

Sipos János

BARTÓK BÉLA TÖRÖKOSZÁGI GYŰJTÉSE

egy nagyobb anyag fényében

1998

SZEGED

TARTALOM

BEVEZETÉS	4
◆ ELSŐ FEJEZET – BARTÓK BÉLA TÖRÖK GYŰJTÉSE	6
1.1. A török gyűjtés	8
1.2. A mű megszületésének körülményei	11
1.3. Bartók bevezető tanulmánya	12
◆ MÁSODIK FEJEZET – TÖRÖK ÉS MAGYAR NÉPZENEI RENDEZÉSEK	45
2.1. Magyar népzenei rendek	53
2.2. Törökországi nézenegyűjtés és elemzés	53
◆ HARMADIK FEJEZET – TÖRÖK GYŰJTÉSEM ÁLTALÁNOS ISMERTETÉSE	58
3.1. Törökországi gyűjtésemről	58
3.2. Népzene a mai Törökországban	61
3.3. A török népzenei anyag általános jellemzése	63
◆ NEGYEDIK FEJEZET – EGY NAGYMÉRETŰ TÖRÖK ANYAG RENDEZÉSE, TÖRÖK–MAGYAR PÁRHUZAMOK	79
4.1. Egy nagyméretű török anyag rendezése	79
4.2. A tömb. A <i>s–m–r–d</i> dallammag megvalósulásai és egyéb ide kapcsolható típusok	87
A1) (<i>s</i>)– <i>m–r–d</i> magú ütempáros dallamtípusok	87
A2) Magyar és török siratók	89
A3) A magyar és a török pszalmódizáló dallamstílus	93
A4) Diszjunkt dallamok és a 5(5)b3, AAA _k B dallamosztály	99
A5) Nagy ambitusú parlando dallamok	101
4.3. B tömb. Szekvenciás dallamok	102
4.4. C tömb. Egy- és kétsoros giusto dallamok	103
4.5. D tömb. Kétsoros parlando dallamok	106
4.6. E tömb. Speciális négysoros dallamok	108
4.7. F tömb. Speciális egy- és kétsoros dallamok	109
4.8. Hangszeres dallamok	110
4.9. Magyar–török zenei párhuzamok	110

◆ ÖTÖDIK FEJEZET	116
5.1 Történelmi visszatekintés	116
5.2. Mai anatóliai népdalszövegek	119
5.3. A szövegek dialektológia elemzése	127
5.4. A Bartók-gyűjtés szövegeinek kritikai feldolgozása	139
5.5. A zene és a szöveg közötti összefüggések	170
◆ HATODIK FEJEZET – A MAGYAR ÉS A TÖRÖK DALLAMOK ÖSSZEVETÉSÉNEK TÖRTÉNELMI HÁTTERE	175
6.1. Belső-ázsia és a törökség	175
6.2. A kelet-európai steppevidék	177
6.3. Magyarok	179
6.3. Magyarokhoz csatlakozott török elemek	180
6.4. Anatólia történelme	181
6.6. Oguzok és szeldzsukok	182
6.7. Mennyire török az anatóliai népzene?	187
◆ APPENDIXEK	191
Appendix 0: A kiadások összehasonlító ismertetése	191
Appendix 1: Saygun módosításai Bartók osztályozásán	206
Appendix 2: Konyai siratók	211
Appendix 3: Sirató nagyformák	212
Appendix 4: Alacsonyabb pszalmodizáló dallamok	213
Appendix 5: 4-5 főkadenciás pszalmodizáló dallamok	214
Appendix 6: Magasabb pszalmodizáló dallamok	215
Appendix 7: Kvintváltós dallamok	216
Appendix 8: Dúr-kvintváltó dallamok	217
Appendix 9: Kis-kvintváltó dallamok	218
Appendix 10: További magyar-török hasonlóságok	219
Appendix 11: Architektonikus felépítésű török dallamok	220
Appendix 12: Kis ambitusú kisterces dallamok	221
Appendix 13: Kis ambitusú nagyteces dallamok	222
◆ BIBLIOGRÁFIA	223

BEVEZETÉS

Bartók Béla 1936-os törökországi gyűjtése sem került el egyéb gyűjteményeinek meg nem érdemelt sorát, és azokhoz hasonlóan csak sok-sok évvel a zeneszerző halála után került kiadásra. Pedig maga Bartók nagy jelentőséget tulajdonított e munkájának. Hosszú szünet után ez volt az első és egyben utolsó gyűjtőútja,¹ és a török zene annyira foglalkoztatta, hogy Amerikába történt emigrálása előtt komolyan gondolkozott a törökországi letelepedésen.

A török gyűjtés harminchat éves rejtőzködés után látott végre napvilágot, először 1976-ban Magyarországon és Amerikában szinte egyidőben, majd később Törökországban is. Ám egyik kiadvány sem keltett feltűnést, pedig nem 'csupán' a magyar és a török östörténetet valamint a török-magyar zenei kapcsolatokat érintő műről van szó, hanem az etnomuzikológia egyik fontos munkájáról is.

Mi lehet ennek a közönynek az oka? Ha eltekintünk minden egyéb lehetséges magyarázattól, egy súlyos érv akkor is fennmarad: Bartók török gyűjtése oly kevés dallamot tartalmaz, hogy abból egy több-tízmilliós nép népzenejére érvényes megállapítások csak nagy fenntartásokkal fogalmazhatók meg. Ugyanakkor a török népzene-ről egészen a legutóbbi időkig nem született meg olyan átfogó elemző mű, mely értelmező háttérrel adhatott volna Bartók gyűjtéséhez.

Most azonban lehetségesnek tűnik a török gyűjtés dallamainak és megállapításainak elemzése egy nagyobb méretű török népzenei anyag alapján. Az áttekintés mellett szól az is, hogy időközben a magyar népzene-ről Bartók zenei rendjétől eltérő, a magyar anyagot másképpen megvilágító zenei rendszerezések is születtek. Ugyan-csak szükségesnek tűnt a török gyűjtés három kiadásának összevetése, különös tekintettel arra, hogy a törökök tudó figyelmes szemlélő kisebb-nagyobb hibákat fedezhet fel a török dalszövegekben és fordításukban.

Magam 1988–1993 között tanítottam Törökországban az Ankarai Egyetem Hungarológia Szakán, és ezalatt egy jelentős, mintegy 1500 dallamot eredményező gyűjtést végeztem el. Emellett kijegyztettem a hozzáférhető török dallamkiadványokat, és ezek kritikai elemzése után háromezer dallammal egészítettem ki saját gyűjtésemet. A hatéves helyszíni tartózkodás, a felsőfokú török nyelvtudás, a török népzene-kutatókkal való konzultáció és elsősorban a rendszeres gyűjtés, lejegyzés és elemzés lehetővé tette, hogy egy nagy rendezett anyagot készítek elő kiadásra.

Azokon a területeken kezdtem a gyűjtést, ahol Bartók abbahagyta, majd, ahogy egyre kevesebb új dallam került elő, fokozatosan egyre nyugatabbra helyeztem át a kutatási területet. Végül úgy tűnt, elegendő anyag gyűlt össze annak a megvizsgálásához, hogy Bartók török gyűjtésének mely állításai állták ki az idők próbáját, és melyek gyengültek meg vagy esetleg nyertek cáfolatot.

A megoldandó feladat már tárgyalási módját tekintve sem tűnt egyszerűnek, hiszen figyelembe kellett vennem Bartók tanulmányának és lejegyzéseinek eredeti valamint javított változatait, Saygun és Suchoff megjegyzéseit és módot kellett keresnem saját észrevételeim beszúrására is. Végül a tanulmányt hat fejezetre osztottam, az egyes fejezetekben a következő témákkal.

- Az *első fejezetben* ismertetem Bartók törökországi gyűjtésének előzményeit, a török utat valamint a mű megszületésének körülményeit. Ezután következik Bartók angolul megírt bevezető tanulmányának valamint a dallamokhoz és a szövegekhez fűzött megjegyzéseinek jegyzetekkel ellátott magyar fordítása.

- A *második fejezet* a népzenei osztályozásokkal foglalkozik. Először Bartók osztályozási rendszerének végső formáját tekintem át, majd a magyar népzene osztályozására vonatkozó későbbi kísérleteket sorolom fel, elsősorban a Járdányi-rendet a típus-fogalommal, Vargyas Lajos összefoglaló tanulmányát valamint Dobszay László és Szendrei Janka stílusrendjét. Itt veszem sorra a török népzene-kutatást és a török népzene osztályozására tett próbálkozásokat is.

- A *harmadik fejezetben* saját gyűjtésemet ismertetem. A gyűjtőmunka bemutatását az anyag általános leírása követi a következő tárgyalási sorrendben: mikrohangok, hangsorok és hangkészletek, szimmetrikus és

¹ Noha Budapesten még később is végzett gyűjtéseket, pl. 1938 júliusában Manga Jánossal együtt két menyhei (Nyitra vármegye) asszonnyal.

aszimmetrikus ritmusok, szótagszám, formák, kadenciák, ambitus, dallamsorok magassága, refrének és bővítmények.

- A *negyedik fejezetben* az anatóliai és a magyar népzene összehasonlító elemzésére teszek kísérletet. Típusokba, stílusokba és tömbökbe rendezem az áttekintett török anyagot, majd megvizsgálom ezeknek a magyar és esetenként más népek népzenejéhez való kapcsolatát.

- Az *ötödik fejezet* a szövegekkel valamint a szövegek és a dallam összefüggéseivel foglalkozik. Itt az anatóliai népdalszövegek rövid áttekintése után a Bartók gyűjtés szövegeinek dialektológiai bemutatása következik. Ezután a Bartók-gyűjtés szövegeinek kritikai feldolgozását végzem el, majd a zene és a szöveg közti összefüggések néhány aspektusára mutatok rá.

- A *hatodik fejezetben* a magyar és török népdalok összevetésének történeti háttérét világítom meg. Áttekintem a törökség belső-ázsiai és kelet-európai őstörténetét, valamint a magyarokhoz csatlakozott török elemeket. A fejezetet és egyben a könyvet is az összefoglalás zárja.

Az Appendixekben ismertetem Saygun módosító javaslatait Bartók osztályozásához valamint sok olyan anatóliai dallam kottáját, melyeknek magyar párhuzamai vannak. Végül mellékelem megjelent műveimet (Török Népzene I. és Török Népzene II.), mert ezek tartalmazznak olyan dallamokat és táblázatokat, melyekre jelen tanulmányomban hivatkozom.

RÖVIDÍTÉSEK

- A kisterces skálát használó dallamokat a Sipos (1994)-ben és a Sipos (1995)-ben közös *la (a)* záróhangra transzponáltam¹. Ez a hang lesz az 1. fok, a *b* (illetve a *h*) hang és különböző intonálásai a 2. fok, stb. A kisterces 3. fokot *b3*-mal jelölöm, hogy fennmaradjon a jelölési egység a magyarok által használt *g* és a törökök által használt *a* záróhangú rendszerek között. A *mi-re-do* magú dallamokat *mi-re-do* = *e-d-c*-re transzponáltam, még ha *do*-n, *re*-n vagy *mi*-n végződtek is. A mellékletekben az újabb magyar kutatás által elfogadott transzponálásokat alkalmazom.

- Ha a skála egy hangját zárójelbe teszem, az azt jelenti, hogy az illető hang nem játszik jelentős szerepet a dallamban; például (*szo*)-*mi-re-do* hangsorú dallamban a *mi-re-do* trichord hangjai fontos szerepet játszanak, míg a *szo* előfordul ugyan, de nem hangsúlyos szerepben.

- A_v az *A* zenei sor variánsát jelenti, ahol az *A* sorhoz képest az A_v a sor elején vagy a közepén tér el.

- A_k az *A* zenei sor olyan variánsát jelenti, ahol a két sor közötti eltérés a dallamsorok végén látható. Itt és 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 *töltelékszöveg*, *töltelékszótagok* kifejezés a dalok szövegében levő olyan szavakat, szótagokat jelöl, amelyek értelem nélküliek (*ay*, *oy*, *vay*, *da*, *de* stb.) vagy önmagukban értelmesek ugyan, de nincsenek összefüggésben a fő szöveggel (*aman*, *anam*, *gelin* stb.).

- *Belső kadenciának* nevezem azt a jelenséget, amikor egy négyütemes *a*, *b*, *c* és *d* ütemekből álló sor – rendszerint a dallam utolsó sora – a következő módon bővül ki: $a/b/c/d_k // c/d//$.

¹ A kották készítésekor ugyanis arra volt reális esély, hogy a törökök adják ki először az anyagomat, ők pedig csak ezt a transzponálást fogadták el.

ELSŐ FEJEZET – Bartók Béla török gyűjtése

Bartók Béla azon kevés magyar egyike, akinek neve a világ különböző pontjain ismerősen cseng. Mint az egyik legnagyobb zeneszerző, zongoraművész, népzenekutató, életét és munkásságát könyvek sokaságából ismerhetjük meg. Ebben a dolgozatban életművének egy kicsiny és viszonylag ismeretlen szeletéről, a törökországi gyűjtésről lesz szó részletesen, előjáróban tehát el kell helyezni ezt a gyűjtést a népzene tudós Bartók Béla pályáján.

Bartókot a Kodály Zoltánnal való ismeretség fordította a népdalgyűjtés, népzene kutatás felé, és 1905-ös első gyűjtéseit székelyföldi majd további gyűjtőutak követték. Már 1906-ban, a magyar népdalok rendszeres gyűjtésének és tanulmányozásának megkezdése után alig néhány hónappal hozzálátott a Kárpát-medencében élő szlovákok majd később a románok népzenei hagyományainak feltárásához¹. Meggyőződése volt, hogy csak a szomszéd népek zenéjének alapos ismerete segítségével állapíthatjuk meg, mi a sajátosan magyar, illetve mi az, ami közös vagy eltérő a különböző népek hagyományaiban. Ezt a nagy jelentőségű munkát a trianoni békeszerződésig folytatta, amikor is az elcsatolt területeken végzett gyűjtőmunka ellehetetlenült. Magyarlakta területen 1918 után lényegében már nem gyűjtött. Összesen mintegy 6000 magyar dallamot vett fel, és jegyzett le szövegestül, megírta alapvető könyvét *A magyar népdalt*, megalkotta az Egyetemes Gyűjteményt, és a dallamok egy részét műveiben is felhasználta.²

Ugyanakkor intenzíven érdeklődött a rokonnépek és más népek zenéje iránt is: 1913-ban beutazta Észak-Afrikában a Biskra-vidéki oázisokat, hogy az ottani arabok népzenejét tanulmányozza, majd 1932-ben Kairóba látogatott. 1919-ben kárpát-ukrán népdalokat gyűjtött a Felvidéken, 1929-ben a Szovjetunióban turnézott, ahol meglátogatta a leningrádi fonogramm-archivumot. 1924-ben közölt három cseremiszi népdalt, melyek kvintváltó-ötfokú stílusát a magyar népdalokéhoz hasonlította, és összehasonlító tanulmányának zárószavában leszögezte: "az összefüggés a magyar pentaton anyag és a cseremiszi anyag között kétségtelen".³ Akkor jelentőséget tulajdonított a felfedezésnek, hogy elkezdett oroszul tanulni, és gyűjtőútra készült a volgai cseremiszekhez. A tervtől az I. világháború után kényszerűen elállt, azonban – mint a török gyűjtés bevezetőjében olvashatjuk – ez a téma később is foglalkoztatta.

Ahogy ő maga nyilatkozott: "...mikor hozzáfogtunk a munkához, az a benyomás vált bennünk uralkodóvá, hogy ... a pentaton stílusnak az eredete ázsiai, és az északi törökségre mutat. ... Olyan magyar dallamokon kívül, amelyek cseremiszi dallamok változatai, olyan magyar dallamokat is találtunk, amelyek Kazan környékéről való északi-török dallamok változatai. Nemrég megkaptam Mahmud Ragib Kösemihálnak ... »A török népzene hangnemi sajátosságainak kérdése« című könyvét⁴, és ott is találtam néhány ilyenfajta melódiát. ... Nyilvánvaló, hogy minden ilyenfajta dallam egyetlen közös forrásból származik, és ez a forrás a központi régi északi-török kultúra."⁵ Vagy ahogy később még tömörebben összefoglalja: "Finn-ugor-török hasonlóságokat először a Volga táján élő népek irányában kerestem, és onnan kiindulva végül Törökország irányában."⁶

Ilyen előzmények után történt, hogy Rásonyi László, az akkor alakuló Ankarai Egyetem filológia-történeti fakultásának professzora 1935 december 1-én levelet írt Bartóknak.⁷

¹ Bartók (1923, 1935, 1967, 1975, 1959, 1970).

² L. a *Gyermekeknek* vagy a *Mikrokosmos* sorozat számos darabját.

³ Bartók (1935).

⁴ Gazimihal (1936a).

⁵ Bartók (1936).

⁶ *The Etude*, 1941 február.

⁷ Doc B3:179–181.

A TÖRÖK ÚT ELŐZMÉNYEI

Tudnunk kell, hogy Rásonyi már régről ismerte az egykori Eötvös-kollégistát, majd a törökországi múzeumok főigazgatóját, Dr. Hâmit Koşay-t, aki érdeklődött a magyar népzene és annak török kapcsolatai iránt, és akihez Rásonyi eljuttatta Bartók *A magyar népzene és a szomszéd népek zenéje* című könyvét.¹

Hâmit bey, aki egyben a Halkevi nevű kulturális szervezet egyik vezetője is volt, arra kérte Rásonyt, hogy írjon Bartóknak. Ez a levél többek között a következőket tartalmazta: "Az egész Törökországban elterjedt Halk Evi vezetőségének egy ad hoc értekezlete alapján szeretnénk, ha Professor úr úgy nyilatkozna, hogy hajlandó lenne azt a terhet magára venni, hogy leutazna Ankarába, s itt, mint arra leghívatottabb, – három kérdésben előadást tartana, s mint a zongora világhírű mestere, a gyakorlatban is fogalmat méltóztatna nyújtani zenei életünk magas nivójáról. A három kérdés a következő lenne: 1) A magyar és a török zene [a pentatonikus régi népzene] kapcsolata; 2) A magyar zene kifejlődése és mai állapota [modern zenénk hogy kapcsolódik a népzenehez]; 3) Hogyan születhetne meg a török nemzeti zene?"

A Halk Evi nagyon hálásan nyújtana módot gyűjtő munkára is, ezt könnyen teheti, hiszen szervezetei behálózák az egész országot, s rendelkezésére áll az állami apparátus is."²

Rásonyi megemlítette azt is, hogy Bartók látogatásával be lehetne mutatni a magyar zenekultúra nagy jelentőségét, és hogy az új ankarai operaházban több fiatal magyar tehetség lelhetne biztos egzisztenciára. Tolmácsolta, hogy a törökök kissé sokallják a német zenei hegemoniát,³ és mivel a magyar népzene, műzene és általában a magyar lélek közelebb áll a törökséghez, mint a német, nagyobb megértéssel és megérzéssel annak több szolgálatot tehet.

Bartók 1935 dec. 18-i válaszlevelében megírta, hogy hajlandó ingyen is Ankarába utazni, és 1936 áprilisát vagy májusát javasolta. Közli, hogy "a magyar és a török népzene kapcsolatáról tk, semmit sem tudunk: ami régebbi török zenei kiadvány kezembe került, az inkább arabos volt. Mahmud Raghib ugyan azt állította, hogy az igazi török népzeneben sok a pentaton dallam; küldött is Pestre valakinek néhány ilyen dallamot, de ilyen kevés anyagból még nem következtethetünk semmire sem."⁴ Megkéri Rásonyt, hogy juttassa el hozzá az Isztambuli Konzervatórium által felvett ezer népi dallamot tartalmazó kiadványt. Jelzi, hogy felolvasás előtt szeretne tájékozódni az isztambuli zenefolklore-központban, "mert csak akkor adhatok hasznos útbaigazítást, ha tudom, mi történt és mi nem történt eddig ezen a téren."⁵

1936 áprilisában érkezett meg a francia nyelvű meghívó az Ankarai Halkevi elnökétől, melyben hivatalosan felkérték Bartókot, hogy májusban tartson előadást a népzene gyűjtés módszereiről általánosságban, és külön ismertesse saját iskolájának főbb alapelveit. Bartók nagy örömmel olvasta a hírt, és rögtön válaszolt: "most ez a helyzet: ápr. 22.-én Budapesten, máj. 2.-án Temesvárt, 6.-án Kecskeméten, 18.-án Bécsben kell játszanom, máj. végén vagy jun. elején pedig a »Comité des Arts et des Lettres de la Coopération Intellectuelle«-nek lesz Budapesten ülészsaka, amelyen illenék részt vennem."⁶ Javasolja, hogy halasszák októberre az utazást, majd így folytatja levelét: "Hirtelenében a következő 'műsort' látnám legjobbnak:

¹ A török út előzményei, a török gyűjtés és a kiadásra tett próbálkozások megismerhetők Bartók leveleiből valamint a *Népdalgyűjtés Törökországban* című úti beszámolójából. Mindezekon túl az amerikai kiadás előszavában B. Suchoff elsősorban a fent említett dokumentumokra támaszkodva élvezetes stílusban megírta az ide-vágó események sorozatát.

² Bartók török útja azért is válhatott valóra, mert saját óhaja egy történelmi véletlen folyamán egybeesett az akkori Törökország kultúrpolitikájával. A fiatal Török Köztársaságban nagy gond volt ugyanis, hogy az 'oszmán' kultúrát miképpen válasszák el a 'török' kultúrától. Az igazi török kultúra letéteményesének a népi kultúrát tartották, a népzene belől pedig a pentaton hangsort számították ősi török jellegzetességnek, olyannyira, hogy egyesek a pentatónia és a törökség közé szinte egyenlőségjelet tettek: "Ahol pentatónia van: a) az ott lakók törökök; b) ott a törökség a régebbi korokban civilizációt teremtett, és az őslakókra hatott." – Saygun (1936). Egy másik zenetudós így nyilatkozott: "Be kell vallanom, hogy ma már hiszek abban, amiben régebben nem, vagyis, hogy az Amerikában és Afrikában található pentatónia közép-ázsiai eredetű." – Kösemihal (1936). A török meghívók azt remélték, hogy egy Bartók-formátumú tudós alátámasztja a törökországi zene pentaton alapjaira vonatkozó tételt.

³ A török kormány ekkoriban hívta Hindemithet Ankarába, hogy ott zenei főiskolát szervezzon.

⁴ Lev. 3. 406–408. o.

⁵ U. ott.

⁶ Lev. 3. 411–412. o.

- 1) 3 felolvasás gramafón felv. lejátszásával és zongorajátékkal illusztrálva (a jelzett módon: magyarul vagy németül a felolvasás, török tolmácsolás). A felolvasások szövegét jóelőre, pl. szept. elejére beküldve.
- 2) Szereplés a filharmonikusokkal, pl. ezekkel a számokkal:
 - a) Liszt: Totentanz (tekintettel a Liszt-évre) zongora és zenekarra
 - b) Bartók: Rapszódia, op. 1. zongora és zenekarra
 - c) " Magyar parasztdalok | csak zenekarra (nem nagy
 - d) " Magyar képek | zenekar kell)
 - e) Kodálynak valamilyen zenekari műve.

3) Török népzene gyűjtés

4) Ennek alapján megbeszélés az illetékes emberekkel a jövőben teendőkről.

Ankara előtt okvetlenül Konstantinápolyban akarnék tölteni néhány napot (oda már meg is hívott valaki elszállásolásra), hogy megnézzem, mi is van tulajdonképpen az ottani fonogramm-archivumban."¹

Nyáron Bartók elkezdett törökül tanulni. ami nem bizonyult egyszerű feladatnak. Mint írta, különösen nehezek voltak "a kicsavart mondatok, melyekbe tízszer annyi mondanivaló van bezúfolva, mint más nyelvek esetén. Szerencsére ez ritkán fordul elő a népdalok szövegeiben; most már a Kúnos gyűjtemény idevágó részével fogok foglalkozni."²

Októberben elküldte Ankarába a három előadás szövegét,³ és október 17-én már így írt egyik Ankarában tartózkodó régi tanítványának: "csak ma vált bizonyossá, hogy elutazom, mert csak ma kaptam kézhez a Halkevitől a vasúti jegyet; ezért nem akartam előbb írni. Istanbulba nov. 2.-án reggel 7,35-kor, Ankarába 5-én reggel érkezem."⁴

1.1. A TÖRÖK GYŰJTÉS

Bartók november 2-án érkezett Isztambulba, ahol Hough angol főkonzul lakásán reggelizett. Innen délután egy Amar nevű, magyarul is tudó hegedűssel ment a konzervatóriumba, hogy belehallgasson a hatvanöt lemezből álló gyűjteménybe, mely nagyjából a városba véletlenül bevetődő vándormuzsikuskok dalait őrizte. Másnap is ott dolgozott, de közben alkalma nyílt egyedül való bolyongásai közben tanulmányozni Isztambul akkor még 'teljesen keleti' utcai életét. Jellemző módon a törökök nemigen bíztatták a falvakban tervezett munkát illetőleg, "azt mondták, hogy – nem érdemes oda menni".⁵ November 4-én este azután Saygunnal együtt Ankarába indult.

Ankarában három előadást tartott,⁶ és 7-én koncertet adott. A koncert november 17-ei megismétlése előtt egy rövidebb çorumi gyűjtőt volt tervbe véve, ez azonban betegsége miatt elmaradt. Mégis már Ankarában el tudta kezdeni a gyűjtést. November 16-án egy Çorumból származó, abban az időben épp Ankarában szolgáló tizenhároméves kislánytól, Hatice Deklioğlulól hat, a régi Ankara egyik lakójától, Emine Muktattól pedig hét dallamot gyűjtöttek. November 17-én pedig a Sivasból származó, Ankarában portási szolgálatot ellátó Divrikli Alitól sikerült két dallamot felvenni, ezek azonban nem bizonyultak közlésre méltónak. Az összes 87 (+14) dallamból⁷ tehát 15 (illetve 17) a fővárosban került elő, és külön érdekesség, hogy jóformán csak itt tudtak nőktől gyűjteni, sőt egy valódi sirató dallamot is sikerült felvenni (N°51).

Bartók felépülése, majd a november 17-i koncert megtartása után végre megkezdődhetett a régóta tervezett gyűjtőt. November 18-án este, Rásonyi javaslatára Törökország déli vidékére, az Adana melletti Osmaniye körül elterülő tengerparthoz indultak, mert itt volt egyes nomád törzseknek a téli szálláshelye, és feltételezték, hogy azok

¹ U. ott.

² Lev. 3. 413. o. Utalások találhatók a török tanulásra pl. az 1936 július 20-i levelében is (Lev. 4. 561. o.). Bartók az angol, francia, német mellett megtanult románul és szlovákul, valamint az olaszt, spanyolt, törököt és az arabot is tanulmányozta, mert azt vallotta, hogy a dallamok igazi megértéséhez a nyelvet is érteni kell.

³ Ezeket 1936-ban adták ki Ankarában *Halk Müziği Hakkında* címmel, Rásonyi László által készített magyar fordításuk pedig 1954-ben Budapesten az Új Zenei Szemlében jelent meg.

⁴ Bartók mindössze egy másodosztályú vonatjegyet kért a Törökországban végzett munkájáért. Lev. 2. 119–120. o.

⁵ Lev. 4. 564. o.

⁶ November 5, 9 és 10.

⁷ A zárójelbe tett dallamszám olyan dallamra utal, mely felvétellel került, de Bartók valamilyen ok miatt nem jegyeztet le.

az emberek, akik ilyen ősi vándorló szokásokhoz ragaszkodnak, zenei hagyományait is jobban megőrzik. Bartókot Ahmet Adnan Saygun¹ zeneszerző kísérte, hogy segítse a kérdezősködésben és a szövegek lejegyzésében, valamint velük ment az Ankarai Konzervatórium két zeneszerző tanára is. Saygun visszaemlékezései szerint, Bartók eredetileg csak vele kettesben akart utazni, és sokallta a népes kutatósereget.

November 19-én és 20-án Adanában dolgoztak falvakból betért énekesekkel, de szép eredménnyel, és összesen 26 (+1) dallamot vettek fel.² Itt kerülnek felvételre Bartók 1. osztálya élén álló, azt mintegy reprezentáló №1a–b. és a №2 dallamok is, de ekkor Bartók még nem említi a magyar és a török stílus hasonlóságát.

November 21-én Tarsusba mentek, ahol két dalt vettek fel, ám ezek egyike sem bizonyult lejegyzésre méltónak.³ Innen Mersinbe utaztak tovább, de ebben a gyönyörű Földközi-tenger menti falucskában is csak 3 dallamot sikerült felvenniük, bár ezek már bekerültek a lejegyzett dallamok közé.⁴

S itt adjuk át a szót Bartóknak: "A negyedik napon⁵ végre eredeti tervünknek megfelelően a yürükök vidékére mentünk, kb. 80 km-nyire még tovább keletre Adanától, mégpedig legelőször egy Osmaniye nevű nagyobb faluba. Osmaniye és néhány szomszéd falu népe az »Ulas« nevű törzshöz tartozik, ez a törzs azonban már 70 évvel ezelőtt valamilyen okból kénytelen volt letelepedni.

Délután 2-kor érkezünk Osmaniyebe; 4-kor már kivonultunk egy parasztház udvarára. Magamban nagyon örvendeztem: végre helyszíni gyűjtés, végre egyszer parasztházba megyünk! A ház gazdája, a 70 éves Ali Bekir oğlu Bekir nagyon barátságosan fogadott. Az öreg minden szabódás nélkül, kint az udvaron rázendített egy nótára, valami régi háborús elbeszélésre:

»Kurt paşa çıktı Gozana
Akıl yetmez bu düzene «⁶

Alig hittem füleimnek: uramfia, hiszen ez mintha egy régi magyar dallamnak változata volna. Örömben mindjárt két teljes hengerre vettem föl az öreg Bekirnek énekét és játékát. ... A második, Bekirtől hallott dallam – megint csak egy magyar dallam rokona: hisz ez már szinte megdöbbentő, gondoltam magamban.

Később az öregnek fia is, meg más odagyűlt emberek is előállottak egy-egy nótával: az egész este szép és szeretem-munkával telt el."⁷ Osmaniye-ben tehát végre elkezdődött a várva várt igazi terepmunka. Az itteni dallamtermés 11 (+1)-re rúgott.⁸

A következő napon, november 23-án Çardakba, egy közeli faluba kocsikáztak ki. Itt sokáig reménytelennek tűnt gyűjteni, ám egy helyi úr megszánta őket, és "nagyon szép gyűjtést rendezett az iskolai tanteremben, még két muzsikást is hozott a szomszéd faluból, még tánc is volt. Még hozzá milyen tánc! Már maga a muzsika is – egészen döbbenetes volt, a szó szoros értelmében. Az egyik muzsikás »zurna« nevű (nagyon élesen hangzó oboaféle) hangszeren játszott, a másik »davul«-nak nevezett maga elé csatolt nagydobon." Ez a nap igazán eredményes volt, hiszen nyolc énekestől 15 (+3) dallamot gyűjtöttek, ezen kívül a zenészekből 6 hangszeres darabot, és itt is előkerült az öreg Bekir "magyar" nótája.⁹

November 24-én Toprakkale-be autóztak, ott szekeret fogadtak, így indultak a Tüysüz hegység lábánál levő téli szállásaikra épp akkor visszatérő nomádok sátoráborába. Délután a *kumarlı* törzs sátraihoz értek, azonban csak a nők voltak otthon, azok pedig férjük engedélye nélkül nem énekeltek. Csak a délben hazaérkező kisbajtártól sikerült egy (+1) dallamot gyűjteni.¹⁰

Ebéd után fonográfval az ölükben továbbhaladtak Tüysüz hegység felé, ahol a *tecirli* törzs téli szállása volt. "Ez ugyan nomád törzs, de téli szállásán sajnos nem sátrakban, hanem agyaggal bevont sövényből szerkesztett vityillókban lakik. A legtekintélyesebb gazdához mentünk, akit különben egyik vezetőnk már régóta ismert ...

¹ Akkori neve Ahmet Adnan Saygun.

² Zekeriya Çulha 11, Abdullah Karakuş 6, Ali Gıvrak Mustafaoğlu 2, Ahmet Torun 7 (+1).

³ Müştak Çavuş 0 (+2).

⁴ Abdullah Kadir 1, Halil oğlu Ali 2.

⁵ November 22-én.

⁶ №8a. A szöveg magyarul: 'Kurt pasa Kozanba ment, Felfoghatatlan ez az esemény.'

⁷ Bartók (1937) 173–181. o.

⁸ Ali Bekir oğlu Bekir 5, Bekir oğlu Mahmud 3 (+1), Kır İsmail 2 és Mustafa oğlu Mehmet 1 dallam.

⁹ İbrahim (1) és Delioglanın Habibe (1), İbiş Mehmedin Abdullah 5, Osman Çenet 1, Kâmil Çenet 1, Kâmil Özkan 2, Basri Demir 1, Yusuf Çenet 1, Ömer oğlu Ali 1 (+1), Mehmet oğlu Pir Sabit 3 dallam; valamint Ali és Cuma Ali nevű zenészekből 6 dallam.

¹⁰ Memik Mustafa oğlu Osman.

Beléptünk egy teljesen sötét, ablaktalan helyiségbe; a falak mentén matrácfélék voltak terítve, a szoba közepén tűzhely. Ottani szokás szerint levetvén cipőnket, lekucorodtunk török módra a matrácokon, a házbéliek pedig rőzsetűzet raktak. Kémény nem volt, ablak nem volt, tehát néhány másodperc alatt olyan könnyfacsaró füsttel lett tele a szoba, mint annak a rendje. Ha előző estén dobhártyánk részesült kiméletlen támadásban, akkor most viszont a szemünk: *variatio delectat* – tehát nem panaszkodhattunk!... Lassankint megtelt a szoba szomszédokkal és megindult a barátságos beszélgetés. Ez eltartott egészen 7-ig este; addig vezetőnk nem is merte még csak meg sem pendíteni jövetelünk célját. Én már tükön ültem – végre 7 tájban hallom vezetőm szájából: »türkü«, »türk halk müziki« stb., stb. No végre népdalról van szó, talán nemsokára megtörik a jég. És csakugyan, úgyszólván vonakodás nélkül felharsant az első dallam, megint egyszer egy nagyon magyaros dallam, egy 15 éves fiú szájából".

Nőktől ugyan itt sem sikerült gyűjteni, pedig "ott volt közvetlen közelünkben, ugyanabban a házban magának a házigazdának a felesége, nem is egy, hanem mindjárt kettő is belőle", ám itt is felvettek 5 (+2) énekestől 9 (+2) dallamot.¹ Gyűjtésüket Adanában fejezték be, ahol november 25-én még 3 (+1) dallamot fonografáltak.² Bartók november 27-én vette meg jegyét az Ankara–Haydarpasa (Isztambul) útvonalra, majd november 29 körül érkezett vissza Magyarországra.

A gyűjtött dallamok száma 101 volt,³ ezek közül Bartók csak 87-et szánt kiadásra, 14 darabot különböző okokból nem jegyezt le.⁴ A 14 dallamból Saygun az alább *-gal jelzett 10 dallamot lejegyezte, magam pedig a #-gal jelzett darabot írtam le. A többi dallam nem került lejegyzésre, mert ezek csak egy már elénekelt és Bartók által az elemzésbe bevont dallam megismételt felvételei.

- nov. 17.# Ankara, Divrikli Ali, M.F. 3144b (3145a ennek variánsa ugyanattól)
- nov. 19.* Adana, Ahmet Torun, M.F. 3152 (Saygun (1976) - p. 384.)
- nov. 21.** Tarsus, Müstak Çavus, M.F. 3162a és 3162b (Saygun (1976) - p. 386. és 387.)
- nov. 22.* Osmaniye, Bekir oğlu Mahmud, M.F. 3169
- nov. 22. Osmaniye, Kır İsmail, M.F. 3171 (Saygun (1976) - p. 388.)
- nov. 23.* Çardak, İbrahim, M.F. 3174a (Saygun (1976) - p. 390.)
- nov. 23.* Çardak, Delioğlanın Habibe, M.F. 3174b (Saygun (1976) - p. 392.)
- nov. 23.* Çardak, Ömer oğlu Ali, M.F. 3180b (Saygun (1976) - p. 393.)
- nov. 24.* Toprakkale (Kumarlı), Memik Mustafa oğlu Osman, M.F. 3187b (Saygun (1976) - p. 394.)
- nov. 24.* Toprakkale (Tecirli), Hökkeş oğlu Mehmet, M.F. 3190b (Saygun (1976) - p. 181.)
- nov. 24. Toprakkale (Tecirli), Ali oğlu Osman, M.F. 3191b
- nov. 20–25.* Adana, Koca Mehmed, M.F. 3198 (Saygun (1976) - p. 396.)⁵

Bartók az elvégzett gyűjtés több hiányosságát is megemlíti útbeszámolójában. Nem mindig tudták megszerezni a dalokkal kapcsolatos információkat, nem sikerült (elég) női éneket felvenni, és a szövegek lejegyzése sem volt hiánytalan. Kisebb hiányosságként említhető meg az is, hogy Bartók különböző gyakorlati megfontolásokból a technikailag nem igazán megfelelő Edison fonográfval dolgozott, melynek viaszhengerei csak kétpercnyi folytonos felvételt tettek lehetővé, és melynek hangminősége sem volt kifogástalan. Ugyanakkor csak bámulni lehet a rövid, nyolcnapos gyűjtőúton elért eredményeket. Az általa végzett etnomuzikológiai 'minta-gyűjtés' kétségtelenül döntő helyet foglal el a török zenei folklór-kutatás fejlődésében. Mégiscsak sikerült nőktől gyűjteni – még siratót is, eljutottak a nomádokhoz, és a dallamok többségét hagyományörző emberektől és eredeti helyszíneken vették fel. És ami legfontosabb, megtörtént az első kísérlet a török népzene rendezésére, stílusainak meghatározására, mégpedig összehasonlító zenetudományi szemlélettel. E kis anyag segítségével is sikerült az anatóliai népzene egy általános és egy helyi stílusát is felfedeznie. És végül, ha az anyag korlátozott mennyisége miatt még nem tökéletesen kimerítő módon ugyan, de Bartók bizonyítékokat talált a magyar és a török népzene egyes régi rétegeinek hasonlóságára.

¹ Hacı oğlu İsmail 3, Hökkeş oğlu Mehmet (+1), Bekir oğlu Mustafa 1, Ali Oğlu Osman (+1), Ahmet oğlu Mehmet 1, Ömer oğlu Hökkeş 1, Ali oğlu Hacı 3 dallam.

² Koca Mehmet 3 (+1).

³ A gyűjtött dallamok sorrend szerinti számozásában a magyar kiadás 405–407. oldalain ugyan 103 tétel szerepel, de ezekből a №42 és №43 számok csak rámutatnak a №99 és №100 (=№61 és №62) számokra.

⁴ Néhány idézet Bartók indoklásaiból: "Formája zavaros, nincs leírva" (M.F. 3152), "Nincs lejegyezve kiméletből" (M.F. 3169), "Csupa hamis ének, nem jegyezhető le" (M.F. 3174a, b), "Gyanus eredetű, furcsa, nem érthető intonáció" (M.F. 3180), "Hamis" (M.F. 3187) stb.

⁵ Ez a №17c. folytatása (negyedik versszak).

1.2. A MŰ MEGSZÜLETÉSÉNEK KÖRÜLMÉNYEI

Amint visszatért Budapestre, Bartók nekiilott a hatvannégy cilinderre felvett dallam lejegyzésének, és 1937 január első hetére negyedükkel már végzett is.¹ Májusra befejezte a lejegyzési munkálatok zömét, és közös török–magyar publikációt javasol.² Ezek után, főleg a szövegekkel kapcsolatos problémák miatt Saygunnal levelezik 1937 június 20-ig,³ majd a Bartók-levelezésben a török anyaggal kapcsolatban több mint kilenc hónapos szünet tapasztalható.⁴ November 30-án ír Rásonyinak, aki hat hónapja nem válaszolt a levelére, "a törökországi dolgok úgy látszik elaludtak; már csak Adnan bey-jel vagyok levelezésben és ő nem sok biztatót ír a népzenei dolgok fejleményeiről". December 29-én a Tudományos Akadémián tart előadást *Adana-vidéki török népzene* címmel.

1938 májusában Bartók újra elkezdett foglalkozni az anyaggal, elküldi Rásonyinak a hátralevő török szövegeket.⁵ Március 13-án azonban német csapatok szállták meg Ausztriát, és ez rendkívüli módon felzaklatta Bartókot. Az osztrák Zeneszerző Szövetséget beolvasztották a STAGMA német szövetségbe, az Universal Edition nagyrészt zsidó származású vezetőit eltávolították, és bizonytalanná vált anyja Csehszlovákiából származó nyugdíja is. "Ez az átkozott német előretörés olyan súlyos helyzetbe hozott engem, hogy hetekig ezzel kapcsolatos és engem érintő kérdésekkel, a rajtuk való töprengéssel voltam elfoglalva" - írja Rásonyinak.⁶

1939 decemberében Bartók elvesztette mélységesen szeretett édesanyját. Ebben az évben véglegesen rászánta magát az emigrálásra, és tanítványával, Deutsch Jenővel elkészítetteti a török zenei példák kottáinak tisztázását, valamint megszületik a török szövegek írógépes példánya is.⁷ Amerika helyett szívesen ment volna Törökországba, hogy folytassa az ott megkezdett kutatást. Megkérte Saygunt, nézzen utána, van-e arra mód, hogy Törökországban dolgozzon népzene-kutatóként, cserébe mindössze a megélhetését fedező szerény fizetésre tartott volna igényt. Saygun először lelkesen válaszolt, jelezve, hogy jól ismeri az új minisztert, és reméli, el tudja intézni Bartók letelepedését.⁸ Azonban, mint később beszámolt róla, a Törökország kül- és belpolitikájában bekövetkező változások miatt nemcsak Bartók, hanem ő maga is nemkívánatos lett Ankarában, ezért a terv nem sikerülhetett.

Bartók előbb amerikai koncert- és tudományos előadókörútra ment 1940 áprilisában, majd 1940 október 8-án végleg emigrált. New Yorkban telepedett le, kutatóként dolgozott a Columbia Egyetemen, ahol a Milman Parry-féle szerb–horvát népdalgyűjtemény dallamait jegyezte le, valamint tanulmányokat készített román gyűjtéséhez és a szerb–horvát női dallamgyűjteményhez. Ez utóbbi munka kiadására szerződést kötött, de nem tudott kiadót találni a *Rumanian Folk Music* megjelentetésére, ennek hangszeres és vokális köteteit 1942 decemberére fejezte be.⁹ Általában véve amerikai évei nagy nehézségek között teltek, ahogy írja "féléről félre élünk".¹⁰

¹ 1937 január 2-ára dátumozott, francia nyelvű levél, fénymásolata a New Yorki Bartók Archívumban található (továbbiakban NYBA). Német fordítása BBAB 170–171 o.

² Minderről részletes leírás található az amerikai kiadás 7–14. oldalán.

³ NYBA levelezési dosszié, l. még BBAB 176–177. o. A levél Bartók beszámolójával zárul, aki Saygun fordítása segítségével a török szövegek tanulmányozásával foglalkozott, és kérte Saygun beleegyezését, hogy a fordítást felhasználhassa egy francia nyelvű kiadásban, melyet Magyarországon készítenek elő nyomtatásra.

⁴ A szünet valószínűleg több okra vezethető vissza. Az első talán a zeneszerzés: a *Szonáta 2 zongorára és ütőhangszerekre* augusztusban készült el, ekkor kezdte el a *Hegedűversenyt* (melyet a következő év végén fejezett be), és szeptember vége előtt Benny Goodman megrendelésére a *Kontrasztok* (hegedű-klarinét-zongora) kidolgozása kezdődött meg. A második ok a koncertekre és a szólóestekre való felkészülés volt: ő és felesége, Ditta 1938 január 16-án tartották a *Szonáta 2 zongorára és ütőhangszerekre* világpremierjét Bazelben; innen Bartók egyedül ment tovább, hogy Luxemburgban, Brüsszelben, Amszterdamban, Hágában és Londonban szólóesteket adjon.

⁵ Lev. 3. 431. o., 1938 május 12.

⁶ Levél Rásonyi Lászlónak 1938 április 28-án.

⁷ A bevezető tanulmány megírását egyelőre elhalasztotta, de ekkor komponálta a *Divertimentót* vonósnézenakarra, a *VI. vonósnyegyest*, befejezte a *második hegedűversenyt* és a zongorára írt monumentális *Mikrokosmost*, valamint letisztázta román népzenei gyűjteményének dallamait.

⁸ Saygun 1939 március 19-i levele, l. Saygun (1976) 417. o.

⁹ A *Serbo-Croatian Folk Songs* kiadására vonatkozó szerződést (Albert B. Lord társszerzővel) 1943 júliusában írták alá, posthumus kiadása 1951-ben jelent meg (Columbia University Press).

¹⁰ Lev. 2. 17. o., 1942 december 31-i levél.

Ugyanakkor 1943 februárjában megírta a szerb–horvát tanulmányt és annak az előadássorozatnak több előadását is, melyet frissen kinevezett vendégprofesszorként a Harvard Egyetemen tervezett megtartani. Ám az előadások nagyon kimerítették, és ez először állapotának leromlásához, majd március közepén egy héthetes betegséghez vezettek. De a fáradhatatlan Bartók, viszolyogva a semmittevéstől, "egy magakészítette, kézzel írott török–magyar szótár segítségével török költemények tanulmányozásában merült el. Ágyát elborították a – szintén kézírásos – költemények és a lefordításukra tett kísérletek. Elégedetlen volt a filológusok erőfeszítéseivel, most maga próbálkozott a fordítások elkészítésével."¹

1943 júniusában Bartók ezeket írta: "Előkészítettem kiadásra a török anyagomat, egy 100 oldalas bevezetést, stb. Mindez nagyon érdekes volt, csak az a baj, hogy rendkívül kevés ember érdeklődik ilyen dolgok iránt, pedig igazán eredeti következtetésekre jutottam, melyeket szigorú levezetés segítségével be is bizonyítottam. És természetesen senki sem óhajtja kiadni ezeket."²

Amikor június végén a New York melletti *Saranac Lake*-hez utazott nyári lábadozásra, magával vitte a török anyag különféle változatait. Mire október közepén visszatért New Yorkba, már elkészítette a mű zenei részen kívüli fejezeteit (bevezetés, szövegek és fordításuk, jegyzetek) valamint a *Zenekari Concerto* vázlatát is. 1943 október 3-án írja: "Jelenleg semmit sem lehet tenni a román anyaggal. Szerencsére fel tudom kínálni helyette egy másik, körülbelül feleakkora munkámat. Ennek címe »Török parasztzene Kis-Ázsiából«. Ez lenne az első olyan, valaha is publikált, török parasztzenei tartalmú mű, mely rendszeres kutatómunka során készült. A bevezetőben ismertetem, hogy miként lehet bizonyos esetekben egy falusi népzenei anyag hozzávetőleges korát megállapítani, és ez a könyvnek nemzetközi jelentőséget ad. Emellett a bevezetőben sok más, igen érdekes kérdést is tárgyalok."³

Október 15-én a könyvtár elutasította a török könyvet, ráadásul szeptemberi levelében Hawkes közölte, hogy a román kötetek kiadásával meg kell várni a háború végét.

1944 július 1-jén Bartók elhelyezte a *Turkish Folk Music from Asia Minor* tisztázatát a Columbia University zenei könyvtárában.⁴ Innen kelt életre 1976-ban magyar és amerikai kiadásban angol nyelven, majd 1991-ben az amerikai kiadás hasonmásaként török kiadásban törökül.

1.3. BARTÓK BEVEZETŐ TANULMÁNYA

A török gyűjtés bevezetőjének⁵ nem került elő magyarul írt fogalmazványa, és valószínű, hogy ezt tanulmányt Bartók eredetileg is angolul fogalmazta meg. Lefordítottam a Bevezetőt magyarra, és – noha nem törekedtem Bartók stílusának utánzására – remélem, a Mester szelleme a fordításon át is érződik. A fordítás alapjául a magyar kiadás angol nyelvű szövegét vettem,⁶ mellyel a Suchoff-féle kiadás⁷ 'Preface'-e lényegében megegyezik. Az amerikai kiadásban "a szokásos helyesírási, nyelvtani és kifejezésbeli tévedéseken kívül kevés javításra és bővítésre volt szükség".⁸ A két kiadás közötti különbségeket az appendixekben részletesen ismertetem.

A Bartók által a kézírásban hullámos vonallal aláhúzott szavakat dőlt betűvel, az egyenes vonallal egyszerűen aláhúzott szavakat SMALL CAPS betűtípussal, a kétszeresen aláhúzottakat pedig nagybetűkkel jelzem. A főkadenciát nem kis körbe írom, hanem zárójelek közé tett számmal jelölöm. {} jelek között mutatom be azokat a szövegrészeket, melyek kizárólag az amerikai kiadásban olvashatók, az ott nem szereplő sorok után pedig egy (>) jelet teszek. A lábjegyzetek számozását minden oldalon újrakezdem.

A *Bevezető* egyes kijelentéseihez helyenként megjegyzéseket fűzök, illetve utalok rá, hogy később az adott témát részletesebben kifejtem. Saját lábjegyzeteimet az utánuk tett (S.J.) jellel különítem el Bartók megjegyzéseitől. Ha a *Bevezető* egyes megállapításaival kapcsolatosan e könyvben további információk találhatók, akkor erre a fejezet végén található és római számmal jelzett *endnote*-ban utalok.

¹ Szigeti József (1967) 271. o.

² NYBA levelezési dosszié, 1943 július 31-ére datált levél Ralph Hawkes-nek.

³ NYBA levelezési dosszié.

⁴ *Rumanian Folk Music* első két kötetének a tisztázatát 1943 december 14-én helyezi el ugyanitt.

⁵ Továbbiakban *Bevezető*.

⁶ Saygun (1976) I–XLI. o.

⁷ Bartók (1976).

⁸ Bartók (1976) 26. o.

BEVEZETŐ

1936-ban a Halkevi (Népházak) ankarai szervezete az Ankarai Egyetem tanárának, dr. Rásonyi Lászlónak a javaslatára meghívott, hogy tartsak előadásokat Ankarában, lépjek fel szólistaként az Ankarai Zenekarral, és végezzen népzenei kutatómunkát néhány megfelelően kiválasztott török faluban. Kitörő örömmel fogadtam a meghívást, hiszen régóta szerettem volna a helyszínen vizsgálni a török népzene, hogy kiderítsem, van-e összefüggés a magyar és a török népzene régi rétegei között. Erre a kérdésre feltétlenül választ kellett találni, mert a magyar népzene régi rétegei, valamint a cseremiszek¹ (*marik*) és a kazáni tatárok² népzenejének összehasonlítása során határozott rokonság mutatkozott³. Igen fontosnak tűnt annak a kiderítése, hogy van-e hasonló dallamcsoport a török népzeneben, hiszen ilyen dallamok meglete termékeny következtetések levonását teszi lehetővé.

Sajnos a kutatómunka időtartama meglehetősen rövid volt, mindössze tíz nap állt rendelkezésünkre. Ankarában alaposan megvitattuk az útitervet. Különösen fontosnak tűnt annak eldöntése, hogy Törökország hatalmas területének melyik részére menjünk. Dr. Rásonyi javaslatára végül is az úgynevezett *yürük*⁴ törzsek téli szálláshelyét választottuk ki. Ezek a nomád törzsek a nyarat a Torosz hegységben töltik, télen pedig leereszkednek egy helyre, az Adanától (Seyhan) mintegy hatvan-hetven mérföldnyire keletre fekvő Osmaniye mellé, a déli tengerpart közelébe. Feltételeztük, hogy azok az emberek, akik ilyen régies vándorlási szokásokat megtartottak, régi zenei anyagukat is jobban megőrzik mint a már letelepedett népesség.

A *Halkevi* ankarai osztályaⁱⁱⁱ Ahmet Adnan Saygun^{iv} urat rendelte mellém tolmácsnak, és hogy segítsen a szövegek helyszíni lejegyzésében. Ezenkívül megfigyelőként az Ankarai Zeneiskolából Necil Kâzım és Ulvi Cemal is velünk jött.

Mielőtt elutaztunk volna az adanai területre, november 16-án és 17-én Ankarában két alkalmi gyűjtést rendeztünk. November 18-án a három úriember társaságában azzal a nagy várakozással hagytam el a fővárost, hogy a fent említett régi zenei anyagnak legalább néhány dallamát megtaláljuk. A reményt az is erősítette, hogy november 16-án, az előzetes ankarai gyűjtés során két hasonló típusú dallam is előbukkant^v.

{Az amerikai kiadásban itt a köszönetnyilvánítások szerepelnek (= budapesti kiadás XXXIV. o. utolsó paragrafus – XXXV. o. első nyolc sora), majd egy fénykép és a *Part One* feliratú oldal következik.}

A GYŰJTÖTT ANYAG LEÍRÁSA

{Introduction to Part One}

A DALLAMOK SZERKEZETE

A dallamokat kis számuk ellenére (78 énekes és 9 hangszeres darab) ajánlatosnak tűnt bizonyos rendszer alapján csoportosítani. Hely hiányában nem ismertethetem részletesen ezt a rendszert,³ de a felhasznált alapelvek világosak lesznek mindenki számára, aki az anyagot a közlési sorrendet is figyelembe véve, megfelelő figyelemmel tanulmányozza. Néhány jelölés mégis mindenképpen magyarázatot igényel.

Az összehasonlítás megkönnyítése érdekében mindegyik dallamot *g'* alaphangra transzponálom. Az eredeti hangmagasságokat a dallamok elején szár nélküli hangokkal jelölöm, ezeknek a kottában tehát mindig a *g'* felel meg. A következő jeleket használom:

¹ A cseremiszek a Volga felső folyásánál élnek. A finnugor nyelvcsaládhoz tartoznak, de 1000–1500 évvel ezelőtt jelentős török hatás érte nyelvüket és civilizációjukat.

² A kazáni tatárok nyelve nagyon szoros kapcsolatban van a kisázsiai törökök nyelvével.

³ Egy hasonló módszer részletes leírása megtalálható a következő kiadás alatt álló könyvben: Bartók Béla, *Serbo-Croatian Folk Songs*, Columbia University Press (a Harvard egyetem Widener könyvtárában levő Milman Parry gyűjteményből vett 75 zenei példával). {Időközben kiadták: Bartók Béla és A. B. Lord, *Serbo-Croatian Folk Songs*, New York, Columbia University Press, 1951}.

- a) A római számok I–VII-ig a $g-f'$ hangokat, az arab számok 1–12-ig a $g'-d^2$ hangokat jelölik;
 b) Azok az arab számok, melyek után vessző áll, a dallamsorok szótagszámát mutatják meg¹;
 c) A dallamok hangterjedelmét úgy jelölöm, hogy a legmélyebb hang szimbólumát kötőjellel összekötöm a legmagasabb hang szimbólumával.

A dallamok csoportosítása során a következő osztályok alakultak ki:

1. Parlando ² izometrikus ³ négysoros nyolcszótagos	Nº1–9;	15 dallam ⁴
2. Parlando izometrikus négysoros tizenegyszótagos	Nº10–23;	18 dallam
3. Parlando izometrikus háromsoros tizenegyszótagos	Nº24;	1 dallam
4. Parlando izometrikus kétsoros nyolcszótagos	Nº25–26;	2 dallam
5. Parlando izometrikus kétsoros tizenegyszótagos	Nº27–29;	3 dallam
6. Parlando izometrikus kétsoros tizenegyszótagos	Nº30;	1 dallam
7. Parlando izometrikus négysoros hétszótagos	Nº31;	1 dallam
8. Parlando izometrikus négysoros kilencszótagos	Nº32;	1 dallam
9. Parlando izometrikus háromsoros nyolc- (= 3+2+3) szótagos	Nº33;	1 dallam
10. Parlando izometrikus háromsoros tíz- (= 5–5) szótagos	Nº34;	1 dallam
11. Parlando heterometrikus ⁵ négysoros	Nº35;	1 dallam
12. Parlando heterometrikus háromsoros	Nº36–39;	4 dallam
13. Tempo giusto ⁶ izometrikus négysoros pontozott ritmusú ⁷ 7- vagy 7+7-szótagos	Nº40–44;	7 dallam
14. Tempo giusto heterometrikus négysoros pontozott ritmusú	Nº45;	1 dallam
15. Tempo giusto izometrikus négysoros	Nº46;	1 dallam
16. Tempo giusto izometrikus háromsoros	Nº47;	1 dallam
17. Tempo giusto heterometrikus négysoros	Nº48;	1 dallam
18. Esőima (motivikus szerkezettel)	Nº49;	4 dallam
19. Meghatározhatatlan szerkezetű vagy gyanús eredetű dallamok	Nº50–59;	13 dallam
20. Hangszeres dallamok	Nº10b., Nº43c., Nº60–66;	9 dallam

Összesen: 87 dallam

Ha egy izometrikus osztályban több dallam van, akkor ezeket dallamsoraik utolsó hangjai alapján alosztályokba és csoportokba sorolom oly módon, hogy először a második sor utolsó hangját veszem figyelembe (főcezára, jele O), másodikként az ezt megelőző (első) sornak a) -val jelölt záróhangját, végül a következő (harmadik) sor (-val jelölt záróhangját.⁸ A 78 énekes dallam 43%-a, vagyis 33 dallam az 1. vagy a 2. osztályba tartozik, kétséggel az anyag legfontosabb részét alkotva.

Az 1. osztály dallamai (a gyűjtött vokális anyag mintegy 20%-a) a következő tulajdonságokkal rendelkeznek:

(1) Nyolcszótagos dallamsorok olyan parlando ritmusban, mely feltehetőleg eredetileg egyenletes  |  értékekből alakult ki; az egyes értékek átalakulása igen változatos és nem mindig rögzült ritmikai képleteket

¹ A dallamsor egy olyan zenei egység, mely általában egy szövegsornak felel meg.

² A *parlando* egyfajta szabad ritmust jelöl.

³ Az izometrikus olyan dallam- (szöveg-) sorokat jelöl, melyekben ugyanannyi szótag van.

⁴ A variánsokat külön dallamként számoltam.

⁵ A heterometrikus dallam sorainak különböző a szótagszáma.

⁶ A *tempo giusto* többé-kevésbé feszes ritmust jelent.

⁷ A pontozott ritmus a  és a , illetve kevésbé éles formában a  és a  formák kombinációjaként jön létre. Az első esetben , a második esetben pedig  is előfordul a ritmusképletekben.

⁸ A háromsoros dallamok esetében a főcezára () az első vagy a második sor végén helyezkedik el.

eredményez, melyekben jellegzetes meghosszabbodás figyelhető meg a sorok, de legalábbis a második és a negyedik sor végén.

(2) Gazdag vagy kevésbé gazdag díszítések, különféle típusú melizmacsoportokkal.

(3) Kisterces skála, leginkább dór módban (négy esetben eol módban: №1b., №2, №3, №4), a skálák második foka gyakran bizonytalan (↓).

(4) A főcezára (a második sor utolsó hangja) (b3) négy, (4) három, (5) hét esetben és (8) egyetlen egy dallamnál.¹ A másodlagos cezúráknál az első sorok záróhangjai 5) nyolc, 4) kettő, és b6), 7) ill. b10) egy-egy esetben; a második sorok záróhangjai pedig (b3 nyolc, (5 három, (4 kettő esetben és (7 ill. (8 egy-egy esetben.^{vi} E dallamok rejtett pentaton szerkezetének elegendő bizonyítékát adja az a tény, hogy a dallamsorok utolsó hangjai, az egyetlen №2 dallam b6) cezúrájának kivételével kizárólagosan a b3, 4, 5, 7, 8 fokokból álló pentaton skálán helyezkednek el.^{vii}

(5) Az, hogy az első sorok leggyakoribb záróhangja 5), a harmadik soroké pedig a (b3, már magában is az úgynevezett ereszkedő szerkezet dominanciájára utal, vagyis arra, hogy a dallamok első fele körülbelül az oktáv felső, második fele pedig az alsó felében (vagy negyedében) helyezkedik el.

Ha összehasonlítjuk ezeket a tulajdonságokat a nyolcszótagos régi stílusú magyar dallamok tulajdonságaival,² látjuk, hogy ezek szinte szó szerint megegyeznek. A különbségek a következők:

(1) A kérdéses török dallamok soha nem érintik a VII. fokot;^{viii}

(2) A magyar dallamok tisztábban mutatják a pentaton szerkezetet, nem csak dallamsoraik utolsó hangjaiban, hanem dallamvonalukban is;

(3) A török dallamok között nem tűnik fel a magyar anyagban viszonylag gyakori ún. kvintváltó szerkezet, amelyben a dallam második fele a dallam első felének egy kvinttel lejjebb való megismétlése.

Kijelenthető, hogy ez az összefüggés különösen figyelemreméltó a török anyag és a magyar II. dialektus, tehát a Duna déli kanyarulata és Erdély nyugati határa közötti terület dallamai között.^{ix}

Azon kívül, hogy a nyolcszótagos parlando török és magyar anyag között feltűnő hasonlóság van, többet is lehet mondani: az 1. osztály kilenc török dallama ill. variáncsoportja zömének van variánsa a magyar anyagban. Sajnos a budapesti kb. 13.000 dallamból álló teljes magyar anyag jelenleg nem elérhető a számomra, ám az Appendixben idézek négy magyar variánst, továbbá utalok egyre, melyet a Magyar Népzene №62 darabjaként közöltem, és mely a jelen kötet №15 dallamának variánsa. Már ezek elegendő bizonyítékot szolgáltatnak a két anyag szoros kapcsolatára, sőt megköszönhetném, megegyező voltára.^x Ez az azonosság megcáfolhatatlan bizonyíték a dallamok korának, és visszamutat a VI. vagy VII. századba. Akkoriban az anatóliai törökök ősei valahol Európa és Közép-Ázsia határán éltek, a magyarok ősei pedig a Fekete-tenger és a Káspi-tenger között.

Régóta vannak bizonyítékaink arra a régi török nyelvi hatásra, melyet bizonyos³ törökök gyakoroltak a finnugor magyar nyelvre. Több évtizede tudjuk azt is, hogy a székely rovásírás, melynek első dokumentumát az erdélyi Énlakán fedezték fel, szoros kapcsolatban áll egy hasonló ábécével, melyet Közép-Ázsiában, bizonyos török törzsek tartózkodási helyén találtak (a feliratok a VI–VIII. századból valók). És most belép a zenetudomány is a régi magyar és a török zene azonosságának bizonyítékáival, olyan bizonyítékokkal, melyeket megerősítenek a fent említett cseremiszi és a kazáni tatár népzene dallamai is.^{xi} A zenei szerkezetben levő általános rokonságot a konkrét magyar dallamvariánsok is erősítik. Tekintve azt a történelmi tényt, hogy ezek a népek 12–15 évszázaddal ezelőtt egymás közelében éltek, majd meglehetősen távolra kerültek egymástól anélkül, hogy az elválás óta érintkeztek volna, nyilvánvaló, hogy ez a zenei stílus legalább 1500 éves. Az, hogy egy ilyen kijelentés egyáltalán lehetséges, a témát nemzetközi jelentőségűvé teszi, mert – legalábbis tudomásom szerint – nincs másik példa a világon, hogy meghatározták volna valamely, sok évszázadra visszanyúló népzene korát. Például az északi és a déli szlávok szintén a VI. és a VII. században váltak szét, ám mai népzenejükből nyomát sem lehet felfedezni egy ősi közös szláv népzenenek.⁴

¹ Ezek a kivételesen magas fokok nyilvánvalóan a kilenc dallam rendkívül nagy (1–11) hangterjedelmének a következményei.

² Ez utóbbiaknak a részletes morfológiai leírása megtalálható pl. Béla Bartók, *Hungarian Folk Music* (London, Oxford University Press, 1931), 14–25. o. Erre a továbbiakban *Hung. (arian) Folk Music*-ként hivatkozom.

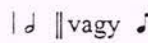
³ Valószínűleg az úgynevezett bulgár törökök.

⁴ Kivéve néhány rendkívül halvány nyomot, melyeket csak esetlegesen lehet kimutatni, l. a *Serbo-Croatian Folk Songs* kötetben (54, 75–76, 86–87. o.).

Van egy érv, melyet fel lehet hozni az ellen, hogy a régi magyar és török népzene között létező kapcsolat egészen a VI. vagy a VII. századig nyúlna vissza. Mint közismert, a törökök Közép- és Dél-Magyarországot megszállták, majd uralmuk alatt tartották a XVI. század közepétől több mint százötven éven keresztül. Megszülehet az a feltételezés, hogy a másfél évszázados megszállás során itatódott át a magyar népzene török elemekkel. Ez azonban lehetetlen, ugyanis a török megszállásnak kizárólagosan katonai jellege volt. A törökök nem alapítottak településeket, falvakat, egyáltalán nem volt társadalmi érintkezés a megszálló hadsereg és a magyar népesség között, ráadásul ez utóbbinak jelentős része el is menekült a megszállt területről, teljesen lakatlan területet hagyva maga mögött.¹ A megszállásnak láthatóan csak az volt az célja, hogy minél több adót szedjenek be, és hogy biztosan török kézben tartsák a katonai hatalmat.² Ráadásul a sokféle népből összeverbuvált zsoldoscsapatok nem alakíthatnak ki homogén zenei stílust, enélkül pedig eleve nem érhetek el lényeges hatást.

Az 1. osztály dallamai mind a fent említett yürük és az azzal szomszédos területekről származnak.

A 2. osztály, a gyűjtött vokális anyag 23%-a, noha szoros kapcsolatban van az 1. osztállyal, attól eltérő tulajdonságokat is mutat. Ezek a következők:

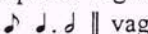
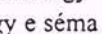
(1) Tizenegyszótagos sorok olyan parlando ritmusban, melyet a  |  |  || vagy  |  |  || ritmussémából származtathatunk.

(2) Nagyobb hangterjedelem: 1–b10 kilenc, 1–11 három, 1–12 egy, 1–(b)9 kettő, 1–8 három esetben, vagyis átlagosan egyoktávós ambitus.

(3) A nagyobb ambitusnak megfelelően az első sor is magasabban zárul: 8) hat, 7) öt, 9) és 10) egy-egy, 5) kettő valamint b3) és 4) egy-egy esetben. A főcezúra és a harmadik sor záróhangja viszont rendszerint alacsonyabb fokokon található: (4) kilenc, (b3) öt, (5) két esetben, (b6) és (7) egy-egy esetben; illetve (b3) tizenegy, (4) három esetben és (1, (5, (8 egy-egy esetben.^{xii} Ugyanakkor az alaphangtól eltekintve az összes dallam harmadik sora a hangterjedelem felső felében mozog, sőt gyakran a hangsor legmagasabb hangját is érinti (kivéve a №15 és a №16-os dallamokat). A №10, №11, №14, №20, №22 és №23 dallamok utolsó sora pedig egy teljes oktávot jár be. Vagyis egy arra irányuló törekvés tapasztalható, hogy a dallam a lehető legtovább maradjon a magasabb fokokon.

(4) A díszítőhangok – eltekintve a №10a, №12, №15, №16, №22 és №23 dallamoktól – sokkal bonyolultabbak és kidolgozottabbak, mint az 1. osztálybeli díszítések. Ez esetleg arab behatás jele lehet, különösen a №21b. dallam strófáinak utolsó három ütemében hallható rendkívül összetett melizmascsoportok, a №20 dallam strófáiban az ötödik ütemek zuhatagszerű hangcsoportjai és a №20, №21a. dallamokban felhangzó különleges elcsukló hangok.

Közös jellemzője a 1. és a 2. osztálynak a parlando ritmus, a hangsor, az, hogy a sorok utolsó hangjai szinte kizárólag a pentaton skála fokain helyezkednek el valamint az ereszkedő szerkezet, mely a 2. osztály dallamaiban később nyer feloldást, mint az 1. osztály dallamaiban. E közös tulajdonságok a két osztályt mintegy 'iker-osztállyá' kapcsolják össze. A 2. osztály dallamai – a №15 és №16 kivételével (l. később) – a yürük és az azzal szomszédos területről származnak.

Az (1)–(4) pontok alatt ismertetett tulajdonságok nem találhatók meg a magyar népzene régi tizenegyszótagos dallamainál, ráadásul a magyar dallamok metrikai osztása kizárólag  |  |  || vagy e séma változatai. Így hiába hasonló a szerkezet, nem tudunk magyar variánst állítani. A 2. osztály tizenhét dallamából néhánynak a szövege nyilvánvalóan városi eredetű, és e dallamok bonyolult megjelenése valamiképpen művisebb jelleget ad nekik, mint amilyenek az 1. osztály dallamai voltak.

A №15 és №16-os dallamok nem a yürük területről származnak, hanem az innen meglehetősen messze fekvő Çorum vilájetből,³ és épp e két dalban nincsenek meg az (2), (3), (4) elkülönítő tulajdonságok. A sorok szótagszámától eltekintve a dallamoknak az 1. osztálybeli dallamokkal megegyező karaktere van, és a fent említett metrikai osztást leszámítva valóban régi magyar dallamok variánsai.^{xiii}

¹ Ez magyarázza a közép-magyarországi kis falvak teljes eltűnését, ami máig jellemző e térségre.

² A Balkánon teljesen más volt a helyzet: a törökök ezeket a területeket egyszer s mindenkorra akarták elfoglalni. Kialakultak és ma is léteznek török települések például Bulgáriában vagy Macedóniában. A helyi lakosság jelentős részét (pl. Hercegovinában) erőszakkal vagy meggyőzéssel áttértették a mohamedán hitre. Rengeteg barátságos és kevésbé barátságos társadalmi érintkezésre került sor, melyeknek a nyomai még ma is megfigyelhetők ezen országok nyelvében, civilizációjában és – bár kisebb mértékben – népzenejében (részletesebben írok erről a *Serbo-Croatian Folk Songs* kötetben {55–56. o.}).

³ A vilájet megyét jelent.

Fontosságát tekintve az 1. és a 2. osztályt a 13. és a 14. osztály követi – melyek a teljes gyűjtött vokális anyag körülbelül a 10%-át tartalmazzák. A 13. és a 14. osztály dallamai, különösen pontozott ritmusukat tekintve, kapcsolatban vannak a pontozott ritmusú dallamok megfelelő magyar osztályaival. N^o42-nek még magyar variánsa is van, a N^o40, N^o41 és a N^o43 pedig nemcsak ritmusukban, hanem zenei szerkezetükben is nagyon hasonlóak egyes magyar dallamokhoz.

A pontozott ritmusú magyar tempo giusto dallamok ritmusa ♩ ♩ ♩ ♩. (gyorsabb tempóban ♩ ♩ ♩ ♩, kevésbé éles formában pedig ♩ ♩, ♩ ♩) a szótagok helyzettől függő vagy természetes hosszúságából származik. A török anyagban csak helyzettől függő hosszúság van, mivel a török nyelv magánhangzói rövidek.¹

Ezekben a ritmusokban egy olyan ritmus-kompenzáció figyelhető meg, mely a magyar, a román és valószínűleg más népek zenéjében is előfordul: ha egy ritmusérték valamilyen okból kissé megrövidül vagy meghosszabbodik, az öt követő értékek közül néhány pontosan ugyanennyivel hosszabbodik vagy rövidül meg, hogy biztosítsa az egyenletes, például a 2/4-es vagy a 4/4-es metrumot. A N^o40 dallam jó példa ennek az eszköznek a következetes és gyakori használatára: második és negyedik ütemében ♩ ♩ | ♩ ♩ helyett ♩ ♩ | ♩ ♩.. hallható, a harmadik ütemben pedig ♩ ♩ | ♩ ♩ helyett ♩ ♩ | ♩ ♩. stb. Más dallamokban (pl. N^o42, N^o45) a jelenség csak alkalmilag tűnik fel.

A magyar népdalok bizonyos osztályaira különösen jellemző a pontozott ritmus, mely – feltehetően magyar hatásra – a román és a szlovák dallamok néhány osztályában is megjelenik. A mi kicsi török anyagunk csak nyolc ilyen dallamot tartalmaz. Nem tudjuk pontosan, vajon a pontozott ritmus előfordul-e máshol is,² így bármilyen erős is a hasonlóság, a magyar és a török anyagnak ezt a közös tulajdonságát nem vehetjük a ritmusok közös eredete meggyőző bizonyítékának.

A többi osztályt olyan kevés dallam képviseli, hogy sem típusleírást nem adhatunk, sem következtetéseket nem vonhatunk le. Néhány dallam csonkának vagy a 2. osztály dallamainak bizonyos módon elváltozott formájának tűnik (N^o27, N^o30, N^o35, N^o36, N^o37, N^o38 és N^o39).^{xiv} Más dallamok a 2. osztálytól nagyterces hangsoruk miatt térnek el (N^o24, N^o28).^{xv} Ismét mások városi, sőt akár európai eredetűek lehetnek (N^o31, N^o32, N^o34, N^o47, N^o48, N^o52, N^o53 és N^o57). Egyes dallamok eredetéről még találgatásokba sem lehet bocsájtani (N^o25, N^o26, N^o29, N^o33, N^o46, N^o50, N^o51, N^o54, N^o55 és N^o56). N^o58 nyilvánvalóan egy új (vagy újabban elterjedt) városi eredetű dallam, melyet a yürükkök általánosan ismernek. A közkedvelt N^o58-as dallam³ eredetét egészen Bizet *Carmen*-jének 'Halte-lá! qui va lá? *Canzonetta*-jáig lehet visszavezetni. E sikerszám szerzője láthatólag nem sokat törődött a gondolatok eredetiségeivel. Habent sua fata – melodiae!^{xvi}

Külön tárgyalom a N^o49-es esőimákat. E dallamoknak nincs határozott szerkezete, ehelyett egy néha kissé változó ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ritmusú motívum ismételtetéséből állnak. Nagyon hasonlatosak a magyar, szlovák és a nyugat-európai gyermekdalokhoz, és valószínűleg Törökország egész területén ugyanilyen jellegűek, mivel a gyűjtemény darabjai egymástól messze fekvő területekről (Ankara, Urfá, Seyhan vilayet) származnak, és nem mutatnak lényeges eltérést. Sajnos a dalokhoz kapcsolódó szertartásra vonatkozó kérdezősködés elmaradt. Esőima előfordul a román és a szerb-horvát anyagban is, de ismeretlen a magyar és a szlovák területeken. A román esőimáknak általában határozott négysoros formája van. A szerb-horvát esőimákról nem formálhatunk pontos véleményt, mert csak néhány példányuk ismert a publikált gyűjteményekből.

Pillanatnyilag nem lehet megállapítani, hogy a fenti gyermekdallamok és a török esőima-dallam közötti hasonlóság a véletlen műve-e vagy létezik valamilyen misztikus kapcsolat közöttük.

A N^o62 dallam (20. osztály) a közé a néhány hangszeres dallam közé való, melyekről érdemes külön néhány szót szólni. Az *uzun hava* megnevezés 'hosszú dallam'-ot jelent. A dallam a román *cântes lung*⁴ ill. az ukrán

¹ Kivéve az arab és perzsa nyelvekből kölcsönzött szavakban, de ezek kevésbé gyakoriak falun mint városon, és ezekben a magánhangzó elvileg hosszú voltát a dalok falusi előadói rendszerint nem veszik figyelembe.

² Úgy tűnik, hogy az ún. skót ritmus ehhez a ritmusfajta-hoz tartozik.

³ L. a N^o58-as dallamhoz fűzött magyarázatot.

⁴ L. B. Bartók, *Rumanian Folk Music* I. kötetének N^o643a–g., II. kötetének N^o613a–h. dallamait, valamint B. Bartók, *Volkmusik der Rumänien von Maramureş*, Drei Masken Verlag, München, 1923. N^o23a–m. darabjai. {Azóta megjelent a B. Bartók, *Rumanian Folk Music* Vol. I (Instrumental Music), Vol. II. (Vocal Music). A *Volkmusik der Rumänien von Maramureş* ugyan ezen sorozat Vol. V-jeként (Maramureş Country) látott ismételt napvilágot}.

dumy dallamok¹ variánsa és bizonyos perzsa² illetve arab³ dallamtípusokból eredeztethető. A №62 a török területről ez idáig megismert ilyen jellegű dallamok egyike,⁴ és a perzsa–arab területekről Törökországba való bevándorlása könnyen magyarázható. Nem könnyű azonban a román és az ukrán felbukkanását megmagyarázni, mivel hiányzik az összekötő bulgár vagy szerb–horvát szál.⁵ Ami a többi hangszeres vagy énekelt táncdallamot illeti, csak egy alkalommal láttam táncelőadást *Çardak*-ban, mely alatt a №61, №63–66 dallamok hangzottak el. Az esemény a következőképpen zajlott le⁶:

Az egyik muzsikus a *zurna* nevű hangszeren játszott, ... a másik a *davul* nevű nagy dob. ... Négy férfi járta, helyesebben mondva csak egy szólótáncos férfi, a többi három pedig összefogódzott, és nagyon kevés mozdulattal szinte csak statisztált neki. Sajátságos módon néha-néha még a két zenész is részt vett a táncban, statisztáló lépésekkel és mozdulatokkal. Néhány perc múlva azonban hirtelen megállt a zene, megszűnt a tánc, és a három passzív táncos egyike dalba fogott, de olyan átszellemült, magába révült arccal, hogy azt szavakkal leírni nem is tudnám. Tenorjának legmagasabb hangján kezdte az éneket, onnan szállt le a dallam vége felé emberibb tájakra.^{xvii}

Hét-nyolc versszak elhangzása után ismét megszólalt a zene, de már másfajta táncdallammal, azután szünetként ismét egy táncok közötti szólóének következett, ugyanúgy mint az előbb.

Így folyt le a muzsika és az ének váltakozásával a rögtönzött táncmulatság. (További részletek a №43d. és №61-hez fűzött megjegyzéseknél olvashatók).

AZ ELŐADÁS NÉHÁNY SAJÁTOSSÁGA

A török falusi népzene nem ismeri a valódi felütést (ahogyan a cseh, szlovák, ukrán, magyar, román, szerb–horvát és bolgár népzene sem). Pszeudo-felütések viszont a *â*,⁷ *hñ*, *ay*, *hiy* stb. szótagokra ugyanolyan gyakoriak és hasonlóan használatosak a török anyagban mint a fenti népeknél. E szótagok nem tartoznak a tulajdonképpeni szöveghez, és nem is szabad figyelembe vennünk őket a szótagszám megállapításánál. Ezeket a kották alatt hullámos aláhúzással jelöltem meg. Másfajta járulékos szótagok (*hiy* vagy *ah*) láthatók a №32, №42 és №45 dallamokban, ám a pszeudo-felütésekhez hasonlóan ezek sem tartoznak a tényleges szöveghez. Az ütem első hangsúlyánál jelennek meg, azzal a szerepkörrel, hogy felaprózzák az eredeti ritmust: a ♩ ♩ (*ya-re*) ritmus pl. egy *ah* szótag hozzáadásával ♩ ♩ (*Ah, ya-re*) formára alakul a №32 dallamban. Ezeket a szótagokat —-vel jelölöm. Hasonló járulékos szótagok egyébként a többi fent említett nép zenéjében is jól ismertek.

A tulajdonképpeni szövegsorok nagy általánosságban izometrikus strófákat alkotnak. A heterometrikus zenei szerkezetekben az izometrikus szövegsorok egyes részei ismétlődnek vagy egy eltérő szótagszámú refrénszöveg járul az eredeti szöveghez.

Megfigyelhető tendencia a magánhangzók színezetének megváltoztatására,⁸ a hosszan kitartott hangok alatt egy szótag különböző színezettel történő beszúrására és arra, hogy a sor végén elmaradjon a szótagzáró mássalhangzó. A yürük területen egy nagyon különös, másutt nem tapasztalt vibrato hallható, rendszerint a dallam második sorának és zárósorának utolsó, meghosszabbított hangján. Természetesen nemigen lehetséges közvetlenül megfigyelni, hogy mi is történik közben az énekes szájában. A megszólaló hang alapján úgy tűnik, hogy az énekes a nyelvét *y* félmagánhangzót képezve finoman fel és alá rezgeti, ezzel meg-megszakítva az aktuális magánhangzót.

¹ Philaret Kolessa, *Melodien der ukrainischen rezitierenden Gesänge (Dumy)*, Beiträge zur ukrainischen Ethnologie, XIII. XIV. Band. –Lwow, 1910, 1913.

² Egyik darab az E. v. Hornbostel által szerkesztett "Music des Orients" album perzsa lemezén hallható.

³ A kairói "Institut de la Musique Orientale" 1932–1933-ban kiadott lemezei közül néhány (például a H.C. 26) tartalmaz ilyen dallamokat.

⁴ Egy másik dallamot Constantin Brăiloiu gyűjtötte Isztambulban néhány éve; a felvétel Bukarestben a *Socetatea Compositorilor Români* archívumában van.

⁵ Részletesebben a *Serbo-Croatian Folk Songs*-ban (59. o.).

⁶ Idézet a *The Hungarian Quarterly* 1937-es nyári budapesti kiadásában megjelent cikkemből, a *Collecting Folksongs in Anatolia*-ból. (Ennek a cikknek Bartók által javított változata megjelent a *Béla Bartók's Essays*-ben, ed. Benjamin Suchoff (London:Faber & Faber, 1976)).

⁷ Az *â* egy redukált hang, mely hasonlít a román *ă*-hoz.

⁸ Más népeknél is előfordul, hogy a magánhangzó színezete éneklés közben megváltozik.

Ily módon vibrato jön létre, de nem hangmagasságban, hanem hangszínben. A legtöbb esetben megpróbáltam megállapítani a vibratók rezgéseinek pontos számát, és igyekeztem le is írni azokat, mint látható a №5 dallam negyedik és nyolcadik ütemében, a №8a. dallam második ütemében, a №8c. dallam utolsó ütemében, a №17b. dallam hatodik és tizenkettedik ütemében stb. (l. a jelmagyarázatban). Mindezek a jelenségek és a megváltozott magánhangzók hullámos vonallal aláhúzva jelennek meg a kotta alatti szövegben.

Egyes díszítéseknel az egymás után következő hangok egyfajta nyomatékos előadása hallható, pl. №16 dallam hatodik és kilencedik ütemében. Ezt a hangsúlyt néha közbeiktatott speciális 'kotyogó' hangok még külön ki is emelik, pl. a №20 dallam harmadik, hetedik stb. ütemeiben.^{xviii} A szerb–horvát anyagban is előfordul a melizmatikus csoportok hasonlóan hangsúlyos előadása (l. Serbo–Croatian Folk Songs {81. o.}). A jelenség valószínűleg az arab városi zene hatásának tulajdonítható.

A második fok (a^1 , a^1b) magassága gyakran mutat bizonytalanságot, lévén néha a^1 -nél kissé alacsonyabb, néha a^1b -nél kissé magasabb, néha pedig semleges. Az eltéréseket nyilakkal ($\wedge$, $\downarrow$) jelölöm (l. A *zenei lejegyzések során használt jelek magyarázatánál*). Ilyen eltérések előfordulnak a 6. fokon is (e^2 , e^2b), de ritkábban.

Egy szó utolsó nyílt szótagja és egy magánhangzóval kezdődő következő szó kezdő magánhangzója között általában belép egy hiatus-kitöltő mássalhangzó. Legtöbbször az $\tilde{n}$ szolgál ilyen célra (№6, №8c., №9, №11, №12, №14, №15, №17a., №21a., №23, №25, №28, №34, №36, №43d., №45, №51, №52, №54, №58, №59), kevésbé gyakran a y (№1b., №8d., №14, №17c., №22, №41) és egyetlen alkalommal a m (№47).^{xix} A magyarok főként a j hangot használják, a románok pedig a d -t és az $\acute{j}$ -t. A szerb–horvát anyagban – legalábbis a Milman Parry gyűjteményben – meglehetősen ritka; ha előfordul, rendszerint a j hang ékelődik be. Két esetben mássalhangzó-beszúrás helyett hangösszevonás keletkezik: a két magánhangzó egybeolvad (№7a.: *İnce-elekten*, №8a.: *Gırıldı-elimin*). A hatalmas magyar anyagban csak egyetlen ilyen esetet ismerünk (Bartók Béla, *Hungarian Folk Music* №10: *Gondodat viseli-az Isten*), és a szerb–horvátban is előfordul néhány hasonló eset. Ugyanakkor a románok az olaszokhoz hasonlóan gyakran élnek ezzel a megoldással.

A szótagzáró mássalhangzó hangsúlyos kiejtése a mássalhangzó 'szótagosodását' eredményezheti.¹ Ez úgy jön létre, hogy a mássalhangzóhoz hozzátesznek egy redukált hangot, sőt a likvidák esetén még erre sincs feltétlenül szükség. E szótagok nem valódiak, és a sor szótagszámának megállapításakor figyelmen kívül kell hagyni őket.

Legalábbis a *yürük* és a környező területen tapasztalható egy arra való törekvés, hogy olyan magasan énekeljenek, amilyen magasan csak bírnak. Ez gyűjtés közben néha bizonyos kellemetlenségeket okoz (l. a №3, №12-höz fűzött megjegyzéseket). Sajnálatos, hogy a mohamedánok még mindig élő vallási babonái miatt minden erőfeszitésem ellenére sem tudtam nőktől gyűjteni (kivéve egy idős ankarai asszonyt és egy Hüyük-beli kislányt). Ez komoly hátrány a törökországi népdalgyűjtésnél. Nem tudjuk például, hogy a nők nagyon magasan énekelnek-e vagy inkább a mélyebb hangfekvést szeretik. A tizenegyszótagos dallamok előadásakor használnak-e a férfiakéhoz hasonló díszítéseket, kotyogó hangokat? Éneklük-e a férfiak által énekelt dallamokat, és vannak-e kizárólag nők által énekelt dallamok a repertoárjukban. Meglehetősen esetlen dolog bölcsődalokat felvenni reszelős hangú férfiatól, amikor látható, hogy az illetők soha nem énekeltek ezeket. Ha ez a helyzet nem változik meg, a török népesség fele mesterségesen ki lesz zárva abból, hogy bármivel is hozzájárulhasson a népzene gyűjtéséhez.^{xx}

Terminológia. Törökországban a falusi és a városi népdaloknak a megnevezésre is kiterjedő, sehol máshol nem tapasztalt pontos megkülönböztetésével találkozunk. A falusi népdalok neve *türkü*, a városi daloké pedig *şarkı*. Ahogy Dr. Kúnos Ignác *Oszmán–török népköltési gyűjteményében* kimutatta²:

"... a *türkü* a *şarkıtól* metrikai szerkezetében is eltér. ... Ez utóbbinak a metrikai szerkezete a szótagok számán alapul (ezt a szerkezetet araboktól vették át), az előbbinek a metrikája pedig szótagszámoló (hangsúlyos). A városi népdalok nyelvezete arab és perzsa elemekkel van keverve, míg a falusi népdalokban a tiszta vidéki török nyelv jelenik meg. ... Egyetlen más nép költészetében sem látható a népi és a városi költészet között ilyen nagy különbség ... Mert a két kategória között nem csak a témákban, hanem a nyelvben is különbség van, sőt zenei stílusuk különbözősége is tovább növeli a megkülönböztető vonásokat. Mások a dallamai a *türkü*nek és mások a *şarkı*knak. A *şarkı*k dallamai és metrikai szerkezete arab eredetű, míg a *türkü*k dallamai nemzeti jellegűek, ezek török földön születtek."

¹ Ez alatt azt értem, hogy egy mássalhangzóból új szótag keletkezik.

² Kúnos (1889) XXXI–XXXII. o.

A 'török földön született' kifejezést *cum grano salis* kell venni. Azt a meglehetősen összetett kérdést, hogy hol születnek a népdalok, nem lehet ilyen egyszerűen megválaszolni. Én azt mondanám: a türkök olyan dallamok, melyeket török falusi emberek énekelnek vagy játszanak ott, ahol születtek, a şarkık pedig a városi művelt réteg dallamai, melyek metrikájukban és nyelvükben is arab hatást mutatnak.¹ Ahogy értesültem, a yürük területen a türkü kifejezés csak a szövegre utal, a dallamot *gayda*-nak nevezik.

(Az amerikai kiadásban ezen a helyen a *Countries, villages, performers, and other data* majd a *Characteristics of certain performers* részek következnek, melyek tartalmilag megegyeznek a budapesti kiadás XXXV. oldalán levő *List of villages and singers* fejezettel.)

SZÖVEGEK

(Az amerikai kiadás a szövegeket mint *Part two*, kezeli)

HELYESÍRÁS

Amikor mintegy tizenkét évvel ezelőtt a törökök áttértek a kissé módosított latin ábécére, ugyanabba a hibába estek mint a magyarok: egyik ország nyelvészei sem különböztették meg a nyílt és a zárt *e* hangokat. A török nyelvekben a legtöbb *e* nyílt, de előfordulnak zárt *e*-k is. Ebben a publikációban az utóbbiakat *ē*-vel jelölöm, ugyanazzal a betűvel, mellyel a magyar tudományos kiadványokban ezt a hangot jelölik. Egyéb, általam használt speciális betűk:

u a bilabiális *u* hangra;

χ a spanyol *j*-hez hasonló torokhangra;

– olyan hosszú magánhangzókra, melyek *g* eltűnése miatt hosszabbodtak meg.

MEGJEGYZÉS. Az esetek többségében meglehetősen nehéz volt különbséget tenni a *y* és a *g* között, amikor azok a *g* hang lágy változataként hangzottak el. A szabály a következőket mondja: a *g* hang lágyulása mély magánhangzók között *g* hangot, magas magánhangzók között pedig *y* hangot eredményez. Jelen publikációban sok kivétel van ez alól a szabály alól.

A SZÖVEGSOROK METRIKÁJA

Mint kimutattuk, a török népi költemények szövegsorai szótagszámláló metrikai szerkezeten alapulnak, vagyis minden egységnek rögzített szótagszáma van, mely általában az egész költeményen keresztül változatlan marad, a főhangsúly pedig – a beszédhangsúlytól függetlenül – az első szótagra esik.² Ebben a gyűjteményben a következő szerkezetű szövegsorok jelennek meg (a || jel a metrumok közti főcezúrára, a | jel pedig a másodlagos cezúrára utal):

Szótagszám	Metrikai szerkezet	Megjegyzések
8	4 4-es	az 1. osztály tipikus metrikai szerkezete
8	3 2 3	csak №33-ban ^{xxi}
11	6 4 1 6 3 1 ^{xxii}	a 2. osztály tipikus metrikai szerkezete
11	6 2 3	csak №27-ben ^{xxiii}

¹ Valószínűleg ez utóbbi volt az, amelynek előadását Kemāl Atatürk néhány éve betiltotta. Nem világos, hogy ez a rendelet a *türkü*-k vagy az európai dallamok érdekében történt. Később a tiltó határozatot visszavonták.

² A török nyelv kiejtési szabályával ellentétben, mely szerint – bizonyos kivételektől eltekintve – az utolsó szótag a hangsúlyos.

11	4 4 3	Nº24, Nº35–39, Nº45 dallamokban ^{xxiv}
7	4 3	a 13. osztály tipikus metrikai szerkezete (néhány esetben 7+7-ként)
7	3 4	Nº31, Nº48 ^{xxv}
10	5 5	csak Nº34-ben
6	4 2	a 18. osztály néhány dallamában (6 2 beosztású 8-szótagosra kibővült sorokkal felváltva)

{A SZÖVEGSTRÓFÁK SZERKEZETE}

A török népi szövegeknek, hasonlóan a magyar, cseh, szlovák és ukrán népi szövegekhez, szigorú strófaszerkezete van, rögzített rímekkel. Ez eltér a bulgár és szerb–horvát szövegektől, melyekben sem strófaszerkezet sem rím nincs, valamint a román népi szövegektől, melyek rímeseek ugyan, de nincs strófaszerkezetük. A legjellegzetesebb török dallamoknak, pl. az 1., 2. és 13. osztály dallamainak a szövege négy különálló sort tartalmazó strófákból áll, tehát sem ismétlés sem refrén nem fordul elő benne.¹ A többi osztályban előfordul a szövegsorismétlés és refrén, ez alól csak a 18. osztály (Esőimák) kivétel, itt a dallamok szövege különben sem strófaszerkezetű. Háromsoros dallamoknál előfordul egy szövegsornak az első vagy a második zenei sorral történő megismétlése (Nº24, Nº33, Nº37).^{xxvi} Ebben az esetben a szövegstrófák nem egyeznek meg a dallamstrófákkal, hiszen két dallamstrófa felel meg egy szövegstrófának. Mivel a szövegstrófák mindig négy szövegsorból állnak, az eredmény a következő lesz:

1. dallamstrófa	┐1. szövegsor		1. szövegsor	┌	1. szövegstrófa	
	1. szövegsor					
	└2. szövegsor		2. szövegsor			
2. dallamstrófa	┐3. szövegsor		3. szövegsor	┌		
	3. szövegsor					
	└4. szövegsor		4. szövegsor			

Ugyanez a jelenség látható a szövegsorismétlés nélküli kétsoros dallamoknál (Nº25, Nº26, Nº28 stb.) és olyan négy-soros dallamoknál is, melyekben szövegrefrén van a tényleges szövegsorok megismétlése helyett:

1. dallamstrófa	┐1. szövegsor		1. szövegsor	┌	1. szövegstrófa ^{xxvii}
	refrénsor				
	2. szövegsor		2. szövegsor		
	└ refrénsor				
2. dallamstrófa	┐3. szövegsor		3. szövegsor	┌	(pl. Nº41-ben)
	refrénsor				
	4. szövegsor		4. szövegsor		
	└ refrénsor				

Szövegsorismétlések a 78 dallamból mindössze tizennégyben fordulnak elő: Nº24, Nº31, Nº32, Nº33, Nº40, Nº45–47, Nº48a–b. és Nº56–59 vagyis a Nº40 és a Nº45-től eltekintve kizárólag olyan dallamokban, melyek nem tartoznak a jellegzetes török régi réteghez.

¹ Egyes kivételek: Nº9, Nº15, Nº21a., Nº22, Nº40, Nº41 és Nº44 dallamokban a refrénnek ugyanaz a metrikai szerkezete mint a valódi szövegsoroknak (Nº22-ben megegyezik a szótagszám, de a beosztás 4|4|3; a Nº1a. és Nº7a–b. dallamokban pedig eltérő metrikai szerkezetű refrént hallunk. Az azonos énekes által énekelt Nº18 és Nº23-ban a dallamsorok meglehetősen szabad bővítése a szövegsorok ismétlését vonja magával.

REFRÉNEK

A refrének is ritkábbak ebben az anyagban, mint azt a népi szövegekben, pl. Kúnos Ignác alapján feltételeznénk (l. alább). Mielőtt belemerülnénk a részletekbe, meg kell határozni, hogy mit tekintünk refrénnek, és mit nem. Nem számítom refrénnek azt, ha egy vagy két szótag többször hozzáadódik egy sorhoz, megnövelve annak szótagszámát (pl. №24-ben *Edem*, a №32-ben pedig *vay vay* ill. *of of* járul a hétszótagos szöveghez, és kilencszótagossá alakítja azt). Refrénnek tekintek azonban minden két szótagnál hosszabb és hét szótagnál rövidebb bővítést valamint azokat a strófaként¹ megismétlődő sorokat vagy sort, melyek a tényleges szövegsorok helyén állnak, de szövegük rendszerint csak meglehetősen laza kapcsolatban áll a főszöveggel. A refrének teljes listája a következő^{xxviii}:

№1a.	: 6 (4 2), 8 (4 4), 6 (4 2);	№40	: 7, 7 (4 3, 4 3);
№7a.	: 9 (4 2 3);	№41	: 7 (4 3);
№9	: 8 (4 4);	№44	: 7+7, 7+7 (4-szer 4 3);
№15	: 11 (6 3 2);	№45	: 4+7, 7, 7, (7 = 4 3);
№21a.	: 11 (6 4 1); ^{xxix}	№53	: 15 (5 5 5);
№22	: 11 (4 4 3);	№56	: 8, 10, 8, (4 4, 6 4, 4 4);
№30	: 4;	№58	: 5-ször 7, (7=4 3);
№31	: két darab négyszótagos refrén;	№59	: 10 (5 5)
№32	: 12, 9(6 6, 4 3 2);		
№34	: 10 (5 5);		

E tizenhat refrénből az első hatot már megemlítettem fent (___ o.). A többi azt tanúsítja, hogy a független refrének, melyek nem a tényleges szövegsorokhoz csatlakoznak, kizárólag a kevésbé jellegzetes, az eredeti falusi török népzenevel összefüggésben nem lévő dallamosztályokban jelennek meg. De még itt is kevésbé gyakoriak, mint például a fent említett Kúnos-gyűjtemény szövegeiben.²

A SZÖVEGEKBEN MEGFIGYELHETŐ NÉHÁNY TOVÁBBI JELLEGZETESSÉG

Mielőtt a következő témára térnénk, meg kell említeni néhány további sajátosságot. Ezek egyike a tizenegyszótagos sorok metrikai szerkezetében jelenik meg.

{1} Ha e sorokat dallam nélkül tanulmányozzuk, úgy tűnik, hogy metrikus beosztásuk 4||4||3, ugyanakkor az énekelt előadás 6||4||1 vagy 6||3||2-re osztja fel őket (l. a 2. osztály tárgyalásánál, a ___ oldalon). Ezzel szemben a többi osztály tizenegyszótagos dallamaiban, vagyis a kevésbé tipikus dallamokban a beosztás 4||4||3. Ezen esetek némelyikében a dallamstrófa szerkezete még meg is kívánja az utolsó három sor egyszeri vagy többszöri megismétlését. Ez az eltérés és különösen egy dallamstílussal való kapcsolata meglehetősen rejtélyes.

{2} Egy másik jelenség azzal van kapcsolatban, hogy a metrikus cezúra szavakat vág szét. A szláv népköltészet metrikus szerkezetében megjelenik egy nagyon szigorú szabály, amely szerint a főcezúra és sokszor a másodlagos cezúra sem oszthat szét szavakat³. Nem ez a helyzet a magyar népköltészetben, és különösen nem a törökökben, ahol az esetek egy tekintélyes számában, jelen publikáció szövegeinek 24%-ában, a főcezúra szavakat metsz ketté. A magyar szövegekben ennél kisebb a szétvágott szavak aránya, de nem elhanyagolható. Nagyon

¹ Kivéve №32 és №46-ot, melyek esetében minden második strófában jelennek meg.

² Nem számítva az úgynevezett *mani*-kat és a *bekçi* dallamokat, a Kúnos-gyűjtemény 151 szövegéből 120-nak van refrénje. Nyilvánvaló, hogy Dr. Kúnos olyan területekről gyűjtötte a dallamait, ahol nem maradt meg a régi török dallamstílus. Egy későbbi publikációjában, az *Ada-Kálei török népdalok*-ban (Budapest, 1906, Magyar Tudományos Akadémia) nagyjából ugyanez az arány mutatkozik: 82 szövegből 72-nek van refrénje. Mellesleg megjegyzem, hogy ezen szövegek némelyike olyan, bonyolultabb metrikus szerkezettel rendelkező sorokból áll (13-, 14-, vagy 15-szótagos sorok), melyek ismeretlennek tűnnek a *yürük* területen.

³ Részletesebben a Serbo-Croatian Folk Songs kötetben {38–41 o.}.

