdetű recitáló dallamokat külön tárgyalja, és a *Szivárvány havasán* dallamot idézve a következőket írja: „Ennek a dallamnak, legalábbis első felének, töméntelen változata van a Lach-gyűjtötte mordvin, zürjén, votják dallamok közt is. Mégsem láthatunk benne finn-ugor vagy török őstípust: úgy látszik, valami általánosabb, nemzetfeletti, ősi recitáló-formula él benne, mert a fenti népek aligha meríthették akár a keresztény, akár a zsidó egyház liturgikus zsol-tárénekeiből, ahol máig nagy szerepe van.” Kodály tanulmányához a kottamelléklet Vargyas Lajos állította össze, aki a recitáló dallamokat két csoportra osztja: a *do-re-mi* trichordon mozgó 'zsol-tár típusra', valamint az oktáv terjedelműekre. Különböző szótagszámú dallamokat is egymás mellé tesz, és felhívja a figyelmet arra, hogy a záróhang *do*, *la* vagy *szó* is lehet, és hogy a dallamban megjelenhet a *szó*. A *do-re-mi*-n mozgó, de később *szó*,-ra is lekanyarodó dallamokat, valamint a *mi-re-do* sávba magasról csatlakozó dallamokat ekkor még nem veszi ide.⁴⁰ Szabolcsi⁴¹ e dallamokat elválasztja az általa belső-ázsiai tekintett kvintváltó dallamoktól, és elő-ázsiai, a zsidó szertartási zenéhez is kapcsoló formaként mutatja be őket. Rajeczky⁴² e zenei körbe tartozó középkori német példákat idéz.

³⁹ KODÁLY Zoltán 1937–1976: 35.

⁴⁰ KODÁLY Zoltán 1937–1976: № 127.

⁴¹ SZABOLCSI Bence 1936: 243.

⁴² RAJECZKY Benjamin 1969: 57–58.

Járdányinál⁴³ is külön szerepel a *do-re-mi* kezdetű sorokkal jellemzett osztály, mely ebben a dallammagasság-viszonyokat elsődlegesen figyelembe vevő rendszerben természetszerűleg távolra kerül a magas kezdetű recitáló dallamoktól. Ugyanakkor a különböző szótagszámú, de hasonló melodikus lényegű dallamok egymás mellett szerepelnek. Vargyas⁴⁴ is külön tárgyalja a magasabb, ereszkedő (nem kvintváltó) dallamokat és a *do-re-mi* 'zsoltár típus' dallamait, ez utóbbiak közé mélyebb járású dallamokat is besorolva.

Dobszay–Szendrei⁴⁵ átfogóan ismerteti a magyar pszalmódizáló stílust. Felhívja a figyelmet arra, hogy a magyar stílushoz hasonló rétegeket a latin egyházi zenekultúra az első és a hatodik zsoltártónusban és ezek strófás formáiban már kialakulási periódusa óta (legkésőbb 3–4. század) magában hordozza, és ő is figyelmeztet arra, hogy ezek a zenei rétegek a héber liturgikus zenével is összefüggenek. A népi és az egyházi stílus közötti kapcsolat magyarázata véleménye szerint az, hogy az egyházi hagyomány „*stilizált, rögzített, rendezett valamit, amit a zenei köznyelvből merített*”. A magyar stílus eszerint nem egyházi eredetű, és az egyházi stílus dallamainál egyszerűbb (sirató), illetve szervezettebb (strofikus) rétegeket is tartalmaz. Ugyanakkor egyházi énekekből levezethető dallamok is előfordulnak benne.⁴⁶ Dobszay László és Szendrei Janka 1977-es tanulmányukban e dallamcsoport stílussá való kiterjesztését végezték el. A bővítés két irányban történt. Egyrészt a *do-re-mi*-n mozgó dallamokkal egy stílusba vonták a magasabb hangokat is tartalmazó, mégis *do-re-mi* magúnak vehető, és a kvintváltó dallamoktól konjunkt felépítésük alapján megkülönböztethető dallamokat, ezzel Bartók magyar A I. osztályának kezdő dallamai ismét egymás mellé kerülnek, természetesen most már más szótagszámú és ritmusú dallamokkal együtt. Másrészt rámutattak ennek az alapjaiban recitatív stílusnak a strófás változataira is. Ezzel a magyar népzene régi stílusai között megkülönböztették a siratóstílust és az abból levezethető 'ugor réteget', a diszjunkt pentaton felépítésű kvintváltó réteget, valamint a konjunkt pentaton pszalmódizáló réteget.

Noha ez utóbbi felfogás nem nyert teljes körű elfogadottságot, magam is egy ehhez hasonló tárgyalást választottam, mivel ez a török anyag bemutatására, valamint a magyar–török hasonlóságok kimutatására messzemenően megfelelő eszköznek tűnt. Ugyanakkor megjegyzem, hogy az itt tárgyalt dallamok közül mind a szigorúbban *do-re-mi* magúak, mind a felfelé bővültek hasonlóak egyes magyar régi stílusú dallamcsoportokhoz, tehát egy másfajta tárgyalási és összevetési mód is ugyanilyen erős szálakat mutatna meg a magyar és a török népzene régi rétegei között.

Dobszay–Szendrei⁴⁷ megfogalmazása szerint a magyar pszalmódizáló stílus alapja egyetlen, *do-re-mi* magú dallamtípus. E mag hangjai dominálnak a főcezü-

⁴³ JÁRDÁNYI Pál 1961.

⁴⁴ VARGYAS Lajos 1981.

⁴⁵ DOBSZAY László – SZENDREI Janka 1988: 53–232.

⁴⁶ DOBSZAY László – SZENDREI Janka 1977: 18.

⁴⁷ DOBSZAY László – SZENDREI Janka 1988: 55–232.

ra környékén, a mag fölfelé és lefelé is szimmetrikusan bővíthet egy kisterccel és egy nagyszekunddal. A bővülésnek megfelelően a stílus a középmagasságú, illetve ereszkedő első sorú dallamok osztályaira osztható szét, de találhatók példák a magas és a közepes kezdés felcserélhetőségére. A dallam első részében található a központi trichord felső kiegészítő hangjait, melyek visszatérhetnek a főcezára után is, a járulékos alsó hangok pedig a dallam második felében játszanak fontosabb szerepet, előzőleg inkább csak mint támasztóhangok szerepelnek. A dallamok alsó és felső sávjai a központi *mi-re-do* sávon keresztül érintkeznek egymással.

A stílus jellemző kadenciasorrendjei: 5(b3)b3/VII/; 4(b3)b3/VII/; b3(b3)b3 és 7(b3)b3/VII/. Az utolsó sor kadenciája variábilis. A sorok többsége kis ambitusú, és a teljes dallam ambitusa sem igen lép túl az oktávon. Legjellemzőbb egy ambituskitöltő mozgás, mely meglehetősen esetlegesnek tűnik, a fejlett dalforma kivételes. A pentatónia viszonylag tisztán jelentkezik, idegen hangok legfeljebb a f2. vagy 6. fokon lépnek be, fríg, eol színezetet kölcsönözve ezzel. A magyar dallamstílus nem használja ki a pentatónia összes lehetséges hangközét.

A dallamok többsége határozottan két részre osztható. A kapcsolódó szövegek négy soros strófákból állnak, de a négy sor zeneileg nem egyformán kidolgozott. Az első és a harmadik sor kadenciája nem mindig plasztikus, annál inkább érvényesül a kettéosztó főzárlat. Viszonylag nagyszámú egyéb formai megoldás is van: két- és háromsorosság, kettéosztott hatsorosság stb., és vannak példák ugyanannak a dallamnak a formavariációira is. Kivételes a sorismétlés, a dallamok formáját legjobban az ABCD jellemzi. Ugyanakkor a magyar és az anatóliai anyagban is gyakori az ABBC vagy ABB_kC forma. Előfordulnak motívumismétlések, de nem következetesen, és a megismélt motívumok a sornál rövidebbek. A középkezdesű dallamcsalád szekundszekvenciákra hajlamos, míg az ereszkedő dallamcsalád néhány dallamában kvintváltást figyelhetünk meg.

A fő szövegműfajok: ballada, keserves, bújdosóénekek, koldusénekek, katonasíró, esetleg parodisztikus panaszdalok. Jellemző a hosszú, sok versszakos szöveg, de csak a ballada szövege tekinthető megkomponált versnek. A balladák, keservek és a velük rokon műfajú szövegek többségében hatos, nyolcas, illetve tizenkettes szótagszámú strófákon hangzanak el, parlando vagy rubato előadásban. A stílus a parlandóban, rubatóban előadott törzsanyagon kívül egy vékonyabb giusto réteget is tartalmaz, melyet egyszerű táncdallamok alkotnak. Szövegük részben még a táncszók közelében jár, részben már önálló lírai vers. Bizonyos rétegeitől nem idegen a hangszeres megszólaltatás sem.