érdekes feladat lenne kideríteni, hogy mi a metrikai szabály alapvető eltérésének oka egyfelől a török és magyar, másfelől a szláv népi költeményekben. Jelenleg bizonyítás nélkül csak találgatásokba bocsátkozhatunk. Egyik lehetőség az, hogy mindezt a nyelvtani rendszerek különbözősége okozza: az indoeurópai nyelvcsaládba tartozó szláv nyelvek ugyanis az agglutináló magyar és török nyelvekkel szemben flektálók. Az agglutináció során a szóelemek egymáshoz tapadásával a szavak meghosszabbodhatnak, ám az alapszóval egységbe olvadó toldalékok valaha önálló szavak voltak. Elképzelhető, hogy a valahai függetlenség tudat alatti érzete csökkenti az idegenkedést attól, hogy szavakat vágjanak szét cezúrával. Egy másik magyarázatot a török nyelv hangúlyozási szabályai alapján lehet adni (___ o.). E szerint a szavak utolsó szótagján levő hangsúlynak olyan ereje van, mely lehetővé teszi, hogy ezt a szótagot egy zenei ütem első szótagjává avassa¹. Utolsó találgatásként arra gondolhatunk, hogy ezek a népek teljességgel érzéketlenek a szavak szétvágására.

{3} Amikor az olvasó a nyolc-, tizenegy-, hét- stb. szótagos szerkezetekről hall, tudnia kell, hogy az egyes sorokban nem ritkák az alapformától való eltérések, legalábbis sokkal gyakoribbak mint a magyar vagy szláv szövegekben.^{xxx} Általában további szótagok jelennek meg a módosult szövegsorokban; ám mivel előfordulásuk nyilvánvalóan esetleges, semiféle szerkezeti jelentőségük nincs (pl. N^o8d. második strófájának harmadik sora; N^o13b. első sora, N^o44 második strófájának második sora stb). Más esetekben a szabálytalanságok a tulajdonképpeni szöveghez nem tartozó, csak a színesítés kedvéért alkalmilag beszúrt szótagokból származnak. A beszúrt *da* ill. *de* szótagoknak van ugyan 'is' ill. 'szintén' értelmük^{xxxi}, de ilyen esetekben különösebb jelentés nélkül használják őket¹. Ezeket a kotta alatti szövegben hullámos aláhúzással jelöltem, de a teljes szövegekben nem tüntettem fel, és a sor szótagszámának megállapításakor sem vettem figyelembe őket. További bővítések az *aman* ('kegyelem, könyörület') és más hasonló szavak, néha tényleges szótagként, néha nem. Ezeket is hullámos aláhúzással jelöltem. Ez utóbbiaknak van ugyan határozott jelentésük, de nincsenek értelmi összefüggésben a szöveg többi részével. A metrikai beosztás szabálytalansága is előfordul: 4||4 helyett 5||3 a N^o50 első strófájának harmadik sorában; 6||3|2 helyett 7||2|2 a N^o16 harmadik strófájának második sorában^{xxxii} és 4||4 helyett 3||5 a N^o3 első strófájának második sorában.^{xxxiii}

{4} Bizonyos problémák lépnek fel a török *ğ* hang egyedi viselkedése miatt. Ahogy Kúnos több mint 60 évvel ezelőtt megfigyelte, ha a *ğ* szótagot zár vagy két különböző magánhangzó között helyezkedik el, akkor hajlamos eltűnni, ilyenkor csak az előtte álló rövid magánhangzót változtatja hosszúvá. Ez általában nem okoz nehézséget a dallamok lejegyzőjének. A nehézség akkor jelentkezik, amikor a *ğ* két azonos magánhangzó között jelenik meg, pl. *iggi* > *í*, ha a második magánhangzó kiesik, illetve amikor két különböző magánhangzó diftongussá olvad össze. Ezekben az esetekben a zenész hajlik arra, hogy a hosszú magánhangzót vagy a diftongust egyetlen szótagnak fogja fel, bár metrikusan és szerkezetileg általában két különböző szótagnak kell őket venni: olyan összevonás ez, mely két szótag helyett áll. Talán újabb fejlődés eredményeképpen, vannak esetek, amikor ezek az összevont hosszú magánhangzók egyetlen szótagként funkcionálnak. Néhány példa:

N^o39 dallam első és harmadik strófájának első ütemében a *geldiği* így hangzik: *geldí*. Ez a felelős azért, hogy a szótagszám nem tizenegy hanem tizenkettő: az énekes nyilvánvalóan két- és nem háromszótagosnak érezte^{xxxiv} a *geldí* szót¹.

A N^o47 dallam harmadik strófájának második sorában *ayağma*-t írtam *ayağma* helyett, a valószínű kiejtés pedig *ayáma*.^{xxxv} Ebben az esetben az *i* magánhangzó kihagyása a 4|8 beosztás 3|8-ra való rövidülését eredményezte.

A N^o22 dallam harmadik strófájának első sorában az *ayağma* szót nagyjából *ayayma*-nak ejtették.

A N^o36 dallam harmadik strófájának második sorában *aklıcığımı* áll az *aklıcığımı* helyett. Itt az *i* eltűnése révén alakul ki a tizenegyszótagos szótagszerkezet.

A N^o1b. harmadik strófájának második sorában a *Salkımcığımı* helyett álló *Salkımcığımı* esetére is az előbbi megjegyzés érvényes.

A N^o49^{xxxvi} harmadik sorában *ayağma* van *ayağma* helyett.^{xxxvii} Ez az eset különbözik a N^o47-nél látottaktól, mert itt a kihagyás eredménye a jellegzetes  ritmus lesz.

¹ Ez nem igaz a magyar nyelvre, ahol épp ellenkezőleg, az első szótagon van a hangsúly.

² A láthatólag újabb eredetű magyar szövegek is használnak egy ilyen beszúrt egyszótagos szót, mégpedig különös véletlenként ugyanezt a *de* szót. Ennek a magyarban 'azonban' értelme van, ám ebben az esetben szintén jelentés nélkül használatos.

³ Hagytam, hogy befolyásoljanak Adnan Saygın úrnak a helyszínen leírt szövegei, és vonakodtam kihagyni ezeket a *ğ* hangokat a dallamok lejegyzésekor.

RÍMEK

A legjellemzőbb rímséma az *aaba*, mely a gyűjtemény huszonnyolc szövegében fordul elő. Ezt követi az *aaab* forma huszonhárom, majd az *aaa + refrén* kilenc szövegben. Kivételek mutatkoznak három szövegben és hat szöveg rímképlete szabálytalan.

Az *aaba* képlet a kelet-európai népköltészetben belül csak török szövegekben ismeretes, így ezt a török falusi népköltészet sajátos vonásának kell tartanunk¹.

A rendkívül egyszerű rímtechnika ellentétben a nyugati költészetben kialakult rímformálási szabályokkal. A legegyszerűbb rím nem más, mint ugyanannak a szónak a rímként való ismétlése (N^o1b. harmadik strófa, N^o5 második strófa).

Kevésbé egyszerű eljárás az, amikor három különböző szó (három ige vagy három főnév stb.) áll ugyanabban a nyelvtani formában (N^o1b. második strófa, N^o2 második strófa). Ezzel kapcsolatban egy különleges, a magyar népi szövegekben ritkán látható jelenség tapasztalható: a ragokban illetve a szótövekben szereplő magánhangzók magasságát nem veszik figyelembe, vagyis a tövek és ragok különböző formáit a bennük levő magánhangzók magasságától függetlenül rímértékűnek kezelik. Ez természetesen összhangban van az úgynevezett magánhangzóilleszkedés törvényével². Így a N^o1a. dallam első strófájában az *oldu* és a *geldi*, a N^o5 dallam első strófájában a *mezere* és a *nazara*, a N^o7b. dallam harmadik strófájában a *yelişir* és a *gülüşür* stb. egymásra rímelő szavakként szolgálnak³.

Nagyon ritkán előforduló jelenség az, amikor különböző szófajú vagy különböző nyelvtani formájú szavakat használnak rímként (N^o17c. negyedik strófa: *firez* és *biraz*).

A SZÖVEG MINT A GONDOLATOK KIFEJEZŐJE

Ezen a területen az idegen nagy nehézségekkel találkozunk. Ahogy a fordításra néz, tanácstalan lesz, hogyan is értelmezze azt. Természetesen sok kelet-európai lírai dalnak vannak lefordíthatatlan ill. lefordítva esetlenül hangzó sorai vagy részletei. Jellemző példa erre a következő egystrófás magyar szöveg (Bartók, *A Magyar Népdal*, N^o181):

Kivirágzott már a nád,
S nekem ígért vót anyád.
Fődbe veszett a retek,
Más az, akit szeretek.

A külföldit, akinek nem ismerősek a magyar lírai szövegekben alkalmazott eszközök, meglehetősen meg fogja lepni az első és a harmadik sor (az ilyen jellegű sorokat alább részletesebben tárgyaljuk). Bizonyosan meg fogja érteni az énekes valódi mondanivalóját tartalmazó második és negyedik sorokat, ezeket azonban elavultnak és közhelyszerűnek fogja ítélni. Ami a soroknak humoros életerőt ad, az nem annyira a szavak jelentése, mint a metrikus szerkezet ritmusa, a rímek és a szavak megválasztása és sorrendje.

A fentihez hasonló példák nem túlságosan gyakoriak a magyar anyagban, és szinte teljesen ismeretlenek a szlávban. Ezzel szemben a török anyagban ilyen strófák alkotják a 'legegyszerűbb' szövegeket; a döntő többség még 'absztraktabb', az olvasót nemegyszer a szimbolistákra, szürrealistákra és a többi századeleji művészeti áramlat

¹ Kúnos első publikációjában levő 401 *mani*-szövegből (181–252. o.) 376-nak a rímképlete *aaba*, a többinek pedig főképp *aaaa*. A *mani*-nak nevezett dallamok rövid, egystrófás, hétszótagos (4|3) sorokból álló melódiák, melyeket meghatározott alkalmakkor, meghatározott szándékkal énekelnek.

² "E szerint egy szó vagy csupa palatális (magas) vagy csupa veláris (mély) magánhangzót tartalmazhat. Az *i* és a zárt *e* semleges azaz veláris magánhangzókat tartalmazó szavakban is szerepelhetnek. Ennek következményeképpen gyakorlatilag az összes végződésnek és ragozási képzőnek két (néha három) formája van." Idézet az *A Companion to Hungarian Studies*-ből, Budapest, 1943, 280. o. Nagyjából ez a szabály érvényes a török nyelvben is. Az ural-altaji nyelvcsalád nyelveiben hasonló magánhangzóilleszkedés figyelhető meg.

³ Egy magyar példa: *hajlandó* és *illendő* a Bartók Béla és Kodály Zoltán által szerkesztett *Erdélyi Népdalok*, Budapest, 1921 kötet N^o133 dallamának 7–8. sorából.

képviselőire emlékeztetve. Egy török anyanyelvű new yorki diák, aki az adanai területről származott, és aki gyermekkorából sok efféle szöveget ismer, azt állította, hogy ez a homályosság szándékos, mivel a török népköltészet harmonikus hatásai elsősorban a szavak hangjainak egymásutániságából, a rimekből stb. és nem a szövegsorok értelméből származnak. Mindez talán igaz, talán nem, de akárhogy is van, ez az elmélet egymagában nem indokolja meg a szövegek elvont jellegét. Mindenesetre a strófák felépítésének bizonyos eszközei és egyéb körülmények is elfogadhatók e jelenség magyarázataként. Nézzünk ezek közül néhányat:

(1) A török lírai népi szövegek strófái gyakran egy vagy két olyan sorral kezdődnek, melyek a) semmi kapcsolatban nincsenek az őket követő sorokkal, vagy b) egy többé-kevésbé általános hasonlatot tartalmaznak, illetve c) kontrasztként szolgálnak a következő sorokhoz¹. Ezek a fő szöveg fölött lebegő sorok általában egy természeti kép rövid leírását vagy a szerző (?) magánéletének egy mozzanatát tartalmazzák. Ilyen sorokat olvasván a jelenségekre nem számító idegen természetesen könnyen zavarba jöhet.

(2) Az olvasónak tudnia kell, hogy ezek a lírai szövegek nem idegenek számára készültek. A szövegeket falusiak mondják olyan falusiaknak, akikkel közösek az érzéseik, akik ugyanazt tudják ugyanazokról a tényekről, akik a civilizációnak ugyanazon a szintjén állnak és akikkel olyan közösséget alkotnak, melynek tagjai a világ jelenségeit hasonló módon értelmezik. Így számukra feleslegesnek tűnnek olyan, mindenki által ismertnek vélt tények, események, körülmények leírása vagy akár csak említése is, melyek ismerete nélkül pedig a szöveg teljes megértése lehetetlen.

Az (1) alatt említett eszközzel kapcsolatban bizonyos további magyarázatra is szükség van. Ezzel az eszközzel a kelet-európai népek közül csak a törökök és a magyarok élnek¹. Mielőtt megismerkedtem volna a török dalszövegekkel, úgy véltem, hogy ez újabb fejlemény, és ezt a véleményemet az ismételt szövegek 'modernebb' jellegére alapítottam¹. De mióta tudok a török lírai szövegekben levő kiterjedt használatáról, meg vagyok győződve, hogy ez is régi török örökség, melyet a magyarok tizenöt századon keresztül a mai napig életben tartottak. Így módon ez a közös használat a régi magyar és török civilizáció közötti közeli kapcsolatra szolgál új bizonyítékkal, és ez a bizonyíték szerencsés módon összhangban van a nyelvi, zenei és egyéb adatokkal (l. VII–VIII. o.).

Korábban említettem, hogy a szövegek közül egyesek, különösen a tizenegyszótagosak (2. osztály), bizonyos művi jelleget hordoznak, és valószínűleg városi eredetűek¹. Most csak két ilyen szövegre utalok.^{xxxviii} A №19 dal a női szépség felmagasztalása, és már az egész darab extatikus hangulata is művies. De ha a költeményben feltáruló földrajzi tudást is figyelembe vesszük, nyilvánvalóvá válik, hogy a darabot nem alkothatta a hagyományos paraszti civilizáció egy képviselője. A másik szöveg a №21 dallamhoz tartozik, és benne egy rendkívült mesterként célzás található az 58-as számra. Ez a szám utalás a passzív homoszexuális férfira, hiszen ez az értelme az *ibné* 'fiú' arab szónak, mely szó betűinek számértéke 5, 50, 2, 1, ezek összege pedig 58-at ad! Egészen nyilvánvaló, hogy egy paraszt nem lenne képes ilyen bonyolult kifejezéshez folyamodni, még ha tudná is az értelmét. Különös jelenség: számunkra könnyebb megérteni egy ilyen művi költeményt, mint az egyszerűbb falusi darabokat.

A №21-gyel kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy a 78 darabból ez az egyetlen szöveg, mely utal a homoszexualitásra. A Milman Parry-féle szerb-horvát dallamgyűjtemény mintegy 200 'női' dalt (azaz nem-hősi költeményt) tartalmaz, ezek közül egy vitathatatlanul népi stílusú ballada (Serbo-Croatian Folk-Songs №10b) tartalmaz hasonló, bár burkolt utalást. Úgy tűnik tehát, hogy elég csak megérteni a Balkán vagy a Közel-Kelet népköltészetének a felszínét, és rögtön találkozzunk ilyen szövegekkel. Másrészt a Budapesten található több mint 12.000 magyar népi szöveg egyetlen darabjában sincs hasonló hivatkozás¹. Ugyanez mondható el a körülbelül 2500

¹ Ugyanez az eszköz ismert a magyar lírai népköltészetben is, bár talán kevésbé gyakori. A ___ oldalon közölt szöveg kiváló példa az a) esetre (a sorok sorrendjének megcserélésével). A magyar strófák sokszor egészen a harmadik sorig folytatják az első sorban elkezdett ötletet, és a fő mondanivaló csak a negyedik sorban jelenik meg, villámcsapásszerűen (pl. Bartók, *A Magyar Népzene* №91, №116 és №139).

² Nem tudok róla, hogy cseremiszek, kazányi tatárok vagy nyugat- illetve közép-ázsiai népek használnák. A szlovák és a román anyagban nagyon ritkán fordul elő, így ott magyar hatásnak lehet tulajdonítani. A román szövegek sztereotip *Frunz verde nucului* etc. kezdése más jellegű, és úgy tűnik, hogy valamiféle régi olasz szokással van kapcsolatban.

³ A láthatólag nagyon régi epikus szövegekben és hasonló korú egyéb szövegekben sohasem található meg.

⁴ Ez persze nem jelent *şarkı* hatást. Csupán annyit jelent, hogy az ilyen szövegek szerzői nem egyszerű írástudó parasztemberek voltak, hanem inkább olyanok, akik bizonyos városi műveltséggel rendelkeztek, és megpróbáltak tiszta török nyelven és török verselési módon szólni.

⁵ Bár tetemes mennyiségű mulatságos 'eseményt' és leírhatatlanul trágár darabot tartalmaznak (melyek közül sok ragyogóan szellemes, és magas irodalmi értékkel is bír). Ez azonban nem az emberek 'erkölcstelenségének' a bizonyítéka. A parasztok

szöveget tartalmazó kéziratos szlovák gyűjteményemről¹, és nagyjából ez áll az ugyanilyen mennyiségű román szövegeimre is¹. Ha úgy tekintünk a lírai népi szövegekre, mint a parasztok életének és érzéseinek leghűbb tükrére, akkor az imént említett tényeket vajon értelmezhetjük-e annak bizonyítékaként, hogy a keletről terjedő homoszexualitás a Balkán és Törökország esetében egészen e népek paraszti osztályáig eljutott, míg az északabbra fekvő országok parasztsága még hallomásból sem ismeri?

Ahogy hasznos a régi időkbeli származó irodalmi munkák jegyzetekkel ellátott kiadása, ugyanolyan hasznos lenne megtenni ezt ezekkel a török népdalszövegekkel. Míg az első az időbeli különbség teszi szükségessé, a másodikat a civilizáció és a hely különbözősége. Esetünkben sajnos ez különböző okokból lehetetlen. Ezért arra kell szorítkoznom, hogy legalább néhány szöveghez alaposabb magyarázatot fűzzek, azonban már ez is elősegítheti a többi szöveg jobb megértését.

MAGYARÁZATOK A N^o 1a., N^o 2, N^o 3, N^o 7a. DALLAMOK SZÖVEGEIHEZ

Nb. (1) Először olvassák el a ___ oldalon található pontos fordítást.

Nb. (2) Az aláhúzott szavak alkotják az eredeti fordítás alapját.

Nb. (3) A sorok sorrendje hűen követi az eredeti sorrendet.

- N^o 1b.
1. str. Ahogy a *tigris* felnőve *tud* igazán *üvölni*,
Ugyanigy ez a fiatalember, *Sarı Ahmet*, *elérte a húsz éves kort*, amikor erőinek teljében volt, és ekkor érte az a borzalmas szerencsétlenség, melyről mindnyájan tudunk.
Olyan rendkívüli ifjú volt;
lehetetlen, hogy más anya ilyen bátor vitézt szüljön.
 2. str. Úgy hullott el, ahogy a *magas hegyekben* a szélvész által kicsavart *fenyőfák ledőlnek*
És gallyaik, ágai lehullanak a földre.
Csak még egyszer *kelj fel Sarı Ahmetem!*
Nem látod, hogy *meggörnyedt nagyapád dereka*, a hirtelen haláloed felett érzett bánattól?
 3. str. Ez a tragédia sötétbe borít minket, olyan sötétségbe, amilyen *sötét a szőlő vagy a^{xxxx} kolbász*¹
Arcom (fejem) hajfűrtjei feketék.
Most a nagybátyáim is meg fogják hallani a borzalmas esetet.
Arcomat eltorzítja a bánat, szinte *feketének* tűnik, annyira, hogy *sími* sem tudok.

N^o 2 Mindkét strófájának az első és második sora a XXVIII. oldalon az (1) alatt említett díszítősorok közül való, melyek nincsenek tartalmi összefüggésben a szöveg fő részeivel. Így csak a harmadik és negyedik sorokat kell megmagyarázni. Valakinek a fiatal felesége gyözködi az 'unokatestvérét' (valószínűleg a kedvesét¹), hogy szökjön meg vele. A következőket mondja:

1. str. *Szállj fel a pejlóra*
És induljunk, unokatestvérem.

ugyanolyan könnyedséggel és természetesen beszélnek az evésről, ivásról, mint a többi testi funkcióról, hiszen tudják, pontosabban öntudatlanul érzik, hogy 'naturalia non sunt turpia'. Persze tisztában vannak azzal is, hogy az 'uraknak' más a véleményük, vagy legalábbis más véleményt színelnek, ezért jelenlétükben igyekeznek elkerülni a 'kínosabb' témákat. Ám ha egy úriembernek sikerül megnyerni a bizalmukat, és ha az illető történetesen népdalokat gyűjt, akkor megnyílik a gát, és a legfiatalabb fiútól az legidősebb férfiig, a legfiatalabb kislánytól a legöregebb asszonyig, mindenki vetélkedni fog, hogy elárasztassa legszebb ajándékaival. Szerencsére az egyház 900 éves erőfeszítése sem tudta lerombolni a parasztok természetes észjárását.

⁶ Ebben a vonatkozásban kizárólag a kéziratosokat tekinthetjük megbízható forrásnak, mert csak a jó ég tudja, hogy mit hagytak ki a publikációból a szerkesztők az 'illendőség' kedvéért. (Ebben a pillanatban Bartók Béla *Slovak Folk Songs* három kötetéből kettőt jelentetett meg a Bratislavai Academica Scientiarum Slovaca (*Slovenské L'udové Piesne*, I:1959, II:1970)).

¹ Részben publikálva, részben kéziratban elhelyezve a Columbia Egyetem Könyvtárában. (Lásd Class L-t (*Kryptadia*) a *Rumanian Folk Music* kötetben, Vol. III, 415–423. o.).

² Talán az *emmim oğlu* (unokatestvér) kedvest is jelent, mint ahogy a románban a *bade* vagy a *nene* (idősebb fiútestvér) illetve a *lele* vagy *nana* (nővér).

2. str. Az unokatestvér válaszol:

A férjed *jogos tulajdona* vagy, ezzel *kerültem szembe*, amikor beléd szerettem
Nem megyek, unokatestvérem.^{x1}

№3 E dallam összes versszakának első és második soraira ugyanaz vonatkozik mint a №2 dallamra. A többi sor egy szerelmes panaszát tartalmazza, akinek meghalt a tizenhatéves kedvese.

1. str. (Panasz Istenhez) Hogy lehattél ilyen könnyörtelen? *Tán oly nagyon megszeretted, Mindenhatóm*
A lila fátylas fiatal lányt, hogy elszólítottad e világról?^{xii}

2. str. *Hogyan is írjam le ezt a szépséget*
Isten festett szemű anyyala volt.^{xiii}

3. str. (itt nem kell magyarázatot).

№7a. Képzeletbeli altató, egy elképzelt gyermekhez (l. megjegyzés __. oldalon). Itt csak a homok használatát kell megmagyarázni. Úgy tűnik, hogy a babákat nem pólyázzák, hanem homokra helyezik. Amikor a homok egy idő elteltével 'elhasználódik', akkor valószínűleg – és elvárhatóan – kicserélik.

A DALLAM ÉS A SZÖVEG KÖZÖTTI KAPCSOLAT

A fő kérdés az, hogy minden dallamnak van-e saját szövege, vagy a dallamok és a szövegek a metrikai kereteken belül cserélgethetők. Túl kevés dallamunk van ahhoz, hogy erre a kérdésre határozott választ adjunk. Az esőimáknak természetesen esőima szövegük kell hogy legyen, ám a többi kategória esetében a kérdés nyitott marad. Látjuk pl., hogy №8-nak és №8b.-nek ugyanaz a szövege, hasonló a helyzet №55a., №55b., №55c. és №55d.-nél valamint №48a. és №48b.-nél is. Másrészt №8c.–e. dallamoknak különböző a szövegük, №42 és 43d.-nek vannak azonos strófáik, és ugyanaz az ember énekelte a (különböző szövegű, de hasonló dallamú) №1a. altatót és a №1b. siratót. Általánosságban az tűnik valószínűnek, hogy a hasonló metrikai szerkezetű dallamokban gazdag osztályokban nincs minden dallamnak saját szövege: ezekben a dallamok és a szövegek nyilvánvalóan cserélgethetők.

KÖVETKEZTETÉSEK

Az anyag alapos áttanulmányozása a következő tényeket hozta napvilágra:

(1) Az anyag láthatóan legrégebbi, legjellegzetesebb és legegységesebb része, mely a teljes anyag 43%-át foglalja magába, négy soros, nyolc- vagy tizenegyszótagos, parlando ritmusú, dór, eol illetve fríg hangnemű, ereszkedő szerkezetű dallamokat tartalmaz, melyekben megjelennek a magyar és a cseremisiz népdalokban jól ismert pentaton szerkezet nyomai.

(2) Az előző bekezdésben leírt dallamok közül a nyolcszótagosak megegyeznek a régi stílusú magyar nyolcszótagos anyaggal; a tizenegyszótagosak pedig szoros kapcsolatban vannak vele. Mindez a magyar és török anyag közös nyugat-közép-ázsiai eredetére utal, és korát legalább ezeröttszáz évesnek határozza meg.

(3) Az anyag e részében levő szövegsorok négy soros strófákat alkotnak; egy szövegstrófa tartozik egy dallamstrófához, szövegsorismétlés nem fordul elő. A rímképletek *aaba* vagy *aaab* formájúak.

(4) Mind a török mind a magyar anyagban a strófák gyakran kezdődnek úgynevezett 'diszitő' sorokkal, melyek nincsenek tartalmi kapcsolatban a szöveg fő részével. Úgy tűnik, hogy a két nép régóta él ezzel az eszközzel, mely a szomszédos népeknél ismeretlen.

(5) Az anyag többi része meglehetősen heterogén, és különböző forrásokból származónak tűnik.

Legőszintébb hálámat kell kifejeznem mindenkinek, aki segített kutatómunkám elvégzésében. Legelőször is a Halkevi ankarai ágának, amely megszervezte az utazást és megadott minden lehetséges segítséget; azután Dr. Rásonyi Lászlónak, a vállalkozás spiritus rectorának; Máriássy Zoltán Ökegyelmességének, akkori magyar miniszternek; Dr. Hamid Zübeyrnek a törökországi múzeumok főigazgatójának; Ali Riza úrnak, az Adanai Múzeum igazgatójának valamint a Magyar Tudományos Akadémiának. Köszönet illeti Ahmet Adnan Saygun urat is, aki a szövegeket a helyszínen lejegyezte, majd később francia fordításukat elkészítette, mely azután az angol nyelvű

fordítás alapjául szolgált. Végül egy magát megnevezni nem akaró szakértőnek, aki nagy figyelemmel segített a szövegek átvizsgálásában, és a tájszavak értelmének megfejtésében.

A FALVAK ÉS AZ ÉNEKESEK LISTÁJA

NB. (1) Épp 1936 körül született meg Törökországban a rendelet, hogy mindenkinek állandó családnévét kell felvennie. Ezért meglehetősen következtelenség tapasztalható a listában: néhány énekes még nem választott családi nevet, ők a régi módon¹ nevezték meg magukat, mások pedig már használták családi nevüket, melyet a keresztnév követ. A listában aláhúztam az apai és a családi neveket. A neveket követő szám az énekesek korát jelzi.

(2) Az összes adatközlő írástudatlan, ha nem, azt külön kiírtam.

(3) *Adana* megye neve éppen akkor változott *Seyhan*-ra. Én mindig ez utóbbit használtam.

Ankara megye

Ankara, nov. 16.

- ♦ Emine *Muktaş*, 62. №32, №33, №48, №49a., №50, №51 7 db.

A régi Ankara lakója, itt született, és itt élte le élete javát akkor, amikor Ankara még falu volt. Egy falusi énekes összes jellegzetességével bír.

Çorum megye

Hüyük, nov. 16.¹

- ♦ Hatice *Deklioglu*, 13. №15, №16, №47, №48a., №52, №57 6 db.

Szülei Hüyükben voltak falusi földművelők. 1935-ben Ankarába ment három hónapra, hogy ott cselédként dolgozzon. 1936-ban újra visszatért Ankarába, ahol Dr. Hamid Zübeyr házi alkalmazottjaként dolgozott. A felvétel ekkor készült.

Kadrlı megye^{xliii}

Avlık, nov. 20.¹

- ♦ Cinli Ali^{xliiv}, 32. №5, №19 2 db.

- ♦ Ahmet *Torun*, 42 írástudó. №6, №7a., №22, №25, №36, №44, №46 7 db.

Mersin megye

Dadal, nov. 21.¹

- ♦ Halil *oğlu* Ali, 37. №45, №56 2 db.

Osmaniye megye^{xlv}

Çardak, nov. 23.

- ♦ Kâmil *Çenet*, 32, írástudó. №55a. 1 db.

- ♦ Osman *Çenet*, 34. №43¹ 1 db.

- ♦ Yusuf *Çenet*, 27, írástudó. №37 1 db.

- ♦ Basri *Demir*, 37, írástudó. №55c. 1 db.

Çardaki lakos, régebben a parlament tagja volt. Ő kezdeményezte a çardaki énekesek, zenészek és táncosok összegyűjtését, akik a faluból származó anyagot szolgáltatták.

- ♦ Ibiş *Mahmedin*¹ Abdullah^{xlvi}, 14 éves. №4. №27, №34, №58, №59 5 db.

Repertoárjának nagy része gyanús (városi) eredetű dallamokból áll, mint pl. №58–59.

- ♦ Mehmed *oğlu* Pir Sabit, 20, írástudó. №26. №54, №55d. 3 db.

¹Vagyis az apa neve + *oğlu* (= fi, fia), majd a keresztnév. Kivételes esetekben egy tulajdonság állt az apai név helyett.

²A felvétel Ankarában készült.

³A felvétel Seyhanban történt, ahova az énekeseket lakóhelyükről behozták.

⁴A felvétel Mersin városában történt, ahol az énekesek éppen tartózkodtak.

⁵Valójában №43d.

- ♦ *Ömer oğlu* Ali, 15, írástudó. №24 1 db.
- ♦ *Kâmil Özgan*, 42, írástudó. №8b., №55b. 2 db.
- ♦ ? Ali^{xlvii}, 24, } №61–66 6 db.
- ♦ Cuma Ali^{xlviii}, 38 }

Az első, akinek a családi neve valamiképpen hiányzik, *zurnán* játszott, a második pedig dobolt. Mindkettő abból az *abdal* törzsből származott, amelyből sok hivatásos zenész kerül ki éppúgy mint Magyarországon és másutt a cigánybandákat zenészekkel ellátó cigányok közül. Az *abdal* törzsnek nincs túl jó hírneve, nem is tűnik török eredetűnek, és a törökök különböző okokból többé-kevésbé megvetik őket, ahogyan sok helyen a magyarok lenézik a cigányokat.

Gebeli, nov. 22.¹

- ♦ *Mustafa oğlu* Mehmet, 29, írástudó. №43a. 1 db.

Osmaniye, nov. 22.

- ♦ *Ali Bekir oğlu* Bekir, 70. №7b., №8a., №10a–b., №42 5 db.
Akárcsak Osmaniye többi lakója, ő is az *Ulaş* törzsből származik. Ez a törzs eredetileg nomád volt, körülbelül hetven éve kényszerítette őket a kormányzat a letelepedésre^{xlix}.
- ♦ *Bekir oğlu* Mahmud, 34, írástudó. №43b.c., №60 3 db.
Az előbbi énekes fia.

Seyhan megye

Kara Isali^l, nov. 20.

- ♦ Zekeriye^{li} *Culha*^l, 23. №1a–b., №17a–b., №21b., №38, №39, №41 8 db.

Kelköy, nov. 20.

- ♦ Abdullah Karakuş, 22. №2, №8e., №13, №29, №40, №49d. 6 db.

Seyhan, nov. 20. és 25.

- ♦ *Koca* Mehmet^{lii}, 45. №17c., №30, №35 3 db.
Seyhani lakos, favágó, aki tutajon szállítja az erdei faanyagot; legalább tíz évvel tűnik idősebbnek a koránál. Egy bizonyos időt töltött Karsantiban (Taurus hegység) és Kara İsaliban is.

Tabaklar, nov. 22.¹

- ♦ Kır İsmail^{liii}, 51. №18, №23 2 db.
Tabaklar (vagy Tabaklarköy?)^{liv} faluba való (Düziçi–Peçeneg terület, Harunie^{lv} központ, és ekkoriban éppen *Osmaniye*-ben tartózkodott. Nem egyszerű falusi énekesnek, hanem sokkal inkább vándorló trubadúrnak tűnt, nemcsak hangszere, hanem az általa előadott dallamok bonyolult szerkezete miatt is (bár dallamai nyilvánvalóan összefüggenek a №10–22 tizenegyszótagos dallamokkal). Őt nem tekinthetjük a tizenegyszótagos dallamok olyan megbízható forrásának mint a többi előadót.^{lvi}

Tüysüz (a *kumazlı*^{lvii} törzs szálláshelye) nov. 24.

- ♦ *Memik Mustafa oğlu* Osman, 11. №14 1 db.
Ez a fiú volt a sátortábor egyetlen elérhető énekese, mert a férfiak távol voltak, a nők pedig nem voltak hajlandók énekelni. A település meglehetősen messze – talán 15 mérföldnyire – van a Tecirli törzs szálláshelyéhez.
- ♦ *Ahmed oğlu* Mehmet, 36. №12 1 db.
- ♦ *Ali oğlu* Hacı, 40–35¹. №9, №13b., №20 3 db.
- ♦ *Bekir oğlu* Mustafa, 15. №3, №11 2 db.

Ő volt az első énekes, aki ezen a helyen a fonográfba énekelt, és csak nagy nehézséggel tette ezt meg, mert attól félt, hogy a fonográf elrabolja a hangját. Öröm a népzene-ku-

¹ A felvétel Osmaniye-ben történt, ahol ekkor az énekesek éppen tartózkodtak.

² A felvétel *Osmaniye*-ben történt.

³ Nem tudta pontosan a korát!

tatónak, hogy még 1936-ban is léteznek emberek, akiknek ennyire ismeretlen a beszélő gépezet. Bár meglehetősen természetes, hogy a nomád törzsek nem fognak tevéhaton gramofonokat hordozni ide-oda a téli és a nyári szálláshelyük között.

- ♦ *Hacı oğlu* Ismail^{lviii}, 15. №8c., №21a., №28. 3 db.
Ali oğlu Hacı fia.
- ♦ Ömer oğlu Hökkes, 35. №8d. 1 db.

Sivas megye

Vartan, nov. 17.¹

- ♦ *Divrikli* Ali, 37. №31, №53 2 db.
Egy ankarai hivatalos épület portása volt, és énekesként inkább városi, mint falusi benyomást keltett. Repertoárja kétes eredetű dallamokból állt.^{lix}

Urfâ megye

nov. 21. ♦ Abdul Kadir, 44.¹ №49c.

1 db.

Összesítés: 14 falu, 27 énekes, 87 dallam.

A {ZENEI LEJEGYZÉSBEN HASZNÁLT} JELEK MAGYARÁZATA

1. Az azonos arab számmal jelölt dallamok egy variáncsoportot alkotnak, melyben a csoport tagjait egy további betű különbözteti meg (a., b., c. etc.).

2. Az első strófák sorai végén (néha a következő strófáknál is) a sorzáró vagy a szerkezetileg utolsónak tekintett hang fölött) vagy (jelek mellett számok jelennek meg. Az első sor fölött a jobb oldalon a dallam ambitusát és szótagszámát jelölő számok találhatók. Ez utóbbiak után a zárójelben levő és + jellel összekötött számok a sor metrikai beosztását jelzik. Az előttük álló zárójelben levő szám pedig azt a szótagszámot mutatja, melyből a dallamsor szótagszáma bizonyos bővülésekkel vagy ismétlésekkel létrejött. A < jelentése *ez származik* < *ebből*, a > jelentése pedig *ebből* > *származik ez*.

3. Minden dallamsort külön sorba írtam. Ha ez nem volt lehetséges a dallamsor túlzott hossza miatt, akkor a dallamsort jelentő két vonalrendszert jobboldalon zárójellel () összefogtam. A dallamstrófákat 1., 2., 3. stb. számokkal különböztettem meg.

4. A teljes darab után következik a felvételt tartalmazó és a Néprajzi Múzeumban levő lemez száma; a falu neve; a megye neve zárójelben; az énekes neve; az énekes kora; az 'írástudó' megjegyzés, ha tudott írni és olvasni, majd a felvétel dátuma. Ha nincs lemezszám, ez azt jelenti, hogy a darab nem lett fonográflemezre felvéve.

5. A *, ** stb. jelek a *Megjegyzések a dallamokhoz* megfelelő részére utal (o.).

6. A darab első üteme előtt áll a hangmagasság megadása: szár nélküli fekete hangjegy violinkulccsal mutálás előtt álló fiúk és női énekesek hangja számára és basszuskulccsal férfiénekesek számára. Ez a kotta mindig a *g*¹ hangra utal.

7. Tempójelzések. Ha nincs metronomjelzés, az *parlando-rubato* előadást jelöl, a zárójelben levő metronomjelzések pedig olyan *parlando-rubato* előadásra utalnak, melyben az előadó eredetileg a zárójelben megadott értékeket szándékozott előadni, de egyes (vagy mindegyik) ütemben ezek az értékek bizonyos mértékig módosultak. A zárójel nélküli metronomjelzés *tempo giusto* (azaz többé-kevésbé kötött) ritmust jelent.

8. Csak akkor használok előjegyzéseket, ha az illető hangmagasság (a kisfejű hangokat kivéve) az egész darabon végig módosítva van.

9. A ~ és ~ olyan csúszást (*portamento*) jelent, melyben az egyes közbeeső fokok nem különböztethetők meg. Ugyanezek a jelek egy melizmacsoport felett vagy alatt azt jelentik, hogy a díszítésbokr csúszik foltszerűen lefelé.

¹ A felvétel Ankarában történt.

² A felvétel Ankarában történt.

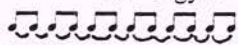
10. A fölfelé mutató nyíl (↑) kis hangmagasság-emelkedést, a lefelé mutató (↓) pedig kis hangmagasság-csökkenést jelöl. Mind a kettőt hangok, keresztek és bé-k felett is használom¹; ez utóbbi esetben addig vannak érvényben, ameddig maga a módosítójel. Ha zárójelben vannak, akkor érvényességük néha megszakadhat.

11. A kotta öt vonala fölötti szögletes zárójelek ([]) azt jelentik, hogy az általuk kijelölt dallamrész szerkezetileg toldalék, és a dallamszerkezet meghatározásánál nem kell figyelembe venni.

12. A melizmacsoportokat mindig kötőív fogja össze; a csoporton belüli össze nem kötött hangok külön szótagra vannak énekelve. A pontozott kötőív azt jelenti, hogy az illető csoport látszólagos két (vagy több) szótagja szerkezetileg egyetlen szótagként kezelendő.

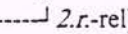
13. A nagyfejű kottákhoz kötéssel, de nem gerendával hozzákötött kisfejű hangok értékeit ki kell vonnunk az illető nagyfejű hang hosszából (); ha viszont gerenda köti össze őket, akkor nem kell értéket levonnunk. A lejegyzésben szereplő kisfejű hangok kisebb intenzitással énekelt hangokat jelölnek.

14. A  és az ehhez hasonló lejegyzések azt jelentik, hogy ez a négy egyenlő érték összesítve  értéket ad ki (a szokásos  helyett).

15. Egyes hosszan kitartott hangok vibratóját (XV-XVI. oldal) a következőképpen jelölöm: , ahol mindegyik hang egy vibratonak felel meg, ha *y* van aláírva és egy fél vibratonak, ha *y* vagy *i*.

16. A hullámos vonallal aláhúzott betűk vagy szótagok olyan járulékos részek, melyek szerkezetileg nem tartoznak a tényleges szöveghez (XV-XVII. o.); a  jellel aláhúzottak pedig a hangsúlynál történt bővüléseket jelölnek, melyeket a sor szótagszámának megállapításakor nem kell figyelembe venni (XV. o.).

17. Üresfejű kottákat a koryogó hangok (XVI. o.) jelölésére használtam, a kerekfejű kotta meghatározható, a csillagfejű pedig meg nem határozható hangmagasságot jelöl. Az *x* kottafej körülbelüli hangmagasságot jelez.

18. A refréneket  *r*-rel (vagy  *1.r.*,  *2.r.*-rel) jelöltem, az egysoros hosszabb refréneket a sor elején *r*-rel (vagy *1.r.*, *2.r.*-rel stb.), a több soron végighúzódókat pedig a sorok bal oldalán *r* {-rel (vagy *1.r.* {, *2.r.* { stb.-vel).

19. Az érthetetlen szótagokat kötőjelekkel (- - -) helyettesítettem, mindegyik - jel egy szótagot reprezentál, a nyomdafestéket nem tűrő illetlen szavakat pedig pontokkal (...) jelöltem (egy pont egy betű helyett áll).

¹ Sőt még  fölött is.

ENDNOTES (S.J.)

ⁱ Mint Ankarában megtartott első előadásában olvasható, Bartók a cseremiszek pentaton kvintváltó dallamait török eredetűnek tartotta. Később Vikár László kutatásai során kiderült, hogy ez a stílus valóban megvan a csuvasoknál is, ám mindkét népnél sak a cseremis-zsuvas határ mentén, egy körülbelül 100 km-es körön belül.

ⁱⁱ A *yürük* szó szó szerinti 'gyorsan sétálót', átvitt értelemben 'vándorlót' jelent, jelen esetben pedig a nomád pásztorokat jelöli, akik nemcsak a Torosz hegységben űtik fel nyári szállásaikat, hanem Törökország egyéb olyan vidékein is, ahonnan télen el tudják érni a fagymentes tengerparti sávot. Az adanai síkságon különösen nagy számú nomád volt található, köztük a magukat türkméneknek nevező etnikai csoportok, akik a yürükhöz hasonlóan egymással kevésbé keveredő törzsekre (*aşiret*) tagolódnak.

ⁱⁱⁱ A *Halkedik* 'népházak' az országot behálózó művelődési intézmények voltak.

^{iv} A budapesti kéziratban Saygun neve Saygün-ként szerepel, ugyanis 1936-ban még így hívták a török zeneszerzőt. Magam fordításkor a Saygun nevet használok.

^v №15 és №16.

^{vi} Az amerikai kiadás kottái alapján az 1. osztály kadenciái a következők:

№1a.	5)	b3	(b3	
№1b.	5)	b3	(b3	
№2	5)	b3	(b3	A magyar kiadásban b6).
№3	7)	b3	(7	
№4	4)	4	(b3	
№5	5)	4	(b3	
№6	5)	4	(5	
№7a.	4)	5	(4	
№7b.	5)!!	(5	Háromsoros. A magyar kiadásban "4" (5) 5 kadenciákkal.	
№8a.	5)	5	(b3	
№8b.	5)	5	(b3	
№8c.	5)	5	(5	
№8d.	5)	5	(b3	
№8e.	5)	5	(4	
№9	b10)	8	(8	

Úgy tűnik, hogy míg Bartók módosított a kottákon, ezek a változtatások nem kerültek be a szövegbe. Ezen kívül a további következtetéseket találtam:

- Négy (4) és hat (5) főkadenciás dallam van, mert a №8d.-nek határozottan (4) a főkadenciája. Ez a dallam ugyanúgy sorolható a №8a–c. mint a №5 mellé.
- (5) főkadenciából csak akkor van hét, ha a háromsorosnak vett №7b. főkadenciáját (5)-nek vesszük. A magyar kiadásban 4(5)5, az amerikaiban pedig 5)(5 szerepel.
- Tíz 5) kadenciás dallam van: №1a–b., №2, №5, №6, №7b. és №8a–e. Ez a szám a következők miatt tér el a Bevezetőben jelzett 8-tól. Bartók a magyar és az amerikai kiadás Bevezetőjében is beszél egy b6) kadenciás dallamról. Ez csak a №2 lehet, ám míg ennek a dallamnak az első kadenciája a magyar kiadásban b6)-tal van jelezve, az amerikai kiadásban 5) szerepel. A dallam kikövetkeztetett első kadenciája a nagy mennyiségű hasonló 5(b3)b3 kadenciás pszalmódizáló dallam fényében mindenképpen 5), Bartók ezért is javította át a kadenciát 5)-re. Ugyanakkor a szövegben nem javított. A másik eltérés a №6 dallamnál van, ahol a magyar kiadás kottájában 4), az amerikai kiadás kottájában pedig 5) szerepel. Itt sem történt meg a javítás a szövegben.
- Egyetlen 4) kadencia van, hacsak nem számítjuk a budapesti kiadás kottáiban 4)(5)5-nek, ám az amerikaiban 5)(5-nek jelölt №7b. dallamot.

A fentiekén kívül Bartók a №7a. harmadik sorának végét (b3-ról (4-re javította az amerikai kiadásban).

^{vii} A nagyobb anyagban gyakoriak a hasonló szerkezetű dallamok, melyek a harmadik sor végén, ezen a képlekeny helyen, mintegy másodlagosan a 2. fokra ereszkednek, az ABBC szerkezetet ABB_kC-re változtatva. Mindez nem módosít Bartók megállapításának igaz voltán.

^{viii} A nagyobb anyagban bőven akad a VII. fokot érintő, sőt ott kadenciázó hasonló dallam.

^{ix} A török dallamok inkább a IV. (erdélyi) dialektusterület dallamaival mutatnak hasonlóságot. L. még Saygunnak a Bevezetőhöz fűzött hatodik megjegyzését.

^x L. A magyar és a török pszalmizáló dallamstílust a negyedik fejezetben.

^{xi} A magyar-török történelmi kapcsolatokról l. a hatodik fejezet *Magyarokhoz csatlakozott török elemek* részét.

^{xii} A 2. osztály kadenciái:

Nº10a.	b3	b3	b3	A Nº10b. egy hangszeres részlet.
Nº11	7	b3	1	
Nº12	7	b3	b3	
Nº13a.	7	b3	b3	
Nº13b.		b3)!!		De belső kadenciái 7(b3)b3, s Bartók így is tartotta számon.
Nº14	4	4	5	
Nº15	5	4	b3	
Nº16	7	4	b3	
Nº17a.	8	4	b3	Ez egy nyolcszótagos dallam a tizenegyszótagosok között.
Nº17b.	8	4	b3	
Nº17c.	8	4	b3	
Nº18	9	4	4	
Nº19	5	5	b3	
Nº20	8	4	b3	
Nº21a.	8	4	4	
Nº21b.	8	5	4	
Nº22	b10	b6	8	
Nº23	7	7	b3	

Megjegyzések (l. még Saygun 9. megjegyzését Bartók bevezetőjéhez):

- Bartók a kétsoros Nº13b. dallamot is ide sorolja, s ez indokolt is a dallam 7(b3)b3 belső kadenciái miatt. Itt Bartók egy kétsoros, tizenegyszótagos és 7(b3)b3 belső kadenciás dallamot sorolt a hasonló kadenciás négysoros dallamok típusába. Ez annak a módszernek az előzménye, melyet én általánosabban alkalmazok a különböző sorszámú dallamok összehasonlításakor. Ugyanakkor ennek a dallamnak a kadenciáit nem veszi figyelembe az első sorok kadenciáinak összesítésekor.
- A Nº23-nál Bartók eltekintett a 9. fokon végződő első sortól.
- A Nº13b. főkadenciáját (b3)-nak veszi helyesen. Ugyanakkor Nº13a. első sora inkább az 5. fokon végződik. Mégis meg kell jegyezni, hogy saját gyűjtésében nem egy, a Nº13-mal azonos típusba sorolható 7(b3)b3 kadenciájú dallam is szerepel.
- A Nº22 első és második előadásában a főkadencia nem (b6), hanem (5) esetleg (b3). Ezt erősíti még az is, hogy itt a kadenciahangok igen rövidek, s ráadásul a b6 fok kadenciaként rendkívül ritka.
- A harmadik sorok kadenciái: (8 = Nº22; (5 = Nº14; (4 = Nº18, Nº21a–b.; (b3 = Nº10a., Nº12, Nº13a–b., Nº15, Nº17a–c., Nº19, Nº20, Nº23; (1 = Nº11.

^{xiii} Bartók tehát pontosan látta a nyolc- és a tizenegyszótagos dallamok szerkezeti hasonlóságát, sőt szinte megegyező voltát. Csak azért nem tette egymás mellé őket, mert rendszerének felépítése ezt nem tette lehetővé.

^{xiv} A török népzeneben gyakori a két-, sőt az egysoros dallam is. Míg Nº30 esetleg egy négysoros uzun hava dallam harmadik-negyedik sora, s a Nº35 is furcsa a magasabb második sorával, addig a Nº27, Nº36, Nº37, Nº38 és Nº39 egyértelműen kétsoros. Saygun e dallamok jelentős részét nem városinak, európainak vagy éppen gyanúsak tartja, hanem hagyományos, esetenként újabb stílusú török dallamoknak. A dallamokat részletesen elemzem, l. még Saygun (1976) 244-253. o. és Saygunnak a bevezetőhöz fűzött 15. megjegyzését.

^{xv} Ezek egymás variánsai, ráadásul A⁴⁻⁵ A szerkezettel. A dallam lid hangsora igen ritka a török népzeneben. Saygun 1969-ben újra felvette a dalt Çardakban és Toprakkale-ben is, mind a kétszer c kadenciával. L. Saygun 16. megjegyzése Bartók bevezetőjéhez.

^{xvi} Mindezen dallamokról az Appendix 1-ben írok részletesebben. L. még Saygun. 15., 16., 17. és 18. megjegyzését Bartók bevezetőjéhez.

^{xvii} A lehető legmagasabb hangfekvésben éneklés szokása Törökország más részeiben is tapasztalható, de különösen jellemző Dél-Törökországban, tanúsítva, hogy a számos pástorkodó törzs zenei specialitásai közé tartozik. Könnyen lehetséges, hogy a nagyon hangos és magas dallamkezdet a pástorok közötti, egymás informálására szolgáló kiáltásoknak valamilyen emléke lenne. Carl Stumpf (1911) idevágó tétele szerint az emberiség zenéje összességében ilyenféle kiáltásokból fejlődött ki.

^{xviii} E jelek egy része nem szerepelt a lejegyzésben, ezért Saygun zárójelben tüntette fel azokat a tisztázatlanban.

^{xix} Saygun (1976) 257. o. megfigyelése szerint, az *n̄* hang magánhangzó és mássalhangzó közé is beékelődhet, pl. *İncili n̄ fēs* (N^{48a}). Ide tartozik az a jelenség is, hogy Konya környékén valamint Anatólia dél-keleti vidékein a folyamatos múlt idő egyes szám harmadik személyű alakjához a közbeszédben egy *n* hangot fűznek hozzá: *geliyordu + n*.

^{xx} Saygun (1976:258) a nők vonakodását inkább a népes gyűjtőgárdával szemben érzett bizalmatlansággal magyarázza, s megemlíti, hogy Bartók eredetileg csak vele kettesben óhajtott gyűjteni. Nők éneklék a siratókat, altatókat és a henna-kenés szertartásának dallamait. Előadási módjuk egyszerűbb, visszafogottabb mint a férfiak hangos éneklése, náluk teljesen hiányzik a rendkívül magas fekvésekben való éneklés, kevesebb a díszítés, és ritkán hallhatók vibratók vagy nagy hangsúlyok. Ugyanakkor kölcsönösen ismerik egymás dallamait. Egyes területeken a férfiak keservei levezethetők a nők által énekelt siratódallamokból, s gyűjtöttem nagy ambitusú uzun hava dallamot nőktől is. Megemlítendő még, hogy a nők nem játszanak dallamhangszereken, s mulatságaikon dob helyett konyhaedényeket használnak. L. még Saygun 34. megjegyzését Bartók bevezetőjéhez.

^{xxi} Ez a dallam dallamvonalát és kadenciáit tekintve is egyedi, noha a lakodalmi hennakenés ceremóniájához kapcsolódik.

^{xxii} Helyesen 6||3|2.

^{xxiii} Itt megfelelőbb lenne a 4|4|3 beosztás. Bartók Budapesten ilyen beosztással hagyta a dallamot, és Saygun is így tisztázta le, ugyanakkor az amerikai kiadás 6||2|3 beosztást mutat.

^{xxiv} Bartók ide veszi azokat a dallamokat is, melyek soraiban az utolsó három vagy öt szótag megismétlődik, s így 4+4+3 (+3 ill. 5) szótagszámmal bírnak. A N³⁸ szerintem is 4+4+3, de *İnerler gider- / ler de Çemiş/ özüne* beosztással. Érdekes, hogy a N³⁵-öt a lejegyzésben négysorosnak tekinti, ám itt 4+4+3 beosztásúnak vagyis kétsorosnak.

^{xxv} A N³¹ valójában 5+5/16-os aszimmetrikus giusto dallam, mely a következő módon osztódik 4+3 részre: *Gar-şı-da kürd / ev-le-ri*, l. Saygun (1976) 292. o.

^{xxvi} A N³⁷-ben nincs sorismétlés, Bartók talán a N⁴⁷-re gondolt, ahol viszont van.

^{xxvii} Van még egy lehetőség, amikor a négysoros versszak két sorát alkalmazzák egy négysoros dallamra:

1. dallamstrófa	┌1. szövegsor	1. szövegsor	┐
	1. szövegsor ismétlése		
	2. szövegsor	2. szövegsor	
	└2. szövegsor ismétlése		└
			1. szövegstrófa.
2. dallamstrófa	┌3. szövegsor	3. szövegsor	┐
	3. szövegsor ismétlése		
	4. szövegsor	4. szövegsor	
	└4. szövegsor ismétlése		└

^{xxviii} A refrének listája eltér az amerikai és a magyar kiadásban, l. amerikai kiadás 26. o. és Saygun (1976) 194. o.

^{xxix} Bartók véletlenül 6 || 4 | 1-et írt.

^{xxx} Nemcsak a gyűjtemény szövegeire, hanem a teljes török népköltészetre is igaz, hogy a szillabikus verselés szabályainak megfelelő hét-, nyolc- és tizenegyszótagos versekből áll. A tizenegyszótagosok tagolása 6+5 vagy 4+4+3, a nyolcszótagosoké szinte mindig 4+4, a heteseké pedig 4+3 vagy 3+4. A kivételek igen ritkák. Míg a zenei beosztás egy dallamon belül mindig változatlan, a szövegsorok között előfordulhatnak különböző tagolások is, pl. tizenegyes szótagszám esetén 4+4+3 és 6+5 keveredhet; hetes szótagszám esetén 4+3, 3+4 vagy akár 2+3+2-es osztatú sorok követhetik egymást. Mindez feszültséget teremthet a zene és a szöveg között.

^{xxxi} Ilyesféle jelentése a török *da/de* szónak is megvan az ilyen mondatokban: *Mani sayılmaz da öğüd sayılır* 'Nem mani, hanem egy tanács' (Nº17b.).

^{xxxii} Ez a sor inkább 4+4+3 tagolású (*Acemisin güvenemem / huyuna*).

^{xxxiii} Ezt a sort 4 | 4-beosztásúnak is fel lehet fogni. Talán a kvintola sugallta a 3 | 5-ös beosztást.

^{xxxiv} Ez a hang keletről nyugatra haladva egyre lágyul, s míg pl. keleten *geldigi*-t ejtenek, sőt egyes helyeken egészen az arab kemény *h*-hoz hasonló kemény hang hangzik. Közép-Anatóliában *geldiği*-t (kevésbé hallható lágy *ğ*-vel), addig egyes helyeken szinte teljesen eltűnik, s csak a megelőző magánhangzót hosszabbítja meg (*geldi*).

^{xxxv} L az előbbi megjegyzést. Saygun megfigyelése szerint a Nº47-ben  ritmusú *ayağma* hallható, a Nº22-ben pedig *ayağına*.

^{xxxvi} Bartók Nº49-et írt, ez valójában Nº49d.

^{xxxvii} A Nº49d.-ben az amerikai kiadásban *ayağ'm*, a magyarban *ayağm* áll.

^{xxxviii} Tapasztalatom szerint azoknak az embereknek, akik ezeket a jól szerkesztett tizenegyszótagos sorokat tartalmazó népdalokat éneklék, rendszerint nincs városi műveltségük, sőt gyakran analfabéták.

^{xxxix} Közép-Anatólia egyes részein (Nevşehir. Kayseri, Kırşehir-Yozgat) a *düzüm* a pincében aszalás céljából felakasztott szőlőfürtöket jelenti. L. még Saygun (1976) 272 o.

^{xl} Saygun fordítása: Most, hogy egy tisztas férjem van / nem mehetek unokatestvérem. Saygun (1976) 345. o.

^{xli} Saygun fordítása: Megsokalltad-e Istenem / a világon a lila fátylas lányokat?

^{xlii} Saygun fordítása: A szépszemű lány Isten angyla.

^{xliiii} Nem *vilayet*, hanem Adana megyén belüli város. Helyesen Kadirli.

^{xliv} Saygun gyűjtőfüzetében az énekes neve Ali Gıvrak Mustafaoglu, a Cinli egy ragadványnév, mely 'lélekkel bíró'-t jelent.

^{xlv} Nem *vilayet*, hanem Adana megyén belüli város.

^{xlvi} A név valójában İbiş, mely az İbrahim becézett alakja.

^{xlvii} Saygun gyűjtőfüzetében: *Zurnacı Ali* 'Ali, a zurnás' áll.

^{xlviii} A *Cuma* és az *Ali* két keresztnév.

^{xlix} Ma már nem az Ulaş törzs tagjai alkotják Osmaniye lakosságának zömét, legalábbis származásukat nem tartják számon. Ugyanakkor nem messze van egy Ulaş nevű falu, melynek lakói az Ulaş törzs leszármazottjainak tekintik magukat.

^l A helyes forma Kara İsalı.

^{li} A név helyesen Zekeriya Çulha.

^{lii} Saygun gyűjtőfüzete szerint az énekes neve: Hasanoğlu Salcı Koca Mehmet.

^{liii} A név helyesen Kır İsmail.

^{liv} Nahiye falu hivatalos neve Tabaklarköy.

^{lv} Nem Harunie, hanem Haruniye a neve annak a helynek, melyet Harun al-Rasid után neveztek el, akinek a kastélya valaha itt állt.

^{lvi} Dallamainak egy része beleillik a çukurovai "repertoárba", más részük azonban egyedi. Kır İsmail valódi neve İsmail Güngör, a *kır* 'ősz' elnevezést hosszú ősz szakállja miatt kapta. Esküvőkön és egyéb ünnepeken fizetségért énekelte a török népi eposzokat, melyekben olyan dalok szerepelnek, amelyeket Bartók is felvett. Kır İsmailról további felvételeket készített Reinhard 1955, 1956 és 1963-ban. Magam is elmentem Haruniyebé, akkor Kır İsmail már nem élt. Helyét eposzénekesként Mehmet Demirci foglalta el. Az ő ragadványneve *Köroğlu* volt, s szintén mérhetetlenül sok strófát tudott a népi költők szövegeiből, melyeket mind egyetlen egyszerű dallam variánsaira énekelt.

^{lvii} Helyesen *kumarlı* törzs.

^{lviii} Helyesen İsmail.

^{lix} Saygun jegyzetfüzetében még a következők állnak: "Urfában született, s Tarsusban nevelkedett fel, ahova szülei az ő egyéves korában költöztek át."

BARTÓK MEGJEGYZÉSEI A DALLAMOKHOZ

Bartók megjegyzéseket fűzött a dallamokhoz, és ezek az amerikai kiadásban szerepelnek is (181–192. o.). A megjegyzések egy részének eredeti változata fellelhető a lejegyzéseken, így ezekről Saygun is tudott, és róluk a magyar kiadás 277–304. oldalán számol be. Mivel ez esetben az amerikai kiadás a teljesebb, most azt vettem alapul. Lefordítottam a megjegyzéseket, majd Saygun és a saját megfigyeléseim alapján egyes esetekben kommentárokat is fűztem hozzájuk. Saygun kommentárjait akkor idézem, ha azok a saját kutatásaim alapján is helytállónak bizonyultak. A dallamok megnevezésével kapcsolatban fel kell hívnom a figyelmet arra, hogy az *agıt* 'sirató' terminológia Anatóliában legalább háromféle zenei stílussal kapcsolatos.

V^o megjegyzés

- 1a. *Bölcsődal (altató).
 **A helyszíni lejegyzés szerint: *bunum*.¹
 ***A cylinder véget ért, mielőtt a versszak hiányzó része felvételre kerülhetett volna. A felvétel előtt a hangmagasság *c#* (!) volt.
- 1b. *Sirató.
2. *A felvétel előtt a hangmagasság *g* volt. Magyar variánsa: Appendix V^oI.
3. *Az előzetes lejegyzés érdekében az énekes a felvétel előtt nyolcszor-tízszor elénekelt a dalt. A szokásos rendkívül magas fekvést választotta, így mire felvételre került a sor, annyira elfáradt a hangja, hogy a magasabb *g*¹*b* (a lejegyzésben *b*²*b*) kezdőhangot nem tudta kiénekelni.² A kezdés helyes formája a második és a harmadik versszak elején látható.³
4. *Bár a szöveg sirató jellegű, hisz egy meghalt személyről szól, a dallam mégsem tűnik siratónak, és nem is nevezték.⁴
5. *Sirató. Magyar variánsa: Appendix V^oII.
 **Úgy tűnik, hogy a dallamnak ez, a helyszínen, felvétel előtt lejegyzett vázlata a szokásosabb főhangokat adja vissza. A felvétel első két üteme mindenképpen hibás. Az énekes elmondása szerint a dallam szövege általában rögtönzött, és ezt a szöveget ötven évvel ezelőtt, fia halála alkalmával költötte egy anya.
6. *Sirató.
 **Hibás kezdés; a helyes forma a 2. versszakban látható.
- 7a. *Bölcsődal (altatódal). Az énekes elmondása szerint egy gyerekáldásra vágyó gyermektelen asszony bölcsődala. A megjegyzés nyilvánvalóan csak a szövegre vonatkozik.⁵
 **Ebben a versszakban a második sor hiányzik. Ilyenféle kihagyások általában nem fordulnak elő a dallam előadása során.
- 7b. *Táncdallam.
- 8a. *A *kemençe* szólamát a lejegyzésben az énekes résznek megfelelő magasságra kellett transzponálni. Az énekes dalolás közben is folyamatosan játszotta a dallamot, ám hangja elnyomta a hangszer hangját, így azt nem lehet lejegyezni. A dalnak számos magyar változata van, melyek közül kettő megtalálható az Appendixben (III. és IV. dallamok).⁶ N.B. – a *kemençe* a hegedűhöz egészen hasonlatos hangszer. Hangolása: *g–d¹–a¹–d²* (!) és keleti módon, a testet függőlegesen tartva játszanak rajta (mint a csellón).⁷

¹ A második strófa harmadik sorának második szavára vonatkozik. (S.J.)

² Ezek a hangok, vagyis a dallam első két főhangja a lejegyzésben egyszerűen *b*–ként jelenik meg. (S.J.)

³ Saygun fűzetében a dallam *agıt* 'sirató'. (S.J.)

⁴ Saygun fűzetében a dallam *agıt*. (S.J.)

⁵ Saygun fűzetéből: "Egy terméketlen asszony rongybabát készít, befekteti a bölcsőbe, és bölcsődalt énekel, kérve Istent, hogy adjon lelket a babának".

⁶ Saygun beszámolója alapján: "Ez a dallam annyira megindította a Mestert, hogy az összes strófát felvette. Ezért szentelt két cilindert a dalnak. Meghatottságát azzal magyarázta, hogy a dallam azonos bizonyos magyar dallamtípussal." Saygun fűzete alapján a dallam megnevezése *Kozanoğlu Rüstem Ağ'a'ya yazılan agıt* 'Kozanoğlu Rüstem Ağ'a halálára írt sirató'. Ugyancsak

- 8b. *Az összegyűlt énekesektől megkérdeztük, hogy ismerik-e a №8a. dallamot. Úgy tűnt, hogy – noha szövege feledésbe merült, a dallamot sokan ismerték, és segítségünkkel sikerült elénekelniük a szöveg két versszakát.
- 8d. *Ezt a tréfás szöveget állítólag egy ember költötte közvetlenül a halála előtt!
**Az énekes a *mi* hangot *ri*-szerű hangra változtatta.
- 8e. *A dallam megnevezése *Hacı bey*, és ez valószínűleg a szövegre vonatkozik. A szövegből csak két versszakot írtunk le, a folytatás hiányzik. N.B. – a felvétel előtti hangmagasság *g* volt.
9. *Ez a két járulékos (rögtönzött) szótag, mely nem tartozik a tényleges szöveghez nem érthető a felvételen.
- 10a. *A megnevezésnek sem az értelmét nem lehetett meghatározni, sem azt, hogy a szövegre vagy valami egyébire utalna-e.¹
**A harmadik és a negyedik versszak a helyszínen nem került lejegyzésre, a felvételtől pedig nem érthető. A negyedik versszak esetében még a dallamot sem lehet leírni a szavak megfelelő értelmezése nélkül.²
- 10b. *Ez a darab a №10a. *kemençén* történt előadása.
**A cylinder véget ért, és a felvétel félbeszakadt.
12. *Ez a változat a dallamnak a vázlata, ahogyan azt a felvétel előtt leírtam. Az énekes legalább nyolcszor-tízszor elénekelte a dalt az előzetes lejegyzés végett, és a magas hangfekvésben való huzamos éneklés kifárasztotta a hangját. Ennek tulajdonítható, hogy a felvételen az előzetes lejegyzésben feltüntetett legmagasabb hangokat nem tudta kiénekelni. Ezért a vázlatot kell eredeti formának tekintenünk, legalábbis a hangmagasságok tekintetében.³
**A következő három zárójeles hang téves.
- 13a.⁴ *A felvételen ez a szó *nasıp*-nak hallatszik.⁵
**Ezt a hangot olyan vibratóval adták elő, melyet a 49. és a 60. oldalon⁶ írtam le, és melyhez hasonlóakat más darabokban részletesen lejegyeztem, itt azonban a lüktetés ritmusa nem volt világos. N.B. Elbeszélése szerint az énekes a szöveget maga költötte egy rokonának a halálakor, akit előző nyáron sújtott halálra a villám (az ilyen információk nem mindig megbízhatóak!).
- 13b. *A megnevezés egy törzsi vezető neve. Az illető egyesek szerint 100, mások szerint 200 évvel ezelőtt élt. A dallamot valószínűleg az ő tiszteletére nevezték el, és tavasszal éneklék, amikor a törzs a téli szállásról a hegyekbe indul.⁷
**A hiányzó szótagok (valószínűleg hét a 2., tizenegy a 3. és öt a 4. strófában) leírása nem történt meg a helyszínen, a felvételtől pedig érthetetlenek.⁸
***Az énekes nem tudta pontosan, hogy mikor született.

[14.]⁹

Saygun füzete alapján a paraszt *kemane* és *tanbur* nevű hangszereken játszott. L. még Saygun (1976) 8. megjegyzés Bartók lejegyzéseihez. (S.J.)

⁷ A *kemençe* megnevezés (egy perzsa szó török formája) arab területeken is használatos, és Törökországban rendkívül változatos küllemű népi vonóhangszereket neveznek így. Ma már nem található meg sem Dél-Törökország nomád táboraiiban sem a letelepedett lakosság körében. Megvan ellenben mind a rövid, mind a hosszúnyakú lant (*saz* v. *bağlama*), ez utóbbinak a legkisebb méretű fajtáját *cura*-nak hívják, nagytestű változatát pedig, melyen az *aşık* zenészek játszanak *kaba*-nak. Szerepet játszik újabban a hegedű is, melynek legfelső húrját szintén *a²*-re hangolják. (S.J.)

¹ Karacaoğlu egy XVII. századi çukurovai zenész-költő irói álneve. (S.J.)

² Saygun a harmadik strófát egy szó kivételével utólag leírta, de a negyedik strófát ő sem tudta megfejteni. (S.J.)

³ Saygun füzete szerint a dallam *ağıt*. (S.J.)

⁴ Saygun füzete szerint a darab megnevezése *Camız Ali ağıdı* azaz 'Camız Ali siratója'. (S.J.)

⁵ Saygun *yetim*-nek ('árva') hallotta. (S.J.)

⁶ Bartók (1976) szerinti lapszámok. (S.J.)

⁷ Dadaloğlu zenész-költő volt, és feltehetőleg az *avşar* törzsből származott. Valószínűleg 1789–1790 körül született és 1865–1870 körül halt meg. Élete nagy részét a Kozanoğlu uraknál tölthette, és hősi énekeket valamint Karacaoğlu lírai költészetére emlékeztető költeményeket alkotott. (S.J.)

⁸ Ezeket Saygun utólag megfejti. (S.J.)

⁹ Saygun Bartóknak az 'innen nagyobb értékben' utasítását nem értette pontosan, ezért a magyar kiadásban a harmadik sor elejétől kezdve fele metrummal van leírva az ének, bár a metrumjelzés végül is korrigálja ezt a szépséghibát. (S.J.)

15. *Az itteni és a további (6., 9., 12. stb.) ütemekben levő *ā* mássalhangzók előadása hangsúlyos, és azt a benyomást kelti, mintha külön új szótagok jöttek volna létre. A hangmagasság a felvétel előtt *a* volt. Magyar variáns: Magyar Nép dal №62.
16. *Ugyanaz a megjegyzés, mint №15-nél.
** = *irak*
- 17a.¹ *A hangmagasság *c#* volt a felvétel előtt.
** Szerb-horvát variáns: Appendix №V.
- 17b. *Nem világos a megnevezés értelme, még csak az sem, hogy kizárólag a szövegre vonatkozik-e.
** A 3,159 cylinder véget ért, mielőtt a negyedik dallamsor megismétlődött volna. A következő versszak tartalmazza az ismétlést.
- 17c. A 4–6. strófák szerepelnek ugyan az M.F. 3,198-en, de hengerkimelés céljából nem jegyeztem le őket.²
- 18.³ *L. a №23-nál szereplő megjegyzést.
** Két szótag leírása nem történt meg a helyszínen, és ezek a lemezeiről már érthetetlenek.
- 19.⁴ *A hangmagasság a felvétel előtt *c#* volt.
20. *Ezek a rendkívüli *appoggiaturák* (üresfejű kottákkal jelölve) nagyon rövid, fémcsengésű hangok. Használatuk valószínűleg arab forrásokból származtatható.
** A felvételen ez a szó *aksura*-nak hallatszik, ugyanakkor a helyszíni lejegyzésben *aksurumu* szerepel.⁵
*** Ennek az öt hiányzó szótagnak a lejegyzése nem történt meg a helyszínen, lemezeiről pedig nem érthetőek.⁶
- 21a. *Ugyanaz a megjegyzés, mint №10-nél. N.B. – Az énekes a №20 dallamot éneklő adatközlő fia.
** Hirtelen megállás: az énekes valószínűleg nem emlékezett a szöveg folytatására.
- 21b. *Nem volt megállapítható ennek a gyakori megnevezésnek az eredete. Az énekes azt mondta, hogy egy százéves ember tanította neki a dalt (valószínűleg csak a szöveget), hogy emlékezzék őrá, és hogy szerinte senki más nem ismeri. Seyhanban a dallam *türkmeni* néven ismeretes.
** Bizonytalan (vagyis ingadozó) vibrato.
22. *Ezt az értéket a vibrato tizenegy egyenlő részre osztja. Közülük az első hatot az *iy* szótagra éneklő, a többiben azonban nincs különbség a magánhangzósínezetben.
** Kilenc darab, egyenlő értékre történő vibrálás, mindegyik az *iy* szótagra énekelve.
*** Nyolc darab, egyenlő értékre történő vibrálás, mindegyik az *iy* szótagra énekelve.
**** Tíz darab, egyenlő értékre történő vibrálás, az első négy az *iy* szótagra van énekelve, a többi nem mutat különbséget magánhangzósínezetben. N.B. – A hangmagasság ugyanez volt a felvétel előtt.
- 23.⁷ * Az 1. strófa szerepel az M.F. 3,171-en, de a cylinder kimélete végett nem írtam le. Az előadó folytonosan játszott az ének alatt, és az eredmény ugyanaz lett, mint №8a., №18 és №42 dallamok esetében; a kíséret nem válik el élesen az énektől, és nem is jegyezhető le. A №23, №18 és a hasonló jellegű dallamok egyébként a tizenegyszótagos izometrikus ereszkedő típus (№10–17, №19–22) erősen kibővült változatai. A bővülés a tizenegyszótagos sor vagy (ritkábban) a sor egy részének megismétlésének vagy két tizenegy-

¹ Saygun füzete szerint a dallam címe *Karahacılı ağızı* 'Karahacılı törzs stílusában'. A szöveg szerzője Karacaoğlu. (S.J.)

² Saygun leírta ezeket a szövegeket. A füzetében levő adatok szerint a dallam megnevezése *ağıt*. (S.J.)

³ Saygun füzetében *Dadaloğlu havası* 'Dadaloğlu dallama', ám a szöveg Karacaoğlu költeménye (S.J.)

⁴ Saygun füzetében a dallam megnevezése *Karacaoğlu*. (S.J.)

⁵ Saygun szerint a szó hangzása *aksura* (*aksurunu?*), feloldása pedig *Aksura'ya*. Aksura az a város, ahova a lány való (S.J.)

⁶ Saygun utólag megfejtette őket. (S.J.)

⁷ Saygun füzete szerint *Ahıska türküsü* 'Ahıska dala'. Az adatközlő szerint "A Kaukázusban egy felkelés után az ellenség lemészárolt 12.000 lányt és asszonyt, és lerombolta Ahıska városát". Ahıska Dede-Korkut könyvében Ak-Saka néven régi oguz településként van megemlítve. 1267-től kipcak/kuman törökök uralják, majd 1578-ban az oszmánok Ahıska központtal megalapítják a *Çıldır Beylerbeyliği*-t, és ettől kezdve a terület Artvinnal, Kars-szal és Erzurum-mal egységet képezve az anatóliai oszmán birodalomhoz csatlakozott. 1828-ban Oroszország elfoglalja, majd tíz északi szandzsákját Grúziához csatolja, a itt lakókat pedig erőszakkal keresztény hitre téríti. Az I. világháború után a mensevikék és az örmények véres mészárlásokat rendeztek, melyeknek csak az oszmán sereg Bakuba történt bevonulása vetett véget. Nem lehetetlen, hogy a dal ennek az emléket őrzi. Ugyanakkor történtek kegyetlen cselekmények a II. világháború során is. L. Aslan (1995) (S.J.).

szótagos szövegsor egyetlen dallamsorra való éneklésének eredményeképpen szótagszámnövekedést okoz. Néha mind a két jelenség előfordul.

**Meglehetősen furcsa, hogy csak a strófák végén elhangzó hangszeres utójáték ereszkedik le a záróhangra, az ének soha. A felvétel előtt ugyan az ének ebben a darabban lement a záróhangra, de a következő éneklés alatt (jelen kiadás №18 dallamában) nem. N.B. – A *cura ırızva* egy érintőssel ellátott háromhúros pengetős hangszer. Az üres I–II–III. húrok hangolása: *fisz-h-h* (ez transzponált lejegyzésben *c-f-f*ként jelenik meg). A III. húron az érintők által meghatározott skála a következő:

Eredeti hangok: h - cisz↓ - d - disz - e - eisz - fisz - g - gisz - a - h↓ - c - d↓ - disz

Transzponálva: f - g↓ - asz - a - b - h - c - desz - d - esz - f↓ - gesz - asz↓ - a

A nyilak a hangmagasság körülbelül negyedhangnyi eltérését jelölik.

24. *Az *aşiret* (egy nomád törzs neve) dallama.¹

25. *Sirató

**E vibratokat a №22-ben látottakhoz hasonlóan a *yi-yi-yi* szótagokra éneklük.

26. **Maraş* egy tánc neve.² A dallamról azt mondták, hogy a *maraş* tánc ének nélküli, kizárólag hangszerrel kísért tételei között éneklük a táncosok, ahogy az a №63 és egy ezeket követő, eltérő tánc esetében is megfigyelhető volt.

29. *Úgy tűnik, az elnevezés a darabnak arra az első és második strófájára utal, mely nem más, mint egy énekes táncbahívás. A tulajdonképpeni tánc a *tempo giusto* részben kezdődik, ezt soha nem éneklük, csak *zumával* és valószínűleg *davul* kísérettel játsszák (e hangszerekkel kapcsolatban l. a №60–66. dallamokhoz fűzött megjegyzéseket). Az előadó ez esetben mégis énekelte (értelem nélküli szótagokkal), mert nem volt a közelben zurnás, aki lejátszotta volna.

**Úgy tűnik, hogy ezek a helyszínen lejegyzett változatok mutatják a helyes, de legalábbis gyakoribb formát.

30. *Ezt a hangot egy, az első ütemben láthatóhoz hasonló vibratóval adják elő.

**A harmadik és a negyedik strófában nincs lényeges változás.

31. *A dallamszerkezet megállapításánál a refrént nem vettem figyelembe.³

32. *Befejezetlen felvétel: a cylinder véget ért mielőtt a negyedik és az ötödik sort felvehettük volna.

33. *Henna dal: valószínűleg akkor éneklük, amikor az esküvői szertartás előtt a menyasszonyt bekenik *hen-nával*, ezzel a piros növényi festékekkel, melyet a nők arcuk és kezük befestésére használnak. A dallam tehát a lakodalmi dalok kategóriájába tartozik.

35. *Az énekes a b) változatban túl magas fekvést választott, ez okozta a dallam elváltozását. A helyes forma az a) változat.

**A cylinder véget ért, mielőtt a dallam utolsó üteme (a *diline* megismétlése) elhangzott volna.

36. *Az elnevezés értelmét nem lehetett megállapítani. Úgy tűnik, hogy az *II bey* egy bizonyos területet jelöl.⁴

37. *Ez a megjelölés 'hosszú dallam'-ot jelent, ennek ellenére a dallamnak semmi köze a korábban, a 45. oldalon⁵ említett *Cântec Lung*-hoz, de a kötet №62 dallamához sem.⁶ Az énekes a dallamot az Antep *vilayet*-ben levő⁷ Islahiye-ből származó katonatársától tanulta, és állítása szerint a dallamot Çardakban más nem tudja.⁸

¹ Az *aşiret* (és nem *aşiret*) szó nem egy bizonyos törzs neve, hanem általában a nomád törzsekre használatos elnevezés, mely gyakran fordul elő a törzsnevekhez kapcsolva. A cím tehát valószínűleg az adatközlő saját törzsének dalát jelenti. (S.J.)

² A tánc neve valószínűleg *Maraşlı* 'Marasból való', maga a tánc az *üç ayak* 'három lépés' táncfajtaéhoz tartozik. Maraş egyébként egy megye központja. (S.J.)

³ Saygun megállapítása szerint ez egy 5+5/16-os akszak ritmusú giusto dallam. (S.J.)

⁴ İlbeyoğlu földesúr volt, aki egyben zenészként is tevékenykedett. Jól ismert az *ilbeyoğlu* törzs is, l. Saygun (1976) 307. o. (S.J.)

⁵ Bartók (1976) oldalszáma. (S.J.)

⁶ Saygun füzeté szerint a dal *türkmeni* 'türkmenes', de jellege és hangsora eltér a Çukurovában türkméneknek nevezett dallamok stílusától. (S.J.)

⁷ Antep mai neve Gaziantep. (S.J.)

⁸ Saygun gyűjtőfüzetében a következő áll: "Maraşban tanulta, amikor ott katonáskodott, egy Islahiye (Antep vilayet) faluból származó társától". (S.J.)

38. *Az elnevezés szó szerinti értelme 'a hajnal szája'. Az *ağız* szónak lehet egy másik értelme is, amely egy bizonyos dallamfajtát jelöl. Nem lehetett megbizonyosodni, hogy az elnevezés egy konkrét dallamra, egy műfajra vagy a darab szövegére utal.¹
39. *Úgy tűnik, az elnevezés egy bizonyos dallamkategóriához kapcsolódik; de nem lehetett megállapítani, hogy a dallamra vagy a szövegre utal. Csak magányos férfiak éneklük.
**L. a №13a.-nál tett megjegyzéseket.
40. *Az elnevezés táncdallamot jelöl.
**A darabot általában nők adják elő. A kíséretet bádogedénnyel biztosítják, melyet jobb kezük csuklójának belsejével és az ujjheggyel ütögetnek. Ahogy a Milman Parry féle szerb–horvát gyűjtemény mutatja, valószínűleg török hatásra, a jugoszláv nők is használnak hangszerként bádogedényeket.
***Az első sor megismétlése kivételes.
41. *Az elnevezés táncdallamot jelent.
42. *A №8a.-nál tett megjegyzés itt is érvényes.
- 43a. *Táncdallam.
- 43b.c. *A №29.-nél tett megjegyzés itt is érvényes. A c. változat csak *tempo giusto* részt tartalmaz, így kérdéses, hogy mit is jelent a *halay havası* kifejezés.²
**Az előadó váltogatta az éneklést és a *kemençén* történő játékot. A c. variáns első lejátszása után a b. variáns első strófáját énekelte; ezután a c. variáns második lejátszása, majd a b. második strófája következett. Egy kvinttel alacsonyabban énekelte mint ahogy játszott, mert a *kemençe* hangterjedelme nem felelt meg az általa kiénekelhető hangoknak.
- 43d. *Állítólag ezeket a dallamokat a táncok szüneteiben éneklük. Akár 'táncközi dallamoknak' is nevezhetnénk őket. A çardakbeli táncokat a 45–46. oldalakon írom le.
**Ez a szó a helyszíni leírás szerint a *dökmé*.³
***Ez a szó a helyszíni leírás szerint a *ban*–.
44. *Táncdallam. Férfiak táncolják olyan módon, ahogy azt a №46 dallamhoz fűzött megjegyzésben leírtam.
**A cylinder véget ért, mielőtt a strófa utolsó üteme elhangzott volna.
45. Az *uçkur* 'cipőfűző'-t jelent, így az elnevezés nem világos, bár egyesek szerint a szöveg illetlen voltára utal. Ez a táncdallam állítólag 'szajha-táncoltatásra' szolgál, és a férfiak táncszerű hasmozdulatok kíséretében adják elő, miközben minden (2/4-es) ütemre tapsolnak.
46. *Az elnevezés nyilvánvalóan a szöveggel függ össze. A darab táncdallam, melyet a lakodalmi ünnepségen a következőképpen adnak elő: két-két nő áll a résztvevők által kialakított sor végein, mindkét kezükben zsebkendőt tartanak, és felváltva éneklük a strófákat, hol az egyik pár, hol a másik. A sorban levő többi nő soha nem énekel. Ha van *zurnás* és *davulos*, akkor nincs ének, ehelyett a *zurnás* fújja a dallamot. Az énekes nem tudta leírni, hogy milyen ritmusban játszik a zurnás. N.B. – A felvétel előtt a hangmagasság *a* volt, a tempó pedig ♩ = 160 -ra állt be.
47. *Ezek az *a*¹-ek enyhén alacsonyak.
- 48a. *A szövegnek ez a része nem került lejegyzésre a helyszínen, a felvételtől pedig érthetetlen.
- 49a. *Esőima.
**Beszélve.
***Beszédhangon recitálva.
- 49b. Esőima.
**Ez a sor recitálva hangzik el.
- 49c. Esőima.

¹ A név jelentése 'Şafak dialektus' ill. 'Şafak módon', ám bizonytalan, hogy a *şafak* 'hajnal' szó itt mit is jelent. (S.J.)

² A *halay* 'táncfűző'-t jelent, mely lassú, közepes majd gyors tempójú táncokból áll, melyek neve rendre *ağırlama*, *ortalama* és *yeldirme*. Vannak kétrészes illetve háromnál több részes halayok is. A táncokat területtől és szokásoktól függően járják külön a férfiak, külön a nők vagy vegyesen férfiak és nők. A kíséret többnyire *davul* és *zurna* ill. zárt térben a *bağlama* nevű háromhúros pengetős hangszer. Amikor a nők maguk között táncolnak, dalaikat többnyire egy *deblek* vagy egyszerűen egy lábas ütögetésével kísérik. (S.J.)

³ Saygun szerint a szó *dogme* vagy *dugme* (< *düğme* 'gomb'). (S.J.)

- **Beszédszerűen. N.B. – Az énekes nem emlékezett szülőfalujára, csak a *vilâyet*-re (Urfa). A Torosz hegy-ségben tanulta a dalt, ahová még gyermekkorában költöztek.
- 49d. Esőima.
 **Ezt a változatot a fonográf felvétel céljából énekelték.
 ***Beszélve.
 ****Az énekes ezt a teljesen eltérő változatot a felvétel előtt énekelte, anélkül, hogy tudatában lett volna a dallamok közötti eltérésnek!
50. *Bölcsődal (altató).
 51. *Sirató.
 52. *A szöveg a görögökkel vívott utolsó háborúra utal.
 54. *A №26-hoz tartozó megjegyzés itt is érvényes (*Maraş* helyett *Garip*-pal¹ és №63 helyett №64-gyel). Úgy tűnik, van összefüggés e dallam és a №64 között.
 55a. *A №43d.-nél tett megjegyzés itt is érvényes. A dallam hangszeres változata: №61.
 **Vibrato a hang intenzitásával (nem a magasságával), valamelyest hasonló a *yi-yi* hangokkal képzett efektushoz (ennek leírását l. a 49. oldalon).
 55b. *L. a №43d.-hez fűzött megjegyzést.
 55c. *L. a №43d.-hez fűzött megjegyzést.
 **Az énekes régebben a parlament tagja volt!
 55d. *L. a №43d.-hez fűzött megjegyzést.
 56. *Táncdallam.² Ez a darab gyanús eredetűnek tűnik. Például az 1., 2. és 4. strófa második ütemében látható diszitéscsoport az arab műzenére jellemző.
 **Az *e²b* hang magassága változó.
 ***A cilinder véget ért, így nem tartalmazza az utolsó (ötödik) sort.
 57. *Táncdallam.³ A táncosok mindkét nembeli fiatalok, akik a dalt esküvőkön vagy ünnepnapokon, táncolás közben énekelik.
 58.⁴ *Nyilvánvalóan városi eredetű dallam, manapság mindenhol hallható. A szerkezet nem rögzült, egyesek elhagynak néhány ismétlést, mások pedig hozzátoldanak. Ilyen következetlenségek egyazon énekes előadásában is előfordulnak.
 59. *Ahmed Adnan Saygun úr szerint a dallam a következő közismert, különösen a katonák részéről kedvelt 'sláger'-ből származik:
l mm mm m / fmrf m : || m l sfmr / mrdt d / d m rdtl / dtlszi l ||
 A változat szerzőjét láthatólag nagymértékben befolyásolta a híres *Canzonetta* "Halte-lá! Qui va lá" Bizet *Carmen*-jéből. A darab felvétele után az énekes ezt mondja: "*Çardak köyünden – İbis Mehmed oğlu Abdullah – onbeş yaşında*" (*onbeş* nyelvbotlás, ehelyett *ondört*-nek kell lennie): "*Çardak faluból – İbis Memmed fia Abdullah – tizennégy éves.*" (A kettős aláhúzás a főhangsúlyokat, az egyszeri a mellékhangsúlyokat jelöli.)
 60. *Hangszeres táncdallam. Megtalálható az M.F. 3,169-en is.
 61. *A dallam énekelt formájával kapcsolatban l. a №55a.-hoz (vagyis a №43d.-hez) fűzött megjegyzést. Kérdés, hogy az ilyen jellegű dallamok hangszeres megszólaltatása szokásos, vagy ennek a dallamnak az eljátszása csak kivételesnek tekintendő.
 **A zurna egy meglehetősen hangos és nyershangú oboa-féle hangszer, melyet Észak-Afrika arab területein *yeita* néven általánosan ismernek. Skáláját nem lehet meghatározni és megvizsgálni. E hangszerrel a táncos mulatságokhoz szolgáltatnak zenét. A *zurnát* a *davul* nevű kétmembrános basszus dob kíséri, mely megegyezik az arabok *tábal* nevezetű dobjával. A jobb kézben szokásos (be nem vont) faütőt

¹ A №54 és №64-nél említett *Garip* (*Garib*) a XVI. század egyik népköltőjének a neve. (S.J.)

² Saygun füzetében a dallam neve *Karaman türküsü* 'karamani dal' (S.J.)

³ A *keklik halayı* 'fogolymadár tánca' olyan tánc, melyben a fogolymadár ugrándozását utánozzák. (S.J.)

⁴ Saygun füzetében a dallam neve *Halay havası* 'a táncrend egy dallama' (S.J.)

használnak, a balban pedig egy rugalmas fapálcát. A hangszer a dobos derekához van erősítve, és a zenész néha tánclépésekkel fel-alá járkál játék közben. A *zurnás* is hasonlóan mozog.¹

***A felvétel tartalmazza a dallamnak még néhány olyan ismétlését, melyet nem írtam le.

62. *A *bozlak*kal kapcsolatban l. a №21b.-nél olvasható megjegyzéseket, az *uzun hava*-val kapcsolatban pedig a №37-hez fűzötteket. Ez a dallam azonban független e két másiktól, ellenkezőleg, ez az igazi 'hosszú dallam', mely hasonlít a románok *Cântec Lung*-jára (l. a __. oldalon levő magyarázatot). Az egyetlen rejtélyes körülmény az állandó 13/6-os ritmus, hiszen a 'hosszú dallamoknak' nem lehet szabályos metruma. Másrészt, ha a *zurna* által játszott dallamot a dobkísérettől függetlenül figyeljük, akkor valódi *rubato* dallamot hallunk. Nyilvánvaló, hogy a 13/6-ot csak a dobos adja. Ezek szerint itt azzal – az arab falusi zenében egyébként nem ritka – jelenséggel találkozunk, amikor egy előadásban két különféle ritmus találkozik, jelen esetben a *rubato* ritmus egy másik, szabályos ritmussal.

**A hangszerekkel kapcsolatban l. a №61-hez fűzött megjegyzést.

***Ugyanaz a megjegyzés, mint №61-nél.

63. *L. a №26-hoz fűzött megjegyzést.

**A hangszerekkel kapcsolatban l. a №61-hez fűzött megjegyzést.

***Ennél a pontnál a felvétel rövid időre véletlenül megszakadt, majd az előadás a felvétel korábbi helyén hallható formában folytatódott.

64. *L. a №54 és №26 dallamokhoz fűzött megjegyzéseket.

**A hangszerekkel kapcsolatban l. a №61-hez fűzött megjegyzést.

***A cylinder véget ért, és meg kellett állítani a felvételt.

65. *Egy tánc neve.

**A hangszerekkel kapcsolatban l. a №61-hez fűzött megjegyzést.

66. *Egy tánc neve.

**A hangszerekkel kapcsolatban l. a №61-hez fűzött megjegyzést.

BARTÓK APPENDIXE

- I., II. *Sajnos az adat nem áll rendelkezésre.

- III. *Kodály Zoltán 1912-ben gyűjtötte Hontfüzesgyarmaton.

- IV. *Dr. Eugen Krüger körülbelül negyven évvel ezelőtt gyűjtötte Endrőd környékén. A dallam végén az ok-távra való felugrás és az utolsó dallamsorban a szótagszám megnövekedése kivételes jelenségnek számít. A szöveg egy közismert magyar népdal második strófája. Dr. Krüger Nagyváradról küldte nekem el ezt a darabot, miután 1937 januárjában a budapesti rádióban előadást tartottam törökországi gyűjtésemről. Ahogy kísérő levelében állítja, ez a dallam majdnem azonos a megfelelő török (№8a.) dallammal, mindenesetre jobban hasonlít hozzá, mint az Appendix №III. dallama (melyet előadásomban magyar párhuzamként idéztem).

- V. *Ludvík Kuba-tól idézem, *Slovanstvo ve svých zpevech* (Pardubice, Pobebrady, Praha, 1884–1929), Vol. XII, №18 (Šabacból, az I. világháború előtti Szerbiából).

BARTÓK MEGJEGYZÉSEI A SZÖVEGEKHEZ

- 8c. *Összehasonlítható Kúnos, *Oszmán–török népköltési gyűjtemény* №7 szövegével (382–384. o).²

31. *Kúnos №244 variánsa (229. oldal).

¹ Szinte az összes iszlám országban, egészen a Balkánig, a táncot töröksíp (*zurna*) és dob kíséri. Az egykor illetve jelenleg török uralom alá tartozó területeken a zenészek többnyire hivatásos cigánymuzsikuskok, és könnyen lehet, hogy e hangszereket ők hozták Indiából. A nagyméretű, kifeszített membrános kétoldalú dob a török háborúk alatt Közép-Európába is eljutott, és itt az idők folyamán a jelenlegi basszus-dobba fejlődött. Az egy fából készített töröksíp – bár változó méretben – ugyanolyan alakú az egész Távol-Keleten. Elterjedt szokás szerint e hangszert megállás nélkül fújják: a kitartott hangok alatt a nyelv a felfújt pófából levegőt pumpál a hangszerbe, amit ugyanezen idő alatt a játékos az orrán keresztül pótol. (S.J.)

² Ez a rész az amerikai kiadás 251. oldalán található meg (S.J.)

- 40. * №58 variánsa.
- 42. * №43d. variánsa.
- 43b. * Kúnos №107 variánsa (199. oldal).
- 43d. * №42 variánsa.
- 45. * Kúnos №67 második strófájának variánsa (192. oldal). N.B. – A Kúnos fordítás szerint a *şah* ágat jelent!
- 58. * №40 variánsa.

Ezzel végre értünk annak a tanulmánynak és az egyéb megjegyzéseknek, melyeket Bartók a török gyűjtéséhez írt.

MÁSODIK FEJEZET – Török és magyar népzenei rendezések

Ebben a fejezetben először Bartók 1940-re kialakított és Budapesten hagyott *Egyetemes Gyűjteménye* rendjének végső változatát tekintem át, majd végighaladok az azóta született, és a magyar népzeneire vonatkozó fontosabb zenei osztályozásokon. Ezek közül a legalább részben megvalósultakat, vagyis a nagyobb anyagon végigvitteket érdemes figyelembe venni, így Járdányi Pál, Vargyas Lajos valamint Dobszay László és Szendrei Janka újabb megállapításait veszem sorra. Végül a török népzene gyűjtés és népzenei osztályozás jelen állapotát tekintem át.

2.1. MAGYAR NÉPZENEI RENDEK. A magyar népdalok rendezését két óriási zenész, Bartók és Kodály kezdte el. Kezdetől fogva együtt, egymást segítve párhuzamosan dolgoztak a magyar anyagon – így jött létre a Bartók-rend és a Kodály-"rend".¹

KODÁLY "REND"

Kodály rendszerleírásában is jelentkeztek történelmi szempontok, ám a stílusképző szempontok nem teljesen estek egybe Bartókéival.² Természetesen külön kerültek a "régí" és az "új" stílus nagy tömbjei, de ezeket másképp osztotta tovább, és a bartóki "C" osztály egyes elemeinek is új helyet talált. A régi stíluson belül megkülönböztette az ötfokúakat a nem-ötfokúaktól, és ide vette a régi műzene népi változatait is, az új stíluson belül elválasztotta a régi stílussal kapcsolatban levő réteget a népies műdalból származótól. E nagy tömbökön belül sok kisebb, több-kevesebb stílári egységet mutató "típust" vonultatott fel, valamint bemutatta a magyar népzene nem strófikus rétegeit is: a gyermekdalt, regóséneket, siratót, a népszokások dallamait; tárgyalta a műzene nyomait és a hangszeres népzene, és rokonnépi, elsősorban volga-vidéki kapcsolatokra is rámutatott. Kodály típusai a következők:

A NÉPZENE ÖSRÉTEGE: ÖTFOKÚ DALOK

1. Parlando kvintváltó dallamok ill. kvintváltás nyomai a dallam egyes részeiben,
2. Táncdal kvintváltók: a) 6–10 szótagúak, b) kanásznóták, c) a 6–10 szótagos nem kvintváltó táncdalok is,
3. Ismétlődő sorok kvintváltás nélkül: a) AABA, b) AABC, c) ABBC, d) ABCC, e) ABBA formák,
4. Ismétlődő sorok nélküli dalok: a) 8 szótagos, recitáló kezdettel, b) 8 szótag 6+2 tagolással, c) egyéb 8-szótagos, d) 10-szótagos, e) 11-szótagos, f) 12-szótagos,
5. Ismétlődés nélküli feszes ritmusú 11-szótagosak,
6. Különleges formájú dalok: a) bővült formák, b) ötsoros, c) hatsoros,
7. Recitáló dallamok: a) zsoltár-típus, b) oktáv terjedelmű,
8. Különleges ötfokúság: a) *s l d r m s*, b) *drm sl d*, c) *m sl drm*.

NEM ÖTFOKÚ, MÁSFAJTA RÉGI DALOK

9. Kötött ritmusú dalok: a) dúr, b) mixolid, c) moll,
10. Régi táncdallamok:³ a–d) dudánóták 6, 7, 4+2+2, 4+4 szótaggal, e) 5-szótagos volta-ritmus, f–j) egyéb 6,7,8,10-szótagos: k) kanásztánc-ritmus, l) bolgár vagy változó ritmus, m) lépcsőzetesen ereszkedő, n) lassú táncdallamok kibővült sorokkal, o) "jaj-nóták", p) táncnóták parlando bevezetéssel,
11. Parlando, rubato dalok,
12. Frig dalok,
13. Hítoriás ének és rokonai.

¹ Kodály a rendezés fő munkálatait átengedte Bartóknak, ő maga főként a történelmi kiadványok és a kéziratos gyűjtemények átnézését végezte, ám a Bartók által készített rendben is joggal társszerzőnek tartotta magát. Meg is neheztelt, amikor Amerikába utazása előtt, 1940 októberében Bartók egy lezárt rendezést nyújtott át, anélkül, hogy konzultált volna vele.

² Kodály (1976).

³ Itt elsősorban a ritmus alapján történik a további felosztás pl. dudánóták, volta-ritmusú dallamok, kanásztáncok, bolgár ritmusú vagy változó ritmusú dallamok, lépcsőzetesen ereszkedők, jaj-nóták ill. parlando bevezetésű dallamok.

RÉGI MŰZENE NÉPI VÁLTOZATAI

14. a) gregorián-ének, b) egyéb középkori, c–g) 16., 17., 18., 19. századi dalok és kuruc zene.

A NÉPZENE ÚJABB RÉTEGE (15–19. sz.). AA⁵A⁵A, ABBA, AA⁵A⁵B, AA⁵BA, AABA forma.

A NÉPSZOKÁSOK DALLAMAI. A szentiváni tűzgyújtás, regölés, villőzés, hajnalozás, húshagyó és a sirató dallamai.

SZOMSZÉDAINKTÓL ÁTVETT DALLAMOK. Német, cseh, morva, szlovák, ukrán, román.

A típusok sokfélék, és míg sok esetben zeneileg szorosan összetartozó dallamokat ölelnek magukba (pl. parlando kvintváltók, recitáló dallamok, dudanóták stb.), máskor többé kevésbé formai szempontok alapján történt meg a csoportosítás.¹ Ezt a stiláris rendezést azonban nem vitte végig a teljes anyagon, sőt a kéziratot rendet készítő Kodály a szótárszerű rendezést alkalmazta, vagyis a dallamokat lényegében az Ilmari Krohn-féle rendszer szerint csoportosította, melyben a dallamok rendezésbeli helyét elsősorban a záróhangjai határozzák meg. Először elválasztotta a négysoros és a nem négysoros dallamokat, majd fontossági sorrendben *kadenciák*,² *szótagszám*, *ambitus* rendezett.³ Ennek ellenére a közvetlen dallamvariánsokat akkor is egymás mellé helyezte, ha ezzel megbontotta a szigorú rendet. Ilyenkor a dallam mechanikus helyére egy utalócédula került.

BARTÓK-REND

Bartók az 1921-ben, *A Magyar Népdal* című könyvében közölt rendjét később tovább módosította: első sorban a C és az A osztály változott.⁴ 1940 október 10-én Kodálynak átadott rendjében első lépésként szétválaszt három osztályt (A, B, C), ezzel mindjárt zenei stílusokra osztva az anyagot.⁵ Ezután az A és C osztályt alkalmazkodó illetve nem alkalmazkodó ritmusú dallamokra bontja:

A I	Izometrikus, négysoros, nem architektonikus, nem alkalmazkodó ritmusú dalok.	"Régi stílus". Gyakran pentaton hangkészletű, ereszkedő dallamvonalú népdalok.
A II	Izometrikus, négysoros, nem architektonikus, alkalmazkodó ritmusú dalok.	Minden más izometrikus, nem architektonikus népdal.
B	Négysoros vagy négysorospól származtatható többsoros, architektonikus dallamok.	"Új stílus". Jellemző, hogy az első és negyedik sor azonos vagy azonos magasságú, és legalább az egyik belső sor magasabb.
C I	Heterometrikus, négy- (vagy több) soros, nem architektonikus, alkalmazkodó ritmusú dalok.	Idegen hatásokat mutató, idegen eredetű dallamok.
C II	Heterometrikus, négy (vagy több) soros, nem architektonikus, nem alkalmazkodó ritmusú dalok.	
C III	Háromsoros dalok	
C IV	Kétsoros dalok	

A rendezés legalacsonyabb szintjén a *variáncscsoportok* voltak, melyekkel Bartók mint egységekkel dolgozott. Figyelemre méltó, hogy amikor arról döntött, hogy mi is számít variánsnak, nem egy esetben a dallambeli egyezést fontosabbnak tartotta, mint a szótagszámbeli vagy a kadenciákban meglévőt. Előfordulhat tehát, hogy pl.

¹ Az egyes csoportok továbbosztása egyszer szótagszám alapján történik, máskor nem; az ismételt sorok megléte nagy szerepet kap az osztályozásban, jóllehet az ismétlések igen ritkán pontosak; a 8. csoport dallamait speciális hangnemek különíti el stb.

² Először a főkadencia, ezután az első, harmadik stb. sorok kadenciája.

³ Bartók–Kodály (1921). Érdekes megfigyelni, hogy Kodály eleinte a ritmus alapján történő rendezés pártján állt, Bartók pedig a kadenciákra alapuló rendezés híve volt, véleményük azután helyet cserélt.

⁴ Rácz (1961) 383. o.

⁵ L. Bartók (1924), valamint továbbfejlesztett változata: Bartók (1991).

kisebb szótagszámú dallamok között megjelenik egy nagyobb szótagszámú illetve különböző kadenciájú dallamok kerülhetnek egy variáncsoportba stb.¹ Ezért a legalacsonyabb szint bizonyos mértékig ellentmond a többinek.

Bartók rendjével történeti sorrendiséget is tükrözni kívánt,² ez az oka annak, hogy a B osztályt dallami (architektónia), az A és C osztályt pedig ritmikai (izometria–heterometria) jegyek alapján hozta létre. Az egyes zenei stílusokat (A és B osztály) pontosan leírja,³ majd a stílusokon belül egységes formai elvek alapján bont alcsoportokra és tovább. Az alcsoportokon belül a bontás alapja a *szótagszám*⁴; majd azonos szótagszám esetén a ritmustáblázatokba foglalt *ritmusképlet*⁵ dönt. Azonos ritmusképlet esetén a *kadenciák*, azonos kadenciák esetén pedig az *ambitus* határozza meg a variáncsoport helyét. Ugyancsak történeti sorrendiséget tükröz az is, hogy a szótagszám, ritmusképlet, kadencia és ambitus szerinti sorbaállításnál is a haladási irány mindig az egyszerűbbtől, kisebbtől, alacsonyabbtól a bonyolultabb, nagyobb, magasabb felé halad. Bartók úgy véli ugyanis, hogy az egyszerűbb valószínűleg korábban keletkezett a bonyolultnál.⁶

A Bartók-rend a magyar összehasonlító zenetudomány egyik kiemelkedő műve, mely nemcsak korát haladta meg, de számos eleme a mai kutatásoknak is útmutatól szolgál, sok rejtett és kevésbé rejtett rokonságot, összefüggést feltárva. Elég talán arra utalni, hogy *A magyar népdal* №1, №2, №3 és №5 dallamai vagy a №16–17 dallamok csak a legmodernebb rendezésekben kerülnek ismét egymás mellé, ugyanabba a szűkebb zenei csoportba.⁷ Ugyanakkor a szótagszám és ritmus-elvű rendezés során nagyon eltérő dallamvonalú dalok is szomszédok lehetnek,⁸ és fordítva, szinte azonos zenei gondolatot képviselő, ám különböző szótagszámúak egymástól távolra kerülnek.⁹

¹ Ez a török anyag rendezésénél is tapasztalható, pl. a nyolcszótagos №17c. a tizenegyes szótagszámú dallamok között szerepel. Másik példa: míg a №8a–b., d. dallamok kadenciái 5(5)b3, addig a №8c. kadenciái 5(5)5, a №8e.-é pedig 5(5)4.

² Az új stílus dallamairól Bartók azt írja, hogy "ez a dallamfajta valószínűleg az utolsó 70–80 évben keletkezett" [BÖI. 403–461. o.]. A magyar népdalok ősrétégét a nyolc- és tizenkét szótagos parlando dallamokban látta, és ezekhez csatolta még a hatszótagosakat. A török gyűjtés előszavában a régi stílusú ereszkedő szerkezetű pentaton dallamok korát legalább tizenöt évszázadosra becsülte, l. Saygun (1976) XXXIV. o. Az alkalmazkodó ritmusú dalokban Bartók az új stílus egyfajta előzményét, az új és a régi stílus közötti átmenetet feltételez.

³ A régi stílus ismérveit így sorolja fel: alkalomhoz nem kötött 12-, 8-, 6-, 7-, 11-, 10- és 9-szótagos izometrikus sorokra énekelt négysoros dallamok pentaton hangsorral, eredetileg általános b3 főcezurával, jellemzően ABCD, ABBC és A⁵B⁵AB nem architektonikus szerkezettel. Ezt tartja a legrégebbi ismert magyar parasztnének, és ezen belül a következő történeti rétegeket választja el: "Legrégebbiekek közülük a parlando-rubato ritmusú tizenkét-, nyolc- és hatszótagúak, kevésbé régieknek látszanak a változatlan tempo giusto-ritmusú nyolc-, hat- és hétszótagúak, aránylag újkeletűek az alkalmazkodó tempo giusto nyolc-, hét- és tizenegyszótagúak, továbbá a tiz- és kilencszótagúak." Bartók (1924)

⁴ A CI és CII (heterometrikus) alosztályokban a szótagszám szerinti felosztást megelőzi egy olyan csoportosítás, mely a rövidebb és a hosszabb sorok viszonyát veszi figyelembe. Ebben Bartók a rövidebb sorokat z-vel, a hosszabbakat Z-vel jelöli, ha pedig kettőnél többféle szótagszám fordul elő, akkor az a, b, c, d betűket alkalmazza. A versszak típusok sorrendjében Bartók az egyszerűbb, kevesebb elemből álló strófáktól halad a bonyolultabbak felé: pl. 1.=zzZz, 2.=ZZzZ, 3.=ZZzz, 4.=zzZZ ..., 10.=ZZZZ; 11.=Z Z Z+Z Z, 13.=z z Z+Z z, ... 17.=aabc; 18.=a a b c+c, 23.=abcd, l. Bartók (1991) 68. o.

⁵ A ritmusképletekben is az egyszerűtől az összetettebb felé haladás tendenciája tapasztalható. Ritmustáblázatai osztályonként haladnak (AI, AII, B stb.), az egyes osztályon belül pedig növekvő szótagszám szerint (5-ös, 6-os stb.). Egy szótagszámcsoporton belül a parlando dallamok előre ki vannak emelve, ezután következik az izoritmikus, majd végül a heterometrikus formák sok-sok megvalósulása, l. Bartók (1991) 71–154. o.

⁶ Olsvai Imre összefoglalásában: "Az izometrikus négysoros szerkezet, az ötfokú hangrendszer, a kis szótagszám, az egyszerűbb ütemfajta és ritmusképletek meg a nem-architektonikus szerkezet bizonyára megelőzi a heterometriát, a diatóniát, a pontozott alkalmazkodó ritmust, a nagyobb szótagszámot és a visszatérő (v. architektonikus) szerkezetet". Olsvai I. (1992).

⁷ Ezek pl. Járdányinál is igen távol vannak.

⁸ Pl. Bartók (1991) №197, №198, №199 és №200.

⁹ Pl. Járdányi №20, №21, №23, №24 (11-, 8-, 9- ill. 6-szótagos) kétségkívül rokon dallamai Bartóknál különböző alosztályokba kerülnek.

JÁRDÁNYI-REND

Noha Kodály nem mindenben értett egyet Bartóknak a ritmusokat és szótagszámokat kiemelten kezelő rendszerével,¹ 1946–48 táján elkezdte rajzoltatni a Bartók-rend táblapjainak kottáit. Ám jött a "zsdanovi bunkó", immár nem lehetett a "formalista" Bartók műveit kiadni, mivel a zenének úgymond "az életet kell tükröznie". Így azután nem a strófikus anyag közlését kezdték meg, hanem a szokásdalokét, melyek kiadására egyébként a Bartók-gyűjtemény mellett is szükség volt.² Emellett Kodály megbízta Járdányit, hogy dolgozzon ki a strófikus anyagra is megfelelő módszert. A teljes anyag ekkorra már mintegy 100.000 dallamra rúgott, melyből mindössze néhány ezer volt kötetlen szerkezetű, a többi strófikus.

Járdányinál a rendezés alapeleme a típus, mely a bartóki variáncsoporthoz hasonló fogalom volt. A típusok megalkotásánál nem választott ki előre egy meghatározott szempontot, engedte, hogy az anyag vezesse, tágabb szerepet hagyva a rendezést végző zenei érzékenységének. Az egész népzenei anyagon végigvitte a típusok kialakítását, vagyis az azonos dallam variánsaként felfogható adatok egymás mellé gyűjtését,³ és a típusokban minden dallamot a hozzá leginkább hasonló mellé kívánt helyezni. A típusfogalom segítségével "az áttekinthetetlenül burjánzó, érdekes és színes, de feldolgozhatatlan dallamok tízezrei helyett őket értelmező 2–3000 dallam rendszere lép".⁴ Segítségével lehetővé vált az általános és egyedi formák elválasztása. Kiemelte, hogy gyűjteményében minden magyar népdaltípust közreadtak.⁵

A típusok előállítása után a típusok ill. a típusokat reprezentáló dallamok egymás utáni sorrendjének meghatározása, vagyis a dallamrend kialakítása volt a feladat. Járdányi a Bartók-renddel kapcsolatban kifogásolta, hogy az nem egységes elvű, hogy az A osztály stílusegysége az összes izometrikus dallam odavételével megszűnt, a régi stílus heterometrikus dallamai pedig "belevesznek a C osztály színes kavargó tengerébe".⁶ Mindezek felül túl bonyolultnak is tartotta a rend építményét, melybe egy új dallamot pontosan besorolni talán csak Bartók lett volna képes. Járdányi rámutatott arra, hogy a sorok zenei tartalmának kialakításában nem mindig végpontjuk – vagyis a kadenciahangok játsszák a főszerepet, és hogy azonos kadencia-típus eltérő dallamtípusok lelőhelye is lehet. Ráadásul a kadenciaalapú rendezésben a régi stílus ereszkedő dallamait kettészelné az új stílus, melynek 1(5)X kadenciájú dallamai a 7(5)b3 és 7(b3)b3 kadenciájú ereszkedő régi stílusú dallamok között foglalnának helyet.

Akkor hát milyen legyen az új rend? – tetti fel a kérdést, és meg is válaszolta: legyen egységes elvű, dallamvonalon alapuló és a dallamtípusokat lényegük szerint egymás mellé hozó. A dallam lényege Járdányi szerint a *dallamrészek magassági viszonya*, így ez lett a magyar népdalok új rendjének az alapelve. Elsőként a kezdő és a záró dallamsor viszonyát vette figyelembe. Ennek alapján három főcsoport alakul ki. A csoportokat a kezdő sor illetve a második sor magasságviszonya alapján további alcsoportokra bontotta. A további osztások alapja főként a kezdő sor alakja, melyet finom disztinkcióval kezelt. A *Magyar Népdaltípusok* 1960-ban közölt kötetében leírt Járdányi-féle rend vázlata a következő:

¹ A legutolsó Bartók-rend alapjai megtalálhatók Kodály *A magyar népdalok strófászerkeze* c. tanulmányában, a Kodály-"rend"-hez igen hasonló rendszert pedig Bartók ismertetett 1912-ben *Az összehasonlító zenefolklore* c. tanulmányában.

² A GYERMEKJÁTÉKOKAT (MNT I.) *alapmotívumaik* szerint rendezték, és ez a kiámbitusú motívumokból felépülő anyag számára valóban a legmegfelelőbb szempont volt. AZ ÉV JELES NAPJAINAK dallamait (MNT II.) *naptár*, azon belül *funkciók* alapján rakták sorba, ami a saját zenei anyaggal rendelkező szokásoknál (pl. regösének) egyben zeneileg is megfelelő szempont volt. A LAKODALOM dalai (MNT III/A. és III/B.) *lakodalombeli sorrendjük* alapján kerültek közlésre. Itt sokszor zeneileg összetartozó anyagok kerültek egymás mellé, ám a dallamok zöme valójában 'alkalomhoz nem kötött', és így későbbi kötetekbe is kerülhetett volna. A PÁROSÍTÓK dallamainál (MNT IV.) Járdányi kizárólagosan zenei elveket érvényesített: elválasztotta a nem tipikus dallamokat a tipikusaktól, és ez utóbbiakat szótagszám-szerkezet szerinti sorrendben közölte. Egyúttal elválasztotta egymástól a népdalszerű és az idegenes dallamokat is. A SIRATÓK (MNT V.) dallamait Járdányi *földrajzi csoportosítás* szerint közölte, mely egyben zenei szempont is volt, mivel a siratók nagy- és kisformája vidékenként más hangkészlet-viszonyban áll egymással.

³ Járdányi (1961). Járdányi összefoglaló munkájának volt előzménye: 1956-ban Borsai Ilona és Olsvai Imre kiválogatta az országszerte leginkább élő 125 népdaltípus legismertebb, legszebb változatait.

⁴ Dobszay (1988) 21. o.

⁵ Kivéve azokat, melyekben akkord-funkciók voltak fellelhetők, valamint a gyermekdalokat, regösénekeket, siratókat és más laza szövésszerű dallamokat. 1959 óta, főleg Kallós Zoltán gyűjtései révén igen sok új típus bukkant fel.

⁶ Járdányi (1961) 139. o.

I. A KEZDŐ SOR MAGASABB A ZÁRÓ SORNÁL	
A. Magasan járó kezdő sor	"Régi stílus"
1. A második sor magasabb a harmadiknál	
2. A második és a harmadik sor azonos magasságú	(2, I és VII főkadenciák)
3. A második sor mélyebb a harmadiknál	
B. Az első és a második sor azonos	AABC formák
1. A második sor mélyebb a harmadiknál	
2. A második sor magasabb a harmadiknál	
C. Az első sor mélyebb a másodiknál	
1. A második sor magasabb a harmadiknál	
2. A második és a harmadik sor azonos magasságú	
3. A második sor mélyebb a harmadiknál	
II. A KEZDŐ ÉS A ZÁRÓ SOR AZONOS	"Új stílus"
A. A második sor magasabb az elsőnél	
1. Kis ambitusú kezdő sor	
2. Nagy ambitusú kezdő sor	
B. A második sor azonos az elsővel	
III. A KEZDŐ SOR ALACSONYABB A ZÁRÓ SORNÁL	Népies műdalok
A) Az első sor magasabb a másodiknál	
B) Az első és a második sor azonos	
C) Az első sor mélyebb a másodiknál	

A rendszerben a csoportok és alcsoportok szándékosan nem válnak el élesen egymástól. "A rend egyik fő célja, hogy a dallamok benne szakadékok nélküli, sima folyamatban kövessék egymást: a rokonok kerüljenek egymás mellé, még akkor is, ha történetesen két különböző csoportban a helyük ... A főcsoportok, csoportok, alcsoportok inkább csak a rend irányát jelzik."¹ Látható, hogy az új osztályozás is megtartotta a régi és az új stílus elkülönítését, azonban e stílusokon belül új rendet teremtett, a stílusokon kívül eső típusokat pedig átmenetet képezve a két stílusból közé helyezte.

Ez a sorrend bizonyos történelmi összefüggéseket is tükröz, hiszen a rend elején azok az ereszkedő pentaton dallamok állnak, melyek a rokonnépi összehasonlítások alapján régieseknek vélhetők. Bartók C osztályának kis dallamosztályai és Kodály összefoglaló könyvének a két fő stílushoz nem tartozó rétegei pedig a hozzájuk legközelebb eső régi stílusú dallamok mellé kerültek. A C osztály emelkedő vonalú dallamai a III. főcsoportba jutottak.

A rendet Járdányi így értékelte: "Sok mélyen rejlő, lényeges rokonságot világít meg dallamrendünk, de természetesen nem mindent. A dallami rend következtében pl. szétszóródtak a ritmusban egyező dallamok. De szükségképpen rejtve maradt a dallami és a formai hasonlóságok egy része is. Mindezek feltárása jórészt még a jövő feladata."²

Az IFMC 1965 szeptemberi ülésén ismerteti az első kötet tizennégy típusának belső felosztását, azonban korai halála miatt a MNT VI. kötet bevezetőjének megírására már nem maradt ideje. Ezt a munkát kézírásos megjegyzései, áttekintő ábrái, táblázatai és típussorrend-tervei alapján Olsvai Imre végezte el.

A rend nehézkes áttekinthetősége annak az egyébiránt zseniális megoldásnak a következménye, hogy Járdányi szétválasztotta a kereső és ábrázoló funkciót, hiszen a rendezés igazi céljának az anyag jobb megismerését tartotta. Problémákat okoz ellenben, hogy a rendezés alapjául választott tulajdonságokat sok esetben nem lehet egyértelműen meghatározni. Mint maga is megemlíti, nem mindig állapítható meg, hogy az egyik sor magasabb-e a

¹ Járdányi (1961).

² Járdányi (1961) 187. o.

másiknál, de sokszor azt sem, hogy a dallamvonal ereszkedő, imbolygó vagy lejtő alakú-e. Még egy alapvető nehézség van Járdányi módszerében: a dallam karaktere csak azonos stílári környezetben egyezik meg a dallam magasságviszonyaival.¹ A dallam tonalitása, hangközhasználatát vagyis a *dallam tartalma* is fontos. Ez utóbbi kifejezés természetesen főként a régi és az új stíluson kívül eső dallamok elhelyezését érinti.

VARGYAS LAJOS NÉPZENEI TÍPUSAI

Vargyas Lajos teljességre nem törekedve, felsorolta a magyar népdal fontosabb típusait.² "Ezúttal ... a dallammozgás irányával, a kadenciákkal, a hangkészlettel és hangterjedelemmel (tehát hangnemi sajátosságokkal) és a forma alapján állítom össze a típusokat". A dallammozgást Járdányinál kevésbé szigorúan határozva meg, Bartókhoz hasonlóan, de Járdányitól eltérően tipológiát alkotott, mely azonban nem a szótagszámokon alapult. A régi stílusnál különválasztotta a pentaton és a diatonikus anyagot, és dallamrokonságon alapuló típusokat állított elő. Az új stílusnál forma és dallammozgás szerint tipizált újra: "messze túl kellett menni mind Bartók, mind Járdányi szempontjain a két nagy stíluson kívül eső típusok meghatározásában". A történelmileg legrégebbinek vett dallamoknál a következő sorrendet adta meg: siratók – négyfokú tetraton – ereszkedő pentaton (ezen belül kvintváltó) – kis kvintváltó-dudanóta – *do-re-mi* tengelyű dallamok. Osztályozásának vázlata a következő volt.

1) ÖTFOKÚ RÉGI STÍLUS. A régi stílust több csoportra bontotta. Először az ereszkedő és a nem ereszkedő dallamokat választotta szét, majd a nem ereszkedőkön belül több típusra hívta fel a figyelmet.

ERESZKEDŐ

- *Kvintváltók.* A közös formával járó magas kezdés, a viszonylag szűk sorambitus és a konjunkt mozgások lehetővé teszik, hogy elsősorban a kadencia legyen a típusképző szempont. Ugyanakkor egyes típusok dallamai jobban, mások pedig kevésbé tartoznak össze.³

- *Ereszkedő, nem kvintváltó dallamok.* Egyes dallamok úgy ereszkednek, hogy közben a sorok között nem alakulnak ki ismétlések, kvintpárhuzamok. E dallamokat kezdetük alapján osztotta csoportokba.⁴

NEM ERESZKEDŐ

- *Középen mozgó pentaton dallamok.* Ezen belül a *d-r-m* tengely körül mozgó és a *d-r-m* kezdetű recitáló dallamokat külön típusba helyezte.

- *Alulról vagy középről induló mély járású dallamok.*

- *Kis kvintváltó-kvartváltó dudánóták* (utólagos diatóniával).⁵

2) (RE-) DO-LA-SZO TETRATON ÉS TRITON DALLAMOK. A *r-d-l-s* magon mozognak, túlnyomó többségük *la-n* ér véget, de van *szo-végű* is.

¹ "A följebb-lejjebb elhelyezkedő hangok absztrakt rendje (a "dallamrajz") azonos lehet egy gregorián, egy barokk és egy dodekafon dallamban, noha a konkrét hangközöknek, hangnemi sajátosságoknak, és más tényezőknek megfelelően teljesen mást jelentenek." Dobszay (1988) 31. o.

² Vargyas (1981) 239–253. o.

³ A következő típusokat sorolja fel: 1) 7(5)b3/5 kadenciás, $A^5A_k^5AA_k$ formájú, *l'rs*, *l'rm(d)* kezdőmozgású különböző szótagszámú és ritmusú *Páva-család* (pl. *lsmrrs / lsmr md*), 2) 7(5)b3 kadenciás, a *Páva*-tól eltérő egymagúak és A^5B^5AB kétmagúak (pl. *rrrrmdrd | s, drrdl | l*); 3) 4(5)VII kadenciák és elváltozásai (pl. *r,rr,rr mrd s | drmfmr | l*); 4) 5(5)1/b3 kadenciák (pl. *r d ldt | ltr m r l*); 5) 8(5)4 és 9(5)5 kadenciák (pl. *r r l r m | d d r m r | dt l l r l*) valamint 6) 5(b3)1 és 6(4)2 kadenciák (pl. *llrd tl t | llrd ts*).

⁴ Ez alapján a következő típusok alakulnak ki: 7) lépcsőzetes ereszkedés; 8) 5-4-5-4-5 fokokon való kezdés majd esetleg felugrás; 9) oktáv ismételtetésével való indulás majd ereszkedés; 10) oktávon indulás és 7. fokon zárás; 11) ereszkedő 11-esek jellegzetes formával: 11a) 8–7 kezdetű ABBC formájú nyolcszótagos; 11b) $AA_{(k)}BB_{(k)}$ vagy ABCC formák; 11c) AABC forma és három-négy, az oktávról az alapra lefutó 8–10-szótagos nagyívű sor; 12) ereszkedő 12-esek: erősen recitáló dallamok, ahol szinte az ötfokú ereszkedő dallammenet vázát rajzolja ki a dal a sok hangismétléssel; 13) az első három sor fokozatosan ereszkedik, de a negyedik sor újra magasan indul.

⁵ Ritmusuk alapján erősen összetartozó típust alkotnak. Nyolcszótagosak, a kvart-kvintváltás nyomait lehet felfedezni bennük, valamint további dallam- és formaelemek is összekötik őket. Egyik csoportjuk formája A^4ABC (A^5ABC), a másiké A^5-4BAB/C .

3) DIATONIKUS DALLAMOK. Zömüket Bartók az ötfokú régi stílusba sorolta. Vargyas Lajos a siratókat, a belőlük származtatható strófás dallamokat, a szokásdallamok egy részét valamint a dúr-kvintváltó dallamokat 'ugor réteggként' külön kezelte, és ezeket honfoglalás előttinek tartotta.

- *Siratók és belőlük származtatható strófás dallamok.* Siratóinknak két alapformája van: a kis- és a nagyforma. A kisformának az egész nyelvterületen elterjedt legjellemzőbb megjelenése egy dúr penta- vagy hexachord terjedelmű, *do* és *re* kadenciájú sztyichikus alak ill. periódus.¹ Vargyas felsorolja és jellemzi a *moll* ill. a *fríg* jellegű kisformát, valamint az egykadenciás *oktáv-siratókat* és *fríg siratókat*. A nagy formák a kisforma lefelé bővülése során jönnek létre. A lefelé bővülés történhet az 5-4-b3 fokokon át az 1. fokra (palóc) vagy csak a 2. fokra mennek le (fríg, eol jelleg). Előfordul 5,4,2,1 és 5,4,1,2 kadenciasor is. Ezekből a sorokból néha egy-egy kimaradhat, ill. valamelyik többször ismétlődhet, így sokféle változat áll elő: 5,4,1; 5,2,1; 4,2,1; 5,4,b3,2,1 valamint 5,1,2 és 4,1,2. Megtalálható a 4,1 is, amikor csak egy-egy kadencia van fönt és lent. Részletesen tárgyalja a siratókból kialakult strófás dallamokat is, melyeket ugyanezek a kadenciasorok jellemeznek.

- A *szokásdallamok* a siratókhoz hasonlóan nem-strófikus dallamok. A gyermekdalokban a legáltalánosabb a *m-r-d* és a *s-l-s-m* mag, mely azután kiegészülhet. A pogány tartalmú szokásoknak pedig *m-r-d-r* forgó mozgású azonos dallama van. A regölés felugró kvintés dallama is ide tartozik.

- A *dúr-kvintváltók* az ötfokú kvintváltókhoz hasonlóan nagyívű ereszkedő dallamok, ám kifejezett dúr hangzásuk elválasztja tőlük.

4) EGYÉB (Bartók C osztálya) Ezek a dallamok sem a régi sem az új stílusba nem tartoznak.

- Dúr vagy mixolid ereszkedő dallamok (kevés).
- A lépcsőzetes moll ereszkedők ill. a hipo-skálát használó dallamok (kissé tipikusabb).
- Egyéb ereszkedő moll dallamok (lazább csoport).
- Néhány b6-on induló és a moll szexten kívül a 4, b3 és a b2 főhangokból építkező fríg dallam.
- Néhány alacsony járású fríg dallam.

Ezen kívül egyes dallamokat inkább csak elválasztott a többitől bizonyos tulajdonságaik alapján, pl. ereszkedő-emelkedők; középen mozgó; középről felfelé induló; alulról emelkedő és domború ívet leíró, nem ismétléses formájú; alulról csak az 5. fokig emelkedő alsó járású; formailag egységes "jaj-nóták"; kis hangterjedelmű ion (szeptim nélküli dúr) hangsort használó dallamok; dúr hexachord dudazene; plagális dallamok, nagyívű dúr és moll; funkciós dúr dallamok.

5) ÚJ STÍLUS (visszatérő szerkezetű dallamok).

- Egymotívumos $AA^5A^5_{(k)}A_v$ forma (mint a régi stílus első kvintváltó csoportja), jellemzően 8- és 11-szótagosak, de akad más szótagszám is. A 8-asok motívuma domború, 1-5(6)-1 vonallal, a 10-11-esek között 5-ről 1-re ereszkedő is van.

- Kétféle sorból építkezők AA^5BA , ereszkedő A sorral (6-és 11-es szótagszámok).

- ABBA forma 10- és 11-esei alkotják a leggazdagabb csoportokat (természetesen itt is van más szótagszám is). Az A sor itt nem csak 1-5 között mozoghat, hanem 8-1, 1-8-1 vagy 5-8-1 között is.

A MAGYAR NÉPDALOK DOBSZAY-SZENDREI-FÉLE STÍLUSRENDJE

Szendrei Janka 1970-es évek elején felvetette, hogy a típuselv továbbvihető nagyobb egységekre, és kísérletet lehetne tenni egy stílusrend megalkotására.² Az MTA Zenetudományi Intézetében felgyűlt immár 150.000 dallam lehetővé tette a Járdányi-rend átgondolását. Míg Járdányi a típusok kialakításakor a dallamot reprezentáló variánsok összegyűjtése közben a dallam egészét vette figyelembe, a típusok sorbarakásakor csak egyetlen, némiképp önkényesen kiválasztott szempontot, a dallamvonalalvet érvényesített. Rendje az anyag áttekinthetőségét nagy mértékben segítette ugyan, de a típusok között felismert genetikai összefüggéseket nem tudta minden esetben megfelelően tükrözni.

A típuselv és a dallamvonalelv nem volt tehát mindig összeegyeztethető, hiszen egyes dallamoknál éppen a sorok magasságviszonyai voltak esetlegesek. Az is világos volt, hogy "amely dallammozgás fontos, struktúrát meg-

¹ A legegyszerűbb *mi-re-do* trichord terjedelmű és minden sorát *do*-n záró illetve a kétkadenciás trichord/tetrachord terjedelmű siratóból kevés van.

² Szendrei (1978a) 485–486. o. valamint Szendrei (1978b) 362–364. és 374. o.

határozó történésnek számít az egyik stílusban, jelentéktelen gesztus lehet egy másikban.”¹ Ezt természetesen Járdányi is tudta, hiszen maga is megbontotta a szigorú dallamvonalrendet, amikor egymás mellé helyezte az autentikus-plagális dallampárokat. Szendrei Janka fogalmazta meg, hogy a típus összeállításának komplexebb elveit a típusok egymás mellé helyezésénél is alkalmazni kellene, és a típusokból összevonás segítségével, a mélyebb gyökerű összetartozás és a közös eredet alapján dallamcsaládokat lehet létrehozni. Az összevont típusok tehát dallamcsaládokká azután stílusrétegekké, majd stílussá (dallamkörre) állhatnak össze.²

Dobszay László definíciót ad a népdaltípusra és a népzenei stílus fogalmára³: "A típus az egymáshoz valamennyi fontos vonásban hasonló, de jellemző variánskörrel megjelenő dallamoknak a kutatás által – az anyag mélyebb megismerése céljából – létrehozott, a műhelymunkát szolgáló csoportja. A típus egyrészt a csoportba tartozó adatok összessége, másrészt a dallamadatokat zenei absztrakciója, mintha a közösség egy kollektív zenei tudattal bírna a dallam lényegéről és e többféleképpen megvalósítható szkéma megnyilvánulásai lennének az egyes adatok." A típus felfogható úgy is, mint olyan dallamok összessége, melyet egy paraszt azonosítani tudna a saját változatával, legfeljebb azt mondaná, hogy "elrontották".⁴ Típusalkotó tényező lehet az azonos szótagszám, ritmus, kadenciahangok, gerinchangok, dallamvonalak, tonális azonosság, földrajzi elterjedtség, szövegkör, jellegzetes versszakok, funkcionális és műfaji azonosság. Ha ezek mind egységesek és sok példa van, akkor erős, tiszta típust látunk. Altípusképző lehet, ha e tulajdonságokból valamelyik jellegzetesen elváltozik.

Miután kialakították a típusokat,⁵ a fenti elveknek megfelelően típus-csoportokat kialakítva eljutottak a nagyobb stílustömbökig,⁶ melyeket az adott stílusnak legmegfelelőbb módszer szerint rendeztek.⁷ Kiemelik, hogy a népzenei stílusok egymás mellett élnek, egymásra kölcsönösen hatnak sőt érintkeznek, de egymásból nem vezethetők le. Ezért "fölsőleges, sőt talán káros is a teljes népzene lineáris rendezésére törekedni. Célszerűbb a kristályosodási pontokat, góccokat felismerni, s azok köré csoportosítani a centrumhoz közelebb, attól távolabb eső adatokat."

A fő újdonság itt tehát az, hogy egymás mellé helyezték azokat a típusokat, melyek "lényeges zenei jegyeik túlsúlyát tekintve rokonok",⁸ és egymástól független, de belül zeneileg stílusosan egységes nagy zenei tömböket hoztak létre. A kialakított rend két főcsoportra bomlik, és a főcsoportokon belül helyezkednek el a stílustömbök.⁹

1. FŐCSOPORT a "régí stílus" és a "vegyes osztály" dallamait tartalmazza:

- *Diatonikus sirató* stílus (honfoglalás előtti, de a strófikus réteg a középkor végén alakult ki).
- *Pszalmodizáló* (vagy pentaton sirató) stílus (honfoglalás előtti).
- *Pentaton ereszkedő – kvintváltó stílus* (honfoglalás előtti).
- *Tetraton dallamok* (honfoglalás előtti)
- *Régies kisambitusú* (penta- és hexachord) dallamok: recitativus tónusok, "antifonális" típusok, ütempáros giusto (gyermekdalok, kisterc magú, ütempáros tánczene, ütempár és strófikus) (10. sz. után).
- *Dudanóta–kanásztánc* stílus, ehhez kapcsolódóan a *kis-kvintváltó* (keleti népeknél is) (középkori).
- *Ereszkedő "pásztor dalok"* csoportja – valószínűleg a pentaton ereszkedő stílus származéka (késő középkor vagy 16–17. sz.)
- *"Rákóczi-dallamkör"* (→ verbunk) (17. sz.), függelékében 16–18. századi fríg dallamokkal.
- *Dúr, oktávambitusú ereszkedő* dallamok (18. sz.).

¹ Szendrei (1978) 488. o.

² Ennek megfelelő csoportosítás, mely tartalmi elem nélküli *formális* összetartozást jelöl: típus – típuscsoport (dallamcsoport) – tömb.

³ Dobszay (1988) 24. és 34. o.

⁴ Nem minden dallam él típusokban, van amikor csak a hasonló elemek és a stílusos nyelvezet köti össze őket (ilyen pl. a török *bozlak*). Vannak másféle típus-fogalmak is. Az egyikben egyetlen zenei tényező alapképletei és annak variánsai alapján kapnak különböző ritmus-, tonális- ill. forma-típusokat. Ezzel szemben a német kutatás Wiora munkássága után a dallam egészét veszi vizsgálat alá, és itt a forma, részben a tonális valamint a sorok legfőbb hangjainak a megfelelése elegendő ahhoz, hogy típusokat alkossanak. Ezek a típusok az elméleti elemzés során jönnek létre.

⁵ A rend kialakítását Szendrei Janka végezte. 1807 típusban 45.160 adat és kb. 10.000, típusba nem sorolható egyedi dallam.

⁶ "A népzenei stílus egy adott történeti-néprajzi konstellációból származó dallamtermés és dallamizálás, mely többé-kevésbé világos zenei – és kiegészítőleg: nem-zenei – jegyek alapján elkülöníthető." Dobszay (1988) 38. o.

⁷ StudMus. XX. kötet.

⁸ Szendrei (1978) 492. o.

⁹ Az 1–8. tömbök ismertetése megtalálható: Dobszay–Szendrei (1988). A 9–10. tömbök a tervezett III. kötetben lesznek.

- *Újabb stílusú kisambitusú* dallamok (idegen eredet) és ehhez hasonló stílusú, *plagális* jellegű típusok.
- *Nagyambitusú emelkedő* dallamok, az új stílus előzménye (15–19. sz.).

2. FŐCSOPORT az "új stílus" dallamait tartalmazza (19. sz. vége).

A magyar és a török anyag összevetésénél nyilvánvalóan a honfoglalás előtti rétegekre kell elsősorban koncentrálni, és maga az ide sorolt anyag az egyes osztályozásokban nem tér el lényegesen, csak a felosztása különbözik. Ezért azután az összevetés során több magyar osztályozás típusait, csoportjait ill. stílusait is felhasználom. A magyar *pszalmódizáló* és a sirató stílushoz hasonló anyag például a török népzeneből is kiválik, és jó összehasonlítást kínál. Ugyanigy előbukkannak hasonló kisambitusú dallamok is. Mindamellett átnéztem az újbabkoriainak tartott magyar típusokat is, és jeleztem, ha létezik hasonló török dallamcsoport. A török és magyar anyag összevetése a negyedik és az ötödik fejezetben olvasható.

2.2. TÖRÖKORSZÁGI NÉPZENEGYÜJTÉS ÉS ELEMZÉS

Az anatóliai népzeneről máig sem született összefoglaló mű. Ugyanakkor, mint arra Bartók már 1936-ban felfigyelt, a gyűjtő- és lejegyzőmunka korán elkezdődött. Elsőként Ali Ufkî-t (eredeti nevén Albert Bobovszky) említhetjük, aki a XVII. században lengyel hadifogolyból a szultán udvari zeneszerzőjévé avanzsálva készítette el a *Mecmuâ-i Sâz-ü Söz* 'Zene és szövegyűjtemény' című kéziratát, melyben európai kottairással népdalokat is közölt.¹ Ursula Reinhard megtalálta az egyik dallamnak a mai, *asık*ok között élő változatát.²

A tényleges gyűjtő- és feldolgozó munkát az Isztambuli Konzervatórium indította el, amikor 1926–1932 között Törökország különböző vidékein öt gyűjtőutat rendezett, a gyűjtött anyag egy részét népdalgyűjteményekben publikálta,³ és lemezfelvételeket is készített.⁴

Atatürk utasítására 1932 február 19-én törökországszerte megalakultak a Halkevik, és ezekben a 'kultúrházakban' gyűjtőmunkát is végeztek, melynek során nagy mennyiségű könyv és publikáció is megjelent.⁵

1936-ban az Ankarai Állami Konzervatóriumban megszületett egy népdalarchívum, melynek munkatársai 1937–1952 között kilenc gyűjtőutat végeztek, és melynek állománya hamarosan mintegy 10.000-esre nőtt. Az archívum vezetője, Muzaffer Sarısözen két könyvet írt a gyűjtött anyagból.⁶ Ottlétemkor a konzervatórium akkori igazgatóhelyettese, Ahmet Yürür zeneszerző utasítására katalóguskészítés is folyt, azonban az anyag nagy része még ma is rendezetlenül porosodik a szekrényekben. Bár Bartók képe ott van a falon, a gyűjtőutak elsősorban anyagi nehézségek miatt leálltak.

A TRT (Török Rádió és Televízió) zenei osztálya is végez gyűjtőmunkát.⁷ Itt működik egy bizottság, mely eldönti, hogy a különböző emberek által beadott népdalok közül melyik terjeszthető és melyik nem, illetve milyen változtatásokra, 'szépitésekre' van szükség ahhoz, hogy a dallam előadhatóvá váljon. Amelyik dallamra és szövegére ígert mondanak, az külön, néhány lapos formában megjelenik, és ezzel az illető népdal be is lépett az ún. TRT repertoárba,⁸ vagyis az elfogadott és előadható dallamok kasztjába. Ennek a repertoárnak a kutató számára az az óriási előnye, hogy Törökország minden területéről található benne dallamok. Bizonyos értelemben előnye az

¹ Első megjelenése: Elçin (1976).

² Reinhard, U. (1992). Ugyanakkor tudni kell, hogy az *asık*ok 'népi trubadurok' dallamai többé-kevésbé elválnak a mindennapi népzenétől.

³ Külön ki kell emelni Saygun *Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon* (İstanbul) munkáját, melyben Saygun a dallamokat – eltérően az átlagos török kiadványoktól – a legnagyobb részletességgel, sőt a fekete-tengeri nyelvjárás számára alkotott külön jelek segítségével jegyezte le.

⁴ Itt a konzervatórium csoportja által 1929-es első gyűjtőútjuk során felvett hetvenkilenc viaszlemez valamint a Columbia Társaság által a Konzervatórium megbízásából készített, 120 dallamot tartalmazó mintegy hatvan lemez volt elhelyezve.

⁵ Pl. a Bergamai Halkevi kiadásában: Yılmaz (1941), mely közmondásokat és zeybek tánc zenéjének dallamait is tartalmazza; Yılmaz (1942) táncleírásokkal és tizenhat zeybek dallammal; az Ankarai Halkevi kiadásában: Arsunar (1940), mely táncdallamok mellett parlando dallamok kottáit is tartalmazza; Gazimihal (1947) és még számtalan más kiadvány.

⁶ Sarısözen (1952, 1962).

⁷ Az első úti beszámoló a *Folklor Derlemesi I.*. Türkiye Radyo Televizyon Kurumu, Ankara, 1968.

⁸ A sorozat neve: *TRT Müzik Dairesi, Türk Halk Müziği Notaları*.

is, hogy egy típust lehetőleg csak egyszer szerepeltetnek, ez ugyanis valószínűsíti, hogy a repertoárban sokszor szereplő, kissé eltérő, de lényegileg közös dallamok által képviselt típusok valóban életerősek és jellemzőek. Hátránya ugyanakkor, hogy nem tudományos igényű, a szöveget és a dallamot is gyakran kiigazítják – bár többnyire egyik sem szenved jövéthetetlen károsodást, gyakran hiányoznak a gyűjtés adatai és a lejegyzés színvonala is egyenetlen. Ugyancsak hiányossága, hogy kevés parlando dallamot tartalmaz. A török kutatók egyébként is ritkán írnak le parlando dallamokat, azt tartván, hogy azok úgyis állandóan változó formában élnek.¹ Ugyanakkor a TRT repertoár jelenleg megközelíti a 4000 publikált dallamot, és kellő kritikával kezelve sok hasznos információt tartalmaz.

Szervezett, bár anyagiak és a megfelelő munkatársak hiánya miatt korlátozott mértékű gyűjtőmunka folyik az 1967-ben privát módon alapított ankarai Állami Folklór Intézetben.² Itt folyamatosan adnak ki kottákat, a *Türk Halk Müziği Nota Dizisi* sorozatuk keretén belül. Ez a szervezet segítette az én kutatómunkámat is: amint a hivatalos kutatási engedélyt megkaptam, kísérőket biztosítottak számomra útjaimhoz.³

Ugyancsak folynak gyűjtőmunkák egyes egyetemeken, pl. az *İstanbul Teknik Üniversitesi*-n⁴ és a *Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı*-n,⁵ melyeknek tehetséges fiatal zenekutatói is vannak. A konyai Selçuk Egyetemen zenei kutatógárda ugyan nincs, de Saim Sakaoğlu professzor vezetésével értékes és katalogizált anyag gyűlt össze.⁶ Kisebbség, egy-két napos vagy egyhetes gyűjtéseket több egyetem is szervezett, pl. az izmiri *Ege Üniversitesi* ill. a *Dokuz Eylül Üniversitesi*. A konyai egyetemhez hasonlóan az sem ritka, hogy a zenetudományi szakok végzősei diplomamunkájuk készítése során népdalokat gyűjtenek.

Végül számtalan lelkes magánszemély gyűjt dallamokat magánszorgalomból, ezek a gyűjtések azonban csak ritkán kerülnek be a hivatalos archívumokba. Törökországban még az az érdekes eset is előfordul, hogy valaki saját magától gyűjt. Ez talán bizarrnak tűnhet, azonban nem teljesen az, hiszen az értelmiségiek, művészek között is nagyon sok az első generációs, aki nem szakadt el a falutól, és valóban hitelesen ismeri saját vidékének népzenejét. Becslések szerint az összegyűjtött dallamok száma mintegy 15.000-re tehető.⁷

A fenti szervezetektől függetlenül neves és kevésbé neves népzene-kutatók is írtak olyan könyveket, melyekben nagyobb mennyiségű dallam fordult elő.⁸ Általában az 50-es évek előtti publikációk első kézből valók, míg a 1960 utániak többnyire már megjelent könyvek elemzésével foglalkoznak.

A tudományos módszerekkel dolgozó, és legalább részben feldolgozott anyaggal rendelkező külföldi gyűjtők közül ki kell emelni Bartók Bélát, Kurt Reinhardot,⁹ Wolfram Eberhardot, Dieter Christensent¹⁰ és saját,

¹ Megfigyelésem szerint ennek inkább az ellenkezője igaz: rendkívül bonyolult, irracionális ritmikai viszonyok sokszor meglehetősen pontossággal ismétlődnek strófáról-strófára.

² Eredeti neve a *Millî Folklor Araştırma Dairesi* 'Állami Néprajzi Kutató Intézet', mely időközben *Halk Kültürü Araştırma ve Geliştirme Merkezi* 'Népi Kultúrát Kutató és Fejlesztő Központ'-ra változott.

³ Néhány kiadványuk: Uludemir (1970, 1966, 1992). Ugyancsak ők adták ki 1975-ben Gazimihâl könyveit, többek között *Türk Neşeli Çalgıları, Türk Vurmalı Depki Çalgıları, Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Çalgılarımız*.

⁴ Megemlítem pl. Süleyman Şenel nevét, aki tanulmányt írt az *uzun hava* fogalomról, l. Şenel (1992).

⁵ Duygulu (1995).

⁶ Az archívum anyagát az egyetem hallgatói vették fel saját, kis falvakban élő rokonaiktól, és ily módon igen értékes anyag gyűlt össze. Eltérően az általam látott többi török archívumoktól, a hangzó anyagokról jó katalógus is készült, és a dallamok szövegei is le vannak jegyezve. Az egyetem dékánjának meghívására közel két hónapot töltöttem itt el, kiválogatva s leírva mintegy kétszázötven *ağıt* 'keserves, sirató' elnevezésű darabot. A belőlük levonható következtetések nagy részben egybeesnek a saját anyagomból levont következtetésekkel.

⁷ Şerif (1976).

⁸ A teljesség igénye nélkül felsorolok néhány kiadványt azok közül, melyek dallamközlést is tartalmaznak: Ataman (1938), Demircioğlu (1938), Kösemihal (1938), Arseven (1948) húsz dallammal, Tüfekçi (1964) a dallamok valamint a táncok egyfajta leírásával, Arsunar (1958–77) négy füzet bő kottamelléklettel, Özbek (1975) tanulmánnyal, Demirsipahi (1975) táncok leírásával és mintegy ezer, kissé felületesen lejegyzett vokális és instrumentális dallammal, Birdoğan (1988) száznegyvennégy dallammal stb.

⁹ Wolfram Eberhard etnológus elsősorban eposzokat gyűjtött, Kurt Reinhard pedig nyolc gyűjtőútjából (1955, 1956, 1963, 1964, 1966, 1967, 1968 és 1970) négyet kizárólag, további három pedig részben a török népzene gyűjtésének és tanulmányozásának szentelt. Ezalatt nyolcszáznál több népdalt vett fel, és szövegüket is leírta. Az anyag, kiegészítve Dieter Christensen és Bartók török gyűjtésével valamint az Ankarai Konzervatórium anyagának egy részével (kb. 1000 dallam) katalogizált állapotban megtalálható a Berlini Fonográf archívumban, l. Reinhard (1962).

mintegy 1500 dallamot tartalmazó gyűjtésem is tekintélyes helyet foglal itt el, nemcsak nagyságát, hanem rendezettségét és publikáltsági fokát tekintve.

TÖRÖK PRÓBÁLKOZÁSOK AZ ANATÓLIAI ANYAG OSZTÁLYOZÁSÁRA

Míg a török gyűjtő és a lejegyzőmunka kisebb-nagyobb intenzitással folyik, addig az elemzés, osztályozás nem lépett felsőbb osztályokba. Mi több, mintha igazán szükségét sem éreznék az anyag áttekintésének, engedve talán egy keletiesebb felfogásnak, mely ellentétes a magyarokat jellemző elemző, kutató, újító hajlammal, ám sokszor jellemző a törökökre. A mai napig igaz, hogy a népzenevel foglalkozó cikkek kevés kottát tartalmaznak, ha egyáltalán van bennük egy is. Bartók gyűjtésének idejéből csak három olyan munkát lehet idézni, melyek legalább részben bizonyos alaktani elemzéseket is tartalmaznak.¹ Bartók gyűjtése után nagy mértékben megsaporodtak a népzenevel foglalkozó, ám főleg a leíró jellegű, kotta nélküli cikkek, tanulmányok. Jellemző, hogy míg Arseven² bibliográfiája 1936-ig huszonnégy könyvet és harmincöt tanulmányt sorol fel; csak 1937-től 1945-ig harmincöt könyvet és kétszázegy tanulmányt publikáltak, azóta pedig tovább emelkedett a számuk.³ A napjainkig megjelent ezernyi, legalább részben népzenei tárgyú könyv és cikk áttekintése nem feladatom, most mindössze a néhány rendezési próbálkozást ismertetem, ezeket is elsősorban azért, hogy a törökországi rendezőmunka jellegére rámutassak.

- A legnagyobb népzenei anyagot a Török Rádió és Televízió Zenei Osztálya adja ki folyamatosan, dallamonként. A kiadáshoz két mutató készült, az egyik a kezdősoruk szövege, a másik származási helyük alapján sorolja fel a dallamokat. Zenei szempontok alapján nem rendezték őket, ami azzal a következménnyel is jár, hogy – noha egy dallamtípust elvileg csak egyszer adnak ki és így a dalokat sokszor tévesen egy adott területhez kötik – mégis nemegyszer ugyanaz a dallam később újra bekerül, csak esetleg más szöveggel. Egyéb kiadványokban is tipikus, hogy vagy hiányzik a rendező elv vagy szövegek, terület esetleg ritmus szerinti rendezésben közlik a dallamokat. Ritkábban előfordul az is, hogy funkció szerint csoportosítanak, vagy pl. kettéválasztják a parlando és a tempo giusto dallamokat, majd a tempo giuston belül az azonos ütemjelzésűeket egymás után közlik. A török népzenei ritmusokat M. Sarisözen áttekinti, ám ez a mű meglehetősen sok kívánnivalót hagy maga után.⁴ A hiányságokra Özcan Seyhan mutat rá színvonalasan.⁵

- Gültekin Oransay 1971-es "rendezése" csak a dallam hangsorának a megállapítására szolgál.⁶ A szüneteket is hanggá konvertálva megszámlolja, hogy az ütemekben egy-egy hang hány egység hosszan szól, és a legtöbbet szereplő hangot veszi az ütemre jellemzőnek. Ezek után az egyes ütemek hangjainak mérőszámait egyesítve meghatározza, hogy a dallamban mely hangok szerepelnek leghosszabban. E domináns hangok alapján a hangsorokat öt típusba sorolja⁷: *kisterces* (eol: *l-t-d-r-m*, dór: *m-f-s-l-t-di-r-m*, frig ill. lokriszi), *nagyterces* (ion: *d-r-m-f-s* ill. mixolid), *bővített szekund* a 2-3. fokok között (*m-f-szi-l-t-d-r-m* és *m-f-szi-l-t-di-r-m*), *bővített szekund* a 4-5. fokok között valamint *hiányos skálák* (pl. *l-t-d-r-m-s-l*). Egy magyar kutató talán elámulhat, hogy ez miért lenne rendezés. Ugyanakkor Törökországban erre a munkára szükség volt, mert ott a negyedhangok szerepét eltűlözve, sokan pl. a 2. fok kissé magasabb vagy alacsonyabb voltát a dallamokat elválasztó tulajdonságnak tartják.

- Erdoğan Okyay a török tempo giusto dallamok zenei formaelemeiről írt disszertációt Kurt Reinhard vezetésével.⁸ Következtetéseit mintegy 1600, főleg mások által lejegyzett dallamból vont le. Elmélete szerint a török népzene legősibb zenei magja a forgómozgást végző, majd *re-n* megnyugvó *mi-re-do* trichord, és ezt nemcsak

¹⁰ Christensen a Reinharddal végzett gyűjtéseken kívül 1956-ban Macedóniában és 1958-ban a törökországi kurdok között is gyűjtött.

¹ Kösemihâl (= Gazimihâl) (1933, 1936), Saygun (1936).

² Arseven (1969).

³ Az 1991-ig elkészült bibliográfiák jelentős részének összefoglaló ismertetése megtalálható a következő munkában: Sakaoğlu (1991) 52–55. o.

⁴ Sarisözen (1962).

⁵ Seyhan (1987).

⁶ Oransay (1971).

⁷ A törökök az abszolút szolmizációs módszert használják, vagyis *c-d-e-f-g-a-h* helyett a *do-re-mi-fa-sol-la-si* elnevezéseket használják. A felfelé módosítást a *diyez*, a lefelé módosítást a *bemol* jelzi, tehát pl. *b* helyett *si bemol-t*, *cisz* helyett *do diyez-t* mondanak és írnak.

⁸ Okyay (1975).

a gyermekdalok többségében, hanem egyéb, a nukleust tovább bővítő táncdallamokban is kimutatja.¹ Második fontos alapelemnek a kvartot tekinti, és elemzi fontos szerepét a dallam egyes pontjain. Összességében úgy véli, hogy Törökország népzeneje alapvetően zeneileg egységes. A dallamot motívumok egymásra épüléseként fogja fel, a népzenei stílusokat pedig szerinte az különbözteti meg, hogy a motívumépítés lehetőségeiből (pl. ismétlés, szűkítés, megfordítás, szekvenciák, transzponálás stb.) mit használnak fel. Munkája, bár analitikus jellegű, mégsem osztályozás, legfeljebb csak a *mi-re-do* magú egyszerű dallamokra nézve. Tárgyalásának fő hiányossága, hogy a dallamot nem egészében, hanem egyes alkotóelemeire bontva vizsgálja, pedig a török dallamsoroknak csak kis hányada bontható fel motívumokra.

• 1987-ben Yaşar Doruk próbálkozik meg egy "szerkezeti elemzéssel",² ám valójában csak egyes zenei tulajdonságok alapján készít statisztikákat a TRT anyag kritika nélkül kezelt háromszáz dallamából. A fő megállapításai mégis érdemes idézni. *Legjellemzőbb ritmusok*: 4/4 (25%), 9/8 (25%), 2/4 (20%), 10/8 (9%), 9/4 (4%), 7/8 (3%), 5/8 (3%), 6/8 (3%), a többi 1% alatt; *leggyakoribb záróhangok*: *la* (72%), *ti* (10%), *szo* (21%), *do* (6%), *re* (6%); *legjellemzőbb ambitusok*: hat–kilenc hangot átfogó ambitusok (16–20%), öt hangot átfogók 12%, négy ill. tíz hangot átfogók (6%, három ill. tíznél több hangot átfogók (1–2%); *legjellemzőbb hangsorok*: dór jellegű (53%), bővített szekund a 2–3., 4–5. ill. 5–6. fokok között (17, 8 ill. 4%), dúr (5%), eol (4%). A statisztikák szemlélésekor azonban tudnunk kell, hogy a dallamokat nem transzponálta közös záróhangra, és ez több adatát megkérdőjelezi, a bővített szekundok skálák nagy aránya pedig az egyenetlen anyagválogatásból fakad.

• Veysel Arseven 1992-es munkája van talán formálisan legközelebb ahhoz, amit dallamosztályozásnak lehetne nevezni, ám ez is csak korlátozott áttekintést ad a török dallamokról.³ Először megállapítja, hogy a török népdalok a tonalitásuk legalsó hangján záródnak, valamint kis hangközökön levő konjunkt mozgásokat végeznek. Ezután – szándéka szerint a dallamszerkezet alapján – a következő csoportokat állítja fel: *I. csoport*: alsó váltóhanggal kezdődő, onnan a 4–5. fokra felugró, majd második részükben különböző hangokon kis lépésekkel leereszkedő dallamok (szerinte ilyen a dallamok többsége). Ebbe a csoportba veszi az oktávon kezdődő olyan dallamokat is, melyek első része az 5. fokon (ill. külön említve, melyek a 4. vagy 6. fokon) zár. A dallamok szerkezetét ill. az első sor dallamvonalát nem veszi figyelembe. *A II. csoportban* 4. vagy 5. fokon kezdődő különféle dallamok vannak. *A III. csoportba* az alaphangon kezdődő majd emelkedő valamint az alaphangon kezdődő és innen kvarttal vagy kvinttel felugorva folytatódó dallamok kerülnek.⁴ Ebbe az osztályba helyezi még a 2. fokon kezdődő kvart ambitusú dallamokat is. Végül a *IV. csoportba* az alaphang alatt is mozgó plagális dallamokat helyezi el.

E sikertelennek mondható próbálkozások annál furcsábbak, mert Bartók már 1940-ben összehasonlíthatatlanul lényegretörőbb rendezést készített el, melyet csak tovább kellett volna bővíteni. Másrészt sajnálatos, hogy a török klasszikus zenében alapvető szerepet játszó, és valójában egyfajta tipológiát adó *makam*-konceptiót nem használták fel az anyag rendezésére. Igaz, hogy – mint többször volt alkalmam tapasztalni – a török népzenei szakemberek a makam említésekor csak annak hangsorára gondolnak. Alább röviden ismertetem a makam-fogalom lényegét, majd segítségével megkíséreltem egy dallamcsoport leírását. A makammal kapcsolatos legfontosabb alapfogalmak a következők (a török név után, a neki többé-kevésbé megfelelő magyar fogalmat, majd a rövid török magyarázatot adom meg)⁵:

DİZİ (hangsor). Először penta- és tetrachordokat definiálnak, majd ezek egymásra helyezésével kapják meg a különböző hangsorokat.⁶ Mindez szerves folytatása a hasonló görög, majd onnan arab és perzsa elméleteknek.

DURAK (záróhang). A hangsor legmélyebb hangja, ezen ér véget a makam.

SEYİR (dallamirány). Azt mutatja, hogy a dallam hangsorán alapvetően milyen irányú mozgások történnek. Lehet *emelkedő*, *ereszkedő* vagy *emelkedő–ereszkedő*. Ezen kívül a változatoknak bő teret adva, meghatározzák

¹ Ezt a trichordot merészen összeköti egy feltételezett régi török heptaton rendszerrel, mondván, hogy annak a közepén szerepel ez a mag, majd e gondolatmenetet folytatva a pentaton rendszert is a heptaton rendszerből kínai hatásra való kiválással magyarázza.

² Doruk (1987).

³ Arseven (1992).

⁴ Ez utóbbiak az I. osztályban is szerepelhetnek.

⁵ L. még Kaplan (1991) 107. o.

⁶ Az oktávból elméletileg huszonnégy hang van, így a hangsorok is többé-kevésbé eltérőek az Európában ismertektől.

a dallam egyéb mozgásait, ám ezek a meghatározások különböző szerzőknél meglehetősen eltérnek, mint ahogy az azonos makamhoz tartozó dallamok is sokszor igen különböző formákat öltenek.

DONANIM (~előjegyzés). Itt különféle magasságokkal módosító *b*-k és *#*-ek is szerepelhetnek¹; először a *b*-k majd a *#*-ek.

YEDEN (~vezérhang). A hangsor 7. hangja vagy a záróhang előtti hang.

KARAR (~kadenciák). Egy fontos dallamrész (*seyir*) nyugvópontja. A *yarım karar* (~főkadencia) a hangsor 4–5. hangjain való megállást, a *tam karar* (záró kadencia) az utolsó hangon való megállást, az *asma karar* pedig bármely más hangon való megállásokat jelöl.

GENİŞLEME (bővítés). A hangsort felfelé és lefelé is lehet bővíteni további penta- és tetrachordok hozzáadásával.

GÜÇLÜ. Az a hang, ahol az alap penta- vagy tertachord egyesül a ráépített tetra- ill. pentachorddal (vagyis a skála 4. vagy 5. foka).

E fogalmak segítségével határozzák meg a makamokat, vagyis azokat a dallameszményeket, melyek az egyes művek központi vázáként szolgálhatnak. A török népzene legalapvetőbb dór és eol jellegű hangsoraihoz a török komolyzene *Hüseyinî* makamjának hangsora áll a legközelebb. Ennek meghatározása nagyjából a következő.² A makam hangsora olyan eol ill. dór, melynek 2. foka egy komával le van süllyesztve, 6. foka pedig *Acem* (=f– eolos jelleg) vagy *Eviç* (=fisz – dóros jelleg).³ Előjegyzése a *b* hangon *b¹* (egy komával leszállító *b*), az *f*-en kereszt. A makam domináns hangja az 5. fok (*e*), vezérhangja a VII. fok (*g*), záróhangja pedig az 1. fok (*a*). A hangsor az *a* hangtól felfelé egy eol jellegű pentachorddal bővül, vagyis bővítés után is megmarad az eol–dór jelleg. A legfontosabb kadencia az 5. fokon van, ezt *güçlü*-nek (domináns hangnak) nevezik. Második legfontosabb kadenciahang a *c* (=b3. fok), melynek elérése során a makam legtöbbször *f*-et és nem *fisz*-t használ. Ugyancsak fontos kadencia a *Segâh* (=2. fok↓) hang, majd a fontosságban utolsó kadencia a *Nevâ* (=4. fok) hangon van. Szigorúan meghatározott az is, hogy milyen penta- és tetrachordokon keresztül érheti el a dallammenet ezeket a kadenciákat. Tehát e makam kadenciái fontossági sorrendben: 5–b3–2–4. fokok. A dallamirány alapvetően emelkedő–ereszkedő. A dallam először az 5. fok körül mozog vagy a záróhangon kezdődik és rögtön felugrik az 5. fokra. Ezután a hangsoron való különféle mozgások után az 5. fokon egy Uşşak-jellegű zárlatot csinál.⁴ Közben a 'szükséges' helyeken félzárlatokat is mutat. Ezek után különféle mozgásokat végez, esetleg felmegy a bővített hangtartományba, majd a *h* hangon Hüseyinî-jellegű végzárlatot alkot.⁵

A makam hangsora szinte tökéletesen egybeesik a török népzene alapvető hangsorával, melyben a 2. fok gyakran kissé alacsony, és a 6. fok is gyakran mutat kétarcúságot. Az 5. fokon levő domináns hang, és az 5–b3 fokokon levő fontosabb kadenciák pedig a pentaton recitatív stílusban jellemzőek. A török népzeneben a vezérhang szerepe elhanyagolható, míg a hangsorbővítés fogalma sokszor alkalmazható. Különösen erős eszközt mutat a dallammozgásnak a kadenciától-kadenciáig történő leírása, mely a kisebb formájú népdalok esetében még sokkal egyértelműbb, mint a meglehetősen szabadon mozgó török komolyzenei darabokban. Valójában tehát a makam-fogalomban egy tipizálás rejlik, melyet bizonyos változtatások segítségével jól lehetne alkalmazni a népzenei elemzések során is.

¹ A különféle *b*-k ill. *#*-ek a hangot 1, 4, 5 ill. 8 komával módosítják le- ill. fölfelé.

² Özkan (1982).

³ Minden hangnak külön neve van, pl. a *Hüseyinî* skálában szereplő (*g*)-*a*-*h* -*c*-*d*-*e*-*f*/*fisz*-*g*-*a* nevei sorban: (Rast)-Dügâh-Segâh-Cârgâh-Nevâ-Hüseyinî-Acem/Eviç-Gerdaniye-Muhayyer.

⁴ Az Uşşak-jellegű zárlat azt jelenti, hogy a zárlatkor az eol-jellegű Uşşak-pentachordot, a Hüseyinî-féle zárlatkor pedig a dór-jellegű Hüseyinî-pentachord hangjait használja.

⁵ Egy jellemző példa látható pl. Karadeniz (1965) 260. o.

HARMADIK FEJEZET – TÖRÖK GYŰJTÉSEM ÁLTALÁNOS ISMERTETÉSE

Bartók török gyűjtését tanulmányozva felmerül a kérdés, hogy egy nagyobb török anyag áttekintése módosítja-e a levont következtetéseket. Míg a magyar népzene többben, különböző szempontok szerint is rendszereztek, a török népzene zenei szempontú átfogó elemzés a mai napig nem készült. Ebben a fejezetben törökországi gyűjtésemről számolok be, és a gyűjtött anyagból valamint a mintegy 3000-res dallamszámú kiegészítő anyagból levont általános következtetéseket ismertetem. Mindezzel reményeim szerint bővebb zenei háttérrel adok Bartók tanulmányához és lejegyzéseihez.

3.1. TÖRÖKORSZÁGI GYŰJTÉSEMRŐL

1987 tavaszán érkeztem feleségemmel Törökországba, hogy az Ankarai Egyetemen magyar nyelvet tanítsunk. Az Ankarai Egyetem Bölcsésztudományi karának (Dil ve Tarih-Çoğrafya) ugyanazon Hungarológia szakán dolgoztunk, melyet Atatürk rendelete alapján nem sokkal Bartók török útja előtt, 1936 január 9-én alapítottak meg, és ahol Bartók törökországi útja idején Rásonyi László is dolgozott.

Az első feladat az európaiaktól teljesen eltérő keleti kultúrába való beilleszkedés volt, melyben eleinte nem csak a szavak de a gesztusok sem érthetők, és természetesen folyt az egyetemi órákra való felkészülés is. A beilleszkedés egyik fontos része volt a török nyelv tanulása, hiszen erre az egyetemi órákon, a mindennapi életben és a gyűjtések során is nagy szükség volt. Talán mondanom sem kell, hogy ugyanolyan nehézségekbe ütköztem a nyelvtanulás során mint Bartók, és a legnagyobb nehézséget nekem is az igeneves szerkezetek okozták, melyeket a törökök az alárendelt mellékmondatok helyett használnak. Egy egyszerű példa erre a miénktől eltérő nyelvi gondolkodásra: pl. az 'Örülök, hogy ide jöhöttem' mondatot a következőképpen mondják: *Buraya gelebildiğim için memnunum*, azaz 'Az ide jöhetésem miatt örülök'. A nehézségek a mondat hosszával arányosan növekednek ugyan, de az anyanyelvi környezetben való hosszas tartózkodás természetesen sokat segített.

Noha volt támogató levem a MTA Zenetudományi Intézetétől, a terepmunka nem csak a nyelvtudásom egyenlőre csekély volta miatt nem indulhatott még el. A legnagyobb nehézség a kutatási engedély hiánya volt, az e nélkül végzett terepmunka pedig azzal a veszéllyel járhatott volna, hogy kiutasíthatnak Törökországból, ráadásul e nélkül egyes könyvtárakba illetve intézetekbe be sem lehetett lépni. Szerencsére a Hungarológia tanszékvezetője Hicran Yusufoglu; az egyetem dékánasszonya, Rüçhan Arık; a Néprajz tanszék professzora, Nevzat Gözaydın – akit annak idején dr. Martin Györgyhöz szoros szálak fűztek, valamint a turkológus tudósként nagyköveteskedő Vásáry István felkarolták tervemet.

Segítségükkel és támogató soraikkal 1988 január 19-én badtam a kérelmet a Külügyminisztérium *Emniyet Genel Müdürlüğü*-be 'Központi Rendőrfőkapitányságra' kérve, hogy engedélyezzék a kutatómunkát Adana megye falvaiban. Közben felvettem a kapcsolatot az ankarai *Millî Folklor Araştırma Dairesi*-vel,¹ melynek igazgatója Kâmil Toygar úr, a török népi konyhaművészet kutatásának jeles képviselője megígérte, hogy amint megjön a kutatási engedély, segíteni fog. Mansur Kaymaktól, egy a rádióban dolgozó kutatótól, a *Türk Halk Müziği ve Oyunları* 'Török Népzene és Néptánc' folyóirat szerkesztőjétől, megkaptam Muzaffer Sarısözen. a jelentős török népzene-kutató addig lejegyzetlen 1936-os Adana-környéki gyűjtését. A gyűjtés szövegeinek nagy része le volt írva, de nem teljes pontossággal, úgyhogy nagy munkába került véglegesítésük, melyben az egyetemi hallgatóink segítettek. Muzaffer Sarısözen nem sokkal Bartók előtt, 1936 júliusában és augusztusában ugyanazon a környéken gyűjtötte ezt a mintegy nyolcvan dallamot, és a két gyűjtés néhány énekese is megegyezik. Ugyanakkor jellemző, hogy míg a török népzene-gyűjtők falvakból begyűjtött énekekkel a városokban dolgoztak, Bartók ragaszkodott a falusi helyszínhez – és valóban, a Bartók által Adana városában felvett anyag nagymértékben hasonló a Sarısözen anyaghoz, ám az 1. osztálybeli 'magyaros', egyszerűbb dallamok csak a falvakban és a nomádok sátoráboraiiban kerültek elő.

¹ Neve MIFAD 'Állami Folklórkutató Intézet', mely később HAGEM = *Halk Kültürü Araştırma ve Geliştirme Merkezi*, azaz 'A népi kultúra kutatásának és fejlesztésének Intézete' lett.

Mindezek ellenére a Sarisözen-gyűjtés jó összehasonlító és kiegészítő anyagot jelentett.

Megismerkedtem Ahmet Yürürrel, az Ankarai Állami Konzervatórium igazgatójával, aki lehetővé tette, hogy dolgozzam a konzervatórium archívumában. Emellett a *Türk Halk Korosu* 'Török Állami Népi Együttes' zenei vezetőjétől, Mehmet Özbektől *bağlama*-leckéket vettem, a zenekar egyik tagjától pedig a *kaval* játék rejtelmait tanulgattam.

A kutatási engedély 1988 nyarán érkezett meg, és ezután minden évben már csak meg kellett újítani. Szerencsésnek érezhettem magam, mert nem egy nyugati kutatóval találkoztam, aki nem, vagy csak késedelmesen kapta meg az engedélyt a terepmunkához. Első kutatóútamra 1988 szeptember 26-án indultam el. Az Állami Folklórkutató Intézetben dolgozók állták szavukat, és Kâmil Bey telefonált az Adanai Çukurova Egyetem Szépművészeti Karának Zenei Szakán tanító Halil Atılgannak, hogy támogassa munkámat, és adjon mellém kísért. A vonatút Ankarából Adanába este 10-től másnap reggel 8-ig tartott. Előzetesen olvastam ugyan Ali Rıza könyvét a déli türkmén törzsekről,¹ de itt a vonaton személyesen is megbizonyosodtam arról, hogy még mindig élnek a környéken nomádok. Először fülkétársam, egy Dörttyolban dolgozó tanító közölte, hogy telente e kisváros környékén *yörük*ök táboroznak, majd Adana környékén a vonatablakból már magam is láttam sátraikat.

A Çukurova Egyetem a várostól kissé távolabb, nagyon szép környezetben fekszik. Itt találkoztam Yalçın Yüreğir úrral, a Kültür Sanat Merkezi 'Kultúra és Művészeti Központ' igazgatójával is, aki segített Saygunnak, Bartók egykori útítársának az adanai pótgyűjtésében és érdeklődésében. Bemutatták az egyetem zenei részlegét, meghallgattam egy zeneórát, majd beszélgettünk a *tamburon* (egy 24-részre osztott skálájú hangszer) játszó művésszel, és a hangszer skáláját is felvettem. Halil beytől meghallgatásra kaptam hét kazettát, melyeken különböző néprajzi interjúk mellett (pl. egyes falvak megalapításának módja, temetési szokások, asztma elleni népi gyógymódok, találós kérdések stb.) énekek is voltak. Bemutatták Ahmet Kamacı, aki azután több Adana környéki gyűjtőúton is a kísérem lett, ő elkísért a *Misafirhane*-ba 'vendégházba', ahol délután a kazettákat tanulmányoztam.

Másnap elindultunk a közeli faluba, a Düziçi nevű kisváros mellett fekvő Gökçayırba, ahol az a Kır İsmail élt valaha, akitől Bartók is gyűjtött, és ahol ez idő tájt is élt egy eposzenekes. Törökországban a buszközlekedés jó a nagyobb települések között, a kisebbek felé pedig kisbuszok, ún. *dolmuş*ok járnak, melyeket bárhol le lehet stopolni, és melyek hajlandók kisebb kerülők megtételére is.

Düziçi egy zöldellő völgyben fekszik, körülötte a hegyekben kis falvakkal. A gyönyörű látványt nem sokáig élvezhettem, mert egykettőre kiderült, hogy az ankarai engedély kevés, és a szimpatikus, együttérző helyi *kaymakam* 'rendőrfőnök', aki éppen Angliában tartózkodó főnökét helyettesítette, visszaküldött minket, hogy szerezzünk helyi engedélyt az Adanai Kormányzóságon. Az úton oda- és visszafelé is géppisztolyos rendőri ellenőrzés volt, a kurd szeparatisták miatt. Aznap már nem lehetett ügyeket intézni, úgyhogy visszamentünk a szállásra, mely az egyetem tanárainak szállójaként szolgált. Törökországban jellemző, hogy az egyetem elvégzése után a tanárok nem ott tanítanak, ahol szeretnének, hanem ahova beosztják őket, és egy-egy tanár rendszerint egymás után több helyen is tanít. Az oktatás színvonala lényegesen alacsonyabb, mint Magyarországon. Az estét a tanár urak úgy ütik agyon, hogy szép fehér ingbe felöltözve összegyűlnek a földszinti nagy teremben, mérhetetlen mennyiségű teát isznak, kötelezően dohányoznak és a *tavla* nevű társasjátékot játsszák. Az alkohol fogyasztása az iszlám előírásainak szellemében tilos, bár ezt a tilalmat nem mindig tartják be szigorúan.

A következő nap délelőttjén a kormányzóságon beadtuk a kérvényt, melyet rögtön alá is írtak. Ezt követően átsétálunk a rendőrkapitányságra, ahol a kormányzó engedélye, az ankarai engedély és négy fénykép már elegendőnek bizonyult, egy órán belül kiadták a falvakban is érvényes engedélyt. Délután irány a buszpályaudvar, és újfent haladtunk Düziçi felé. Elhaladunk Yılankale 'Kígyóvár' majd Toprakale 'Földvár' mellett, az előbbi a kövei között tanyázó sok-sok mérgekgyőről kapta a nevét, az utóbbi pedig az a hely, ahol Bartók az első 'magyaros' dallamot, a №8a.-t gyűjtötte. Ragyogó napsütésben, tele reménnyel és várakozással haladtam első anatóliai gyűjtésem helyszíne felé. A kaymakam most már kiadta a helyi engedélyt is, de mielőtt bérelt kocsival felmentünk volna a közeli Gökçayır falvába, beszélgetésbe elegyedtem egy recepciós fiúval, aki meghallva, hogy népdalgyűjtést végzek, meghívott falujukba, ahol másnap *düğün* lesz, azaz lakodalmat tartanak.

Gökçayır szélén lakott Mehmet Demirci a feleségével. Mehmet beynek, akinek ragadványneve az egyik híres népköltő után Koroğlu volt, hatalmas kertje van, maga főként földművelésből él, de alkalmanként a lakodal-

¹ Yalman (1977).

makon több óráig tartó hosszú eposzokat ad elő fizetségért. Kedvesen fogadott minket, házába invitált és békésen meghallgatta, hogy miért is jöttünk. Megnézte a televízióban a híreket, megvacsoráztunk, beszélgettünk, majd este 9 óra felé végre elővette hangszerét, egy *cura*, a kisebbik fajta háromhúros, *e'-d-a* hangolású pengetőhangszert. Törökülésben játszott, ami természetes, hiszen a falusi házakban nincs szék vagy asztal, és általános szokás szerint mindenki törökülésben ül a földön. A szekrényt pedig falba vert szögek helyettesítik, melyekre felaggatják a ruhákat, a hangszereket vagy éppen a puskát, mely nagyon sok helyen megtalálható.

Az énekes hangszert játék közben lazán az ölében tartotta, és a három hűrt dinamikusán, de könnyedén az ujjával pengette, mégpedig olyan módon, hogy a kíséret inkább ritmikus mint melodikus funkciót látott el. Hallatlan átéléssel, elrévedve adta elő az eposzokat, 9-től éjfél utáni 1 óráig szinte folyamatosan mesélt és játszott, ezalatt három egyórás kazetta telt meg szövegekkel és énekkel. Elbeszélése szerint Karacaoğlantól ötven, Koroğluól száz *hikâveli* 'históriás' dalt tud, ezenkívül Elbeyoğluól, Aşık Halitől, Deli Barantól és Dadaloğluól is sokat. A rengeteg versszakot mind egyetlen dallam variánsaira adta elő, és a zenei közjátékok száma is erősen korlátozott volt.

Reggel lesétáltunk Düziçi-be, közben kiderült, hogy Mehmet bey igen érdeklődő. Kérdezgetett Magyarországról, a világról, és újra rá kellett jönni, hogy ellentétben az isztambuli bazárosokkal, az egyszerű török emberek Magyarországról, a magyarokról lényegében semmit nem tudnak. Düziçi-ben egyenesen a zurnások és davulosok gyülekezőhelyére mentünk. Itt Mehmet bey egyik zurnás barátjával beszélünk, ám az túl sok pénzt kért volna egyórás játékért. Egy motorost találtunk, aki elvitt a zenészek negyedébe, de egyetlen zenész sem volt otthon, mind lakodalomba mentek. Mi is elmentünk hát kisbusszal az előző napi meghívás helyszínére, Karacaören-be.

A dobok puffogása már távolról hallatszott, később azután a zurnák által játszott dallam és a burdonkíséret is kivehetővé vált, majd egyre erősödött, ahogy odaértünk a ház elé és befördültünk az udvarra. Épp kezdődött a lakodalom. Nagy szeretettel fogadtak, főhelyre ültettek, és odaparancsolták a zenészeket, akik lejátszottak két táncfolyamatot, melyet fel is vettem. A muzikusok abdal cigányok voltak. A banda családi vállalkozásként funkcionált, élén a papa, Çavuş Kapçak fődobos és menedzser. A másik két dobos Lisan és Nihat, valamint az egyik zurnás, Durdu a fiai voltak, a másik zurnás, Yusuf pedig az unokaöccse. Csak a legidősebb és legjobb zurnás, İlhan Kaçmaz nem volt családtag. Ő kiemelkedően jó zenész, de láthatóan mindnyájan örömmel, szívesen és tehetségesen játszottak. A 'főnök' csak szükség esetén, ill. reprezentációs célokból állt be dobolni, a dobosok és a zurnások közül egyszerre mindig kettő játszott, a harmadik pihent. Huzamosan folyt a mulatság, a férfiak félkörben táncoltak, a szélen álló kendőt lobogtatott. Mint Törökország legtöbb részén, itt is táncfűzéseket, ún. *halay*okat táncolnak, melyeket a lassú tempójú táncok nyitnak, majd a közepes tempójúak következnek, és végül a táncpárt a gyors táncok zárják. Néhány halay után szünet következett. Az alacsony ház tetején asztalok voltak elhelyezve, ezekhez leültünk, majd kisvártatva a zenészek elkezdtek asztalozni. Megdöbbenő volt megtapasztalni, hogy ez egy zurna hangerejű hangszerral is lehetséges. A zenész előfújta a dallamot, ekkor az énekes belevágott, majd amikor befejezte, újra a zurnás és a dobos következett. Itt, a ház lapos tetején is elindult újra a tánc, majd egy Ömer Sert nevű úr énekelt előbb egy nótát, azután egy olyan dallamot, melynek magyar párját is lehet állítani. Ezt és a lakodalom többi zenei eseményét is magnóra rögzítettem. Éjfélig folyt a mulatozás, ekkor mindnyájan nyugovóra tértünk, mi Ahmettel Ademnek, a meghívónknak a házában éjszakáztunk.

Másnap reggeli után busszal indultunk Ellek városkán keresztül az Osmaniye-hez tartozó Küçük Akarca 'Kis folyóvíz' nevű falu felé, ahol a lakodalomban szerzett értesüléseink szerint nemrégien letelepedett yörükkök éltek. Beültünk az elleki teázóba információszerzésre, és megtudtuk, hogy Akarca felé csak dzsippel vagy traktorral járható az út. Szerencsénkre akadt valaki, aki hajlandó volt elvinni a traktorával. Ismét gyönyörű zöld, hegyes tájakon haladtunk át, megsejleltünk egy földmogyorószüretet is, közben a traktor bátran vágott át kisebb szakadékokon, vízmósásokon és patakokon. Végül egy dombra felkapaszkodva megláttam a letelepült yörükköket, köztük a minket szállító traktoros apját. Ezek a szőke, kékszemű emberek széket hoztak, leültettek, teával kínáltak, és lassan beszélgetni kezdtünk. Van-e kaval vagy valamilyen más hangszer? Á, nincs, de ha lenne is, már rég elfelejtettek rajta játszani. Szinte véletlenszerűen előkerült egy furulya, azután még egy, még egy. Majd egy nádsíp. Musa Koca, a vendéglátónk elkezdett játszani, és körülbelül egyórás felvételt sikerült készíteni vele. Innen este tovább irányítottak Bıçaklı falu felé, ahol, mint mondták, *kavalos* 'hosszúfurulyás' is található. Közben besötétedett, a távoli hegyoldalon tűzvész látszódott, mi pedig leereszkedtünk Bıçaklı faluba, egyenesen Süleyman Halil bey házához. Ő is letelepedett yörük, és egy-két órás beszélgetés után átvezetett barátjához Arap Hüseyinhez, aki szintén kavalozott. Itt azután mindketten zenéltek. Hüseyin kavalja fémből volt, Süleymané pedig fából. A hangszereket hosszú facsőben tárolják, melyet kívül díszesen hímzett kilimmel vonnak be, és ezt nagy becsben tartják, nem

szívesen válnak meg tőle. A gyűjtés után a tornácon aludtunk, a nagyszámú háznép pedig, mintegy húszan, a ház egyetlen szobájában.

Reggel a szokott étkezés, tehát egy nagy tálcán behozták a sós fehér sajtot, olajbogyót, kenyeret, vaját, teát; a tálcát leteszik a földre a szoba közepére egy terítőre. A férfiak egyik lábukat maguk alá húzva, másikat elől keresztbe téve lekuporodnak a tálca mellé, és elől levő lábfejükkel bedugják a ruha alá. A nők szolgálnak fel, kenyeret adnak körbe, és a kiürült karcsú kis teáspoharakat töltögetik tele újra meg újra. Reggeli után a földekre dolgozni induló asszonyokkal és férfiakkal együtt elmentünk a főútig, onnan pedig egy öreg kocsival Toprakkale felé haladtunk. Az út mentén nomádok sátrait pillantottuk meg, az első *kara çadırban* 'fekete sátorban' csak egy öreg néni volt néhány kisgyerekekkel, és ő semmiképpen nem akart énekelni. 'Nem tudunk már semmit' – mondta, de amikor visszajátszottam neki az előző este Musa Koca bey által elfurulyázott dallamokat, láthatólag élvezékenyült. Átmentünk a szomszédban levő, három sátorból álló kis táborhoz. Itt lakott Veli Sarısoy, aki még nomadizált, ő két dallamot elénekelt. Ugyanitt előkerült Ayşe asszony, aki még tudta a *boğaz havası* 'torokének' dallamait és technikáját. A boğaz dallamok előadása közben az énekes a torkát az ujjával rezegetti, és ezáltal a hosszú hangokat ritmizálja. Innen visszamentünk Adanába, és délután már a *Mavi trenen* 'kék vonaton' ültünk, és haladtam haza, An-kara felé.

Ez volt az első török gyűjtőutam, mind közül a legrövidebb, a legtöbb tapasztalatlanságot eláruló, talán a legkevesebb eredménnyel járó, de egyben első volta miatt nekem mégis igen emlékezetes. Sikertelenül próbáltam felvennem, lakodalomban gyűjtenem, találkoztam frissen letelepedett és még nomadizáló yörökökkel is, és rengeteg megszívlelendő gyakorlati tapasztalatra tettem szert, melyeket a következő útjaim során alkalmazni tudtam. Ankarában beszámoltam az elvégzett munkáról a Népzene-kutató Intézetben, elkezdtem a felvételek lejegyzését, és nekiláttam a következő, novemberi Kozan környéki gyűjtőút megtervezésének.

A törökországi terepmunka 1988-tól 1993 elejéig tartott. Három központot választottam ki a Torosz hegység déli vonulata mentén, nyugaton Antalyát, középen Mutot és keleten Adanát. Ezekből a központokból indultam gyűjtőutakra a környékbeli kis, elzárt falvakba. Elsősorban a vokális anyag gyűjtésére és lejegyzésére koncentráltam, bár felvettem jelentős mennyiségű hangszeres darabot is, melyek közül mintegy háromszázat le is jegyeztem. Nyolc gyűjtőutat tettem, 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 részét parasztok és pásztorok házában, sátrában vettem fel. Összesen 1400 dallamot rögzítettem magnetofonon 233 adatközlőtől 85 helyen. Mintegy 1000 dallamot lejegyeztem, és elemzésre kiválasztottam közülük 500-at, melyek 61 helyről, 132 adatközlőtől származnak.¹

Saját gyűjtésem kiegészítéséül feldolgoztam egy összehasonlító anyagot, mely Törökország szinte minden területéről származó 3000 darab, 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* könyvéből származik.

3.2. NÉPZENE A MAI TÖRÖKORSZÁGBAN

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

Ugyanakkor úgy tűnik, a kis falvakban a népzene még nagyjából azt a szerepet tölti be, amit évszázadokkal ezelőtt is betölthetett. Első gyűjtőutam előtt az Ankarai Egyetem folkloristái tudatták velem, hogy sirató már nem létezik, és még ha tudná is valaki, lehetetlen gyűjteni. Ez nem így van: az iszlám parancsai ellenére a halottat a mai napig nemcsak a vallásnak megfelelően, ének nélkül siratják el, hanem az ősi népi módon is, siratódallamokkal

¹ Sipos (1994. 1995).

búcsúzva el tőle. De ugyanez volt a helyzet például egy antalyai tanító házaspárnál is. Épp ott tartózkodtam, amikor a feleség édesanyja meghalt. A vallási ceremóniát itt is követte a hagyományos siratás, melyhez – ennek fűtanúja, sőt gyűjtője is voltam – az egyszerűbb emberek még a fővárosban, Ankarában is ragaszkodnak.

Természetesen a népzene legtisztábban a falvakban él. Megdöbbenő, ahogy a turisták kiszolgálására be rendezkedett luxusszállókat sorakoztató déli tengerparttól a Toros-hegységbe vezető kanyargó utakon haladva, a XX. századból egyszer csak régebbi korokba érkezőnk vissza. Még mindig akadnak nomádok, akik tavasszal útra kelnek állataikkal a nyári legelők felé, hogy azután ősszel visszatérjenek téli szállásukra, a melegebb tengerpartokhoz. Persze a legtöbben már letelepedtek, de sokáig megőrzik a nemzetségtudatot, és nem felejtik el dallamaikat, sokszor régi szokásaikat sem. Ők már nem kerekednek fel nyáron messzi utakra, de sok falunak van egy közeli *yayla*-ja 'nyári szálláshelye', és aki csak teheti, a meleg hónapokban oda vonul.

A dallamok legjobb lelőhelye természetesen a lakodalom, melynek során sok alkalom nyílik arra, hogy az ének, a zene megszólaljon. A lakodalom előtti estén a nők összegyűlnek, hogy a *kına gecesi*-n, a 'hennakenés éjszakáján' szertartásosan elbúcsúztassák a menyasszonyt. Először a menyasszonysiratás dallamait éneklük el, majd táncos mulatság következik, mely során éneküket általában lábas ütögetésével kísérik. Zene kíséri a vőlegény útját a menyasszonyos házhoz, külön dal van többek között a vőlegény megérkezésére, a menyasszony kihozatalára, a menyasszony lóra ültetésére és útra bocsátására, lóról leemelésére és dicséretére is. A két-három napig tartó lakodalom alatt huzamosan szól a *davul-zurna* 'dob-töröksíp' zene. A zenészek rendszerint *abdal* törzsbeli cigányok, akik a szabadban töröksípon és dobon, zárt térben pedig háromhúros pengetőhangszeren és *deblek* nevű kisdobon szolgáltatják a zenét. Újabban egyes helyeken a cigányzenészek zurna helyett klarinétot ill. hegedűt is használnak. A legkisebb banda kéttagú: egy sípos és egy dobos; ennél gyakoribb 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 orrukon keresztül vesznek levegőt, és a levegővétel ideje alatt a szájukban felhalmozott levegőt préselik a hangszerbe, így a hang egy pillanatra sem szakad meg. A dobos gyakran maga is részt vesz a táncban.

A zenészeknek sok szempontból hasonló a helyzete, mint a magyar népi cigányzenészeknek. Gyakran jó technikai tudással rendelkeznek, kitűnően ismerik a hagyományos repertoárt, de szívesen hozzák-viszik az új dallamokat is. A városok szélén zárt kolóniákban élnek, sőt voltam olyan faluban is, melyet kizárólag zenész cigányok laktak. A zenészek többrészes, 20–30 perces táncciklusokat, ún. *halayokat* játszanak a táncosoknak. A táncok első tétele rendszerint lassú, majd a továbbiak egyre gyorsabbak. A tánczenében a szokásos 5/8, 7/8 és 9/8-on kívül rendkívül bonyolult ritmusok is hallhatók, melyek azonban csak a táncok kíséretében, és csak cigányzenészek előadásában szólalnak meg. A *halayokat* egyes helyeken megszakíthatják tánc közötti énekek is: időnként a tánc leáll, ilyenkor a férfiak az asztaloknál iszogatnak, és a zenészek kíséretével dalra fakadnak. Manapság már csak ritkábban történik, hogy meghívják eposzénekeseiket is, akik sokezer strófát tudnak az eposzokból. Ők a hosszú, intenzív mesélés közben dalokat is énekelnek. Úgy tűnik, hogy egy-egy énekesnek általában egy alapidallama van, melynek variációira a szövegeket éneklük. A régi népköltők sok költeménye él ma is a nép körében, ezeket egyszerű emberek is éneklük, ám a népi énekesek, az *aşık*ok ünnepeken, magukat pengetős hangszeren kísérve előadnak egy-egy ilyen dalt, és egymás között versenyeket is rendeznek.

Vonóhangszereket, legalábbis manapság, csak professzionális zenészek használnak. A források szerint régebben többfelé is létező, egyedi faragású háromhúros, *d₁-a-d* hangolású vonóhangszerek eltűntek, egyedül a Fekete-tenger környéki kisebbségek *kemençe* nevű hangszere maradt meg. A régi vonóhangszerek helyébe a hegedű lépett, melyet egyes zenészek úgy tartanak, mint a mi népi hegedűseink, mások pedig függőlegesen fogják a térdükön. A hegedű hangolása a régi vonósokéhoz és a mai *kemençé*hez hasonlóan (*g₁-d₁-a-d₁* – tehát olyan, mintha a hegedű e húrját egy hanggal leengednénk).

A pengetősök közül a három kettőzött húrt hordozó *bağlama* hangszercsalád kedvelt a törökök körében. A család legkisebb hangszere a neve *cura*, a középsőé *orta*, a legnagyobb pedig *aşık* vagy *kaba bağlama*. Két leggyakoribb hangolása (*düzen*) a *bağlama düzeni: e-d-a₁*, és a *kara düzen: g-d-a₁*. Ezen kívül még sok egyedi, egyes tájegységekhez vagy akár egy-egy dallamhoz köthető hangolás is előfordul. Jellemző játékmód, hogy a felül levő húron a hüvelykujjakkal fogják le a hangokat, és jellegzetes az is, hogy az ütem főhangsúlyait a hangszer fedőlapján jobbkézük gyűrűsujjával vagy a gyűrűs és a középső ujjal együtt pengetés közben kiütik. Ez a hangszercsalád azért is figyelemre méltó, mert bundjai vannak, tehát eldönthetné a vitát a török mikrohangok helyéről. És valóban, az bizonyos, hogy a dallamok 2. és 6. fokán levő érintők lefogása során olyan hangok szólalnak meg, melyek magassága a nagy és kisszekund ill. a nagy és kisszext között van. Ám amikor éneküket kísérik hangszerrel,

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 hangszereken kissé eltérő helyeken vannak, ami egyébként természetes, hiszen ezek a fokok általában véve is a legnehezebben intonálhatók között szerepelnek.

A nép körében gyakoriak a fúvóhangszerek. Sok falusi embernél található *sipsi* 'fúvolya', nyelvsíp is van: nem ritka a *düdük* 'nádsíp', ám a *tulum* 'duda' ugyanúgy már csak a Fekete-tenger partján található meg mint a *kemençe*. Jellegzetes hangszer a *kaval* 'hosszú fúvolya', ez a felül nyitott hétlyukú, kisterces alapskálájú perem-fúvolya, melynek sustorgó hangjához a burdont hozzádünnyögik, akárcsak a mi erdélyi fúvolyásaink.

3.3. A TÖRÖK NÉPZENEI ANYAG ÁLTALÁNOS JELLEMZÉSE

A következőkben a gyűjtött dallamokat egyes zenei jellemzők szerint (skála, forma, szótagszám, ambitus, kadenciák, ritmus, zene és szöveg viszonya stb.) elemzem, az anyag osztályozására tett kísérleteket majd később, a negyedik fejezetben fogom ismertetni. A vizsgálatok és statisztikák nem tárnak ugyan fel minden lényeges összefüggést, sőt egyes jelenségeket alkalmasint el is fednek, ám segítik egy sor fontos jelenség felfedezését, és segítségükkel dallamtípusok és dallamosztályok kezdenek formát ölteni. A fejezet végén a különböző refréneket és záróbővítéseket veszem sorra.

A teljes gyűjtött anyagomat jól reprezentálja a belőle kiválasztott mintegy 500 dallam, noha a fontosabbnak ítélt dallamokból gyakran több variáns is lejegyeztem, és ez okozhat kisebb torzulást az arányokban. Ezt úgy igyekszem kijavítani, hogy mindig utalok a többbezes *összehasonlító anyagból* levont tanulságokra is.

MIKROHANGOK

Különböző népek népzenejében is hallhatók az európai fül számára hamisnak tűnő, illetve a még elfogadható intonáláláson következetesen kívül eső hangok. Ilyen pl. régi stílusú dél-dunántúli dallamainkban a semleges dunántúli terc, és ugyancsak tercingadozás jellemzi a háromhangú mordvin és votják énekeket valamint egyes csuvas dalokat, melyekben "sokszor még azt is nehéz eldönteni, hogy la-ti-do-t vagy do-re-mi-t énekelnek-e".¹ A bihari románoknál is van tercingadozás.

De sorolhatnánk a száziak hétfokú temperált skáláját,² a Biskra-vidéki arabok speciális hangmagasságait, a fokonként 1.5 hangú jávai *sléndro* öthangú skáláját stb. Kérdés, hogy ezek a hangok egyszerűen még nem fixálódtak, vagy valóban egy konzekvens skála hangjait kell-e keresnünk bennük. Legvalószínűbbnek tűnik, hogy van egy bizonyos intervallumnyi tolerancia, melybe még beleférnek. El kell döntenünk azt is, hogy ha nem rögzített helyen szólnak meg e hangok, akkor elegendő-e a hangmagasság-változatokat nyílakkal jelölni, vagy egy egzaktabb jelölést kellene bevezetni. A csuvas dallamok hangszeres mérése pl. azt mutatta, hogy a bennük szereplő 3. fok frekvenciájának ingadozása jóval nagyobb mint a skála többi hangjáé, tehát nem tekinthetők valódi skálahangnak.³

Az anatóliai török népzeneben a 2. és a 6. fok ingadozása gyakori.⁴ Ezt az ingadozást Bartók nem tartotta

¹ Vikár (1993) 100. o. és Vikár (1980) 159–173. o.

² Stumpf (1922).

³ Vikár (1979).

⁴ Érthető, ha a török teoretikusok nem akarnak elfogadni egy bizonytalan fokokat tartalmazó skálát, hiszen ezzel mind elméletben mind gyakorlatban nehéz bánni. Amikor felmerült az egységesítés szüksége, kéznél volt az arab zeneelmélet, mely az iszlám zenével együtt terjedt, és melynek kidolgozott rendszere van a negyedhangokra. A török komolyzene ma elfogadott huszonnégy-hangos hangrendszerelméletét Dr. Subhi Ezgi és H. Sadeddin Arel dolgozta ki a XX. század elején. A skálájuk huszonnégy hangját úgy kapták, hogy a *c=do* hangra ráhelyezték egymás után tizenegy kvintet, majd egymás után tizenkét kvartot, és a kapott hangokat egy oktávra vetítették, vagyis a püthagoraszai rendszer kvintrétegzéses módszerét fejlesztették tovább, mely tizenkét kvintnél a félhangos kromatikát adja. A rendszerben minden nagyszekundban három hang lesz: a 4., 5. és a 8. kománál (püthagoraszai koma ~ az egészhang kilenced része). Az egyetlen kivétel a *fá-szo* intervallum, melyben még egy hangot találunk az 1. kománál. Ezzel a rendszerrel állítja szembe Yalçın Tura (1988) a régi tizenhét-hangos török hangrendszert, melynek váza egy félhang nélküli pentaton hangsor, s melyben a nagyszekund három részre oszlik úgy, hogy a negyedhang kettéosztja a felső félhangot, a félhang megegyezik a temperált félhanggal. Ezeket az elméleteket egyesek próbálják alkalmazni a népzeneire is, ám annak való élete a teóriáknak ellenáll.

rendkívülinek, mégis minden esetben a lehető legaprólékosabban jelezte nyilak segítségével. Úgy vélte, hogy a fokok a pentaton skálába való utólagos beépülésük miatt még nem stabilizálódtak, és ez a véleménye a többi török nép jellemzően pentaton zenéjét ismerve igen elfogadhatónak tűnik.

A török kutatók álláspontja és ennek megfelelően lejegyzéseik e vonatkozásban (sem) egységesek. Mint személyesen tapasztaltam, többségük különösebb vizsgálódás nélkül, mechanikusan kiírja a 2. fokok elé a b^2 -t, jelezvén, hogy most negyedhangos leszállításról van szó. Ha ennél mélyebb hangot hallanak a 2. fokon, például olyant, melyet az európai kutató nagy lelki nyugalommal elfogadna b -vel történt leszállításnak, akkor többnyire b^3 -at írnak, jelezve, hogy most három komával történt a módosítás. Lejegyzéseikben a 2. fokon b -t lényegében nem használnak. Hasonló a helyzet a 6. fok esetén, melynek magasabb helyzetét $\#^3$ -mal jelölik, mutatva, hogy nem félhangnyi, hanem csak három kományi emelkedés történt. Időnként egyesek a skála egyéb fokain is szerepeltetik ezeket a módosításokat. A b^2 és $\#^3$ jelöléseken kívül szinte az összes elvileg lehetséges komás módosítójel is felbukkan a kottákban, pl. b^1 azt jelentené, hogy az illető hang mindössze egy komával (az egész hang 1/9-ed részével!!) van módosítva. b^4 esetén a módosítás négy koma stb. Ugyanakkor ilyen kis hangeltérések még az elfogadható intonáción belül vannak, és e jelek használata megfigyelésem szerint szubjektív. E látszólagos nagy pontosságnak ellentmond az is, hogy Bartókén kívül lényegében nem létezik olyan lejegyzés, mely mutatná a hangok egy dallamon belüli ingadozását.

A valóságban, ahogy ezt Bartók lejegyzése is tükrözi, a fokok sokszor egy dallamon belül is különböző magasságokon ingadozva jelennek meg, és csak ritkábban fordul elő, hogy a 2. fok a nagy és a kis szekund között, a 6. fok pedig a nagy és a kis szext között egy pontosan rögzített hangmagasságon hangozzék fel. Ezek a negyedhangok a 2. fok esetén többnyire inkább nagy mint kis szekund jellegűek (jelölésük: b^2), és a 6. fok esetén pedig inkább nagy mint kis szext érzést keltenek (jelölésük: $\#^3$). Saját lejegyzéseimben, a b^2 jelet akkor használtam, ha a hang kissé alacsonyan intonált nagy szekundnak hangzott; a b^3 jelet pedig akkor, ha kissé magasán intonált kis szekund szólalt meg. Ha a 6. fok a nagy és a kis szext között hangzott, akkor a $\#^3$ módosítójelet alkalmaztam. Azért választottam a b^2 , b^3 és $\#^3$ jelöléseket, mert ezeket használják a török lejegyzők is. Ha a 2. illetve a 6. fok egy dallon belül többféle magasságban is megszólalt, akkor a hang kis magasságbeli módosulásait nyilakkal jeleztem. A török népzeneben előforduló többi játszott vagy énekelt hangot általában elfogadhatjuk a 'nyugati' hangrendszerek hangjainak elfogadható tisztasággal intonált megszólaltatásaként.¹

HANGSOROK ÉS HANGKÉSZLETEK

A hangok szerveződését is bizonyos mértékig figyelembe véve, az összehasonlító anyagban a következő négy alapvető hangkészlet-csoport mutatkozik:

a) *Do- re- vagy mi-végű kis ambitusok.* Egyes dallamok központi része vagy a dallam egésze teljesen ill. többnyire a *mi-re-do* trichordon forog vagy azon ereszkedik le úgy, hogy lefelé a *ti* (esetleg a *la*, ritkábban a *szó*), felfelé pedig a *szó* hang is beléphet.² E dallamok legegyszerűbb, szinte kizárólag a (*szó*)- *mi-re-do* hangokon mozgó ütempáros vagy ütempáros jellegű típusainak többsége Törökország keleti, főleg kurdok lakta vidékéről származik, de hasonló dallamok elszórtan szinte minden tájegységen előfordulnak. Sok közöttük az ütempár, de ezektől az ide tartozó egyszerű melodikus felépítésű periódusok nem válnak el élesen. A dallamok egy része forgó jellegű, más részük ezen a kis ambituson belül is ereszkedő hatást kelt. Legnépesebb a (*szó*)- *mi-re-DO- (ti- la)* skálájú dalok *do*-n záró csoportja, melyekben a *ti* hang nem kivételes, de többnyire csak hangsúlytalan helyen szerepel, a *fa* ellenben csak ritkán lép be.