A megfelelő anatóliai dallamokra a magyar stílus fenti jellemzése szinte szó szerint ráillik, noha kisebb eltérések természetesen vannak. A török dallamok első sorában ritka a kétszeres *do-re-mi* kezdés, és a VII. fok is kisebb, bár nem elhanyagolható szerepet játszik. A pentatónia az általános anatóliai jellegnek megfelelően kevésbé szigorú: a 6. fok ugyan gyakran hiányzik, de a 2. fok szinte minden dallamban előfordul, igaz, sokszor csak a dallamok végén, a záróhangra ereszkedéskor.

Ugyanakkor a konkrét török dallamokhoz mindig lehetett találni meggyőző magyar párhuzamot. A török pszalmódizáló dallamok esetében a 7(b3)b3 kadenciasoros dallamok első sorainak befejezésénél, valamint a harmadik sorok végén – ahol a 2., b2. vagy az 1. fok helyettesítheti a b3. fokot – érzünk bizonytalanságot.

A magyar és a török pszalmódizáló dallamok szövegei között az a fő különbség, hogy a török népi költészet szinte kizárólag hét-, nyolc- és tizenegyszótagos versekből áll, szemben a magyarban kedvelt hatos, nyolcas és tizenkettes szótagszámokkal. A török dallamokban a hétszótagos dalok többsége giusto, míg a nyolc-, illetve tizenegyszótagos dalok gyakran parlando, rubato előadásúak. A szabad ritmusú török pszalmódizáló dallamok műfaja kisebb része halottsírató, a többségük keserves.

Haladjunk végig most a magyar–török pszalmódizáló dallampárhuzamokon. A dallamok sorrendjét itt az határozza meg, hogy milyen mértékben távolodtak el a *mi-re-do* magon történő kissé esetleges jellegű mozgástól a nagyobb ambitusú dallamosabb megoldások felé. Kissé önkényesen meg lehet húzni egy határt, ahol a felső kiegészítő hangok már jelentős szerepet játszanak, és ennek megfelelően a dallamokat az alacsonyabban és a magasabban mozgó két osztályába sorolhatjuk. A magasabb dallamok a kvintváltókkal mutatnak bizonyos hasonlóságot, azonban míg a kvintváltók felépítése két sávra szétváló diszjunkt, e dallamoké a középső *mi-re-do* magból bővülő konjunkt. A Dobszay–Szendrei-féle osztályozással a következő megfelelések mutatkoznak: 1. török osztály – Dobszay A és B, török 2 – Dobszay C, török 3 – Dobszay D, török 4 – *nincs*, török 5 – Dobszay E, török 6 – Dobszay F, török 7 – Dobszay I, török 8 – Dobszay M, török 9 – *nincs*, török 10 – Dobszay K és L, török 11 – *nincs*, török 12 – Dobszay N, török 13 – *nincs*.

Alacsonyán mozgó anatóliai és magyar pszalmódizáló dallamok

E réteg dallamai az 1. gregorián tónus dallamaihoz hasonlítanak. Közös bennük az első sor *do-re-mi* hangokon való mozgása, de legalábbis a dallamkezdő *do-re-mi* emelkedés. A negyedik csoporttól kezdve ide veszem azokat a török zenére igen jellemző dallamokat is, melyek első sora a *mi* hangon recitál, és egyebekben beleillegnek a pszalmódizáló stílusba.

1. *Do-re-mi*-vel induló, majd a *do-re-mi* trichordon esetlegesen mozgó, onnan esetleg csak a dallam végén lehanyatló dallamok. Ide tartoznak a nem strófás szerkezetű dallamok is,

2. *Do-re-mi*-vel induló, majd a *do-re-mi* trichordon mozgó, de már kiegyensúlyozott strófát formáló típus,

3. *Mi*-n kezdő, majd a *mi-re* bichordon, illetve a *do-re-mi* trichordon imbolygó első sorú dallamok,

4. Az első sor a *mi*-n mozog, a többi sor pedig alacsonyabb. Ez a forma a török stílusban igen gyakori, míg a magyarban ritka,

5. A *fa(fi)* hang is belép az első sorban, vagy a második sor elején, illetve közepén,

6. Az első sor *do-re-mi* kezdése és mozgása után a második és/vagy a harmadik sorban megjelenik a *szo'*, esetleg a *la'* hang is (14. példa).



Yağ-mu-run se - si - ne bak, Aşk - a da - vet e - di - yor,
Ca-ma vu-ran — her dam - la, be-ni ha - rap e - di - yor.

14. példa Alacsonyabb magyar–török pszalmódizáló dallampárhuzam

Magasabban mozgó anatóliai és magyar pszalmódizáló dallamok

Ezek a dallamok, melyek a gregorián *tonus peregrinushoz* hasonló elvet követnek, magasan kezdődnek, és bennük a *szo'* hang meghatározóan fontos szerepet játszik.

8. Az első sor domború, a többi sor alacsony,

9. Az első sor *szo'*-ról ereszkedik *mi-re*, a többi sor alacsonyabb. Ilyen magyar dallam igen kevés van,

10. Az első sor *szo'-(fa-)mi*, illetve *szo'-(fa-)mi szo'-(fa-)mi* kezdése után a második sor is *szo'*-ról ereszkedik. A harmadik sor alacsonyabb (15. példa),

11. Az első sor *szo'-fa-mi-n* mozog, a második és harmadik sor pedig *fa*-ról vagy *szo'*-ról süllyed alá,



Ev-le - ri - nin ö - nü ka - vak,
Ka - vak-tan dö - - - kü - lür yap - rak.
E - lim kí - na, ba - şım du - vak,
Kız a - na - sı, kız a - na - sı.

15. példa Magasabb török pszalmódizáló dallam

12. Az első sor határozottan a *szo'*, illetve a *la'* hangon mozog, a magasan kezdődő második, illetve harmadik sor pedig belesüllyed a *mi-re-do* sávba,

13. Egyedi *fa-re* kezdés. Ilyen a magyar stílusban nincs, és a törökben is ritka,

14. VII. fokú kadencia szerepel valamelyik sorban. A magyar dallamok között ez annyira természetes, hogy csak egy példát hozok rá.⁴⁸ A török stílusban ritkább, de nem kivételes, hogy előfordul a VII. fok, nagy ritkán még kadenciahangként is.

A török négysoros dallamok között sok olyan (4) vagy (5) főkadenciás található, melyek hasonlóak a fenti (b3) főkadenciás pszalmódizáló dallamokhoz. Ezek egy része az alacsony mozgású *do-re-mi* dallamokhoz tartozik (pl. 16. *példa*), más részük pedig a magasabb mozgású, de a *mi-re-do* sávba visszatérő típusokhoz. A Bartók N^o 4 is ilyen.

♩ = 100

Bah - çe - ler - de mor ku - zu,
 Çen - gel men - gel boy - nu - zu.
 Sen ko - yun ol, ben ku - zu da,
 Kan - di - ra - lım şu kı - zı.

16. *példa* 4-5 főkadenciás pszalmódizáló dallamok

A török pszalmódizáló dallamokat a jellegzetes nagyambitusú török *uzun hava* dallamokkal köti össze a 17. *példa*, mely magas kezdetétől eltekintve tökéletesen közéjük illik. Itt a *mi-re-do* mag már csak közvetve, a dallamok centrumaként, illetve egy olyan közös sávként érzékelhető, ahová az ereszkedés újra és újra leérkezik. Ezek a dallamok is átmenetet képeznek a kvintváltó és a pszalmódizáló stílus között.

Vannak olyan kétsoros dallamok, melyekből soraik kettévágásával 5(b3)b3, illetve 5(b3)1 kadenciás, ABBC formájú négysoros szerkezetet, vagyis a *pszalmódizáló* stílus kisméretű négysoros dallamaihoz hasonló dallamokat kapunk, pl. Törökország területén igen elterjedt 18. *példa*.

⁴⁸ DOBSZAY László – SZENDREI Janka 1988: II(A)/29c.

$\text{♩} = 144$

Or-da o-ba-lar üs-tün-de de yar bir ka-ra bu-lut,
 Ah, a-na ben gi-di-yom da sen be-ni u-nut.
 A - na-dan-ba-ba-dan al-dım in-ti-zar,
 Ah-re-te ya-ra-lı gön-der-di be-ni.