A második legnépesebb csoportot a *szó -mi-RE-do- ti-(la)* skálájúak alkotják, hasonlóan egyszerű szerkezetekkel és mozgásokkal, de *re* záróhanggal. Ezek a dallamok a *re* záróhangtól eltekintve jól beleillenek a fenti *do*-végű fenti dallamok közé. Jóval kisebb a *mi*-n végződő, *szó-MI-re-do (-ti)* skálán alapuló kis ambitusú dallamok száma.

b) *Kisterces skálák.* A kisterces skálát használó dallamok közül a legegyszerűbbek a (*re- do-ti-La* tri- ill. tetrachordon mozgó dallamok, melyek zöme szintén Dél-Törökországból származik, de más vidékeken is előfordul-

¹ Az újabb pengetős hangszeren ugyan látszólag több bund van, de ezek mind megmagyarázhatók a leggyakoribb (*a*-ról, *a*-ról vagy *d*-ről induló) kisterces skálák második és hatodik fokaként.

² Ilyen jellegűek nálam a №1–10 táncdalok és a siratók dallamai.

nak (námam: №269–273). Minden területen nagy számban szerepelnek azonban a *(szo-) mi-re-do-ti-La* pentachord és az ennél nagyobb hangterjedelmű kisterces hangsorok: a Bartók-gyűjtés, az összehasonlító anyag és saját gyűjtésem dallamainak túlnyomó része is ilyen skálákon mozog. Mint láttuk, a 2. és 6. fokok gyakran szólnak meg különböző illetve speciális (negyedhangos) hangmagasságokon, emiatt a modális hangsorok nevének használata itt kissé félrevezető. Az azonban kijelenthető, hogy a kisterces skálák között kiugróan sok a dór jellegű (kissé alacsony 2. és 6. fokkal) és kevesebb az eol (sokszor szintén kissé alacsonyabb 2. fokkal). Nem ritka az a dór-jellegű hangsor sem, melyben a 2. fok kissé alacsony és a 6. fok hiányzik. Az anyagom 50%-a a fenti értelemben eol, 20–20%-a pedig dór ill. frig.

c) *Nagyterces skálák.* A török anyagban a negyedhangok miatt nem mindig könnyű a *szo-* és a *do-*végű skálák szétválasztása sem, mert a két skálát megkülönböztető 7. fok akár egy dalon belül is gyakran hallható mind alacsonyabban mind magasabban intonálva. A fent tárgyalt, igen archaikusnak tűnő és nagy számú *do-n* végződő kis ambitusú dallamokkal szemben a nagyterces skálájú oktáv vagy oktávnál nagyobb ambitusú török dallamokból kevés van. Ez a néhány dallam is csak ritkán alkotnak homogén dallamosztályt, és gyakori közöttük az olyan, mely más szempontból is egyedinek számít. A *szo-*végű nagy ambitus még ritkább. Ilyen jellegűek námam pl. №469–470.

d) *Bővített szekundos skálák.* Az esetek többségében a bővített szekund a 2. és a 3. fokok között van, és csak néhány dallamnál hallható a 3–4., 4–5., 5–6. illetve a 6–7. fokok között. Ha szolmizálva felírjuk ezeket a skálákat, rendszerint a ... *la-szi-fa-mi-re-do/di* ... skála egy részletét kapjuk meg. Gyakran fordul elő, hogy a bővített szekund enyhén szűk, tehát a *mi-fa-szi-la-ti* ... skálában a *fa* kissé magas, a *szi* pedig kissé alacsony. Ez a szűkülés néha olyan erős lehet, hogy megnehezítheti a hangsor felismerését. Námam nincs sok ilyen dallam, egy példa a №428. A bővített szekundos dallamok között sok gyanús, ill. új stílusúnak tűnő van. Különös előszeretettel használják az ilyen skálákat a cigányzenészek a hangszeres dallamokban, és a nők a lakodalmi dallamokban.

e) *Egyéb skálák.* Vannak egyéb skálák is az anyagban, de ezek egyike sem fordul elő két-három esetben többször, őket tehát semmiképpen sem lehet jellemzőnek venni. Egyes esetekben a török komolyzene illetve az iszlám zenéjében levő hangsorok hatásaival is számolhatunk, alkalmanként pedig egyszerűen egyedi intonálásról van szó. Námam egyedi a *fisz-disz(!)-gisz* előjegyzésű №475 és a *b-fisz* előjegyzésű №394. A 4# három esetben fordul elő, mindháromszor ugyanannak a dallamnak a variánsaiban (№472–474). Az összehasonlító anyag lejegyzéseiben sokféle egyedi skála van, ezek tényleges meglétét azonban fenntartásokkal kell fogadni.

Tisztán pentaton dallam lényegében nincs. A dallamok közel egyötödében a 6. fok hiányzik ugyan, és ez bizonyos pentatonos jelleget kölcsönöz nekik, de a 2. fok mindig előfordul, mégpedig főhangként.

RITMUS

PARLANDO DALLAMOK

Akárcsak a magyar népzeneben, a törökben is vannak tempo giusto, parlando és rubato ritmusú dallamok is. Bár a nép körében számtalan elnevezés van, a dal általános neve többnyire *türkü*, ezen belül a tempo giusto dallamoké *oyun havası* 'táncdallam' vagy *kırık hava* 'törött dallam', a szabadabb ritmusúaké pedig *uzun hava* 'hosszú dal'. A 'hosszú' jelző valószínűleg arra utal, hogy egy szabad ritmusú dallam eléneklése lényegesen hosszabb ideig tart mint egy táncdallamé, mégpedig nemcsak egy strófa tart tovább, hanem a parlando dallamokat rendszerint sok szöveggel, hosszasan is éneklik.¹ A parlando előadás természetesen csak a legritkább esetben jelent teljes ritmikai kötetlenséget, sok ilyen dallamban érződnek többé-kevésbé határozott szimmetrikus vagy aszimmetrikus ritmusmin-ták.

A török parlando dalokat zenei szempontból alapvetően három nagy kategóriára és egy vegyes csoportra lehet osztani. Ezeknek a megnevezése a nép ajkán nem mindig válik szét, de a dalok funkciójuk, szövegük és zenei tartalmuk alapján eltérnek. Természetesen – mint később látni fogjuk – az egyes kategóriákon belül különböző típusok és eltérő zenei megoldások lelhetők fel.

¹ Bartóknak a román *cântec lung*, az ukrán *dumy* valamint egyes perzsa és arab dallamokra tett utalását kiegészíthetem azzal, hogy a kazáni tatároknak (*uzun jır* 'hosszú dal') és a mongoloknak (*urtin dū* 'hosszú dal') is van hasonló elnevezésű dallamstílusuk.

SIRATÓK. A legegyszerűbb parlando dalokat a többnyire *szo- (fa-) mi-re-do* alapú, és előadásmódjukban a megfelelő magyar stílushoz hasonló siratók és menyasszonybúcsúztatók képviselik.¹ A siratókat akkor énekelik, ha valaki meghalt a családban, illetve ha a haláleset után a gyászoló először találkozik egy ismerőssel. Ugyanilyen típusú dallamokat énekelnek a török lányos anyák akkor is, amikor férjhez menő lányukat búcsúztatják. S valóban ez az esemény igen komoly, hisz az esküvővel az anya számára mintegy meghal a lánya, a lány számára pedig megszűnik a szerető és védelmező szülői ház, követnie kell férjét idegenbe, és a házas asszonyok jogai még a mai Törökországban is meglehetősen korlátozottak. A siratók előadása mindig – többnyire átél – zokogással jár együtt. Egyes helyeken hivatásos siratóasszonyokat fogadnak meg, azonban többnyire az anya, a közeli rokonok, barátok gyűlnek össze a halottas házban, és siratás közben körbemutatják a halott ruháit, felsorolják jótetteit, jó tulajdonságait, fájdmukat a mell ütögetésével, a haj megtépésével is jelezve. Az egy-egy helyen egységes típusú siratódallamot a gyászolók általában kissé variálva éneklnek, ha valaki befejezte, a következő kezd rá. A szövegek nagyrészt improvizáltak, és ennek megfelelően a zenei sorokra különböző szótagszámokat énekelnek, ám – néha csak tendenciaszerűen, néha határozottabban – észlelhető a tizenegyes szótagszámra való törekvés. Tanulságos volt megfigyelni, hogy egyes altató dallamok is lényegében megegyeznek a sirató dallamokkal. A dallamok török neve *agıt* 'sirató', *yas* 'gyász', *gelin okşamısı* 'menyasszony simogatás', *gelin ağlatması* 'menyasszony rikatás' stb. E dallamokra *sirató*-ként hivatkozom, és a negyedik fejezetben részletesen elemzem őket. Most csak ennyit említek meg, hogy, noha az anatóliai török népzeneben pentaton dallam vagy nagyterces skála igen ritkán fordul elő, a siratók zöme *do-n* végződik, és nem ritka, hogy hangsoruk *(la)-szo-(fa)-mi-re-do* vagyis pentaton(os). A siratók, menyasszonysiratók és altatók éneklése természetesen a nők birodalmába tartozik.

KESERVESEK. A siratóknál nagyobb ívű, két- vagy négysoros, 1–5 és 1–8 (illetve VII–8) ambitussal rendelkező hét-, nyolc- illetve tizenegyszótagos parlando dalok is vannak. Előadásmódjuk lényegében megfelel a magyar parlando dalokénak, szövegük egyszerű, gyakran szomorú, de szerelmi témájú illetve gúnyolódó hangulatú is akad köztük. Bár ezeket a kisterces skálán ereszkedő, többnyire négysoros dallamokat is éneklnek valódi sirató szöveggel, a tényleges siratáskor nem ezek, hanem az imént tárgyalt sirató dallamok szólnak meg. Török elnevezésük többek között *agıt* 'keserves, sirató', *nefes* 'lélegzet', *oturak havası* 'ülve előadott dal', *ilâhi* 'imádság', *gurbet havası* 'hazavágyódó dal' stb. Ezekre főképpen *parlando*-ként vagy *pszalmodizáló*-ként hivatkozom. A dallamokat férfiak és nők is éneklnek, a nők előadásmódja szinte mindig egyszerűbb, csendesebb, visszafogottabb, bár alkalmanként igen díszített is lehet.

NAGY AMBITUSÚ PARLANDO DALOK. A fentiekől eltérnek egyes nagy ambitusú (1–10, 1–13), rendszerint tizenegyszótagos két- vagy négysoros dalok. Szövegük emelkedettebb, gyakran szerelmi jellegű, előadásmódjuk intenzívebb, feszítettebb, mint a fenti egyszerűbb parlando daloké. Ugyanakkor egyszerű, írástudatlan emberek is éneklnek ezeket a dalokat Délkelet-Törökországban. A férfi énekes kezét füle mögé téve, nagyon magas és erőteljes préselt hangon kezd, a dallamot megelőző *ey, hey, ahey* szótagra énekelt hosszan kitartott hanggal az alaphang oktávján. Ezután fölugrik, sokszor a doudecima magasságába, és egy teljes, de legalább egy fél dallamstrófát leénekel hallatlan koncentrációval, teljes fizikai odaadással, gyorsan elrecitált szövegek valamint dalamosabb, egy szótagra történő ereszkedő ívek változtatásával. A hosszú hangok díszítése esetenként bonyolult; az előkéken és utókéken kívül összetett, s nemegyszer a török komolyzenéből (*sanat müziği*) ismerős melizmabokrok hangzanak fel. Ilyeneket nőktől sohasem lehet hallani. A dallam végén az előadásmód is megnyugszik, hogy azután az újabb strófának ismét teljes fegyverzetben lendüljön neki. Könnyen elképzelhető, hogy ez a fajta énekstílus nem ősi török, hanem talán a szomszéd (iráni) népektől vették át. Ez annál kevésbé kizárt, hiszen sok délkelet-anatóliai nomád tavasztól ősziig tartó vándorlási útvonala keletre is vezetett. A dallamok török neve *bozlak*, de a névben gyakran fordul elő népre történő utalás pl. *türkmeni* 'türkmenes', *türkmeni bozlağı* 'türkmen bozlak', *tecirli bozlağı* 'tecirli bozlak' stb. vagy a szöveg szerzőjére való hivatkozás *Karacaoğlu*, *Dadaloğlu* stb.

EGYÉB PARLANDO DALOK. Törökország különböző részein hallhatók olyan parlando dallamok, melyeknek zenei karaktere és előadásmódja eltér a magyar ill. török egyszerű parlandótól, de eltér a fent tárgyalt nagy ambitusú parlandótól is.² Tartoznak ide népköltők verseire énekelt dallamok, az iszlám felekezetekkel vagy a díváni költészettel összeköttetésben levő énekek és még sok egyéb. E dalok esetében is gyakori, hogy hasonló elnevezés

¹ Sipos (1994).

² Şenel (1992).

nem takar hasonló dallamot, és fordítva, eltérő név mögött is hasonló vagy azonos dallam lehet.¹ Az Ankarai Állami Konzervatórium és a rádió archívumában is bőven található ezekből a dallamokból, ám szövegük gyakran nincs leírva vagy hiányos, és a felvételtől többnyire még a törökök sem értik meg. Hiányzik a gyűjtés körülményeinek ismertetése: a pontos hely, az adatközlő jellemzése, hol tanulta a dalt, ismerik-e mások, mikor szokták énekelni stb. Ezek hiányában nehéz értékelni ezeket a sokszor igen egyedinek tűnő dallamokat, melyeknek egy része biztosan a török komolyzenének vagy az iszlám zenéjének viszonylag közvetlen népi változata lehet, más részük azonban talán etnikai jellegzetességekre ill. kölcsönhatásokra utal. E sokszínű szabad ritmusú dallamvilág elemzése még várat magára. Mivel magam főként a fenti három fajtából gyűjtöttem, melyek úgy tűnik, egy régies török stílushoz tartoznak, csak azokról tudok beszámolni. Mint már volt szó róla, a török kutatók nem közölnek nagy mennyiségű szabad ritmusú dallamot, a többi szabad ritmusú dallamot még össze kellene gyűjteni, lejegyezni majd elemezni. A feladat igen szép, de nem tűnik egyszerűnek.

TEMPO GIUSTO DALLAMOK

A tempo giusto dallamok többnyire szillabikusak és kevésbé díszítettek. A feszes ritmust az énekelt változatokban is többnyire pontosan betartják. A legegyszerűbb formák a török-szíriai határvidék szűk ambitusú, pentatonos hangzású rövid sorokból álló dalai, melyekhez hasonlóakat a kurdoknál, illetve a szomszédos araboknál is felfedezhetünk. A magyar fülnek ismerős szimmetrikus ütemfajtákon kívül nagy mennyiségű aszimmetrikus ütem is található, ezek rendszerint határozott, az egész dallamon végigvonuló beosztással rendelkeznek.

Az elsősorban tempo giusto *összehasonlító anyag* alapján a dallamoknak kb. 44%-a 4/4-es vagy 2/4-es. A dallamok 32%-a 9/8-os, főleg 2|2|2|3 beosztással, a többi lehetséges belső osztás 3|2|2|2, 2|3|2|2 ill. 2|2|3|2 csak 1–1%-kal szerepelt. A dallamok 8%-a 2|3 beosztású 5/8-os (a másik 5/8-os lehetőség, a 3|2 csak 0.5%-ban szerepelt), 6%-a 6/8-os, 4%-a 7/8-os (több 2|2|3 és 3|2|2 és kevesebb 2|3|2 beosztással). Végül a dallamok 3%-a 10/8-os, 3|2 || 2|3 beosztással, 0.5%-a pedig 8/8-os, 3|2|3 beosztással.

Egyes kottákban a fentiekől eltérő ütemjelzéseket látunk, ám alaposan megvizsgálva őket rendszerint kiderül, hogy ritmusukat másképpen kellett vagy lehetett volna értelmezni. Például a tripodikus 2/4-es dallamokat a szöveggel összefüggő okokból a törökök gyakran jegyzik le 6/4-ben; 6/8-os dallamokat 3/8, 12/8 vagy 18/8-os ütemekben írnak le stb. Ugyanakkor szórványosan egyedi, ám mégis megbízhatónak tűnő ütemjelzésekkel is lehet találkozni.

Saját gyűjtésemben a *giusto* dallamok közül a 2/4 ill. a 4/4-esek 28%-ot tesznek ki (22+6); a 9/8 ill. 9/16-osak pedig 16%-ot (8+8). Ugyancsak kilences beosztású, de lassú tempója miatt mégis eltérő az ún. *agır zeybek* tánc dallamainak igen lassú 9/2-es metruma (0.8%). Az utolsó fontosabb csoport az 5/8-osoké (2%). A saját anyagomból levont általános tanulságok nagyjából ugyanazok, mint a nagyobb anyagnál látottak.

ASZIMMETRIKUS RITMUSOK.² Különleges figyelmet érdemelnek az aszimmetrikus ritmusok. Mint láttuk, közöttük messze leggyakoribb a 9/16 vagy 9/8 (2|2|2|3), az 5/8 (2|3) és a 7/8 (2|2|3). Mind a három esetben az a típus dominál, melyben az ütem alapegységei közül az utolsó a hosszabb, ez alól csak a 7/8-os ritmus kivétel, ahol a 3|2|2-es beosztás sem ritka. Mindez összhangban van azzal, hogy a parlando daloknál is a ritmikai csoportok utolsó hangjai a leghosszabbak. A népi *bağlama*-játékosok pengetés közben jobb kezük szabad ujjáival meg-megütik a hangszer fedőlapját, hogy jelezzék az ütem fő hangsúlyait: azokat a hangsúlyokat, melyeket a dobos a jobb kezében levő vastagabbik pálcával ad meg, s amelyek egyben a táncnak is főhangsúlyai. A 2/4, 9/16 és 5/8 esetében e hangsúlyok mindig az ütembeli első és harmadik nyolcadra esnek. Kissé eltérő ezektől a 9/8, ahol rendszerint mind a négy egységre ♩ ♩ ♩ ♩ hangsúly kerül, mégpedig a legnagyobb az utolsóra. Van még egy

¹ Pl. *Kerem* népköltő verseire énekelt daloknak száznál több elnevezése van (Kerem, Nuri, Dik Kerem, Kesik Kerem, Kerem Divanisi stb.), ám maguk a dallamok nem képviselnek zeneileg egységes stílust.

² Bartók ezt a ritmusfajtát bolgár ritmusnak nevezte el. A törökök ezt nehezményezik, pedig könnyen lehet, hogy ez a ritmusféleség – talán az 5/8-ot leszámítva – valóban nem ősi török örökség. Ezt a feltételezést támasztja alá egyrészt az, hogy a többi török népnél nemigen kerültek elő ilyenféle ritmusok, másrészt, hogy az anatóliai aszimmetrikus dallamok túlnyomó többsége elsősorban a régebben görög lakta területekről ill. a kaukázusi népek által lakott fekete-tengeri vidékekről származik.

kilences aszimmetrikus ritmusfajta, az *ağır zeybek* 'lassú zeybek' tánc dallamainak 9/2-es (ill. 9/4-es) ritmusa. Noha kilences beosztásával rokona a 9/16-os vagy a 9/8-os ritmusoknak, mégis külön áll tőlük lassú tempója miatt, melyben a kilences lüktetést már alig-alig lehet érezni, inkább csak azt, hogy a negyedik vagy az első (3/4-es) ütem hosszabb a többi (2/4-es) ütemnél. A leggyakoribb belső osztás itt is a 2 | 2 | 2 | 3, de előfordul a 3 | 2 | 2 | 2 is.

8/8-os (3 | 2 | 3) beosztásra való törekvés hallatszik a №148 esküvői dalban, de ezt nem erősíti meg ritmushangszer, ezért ritmikus formában rögzült parlandonak is felfoghatjuk. Ezzel szemben a 7/8 erőteljesen és plasztikusan képviselteti magát, elsősorban a Fekete-tenger környéki táncdalokban, de ezen kívül az *alevi siita* felekezet *samah* elnevezésű és népi eredetű vallási dallamaiban és az *aşık* zenészek előadásában is gyakran hallható.

A 6/8 ütemjelzés főképpen Törökország keleti területeire jellemző, ahol nem ritka, hogy a dallam először 2/4-ben majd 6/8-ban hangzik el (*proporcio*). A 10/8 pedig, leginkább 3 | 2 || 2 | 3 belső osztással, általánosan elterjedt Törökország területén. A hangszeres dallamokban alkalmanként nagyon bonyolult ritmusképletek is felfedezhetők, ezeket azonban most nem tárgyalom.

A METRUMOK ÖSSZEFOGLALÁSA. A török vokális népzeneben levő ritmusokat szimmetrikus és aszimmetrikus ritmusokra oszthatjuk fel.

SZIMMETRIKUS RITMUSOK

- 2/4: Táncdalok ritmusa, két fő ütése van. Jellegzetes alapritmusa ♩ ♩. A 2/4-es ritmus gyakran vált át 6/8-ba a *halayok hoplatma* (friss) részében.
- 6/8: Jellegzetes észak-anatóliai két főütéses ritmus, melynek lassú 6/4-es változata is van. Jellemző rá a ♩ ♩ ♩ alaplüktetés.
- 4/4: Általában lakodalomban ülve, tánc nélkül énekelt lírai dalok ritmusa. E dalok gyakran parlando dalok után hangzanak fel, témájuk a szerelem, a természet szépségei stb., de történetet elmesélő dalok is tartoznak ide. Négy fő ütésük van, alaplüktetésük ♩ ♩ ♩ ♩.

ASZIMMETRIKUS RITMUSOK

- 5/8: a. □ □ □ (b. □ □ □)
- 7/8: a. □ □ □ □
- 8/8: a. □ □ □ □ (b. □ □ □ □ c. □ □ □ □)
- 9/8: a. □ □ □ □ □ b. □ □ □ □ □ c. □ □ □ □ □
- 10/8: a. □ □ □ □ □

Mint láttuk, a fenti ritmusok nem egyforma gyakorisággal fordulnak elő. Némelyikük, például a 7/8 c formája vagy az 5/8 b formája igen ritkán hangzik fel. Általánosságban elmondható, hogy az a változatok a leggyakoribbak.

RITMUSSÉMÁK

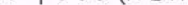
A különböző dallamokban látszólag sokféle ritmusképlet szólal meg, azonban többségük visszavezethető néhány alapsémára. Az ötszótagos daloknak ugyanúgy megvannak a maguk jellegzetes ritmusképletei, mint pl. a tizenegyszótagosaknak. A ritmusképletek a legkülönbözőbb ütemjelzésekkel vagy akár parlando előadásban is megvalósulhatnak. Természetesen nagy mértékben összefüggenek a szótagszámmal, mely meghatározza egységeinek számát, ezért szótagszám szerinti sorrendben mutatom be a legjellegzetesebb sémákat.

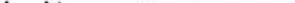
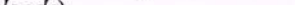
ÖT SZÓTAG. Az ötös szótagszám nagyon ritka a török népzeneben. Az 5₁: ♩ ♩ | ♩ ♩ ritmus főleg az ún. *boğaz* dallamokban fordul elő (№284 – 9/16), míg az 5₂: ♩ ♩ | ♩ ♩ szinte kizárólag különböző dallamok refrénjeiben hallható (№371 refrénje – 2/4, №269 – 9/8).

HAT SZÓTAG. A hatos szótagszám is ritka, és csak refrénekben fordul elő. Egyetlen alapsémája a következő: ♩ ♩ | ♩ ♩ (№479 refrénje – 9/16).

HÉT SZÓTAG. Az ötössel és a hatossal szemben a hetes szótagszám igen gyakori a török népzeneben, mégpedig szinte kizárólag a *tempo giusto* dalok között. Túlnyomó részüknek a belső osztása 4 | 3, de a 3 | 4 sem

kivételes. Ezeknek a ritmussemáknak a három alkotóeleme a $\text{♩} \text{♩}$, $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ és a $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$. Kiugróan leggyakoribb hebes forma a 7_1 : $\text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩}$ (Nº291 – 2/4, Nº369 – 4/4, Nº277 – 9/16), melynek van bővült ill. augmentált változata is 7_2 : $\text{♩} \text{♩} \text{♩} || : \text{♩} \text{♩} : ||$ (Nº324 – 2/4) ill. $\text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ (Nº353 – 9/8, Nº373 – 9/2). Jóval ritkább, de azért még jelentős a 7_3 : $\text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩}$ séma (Nº76 – 2/4, Nº75 – 9/16, Nº11 – 9/8), és előfordul a 7_4 : $\text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ is (Nº368 – 2/4). Csak egy-két esetben hallható a 7_5 : $\text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ (Nº14 – 9/16), a 7_6 : $\text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ és a 7_7 : $\text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ (Nº310 – 9/4).

NYOLC SZÓTAG. A heteshez hasonlóan ez is nagyon gyakori szótagszám, mely mind parlando mind giusto dallamokban bőségesen fordul elő, általában 4|4-es belső osztással. Szinte kizárólagos formája a 8₁:  (N^o89 – 5/8, N^o85 – 9/16, N^o402 – 9/2 és N^o214 – *parlando*) illetve ennek egy sor eleji szünettel megvariált formája: 8₂:  (N^o318 – 2/4, N^o444 – 9/8). Csak szórványosan hallhatók a 8₃:  (N^o262 – 4/4), a 8₄:  (N^o306 – 9/16, N^o308 – 5/8), a 8₅:  (N^o446 – *parlando*, N^o332 – 2/4) valamint az egyfajta lakodalmi dalra jellemző 8₆:  formák (N^o383 – *parlando*, N^o208 – 9/8). A 4|4-es osztástól eltérő minták csak néhány dallamban fordulnak elő, pl. 8₇:  (N^o329) vagy 8₈:  (N^o247) és 8₀:  +  *parlando* (N^o392).

TIZENEGY SZÓTAG. Az igen kedvelt tizenegyes szótagszám főként *parlando* dalokra jellemző, de előfordul giusto előadásban is. Leggyakoribb képletei a 11₁:  (N^o182 – *parlando*, N^o265 – 2/4, N^o128 – 9/16) valamint a 11₂:  (N^o53 – *parlando*, N^o470 – 2/4) és ezek változatai. Mindkét sémának vn bővített formája is, pl. 11₃:  (N^o424 – *parlando*) ill. 11₄:  (N^o198 – *parlando*).

ÖSSZEFÜGGÉS A RITMUSOK KÖZÖTT. Szembeszökő a 7₁: , a 8₁: , a 11₁:  és a 11₂:  ritmusképletek nagy száma. A legnépszerűbb ritmusok között összefüggéseket fedezhetünk fel:

8₁ ♪ ♪ | ♪ ♪
11₂ ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪
7₁ ♪ ♪ | ♪ ♪

Úgyanakkor a leggyakoribb tizenegyes ritmus második fele a csak refrénekekben megjelenő, archaikusnak tűnő 5₂-es formával egyezik meg:

5₂ 11₁ 6

IZORITMIA ÉS HETERORITMIA. A dalok többségében minden sor ritmusa azonos vagy legalábbis hasonló jellegű, így az esetleges változások ellenére többnyire egyértelműen felismerhető az alapszótagszám és az alapritmus. A 7_1 foma azonban gyakran átvált 8_1 -be, és éppen ez az egyik oka annak, hogy a rendezésnél nem a szótagszámot, hanem a dallam méretét veszem figyelembe. Más vegyes ritmusú dallamok is vannak, például: 7_1 és 7_4 (N^o5); 7_1 és augmentációja (N^o350); 7_1 és 8_3 (N^o264); 7_1 és 11_2 (N^o349); 7_1 , 8_1 és 8_5 (N^o245). Nem egy esetben a dallamnak és refrénjének a szótagszáma és alapritmusa is eltér, pl. a N^o371 ritmusa 8_1 , refrénjének ritmusa pedig 5_2 .

SZÓTAGSZÁM

A gyűjteményemben levő dallamok fele tizenegy-, negyede nyolc-, ötöde pedig hétszótagos. 1% ötszótagos dallam van, a refrének között pedig 1%-nyi hatszótagost is találunk. Ezen kívül 1.5% kilencszótagos, 2% tízszótagos és 0.5% tizenkétszótagos dallam van. A dalok szövegét egyfajta rugalmas izometria jellemzi: csak kevés olyan szöveg található, melyet a *da, de, aman* stb. töltelékszövegek és a különböző ismétlések figyelmen kívül hagyásával ne lehetne izometrikus alakra hozni, más szóval a legtöbb szabálytalan szöveg alatt is érezhető egy szabályos alap. Vizsgáljuk meg a szótagszám-módosulásokat részletesebben. Az idetartozó jelenségeket két részre osztottam, a *ritmikai módosulások* és a *valódi heterometria* eseteire.

¹ Sokszor inkább $>$ $>$ (Nº403 – 4/4).

1. RITMIKAI MÓDOSULÁSOK. E jelenség lényege és célja egy monoton ritmus variálással történő feloldása. Új, a fő szöveggel szerves kapcsolatban nem álló töltelékszótagek kerülnek a ritmikai módosulás folyamán megszületett ritmusértékek alá. A jelenséget példákkal világítom meg, melyeket a létrejött új értékek száma szerint sorolok fel.

- *Nincs új szótag.* Az egyik alapérték helyett szünet lesz, a másik érték kettéosztódik. Nagyon gyakori dallamkezdéskor (pl. ♩ helyett ♩).

- *Egy új szótag.* Az egyik alapérték kettéosztódik. A keletkezett új érték alatt felhangzó szótag rendszerint *da, de, vay, ay, oy* és csak ritkán értelmes. Pl. ♩-ból létrejöhet ♩ (ay -va-dá), ♩ (i-ki de) vagy ♩ (giz-lar, vay). A háromtagú ♩ pl. a következőképpen osztható: ♩ (e-le-ği de) vagy ♩ (A/kı-na-lı); a ♩-ból lehet ♩ (A-man ka-ra); a ♩-ból pedig ♩ (yen-ge de yen-ge), ♩ (kay-nar ka-za-na), ♩ (ka-ra ta-vuk de) vagy ♩ (E-mi-ne gi-zi).

- *Két új szótag.* Két alapérték is kettéosztódhat az ütemen belül. A lehetséges tölteléksszavak többnyire *haydı, yavrum, yarım* vagy *aman*, ám néha maga a szöveg változik meg. Pl. ♩-ból ♩ (hay-dı gi-ra) vagy ♩ (a-man a-ra) lesz; a ♩-ból pedig ♩ (a-man ba-şın-da-ki).

- *Három új szótag.* Ha az egyik alapérték kétfelé, a másik pedig háromfelé osztható: ♩-ból ♩ (Bak-tım ay, a-nam). Ide tartozik a ♩ ritmusú *oy ge-lin* (vagy *güzelim, şekerim, mavilim*) szövegű sorzáró formula is.

Az *augmentáció* jelensége során egyes értékek a kétszeresükre hosszabbodva módot adnak a további osztódásra, pl. ♩-ból ♩ jön létre, majd ebből ♩. A dal és a hozzá kapcsolódó refrén szótagszáma eltérő lehet, és bár nem gyakran, de előfordulhat, hogy a dallam kezdősorai nyolcszótagosak, utolsó sora nyolc+ötszótagos, a hozzá kapcsolódó refrén pedig hétszótagos. Egy másik esetben a dallam nyolcszótagos, a hozzá kapcsolódó refrén sorai pedig rendre 6-, 6-, 7-, 7-szótagosak.

2. VALÓDI HETEROMETRIA. Vannak esetek, amikor a sorokat a fenti jelenségek figyelembevételével sem lehet izometrikussá tenni, például 11-, 8- és 9-szótagosak a №246 sorai vagy 11- és 7-szótagosak a №349, №337 dallamok sorai. Különlegesen bővített sorai vannak többek között a №62 és №55-ös dallamoknak. Figyelembe kell vennünk azt is, hogy bizonyos esetekben a írásban heterometrikusnak tűnő szöveg előadva izometrikus. Ilyen eset fordul elő, ha egy szó magánhangzóval végződik, és az utána következő szó ugyanezzel a magánhangzóval kezdődik. Ilyenkor a két magánhangzó összeolvadhat pl. *in-ce e-lek-ten* = *in- ce^e - lek-ten*. Egy másik eset abból származik, hogy a török *ğ* az esetek többségében egy nagyon lágy hang, mely nem vágja szét a két szótagot, melyek között elhelyezkedik, így azok egynek hangzanak, például a négy szótagos *aşagıdan* szó három szótagosként hangzik el: *a-şa^ğı-dan*.

EGY RITMIKAI JELENSÉG. Ha egy sor hosszú hanggal vagy szünettel ér véget, és a következő sor szünettel kezdődik, akkor a két sor közötti szünet néha lerövidül vagy akár el is marad. Ilyenkor egy negyed érték eltűnik, és a 4/4-es ütem helyett másodlagosan 3/4-es ütem jön létre (♩ ♩ ♩ ♩). A jelenséget többek között a *Gizik Duran* keservesében és a *çek deveci* dallamokban szemlélhetjük meg.

FORMÁK

Nem mindig egyértelmű, hogy a dallam hány zenei gondolatot hordoz sor formájában, illetve hogy egy kétsoros dallam formáját A_1A -val, A_2A -val vagy AB -vel jellemezhetjük-e pontosabban. Ennek ellenére a formák általában felismerhetők, jelölhetők és vizsgálatuk során jellegzetes jelenségekre és tendenciákra bukkanunk.

- *Egyetlen zenei gondolatot* tartalmaz a dallamok 10%-a. Ezek a dallamok szövegük és megnyugvási pontjaik szerint AA , AAA , $AAAA$ vagy akár $AAAAA$ formákba szerveződnek. Sok közöttük a kisebb ambitusú, archaikus parlando dallam, pl. sirató. Az osztályozás során az A_1A , A_2A , A_3A stb. megoldásokat is egymagúnak lehet tekinteni.

- *Két zenei gondolatot* tartalmaz az anyagnak körülbelül a fele. Ez a két gondolat különféle formákba szerveződhet. Noha az AB , $ABAB$, AB_2B formák kétsoros, az AAB forma háromsoros, az $AABB$, $AAAB$ formák pedig gyakran négy soros érzetet keltenek, a rendezés szempontjából mindezeket kétmagúnak veszem. Sokszor egy dal előadás-folyamatában többféle forma is elhangzik, pl. váltakozhat az AB és az ABB forma, ám általában az egyik forma gyakoribb, és szinte mindig megállapítható a jellemzőbb szerkezet. A kétgondolatos formának számos

változata létezik, mint ahogy általában véve is a népzene egyik jellegzetes vonása, hogy néhány alapvető forma köré rengeteg változat csoportosul.

alapforma	%	hasonló formák
AB	32	(A _v A, ABA _v B _v , ABAAB, AA _k , AB _k AB)
AABB	8	(AA _v BB _v , AAA _v A _v , AAB _k B)
ABB	4	(AB _v B, AB _{BB} , AB _v BB, AB _k B)
AAB	2	(AA _k B, AA _v B, AAA _v , AAA _k)
AAAB	2	(AA _v AB, AA _k AB, AAAA _k)

• *Három zenei gondolatot* tartalmaznak az *ABC* formájú és a török népzeneben nagyon ritka ténylegesen háromsoros dallamok (az anyagomban csak №482). Ugyancsak három zenei gondolatot tartalmaznak a négysoros *AABC*, *ABBC*, *ABCC* formák is, melyek közülük legjelentősebbek az *ABBC*, *ABB_vC* és az *ABB_kC* (az anyag 8%-a). Viszonylag gyakori az *AABC* forma is.

alapforma	%	hasonló formák
ABC	0.4	
ABBC	10	(ABB _v C, ABB _k C)
AABC	8	(AA _v BC, AA _k BC)
ABCC	1	(ABC _v C, ABC _k C)

• *Négy különböző gondolatból* építkeznek az anyag 12%-a. Alapvető formájuk *ABCD*, illetve az ezzel egyenértékű *AB//:CD://* vagy *//:AB//:CD://*. Egyéb, szabálytalan formák is találhatók, de sokkal kisebb számban (pl. *ABBCD*, *ABCD_k/CD* stb.).

• *'Visszatérő'* formák. Vannak olyan formák, melyek úgy tartalmaznak három zenei gondolatot, hogy az első vagy a második sor egy-két eltérő sor után visszatér, vagyis képletük *ABAC*, *ABA_kC* (0.6%) ill. *ABA_vC*, *ABCB* (1.5%). Ezek a formák három eltérő soruk ellenére gyakran kétsoros érzést keltenek.

• *Szekvenciák, párhuzamok.* Jelentős számú dallamban fedezhetünk fel valamilyen ismétlődést. Egy sor vagy ütem megismétlődhet változatlanul, kisebb változással, transzponálva vagy szekvenciálisan is. A török szekvenciás dalok egyes csoportjai zeneileg is összetartoznak, ezért őket később, a zenei osztályoknál, ill. a függelékben részletesen tárgyalom. Most csak annyit említek meg, hogy van egy nagyobb dallamcsoport, melyet lefelé tartó szekundszekvenciás ütemek ill. sorok jellemeznek. Ezen kívül kisebb számban találunk szekvenciás ütemekből más módon felépített dallamokat is. Előfordul az is, hogy nem az ütemek, hanem a sorok követik egymást lefelé tartó szekundszekvenciás sorrendben, máskor pedig a sorok szekundtól eltérő távolságban ismétlődnek.

KADENCIÁK

A kadenciák, a dallamok e fontos nyugvópontjai a török és a magyar dallamok osztályozásánál is jelentős szerepet játszanak. A következőkben kadencia alatt nem mechanikusan a sor utolsó hangját, hanem az elemzés útján megállapított záróhangot értem. Vessünk először egy pillantást a főkadenciákra és előfordulásainak gyakoriságára, először tekintet nélkül a dallamok stílusára, méretére és formájára. Láthatjuk, hogy kiugróan sok a *b3*-as és *4*-es főkadencia, és viszonylag sok az *5*-ös és *2*-es főkadencia is. A többi fok szerepe szinte elhanyagolhatóan kicsi.

Főkadencia	b3.	4.	1.	5.	2.	7.	8.	VII.	6.
%	33	24	16	12	9	1.4	1	1	0.2

KÉTSOROS DALOK KADENCIÁI.¹ Egy ereszkedő dallamvilágban nem meglepő, ha a főkadenciák zöme az 5-4-b3 (*mi-re-do*) fokokon helyezkedik el. Ez ugyanis azt tükrözi, hogy a kétsoros dallamok többsége az első sorban nem marad nagyon magasan, de nem is száll túlságosan alá. A legfontosabb főkadenciák, összhangban a fenti összesített esettel, most is a b3., 4. és az 1. Jelentős számú 2-es és 5-ös főkadencia is van, melyekkel szemben mindössze néhány VII-es, 7-es illetve 8-as főkadenciás dal áll. A legfontosabb főkadenciák a következő skálát adják: *mi-re-do-ti-la* (-szo).

2-soros dallamok főkadenciái	b3.	4.	1.	2.	5.	7.	VII.	8.	6.
%	18	13	7	6	5	1	1	0.2	0

NÉGYSOROS DALLAMOK FŐKADENCIÁI. A dallamok 35%-a négysoros. Főkadenciáikat áttekintve a kétsoros-hoz hasonló kép tárul elénk, ám most kevesebb az 1. és 2. fokon levő főkadencia és több az 5. fokú. A négysoros dallamoknál a legtöbb főkadencia a b3., 4. és az 5. fokokon helyezkedik el. Ugyanez igaz a másodlagos kadenciákra is, de az első sor végén a 7., a harmadik sor végén pedig a b2. fok nagyobb számban jelenik meg.

4-soros dallamok főkadenciái	b3.	4.	5.	1.	2.	8.	7.
%	13	9	6	3	1.6	0.5	0.5

Alább közlöm a négysoros dallamok kadenciáit, most csak azokat feltüntetve, amelyekből legalább kettő van.

1 (1) 4 N°241, N°437

4 (1) b3 N°235–239, N°367, N°417

b3 (2) 1 N°415

b3 (2) 2 N°416

4 (2) 2 N°260, N°264

4 (2) b3 N°230–231

– *Kız anası* dallamok

b3 (b3) 1 N°296, N°478

b3 (b3) 2 N°252, N°257

b3 (b3) 4 N°263, N°326, N°443

4 (b3) 2 N°88, N°93

4 (b3) 3 N°72, N°76, N°94

4 (b3) 4 N°444, N°450

5 (b3) 1 N°81–82, N°102, N°105–106, N°255

5 (b3) 2 N°77–79

5 (b3) b3 N°74–75, N°80, N°83–92, N°96–98, N°100–101, N°107–109

5 (b3) 4 N°451

7 (b3) 1 N°117, N°126

7 (b3) b3 N°109–114, N°119–120, N°123

5 (5) b3 N°154–155, N°157–160, N°163–166, N°168–174

– *Pszalmodizáló*

– *Kozandağı*

4 (4) 2 N°226, N°229, N°233

4 (4) b3 N°71, N°73, N°156, N°223–225, N°227–228, N°265, N°452

4 (4) 4 N°103, N°376, N°453

– *Kız anası*

¹ A statisztikákban *mi-re-do* trichordon mozgó és *do-n* végződő sirató dallamoknál a *do-t* 1. foknak vettem.

5 (4) b3 №125, №162, №245, №248, №258, №440–441

5 (4) 4 №447, №457

5 (4) 5 №446, №448

7 (4) 4 №188–190, №195, №449

9 (4) 4 №191–193

7 (5) b3 №115b, №459

7 (5) 4 №118, №187

08 (5) b3 №115a

Bár a négysoros dallamok esetében sokféle kadenciaképletet látunk, szembeötlik három nagyobb kadenciacsoporthoz, melyek a zeneileg is összetartozó *pentaton recitativ*, a *kozandaği* és a *kız anası* dallamokhoz tartoznak.¹ Megfigyelhető az is, hogy ha az első sor kadenciája magasabb a 7. foknál illetve a második vagy a harmadik sor kadenciája magasabb az 5. foknál, akkor a dallam valószínűleg a *nagy ambitusú parlandok* osztályába tartozik.

HÁROM-, ÖT- ÉS HATSOROS DALLAMOK KADENCIÁI. Gyűjteményemben csak egyetlen *ABC* formájú, vitathatatlanul *háromsoros* dallam van. A többi háromsorosnak tűnő dallam többnyire besimul a két- illetve négysoros dallamok közé, például a №108 a négysoros formák mellett háromsoros változatot is tartalmaz, a №116 dallam pedig a 7(b3)b3 kadenciás *nagy ambitusú parlando* dalok háromsoros változata. A szekvenciás dallamok között viszonylag gyakoribb a háromsorosság (№251, №259), bár e dallamokat ötsoros $A^3A^2A^3A^2A$ illetve $A^3A^3A^4A^3A$ formáiknak is értelmezhetjük. Hasonló a helyzet a háromsorosnak és ötsorosnak is vehető AB_K/AB_KCD formájú №483 dallammal is. Egyértelműen *ötsorosak* a szekvenciális №243, №249, №250, №254 dallamok és *hatsoros* a №244 és №485.

KADENCIAELTÉRÉSES SOROK

A gyűjteményemben levő dalok 10%-ának formaképletében megjelenik az A_K vagy a B_K , vagyis e dalok olyan sorokat is tartalmaznak, melyek egymástól csak a végükön térnek el. E *kadenciaeltéréses formákat* öt osztályba soroltam, és az egyes osztályok dallamai bizonyos esetekben nemcsak a kadenciás sorok miatt formálisan, hanem lényegileg, zeneileg is összetartoznak.

1) Az A_KA és az AB_KB forma általában kisméretű táncdallamoknál fordul elő. Az A_K (vagy B_K) sor úgy származik az A (vagy B) sorból, hogy az utolsó hang megváltozik, és ezzel az egyszerű megoldással az egysoros dallam kétsorossá (A_KA), a kétsoros dallam pedig háromsorossá (AB_KB) válik. Vannak esetek, amikor egy zenei folyamatban a dallamnak ABB és AB_KB formája is előfordul. Az AB_KB forma módosulhat AAB_KB formára is, sőt az $ABCD_K/CD$ és AB_K/AB formák is idetartoznak. Ilyen jellegű kadencia a dalok 3%-ában fordul elő. A kadenciahang hét esetben VII. fok, három-három esetben 3., 4. illetve 5. fok és egyetlen esetben 2. fok. Tanulságos a №335–338 sorozat, melyben a №335-nek kétféle kadencia-variációs formáját is láthatjuk.

2) Az AAA_KB formájú 5(5)b3 kadenciás *Kozandaği* dallamok két azonos kezdősorát (AA) egy hasonló, de végén $b3$ -ra lefutó A_K sor folytatja, majd a záró B sor következik. E forma dallamai egyben a rendezés A tömbjének fontos zenei osztályát alkotják (№154–174).

3) A siratók között nem ritka az A_KA és az A_KA_KA forma. Itt a *mi-re* vagy a *szo-mi-re* hangokból építkező és *re* hangon záró A_K sorok után a *szo-mi-re-do* hangokon ereszkedő A sor *do*-n zárja le a dallamot (№29–43). A dallam végén előfordulhat még egy független *do*-ról *la*-ra vezető leereszkedés is (№53–61).

4) Az A tömbbe tartozó *pentaton recitativ* stílusban sok 5(b3)b3 kadenciás $ABBC$ formájú dallam található, melyeknek gyakran létezik 5(b3)2 kadenciás ABB_KC formájú párja is. A köztük levő fő különbség a B_K sorban van, mely a B -től csak a sor végén, a $b3$ -ról 2. fokra történő lecsúszásban tér el (№78–79).

5) Az AB +kadencia jellegű formák esetében a záró kadencia egy különálló motívum, mely töltelék-szövegekkel vezet le a 2. fokról a záróhangra (№489).

¹ E dallamcsoportok részletes elemzése a negyedik fejezetben történik meg.

AMBITUS

A dallamok többsége autentikus jellegű, vagyis záróhangjuk egyben a legmélyebb hangjuk is. Saját anyagomban csak kilenc olyan, általában más tulajdonságai miatt is egyedi dallamot találtam, melyben hallható a #VI. fok (pl. №309, №317, №319, №321, №466, №473 és №475), ennél alacsonyabb fok pedig egyetlen dallamban sem szerepel.

Mivel a dallamok 11%-ában a legmélyebb hang a VII. fok, túlnyomó többségükben pedig az I. fok, ezért a dallam legmagasabb hangja az ambitust általában egymaga is jól meghatározza. A leggyakoribb legfelső hangok az 5. (22%) és a 7. fok (32%). Ezután következnek a 8. (18%) valamint a 10. fok (15%), és csak jóval kevesebbszer a 4., 6. vagy a 11. fokok (6%, 6% ill. 4%). A 3., 9., 12. és 13. fokok a dallam legmagasabb hangjaként ritkán jelentkeznek (1%, 2%, 1% és 0.2%), módosított hangok és a 3. vagy alacsonyabb fokok pedig a dallam legfelső hangjaként gyakorlatilag nem fordulnak elő.

Az ambitus sok mindent elárulhat egy török dallamról. E dallamokban a VII. fok megléte vagy meg nem léte általában nem okoz döntő dallami változást, ennél mélyebb hangok pedig, mint láttuk, nemigen fordulnak elő. A legmélyebb hang tehát többnyire I-nek vehető, így az ambitust elég a magasabb hang felől vizsgálni. A dallamokat ambitus-csoportok alapján a következő csoportokba oszthatjuk:

- a) 1–b3 terjedelmű *legkisebb* ambitusú dalok,
- b) 1–4 terjedelmű *kis* ambitusú dalok,
- c) 1–5, 1–5+, 1–7 és 1–6 *közepes* ambitusú dalok.¹ Az 1–5 és az 1–5+ ambitusok között nincs jelentős különbség, és az 1–5+ -hoz hozzákapcsolható az 1–7. Kissé eltérő karaktert mutat a 6. fokot kiemelten használó 1–6 ambitus.
- d) Az 1–8 ambitusú daloknak határozottan *magas* jellegük van.
- e) Az 1–9, 1–10, 1–11 stb. ambitusú dalokat *nagy* ambitusúaknak veszem.

Megfigyelhető, hogy az a), b), c), d) és e) ambitusú dallamok sok esetben – bizonyos további jelenségeket is figyelembe véve – egymástól zeneileg is elkülönülnek. Ambitus szempontjából külön kezelem azokat a *mi-re-do* magú dallamokat, melyekben a domináns *mi-re-do* központ lefelé *la*-ig (néha a *szo*-ig is), felfelé pedig *szo* -ig bővül.

A *sormagasság*, pontosabban az első sor magassága, különösen a kadenciahangokkal együtt, az ambitusnál többet árul el a dallamról. A sormagasságot a *fogalmaknál* magyaráztam meg, most csak a statisztikát közlöm.

első sor magassága	5-ös	7-es	8-as	4-es	10-es	6-os	3-as
%	35	20	13	8	8	4	4

A legfontosabb 5-ös és 7-es magasságok után következnek a kisebb 4-es valamint a nagyobb 8-as és 10-es magasságok. A 10-es magasság szerepe az anyagomban azért ilyen nagy, mert sok olyan *nagy ambitusú parlando* dalt jegyeztem le, melyek Adana környékére és keletebbre jellemzők. E dallamok az ország más részein nincsenek elterjedve, így a teljes török anyagban arányuk jóval kisebb. Ezzel szemben a kis ambitusú dalok aránya az összehasonlító anyagban nagyobb. A nagyon kicsi 3-as és a speciális 6-os magasságokból viszonylag kevés van, 11-esnél nagyobb magasság pedig lényegében nincs.

A *refrénnek* között több 3-as magasságú is található. Ezt követik nem nagyon lemaradva a 4-es és az 5-ös magasságok, ezenkívül egy-két 6-os és 7-es magasság is előfordul. Ez a kép megfelel a refrénnek egyszerűbb jellegének.

¹ Emlékeztetek arra, hogy az 1–5+ olyan skálára utal, melyben a 6. fok hiányzik.

REFRÉNEK

A gyűjteményemben levő dallamoknak mintegy fele tartalmaz különböző szabálytalanságokat és egyedi függelékeket. Most nem részletezem a dallamot megelőző kisebb nagyobb bővüléseket, melyek egyetlen rövid *o* hangtól egészen a nagy ambitusú uzun havák hosszú *a-hey* riadójeléig terjedhetnek. Ezen utolsó jelenség kivételével mindez ismeretes a magyar és valószínűleg a világ legtöbb népzenejében, mint a tényleges dallamba való belépésre szolgáló elrugaszkodások. Két másik jelenséget vizsgálok részletesebben: a *refréneket* és a dallamsorok végén szereplő *függelékeket*.

Csak szövegrefrénnek számítom, és itt nem foglalkozom azzal az esettel, amikor a négysoros dallam harmadik és/vagy negyedik sora (ill. kétsoros dallam esetén a második sor) állandó szöveggel megismétlődik.¹ Csak akkor veszem refrénnek a szövegrefrént hordozó dallamrészletet, ha annak zeneileg is a daltól elkülönülő refrénszerű jellege van.² Mindazonáltal a zenei refrén szövegének a főszövegtől elkülönülőnek és ismétlődő jellegűnek kell lennie.

REFRÉN-1

Ez a refrén a dallam után egy független, általában ütempáros jellegű, egy- vagy kétsoros illetve egy- vagy kétmotívumos zenei gondolat formájában jelenik meg. Az ütempáros *Refrén-1*-ek két üteme sokszor tovább variálódik, mégpedig legtöbbször kadencia-variálással: *aaa_Ka* (N^o477, N^o321), *a_Kaa_{KV}a* (N^o322) és *aaa_Kb* (N^o362), de vannak kérdés-felelet jellegű (N^o67, N^o310, N^o376, N^o434), sőt négysoros dallamszerű Refrén-1-ek is (N^o76, N^o455). N^o477 esetében a dallam vége és Refrén-1 összeépül.

Refrén-1 ritmusai

ritmus	7 ₁	7 ₃	8 ₁	7 ₄	6	5 ₁	5 ₂
db.	10	1	4	3	6	4	2

Ezenkívül a következő kolomejka ritmusokból egy-két darab:              

A Refrén-1-en belül megkülönböztetek *forgó* és *ereszkedő* dallamokat, bár ez a két típus nem mindig válik el élesen, sőt vannak olyan motívumok, melyeknek forgó és nem forgó változata is van. Mivel ezek az egyszerű refrének önálló dallam képében is megjelennek, a hasonló jellegű – alkalmasint nem refrénként szolgáló – ütem-páros formákkal együtt tárgyalom őket. A forgó illetve ereszkedő refréneket hangnemük és legfontosabb hangjaik alapján csoportosítom. A létrejött alosztályokon belül a dallamok sorrendje az egyszerűbbektől az összetettebbek felé halad. A forgó dallamok hangkészletében a záróhangot nagybetűvel jelölöm.

¹ Bartók bizonyos dallamokat refrénnek vesz, ezek egy része azonban csak szövegrefrén. *-gal jelzem azok a dallamokat, melyek csak az amerikai kiadás refrén-táblájában szerepelnek. Ezeket Bartók utólagosan nyilvánította refrénnek, de csak a kották alatt, a tanulmány szövegében nem. A bartóki refréneket a következőképpen lehet csoportosítani. Csak szövegrefrén van №9, №15, №22, №41, *№46, *№57 és №59-ben. Az utolsó sor(ok) esetleg kissé variált megismétlése hallható №1a., №21a., №30, №32, №34, №40, *№52 és №56-ban. Belső refrén, a dallam végének néhány szótagos bővítésével szerepel №7a., *№7b. és №30-ban. Lezárt dallam utáni zenei refrénként marad tehát №31, №44, №45, №53, №58 és talán az egyedi *№48a-b., melyet fel lehet fogni egy *mi-re-do* trichordon alapuló táncdallam refrén segítségével lefelé történt továbbfejlesztéseként.

² Bartók definíciója: "...refrénnek tekintek bármely két szótagnál hosszabb, de hétnél rövidebb bővítményt, valamint olyan sort vagy sorokat, melyek a főszöveggel gyenge összeköttetésben vannak és minden versszakban előfordulnak". Ennek alkalmazásában ő maga sem volt következetes, pl. a №48a.-t nem tekinti refrénes dálnak, noha a fenti definíciónak eleget tesz. Ugyanígy nem lenne refrénes pl. kötetem №455 dallamának második része.

• ERESZKEDŐ REFRÉN-1 DALLAMOK

Az ereszkedő refréneket két alcsoportba oszthatjuk. Az egyik csoport dallamvonala ereszkedő jellegű, míg a másik esetben határozott cezúrát látunk a refrén közepénél.

Belső kadencia nélkül ereszkedő ütempáros dallamok és refrének¹

a) A *(re)-do-ti-la* hangsorú dalok legegyszerűbb formája kétütemes. Többségük ambitusa 1–4, de találhatunk közöttük mindössze két vagy három hangból építkezőket is (N^o320, N^o270). A kis terc ambitusú N^o271 dallam kadencia-változtatással bővíti ki az egysoros formát, a N^o440 pedig a 4. fokot is használja.

b) A *(la)-szo-fâ-mi* ereszkedésen alapuló egyszerű dalok ill. refrének közül a legegyszerűbb a kis terc ambitusú N^o405, míg N^o77 és N^o426 refréneknél a 4. fok is szerepel. A N^o467 dallam lényege az első sor bevezetése után egy *a_{ka}* formájú ütempáros refrén, a N^o468 dallam pedig a N^o467 variánsa, transzponált második résszel.

c) A *do*-végű ereszkedő refréneket nálam két gyermekdal, a N^o476 refrénje és a N^o8-10 képviseli.

Belső kadenciával ereszkedő ütempáros dallamok és refrének. Ezt az osztályt a motívumok belső kadenciájának helye alapján osztom tovább.

a) *Mi-re-do-ti-la* hangokon ereszkedő motívumok 5. fokú belső kadenciával. Elsőként a *boğaz* dallamok első típusát említem jellemző *mi-do-la* motívumukkal, ezen kívül a N^o479, N^o67–68 és N^o362 dallamok is ide tartoznak.

b) *Mi-re-do-ti-la* hangokon ereszkedő motívumok 4. fokú belső kadenciával. Idetartoznak a N^o376, N^o483 és N^o444 dallamok refrénjei. A N^o407 refrénjét is ide sorolom a N^o444 dallam refrénjéhez való hasonlósága miatt.

• TRICHORD KÖRÜL FORGÓ ÜTEMPÁROS DALLAMOK ÉS REFRÉN-1

E dallamokat a szerint a trichord szerint osztom fel, amely körül forognak. A trichord hangjain kívül többnyire más hangok is szerepelnek bennük.

a) A *do-RE-mi* trichord körül forgó és *re*-n záró dalok közül a legegyszerűbbek a gyermekdalok.² *Fa* belső kadenciája van N^o370–371 refrénjeinek és *ti* a belső kadenciája a N^o13 dallamnak. Ide tartoznak még a N^o11–12 dallamok is.

b) A *ti-DO-re* trichord körül forog és *do*-n záródik a N^o8–9 és N^o322 refrénje.

c) A *re-MI-fâ* trichord körül forog és *mi*-n záródnak a N^o318, N^o321, N^o481 refrénjei.

REFRÉN-2

A második refréntípus egy kis független motívum a sor vagy a dallam végén, melynek a ritmusa rendszerint , szövege pedig töltelékszöveg, pl. *ben yandım* 'szerelemre lobbantam', *emmoğlu* 'kedvesem', *ay gelin* 'aj menyasszony' stb. A *Refrén-2* szerepe a következő lehet:

a) Sorvégi hosszú szünet kitöltése töltelékszavakkal, ilyenkor az eredeti kadenciát is megváltoztathatja (N^o353).

b) A sor végén egy-két ütem megerősítő megismétlése azonos szöveggel vagy töltelékszöveggel (N^o149).

c) Ha a *giusto* dallam még nem ért véget, de a szöveg már elfogyott, akkor a *Refrén-2* szerepe a dallam töltelékszöveges lezárása (N^o489, N^o309, N^o298).

REFRÉN-3

A fenti *giusto* refrénektől eltérően a *Refrén-3* elsősorban *parlando* dallamok után hallható. Néha nehezen dönthető el, hogy egy dallam két- vagy négysoros-e, mert az első és a harmadik sort töltelékszöveges zenei meg-

¹ Belső kadenciának nevezem a sor közepén történő határozott cezúrát.

² L. Sipos (1995) 51. o.

oldások követik, melyeket külön sornak vagy bővítésnek is lehet tekinteni. Én ezeket a régies dallamokat általában négysorosnak tekintem. Ha mégis refrénesként értelmezzük őket, akkor szerkezetük $A + Ref \mid B + Ref$ formában írható le, ahol *Refszerepe* a dallam első felében a *b3*. illetve a 2. fokra való leszállás (Nº331, Nº333 ill. Nº256). Nº433 esetén az *A* sor az 5. fokot éri el, és *Ref* ezt erősíti meg, egy esetben pedig *Ref* lemegy a záróhangra. *Ref* is egy ereszkedés, mely a dallamot a 4. illetve a *b3*. fokról ereszkedve zárja le (Nº433, Nº333 ill. Nº331, Nº332, Nº334 és Nº256).

REFRÉN-4

Néhány dallam a fődallamtól függetlennek tűnő formulával ér véget. E formulák három csoportra oszthatók.

a) A dallam sorai egymás melletti fokokon érnek véget a *mi-re*, illetve *re-do* hangokon, ezután következik egy töltelékiszöveges és a dallamtól függetlennek tűnő leereszkedés a Nº71, Nº124, Nº448 és Nº457 dallamokban. E dallamok szerkezetileg hasonlatosak a *mi-re-do* sirató dallamaihoz.

b) A dallam alacsonyan, az 1. és a 4. fokok között mozog, majd ezután következik a független, töltelékiszavas leereszkedés, mely az 5. fokról ereszkedik le az alaphangra (Nº381).

c) Egy lezárt négysoros dallam után is következhet egy ereszkedés, mely az 5. fokról az alaphangra vezet le (Nº189).

ZÁRÓBŐVÜLÉSEK

Záróbővülés alatt a dallam végén szereplő járulékos karakterű zenei megoldásokat értem. A *Záróbővülés-1* és a *Záróbővülés-2* parlando dallamok végén hallható, szerepük a dallam levezetése a záróhangra. A *nagy ambitusú parlando* dallamok egy típusában ugyanis a dallam megáll, mintegy megnyugszik egy alacsonyabb fokon (gyakran *b3-on*), majd onnan ereszkedik tovább. Ez a leereszkedés lehet egy lassú, szöveg nélküli lecsúszás (*ZB1*) vagy egy töltelékiszöveges, zeneileg részletezőbb lemenetel a *b3-2-1* fokokon (*ZB2*). *Giusto* dallamokban kissé eltérő záróbővülések hallható, itt a sor illetve a dallam vége ismétlődik (*Záróbővülés-3*).

Záróbővülés-1

Az anyagomban negyvenkét esetben hallható ez a jelenség, leggyakrabban az egyszerűbb siratók illetve a *nagy ambitusú parlando* dalok végén, de előfordul a vallási *samah* dallamokban és egyszerűbb *parlando* dalokban is (Nº53, Nº55, Nº193, Nº198, Nº315, Nº458). A jelenség nem más, mint a dallam végén a *b3-2-1* fokokon egy szöveg nélküli lassú leereszkedés. Néha el is maradhat, ilyenkor a dallam *do* hangon véget érve dűros jelleget ölt (Nº21, Nº175, Nº190).

Záróbővülés-2

A második záróbővülés szoros kapcsolatban van az elsővel, a fő különbség az, hogy most a leereszkedés részletesebb. Néhány jellegzetesebb forma:

- A dallam megáll *b3-on*, majd leereszkedik a záróhangra (Nº182),
- A dallam megáll *b3-on*, felugrik, majd leszáll az alaphangra,
- A dallam *b3-ról* a záróhangra megy, majd onnan egy kisebb, 4. vagy *b3*. fokra való felemelkedés után újra leszáll a záróhangra (Nº184),
- A dallam a *b3-ról* a VII. fokra megy, onnan egy kisebb, 4. vagy *b3*. fokra történő felemelkedés után újra leszáll a záróhangra (Nº183),
- A dallam a *b3-ról* az alaphangra száll, majd egy kisebb, *b3-ra* való emelkedés után újra leereszkedik az alaphangra (Nº173),
- A dallam megáll a 4. fokon, majd innen ereszkedik le a záróhangra (Nº188).

Záróbővülés-3

A harmadik záróereszkesedés – a sor végének kissé variált formában történő megismétlése – gyakori *parlando* dalokban, de előfordul *giusto* ritmusban is. A jelenség több sor végén is előfordulhat (N^o425), különböző számú szótag ismétlődhet meg (N^o232, N^o316), sőt refrén is létrejöhet az ismétlésből (N^o270).

Egy szótagra történő nagyívű leereszkesedés

Ez a jelenség főként *nagy ambitusú parlando* dallamokban hallható, bár hasonló, de kisebb ambitusú leereszkesedés előfordul az 1-es főkadenciájú ereszkedő sirató egyes dallamaiban is (pl. N^o389). Az ereszkedés a dallamvonalat a magas 8–12. fokokról az alacsonyabb 4–7. fokokra hozza le, miközben nemegyszer egy teljes oktáv távolságot is megtesz. A leereszkesedés a 10. fokról a b3. fokra vezet le N^o121-ben és a 10. fokról a 4. fokra a N^o178-ban. Gyakori a 10. fokról a 7. fokra történő leereszkesedés is (N^o178). Történhet a leereszkesedés a 7–8. fokok környékéről a 2-b3. fokokra, például a 7. fokról a 2. fokra vezet a N^o195-ös, és a 8. fokról a 2. fokra a N^o187-es dallamnál.

A *nagy ambitusú parlando* dallamokban tehát két speciális ereszkedést is találunk. Az egyik a b3. fokon megáll, és onnan megy tovább a *la* záróhangra, a második pedig a most tárgyalt eset, amikor a dallam bizonyos hangokon recitál, majd a recitativ sávból egyetlen szótagon aláereszkedik.

A török anyag rendezése során Bartók először elválasztotta a parlando és a tempo giusto dallamokat. A parlando dallamokon belül külön vette az izometrikusakat és heterometrikusakat, a tempo giusto dallamokon belül pedig az izometrikusakat, heterometrikusakat és a pontozott ritmusúakat. Az így kapott csoportokon belül többnyire először szótagszám, majd azonos szótagszámon belül emelkedő kadenciák alapján rendezett. A legkisebb egységek a nála megszokott módon a variáncscsoportok, melyekben szinte mindig azonos szótagszámú, és közeli kadenciájú dallamok szerepeltek.¹ A rendezés végére kerültek az esőimák, a meghatározhatatlan szerkezetű ill. gyanús dallamok valamint a hangszeres darabok.

Bartók osztályait áttekintve több kérdés is megfogalmazódik. Van-e zenei összefüggés a parlando és a tempo giusto 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 elválnak-e a többi dallamtól? És mindezekkel kapcsolatban felmerül az is, hogy elképzelhető-e egy másik osztályozás, mely a dallamok kapcsolatára részben más szempontok alapján, de legalább ilyen mélyen rámutat?

Mint a második fejezet végén láttuk, a török anyag osztályozására Bartók után történt próbálkozások nem igazán meggyőzőek. Más (csuvas és tatár) török anyagot rendezett Vikár László, azonban az ott használt osztályozási elvek nem vehetők át, a tipikusan konjunkt mozgású anatóliai dallamoknak a mozgásaikban jóval nagyobb szabadságfokot élvező pentaton dallamoktól való nagy eltérése miatt. Saygun is tett módosítási javaslatokat Bartók osztályozásához, ezeket az appendixekben elemzem. Az ő módosításai alapvetően Bartók 19. osztályával, a 'meghatározhatatlan szerkezetű vagy gyanús eredetű' dallamok kategóriájával és néhány esetben a dallamszerkezet másként történő meghatározásával függenek össze. Az alábbiakban saját nagyobb anyagom egy osztályozását mutatom be, majd az itt alkalmazott elvek segítségével Bartók anyagának egy újabb rendezését kísérelem meg. Az anyag bemutatása közben az egyes török zenei típusok, osztályok ill. stílusok magyar és egyes nemzetközi kapcsolataira is utalok.

4.1. EGY NAGYMÉRETŰ TÖRÖK ANYAG RENDEZÉSE

Ha ezer meg ezer dallamot át akarunk tekinteni, rendeznünk kell őket. A rendezett anyaggal szembeni minimális gyakorlati elvárás, hogy egy dalt el tudjunk benne helyezni és ismert dalokat könnyen meg tudjunk találni.² Ezt a célt a daloknak különböző – akár nem zenei – tulajdonságai szerinti rendezésével is elérhetjük, ilyenek lehetnek például a kadenciák, hangnem, ritmus, dallamív, származási hely, szöveg, sorok száma, előadási sajátosságok stb. A modernebb rendezések számára azonban alapvető fontosságú, hogy a rendezés az anyag *zenei* természetét, a lényeges zenei összefüggéseket is feltárja. Ehhez első lépésként a nagy elődök mintájára a hasonló dallamokat csoportokba, 'dallamtípusokba' kell tömöríteni, így a számtalan konkrét dallam helyett jóval kevesebb, kezelhető és áttekinthető *dallamtípussal* dolgozhatunk. Ha a dallamtípusok között összefüggéseket találunk, akkor nagyobb összetartozó egységeket, *dallamosztályokat* fedezhetünk fel, a hasonló dallamosztályok közötti kapcsolatok bemutatásával pedig *dallamstílusok* létrehozhatunk rá.

Mindehhez elsőként el kell döntenünk, hogy mikor tekintünk hasonlóknak vagyis azonos típusba tartozónak két dallamot, és ezzel összefüggésben azt is, hogy melyek legyenek a legfontosabb zenei tulajdonságok, amelyek alapján a rendezést elvégezzük. Minden zenei anyag maga mutatja meg azokat az alapelveket, melyek alapján rendezni érdemes. Más elvek alapján rendezhetjük például a nagy hangközökön ugráló pentaton dallamokat, mint a statikus vagy konjunkt mozgású zenei sorokból építkezőket, vagy pl. a kis motívumokból felépülő ütemárokat mint a nagy ambitusú négysoros melódiákat.

¹ Az ettől való eltéréseket Bartók bevezetőjéhez fűzött jegyzeteimben részletezem.

² Ebből igazi rendszer vagyis dallamrend akkor lesz, ha teljes anyagról elméleti áttekintést is nyújt. Szükség van tehát egy stílári rendezésre is, és ezzel a saját anyagom ismertetésénél meg is próbálkozom.

Az általam megvizsgált török dallamok jelentős része *ereszkedő* a következő értelemben: a kadenciák nem-emelkedő hangsort alkotnak; a sorok záróhangjai a sorok legmélyebb hangjai közül valók és a sorok hangjai *ereszkedő* (legalábbis nem emelkedő) sorozatot alkotnak. A folyamatos *ereszkedés* érzetét leginkább csak a sorok vége és a következő sor eleje közötti ugrás szakítja meg. Az *ereszkedő* szerkezet dominanciájára jellemző tényként megemlítem, hogy a dallamoknak mintegy fele kizárólag az utolsó sorában használja a 2. és az 1. fokokat, sőt ezek a fokok sok esetben csak közvetlenül a befejezés előtt tűnnek fel, és akkor is csak egyetlen egyszer. Az emelkedő kezdetű dallam igen ritka, gyakran hallható azonban egy kisebb felfutás, emelkedés a dallam elején, és gyakori jelenség az is, hogy az énekes a kezdőhang helyett alsó váltóhangot énekel, azon esetleg el is időz, majd onnan ugrik fel a kvart ill. kvint magasságába. Másik jellemző általános tulajdonság a dallamok mozgásának *konjunkt* 'sima' volta: a sorokon belüli leggyakoribb hangközlépés a prim, a szekund és ritkábban a terc.¹ Ha leszámítjuk az alaphangon való kezdést, majd onnan felugrást valamint azt a jelenséget, hogy sok dallamtípusban a 7. és az 5. fok egymással egyenértékűen szerepel, és e kettőn mozog a dallam, akkor nagyon gyakori az egy hangon mozgó vagy az egy hangot körülíró első sor. Ugyanilyen általános a második (illetve négysoros dallamnál a harmadik és negyedik) sor egyenletes *ereszkedése* is.

Az *ereszkedő*, *konjunkt* dallammozgású és kétsoros (vagy arra visszavezethető) dallamokat az esetek többségében jól jellemzi az *első sor magassága*, a *kadenciák* és a *dallamméret*, így a dallamtípusok megalkotásánál elsősorban ezeket a tulajdonságokat vettem figyelembe. A rendezés szempontjából nem tartottam mérvadónak a kisebb ritmikai és formai eltéréseket, pl. a skálák 2. illetve 6. fokán hallható magasságbeli különbségeket. A túlnyomó többségben levő kisterces skálájú dallamoktól külön kezelem azonban a nagyobb ambitusú *do-* vagy *szó-*végű dalokat valamint a *m-r-d* központú ütempáros dallamokat.

A rendezést három menetben valósítom meg. Az *első menetben* az összehasonlító anyagból homogén dallamtípusokat hozok létre, melyek közös tulajdonságokkal rendelkező, lényegileg hasonló dalokat tartalmaznak. A *második menetben* e dallamtípusok között összefüggéseket keresek, kibővítem a típus fogalmát, és elkezdem a dallamosztályok kialakítását. A *harmadik menetben* a saját anyagomat vizsgálom meg a fenti típusok és osztályok tükrében, és további összefüggéseket keresek.

A DALLAMTÍPUSOKAT ÖSSZEFOGÓ TULAJDONSÁGOK

A dallamtípus fogalmának felel meg Bartók variáncsoportja, és típusokkal dolgozik az újabb magyar népzene-tudomány is, mint láttuk pl. Kodálnál, Járdányinál, Vargyasnál, Dobszaynál vagy Szendrei Jankánál. A típus fogalma alatt azonban nem mindenki ugyanazt érti.² Ki lehet például választani dallamtípust egy-egy tulajdonság alapján, vagy a dallamtípus lehet egy adott dallam azonos dallamvonalú, szótagszámú, ritmusú és funkciójú variánsainak halmaza, azonban a legtöbb kutató – látszólag következtelenül – az egyes típusokba a típus dallamainak zömétől egy-két tulajdonságban (pl. szótag- vagy sorszámában) eltérő dallamokat is beoszt, ha zenei lényegük alapján odatarozónak ítéli őket. Ugyanakkor egyes típusok akár egy teljes zenei stílust is tartalmazhatnak, mint láttuk Kodálnál a "zsoltár-típusa" esetén.³ Akár szűkebbre akár bővebbre vonjuk azonban a típus határait, nem vitás, hogy az egymáshoz "nagyon hasonló" dallamokat együvé kell vonni.⁴

Magam a *dallamtípusok* konkrét dallamait egy zenei gondolat kissé eltérő megvalósulásainak tekintem. Másként fogalmazva, minden dallamtípus jellemezhető egy központi dallammal, mely a típus egyedi dallamainak közös melodikus lényegét mutatja meg, és a típus idealizált formáját képviseli. A dallamok típusokba osztásánál a legfontosabb kérdés az, hogy milyen szempontokból és mennyire kell hasonlítani két dallamnak ahhoz, hogy

¹ Itt a Dobszay László által a hangrendszerre használt *konjunkt* fogalmat L. Picken javaslatára a dallamozgásra alkalmazom, ugyanakkor megjegyzem, hogy a török népzeneben igen gyakori a *konjunkt felépítésű* dallam, melynek az első és a második fele részben azonos sávban mozog.

² Pl. a Kodály–Jagamas féle törzsdallam illetve a Bartók-rendbeli azonos szám megkülönböztető betűkkel olyan dallamokat jelölnek, melyeket az adatközlők is nagyjából azonosnak fogadnának el. Ezzel szemben a Járdányi- vagy a Dobszay-féle típusok gyakran külön törzsdallamokat is magukba foglalnak.

³ Kodály (1971) 243. o.

⁴ "Melyeknek bármelyikét azonosítani tudná a magyar paraszt is a saját fejében levő változattal, legfőljebb azt állítaná, hogy »elrontották.«" Dobszay–Szendrei (1988) 26. o.

ugyanabba a típusba kerüljenek. Ha túl sok tulajdonságot veszünk figyelembe, akkor csak a legközvetlenebb variánsokat öleli fel a típus, ha pedig keveset, akkor egymásra nem is emlékeztető dallamok is egymás mellé kerülnek.

A típusok megalkotásánál elsősorban a *közös vagy közeli kadenciák, a dallamsorok mérete, a dallamsorok száma és az első sor magassága* volt segítségemre. Azok a dallamok, melyeknek e jellemzői közősek, valóban hasonlítanak is egymáshoz, és őket egységes dallamtípusként lehet kezelni. Ugyanakkor a rendezés során nem veszem típusalkotónak a ritmust és a szótagszámot. Nézzük meg részletesebben a fenti kritériumokat.

Kadencia. Ezt a fogalmat a megszokott módon használom, mindössze két dologra hívom fel a figyelmet. Az egyik az, hogy a $m-r-d$ központú dallamokat a $m-r-d = b3-4-5$ ($c-d-e$) fokokra transzponálom, így zárókadenciájuk a $b3$ fokon lesz. Másik egyedi megoldás, hogy a négysoros dalok kadenciáját a hagyományos jelölésmód mellett törtszámmal is jelölöm: például az 5(4)1 kadenciasort 4.51-gyel. Ez a szám a kadenciák fontosságát is tükrözi, hiszen legfontosabb a második sor kadenciája, ezután következik az első, majd a harmadik soré. Mivel azonban a más rendszerhez szokott szemnek ez a jelölés nehezen érthetőnek tűnhet, lehetőség szerint a megszokott formát (is) használom.

Méret. A dallam mérete a szótagszám fogalmának az általánosítása. A hét- és nyolcszótagú török dalok rendezésbeli szétválasztása nem szükséges, hiszen sok esetben egy dalon belül hetes és nyolcas alakzatok is felbukkannak. Ugyanígy a hatos formák is közel vannak a heteshez, melyekkel egy dallamon belül váltakozhatnak, az ötös formákból pedig nagyon kevés van. Ezért az elemzés során az ötös, hatos, hetes és nyolcas szótagszámú dalokat *kisméretű* néven együtt kezelem. A török népzeneben a nyolcnál nagyobb szótagszámot túlnyomó többségben a tizenegyesek képviselik, mégpedig dipodikus ill. tripodikus alakban. A rendezés során tehát három méretet veszek figyelembe: a kétütemes *kisméretet* (5–6–7–8 szótag, jelölése: k), a *tripodikus nagyméretet* (rendszerint 11 szótag, esetleges kisebb bővülésekkel, jelölése: t), a *két- ill. négyütemes nagyméretet* (11 szótag, jelölése: n). A tripodikus ill. a két- vagy négyütemes nagyméreteket azért különböztettem meg, mert a kétsoros tripodikusokat soraik szétosztásával nem lehet négysoros formára hozni. A fenti formákon kívül vannak még igen bővített alakzatok, de ezek túlnyomó része visszavezethető valamelyik nagyméretre.

Sorok száma. A török dallamok jelentős hányada két különböző gondolatból építkezik úgy, hogy az első gondolatot és esetleges variációit a második gondolat és annak variációi követik, például: AB, AAB, ABB, AABB, AAAB, BBBB stb. valamint a zenei gondolatok variációival előálló számtalan más lehetőség (pl. AA_vB, AB_vB, AB_kB, AA_vBB_v stb.).¹ A rendezés szempontjából ezeket a dallamokat kétsorosnak (kétmagúnak) tekintem.² Ez tulajdonképpen annak a felismerésnek a logikus kiterjesztése, mely alapján négysorosnak tekintjük a harmadik és a negyedik sor megismétlése miatt gyakran ABCD/CD vagyis hatsoros formában felhangzó dallamokat.³ A török népzeneben nem ritka, hogy egy előadás-folyamaton belül az AB és az ABB forma is felhangzik, és egy szigorúan sorok szerinti rendezés esetén ezek különböző csoportba kerülnének. A kétsorosra visszavezethető formákon kívül a négysoros formára visszavezethető dallamok fordulnak elő nagyobb számban. A valódi háromsoros (ABC) forma illetve a négyenél többsoros formák száma elhanyagolható, ezek többnyire szekvenciális ereszkedés közben jönnek létre.

Első sor magassága. Ennek az új fogalomnak leginkább az ambitushoz van köze.⁴ Használata azért tűnik hasznosnak, mert segítségével a vizsgált anyag döntő többségét alkotó konjunkt és ereszkedő dallamok első sorait jól tudjuk jellemezni. Figyelembe véve még a vizsgált török dallamok túlnyomó részének nem-emelkedő jellegét is, az első sorok magassága egyben az egész dalt is általában jól jellemzi, hiszen a második sor az elsőhöz képest

¹ Bartóknak is vannak különböző sorszámú dallamokat egy helyre összehozó megoldásai: pl. a *négysorosak közé osztja be* az ötsorosnak leírt №1b., №17b.-t, a négy- és háromsorosnak leírt №7a.-t, a háromsorosnak leírt №7b.-t és a kétsorosnak leírt №13b.-t; *kétsorosnak veszi* a két- és háromsorosnak leírt №29-et; *háromsorosnak veszi* a három- és négysoros formában lejegyzett №33, №34, №36, №37 valamint a két és három sorban leírt №47-et.

² Itt különösen ki kell emelni, hogy csak a rendezés szempontjából tekintem őket kétsorosnak, a valóságban jóval több soruk is lehet. A különböző sorszámú, de azonos zenei tartalmú dallamok egymás mellé helyezése egyébként a magyar rendezésekben sem ismeretlen.

³ Ahogy a négysoros dallamok között is vannak olyanok, melyek ellenállnak a második rész ismétlésének, ugyanúgy a kétsorosaknál is egyes dallamok, mégpedig főleg a parlando előadásúak, nem kedvelik a háromsoros formát.

⁴ Ehhez lényegileg igen hasonló fogalmat használ Vikár László a cseremisiz és a csuvas gyűjtésében, mikor második legfontosabb rendező elvnek az első sor ambitusát tekinti. Azonban míg az 'ugrálós' cseremisiz és csuvas pentaton dallamoknál az ambitus mondja a legtöbbet, addig a sima mozgású anatóliai dallamoknál be lehet vezetni a fenti fogalmat.

rendszerint alacsonyabban helyezkedik el, és kisebb mozgásokat végez. Az alábbiakban felsorolom az egyes magasság-számok jelentését. Feltüntetem a megfelelő ambitust is, itt a kapcsos zárjel arra utal, hogy az adott fok előfordulhat a dallamban, de nem játszik döntő szerepet. Például 1[VII]–b3[4] jelentése az, hogy az illető dallamban az 1. fok a legalsó és a b3 a legfelső hang, ezen kívül alul a VII. fok, fölül pedig a 4. fok előfordulhat ugyan, de dallambeli szerepük nem jelentős.

Magasság Az első sor mozgása

- | | |
|---|--|
| 3 | A b3. fokon vagy annak környékén mozog, emelkedő is lehet. Ambitusa 1[VII]–b3[4], |
| 4 | A 4. fokon vagy környékén mozog. Ambitusa 1[VII]–4[5], |
| 5 | Az 5. fokon vagy annak környékén mozog, a sor elején kis felfutás vagy leereszkedés is lehet. Ide sorolom azokat a pentatonos jellegű sorokat is, melyek a 6. fokot kihagyva az 5. és a 7. fokokon mozognak. Ambitusa 1[VII]–5+, |
| 1 | Alaphangon indít, majd magasra, legalább a 4–5. fokra felugorva folytatódik. Szorosan összefügg az 5. magassággal. Ambitusa 1[VII]–5[7], |
| 6 | Az első sorban a 6. fok fontos szerepet játszik. Ambitus 1[VII]–6[7], |
| 7 | A 7. fok környékéről ereszkedik. Ambitusa 1[VII]–7[8], |
| 8 | A 8. fok környékéről ereszkedik. Ambitusa 1[VII]–8, |
| 9 | A 8.-nál magasabb fokról ereszkedik. Ambitusa 1[VII]–9/10/11. |

Azokat a dallamokat, melyeknek kadenciái, mérete, soraik száma és első soruk magassága a fenti értelemben megegyezik, egységes dallamtípusként kezeltem.¹ Az egyes dallamtípusokra most már könnyen hivatkozhatunk is, például a 4, k2, 5 képlet olyan dallamok típusát jelenti, melyeknek a főkadenciája 4, kisméretűek, 2-sorosak és első soruk magassága 5-ös. Ez a képlet más, bővebb dallamcsoportok azonosítására is alkalmas, például a (+) vagy (5) főkadenciás, kis- és nagyméretű, kétsoros, 7-es ill. 5-ös magasságú dallamok csoportját 4–5, k2–n2, 7–5-tel jelölhetjük.²

Ennek az első pillanatban túl tömörnek tetsző képletnek további előnye, hogy vele a dallamtípusoknak egységes, rövid és lényegüket híven tükröző nevet találtunk. Ezenkívül ha meghatároztuk a dallamok fenti tulajdonságait, egyben megtaláltuk azt a típust is, amelybe a dallam beletartozik, más szóval a dalt be is osztottuk a rendszerbe, megjelölve a hozzá leginkább hasonló dallamokat is. Ugyanakkor használok a magyar zenetudományban általános jelölési rendszert is, mely a kadenciahangokat, a szótagszámot és az ambitust tünteti fel.

Dallamosztályon egymással szoros zenei kapcsolatban álló dallamtípusokat értek, *dallamstílusnak pedig* azt tekintem, ha több dallamosztály vonható össze a bennük megnyilvánuló közös dallameszme, zenei lényeg alapján. *Dallamtömbről* beszélek, ha a dallamosztályokat valamely közös formai tulajdonságuk miatt (pl. kétsorosság, azonos kadencia) fogok egybe. Az általam összeállított dallamtömbök dallamai a típus, osztály és a stílus dallamaival ellentétben zeneileg nem feltétlenül egyneműek, és esetenként csak egy formálisabb tulajdonság fogja össze őket.

KÉTSOROS DALLAMTÍPUSOK

Az általam megvizsgált török anyag jelentős része egy- vagy kétsoros illetve ilyenre visszavezethető, és a török népzeneben (valószínűleg más népek zenéiben is) a kétsorosak a négysorosaknál primérből alakzatoknak tűnnek. Ezért elsőként a kétsoros dallamokat rendezem típusokba, és az itt kapott típusoknak azután nagy szerepe lesz a többi forma értelmezésénél is. Az egy- és kétsoros dalok típusokba osztását a következő lépésekben végzem el.

- 1) Először szétválasztom a kisterces és a nagyterces hangsorokat használó dallamok nagy tömbjeit, a bővített szekundos hangsorúakat a kistercesekhez sorolva.

¹ Újra kiemelem, hogy főként ereszkedő és konjunkt mozgásokat végző dallamokról van szó, valamint azt, hogy e dallamok azonosságáról csak abban az értelemben beszélek, hogy osztályozásbeli helyük megegyezik.

² E képletek előrendezésre roppant alkalmasak, ám természetesen léteznek olyan dallamok, melyek képlete megegyezik ugyan, lényegileg mégis eltérő típusúak. Ezek helyes besorolását a további (vagy előzetes) stílusok szerinti osztályozás biztosíthatja.

- 2) Ezután *főkadenciák* alapján válogatom szét az egy- és kétsoros dalokat, így az (1), (2), (b3), (4) és az (5) főkadenciás dallamok nagy tömbjei adódnak. Sokkal kisebbek a (VII), (3), (6), (7) és (8) főkadenciás dallamok tömbjei.
- 3) A főkadenciák alapján kapott nagy dallamtömböket tovább osztom a *dallamok mérete* szerint kisméretű (öt-, hat-, hét- és nyolcszótagos) és nagyméretű (tizenegyszótagos) dallamokra.
- 4) A most már azonos kadenciájú és méretű dalokat tartalmazó csoportokat az *első sor magassága* szerint tovább osztom még homogénabb egységekre, így kapom meg a rendezés alapegységeit, a típusokat. A dallamtípusok dallamait tehát a közös vagy rokon kadencia, a méret és a sormagasság köti össze.

A kisterces típusokon belül a dallamokat hangsoruk szerint rakom sorba, előre véve azokat, melyeknek a 2. foka nem illetve csak negyedhangokkal módosul, majd azokat, melyekben a 2. ill. 6. fok előtt *b* szerepel. Ezután jönnek a bővített szekundosak és végül az egyéb hangneműek. Egy-egy hangnemen belül a dallamok az első sor magassága szerint követik egymást. A pontos szótagszámot, a kisebb-nagyobb formai deformációkat, bővüléseket, a ritmust, a kisebb kadencia-eltéréseket stb. a rendezésnél nem tekintettem fontosnak, ezekre az egyes típusok elemzésénél, illetve az általános áttekintésnél mutatok rá.

Rögtön adódik a kérdés, hogy van-e összefüggés az egyes típusok között, és ha van, akkor ezt a dallamok milyen rendezése mutatja meg legplasztikusabban. Az egydimenziós rendezés során hasonló típusok kerülhetnek egymástól távol, egy sokdimenziós rendezés pedig követelhetlen lenne. Optimális választásként a típusokat két dimenzióban, mátrix-alakban rendeztem el, mégpedig a kadenciák és az első sorok magasságai szerint.¹ Ez a térbeli elrendezés nem öncélú, hanem a kétsoros dallamok közötti összefüggések egy rendszerét valóban jól szemléltető módszer.² Akármilyen irányban mozdulunk el ugyanis a mátrixban, hasonló típusokat találunk. Függőleges irányban lefelé haladva a kadencia marad azonos és a sormagasságok emelkednek; vízszintes irányban jobb felé haladva a sormagasság nem változik, de a kadenciák emelkednek. A hasonlóság függőleges irányban karakterisztikusabb, ugyanakkor az első sorok magassága is összetartó erőt képvisel, és valóban, a dallamok magasság szerinti osztályozása is elképzelhető lenne. Általánosságban azt mondhatjuk, hogy a bármilyen irányban szomszédos típusok hasonlóak, és ahogy távolodunk, a hasonlóság egyre csökken.

A mátrixok szomszédos típusaiból összevonással osztályokat alakíthatunk ki. Elsősorban a közös főkadenciával rendelkező, tehát egymás alatt elhelyezkedő típusokat vonom össze, de ha nem is vonunk össze típusokat osztályokba, a mátrixos elrendezés akkor is jól tükröz egyes fontos zenei összefüggéseket.³

főkadenciák→ magasság ↓	(1)	(2)	(b3)
3	1, k2, 3	2, k2, 3	b3, k2, 3
4	1, k2, 4	2, k2, 4	b3, k2, 4
5	1, k2, 5	2, k2, 5	
1		↑	
6	←	rokon	→
7		↓	

¹ Egy mátrixelem csak akkor képvisel dallamtípust, ha benne elegendő számú dallam található. Tekintve az összehasonlító anyag jellegét és háromezres nagyságrendjét, a típusalkotáshoz szükséges dallamok számának alsó határát tíz körül húzom meg.

² Egy másfajta térbeli rendezésre történik utalás pl. Dobszay–Szendrei (1977) 29. oldalán is.

³ Az azonos kadenciájú, de különböző magasságú típusok összevonásánál különállónak vehetők az igen kis ambitusú 3-as magasságú, triton alapú dallamtípusok. Ezután következnek a 4-es magasságúak, melyek a 3-as magasságúaktól jobban, az 5-ös magasságúaktól pedig kevésbé válnak el. Az 1-es, 5-ös sőt a 7-es magasságú, egyébként hasonló dallamtípusok gyakran egy osztályba vonhatók. Eltérő jellegűek azonban a 6-os magasságú típusok a 6. fok erőteljes jelentkezése miatt, valamint a 8-as magasságú típusok a nagyobb magasságuk miatt. A 8-asnál nagyobb magasságokat *9-es magasság* néven egybevonhatjuk, hiszen sem jellegzetesen a 9. és/vagy 10. fokon mozgó dallam nincs, sem olyan, mely huzamosan a 10. fok fölött tartózkodna.

Ugyanilyen módon kapjuk meg a *nagyméretű tripodikus* és a *nagyméretű négyütemes* egy- és kétsoros dallamtípusok mátrixait. Ezeket a mátrixokat valamint a bennük szereplő fontosabb típusokat könyvemben tekintetem át.¹

Egy-egy típus esetenként sok dallamot tartalmaz, és ezek jól jellemezhetők egy 'központi' dallammal, mely a típus összes jellegzetességét karakteresen magán hordozza. Ezeket a típust reprezentáló 'központi' dallamokat Sipos (1995) 48–62. oldalán mutatom be, a típusfogalom illusztrációjára pedig a *Török Népzene I.* kötet C függelékében közlök egy harmincnégy dallamból álló típust.

Négysoros dallamok rendezése. A török dallamoknak mintegy negyede határozottan négysoros formát mutat. Az ereszkedő négysoros dallamoknál az első sor magassága a kadenciákkal és a dallammérettel együtt ugyanolyan típusképző lehet mint kétsoros esetben, így a fent bevezetett típus-meghatározások itt is alkalmazhatók. A kadenciákat jelölő rész természetesen kissé eltérő formájú lesz, például 3.54, k4, 5 olyan négysoros dallamtípust jelöl, melynek kadenciái 5(b3)4, a dallam kisméretű 4-soros és első sorának magassága 5-ös. A ritkább nem-ereszkedő – például alacsony sorral kezdődő, majd magasan folytatódó – négysoros dallamoknál a típusba soroláskor az első sor magassága helyett több sor magasságviszonyait is figyelembe kell venni.²

KÜLÖNBÖZŐ MÉRETŰ ÉS FORMÁJÚ DALLAMOK ÖSSZEVONÁSA

A mátrixok csak azonos méretű, közeli kadenciájú és sormagasságú dalok közötti hasonlóságok felderítésére szolgálnak. Észrevehetjük azonban, hogy olyan dallamok is hasonlóak lehetnek egymáshoz, melyek e mátrixokban nincsenek egymás mellett. Ilyen esetek például a következők³:

a) (1) főkadenciás kétsoros formák összevethetők bizonyos egysorosokkal, ilyenkor ugyanis a kétsoros forma az első sor végén az alaphangon lezár, és eddig megegyezik a megfelelő egysoros formával. A második sor rendszerint nem hoz forradalmi újítást, sőt sokszor el sem dönthető, hogy egy (1) főkadenciás dal formája AA, A_VA vagy éppen AB-vel jellemezhető-e pontosabban. Ezért az (1) főkadenciás egysoros dallamokat a mátrixok megfelelő kétsoros típusaival azonos osztályba helyezem.

b) Bizonyos négysoros dallamok, melyeknek az egyik kadenciája 1, visszavezethetők kétsoros formákra. Például három sorukban 1, negyedik sorukban pedig b3 kadenciás négysoros dallamok a (b3) főkadenciás kétsoros dallamokkal azonos osztályba tehetők, feltéve, hogy a három, alaphangra leszálló sor nem tér el túlzottan egymástól.

c) A kisméretek és a nagyméretek között elhelyezkedő tripodikus dalokat többnyire a megfelelő nagyméretű típusokkal vehetjük közös osztályba, de alkalmasint kisméretű dalokkal is összevethetjük őket.

d) Ha egy négyütemes nagyméretű sort középen elvágunk, ezzel két rövidebb sorra bontjuk, így a nagyméretű egysoros dalokat a kisméretű kétsorosokkal, a nagyméretű kétsoros dalokat pedig a kisméretű négysorosokkal vethetjük össze.

e) A nagyméretű négysoros dalokat összevethetjük a kisméretű négysorosokkal, ha kadenciáik, sorképletük és sormagasságaik meggyőző hasonlóságot mutatnak.

A fentiek alapján a négysoros típusok egy része összevethető kétsorosokkal, de nem szabad elfelejtkeznünk a négysoros dallamok jellegzetes szerkezeteiről (ABBC, ABB_VC, AABC, ABBA stb.) és kadenciáiról, ezeket tehát külön, négysorosként is meg kell vizsgálni. A mátrixok egy-egy eleme így most már különböző formákat, méreteket és szerkezeteket is egybefoghat.

Ez a térbeli módszer bonyolultabb a síkbeli rendezésnél, de az anyag természetét és kapcsolódásait jobban tükrözi. A méretek és formák közötti összefüggéseket az alábbi ábrákon mutatom be. *Jelölések ...* 1-es kadenciák esetén összefüggés azonos méretű, de eltérő sorszámú dalok között, ~ Azonos formájú és kadenciájú négysorosok közötti összefüggés, *** Kis- és nagyméret közötti összefüggés sorközépen való szétvágással.

¹ Sipos (1995) 44–47. o. Az eddig elvontan tárgyalt típusok kézzelfoghatóbbá válnak, ha központi dallamaikat is tanulmányozzuk.

² Sipos (1995) 47. oldalán a négysoros dallamokról közlök egy főkadencia és az első sor kadenciája szerinti áttekintést.

³ Ezekre példákat adok Sipos (1995) 28, 31, 32 és 35. ábráin.

<i>kisméret</i>	<i>nagyméretű négyütemes</i>	<i>nagyméretű tripodikus</i>		
k1.....	n1.....	t1 ...	k1	egysoros dallamok
.	.	.		
.	.	.		
.	.	.		
.	.	.		
k2.....	n2.....	t2 ...	k2	kétsoros dallamok
.	.	.		
.	.	.		
.	.	.		
.	.	.		
k4~~~~	n4~~~~	t4 ...	k4	négysoros dallamok

Így a kisméretű kétsoros dallamok és a nagyméretű kétsoros dallamok *típusmátrixai* átalakíthatók *osztálymátrixokká*. A kisméretű kétsoros dallamtípusok mellé odavehetjük a hasonló nagyméretű egysoros dallamokat, sőt 1-es kadenciák esetén négysoros kisméretű dallamokat is sorolhatunk ide. A nagyméretű négyütemes kétsoros dallamtípusokhoz odasorolhatjuk a hasonló kisméretű négysoros dallamokat, 1. fokú kadenciák esetén pedig bizonyos egy- és kétsoros nagyméretű dalokat is. A tripodikus méreteket általában a megfelelő négyütemes nagyméretekkkel tesszük azonos helyre.¹

Természetesen számos dallam marad ki a fenti osztályokból, ugyanis eddig a török népzene zömét képező konjunkt mozgású, kisterces skálát használó, két- vagy négysoros, ill. ilyenre visszavezethető dallamokat tipizáltam. A fenti tulajdonságoktól nagyon eltérő jellegzetességekkel rendelkező dallamokat külön kell vizsgálni, bár gyakran több-kevesebb összefüggést mutatnak a fenti típusokkal. Ezek a következők:

- a) Kis ambitusú, tri- ill. tetrachord magú ütempáros dallamok,
- b) Szekvenciát mint fő szerkezeti építőanyagot használó dallamok,
- c) Nem konjunkt mozgású, ugrálósabb, illetve nem-ereszkedő dallamok,
- d) Plagális dallamok,
- e) Egyedi dallamok.

DALLAMTÖMBÖK – NÉPZENEI STÍLUSOK

Miután megalkottam a típusokat, majd a típusokat osztályokká bővítettem ki, az osztályok közötti kapcsolatok alapján dallamtömböket hozok létre, és sort kerítek a saját anyagomban levő dallamtípusok és dallamosztályok részletes bemutatására is. Ez a harmadik menet mintegy szemléltetése annak, hogy az első és a második menetben kifejtett elvek segítségével hogyan lehet rendezni egy adott török dallamgyűjteményt. Sok esetben összevonok illetve együtt tárgyalok dallamtípusokat és dallamosztályokat, ha ezt a közöttük levő összefüggések kívánatossá teszik.

Míg az összehasonlító anyag főleg *giusto*, addig saját anyagomnak a fele *parlando* ritmusú. A török népzeneben sok dallam él mind *giusto* mind *parlando* változatban, ám vannak jellegzetesen *parlando* dallamtípusok és dallamosztályok is. Látni fogunk nagy ambitusú *parlando* dallamokat, melyek jellegzetes szabad előadásban szólnak meg, és melyeknek *giusto* változata nehezen képzelhető el. Ugyanígy az egyes *parlando* dalokban hallható finom, aprózó leereszkedés sem valósul meg ilyen módon *giusto* előadásban. Ezért azokat a *parlando* dallamtípusokat, melyek *parlando* voltakön kívül is határozottan eltérnek a *giusto* dallamoktól, külön típusként tárgyalom, azokat pedig, melyeknek *giusto* párja van, a megfelelő *giusto* típusba sorolom be. Hat nagy és eltérő jelentőségű dallamtömbbe (A, B, C, D, E és F) osztottam a dallamokat.

A tömb. A *s-m-r-d* dallammag különböző megvalósulásai és egyéb ide csatolható dallamok (200 db). Ez a tömb, mely összefüggő dallamosztályokat, a török népzene fontos archaikus formáit tartalmazza, mennyiségileg és jelentőségében is kiemelkedik az anyagból. Itt tárgyalom a pentaton magú siratókhoz köthető diatonikus siratókat is,

¹ L. még Sipos (1995) 31, 32, 33, 34, 35 ábrákat.

valamint a nem *s-m-r-d* alapú, de a *pszalmodizáló* dallamokhoz szélső formáiban csatlakozó nagyobb ambitusú dallamokat is. A tömböt a *Török Népzene I.* kötetben ismertetem részletesen. Osztályai:¹

- 1) *M-r-d* magú ütempáros típusok (N°1–15),
- 2) Török és magyar siratók (N°16–73),
- 3) Török és magyar *pszalmodizáló* dallamstílus (N°74–153),
- 4) Diszjunkt dallamok és az 5(5)b3 kadenciás, *AAA_hB* formájú típusok (N°154–174),
- 5) Nagy ambitusú parlando típusok (N°175–200).