17. példa Négysoros, nagyobb ambitusú anatóliai pszalmódizáló dallam
 Kétmagú pszalmódizáló dallamok

$\text{♩} = 132$

Ku-şaş-tan da-yı-na bi-zi ke - - -
 ser-ler, ke-ser - ler,
 Ha, kız sen' al-ma-ya gel-dim al -
 ma-ya, al-ma - ya - e.

18. példa Két hosszú sorból álló, négyes osztatú anatóliai dallam

Mint látjuk, a magyar és az anatóliai pszalmódizáló dallamok között lényegbe vágó egyezés mutatható ki. Nem véletlen tehát, hogy a Bartók-gyűjtés 1. osztályának szinte mindegyik dallamához lehet közelebbi vagy távolabbi magyar párhuzamot találni.

A magyar pszalmódizáló dallamstílus csak Erdélyben és a vele közvetlenül határos részeken (Moldva, Bukovina, Dél-Alföld) mutatható ki. Nem valószínű, hogy peremterületekre visszaszorult archaikus réteg lenne, mivel más régies kultúrájú helyeken ez a zenei stílus nem található meg. Ez pedig arra utal, hogy a székelyek sajátja volt, és ma is az. Az a kérdés azonban, hogy az erdélyi népesség hol találkozott ezzel a zenei köznyelvvvel, melyből az egyházi stílusok is merítettek, megválaszolatlan maradt.

Tudjuk, hogy a Lach-gyűjtésben a *do-re-mi* magú dallamok első felének sok változata van, és ez a forma előbukkan pl. a szinte kizárólag *do*-pentaton dallamokat éneklő mongóliai kazakok mai dallamai között, sőt Anatóliában is. Ám a pszalmódizáló stílusnál a dallam második felének is meghatározó szerkezeti szerepe van, noha nem lehet kizárni, hogy egy alapvetően *do-re-mi*-n recitáló dallamkör dallamai valaha egy erős *la*-pentatonos hatásra éppen pszalmódizáló dallamokban látott módon bővültek lefelé.

Természetesen felmerül a kérdés, hogy miért éppen itt jelentkezik ez a stílus. A székelyek esetleges, többek által feltételezett, de érvényesen nem bizonyított török eredete önmagában nem feltétlenül kötné össze ezt az anatóliai és a magyar zenei stílust. Itt ugyanis nagy nehézség az anatóliai kultúra, ezen belül is a zenei kultúra sok komponensből való összetett volta. Legalább ilyen elgondolkoztató az is, hogy hasonló dallamok átfogó zenei *stílus* formájában a belső-ázsiai törökség köreiből (legalábbis eddig) nem kerültek elő nagy számban. Két hasonló tatár dallamot találtam ugyan, de az áttanulmányozott mintegy ezerkétszáz tatár dallam között ezek inkább kivételesnek tűntek. A Dél-Nyugat-Kazaksztán Mangkistaw vidékén élő kazakok zenéjében azonban előtűnnek ilyen dallamok.

A megfelelő török dallamok Törökország szinte minden pontján ének, és nemcsak a megbízhatónak látszó idősebb falusi adatközlők ismerték őket, hanem jól dokumentálhatóan széles körben közkedveltek voltak. A rádió és a televízió népzenei programjaiban, a fél- vagy egészen professzionális népdalénekesek kazettáin és műsoraiban is mindig hallható egy-két ilyen dallam. Jellemző, hogy míg a többi négysoros anatóliai dallam sokszínű képet mutat, a pszalmódizáló dallamok hatalmas összefüggő zenei tömböt alkotnak. Nem volt véletlen tehát, hogy már Bartók viszonylag kis gyűjtésében is nagy számban fordultak elő.

A nagyobb török anyag tehát részben megerősíti, részben pedig kibővíti Bartók megállapításait a pszalmódizáló dallamokról. Nem szabad azonban elfelejteni, hogy míg a magyar anyagot illetően új felfedezések nemigen várhatók, addig az anatóliai népzene és a közép-ázsiai török népek népzeneje továbbra sincs teljesen összegyűjtve és elemezve.

Diszjunkt dallamok

Vargyas⁴⁹ megállapítása, mely szerint „...az ereszkedő dallamok többségben voltak, és talán máig többségben vannak, és ez a dallamalkotás a leginkább jellemző a magyar nép zenei gondolkozására”, a török népzeneire még inkább igaz. Igen sok anatóliai dallamban látjuk, hogy nemcsak az első és második sor ereszkedik magasabb fokokról, hanem a harmadik, sőt a negyedik is. Ezzel összhangban az anatóliai népzeneben a konjunkt építkezés általánosnak, a diszjunkt pedig kivételesnek számít. Kvintváltó szerkezet alig-alig fordul elő, és még az oktáv vagy annál nagyobb magasságban kezdő dallamok sem 'szakadnak ketté', hanem gyakran a lehető legtovább tartózkodnak a magasabb fokokon, illetve oda térnek vissza újra meg újra. Több belső-ázsiai nép zenéjét áttekintve kitűnt, hogy míg a kazakok, tuvaiak, altajiak, valamint az anatóliai törökök népzenejében a kvintváltás ritka, addig Belső-Mongólia *Dzoo-Uda* területén több mongol és evenki törzs körében is fejlett stílusként él. A kvintváltás tehát nem csak ugor és török törzsek találkozási pontjain jöhet létre.

A⁵A⁵A⁵_kA formájával és 5(5)b3 kadenciával diszjunktnek tekinthetjük azonban azt a típust, melynek Bartók oly nagy jelentőséget tulajdonított. Ezekről a dallamokról később fogok részletesebben beszélni, most csak annyit jegyzek meg, hogy a párhuzamként megadott magyar és török dallamoknak nincs nagy bokra. Itt tehát csak egy tágabb stílárius hasonlóságról, valamint konkrét dallamtípus-egyezésről lehet beszélni (35??). Ezt a dallamtípust (pl. Bartók № 8) és az 5(4)b3 kadenciás Bartók № 5-ös dallamot Olsvai⁵⁰ egy köztes magyar példával kapcsolta össze, rámutatva a közöttük levő rokonságra. E dallamok közül a Bartók № 8a-e-hez magyar párhuzamként Bartók⁵¹ Appendixében a III. és a IV. magyar példát állította.

Míg a konjunkt mozgású dallamokat tartalmazó pszalmódizáló stílusban a *do-re-mi* mag különböző, esetenként jelentős bővüléseit láttuk, addig egyes török dallamokban a dallam első felének hangtartománya határozottan elkülönül a második fél hangtartományától. A magyar régi stíluson belül ide tartoznak a kvintváltó dallamok és a velük több-kevesebb összefüggésben levő egyéb, nem kvintváltó, de diszjunkt dallamok. Láttuk, hogy a pszalmódizáló stílus magasan kezdődő 5(b3)1 kadenciás típusai nemegyszer mutatnak kvintváltó jelenségeket, de az anatóliai népzeneben szórványosan előforduló diszjunkt kvintváltás soha nem következetes, és különösen nem pentaton jellegű. A török anyag tárgyalását Dobszay–Szendrei 1977-ben ismertetett pszalmódizáló stílusból, valamint a konjunkt-diszjunkt felépítés ellentétéből fakadó módszerrel végzem. Az alacsonyan mozgó *do-re-mi* dallamok, a magasabban mozgó, de a *do-re-mi* sávot dominánsan használó dallamok, valamint a kvintváltók és egyéb diszjunkt felépítésű dallamok Bartóknál egy szótagszámon belül békésen megférnek, míg Járdányi rendszerében a különböző ma-

⁴⁹ VARGYAS Lajos 1981: 46.

⁵⁰ OLSVAI Imre 1980.

⁵¹ BARTÓK Béla 1976.

gasságú dallamok eltérő helyen vannak. E dallamok Vargyas rendszerében külön típusokban foglalnak helyet, ugyanakkor Dobszaynál *pszalmodizáló* és *kvintváltó* csoportra válnak szét.