B tömb. Szekvenciális dalok (68 db). E tömb mutat bizonyos összefüggéseket az A tömbbel, de itt az összetartó alapelv a dallamokban mutatkozó határozott szekvencia. Osztályai:

- 1) *A³A* (*a⁴a³a²a*) formájú ütemszekvenciás típusok (N°201–242),
- 2) Sorszekvenciás típusok (N°243–261),
- 3) A *BI* típusoktól eltérő, szekvenciás motívumokból építkező dallamok (N°262–268).

C és D tömb. Kétmagú dallamtípusok (108 ill. 58 db). A C tömb a fenti tömbökbe nem tartozó kétmagú *giusto*, a D tömb pedig a fenti tömbökbe nem tartozó kétmagú *parlando* dallamtípusokat mutatja be, alapvetően kadenciájuk sorrendjében. A C tömb tehát *giusto* (1) N°269–290, (2) N°291–309, (b3) N°310–334 és (4)–(5) N°335–377 főkadenciás daltípusokat; a D tömb pedig *parlando* (1) N°378–407, (2) N°408–418, (b3) N°419–426, (4)–(5) N°427–435 és (7) N°436 főkadenciás típusokat tartalmaz.

E és F tömb. Speciális dallamok (26 ill. 27 db). *Speciálisnak* nevezek egy dallamot, ha valamelyik tulajdonsága a török dallamok zömének tulajdonságaitól eltér, például határozottan emelkedő jellegű sorokat tartalmaz, vagy valamelyik mátrix-típusba beleillene ugyan, de az anyag csak egy-két darabot tartalmaz belőle stb. Az E tömbben (N°437–463) különféle, helyüket máshol nem találó *négysoros* dallamok foglalnak helyet, kadenciák szerinti sorrendben. Az F tömb (N°464–490) pedig egyedi, a többi dallamtól valamilyen tulajdonságuk miatt lényegesen elütő *egy- és kétmagú* dallamokat tartalmaz.

Egy dallamnak a zenei rendbe való elhelyezése úgy történik, hogy a tömbök fenti sorrendjében vizsgálódó, hogy a dallam valamelyikbe beleillik-e. Természetesen nem mindig automatikus egy típus helyének a megtalálása, pl. egyedi tulajdonságaik miatt bizonyos *parlando* dallamoknak külön típust nyitottam, a *m-r-d* magot erőteljesen használó egyes négysoros formákat is a *m-r-d* siratókhoz soroltam, ill. egyes dallamok nem a kadenciáknak megfelelő típusba kerültek.²

A TÖRÖK ANYAG ÉS MAGYAR PÁRHUZAMAI

Most, hogy előttünk van egy nagy mennyiségű rendezett török anyag, megpróbálkozom részletesebb ismertetésével, és közben a hasonló magyar anyagra is rámutatok. Főként a saját anyagom alapján is szemléltethető típusokat mutatom be részletesebben, de gyakran hivatkozom összehasonlító anyagbeli dallamokra is.

Mindezek előtt azonban fel kell eleveníteni az összehasonlító zenetudomány néhány problémáját. Az etnomuzikológia azon felül, hogy elemzi és összehasonlítja egymással a különböző népek népzeneit, a megállapított hasonlóságok illetve eltérések alapján történeti következtetéseket is igyekszik levonni. Az összehasonlításnál az első jelentős probléma az, hogy elvégzéséhez megfelelő mennyiségű megbízható, átfogó és lehetőleg egységes elvű publikációk szükségesek, ezek azonban a legtöbb nép esetében nem állnak rendelkezésre. Egy másik probléma azzal az alapvető felismeréssel függ össze, hogy egyes dallamok összevetése helyett nagyobb zenei tömbök stíláriális összefüggésével kell foglalkozni. Nincs ugyanis kidolgozott egységes rendszer a különböző népzenei stílusok alapján történő rendezésére, sőt általános vélemény, hogy minden anyag maga mutatja meg azokat az elveket, melyek alapján rendezni kell. Ám az eltérő rendszerek szerint rendezett anyagok összehasonlítása alkalmasint nehéz lehet.

E két nehézség a magyar–török zenei összevetéskor részben elhárul, mert egyrészt mindkét népzenéről bőséges anyag áll rendelkezésre, másrészt egyes hasonló stílusok megléte lehetővé teszi a két anyag legalább részben párhuzamos tárgyalását. Ezzel szemben az összehasonlításokba, gyakran csak utalásokkal bevont egyéb népek anyagai nem mindig ilyen bőségesek ill. megbízhatók, és főleg nem ilyen rendezettek.

¹Jelen dolgozatban az A tömb Sipos (1994)-beli beosztását kissé módosítom, és több kiegészítő példát hozok.

²Sipos (1995) 71. o.

Egy elvi probléma azonban a magyar–török összevetéseknél is megmarad, és ez annak a megállapítása, hogy különböző népek zenei stílusainak hasonlóságából milyen jellegű történeti következtetéseket vonhatunk le. Nincs ugyanis meghatározva a genetikai összefüggés bizonyításához elegendő hasonlóság mértéke és jellege. Régen elvált népeknél akár ugyanabból a zenei gondolatból 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, és egymáshoz hasonló szerkezetek különböző népeknél is kialakulhatnak. A mai anyagban kimutatott hasonlóság tehát nem feltétlenül meggyőző bizonyítéka a közös eredetnek, de természetesen nem is cáfolata annak. Az mindenestre valószínűnek tűnik, hogy – akár a nyelvészetben – a teljes, minden hangra kiterjedő egyezés talán 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 nyomán követésére a népzene tudományának írásbeliség híján kevés megbízható eszköz áll a rendelkezésre.¹

Mindezek ellenére lehet bízni abban, hogy a népzene egyes rétegei meglepően szívósak, és az állandó változás közben is, sőt annak segítségével, a nagyobb zenei stílusok megőrzik alapvető jellegzetességeiket. Noha ezer évekre visszamenőleg nem nyerhetünk bizonyosságot, azonban a kisebb vagy nagyobb valószínűségekről már nyilatkozhatunk, különösen olyan esetekben, amikor összetettebb, bonyolultabb jelenségek egyezését figyeltük meg. Ahogy Kodály mondta: "*Nyelvemlékeink* biztonsága 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."² Az alábbi összevetésnél figyelembe kell tehát venni a következtetéseknek valamelyest ingatag voltát, és különösen, hogy az egyes, egymáshoz többé-kevésbé hasonló stílusok nem azonosnak, hanem csak hasonlóknak tekinthetők.

Haladjunk végig a török népzene nagy dallamtömbjein, és közben a fenti megjegyzések figyelembevételével megpróbálkozom az egyes zenei stílusok összevetésével is.

4.2. A TÖMB. A *S-M-R-D* DALLAMMAG MEGVALÓSULÁSAI ÉS EGYÉB IDE KAPCSOLHATÓ TÍPUSOK

Mint fent láttuk, az anyagot hat nagy dallamtömbbe (*A, B, C, D, E és F*) osztottam. Az egyes tömbök jelensége között nagy eltérés van. Az *A* tömbben, mely mennyiségileg, jelentőségében kiemelkedik az anyagból és magyar vonatkozásai is figyelemre méltók, a legegyszerűbb *m-r-d* ütempáros dallamoktól, az ereszkedő *m-r-d* magú és egyéb siratókon keresztül eljutunk a *pszalmodizáló* stílushoz, ahol a központi dallamok magja szintén ez a trichord. Itt tárgyalom a diatonikus siratókat, valamint a *pszalmodizáló* stílushoz csatlakozó más, nagyobb ambitusú típusokat is. Ezek nem vehetők ugyan a *m-r-d* megvalósulásainak, de a *pszalmodizáló* dallamstílushoz való, esetenként csak áttételes kötődésük miatt ide kapcsolódnak. A tömb egymással zeneileg is többé-kevésbé összefüggő dallamosztályai a török népzene alapvető archaikus formáit tartalmazzák. A dallamokat a következő sorrendben tárgyalom:

- A1) (*s*)-*m-r-d* magú ütempáros dallamtípusok,
- A2) Török (és magyar) siratók,
- A3) Török (és magyar) *pszalmodizáló* dallamstílus,
- A4) Diszjunkt dallamok és a 5(5)b3, AAA_kB dallamosztály,
- A5) Nagy ambitusú parlando dallamok.

A1) (*S*)-*M-R-D* MAGÚ ÜTEMPÁROS DALLAMTÍPUSOK

Ezekből az én gyűjtésem nem tartalmaz sokat, ám annál több ilyen dallam található az összehasonlító anyagban. Három csoportra osztom őket: a *do*-, a *re*- és a *mi*-végűekre. A *do*-végűek többsége ereszkedő jellegű, a *re*- és a *mi*-végűek pedig többnyire záróhangjuk körül forognak.

¹ Most röviden csak Kodály Zoltán *A Magyar Népzene* 17. oldalán olvasható kijelentésre 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 gyűjtőnek a népzenehez való viszonyára.

² Kodály (1974).

DO-VÉGŰEK. A *(s-)* *m-r-D* magú ütempáros dallamtipusok *do*-véggel Törökországnak szinte minden vidékén fellelhetők, legnagyobb számban azonban a keleti, nagymértékben kurdok lakta részekben, ahol egységes stílust is alkotnak. Ide tartozik Bartók №49a–d. dallamcsoport is, melyhez hasonló esőimát magam is gyűjtöttem. Ezek a *do*-végű dallamok három alcsoportra bonthatók. A bal margón látható számok a Sipos (1994) és Sipos (1995) könyvekben található dallamok sorszámaira utalnak.

№1–2 • A lefelé kibővült, alacsonyan mozgó, plagális jellegű *m-r-D-t-l-s* hangkészletű dallamok nem alkotnak igazán homogén típust sem az én anyagomban, sem az összehasonlító anyagban. Nálam csak kettő szerepel: a №1 egyedi menyasszonysírató és a szintén egyedinek mondható №2 táncdallam.

№3 • A 6. fokot dominánsan használó *do*-végű dallamokhoz a gyűjteményemből csak az A_vA formájú №3 dallam tartozik, de az összehasonlító anyagban sincs sok. Figyelemre méltó e dallam refrénje, melyben az eredeti hétszótagos méret tizenkét- illetve tizenháromszótagosra bővül.

№4–10 • Ugyanakkor van egy típus, melyből az összehasonlító anyag sok dallamot tartalmaz. E dallamok kadenciája általában határozottan *mi*, néha azonban *mi* és *re* között ingadozik. A kadencia, a *m-r-d* mag és a kis méret a különböző sormagasságok ellenére meggyőzően fogja össze e dallamokat, melyek közül sok csak a *d-r-m*, *m-m-m* illetve a *s-f-m* iniciálékban különbözik. Közülük több alapvetően nem más mint a négysoros *pszalmodizáló* dallamok első két sora.¹ Gyűjteményemből a №4–10 dallamok tartoznak ide. A №4 dallam ritmusa a $\text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩}$ alapra vezethető vissza, első sora *re*-n végződik. A №5–6 variánsok látszólag négysorosak, mégis ide illenek, és első sorukban megfigyelhetjük az 5-ös és a 4-es kadencia felcserélhetőségét. A №7 képlete is *d5, k2, 5* vagyis *do*-végű, (5) főkadenciás, két rövid sorból áll és első sora 5-ös magasságú, ugyanakkor második sora bővített és utána refrén következik. №8–9 variánsokban a 7. fok is megjelenik, a 6. fok (*fá ill. fi*) ellenben csak átfutó szerepet játszik. A №10 még magasabbra nyúlik fel, de szélső esetként még ide illeszthető. Az összehasonlító anyagbeli többi *m-r-d* kis- és nagyméretű típus nálam nem fordul elő, annál több viszont a *(s-)* *m-r-d* magú dallam, ezeket később, a *m-r-d* magú ereszkedő sírató dallamoknál tárgyalom.

RE-VÉGŰEK. A *re*-végű *s-m-R-d (-t-l)* magon forgó ütempáros dallamtipusok Törökországban a *do*-végűeknél kisebb szerepet játszanak, és itt is találkozunk határozott típusokkal.

№11–13 • A mindegyik sorában *re*-végű egy- vagy kétsoros típus dallamainak első sora rendszerint a *s-m-R-d (-t)* hangokon forog, néha pedig a 7. fokról ereszkedik le és a forgást csak a második sorban indítja el. A №11–12 variánsok ritmusa a $\text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩}$ sémára vezethető vissza, a №13 pedig egy bővített dallam, melynek első két sora meglehetősen formátlanul kanyarog, mielőtt rátérne a refrénre, melynek mintegy bevezetéseként szolgál.

№14 • A kétmagú, kisméretű és első sorában *mi*-n záródó típus is jelentősebb szerepet játszik az összehasonlító anyagban. Nálam csak a №14 dallam képviseli.

MI-VÉGŰEK. *Mi*-n záró, *s-m-r-d* magú ütempáros dallamtipusok nálam nincsenek, az összehasonlító anyagban viszont jelentős a *m5, k1, 5-7* egysoros típus, melynek dallamai a központi *f-M-r* trichordon forognak. Ugyanilyen fontos az a *m4-5, k2, 5* kétsoros típus, melynek *mi* vagy *re* főkadenciás bővebb ambitusú dallamai a *(s-f)-M-r-d* hangokat használják a *re* körül forogva.

TI-VÉGŰEK. Vannak olyan *m-r-d (-ti)* központú ütempáros dallamok, melyeknek az egyik kadenciája *ti*-nek vehető. Nálam ilyenek főleg a sírató dallamok között fordulnak elő.

A nagyszekundos (*r-d*) bichord elszórta előfordul a magyaroknál, törököknél és sok más nép zenéjében is.² Ugyanakkor a magyar gyermekdalokban oly fontos szerepet játszó kisterces (*s-m*) biton vagy *s-l-s-m*-ből építkező dallam a török népzeneben gyakorlatilag nem hallható, ilyen jellegű török dallammal magam csak Bartók *ml'sm (=lr'd)* magú №49d.-jében találkoztam.

Ezzel szemben a *m-R-d* mag körül forgó és végül *re*-n záró dallamok gyakoriak a török gyermekdalok³ és más egyszerű dallamok között, de nem ritkák a magyar gyermekdalok között sem.⁴ Itt a hasonlóságból lényeg-

¹ A típus összehasonlító anyagbeli dalait l. Sipos (1994) 267. o.

² Pl. CAM 130. o. türkmén dallam, MNT I. kötet kezdő dallamai; Wiora (1956) szerb, tűzföldi, algériai, bolgár dallamok valamint Vikár (1993).

³ A török gyermekdalok többsége ilyen, l. Yönetken (1966). Sipos (1994) 51. oldalán magam is közlök néhány hasonló magyar és török gyermekdallamot.

⁴ Pl. MNT I. 35, 38, 41, 93. o. vagy MNT II. 114. o.

bevágó következtetéseket természetesen nemigen vonhatunk le: e mag és jellegzetes megvalósulásai ősi és 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 *m-r-d* trichord, amely szinte mindig a középső hangján ér véget."¹ Ugyanúgy megemlíthetünk itt egyes türkmén vagy iraki dallamokat is.² Mégis érdemesnek tűnik megjegyezni, hogy ez a fajta dallam, mely a magyar és a török zenében gyermekdalként valamint bőségvarázslással és rontásbetegség-elhárítással kapcsolatos szokásdalként olyan gyakori, szomszédaink vagy a németek gyermekdallai vagy szokásdallai között csak elvétve található meg.

A (*s-*) *m-r-d* mag másik, ereszkedve a *do*-n véget érő formája is gyakori a különböző népek zenéjében. Tempo giusto megvalósulásai között említhetünk pl. magyar gyermekdalokat és számtalan kelet-törökországi dalt is. Mint alább látni fogjuk, több nép is használja ezt a magot a siratóiban.

A2) MAGYAR ÉS TÖRÖK SIRATÓK

Bartók többször panaszkolt, hogy nem lehetett nőktől gyűjteni, miközben tudjuk, hogy két török nőtől összesen tizenhárom dallamot, a közölt anyag 15%-át vette fel. Igen ám, de a két énekes a fővárosban, Ankarában találkozott, és talán ezért nem tartotta ezt 'igazi' gyűjtésnek. Pedig e dallamok többsége – mint erre Bartók maga is utalt – autentikusnak tűnik, mi több Bartók №51-e nem más, mint egy *s-f-m-r-d* dúr pentachordon mozgó, a 2–1 fokon megpihenő valódi sirató dallam, melynek hangjai a sirató stílusban megszokott módon nem tökéletesen tiszták. Különösen az utolsó hang, a *do* van alacsonyan, néha kifejezetten *tí*-nek intonálva, ahogyan az sok más török sirató esetében előfordul, és ahogyan az tulajdonképpen Bartók lejegyzéséből is kiolvasható.

Kodálynak a magyar siratókra adott jellemzése a török siratóra is tökéletesen alkalmazható: "Egyetlen példája a prózai recitáló éneknek és szinte egyedüli tere a rögtönzésnek ... A sirató tökéletesen recitativ, nincs lépéssel mérhető ritmusa, a dallamfrázisok ismétlése szabálytalan, ütemekbe nem osztható."³ A magyar kutatók között bizonyos nézetkülönbségek találhatók a kisforma magjáról. Vargyas Lajos a kisformát a *m-r-d* magból vezeti le. Véleménye szerint a fejlődés során a *m-r-d* alapsejt fokozatosan tágult felfelé *fá*-n és *szo*-n keresztül a dúr hexachordig, ezen kívül lefelé két ill. három hanggal: "a magyar dallamok világosan a nagyterc (dúr) magnak továbbfejlesztett kvart-kvint-szext terjedelmű példái."⁴

Ezzel szemben Dobszay László egy kisterc magból vezeti le a sirató stílust: "Úgy látjuk, hogy ki lehet emelni egy konkrétabb dallamagot az anyagból, mely bizonyos közösséget biztosít egyébként különböző típusok között is. E sirató hangvételnél 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 lélek-tanilag érthető a *d-c*, (ill. többszörös *d* utáni *c*) sorrend, de van példa a fordítottjára is ... Ez a forma adja az országos kisforma dallammagját."⁵

Még egy meghatározást kell felidéznünk: "Az erdélyi sirató dallammagja egy *m-r-d* triton, mely fölfelé és lefelé is kibővíülhet, így a pentaton *l'-s'-m-r-d-l-s* skálát adja. Motivumai általában ereszkedők, de konvex ívet is találhatunk. Néhány példában a *m-r-d* mag és a járulékos leereszkedés, a magas dramatikus kezdések és magas recitálások szinte didaktikusan épülnek be a sirató folyamatába."⁶

Az erdélyi és az országos magyar kisforma nem választható el élesen egymástól. A *C-B-a-G-F*-re írt erdélyi kisformákban valójában nem kivételes az *a* hang, noha a lejegyzések néha glisszandónak vagy kishangnak 'álcázzák' őket. Ekkor viszont skálájukat *S-F-m-R-D*-nak is felfoghatjuk, ami csak a *mi* hang valamivel kisebb szerepében különbözik az országos kisforma (Dobszay László szerinti) magjától. Az erdélyi siratók egy másik

¹ Vargyas (1981).

² Pl. CAM 136. o. ill. Papronyi (1981)

³ Kodály (1976) 56. o.

⁴ Vargyas (1981) 20, 24, 32. o.

⁵ Dobszay (1983) 44. o.

⁶ 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." Dobszay (1983) 44. o.

csoportjának *S-f-M-R-D* magjában, ha kisebb súllyal is, szintén szerepel a *fā*. Ugyanakkor az erdélyi kisformában a kisforma országos alakjához képest sokszor csak az a különbség, hogy itt a *mī* játssza a fontosabb szerepet, a diatonikus alakban pedig a *fā*, ezen kívül minden egyéb tulajdonságuk pontosan megegyezik.

A magyar és a török sirató dallamok kisformájának általános szerkezeti leírása szinte tökéletesen megegyezik, az eltérés-esupán annyi, hogy a török dallamok lefelé soha nem bővülnek *szo*-ig, *la*, felé való lefelé bővülésük közben pedig szinte mindig belép egy *tī/ta* hang is. Ha a szerkezeti azonosság mellett a dallamok finomabb részleteit figyeljük, itt is erős hasonlóságokat látunk. A *s-m-r-n* mozgó motívumon kívül megtalálhatók a *fā*-ról (ill. *szo*'-ról, sőt *la*'-ról) *re*-re aláhullámozó formák valamint a velük többé-kevésbé párhuzamosan mozgó *do*-ra süllyedő sorok. Ez a *s-f-m-R-D* magú, kétkadenciás (1–2) és egy járulékos *d-ta-l* ereszkedéssel bővíthető ereszkedő recitatív forma az általam bejárt török területeken általánosan siratóként szolgál. Ezen kívül előfordul a szintén régies dallamokat tartalmazó menyasszonysiratók és altatók között is, sőt a siratókat nem éneklő férfiak is kedvelnek egy belőle meggyőző módon levezethető formát.

A török siratókat is jellemzi a magyar kisformák többretegűsége. Sok sirató magja pentatonos jellegű (*I-S*)-*M-R-D* (*-ta-l*), de vannak olyanok is, melyekben a *fā* fontos szerepet játszik: (*I-s*)-*F-m-R-D* (*-ta-l*). A fenti megfontolások miatt ezeket nem transzponáltam különböző magasságokra, és valóban, e dallamok inkább egy dallamelképzelés különböző zenei dialektusbeli megvalósulásának tűnnek, mint eltérő formáknak. Legáltalánosabb ritmussémájuk a ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ és ez a 4|4|3-as osztás gyakran érvényesül a prozódia rovására is. Az általános szótagszám a tizenegyes, ettől természetesen a sirató előadása közben szinte törvényszerű az eltérés.

A török sirató dallamokat egy- vagy kétmagúságuk, belső kadenciák valamint az általuk használt hangok alapján is osztályozhatjuk. Magam a formák (egy- ill. kétmagúság) alapján haladok végig, lehetőleg mindenhol példákat adva a *d-r* bichordból építkezőkre, a *m-r-d* trichord magúakra, a pentatonos (*I*)-*s-m-r-d* siratókra valamint a *fā* hangot erőteljesen használó dūr penta- ill. hexachordos jellegű diatonikus siratókra is. Ez utóbbiakban a *fā* esetenként bizonytalan, sőt nemegyszer *fī*-vé változik. Saját gyűjtéseimet kiegészítettem a konyai archívumból átjuttatott és lejegyzett siratókkal, melyek közül huszonkettőnek a dallamát az Appendix 2-ben közlöm.

№15–27 • a) Az egymagú típus tartalmazza a legegyszerűbb alakzatokat. Itt egyes sorok, frázisok utolsó (*dō*) hangja egy lefelé trillával *dō-tī* kettősséget mutathat (№15, №21–23, №25), sőt a №24 ill. a №26–27 dallamokban határozottan *tī* hallható. Ennek ellenére e dallamok idetartozása nem vitás, és a *tī* hang ez esetben a *do* alacsony intonálásának, lefelé díszített megvalósulásának vehető.¹ A szöveg és az előadás alapján ezek az egymagú dallamok látszólag két-, három-, négy- vagy akár ötsoros formákat is ölthetnek, pl. a №15 három-, a №16 hol három- hol négy soronként zár, a №18 esetében pedig szinte minden sorvég egyúttal lezárás is. Ide tartoznak még gyűjtéseim №15–27 dallamai és jó néhány konyai sirató.

A legegyszerűbb típuson belül is a legegyszerűbb forma a *r-D* bitonból építkezik (Appendix 2a). Számos egymagú sirató használja a *m-r-d* ill. a *m-r-t* trichordot² (*m-r-d*: №17–18, №19; *m-r-d/t*: №21, №23–24, №26–27). Nem egy esetben belép a *fā*, de még nem fontos hangként (Appendix 2b). Még gyakoribb, hogy a *szo* is előfordul a domináns *m-r-d* trichord mellett (№15). A *szo* egyenrangúan is szerepelhet, a hangsort pentatonos jellegűvé egészítve ki (Appendix 2c), és ugyanígy beléphet a *fā* is egyenrangú hangként (Appendix 2d). Igen sok a dūr penta- ill. hexachord sirató (№16, №22, Appendix 2e). Vannak *re*-n záró egymagú siratók is. Egyetlen *re*-n záró sorból építkeznek a №28 (*smRd*) valamint Appendix 2f (*mR*), Appendix 2g (*smR*), Appendix 2h (*s mR*), Appendix 2i (*mRd*) és Appendix 2j (*mRd*) darabok. Az Appendix 2k-nak pedig minden sora *do*-n zár, de a nagyobb egységek lezárásakor az énekes beénekel egy *re* hangot.

№29–44 • b) A kétmagú típus dallamai két zenei gondolatból állnak, ide főként altatók valamint lakodalmi és vallási dallamok tartoznak. A tempo giusto daloknál gyakori a 4|4-es beosztású nyolcas szótagszám (№31–38), a nagyobb méretű tizenegyszótagos parlando dallamoknál pedig főleg a 4|4|3 és ritkábban a 6|5 beosztások számítanak tipikusnak. Rendszerint egy-két *re* kadenciás részt egy *do* kadenciás sor zár le, de a siratófolyamatban nem ritka a *re* záróhang. Dallamai közül a №29–37 menyasszonybúcsúztatók egymás közeli variánsai, tanulmányozhatjuk bennük az alulról és felülről történő dallamindítás felcserélhetőségét (pl. №33–34), valamint egy zenei gondolat giusto és parlando előadását is (№32–34). A №38–44 dallamok nagyméretűek, de a *m-r-d* mag és a *re-do* kadenciák szoro-

¹ L. Bartók №51 sirató (!).

² Ide sorolom azokat a dallamokat is, melyekben egy-egy pillanatra felvillan a *szo* és azokat is, melyben a záró *do* hang alacsonyán, esetenként szinte *tī*-nek van intonálva.

san összekötik őket kisméretű társaikkal. Bár ritkábban, de ebben a csoportban is megtalálhatjuk a záró *do* hang alacsony intonálását (N^o30). Figyelmet érdemel a N^o43-as sirató is, melyben a *fā* hang is jelentősebb szerephez jut.

Számos kétmagú sirató építkezik szinte kizárólagosan a *m–r–d* trichord hangjaiból (N^o39, N^o41–42). Még nem fontos hangként beléphet a *fā* (N^o32), és még gyakoribb, hogy a *szo* is előfordul. A *szo* egyenrangúan szerepelve a hangsort pentatonos jellegűvé egészíti ki (N^o29, N^o30, N^o31, N^o33–38, N^o40), és beléphet a *fā* egyenrangú hangként (Appendix 2m,n). Gyakori a dūr penta- ill. hexachord jellegű kétmagú sirató (N^o43, Appendix 2o). *Do* kadenciák után *re*-n zár a N^o44.

N^o45–52 • c) Az 'egy sor + leereszkedés'-sel jellemezhető sirató dallamok erős rokonságot mutatnak a fenti *a*) típus dallamaival, de ez esetben a sort egy járulékos ereszkedés zárja. Itt főként keserves (*uzun hava*) dallamok szerepelnek, és van köztük altató is. Míg a fenti típusokat főleg nők, ezeket elsősorban férfiak énekelik, és ezzel összhangban sokszor bonyolultabbak a díszítések és nagyobb az ambitus. Itt is hallhatjuk az alacsonyan intonált sorzáró *do* hangot (pl. N^o47–49). A N^o51 csak *ta*-ig ereszkedik le, mégpedig a hat énekelt sor közül az 1., 5. és 6. sorokban. A N^o52 töltelékzavas zárórészét függelékként és önálló sorként is felfoghatjuk. E dallamok nagyon hasonlóak egyes (4) főkadenciájú nagyméretű parlando dalokhoz, ugyanakkor az utolsó előtti ütemig megegyeznek az *a*) típus dallamaival. Itt a *do* hangon megpihennek, majd töltelékzavak segítségével csúsznak le a *la*-ra. Számos ilyen sirató a leereszkedés előtt csak a *m–r–d* trichordot használja (N^o45, N^o46, N^o51, Appendix 2p), de jellemzőbb a dūr penta- ill. hexachord hangkészlet (N^o47–50).

N^o53–60,70 • d) A két sor + leereszkedés típus dallamai hasonlóak a *b*) típus dallamaihoz, de a főkadencia most *re* vagy *mi*. A főkadencia helye szerint szerint három altípusra oszthatók.

d1) Kadencia a *re*-n. A járulékos leereszkedés megegyezik a fent tárgyalttal. A N^o53–56 sirató dallamokon kívül ide tartozik a N^o57–60 *uzun hava* csoport is, melyben megfigyelhető az egyszerűbb formákból a nagyobb ambitusú dalok felé való átmenetet. Különösen nagy, 1–10 ambitussal valósítja meg ugyanezt a formát a N^o70. Figyelemre méltó a N^o56 is, amely ingadozik a *m–r–d* függelékes lezárás és az egyenletes ereszkedés között.

d2) Az első sor vége felhajlik a *mi*-re (N^o61–63).

d3) Az első sor *mi*-n ér véget (N^o64–70). A N^o64–66 parlando dallamokban az első sor nemcsak visszahajlik az 5. fokra, hanem határozottan oda tart, és ott is nyugszik meg. Ide sorolom a huzamos 8. fokon tartózkodásuk miatt kissé eltérő N^o67–69 variánsokat is.

Ebben a *d*) csoportban a legegyszerűbb forma lesüllyedés előtt *r–d*-n recitál (N^o57). Számos egymagú sirató használja leereszkedés előtt kizárólagosan a *m–r–d* trichordot (N^o53, N^o56), ám nem egy esetben belép a *fā/fī*, egyelőre még nem fontos hangként (N^o58–59). Néha a *szo* egyenrangúan szerepelve a hangsort pentatonos jellegűvé egészíti ki (N^o54a–b), de jellegzetesebbek a dūr penta- ill. hexachord előtagú siratók (N^o60–66). A török siratók között nem kivételes, hogy a kisforma is *mi*-n és *do*-n kadenciázzon (Appendix 2q,r). Hasonló jellegű négysoros dallamok is vannak, pl. N^o445, melynek csak az utolsó sora ereszkedik *do* alá járulékos szótagokkal.

N^o71–73 • e) A járulékos leereszkedés sor formájú is lehet. Egyes dallamok utolsó sora a fent látott *d–t–l* ereszkedésből fejlődik ki, ezeket más szempontból AABC vagy ABBC négysoros formaként is tekinthetnénk (N^o71–73, Appendix 2s). Ugyanakkor a N^o73 már egyértelműen a *pszalmodizáló* dallamok felé mutat.

• A magyar kisformának van kétkadenciás mollos ill. friges alakja is, és a török parlando dallamok között is találunk ilyen kétkadenciás kisterces dallamokat. Ezek egy része műfajában eposz vagy vallási dal (N^o410–415), de található közöttük sirató is (Appendix 2t). Amilyen ritka ez a fajta sirató a török népzeneben, annyira gyakori az egyetlen nagyívű sorral a kisterces skálán való fokozatos alászállás (N^o378–400).

• A magyar diatonikus sirató 5,4,2,1 fokokon kadenciázó jellegzetes nagyformáinak strófikus realizációi csak szórványosan bukkanak elő a török anyagban, ilyenek pl. az 5(4)x kadenciás N^o444, N^o446–448, N^o457, N^o458 vagy a 4(b3)4 kadenciás N^o450 török dallamok.¹ A teljesség kedvéért bemutatok még néhány néhány ide sorolható 5(2)2, 4(2)2 ill. 5(4)1 kadenciás török dallamot, melyek azonban inkább távoli hasonlóságot mint szoros kapcsolatot mutatnak a magyar siratókkal (Appendix 2x és Appendix 3). A nagyobb formájú török siratók jellegzetes kadenciaképletei sokkal inkább (b3), 5(b3)b3 és 7(b3)b3, ezeket a sirató dallamokat a *pszalmodizáló* stílusnál tárgyalom részletesebben.

¹ Ez utóbbinak változatos variáns csoportja a N^o450–454.

A magyar sirató stílus nemzetközi vonatkozásait Vargyas Lajos és Dobszay László foglalta össze.¹ A magyar siratókhoz hasonló dallamok után kutatva áttekintették az európai népzene hozzáférhető anyagait és Dobszay a gregoriánnumot is. Az eredmények röviden összefoglalva a következők: a *szlovákoknál* van egyező kisforma, mely a történelmi adatok alapján magyar átvételnek tekinthető; a *románoknál* a legegyszerűbb egykadenciás *f-m-r-d* siratókon kívül *r-d* kétkadenciás és dór-frig jellegű VII-es főkadenciájúak is szerepelnek, ezen kívül gyakoriak a pszalmódizáló dallamokhoz hasonló pentaton sorok valamint a tritont hangsúlyozó mixolid típusok is. A *szerb és macedón* anyagban is előbukkannak ilyen jellegű, bár többnyire sztyichikus vagy sorpáros formájú dallamok; a *bolgár* népzeneben pedig kifejezett hasonló stílusként él, többnyire strófikus és rövidebb sorokból álló dallamokban. Európa néhány más népénél is előfordul hasonló dallam: a kisformára emlékeztető alakzatok szórványosan a *szicíliai, francia, német* dallamok között és kifejezett, a kétkadenciás formát és a frig lefutást is tartalmazó stílus formájában a *spanyoloknál*. Az északi (angolszász, ír, skót, hebridai, stb.) gyűjteményekből azonban, a bennük található dallamok eltérő jellege miatt nem várható ilyen stílus felbukkanása. Ugyanakkor a gregorián egyes tónusai közelebb állnak a magyar siratóstílushoz, mint bármely népzenei dallamcsoport.

Az eddigi adatok alapján a magyar kisforma által képviselt dallameszmény sok európai és Európán kívüli népnél jelenik meg elszórtan vagy akár továbbfejlesztett formákkal, gazdag stílus alakjában. Mindez utalhatna egy általános, mindenhol előforduló ősiségre is, ám ugyanakkor egyes népeknél teljességgel hiányzik – igaz nem tudhatjuk, hogy valaha megvolt-e náluk.²

Dobszay László szerint "Európa déli övezetére kellene e zenei nyelvet lokalizálnunk, egy keleten kissé felkanyarodó, lényegében mediterrán sávban elhelyezkedő dallamkultúra szétfejlődött utódainak kellene tekintenünk az elemzett stílusokat."³

Keleten ide tartozó dallamokat bukkantak fel vogul, osztyák,⁴ finn, észt,⁵ Kaukázus környéki⁶ és egyes török népeknél⁷ sőt a szlávoknál is, ám egyrészt az áttekintett gyűjtemények nem vehetők teljes körűeknek, másrészt sok népnél teljesen hiányoznak az ide vonatkozó publikációk. Dobszay a keleti adatok alapján úgy véli, hogy ezek megengedik a sirató gyökereinek az ugor korba való visszavetését, de további kutatásokat tart szükségesnek.⁸ Vargyas határozottabban állítja a sirató ugor kori eredetét.⁹

Vikár László és Bereczky Gábor nagy volga-vidéki gyűjtése is jár tanulságokkal a siratókat illetően is.¹⁰ A mordvinok között végzett gyűjtés megmutatta, hogy ott él a sirató. E dallamok hangkészlete általában a *d-r-m* vagy a *r-d-t-l* tri- ill. tetrachord, mely ütempáros formában szólal meg (pl. *drdl. rd (t) l* vagy *mrd / mrd stb.*) E dallamok mindig egy kadenciásak, nem ereszkedőek, motivikájuk inkább a gyermekjátékokra emlékeztet, és a gyűjtések ki is mutatták, hogy a mordvin siratók és gyermekdalok között nagyfokú hasonlóság van.¹¹ A kisebbségben élő *vojákok* zenéje nagyrészt a *(l/s)-m-r-d* hangokból építkezik, ám itt Vikárék kevés siratót találtak. A *d-r-m* alapú dallamok itt is többnyire egykadenciásak, nem ereszkedő jellegűek: *d-r-m- (s-m-) -r-d* dombokból ill. *m-r-d* leereszkedésekből épülnek fel, és időnként az első sor végén *d-r-m* emelkedés is található. Ezek a dallamok sem vehetők a magyar sirató-dallamok közvetlen rokonainak.¹² A *cseremiszeknél* a sirató már nem él. A tatár föld délnyugati részén élő *csuvasok* igen egyszerű dallamainak magja *(s') - f-m-d, (=r'-d-t-s)* ingadozó magasságú 2. fokkal. A menyasszonysirató mozgásai itt is jellegzetesen domborúak *d-m-f-(s'-l')-m-d*. Úgy tűnik, hogy a tatároknál és a baskiroknál sem él már a sirató. A keresztény tatárok népzenejében és a baskírok egyes dallamaiban is feltűnik a

¹ Vargyas (1981) 255–280. o. és Dobszay (1983) 49–95. o.

² Pl. egy nepáli sámándal: *s' mmm d d / mmm d d* (A 35th ICANAS -on bemutatott videóról lejegyezve).

³ Dobszay (1983) 93. o.

⁴ Szabolcsi (1933), Vargyas (1953)

⁵ C. Nagy (1959), C. Nagy (1962) 229–240. o., Szomjas-Schiffert (1963, 1965, 1970). Ezek a dallamok általában strófikusak és tempo giusto ritmusúak.

⁶ Lach (1928) №14, №26, №28, №30, №35, №57–61, №72, №74, №77, №81, №118–121 stb.

⁷ Lach (1952) №60–61.

⁸ Dobszay (1983) 53. o.

⁹ Vargyas (1953) 611–557. o. Megvizsgálja nyelvrokonaink zenéjét, majd az osztyák és vogul 2–1 kadenciás dallamokon kívül 5,4,2.1 valamint 4,1; 5,4,1; 5,4,2.1; 5,4,b3 stb. kadenciájú medvénekeket is közöl (Vargyas L. (1981) 262–267. o.). Dobszay a Vargyas (1953)-ban felhozott példák egy részét a sirató stílustól eltérőnek tartja, l. Dobszay (1983) 50–51. o.

¹⁰ Vikár (1979).

¹¹ Vikár (1980) 159. o., Ogyinokova (1978).

¹² Vikár (1969).

(s)–m–r–d tetra- ill. triton.¹ Összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy a Volga-Káma mentén nem találkozunk a fenti sirató stílussal.

E rövid áttekintés után érdemes összefoglalni, hogy kutatásaim milyen irányban módosíthatják az eddigi megállapításokat. Magam az eddigi adatok mellé egy kb. százhusz dallamos anatóliai siratódallam gyűjtést, és egy kisebb, mintegy húsz dallamos kazak sirató anyagot tettem.² A nagy mennyiségű megbízható anatóliai adat azt mutatja, hogy ott a pentatonos (l-) S–M–R–D, illetve a diatonikus (l-) s–f–m–R–D hangkészletű egy- és kétkadenciás forma mind járulékos leereszkedéssel mind anélkül él, mégpedig sirató, menyasszonybúcsúztató, altató stb. jellegű recitativ műfajokban és kötetlen formai elrendezésekben. Ugyanakkor a nagyformához hasonló alakzatokat legfeljebb elszórtan lehet felfedezni. Mindez nem mond ellen a dallamstílus mediterrán elterjedtségét valló elméleteknek, különösen mivel tudjuk, hogy az anatóliai kultúra összetett, és annak a közép-ázsiai török komponens csak az egyik, bár alapvető réteget alkotja.

Ezzel összefüggésben elgondolkodtató a mongóliai kazakok népzeneje. Ez az archaikus kultúrájú, máig nomadizáló török csoport erősen őrzi ősi hagyományait és zenéjét. Nagyobb mennyiségű mongóliai kazak dallamot néztem át, ezek túlnyomó többsége do-pentaton.³ Ezt a pentaton hangsort ereszkedve használják a siratók, és domb alakú dallamívekkel a párosító valamint a tulajdonképpeni dalok. A dallamok között mintegy húsz sirató és menyasszonybúcsúztató akadt,⁴ és ezek mindegyike s–m–r–D alapú. Közöttük gyakori az egymagú, mindig do-ra ereszkedő (s ssm rr dd d / dm dr dd d). Külön csoportot adnak a m-n kadenciázó siratók, melyek legegyszerűbb típusa kizárólag a m–r–d trichordot használja (rmrr rr r mmm r m / dddd dm r dmrd dd),⁵ de nem ritka a re kadencia sem (rrrd rr r mmm r r / mmmm rr m dddd d d). Jellemző, hogy a szo is belép (s sssm ss m / mmmm rr dd d vagy msss ssm / rrrm ddd) és ritkábban ugyan de előfordul, hogy a dallam végéhez szöveg nélküli járulékos leereszkedés kapcsolódik (s mmmrd dm dr d + l l ll / dd m sm r md d + l ll). Itt is megtalálható a periódus előtti állapot és a kadenciák szabad váltakozása, melyet Vargyas az obiugor dallamoknál, magam pedig az anatóliai siratóknál tapasztaltam.

Úgy tűnik tehát, hogy a sirató stílus elterjedtsége határainak végleges megállapításával még várni kell. Valószínű, hogy az időálló eredményeket itt is a nagy mennyiségű megbízható gyűjtések végzése és áttanulmányozása során mondhatjuk majd ki.

A3) A MAGYAR ÉS A TÖRÖK PSZALMODIZÁLÓ 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 meglepetésére a második dallam is egy magyar dallam rokona volt. Milyenek is voltak ezek a magyaros dallamok?

Bartók a parlando izometrikus négysoros török dallamokat két osztályba sorolta, és az 1. osztályba a tizenöt nyolcszótagos került. Ahogy Bartók írja, e dallamoknak a sorvégeken általában meghosszabbodó változatos ritmusa feltehetőleg az $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ értékekből alakult ki, jellemzőek rájuk a különféle díszítések, a kisterces skála (dór és eol), valamint az ereszkedő, rejtetten pentaton felépítés. A törökhöz hasonló magyar dallamokat a II. dialektusbeliek között véli megtalálni. Különbségnek tartja, hogy a török dallamokban a VII. fok soha nem fordul elő, a pentatónia nem tiszta, és a kvintváltó szerkezet sem fordul elő. Kijelenti, hogy "azon kívül, hogy a nyolcszótagos parlando török és magyar anyag között feltűnő hasonlóság van, többet is lehet mondani: az 1. osztály kilenc török dallama vagy variáncsoportja zömének van variánsa a magyar anyagban. ... Már ezek elegendő bizonyítékot szolgáltatnak a két anyag szoros kapcsolatára, sőt megkockáztatnám, megegyező voltára".

A magyarság régi dallamai között ereszkedő (s ezen belül kvintváltó) illetve alapvetően a d–r–m magon mozgó dallamokat is találunk. Ezeket Bartók a rendjében nem választotta ez egymástól, pl. *A magyar népdal* c. könyvében az A.I. osztály első három dallama 5(b3)b3 kadenciás és tizenkét szótagos, de míg az első dallam d–r–m-vel indul, és már az első sorában eléri a szo²-t is, addig a második dallam szinte végig a d–r–m sávban mozog, a

¹ Vikár (1979).

² Ehhez járul még a konyai Sencuk Egyetem archivumából átmásolt és elemzett mintegy kétszáz sirató dallam.

³ A fá csak egy *Ya, Rapazan* 'Ó, Ramadán' nevű, az iszlám böjti időszakban énekelt vallási dallamban fordult elő.

⁴ Negyvennyolc dallamot jegyeztem le Somfai Dávid gyűjtéséből, valamint átnéztem a *Kazl* kötet 325 dallamát.

⁵ Ilyen dallamok Anatóliában is nagy mennyiségben kerültek elő.

harmadiknak pedig az első sora magasan, a 7–8. fokokon recitál. Bartók rendjének szerkezetéből következően a melodikusan rokon, ám eltérő szótagszámú, illetve nem parlando dallamok más–más osztályokban foglalnak helyet.¹

Kodály a *d-r-m* 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 östípust: úgy látszik valami általánosabb, nemzetfelettibb, ősi recitáló-formula él benne, mert a fenti népek aligha meríthették akár a keresztény, akár a zsidó egyház liturgikus zsoltáránekből, ahol maig nagy szerepe van."² A recitáló dallamokat két egymás mellé helyezett csoportra osztja: a *d-r-m-n* mozgó "zsoltár típusra" valamint az oktáv terjedelműekre. Különböző szótagszámú dallamokat is egymás mellé tesz, és felhívja a figyelmet arra, hogy a záróhang *do*, *la* vagy *szo* is lehet, valamint hogy a dallamban megjelenhet a *szo*. Ugyanakkor a *d-r-m-n* mozgó, igaz később *szo*-ra is lekanyarodó³ dallamokat, valamint a *m-r-d* sávba magasról csatlakozó dallamokat nem veszi ide.⁴

Járdányinál is külön, az *I.C*) 2.-ben szerepel a *d-r-m* kezdetű sorokkal jellemzett osztály, mely ebben a dallammagasság-viszonyokat elsődlegesen figyelembe vevő rendszerben természetesen távolra kerül az *I.A* csoportba beosztott magas kezdetű recitálóktól (pl. N°84, N°86, N°87). Ugyanakkor a különböző szótagszámú, de hasonló melodikus lényegű dallamok itt is egymás mellett szerepelnek. Vargyas Lajos is külön tárgyalja a magasabb ereszkedő (nem kvintváltó) dallamokat és a *d-r-m* "zsoltár-típus" dallamokat, ez utóbbiakhoz mélyebb járású, de *d-r-m* központú dallamokat is besorolva.

Dobszay László és Szendrei Janka 1977-es tanulmányukban⁵ e dallamcsoport stílussá való kiterjesztését végzik el. A bővítés két irányban történik, egyrészt a *d-r-m-n* mozgó dallamokkal egy stílusba vonják a magasabb, ám ennek ellenére *d-r-m* magúnak vehető, és a kvintváltós dallamoktól konjunkt felépítésük alapján megkülönböztethető dallamokat,⁶ másrészt rámutatnak ennek az alapjaiban recitativ stílusnak a strófás változataira is. A magyar népzene régi stílusában ezzel megkülönböztetik a siratóstílust és az abból levezethető "ugor réteget", a diszjunkt pentaton felépítésű kvintváltó réteget valamint a konjunkt pentaton *pszalmodizáló* réteget.

Noha ez utóbbi felfogás sem nyert teljes körű elfogadottságot, magam is egy ehhez hasonló tárgyalást választok, mert ez a török anyag tárgyalására messzenemően alkalmas, és a magyar-török hasonlóságok kimutatására is megfelelő eszköznek tűnik. Ugyanakkor megjegyzem, hogy az itt tárgyalt dallamok közül mind a szigorúbban *d-r-m* 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.

A MAGYAR ÉS A TÖRÖK PSZALMODIZÁLÓ STÍLUS KÖZÖS JEGYEI

Szendrei Janka részletesen ismerteti a magyar *pszalmodizáló* stílust.⁷ Megállapításainak lényege a következő.

A magyar dallamstílus csak Erdélyben és a vele közvetlenül határos részekben mutatható ki (Moldva, Bukovina, Mezőség), valószínűleg a székelyek és környezetük sajátja. Alapja egyetlen, *d-r-m* magú dallamtípus. E mag hangjai dominálnak a főcezára környékén, a mag fölfelé és lefelé is szimmetrikusan bővíthet egy kis terccel és egy nagyszekunddal. A bővülésnek megfelelően a stílus a középmagasságú és az ereszkedő első sorú dallamok osztályaira osztható szét, de találhatók példák a magas és a közepes kezdés felcserélhetőségére. A dallam első részében találhatjuk a központi trichord felső kiegészítő hangjait, de ezek visszatérhetnek a főcezára után is, a járulékos alsó hangok pedig a dallam második felében játszanak fontosabb szerepet, előzőleg inkább csak mint támasztóhangok

¹ Természetesen Bartók a dallamok között nem csak azoknak a rokonságát vette észre, amelyek az ő rendszerében egymás mellé kerültek. Erről később pl. a N°15–16 dallamokkal kapcsolatban még lesz szó.

² Kodály (1976) 35. o., Vikár (1988).

³ Kodály (1976) N°127, N°96 (~N°176).

⁴ Pl. Kodály (1976) N°133-at, mely igen hasonló a N°178-hoz.

⁵ Dobszay–Szendrei (1977).

⁶ Ezzel Bartók A.I. osztályának kezdő dallamai ismét egymás mellé kerülnek, természetesen most már más szótagszámú és ritmusú dallamokkal együtt.

⁷ Dobszay–Szendrei (1988) 55–232. o.

szerepelnek. A dallamok alsó és felső sávjai a központi *m–r–d* sávon keresztül érintkeznek egymással. A stílus jellemző kadencia-sorrendjei¹: 5(b3)b3 /VII/; 4(b3)b3 /VII/; b3(b3)b3 és 7(b3)b3 /VII/. Az utolsó sor kadenciája variábilis. A sorok többsége kisambitusú, és a teljes dallam ambitusa sem igen lép túl az oktávon. Legjellemzőbb egy ambitus-kitöltő mozgás, mely meglehetősen esetlegesnek tűnik, a fejlett dal-forma kivételes. A pentatónia viszonylag tisztán jelentkezik, idegen hangok legfeljebb a b2. vagy 6. fokon lépnek be, ezzel frig, eol színezetet kölcsönözve. A magyar dallamstílus nem használja ki a pentatónia összes lehetséges hangközét.

A dallamok többsége határozottan két részre osztható. A kapcsolódó szövegek négysoros 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 három-sorosság, kettéosztott hatsorosság stb., és vannak példák ugyanannak a dallamnak a formavariációira is. Kivételes a sorismétlés, a dallamok formáját legjobban az ABCD jellemzi. Előfordulnak motívum-ismétlések, de nem következetesen és a megismételt motívumok a sornál rövidebbek. A középkézdésű dallamcsalád szekundszekvenciákra hajlamos, míg az ereszkedő dallamcsalád néhány dallamában kvintváltást figyelhetünk meg.

A fő szövegműfajok: ballada, keserves, bújdosó-ének, koldus-ének, katonasírató, esetleg parodisztikus panasz-dalok. Jellemző a hosszú, sokversszakos 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 parlando, rubato előadott törzs-anyagon 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 magyar stílus általános jegyeinek felidézése után nézzük meg, hogy mi jellemzi az ide tartozó török dallamokat.

ELTÉRÉSEK A MAGYAR ÉS A TÖRÖK STÍLUS KÖZÖTT

A megfelelő török dallamok Törökország szinte minden pontján előkerülnek, és nem csak a megbízhatónak látszó idősebb falusi adatközlők ismerték őket, hanem jól dokumentálhatóan széles körben közkedveltek. A rádió és a televízió népzenei programjaiban, a fél- vagy egészen professzionális népzenei énekesek kazettáin és műsoraiban is mindig hallható belőlük egy-kettő. Jellemző, hogy míg a többi négysoros dallam sokszínű képet mutat, a *pszalmodizáló* dallamok hatalmas összefüggő tömböt alkotnak, nem volt tehát véletlen, hogy Bartók kisebb gyűjtésében is előfordultak.

A török stílusra a magyar stílus fenti jellemzése szinte szó szerint ráillik, noha kisebb eltérések természetesen vannak. A török dallamok első sorában például ritka a kétszeres *d–r–m* 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, mégpedig főként dallam végén, a záróhang-ra ereszkedéskor. Míg a magyar anyagot az ABCD forma jellemzi, a török anyagban e mellett gyakori az ABBC vagy ABB_kC is. Ugyanakkor a konkrét török dallamokhoz mindig lehetett találni meggyőző magyar párhuzamot. A török 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 *pszalmodizáló* dallamok szövegei közötti fő különbség az, 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. Műfajukban a török dallamok egy kisebb része halottsírató, a többségük keserves.

¹ A (b3) főkadencia helyett egyes dallamokban a VII. fok szerepel.

A TÖRÖK PSZALMODIZÁLÓ STÍLUS DALLAMAI

Saját anyagomat kiegészítem az összehasonlító anyag megfelelő, főként tempo giusto dallamaival, valamint Konyai Sencuk Egyetem archívumából átjatszott és általam lejegyzett siratókkal és keservesekkel. Négyféle török anyagra hivatkozom tehát: Bartók gyűjtésének dallamaira, saját gyűjtésem dallamaira, a konyai archívumból átmásolt és lejegyzett dallamokra és a TRT repertoár dallamaira.

Külön is összefoglalva a török dallamok jellegzetességeit: főként parlando, előadásmódúak, de van ide illő giusto is. Jellemzően hét-, nyolc- vagy tizenegyszótagosak. Skálájuk *eo*/ vagy *fríg* jellegű, mely hangsorok között nincs igazán nagy eltérés a török népzeneben, ahol a 2. fok gyakran a nagy- és a kisszekund között hangzik fel, illetve bizonytalanul van intonálva. A legjellegzetesebb forma az ABBC (ABB_vC , ABB_kC), de sokszor fordul elő az ABCD is. Az első sor gyakran a *d-r-m* hangokon felfutva vagy a *s-f-m* hangokon leereszkedve éri el az 5. fokot, melyen aztán huzamosabban elidőz. Többnyire hasonló, néha azonos második és harmadik soruk az 5–6–7 fokokról a b3-ra vezet le. Az utolsó sor a dallamot az 5–4–b3 fokokról viszi le az alaphangra. Az ide tartozó parlando dallamok szinte sohasem ereszkednek az 1. fok alá, de az összehasonlító anyag hasonló giusto dallamaiban nem kivételes a VII. fok.

A hétszótagos *pszalmodizáló* dallamok kezdete *m-m-m* vagy *d-r-m*, ambitusuk nemigen lép túl a kvintén. Egyes daloknál az első sor vége az 5. fokról lehajlik a 4. fokra. Gyakori az ABBC forma, de előfordul az ABB_kC is, ahol a harmadik (B_k) sor lehajlik a 2. fokra. A hétszótagos dallamok többnyire tempo giusto ritmusúak, főleg $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, ritkábban $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ritmussémával. A nyolcszótagos dallamok között van parlando és tempo giusto is. Ezek sémája $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, a zömében parlando ritmusú tizenegyszótagosoké pedig $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$.

Mivel a török anyagban a *d-r-m* trichordon mozgó és onnan leereszkedő dallamok mellett az alapvetően a *d-r-m* trichordon mozgó, de oda magasabbról érkező vagy onnan időnként felnyúló dallamok is jelentékeny szerepet játszanak, és mivel e két forma között a török anyagban is mutatkozik összefüggés, a török anyag tárgyalásánál – könyvemtől eltérően¹ – a Dobszay–Szendrei (1977)-ben látható felosztáshoz hasonló tárgyalási módot követek.

A dallamok sorrendjét most az határozza meg, hogy milyen mértékben távolodtak el a *m-r-d* magon történő esetleges mozgástól a nagyobb ambitusú dallamosabb megoldások felé. Kissé önkényesen meghúzhatunk egy határt, ahol a felső kiegészítő hangok már jelentős szerepet játszanak, és ennek megfelelően a dallamokat az alacsonyabbak és a magasabbak két osztályába sorolhatjuk (az 1. tónusba ill. a peregrinus-tónusba illő dallamok). A magasabb dallamok a magyar stílusban a kvintváltókhoz hasonlóak, azonban míg a kvintváltók felépítése két sávra szétváló diszjunkt, e dallamoké a középső magból bővülő konjunkt.

Végighaladok a török *pszalmodizáló* dallamokon, és zárójelben mutatom meg, hogy az illető török dallam Dobszay–Szendrei melyik magyar csoportjához hasonló. Az egyes török csoportok között nincs éles választóvonal, néha egyetlen hang dönti el a hovatartozást.

TÖRÖK PSZALMODIZÁLÓ DALLAMOK

• **ALACSONYABB RÉTEG (1. tónus²).** E réteg dallamaiban közös az első sor *d-r-m* hangokon való mozgása, de legalábbis a dallamkezdő *d-r-m* emelkedés. A 4. csoporttól kezdve ide veszem azokat a török zenére igen jellemző dallamokat is, melyek első sora a *mi* hangon mozog, és egyebekben beleillenek a *pszalmodizáló* stílusba. A réteg dallamait az Appendix 4-ben közlöm.

1. (~A, B) *D-r-m*-vel induló, a *m-r-d* trichordon esetlegesen mozgó, onnan csak a dallam végén lehanyatló dallamok (nem strófás szerkezetű dallamok is): Appendix 4a–j,

2. (~C) *D-r-m*-vel induló, a *m-r-d* trichordon mozgó, de már kiegyensúlyozott strófát formáló típus: №76, №81, №82, №150 és Appendix 4k–m.

3. (~D) *Mi*-vel kezdő, de még *m-r-n* ill. *m-r-d-n* imbolygó első sor: №85 és Appendix 4n–p,

¹Sipos (1994) 19. o.

²Dobszay–Szendrei (1977) 12–13. o.

4. Az első sor *m̃-n* mozog, és a többi sor alacsonyabb: №77–79, №84, №87, №130, №139, №140, №152 és Appendix 4q–r,
5. (~E) A *fā/fisz* hang is belép az első sorban vagy a második sor elején ill. közepén: №74–75, №83, №96, №128, №131 és Appendix 4s–t,
6. (~F) Az első sor *d–r–m* kezdése és mozgása után a második és harmadik sorban megjelenik a *szo*’ (esetleg a *la*’)
is: №127, №143, №144 és Appendix 4u–v,
7. (~I) Az első sor emelkedik, és megjelenik benne a *szo*’, esetenként kadenciahangként is: Appendix 5a.

• *MAGASABB RÉTEG (Tonus peregrinus)*¹. Dallamai magasán kezdődnek, a *szo* hang fontos szerepet játszik (Appendix 6).

8. (~M) Az első sor domború, a többi sor alacsony: №88, №93 és Appendix 6b,
9. Az első sor *szo*-ról ereszkedik *m̃-re*, a többi sor alacsonyabb: №89, №133–137, №145 és Appendix 6c,
10. (~K, L) Az első sor *s–(f)–m* ill. *s–(f)–m s–(f)–m* kezdése után a második sor is *szo*-ról ereszkedik. A harmadik sor alacsonyabb: №86, №90, №92, №100, №102, №106; Appendix 6d–e és Bartók №1a–b.,
11. Az első sor *m̃-n* vagy *fā-n* mozog, a második és harmadik sorok pedig *fā*-ról vagy *szo*-ról süllyednek alá: №97–99, №146 és Appendix 6f,
12. (~N) Az első sor határozottan *szo*’-n mozog, a magasán kezdődő második, harmadik sorok pedig belesüllyednek a *m–r–d* sávba: №80, №91–92, №101–105, №108–114, №117 és Appendix 6g–i,
13. Egyedi *f–r f–r* kezdés. №94, №147–149,
14. VII. fokú kadencia valamelyik sorban: Appendix 6j–p.

A török négysoros dallamok között sok olyan (4) sőt (5) főkadenciás is található, melyek nagyon hasonlóak a fenti (b3) főkadenciás dallamokhoz. Egy részük az alacsony mozgású *d–r–m* dallamokhoz tartozik (pl. gyűjtésben №439–440), más részük pedig a magasabb mozgású, de a *m–r–d* sávba visszatérő típusokhoz. A dallamokat az Appendix 5-ben közlöm (Bartók №4 is ide tartozik).

№74–126 Könyveimben a magam gyűjtötte *pszalmodizáló* dallamokat szótagszám szerinti sorrendben közöltem; először a hétszótagosakat (№74–82), melyek között szerepel két ABCD formájú 5(b3)1 kadenciájú dallam is (№81–82). Ezután a nyolcszótagos dallamok következnek (№83–95), melyek mellé vettem a 4(b3)2 kadenciájú №93–94 és a 4(b3)1 kadenciájú №95 dallamokat is. A tizenegyszótagos dallamoknál is gyakori az 5(b3)b3 (№96–101) és 5(b3)1 (№102, №104–106) valamint a stílusban az 5(b3)b3 variánsának vehető 5(b3)b2 kadenciasor. Néhány, az alaptípusoktól eltérő dallam is ide köthető. A №438 szerkezete ABBC és dallammozgása is megfelel egyes *pszalmodizáló* típusoknak, azonban kadenciasora 5(2)2. Bővített szekundos hangsoruk és eltérő kadenciáik ellenére a №103–104 dallamokban is felfedezhető a *pszalmodizáló* alapgondolat, bár ezek a dallamok már inkább az ereszkedőkhöz tartoznak. A típust a nagy ambitusú parlando dallamokkal köti össze a №6 dallam, mely magas kezdetétől eltekintve beillik a típusbeli többi dallam közé. A *m–r–d* mag ezeknél a dallamoknál már csak közvetve, a dallamok centrumaként, illetve egy olyan közös sávként érzékelhető, ahova az ereszkedés újra és újra elér. A №108–109 dallamok szép példát szolgáltatnak az 5(b3)b3, b3(b3)b3, 7(b3)b3 kadenciás formák közös gyökerére, sőt a №108 dallam harmadik variánsa egy háromsoros, (b3)b3 kadenciás dallamot is ideköt, így a típus altípusának vesszük a 7(b3)b3 kadenciás dalokat, valamint azok 8(b3)b3 változatait is (№110–115).

Háromsoros formában jelenik meg a dallameszme a №116-ban is. Itt az első sorban összevonódik a magas recitálás és a máskülönben általában a második sorban bekövetkező ereszkedés. Ahogy azt a fenti típusokban is láttuk, a harmadik sor végén az 1. fok is megjelenhet (№117). A №118 dallam nagyon hasonló, de mint 7(5)5 kadenciái jelzik, a második és a harmadik sor nem ereszkedik le a b3. fokra. Nagyobb ambitus és mégis hasonló dallammegoldás jelentkezik a tizenegyszótagos №119–121 dallamok esetében. A №122 harmadik sora az 1. fokra ereszkedik le. Ezek a dallamok is összekötő hídként szolgálnak a *pszalmodizáló* és a nagy ambitusú parlando dallamok között. E nagyobb ambitusú dallammegoldás kis méretben is megjelenik (№123–126). A №126 dallam esetében a harmadik sor az 1. fokra leszáll, №125 esetében pedig (4) a főkadencia.

¹ Dobszay–Szendrei (1977) 14. o.

KÉTMAGÚ PSZALMODIZÁLÓ DALLAMOK

Vannak olyan kétmagú dallamok, melyeket ha a sorok közepén kettévágunk, 5(b3)b3/1 kadenciás, ABBC formájú négysoros szerkezetet, vagyis a fent tárgyalt *pszalmodizáló* stílus kisméretű négysoros dallamaihoz hasonló dallamokat kaptunk. Példaképpen említem a №75 négysoros, hétszótagos dallamot, melynek kétsoros párja a tizenegyszótagos №127 azonos dallamvonalal, ritmussal és műfajjal. Az összehasonlító anyagban is sok ilyen dallam van.

№127–138 A tizenegyszótagos dallamok erősen hasonlítanak a később tárgyalandó A^3A formájú dallamokra is, de ez utóbbiak $A^3/A = m^4m^3/m^2m$ szerkezete erőteljesebben szekvenciás jellegű. A nagyméretű kétsoros daloknál nem egyszer maga az előadás is határozottan négy részre osztja a szöveg alapján kétsoros dallamot (№127). A №128–134 és a №135–137 variáncsoportok dallamainál is jól érezhető a sorközépen való osztás. Ugyanitt megfigyelhetjük azt is, hogy az 5-ös, 6-os és 7-es magasságok ellenére dalok lehetnek egymás közvetlen variánsai. A №138 is ide helyezhető határesetként.

№139–153 A nyolcszótagos dallamoknál a kis méret miatt a fenti osztás során nem jön létre négysorosnak tekinthető forma. Ezeket e dallamokat inkább csak azért sorolom ide, hogy jobban látszódjék, mennyire központi szerepet is játszik a török népzeneben ez a dallamvonal. Ide vehető az alaphangon kezdődő majd onnan felugró №152 dallam is.

További török-magyar dallampárhuzamokat mutatok be a Sipos (1994) 34–44. oldalain. A magyar példákat Dobszay–Szendrei *A Magyar Népdaltípusok Katalógusa* könyvből idézem, az ott használatos azonosítókkal. Az összehasonlíthatóság kedvéért most nem törődöm a díszítésekkel, a ritmikai finomságokkal, intonálással, negyedhangokkal stb. A magyar dalok pontos formája megtalálható a fenti könyvben, a török daloké pedig Sipos (1994, 1995) kottamellékleteiben. A daloknak egy speciális azonosítót is adtam, például *T3* a harmadik török dallampéldát, míg *M3* a *T3* török dallam magyar párhuzamát jelenti. Az ábrákon a török dallamoknak általában csak egy magyar megfelelőjét közlöm. Az esetek többségében más vagy több magyar dallampárhuzamot is adhattam volna, mely például kadenciájában kevésbé, de dallamvonalában inkább hasonló lett volna a török dallamhoz. Sokszor hasonló kadenciás és szótagszámú török-magyar megfelelőket írtam egymás alá, a VII kadenciás magyar variánsokat a fent említett könyvben megtalálhatjuk. A magyar tizenkétszótagos dalokat a török tizenegyszótagosakkal, a magyar hatszótagos dalokat pedig a török hétszótagosakkal hasonlítom össze, de alkalmanként különböző szótagszámú dalokat is összevetek (T11–M11).

Az általános hasonlóságok és a konkrét dallampárhuzamok fényében a török és a magyar dallamosztályt lehetséges ugyanazon zenei gondolkodás megvalósulásának tekinteni. Noha a VII. fok ritkábban fordul elő ebben a török anyagban; a hét-, nyolc- és tizenegyszótagos anyagnak a magyarban sokszor a hatos, nyolcas és tizenkettes szótagszám felel meg és a pentaton jelleg erősebb a magyar dallamokban, mint a török stílusban, a stílusok átfogó ismerete alapján e különbségek a döntő hasonlóságok mellett lényegtelenek.

A PSZALMODIZÁLÓ STÍLUS NEMZETKÖZI VONATKOZÁSAI

Magyar területen a stílus csak Erdélyben mutatható ki, azon belül is főleg a székelyek között. Ugyanakkor peremterületekre visszaszorult archaikus réteg nemigen lehet, mert más régies kultúrájú helyeken nem található meg, és ez arra utal, hogy a székelyek sajátja volt, és az ma is. Természetesen felmerül a kérdés, hogy miért éppen a itt jelentkezik ez a stílus. A székelyek esetleges – többek által feltételezett, de érvényesen nem bizonyított – török eredete önmagában nem feltétlenül kötné össze az anatóliai és a magyar stílust. Nagy nehézség itt ugyanis egyrészt az anatóliai kultúra, és ezen belül a zenei kultúra sok komponensből való összetettsége, és legalább ilyen elgondolkodtató, hogy hasonló dallamok *stílus* formájában a belső-ázsiai törökség köreiből (legalábbis eddig) nem kerültek elő.¹ A stílus török származtatása tehát nem bizonyítható.

Mint láttuk, Kodály a *d-r-m* magú recitáló dallamokat külön tárgyalja, és a *Szívárvány havasán* dallammal kapcsolatban a következőket írja: "Ennek a dallamnak, legalábbis első felének, töméntelen változata van a Lach-

¹ Két hasonló tatár dallamot találtam ugyan, de ezek az áttanulmányozott mintegy 1200 dallam között inkább kivételesnek tűntek. Ugyanakkor ide tartozik a "cigány himnusz" is.

gyűjtötte mordvin, zürjén, votják dallamok közt is. Mégsem láthatunk benne finn-ugor vagy török őstípust: úgy látszik valami általánosabb, nemzetfelettibb, ősi recitáló-formula él benne, mert a fenti népek aligha meríthették akár a keresztény, akár a zsidó egyház liturgikus zsoltárénekeiből, ahol máig nagy szerepe van.¹

Szabolcsi Bence e dallamokat elválasztja a belső-ázsiaiak tekintett kvintváltó dallamoktól, és elő-ázsiai, a zsidó szertartási zenéhez is kapcsoló formaként mutatja be őket.² Rajeczky Benjamin e zenei körbe tartozó középkori német példákat idéz.³ Szendrei Janka átfogóan ismerteti a magyar *pszalmodizáló* stílust.⁴ 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 hordoz, és 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 tartalmaz annál egyszerűbb (sirató) ill. szervezettebb (strófikus) rétegeket is. Ugyanakkor előfordulnak benne egyházi énekekből levezethető dallamok is.⁵

Az a kérdés azonban megválaszolatlan, hogy az erdélyi népesség hol találkozott ezzel a zenei köznyelvvvel, melyből az egyházi stílusok is merítettek. A Lach-gyűjtésben a *d–r–m* dallam első felének sok változata van, és ez előbukkan pl. a szinte kizárólag *do*-pentaton dallamokat éneklő mongóliai kazakok mai dallamai között is, sőt Anatóliában is. Ám a *pszalmodizáló* stílusnál a dallam második fele is alapvető szerepet játszik, noha nem lehet kizárni, hogy egy alapvetően *m–r–d–n* recitáló dallamkör dallamai egy erősebb *lá*-pentatonos hatásra éppen *pszalmodizáló* dallamokban látott módon bővüljenek lefelé.

A4) DISZJUNKT DALLAMOK ÉS A 5(5)B3, AAA_kB DALLAMOSZTÁLY

Míg a konjunkt mozgású *pszalmodizáló* stílusban a *m–r–d* mag különböző, esetenként jelentős bővüléseit láttuk, addig egyes török dallamokban a dallam első fele a felhasznált hangtartomány vonatkozásában határozottan elkülönül a második féltől.⁶ A magyar régi stíluson belül ide a kvintváltó dallamok és a velük több-kevesebb összefüggésben levő egyéb, nem-kvintváltó diszjunkt dallamok tartoznak. Láttuk, hogy a *pszalmodizáló* stílus egyes dallamai, különösen a magasan kezdődő 5(b3)1 kadenciás típusok nemegyszer mutatnak kvintváltós jelenségeket, az anatóliai népzeneben szórványosan előforduló diszjunkt kvintváltás azonban ritkán pontos és soha nem pentatonos jellegű.

Bartók a török kötet előszavában nem említi, hogy anyagában a magyarhoz hasonló kvintváltás előfordulna, és valóban, a gyűjtésében szereplő, kvintváltósnak mondható dallamok mindegyike kétsoros jellegű, és közülük kettő dúr skálán mozog (Bartók №37, №24, №26). A nagyobb anyag áttekintése után egyértelműnek tűnik, hogy az anatóliai népzeneben a kvintváltás, különösen a pentaton (s ezért) határozott motívumokból felépülő kvintváltás nem játszik olyan fontos szerepet mint a magyar népzeneben, a cseremisiz-csuvas határ népzenejében illetve a belső-mongóliai Dzö-uda terület mongol valamint evenki törzseinek zenéjében.⁷ Noha a közölt példák számát valamelyest még lehetne bővíteni, az ide vonható mindössze 20–25 dallam, vagyis az átvizsgált anyag 1%-a többnyire legfeljebb a kvintváltás határesetének fogható fel.

Az egymagú kvintváltós formák egyes dallamaiban az 5. ill. 1. fokra való ereszkedés közben mintegy véletlenül kialakult párhuzamokat láthatunk (pl. Bartók №37 és Appendix 7a,c,d). E dallamokban a kvintpárhuzam

¹ Kodály (1976) 35. o.

² Szabolcsi (1936) 243. o.

³ Rajeczky (1969) 57–58. o.

⁴ Dobszay–Szendrei (1988) 53–232. o.

⁵ Dobszay–Szendrei (1977) 18. o.

⁶ A török anyag tárgyalását Dobszay–Szendrei (1977)-ben ismertetett *pszalmodizáló* stílusból, valamint a konjunkt-diszjunkt felépítés ellentétéből fakadó módszerrel végzem. Az alacsonyban mozgó *m–r–d* dallamok, a magasabban mozgó, de a *m–r–d* sávot dominánsan használó dallamok valamint a kvintváltók és egyéb diszjunkt felépítésű dallamok Bartóknál egy szótagszámon belül békésen megférnek, Járdányi rendszerében a különböző magasságú dallamok eltérő helyen vannak. E dallamok Vargyas rendszerében külön típusokban foglalnak helyet, ugyanakkor Dobszayéknál *pszalmodizáló* és a *kvintváltós* csoportra válnak ketté.

⁷ Sipos (1997), Újabb adatok a kvintváltás eurázsiai elterjedtségéhez, Appendix 14.

a sorok végén már meglehetősen pontos, de a második rész eleje magas. Egy esetben kadencia-variációs $A_v k^5 A_v^5 A A_k$ szerkezet látható (Appendix 7e) és szintén egy esetben a két sor között egészen pontos kvintváltás tűnik fel (Appendix 7f).

A kétmagú, négysoros jellegű formáknál is előfordul kadencia-variációs szerkezet: $AB^5 CB_k B$ (Appendix 7g), melynek kadenciavariáció nélküli és kevésbé kvintváltó jellegű variánsa az Appendix 7h. Itt is jellemző a részleges kvintváltás és az, hogy a harmadik sor eleje magasabb $A^4 B^4 A^5 AB$ (Appendix 7i–j). Viszonylag pontosabb kvintváltás hallható az Appendix 7k-ban. E dallamokat többnyire a 7(5)b3 kadenciák jellemzik.

A ritka, határozottan kvintváltós dallamok esetében is nemegyszer megrajzolható az a nem-kvintváltós környezet, melyből kinőttek. Külön ismertetek egy dallamcsoportot, mely annyira fellelkesítette Bartókot, és melyen keresztül először mutatta meg bizonyos magyar és a török régi dallamstílusok hasonlóságát (Bartók №8a–e). A dallamok egyes képviselői kvintváltós ($A^5 A^5 A^5_k A$) arculatot mutatnak, míg mások szoros kapcsolatban vannak egyes magas járási *pszalmodizáló* típusokkal. E dallamok kadenciái és formája nem 5(b3)b3, ABBC hanem 5(5)b3, $AAA_k B$, de a fő zenei megoldások hasonlóak egyes *pszalmodizáló* dallamokéhoz.

A dallamokat négy típusba osztom, az egyes típusok közötti fő különbség a dallamok első sorának 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 töltelékshótagokkal leereszkedik a b3. fokra (A_k). A negyedik sor ereszkedve éri el a záróhangot, és itt az első sorral való (kvint)párhuzamok alakulhatnak ki.

№154–157 a) Az *első típus* nyolcszótagos dallamai legfeljebb a 7. fokig mennek föl. Esetenként lehet egy kis lehajlás a sorok végén, ez eredményezi a №156 esetében a 4(4)b3 kadenciákat.

№158–163 b) A *második típus* nyolcszótagos dallamai tekinthetők a központi formának, melyhez képest az első típus egyszerűbb, a harmadik, negyedik típusok pedig fejlettebb dallammegvalósításokat tartalmaznak. E nyolcszótagos dallamok első és második sora először felmegy a 8. fokra, ott elidőz, majd a sor végén leszáll az 5. fokra. A №160–161 dallamokban kvintváltó szerkezet látható ($A^5 A^5 A_k^5 A$).

№164–168 c) A *harmadik típus* dallamai hasonlóak a második típus dallamaihoz, de most a szótagszám tizenegyes.

№169–174 d) A *negyedik típus* dallamai is tizenegyszótagosak, de ellentétben a második csoportbeli lágy kezdeti emelkedéssel, itt egy 11. fokról történő ereszkedést látunk az első, második és néha a harmadik sor elején. A negyedik sor szintén a második csoportban megszokottnál magasabbról ereszkedik le a záróhangra. Ez a típus a *nagy ambitusú parlando* dallamokhoz is tartozik, de a fenti típusokkal összeköti az 5(5)b3 kadenciasorozat és gyakran az $AAA_k B$ forma.¹

Míg a török népzeneben a nagyobb ambitusú *dúros* dallamok ritkák, ezek között meglepően magas arányban szerepelnek dūr-kvintváltó jellegűek, mint láttuk, már Bartók gyűjtésében előbukkant két ilyen dallam. Ezekről a dallamokról nagyjából ugyanaz mondható el, mint kisterces társaikról. Többségük az 5. ill. az 1. fokra ereszkedés során másodlagosan kialakult, nem igazán karakterisztikus párhuzamokat mutat. Jelentősebb részük $A^5_v A$ jellegű, kevesebb közöttük a határozottan négysoros. Egyes dallamokban a párhuzam még csak felsejlik (Appendix 8a–b), máshol már felismerhetőbb alakot ölt (Bartók №24, №28 és Appendix 8c) de előfordul, határozottabb és apróbb belső motívumok is megerősített kvintváltás is (Appendix 8d–f). Van ugyan három darab különböző helyekről származó, de egymás variánsainak tűnő négysoros dūr-kvintváltó jellegű dallam is, azonban ezek formája jellemzően $AB^5 CB$, itt tehát csak részleges párhuzamokról van szó (Appendix 8g–i).

A teljesség kedvéért itt említem meg a magyar régi stílusban a kvintváltókkal összefüggésben tárgyalt "kis kvintváltó" dallamokat is, melyeket az $A^4 BAB$ vagy $A^4 ABA$ forma és egy jellegzetes belső motívumfűzés jellemez. Ilyen jellegű török dallam kevés van, ezek közül Appendix 9a-t említem meg, mely valamelyes távoli hasonlóságot mutat a magyar dudánótákhoz. Ugyanakkor sok (1) főkadenciájú négysoros dallam van, ezek azonban többnyire kis ambitusúak és kvart-, kvintpárhuzam illetve motívumszövés nélkül valók (Appendix 9b).

A 7–8. fokról ereszkedő török dallamok között egyesek tehát a *pszalmodizáló* stílushoz tartoznak, egy kisebb csoportjuk pedig a magyar sirató nagyformáival vonható párhuzamba. Láttuk azonban, hogy a kvintváltás illetve általában a diszjunkt gondolkodás nem igazán jellemző az anatóliai népdalokban, és az egyes dallamsorok ereszkedései legtöbbször átfedik egymást.

¹ Sipos (1994) 25. o.-án bemutatom a típusokat és a *pszalmodizáló* dallamstílussal való összefüggésüket.

A5) NAGY AMBITUSÚ PARLANDO DALLAMOK

Bartók 2. osztálya parlando tizenegyszótagos izometrikus négysoros dallamokat tartalmaz, melyek ugyan szoros kapcsolatban vannak az 1. osztállyal, de eltérő tulajdonságokat is mutatnak. Bartók felhívta a figyelmet az osztály két dallamára: "a №15 és №16-os dallamok nem a yürük területről származnak, hanem az innen meglehetősen messze fekvő Çorum vilayetből, és épp e két dalban nincsenek meg az ... elkülönítő tulajdonságok. A sorok szótagszámától eltekintve a dallamoknak az 1. osztálybeli dallamokkal megegyező karaktere van, és a fent említett metrikai osztást leszámítva valóban régi magyar dallamok variánsai." Azt is láttuk, hogy Bartók török gyűjtésének a sorkezdetben 7. fokon recitáló, majd a *m-r-d* sávba lesüllyedő (b3) főkadenciás №12 és a №13a–b. dallamai a *pszalmodizáló* stílus magas kezdetű dallamai között szélső esetként találják meg a helyüket.

Egyes parlando dallamokat azonban a nagy ambituson kívül, de azzal összefüggésben a következő tulajdonságok egy osztályba terelnek:

1. A tizenegyszótagos szöveg szótagjai gyors recitativ előadásban követik egymást, nem ritka a töltelék szöveg. Ez a gyors recitálás a cezuránál és a sorok végén általában lelassul, ami a sorok közepén az egy szótagra történő nagyívű leereszkedésben, a sorok végén pedig hosszan kitartott hangokban nyilvánul meg.

2. A dallamok megállnak a negyedik (néha a második) sorok végén a b3. fokon, majd onnan ereszkednek tovább a záróhangra a b3–2–1 fokokon. Ez a leereszkedés néha el is maradhat, ilyenkor látszólag dūr hangnemű lesz a dallam (№175).

3. A dallamok rendszerint a legmagasabb hangjukon kezdenek ereszkedni (akár a 13. fokon), majd később – rendszerint sor elején – felugranak és újrakezdi az ereszkedést.

4. A szövegek török népi költők (Karacaoğlu, Dadaloğlu stb.) versei. E szövegek fejlettebbek, művészesebbek, mint a kisebb ambitusú parlando dalok szövegei, melyeknek dallamai is egyszerűbbek.

A dallamok első ránézésre a fenti közös tulajdonságok ellenére meglehetősen színes kavalkádot mutatnak. Legfontosabb jellemzőjük az, hogy *honnan hova és milyen módon* ereszkednek le, és ez a tulajdonság lehet alapja osztályozásuknak. A dallamokat négy típusba és egy vegyes csoportba osztottam be.

№175–182 a) Az *első típus* kétmagvú dallamai alapvetően kétfajta ereszkedésből és egy járulékos zárlatból állnak. Az első fajta ereszkedés (*a*) a 10. fokról indul, ott kissé elidőzik, majd lemegy a 7. fokra. A másik leereszkedés (*b*) a 10. fokról süllyed alá a b3. fokra a köztes hangokat csak érintve, azokon meg nem pihenve. A *b'* ereszkedés, mely dallambeli szerepét tekintve a *b* helyettesítője, b3. fok helyett az 5. fokon áll meg. A *b_v* ereszkedés is a *b*-hez hasonló, de benne a 8. fok jelentősebb szerepet játszik. A *zárlat* a dallamot egy alacsonyabb (többnyire a b3.) fokról az alaphangra vezeti le. A №175–177 dallamok mindjárt az első sorban elérik a b3. fokot. A №178–180 első sorukban a 7. fokon megállnak, és csak a második sorban ereszkednek alá. A №181 két bevezető sor után mutatja be a fenti formát, a №182 pedig csak a második sor végére éri el a 7. fokot.

№183–187 b) A *második típus* dallamai négysorosak, de sok közös vonásuk van az *a*) típussal. Az első sor itt is az *a* vagy az *a'* ereszkedéssel kezdődik, de a második sor a b3. helyett csak az 5. fokig vezet le (*b'*). A harmadik sor rendszerint ismét magasan mozog, 7. vagy 8. fokon elhelyezkedő kadenciával. Az utolsó sor a 8–10. fokokról hull alá az ideiglenes b3 pihenőre, majd onnan száll le az 1. fokra.

№188–196 c) A *harmadik típus* dallamai szintén az *a* vagy *a'* ereszkedéssel kezdődnek. A második sor is *b*-hez hasonlóan kezdődik, de a 4. fokon áll meg. A típus fő ismérve ez a negyedik fokon való kadencia valamint a harmadik sorban a 4–5. fokokon való recitálás. A negyedik sor az 5. fokról száll le az alaphangra (*f*) vagy leereszkedés előtt még felugrik egy magasabb fokra (*f'*). Ide sorolhatók a harmadik sorukban ereszkedő №194–195 dallamok is (4) főkadenciájuk, és egyéb tulajdonságaik miatt. A №196 dallam a fenti elképzelést egyetlen sorban valósítja meg.

№169–174 d) A negyedik típus dallamai az ún. *kozandağı* dallamokhoz tartoznak, ezért ott tárgyaltam őket részletesebben. Most csak annyit említek meg, hogy jellemzőjük az 5(5)b3 kadenciasor és az AAA_kB forma.

№197–200 e) Olyan *egyéb, nagy ambitusú parlando* dallamok is szép számban vannak, melyek nem sorolhatók a fenti típusok egyikébe sem, de homogén típusokba sem tömörülnek. Ilyenek például a №197–200 dallamok, melyek közül a №200 nem nagy ambitusú, de megegyezik némely *nagy ambitusú parlando* dallam zárósorával, ezért került ide.¹ Vannak a nagy ambitusú uzun havákhoz hasonló, ám első sorukban stagnáló vagy emelkedő dallamok is (pl. №460–463).

¹ L. a Bartók-gyűjtés Saygun által lejegyzett MF 3144b dallamát.

4.3. B TÖMB. SZEKVENCIÁS DALLAMOK

B1) SZEKUNDSZEKVENCIA ÜTEMENKÉNT (A^3A forma)

A magyar népdalokban szekundszekvencia csak szórványosan tűnik fel, bár a magyar *pszalmodizáló* dallamok és a siratók egyes típusaiban – akárcsak török változataikban – elő-előfordul. Gyűjtésem №258 és №245–246 négysoros 5(4)b3 kadenciás szekvenciás *parlando* dallamai a *sirató*s és a szekvenciás dallamcsaládok között mintegy hidként szolgálnak. Az anatóliai népzeneben nagy mennyiségű szekvenciás dallam van, közülük a kétmagú típushoz tartozik 23 db., a négysoros típusokhoz 70 db., transzponált sorokat tartalmaz 33 db. és ütemszekvenciás jellegű 50 db.

Egyik legfontosabb csoportjuk Törökországszerte lakodalmi dalként használatos, ezt tipikus szövegrefrénje miatt *kız anası* 'lányos anya'¹ dallamnak nevezem. Egyik jellemző központi formája kétsoros, a másik pedig négysoros. A dallamok ritmusa a $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ képleten alapul, a dallamivet pedig egy ereszkedő szekundszekvencia határozza meg.

№201–222 a) A kétsoros típus dallamainak vázlata: $rr\ m\ r / dr\ m\ d // td\ r\ t / ll\ t\ l //$. Itt is előfordul az 1. fokon való indítás (№203), és a típus a nyolcszótagos dalokon (№201–212) kívül tizenegyszótagosakat is tartalmaz (№213–222). Ide csatoltam azt a №210 négysoros dallamot is, melynek A^3ABC soraiból az első kettő (A^3A) megegyezik a fenti dallammal, és az 1. fokon záró *B* és *C* sora sem hoz látványos újítást az *A* sorhoz képest. Egyedi variáns a №212, mely szövegében, ritmusában, műfajában és dallammenetében is idetartozik, de első sora az alaphangon zár.

№223–229 b) Az egyik négysoros típus dallamainak első két sora $rr\ s\ m / rr\ m\ r$, harmadik és negyedik soruk pedig megegyezik a kétsoros dallammal, és azonos a műfaj és az alapritmus is. Jellemzőjük az AAB^3B forma és a 4(4)b3 vagy 4(4)2 kadencia.

№230–236 c) A második négysoros típus dallamainak első két sora $rr\ s\ m / rr\ m\ r // rr\ m\ d / dd\ d\ t //$,² harmadik és negyedik soruk pedig szintén megegyezik a kétsoros *kız anası* dallammal. Dallamai közül a №230–232 kadenciái 4(2)b3.

№237–242 d) Egyes dallamoknak a második fele szintén megegyezik a kétsoros *a*) típussal, de záró soraikat megelőzi egy, az 1. fokra három egymás utáni szekvenciával leereszkedő sor ($dr\ r\ d / dr\ d\ t / td\ t\ l$). Első soruk rendszerint a 4. vagy az 5. fokon zárul, de №241 esetében a dallamot két alacsonyabb sor vezeti be. Ugyanennek a típusnak mintegy torzóban maradt formája a №242.

B2) SORSZEKVENCIA, SORPÁRHUZAM

Vannak olyan török dallamok, melyekben nem csak ütemek, hanem sorok között is felfedezhetők szekvenciák.³ Ezeket a dallamokat a bennük található zenei gondolatok száma szerint rendezve sorolom fel. A formáknál a sorismétléseket most nem veszem figyelembe, tehát pl. az $A^3A^3A^2A$ -t az A^3A^2A -nál említem meg.

№243–261 a) Az $A^5A^4A^3A^2A$, $A^5A^4A^3A$, $A^4A^3A^2$, A^3A^2A formájú dalokat egy típusba tömöríti az egyetlen, szekvenciálisan ismétlődő kis ambitusú sor, az egyenletesen ereszkedő kadenciasorozat, a négy- vagy többsoroság és a nagyobb ambitus. A dalok többsége hétszótagos, van közöttük *giusto* és *parlando* előadású is. A következő formákat találhatjuk meg: $A^5A^4A^3A^2A$ (№243), $A^5A^4A^3A^2A^3A$ (№244), $A^5A^4A^3A$ (№245–249), $A^4A^3A^2A$ (№250) és A^3A^2A (№251–252). A tizenegyszótagos dalok formái: $A^5A^4A^3A$ (№258), $A^3A^4A^3A$ (№259), A^4A^2A (№260) és A^3A_kA (№261).

b) *Egy-két párhuzamos sor, több gondolattal*. Ilyen formák is főként a hétszótagos táncdallamok esetén fordulnak elő. AB^3B^2B formája van a dūr №253 dallamnak; AB^3B_vC látható a №255-ben, és $A^5A^3A^2A_k$ a №256

¹ Lakodalmikor a menyasszony anyja énekel a szülői házat elhagyó lányának.

² Az utolsó ütem lehet $dd\ t / is$.

³ Ilyen Bartók №58 és további két Bartók által gyűjtött, de lejegyzésre méltónak nem tartott dallam, melyek "hamis" megjegyzéssel lettek félretéve. Saygun leírta őket (1976) 392., 394. o.

dallam formája. Az összehasonlító anyagban is gyakori ez utóbbi forma, amikor az utolsó sor úgy halad, mintha a szekvenciát folytatná, de végül mégsem megy le a szekvencia által megkívánt hangra, mely rendszerint a VII. fok lenne, hanem az I. fokon zár.

B3) EGYÉB SZEKVENCIÁS DALOK

Nº262–267 E dallamokban a szekvenciák nem hangról-hangra pontosak. Gyakori például a homorú jellegű $m-r-d-r$ vagy $s-m-r-r$ motívum, de az első és harmadik sor eleje emelkedő ($d-r-m-m$). Egy-egy motívumot a ill. b betűvel jelölve a dalok formái a következők:

ABCD B/C = $a^5a^4a^3a$ Nº262

AABC A = ba^3 , B = a^6va^4 és C = a^3a_v Nº263

B²A²BA A = a^3a^2 , B = ba^3 Nº264

ABBCD A = cc , B = a^3a^3 , C = a^3ka^2 és D = a_vb Nº265

A⁴A⁴AB Nº266

ABCD AB = a^3a^3-2a és CD = cb^3 / b^2b Nº267

Mint már eddig is láttuk, szekvenciás nyomokat sok más dallamban is találhatunk.

4.4. C TÖMB. EGY- ÉS KÉTSOROS GIUSTO DALLAMOK

A fentiekben a $m-r-d$ középpontú valamint a hozzájuk valamilyen szempont alapján kapcsolható dallamokat vizsgálva jutottunk el a legkisebb $m-r-d$ magú ütempáros daloktól a nagy ambitusú pentaton dallamokig. Ezután a pszalmódizáló dallamokhoz részben köthető török szekvenciális dallamokat tekintettük át. Most újra visszatérünk a legegyszerűbb ütempáros formákhoz, de ezúttal a nem $m-r-d$ magon alapulókat elemzem. Ismét el fogunk jutni az egyszerű, trichordon alapuló ütempáros formáktól a nagyobb szabású négysoros dallamokig.

C1) I FÖKADENCIÁS EGY- ÉS KÉTMAGÚ GIUSTO DALLAMOK

Az összehasonlító anyagban levő típus vázait a Sipos (1995) 51. oldalán mutatom be. Vegyük őket sorra ambitusuk szerint.

Nº269–273 a) A trichord alapú kisméretű dallamok az összehasonlító anyagban jelentős típust alkotnak. Ezek az ütempáros formák három-négy hangból, alapvetően a $(r)-d-t-l$ trichord hangjaiból építkeznek. Dallamvázuk: $ddd\ l\ l$ illetve $ll\ l\ dt\ l$. Gyűjtésem dallamai közül a Nº269 ötszótagos, mely szótagszám nagyon ritka a török anyagban, a Nº272–273 dallamokhoz pedig kissé nagyobb ambitusú refrén is járul.

Nº274–276 b) A 4-es magasságú kisméretű típus is jelentős. Dallamainak váza $tdrd\ tl\ l$ illetve $rrrd\ dt\ l$ és bennük a 4. fok erőteljesebb szerepet játszik. Az összehasonlító anyagban e dalok közül soknak a formája A_vA vagy A_kA , a főkadenciájuk pedig gyakran (4), de (2) vagy (b3) is lehet. Gyűjtésem ide tartozó dallamai határesetek a 3-as és a 4-es magasság között (Nº274–276). A Nº275-nek kissé magasabb refrénje van, Nº276-ot pedig egy magasabb bevezető sor előzi meg.

Nº277–290 c) Az 5-ös magasságú kisméretű és tripodikus típus dallamainak első felében az 5. fok jelentősebb szerepet játszik. E típusban is előfordulnak az A_vA és az A_kA -féle formai megoldások, de nem olyan gyakran mint a b) típusban. Az idetartozó ún. *boğaz havası* 'torok ének' 9/16-os dallamainak leggyakoribb belső ritmikai beosztása $2|2|2|3$, de megtalálható a $2|3|2|2$ és ritkábban a $3|2|2|2$ is. Ezeknek a torok-énekeknek sok hangszeres változatát is lejegyeztem, a hangszer többnyire *kaval* 'hosszúfurulya' volt, de a dallamokat játsszák *baglama*-n (háromhúros pengetős hangszer) és *kabak kemane*-n 'tökhagedű' is. Míg a vokális *boğaz* dallamok rendszerint ütempáros jellegűek, a hangszeres előadás szétválasztja ezt a rendet, és a motívumokat nagy szabadsággal változtatja, variálja. Ez utóbbiakat ráadásul gyakran hangszerpróba jellegű bevezető előzi meg, melyben a döntő szerepet a 4., 5. fok és az alaphang játssza (Nº283, Nº285). A dallamok hangkészlete pentatonos karakterű: $(s)-m-r-d-(t)-l-(s)$.

c1) Az (1) főkadenciás kisméretű dallamtípus dallamai (N^o277–286) többnyire kétsoros jellegűek, de egysoros is akad közöttük (N^o277, N^o284–285). Némely esetben a sor vége a 4. fokról az alaphangra ugrik le, bár ez a fajta ugrálás nem gyakori a török népzeneben. Ide csatoltam egy nagyterces skálájú *boğaz* dallamot (N^o285) valamint egy (VII) főkadenciás dallamot is (N^o286 második része). A dallamok építőmotívumait Sipos (1995) 42. ábráján mutatom be.

c2) Az (1) főkadenciás tripodikus dallamtípus összehasonlító anyagbeli dallamainak váza a Sipos (1995) 18. ábráján látható. E dallamok a *c1)* típus tripodikus formájának tekinthetők (N^o287–290), például N^o287 nem más mint a N^o278 tripodikus formája. N^o288-ban megjelenik a 7. fok, N^o289 pedig (VII) főkadenciás, ily módon összevethető a *c1)* típusban említett N^o286-tal.

Az összehasonlító anyag (1) főkadenciás *giusto* kétsoros dallamokban sokkal teljesebb, gazdagabb és az ereszkedő, sima dallamelképzelésen belül szinte minden lehetséges formációt meggyőző bőséggel tartalmaz, l. Sipos (1995) 17. és 18. ábra.

C2) 2 FŐKADENCIÁS DALLAMOK KÉTMAGÚ GIUSTO DALLAMOK

Míg az összehasonlító anyagban sok 3-as magasságú (2) főkadenciás kisméretű kétsoros dal van, ilyenek az általam gyűjtött anyagban nem kerültek elő. A nálam előforduló típusok a következők:

N^o291–296 a) Kisméretű 4-es magasságú típus dallamaiból az összehasonlító anyagban 30 darab van, ezekből 13 bővített szekundos. Ezek a többnyire $\text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩}$ beosztású hétszótagos *giusto* előadású dallamok meglehetősen egységes típust alkotnak (N^o291–296). A hétszótagos N^o292 dallam 4-es magasságú, ám tizenegyszótagos refrénjének magassága 3-as. A típushoz alaphangról felugorva kezdődő 1-es magasságú dallamok is tartoznak (N^o292 és N^o294). A N^o294-ben a hetes és a nyolcas szótagszám váltakozását figyelhetjük meg. A N^o295 parlando dallamot hasonlósága miatt helyeztem ide.

N^o297–303 b) Kisméretű 5-ös magasságú dallam nincs sok az összehasonlító anyagban. Ennek a típusnak a jellemző dallamait a törökök *teke zortlatması*-nak 'kecske ugratás' nevezik. Nagyon hasonló egy dallamcsalád, melynek tripodikus dallamait a törökök *menekşe* 'ibolya' dallamnak nevezik (N^o304–309). A dallamok ritmusa sokszor az imént tárgyalt *boğaz* dallamokéhoz hasonlóan 2 | 2 | 3 belső osztású 9/16-os. Míg a *teke zortlatması* dallamok ritmusa 9/16 ($\text{♩} \text{♩}$), a *menekşe* dallamok többnyire 5/8-os ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$) és ritkábban 9/16-os előadásban hallhatók (pl. N^o306–307). Hangkészletük (*s'*)–*m*–*r*–(*d*)–*t*–*L* (–*s*) pentatonos jellegű, ahol a b3. foknak átfutó jellege van. A 7. fok itt is az 5. fok helyettesítője lehet. A dallamok jellegzetes motívumait a Sipos (1995) 43. ábráján szemléltetem. A dallamokban gyakran hallható egy $\text{♩} \text{♩}$ ritmusú, *ay gelin, güzelim* 'aj, menyasszony, szépségem' szövegű lezárás. Az idetartozó N^o297–303 dallamok közül közül a N^o297–298 hétszótagos variánsokat számíthatjuk központi alapformának. A N^o299 is ugyanez a dallam, ám egy *parlando* bevezető előzi meg. Kissé eltérő a hétszótagos $\text{||:AB:||CD}_k\text{|CD||}$ formájú kadenciavariánsos N^o300, melynek egysoros tizenegyszótagos formája is van (N^o301). Ugyanezekből a motívumokból építkezik, és a jellegzetes *ay gelin* zárást is tartalmazza a N^o302 második fele. Szélesebb 4/4-es ritmusával és variánsos szerkezetével kissé eltérő, de idetartozik a férfiak által énekelt nyolcszótagos N^o303 lakodalmi dallam is.

N^o304–309 c) A tripodikus *menekşe* típust a hasonló hangkészlet, ritmus és dallamvonal a *teke zortlatması* dallamtípus altípusává teszi. Eltérő viszont, hogy a *menekşe* dallam az 5. fok helyett az alaphangon kezdődik, és onnan ugrik föl az 5. fokra. További sajátossága, hogy a viszonylag ritka nyolcszótagos tripodikus formák közé tartozik. A N^o304–309 dallamok közül N^o304–307 variánsok. N^o308-at egy kissé megbízhatatlan énekestől gyűjtöttem, így a benne előforduló kvintpárhuzam valószínűleg rontás következménye. A tizenegyszótagos N^o309-es dal nem tripodikus ugyan, mégis ide sorolom alaphangon való kezdése és (2) főkadenciája miatt.

C3) b3 FŐKADENCIÁS EGY- ÉS KÉTMAGÚ GIUSTO DALLAMOK

Nem meglepő, hogy az ereszkedő és az oktávnál kisebb ambitusú kétsoros dallamok közül a legtöbbnek a főkadenciája (b3) vagy (4), hiszen ezek a fokok az 5–7. fokokról az 1. fokra való ereszkedésnek körülbelül fele útján vannak. A (b3) főkadenciás dallamok közül már láttuk a *pszalmodizáló* stílus többnyire négysoros dallamait és

a nagy ambitusú parlando dallamok (b3) főkadenciás típusát. Most vegyük sorra a többi (b3) kadenciás kétsoros dallamot.¹ Gyűjteményemben a következő típusok találhatók meg²:

№310–322 a) Egyes dallamok első sorában határozatlan, alapvetően a $m-r-d$ trichordon történő, a do -t többször elérő mozgás figyelhető meg, azonban ezek mégsem sorolhatók a *pszalmodizáló* dallamok közé. Ezen belül két csoport különböztethető meg:

a1) A kis- és nagyméretű, $m-r-d$ hangokon ingadozó csoport dallamai hét-, nyolc- és tizenegyszótagosak, és azon túl, hogy első soruk a $m-r-d$ körül mozog, nem igazán egyneműek, ezért nem is vehetők típusnak, csak dallamcsoportnak (№310–315).

a2) A második az ún. *çek deveci* 'húzd, tevehejcsár' variáncscsoport, mely első sorukban bővített dallamokat tartalmaz. Közöttük előfordul $m-r-d$ trichordon ingadozó, fölfelé bővült, ill. elváltozott hangnemű vagy főkadenciájú első sor is (№316–322).