Anatóliai kvintváltó dallamok

Bartók a török kötet előszavában nem említi, hogy anyagában a magyarhoz hasonló kvintváltás előfordulna, és valóban, a gyűjtésében szereplő néhány kvintváltónak mondható dallam mindegyike kétsoros jellegű, és közülük kettő dúr skálán mozog. A nagyobb anyag áttekintése után egyértelműnek tűnik, hogy az anatóliai népzeneben a kvintváltás, különösen a pentaton és éppen ezért határozott motívumokból felépülő kvintváltás messze nem játszik olyan fontos szerepet, mint a magyar népzeneben, a cseremis–csuvas határ népzenejében vagy a belső-mongóliai Dzoo-Uda terület mongol és evenki törzseinek zenéjében.⁵² Noha a példák számát valamelyest még lehetne bővíteni, az idevonható mindössze húsz-huszonöt anatóliai dallam, vagyis az általam megvizsgált anyag kevesebb mint 1%-a többnyire legfeljebb a kvintváltás határesetének fogható fel. Ezekben a dallamokban az első rész 5. fokra, majd a második rész 1. fokra történő ereszkedése közben mintegy véletlenül kialakult párhuzamokat láthatunk. A kvintpárhuzam a sorok végén már meglehetősen pontos, de a sorok eleje mindig magasan kezdődik.

Egy 5(5)b3 kadenciás és AAA_kB formájú dallamosztály

A ritka, határozottabban kvintváltó anatóliai dallamok esetében nemegyszer megrajzolható az a nem-kvintváltó környezet, melyből kinőttek. Térjünk vissza arra a már említett dallamcsoportra, mely annyira fellelkesítette Bartókot, és melynek segítségével először mutatott rá az egyes magyar és török dallamstílusok hasonlóságára (Bartók № 8a-e). Ezeknek a dallamoknak egyes képviselői A⁵A⁵A⁵A_k kvintváltó arculatot mutatnak, míg mások szorosabb kapcsolatban vannak a magasabb járású pszalmodizáló típusokkal. A dallamok kadenciái és formája nem a pszalmodizáló stílusban megszokott 5(b3)b3 és ABBC, hanem 5(5)b3 és AAA_kB, de a fő zenei megoldásokban találunk közös vonásokat. A dallamokat négy csoportba osztom, az egyes csoportok dallamai közötti fő különbség az első sorok magasságában van. A dallamok első két sora azonos (AA), a harmadik sor pedig az A sorhoz hasonlóan kezdődik, de a vége felé az 5. fokról járulékos módon, gyakran töltelékszótagokkal leereszkedik a b3. fokra (A_k). A negyedik sor ereszkedve éri el a záróhangot, és az első sorral kvintpárhuzamot alakíthat ki. Az *első típus* nyolcszótagos dallamai legfeljebb a 7. fokig mennek föl. Esetenként lehet egy kis lehajlás a sorok végén, ez eredményezhet például a 4(4)b3 kadenciákat.

A *második típus* nyolcszótagos dallamai tekinthetők a központi formának, melyhez képest az első típus egyszerűbb, a harmadik, negyedik típusok pedig fejlettebb formákat tartalmaznak. E nyolcszótagos dallamok első és második sora elő-

⁵² SÍPOS JÁNOS 1977.

szőr felmegy a 8. fokra, ott elidőz, majd leszáll az 5. fokra. A 19. példában egyfajta kvintváltó szerkezet látható ($A^5A^5A_k^5A$). Egyedi ebben a dallamban, hogy első sora kibővült.

A harmadik típus dallamainak felépítése lényegében megegyezik a második típus nyolcszótagos dallamainak felépítésével. Egyedi voltukat a nagyobb, tizenegyesszótagszám adja.

A negyedik típus dallamai is tizenegyszótagosak, de ellentétben a második csoportbeli lágy kezdeti emelkedéssel, itt egy 10. fokról történő ereszkedést látunk az első, a második és néha a harmadik sor elején. A negyedik sor szintén a második és harmadik csoportban megszokottnál magasabbról ereszkedik le a záróhangra. Ez a típus a nagy ambitusú parlando dallamokhoz tartozik, de a fenti típusokkal összeköti az 5(5)b3 kadencia-sorozat és gyakran az AAA_kB forma is.

Tempo: ♩ = 160

Ko - zan - da - ğı ça - tal - ma - tal, e - fen - dim, a - man,
 A - ra - sin - da as - lan ya - - - tar.
 Bir yi - ği - de bir ge - lin ye - ter, söy - len, a - man, a - man,
 İ - ki o - la - ni - nin der - di ar - tar, a - man.

19. példa az 5(5)b3 kadenciás és AAA_kB formájú kvintváltó jellegű anatóliai dallamokra

Dúr-kvintváltó anatóliai dallamok

Míg a török népzeneben ritka a nagyobb ambitusú dúros jellegű dallam, ezek között meglepően nagy arányban szerepelnek kvintváltó jellegűek. Jellemző, hogy már Bartók kisebb anatóliai gyűjtésében is előbukkant két ilyen dallam, ezek a № 44–45 dallamok variánsok, egyikük dipodikus, másikuk pedig tripodikus jellegű. Nem állítható hozzájuk magyar párhuzam. E dalokról nagyjából ugyanaz mondható el, mint kisterces hangsorokon mozgó társaikról, vagyis többnyire az 5., illetve az 1. fokra ereszkedés során másodlagosan kialakult, nem igazán karakterisztikus sorpárhuzamokat mutat. Jelentősebb részüknek a formája A^5A -vel jellemezhető,

kevés közöttük a határozottan négysoros. Egyes dallamokban a kvintpárhuzam inkább csak felsejlik, máshol felismerhetőbb alakot ölt. Kivételesen még apróbb belső motívumokkal megerősített határozott kvintváltás is előfordul.

'Kis-kvintváltó' dallamok

A teljesség kedvéért megvizsgáltam még az ún. kis-kvintváltó dallamokat is, melyeket A⁴BAB vagy A⁴ABA forma és a jellegzetes belső motívumfűzés jellemez. Ilyen török dallam kevés van, és legfeljebb igen távoli hasonlóságot mutatnak a magyar dudanótákhoz.

Szekvenciás dallamok

A magyar népzeneben a szekund-szekvencia nem jellemző dallamalkotó jelenség, ugyanakkor előfordulnak szekvenciális részletek a siratókban, azok strófikus fejleményeiben és egyes kvintváltó dallamokban is. Az anatóliai népzeneben a szekund-szekvenciák a régiesnek tűnő műfajokban is jelentős szerepet játszanak: ütemek szekundonként való lefelé szekvenciázása a török pszalmódizáló stílusban, a siratókban, a menyasszonysiratókban és még sok anatóliai dallamban előfordul, főleg a dallam vége felé. Gyűjtésem egyik négysoros 5(4)b3 kadenciás szekvenciás *parlando* dallama például hídként szolgál a török *siratós* és a szekvenciás dallamcsaládok között. Azt is könnyű észrevenni, hogy ezek a dallamok erős hasonlóságokat mutatnak a pszalmódikus dallamok második feléhez.

További magyar–török zenei párhuzamok

Eddig elsősorban azokat az anatóliai dallamokat néztük meg, melyek központja a *mi-re-do* trichord volt, illetve amelyek az ilyen *mi-re-do* trichord alapú dallamokkal közelebbi-távolabbi kapcsolatban voltak. Megvizsgáltuk a magyar párhuzamokat is, és több esetben is nagyobb tömegű dallam stílári egyezését állapítottuk meg.

Most a még fellehető, sporadikusabb, esetlegesebb anatóliai–magyar dallamhasonlóságokra térünk rá. A nagy mennyiségű dallamegyezés esetében is óvatosan kellett bánnunk a hasonlóság okaival, annál indokoltabb az óvatosság itt. Mégis érdemes felvonultatni az egyedibb párhuzamokat, már csak azért is, mert tanulságos megfigyelni, hogy egy-egy jelentősebb magyar népzenei rétegnek milyen anatóliai párhuzama van, és fordítva. Ugyanígy érdekes megfigyelni azt is, hogy mely rétegek jellemzők inkább a török népzeneben, s melyek a magyarban. Kezdjük az összevetést az igen egyszerű hangkészletű tri- és tetrachord dallamokkal.

Tri- és tetrachord dallamok

A magyar népzeneben nemcsak a trichord, de a tetrachord dallamok is ritkák, mindössze néhány *re-do-ti-la* tetrachord került elő Moldvából. Nálunk „*ezt az alakzatot a fejlődés átugrotta vagy elmosta*”,⁵³ ugyanakkor a *do-szo-la*, *re-do-la* vagy *szo-la-szo-mi* tritonok, illetve a *re-do-la-szo*, *mi-re-do-la* tetraton formák már előfordulnak. Ezzel ellentétben a török népzeneben hatalmas mennyiségű bi-, tri- és tetrachord (*re-/do-ti-la*) dallam van, melyek jelentős része az igen szűk ambitusnak megfelelően egy- vagy kétsoros. Ugyanakkor Anatóliában éppen a (*mi-*)*re-do-la* tri- és tetratonok számítanak kivételesnek.

A Bartók-gyűjtés № 49d dallamának domború *la-re'-do-la* triton mozgásához hasonló moldvai dallamok vannak ugyan, de ezeket inkább csak egymás távoli analogiájaként lehet felfogni.

Kis ambitusú anatóliai dallamok magyar párhuzamai

A török népzeneben számtalan kis ambitusú, rendszerint kétmagú dallam van, melyek egy része párhuzamba is állítható egy-egy magyar dallammal. Itt azonban rendszerint nem stiláris azonosságról van szó, hanem csak egy tágabb és igen elemi zenei közegben fellépő egyes dallampárhuzamokról. Ráadásul a török kis ambitusú, kétmagú dallamok rendszeréből ezek a dallamok csak példákat mutatnak fel, mégpedig nem is mindig a legjellemzőbbeket. Most csak egyetlen példát idézek (20. példa).

Ha - nay - lar yap - tir - dim — dö - şe - de - me - dim, —

Çif - te kum - ru - la - ri — e - şe - de - me - dim.

Lúd - ja - im, lúd - ja - im, Szép fe - hér lúd - ja - im,

Ti - zen - ket - ten vagy - tok, Mind fe - hé - rek vagy - tok.

20. példa Kis ambitusú anatóliai dallam és magyar párja

⁵³ VARGYAS Lajos 1980: 51.

21ab példákon mutatok néhány nagyterces kis ambitusú török dallamot és magyar párjukat:

Gök - te u - çan tay - ya - re - de -

As - lan ka - ram, ——— nen - ni.

Ki az u - rát nem sze - re - ti,

Sár - ga - ré - pát főz - zön ne - ki.

21ab. példa nagyterces kis ambitusú török dallam és magyar párja

További négy soros anatóliai és magyar dallamok

Bartók az 1. és 2. dallamosztályán kívül még két olyan osztályt adott meg, melyekben magyar dallamokkal összevethető török dallamokat talált. A 13. osztály hét darab 'tempo giusto izometrikus négy soros pontozott ritmusú 7 vagy 7+7 szótagos' dallamot tartalmaz, ezzel szemben a 14. osztályban mindössze egyetlen 'tempo giusto heterometrikus négy soros pontozott ritmusú' dallam szerepel. Bartók e dallamokról a következőképpen ír: „Fontosságát tekintve az 1. és a 2. osztályt a 13. és a 14. osztály követi – melyek a teljes gyűjtött vokális anyag körülbelül 10%-át tartalmazzák. A 13. és a 14. osztály dallamai, különösen pontozott ritmusukat tekintve, kapcsolatban vannak a pontozott ritmusú dallamok megfelelő magyar osztályaival. A № 42-nek még magyar variánsa is van. A № 40, № 41 és № 43 pedig nemcsak ritmusukban, hanem zenei szerkezetükben is nagyon hasonlóak egyes magyar dallamokhoz.”⁵⁴

Az egyik ilyen dallam, mégpedig Bartók № 42-je hasonló egyes magyar pszalmódizáló dallamokhoz, noha ritmusa nem pontozott, ahogy pedig Bartók jelezte. A fenti dallamosztályok többi dallamához azonban nehezebb magyar párhuzamot találni, mert (1) kadenciájú és kis szótagszámú magyar dallamok általában az ötödik vagy magasabb fokot is határozottan használják (22. példa).

⁵⁴ SAYGUN, Ahmet Adan 1976: XI.

A - hol én el - me - nyek,
Még a fák es sír - nak.
Gyen - ge á - ga - i - rúl
Le - ve - lek le - hull - nak.

22. példa Magyar dallampárhuzam Bartók török gyűjtésének № 42 dallamához (DSZI/5jj)

Egyedi dallamívek és skálák az anatóliai népzeneben

Találunk még olyan dallamokat is, melyeket a magyar népzeneben komoly típusok képviselnek, de a török népzeneben kivételesnek számítanak. Már láttuk, hogy skálájukban és mozgásaikban erőteljesen pentaton dallamok nincsenek az anatóliai népzeneben. Az ilyen jellegű magyar dallamokhoz tehát hiába is keresnénk közeli párhuzamokat. A török dallamok nagy többségében ereszkedő mozgás figyelhető meg, mely sokszor a sorok elején újraindul egy magasabb fokról. Nem számít kivételesnek a *lépcsőzetes ereszkedés* sem, amikor minden következő sor alacsonyabb az öt megelőzőnél. Ritkábban ugyan, de nagyobb ambitusú ereszkedő dúr és mixolíd dallamok is előfordulnak a török népzeneben. A magyar népzene egyik jellegzetes típusa az első sorában a 4-5. fokokon mozog, majd a 8. fokra ugrik fel. Ez a mozgás szintén ritka a török népzeneben.

Az anatóliai népzeneben is feltűnik az *architektonikus* felépítés, bár közel sem olyan kifejtett és sokszínű formában, mint a magyar új stílusban. Határozott, tizenöt dallam által képviselt típust alkot az a fajtája, melyben az 1. fokon végződő alacsony sorok közül emelkedik ki a magasabb harmadik sor. Egy ugyanilyen határozott, tíz dallam által képviselt típus esetében a második sor kadenciázik magasabban. Ehhez hasonló felépítésű az a dallam, melynek első és harmadik sora a VII. fokon ér véget. Vannak határozottabban architektonikus dallamok is, melyeknek az első és az utolsó sora alacsony, míg a középső kettő magas. Ezeknek az architektonikus török dallamoknak azonban szerkezetükön kívül kevés közülük van a magyar új stílusú dallamokhoz, hiszen hiányoznak belőlük a pentaton fordulatok, és alacsony soraik rendszerint igen kis ambitusúak. Egyes (4) főkadenciás és ABBC, illetve ABBA_v

archaikus felépítésű török dallamokhoz ugyan állíthatunk magyar párhuzamokat, ám nem szabad elfelejtkeznünk arról, hogy ezek a dallamok az anatóliai anyagban kivételesnek számítanak.

Összefoglalás

Ennyi zenei hasonlóság után felvetődik a kérdés, minek is tulajdoníthatók ezek a közös vonások. Genetikus rokonságról beszélhetünk? Véletlen egybeesések tanúi vagyunk? Esetleg mindenhol, vagy legalábbis sok nép zenéjében előforduló hasonlóságokat figyeltünk meg?

Nyilvánvaló, hogy a legegyszerűbb formák soha nem érintkező népeknél is egymástól függetlenül kifejlődhetnek, és sokszor valóban ki is fejlődnek. Egy-egy összetettebb, bonyolultabb szerkezetű dallam hasonlóságában pedig néha a véletlennek is lehet szerepe. Ahol azonban nagy tömegű, zeneileg egybetartozó dallamok, sőt dallamstílusok közötti hasonlóság mutatkozik, ott valamilyen komolyabb kapcsolatot feltételezhetünk. De miféle, akár közvetett kapcsolat létezik a finnugor nyelvű magyarság és az anatóliai törökség között?

Noha a magyar nyelv finnugor eredetű, az etnogenezis során a finnugor elemekhez jelentős török és más elemek is keveredtek, melyek egyedi ötvöződéséből jött létre a magyar nép. Történelmük során a magyarok sokszor kerültek szoros kapcsolatba különböző török népekkel. A régészeti leletek tanúsága szerint a Volga-Káma vidékén és az Urálban, vagyis a magyarság feltételezett őshazájában a Kr. u. 4. században megjelent a nagyállattartó, nomád életforma, melyet a kazáni történelemszerek a török népek első betelepedésével hoznak kapcsolatba. Az is nyilvánvaló, hogy a magyarságot a hun népvándorlás hullámai feltétlenül elérhették, márpedig a Hun Birodalom népességéhez valószínűleg nagyszámú török tartozott. A Kazár Birodalomban a magyarság évszázadokig keveredett a török nyelvű szavirokkal, onogurokkal és kazárokkal, majd csatlakozott hozzá a kazárok ellen fellázadt három kabar-török törzs. Bíborbanszületett Konstantin beszámolója szerint a kabarok megtanították a magyarokat saját nyelvükre, s ők is megtanulták a magyarok nyelvét; a 10. században még mindkét nyelvet használták. A magyarság hasonlóan olvaszthatott magába más török és nem török nyelvű népeket is.