№323–326 b) A 6-os magasságú, tehát a fa -t dominánsan használó típus többnyire frig dallamainak első sora határozottan a 6. fokon mozog, majd onnan sor végén a b3. fokra száll le (№323–326). A dallamok №323 kivételével tripodikusak. A №324 dallamnak több foka is ingadozik, időnként bővített szekundos érzeteket keltve, a №325-ben pedig az 5. fok tiszta és szűkített kvintként is megjelenik. E speciálisan intonált dallamokat ugyanattól a falusi lánytól vettem fel.

№327–330 c) Vegyes tripodikus dallamok (b3, t_2 , 4–5–8). Az összehasonlító anyagban a (b3) kadenciás kétsoros tripodikus méretek közül 5-ös magasságú több, 6–7-es magasságú kevesebb van. Ilyenfajta tripodikus dallamok a gyűjteményemben főleg *parlando* ritmusban találhatók. Giusto (b3) kadenciás tripodikus dallamaim nem képviselnek egységes típust (№327–330).

№331–334 d) A bővített jellegű parlantos típus dallamai két- és négysorosként is felfoghatók (№331–334).

Míg nálam a fenti d típuson kívül *giusto* nagyméretű (b3) kadenciás négyütemes dal a *pszalmodizáló* dallamokon kívül nemigen fordul elő, addig ilyen dallamok az összehasonlító anyagban szép számban találhatók.³

C4) 4–5 FŐKADENCIÁS KÉTMAGÚ GIUSTO DALLAMOK

A török népzeneben főkadenciaként a b3. fok mellett leggyakrabban a 4. fokot láthatjuk, és csak ritkábban fordul elő az 5. fok.⁴ Hasonló dallammenet illetve dallamsormagasság mellett azonban nem is igazán lényeges, hogy a sor az 5. vagy a 4. fokon áll meg, ezért ilyenkor az (5) főkadenciás dallamok egy típusba vonhatók a (4) főkadenciásokkal.

№335–341 a) A kisméretű 4-es magasságú típus (4, k_2 , 4) dallamait az összehasonlító anyagban is jelentős típus képviseli, nálam hét ilyen, zömében hétszótagos dallam szerepel (№335–341). E dallamok hangkészlete $l-s-f-m$ ($=m-r-d-t$), de bővített szekundos is akad közöttük. Az első sor a 4. fokon vagy annak környékén mozog, a második sor pedig egyenletesen ereszkedik le a záróhangra. A №335–338 dallamok szoros egybetartozása ismét arra mutat, hogy a (látszólag) háromsoros AB_kB formát a kétsoros AB formából származtathatjuk, és hogy a B_k sor az osztályozáskor figyelmen kívül hagyható.

№342–364 b) A *zeybek*⁵ dallamosztályban (5), (4) sőt (1) ill. (VII) főkadenciás dallamokat is összevontam. Ebből a fajta dallamból az összehasonlító anyagban is több típust foglal magába.⁶ Az osztály dallamai többnyire $2|2|2|3$ beosztású 9/8-os ritmusúak, hangkészletük pentatonos jellegű (s')– $m-r-d-t-l$ (s). Többségük hétszótagos (pl. №342), de van közöttük hét+három-szótagos (№352), nyolcszótagos (№351), tizenegyszótagos (№360), sőt egyes dallamokban tizenegy- és hétszótagos sorok keverednek (№349). Az osztálynak két központi dallama van, az egyiket №342, a másikat pedig №355 reprezentálja. A dallamokat összetartó dallammozgás során az első sorok az 5. fokon mozognak, majd a sor végén különböző (5., 4., 1. vagy VII.) fokokon pihennek meg, a második sorok pedig

¹ Sipos (1995) 20. ábra.

² Nálam nem fordulnak azonban elő azok a kis ambitusú b_3 , k_2 , 3 valamint a 4. fokot is használó b_3 , k_2 , 4 dallamtípusok, melyeket az összehasonlító anyagban jelentős típus képvisel.

³ Sipos (1995) 20. ábra.

⁴ Sipos (1995) 21. ábra.

⁵ A *zeybek* egy 9/8-os férfitánc neve.

⁶ Sipos (1995) 21. ábra.

az 5. fokról szállnak le az alaphangra. Az 5. fokot határozottan követő dallamvonal miatt nem lényeges, hogy a sor a 4. vagy az 5. fokon áll meg, az 1. ill. VII. fokra való lecsúszás pedig járulékosan, töltelékszövegekre történik. Szembeszökő a VII. fok szerepe a másodlagos kadenciáknál is. Ezek a VII. fokon záró kadenciavariánsos sorok legtöbbször beleilleszkednek a dallamba, és azt csupán bővítik, az AB helyett AB_kB formát létrehozva, ám időnként az AB forma helyett önálló (VII) főkadenciás A_kB dallamformákat eredményeznek (N^o356). Itt is megfigyelhetjük, hogy dallam elején a 7. illetve az 1. fok gyakran helyettesíti az 5. fokot.

• b1) A (4)–(5) főkadenciás kisméretű típus dallamai közül a (4) kadenciások AB, AA_kB_kB és $AABB|AAB_kB$ formát öltenek (N^o342–344). A N^o345–348 *boğaz* dallamok kadenciája (5), egyébként alapvetően megegyeznek az előző dallamokkal. A N^o349–350 dallamok második sora kissé kibővül, és megjelenik a VII. kadencia.

• b2) Az (1) főkadenciás kisméretű típus (1, k2, 5) dallamai (N^o352–357) visszavezethetők a fenti (4) kadenciás *zeybek* dallamokra. Különösen jól látszik ez a N^o352–354 dalok esetén, ahol az első sor megáll a 4. fokon, majd a *canım, ay gelin, a yarım* 'ó kedvesem, ó menyasszony, ó szerelmem' töltelékszavakkal száll alá. Ugyanilyen a N^o355 dallamvonala, de itt az első sor végén levő leszállás beépül a dalba, a N^o356–357 dallamok első sora pedig a VII. fokra süllyed le. Különleges mixolid variáns a N^o354, és ide csatolom a kisméretű, nagyobb ambitusú N^o358-at is.

• b3) A (4)–(5) főkadenciás tripodikus típus dallamaiból az összehasonlító anyagban is jelentős mennyiség van.¹ A szótagszám a tripodikus formának megfelelően tizenegyes. A fenti típusokhoz hasonlóan most is megtalálhatjuk a VII-es kadenciát (N^o359), és ide is kapcsolok (5) kadenciás dallamot (N^o362). Dallamai: N^o359–364.

N^o365–367 c) A (4) főkadenciás nagyméretű dallamok csoportja nálam nem homogén, vagyis nem alkotnak típust.

N^o368–377 d) A nagyobb ambitusú kisméretű ereszkedő típus (4, k2, 8) az összehasonlító anyagból hiányzik, ezzel szemben nálam viszonylag jelentős.² E dallamokban gyakran találhatók belső bővülések, kiszélesedések, és a dal-
lamcsoport rokonságot mutat a *zeybek* osztállyal, ám most mindkét sornak, de legalábbis az elsőnek nagyobb az
ambitusa. Főképp kisterces skálákat hallunk, de néha előfordul bővített szekund a 2. és a 3. fokok között. A dalla-
mok kétsorosak, vagy kétsorosra visszavezethetők. Az első sor a 7–8. fokokon mozog, azután leereszkedik a 4.
fokra, míg a második sor az 5–7. fok közeléből ereszkedik le az alaphangra. Dallamai: N^o368–377, ezek közül
N^o369–371 közvetlen variánsok. Jellemző a kétsoros vagy arra visszavezethető hétszótagos forma (N^o368), de ide
soroltam az egyedi N^o374–375 dallamokat is, melyekben a tizenegyes szótagszám (*Keşke benim ciğerimi oynarlar*)
töltelékszavakkal kibővül (*aman*), és a két zenei sor alatt a következőképpen oszlik el:

Keşke benim *aman* ciğerimi // oynarlar, *aman, aman, aman, aman, aman.*

1. zenei sor // 2. zenei sor

4.5. D TÖMB. KÉTSOROS PARLANDO DALLAMOK

D1) I FÖKADENCIÁS EGY- ÉS KÉTSOROS PARLANDO DALLAMOK

Az összehasonlító anyag megfelelő *giusto* típusait a Sipos (1995) 17. ábráján mutatom be, most a saját gyűjtésem ilyen jellemzőjű dallamait mutatom be.

N^o378–382 a) A legegyszerűbb parlando típus dallamai kétsorosak, kis ambitusúak, mindkét soruk az 1. fokon záródik; első soruk domború, második soruk pedig a 4. fokról ereszkedik le a záróhangra. Ezen archaikus jellegű és műfajú és többnyire nyolcszótagos dallamok között van sirató, altató és lakodalmi dal is.³

N^o383–394 b) A 4-es magasságú parlando típus dallamai is kis ambitusúak. Első soruk a 4. fokon mozog, majd leeresz-
kedik az alaphangra, míg a második sor kissé felemelkedik – szinte csak azért, hogy újra leereszkedhessen. Az
összehasonlító anyagban sok ilyen karakterű *giusto* dallam van. Mindkét dallam érinti a VII. fokot a második
sorában.

N^o385–400 c) Az 1. fokra ereszkedő sirató dallamok alapvetően eltérnek a fent már tárgyalt *m-r-d + járulékos leeresz-
kedés*-sel jellemezhető sirató dallamaitól. Ez esetben a 4–5–6–7. fokok valamelyikén kezdődő, egyes hangokon
megpihenő ereszkedést hallunk, mely finoman, egyenletesen, néha kisebb hullámokat vetve tart az alaphangig. A
nagyobb ambitusú darabokban a leereszkedés közepe táján gyakran látható egy (5)–4–b3–(b2) fokokon, egy szótag-
ra történő leereszkedés. A dallam a második sor elején felugrik a 4–5–6. fokok valamelyikére, majd onnan eresz-

¹ Sipos (1995) 21. ábra.

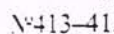
² Sipos (1995) 461. ábra.

kedik le a záróhangra. A dallamok között található nyolcas, tizenegyes és bővített szótagszáma, valamint AA vagy AB formájú is. A nyolcszótagosak (N^o399–400) az alapformának tekinthető tizenegyszótagos ereszkedést valamelyest egyszerűbb módon valószínűsítják meg. A sok töltelékszavas bővítés miatt a tizenegyszótagos méret a valószínűságon több mint tizenegyszótagos. A tizenegyszótagosok beosztása 6|5, a nyolcszótagosoké pedig 4|4. A dallamok műfaja archaikus: sirató, menyasszonybúcsúztató, altató, lakodalmi dal és vallási dal, és az adatközlők többsége pedig nő. Ezeket a siratókat első soruk magassága szerint raktam sorba. Előre veszem a 4. és 5. fokról ereszkedőket (N^o385–386 és N^o387–389), ezután következnek a 6. és a 7. fokról ereszkedők (N^o390–392 és N^o393–400). Felhívom a figyelmet arra, hogy vannak hasonló megoldású, de eltérő kadenciájú dallamok is.¹

N^o401–407 d) A nagy ambitusú giusto jellegű dalok (1, n2–t2, 7–8) az összehasonlító anyagban is megtalálhatók.² Műfajuk szerint a lassú *zeybek* tánc dallamai, illetve énekelt dalok (*oturak havası*), sirató és táncok szünetében énekelt dalok tartoznak ide. Közös ritmikai jellegzetességük, hogy mindegyik *tempo giusto* jellegű, de egyik sem tartja szigorúan a feszes ritmust, ettől eltekintve felépítésükben hasonlóak a c) siratók magasról ereszkedő változataihoz. A dalokban a 6. fok legfeljebb átfutó hangként fordul elő, első soruk a 7. vagy a 8. fokról ereszkedik le az 1. fokra, míg a második sor az 5. fokról. Az első sor nemegyszer csak az utolsó ütemben hullik le az 5. fokról az 1. fokra (N^o401). A szótagszám az esetek túlnyomó többségében tizenegyes.³ Dallamai közül N^o401–402 kisméretű, N^o403–407 pedig nagyméretű.

D2) 2 FÖKADENCIÁS KIS AMBITUSÚ NAGYMÉRETŰ DALLAMOK

Az összehasonlító anyagban szép számban szerepelnek ilyen *giusto* dallamok.⁴ Az általam gyűjtött dallamok túlnyomó többsége egyetlen adatközlőtől származik, aki számtalan szöveget tud, azok mindegyikét mindössze néhány zenei sémára adja elő, énekét a *cura* nevű háromhúros pengetős hangszerezen kísérve. E dalok *parlando* ritmusúak, mégpedig a nagy ambitusú *parlando* dallamokban megszokott 'gyors recitativok és nagy lelassulások váltakoztatása' jelleggel, eltérő viszont, hogy kicsi az ambitus, így hiányzik a dallam közbeni, egy szótagra történő nagyívű leereszkedés valamint a záró leereszkedés is. A dallamokat a nyolc- és a tizenegyszótagosak csoportjára osztottam, és ez a felosztás az alapvető hasonlóságok mellett nemcsak formai, hanem lényegi különbségeket is jelez. A hangkészlet (m)–r–d–t–l, ahol a *mi* főleg a sorok kezdetén töltelékszótagos felkiáltás formájában fordul elő. A dallamok négy sorfajtaból épülnek fel, melyeknek a vázlatát a Sipos (1995) 50. ábráján mutatom be.

N^o413–415 a) A nagyméretű típus dallamainak alapritmusa:  vagy . A dallamok közül ABAB formájú a N^o408–409, AAAB formájú a N^o410–412 és AAB_{bőv} formájú a N^o413–414. Szabadabb előadású a N^o415, melynek első sorában egy ízben a szokott (2) kadencia helyett (b3)-at hallunk.

N^o416–418 b) A kisméretű típus első sorának kadenciája nem a tizenegyszótagosaknál megszokott 2. fok, hanem egy rövid, sokszor véletlennek tűnő hang. A második sorok, a tizenegyszótagos esethez hasonlóan A vagy B, az egybeénekelte harmadik és negyedik sorok pedig a B sorbeli ereszkedés kétsoros megvalósulásai. A_kACD a formája a N^o416-nek és A_kBCD a N^o417-nek.

D3) b3 FÖKADENCIÁS TRIPODIKUS DALLAMOK

N^o419–426 A (b3) főkadenciás kétsoros *parlando* dalok többsége a *pszalmodizáló* és a *kız anası* dallamok között található meg, a *giusto* kétsoros dallamokat pedig az imént tárgyaltuk. A fentiekén kívül csak egyetlen *parlando* (b3) főkadenciás kétsoros típus van, melyhez hasonló *giusto* dallamok az összehasonlító anyagban nagy számban fordulnak elő.⁵ Nálam e típus dallamainak a műfaja sirató illetve vallási dal. A dallamok ugyanazt a fríges leereszkedést valószínűsítják meg mint a fentebb látott ereszkedő sirató, de ez esetben az első sor a 6–7. fokról indulva nem az

¹ Sipos (1994) 48. ábra.

² Sipos (1995) 18. ábra.

³ Sipos (1995) 49. ábra.

⁴ Sipos (1995) 19. ábra.

⁵ Sipos (1995) 20. ábra.

alaphangra, hanem csak b3-ig ereszkedik le. A második sor a 7. fokról az alaphangra vezet. Jellegzetes fordulat a dallamnak az utolsó három vagy öt szótag megismétlésével való továbbvezetése (N^o419–426).

D4) 4-5-7 FŐKADENCIÁS KÉTSOROS PARLANDO DALLAMCSOPORTOK

Egy (4) főkadenciás *parlando* dallamtípus már az előzőekben a *m-r-d* magú siratóhoz került, most nézzük meg a többi magasabb kadenciás dallamot. Az összehasonlító anyag típusai a Sipos (1995) 21. ábráján láthatók.

N^o427–432 a) A (4) főkadenciás vegyes dallamcsoport kétsoros dallamai nem alkotnak egységes típust, ám az összehasonlító anyag fényében jól értelmezhetők. E dallamok (N^o427–432) közül a N^o427–428 kisebb ambitusú és bővített szekundus. A N^o429–432, melyekhez hasonló *giusto* dallam az összehasonlító anyagban elég sok található, nagyobb ambitusúak (4.8, n2, 8).

N^o433–435 b) Az (5) főkadenciás vegyes dallamok csoportjának dallamai N^o433–435. A N^o433 képlete 5.44, n2, 7, a 434–435 *ağır zeybek* dallamoké pedig 5, t2, 8–10.

N^o436 c) (7) főkadenciás vegyes dallam(ok). A nagy ambitusú parlando dalokon kívül egyetlen kétsoros dallamnak, a N^o436-nak van (7) főkadenciája, és ha eltekintünk emelkedő kezdésétől, ez is beillene a nagy ambitusúak közé. Az összehasonlító anyagban is csak huszonhárom (7) kadenciás kétsoros dallam van, melyek ott sem alkotnak határozott típust.

4.6. E TÖMB. SPECIÁLIS NÉGYSOROS DALLAMOK

Az A zenei tömbben már sok és egymással különböző módon összefüggő négysoros dallamot láttunk. Vizsgáljuk meg most az eddig nem tipizált négysoros dallamokat. Ezek összességükben nem kevésbé értékesek mint a már tárgyaltak, de vagy valamilyen egyedi tulajdonságuk miatt nem lehet beilleszteni őket a fenti típusokba, vagy egyszerűen csak nincs elég dallam ahhoz, hogy típust nyissunk számukra. Mint látni fogjuk, a *pszalmodizáló* és a hozzájuk csatlakoztatható ún. *kozandağı* dallamokon kívül a többi négysoros dallamból nem formálhatók igazán jelentős homogén dallamtípusok. Igaz ez az összehasonlító anyagra is, melyben általában kisebb, legfeljebb 5–10 dallamból álló csoportok (típusok) láthatók. Az összehasonlító anyagbeli jelentősebb csoportokat alább sorolom fel, a dallamvázakat pedig a kevésbé gyakori négysoros dallamok vázlataival együtt a 23–27. ábrákon mutatom be. A négysoros dallamokat formák szerint tárgyalom kis-, tripodikus és végül négyütemes méretek szerint, először a *giusto* dalokat, azután a *parlandok*at.

Az összehasonlító anyagban a jelentősebb kisméretű négysoros dallamcsoportok, kadenciáik szerinti sorrendben a következők:

(1) főkadenciás négysoros dallamtípusok, l. Sipos (1995) 23. ábra.

1 (1) ? – 21 db. (Rendszerint a harmadik sor kadenciája is alacsony).

b3 (1) ? – 13 db.

4 (1) ? – 21 db.

(2) főkadenciás négysoros dallamtípus l. Sipos (1995) 24. ábra.

b3 (2) 1 – 20 db. (Egybevonva a 4 (2) 1 kadenciákkal).

(b3) főkadenciás négysoros dallamtípus, l. Sipos (1995) 25. ábra.

b3 (b3)1 – 14 db. (Gyakran AABC formában).

(4) főkadenciás négysoros dallamtípusok, l. Sipos (1995) 26. ábra.

1 (4) 1 – 12 db. (Az első sor alacsony).

4 (4) ? – 11 db. (Magasról ereszkedő kezdés).

8 (4) ? – 19 db. (Magasról ereszkedő kezdés).

(5) főkadenciás négysoros dallamtípus, l. Sipos (1995) 26. ábra.

5 (5) ? – 19 db. (5-ös és 7-es magasságok).

A nagyméretű dallamok közül csak a 7–8(4)4 kadenciás nagy ambitusú dalokból van egy nagyobb, tizenhét dallamból álló csoport, l. Sipos (1995) 27. ábra.

№437–463 Alább felsorolom a saját anyagomban levő egyéb négysoros dallamokat. E dallamok közül egyeseknek a fent ismertetett típusok valamelyikéhez kapcsolataik lehetnek, mint erre már korábban is rámutattam.

a) A *pszalmodizáló* stílushoz kapcsolható dallamok. A №438 dallamot vehetjük olyan *pszalmodizáló*nak is, melynek a 2. és 3. kadenciája egy hanggal lejjebb csúszott, és a №439–441 is mutat hasonlóságot a *pszalmodizáló* stílus típusaival.

b) A sirató nagyformájához kapcsolható dallamok közé sorolhatjuk a 4(b3)4 kadenciás №444-et, az 5(4)4 kadenciás №445–448, №457–458-at, valamint 4(b3)4 kadenciás №450-et és variánsait (№451–454).

c) Egyedi nyolcszótagos *parlando* négysoros dallam a №443 és №449, egyedi hétszótagos giusto dallam a №455 és egyedi giusto bővített dallam a №459.

e) Architektonikus szerkezet tűnik fel a nyolcszótagos №437 és a №456-ban.

f) A nagy ambitusú *parlando* dallamokhoz hasonló, ám első sorukban stagnáló vagy emelkedő dallamokból nálam négy darab van: №460–463.

4.7. F TÖMB. SPECIÁLIS EGY- ÉS KÉTSOROS DALLAMOK

Utoljára néhány olyan speciális egy- és kétsoros dallam bemutatása maradt, melyek valamilyen tulajdonságuk miatt kitűnnek az anyagból. Ilyen egyedi jellegzetesség lehet például, ha a dallam egyetlen túl hosszú sorból áll, ha szokatlan a hangneme, ha speciális szerkezetű (pl. refrén viszi le vagy amorf első részt refrén követ), ha három vagy hat sora van, ha első sora emelkedő stb. Az összehasonlító anyagban az ilyen speciális dallamok száma 156, tehát elég nagy. Ezekből 24 darab három-, öt- vagy hatsoros, 31 dallamot refrén visz le az alaphangra, 21 dallam plagális jellegű, 13 dallamnál labilis a 3. fok és teljesen egyedi 67 darab. Ide vettem azokat a dallamokat is, melyekben a szövegsor átnyúlik a következő dallamsorba, jóllehet ezek – ha a szöveget nem figyeljük – sokszor szépen beleillenek valamelyik típusba. Nézzük végig az anyagomban levő speciális dallamokat.

№464–468 a) Egyetlen hosszú sor. Hosszú dallamsorok előfordulnak máshol is, ám e dallamokban további egyedi jelenség is látható. A №464–466 fel s alá libegő, teljesen koncepciótlan és nagyon bővített dallamvonalukkal tűnnek ki, míg a №467–468 dallamok egyetlen szövegsoruk ellenére határozottan kétsoros jellegűek, amit az is bizonyít, hogy a második nyolc ütem gyakran meg van ismételve. A két dallam variáns, transzponált második résszel.

№469–475 b) Rendkívüli hangnem. Leszámítva azokat a nagy ambitusú *parlando* dallamokat, melyekben hiányzik a záróereszkedés, nagyon kevés nagyterces skálát használó nagyobb ambitusú dallam van.¹ Ezek közül egyesek rokoníthatók kisterces skálát használó dallamokkal, míg mások, pl. a №469–475 egyedül állnak az anyagban. A №469 dallam egy nagyívű leereszkedés után zár *do*-n, a №470-ben pedig szokatlan a második sorában látható, oktávot átfogó ereszkedés, ezenkívül refrénje is egyedi. Szép, régies a №471-es lakodalmi dallam. A №472–474 speciális, *mi*-soron alapuló *menekse* dallamok, és egészen egyedi a №475 dallam *fisz-gisz-disz* előjegyzése, ahol a bővített szekund a 3–4. fokok között helyezkedik el.

№476–479 c) Refrén viszi le a dallamot. Mielőtt a dallam leérne a záróhangra, refrén kezdődik el, és az fejezi be a №476–479 dallamokat.

№480–481 d) Amorf első rész majd refrén. A №480–481 dallamvonala tétova, inkább csak a refrén bevezetésére szolgál. Speciális kis refrénnel zár a №489 is.

№482–485 e) Három-, öt- és hatsoros dallamok. A két gondolatot tartalmazó háromsoros formájú dallamokat (pl. az AB_kB formájúakat) nem számítom igazi háromsorosnak. 'Igazi' ABC formájú, kettő- vagy négysorosra vissza nem vezethető háromsoros dal az anyagomban csak a №482. Öt- és hatsoros dallamokat már többet láttunk, de ezek egy része harmonikusan belesimul a négysorosak közé. Egyedi ötsoros az AB_kABB_kCD formájú a №483, melynek D és E sorai refrénként is szolgálnak; valamint a №484, melynek formája ||:AB⁴:||B⁴BC, ahol BC szintén refrén. Hatsoros a ||:AB:||CDD_kE formájú №485 dallam.

№486–488 f) Emelkedő első sor. Kis felfutással (pl. *d-r-m-m*) vagy hirtelen felugrással (*l-l-m'-m*) sok dal kezdődik, és míg a domb alakú sor nem szokatlan, az emelkedő sor ritka (№486–488).

№490 A №490 esőimát is itt említem meg a teljesség kedvéért.

¹ Sipos (1995) 29. ábra.

4.8. HANGSZERES DALLAMOK

№491–498 Kétfajta hangszeres darab van. Az egyik valamely énekes dallam hangszeres előadása, és ezeket ugyanabba az osztályba sorolhatjuk, mint az eredeti vokális darabot. A másik fajta hangszeres darabnak nincs vagy nem ismerhető fel énekelt változata. A hangszeres darabokat nem vizsgáltam meg részletesen, noha kb. háromszázat lejegyeztem belőlük. Most csak azt említem meg, hogy – hasonlóan a magyar szokásokhoz – a törököknél is léteznek táncpárok (*halay*), azaz egymás után meghatározott sorrend(ek)ben táncolt táncfűzések, melyekhez tételekből felépülő zenei folyamatok kapcsolódnak. Néhány példa a hangszeres dallamokra: №491 ütempáros darab *zurnán*, 6/8-os ritmusban; №492 szvitt *zurnán*, melyben a *parlando* részek 6/8-os, 9/16-os és 9/8-os ritmusokkal váltakoznak; №493 *kavalon*-on játszott darab váltakozó lassú és gyors részekkel, a *parlando* rész nagy ambitusú parlando dallam. Hasonló jellegű dal a magyar anyagban is van, a *Juhait kereső pásztor* névvel; №494 nagy ambitusú parlando dallam *kavalon*; №495 *zeybek* dallam *zurnán* dobkiséréssel; №496 *zeybek* dallam hegedűn; №497 *ağır zeybek* dallam *zurnán* dobkiséréssel; №498 *giusto* jellegű keserves *bağlamán*, hangszerütögetéssel.

4.9. MAGYAR–TÖRÖK ZENEI PÁRHUZAMOK

A gyűjtött és áttekintett nagy anyag birtokában magam is megpróbálkoztam Bartók gyűjtésének egy más-fajta rendezésével, majd a magyar–török zenei hasonlóságok kimutatásával is. Először hangnemük és hangkészletük alapján válogattam szét a dallamokat, így bi- és trichordon ill. tritonon mozgó ütempáros jellegű dallamok majd nagyterces skálájú végül pedig kisterces skálájú dallamok tömbjeit kaptam.¹ Ezeken túl a valamilyen szempontból speciális szerkezetű dallamokat valamint a hangszeres dallamokat is külön vettem. Az így kapott tömbökön belül az első sor magassága szerint képeztem alcsoportokat, majd az alcsoportokat a kadenciák alapján bontottam tovább. Mindezek után az azonos hangnemű, dallamvonal-magasságú és kadenciájú dallamok egymás mellé kerülnek. Végül ezekből az egységekből a közös zenei megoldások alapján egyeseket újra összevonva dallamosztályokat ill. dallamstílusokat kaptam. Mivel ebben az osztályozásban a dallamvonal játsza a döntő szerepet, alkalmanként parlando és giusto ill. két vagy négysoros dallamok is kerülnek egymás közvetlen közelébe.

Az alább ismertetett dallamcsoportokból a stílust alkotó nagyobb méretűeket már tárgyaltam, ezekre most csak röviden utalok. A következő rövidítéseket használom: DSZ = Dobszay–Szendrei (1977), VAR = Vargyas (1981), SIP1 = Sipos János (1994), SIP2 = Sipos János (1995), BAR = Bartók (1976) appendixbeli dallamsorsszám.

I. *PSZALMODIZÁLÓ PÁRHUZAMOK*. Mint fent láttuk, a magyar és a török pszalmodizáló stílusok között lényegbevágó egyezés mutatható ki. Nem véletlen tehát, hogy a Bartók-gyűjtés (B) szinte mindegyik ide tartozó dallamához lehet magyar párhuzamot találni: Bartók №1a. – DSZ №101–102, Bartók №1b. – DSZ №38, Bartók №34 – DSZ №29, Bartók №2 – DSZ №174, Bartók №13a. – DSZ №184, Bartók №12 – DSZ №181, Bartók №13b. – DSZ №186, Bartók №11 – DSZ №165–166, Bartók №53 – VAR–18. és 19. o.].

Ezekhez csatolható néhány *d–r–m–n* mozgó, de első és/vagy második sorában a 4. fokon megálló dallam: Bartók №4 – VAR 21. o., Bartók №41 – DSZ №7, Bartók №42 – DSZ №33–44]. Ide sorolható be a szintén alapvetően a *d–r–m* trichordon mozgó, de első soraiban az 5. fokon kadenciázó Bartók №52, Bartók №31 és esetleg távolabbról Bartók №59 dallamok is.

II. SIRATÓ PÁRHUZAMOK

¹ E utóbbiakhoz vettem a bővített szekundos skálájú dallamokat is.

Sírató kisforma. A török sírató bizonyos rétegei és a magyar sírató legáltalánosabb kisformái között is stílári egyezés van, melyet fent részletesebben elemeztem. Bartók mindössze egyetlen ilyen síratódallamot gyűjtött (B №51), e mellé számtalan magyar változatot lehet állítani, pl. MNT V/6,8.21 stb.

Síratóból levezethető nagyobb formák. A török népzeneben a magyar sírató nagyformájához hasonló síratókkal nem találkoztam, de a magyar síratók nagyformáiból eredeztetett strófikus anyag egyes rétegeinek dallamaihoz többé-kevésbé hasonló dallamok már előfordulnak a török népzeneben. Ez esetben azonban nem két népzenei réteg közötti erős stílári hasonlóságról van szó, ugyanis a török példák meglehetősen kis számúak, és főleg a magyar 5(4)b3 kadenciákkal hasonlíthatók, ám dallammozgásuk nem minden esetben 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 kvintváltós részletek is feltűnnek.¹ Az ide sorolható dallamok és magyar párhuzamaik a következők: Bartók №29 – DSZ 193. pl., Bartók №5 – DSZ №24, BAR-App. II., Bartók №6 – DSZ №26 és VAR 0165, Bartók №15 – DSZ №43.

III. ERESZKEDŐ DALLAMOK

Nem *pszalmodizáló* ereszkedő dallamok. Vargyas Lajos megállapítása, mely szerint "... az ereszkedő dallamok többségben voltak, és talán máig többségben vannak, és ez a dallamalkotás a leginkább jellemző a magyar nép zenei gondolkodására " a török népzeneire még inkább igaz. Igen sok dallamban fordul elő, hogy nemcsak az első és második sor ereszkedik magasabb fokokról, hanem a harmadik sőt a negyedik is. Ezzel összhangban 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 magas fokokon tartózkodnak, illetve oda vissza-visszatérnek.²

Diszjunkt dallamok. $A^5A^5A^5_kA$ formájával és 5(5)b3 kadenciával részben diszjunktak tekinthetjük azt a típust, melynek Bartók oly nagy jelentőséget tulajdonított. Ezeket a dallamokat fent részletesebben tárgyaltam, most csak annyit jegyzek meg, hogy a párhuzamul megadott magyar és a török dallamoknak nincs nagy bokra, itt tehát csak egy tágabb stílári hasonlóságról valamint konkrét dallamtípus-egyezésről lehet beszélni. Ezt a dallamtípust (B №8) és az 5(4)b3 kadenciás Bartók №5-ös dallamot Olsvai Imre egy köztes magyar példával összekapcsolja, rámutatva a közöttük levő rokonságra.³ Ilyen török dallamok a Bartók №8a. és véleményem szerint ide sorolható a szintén AAA_kB formájú és hasonló melodikus mozgású, ám első soraiban magasabban záró Bartók №43a–b,d valamint a Saygun (1976) 390. oldalán szereplő dallam is. Ugyanezt a dallamelképzelést mutatja a magasabbra felívelő tizenegyszótagos Bartók №19 is, ezért ide helyeztem, noha hangterjedelme alapján a nagy ambitusú parlando dallamokhoz tartozik. E dallamok közül a Bartók №8a–e.-hez magyar párhuzamnak Bartók (1976) Appendixében a III. és IV. magyar példát állította. További magyar párhuzamként vehetjük VAR 090-et, Saygun (1976) 10. magyar párhuzamot és Bartók (1924) №28–29-et is.

Nagy ambitusú, 8(4)x kadenciájú dallamok. E dallamok zömének közös jellemzője, hogy első és második soruk is a duodecimáról kezdi az ereszkedést. Legtöbbjüknel (B №21a., №14, №17a–c.) a harmadik sor, egyeseknél pedig a negyedik sor is magasról indul [B №14, Saygun (1976) 393. o.], így az első sor 8) és a harmadik sor (4 kadenciája ellenére e sorok között nem alakul ki kvintpárhuzam. E dallamokhoz magyar párhuzamot nem lehet állítani. A Bartók №18 első és második fele elválnak egymástól, de a magyar dallamokhoz képest túlságosan is, hiszen a megfelelő sorok szext-szeptim távolságban haladnak. Török-magyar párhuzam tehát itt sem állítható. Ezzel szemben a Bartók №16-nak valamelyest kvintváltós jellege van ($A_v^5B_v^5AB$ forma, 8(4)4 kadenciák) és Bartók №20-ban is felfedezhetők párhuzamok az első-harmadik ill. a második-negyedik sorok között (AB_v^5CB forma, 8(5)b3 kadenciák). Sok magyar dallamban a kvintváltás szintén csak részleges, azonban e török dallamok nagy (duodecima) magassága, és eltérő, nem-pentatonos mozgásai miatt mégsem található magyar variáns.

Egyéb, nagy ambitusú dallamok. Ezeket a török dallamokat, akárcsak az előbbi csoport dallamait fent részletesen ismertettem. A dalok ambitusa jellemzően a duodecima vagy nagyobb, és a dallam egy részén határozot-

¹ Pl. №5 formáját $A^5A^4A^3A$ -val ill. A^4-5B^4-5AB -vel is lehetne megközelítőleg jellemezni.

² Több belső-ázsiai nép zenéjét áttekintve kitűnt, hogy míg a tatárok, kazakok, tuvaik, altajiak valamint az anatóliai törökök népzenejében a kvintváltós jelenségek ritkák, addig a kvintváltás Belső-Mongólia Dzö -Uda területén több mongol és evenki törzs körében is fejlett stílusként él.

³ Olsvai (1980).

tan a 12. fokon mozog. Egy dallam az első három sorában oktáv vagy annál nagyobb ereszkedést végez (B №10a.), egy pedig a 11–12. fokról a második sor végén éri el a 4. fokot, majd újra felugrik [Saygun (1976) 384. o.]. Többségük azonban csak a negyedik sorban vagy csak az utolsó ütemben kerül az 5. fok alá (B №21b., №22, №23, №36), és a tizenegyszótagos dallamok mellett két nyolcszótagos dallam is ide tartozik (B №3, №8). Ezekhez dallamokhoz sem állítható magyar variáns.

IV. BI- ÉS TRICHORD ÜTEMPÁROS DALLAMOK.¹

Mint fent láttuk, a *m-r-d* magú ütempáros anyag a magyar és a török népzében is jelentős szerepet játszik. Ez esetben egyszerű, alapvető formák közötti nagyfokú hasonlóságról van szó. A *r-d* bichordon mozog a Bartók №49c₂ [MNT-I/17,31] és a *m-r-d* trichordon a Bartók №49a. [MNT-I/35,38]. A török és a magyar népzében is egyedi *d-l-m,-l* mozgást végez a Bartók №49b. A Bartók №49d₁ domború *l-r'-d-l* triton mozgásához hasonlót a moldvai tetraton dallamokban láthatunk, mindezt azonban inkább csak távoli analógiaként lehet fel-fogni.²

V. KÉTMAGÚ DALLAMOK

Tetra és pentachord dallamok. A tetrachord dallamok ritkák a magyar népzében, "ezt az alakzatot a fejlődés átugrotta vagy elmosta".³ Ritka a moll-pentachord is, míg a dúr-pentachord gyakrabban fordul elő. A török népzében gyakori az a fajta tetrachord, amelyben az 5. fok erőteljes szerepet játszik, ilyeneket láttunk a *pszalmódizáló* stílus tárgyalásánál. Ugyanakkor előfordulnak *s,-l-t-d-r* (B №25, №55b-d.) és *l-t-d-r-(m)* pentachord (B №55a., №50) ill. valódi *l,-t-d-r* tetrachord dallamok is (B №40, №47). Ide sorolom az egyetlen négysoros tetrachord Bartók №57 dallamot is. A *la*-végű moldvai tetrachord dallamok és ezek a török dallamok kis ambitusuk és nem túlságosan karakteres mozgásaik következtében összevethetők, azonban a török dalok egyszerűbbnek tűnnek. Mindenesetre az esetleges összevetés éppen az egyszerű formák miatt messzemenő tanulságok levonását nem teszi lehetővé.

5. fokon kezdő kétmagú dallamok Ez a három dallam harmonikusan besimul a török dallamok közé, és egymáshoz bizonyos mértékben hasonlítanak is. Ugyanakkor nem alkotnak önálló osztályt és magyar párhuzamot sem lehet állítani hozzájuk (B №48a-b., №32).

Két hosszabb, a 6–7–8–9. fokról ereszkedő sor. Ez a megoldás a török dallamok között nem ritka. Van egy ilyen jellegű kétmagú sirató fajta, melynek egyes típusai között az a fő különbség, hogy hányadik fokra ereszkedik le az első sor. Ezeket a török dallamokat részletesen tárgyaltam a SIP2 87–88. és 90. oldalán. A magyar népzében a kétmagú és egyenletesen ereszkedő dallam nem tipikus, de nem azért lehet rá példa. Ilyenek pl. egyes nagyívű ereszkedő siratók, ezek között is az erdélyi egy ívben ereszkedő siratók különösen hasonlatosak egyes török (sirató) dallamokra (MNTV/159,160). Itt a fő eltérést az jelenti, hogy a török dallamok nem ereszkednek le a VII. fokra. Előfordulnak nagyívű ereszkedő sorokból álló magyar strófikus dallamok is (B №27 – VAR 0114). Ez az ereszkedés a török dallamokban néha csak a b3 fokig történik,⁴ akárcsak a Bartók gyűjtés №39 és №30 darabjaiban. Hasonló dallammenet figyelhető meg VAR 075–77,081–082-ben, de négysoros formában. Mindkét török dallamot be lehetne a magyar *pszalmódizáló* stílus Dobszay–Szendrei (1977) O osztályába is sorolni, ahogy magyar párhuzamaik oda is valók. A Bartók №37–38 illetve a Bartók №7b. dallamokhoz magyar párhuzam nem található.

VI. NAGYTERCES SKÁLA. Már láttunk nagyterces skálájú dallamokat a gyermekjátékok dallamai ill. a sirató dallamok között. E műfajokon kívül azonban a nagyterces skála (mixolíd vagy dúros formájában is) ritka az anatóliai népzében. A nagyterces anatóliai dallamok jelentős része a nyugati partvidékről került elő, ahol régi görög hatást lehet gyanítani, más részük pedig a keleti, kurdok lakta részéről. Bartók gyűjtésében öt ilyen dallam akad.

¹ A №49d. valójában két dal, melyeket №49d₁-nek és №49d₂-nek jelölök.

² Pl. Vargyas (1980) 24. o.

³ Vargyas (1980) 51. o.

⁴ Sipos (1995) 90. o.

Dúr-kvintváltó dallamok. Dúr kvint- ill. kvart-kvintváltónak nevezhetjük a kétsoros Bartók №24 és №28 darabokat.¹ Azonban egyik esetben sincs szó a magyarban kvintváltó dallamok oly jellegzetes egymagú formáról, hanem sokkal inkább egy ereszkedés közben mintegy véletlenül kialakult párhuzamról. Itt tehát csak egy felületes formai hasonlóságot látunk.

Mixolid dallamok. A Bartók gyűjtésben három mixolid dallam szerepel. Ezek közül az ereszkedő Bartók №26 a török anyagban egyedül áll. A magyar anyagban is vannak *szo*-hangsorú ereszkedő dallamok, azonban ezek csak annyiban hasonlítanak a Bartók №26 török dallamra, hogy mindegyik ereszkedő és mixolid.² A Bartók №44–45 dallamok variánsok, egyikük dipodikus, másikuk pedig tripodikus jellegű. Ezekhez sem állítható magyar párhuzam.

VII. SZEKUND-SZEKVENCIÁS DALLAMOK. A magyar népzeneben a szekund-szekvencia nem tipikus dallamalkotó jelenség, ugyanakkor előfordulnak szekvenciális megoldások a siratókban, strófikus fejleményeikben és egyes kvintváltó dallamokban (pl. VAR 041). Mint erről fent részletesen szó volt, az anatóliai népzeneben a szekund-szekvenciák a régiesnek tűnő műfajokban is jelentős szerepet játszanak. Ütemek szekundonként való lefelé szekvenciázása előfordul a török *pszalmódizáló* stílusban, a siratókban és menyasszonysiratókban és még sok dallamban, főleg a dallam vége felé. A török népzeneben a sorszekvencia sem ritka. Ilyen dallam pl. a Bartók №58 valamint Saygun 392,394. o., ezek mindegyikében érezhető az $\parallel : A^6 A^4 : \parallel A^3 A^2 A$ forma.

VIII. SPECIÁLIS DALLAMOK. Speciálisnak akkor nevezek egy dallamot, ha az valamilyen tulajdonságában radikálisan egyedi, vagyis az általam átnézett teljes török anyagban kevés a hozzá hasonló. A Bartók №46 egyébiránt közkedvelt dallamnak nemcsak lid hangsora egyedi, hanem az is, hogy a második sor utolsó ütemétől kezdve ütempáros jelleggel és *r-m-F-s-l* hangkészlettel forog a *fa* körül. Ugyancsak lid az ereszkedő Bartók №54 hangsora is. A bővített szekundos skálát használó Bartók №35-t az teszi egyedivé, hogy első sora huzamosan alacsonyban, a 4. fokon mozog, második sora pedig felugrik a 8. fokra, és onnan ereszkedik alá. A Bartók №7a. dallam bővített kétsoros, de egyedi jellegét nem ez adja, hanem a török népzeneben ritka háromszoros *s-d'-l-s* pentatonos ugrálás az első sorban. A Bartók №56 egyedi szeszélyes dallamvezetése és különösen utolsó ütemének *d-t / s-f-s / /* mozgása miatt, melyből refrén alakul ki. A Bartók №33 menyasszonybúcsúztató dallamot bizonytalanul kanyargó első két sora és a második sor végén hallható felkanyarodás teszi egyedivé. Végül megemlítek két olyan dallamot, melyet Bartók nem írt le. A Saygun (1976) 387. oldalán szereplő *Van ağzi*-t huzamosan *szo*-n recitáló igen hosszú sorai teszik egyedivé, ráadásul az első és második sorvég 1. fokra hull alá, míg a harmadik sorvég a 8. fokon marad. A Saygun (1976) 386. oldalán található *Eğin ağzi* dallamnak pedig huzamosan lent tartózkodó kezdete adja egyedi jellegét.

TOVÁBBI PÁRHUZAMOK

Bartók az 1. és 2. osztályán kívül még két olyan osztályt adott meg, melyekben magyar dallamokkal összevethető török dallamokat talált. A 13. osztály hét darab "tempo giusto izometrikus négysoros pontozott ritmusú 7- vagy 7+7-szótagos dallamot tartalmaz (№40–42, №43a–d és №44), ezzel szemben a 14. osztályban csak egyetlen "tempo giusto heterometrikus négysoros pontozott ritmusú" dallam foglal helyet (№45). Bartók e dallamokról a következőképpen ír: "A 13. és a 14. osztály dallamai – különösen pontozott ritmusukat tekintve – kapcsolatban vannak a pontozott ritmusú dallamok megfelelő magyar osztályaival. №42-nek még magyar variánsa is van, a №40, №41 és a №43 pedig nemcsak ritmusukban, hanem zenei szerkezetükben is nagyon hasonlóak egyes magyar dallamokhoz".

A 13. osztály dallamai *mani* szövegűek, rajtuk kívül Bartóknál csak №48a–b. és №58 ilyen. Hangsorukat tekintve a két osztály dallamai nem homogének. Van közöttük két mixolid jellegű (№44–45), melyek dallamilag is közel állnak egymáshoz, mert №44 formája $| a a | b c | + | c_v c_v | b c |$, a №40-é pedig $| a^{\sharp} a^{\sharp} | b c \parallel : c_v c_v : \parallel$,

¹ A magyar népzeneben levő alsó kvartváltásról pl. Vikár (1986) 125. o.

² Megemlítem, hogy ebben a dallamban Saygun szerint és szerintem is olyan bővített szekund hallható, melyben a 2. fok kissé magasabb, a 3. fok pedig kissé mélyebb az európai fülnek megszokottnál.

ahol az azonos kisbetűk azonos dallamrészeket jelentenek, az a^t pedig az a sor tripodikus változatát jelöli. A többi dallam két csoportra osztható. Az egyiket maga Bartók fogta össze variáncscsoportnak (N^o43a–d.), ezek ambitusa oktáv vagy nóna. A N^o43a. és N^o43b–d. között hasonló szerkezeti összefüggést látunk, mint az imént N^o44 és N^o45 között. N^o43a szerkezete ugyanis $a a | a_k b$, a N^o43b–d.-é pedig $a a | a_k b | c c | a_k b$. Eltérők ettől a kisebb ambitusú N^o40–42 dallamok. Ezek közül N^o40 és N^o41 egymás variánsainak számíthatnak 4. foknál feljebb nemigen nyúló soraikkal, (1) főkadenciájukkal és $abcc$ ill. ab^tcb^t formáikkal. A két csoport között foglal helyet a N^o42.

A N^o42-höz hasonló egyes magyar *pszalmódizáló* dallamokhoz pl. a *Hej, páva*,¹ vagy DSZ² I/5ii, I/5uu, I/24f stb. A kis ambitusú N^o40–41 dallamokhoz már nehezebb magyar párhuzamot találni, mert a rövidebb (1) kadenciájú magyar dallamok általában legalább az 5. fokot is határozottan használják. Egy hasonló dallam: DSZ III/61f.

A nagyobb ambitusú N^o43a. dallamhoz közvetlen magyar változatot nemigen lehet találni, a magyar népzében ugyanis nincs 7(7)5 kadenciás, egészen a negyedik sora elejéig a szeptim fölött mozgó AAA_kB formájú dallam. Ugyanakkor lényegileg hasonló, de hamarabb leívelő dallam elképzeléssel találkozunk a N^o8a–e. dallamoknál, melyekhez van hasonló magyar dallam.

További párhuzamok is találhatók a magyar és a török dallamok között. Ezek részletes elemzése és kifejtése nagy terjedelmet venne igénybe, ráadásul legtöbbször kisebb és főleg formai szempontok alapján összetartozó magyar csoport és egyes török dallamok hasonlóságáról van szó, így mindössze egy-egy példával utalok rájuk az Appendix 12-ben.

Mint láttuk, a török dallamok nagy többségében ereszkedő mozgás figyelhető meg, mely sokszor újra és újra elindul a magasabb fokokról. Ennek ellenére a szigorúbban vett lépcsőzetes ereszkedés, amikor minden következő sor alacsonyabb az öt megelőzőnél, a négysoros dallamok között sem számít kivételesnek (Appendix 10a, Bartók N^o5). Ritkábban ugyan, de előfordulnak nagyobb ambitusú ereszkedő dúr és mixolid dallamok is a török népzében (Appendix 10b–c).

Ezzel szemben az emelkedő-ereszkedő dallamkezdés ritka (Appendix 10d). A magyar népzene egyik jellegzetes típusa a 4–5. fokon mozog, majd 8. fokra ugrik fel, ehhez hasonlít távolról az Appendix 10e, de ez a fajta mozgás szintén ritka a török népzében. Ugyancsak kevés olyan dallam van, mely alulról indul, és domború ívet ír le (Appendix 10f). Alulról emelkedik az 4. fokig az Appendix 10g.

Ion dallam már viszonylag sok van (Appendix 10h–i). Néha előfordul a 3. fok ingadozása (Appendix 10j). Plagális dallamokból összesen 21 darab van, ezek többségének formája és hangsora is egyéni. Appendix 10k mixolid, Appendix 10l pedig fríg hangsorú plagális dallam.

Az anatóliai népzében is feltűnik az *architektonikus* felépítés, bár nem olyan kifejtett formában mint a magyar új stílusban. Határozott, tizenöt dallam által képviselt típust alkot az a fajtájuk, ahol az alacsonyan mozgó, 1 kadenciás első, második és negyedik sorok közül emelkedik ki a magasabb harmadik sor (Appendix 11a–b). Egy ugyanilyen karakteres, tíz dallam által képviselt típus esetében az első, harmadik és a negyedik sor zár mélyen, és a második sor kadenciázik a b3. vagy a 4. fokon (Appendix 11c–d). Ehhez hasonló felépítésű az a négy dallam, melynek első és harmadik sora a VII. fokon ér véget (Appendix 11e). Végül határozottabban architektonikus dallamok is vannak, melyeknek az első és utolsó sora alacsony, míg a középső kettő magas (Appendix 11f–g). Az AABA szerkezetű török dallamoknak azonban szerkezetükön kívül kevés közülük van a magyar architektonikus dallamokhoz, hiszen hiányoznak belőlük a pentaton fordulatok, és főleg, lent megszólaló soraik sokkal kisebb ambitusúak. A (4) főkadenciás és ABBC ill. ABBA_v felépítésű török dallamokhoz pedig lehet állítani magyar párhuzamokat, ám nem szabad elfelejtenünk arról, hogy ezek a dallamok az anatóliai anyagban kivételesnek számítanak [Appendix 11f–g – SzD IV(A)/7 ill. Vargyas (1981) 0323, 0326].

Végül vizsgáljuk meg, hogy a kisebb ambitusú, alapvetően kétmagú török dallamoknak vannak-e magyar párhuzamai. Fent már láttuk a *m–r–d* trichordon forgó gyermekjátékdallamok, a diatonikus és a pentaton siratók valamint a kétmagú *pszalmódizáló* dallamok magyar vonatkozásait. A török népzében számtalan egyéb kétmagú dallam is van, és ezek egy része párhuzamba vonható bizonyos magyar dallamokkal. Itt azonban ismét nem stíláris azonosságról van szó, hanem csak egy tágabb zenei közegben fellépő egyes dallamhasonlóságokról, ráadásul a török kisambitusú, kétmagú dallamok rendszeréből ezek a dallamok csak példákat mutatnak fel, mégpedig nem is

¹ Bartók (1991) 200. o.

² Dobszay–Szendrei (1988).

mindig a legjellemzőbbeket.¹ A magyar példákat Dobszay–Szendrei (1988)-ból idézem (DSZ), az ottani sorszámmal.

A magyar dallamokkal összevethető *kisterces kisambitusú* török dallamokat Appendix 12-ben mutatom be, hozzájuk a következő többé-kevésbé hasonló magyar párhuzamokat lehet állítani: Appendix 12a–DSZ III/16, Appendix 12b–DSZ III/56, Appendix 12c–DSZ III/61, Appendix 12d–DSZ III/69, Appendix 12e–DSZ III/71, Appendix 12f–DSZ III/95, Appendix 12g–DSZ III/95, Appendix 12h–DSZ III/121, Appendix 12i–DSZ III/160 és Bartók №34 hasonló DSZ III/62-höz.

A magyar dallamokkal összevethető *nagyterces kisambitusú* török dallamokat pedig Appendix 13-ban sorolom fel: Appendix 13a–DSZ III/1, Appendix 13b–DSZ III/9, Appendix 13c–DSZ III/20, Appendix 13d–DSZ III/24, Appendix 13e–DSZ III/25, Appendix 13f–DSZ III/8, Appendix 13g–DSZ III/37, Appendix 13h–DSZ III/42, Appendix 13i–DSZ III/51, Appendix 13j–DSZ III/52, Appendix 13k–DSZ III/53, Appendix 13l–DSZ III/58, Appendix 13m–DSZ III/87, Appendix 13n–DSZ III/121, Appendix 13o–DSZ III/131.

A nagyobb török anyag tehát részben megerősítette, részben pedig kibővítette Bartók megállapításait a török népzeneről. Nem szabad azonban elfelejteni, hogy míg a magyar anyagot illetően nagy felfedezések nemigen várhatóak, addig a török népzene továbbra sincs teljes mélységében felgyűjtve és elemezve. Különösen fontos lenne az anatóliai népzene török rétegeinek kihámozása. Erre a további török népek, elsősorban az azerik, a türkmének és a kazakok népzenejének összehasonlító tanulmányozása adhat segítséget.

¹ A Sipos (1995)-ben utalok az ide tartozó fontosabb török típusokra, a 13–16. ábrákon a nagytercesekre, a 17–22. ábrákon pedig a kistercesekre.

ÖTÖDIK FEJEZET

Az ötödik fejezetben az anatóliai népdalszövegek rövid áttekintése után a Bartók gyűjtés szövegeinek dialektológiai bemutatása következik. Ezután a Bartók-gyűjtés szövegeinek kritikai feldolgozását végzem el, majd a zene és a szöveg közti összefüggések néhány aspektusára mutatok rá.

5.1 TÖRTÉNELMI VISSZATEKINTÉS

A török népdalszövegek történeti változásait nem lehet teljes megbízhatósággal követni, a népművészetnek sosem volt elsődleges formája az írásbeliség. Mégis a régmúltból elő-elővillan néhány emlék, általában pontos adatolás nélkül, gyakran töredékként, s még gyakrabban fordul elő, hogy a magasabb művészet él vele, s hagyományozza ránk, ha többé-kevésbé megváltoztatott formában is. A legfontosabb emlékekből adok alább egy izelítőt.

♦ *Mahmūd al-Kāšgarī* (MK)¹ 1072 és 1077 között alkotta meg *Dīwān luḡāt al-turk* szótárát, melyben oguz népi anyag is szerepel. Ez az első olyan könyv, mely régi *hece vezinli* 'szótagszámláló' török verseket tartalmaz, bár sok esetben nem teljes költeményeket, csak azok egyes részeit. E költemények túlnyomórészt négysorosak, közülük csak kevés mutat bizonyosan kétsoros formát. A gyűjtemény legtöbb verse hétszótagos (4 | 3), ezen kívül kevesebb 4 | 4 nyolcszótagos, 6 | 6 ill. 4 | 4 | 4 tizenkét szótagos és 4 | 3 | 4 tizenegyszótagos van. Előfordul még 2 | 2 | 2 ill. 3 | 3-as hatszótagos is, a többi forma elhanyagolható. A rímképlet leggyakrabban *aaab cccb dddb* ..., ahol a *b* rím az egész költeményen keresztülhúzódik. Jóval ritkább az *abcb*, *aaaa* ill. *aa*.

Ezekben a török versekben a szótagszámláló formákon kívül előtűnnek az időmértékes verselés, az *aruz*² jellegzetességei, de gyakran bizonyos szabadsággal kezelve, ráadásul míg az eredeti arab *aruzban* a rímséma *aa ba ca da* ill. később *aa bb cc* is, addig MK-nál az uralkodó forma az *aaab*. Emellett a török anyagban túlnyomó a versen végigvonuló nyelvtani rím, ami az *aruzban* nem szokásos. Gyakori a feszültség az *aruz* jellegzetes időmértékei ill. a szótagszámláló és cezúrával rendelkező vers szabályai között. Alább bemutatok egy hétszótagos verset MK gyűjtéséből³:

*Bardī közüm yaruqī,
aldī özüm qonuqī.
qanda ärinč ganiqī,
amdī udīn odyorur.*

Elment a szemem fénye,
elvette létem megnyugvását.
hol lehet most a boldogság,
(a gond) felriaszt álmomból.

¹ A Kásgárból származó Mahmut nemcsak korának kiemelkedő tudósa volt, de erősen érdeklődött népcsoportja, a törökség iránt. Ezért is végezte el azt a hatalmas terepmunkát, mely szükséges volt szótárának elkészítéséhez.

² Az *aruz* a szótagok hosszúsága és rövidege valamint a bennük lévő magánhangzók magassága és mélysége szerint az ún. *divan edebiyatı*-ban alkalmazott időmértékes verselési mód. (A *divan edebiyatı* azon 13–19. századi török költészet összefoglaló neve, melynek nyelve, tematikája és kidolgozása is arab–perzsa hatás alatt alakult ki a török irodalomban.) Az *aruzban* nem a szótagszám, hanem a hangok elrendeződése a domináns. Az időmértékes verselés már az ókori Mediterrániumban el volt terjedve. Ott egy hosszú szótagnak két rövid hosszúság felelt meg, és ezek ritmikus váltakozása adta a verslábát (pl. görög *jambus*, *daktilus*, latin *koreus*, *anapestus* stb.). Az *aruz* eredetileg az araboktól származik. A szó jelentése 'a sátor közepébe levert cövek', és az *aruz* eleinte a sivatagi népdalok formáját jelölte, idővel azonban önálló művészetté, tudománnyá fejlődött. A régi perzsa *pehlevi* verselésben már az iszlám előtti korban kétféle *aruz* volt ismeretes: egy tizenegy- és egy nyolcszótagos. A törökségben az *aruz* az erős arab hatásra még nagyobb lendülettel terjedt. A 8–10. századi török nyelvben nyílt és zárt szótagok is ismertek, és ezeknek a régi török költészetben előforduló váltakozása néha szinte *aruz* eredményezett. Az erős arab–perzsa divat mellett ez tette lehetővé, hogy az erősen szótagszámláló török (magasabb) költészetbe az *aruz* hatás beszívárogojon, sőt helyenként uralkodóvá váljék. L. még Banarlı (1987) 151. o.

³ Stebleva (1971) №18, Doerfer (1996) 203–204. o.

üdig meni qonitti,
saqinç maḡa yomitti.
köñlüm aḡar ämitti,
yüzüm mänin saryarur.

A vágy vágyakozóvá tett,
az aggodalom rámtelepedett.
szívem felé hajolt,
orcám elsápad.

Az aruznak a népköltészetben már csak azért sem lehetett fontos szerepe, mert a népköltészeti alkotások mindig zenei előadásban hangzottak el, a zene többnyire sorról sorra ismétlődő ritmikai képletei pedig erősebbek a prozódia szabályszerűségeinél. Könnyű elgondolni, hogy pl. egy minden sorban ismétlődő $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ rimusú zene alatt egy $\text{○○○○} | \text{○○} \text{—}$ -től eltérő időmértékes ritmus érvényre jutásának milyen kis esélyei vannak. Azt is tudjuk, hogy a parlandó daloknak is megvannak a maguk belső koherens ritmusvázai.

♦ A népi költészettel kapcsolatban másodikként *Yesevi*t kell megemlíteni, aki valószínűleg 1083 és 1166/67 között élt. Ő alapította meg az első jelentős misztikus rendet Anatóliában, és hogy minél több törököt megnyerjen a misztikus istenimádatnak, tanait egyszerű, népdalszerű versek, ún. *hikmet*ek segítségével terjesztette. Ezek a versek, akárcsak a MK-nál látottak, túlnyomórészt négysoros tizennégy- és tizenkétszótagosak voltak, a tizenkétszótagosokban következetesen végigvitt 4|4|4 cezúrákkal. A szótagszámot a költemények nem tartják be következetesen, a sorok általában egy szótagszám körül ingadoznak. A rimsémák közül uralkodik az *aaab ccccb dddb* (ill. *aa bb cc. .*), míg az első strófákban jellemző az *abab* vagy *abcb, aaba* képlet.¹ Gyakori a nyelvtani rim, és nem ritka a perzsa hatást mutató *radīr*, ahol a második és a negyedik sorban szövegrefrén fordul elő. Ezt láthatjuk pl. *Yesevi* egy *hikmetjében*²:

*Xoş ya'ibdin qulaqımya ilham qıldi,
ol sâbâbdin haqqa si'ynîp keldim muna.
barça büzürg yiylip maḡa in'am berdi,
ol sâbabdin haqqa si'ynîp keldim muna.*

A rejtelemből sugallat jutott fülembe,
ezért jöttem én, az Istenhez forduló.
minden nagy összegyűlt, kegyben részesített,
ezért jöttem én, az Istenhez forduló.

Közép-Ázsiában a régi török szótagszámláló verset a magasabb irodalomban az *aruz* szinte mindenhol visszaszorította, és hatása többnyire csak abban jelentkezett, hogy az *aruz* nem tökéletes formában jön létre. Ugyanakkor a népi költészetben a szótagszámláló vers megtartotta szerepét. Ezt láthatjuk pl. egy 15. századból származó refrénes szövegben, melyhez hasonló az én gyűjtésemben is előfordul³:

*Biz ike-ü söğüşkân-li qaraḡ gîzi
bir neçe qat dögül-mi? yandurmayıl!
häy, beglär yandım,
beglär dedim:
tâzâ gül-dür
yandurmayıl.*

Veszekszünk egymással bús lány
sokszor, ugye? ne kínozz!
Hej, urak, szerelmes lettem,
urak, így szóltam:
friss rózsza
lobbants szerelemre!

♦ Egyes török költők tehát az uralkodó arab-perzsa divat ellenére a régi szótagszámláló versformát (is) használták.⁴ Kiemelkedik közülük az 1250–1320 között élt Yünus Emre, akinek 356 versből álló életműve tartalmazza a török költészet fontosabb rétegeit. A nyelvezet, a költői képek és a formai elemek egy része, a versforma és a rimképlet népi eredetű, és a költő egyben a zenész-költő *aşık*ok előfutárának is számít. *Aruz*ban írt

¹ Ez az *arüz matla'*-jára emlékeztet, és könnyen lehet, hogy MK gyűjtése idejében is előfordult, de mivel nála főleg csak töredékek kerültek rögzítésre, ez a rimképlet a lejegyzett szövegekből nem tűnt elő. A forma az anatóliai népköltők körében ma is él.

² Doerfer (1996) 212. o.

³ Bodrogligeti (1962), Doerfer (1996) 215. o.

⁴ 1071-től az 1243-es mongol betörésig a szeldzsukok uralták Anatóliát, majd a mongolok fél-autonóm török uralmat tettek lehetővé kb. 1302-ig. A szeldzsukok alatt a vallás nyelve az arab, a hivatalos nyelv pedig a perzsa volt, de természetesen a nép zöme törökül beszélt. Ezen kívül többek között még nagyobb tömegű görög nyelvű is élt Anatóliában.

misztikus versei pedig, bár át-átüt rajtuk a szótagszámláló jelleg, a díván költészethez kapcsolódnak.¹ Idézzük fel egyik szép versének három strófáját²:

*Bân yörüräm yana yana,
'išk boyadî bâni qana.
nâ 'âqilâm nâ divânâ,
gâl gör bâni 'išk nâylâdi.*

Megyek lánolva, lánolva,
szerelmem vérrel festett be.
sem okos sem örült nem vagyok,
gyere, nézd, mit tett velem a szerelem.

*Gâh âşarâm yâllâr gibi,
gâh tozaram yollar gibi,
gâh aqaram sellâr gibi,
gâh gör bâni 'išk nâylâdi.*

Egyszer fújok mint a szél,
másszor poros vagyok utakként,
néha áradok áradásként,
gyere, nézd, mit tett velem a szerelem.

*Miskin Yûnus biçârâyâm,
başdan ayaya yarayam,
dost âlindân âvârâyâm,
gâl gör bâni 'išk nâylâdi.*

Szegény Júnusz, szerencsétlen,
tetőtől talpig sebben,
hazátlan bújdoso vagyok,
gyere, nézd, mit tett velem a szerelem.

♦ A népi költők³ közül egyesek közel maradtak a falvak, nomádszállások lakóihoz, és szótagszámláló formában írtak, míg mások formailag és szókészletben is a 'fejlettebb' formákhoz közelítettek. Tipikus volt a népi tizenegyszótagos (4 | 4 | 3 vagy 6 | 5) valamint a nyolcszótagos (4 | 4) forma, míg a török népköltészetben egyébként közkedvelt hetes szótagszámot (4 | 3) kevésbé részesítették előnyben. Ugyanakkor előfordul náluk a 7+7 szótag-számú vers. A rimek kizárólag asszonáncok, jellemző sémáik *abcb dddb eeeb* (ill. *abab* stb.).

Ez az *'āşık* költészet jelentős szerepet játszott a *bektaşk* között és Irán siíta területein. Nevezetes képviselője a 16. századi Bektaşî Pir Sultan Abdal és a híres *Veysel* is, aki 1894-ben született Sivasban. Veysel egyik verse⁴:

*Benim her derdime ortak sen oldun,
ağlarsam ağladın gülersem güldün.
sazım bu sesleri turnadan mı aldın,
pençe vurup sarı teli sızlatma.*

Minden bajomra te lettél társam,
ha sírtam, te is sírtál, ha nevettem, neveltél.
hangszerem, e hangokat a darutól vetted,
karommal ne tépd a húrokat.

*Ay geçer, yıl geçer, uzarsa ara,
giyin kara libas, yaslan duvara.
yanından, göğsünden açılır yara,
yar gelmezse yaraların elletme.*

Múlik a hónap, múlik az év lassan,
öltö fekete ruhát, dőlj a falnak.
oldaladon, melleden seb fakad,
ha nem jön a barát, a megváltó.

♦ Ebben a sorban foglal helyet a tizenhetedik századi zenész-költő Karacaoğlan, aki nem hagyta el törzsét, és akihez a legtöbb çukurovai *uzun hava* szövege köthető. Karacaoğlan a költészetében leginkább az *abcb – yyyb* formát használja, jóval ritkább az *abcb* és az *aaab*, és még ritkább az *abab – yyyb*. Ezzel szemben a népi szövegekben az egyes strófák rimeit között nincs kapcsolat. Az *aşık*-költészet szoros összefüggésben van a modern népköltészet tizenegyszótagos (6 | 5 ill. 4 | 4 | 3) *koşma* típusával, melynek jellegzetes formája *aaab cccb dddb ...*, azaz a strófák utolsó ríme azonos. Ez már a MK-nál is feltűnt, ott az eposz jellegzetes formájaként is szolgál.

¹ Éppen egy 1438-ban török fogságba esett magyar, a 'szászsebesi névtelen', más nevén a Magyarországi György barát fedezte fel Európa számára Yûnust (*Értekezések a törökök szokásairól, viszonyairól és gonoszságairól*, 1481).

² Emre (1965) 202. o., Doerfer (1996) 224. o.

³ Nevük Anatóliában *saz şairi*, *halk şairi*, *aşık* (türkmenül *bayşî*, kazakul és kirgizül *aqın*, kazakul még *ıraw is*).

⁴ Doerfer (1996) 227. o.

5.2. MAI ANATÓLIAI NÉPDALSZÖVEGEK

Formai jellegzetességek

A fentiek alapján nem meglepő, hogy a jelenkori anatóliai török népdalszövegek túlnyomórészt hét-, nyolc- és tizenegyszótagos, szigorú strófászerkezetű tehát négysoros. rögzített rimes strófákból állnak, az ettől eltérő forma ritka.¹ Ezeket a strófák gyakorlatilag mindig zenével együtt hangzanak fel, így osztásaik a zene hangsúlyokhoz, tehát az ütemkezdésekhez és a szünetekhez idomulnak. Természetes tehát az is, hogy -mint Közép-Ázsia törökségénél és még sok más népnél is - a tipikus metrikai osztások a sorokat nagyjából egyenlő darabokra osztják szét, vagyis hétszótagos esetben 4|3 (ritkábban 3|4), nyolc szótagnál 4|4, tizenegy szótagnál pedig 6|5. Tizenegy szótagnál van még egy tripodikus 4|4|3 beosztás, a fentiekén kívül más forma azonban alig alig mutatható ki. A szövegekben a szótagszámok sokszor nem minden sorban azonosak, gyakran tapasztalható ingadozás.²

Ugyanakkor vannak olyan népi versek, melyek szintén alapvetően négysorosak, de a negyedik sor karaktere elválik az első hárométól: eltérő a szótagszám, és gyakran tartalmaz *aman*, *of*, *yandım* 'jaj, ej, szerelemre lobbantam' jellegű szavakat (pl. №1a., №2, №9, №20). Az sem ritka, hogy e 'tercet'-eknek nincs negyedik refrén-sora, hanem az egyik szövegsor ismétlődik meg. Tercetek előfordulnak tempo giusto és parlando dallamokban is.³ Ilyen például a szövege mindjárt a Bartók №1a.-nak is:

<i>Davulcular dama doldu,</i>	A dobosok megtöltötték a házat,
<i>Dam başıma zından oldu,</i>	A ház a börtönöm lett.
<i>Baban duydu, Şamdan geldi</i>	Apád értesült a hírről, megjött Damaszkuszból
<i>Nenni yavrum, nenni.</i>	Nenni, kicsikém, nenni.

Anélkül, hogy messzemenő következtetéseket vonnék le, röviden bemutatom a legjellegzetesebb török szótagszámokat, s mellettük utalok a hasonló magyar szótagszámra is.

szótagszám	török	magyar
5	Ez a legkisebb szótagszám, főleg refrénekből, ütempáros dallamokban fordul elő, ⁴ de néha önálló dallamokban is (pl. №34). ⁵	A magyarban is ritka.
6	Hatszótagos sorok a török népköltészetben szintén ritkán és főleg csak refrénekből fordulnak elő, mégpedig 4 2 tagolással, ⁶	A parlando hatosok a régi stílus egy fontos ritmikai alosztályát alkotják.

¹ Eltérő szerkezeteket láthatunk pl. a gyermekdalok, siratók illetve a szekvenciák segítségével négynél több sorra bővült, főleg nők által énekelt dallamok egy részében. Ugyanakkor a török mellett az özbeg és türkmén népdalokban is jelentkezik az a török nemzeti verselés, mely sokban hasonlít a magyar hangsúlyos verseléshez. Leggyakoribbak a 4|4, 4|3-as illetve a három ütemet tartalmazókban a 4|4|3-as tagolású sorok. A rövidebb verssorok rímképlete *aaba*, a hosszabbaké *aabb* páros rím. Gyakori eszköz az alliteráció, valamint egy, a magyar népdalokban is megfigyelhető sajátosság: az első vagy az első két sor nincs logikai kapcsolatban a többivel, csak hangulatfestő szerepe van. Thúry (1904) 95. o.

² Ez könnyen lehet a szabályozódás előtti régies vonás, és megtalálható több régi stílusú magyar parlando-rubato dallamban is. "A szabályos 4x8 vagy 4x6 szótagos versszakban időnkint 12-es, 6-os, 8-as sorok jelennek meg". Vargyas (1981) 85. o.

³ Bartók török gyűjtésében a következő tercetek vannak: №1a., №9, №15–16, №20–21a., №24, №28–29, №33–34, №46, №50, №56.

⁴ Pl. Sipos (1995) №284–285, №269, №371.

⁵ Hasonló dallam pl.: Vargyas (1981) 80. példa, a *Pusztá malomba* dallam (*ml'lm r | ssfm r | mmrd d | rmdt l*).

⁶ Sipos (1995) №479.

7	A török hétszótagú sorok túlnyomó többsége giusto ritmusú és 4 3 tagolású, de viszonylag jelentős számú 3 4 tagolású is van.	A magyar hetesek mind 4 3 tagolású táncdallamok.
8	A török nyolcasok tagolása túlnyomóan 4 4, itt parlando és giusto ritmus is előfordul. Ezt a szótagszámot, akárcsak a hetest, dallam képviseli.	Ugyanez áll a magyar nyolcasokra.
9-10	Kilences vagy tízes szótagszám a török anyagban ritka, és ha előfordul is, általában valamilyen szövegbővítéssel jár együtt, pl. Bartók №32 sorainak végén a <i>vay, vay</i> ill. <i>of, of</i> .	A magyar anyagban előfordul ilyen szótagszám.
11 illetve 12	A tizenegyesek a török szövegek egy jelentős csoportját adják, hozzájuk leggyakrabban parlando dallam társul. Mindkét népnél jellemző a 4 4 3 tagolás, és a török szövegekben ezen kívül ugyanilyen fontos a 6 5. Tizenkét szótagos gyakorlatilag nincs. Ugyanakkor tudjuk, hogy a 4 4 4 beosztású tizenkét szótagos sor a közép-ázsiai törökök között igen elterjedt.	A magyar tizenegyszótagosak szinte kizárólag 4 4 3 tagolású táncdalok, a 6 5 csak egyetlen dallamcsaládban van meg. A magyar tizenkettesek (6 6) a magyar régi stílus fontos parlando "recitáló" rétegét adják.
nagyobb	Az anatóliai szövegekben ilyen magas szótagszám csak úgy jön létre, ha az alapjában véve tizenegyszótagos sor járulékos szótagok segítségével kibővül.	Tizenkettesnél nagyobb szótagszám lehető fel a magyar kanásztánc dallamokban, sőt a magyar új stílus dallamainak egyetlen sorában akár huszonkét szótag is lehet.

Rímtechnika

Mint már láttuk, a török költészetben a leggyakoribb rímképlet az *aaab*. A hivatásos vagy félhivatásos zenész-költőkre jellemző a határozottabb alakzatokra való törekvés, ezért ők az *abcb* – *aaab* és az *abab* – *aaab* formákat is használják, ahol a *b* hídként szolgál a különböző négyesek között, mintegy összefogva azokat. E törekvés azonban a folklór területéhez közvetlenül hozzátartozó költeményekben hiányzik. Ez utóbbiakban minden négyes egy-egy teljesen vagy nagyrészt független egység, és a négyeseket nem a külső forma, hanem a tartalom fűzi össze.

Az alliteráció gyakori a Bartók-gyűjtés verseiben. Ez rendszerint egy-egy (legfeljebb két-három) hangra terjed ki, és az alliteráló szavak tipikusan a sor elején egymás szomszédságában helyezkednek el (*Davulcular dama oldu* - No1a, *Deveyi deveye çattım* - No7b), de néhány nem alliteráló szó is megelőzheti őket (*Koca babanin beli büküldü* - No1b). Rikábban az alliterációk több sorra is kiterjedhetnek (*Bunu bana bağısladı, Bu alma bir dost alması* - No9). Figyelemre méltó, hogy míg a rövid, 7- és 8-szótagos népi szövegekben, a többé-kevésbé improvizált szövegű siratókban (*Sarı saçı guzum sicim gibi yavrum* No51) vagy az igen archaikus esőimában (*Caytan getir giyelim* - No49a) igen gyakoriak, addig a népköltők 11-szótagos verssoraiban alig fordulnak elő.

A török versekben gyakori az önrím, de jellemzőbb rím a rag- vagy a képzőrím, ami a nyelv agglutináló természetével összhangban van. Jellemzően az utolsó két, sőt gyakran három szótag rímel a fenti értelemben. A legkezdetelegesebb formákban ugyanaz a szó használatos rímként, és viszonylag gyakori az is, hogy három különböző ige vagy főnév áll ugyanabban a nyelvtani formában. Mind a háromra látunk példát Bartók №1b.-ben¹:

¹ *yıkıldı, döküldü, büküldü* = 'kidőlt, lehullott, meghajolt'; *gara* (<*kara*) = 'fekete'.

*Yüce dağda çam yıkıldı,
Dalı, budağı yere döküldü.
Kalk sana Sar' Ahmedim
Koca babanın beli büküldü.*

A magas hegyen kidőlt a fenyő,
Gallya, ága lehullott a földre.
Kelj életre szöke Ahmetem
Nagyapád háta meghajlott miattad.

*Üzüm gara, düzüm gara,
Salkımcıgımı düzüm gara.
Şimdi emim dayım duyar
Ağlamaya yüzüm gara.*

A szőlő fekete, a szőlőt tartó ág fekete,
Fekete a fürtöcském sora.
Meghallják a nagybácsik (a halálhírt)
Oly sötét az arcom, hogy sírni sem tudok.

Ugyanerre példa a №8e. második versszaka is:

*At içinde, at içinde,
Ağır bukağılar gıcında.
Eller yayladan geliyor
Hacı beğim yog içinde.*

A lovak között, lovak között,
Nehéz láncok a fenekén.
Az idegenek a nyári szállásról jönnek
Hacı bey nincs közöttük.

A török versekben a tövek és ragok különböző formái a bennük levő magánhangzók nyíltságától függetlenül rimértékűnek számitanak,¹ pl. №15-ben:

*İstanbul'dan çıxım dırya yüzüne,
Meylim düştü ermeninin gızına.
Yeme, içme, baç yavrının gözüne,
Al beni terkine, gidek kürdoğlu.*

Isztambulból jöttem a tengerhez,
Vágyakozom az örmény lány után.
Ne egyél, ne igyál, csak nézz a kicsike szemébe,
Végy engem a nyeregbe, menjünk kurd fia.

Jóval ritkábban fordul elő, hogy különböző szófajú vagy különböző nyelvtani formájú szavakat használjanak rímként (№17c. negyedik strófa: *firez* és *biraz*).

A feszes ritmusú táncdalok, párosítók és felelgetős² dalok szövege többnyire egymással alapvetően összefüggésben nem levő strófákból áll. Ugyanakkor egy hangulat, egy szituáció, pl. a lány iránt érzett szerelem, a szeretett személy halála miatti bánat stb. mégis gyakran teremt bizonyos összefüggést a strófák között. A táncdalok szövege jellemzően hétszótagos (4|3) *manı*, de vannak ilyen jellegű nyolcszótagos szövegek is. Általános rimképletük *aaba*, ahol a harmadik sorok ríme tér el, és az sem ritka, hogy e sor cezúrája is különbözik a többi sorétól. Jóval ritkább az *aaaa*, *aaab* vagy *abcb* forma. A tizenegyszótagos dalok között kevés az olyan, melyeknek szövegét össze nem függő strófák alkotják, ezek ritmusa túlnyomórészt szintén giusto, és szövegeikben gyakori a szövegsorismétlés ill. a szövegrefrén (pl. №45 és №59).

A szövegstrófák tartalmi összefüggését főleg parlando előadású nyolc-, tizenegy- és ritkán hétszótagos dallamokban tapasztalhatjuk. Az idetartozó anonim szövegekben³ ez az összefüggés sokszor meglehetősen laza, amit csak fokoz az az tény, hogy a *manı* szövegekhez hasonlóan a strófák első két sorának (de legalább az elsőnek) "meglepetést előkészítő" funkciója van. A leggyakoribb rimképlet itt is *aaba* és *aaab*. Természetesen a zenészköltők alkotta szövegekben nem ritka a strófák közötti összefüggés⁴.

¹ Erre egy magyar példa: *hajlandó és illendő*, Bartók–Kodály (1921) №133.

² Ezeket a dallamokat falusi fiatalok éneklik, mégpedig a lányok és a fiúk egymással szemben csoportokban elhelyezkedve. A szövegek szójátékokat, titkos szerelmi vallomásokat tartalmaznak. Május havában a lányok számára lehetőség nyílik arra, hogy szerelmi és házassággal kapcsolatos dalokat (*manıkat*) énekeljenek egy edényből kivett különféle tárgyakkal összefüggésben (fésű, gyűrű stb), melyeket a megelőző éjszaka helyeztek egy rőzsabokor vagy egy szőlőtőke aljához. L. Saygun (1976)

³ Hétszótagos a №52, nyolcszótagos a №1b., №3, №4, №5, №6, №7a–b, №8a. és d., №17c., №25 valamint a tizenegyszótagos a №12 és №13a.

⁴ Nyolcszótagos №8c., №55a.; tizenegyszótagos a №10a., №11, №13b.–20, №21b.–24, №27, №30, №35–39 és a №54.

A szövegek és a képek az egyes műfajokban

Az anatóliai földön, ellentétben közép-ázsiai egyes területeivel nem találkozunk hosszú epikus művel. Ilyen vagy nem volt, vagy a feledés homályába veszett. Hősök történeteit illetve jelentős történelmi eseményeket elsősorban a fent említett népköltők (pl. Karacaoğlu, Dadaloğlu stb.) viszonylag újabb versei mesélik el. Az alkalomhoz nem kötött dallamok zöme szerelmes dal, gyakran táncdallam formájában, néha pedig parlando ritmusban, meglehetősen markáns képekkel. Az alkalomhoz kötött dallamok közül manapság is él a sirató és a leánybúcsúztató jellemző módon sok közös dallammal, ugyancsak mindenki anyja tud bölcsődalokat. A hosszú szárazság idején ma is éneklük az esőimákat, melyeknek a dallamai a gyermekdalok kategóriájába esnek. Az alevik vallási dallamainak egy része (samah, mengi) pedig – bár oktató tartalmú szövegeket tartalmaz – zeneileg a török népzene régebbi stílusú dallamaival azonos. Mindezek közül a kollekcióban népköltők verseit, altatót, siratót, leánybúcsúztatót és esőimákat találhatunk, ezért az alábbiakban főként ezekről lesz szó.

Sok vers világos tartalmat és érzelmeket fejez ki, ha nem is érthető minden mozzanatuk. De a teljes logikai világosságot nem is várjuk el a költeményeknél, hiszen ezek nem narratív jellegűek, hanem inkább az érzelmek nyelvén hatnak. A megértési nehézségek egyik oka az, hogy "falusiak mondják olyan falusiaknak, akikkel közösek az érzéseik, akik ugyanazt tudják ugyanazokról a tényekről, akik a civilizációnak ugyanazon a szintjén állnak, és akikkel olyan közösséget alkotnak, melynek tagjai a világ jelenségeit hasonló módon értelmezik. Így számukra feleslegesnek tűnik olyan, mindenki által ismertnek vett tények, események, körülmények leírása vagy akár csak említése is, melyek ismerete nélkül pedig a szöveg teljes megértése lehetetlen."¹

Egy költői eszközzel gyakran találkozunk a török népi szövegekben, mégpedig főleg a hétszótagos, giusto előadású *manikban*. "A török lírai népi szövegek strófái gyakran egy vagy két olyan sorral kezdődnek, melyek a) semmi kapcsolatban nincsenek az őket követő sorokkal, vagy b) egy többé-kevésbé általános hasonlatot tartalmaznak, illetve c) kontrasztként szolgálnak a következő sorokhoz. Ugyanez az eszköz ismert a magyar lírai népköltészetben is, bár talán kevésbé gyakori. Ezek a fő szöveg fölött lebegő sorok általában egy természeti kép rövid leírását vagy a szerző (!) magánéletének egy mozzanatát tartalmazzák."²

Ezek a természeti kezdőképek a monostrófikus lírában olyan kezdőformulák, melyek a strófa második felével réma-téma viszonyban állnak.³ Az indító természeti kép tartalmilag, emocionálisan és poétikailag is összeköti a strófa kezdetét a többi résszel. A magyar lírai dalokban is már igen korán észrevették jelenlétét, de elterjedtségét csak részben vizsgálták. Mindenesetre a természeti kezdőképek jelensége ilyen vagy olyan formában világsszerte ismert, hiszen az ókortól a Minnesängerekig, a reneszánsz költészetig találkozunk vele, és a parallelizmus és az ismétlés törvényszerűségei következtében a polistrófikus szerkezetű lírában is megmaradt.⁴ Másik oldalról több keleti nép költészetében is igen fontos szerepet játszik. Az esetleges genetikai kapcsolatok meglétének vagy meg nem létének bizonyításához több adatra és mélyebb vizsgálatra lenne szükség. Jelenleg csak az ide tartozó anatóliai adatok csoportosításával próbálkozhatom meg. Először az egyes műfajokat vizsgálom meg a strófák kettéosztottságával kapcsolatban, majd egy általános osztályozást közlök.

♦ *Bölcsődalok*. Ezeknek a szövege az anya cselekedeteinek a leírását (pólyázás, baba alá a homok elkészítése, maga az éneklés), valamint a babának való szerencsekíválmakat tartalmazzák (Jó szerencse telepedjen a küszöbre, hozzanak ajándékokat a babának stb.). Jellemző sztereotíp fordulataik: *Istentől kértelek, adjon neked lelket* (7a) és a *nenni* szó gyakori használata, mind 'tente' mind 'bölcsődal'

¹ Saygun (1976) XXIX. o.

² Saygun (1976) XXVIII. o.

³ Magyar Néprajzi Lexikon, V. kötet, p. 271

⁴ Valter V. (1916), A magyar népdalok kezdőképe. Budapest, Eckhardt S. (1929), Középkori természetszemlélet a magyar költészetben, In: Egy. Philol. Közl., Budapest, Wulfen, B. von (1963), Der Natureingang in Minnesang und frühes Volkslied, München.

értelmében. E szövegekben nem jellemző a tartalmilag kettéosztott strófa, az csak néhány esetben jelenik meg, pl.: *A dobosok hangosan játszanak a tetőn - Az apa meghallja, és megjön.* (No1a).

♦ *Leánybúcsúztatók.* A leánybúcsúztatók gyakran ének a párhuzamos szerkesztéssel. A strófák első fele egy 'női' akciót ír le (hennakenés, házból kilépés, vetés), míg a második felük az anya szomorkodását mutatja be: Isten nevében kenjétek a hennát, jobb kezét tegye a hennába, hívjátok az anyját, jöjjön. Kedves, a kezed és a hennád áldott legyen, – Édesen élj a férjeddal. (No33), Átugrott, átlépte a küszöböt, a szofrán maradt a kanala - a lány az anya egyetlené. (No33), Lencsét vetettem, kikelt? ágain énekel a pacsirta? - Lány, elfelejtett-e az anyád téged? Lány a hennád áldott legyen. (No33)

♦ *Esőimák* (No49a-d). Ezeket a dalokat akkor énekelik, amikor esőt akarnak az égtől. A szövegek nem strófikusak, és rendszerint egy képekkel tarkított eseménysorozatot és a fohászkodást tartalmazzák. Zeneileg a gyermekdalok közé illenek be. Egy példát bemutatok:

49a. esőima

Megfáztam, megfáztam, kihültem, Egy kicsike sajtgombóc lettem,
Sajtomat kivették a kezemből, Engem pedig menesztettek,
Az úton egy orsót találtam, Az orsót a középső feleségemnek adtam,
A feleségem nekem kölest adott, A kölest a madaraknak adtam,
A madarak nekem szárnyat adtak, Szárnyra kaptam, az égbe szálltam,
Az ég nekem esőt adott, Én az esőt a földnek adtam,
A föld nekem virágot adott, A virágot a báránynak adtam,
A bárány nekem kisbirkát adott, A kisbirkát a beyeknek adtam,
A beyek nekem lovat adtak, Felszálltam, elmentem Karasuba,
Karasuban a vér folyik, Két fülemüle rám néz,
Hozzátok a vért, igyuk meg, Menjünk Akserayba,
Akseraynak a kulcsa, Az este ki jött,
Unokatestvérem, Mustafácska,
Karja, combja kicsike, csik, csik, csik.

♦ *Epika.* Az elmesélő jellegű szövegek igen ritkák. A No23 elbeszélés Ahiska ostromáról, A No17b. pedig azt mondja el, hogy milyen is egy vitéz ember. Az egyetlen satirikus szöveg –egy egér hőstetteiről– a No8c, ennek dallam is egyedi. Ezekben természeti kezdőképek nem szerepelnek.

♦ *Siratók* (No51, valamint No1, No3–8, No12. No17c, No25). A siratók az elválás fájdalmát, az elhunyt tulajdonságait mesélik el, a menyasszonysiratók az anya és a lány szomorúságáról, az idegenbe szakadt lány nehéz sorsáról szólnak. Közben a szertartás eseményeinek, tárgyainak képei is megemlítődnek. A szertartás és az érzések ismeretében a dalszövegek többnyire érthetők, és a megszemélyesítések, hasonlatok is többnyire világosak. Az egyetlen valódi siratóban nincsenek természeti képek, csak hasonlatok (No51):

Lefektették a bárányomat, kicsim, jaj,
Tevéhez hasonló kicsim, ó kicsim.
Szőke haja olyan, mint a zsineg, ó kicsim.
Gyertek testvéreim a kicsikémhez,
Sírjunk, mint a nővérem, kicsikém.
A sírját az úton ássák,
Az útra helyezték, jaj kicsim.

Ugyanakkor a többi siratószövegben, melyek haláleseteket mesélnek el, már gyakoriak a természeti kezdőképek.

♦ A 'kétrészes' strófák osztályozása, áttekintése nem egyszerű feladat. Megpróbálkoztam osztályozni az első rész tartalmának a figyelembevételével (pl. virág, állatmotívumok, a cselekvés jellege stb.), ekkor azonban teljesen más karakterű strófák kerültek egymás mellé. Végül a strófák tartalma szerinti felsorolása mellett döntöttem, annak ellenére, hogy itt részben az intuíció szerepe nőtt meg, részben pedig

igen sok esetben a tartalom nem volt meghatározható. Ez utóbbi esetben formai jegyek alapján történő alosztályokat képeztem.

♦ *A kép szerelmi, szexuális tartalmat hordoz.* Nem meglepő, hogy a képek egy jelentős része kapcsolatban van a szerelemmel, sőt a szexualitással. Ez néha igen szókimondó formában nyilvánul meg, de többnyire itt is virágnyelvvel találkozunk. A színek ezekben a képekben a kék-, zöld-, lilaruhás kedvesre utalnak., a két nővér a két kebel, a fácánok a mellbimbók. A hely leírása (pl. a vár hátulja) a találkahelyet jellemezheti. A megtermékenyítő víz, az övben levő pisztoly és a kút szimbolikájának a megfejtéséhez sem kell nagy fantázia. Néhány példa:

Hadd menjek az úton, az út virágjai lilásak. - Szépség gyere, adj egy csókot, az aratásig kölcsönkérem. (No42), Kicsim rózsakeblei, a szüzlány rózsakeblei, - Nem lehet kigombolni a gombjait. (No55a-c), Az erdő szürke ugara, két nővér együtt sétál. - Ha sólyom lennék, vadásznék a melleden levő fácánokra. (No42), Urfa szürke ugara, párosan sétál két nővér. - Ha sólyom lennék, vadásznék a melleden levő fácánokra. (No43d), A hid alja szűrös, zöldescském, szerelemre lobbantottál, mikor rózsá voltam, szerelmem. - Allah meg téged égessen, zöldescském, mikor háromnapos menyasszony vagy, kedvesem. (No41), A vár hátulján van egy ázott kemence, lobbantsd szerelemre (a kedvesemet) Allahom. - Változtass egy pár madárrá, és helyezz a mellére. (No43d), A vár hátulja szűrös, szerelemre lobbantottál még lányként. - Allah meg téged égessen, mikor három napos menyasszony vagy. (No43d), A malom előtt virág, hozzanak sarlót, hadd vágjuk le. - Én ismerem a kedvesemet, középtermetű lila virág. (No43a), Szemben kurdok házai, legelnek a tevéi. - Leült, feji a bárányt, melle verejtékezik, hé, szépség. (No31), Megy a hold a horizont felé, a kereskedő éjszaka utazik. - A fehér mellen keresztül, az út egyenesen Mekkába visz. (43a) Karamanból jöve, szerelembe estem, lábamba fűrődött egy tüske - Az elválás hajlította meg a derekam. (No56)

Leszálltam a kút mélyére, a kút mélyén sás. - Nem hazugság: a kedvesem egy szénszemű lány volt. (No43b), A várból jöttem le, vizet öntöttem a nárciszra. - Hét évet szolgáltam, egy szénfekete szemű lánynak. (No42), Jön a víz, felfrissít, a kertet virágoztatja. - Ez a szerelem milyen szerelem, még a némát is szóra bírja. (No43b), A fiú kezében üveg dugója, ne rázkódj, ne hintázz számár csacsija. (No59), A fiú övében pisztoly van. - ne húzd fel az ingedet, ott egy rózsakert van. (No59).

Néhány kép a lányhoz való beszökésre utal: Létrát támasztottam a diófához, - üdvözöltem a kedvesemet. (No32), Ugrottam, bementem a kertbe, fejem hozzáért egy levélhez - Menyasszony, ha nem vehetlek el, nem szállhatok a fekete földbe. (No58)

♦ *Megszemélyesítés.* A kedvesre utalhatnak egy színnévvel (a ruhája színe), de megszemélyesítheti egy virág vagy egy fiatal állat is: *Ibolyát* találtam a völgyben, - kérdeztem, hol lakik. (No46), Ennek a *gazellának* az ivóhelye sziklás, - A sziklákön tulipán és jácint nő. - Cukrot evett, az ajkai festekesek, - Alkonyatkor élém jött egy gazella. (No24), Ennek a *gazellának* az ivóhelyét meg kell vizsgálni, - szemöldököd, szemed kifestett. - Piros kötényes, sárga csizmás, - szürkületkor ez a gazella jött. (No28) Szemben kurdok házai, legelnek a tevéi. - Ringatózva megy a vízhez, a türkmének *tevecsikója* (No57).

♦ *Párhuzamos események/cselekedetek.* Nem ritka, hogy az 1-2. sorban levő tartalom párhuzamosságot mutat a 3-4. sor tartalmával, pl.: Lementem a völgybe, nem találtam követ - Gyűrűt csináltattam, nem találtam ékkövet - Magamnak megfelelő feleséget nem találtam (No29), Ökröt vettem, nem tudtam befogni, legény lettem, nem élhettem - Szégyenbe kerültem, kedvesem, nem választhattalak el (férjedtől). (No8e), A magas hegyen kidőlt a fa - Kelj fel Ahmet. (No1b), Fekete a szőlő - Fekete az arcom (a bánattól). (No1b), Felnőtt a tigris, már tud üvölteni, húsz éves lett - Nem minden anya szülhet ilyen hős fiút. (No1b), Jön a nyár, jönnek csoportosan a kacsák - Kelj fel fiam, sok lány közeledik. (No5)

♦ *Nincs, vagy nem fedezhető fel kapcsolat a strófa első és második fele között.* Gyakran nem fedezhető fel kapcsolat a strófa első és a második része között, sőt nagy valószínűséggel nincs is. Ilyen pl.: Káposztát ültettem a lejtőre, a szél fújja szét a leveleit - Két vágyakozó egymásra talált, Teremtőm, vigyázz rájuk. (No32), A levegőben köd van, a sátorban ellenség nevet. - Visszafordultam, és láttam, hogy a babát a madarak tépik szét. (No7), Fogd meg a leggyapjasabb birkát, ha rüg, hadd rügjön. - Rakd ki a szépek legszebbjét, akinek a homlokán kettős szeplő van. (No44), A yaylán nő a löhere, a derekad nádszálvékony. - Miért áldoztál fel teremtményem egy 16 éves fiatal? (No3), Ömlik a vére, a yayla jácintja illatozik - Kegyetlen

volt az ellenség, bal oldalába tört merített. (No5), Repült a sólymom, átrepülte az óceánt. - Szívem egy szépet választott, de nincs semmim, amit rá költhetek. (No26)

Igen halvány kapcsolat van a strófa első és második felének egyes részei között, pl.: A házunk előtt tarló, kelj fel nagyapám - szégyelltem sírni, közel van az ellenség háza. (No25), A ház előtt szalma, egy kicsit megörültél - Arca mosolyog, ajka cseresznye, én is elvesztettem egy csinos lányt. (No17c), A házuk előtt muskátli, (kedvesem) alakja karcsú, maga sah. (No45)

♦ A fent vizsgált jelenség a magyarral szomszédos népeknél nincs meg, de a törökség körében általánosnak tűnik, és a mongol népköltészetben sem ismeretlen. A mongol vers ritmikája a hangsúlyos verseléshez áll közelebb, és egyik jellemzője az alliteráció, mely sok esetben nemcsak a sorok elején, hanem a sorok közben is jelentkezik. Ez a mai török népköltészetben ritka. Ugyanakkor a török versekhez hasonlóan mongol lírai népköltészetben is fontos eszköz a *parallelismus membrorum*, és szinte minden szakasz párhuzamosságokra épül.¹ Mongol példaként olyan szöveget adok meg, ahol a párhuzamosság végigvonul valamennyi szakaszon²:

A bagolymadár fiókája a tócsát elkerülve huhog.
pajkos kedvű társam hozzád miért szoktam ennyire?
A tarka madár fiókája *Kösöt* erdejében szól.
Szegény kicsim, tőled ily messze miért kerültem?

Egy másik mongol példa első strófája egy természeti kép, a másodikban egy párhuzamos természeti kép és emberi életkép látható, a harmadik strófa részei között pedig elvontabb összefüggés található³:

Tömör-cayaan forrásánál kerek köd ereszkedik,
hullámozva dereng az arany takarójú vidék.

A felkelő vörös napot vörös felhő takarja,
az ügyes, okos elmét a harag ostobasága uralja.

A kecses, sárga virág az őszi hónapban hervad,
az irigységet és butaságot a harag ostobasága uralja.

♦ A törökségben szinte végtelenül lehetne sorolni a hasonló példákat. Már Kasgarinál sok esetben jelentkezik, de megvan a mai törökségi népek népköltészetében is. Elszórtan megtalálható a csuvasoknál, azonban náluk és főleg a cseremiszeknél inkább egy párhuzamos kép jelentkezik⁴:

A juharteknő vékony teknő, ha meg tudnám szórni a magot, jó lenne.
Ha a meghívott és idehozott vendégeimet meg tudnám etetni-itatni, jó lenne.

Altaj-kizsi népnél: Fehér virág, fehér virág földed neve ismeretlen.
Falumból távozó testvér útid vége ismeretlen.

*Hakasok*nál: Fekete hegy ha nem volna, fekete víz honnan folya?
Lótartó nép ha nem volna, lófuttatás hogyan folya?

Tuváknál: Harmatcsepp hull a magasból, Hatalmas erdőségünk!
Hatvan ember jóbarátja: hatalmas hírű bégünk.

¹ Birtalan (1990), Poppe (1958) 195–220 o., Kara (1970).

² Vladimircov (1926) №5.

³ Vladimircov (1926) №15.

⁴ Vikár-Bereczki (1971) №21.

Burját mongoloknál: Van-e tajga, melynek fája törhetetlen?
Van-e ország, melynek népe halhatatlan?

Kamnigán mongoloknál: Sziklán felnőtt fűzfa szép időben kivirágzik.
Ha szavainkat belénkfojtják, hallgatásunk nem tart sokáig.

A finnugor népeknél is megjelennek a kontrasztos ill. párhuzamos képek.

A víz folyik, elborítja a hab, ezután a hab eloszlik.
Eloszló vízhab módjára Múlik el az életem.¹

A kolostor felett a nap vörösen kél,
A mi szívünk éppen úgy ég.²

Mint Bartók rámutatott, ez a fajta megoldás a magyar népköltészetben sem ritka. A magyarokon, mongolokon valamint egyes török és finnugor népeken kívül máshol is előfordul-e ez a költői megoldás? A kérdés pontos megválaszolása külön kutatásokat igényelne, és különösen nehéz lenne annak a kimutatása, hogy valahol egyáltalán nincs meg. A kínai Dalok Könyvében a Si-Kingben mindenesetre van hasonló szerkezetű vers, mely könnyen lehet, hogy korai türk közvetítésen keresztül jött létre.

¹ Vikár-Szij (1985) 57. o.

² u.o. 67. o.

5.3. A SZÖVEGEK DIALEKTOLÓGIA ELEMZÉSE

Az anatóliai török nyelvterületet nyugaton, északon és délen tengerek szakítják meg. Északkeleten az *azeri* nyelvbe megy át éles határok nélkül, és sok azeri nyelvi jelenséget a kisázsiai dialektusokban is tetten érhetünk. Délkeleten az észak-szíriai *arab* terület határolja. Észak-Mezopotámiában a *kurd* szakítja meg élesen, ott a perzsával kevert *azeri* nyelv hatása igen jelentős. A nyelvet beszélnek még a Balkánon más népek közé szorult nyelvi szigeteken, pl. Kelet-Trákiában, Macedóniában, Görögországban, Bulgáriában vagy Romániában¹. A keresztény gagauzok nyelve egy törökországi török dialektus és az oszmán hatás erős volt Krím-félsziget déli részén² is.