567 körül, amikor az *avarok* bevonultak a Kárpát-medencébe, számos népcsoport élt ott: Erdélyben a gepidák, az Alföldön az iráni szarmaták, az 5. századtól pedig szlávok települtek be a területre. A Kárpát-medencében a magyarokat fogadó avarok török, talán kisebbrészt mongol nyelvűek voltak, akik segédcsapatként magukkal hozták a bolgár-török *kutrigurokat* és *utrigurokat* is. A 7. század vége felé egy új népcsoport jelent meg, a *griffes-indás* övveretek feltehetőleg bolgár-török népe. László Gyula szerint ez a 'késő avar' csoport magyar volt. Az avarok, a bolgár-török

kutrigurok és utrigurok, valamint a 7. században érkezett késő avar nép is részt vett tehát a magyar etnikum kialakításában.

A valószínűleg kipcsak-török nyelvű *besenyők* a 11–12. században nagyobb tömegben telepedtek be a Magyar Királyság területére, a mongolok elől menekülő *kunok* egy része pedig 1239-ben jött Magyarországra. Igaz, hogy a besenyők és a kunok elmagyarosodtak, nyomaik csak egyes nyelvi jelenségekben, földrajzi és személynévnevekben, valamint antropológiailag mutathatók ki, mégis bizonyosan aktívan hozzájárultak a mai magyar nép és kultúra kialakulásához.

Mindent összevetve nem csoda hát, ha a magyar kultúra oly sok törökös elemet tartalmaz. Az is nyilvánvaló, hogy a magyar és a török zene közötti kapcsolat nem az oszmán korból származik. Ekkor ugyanis alig volt társadalmi érintkezés a megszálló török sereg és a magyar lakosság között, ráadásul ez a részben janicsár sereg nem képviselhetett egységes zenei stílust.⁵⁵

Vessünk most néhány pillantást az anatóliai törökség kialakulására. Anatólia területén már a Kr. e. 7–6. évezredből származnak leletek, és a területet azóta is különböző népek és kultúrák fel- és letűnése jellemzi. Természetesen, ha a forrásokban egy új népnév jelenik meg, az nem azt jelenti, hogy az addig ott élő lakosság kihalt vagy elmenekült volna. A mindenkori őslakók sorsa lehet a beolvadás, de előfordulhat a hódítókkal való egymás mellett élés, s eközben az egymásra hatás, de az sem kivételes, hogy a számbeli túlsúlyban levő alapréteg olvasztja be az újonnan jöttöket. Akárhogy is történt, a valaha itt élt népek mindegyike többel-kevesebbel hozzájárult a mai anatóliai kultúra kialakulásához. Az összetevők pontos szétválasztása azonban reménytelen feladat, különösen zenei téren, hiszen az itt élő népek zenéjéről nincsenek történelmi adataink. Mindenesetre nem szabad elfelejteni azt sem, hogy a régi görög kultúra hátországa éppen ez a terület, olyan városokkal, mint Trója, Pergamon, Ephesus, Miletus. A legtöbb mai török városnak van római múltja, bizánci múlttal pedig mindegyik rendelkezik.

Miután az oguzok 1071-ben Manzikertnél legyőzték a bizánci seregeket, fokozatosan elárasztották Anatólia jelentős területeit. Később, a Közép-Ázsiát és Iránt megszálló mongolok elől nagy oguz nyelvű áradat menekült Anatóliába, és a mongol korszakban kisebb kipcsak, ujugur, sőt mongol nyelvű csoportok is települtek Anatólia belsejébe.

A más népekkel történt összeolvadás, illetve az egyes népek eltörökösödése az oka, hogy a jelenkori török népesség, mint az jól megfigyelhető, jelentős antropológiai eltéréseket mutat Anatólia hatalmas területein is. A mai török népek túlnyomó többségét a közös nyelven kívül a közös származás, a közös történelem és a kultúra köti össze, ugyanis valaha e népek mindegyike a nagy eurázsiai nomád birodalmak része volt. A különböző török népek kultúrájában természetesen mutatkoznak egyedi jelenségek, és éppen ezek szisztematikus vizsgálata deríthet fényt az egyes török népek etnogenezisének néhány vonására.

⁵⁵ SAYGUN, Ahmet Adan 1976: VIII–IX.

Az anatóliai kultúra tehát sok összetevőből jött létre, az azonban kétségtelen, hogy a mai népesség túlnyomó része igen egységes török nyelvet beszél, és töröknek is vallja magát. Hogyan jöhetett létre ez a nyelvi egység, ha – mint a kutatások mutatják – a törökség aránya az anatóliai lakosság kialakításában csak mintegy 30%, sőt egyes vélemények szerint annál is kevesebb lehetett. Valószínű, hogy a bejövő törökök egyenletesen települtek szét Anatóliában, ráadásul a török nép presztízse és nyelve volt a meghatározó. A török közös nyelvként, afféle *lingua franca*ként szolgálhatott a különböző nyelvű helyi népek között, majd ez a kétnyelvűség fokozatosan török egynyelvűséggé változott, ahogy Közép-Ázsia más részein is történt. Hasonló folyamat mehetett végbe a magyaroknál is, de itt a kisebb és fokozatosan beolvadó török népek vesztették el az idők folyamán saját nyelvüket.

Ez az erős török nyelvi hatás valószínűvé teszi, hogy a zenei hatás is jelentős volt, tehát a jelenlegi anatóliai népzene mindenképpen komoly, bár az idők során nyilvánvalóan módosuló törökös vonásokkal is rendelkezik. A törökség viszonylag kisebb számbeli szerepe lehet a magyarázat arra, hogy miért tér el olyan karakteresen a törökországi népzene a közép-ázsiai török népek egymástól szintén különböző népzeneitől.

Nyilvánvaló, hogy az anatóliai népi kultúra egyéb műfajaihoz hasonlóan az anatóliai népzene is több alapelemből tevődik össze: a törökök bejövetelekor itt élő népek zenéihez, valamint a több hullámban betelepülő török és más törzsek zenéihez járult az iszlám hatása a 'felülről' leszivárgó más kulturális hatásokkal együtt.

Az anatóliai őslakosság zenéjéről gyakorlatilag semmit nem tudunk, az összehasonlító zenetudománytól azonban komolyabb eredmények várhatók ezen a területen, azon belül is elsősorban a görög, az iráni és a török népzene összetevésétől. Az Anatóliába beáramló török törzsek egykori zenéjének elemeire pedig a más török népzennel való összehasonlítás során bukkanhatunk rá. Ehhez azonban nagy mennyiségű, különböző török népektől származó zene tanulmányozására van szükség.

A felmerülő nehézségekre említek egy példát. Kiemelkedően fontosnak ítélnék az azeri népzene tanulmányozását, mert a mai azeri lakosság török ősei döntően ugyancsak az oguz-türkmen törzsek közül származtak, nyelvileg tehát közel álltak, és állnak ma is az anatóliai törökökhöz. Ugyanakkor Azerbajdzsán területén eredetileg nem indoeurópai népek éltek, például északon (Sirvanban) a jelenleg ott élők paleo-kaukázusi nyelvű ősei laktak. Az iranizáció az iráni államok bekebelezésével indult meg, és az iráni *tat*, *talis* nyelveket a mai napig beszélik a területen, bár kétértelműen a török nyelv az uralkodó. Az őslakosok eltörökösítése valószínűleg itt is, akár Anatóliában, három fázisban zajlott le. A szeldzsuk és a mongol periódusban oguz törzsek vándoroltak Anatóliába és Észak-Azerbajdzsánba, a mongol kor után pedig Iránból vándoroltak be az oguzok leszármazottai, együtt kisebb mennyiségű ujjur, kipcsak, karluk, illetve eltörökösödött mongol népességgel, sőt az Iránba visszavándorló anatóliai törökökkel. A népzenejünkben előforduló hasonló rétegek

elemzésekor tehát csak óvatosan szabad következtetni az esetleges régebbi közös oguz zenei stílusok meglétére.

Az *iszlám* a 11. évszázad óta államvallás a törököknél, a népi hagyományok egy részét mégsem szüntette meg, hiszen a mai napig éneklük az ősi sirató dallamokat, ahogy egyes helyeken ma is űzik az esővarázslást. Nem állítható ugyan, hogy az egyház semmiféle hatást se gyakorolt volna az anatóliai népesség zenéjére, az *iszlám* zenéje és a török népzene közötti nagy hangnemi és melodikus különbségek alapján azonban bizonyosnak tűnik, hogy ebből a hatásból fontos népzenei stílusok nem formálódtak ki. Ugyanakkor a törökországi sííta vallási kisebbség, az aleviták zenéje erősen népzenei jellegű, és külön figyelemre méltó, hogy a magyarral rokonítható török dallamstílusok szinte mindegyike előfordul benne. Ez a témakör ismét csak egy alapos kutatást érdemelne. A másik fontos kutatási terület a bizánci zene vizsgálata, illetve a gregoriánus, valamint az egyes anatóliai (és magyar) zenei stílusok közötti kapcsolat további elemzése.