A letelepült törökökön kívül egészen az utóbbi évtizedekig voltak török nyelvű nomádok és félnomádok Anatóliában és a Balkánon³. Anatóliában a török nomádok különböző törzsszövetségi (*aşiret*) neveken szerepelnek, pl. *yörük*, *türkmen*, de – ahogyan azt magam is tapasztaltam – az egyes törzsnevek is fennmaradtak egészen a mai napig, pl. *avşar*, *karakoyunlu*, *sarıkeçili* stb. E csoportok nyelve többnyire legfeljebb lényegtelen részletekben tér el letelepült szomszédjaik nyelvétől.

A török állam már régóta a kisebbségi nyelvek visszaszorítására törekszik. A következő kisebbségek vannak: *görögök* – régen sokan, ma, a népességcsere után kevesen, főleg Isztambulban, *örmények* – szintén főleg Isztambulban, *arabok* – a szíriai és iraki határon mohamedánok, Merszin és környékén keresztények, *kurdok* – a keleti területeken, de egész Anatóliában szétszórva is, *nesztóriánus szírek* – keleti tartományokban (főleg Hakkari), *kaukázusi* népek (*lázok*, *grúzok*, *cserkeszek*, *abházok*) – legsűrűbben észak-keleten, de szétszórva is, valamint kevés *albán*, *cigány*, *spanyol zsidó* – ez utóbbiak főként a nagyvárosokban. Találhatók a török határokon kívülről bevándorolt török kisebbségek is, pl. *krími-tatárok*, *dobrudzsai tatárok*, *kazakok* stb.

A mai állapotok hosszú és összetett települési és beolvadási folyamatok eredményeként alakultak ki. A terület lakói nyilván csak igen kis százalékban számitanak az ide annak idején beáramló törökök utódainak, többségük az eltörökösített helyi lakosság utódja. Az eltörökösödés folyamata a következőképpen történhetett.

Egyes dél-török csoportok még a szeldzsukok előtt bejöttek a bizánci területekre és a Balkánra. A XI. sz. közepétől a XIII. sz. végéig tartott a szeldzsukok tömeges bevándorlása. Ennek a végén már biztosan elkezdődött a helyi lakosság eltörökösítése, s folytatódott a Szeldzsuk Birodalom romjain feléledő kisebb fejedelemségekben is.

Az oszmán-törökök XIII. századi bejövetele a résztvevők kisebb száma miatt nem játszott perdöntő szerepet Kisázsia településtörténetében. Ugyanakkor az akkor kezdődő, majd egyre erősödő oszmán politikai hatalom, Kisázsia egyesítése és a nagy balkáni hódítások nyilván jelentős hatással voltak az eltörökösödés folyamatára. Az Oszmán Birodalmon belül állandó mozgás volt: nyugati irányba, kolonizálva az újonnan meghódított területeket, és közben keletről friss török elemek érkeztek a birodalom területére. A nem török őslakosság a nyomás hatására először megtért az iszlámra, majd fokozatosan áttért a török nyelvre is. A balkáni törökök egy része pl. még tudatában van annak, hogy a kisázsiai török hódítóktól vagy a turkizált őslakosságtól származik.

Oroszország 1783-as krími, majd 1864-as kaukázusi terjeszkedése nagy török tömegek bevándorlását okozta az oszmán területekre. Ugyanígy a balkáni népek önállósodása során is sokan tértek vissza Kisáziába, s a Görögországgal való népességcsere során is mintegy félmillió török vándorolt vissza.

¹ Részletes leírás az európai törökökről pl. Kowalsky, IE, pp. 991-992.

² E hatásokra vonatkozó kutatások nem átfogóak, de nyilvánvaló a *szláv* nyelvek hatása a Macedóniában ill. a Bulgáriában élő törököknél a szókezdő *h* elorvadása, az *e/ye* ingadozás illetve a besszarábiai *gagauzban* az erős palatalizáció. A dél-keleti területen *arab* hatásra utal pl. a gutturálisok sokszínűsége és az arab *‘ain* hang kiejtése. Általánosságban kijelenthető, hogy az oszmán-török és a szomszédos népek közti nyelvi hatás elsősorban a jövevényszavakban mutatkozik meg.

³ Traeger (1905) pp. 198-206.

Egy ilyen összetett módon kialakult nyelvi terület természetesen nyelvi szempontokból nem lehet teljesen egységes. Az oguzok nyelvileg meglehetősen homogének lehettek, a szeldzsuk törökök nyelve pedig mai tudásunk szerint nagyjából az ún. ó-oszmánlival egyezett meg. Természetesen az egyes törzsek nyelve kisebb-nagyobb mértékben ettől eltérhetett, és ez az eltérés az idők során fokozódhatott ill. csökkenhetett. A dialektusok kiegyenlítésére igen előnyös hatással volt az, hogy az eredeti török népesség egy jelentős része sokáig fenntartotta sok mozgással járó nomád ill. félnomád életformáját.

A Balkán nomád török elemeit (pl. a *kunok*) szintén jelentős oszmán-török hatás érte. Egyes jelenségeket, melyek a Fekete-tengertől nyugatra (Deli Orman, Dobrudzsa, Besszarábia) valamint a Kaukázus kisázsiai határán tapasztalhatók, talán az északi és a déli törökség érintkezésének lehet tulajdonítani. A turkizált helyi lakosság nyelvében biztosan fellelhetők olyan másodlagos jelenségek, melyek az illető népek örökölt artikulációs szokásainak tulajdoníthatók. Ugyanakkor a jelentős népességmozgások, a katonai szolgálat és kisebb részben az iskola erős kiegyenlítő hatással bírt. A teljes egységesedés ellen hatott azonban, hogy az újabb települések nem keveredtek a régiekkel, hanem egymás mellett élve gyakran megőrizték egyéni jellegzetességeiket.

A törökországi török nyelvjárások témájában megszületett publikációk vegyes minőségűek, és gyakran inkább a néprajzi jelenségek leírását tartalmazzák mint a nyelvjárások pontos jellemzését. Gyakori az is, hogy nem közlik a gyűjtés forrását, az adatok gyűjtési helyét. A legtöbb nyelvi feljegyzés városokban készült, ahol a lakosság rendszerint igen vegyes, és ezért az egyes tájjellegzetességek is könnyebben deformálódnak.

Alapmunkának és követendő mintának Kowalsky munkáját tekintetem, melynek többek között óriási értéke, hogy megadja egy dialektus leírásának a modelljét¹. Ezt a modellt azután többen is követték, pl. Eckmann a razgradi és a várnai leírásoknál².

Átnéztem még Caferoğlu, Räsänen ide vonatkozó legfontosabb műveit³, valamint figyelembe vettem az újabb kutatások egy részét⁴. Ezeken a munkákon kívül számtalan olyan kiadvány jelent meg, mely anatóliai nyelvjárásokkal foglalkozik, de – talán a téma természetéből fakadóan is – összefoglaló mű a mai napig nem készült. E művek egy válogatott bibliográfiája megtalálható Korkmaz fent említett cikkének a végén.

Törökország nyelvjárási felosztása

Az irodalomban többféle felosztás létezik, pl. Caferoğlu a következő csoportosítást adja: 1. *délnyugati* (Bandırma-tól Antalya-ig), 2. *középanatóliai* (Afyon Karahisar-tól Erzurum-Elazığ), 3. *keleti* (Erzurum-Elazığtól keletre), 4. *északkeleti* (Fekete-tenger Samsuntól Rize-ig), 5. *ruméliai*, 6. *délkeleti* (Gaziantep. Adana, Antalya és környéke), 7. *kastamonu-i* (*karamanli* és más törzsek nyelvjárásai).

Az egyes dialektusokat általában kiejtési finomságokban való különbözőség, néhány hangzaváltozás és jelentéktelen szókincsbeli egyediség jellemzi. A morfológiai eltérések teljesen elhanyagolhatók. Ez következik általában is abból, hogy a török nyelvek differenciálódása még nem haladott előre nagyon. A törökországi török beszédterületen gyakorlatilag mindenki megérti a másik beszédét.

Ugyanakkor az egyes dialektusok közel sem egységesek. Még az egyes beszélők esetében is jelentős ingadozás tapasztalható, mind a kiejtésben mind a nyelvtani formák használatában. Feltételezhető, hogy a jelenleg letelepült népesség nemrégén még nomadizált, és környezetét gyakran cserélgette. Ráadásul a különböző bevándorlók is megtörték az egységesebb nyelvi képet. A kormány az intézkedései, a hadsereg, és az iskolák segítségével egységesíteni próbálja a nyelvet.

¹ KOWALSKY (1934)

² ECKMANN, J. (1941), *Die Türkische Mundart von Warna*, KCSA 3/2, p. 144-214., ECKMANN, J. (1950), *Razgrad Türk ağızı*, Türk dili ve tarihi hakkında Araştırmalar 1, 1-25.

³ Caferoğlu, A. (1959), *Die anatolischen und rumelischen Dialekte*, In: PhTF I, 239-260., valamint Räsänen (1949), *Materialien zur Lautgeschichte der Türkischen Sprachen*, Studia O. XV., Helsinki.

⁴ Korkmaz (1977), *Nevşehir ve yöresi ağızları*, Ankara valamint *Handbuch der Türkischen Sprachwissenschaft*, Teil I. (szerk. Hazai Gy) kötetbeli cikkeket: Korkmaz (1990), *Anatolian Dialects*; Tryjarsky (1990). *Balkan Dialects*; Kramsky (1990), *Phonetics and Phonology*.

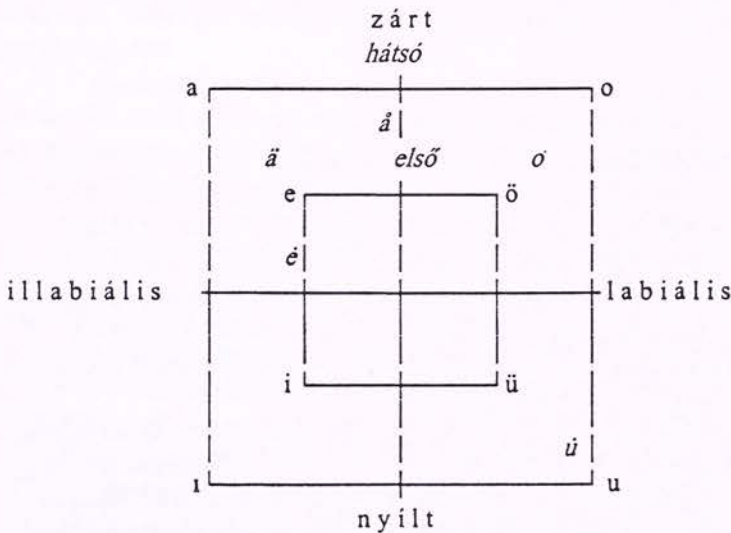
Mivel a törökországi törökök történeti nyelvtanáról igen keveset tudunk, tanácsosabb egyelőre inkább a tényeket, az anyagokat gyűjteni és rendezni mint a kronológiai kérdésekbe belebonyolódni.

Bartók törökországi török gyűjtésében fellelhető dialektus-jelenségek

Mivel a szövegekben előforduló összes olyan esetet feldolgoztam, melyek az irodalmi nyelvtől eltérést mutattak, a példák száma már maga jelzi, hogy az egyes jelenségek mennyire vehetők jellemzőeknek. A felvételek többsége egy viszonylag kis területről, Adana megye egymáshoz közel eső falvaiból származik, az ide tartozó jelenségek származási helyét külön nem tüntetem fel. Az érdeklődő megtalálhatja a pontos adatokat a Bartók gyűjtés kiadványaiban. A néhány távolabbi megyéből származó szövegek helyét csillaggal és a származási hely rövidítésével jelölöm: *A - Ankara, *C - Çorum, *M - Mersin, *S - Sivas, *U - Urfa. Természetesen az alábbi leírás több okból sem nem vehető egy dialektus pontos jellemzésének. Bár az adatközlők egy kisebb területről lettek kiválasztva, nem egy közülük még vándorló nomád életformát élt. Nem sokat tudunk arról sem, hogy hol születtek, voltak-e katonák, vagy arról hogy, ugyanúgy beszélnek-e a nők, mint a férfiak. Nem utolsósorban az anyag kicsi, ráadásul énekelt. Az énekelt dallamszövegek dialektológiai értékénél pedig hasonló a helyzet mint a dallamoknál: az idősebb nők által előadott parlando dallamok gyakran nagy régiségekre utalnak, míg pl. a férfiak, vagy akár a nők által elénekelt táncdalok nagy sebességgel terjedhetnek el egy nagyobb területen, szinte egy univerzális zenei és valódi nyelvet alkotva.

Mégis egyes jelenségek csomópontszerűen kiemelkednek, s a gyűjtés visszatükrözi az anatóliai nyelvjárások néhány általános aspektusát, s rámutat specifikus jelenségekre is.

A szövegek leírásánál alapként a mai törökországi írás betűit használom, tehát magánhangzók esetén: a, o, u, ı, e, ö, ü, i valamint jövevényszavakban a hosszú û, î, â. A törökországi török magánhangzórendszert a következő sémával lehet jellemzni.



A dőlt betűvel jelölt hangok főleg a dialektusokban fordulnak elő, és értékük a következő: *é*: félig nyitott e (e – i között); centrális *ä* (a – e között), centrális *o* (o – ö között) és centrális *ú* (u – ü között) és a félbibiális *ä* (a – o között). Általában a táblázat szomszédos magánhangzói mozdulhatnak el egymás felé. A fentiekén kívül léteznek pl. i – ɪ, ö – ü ill. o – u közötti hangok, ezeket azonban nem jelölöm, mivel nem fonémáknak, hanem allofonoknak. Az anatóliai dialektusokban elsődleges hosszú magánhangzók nincsenek, és redukált magánhangzók is csak esetlegesen, pl. gyors, hadaró beszédben fordulnak elő.

A mássalhangzók esetén is a mai török helyesírás betűit használom: k-g, t-d, p-b, χ-ğ f-v, ş-j, s-z, ç-j, n, m, l, r, h ezen kívül a következő jeleket: χ, η, ʒ. A jelek hangtani értékét az alábbi táblázatban adom meg.

képzés helye	veláris	palatális	palato-alveoláris	dentális	labiális
zárhang	q – ǵ ¹	k – g		t – d	p – b
spiráns	χ – ǵ ²				f – v
szibiláns			ʃ – j	s – z	
affrikáta			ç – c		
félvokális				y	w ³
nazális	η			n	m
likvida				l, r	
gégehang	h				

Ezekon kívül még nem ritka a palatalizált *k'*, *g'* (a *k* és a *g* hang amúgy is gyakran legalább egy kissé palatalizált színezetű) valamint az aspirált *t'*, *k'* stb.

Alább végighaladok a hangtani jelenségeken. Az egyes bekezdések száma segítségével hivatkozom a Bartók-szövegekből az itt található magyarázatokra. Időnként egy-egy szám azért marad ki, mert Kowalsky fent említett művében szereplő beosztást vettem alapul, és sok ott tárgyalt jelenség ebben az anyagban egyáltalán nem fordult elő.

A jelenségek tárgyalásánál először a labiális és illabiális magánhangzók majd a mássalhangzókat tárgyalom. Ezután következik a szókezdet és a szóvég viselkedése, a magánhangzóharmónia, a mássalhangzók asszimilációja, a mássalhangzócsoporthoz tartozás, a metatézis, az anorganikus hangok, egyes jelenségek a szótaghatáron, valamint a szótagszámcsökkenés illetve hangkiesés.

A morfológiai részhez tartoznak a ragozás eltérései, a személyragok, igeidők és módokhoz, igeelvek (präsens, aoristos, futurum, optativus, imperativus, gerundium). Végül még néhány ide tartozó jelenséget sorolok fel.

Labiális magánhangzók

♦ 1. Az *ö* > *o* ill. *ü* > *u* velarizáció nem kivételes. Esetenként köztes állapot hallható: *ö* > *σ* ill. *ü* > *ʊ*. Példák: *sol boğründen* (sol böğründen – No5:3/4), *eygindur* (eygindür – No17a:2/4).

♦ 2. *ö* > *e*, vagyis az *ö* hang delabializálódása a törökországi török dialektusokban ritka. Itt néha számolni lehet egy régebbi állapot fennmaradásával is. A vizsgált szövegek között ehhez hasonló jelenség csak az ÉK-Anatóliai Urfából származó énekesnél hallható: *o:di* (oldu – No49c*U:2,3)

♦ 3. *ö* > *ü* > *u* változás. Az első szótag gyakran magasabb nyelvvállással hangzik el, ezért lesz *ö* > *ü*⁴, ez az *ü* azután tovább változhat *u* felé. Az *ö* ~ *ü* ill. *o* ~ *u* ingadozás előfordul egyes ÉNY-i török nyelvekben is*.

Az *ö* hang gyakran az *ö* és *ü* között hangzik, pl. *gözel* ~ *güzel* (No10a:3, No11:1,3, 4/4, No13b:4/2, No14:2, No30:1,3/1, 3/2, 4/2, No44:2/3, és No31*S:3/2), *söngü* (No8a:3/3), *döstü* (düstü –

¹ A *q* és a *ğ* hangot külön nem jelölöm, csak megjegyzem, hogy a mély hangrendű szavakban a *k*-val jelölt hang = *q*, a *g*-vel jelölt hang pedig = *ğ*, tehát pl. a 'fekete' jelentésű szót nem *qara*-nak, hanem *kara*-nak írom.

² A magas hangrendű szavakban a *ğ* ejtése *y*, pl. *eğil* 'hajlik' ejtése *eyil*. A török helyesírással való összhang fenntartása végett ezen esetekben mégsem *y*-t írtam, hanem *ğ*-t. A *ğ* magas és mély hangrendű szavak esetén is gyakran eltűnik, pl. *eğer* 'ha' ejtése *e:r*, vagy az *ağabey* ejtése *a:bi*.

³ A mély hangrendű szavakban a törökországi török nyelvben gyakori a *v* bilabiális ejtése. Ezt Bartók *u*-val jelölte. Magam külön nem jelöltem, csak itt ismétlem meg, hogy mély hangrendű szavaknál a *v* bilabializálódása általános szabálynak tekinthető.

⁴ Ez a Volga-vidéken általános, de Belső-Ázsiában (pl. a kazak nyelvben) is jellemző a hátrább képzett *ö*.

No9:4/1, No26:3, No41:5/1, *yörü* (yürü – No21b:1), *östüne* (üstüne – No36:1), *böyük* (büyük – No44:3), *yöce* (yüce – No55d:2), *yörek* (yürek – No+39a:12), *Göksün* (Göksun – No13b:4/2).

o ~ u ingadozás ill. *u > o* változás: *oğramış* (uğramış – No5:2), *oğradım* (uğradım – No35:1), *Gozan ~ Guzan* (No8a:5/2), *sufra* (sofra – No33*S:3/2), *dodağına* (dudağına – No35:2), *oğradı* (uğradı – No23:3/4).

♦ 4. *o > u* is tapasztalható, de nem egyszer –bár nem jelöltem– inkább az *u* és *o* közötti hang szólal meg, pl. *olor* (olur – No19:4/1, 4/2, 4/3), *oğradı* (uğradı – No23:3/3), *oğradım* (uğradım – No35:1) l. még előző pont. *ü > u*: *duşman* (düşman – No5:3/3, No21a:4).

♦ 6. Általánosságban elmondható, hogy a labializálódás annál kevésbé következetes, minél távolabb van az illető magánhangzó az első (labiális) szótagtól.

Nem ritka az *u* és *i* közötti hang, és a megfigyelt labializációs vagy illabializációs esetek többsége éppen ide tartozik. Ilyenkor igen nehéz a lejegyző dolga. Egyedül a sivasi példában valamint egy çukurovai énekesnél lehet biztonsággal *i* helyett *u*-t hallani, s így labializációt –vagy esetleg az ótörök forma megmaradását– feltételezni: *yayılır* (yayılır – No31*S:2), *azgındur* (azgındır – No17a:4), *ezgındur* (ezgindir – No17a:2). Az utolsó esetben látszólag *i > u*-ról van szó, azonban ezt az *i*-t a zenei sor végén egy hosszan kitartott zenei hangra énekelik, s ebben a pozícióban igen gyakoriak a zenei okokból történő hangzótávolságok.

A következő esetekben látszólag delabializáció történt, azonban a valóságban inkább egy *i* és *u* közötti hang, tehát egy zártabbán képzett *u* hang szólal meg: *havlıdaki* (avlu – No2:3), *yolında* (yolunda – No8c:7), *yavrı* (yavru – No10a:3), *yawırının* (yavrunun – No15*C:3), *guştur* (guştur – No14:1), *çamır* (çamur – No49d:4), *dostın* (dostun – No38:3), *goymışlar* (koymuşlar – No54:3), *hamır* (hamur – No49b*A:1, No49d:5), *hâtuna* (hatuna – No8a:4/3), *yavrı* (yavru – No10a:3), *yağmır* (yağmur – No49b*A:4, No49a*A:16), *yağmurcuğım* (yağmurcuğum – No49a*A:1).

A fentiekén kívül csak néhány eltérő típusú labializációs eset fordult elő. Az egyik regresszív: *bön ölürsem* (ben ölürsem – No20:3) ill. *bür yüzük* (bir yüzük – No29:2), a másik progresszív: *güçücekten* (küçücükten – No17a:2/1), a harmadik pedig egy idegen szóban látható: *Gürcüstan* (Gürcistan – No19:3/2).

Illabiális magánhangzók

♦ 7. A törökországi török dialektusokban kétféle *e* hang van, a nyílt *é* és a zárt *e*, ahogyan az ótörökben is volt. Sok helyen ma is megkülönböztethető, pl. az *el* 'kéz' és az *él* 'emberek' kiejtése. A kétféle *e* hang a művelt nyelvhasználatban is előfordul, pl. *gece*, *vérmek*, *démek*. Jellemző a *y* hang közvetlen szomszédságában, pl. *béyaz*, *yél*, ugyanakkor sok ingadozás is tapasztalható, tehát a *e ~ é* oppozíció általában nem vehető fontos megkülönböztető jelnek. Különösen gyakori az első szótagbeli *e > é* átmenet (akárcsak az Aral-Káspi csoportban, az özbegben*).

A példákban aláhúzom azokat a szavakat, ahol az ótörökben is *é* volt: *beklär* (No21b:4/1), *bekläréylim* (No11:3/4), *bénim* (No+39a:6), *değermen* (değirmen – No43a:2/1), *dér* (No11:11), *éşigi* (No33*S:4), *églen* (No41:4), *édin* (No33*S:1), *élin* (No33*S:2,4), *eller* (No30:4), *éyledim* (No37:3/2), *gece* (No43a:2), *geçti* (No26:2), *geçtim* (No58:1), *gözüle* (No48b*A:3/2), *her kés* (No27:1), *ifadéyi* (No16*C:4), *kélém* (No32:3/1), *Léyla* (N16:sokszor), *mémeler* (No47:4/1), *méménin* (No43a:3), *mércimek* (No33*S:5/1), *mérdiman* (merdiven – No32:1), *méydana* (No13a:2/2), *neden* (No49d:2), *néremde* (neresimde – No32:6/2), *nésine* (No50*A:4/1), *séçemedim* (No47:1/2), *sélam* (selâm – No50*A:4/3), *sélama* (No32:2), *téllér* (No17a:3), *verir* (No44:4), *vérsin* (No33*S:2), *vérsin* (17a:3/4), *vérmeli* (No35:2/2), *yédi* (yedi – No32:2/2), *yérde* (No32:4/1), *yéşilim* (No41:2),

Az *é* hangnak az *i* felé történő további záródásáról van szó a következő esetekben: *didim* (No50*A:2/1), *dimiş* (No43b:4), *ne diyim* (No20:4), *dirya* (No15*C:1), *vir* (No49b*A:3, No49a*A:1), *viridi* (No49a*A: sokszor), *viridim* (No49a*A: sokszor), *yimış* (No43b:2, No24:2/2), *yimemiş* (No43b:3), *yire viridi* (yere verdi (No49a*A:17), *hirk idiyor* (No48b*A:1), *terk idiyor* (No48b*A:2), *meth ideyim* (No19:1).

A fentiekkel összhangban álló jelenség fordul elő azoknál az *én-* és *gét-* igéknél, melyek mai törökországi török formája *in-* ill. *gít-*: *éndim* (No29:1, No42:8), *éniyordum* (No40:1), *geder* (No22:2/4, No43a:1,2,4), *gediyor* (No48b*A:2/2, 3/2), *gediyom* (gidiyom – No58:8).

Ide sorolhatók azok az esetek is, ahol az *e* szerepel az *i* (ill. *e*) helyett: *endim* (indim – No43b:1), *eyi* (iyi – No6:2/4), *geder* (No22:4, 12), *gediyor* (No16*C:2/5, 3/4, 4/4, No41:4/3), *gedup gedup* (gidip gidip ill. gide gide – No17a:1), *getti* (gitti – No6:3).

Az *i > e* helyettesítés más szavakban is előfordul: *söyleyem* (söyleyim – No17b:1), *şehar* (şehir – No19:5/3), *çeşilmeyor* ill. *çeşilmeyor* (çözülmiyor – No55b:6 ill. No55c:7).

Létezik egy harmadik hang is (*ā*), mely az *e* helyett állhat: *dāğār* (değar – No19:1/4, 2/4, 3/4, 4 4, 5/4), *dāvāyī* (deveyi – No22:1/3), *dilbār* (dilber – No46:4/1). Ez a hang néha az *a* helyett áll.

♦ 8. A legtöbb dialektusban van nyílt *i* és zárt *ı*. Egyes szavakban ÉK-Anatóliában ill. a ruméliai területeken eltűnik ez a különbség, pl. *kaldim* (kaldım). (Az *ı > i* tendencia már az ótörökben is létezett*). A vizsgált szövegekben nem ritka az *i* és *ı* közötti hang, ezeket azonban nem jelöltem. Ugyanakkor gyakori az *ı > i* vagy *i > ı* helyettesítés, pl.: *zalım ımış* (zalım ımış – No5:3/3) és még számtalan más esetben. Amikor az *i* zártabban szólal meg, ezt igen könnyű a labiálisnak vagyis *ü*-nek hallani, pl.: *küşneyim* (kişneyim – No42:4/1). Itt kell arra is rámutatni, hogy a nagy török *İ* betűről esetenként csak figyelmetlenségből maradt le a pont, pl. *Ince elekten* (İnce elekten – No7a:1).

A jövevényszavak hosszú *â*-je rendszerint *i* (vagy *ı*) lesz, ahogy a hosszú *â* is *a*-ra egyszerűsödik, pl: *mīriden* (mīriden – No11:4/3) vagy *mevlām* (pl. No32:4/2). Van azonban, amikor az eredeti *â* hangzik fel: *bekya:r* (bekār – No32:2/2). Természetesen itt is előfordulnak eltérő hanghelyettesítések is, mégpedig többnyire a magánhangzóharmonia létrehozásával összefüggésben, pl.: *eşneyim* (âşinâyim – No42:4 2) vagy *bezirgen* (bezirgân – No43a:1/2).

♦ 9. Nem ritkán a szóvégi *ı* hang *a*-vá változik: *yaprağā* (yaprağı). Ez hangtani magyarázatot szolgáltat a dativus és az accusativus összecserélésére. Hasonló jelenség szó közben: *ağazdan* (ağızdan – No17b:2/4).

♦ 10. Sok esetben figyelhető mwg a szavak végén egy elmosódott nazális hang: *yuların* (yuları No7b:2), *guyruğın* (kuyruğu – No8c:2). Ezzel párhuzamos jelenség, hogy az énekelt szövegekben a szavak között gyakoriak a beszűrt *n* hangok: *boğazı n xırlar* (boğazı kırlar – No12:2/1), *bıyığı n terler* (bıyığı terler – No12:2/2).

Mássalhangzók

♦ 12. A *-ğ-* szó közben vagy szó végén eltűnhet, diftongusok illetve hosszú magánhangzók létrejöttét idézve elő: *nağdar* (ne kadar – No21b:2/2). Néhány énekesnél a *ğ* kifejezetten *g*-nek hangzik (akárcsak egyes Macedon területeken): *toprağı* (toprağı – No46:3/2).

♦ 13. Az *η* hang igen gyakori az énekelt szövegeknél a magánhangzóval végződő és magánhangzóval kezdődő szavak között, pl. *sıçan dolapta η oturur* (No8c:1), *gendiñi η öğer* (No11:2/1).

Sokszor az eredeti ótörök *η* maradhatott meg (akárcsak a türkménben*): *biñ* (No17b:2/2), *deñiz* (No52*C:2/4), *deñsiz* (No30:4/2), *anañ* (No33*S:6/1), *ermeniniñ* (No15*C:2), *gınañ* (No33*S:4/2), *geldiñ* (No34:6), *göñlüm* (No39:2/2), *göñlümün* (No46:2/4), *saña* (No7a:2/2, No30:2/2), *baña* (No9:3, 4 2, No49a*A:18,20 és még sok más dalban), *baña* (buna – No9:4/2), *terkiñe* (No15*C:4,2/4, 3/4, 4/4), *yoluña* (No35:2/2) ill. idegen szavakban is: *ñazar* (No52*C:2/2). Elterjedtségére jellemző, hogy ankarai, sivasi és çorum-i adatközlők esetében is előfordul.

♦ 16. A *-q > -x* illetve *-q- > -x-* spirantizálódás nagyon sok kisázsiai területen hallható, főleg ÉK-en, de Bursa, Kastamonu stb. környékén is. A Bartók-anyagban is bőséges példa áll rendelkezésre: *bağ* (No15*C:3), *bağar* (No47:7/1,8/1), *bağarlar* (No2:2), *bağalmaz* (No15*C:3/2), *bağışların* (No10a:2), *bağırdaxı* (No50*A:3), *buğag'lar* (bukağilar – No8e:2/2), *çıxtım* (No15*C:1), *çoğ* (No47:4/1), *çocuxlar* (No52*C:2/3), *dağınırđım* (takınırđım – No23:3/2), *gırx* (No48a:2/2), *goğar* (No16*C:4/2, No5:3 2), *goğuyor* (No11:3/1), *gorğup* (korkup – No21b:3), *soğar* (sokar – No5:3/4), *tağınmış* (No15*C:4/2), *varsax*

(No57:3/3), *yıxılmaz* (No15*C:3/3), *yaxın* (No:14:4, *yaxar* (No47:7/2), *yaxsın* (No41:2/1), *yaxdın* (No41:3).

A *q* > *χ*- sem kivételes: *xaçamadım* (No47:2/2), *χader* (No47:2/1), *χarip* (No16*C:2/4), *χayın* (hain – No+27b:3), *χırlar* (No12:2/1), *χıyrlı* (hayırlı – No+27a:4), *χız* (No47:2/2, No48a:2/1), *χismet* (No47:2/1). A *q* > *h* ellenben igen ritka: *şafahlayın* (şafaklayın – No15*C:2/1).

♦ 17. Az *r* képzése során gyakran csak egyetlen egyszer érinti a nyelv hegye a szájpaddás elülső részét. Ez megmagyarázza azt is, hogy miképpen tud egyes nyelvjárásokban oly könnyedén átmenni *z*-be, illetve eltűnni mássalhangzók előtt vagy a szó végén: *bi'* (bir – No45:1/4,2/4, No24:4, No27:2/2), *dutmayo'* (tutmiyor – No12:3/4), *geliyo'* (No4:1/3,2/3). Gyakori a *r* hang minőségének módosulása, a művelt beszédben sem ritka a szó végén a cseh *r'* hangra emlékeztető *r*, (ezt technikai okokból *r'*-nek jelölöm), pl.: *var^{r'}*, *bir^{r'}*.

Az *r* > *y* ugyan nincs (mint pl. *kiypik* (kirpik) a mai ujburban*, de az *r* előtt néha *y* hangzik. Ez a jelenség csak az énekelt szövegekben tapasztalható, és a sor végén egy hosszú zenei hanghoz való alkalmazkodás, pontosabban egy –zenei okokból– beszűrt *ay*, *ey* szócska miatt lép fel, pl. *ceng idiyır* (Cenk ede-ey-er < cenk eder – No10+:3/4), *goxayır* (koka-ay-ır<kokar – No5:3/2).

♦ 18. A *ş*, *ç*, *ğ* sok dialektusban enyhén palatizálódik: *çyerkes* (çerkes – No15*C:2/1, 2/2). Néhány ide tartozó példa: *syebēb* (sebeb – No52*C:4), *syeverse*n (seversen – No53*S:4).

Nem kivételes az *n*, *m* előtti a *y* megjelenése, azonban ez a jelenség csak az énekelt szövegekben hallható, pl.: *beyni* (beni – No44:1/5), *dişineyn* (dişi ile – No37:2/2), *zalıym* (zalım – No5:3/3), *sıçayın* (sıçan – No8c:1/4). Nagyon ritkán tapasztalható a *y* eltűnése: *gimemişim* (giymemişim – No47:3/2), *kodı* (koydu – No47:3/2).

A szókezdő viselkedése

♦ 23. A szókezdő magánhangzó előtt egy gyenge spiráns szólalhat meg: *havlıdaki* (No2:3), *han-nenin* (No1b:3), *hatladı* (No33*S:3/1). Jóval ritkábban, de előfordul *w* protézis is: *wağlamaya* (ağlamaya – No25:4/1).

♦ 24. Egyes esetekben a szókezdő *e* ill. *i* előtt egy *y* protézis hallható (akárcsak pl. a beszarábiai gagauzoknál*): *yeglendim* (No11:4/1), *yedin* (No33*S:1), *yelime* (No9:4/5), *yemmim* (No1b:3/3), *yesir* (No52*C:2), *yevimizin* (No25:3/1), *yımam* (No8d:2/3). Ez egyes esetekben csak a szóvégi és a szó elejei magánhangzók közötti kötőhang, pl.: *ne yimiş* (ne imiş – No11:4/2).

♦ 29. Különösen Anatólia délnyugati és keleti részein a zöngétlen *p*-, *t*-, *k*-, *s*-, *ç*- hangok gyakran zöngésülnek (> *b*-, *d*-, *g*-, *z*-, *c*-). Ezek közül anyagunkban a következők fordulnak elő.

Gyakori *t* > *d*- ott is, ahol az oszmán-török irodalmi nyevben nincs (l. azeri*): *daş* (No29:1, No47: 5/1, No48a:1), *dag* (tak – No8c:2/2), *daşınırdım* (takınırdım (No23:3/2), *daktım* (No7b:1/2), *dat* (No44:4), *datlı* (No35:4), *dıkmadım* (No6:2), *diken* (No43d:2/1, No56*M:3), *doplandı* (toplandı – No5:1), *durnadan* (No21b:2/3), *dutmadı* (No12:3/3), *dutmayo'* (No12:3/4), *duzak* (No44:3/3). Nem szó elején: *yegid oldum* (yegit oldum – No8e:2), *yēğid* (yiğiti – No12:3/1). Ennek a fordítottja, tehát *d* > *t*- is előfordul, bár jóval ritkábban: *tiken* (diken – No41:1, No43d:2/1) ill. Sandhiban: *dud ağacı* (dut ağacı – No:1)

s > *z*: *altın zaplı* (saplı – No8d:3), *zabahdan* (sabahtan – No35:1), *zarfedecek* (sarfedecek – No26:4).

A leggyakoribb a *k* > *g*-, mely egyébiránt az az ó-oszmánliban ill. az azeriben* is megvan: *ganatım* (No27:3/2), *gaş* (No29:2), *gaşına* (No10:2/2), *gaşınan* (kaşı ile – No11:2/3), *gaçar* (No8c:3/3), *gadir* (No3*A:3/3, No14:3, No13a:2/3,2/4, No16*C:2), *galarak* (No17c:6/4), *galdı* (No7b:2/2, No13a:4), *galem* (No28:2, No10:2/2), *gan* (No10:2/4), *ganlı* (No8a:4/4), *ganat* (No49a*A:14,15), *ganatlarım* (No18:3), *gapımızın* (No16*C:1), *gaplama* (No8c:4/1), *garişdırmış* (karıştırmış – No11:4), *garşı* (No13a:2, No17b:4), *garşidan* (No4:3), *garşıda* (No31*S:1), *garıştı* (No16*C:2/5), *gara* (No1b:3/1), *Garaca oğlan* (No11:4/1), *garaman'a* (No28:3/1), *garası* (No8a:5/1), *gardeşına* (kardeşine – No5:3), *garlı* (No22:2/3), *gaşın* (No28:2), *gaşığı* (No33*S:3/2), *gatu* (No29:2/2), *gavak* (No30:4/1), *gaya* (No2:1,2), *gazana* (No8b:4), *gazlar* (No5:2/2), *gendim* (No17a:3/3), *gendime* (No29:2/1), *gendişi* (No11:2/1), *gılıç* (No23:2, No8c:5), *gışlar*

(No8b:3/3), *gılsın* (No8d:2/4), *gınalı* (No6:4, No17c:2/2), *gınamayın* (No17c:3/3), *gırıldı* (No8a:4/1, No27:3/2), *gıvrak* (No28:3/2), *gıydın* (No3*A:3/3), *gıymetin* (No17b:3), *gızı* (No2:2/4), *gızını* (No8d:2/3), *gızına* (No15*C:2), *gızlar* (No5:1, No5:2/4, No8d:2/4, No17c:2/1), *gızımı* (No17c:2,3), *gırmızı* (No28:2/1), *gırpiği* (No11:2/3), *goşayır* (kokar – No5:3/2), *goşuyor* (No11:3/1), *goştum* (No2:2/2), *golun* (No4:4), *gömür* (No42:2/4), *gonalım* (No22:2/4), *Gonya* (No19:4), *goydu* (No8a:2/4, No8b:2/4), *goymazdım* (No13a:3), *goymuşlar* (No54:3), *goyulur* (No17b:4), *goyun* (No31*S:2/1, No44:2/1), *Guzan* (Kozan – No11:2), *Gozan'a* (No8a:1, 5/2, 5/3), *guşlar* (No7b:4/2, No8a:3/1), *guştur* (No14:1), *güçücük* (No8c:4), *gurban* (No16*C:3/3), *guşuncuğu* (No4:2), *guşağı* (No28:3/2), *güt* (No4:2/4), *guzuları* (No13a:3).

A fenti jelenség alesete a *k* > *g*-, pl.: *gızı* (kızı – No15:2/3 és még sok esetben).

Ez a zöngésülés sem csak a szavak elején fordul elő, hanem jövevénytiszavaknál a szó belsejében, ill. Sandhi esetben is: *bebeg oy* (bebek oy – No7b:refr), *nergize* (nerkize – No42:6), *yog* içinde (yok içinde – No8e:2/4).

♦ 30. Észak- ill. Északkelet-Kisázsiaiban a szókezdő *b*, *d*, *g* zöngétlenedése tapasztalható: *palta* (balta – No49c*U:5), *gözellerin* *pacını* (güzellerin *bacını* – No11:4/4). Sokkal ritkább a *d* zöngétlenedése: *tibinde* (dibinde).

Még ritkább a *g* > *k* zöngétlenedés, ez az ótörök állapotokat tükröző viszony főleg Trabzon-Rize területen tapasztalható, anyagunkban csak egyszer fordul elő: *kölgesi* (gölgesi – No44:3/2).

A szókezdő mássalhangzó zöngétlenedése Anatólia más területein sem ritka, pl. *fışne* (vişne), *pu-lut* (bulut) stb. A zöngésedés gyakran csak részlegesnek tűnik, és sokszor a Sandhi-jelenség következménye: *Puhara* (Buhara – No19:2/4), *Mapız* (Mahbus – No16*C:3).

♦ 30c. A *b* > *m*- megfelelés igen gyakori a törökországi török dialektusokban, különösen keleten: (l. azeri*): *miñ* (bin), *min-* (bin-). Anyagunkban csak egyszer fordul elő, akkor is jövevénytiszóbán: *mahana* (bahane – No21b:2/4).

♦ 30e. A likvidák (l, r) esetén: *l* > *n* *öyne* (öyle), *n* > *l* *dölüm* (dönüm) valamint *r* > *l* (bulada) fordul elő, mint a világ legtöbb nyelvében.

A szóvég viselkedése

♦ 31. *-q* > *-χ* spirantizálódás fordul elő a keleti dialektusokban: *yazıχ* (yazık). A *-q* > *-χ*- átmenet a szavak belsejében is előfordul: *ağar buçağlar* (ağır bukağlar – No8e:2/2).

♦ 32. *-k* > *-ğ/-y/Ø* gyakori (és nem csak szó végén): *gamalağlı* (kamalaklı – No13b:3), *yüğsek* (yüksek – No22:2), *ağ* topuk (No22:3/3), *ağşam* (akşam – No23:1), *çıgıp çıgıp* (çıkıp çıkıp – No15*C:3/2), *göğ* yüzünde (No18a:1, No8a:3/3), *ğalk* (kalk – No48a:3/2), *na ğadar* vagy *nâdar* (ne kadar – No21b:2/2), *sā yelin* (sağ elin – No33*S:2), *uzağ ise* (uzak ise – No14:4). A *k* > *g* csak sporadikus, és csak Sandhi-ban: *diräg altında* (direk altında).

♦ 33. *-χ/-h* > *Ø* gyakori az idegen szavak végén: *alla*: (allah), *vala* (vallahı – No+27b:2/4).

♦ 34. *r* > *Ø* sok helyen: *bi'* (bir No24:2/3, No27:2/2), *gidiyo'* (gidiyor) l. még ♦ 64.

♦ 35. *b*, *d*, *z*, *c* gyakran zöngétlenedik (> *p*, *t*, *s*, *ç*). A *-z* > *-s* különösen gyakori, ez egyébiránt szinte az összes török nyelvi csoportban így van*, pl.: *söşcü* (sözcü – No8c:4). A modern törökországi török helyesírás nem jelöl szóvégi *b*, *d* ill. *c* hangot, de a valóságban többnyire ezeknek hangzanak el zöngétlen párjuk helyett: *çalışıb* (çalışıp – No52*C:4).

Magánhangzóharmónia

♦ 37. A törökországi török dialektusokban a magánhangzóharmónia helyenként erősen megzavarodott. Leggyengébben jelentkezik a labiális harmónia.

Gyakori, hogy az egyes szavak utolsó szótagja tér el magánhangzóharmónia szempontjából, pl. *-a*, *-da*, *-dan*, *-lar*, *-sa* helyett *-e*, *-de*, *-den*, *-ler*, *-se* hangzi fel: *yareli* (yaralı – No18:3), *yaresi* (yarası – No8a:5/4), *sadesine* (sadasına – No1a:2/1). Az eltérést nem ritkán egy szomszédos szó magánhangzója okozza: *derinci'ya varmazdım* (derinci'ye varmazdım), *dalinde bülbül* (dalında bülbül – No33*S:5/2). Ugyanez a jelenség egyszótagú szavakban is fellelhető: *na ğadar* (ne kadar – No21b:2/2). Ide tartozó jenség

a dönder beni (döndür beni – No44:6/5). A *kirez* (kiraz – No17c:4/3) talán azzal magyarázható, hogy rímként szolgál a *firez* szóra.

A jövevényszavakban többnyire létrejön a magánhangzóharmónia, de gyakran azokban a ritka török szavakban is, melyekben nem volt: *bahça* (bahçe – No12:2), *bezirgen* (bezirgân – No43a:2) *billâha* (billâhi – No12:3/4), *duşman* (düşman – No25:4/2), *dünyede* (dünyada – No10a:3), *Ehmed* (Ahmed – No5:2), *Erken* (Erkân – No18:2), *fuğan* (figan – No19:2/2), No8b:4), *gardaşım* (kardeşim – No23:2/2), *gardaşına* (kardeşine – No5:3), *habar* (haber – No5:3), *halâl* (helâl – No2:2/2), *haz'nasın'* (hazinesini – No19:4/3), *melül* (melül – No17a:2/3), *mevlem* (mevlâm – No3*A:3, No7a:6), *mezere* (mezara – No5:1, No12:3/2), *mezerimi* (mezarımı – No8d:1/4,2/1), *mezerin'* (mezarını – No51:10), *ravanın* (revânın – No19:3), *şahan* (şahin – No42:3), *şahın* (şahin – No14:1, No21b:2/1, No18:3), *şahamm* (No26:1), *sayasında* (sayesinde – No30:3/2), *tene* (tane – No21a:3/2), *tereziye* (teraziye – No17b:4), *uzagsa* (uzak ise – No14:4), *zalım* (zalim – No5:3/3).

Néha csak részlegesen jön létre a magánhangzóharmónia, pl.: *belelara* (belâlara – No13a:2). Mindenesetre az idegen szavaknál igen óvatosan kell eljárni, hiszen itt az közvetítő formát is ismerni kellen, pl. a *funduq* alak egy adott területen *ı > u* átmenet segítségével is létrejöhetett (ó-oszmánli *findık*), de az ar. *bunduq* ill. per. *funduq*-ból is.

Mássalhangzók asszimilációja

♦ 38. A dialektusokban igen sok asszimiláció lép fel, gyakran csak sporadikusan, a hadaró vagy hanyag beszéd következtében.

♦ 39. A teljes regresszív asszimiláció leggyakoribb esetei közül a következők fordulnak elő: a) *zs > ss*: *ölmesse* (ölmezse), b) *şs > ss*: *ışsin* (ışsin < içsin), c) *ls > ss*: *ossun* (olsun), d) *rs > ss*, i. *rl > ll*: *çekeller* (çekerler – No56*M:3/3), e) *ln > nr*: *annıyn* (alnının – No17c:6/2), f) *rn > nn*, l. *nm > mm*: *semmi* (sen mi), g) *zm > m'm*: *olmamı* (olmaz mı).

♦ 40. Teljes progresszív asszimiláció leggyakoribb esetei: a. *mv > mm* gyakran Sandhiban *öldü:m makıt* (öldüğüm vakıt), b. *nl > mm* ill. *nl > nn* *karaññık* (karanlık), *bunnar* (bunlar) és *nl > ll* pl.: *këlli* (kinli – No25:2/2), c. *nd > nn* *dedi:nnen* (dediğinden), d. *nm > nn* *ğurduñu* (kurduñ mu), e. *rl > rr*: *ğatmerri* (katmerli).

♦ 41. Részleges regresszív hasonulás gyakran Sandhiban fordul elő *-n b- > -m b-*: *sümbülü* (sünbülü – No5:3/2), illetve általánosan *İstanbul* (İstanbul).

♦ 44. Részleges progresszív hasonulás távoleső magánhangzók esetén főleg a következő esetben: *neyneyim* (ne eyleyim).

♦ 45. A műveltebb nyelvi szinteken a labiális mássalhangzók (*b, p, m, v, f*) a mellettük álló magánhangzókat labializálják: *a > ɔu*, *e > ɵ*, *ı > u*, *i > ü*, pl. *boba/buba* (baba), *böbek* (bebek), *yapuşır* (yapışır), *dövlet* (devlet). A *q* hatására gyakran lesz *a > ɔ*, pl. *soqal* (saqal). A Bartók-anyagban: *fuganı* (figanı – No19:2/2), *muhana* (bahane – No21b:8).

Az anatóliai *v* hang mély magánhangzók között rendszerint bilabiális jellegű: *yawrum* (yavrum – No7a:4, No50:1), *goy wer* (koyu ver – No57:sokszor), *dawulcı* (No48b*A:2/4). Ezt a hangot Bartók *u*-val jelölte.

♦ 46. A *y* gyakran a mellette álló magánhangzó zártabbá válásához vezet: *e > ɛ*, *a > ɨ* ill. *u > ü*. A mai törökországi ortográfia az *y* előtti *i* felé hajló *ɛ* hangot *ı*-nek jelöli: *ıyice hatırlıyorum* (eyice hatırlayorum). Ez a tendencia az irodalmi nyelvben is létezik, pl. ótörök *yañı* > osm. *yeni*. A Bartók-anyagban: *ifâdeyi* (ifadeyi – No16*C:4), *Leyla* (Leyla – N16-ban sokszor), *değermen* (değirmen – No43a:2/1), *bekléyelim* (No11:3/4), *yekin* (No5:2/3, No25:3/2).

♦ 47. A palatizált *ş, ç* és a *c* a magánhangzókra is hat (l. 18).

A mássalhangzócsoporthoz tartozó egyszerűsödése

♦ 49. Három mássalhangzóból álló csoport egyszerűsödése: a. *ltm* > *tm*: *atmış* (altmış), b. *ftl* > *ft*: *çiftlik* (çiftlik), c. *ftç* > *fç*: *çifçi* (çiftçi), d. *ncl* > *nšt*: *genşlik* (gençlik), e. *rsł* > *st*: *aslan* (arslan), f. *çy* (= *tşy*) > *ty*: *ütyüz* (üç yüz).

♦ 49+. Két mássalhangzós csoportok: a. *lk* > *k*: *gak* (kalk – No48a:6), *ga'k* (kalk – No28:5), *gak* (kalk – No48a*A:3/1), b. *rt* > *t*: *gutulmasın* (kurtulmazsın), c. *ks* > *s*: *yüsek* (yüksek), d. *tk* > *k*: *izmek'ar* (hizmetkar), f. *st* > *s*: *dos'* (dost – No30:2).

Metatézis

♦ 50. Az *r* és az *l* más mássalhangzókkal érintkezve hajlamos az illető mássalhangzóval helyet cserélni (főként Kisázsiaiban): *kevrān* (kervan – No8c:4/4), *kirbid* (kibrit – No40:2 1).

Ezzel kapcsolatban néha további jelenségek is megfigyelhetők: *göynüm* (< gölnüm < gönlüm < gönlüm – No26:2/1), hasonlóan *göynümün* (gönlümün – No27:3/1), *diğnen* (< diñneyin < diñneyin < diñneyin – No13b:1), *öğnük* (< ölnük < ölnük < önlük – No28:2/1).

Anorganikus hangok

♦ 51. *p*, *b*, *t*, *d*, *k*, *g* ill. a *ç*, *c* affrikáták előtt másodlagos *m*, *n*, *η* nazálisokat toldanak be: *menci-liste* (meciliste – No17b:12).

Jelenségek a szótaghatáron

♦ 52. Egyes mássalhangzók intervokális helyzetben (szótaghatáron) kissé megnyúlnak: *amman* (aman – No22:2/1), *annacımđan* (ana--- No27:2/1), *ittin* (itin – No32:6/1).

♦ 53. Olyan helyeken azonban, ahol etimológiásan hosszú mássalhangzót várnánk, ilyen nem hallható: *salınır* (sallanır – No17c:2/3) ill. gyakran *yy>y* *deyüşlar* (deyyus – No21a:1 5) valamint *rr > r*: *sırın* (sırrın – No17b:1/1).

♦ 56. Ha két egymás utáni szó esetében az első magánhangzóval végződük, a második pedig magánhangzóval kezdődik, akkor gyakori, hogy az első magánhangzó kiesik. Külön jellemző ez a *ne* kérdőszó esetén: *noldu* (ne oldu), *napsın* (ne yapsın). További példák: *cendarm'* (candarma – No8c:3/2), *böyl'olmadan* (böyle olmadan – No23:2/3), *datl'olsun* (tatlı olsun ill. datlı olsun – No33*S:2/3), *gutl'olsun* (kutlu olsun – No33*S:2/2), *inc'elekten* (ince elekten – No7:1), *Karac'oğlan* (Karacaoğlan – No17a:3/1), *gar'ardıçlı* (kara ardıçlı – No13b:2/1), *ger'arkana* (geri arkana – No17a:1), *Sar'Ahmedim* (Sarı Ahmedim – No1b:2/3), *sürmel'oğlum* (sürmeli oğlum – No5:2/3), *yolum'oy* (yolumu oy – No14:4).

Ehhez hasonló jelenség az, amikor az utolsó magánhangzó elmarad, mégpedig gyakran éppen az accusativus ragja, pl.: *yanığın'* (yanagını – No11:3/2 és még sokszor).

Magánhangzókieés

♦ 57. Három- vagy többszótagos szavakban a középső szótag gyakran eltűnik a hangsúlyozás miatt, különösen a *ğ* hang környezetében: *ağar buxağlar* (ağır bukağlar – No8e:2 2), *ayağ'na* (ayağında – No22:3/1), *bebem* (bebeğim – No7a:2), *ekmeğ'η* (ekmeğini – No8c:3/3), *haz'nasın* (hazinesini – No19:4/3), *ner'deydin* (nerede idin – No3:1), *salkımcığ'mı* (salkımcıgımı – No1b:3/2), *Sivrisarı'nı* (Sivrihisar'ın – No52*C:1).

MORFOLÓGIA

♦ 58. A ragozás nemigen tér el területenként. Az accusativus és a dativus ragjainak megváltozását fonetikai okokkal is magyarázhatjuk (l. 9.), pl. *alanı* (alanı – No45:3/1), *deveyi deveye çattım* (deveyi deveyi çattım – No7b:1), *bu gazaya Allaha* (bu gazayı Allaha – No12:4), *fēnare* (feneri – No48a:3/2).

Ugyanez okozhatja a locativus és a dativus ragjainak egyezését (l. 49 és 53), pl. *k'oyünüze* (< köyünüzze < köyünüzde). Ugyanakkor más török nyelvekben is előfordul a dativus és a locativus megegyezése*.

A dativus helyett nominativusi formát is eredményezhet az összevonás. A dialektusokban az ablativus ritkán használatos, sőt egyes helyeken teljesen hiányzik.

AZ IGERAGOZÁSHOZ

♦ 60. Egyes szám első személyben a ragozásnál gyakran hallható az *-m* helyett *-n* (akárcsak az ó-oszmánliban*): *yapaca:n* (yapacağım), *gitmen* (gitmem – Rumélia, Bulgária).

♦ 61. Egyes szám második személyben az egyes ragozások (*gelirim, gelirsın,...geliriz - geldim, geldin...geldik - gelsem, gelsen... gelsek*) összecserélése tapasztalható. Gyakori a várt *-sın* rag helyett a *-sın* sőt *-rı. giderin* (gidersin), *geliyön* (geliyorsun), *olman* (olmazsın).

♦ 62. Többes szám első személyben is feltűnik az optativus, präsens, aoristos ill. a futurum ragjainak felcserélése, főleg K-Anatóliában: *gidek* (gidelim – Sivas).

♦ 63. Többes szám második személyben gyakori a *-sınız* helyett *-niz. gidiyönüz* (gidiyorsunuz), *vereçeniz* (vereseğiniz).

♦ 64. Egyes szám harmadik személyű jelenben valamint aoristos esetén az *r*-rel végződő ragoknál az *r* hang egyes dialektusokban eltűnik: *nişliyo* (ne işliyor).

Az egyes igeidőkhöz, módokhoz és igenevekhez

Präsens

♦ 65. Präsens. A *-yor* mellett egyéb alakok is feltűnnek. Kisázsiaiában a *-yor* rendszerint *-yo* alakban szólal meg: *dutmayo* (tutmayor – No12:3'4), *geliyo* (No4:2/3).

A präsens ragozásában a hosszabb forma (*-yorum, -yorsun, -yor, -yoruz, -yorsunuz, -yorlar*) mellett van egy rövidebb forma is: *-yom, -yon, -yo, -yoz/yok/yoç, -yonuz, -yorlar/yollar/yolla.* Példák: *everiyom* (No6:2/3), *ağlamıyon* (ağlamayorsun – No48a:3), *ediyom* (ediyorum – No25:4/1), *gēdiyom* (gidiyorum – No58:8), *ne diyon* (ne diyorsun – No58:5,6,7,9 stb.), *durabilin mi* (durarabiliyor musun No27:2/2), *sorabilin mi* (sorabiliyor musun – No27:3/2). Ezen kívül Dél- és Kelet-Kisázsiaiában egyes szám első személyben *-n* rag is hallható.

Aoristos

♦ 66. Az aoristos végződéséből gyakran eltűnik az *-r*, pl. *geli* (gelir). Ebből a rövidebb formából adódnak azután további redukált formák, pl. *dilerin* (dilersin), *durun* (durursun), *nerden gelin* (nereden geliyorsun). Vannak rövid tagadó alakok is: *olman* (olmazsın), *virmen* (vermezsın). Bartók gyűjtésében: *çeviri* (çevirir – No16*C:4), *olma mi* (olmaz mı – No55d:2,2/2)

Többes szám első személyben Észak- és Kelet-Kisázsiaiában a *-k* helyett *-z* lép fel: *susarik* (susarız – No43b:2/4), *edermiyik* (edermiyiz – No15*C:4/3).

Futurum

♦ 67. Jellemzőek az összevont formák: *bakacam* (bakacağım). Az egyes szám első és második személy ragja itt is gyakran végződik *-n*-nel ill. *ŋ*-nel: *yapaca:n* (yapacağım), *söleceŋ* (söyleyeceksin). A többes szám első személy ragja keleten *-k*-val végződik: *gideceyik* (gideceğiz), míg nyugaton *-z*-vel: *gedicez* (gideceğiz). A többes szám második személy az egyszámmal analóg módon viselkedik: *verecéniz* (vereceksiniz). Példa: *dedicen* (dediceğim – No14:1,2).

Optativus

♦ 68. Egyes szám első személyben az ó-oszmánlihoz hasonlóan elmarad a kötőhang: *binem* (bineyim). A többes szám első személy főleg keleten *-k*-ra végződik: *biçek* (biçelim – No43a:6), *gidek* (gidelim – No15*C:4, 2/4, 3/4, 4/4).

Imperativus

♦ 69. Többes szám első személy: *yatalux* (yatalım). Többes szám második személyben gyakran elmarad a kötőhang: *dolaŋ* (dolayın), *söleŋ* (söyleyin). Példák: *olam* (olayım – No16*C:3/3), *ne diyim* (ne diyeyim – No20:4).

Gerundium

♦ 70. Az *-ası*-val képzett igei névszó a nyelvjárásokban meglehetősen használatos: *yıkılası* (No22:2/3).

A névutók

♦ 80. Az *-ile* igen sok változatban hallható: *-ile*, *-le*, *-ilen*, *-len*, *-inen*, *-nen*, *ilen* és ezek zárt hangrendű változatai, valamint *bile* és *birlen*. Példák: *ezmeyinen* (ezme ile – No8d:1), *gaşıynan* (kaşı ile – No11:2/3), *gözünen* (göz ile – No14:2), *gürebeyineyn* (gürbe ile – No8c:3/2), *sırmayınan* (sırma ile – No11:4), *torbayınan* (torba ile – No8c:11), *torbaynan* (torba ile – No8c:3/3), *üzmeyinen* (üzme ile – No8d:1), *yaşınan* (yaş ile – No37:4/2), *zurbaynayn* (zurba ile – No8c:3/1).

5.4. A BARTÓK-GYŰJTÉS SZÖVEGEINEK KRITIKAI FELDOLGOZÁSA

Két szövegjegyzés is állt a rendelkezésemre, egyiket Bartók készítette egy általa meg nem nevezett török segítővel, a másikat pedig A.A. Saygun közölte. A két lejegyzést a legapróbb részletekig egybevetettem. Gyakran Saygun lejegyzései a jobbak, nem egy esetben azonban Bartók szövegközlései bizonyultak pontosabbnak. Az anyanyelvi tudás ugyanis megnöveli annak a veszélyét, hogy az illető nem azt hallja, ami elhangzik, hanem azt, aminek el kellett volna hangzania.

Bartók lejegyzését, tehát az amerikai kiadás szövegeit vettem alapul, és sokszori áthallgatás után vállalkoztam arra, hogy jelöljem, szerintem melyikük megoldása a helyesebb. Ugyanakkor itt meg kell jegyezni, hogy a fonográfhangereken felvett anyag a restaurálás után is zajos és rosszul hallható maradt, tehát a lejegyzések további finomítására, nyelvészeti szempontból is teljesen kielégítő lejegyzések készítésére nem volt lehetőség. Az eredeti formához képest annyit változtattam, hogy az *ē* helyett *ē-t*, az *ñ* helyett *ñ-t*, a bilabiális *v* helyett pedig technikai okokból *u-t* írtam.

Ha szükséges, a szavak után <>-ben megadom a mai irodalmi formát. Ez alól az áttekinthetőség növelése végett csak a rendkívül sokszor előforduló *k- >g* valamint az *e ~ é* esetben tesztek kivételt, ilyenkor dőlt betűt használok (tehát pl. nem *giz* <*kız*>[→]-t írok, hanem *giz-t*). Ugyancsak nem magyarázom minden esetben a kérdő partikula egybe ill. külön írását (*unuttunmu ~ unuttun mu*), valamint azt az esetet sem, amikor az *η* az *n* helyett áll (pl. *saηa*).

Az eltérések okát nem magyarázom meg újra és újra, ehelyett egy index-számmal utalok a dialektust leíró fejezet azon paragrafusszámára, ahol a részletesebb magyarázat található. Pl. a *Sar' Ahmedim* <*Sarı Ahmedim*>^{→56} azt jelenti, hogy a dialektológiai fejezet 56. paragrafusában találjuk meg az elhangzott *Sar' Ahmedim* és az irodalmi <*Sarı Ahmedim*>[→]forma közötti eltérés részletesebb magyarázatát. Az indexben a *Z* betű zenei okokból történő változásokra utal. A legtöbb ilyen eset egy további szótag betoldását jelenti, pl. *kürt müyüdü* <*kürt müyüdü*>^{→Z}.

Egyes esetekben mást hallottam, mint ami a Bartók-féle török szövegekben le van jegyezve. Ezeket közvetlenül a dallam után jelzem, egy elválasztó ----- vonal alatt: pl. a 2/3: *gözel* <*güzel*>^{→29} azt jelenti, hogy a 2. strófa 3. sorában *gözel-t* hallottam, melynek az irodalmi formája *güzel*, és az eltérés magyarázata a dialektológiai fejezet 29. paragrafusában található meg. Bartók eredeti angol nyelvű megjegyzéseit is megtartottam.

A szövegben Bartók a személynevek, helynevek és a szuffixumaik között nem ír aposztrófot, míg ezt Saygun következetesen kiteszi, pl. (*Şam'dan*). A mai helyesírási szabályoknak Saygun megoldása felel meg, ám ezeket az eseteket mégsem jelzem.

N° 1a. Nenni

1. *Dağulcular* | *dama doldu*,
Dam başıma | *zindan oldu*.
Baban duydu, | *Şamdan geldi*,
 (refr.?) { *Nenni yaürum* , | *nenni*
 { *Yedi yılda* | *bir bulduğum*
 | *Nenni guzum*, | *nenni*.
2. *Nenni çaldım* | *sadesine* <*sedasına*>^{→37},
Atlım inmiş <*inmiş*>^{→6} | *odasına*.
Cıgırın¹ bunun² <*çağırın gelsin*>^{→37} | *babasına*,
 (refr.?): *Nenni görpen*, | *nenni*,
Yedi yılda | *bir bulduğum*,
Nenni yaürum, | *nenni*.

¹ = çağırın. ² According to the transcription on the spot. The record has something like dyarçın.

1/1,4, 2/6: *dayulcular* <davulcular>^{→45}, *yaurum* <yavrum>^{→45}, 1/2: *zından* <zindan>^{→8,37}, 2/1: *sadasına* vagy talán *sādāsına* <sedasına>^{→37}, 2/2 *inmiş*, 2/3: *çığırın gelsin* <çağırın gelsin>^{→37}, 2/4: *görpeη nenni* vagy még inkább *görpe η neni* <körpe nenni>^{→13}.

N°1 b. Ağıt

1. Çaplan geldi | bağırmaya,
Yaşı değdi | yirmiye.
Her annenin | kârı değil
Böyle yeğit <yığit>^{→7} | doğurmaya.
2. Yüce dağda | çam yıkıldı,
Dalı, budağı | yere döküldü.
Kalk-sana (ya) | Sar' Ahmedim <Sarı Ahmedim>^{→34, 56},
Koca babayın (sic) <babanın> | beli бүкүлдү.
3. Üzüm gara, | düzüm gara,
Salkımcıgım¹ <salkımcıgımı>^{→57} | yüzüm <üzüm>^{→24} gara.
Şimdi emim, | dayım duyar,
Ağlamaya | yüzüm gara.

¹ The meaning of this word could not be established.

1/3: *hannenin* <annenin>^{→23}, *dâyıl* <değil>^{→7}, 1/4: *yêğit* <yığit>^{→7}, 3/3: *yemmim* <emmim>^{→24},
A megjegyzéshez: A *düzüm* egyes területeken szárításra kiakasztott szőlőfürtöket is jelent. Így a harmadik strófa első sorai lefordíthatók pl. a következőképpen: *Fekete a szőlő, fekete az aszalódó szőlő, feketék a felfüggesztett szőlőfürtök.*

N°2.

1. Evlerinin | önü gaya,
Gayadan balırlar <-kar->^{→16} aya.
Havlıdaki <havlıdaki>^{→6, 23} | duru <do->^{→4} taya
Bin, gidelim, | emmim oğlu.
2. Evlek kestim, | biber saçtım,
Al öküzüüm | çifte goştım,
Ben bir halal <helâl>^{→37} | mala düştüm:
Ben gidemem, | emmim gızı.

N°3. <Ağıt>

1. Sarbdır <sarptır>^{→35} yayla|nın yolları,
Kilim dol|kur ağ <ak>^{→32} elleri.
Çoksundunmu, | gadir mevlâm,
Mor perçemli | gelinleri?
2. Sarbdır <sarptır>^{→35} yayla|nın yolağı¹ <yolları>,
Eksik dile|meη² <dilemeyin> dileği.
Nasıl medh eyleyem <metheyleyem>^{→29} | böyle güzeli,
Sürmeli hak|kın <hakın>^{→53} meleği?

3. Yaylalarda | biter yonca,
 Ğamışdan <kamıştan>^{→29} da | belin ince.
 Nasıl ğaydın, | ğadir mevlâm,
 On altı ya|şında gence?

¹⁾ = ayağı. ²⁾ = dilemeyin

1/3: *mevlem* <Mevlâm>^{→37}, 2/3: *gözel* <güzel>^{→3}, 2/4: *ñakkın* : ez inkább a következôképpen értendô:
sürmeli η *hakkın meleği*, 3/3: *mevlem* <Mevlâm>^{→37}.

N°4. <Ağıt>

1. Seni vuran | daĝlımıydı?
 Ğurşuncuĝu | yaĝlımıydı?
 Ğarşıdan düş|man geliyor,
 Elin, ğolun | baĝlımıydı?
2. Seni vuran | Kürtmüyüdü <kürt müydü>^{→Z}?
 Ğurşuncuĝu | çiftmiyidi <çift miydi>^{→Z}?
 Ğarşıdan düş|man geliyor,
 Elin, ğolun | ğütmüyüdü?

1/3: *geliyo* <geliyor>^{→17, 65}, 2/3: *kurşuncuĝu* <kurşuncuĝu>^{→12}, 2/3: *geliyo* <geliyor>^{→17, 65}.

N°5. Ağıt

1. Gızlar doplan|dı <top-->^{→29} mezere <-zara>^{→37},
 Ehmed <Ahmet>^{→37} oĝra|mış <uĝ-->^{→3} nazara;
 Habar <haber>^{→37} salın | ğardaşına,
 Posta geli|yor bazara <pa-->^{→29}.
2. Yazlar geldi, | yazlar geldi,
 Ğatêr <katar>^{→37, 32} ile | ğazlar geldi;
 Yekin, sürmel' <sürmeli>^{→56} | oĝlum, yêkin,
 Top top oldu | ğazlar geldi.
3. Ğani <kanı>^{→32} cıvıl | cıvıl akar,
 Yaylanın süm|bülü ğoĝar <kokar>^{→16},
 Zalım ımış <zalim imiş>^{→8}, | zalım <zalim>^{→8} duşman <düşman>^{→37},
 Sol böĝründen <böĝrüne>^{→58} | ğama soĝar <-kar>^{→16}.

1/1: *mâzârâ* <mezara>^{→37}, 2/2: *Gatariynan* <Katar ile>^{→80}, 2/4: *tap top* <top top>^{→3}, 3/4: *bo ĝründen*
 <böĝründen>^{→1}, 3/1: *ĝanı* <kanı>^{→16}, 3/3: *zalıym* <zalim>^{→18}.

N°6. Ağıt

1. Kapıya bay|rak dikmedim,
 İçeri ge|lin dıkmadım <tık-->^{→29};
 Yerinek¹ <yerinerek>^{→57} gitti | Duranım,
 Ğanalı par|mak sıkmadım.

2. Allı bayrağını açın,
Çerkes atlısını seçin;
Ben oğlumu | everiyom <---yorum>^{→65},
Pirtısını | eyi <iyi>^{→7} seçin.

¹ = yerinerek

1/3: getti <gitti>^{→7}, 2/4: éyi <iyi>^{→7}.

N° 7a. <Nenni>

1. Ince-elekten <ince elekten>^{→8} |elediğim,
(1.refr.) Beben oy oy | oy oy,
Kum toprağa | belediğim,
(2.refr.) Ya_urum nenni, | nenni, nenni, nen.

2. Seni hakdan | dilediğim <diledim>^{→2}
Mevlâm saña | bir can vërsin,
2. refr.

3. = 2.

1/1: *ince*, 1/2: *bebem* <bebeğim>^{→57}, 2/2: *mevlem* <Mevlâm>^{→37}.

N° 7b. Oyun havası

1. Deveyi de|veye <deveyi>^{→58} çattım, bebeg <-bek>^{→32} oy
Yuların <yuları>^{→10} boy|numa daktım <taktım>^{→29},
Nennide <nenni de>, nennide <nenni de>, | nennide <nenni de>, nen.

2. Gayın babam|dan hicap ettim <icab ettim>^{→23, 35}, 1. refr.
Bebek galdı, | diyemedim,
2. refr.

3. Havada du|man yelişir, 1. refr.
Çadırdı düş|man gülüşür,
2. refr.

- ¹4. Geri döndüm, baktım ki ne : 1. refr.
Bebeği guşlar bölüşür,
2. refr.

5. Yekin *gara* löküm², yekin, 1. refr.
Zilli çanlarını dakın <takın>^{→29}, 2. refr.

6. Göç uruma giderkene, 1. refr.
Bebeği dallardan sakın, 2. refr.

7. Göyün <gökün>^{→32} yüzü gar havası, 1. refr.
Yayılr öskün³ devesi 2. refr.

8. Silini – silini ağlar, 1. refr.
Bebegin beşik mayası, 2. refr.

¹ St. 4-8 are not recorded. ² = a camel older than five years

³ The meaning of this word could not be established. It is perhaps the name of a village.

N° 8a.b.¹,

1. Kurt paşa çık|tı Gözana,
Akıl yetmez | bu düzene;
Öldürmüşler | Güzanoğlu <Ko---nu>^{→3, 56}, var. oğlun <Kozanoğlu'nu>^{→56},
Yasak mezerin <mezar>^{→32} gazana. var. Yazık meze|rin yazana <kazana>^{→32}.
2. İstanbulun <İs--->^{→8} | âlimleri
Ne zor olur | talimleri;
Körolası var. olası <kör olası>^{→10} | Derviş paşa,
Hep dul goydu var. goydun <koydu>^{→10} gelinleri.
3. Göy <gök>^{→32} yüzünde | dönen guşlar,
Bu guşlar ne|rede guşlar?
Zabitlar sün|gü sokunca,
Ağam oku|maya başlar.
4. Mağarada | at oynağı,
Gınlı eli|min deyneği;
Hatına <-tu->^{→6} ber|güzar gitti
Ağamın ganlı | göyneği² <gömle->^{→32}.

¹ b has st. 1 and 2. as text, with the derivations marked as var., ² = gömleği

- ³ 5. Garalı yağlık garası,
Gariştı Gözan arası.
Ünü büyük Güzanoğlu
Ağ <ak>^{→32} göğsü süngü yaresi <-rası>^{→37}.
6. Amanın böyle olurmu
Oğul babayı vururmu?
Padişahın <padişahın>^{→37} zabitleri,
Bu dünya size galırmı?

³ St. 5 and 6 are not recorded.

1/4-5: Yazık mezerin gazana <yazık mezarının kazana>^{→37, 57}, 2/3: olası <olasi>^{→10}, 2/4: goydun <koydu>^{→10}, 3/1: göğ <gök>^{→32}, 3/3: süngü <söngü>^{→3}, 4/3: getti <gitti>^{→7}, 5/2: Guzan <Kozan>^{→3}.

N° 8c.

1. Sıçan dolap|ta oturur,
Guyruğun <kuyruğunu>^{→56} ba|la batırır,
Hizmetkâra | söz yetirir
Sözçü (-cü) başı | gücücük <küçücük>^{→29} sıçan.

2. *Caplama gıllıc belinde,*
Süngü dag <tak>^{→29} mar|tin elinde.
Dün gece Ha|lep yolunda
Kevran <kervan>^{→50} almış | gücücük <küçücük>^{→29} sıçan.
3. *Sıçan gelir | zurbayanayn¹ <zorba ile>^{→80},*
Beş yüz atlı | gürbeyineyn² <gürbe ile>^{→80},
Ekmegñ' <-meğini>^{→56} al' <alıp> ga|çar torbaynan³ <torba ile>^{→80},
Cendarm <-darma>^{→56} olmuş | gücücük <küçücük>^{→29} sıçan.

¹ = zorba ıla. ² = gübre ile. ³ = ekmeyini alıp kaçır torba ıla.

1/1: *dolapta* η <dolapta>^{→10. 13}, 1/3: *hızmetkâr* <hizmetkâr>^{→37}, 1 4: *sösçü* <sözcü>^{→35}, 1/4, 2/4, 3/4: *sıçayn* <sıçan>^{→18}, 2/3: *yolında* <yolunda>^{→6}.

N° 8d.

1. *Ezmeyinen <ezme ile>^{→80}, | üzmeinen,¹ <üzme ile>^{→80}*
Yer² <yar> bulamam | gezmeyinen³ <gezme ile>^{→80}
Altın zaplı <sap->^{→29} | gazmayinen⁴ <kazma ile>^{→80}
gızlar deşsin | mezerimi <mezarımı>^{→37}.

2. *Mezerimi <mezarımı>^{→37} | derin edin,*
Sular serpin, | serin edin;
Emmim gızını | imam edin,
Gızlar gılsin (sic) | cenazemi.

¹ = ezmeyile, üzmeyle. ² = yar. ³ = gezmeyile. ⁴ = kazmayıla

1/2: *yâr* <yar>^{→7}, 2/1: *derin*, 2/3: *yimam* <imam>^{→24}.

N° 8e. <Hacı bey>

1. *Öküz aldım, | boşamadım,*
Yeğid <yığit>^{→7} oldum, | yaşamadım.
Namusuma | ar geliyor:
Gelin, seni | boşamadım.
2. *At içinde, | at içinde,*
Ağır buxağllar <-kağı->^{→16. 57} içinde,
Eller yayla|dan geliyor,
Hacı beğim <beyim>[→] | yog <yok>^{→32} içinde.
- 2/2: *gıçındä* <içinde>^{→7. 8}.

N° 9.

1. *Bu almayı <elma>^{→37} | kim dişledi?*
Çevre yanın | gümüşledi?
Bunu baña | bağısladı
(refr.) Bu alma bir | dost alması.

2. Bu almayı | ben dişledim,
Çevre yanın | gümüşledim
Bunu dosta | bağışladım;
(refr.) Bu alma bir | dost alması.
3. Bu alma bir | dalda bitti?
Dal dal oldu, | kolun attı.
Bu almayı | kimler attı?
(refr.) Bu alma bir | dost alması.
Bu gün almayı | kimler attı?
(refr.) Bu alma bir | dost alması.
4. Bu alma düştü <döştü>^{→3}, | tekerlendi,
Mahmud başa | fikirlendi.
Alma aldım, | şekerlendi;
(refr.) Bu alma bir | dost alması.
Elim' <elime>^{→56} aldım, | şekerlendi;
(refr.) Bu alma bir | dost alması.

4/3: *Bu yel- 'm' al-dım* <bu elime aldım>^{→24, 56}.

N° 10a. <Karacaoğlan>

1. Ala gözlerini | sevdiğim dil|ber,
Senin bağışların <-kış-->^{→16} | bana yar <yan> gelir.
Bu dünyede <-yada>^{→37} ya|ru | güzel sevmeyen
Ahrete <Ahretine>^{→57} hay|van gelmiş | bün (sic) gider.
2. Tilli <tel->^{→7} mahramasın | atmış başı|na,
Güdiretten¹ <Kudret-> galem | çekmiş gaşı|na;
Bir yiğitte düşme|yince eşi|ne
Ah dedikçe | yüreğinden | gan gelir.

¹ = kudretten

1/3: *gözel* <güzel>^{→3}.

N° 11. <Karacaoğlan türküsü>

1. Avşar beğlerinde | gördüm bir | güzel,
Guzan <Kozan>^{→3} arasına | çekmiş gö|cünü.
Nasıl medheyleyim | böyle gö|zeli <gü-->^{→3}:
Sırmaynan¹ <Sırma ile>^{→80} garıştın|mış <--tır-> sa|cını.
2. Her sabah sabah da | gendiği | öğer ,
Altın saç bağı da | topuğun² <---nu>^{→56} | döğer.
Sade gaşınan³ <kaşı ile>^{→80} | girpiği | değer
Acem ölkesinin <ül--->^{→3} tah|tın <taht-u>, ta|cını.
3. Mis goxuyor <-ku->^{→16} zül|fünün u|cundan,
Öpeydim al ya|nağın' <yanağını>^{→56} pur|cundan!

Eğlenip galdığım | senin yüzün|den,
Üç beş sene beklêye|lim Ha|cını.

4. Garaca Oğlan <Karacaoğlan> der: | eğlendim, | galdım,
Muhabbet neyimiş <ne imiş>^{→24} | yenice | bildim;
Kimse dahletmesin: | miriden <mîrî->^{→8} | aldım
Üç beş sene güzelle|rin pa|cını <ba-->^{→30}.

¹ = sıрма ıla. ² = topuğunu. ³ = kaşı ıla.

1/1: *gözel* <güzel>^{→3}, 4/1: *Garac'oğlan* <Karacaoğlan>^{→56}, *yeylendim* <eylendim>^{→24}, 4/4: *gözellerin* <güzellerin>^{→3}.

N° 12. <Ağıt>

1. Dinleyin ağalar | benim sözü|mü,
Has bahça <bahçe>^{→37} içinde | gül emmim oğ|lu;
Emmim oğlu arabasın' <---->^{→56} | çekmiş gidiliyor,
Bu gazaya <--yı>^{→58} allahdan | bilemem, oğ|lum <bil emim oğ|lu>.

2. Yêğit <yığit>^{→7} dara düşmüş, | boğazı xır|lar <kır->^{→16},
Çok da çabalamış: | bıyığı ter|ler;
Gelin, bakın ehali, | gazılmış yer|ler,
Elinizde var mıdır | bir emmim oğ|lu?

3. İmam <imam>^{→8} gelmiş goç | yêğidi <yığiti>^{→7} yuma|ğa,
Yuyup onu dar me|zere <-zara>^{→37} goma|ğa¹ <koymağa>.
Dutmadı <tut-->^{→29} dillerim | "öldü" dēma|ğa² <-meğe>^{→7},
Billâha <--hi>^{→37}, dutmayor <tutmıyor> | dil, emmim oğ|lu.

¹ = koymağa. ² = demiye

1/3: *oğ|lu* <oğlu>^{→10}, 2/2: *boğazın* <boğazı>^{→10}, 3/4: *dutmayo* <tutmuyor>^{→17, 65, 29}.

N° 13a. <Camız Ali ağıtı>

1. Bileydim de Derin|ciya (sic!) <--ce'ye>^{→37} varmaz|dım,
Gelen bebelara <belâ-->^{→37} | garşı durmaz|dım,
Çifte guzuları | garıp goymaz|dım,
Yuvasız galdı, | garıp <garip>^{→8} anam, | çifte guzular.

2. Cēnazemi | de sardılar | hayvana,
El ettiler | Badarsaya <Badrasaya>^{→50}, | mēydana.
Çifte guzularım | galdı gadir | mēvlâma,
Emaneti senin, | gadir mēvlâm, | çifte guzunun.

N° 13b. <Dadaloğlu>

1. Diğnen¹ <dinleyin>^{→50} ağalar da, | birem birem <birer birer> söyle|yim:
Afsırı çafşırı | yolun var, dağ|lar.

2. Gamalaklu <--lı>^{→6}, garardıçlı² <kara ardıçlı>^{→56}, seki|li²,
Selvili, söğütlü | çalın var dağ|lar.

3. Ahar <Ahır>^{→9} dağında² gördüm² Maraş² beyi²,
Engizekte derler | elin çoğu|nu.

4. Beyti Saracığda <Beytisaracık'ta>^{→24} | Göğür² <Gonur> dağı|nı²,
Göğsün <Göksun>^{→3, 32} güzeli derler | elin var, dağ|lar.

¹ dinleyin. ² According to the transcription on the spot, the record has different yet unintelligible words. ³
Kind of trees. ⁴ Or perhaps <göğüs = breast?

2/1: *gamağlı* <kamaklı>^{→32}, 3/1: *Nahar* <Ahır>^{→9}, *dağların aldında* <dağların altında>^{→29}, *Myereş*
<Maraş>^{→18}, 4/1: *Gonur*, 4/2: *Göksün* <Göksun>^{→3, 37}, *gözeli* <güzeli>^{→3}.

N° 14. <Karacaoğlan>

1. Şahın <-hin>^{→37} dedicen¹ <--ceğin>^{→67} bir | curaca gış|tur,
Güzel dedicen <--ceğin>^{→67} de | gözünen² <göz ile>^{→80} gış|tır <kaş->^{→3}.
Gadir mevlâm, | dosta gıvı|tur <ka-->^{→29},
Uzağ <-zak>^{→32} ise ya|kın <-kın>^{→16} | eyle yolu|mu.

2. Evvel altın idim, | şimdi tura|bım;
Ayrı düştüm, nazlı | dostdan <dosttan>^{→49+} yı|radım.
Gadir mevlâm, versey|din mura|dım,
Haramlara eli|mi | (sic!) sürmezdim.

¹ = dediceğin. ² = göz ile.

1/1: *gıştır* <gıştur>^{→6}, 1/2: *gıştır*, 1/3: *gıvı|tur* <kavı|tur>^{→29}, 1/4: *uzagsa* <uzak ise>^{→27}, *yeyle*
<eyle>^{→24}, *yolum* 'oy <yolumu>^{→56}.

N° 15.

1. İstambuldan <İs--->^{→8} çıktım | dırya <der->^{→7} yü|züne,
Meylim düştü erme|ni|ni|ğ gı|zına.
Yeme, içme, ba| <bak>^{→16} yav|rının <-runun>^{→6} gö|züne,
(refr.) Al beni terki|ne, | gidek¹ <-delim>^{→68} kürd | ö lu <oğlu>^{→12}!

2. Canlı çyerkes <çer->^{→18} şafah|layın <-fak-> u|yandı,
Ağ <ak>^{→32} goynağı² <gömleği>^{→50} al ğan|lara <kan-->^{→29} be|lendi.
Buna çyerkes <çer->^{→18} ğızı <kı-> | nasıl dayandı?
(refr.) Al beni terki|ne, | gidek <gidelim>^{→68}, kürd | ö lu <oğlu>^{→12}!

3. Ufaçık <ufacık> taşınan³ <taş ile>^{→80} | kale ya|pılmaz,
Cıgıp cıgıp⁴ <çıkıp çıkıp>^{→32} yar yol|luna ba|lılmaz <-kıl->^{→16};
Bir ben ölmeyine⁵ <ölmek ile>^{→80} | âlem yı|lılmaz <-kıl->^{→16}, -
(refr.) Al beni terki|ne, | gidek <gidelim>^{→68}, kürd | ö lu <oğlu>^{→12}!

4. İrgatçılar <---lar>^{→37} sokmuş <-muş>^{→6} | eline | elli⁶ <eldiveni>,
Çyerkes <çer->^{→18} gızı ta|kın|mış <-kın->^{→16} be|ş bir|li|ği.

Alsam, gitsem eder|miyik <---yiz>⁻⁶⁵ dir|liği?–
(refr.) Al beni terkiñe, | gidek <gidelim>⁻⁶⁸, kürd | ö lu <oğlu>⁻¹²!

¹ = gidelim. ² = göyneği <gömleği>⁻⁷. ³ = taş ıla. ⁴ = çıkıp? ⁵ = ölmek ile. ⁶ = eldiveni

1/1: *dirya* <derya>⁻⁷, 1/2: *ermenin* <ermeninin>⁻¹³, 3/1: *kale yepılmaz* <kale yapılmaz>⁻³⁷, 3/2: *yär* <yar>⁻⁷, 4/1: *ırgatçılär* <ırgatçılar>⁻⁷, *eline* <eline>⁻¹⁰, 4/3: *getsem* <gitsem>⁻⁷.

N° 16.

1. Çapımızın önü | yüksek çe|virme,
Kadir mevlâm bu yıl|lık da a|yırma!
Mapiz <Mahbus>⁻²⁹ olduğumu | yere <yara>⁻⁷ du|yurma,
Duyar Lèylâm, | ifa|dèy <ifadeyi>^{-7.46.56} çevirir.
2. Lèylâm, ğalk <kalk>⁻²⁹ gidelim | yolumuz | ırak,
ırağa dayanmaz, | derdli bir <dertlidir> | yürek.
Hacılar köyünü | bir kimden | sorak¹ <soralım>⁻⁶⁸.
İşte <iş->⁻⁸ ğarip <ga-> ğarip <ga-> | gediyor <gi-->⁻⁷ | Lèylâm,
Çarıştı kürtlere, | gediyor <gi-->⁻⁷ | Lèylâm.
3. Lèylâm, ğalk <kalk>⁻²⁹, gidelim | Hacıkö|yüne,
Acemisin, güvene|mem hu|yuna;
Lèylâm, gurban olam² <olayım>⁻⁶⁸, usul bo|yuna!
İşte <iş->⁻⁸ ğarip <ga-> ğarip <ga-> | gediyor <gi-->⁻⁷ | Lèylâm.
4. Mavi çorap geymiş <giy->⁻⁷ | lapçin ilçinde,
Dökünmüş lâvanta, | ğoşar <kokar>⁻¹⁶ sa|çında,
Yè Lèylâ' <Ben Leyla'yi>⁻⁵⁶ yitirdim | kürtler ilçinde,
İşte <iş->⁻⁸ ğarip ğarip <ga- ga-> | gediyor <gi>⁻⁷ | Lèylâm.

¹ = soralım. ² = olayım.

1/3: *mapız* <Mahbus>⁻⁶, *yäre* <yare>⁻⁷, 1/4: çeviri <çevirir>⁻⁶⁶, 2/1: *yolumız* <yolumuz>⁻⁶, 2/4: *çarip* <garip>⁻¹⁶, 3/3: *boyuğa* <boyuna>⁻¹³, 3/4 és 4/4: *çarip* <garip>⁻¹⁶.

N° 17a. <Karahacılı ağzı>

1. Gedup gedup <gidip gidip>^{-6.7} ger'ar|kana <geri arkana>⁻⁵⁶ bakın|ma,
Naz götürmez yüre|ciğim, ezgin|dur <--dir>⁻⁶,
|: Yanağına cıhan¹ | teller sokun|ma,
Yar elinden yare|lerim azgın|dur <--dır>^{-1.6} :|.
2. Ben seni bilirim, | gücücke|ten <küçücük>⁻⁶ güzel|sin,
Yed avcıdan ceren | gibi teger|sin <-zer->,
|: Dostum neden melül <-lül> | mahzun gezer|sin?
Baş bir yanna <yana>⁻⁵² zilif |lerin² <zülüf-->⁻⁸ eygin|dur <--dir>⁻¹ :|.
3. Der Karaca Oğlan <Karacaoğlan>: | dedim, otur|dum,
Oturdum, da lâle, | sümbül bitir|dim,
Gendim Istanbuldan <İs--->⁻⁸ | ferman getir|dim:
Her kesin sevdiği | vèrilsin dè|yi³ <diye>⁻⁷.

¹ = cığa. ² = zülflerin. ³ = diye.

1/3: *yanagina* <yanagina>^{→12}, *téller* <teller>^{→7}, 2/2: *tezersin*, 3/1: *Karac'oğlan* <Karacaoğlan>, *oturdım* <oturdum>^{→6}.

N° 17b. <Üçgözoğlu ağız>

1. Dinleyin, ağalar, | Üçgözoğlu | manisini | söyleyem,
Mani sayılmaz da | öğd <öğüt> sayı|lır.
Her yêğit <yığit>^{→7} ne bilir | sırın <sırrın>^{→53} gıymetim <kıymetini>^{→56},
Sır altın tere|ziye <-ra-->^{→37} gar|şı goyulur.

2. Yêğid <yığit>^{→7} isterim ki | sözü gayım | ola üstü|ne,
O érer mura|zına¹ <--dı-->, dostu|na.
Deme yar eline, | o der dostu|na,
Bir ağızdan çıkan | biñ ağız | yayulur <yayılır>^{→6}.
¹ = muradına.

2/4: *agazdan* <ağızdan>^{→9}.

N° 17c.

1. Zeytün beli <Zeytinbelli>^{→8} | gürleyerek,
Ben gızımı | gelin ettim,
Ben gızımı | gelin ettim,
Üzengisi | parlayarak.

2. Gızın gızlar|ın içinde
Yemen gına|sı saçında.
Torlak maya|lar gibi sallanır,
Zeytin belinin <Zeytinbelli'nin>^{→8} | içinde.

3. Arkasında | çay¹ <Çay> örgüsü,
Buda <bu da> Serve|rin görgüsü.
Günamayın <ki--->^{→8} | emmi, dayı,
Gözellik <gü-->^{→3} Al|lah vergisi.

4. Evlerinin önü firez,
Aklını çıtlattın biraz;
Yüz gülgülü, dudak kirez <kiraz>^{→37},
Bende <ben de> verdim bir yosmayı.

5. Gelin gızlar, gelin gızlar,
Alt gapıya durun gızlar;
Serverimi öldü derler,
Kefinini <kefenini>^{→7} dūrün gızlar.

6. Nerden gelirsın yelerek,
Alnının terin <terini>^{→56} silerek?
Ben Serverime muska yazdırdım,
Gece uygusuz <-ku->^{→29} galarak.

¹ = saç ² St. 4-6 though not recorded, are not transcribed from the record.

1/1: *Zeyt'nbeli* <zeytinbeli>^{→57}, 2/3: salınır <sallanır>^{→53}, 3/1: a *Çay* itt 'Kínát' jelent, ezért kell nagybetűvel írni, 4/3: téves ejtés, talán a *firez*-re való rímelés miatt, 6/2: *annıyn* <alnının>^{→39j}.

N° 18. <Dadaloğlu>

1. Göy <gök>^{→32} yüzünde bölük | bölük durnalar <tur-->^{→29} :|,
Erken <-kân>^{→37} eyle, | şu halime | bak benim.
Şahin pençe vurdu, | *ganatlarım* | |: yareli <yaralı>^{→37} :|,
aman, yareli,
Şu siname <-ne->^{→37} | bir ok değdi | |: dert benim :|.

1/1: göğ yüzünde <gök yüzünde>^{→32}, 1/2: *halimä* <halime>^{→7}.

N° 19.

1. Nice methideyim <-e-->^{→7} | sevdiğim se|ni?
Rumeli, Bosnayı | değer gözle|rin,
Alemdede <â-->^{→6} bulunmaz | ruh u <ruh-u>[→]rava|nın <revâ->^{→5.37},
İzmiri <İz-->^{→8}, Gonyayı | değer gözle|rin.
2. Alnına çekilmiş | güzel nişa|nı,
Seni sevenlerin | artar fuğa|nı <fig->^{→37.6}.
Karşı, Ahişkayı <-hıs-->, | Erzurum, Va|nı,
Balhı, Puharayı <Bu--->^{→30}, | değer gözle|rin.
3. Kimsede görmedim | sendeki na|zı,
Yemeni, Bağdadı, | Acem, Şıra|zı,
Bütün Gürcüstanı <Gürcistanı>^{→8}, Mısır, Hicazı,
Hindi, Hindistanı | değer gözle|rin.
4. Güzel gözlü <söz-> göç <koç>^{→1} yi|ğite naz o|lur,
Vakti <vakti> gelir, gül alçılır, yaz o|lur.
Mısırın haznasın <-inesini>^{→37.57} | versem az o|lur,
Bütün Istanbulu <İstam->^{→8.41} | değer gözle|rin.
- ¹ 5. Der Karaca Oğlan² <Karacaoğlu> : | eylerim metin <medhin>,
Bulsam yanağında | buse himme|tin.
Yüzbin şehir <-hir>^{→7} saysam | bilmez kıyme|tin,
Büzbütün dünyayı | değer gözle|rin.

¹ not recorded. ² Name of the supposed author of the text.

1/2: *gözlerin* <gözlerin>^{→13}, 1/4, 2/4, 3/4, 4/4, 5/4: *dägär* <değer>^{→7}, 4/1, 4/2, 4/3: *olor* <olur>^{→4}.

N° 20. <Han Mahmud>

1. Pencereden mayıl <mâil>^{→8} | mayıl bakan | yar,
Ciğrimi ışk <aşk>^{→8} ö|düne¹ <odunu>^{→1} yakan | yar,

Ben ölürsem, sen kim|lere bakan² <bakarsın>⁻⁶⁶ | yar?
Bana senden oldu, | kime ne di|yim <diyeyim>^{-7, 68} ?³

2. Pencereden mayil <mâil>⁻⁸ | mayil baka|rım,
Ciğerini <---mi>⁻⁶⁰ ışk <aşk>⁻⁸ ö|düne yaka|rım.
Sen ölürsen, aksu|rumu⁴ <Akseray'ı> yıka|rım,
Öldürmeyin Mahmudu, | ben de ölü|rüm.
3. Yüksek pencereden | yere bakıl|maz,
Yüce merdivende <---den>⁻⁵⁸, | aman, çıkıl|maz.
.....⁵ bir ben ölmeyinen⁶ <ölmem ile>⁻⁸⁰ | âlem yıkıl|maz,
Bana senden oldu, | kime ne di|yim <de->⁻⁶⁹?

¹ =aşk oduna. ² = bakarsın. ³ = diyeyim. ⁴ According to the transcription on the spot; the record has a different, yet unintelligible word. The meaning of aksur could not be traced. ⁵ The record has here five unintelligible syllables, not transcribed on the spot. ⁶ =

1/3: *bön ölürsem* <ben ölürsem>⁻⁶.

N°21a. <Kâhya efendi>

1. Bir emir gelse, de | kâhyalar a|sılsa,
Şu dünyadan züri|yeti <zürri-->⁻⁵³ kesil|se,
Avradı dul galsa, | gızı basıl|sa!
Gacaklarım <-çak-->⁻²⁹ baş düş|manı kâhya|lar,
Kâhyalar, deyuşlar <deyyus->⁻⁵³, | kerhaneci|ler!
2. Imamin <i-->⁻⁸ evinde | tütün tütme|sin,
Kâhyanın evinde | oğlan yetme|sin,
Horantacak sabah|lara çıkma|sın!
Gacakların <-çak-->⁻²⁹ baş düş|manı kâhya|lar,
Kâhyalar, deyuşlar <deyyus>⁻⁵³, | dümbükler, elli-sekizler!¹

¹ = ibné = passive pederast.

3. Candarma gelmiş, de | bir geçi du|tar <tutar>⁻²⁹,
Kâhya der kine <ki> | dört tene <ta->⁻³⁷ ye|ter,
Buğdayı, bulguru | hep una ğa|lar <katar>⁻²⁹ !
Gacakların <-çak-->⁻²⁹ baş düş|manı kâhya|lar,
Kâhyalar, dümbükler, | elli-sekiz|ler, kerhaneci|ler!

1/2: *zürüyeti* <zürriyeti>⁻⁵³, 1/4, 2/4, 3/4: *duşmanı* <düşmanı>^{-3, 37}.

N°21b. <Bozlak>

1. Yörü <yü->⁻³ dilber, yörü <yü->⁻³, | yolundan | galma,
Her yüze gülteni | dost olur | sanma.
Ölümünden gorşup <korkup>⁻¹⁶ da | sen geri | || : durma : ||,
Yeğidin <yiğit->⁻⁷ alnına | yazılan | || : gelir : ||.

2. Ördek gölü beklér, | şahın <-hin>^{→37} | gayayı; –
 Ne-ğadar <ne kadar> vasf ey|lesem <vasf---> değer | bahayı.
 Durnadan-mı <tur--->^{→29} al|dın, gelin, | || : cıgayı : || ?
 Bulamam üstüne | mahana¹ <bahane>^{→30c} | || : gelin : ||.
¹ = bahane

2/2: Na ğadar <ne kadar>^{→29.37}, vesfeylesem <vasfeylesem>^{→37}.

N°22. <Türkmeni>

1. Havayı <havâi>^{→8} da | deli gönlüm, | havayı <havâi>^{→8}, aman, havayı <havâyı>^{→8},
 Alıc' <alıcı>^{→56} guşlar | yüksek yapar | yuvayı,
 Gaterlemiş¹ <katarlamış>^{→37} | türkmen gızı | davayı <deveyi>.
 (refr.) Çekip gider | bir gözleri | || : sürmelim : ||.

2. Niçin düştüm | şu gözelin <gü-->^{→3} | ardına, aman, ardına?
 Kendi göçsün, | biz gonalım | yurduna,
 Yıkılası^{→70} | garlı dağın | ardına.
 Aşıp gider | bir gözleri | || : sürmelim : ||.

3. Ayağına <ayağında>^{→58} gey|miş <giy->^{→7} gırmızı | yemeni, aman, yemeni,
 Gel dostum, | galdıralım aradaki | gümanı.
 Ağ <ak>^{→32} topuk üs|tünde sandal | tümanı.
 Döküp gider, | bir gözleri | || : sürmelim : ||.
¹ = katarlamış.

1/2: yügsek <yüksek>^{→32}, 1/3: dävâyi <deveyi>^{→7}, 1/4: geder <gider>^{→7}, 2/1 amman <aman>^{→52}, 2/2: gendi, 2/4: geder <gider>^{→7}, 3/3: tumanı <tümanı>^{→1}.

N°23. <Ahıska türküsü>

- ¹ 1. İlk <İlk>^{→8} akşamdan doğdu bir sarı yıldız,
 Üç gün gılıç çaldı geceli gündüz.
 || : Yazılı defterde on iki bin gız : ||,
 Güzelleri esirge || : Açışkanın <-hıs--> : ||!
 Yazılı defterde on iki bin gız,
 Güzelleri esirge Açışkanın <-hıs--> !
2. || : Açışkanın <-hıs--> ardı|cığ|ı dağ ı|dı <idi>^{→8} : ||,
 Babam paşa, garda|şım bey | idi.
 Böyle olmadan bize | ölüm yeğ i|di,
 Güzelleri esir|ge || : Açışka|nın <-hıs---> : ||!
 Böyle olmadan bize | ölüm yeğ i|di.
 Güzelleri esir|gesin Açış|kanın <-hıs--> !
3. || : Adımı sorarsan | benli Emi|ne : ||,
 Altın burma da|kınırdım <tak--->^{→29} go|luma.
 Yolumuz oğradı <uğ-->^{→3.4} | ganlı zalim.
 Padişahdan <padişahtan>^{→29} imdad <-dat>^{→29} | ister bu gız|lar.

¹ St. 1. though recorded, is not transcribed from the recording.

1/1: ağşam <akşam>^{→29}, 1/6: *yesirge* <esirge>^{→24}, *böyl' olmadan* <böyle olmadan>^{→56}, 2/6: *gözelleri* <güzelleri>^{→3}, 2/6: *yesirgesin* <esirgesin>^{→24, 13}, 3/2: *daşınırdım* <takınım>^{→16}.

N° 24. <Aşiret gaydası>

1. || : Edem,
Bu cerenin | sulakları | *gayalı* : ||,
Gayasında | lele <lâle>^{→37}, | sümbül daya||1.
2. || : Edem,
Şeker yemiş <yemiş>^{→7} | dudakları | boyalı : ||,
Seherde *garşıma* | geçti bir ce|ren.