A magasabb zenei kultúráknak, például az alapvetően egyszólamú török klasszikus zenének a török népzeneire való hatása szintén csekélynek tűnik, aminek több oka is van. Legelsőként itt is az eltérő tonális és melodikus szerkezeteket említhetjük meg, de arról sem szabad elfeledkeznünk, hogy az anatóliai népesség túlnyomó része a városközpontoktól távol élte egyszerű földműves életét. A nomadizálás a 20. században sem volt kivételes, sőt egyes formái még ma is élnek. Bizonyos kapcsolatok azonban mégis felfedezhetők a komolyzene és a népzene között. Ilyen például a török komolyzene egyszólamú, pontosabban heterofon jellege. A többszólamúságot ugyanis a török komolyzene sem ismeri, és az egy időben játszó zenészek mindegyike saját hangszerének megfelelően díszítve adja elő ugyanazt a dallamot. Érdekes módon a többszólamúság – noha csak legegyszerűbb formáiban – inkább a népzeneben jelenik meg: a duda vagy egy kettős síp egyik sípja, egy zengő húr vagy akár egy másik zurna által szolgáltatott bourdon kíséretében, illetve az egymás melletti húrokon kvart-, illetve kvintpárhuzamban történő játékban.⁵⁶ Noha a komolyzenében is kedvelt *Hüseyni* és *Uşak* makam hangsora lényegében megegyezik a népzene legkedveltebb *dór* és *eol* jellegű hangsoraival, mégis a népi dallamoknak a komolyzenében történő felhasználására vagy komolyzenei dallamok 'leszivárgására' kevés példa van. A komolyzenei művek – mintegy egyszólamúságukat ellensúlyozva – gyakran agyonkomponált formába öntik a bevezető, kidolgozási és befejező részeket, gyakoriak a különböző mikrohangokkal, ún. *komakkal* módosított előjegyzések, valamint a bonyolult ritmusok. Ez utóbbira extrém példaként megemlítem a 120/4-es *Zencîr Usûlüü*t, melynek beosztása 16+20+24+28+32/4. Ugyanakkor egyes komolyzenei darabok szerkezete egyszerűbb, bár szinte soha nem strofikus, és az egyszerűbb népi ritmusok is előtűnnek, ilyen pl. Hayrettin Akdemir *Cemo* című zongorakíséretes dalciklusa, melynek a második dala Karacaoğlanak a 16. századból való *Üryan geldim* című uzun hava dallama. Itt a parlando dallam alapvetően

⁵⁶ AHRENS, Christian 1977.

autentikus, alatta azonban a zongorán atonális hangzás szólal meg. Mégis, valóban népdalszerű komolyzenei dallam felhangzása, egyáltalán a népi elemek beemelése ritka. Erre csak az utóbbi időkben történnek kísérletek. Pl. Hayrettin Akdemir *Cemo* című zongorakíséretes dalciklusa, melynek a második dala Karacaoğlan népi bárdnak a 16. századból való *Üryan geldim* című uzun hava dallama. Itt a parlando dallam alapvetően autentikus, alatta azonban a zongorán atonális hangzás szólal meg.

Törökország nagy részét tenger veszi körül, így jelentősebb szomszédnépi hatás legfeljebb északkeleten, keleten és délkeleten várható. Keleten milliós tömegekben élnek kurdok, akikkel feszült, polgárháborús viszony alakult ki. A sokszínű kurd népzében jellegzetes réteget képvisel egy egyszerű dallamstílus, melyet szűk három-négy hangos, gyakran *mi-re-do* trichord alapú, egymagú dallamszerkezetű 2/4, illetve 6/8-os ritmusú dallamok jellemeznek. Ennek a zenei világnak a dallamai főként a gyermekdalok kategóriájában tűnnek fel Törökország más részein, azonban jellegzetes, egységes táncdallam-stílusként csak a keleti részek kurd és részben török népessége körében található meg. Az itt élő kurdok ugyanakkor átvették a törökök nagyobb ívű négysoros dallamait, sőt ezeket saját nemzeti identitásuk kifejezésére is felhasználják.⁵⁷

Délről iráni és arab hatást várhatnánk, főleg a nagy ambitusú *uzun hava* dallamoknál gyaníthatnánk szíriai befolyást, hiszen e dallamok Törökországnak csak ezen a területén hangzanak fel, ráadásul az őket éneklő nomád türkmén törzsek, akiktől Bartók is gyűjtött, Észak-Szíriában, sőt Aleppo, Rakka és Hama felé is töltötték a telet. Tudjuk azonban azt is, hogy ezek a nomádok nemigen vegyültek más törzsekkel.⁵⁸ Az országhatárok természetesen többnyire mesterségesek, és a török–szíriai határ felé erősebb arab, a török–iráni határ mentén pedig iráni hatásokkal számolhatunk. Ennek pontosabb vizsgálatához megbízható szíriai, iraki, illetve iráni népzenei forrásokra lenne szükség, ám ilyenek sajnos a mai napig nem állnak rendelkezésre. Saygun a szíriai komolyzenét tanulmányozva azt állítja, hogy az erősen a török hagyományos komolyzene befolyása alatt áll, és ez a befolyás tovább halad dél felé. A szíriai népzene azonban anyag hiányában ő sem elemezte. Ha figyelembe vesszük, hogy a törökök, mégpedig főleg az oğuz családhoz tartozó *afşar*, *ulaş*, *yüreğir* stb. törzsek első bevándorlási hulláma a mai iráni területre a 8–9. században volt, akkor az itteni dallamokat legalább részben e törzsek zenei anyaga folytatásának tekinthetjük. Az *uzun hava* stílust talán a nomád költők fejlesztették ki, ezt támasztaná alá az is, hogy szövegeiket ők szerezték, valamint az, hogy a mai *aşık*ok, 'népi dalnokok' dallamvilágának egy része is hasonlóan nagyívű. Ugyanakkor figyelemreméltó, hogy a parasztok az egyes *uzun hava* dallamokat törzsek nevével illetik, például *türkmeni*, *türkmen ağzi*,⁵⁹ *Karahacılı ağzi*⁶⁰ stb.

⁵⁷ BAYRAK, Mehmet 1992.

⁵⁸ YALMAN Ali Rıza 1977.

⁵⁹ BARTÓK Béla № 22.

⁶⁰ BARTÓK Béla № 17a.

A szomszédnépi hatás vizsgálatakor tehát főként a nagy, elvégzendő feladatokra tudunk rámutatni. Mégis remélem, hogy sikerült eredménnyel elvégezni a kitűzött célt: bemutatni a hasonló magyar és anatóliai dallamokat. Ne felejtjük el, hogy 1936-ban Bartók mintegy száz dallamot gyűjtött az akkor csak tizenhétmilliós anatóliai törökség népdalkincséből, a jelen munka már ötezer anatóliai dallamból vonhatott le következtetéseket, és figyelembe vehette a magyar népzene kutatás legújabb eredményeit is.

Különösen érdekes volt az összehasonlítás, mivel Anatóliában, akár Kelet-Európában, „az egyes népek népzenei között való szakadatlan kölcsönhatás eredményeképpen a dallamoknak és a dallamtípusoknak óriási méretű gazdagsága támadt”.⁶¹ Újabb lépés történt tehát annak megállapítására, hogy az egyes törökségi népeknek vannak-e közös dallamtípusaik, és ezek a típusok milyen viszonyban vannak a magyarság népzenejével. Következő kötetünk ezt az utat folytatják: a kazak népzene vizsgálatának eredményeit mutatják be.

Zárjuk a cikket egy Bartók-idézzel, gondolatai éppúgy aktuálisak ma is, mint amikor Bartók papírra vetette őket:

„...az a gyanúm, hogy a földkerekség minden népzeneje, ha elegendő anyag és tanulmány áll majd rendelkezésünkre, alapjában véve visszavezethető lesz majd néhány ősförmára, őstípusra, ős stílus-fajra. Ezt a végső eredményt azonban természetesen csak akkor érhetjük el, ha valamivel kevesebb hadieszközt gyártunk, és valamivel többet áldozunk a zenei folklór-tanulmányokra, mielőtt még a népzene teljesen kihalna.”⁶²

Rövidítések

CAM

1975 BELIAEV, Viktor M.: *Central Asian Music*, Middletown, Connecticut.

DSZ

1977 DOBSZAY László – SZENDREI Janka: „Szivárvány havasán” a magyar népzene régi rétegének harmadik stílus-csoportja. In: *Népzene és zenetörténet III*. Budapest.

DSZ I

1988 DOBSZAY László – SZENDREI Janka: *A Magyar Népdaltípusok Katalógusa I. Pszalmódizáló stílus*. Budapest.

DSZ III

1988 DOBSZAY László – SZENDREI Janka: *A Magyar Népdaltípusok Katalógusa. I. Kisámbitus – régi stílus*. Budapest.

⁶¹ BARTÓK Béla 1942: 153–155.

⁶² BARTÓK Béla 1937b: 166–168.

MNT I

- 1951 *Magyar Népzene Tára. Children's Games* (ed. György KERÉNYI). Budapest.

MNT II

- 1953 *Magyar Népzene Tára. Calendar customs* (ed. György KERÉNYI), Budapest,

VAR

- 1981 VARGYAS Lajos: *A magyarság népzeneje*.

TRT

- é. n. A Török Rádió és Televízió kiadványai.

Irodalom

AHRENS, Christian

- 1977 Instrumentalmusik und Polyphonie am Schwarzen Meer. *I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri* 3. 1–20. Ankara.

BARTÓK Béla

- 1931 *Hungarian Folk Music*. London. AMS Press.
1937 Népdalkutatás és nacionalizmus. *Tükör* V. 3. 166–168.
1942 Race purity in Music. *Modern Music* 153–155. In: *Bartók Összegyűjtött Írásai*. New York.
1976 *Turkish Folk Music from Asia Minor*. (ed. Benjamin Suchoff), Princeton, Princeton University Press.
1991 *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*. İstanbul, Pan Yayıncılık.

BAYRAK, Mehmet

- 1992 *Kd̄lam ũ stranen kurd*. Ankara.

C. NAGY Béla

- 1959 Adatok a magyar népdal kialakulásához. *Zenatudományi Tanulmányok* VII. 605–688.
1962 Typenprobleme in der ungarischen Volksmusik. *Studia Musicologica* II. 225–266.

DOBSZAY László

- 1983 *A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzeneinkben*. Budapest, Akadémiai Kiadó.

DOBSZAY László – SZENDREI Janka

- 1977 „Szivárvány havasán” a magyar népzene régi rétegének harmadik stílus-csoportja. In: VARGYAS Lajos (szerk.): *Népzene és zenetörténet* III. 5–101. Budapest, Zeneműkiadó.
1988 *A magyar népdaltípusok katalógusa* I–II. Budapest.

JÁRDÁNYI Pál

1961 *Magyar népdaltípusok I–II.* Budapest. Editio Musica.

KAPRONYI Teréz

1981 Jellegzetes motívumok iraki gyermekjátékok és mondókák dallamaiban. *Zenatudományi Dolgozatok* 315–329.

KODÁLY Zoltán

1937–1976 *A Magyar Népzene.* (Első kiad., 1937, 7. javított, bővített kiad. VARGYAS Lajos 1976) Budapest, Zeneműkiadó Vállalat.

1971 *Folk Music of Hungary.* New York, Praeger.

1974 Néprajz és zenetörténet. In: BÓNIS Ferenc (szerk.): *Visszatekintés 2. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.* 225–260. Budapest, Zeneműkiadó.

OLSVAI Imre

1980 Kis kiegészítés Bartók Béla török–magyar dallampárhuzamaihoz. *Zenatudományi Dolgozatok* 59–67.

PAKSA Katalin

1982 Kis hangterjedelmű öt- és négyfokú dalaink keleti rokonsága. *Ethnographia* XCIII. 527–551.

RAJECZKY Benjamin

1969 Gregorián, népének, népdal. *Magyar Zenetörténeti tanulmányok* II. 45–64.

SAYGUN, Ahmet Adan

1976 *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey.* Budapest, Akadémiai Kiadó.

SÍPOS János

1994a Török Népzene I. In: *MTA ZTI Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez.* Budapest. (www.zti.hu)

1994b Török és magyar siratók. *Keletkutatás* (tavasz) 46–58.

1995a *Török Népzene II.* Budapest. (Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 15.) (www.zti.hu)

1995b Népzenei gyűjtés Törökországban. *Török Füzetek* III. 2.

1996 *Connection between Turkish songs having different structure.* The Fifth International Turkish Folklore Congress, Ankara.

1997 Similar musical structure in Turkish, Mongolian, Tungus and Hungarian Folk Music. In: BERTA, Árpád (ed.): *Historical and Linguistic Interaction between Inner-Asia and Europe.* 305–317. Szeged, Department of Altaic Studies. (Studia uralo-altaica 39.)

1999 *Béla Bartók's Turkish collection in the light of a larger material* (PhD dissertation – kézirat) Budapest.

2000 Bartók nyomában Anatóliában. In: *Kőrösi Csoma Sándor és a magyarság keleti eredete.* 217. Sepsiszentgyörgy, Kőrösi Csoma Sándor Közművelődési Egyesület.

- 2000 Magyar népzenei kutatások a törökség között. In: CSERI Miklós – KÓSA László – T. BEREZKI Ibolya (szerk.): *Paraszi múlt és jelen az ezredfordulón*. 165–182. Szentendre, Magyar Néprajzi Társaság – Szabadtéri Néprajzi Múzeum.
- 2000 *In the wake of Bartók in Anatolia*. Budapest, European Folklore Institute (Bibliotheca Traditionis Europea 2.)
- 2002 *Bartók nyomában, Anatóliában. Hasonló magyar és török dallamok*. Budapest, Balassi Kiadó.
- 2007 A Lament from Bartók's Anatolian Collection and its Musical Background. *Studia Musicologia* 48. 1–2. (March) 201–213.
- 2009a *Bartók'un izinde Anadolu'da*. İstanbul, Pan Yayınevi.
- SIPÓS, János – CSÁKI, Éva
- 2009 *The Psalms and Folk Songs of a Mystic Turkish Order* [CD melléklettel] Budapest, Akadémiai Kiadó.
- SZABOLCSI Bence
- 1933 Osztják hősdalok – magyar siratók melódiái. *Ethnographia* XLIV. 71–75.
- 1934 Népvándorlaskori elemek a magyar népzeneben. *Ethnographia* XLV. 138–156.
- 1936 Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok. *Ethnographia* XLVI. 233–251.
- 1940 Adatok a közép-ázsiai dallamtípus elterjedéséhez. *Ethnographia* LI. 242–248.
- 1947 *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Budapest, Magyar Kórus.
- 1956 Zenei tanulmányúton Kínában. MTA I. Osztályának Közleményei VIII:1–4. 223–239.
- SZENIK Ilona
- 1996 *Erdélyi és moldvai magyar siratók, siratóparódiák és halottas énekek*. Kolozsvár – Bukarest, Romániai Magyar Zenetársaság.
- SZIGETI, József
- 1967 *With String Attached*. (2nd ed.), New York, Alfred A. Knopf.
- SZOMJAS-SCHIFFERT György
- 1965 Der Kalevala-typ in der gemeinsamen Melodiren der finno-ugrischen Völkern. In: *II. Internationalis Fenno-Ugristarum*. 310–324. Congressus secundus internationalis fenno-ugristarum, ed. Adiuvantibus Martti Kahla & Alpo Räisänen, acta redigenda curavit Paavo Ravila, Helsinki, Societas Fenno-Ugrica.
- VARGYAS Lajos
- 1953 Ugor réteg a magyar népzeneben. *Zenatudományi Tanulmányok* I. 611–657.
- 1980 A magyar zene őstörténete 1–2. *Ethnographia* XCI. 1–34. 192–236.

- 1981 *A magyarság népzeneje*. Budapest, Zeneműkiadó.
- VIKÁR László
- 1969 Votiak Trichord Melodies. *Studia Musicologica* II. 461–469.
- 1982 Régi rétegek a volga-kámai finnugor és török népek zenéjében. *Zenatudományi Dolgozatok* 323–347.
- 1993 *A volga-kámai finnugorok és törökök dallamai*. Budapest, MTA Zenetudományi Intézet.
- VIKÁR László – BEREZKAI Gábor
- 1971 *Cheremiss Folksongs*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- 1979 *Chuvash Folksongs*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- 1999 *Tatar Folksongs*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- WIORA, Walter
- 1956 Älter als die Pentatonik. In: *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra* 185–208. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- YALMAN, Ali Rıza
- 1977 *Cenupta Türkmen oymakları*. Ankara, Kültür Bakanlığı.
- YÖNETKEN, Halil Bedi
- 1968 *İlkokul müzik kilavuzu*. İstanbul.