1/1: a *sulak* itatóhelyet jelent.

N° 25. Ağıt

1. Dedenin de | döşü enli,
Nenni Boyraz | oğlum, nenni!
2. Öldürürler, | guzum/yaurum, sizi,
Eskiler <eskiyalar>^{→37, 57} ev|velden kelli¹ <kinli>^{→7, 40}.

¹ The meaning of this line could not be established.

3. Evimizin | uğru ekin,
Yekin *gora*² <kara>^{→45} | Dedem, yekin!
4. Ağlamaya | ar ediyom <--yorum>^{→65},
Duşmanların <düş--->^{→37, 1} | evi yakın.

² The meaning of this word could not be established.

1/1: *döşün* <döşü>^{→10}, 2/3: *bi* <bir>^{→17, 34}, 3/1: *yevimizin* <evimizin>^{→24}, *wağlamaya* <ağlamaya>^{→23}.
A megjegyzésekhez. 1) A 2/1 fordítása: A banditák bosszúállóbbak mint régen.

N° 26. <Maraşlı>

1. Uçtu da şa|hanım <-hinim>^{→37}, uçtu,
Uçtu, da der|yayı geçti.
2. Göynüm <gönlüm>^{→57} bir gö|zele <gü-->^{→3} düştü,
Zarv <Sarv>^{→29} edecek | malım yoktur.

3. = 2.

2/1: *döştü* <düştü>^{→3}.

N°27.

1. Her kës sevdigini | yanına | gêtirdi,
Sallan, geç garşıma, | nazi¹ <nazlı> | menekşem.
2. Annacından gelen | gücücük <-çü->²⁹ gelin.
Bir saat garşımda | dura|bilinmi² <durabilir misin>^{66?}
3. Divane göynümün <gönlü-->⁵⁰ | talibi³ <tâ-->⁸ | sensin,
Gırlıdı ganadım, | sara|bilinmi⁴ <sarabilir misin>^{66?}

¹ = nazlı. ² = durabilirmisin. ³ = talebi? [?] ⁴ = sarabilirmisin.

1/1: *yanırna* <yanına>¹³, 2/2: *bi* <bir>¹⁷.

N°28.

1. Şu cerenin suvak|ların gez|meli,
Galem alıp gaşın, | gözün | yazmalı.
2. Gırmızı öynüklü¹ <önlük->⁵⁰, | sarı cız|malı <çizmeli>³⁷,
Seferde <-her-> urma² <uğruma>⁵⁷ | geldi | o ceren.

¹ = önlüklü. ² = seherde (u)ruma.

3. Kak <kalk>⁴⁹⁻³ gedelim <gi-->⁷ Gara|mana a|şağı,
İki <i->⁸ bacı gıvrak | bağlar | guşağı.

4. Bize derler: Gâvır|dağın u|şağı.
Seferde urma <uğruma>⁵⁷ | geldi | o ceren,
Ağlımı <ak-->²⁹ başımdan | aldı | bir gelin.

3/2: *guşağı* <kuşağı>¹², 4/2: *Gâvırdağın* <Gâvırdağın>¹².

N°29. <Halay havası>

1. Deriye <-re->⁷ indim, | daş <taş>²⁹ bula|madım,
Bür <bir>⁶ yüzük yaptırdım, | gaş bula|madım.
2. Gendime münasip | eş bula|madım.
Tez gel, ağam, tez gel, | gati dar|dayım,
Garip bülbül gibi | ah-ı-zar|dayım <âh-ı zâr-->⁸.

1/2: *endim* <indim>⁷.

N°30.

1. Karşımdan geliyor | gözelin <gü-->³ | biri,
Yüzüne vurmuş da | şavkının | nuru,
sürmelim, dost. (refr.)

2. Haddini tanı da, | sen öyle | yörü <yü->^{→3},
Eller azgın olmuş, | dil değer | saña, refr.

- ¹ 3. Gözel <gü->^{→3} olan al velesin bağlanır,
Gözeller <gü->^{→3} sayesinde gönül eylenir, refr.

4. Garbı değişmiş gıvav gibi ıgranır <ığ--->^{→12},
Denşiz olur yörüüşü <yü--->^{→3} gözelin <gü->^{→3}, refr.

¹ St. 3 and 4 are not recorded.

1/3: *dos* <dost>^{→49+f} minden versszak végén, 2/2: *éller* <eller>^{→7}, 3/2: *sıyasında* <sayesinde>^{→37}.

N° 31.

1. || : Garşıda | kürt evleri : ||,
|| : Yayılır <--lır>^{→6} | develeri : ||, hey, anom, hey! (1.refr.)
2. || : Oturmuş | gıyın sağır : /,
|| : Terlemiş | memeleri : ||, hey, güzel, hey! (2.refr.)

N° 32.

1. || : Duda <duta>^{→29} mērdi|man <--ven> gurdum, vay vay : ||,
|| : Yare sēyla|ma <selâ->^{→8} durdum, of of : ||.
2. || : Yarım <-rim>^{→37} guürbe|te <gur->^{→1} gitti, vay vay : ||,
Yidi yıl be|kyar <bekâr>^{→8} durdum, of of.
(refr.) Dolanır, | Eda, | sallınır <-lan->^{→9}, | Eda,
Saç topuğa | dolaşır, | Eda.
3. || : Kêlēm ekim | bayıra, vay vay : ||,
|| : Yêl yaprağın | ayıra, of of : ||!
4. || : İki <İ->^{→8} hasret | bir yirde <yer->^{→7}, vay vay : ||,
Mêvlâm gayıt <-yet>^{→37} | gayıra, vay vay!
5. Bostanda mısıрім var,
Dibinde hasırım var.
6. İttin <İtin>^{→8, 57} köpeyin <--ğın> ô lu <oğlu>^{→12}!
Neremde kusurum var.

¹ St. 5 and 6 are not recorded.

2/1: *yarım*, 2/2: *yēdi* <yedi>^{→7}, 4/1: *yērde* <yerde>^{→7}, 6/2: *nēremde* <neresimde>^{→7}.

N° 33. Kına türküsü

1. || : Bismillah <--lâh>^{→8} | yēdin <edin>^{→7, 24} | gınaya : ||,
Sağ êlin | vērşin | gınaya.

2. Çağırın, | gelsin | anaya,
Yar, élin, | gınañ | gutlu olsun,
Bunda dirliğin *datlu* <tatlı>^{→6} olsun!
3. || : Hatladı <at-->^{→23}, | çıgdı <çıkıktı>^{→29} | eşığı : ||,
Sufrada <sof-->^{→3} | galdı | gışığı.
4. Gız ana|sınır | danısı; –
Yar, élin, | gınañ | al olsun,
Bunda dirliğin | bal olsun!
5. || : Mercimek | egdim <ektim>^{→29}, | bittimi : || ?
Dâlinde <dalında>^{→8, 37} | bülbul | öttümü?
6. || : Gız, anañ | seni | unuttumu?
|'nutdumu < >^{→56?}
Gız, gınañ | gutlu | olsun!

1/2: *yêlin* <elin>^{→24}, 1/2: *sā yelin* <sağ elin>^{→12}, 2/1: *çayırın* ill. *çağarın*, 2/2: *gutl'olsun* <kutlu olsun>^{→56},
2/3: *datl'olsun* <tatlı olsun>^{→56}, 3/1: *çıkıktı*, 5/1: *ekdim* <ektim>^{→29}, 6/2: *gutlo olsun* <kutlu olsun>^{→4}.

N° 34. <Gelin türküsü>

1. Maraşda <--'ta>^{→29} gu|tu,
içinde o|tu,
Nişanlıñ <nişanlin>^{→8} kö|tü.
(refr.) Geldin geli|nim,
Geldin, geldin | gelinim,
sen sefa gel|dim <-dir>^{→1}!
2. Narın ağa|cı,
narın ağa|cı,
Gız, gelin, ba|cı.
refr.

N° 35.

1. Zabahdan <sa-->^{→29} oğ|radım <uğ-->^{→4} ben bir | || : geline : ||,
Bal bulmuş | dodağına <du--->^{→3, 4}, | || : diline : ||.
2. Harcedeyim | bunca malı | || : yoluna : ||,
Az gelirse, | *datlı* canı | || : vèrmeli : ||.
- ¹ 3. Zabahdan <sa-->^{→29} oğradım <uğ-->^{→4} ben bir || : geline : ||,
Gelin sultan olmuş elin || : üstüne : ||.

¹ St. 3, though recorded, is not transcribed from the record.

2/2: *yoluṇa* <yoluna>^{→13}.

N°36. <İlbeyoğlu>

1. Ner[e]de ydin <nerede idin>^{→57, 27} çıktın | yolum üs|tüne?
Can dayanmaz | şu güzelin | || : *gasdine* : ||.
2. Gel, abdestal <abdest al>, | sen imam ol | || : üstüme : ||,
Sağlığında | cenazemi | || : *gıl galan*¹ <artık> : ||.
3. Benim dostum çıkmış | yola otu|rur,
Ağlayarak | akılcıḡnı² <akılcıḡını> | || : yitirir : ||.

¹ = artık. ² = akılcıḡını.

N°37.

1. Bey oḡluyum, | ben hatalar | işledim,
Hayrı *goydum*, | da şere <şerre>^{→53} | başladım.
2. Öpem derken | al yanaklar | dişledim
Ağrımadan | çekilesi | dişineyn¹ <diş ile>^{→80}.
¹ = dişile.
3. Senin için | terk éyledim | silamı <-lâ->^{→8},
Sarf éyledim | bütün olan | varımı.
4. Kim ağlatmış | benim nazlı | yarımı <-ri->^{→37?}
Gırpiklerin | top top olmuş | yaşınan² <yaş ile>^{→80}.
² = yaşıla.

N°38. <Şafak ağzı>

1. Inerler <İ-->^{→8}, giderler | Çemiş|özüne,
Hökünüp¹ <yükünüp>^{→23} salarlar | yavrı <-ru>^{→6} | sözüne.
2. Ne zaman baksam da | dostın <dostun>^{→6} | yüzüne,
Duman çökmüş, | çöl götürür <görünür> | gözüme.

¹ <yökünmek = to load

2/1: *dostun* <dostun>^{→6}.

N°39. <Senir ağzı>

1. Yazın geldiḡi | neresinden | bellüdür <-lidir>^{→8?}
Gonca gülün | yapracıḡı <-rak-->^{→39} | dürgündür,
Dürgündür, | dürgündür.

2. Soğuk furmuş <vur->^{→30} | örselemiş | yüzünü,
Benim gönlüm | bir Léylaya | furgundur <vur->^{→30},
Furgundur <vur->^{→30}, | furgundur <vur->^{→30}.
 3. Yazın geldiği | neresinden | bellüdür <-lidir>^{→8?}
Ne ded'ola <dedi ola>^{→56} | boz bulanık | dereler,
Dereler, | dereler?
 4. Her kes sevdiğini alın <alıp> | yatınca
Arttı derdim, | yeniledi <--len-> | yareler,
Yareler, | yareler.
- 1/1: *geldige* <geldiği>^{→58}, 2/2: *gönlüm* <gönlüm>^{→13, 50}.

N°40.

1. Galadan <kale->^{→37} e|niyordum <i--->^{→7},
Çağırsan dönüyordum.
(refr.) Yar cim-dallı¹, cim-dallı,
Sar cim-dallı, cim-dallı.
 2. || : Derdimden kır|bid <kibrit>^{→50} oldum : ||,
Üfürsen ya|niyordum.
refr.
 3. || : Cim-dallı çar|şısında : ||
Yar oynar çar|şısında.
refr.
- ¹ = a kind of embroidery (with patterns of [cim] and [dal]?).
- 1/1: *éniyordum* <iniyordum> ^{→7}.

N°41.

1. Köprünün al|tı tiken <di->^{→29},
(1.refr.) || : Yeşillim <yeşilim>^{→52} : ||, a|man, aman;
Yağdın <yaktın>^{→16} beni | gül iken,
(2.refr.) || : Efendim : || eğ|lén, eğlén.
2. Allah da se|ni yaxsın <yak->^{→16},
(1.refr.) || : Yeşillim <yeşilim>^{→52} : ||, a|man, aman;
Üç günlük ge|lin iken,
(3.refr.) || : Sürmelim : || eğ|lén, eğlén.
3. = 2.¹
4. Köprünün al|tı buzlar,
(1.refr.) || : Yeşillim <yeşilim>^{→52} : ||, a|man, aman;
Top gediyo <gi->^{→7} | yıldızlar,
(2.refr.) || : Efendim : || a|man, aman.

5. Gene aklı|ma düştü,
(1.refr.) || : Yeşillim <yeşilim>^{→52} : ||, eğlèn, eğlèn;
Fincan göbek|li, gızlar,
|| : Sürmelim : ||, eğlèn, eğlèn.

¹ Instead of || : aman : || there is || : eğlen : ||.

1/4: *éğlen* <eğlen>^{→7}, 2/2: *yéşillim* <yeşilim>^{→52}, 2/4: *éğlen* <eğlen>^{→7}, 4/2: *yéşillim* <yeşilim>^{→52}, 5/1: *döştü* <düştü>^{→3}, 5/2: *éğlen* <eğlen>^{→7}, 5/4: *éğlen* <eğlen>^{→7}.

N°42.

1. Ormanın boz | gıracı,
Çift gezer ilki bacı.
Şahan <-hin>^{→37} olsam, | avlasam
Goyundakı | turacı.
2. Galadan <kaleden>^{→37} in|dim düze,
Su bağladım | nerkise
Yedi yıl hız|mat <hizmet>^{→37} ettim
Bir gömür göz|lü gıza.

3. Gıdeyim yol|ca, yolca,
Yolun çiçe|ği morca.
Güzel gel, bir | öpüş ver,
Harmana gal|sın borca.

- ¹ 4. Bir avuccuk <avuçcuk> küşneyim <kiş-->^{→8},
Bir gızınan <kız ile>^{→80} eşneyim² <âşinâ->^{→8, 37}.
Gızın babası düymüş (sic) <duymuş>^{→1},
Hiç ardına düşmeyim.
¹ Not recorded. ² = eşim.

2/2: *nergize* <nergize>^{→29}, 2/3: *hizmât* <hizmet>^{→7}.

N°43a. Oyun havası

1. Ay gider, u|ca gider,
Bezirgen <--gân>^{→8} ge|ce gider;
Ağ <ak>^{→32} mēmenin | üstünden
Doğru yol ha|ca gider.

2. Değermen <-ğir->^{→7} ö|nü çiçek,
Orak geti|rin, biçek¹ <-çelim>^{→68}.
Ben dostumu | bilirim:
Orta boylu | mor çiçek.

¹ = biçelim.

1/1: *gēder* <gider>^{→7}, 1/2: *gēce gēder* <gece gider>^{→7}, 1/4: *gēder* <gider>^{→7}, 2/1: *dēğermen* <değirmen>^{→46}.

N°43b. <Halay havası>

1. Haydi!

Galeden in|dim iniş,
mendilim dol|lu yemiş <ye->^{→7, 47};
Yara <-re>^{→37} saldim, | yimemiş <ye-->^{→7},
yar gendi gel|sin dimiş <de->^{→7}.

Aman, aman, | pusarık,
başta durmaz | bu sarık,
Doldur sevdiğim | gadehi,
belki yolda | susarık <--rıız>^{→65}.

1/1: *galadan* <kaleden>^{→37}, 1/1: *endim* <indim>^{→7}.

2. Haydi!

Indim <in->^{→8} guyu | dibine,
guyu dibi | sazımış <saz imiş>^{→8};
Yalan değil, | sevdiğim
gömür gözlü | gızımış <kız imiş>^{→8}.

Ah, çinçinim, | çinçinim,¹
öpem ağzın | içini;
Öperken ı|sırmışım,
sen bağaşıla <bağışla>^{→8} | suçumu!

3. Su gelir, hillendirir³,
bağçayı <bahçeyi>^{→37} güllendirir;
Bu sevda nasıl sevda?
Ahrazı dillendirir.

Gala <kale>^{→37} galadan <kaleye>^{→58} garşı,
galanın <kalenin>^{→37} içi çarşı;
Eğil bir yol öpeyim
dosta, düşmana garşı.

¹ çinçin is a pet word. ² Not recorded. ³ probably = hallandırır = refresh.

2/1: *endim* <indim>^{→7}, 2/6: *içine* <içini>^{→58}.

N°43d.

1. Urfanın boz | gıracı,
çift gézer ilki bacı;
Şahan <şahin>^{→37} olsam, | avlansam
goynundaki | turacı.

Urfa, Urfa, | uc olur,
dyomlaları¹ <döğme--> | tuc olur;
Galın verip | evlenmekte <evlenmen den>
ergenlere | güc olur.

2. Galanın <kalenin>^{→37} ar|dı tiken <di->^{→29},
yaktın beni | gız iken.
Allah da se|ni yaksın
Üç günlük ge|lin iken.

3. Galanın <kalenin>^{→37} ar|dı tandır,
yandır, alla|hım, yandır;
Beni bir çift | guş èyle,
yarın göğsü|ne gondur.

¹ This word is recorded; probably a distortion of dökmeleri which was transcribed on the spot.

N°44. Oyun havası

1. Dud <dut>^{→29} ağacı | dut verir,
yaprağını | gıt verir,
Ergen oğlan, | büyük gız,
sarıldıkca <---ça>^{→29} | dat <tat>^{→29} verir.

(refr.) Şu yanna <yana>^{→52} dön|der <-dür>^{→6} beni,
bu yanna <yana>^{→52} dönder <-dür>^{→6} beni;
Sağ yanımda | yarem <-rim>^{→7} var,
yarıme <-ri->^{→8} gön|der beni.

2. Tut koyunun | yünlüsün' <yünlüsünü>^{→56},
debügnürse <de bügnürse> | bügnüsün¹,
Ser güzelin | eyisin <iyisini>^{→7, 56},
alnıda <alnı da> çifte | benlisin.
refr.

3. Şu dere de|rin dere,
kölgesi <göl-->^{→30} se|rin dere;
Gızlara du|zak <tu->^{→29} kurdum,
korkarım ge|lin gele^{1,2} <gelecek>^{→67}.
refr.

¹ Perhaps a distortion of debinirse debinsin? ² = gelecek.

1/1: *vérir* <verir>^{→7}, 1/3: *böyük* <büyük>^{→3}, 1/5: *beyni* <beni>^{→18}, 2/1: *goyunun*, 2/3: *gözelin* <güzelin>^{→3}.

N°45. <Uçkur havası >

1. Gura gurmaş | yol üstüne | çıkırğı,
Aydın hava|sına bükür | ipliği, èl|ler, èller
(1.refr.) Amanın dèr|ler, dèrler, | horazım <-rozum>^{→6} nen|ni, nenni,
Keleşim nen|ni, nenni, | bir danem <ta->^{→29} nen|ni, nenni.

2. Evlerinin | önü, aman, | idrişah <itr-ı şâh>^{→8},
Boyu uzun, | gendi şah, èl|ler, èller, èl|ler, èller,
(2.refr.) Amanın dèr|ler, dèrler, | horazım <-rozum>^{→6} nen|ni, nenni,
Bir danem <ta->^{→29} nen|ni, nenni, | keleşim nen|ni, nenni.

3. Evlerinin | önü armut | alanı,
Ananı eşek [*siksin*] yeni buldun | belanı <-lâ->^{→8}.
1. refr.

in print only s.....

1/4, 2/4: *bi* <bir>^{→34}, 3/1: *armud* <armut>^{→35}, *alana* <alanı>^{→58}.

N° 46.

1. || : Menevşe <-nek-> buldum derede: ||,
|| : Sordum, evle|ri nêrede: ||.
2. || : Üç-beş güzel | bir-arada¹: ||.
(refr.) Dilber, dilber, | canım dilber,
Canımın yay|lası dilber,
Gönlümün eğ|lesi dilber.
3. || : Gara çana|ğın² <calının> yaprağı: ||,
|| : Dibinden al|dım toprağı: ||.
4. || : Dilber güzel|ler aplağı: ||.
refr.

¹ = beraber. ² *çanak* is probably the name of a plant. The dictionary *Anadilden Derlemeler*, however, gives the following meaning: a sort of a ditch or pit on a hill side.

2/2: *dilbâr* <dilber>^{→7}, 2/4: *göylümün* <gönlümün>^{→50}, 2/4: *dilbâr* <dilber>^{→7}, 3/1: *çalının* <çalının>, 3/2: *toprağı* <toprağı>^{→12}, 4/1: *dilbâr* <dilber>^{→7}.

N° 47.

1. || : Sandığımı | açamadım, Leyle: ||, la la,
Ciğimizi <ceyizimi>^{→7} | seçemedim, Leyle.
2. || : xadêr <ka->^{→16} xızmet <kıs->^{→16} | böyle imiş Leyle: ||, la la,
Bir xız <kız>^{→16} alıp | xaçamadım <ka--->^{→16}, la la.
3. || : Güllü çorap | örmemişim Leyle: ||, la la,
Ayağma <--ğıma>^{→56} | gimemişim <giy--->^{→18}, Leyle.
4. || : Çox <çok>^{→16} mêmeler | ellemişim Leyle: ||, la la,
Böyle mème | görmemişim, la la.
5. || : Ağ <ak>^{→32} daşın <taş->^{→29} al|tı deniz, Leyle: ||, la la,
Ak sayalı¹ | xız <kız>^{→16} neñiz?
² 6. Koğun <kovun>^{→45}, gitsin mahalleden,
Ne bet kodı <koydu>^{→6}, ne beniz.

¹ saya = işlemeli üst yelegi. ² St. 6-8 not recorded.

1. Kapın kapuma <-pı->⁻⁶ bağar <-kar>^{→16},
Ateşin beni yağar <-kar>^{→16}.
2. Etme bu kötülüğü,
Gine <gene>^{→7} yüz yüze bağar <-kar>^{→16}.

N° 48a.

1. Mavilim | Daşbaşında <taş ba->^{→29}
Incili <in->^{→8} | fes başında, | (refr.) mavilim.
 2. Çız <kız>^{→16}, niyeñ <niye>^{→10} | ağlamıyon¹ <---yorsun>^{→65?}
Nişanlıñ | gırh <kırk> yaşında, | (refr.) mavilim.
 3. Mavilim, | ğak² <kalk>^{→49+3} gidelim.
Fenarı <feneri> | yak, gidelim, | (refr.) mavilim.
- ¹ = ağlamayormusun. ² = kalk
- 2/2: gırh <kırk>^{→16}, 3/2: fēnare <feneri>^{→58}.

N° 48b.

1. Mavilim | hirk idiyor <e--->^{→-},
Hirgini <-ki->^{→29} | terk idiyor <e->^{→7}, | (refr.) mavilim.
 2. Hirgin <-kin>^{→29} başını yésin!
Yarın <-rin>^{→37} el|den gidiyor, | (refr.) mavilim.
(refr.?) Gız mavi|lim || : mavilim : ||!
Çal da|ıl|cı || : da|ılı : ||,
Çal zurna|cı || : zurnayı : ||!
 3. Mavilim, | kalk, gidelim,
Fēneri | yak, gidelim, | (refr.) mavilim.
 4. Gözele <güze->^{→3} | doymag <doyum> olmaz,
Bir çala | bak, gidelim, | (refr.) mavilim.
- 2/2: gēdiyom <gidiyorum>^{→-}, 3/1: kak <kalk>^{→49+3}, 3/2: gēdelim <gidelim>^{→7}.

N° 49a. Yağmur duası

- Yağmurcuğum, | yağı vir <yağıver>^{→7},
Kuyucuğum, | dolu vir <doluver>^{→7}!
Ekmek getir, | yiyelim,
Gaytan getir, | giyelim,
- 5 Allah, allah | diyelim!
Üşüdüm, üşüdüm, | üş oldum.
Bir topacık | kiş oldum.
Kişimi elimden | aldılar,

- Beni yola | saldılar.
 10 Yolda bir yu|mak buldum,
 Yumağı ebe|me virdim <ver->⁷,
 Ebem baña | darı virdi <ver->⁷,
 Ben dariyı | guşlara virdim <ver->⁷,
 Guşlar bana | ganat virdi <ver->⁷,
 15 Canatlandım, | göye <göke>¹² ucdum <uçtum>²⁹.
 Göy <gök>⁷ baña yağ|mır <-mur>⁶ virdi <ver->⁷,
 Ben yağmırı <-muru>⁶ | yire <ye->⁷ virdim <ver->⁷,
 Yir <yer>⁷ baña çi|men virdi <ver->⁷,
 Ben çimeni | goyuna virdim <ver->⁷,
 20 Goyun baña | guzu virdi <ver->⁷,
 Ben guzuyu | beğlere virdim <ver->⁷,
 Beğler baña | at virdi <ver->⁷,
 Bindim, gittim | Garasuya.
 Garasuda | ganlar akar,
 25 İki <i->⁸ bülbül | baña bakar.
 Getirin ganı: | icelim,
 Akséraya | göçelim.
 Aksérayın | kilidi <--ti>²⁹, -
 Gece geler <-len> | kim idi?
 Emmin oğlu | Musacık,
 Golu, budu | gıscık, çık çık çık.

N°49b. Yağmur duası

Teknede | hamur,
 Arabada | çamur,
 Vir <ver>⁷ allahım | sulu sulu | yağmur,
¹Topal gızın gıcına yağmur!

¹ This line is spoken.

1/1, 1/2 és 1/3: *hamur* <hamur>⁶, 1/2: *çamur* <çamur>⁶.

N°49c. Yağmur duası

- Bodi, bodi¹,
 Neden ō di² <oldu>^{2?}
 Bir gaşıcak <kaşıkçık> sudan | ō di <oldu>².
 Yağmur gızı yağ | ister,
 5 Palta <bal->³⁰, kürek bal | ister,
 Goç, goyun gurban | ister,
 Göbekli harman | ister,
³Ver allahım, ver bir sulu sulu yağmur!
 Ekin ekim evlek | evlek,
 10 Sular döktüm külek, | külek,
 Yedi, içti hacı | leylek,
³Ver allahım, ver bir sulu sulu yağmur!

¹ Nobody on the spot knew the meaning of this word. In the vilayet of Yozgat it means ördek, according to the dictionary Anadilden Derlemeler. ² = öldü. ³ This line is spoken.

N° 49d. Yağmur duası

Bodu, bodu¹,
 Anan nêden | öldü?
 Bir gaşıcak <kaşıkçık> sudan öldü.
 Ayağ'm <ayağım>^{→57} çamır <-mur>^{→6} | ister,
 5 Boğazım hamır <-mur>^{→6} | ister.
 Gastı² <geçti>^{→7,8}, yer yarıldı.
 Saban gırıldı.
 Ver, allahgım <Allahım>, ver
 Sulu sulu yağmur,
 10 Ver, allahım, ver!
¹ See remark ¹ to No 49c. ² = kaztı. ³ These lines are spoken.
 1/10: yağmur <yağmur>^{→6}.

N° 50. Nenni

1. Nenni yaürim <-rum>^{→6}, | nenni,
 Nenni diyi <-ye>^{→7} | beledim.
 Al bağırdağı <---ğı>^{→16} | doladım,
 Yaürum nenni, | nenni!
 Sênye <seni>^{→hakdan} | diledim,
 Guzum nenni, | nenni!
2. Nenni didim <de->^{→7} | bêsîğine,
 Yaürum nenni, | nenni!
 Devlet konsun | eşîğine.
 Yaürum nenni, | nenni!
3. Beğın oğlu | döşêğine,
 Yaürum <yav->^{→45} nenni, | nenni,
 Nenni guzum, | nenni!
4. Nenni didim <de->^{→7} | nêsine,
 Yaürim <yavrum>^{→6,45} hu | hu hu;
 Sêlam <selâm>^{→8} söylen <söyle>^{→10} | dayısına,
 Yaürim <-rum>^{→6,45} nenni, | nenni!
5. Mama getir | dayısı,
 Cici getir | babası,
 Yaürim <-rum>^{→6,45} nenni, | nenni!

N° 51. Ağıt

Yatırmişler <---lar>^{→37} | yazımı <yavrumu>^{→6,17}, | guzum oy,
 Hicin <he->^{→7} gibi | yaürim <-rum>^{→6,45}, yaürim <-rum>^{→6}, | da oy oy,
 Sarı saçı, guzum, | sicim gibi. | yaürüma <-rum>^{→6} oy.
 Gelin gardaşlarım <kardeşlerim>^{→37} yaürüma <-rum>^{→6}, oy oy,

- 5 Ağlıyalım <-la-->^{→8} | bacım gibi, | yaırım <-rum>^{→6} oy!
 Mezerin' <-zarını>^{→37, 56} de | yol üstüne | gázsınlar,
 Yol üstüne | goysunlar <kazsın->^{→6}, | yaırım <-rum>^{→6} oy!

N° 52.

1. Sivrisarı|rı <Sivrihısar'ın>^{→57} altı,
 Gelinler eşsir aldı.
 Atineden | gyelmezdim <gel-->^{→18},
 Ahmet bēy syebēb <sebep>^{→18, 29} | oldu, Nazık,
 (refr.) Nazık, | gül memeler | ezik,
 Nazık <-zik>^{→37}, | üç yaırıya <-ru->^{→6} | yazık.
2. Gidin bulut|lar, gidin,
 Papaza ıalzar edin.
 Çocukları <-cuk-->^{→16} | sorarsa,
 Deñizi tarıf | edin, Nazık,
 (refr.) Nazık <-zik>^{→37}, | üç yaırıya <-ru->^{→6} | yazık.

1/2: *yēsir* <esir>^{→24}.

N° 53.

Yüce dağ başının | dört yanı | yoldur, dört yanı | yoldur,
 Doldur Sunam¹ <su->, doldur, | suyunun | doldur, suyunun | doldur.
 Yolunun üstüne | yatam <yatarım>^{→66}, u|yuyam, yatam, u|yuyam,
 Mevlâyı syeversyen <seversen>^{→18}, | gel, beni | galdır gel, beni | galdır.

(refr.) Dumanlı | dağlar, boranlı | dağlar, gül yüzlüm ağlar.

¹ This word is possibly not a name, but implies: slender one.

N° 54. <Garip>[→]

1. Yarın bayram derler,
 || : Al giyer | eller: ||
 Bir âdet goymuşlar: | gutl'olsun <kutlu olsun>^{→56} derler.
2. Yaz bahar ayında
 Açılan | güller, | aman, da | güller,
 Güller nazlı yardan | baña bir | haber!
3. Yaz bahar ayında | açılan | güller,
 Güller nazlı yardan | baña bir | haber!

1/3: *goymuşlar* <koymuşlar>^{→6}.

N° 55a.

1. Hasan dağı, | Hasan dağı,
 Senden yüce | dağ olmamı <olmaz mı>^{→66?}

Seni yaylı | yan güzelin
Al yanağı | bal olmamı <olmaz mı>^{→66?}

2. || : Aman, güley <gül ey> | memeleri : ||,
Canım, güley <gül ey> | memelerim!
Kör olası | terzi başı,
Ne sık dikmiş | düğmelerim!

N° 55b.

1,2 = 55a,1.

3. || : Aman güley <gül ey> | memeleri/
Çeşilmeyor¹ <çözülmiyor>^{→29} | düğmeleri.
¹ = çözülmiyor.

N° 55c.

1.2. = 55a,1.

3. Yaurım <-rum>^{→6} güley <gül ey> | memeleri,
Gızım güley <gül ey> | memeleri,
Çezilmiyor¹ <çözülmi->^{→8} | düğmeleri.
¹ = çözülmiyor

N° 55d.

1. Hasan dağı, | Hasan dağı,
Senden yöce <yüce>^{→3} | dağ olmamı <olmaz mı>^{→66?}
2. Seni yaylı|yan güzelin <gü-->^{→3}
Al yanağı | bal olmamı <olmaz mı>^{→66?}
3. Aman, güley <gül ey> | memeleri,
tohul¹ <tıfl> güley <gül ey> | memeleri.
¹ = tıfl.

N° 56. <Karaman türküsü>[→]

1. Garamandan | gelir iken,
Yandım, Garamandan | gelir iken
Ayağıma | battı tiken <di->^{→29}.
2. Ayrılık tır <ayrılıktır> | belimi бүken.
(refr.) Ağlama cıvanım | çerkes gızı,
Sen al geyin <giy>^{→7, 68}, | ben gırmızı,
Cıkalım da dağla|rın başına,
Sen gül topla, | ben nergizi <--si>^{→35}.

3. Garamanın | alt yanı guyu,
Yandım, Garamanın | alt yanı guyu,
|| : Guyudan çe|kerler suyu : ||.

4. O yarımın | eski huyu.
(refr.) Oynama cıvanım | çerkes ğızı <kı->^{→29},
Sen al geyin <giy>^{→7}, | ben ğırmızı,
Çıkalım da dağla|rın başına,
Sen gül topla, | ben nergizi <--si>^{→35}.

2/3 és 4/3: *sen giyin hangzik sen giy helyett*, 3/3: *çekeller* <çekerler>^{→39i}, 4/2: *gızı*.

N° 57. <Keklik halayı>

1. || : Garşıda kürd | evleri,
(refr.) goyver elle|rim, goyver : ||,
Yayılır de|veleri,
(refr.) gelin, elle|rim goyver.

2. || : Sâlinır <salı->^{→8}, su|ya iner,
(refr.) goyver elle|rim, goyver : ||,
Türkmenin ma|halari <-ya-->,
(refr.) gelin, elle|rim goyver,
Türkmenin ma|halari <-ya-->,
(refr.) keklik, eller|im goyver.

3. || : Garşıda ga|lun¹ <hain> yerler <eller>^{→24},
(refr.) goyver elle|rim, goyver : ||,
Biz de varsağ <-sak>^{→16} | ne derler?
(refr.) Gelin, elle|rim goyver.
¹ = kavun.

N° 58. <Halay havası>

1. Hopladım, geç|tim bağa,
başım değdi | yaprağa;
Gelin seni | almazsam,
girmem ğara | toprağa.

(refr.) Aman gelin | ne diyon¹ <diyorsun>^{→65},
Aman gèlin (sic!) | ne diyon <diyorsun>^{→65?},
suna boylum | ne diyon <diyorsun>^{→65?},
Asker oldum, | gidiyom² <gidiyorum>^{→65},
ifademe | ne diyon <diyorsun>^{→65?}

³ 2. Galadan <kaleden>^{→37} iniyordum,
çevirsén dönüyordum;
ışkından <aşk-->^{→8} kirbid⁴ <kibrit>^{→50} oldum,
üfürsen yanıyordum.
refr.

¹ = diyorsun. ² = gidiyorum. ³ Not recorded. ⁴ = aşkından kibrit.

1/8: *gèdiyom* <gidiyorum>^{→7}.

N° 59.

1. || : Oğlanın | élinde | şişe tapa|sı : ||,
Irgalama, | çalkalama | eşek sıpa|sı!
(refr.) Ne güzel oğ|lan, | yanası ço|ban.
2. || : Oğlanın | belinde | dapancası <taban-->^{→29} | var : ||,
Galdırma fis|tanı, | gül bağçesi <bah--> | var.
refr.

5.5. A ZENE ÉS A SZÖVEG KÖZTI ÖSSZEFÜGGÉSEK

Zenei jelenségeket tükröző speciális szövegrészek

Népdalok szövegei és általában versek a nép körében ritkán hangzanak el dallam nélkül, a dal és szövege szerves egységben él, és így is vizsgálándó.¹ A törökországi török vokális népzeneben különféle kisebb-nagyobb zenei és szöveges bővüléseket találhatunk. Láttuk, hogy a törökországi török költészetben a cezúra pontos betartása következetesebb mint a szótagszámé, tehát a szabálytalan szótagszám nem kivételes jelenség. Ugyanakkor egyes bővülések életrehívója zenei természetűnek tűnik. Elválaszthatjuk azokat a bővüléseket, melyek a zene szerkezetet nem befolyásolják, azoktól, melyek szerkezetmódosulással járnak együtt.

A zenei szerkezetet nem befolyásoló kisebb módosulások

Ezek a módosulások főként színezésre, élénkítésre illetve kiegészítésre szolgálnak. Több különböző fajtájuk van, ezeket alább felsorolom.

◆ Sorkezdő támasztóhang dallam(sorok) elején. A dallamok kezdetén nem ritka egy rövid támasztóhang, mely arra szolgál, hogy az énekes erről felugorva biztonságosabban intonálhassa az első hangot. Ennek a zenei hangnak a 'szövege' általában *ö*, *hñ*, *ñ* stb. Hasonló jelenség a világ minden részén előfordul a vokális, sőt a hangszeres zenékben is, és a magyar népzeneben sem ritka, pl. *ö*, *m*, *haj*, *hej*, *hej de*, *de* stb. szövegekkel. Ugyanez a jelenség kifejlett formát ölt egyes nagy ambitusú török uzun hava dallamokban, melyek kezdetekor nem csak egy hang, hanem egy kisebb zenei frázis hangzik fel (*fî-s* / vagy *s-fî-s* /). E frázis szövege többnyire *Ah* vagy *A-hey* (Nº43a.).

◆ Plusz szótagok parlando dallamokban. Főleg nagy ambitusú parlando dallamoknál, de néha kisebb ambitusúaknál is előfordul, hogy a viszonylag egyenletesen recitált nyolcadok közé plusz zenei hang ékelődik be. Ennek a szövege legtöbbször különösebb értelemmel nem bíró indulatszó lesz (pl. *da*, *de*, *ay*).² Nem kivételes az sem, hogy ez a beszűrt rövid zenei hang a tényleges szöveg egy szótagját kapja meg, a *da*, *de* stb. járulékos szótagok pedig egy hosszú, fontos zenei hangot látnak el szöveggel. Ezt láthatjuk pl. Nº13a. harmadik sorában: *Çifte guzuları da, garip goymazdım*. Ez a *da/de* 'és'-ként is fordítható, ám a *Mani sayılmaz da öğüd sayılır* (Nº17b.) mondat jelentése 'Ez nem *manı*, hanem tanács', ez esetben a szó jelentése megegyezik a magyar 'de' jelentésével.

◆ Plusz szótagok giusto dallamokban. Giusto dallamokban gyakori, hogy a monoton alapritmus egy vagy több egysége kettéosztódik, és így új hangok jönnek létre, melyek alá természetesen új szövegre is szükség van. Erre most csak egy példát hozok.³ Gyűjtésem Nº355 dallamának alapritmusa ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪. Az első sorban valóban ez hallható, ám a második sorban a második alapegység kettéosztódik, és itt a szöveg értelmesen alkalmazkodik. A harmadik sorban a háromszótagos *a canım* 'jaj, lelkem' toldalék miatt három alapegység is kettéoszlik, végül a negyedik sorban az énekes kétszer szűrja be a *de* töltelékszót, és ezzel két alapegységet is kettéoszt:

1. sor:	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	Şu Dirmil'in çalgısı,
2. sor:	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	Dağlara vurdu <i>da</i> yangısı.
3. sor:	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	Şu gelenler için- <i>de</i> , <i>a canım</i>
4. sor:	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	Benim <i>de</i> yarım <i>de</i> hangısı. ⁴

Formailag hasonló jelenség az, amikor látszólag új szótagok jönnek létre az *r* likvida után (pl. *bır* > *bı-ri*).

¹ Vikár (1983) 449. o.

² A votják dalszövegek töltőelemeiről l. Vikár (1990) 229. o.

³ Részletesebben Sipos (1995) 19–21. o.

⁴ Az alapszöveg: Şu Dirmil'in çalgısı | Dağa vurdu yangısı | Şu gelenler içinde | Benim yarım hangısı.

♦ Hosszú hangok színesítése. A dallamok hosszabb hangjai értelemszerűen a sorok végén, és ritkábban a sorok közepén találhatók meg. Ezeket a hosszú hangokat a török énekesek többnyire ellátják zenei díszítésekkel, ugyanakkor egyedi szöveges jelenségek is megfigyelhetők velük kapcsolatban. Így például egyes uzun hava dallamokban a hosszú zenei hanghoz kapcsolódó szótag magánhangzóját egy mássalhangzó (főleg az *ñ, y, g* ill. *z*) szakíthatja meg tizenhatodos ritmusban lüktetve újra és újra, és ezzel a speciális vibratoval a hosszú kitartott hang ritmusos karakterüvé válik (pl. №5-ben: *Ehmed oğramış nazaray-iy-iy-yi-iy-iy-iy-iy*, №8a-ban: *Kurt paşa çıktı Gozana-yi-yi-yi-yi-yi-yi-yi-yi-yi-yi-yi-yi* stb). Egy másik jelenség során a sorok utolsó, hosszan kitartott hangjának magánhangzója karaktert változtathat, pl. №13b. harmadik versszakában a negyedik sor végén a *dağlar* 'hegyek' szó a következőképpen hangzik el: *dağla-yi-yi-ye*. Ezt Saygun részletesen elemzi,¹ magam most csak a legfontosabb tendenciákat ismertetem. Nem következetes a kép. Leggyakrabban az *e* hangra váltanak át, ezután következik gyakoriságban az *i* és az *ı*. Ugyanakkor *ı*-ről is gyakori az *e*-re, *ı*-re való átmenet. Leggyakrabban az *a, ı, e, i* és az *ü* változik meg. Az *ı*-ről ill. az *ı*-ről is gyakran mennek át *e*-re, míg pl. *e*-ről *ı*-re alig. Az átcsúszás során gyakran hangzanak fel pontatlanul kiejtett ill. erősen redukált magánhangzók is.

♦ Nemcsak szótagok, hanem szavak is módosulhatnak ilyen módon. Előfordul egy hangnak vagy egy szótagnak egy másikkal való helyettesítése, pl. *nenni* > *neyiyen*, *oğlun* > *oğluyiy* illetve a szó belsejébe egy hang vagy szótag ékelődhet be, pl. *vuran* > *vura-yı-n*, *gaşınan* > *gaşına-ye-n*. Hasonló jelenség giusto dallamokban is hallható, amikor egy közbeszúrt *h* segítségével jön létre új szótag, pl. *dört yanı-hı* [*yani*] *yoldur*, *suyunun doldu-hur* [*doldur*] (№53) vagy *a-hal* [*al*] *giyer eller* (№54).

♦ Igen gyakori a török népzeneben, hogy néhány ritmikai érték összevonódik, és a felszabadult helyen gyakrabban szünet, ritkábban plusz szótag(ok) jelenik meg.² Tipikus pl. a  helyett  vagy  . mely utóbbi esetben a plusz ritmusérték plusz szótaggal is jár. Ez a jelenség leginkább a strófák kezdetén tapasztalható, de alkalmanként a dallamok belsejében is fellép, ám a dallam szerkezetét alapvetően nem változtatja meg. Előfordul belső szövegrefrén egyenlő szakaszokból álló dallamokban is (pl. №47: *Sandığımı açamadım + Leyle*), de az ilyen dallamoknak gyakran van olyan variánsuk is, melyeknél a szöveg és a zene szerkezete egybeesik.

A fentiek közül egy-egy dallamban nem ritkán több is előfordul. Példaképpen felidézem Bartók №2 első két strófáját, a módosulásokat szögletes zárójelbe téve:

1. Evlerin önü gaya[ya],
Gayadan baxarlar aya, [vey].
Havlıdaki [de] duru taya
Bin, gidelim, emmim oğlu, [vey].
2. Evlek kestim, biber saçtı[yı]m,
Al öküzü[yı]m çifte goştum.
[hm], Ben bir hala[ya]l mala düştüm
Ben gidemem emmim gızı, [vey].

Speciális zenei szerkezetek és a velük járó szövegek

A török népdalok többségének a szerkezete izometrikus vagy izometrikusra visszavezethető, azonban bőven találunk kivételeket is. Jellemző módosulást jelentenek a zenei refrének és egyéb jellegzetes zenei bővülések.

Bővült sorok. Egyes dallamok sorai nem egyforma hosszúak, pl. egyes tizenegyszótagos parlando dallamok hosszadalmas záróereszkedéssel fejeződnek be. Természetesen a bővült zenei részt is el kell látni szöveggel, és a török parasztok ilyenkor többnyire az utolsó szótagokat ismétlik meg egyszer vagy többször, pl. *berk beni, gelir, sümmelim, of biri*.³ Ehhez formailag hasonló jelenséget látunk a "jaj-nótákban", melyekben a

¹ Saygun (1976) 229–230. o.

² Részletesebben: Sipos (1995) 19–20. o.

³ Bartók №18, №21b., №22 és №30-ban.

szükségesnél rövidebb szöveget kipótolása gyakran szintén értelmetlen szótagokkal történik (pl. *csuhaja; hej, dadala dajda danajda* stb.).

REFRÉNEK

Bartók refrénes dallamait több alosztályba lehet beosztani. Egy részüket a nagyobb anyag birtokában talán csak fenntartással lehet refrénesnek nevezni, ezek a fent tárgyalt, gyakran a b3. fokról a záróhangra tartó bővítéssel vezetnek le a dallamsort: №7a–b., №22, №30, №48a–b., №53 és №31. Ezen kívül hasznos lehet az is, ha különválasztjuk a kizárólag a szövegben jelentkező szövegrefrént és a zenei refrént.

Tiszta szövegrefrén. Néha a szövegrefrén semmiféle zenei módosulással nem jár együtt. Ez a fajta refrén többnyire úgy fordul elő, hogy egy háromsoros egységekből álló szöveghez egy változatlan negyedik sor kapcsolódik (pl. №15). Ez a forma egységes, szabályos és teljes harmóniában van a közönséges négysoros szövegekkel.

Szövegrefrén az utolsó sor(ok) megismétlésével. Egyes dallamokban a refrén kisebb zenei változással is együtt jár, amennyiben az utolsó zenei sor(ok) megismétlődését vonja maga után. Néhány idetartozó példát felsorolva: №1a. zenei formája ABBC | BC, a 4-5. sorokban szövegrefrénnel; a №21a. zenei formája ABCDD_v, tehát alapvetően négysoros, ahol DD_v szövegrefrén; a №34 szintén négysoros alapú ABCD | C_vD_v, ahol D | C_vD_v szövegrefrén; a №40 kétsoros AB_vBB, ahol BB szövegrefrén; ugyanígy a №46 AABBB+B is kétmagú forma, ahol BBB néha (!) szövegrefrén; №52 négysoros AABC_v | CC, ahol a C sorokra szövegrefrén hangzik el; №56 kétsoros AB_vB | AB_vBBB | AB_vBB | AB_vBB forma, melyben a BBB sorok szövegrefrénesek; a №58 ||:AB:|| CDE + BCDE felépítésű szekvenciális dallam, melynek E+BCDE sorai szövegrefrénesek, végül a №59 AABC formájú, és a C sor a szövegrefrénes. Előfordul az is, hogy nem csak az utolsó, hanem a második sor is szövegrefrént hordoz, ilyen például az ||:AB:|| CD formájú №57 és az AB⁺BC⁺ formájú №41.

Zenei természetű refrének. Vannak olyan refrének is, melyeknél nem csak szövegismétlődést vagy egyes zenei sor megismétlődését tapasztaljuk, hanem speciális, a refrénhez kötődő zenei formulák is fellépnek. A №9 zenei formája ABBC | ABBC | ABBC D_vD | ABBC D_vD, ahol ugyan a C sorok szövegrefrént hordoznak, és nem jár ugyan velük zenei megkülönböztető jegy, ám időnként belépnek az egymásra hasonlító, az alapidallam soraitól azonban eltérő D_v és D sorok is, melyek közül a második szövegrefrént hordoz. Egyedi a №44 dallam AABC + DDBC formája, ahol egy önálló, bár az alapidallammal összefüggő négysoros (DDBC) dallam hordozza a szövegrefrént. Az sem ritka, hogy a dallam utolsó üteméből vagy ütemeiből variációval és ismétlődéssel alakul ki a zenei refrén (№45).

ELLENTMONDÁSOK A ZENE ÉS A SZÖVEG KÖZÖTT

A török népdalokban nem számít kivételesnek, ha ellentmondás feszül a dallam és szövege között. Alább néhány ilyen esetet vizsgálunk meg.

Eltérés a zene és a szöveg ritmikái beosztása között. A török szövegek jelentős része izometrikus vagy arra visszavezethető, azonban egyes esetekben a dallam egy vagy több sora jelentősen kibővül, és ilyenkor a rendelkezésre álló szöveg nem elegendő. A török parasztok természetesen ezeket a zenei bővítésményeket is ellátják szöveggel. Előfordul pl., hogy egy *giusto* dallam egyik sora hosszabb mint a többi, ilyenkor nem ritkán egy ismétlődő refrénszerű szöveget húznak rá a hosszabbodásra. Külön érdemes megfigyelni, hogy ezek a járulékos dallamrészek nemegyszer egy *do*-n már lezárult dallamot-szöveget vezetnek tovább a záró *la* hang felé, ilyen esetekben nem lehetetlen, hogy egy valaha *do*-végű dallamnak a nagy mennyiségű *la*-végű dallam hatására történt 'eolosodásával' van dolgunk. Giusto példaként említhetem Bartók №48a.-t, melynek szövege ||: *Mavilim | hirk idiyor* ||: *Hirgini | terk ediyor + mavilim* ||, dallama pedig || *rm m | mmmm* ||: *mm r | mmrd + tl l* ||. Parlando dallamoknál is előfordul, főleg az utolsó sorban, hogy a szöveg elfogyott, míg a dallam még ereszkedik lefelé. Ilyenkor gyakori, hogy a szöveg utolsó szótagjait, szavait ismétlik meg, pl. *Doldur sunam doldur | suyunun doldur + suyunun doldur, oy* (№53) vagy *Yegidin alnına yazılan gelir ey, gelir ey, gelir ey, gelir ey* (№21b.). Ritkábban új szavakkal is történhet a bővülés, pl. *Yayılır develeri + hey anom, hey* (№31).

A Bartók-gyűjtés dallamainak negyedében a metrikus cezúra szavakat vág szét, és ez a jelenség, bár kisebb mértékben, a magyar népköltészetben is előfordul. Bartók több lehetséges okot sorol fel: az agglutinálás révén meghosszabbodott szavak hosszú voltát, a török hangsúlyozás törvényeit és végső lehetőségként a törököknek a szavak szétvágása iránti érzéketlenségét.

A török szavakban az utolsó szótag a hangsúlyos, ez alól csak a pillanatnyi jelen idő és a legtöbb helynév képez kivételt. Ezzel szemben a török népi költeményekben a hangsúly a sorok első szótagján van, így a parlando és a giusto dallamokban is a hangsúlyozás gyakran elromlik. Figyelembe kell vennünk azonban azt is, hogy az utolsó szótag elvileg hangsúlyos volta gyakran a beszédben sem érvényesül, és szerepét a mondathangsúly veszi át. Ezzel szemben az emelkedettebb beszédstílusban, például miniszteri beszédekben, konferenciákon stb. szinte karikatúraszerűen meghosszabbítják a közlési-egységek utolsó szótagját, pl. a №1a. első sorának szövege pl. a török parlamentben így hangzana: *Davulcu -lar| dama vur- du* (○ ○ ○ — | ○ ○ ○ —), ami viszont összhangban van a zenei beosztással.

Ugyanakkor prozódia és a zenei hangsúlyok közötti ellentmondásban talán a hangsúlyozás törvényei játsszák a kisebb szerepet, mert ez a jelenség a teljesen más hangsúlyozási szabályokat követő magyar népzeneben sem ritka¹, ráadásul csak a (viszonylag ritka) elvágott szavakat érintené. Ám idézzük fel, hogy a török dalszövegek döntő többsége a szillabikus verselés szabályainak megfelelő hét-, nyolc- és tizenegyszótagos versekből áll. A tizenegyszótagos versekben a cezúrák a sort 6|5 illetve 4|4|3 arányban osztják fel, a nyolcszótagos versekben az osztás majdnem mindig 4|4, a hetesekekben pedig 4|3 illetve 3|4. Így a 6|6-os felosztás kivételével mindegyik esetben a sor közepén elhelyezkedő három- és négyszótagos egységek felelnek meg egy-egy zenei ütemnek. A török nyelvben azonban gyakoriak a három vagy nagyobb szótagszámú szavak, így elkerülhetetlen, hogy időnként két egymás utáni szónak négynél nagyobb legyen az együttes szótagszáma, ilyenkor az egyik szót elkerülhetetlenül elvágja az ütemvonal. Szinte inkább az a csodáltnivaló, hogy a 4|4, 4|3, 3|4 ill. a 4|4|3 zenei beosztások esetén csak ilyen kicsi azon szavak mennyisége, melyeket a zenei hangsúlyok kettéosztanak. A 6|5 arányú tizenegyes beosztás kissé különbözik, itt ugyanis jóval nagyobb tér nyílik a szavak olyan kiválasztására, hogy ne vágja el őket a zenei cezúra. Itt azonban az a probléma lép fel, hogy míg a zene ritmikai beosztása egy dallamban nem változik, addig a népi tizenegyes szövegekben nemegyszer 6|5 és 4|4|3 osztatú sorok keverednek. Ugyanígy egy hétszótagos költemény különböző sorainak beosztása lehet 4|3, 3|4 ill. akár 2|3|2 is. Ez pedig feszültséget teremt a szöveg és a zene között.²

Hétszótagos példa a №40 első versszaka:

<i>Galadan ë- niyordum,</i>	Lejöttem a várból,
<i>Çağırsan dö- nüyordum.</i>	Ha hívnál, visszatérnék.
<i>Yar cimdallı cimdallı</i>	Csimdallis kedvesem
<i>Sar cimdallı cimdallı.</i>	Ölelj meg, csimdallis kedvesem.

Nyolcszótagos példa a №8a. első versszaka:

<i>Kurt paşa çık- tı Gozana,</i>	Kurt pasa elment Kozánba,
<i>Akı! yetmez bu düzene.</i>	Hihetetlenek ezek a tettek.
<i>Öldürmüşler Guzanoğlun</i>	Megölték Kozanólut
<i>Yazık meze- rin gazana.</i>	S pórul jár, ki megássa a sírját.

A tizenegyszótagos №17a. első versszakának szövege 4|4|3 tagolású, míg a zenei beosztás 6|5:

¹ Csak egyetlen példa: Hogy ne sírjon/ az az anya, Kinek hat fi-/ a katona. Faragó–Jagamas №103/b.

² Bár ritkán, de előfordul az is, hogy a zene beosztásai előadás közben a szöveggel összhangban változnak, pl. №13a. második strófájának első két sora az addigi 6|5-ből 4|4|3 beosztásúvá változik.

<i>Gedup gedup ger' ar- kana bakınma,</i>	Mikor elmész, hátra ne nézz,
<i>Naz götürmez yüre- ciğim ezgindür.</i>	Gyenge szívem el nem viseli.
<i>Yanağına cıhan teller sokunma</i>	Orcádra világ, fűtöket ne húzz
<i>Yar elinden yare- lerim azgındur.</i>	A kedves miatt sebeim ádázak.

A továbbiakban a szövegstrófa sorait A, B, C és D-vel, a dallam végét ||-vel, a szövegrefrént pedig *Ref*-fel jelölöm.

SZÖVEGSOROK ÉS ZENEI SOROK

A négysoros szövegek jól illenek a négysoros izometrikus dallamokhoz, így ezekben a szövegsorok megismétlése vagy refrén ritkán fordul elő. Négysoros dallamoknál tehát a szövegek illeszkedése tipikusan *ABCD*, de elszórtan előfordul *ABCR*ef (N^o9, N^o15, N^o21a., N^o22) valamint *A Ref B Ref*is (N^o41). Négysoros dallamra a négy szövegsor úgy is illeszkedhet, hogy minden szövegsor megismétlődik, ilyenkor két dallam szükséges a teljes szövegstrófa elhangzásához (*AABB*||*CCDD*).

Két sorból álló dallamoknál általában minden dallamsorhoz külön szöveg jár, így a négy szövegsor két dallam alatt hangzik el (*AB*||*CD*). Kivételesen előfordul az is, hogy a kétsoros dallam mindkét sorára ugyanaz a szöveg hangzik el, és ilyenkor a négy szövegsorhoz négy dallamra van szükség (Sipos N^o294). Kétsoros dallamokra a háromsoros versek *AB*||*C+Ref* formában illeszkednek.

Szövegisorismétlések főként olyan kétmagú dallamoknál hallhatók, melyeknek első vagy második zenei sora is megismétlődik. Ilyenkor ugyanis a négy szövegsor csak szövegismétlések vagy refrén segítségével idomulhat a zenéhez (*AAB*||*CCD*). A háromsoros, A, B és C sorokból álló szövegek pedig a háromsoros dallam három sorára többnyire úgy illeszkednek, hogy az első három dallamsorra *AAB* vagy *ABB* szövegek hangzanak el, majd a következő dallamra C és egy kétsoros refrén.

A szövegsorok és a zenei sorok ritmusa. Eltekintve a más nyelvekből kölcsönzött szavaktól, a török szótagok általában rövidek és egyenlő hosszúságúak, de az egyes szótagok szerkezete és két egymást követő szótagból fakadó sajátosságok okozhatnak eltérést a hosszúságban, pl. *at* (–) de *atıma* (◡ ◡ ◡) vagy *yorgun* (– –) de *yorgunum* (– ◡ –).

Parlando előadásban az énekes általában betartja a törökországi török nyelvben uralkodó ritmikai szabályokat, de egyes esetekben a zene hatására ettől eltér, jellemző például a dallam közepén és végén a hangok hosszú kitartása. *Tempo giusto* dallamoknál azonban a kötött ritmusséma ellentétbe kerülhet a szöveg ritmusával, pl. a ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ zenei alaplüktetésű N^o46 dallam szövege ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ritmusú (*Menevşe bul-/dum derede*).

Pontozott ritmus. Bartók a N^o40–44 dallamokat 'Tempo giusto, izometrikus, négysoros, pontozott ritmusú 7- vagy 7+7-szótagos'-ként különítette el. Azonban a törökországi török beszéd a sok egyforma hosszúságú szótag miatt monotonabb, kevésbé 'pattogó' mint a magyar, így a zenei pontozásnak nem lehet prozódiai okát adni. E török dallamok szótagainak túlnyomó többsége egyforma hosszú, vagyis itt a "pontozott" ritmusnak nem szöveges, hanem zenei okai vannak. Pl. a pontozottnak kijelölt N^o40 (*Galadan eniyordum / Çağırсан dönüyordum / Yar cimdallı, cimdallı / Sar cimdallı, cimdallı*) vagy N^o42 (*Ormanın boz gıracı / Çift gezer iki bacı / Şahan olsam avlasam / Goynundaki turacı*) stb. szövegek lüktetése szinte teljesen egyenletes: ♩ ♩ | ♩ ♩. Az alkalmazkodás egy ritka példáját figyelhetjük meg a török tempo giusto dallamokban, ha az utolsó előtti szótag rövid. Ekkor a záróritmus szinte mindig ♩ ♩. (pl. N^o56-ban az *iken* ill. *suyu* szavak ritmusa).

HATODIK FEJEZET – A magyar és a török dallamok összevetésének történelmi háttere

Mielőtt összefoglalnánk a török-magyar népzenei összevetések eredményeit, tekintsük át a magyar és a török őstörténet ill. etnogenezis fontosabb stációit. Elsősorban a magyarok ill. a törökök etnogenezisében résztvevő népek felsorolását, valamint a lehetséges török-magyar kapcsolatok rövid felelevenítését kísérelem meg. E hatalmas és sokszor meglehetősen ingoványos témakörök áttekintése szükségesnek tűnik ahhoz, hogy állást foglalhassunk a magyar-török zenei kapcsolatok lehetőségéről és jellegéről¹. A fejezetet a disszertáció eredményeinek összefoglalásával zárom.

6.1. BELSŐ-ÁZSIA ÉS A TÖRÖKSÉG

Belső-Ázsia történetében a különböző nomád törzsek, törzsszövetségek és az általuk létrehozott birodalmak fontos szerepet játszottak. E nomád társadalmakban meghatározó a törzsi szerveződés, így volt ez történelmük kezdetén, és nyomai érződnek ma is. A törzsek központi alakja a karizmatikus törzsfő, akinek sorsa és *kuja* azaz szerencséje a törzs sorsát meghatározta. Tőle nyerte a törzs az azonosságát is.²

Legfontosabb társadalmi és gazdasági egységként a *nagycsalád* szolgált, melyben a vérségi kötelék fontosabb volt, mint a magasabb szervezettségű formákban. A család két generációt tartalmazott; az apai jurta a legkisebb fiúra szállt, az idősebb fiúk pedig megkapták részüket és új családot alapítottak.³ A családokból szerveződött a *nemzetség*, a nemzetségekből pedig a *törzs*. A törzsek befogadtak idegen nemzetségeket is, és az újonnan jött nemzetségek elfogadták a törzs származási legendáját. Így az etnikailag és nyelviileg is sokszor heterogén törzseken belül is megvolt a közös őstől való származás mítosza. Nem ritkán előfordult, hogy egyes népek nyelvet váltottak, de etnikai azonosságuk megmaradt.⁴ Az esetleges nyelváltást rendszerint egy kétnyelvű állapot előzte meg.

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

A rendszerint soknemzetiségű törzsszövetségek általában a belső 'kemény mag'-ot alkotó törzsekből és hozzájuk csatlakozó, változó hűségű törzsek csoportjaiból épültek fel. A törzsszövetség törzsei nem ritkán összetűztek egymással, ám a külső világgal szemben egységesen léptek fel. Az összetartó erő nem a közös biológiai ő, hanem a politikai, katonai és gazdasági szükségszerűség volt, melyhez hozzájárult a közös vallás, eleinte a sámánizmus, tengrizmus később pedig többnyire az iszlám. A törzsszövetség nevét jellemzően az őt létrehozó törzs adta, de ha a birodalom összeomlott, akkor egy új, erős törzs neve lépett a régi név helyébe. A változó nevek gyakran az etnikai összetevők stabilitására és közben változó elite utaltak. Ugyanez igaz a nyelvre is, mely lehetett folyamatos úgy, hogy közben az őt hordozó etnikum szinte teljesen kicserélődött.

A maguk is különböző etnikai csoportokból, többek között a steppén előttük domináló iráni nyelvű nomádokból összekovácsolódó török törzsek a későbbiek folyamán szintén összetett etnikai tulajdonságú, és náluk nagyobb népességgel rendelkező területek urai lettek. Az elmúlt két évezredben az Eurázsiaiban valamint a Közel- és Közép-Keleten állandóan terjeszkedő török nyelv indo-európai, uráli, paleo-szibériai, kaukázusi nyelveket olvasztott magába. Figyelemre méltó, hogy a török népek rendkívüli asszimiláló erővel rendelkeztek, és annak el-

¹ L. Golden (1992), Vásáry (1986), Vásáry (1993), Róna-Tas (1996).

² Lindner (1982).

³ Ez a szokás modernizálódott formában pl. Törökországban a mai napig él.

⁴ Erre egy európai példa többek között a francia, mely esetében egy római származású vezető réteg telepedett rá az eredendően kelta és germán lakosságra.

lenére, hogy gyakran kisebbségben voltak, győzelmüket követően sok helyen eltörökösítették a leigázott népeket. Volt természetesen eset arra is, hogy ez nem sikerült nekik, pl. Bulgáriában vagy Iránban.

A különböző népekkel történő összeolvadás, illetve az egyes népek eltörökösödése az oka annak, hogy a jelenkori török népesség nagy antropológiai eltéréseket mutat, mint azt jól meg lehet figyelni Anatólia hatalmas területein is. Mégis a török népek túlnyomó többségét a közös nyelven kívül a közös származás, a közös történelem és a kultúra is összeköti, és e népek valaha a nagy eurázsiai nomád birodalmak részei voltak.

BELSŐ-ÁZSIA TÖRTÉNELME DIÓHÉJBAN

Kína északi részén ősi időktől fogva egy újra és újra megismétlődő folyamat játszódott le.¹ Északi vagy nyugati irányból nomádok nyomultak a területre, átvették az uralmat, majd szép lassan beolvadtak, hogy azután őket egy következő nomád nép hódoltassa meg. A mindenkor behódoltak egy része elvándorolt, más részük azonban helyben maradt, és részt vett az új birodalomban. Az egymást követő hsziungnu, zsuanszuan, türk, ujgur majd a mongol birodalmak központja az Orhon és Szelenga folyók vidékén helyezkedett el, rituális központjuk pedig a Hangáj (Ötüken) hegység volt. Fénykorukban többnyire a Kászpi-tótól a kínai limesig (vagy a Liao-tung öbléig), észak-déli irányban pedig a Bajkál-tótól a Góbi-sivatagig terjedtek ki.² Hadviselésüket az gyors lovas mozgások, a messzire hordó reflexij használata, a látszat-megfutamodások utáni visszacsapás és a mindenáron sikerre való törekvés határozta meg. Etnikailag és nyelvileg rendszerint heterogének voltak, noha mindig volt egy dominánsan uralkodó törzsszövetség. Bukásukat döntően belső okok, gyakran a leigázott törzsek lázongásai váltották ki.

Hsziungnu Birodalom (Kr.e. 209 – 155). A *hsziungnu* nép hozta létre az első olyan hatalmas belső-ázsiai nomád birodalmat, melyről már pontosabb információink vannak.³ Nyelvükről biztosat nem tudni, azonban maga a birodalom biztosan sok etnikumú és sok nyelvű volt. Kr.e. I. századra a Hsziungnu Birodalom a leigázott törzsek lázongásai és a belső villongások során annyira meggyengült, hogy a kínaiak le tudták győzni. A hsziungnuk egy jelentősebb része a szokott módon beolvadt Észak-Kína lakosságába, két csoportjuk azonban elvándorolt. Az egyik csoport az uralkodó testvére, Csicsi vezetésével a Kr. e. I. század közepén nyugatra vonult és megalapította a Nyugati Hsziungnu Birodalmat, melyben biztosan szerepeltek török népek is. Ezt a Balhas-tótól délre a Talasz és Csü folyó vidékét elérő birodalmat a kínaiak azután Kr.e. 36-ban szüntetik meg. A másik csoport északra vonult, de Kr.u.91-ben vereséget szenvedett a kínaiaktól, és ekkor ők is a Tien-San vidékére húzódtak vissza. Ez a hsziungnu arisztokrácia szervezte meg azután a steppei népeket a későbbi Hun Birodalomban.

A szienpik (Kr.u.155–4. sz. vége). A szienpik, akiknek fő törzsei a kitajokéval rokon korai mongol nyelvet beszéltek, először a hagyományos nomád központban, Mongólia területén kerültek hatalomra, majd fokozatosan megszerezték az egykori Hsziungnu Birodalom területeit. Egyes törzseik behatoltak Kínába, ott dianasziát alapítottak (pl. a topák a Vej-dinasztiát 386–538 között), majd fokozatosan elkínaiasodtak. Az immár kínai topák a *tielők* és *jüepan* törzsek segítségével védték Kínát, és hadjáratokat vezettek a 'barbár' zsuanszuanok ellen.

A Zsuanszuan Birodalom (Kr.u. 4.sz. vége–6.sz. közepe). A szienpik után a *zsuanszuanok* alapítanak birodalmat Kelet-Belső-Ázsiában. Valószínű, hogy e sokszínű törzsszövetség törzsei között volt többek között hsziungnu valamint ordosz-vidéki szienpi és topa is. A zsuanszuanok vezértörzse az **ugur(i)* azután a X. században uralomra került kitaj dinasztiához csatlakozott. A Zsuanszuan Birodalomnak a szokott módon nem külső támadás, hanem belső viszály vetett véget. Fellázadtak a *tielők* azaz az *ugur* népek, és e lázadás leverésében a türkök jelentős szerepet játszottak. Mivel azonban Anakuj zsuanszuan uralkodó nem volt hajlandó a türk Buminnak feleséget adni, a türkök a kínaiakhoz pártoltak, majd egyesült erővel 552-ben legyőzték a zsuanszuanokat. A zsuanszuanok egy része helyben maradt, egy kisebb részük keletre, nagyobb részük pedig nyugatra vonult. Ez utóbbi csoport már 555-ben a Kaukázustól északra jelent meg *avar* néven. A zsuanszuanok és az avarok között az összefüggés lényege a következő: a zsuanszuanok egyik ága voltak a *varok*, akik a leigázott ugorok fölé lettek helyezve. Ezek a varok az *eftalia* *hurokkal* (*hjon*) együtt jelentek meg Európában mint *varhonni* törzsszövetség. A varhonok (avarok)

¹ Vásáry (1986), Vásáry (1993), Róna-Tas (1996).

² A 840-es évek után azután a nyugatabbra levő területek, főleg Kelet- és Nyugat-Turkesztán lesz a török népek hazája.

³ Ebben az időben, a Kr.e. 2–I. században a Dontól a Tien-sanig húzódo területen iráni nyelvű népek laktak, a török nyelvű népek pedig az Altaj-hegységben, a Mongol-fennsíkon és Délnyugat-Szibériában éltek.

valószínűleg e törzsszövetség vezető rétegét alkották. A zsuanszuanoikat tehát annyiban jogos *ázsiai avaroknak* nevezni, hogy a Zsuanszuán és az Avar Birodalom vezető rétegének egy része azonos volt.

BELSŐ-ÁZSIA TÜRK KORSZAKA

I. Türk Birodalom (Kr.u. 552–746). Eredetmondáik szerint a türkök egy nőstényfarkastól származtak, és a zsuanszuanoik vaskovácsaiként szolgáltak az Altaj-hegység vidékén. 546-ban Anakuj zsuanszuán uralkodó nem adott feleséget Tumennek, az alávetett türkök vezetőjének, aki erre a kínaiakhoz fordult, és onnan már kapott arát. 552-ben a türk csapatok Tumen (Bumin) kagán vezetésével leverték a zsuanszuán sereget, majd megalapították az I. Türk Birodalmat. A szokott méretű birodalom két önálló részre oszlott, a Keleti Türk Birodalom erős monarchiájának vezére Bumin, majd fia Muhan (Bukan) volt, a tíz törzset lazábban összefogó Altaj középpontú Nyugati Türk Birodalomé pedig testvére, Istemi kagán.

A Szu-dinasztia alatt (Kr.u. 581–618) Kína újra egységes lett, és 630-ban a kínaiak a *tokuz-oguzok*¹ segítségével legyőzték a Keleti majd 659-ben a Nyugati Türk Birodalmat is. Ezt követően a keleti türkök előkelői lassan elkínaiasodtak, az erőszakkal letelepített türk köznép pedig nehéz körülmények között szenvedve a sivatagból kiharított kis földjeit művelgette, sőt határőrszolgálatot is el kellett látnia. Nem volt hát véletlen, hogy fellázkodtak. Kutlug 687-ben *Elterisz* 'népgyűjtő' kagánnak nyilvánítva magát, a türk népet elvezette az ősök otthonába, az Ötüken-hegységbe (a Hangaj-hegység keleti részére), és ott a *tokuz-oguzok* legyőzése után létrehozta a Második Türk Birodalmat.

II. Türk Birodalom (Kr.u. 687–745). Kutlug utóda, Kapgan kagán a kitajok (696–697) és az egykori nyugati türk törzsek (699) leverésével rövid ideig visszaállítja az egykori Türk Birodalom nagyságát. 716-os halála után Bilge 'bölcs' kagán uralkodott, akinek sokáig sikerült a birodalom nomád népeit, köztük a régi ellenfél *tokuz-oguzokat* is meghódíttatni. Utódját Ozmist 745-ben a *baszmiлок* törzse megölte, majd a baszmi-*karluk-oguz* szövetség megdöntötte a türkök uralmát. Az oguzok azután a baszmiokon és a karlukokon felülkerekedtek, majd 745-től egyik törzsük, az ujgur vette át a nagy nomád birodalom feletti hatalmat.

Ujgur Kaganátus (Kr.u. 745–839). Mojencso (Bajan-csor) ujgur kagán alatt (747–759) megszilárdul az ujgurok hatalma, és a birodalom az egykori Keleti Türk Birodalom területét veszi fel. Uralmukat a kirgizek döntik meg. Az ujgurok egy része behódolt Kínának, másik csoportjuk Északkelet-Kanszuba ment, és ez utóbbiaknak a leszármazottja az a néhány ezer *szari ujgur* 'sárga ujgur', akik a mai napig Kanszuban élnek.

A Kirgiz Birodalom (Kr.u. 840–920). A kirgizek eredetileg valamilyen paleoszibériai nyelvet beszéltek, de a 6–9. században fokozatosan eltörökösödtek. Rövid uralmuk után ugyanúgy elvonultak a területről mint az ujgurok. Ezután sokáig nincs ilyen jellegű belső-ázsiai birodalom, majd csak az 1200-as években lesz itt a mongol birodalom középpontja.

6.2. A KELET-EURÓPAI STEPPEVIDÉK

A kelet-európai steppevidék korai története során lezajlott események a magyarokat és az anatóliai törököket a fentieknél közvetlenebbül érintik, noha a történetek sok szállal kapcsolódnak a steppe keletibb részein történetekhez is.

Hszüingnuk és hunok. A szienpiik által legyőzött hszüingnuk egy része helyben maradt, és ezek később részt vettek a zsuanszuán törzsszövetségben (395–550), majd a zsuanszuánok nyugati vándorlásaihoz csatlakozva egyes csoportjaik (*hjónok*) 370 körül Tocharisztánba és délebbre nyomultak. A *hjónok* Kelet-Tocharisztánba való benyomulásával függ össze az is, hogy elindult a hun hódítás. A Kazak-steppére már a Kr.e. 1. század óta több hullámban települtek be hszüingnu törzsek,² és tudjuk, hogy a steppét behálózó kereskedelmet irányító szogdok a

¹ A *tokuz oguz* 'kilenc oguz' törzsszövetség törzsei a türkhöz igen közeli nyelvjárásokat beszéltek, ám politikai szervezetük eltért, és gyakran álltak ellenséges viszonyban egymással (l. oguzok és szeldzsukok).

² Az egyik lázadó törzs az uralkodó testvérének, Csicsinek a vezetésével a Kr.e. 1. század közepén nyugatra menekült, és a Kazak-pusztát is magába foglaló területen megalapította a Nyugati Hszüingnu Birodalmat, melyben török törzsek is voltak. Birodalmát a kínaiak és a *vuszunok* Kr.e. 36-ban szétverték, és valószínű, hogy a hszüingnuk a nomád szokások szerint

hsziungnukat hunoknak nevezték. Természetesen a hszinugnuk és a hunok nem tekinthetők azonos népeknek, az azonban bizonyosnak tűnik, hogy a hun népvándorlásban fontos szerepet játszott a vezető hszinugnu törzs.

A hunok először az alánokat és a keleti gótokat legyőzve alapítottak birodalmat. A 4. század utolsó évtizedeiben keleten Szíriáig, nyugaton pedig a Kárpát-medencéig jutottak el. Központjuk eleinte a Dontól keletre helyezkedett el, a 400-as években azután a steppe-övezet utolsó állomáshelyére, a Kárpát-medencébe, a magyar Alföldre helyezték át székhelyüket, ahogy ez a terület volt a végállomása később az avar, magyar, besenyő, kun és tatár-mongol hullámoknak is. 434-ben Attila megölte Bledát, és egyedül folytatva a kormányzást birodalmát a Dontól a Rajnáig illetve az Alpoktól a Balti-tengerig terjesztette ki. A bizánciakkal való fel-fellángoló harcoknak a 450-ben megkötött hun-bizánci béke vetett véget, ezután Attila nyugatra törekedett. 451 tavaszán a hun seregek már Orléans előtt voltak, 451 nyarán pedig Catalaunumban ütköztek meg a rómaiakkal. Mindkét sereg nagy veszteségeket szenvedett, a hunok uralmának azonban nem ez a csata, hanem Attila 453-es halála vetett véget. Ekkor a Hun Birodalom szétesett, és sok hun törzs a Fekete-tenger északi partvidékére, a Kaukázus előterébe húzódott vissza, ahol abban a konglomerátumban vettek részt, melyben a magyarság is kialakult.

Avarok. Amikor a türkök legyőzték a Zsuanzsuan Birodalmat, az avarok többsége a türkök elől menekülve 567–568-ban bevonult a Kárpát-medencébe, és megalapította az Avar birodalmat. Ez a birodalom 670-ig állandó harcban volt a bizánciakkal, 578-ban egész Hellászt előzönlik, ugyanakkor 670–790 között nincs róluk híradás, mert ekkoriban Bizánc és az Avar Birodalom között megszületett a Bolgár Birodalom, nyugaton pedig a frankok más harcokkal voltak elfoglalva. Az Avar Birodalomnak Nagy Károly frank uralkodó 791-es, 796-os és főleg 803-as hadjáratai vetettek véget. Az avarok egy része ott maradt a Kárpát-medencében, és a lassú elszlávosodás folyamatában volt, amikor a magyar honfoglalók ide érkeztek.

Ogurok és bolgárok. Az ogurokat a Kr.e.3 sz.-ban tingling/tili néven majd Kr.u. 4. sz.-tól tielö/kaokü néven említett törzsszövetségekkel lehet azonosítani. Ezeknek volt egy Bajkál-tótól délre levő ága, melyből az ujugrok származnak, és volt egy irtisz-vidéki ága is. Ez utóbbi 350 után a hunok európai vándorlásával kiürült Kazak-steppe déli részére vonult, és egy évszázadig ott élt. A zsuanzsuanok 450 körül legyőzték az ogurokat, és élükre avar vezetőket neveztek ki, ám a magas műveltségű ogurok fokozatosan a Zsuanzsuan Birodalom vezető törzsévé váltak.

Amikor az ogurok egy része fellázadt, az avarok a szabirok segítségével levertek őket, az ogurok¹ pedig 460 táján a Kaukázus északi előterébe vonultak. Éppen oda, ahova a hunok visszaáramlottak Európából, és az ogurok nyilván magukba is olvasztották a hunokat. Ez a török nyelvű ogur társaság az 5. század közepétől a hegemon helyzetben volt a Kaukázus északi előterében, ahol 506–557 között a szavirok, majd 557 után a türkök által legyőzött és nyugatra menekült avarok uralma következik. Az 567-ben megérkező türk csapatok leigázták a Kaukázus északi részén élő onogur, ogur, sarogur és szavir törzseket. Ezután a Kaukázustól északra élő szaragorokról 555-ben hallunk utoljára, a Volga alsó folyásánál a türk kagán fennhatósága alatt élő ogurokról pedig Zemarkhosz bizánci követtől. Ugyanakkor a legnagyobb ogur nép, az onogur/bolgárokról² tudjuk, hogy a Don alsó folyása és a Kubán folyó között laktak a 7–8. században, voltak városaik, sőt létezett onogur püspökség is. A 600-as években a bolgárok a Kubán vidékén létrehozták a Bolgár Birodalmat, Magna Bulgáriát.³

650-ben a kazárok legyőzték Kuvrat kagán bolgárjait, és a 10. század közepéig politikai függésben tartották őket. A bolgárok egy része helyben maradt, más részük Aszparuh vezetésével a mai Bulgária területére vándorolt, ezeket a bizánci források *onogundumak* is nevezik, mely az onogur név egy törökös továbbképzett változata. Itt 679–680-ban a Dunai Bolgár Birodalom vezető rétegét képezik, a VII. század végére már általánossá vált a kétnyelvűség, majd fokozatosan beleolvadnak a túlnyomó szláv többségbe. A Bolgár Birodalom egy másik csoportja a 800-as években a mai Kazán környékén alapított birodalmat. Ezekről a Volgai Bulgárokról Ibn Fadlan 921–922-es utazása ad részletesebb képet. A Bolgárnak nevezett főváros a Volga bal partjától 6–7 km-re, Kazántól

ottmaradtak, csak éppen alárendelt helyzetbe kerültek. A keleten maradt hszinugnuk egy másik része Kr.u. 91-ben szintén nyugatra vonult a kínaiak elől, és a *jüepanok* népet alkották a tien-sani vuszunoktól északra.

¹ *Saragur* ('sara' 'szöke'), *onogur* ('on' 'tíz'), *kutogur* ('kutur' 'tökur' 'kilenc'), *uturgur* ('utur' 'harminc').

² A bizánci forrásokban szintén előforduló *bolgár* név onogurokat vagy esetleg még más ogur törzseket is takart. Németh Gyula szerint a *bolgár* 'keveréket' jelent, arra utalva, hogy a bolgár nép az Attila halála után a Pontus-vidékre visszaáramló hunok és az érkező ogur törzsek keveredéséből jött volna létre.

³ Ehhez hozzájárult, hogy a 7. század elején meggyengült a türk hatalom, mert a belső-ázsiai Türk Birodalomban a *tielök* fellázadtak, és a kínai források alapján a nyugati tielö törzsek között volt egy *vuho* és egy *jüanho* is, mely nevek az *ogor* ill. az *onogur* kínai átírásai.

110 km-re délre helyezkedett el. A bolgár elem több törzsből állt, a bolgárokon kívül pl. a barszula, eszkel/eszkil, és a szuvar (~szavir) törzsek is szerepeltek benne.¹

A bolgárok nyelve ogur/bolgár típusú volt, melynek egyetlen mai képviselője a csuvas. Elgondolkoztató azonban, hogy a bolgárok vallása az iszlám volt, míg a csuvasok a 16. században nem voltak mohamedánok, és saját elnevezéseik sem utaltak a bolgár névre. Valószínű, hogy a csuvasok a Volgai Birodalomnak egy iszlamizált törzse, és a volgai bolgárok iszlámhitű többsége a 13. században a hódító köztörökök kipcsak típusú nyelvet beszélői közé olvadt be, ők tehát etnikailag a kazáni tatárokból élhetnek tovább. Az is elképzelhető, hogy bolgárok között nem csuvasos török nyelvet beszélő szuvar, barandzsar, eszgel csoportok is éltek.

A Kazár Birodalom. A kazárok nyelve és eredete nem tisztázódott, de valószínű, hogy a *kazárok* és a *berszi*lek a tielő törzsszövetségből szakadtak ki, és feltehetően mindketten oguzok voltak. E két törzs a 8. században Mongóliában az oguz-ujgur törzsszövetség tagja volt, de egy részük már előbb, talán a 463-as vándorlaskor nyugatra húzódott, és a 650-es években a kazárok Bulgária leverése után megalapítják a Kazár Birodalmat. A birodalomban az alapító nomádok mellett nagy számú letelepedett földműves is volt, és a birodalom sok különböző népet foglalt magába. A vezető réteg hagyományos nomád vallása mellett bizánci hatásra terjedt a kereszténység, és arab hatásra az iszlám is. A 8. század utolsó negyedében a kazár uralkodó és környezete a környező vallásoktól, és főleg a velük járó expanziótól tartva felvette a zsidó hitet, melyet megtettek hivatalos államvallásnak is, azonban az áttérés nem volt jelentős mértékű. A kazárok a bizánciak szövetségeseiként a Kaukázusban hosszú harcok során megállították az iszlámot terjesztetni kívánó arabokat. A Kazár Birodalom a 8–9. század Kelet-Európájának legfejlettebb állama volt, erős nemzetközi (szláv és bolgár – bizánci) kereskedelemmel, földműveléssel, fejlett állami hierarchiával és adórendszerrel és városi kultúrával. A környező népek, pl. a keleti szlávok vagy a magyarok is a kazárok adófizetői voltak, azonban a 9. században e népek kiváltak a birodalomból, ráadásul északról a besenyők, és az úzok csapnak be, ezért a kazár hatalom meggyengül. 965-ban az orosz-varég seregek megszüntetik a Kazár Birodalmat.

Ettől kezdve a Volgai Bulgária lesz Kelet-Európa legerősebb állama. Az oroszok azonban fokozatosan a Volga bal partjára szorítják őket, majd 1236 őszén Batu kán seregei elpusztítják Bolgárt, és a Volgai Bulgáriát beolvasztják az Arany Horda területébe. A 15. század első felében a bolgárok még létrehozzák a Kazáni Kánságot, de 1552 után a moszkvai állam behódoltatja őket.

6.3. MAGYAROK

A magyarok honfoglalás előtti korai történetének kiindulópontja az, hogy a magyar nyelv a finnugor nyelvcsalád ugor ágában foglal helyet legközelebbi nyelvrokonaival, az obi-ugor (vogul/manysi és osztják/hanti) népekkel együtt. A halász-vadász és kezdetleges szinten állattartó, földművelő ugor ősnép a Középső- és Dél-Urál vidékén élt, talán Dél-Szibériába is átnyúltak lakhelyeik. Délnyugat-Szibériában ebben az időben törökök is éltek, és nem kizárt, hogy átkeltek az amúgy is inkább összekötő mint szétválasztó Ural hegységen. Az ugor egység² Kr.e. 500 körül bomolhatott szét, valószínűleg az ananyinói kultúra hordozóinak a területre való beáramlása miatt.

A magyarság korán kapcsolatba került török népekkel, mint mutatja a mintegy ötszáz, javarészt csuvasos jellegű honfoglalás előtti török jövevényszó, melyek azt is valószínűsítik, hogy a magasabb szintű állattenyésztést és földművelést a magyarok törököktől tanulták meg. Európában először a 463-as években jelenik meg az ogur-bolgár törökség, és mind a jövevényszavak bolgár-törökös jellege, mind az a tény, hogy a magyarok *Ungarus*, *hongrois* stb. elnevezései az *onogur* népnév ószláv *ongr* változatából vezethetők le, arra utal, hogy a magyarok egy bolgár-török nyelvet beszélő törökséggel kerültek szoros kapcsolatba. Ugyanakkor e kapcsolat idejéről, jellegéről nem tudunk biztosat.

Az ugorságból kivált magyarok a Káma-Bjelaja vidéken élhettek, majd az 5. század után levonultak a Volga és a Don közé. Itt, a kazár terület periferiáján először szavir majd onogur végül kazár-türk politikai keretek között éltek, ezért kapták a *szavartoi aszphaloi*, *ugri* ill. *türk*³ neveket. A magyarság ez idő alatt nyilvánvalóan

¹ A *berszil* törzsnév a magyar Bercel nevekben, a *szuvarok* neve a régi Zuárd nemzetségnévben őrződött meg, és egyes vélemények szerint a székel név az *eszkel/eszkil* névből vezethető le.

² Természetesen az *ugor* a többi ősnyelvhez hasonlóan nem volt homogén, már eleve nyelvjárások barázdálhatták.

³ A kazár dinasztia türk eredetű volt, ezért a kazárokat gyakran nevezték türköknek.

magába olvasztott szavir, onogur, türk elemeket sőt törzseket is. A törzsek neve azután hosszabb ideig fennmaradt, vagyis kazár fennhatóság alatt is éltek a magyarok között pl. szavir elnevezésű törzsek. A finnugor nyelvű magyarság évszázadokig keveredett a szavirokkal, onogurokkal és kazárokkal, majd a 9. században önállósodott, és *magyar* néven tűnt fel a forrásokban.

A magyarok egyik ága északabbra, a Volga jobb partján élhetett vagy később húzódott ide. Őket találta meg Juliánusz a 13. században, és az orosz forrásokban *mozsar/mocsar* néven még néhány száz évig szerepeltek. De ezek a mozsarok sosem lettek ugrik, vagyis ez a magyar ág nem került kapcsolatba a déli onogur törökökkel.

Bíborbanszületett VII. Konstantin (913–959) műve, a *Birodalom kormányzása* alapján a magyarok Kazáriához közel telepedtek meg, és egy besenyő támadás hatására innen kerültek Etelközübe (Etelköz). Itt a kazár kagán Levedit a magyarok fejedelmének akarta kinevezni, ám Levedi maga helyett Álmost vagy annak fiát, Árpádot ajánlotta. Ezután egy újabb besenyő támadás következett, melynek hatására a magyarok a Kárpát-medencébe vándoroltak.

6.3. MAGYAROKHOZ CSATLAKOZOTT TÖRÖK ELEMÉK

Noha a magyar nyelv finnugor eredetű, az etnogenezis során a finnugor elemmel jelentős török valamint más elemek is keveredtek, és ezek egyedi ötvöződéséből jött létre a magyarság. A régészeti leletek tanúsága szerint a Volga-Káma vidékén és az Urálban a Kr. u. IV. században megjelent a nagyállattartó, nomád életforma. és a kazáni történészek ezt a török népek első betelepedésével hozzák kapcsolatba. Mindenesetre a magyarságot a hun népvándorlás hullámai feltétlenül elérhették. Láttuk, hogy a magyarság évszázadokig keveredett a szavirokkal, onogurokkal és kazárokkal, majd csatlakozott hozzá a kazárok ellen fellázadt három kavar-török törzs. Konstantin beszámolója alapján ezek a törzsek megtanították a magyarokat a saját nyelvükre, ők is megtanulták a magyarok nyelvét, és a 10. században még mindkét nyelvet használták. Hasonlóan történhetett más török és nem török nyelvű népek beolvasztása is.

Avarok. A Kárpát-medencében is várták a magyarokat a valószínűleg legalább részben török nyelvű és lassan elszlávosodó avarok valamint egyéb bolgár-török népmaradványok. Az avarok ugyanis török, talán kisebb részt mongol nyelvűek voltak, és segédcsapatként magukkal vitték a bolgár-török kutrigurokat és utrigurokat is. 567 környékén, az avarok bevonulásakor a Kárpát-medencében sok néptöredék volt megtalálható: Erdélyben a gepidák maradványai, az Alföldön az iráni szarmaták, az 5. századtól kezdve pedig szlávok telepedtek be a területre. A 7. század vége felé egy új népség jelenik meg, a griffes-indás övveretek feltehetőleg bolgár-török népe. László Gyula szerint ez a 'későavar' csoport magyar volt, azonban ez az állítás még nem nyert bizonyítást. 803-ban a frankok szétverik az Avar Birodalmat, ekkor Erdély és a Tiszántúl a dunai bolgárok és Bizánc kezébe került, Pannónia és a Felvidék pedig a frankoké lett. 830-ban a frankok fennhatósága alatt Nyitrában és a Balaton környékén is létrejön egy szláv fejedelemség. Mindenesetre az avarok, a bolgár török kutrigurok és utigurok valamint a 7. században érkezett későavar nép is a Kárpát-medencében maradt, és részt vett a magyar etnikum kialakításában.

Besenyők. A 7. század első felében a Szuj-su kínai forrás egy Taskent-vidéki *tielö* törzset *pejszu*-nak nevez, majd a 8. században egy ujgur követjelentés egy *be-csa-nag* (pecseneg/becseneg) törzset említ. E török eredetű *becseneg* 'sógor' szónak a szabályos 9–10. századi magyar átvétele a magyar *besenyő* név. A besenyőknek volt három iráni törzse, ezek voltak a kangarok, akiknek az eredeti lakóhelye az Aral-tó alatt, a mai Taskent vidékén volt. Őket a török besenyők a 8. századra asszimilálták, és a 9. században már együtt vándoroltak. 744-ben az ujgurok legyőzik a türköket, és a Délnyugat-Mongóliából elvándorló oguz törzsek az Aral-vidéken tűnnek fel, és a 9. század első felében a karlukokkal és kimekekkel szövetségbe lépnek a besenyőket. A besenyők az Urál-hegység déli előterébe, az Emba, Urál és Volga folyók vidékére húzódnak, egy részük azonban az oguzokkal marad, és később Kis-Ázsiában is feltűnik *pecseneg* nevű törzs. 894-ben azonban az úzok és a kazárok támadták meg, és

sodorták el őket az Al-Dunáig, ahol másfél évszázadig az orosz steppe urai lettek. 1040-ben azonban a kipcak/kun törzsek által szorított úzok tovább lökték a besenyőket Bulgáriába és Bizáncba. A valószínűleg kipcak-török nyelvű besenyők a 11–12. században nagyobb tömegben telepedtek be a Magyar Királyság területére is. Az oklevelek tanúsága szerint számottevő besenyő csoportok voltak pl. a Fertő- és Rába vidéken, Tolna és Fejér megyében a Sárvidéken, Biharban, a Körös-vidéken és a középső Tisza-vidéken. Előfordultak a Balaton déli részén, a Duna-Száva-vidéken Buda vidékén, a Nyugati felvidéken, a Maros-vidéken és Erdélyben is.

Kunok. A 8. század végétől tudunk a Irtisz középső folyásánál a török *kimek* szövetségről, melynek két fő törzscsoportja az Irtisz mentén lakó *imekek*, valamint a Tobol és Isim középső folyásánál lakó *kipcsakok* voltak. A kitajok terjeszkedése a kipcakokat nyugat felé szorította, akik az uzokat és besenyőket továbbblökve 1030-ra maguk lettek az egykori Oguz-steppe, most már Kipcak-steppe urai. A *kun* nép a Huang-ho nagy kanyarjától keletre élt, és a 11. század elején a kitaj terjeszkedés őket is nyugatra kényszerítette. A kunok a Nan-san vidékén élő *sárga ujgurok* egy részét magukkal sodorva Délnyugat-Szibériába vándoroltak. Itt nyelvileg és kulturálisan összeolvadtak az ottani kipcakokkal, és 1220-ig az Aral-tótól az Al-Dunáig terjedő hatalmas törzsszövetséget hoztak létre. Ennek az öt nagyobb részből álló kun-kipcsak birodalomnak nem volt központi vezetése. A 11–13. században hatással voltak a szomszédos Bizánci és Orosz Birodalomra valamint a kaukázusi térségre is. A 13. század elején a Kalka-menti csatában az egyesült orosz-kun csapatokra a mongolok megsemmisítő vereséget mérnek, ezután tömeges nyugatra áramlás következik, és a menekültek egy része 1239-ben Magyarországra telepedett be. A mongol kor alatt és után a helyben maradt kunok török és mongol etnikumokkal keveredve részt vettek pl. a kazáni és krími tatárok, nogajok, kazakok stb. etnogenezisében. A Magyarországra betelepült kunok elmagyarosodtak, nyomaik csak a Kis- és Nagykunság magyar nyelvében, földrajzi és személyneveiben és embertani képében mutathatók ki. Ezenkívül Moldvában és a Havasalföldön is voltak kun püspökségek.

6.4. ANATÓLIA TÖRTÉNELME

Anatólia területén már a Kr.e. VII–VI. évezredből származnak leletek, és a területet azóta is különböző kultúrák és népek fel- és letűnése jellemzi. Természetesen ha a forrásokban egy új népnév jelenik meg, ez nem azt jelenti, hogy az addig ott élő lakosság kihalt vagy elmenekült volna. A mindenkor őslakók sorsa lehet beolvadás, de előfordulhat a hódítókkal való egymás mellett élés – és közben az egymásra hatás, sőt az sem kivételes, hogy a számbeli túlsúlyban levő alaprétteg beolvassza az újonnan jötteket. Akárhogy is történt, a valaha is itt élt népek mindegyike többel vagy 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. Mégis az összkép kedvéért röviden tekintsük át Anatólia történetét.

Çatal Höyükben fedezték fel a világ legrégebbi, Kr.e. 7500-ös 'városát', és a *hacilar* településmaradványok (Kr.e. 5000) is fejlett közösségi kultúrára mutatnak. A V–III. évezredben a fejlődés megtorpanni látszik, ekkor Egyiptom és Mezopotámia lép a társadalmi fejlődés előterébe. Kr.e. 1900–1600 között a proto-hettita birodalom jön létre Közép- és Délkelet-Anatóliában, az indo-európai nyelvű *hattik* özönlöttek el a területet, és ők váltak a régebbi helyi népesség uralkodó rétegévé. Jelentősebb városaik pl. Hattuşaş és Alaca-Höyük. 1600–1200 a hettita korszak. A szintén indo-európai nyelvű *hettiták* az Anatóliában élő népeket politikai egységbe tömörítve jelentős, hatszáz évig fennálló, Egyiptommal és a mezopotámiai államokkal egyenrangú birodalmat hoztak létre, Hattusas fővárossal. A birodalom végül a nyugatról támadó ahhiyawák és a délről támadó asszírokkal folytatott háborúk során omlott össze. A Kr.e. II. évezred közepén *akhájok* telepedtek le a folyótorkolatok körül, majd a Kr.e. I. évezred elejétől *ionok* is. Az Égei-tenger nyugati részén és a Földközi-tenger partján a görögök városállamokat és jelentős kultúrközpontokat hoztak létre, melyekben a helyi lakosság és a hódítók keveréke élt. Ez a folyamat az Kr.e. 8–6. században volt a legerősebb. A régi görög kultúra hátszaga éppen ez a terület, olyan városokkal, mint Trója, Pergamon, Ephesus, Miletus, és a legtöbb mai török városnak van római múltja, bizánci múlttal pedig mindegyik rendelkezik.

A Kr.e. 9–6. században a Van-tó környékén a *hurriták* létrehozták, majd nyugat felé Malatya-ig kiterjesztették Urartu soknemzetiségű államát. Az állam, melyet északról a kimmerék, délről az asszírok támadtak folyama-

tosan, Kr.e.590 körül megszűnik. Ezután újabb népvándorlási hullámok következtek, az Égei-tenger partvidékén görög törzsek hoztak létre településeket, és valószínűleg a Balkán felől indo-európai fríg törzsek érkeznek.

A Kr.e. 8–6. században Gordion fővárossal a frigeek alapítottak nagy kiterjedésű államot, majd a kimmerek nyugatról érkező hódítása miatt Eskişehir és Afyon környékére szorultak vissza (Gordion és Midas şehri). Kr.e. 700–550 között Izmirtől 100 km-re keletre Szardeiszben a lüdek alapítottak királyságot. Kroiszosz (Krózus) királyuk vezetésével 546-ban megtámadták a perzsákat, azok azonban erősebbnek bizonyultak, és Kürosz perzsa király elfoglalta Lüdiát és a nyugati görög városokat is. Kr.e. 550–334 a perzsák uralma: A hódító perzsák adóztatták az anatóliai lakosságot. A nagy Perzsa Birodalom a Kr.e. IV. sz. közepére gyengül meg, utolsó királya Dareiosz (Dáriusz) volt (336–330). Az ion városokban (Milétosz, Teos, Ephesus, Priene stb.) formálódtak a hellén kultúra alapjai. Kr.e. 334–30 Nagy Sándor és a hellenisztikus kor. Macedóniai Nagy Sándor néhány év alatt elfoglalta Anatóliát, és legyőzte a perzsákat. Halála után sok viszonylag önálló királyság alakult ki Kis-Ázsiában. Ezeket rendszerint több nemzet alkotta, és bennük keveredtek a kultúrák és vallások,¹ pl. Kr.e. 279-ben a kelták vagy gallok megalapították *Galatiát* a mai Ankara közelében fekvő fővárossal, és uralmuk alatt tartották az Égei-tenger vidékét.

A Kr.e. 2–1. század a római kor. A nagyhatalmi Róma terjeszkedése során 133-ban Pergamonból az *Asia provincia* lett (a mai İzmir környékén), majd 70 körül Pontosz és Bithünia is római provinciává vált, valamint Kappadókia is római függőség alá került. A többi terület is Róma alattvalójává vált, bár részleges függetlenségét megőrizhette. A kereszténység terjedt, majd védett államvallássá vált.² Szent Pál 47 és 57 között három térítő utat is tett a területen.

Kr.e.330–Kr.u.1453 a bizánci korszak. A római birodalom nyugati és keleti részének fejlődése fokozatosan elvált. A keleti fél fővárosa Byzantium lett, és a város az alapító Constantinus császár neve után a *Konsztantinopolisz* 'Konsztantin városa' nevet vette fel. A Bizánci Császárság sokat hadakozott a hunokkal, avarokkal, bolgárokkal, arabokkal, de pl. a 6. század második felében jó kapcsolatai voltak a törökökkel, és ekkor jöttek létre Konstantinápolyban az első török kolóniák. Bizánc feudális államában a keresztény egyház fontos tényező volt, mely már a 7. században nagy vagyonnal és földbirtokokkal rendelkezett.³ A keresztény egyház nyugati és keleti fele közötti teljes szakadásra 1054-ben került sor. A 11. században a török betörés mellett a kereszties hadjáratok fenyegették a birodalmat. A negyedik kereszties hadjárat végcélja nem Jeruzsálem volt, hanem Bizánc, és 1204-ben bevették és fel is dúlták a várost, melyet a birodalom csak 1261-ben foglalt újra vissza.

Az 1071-es manzikerti csatában a szeldzsukok legyőzték a bizánciakat, és ettől kezdve nyitva állt előttük az út Anatólia belseje felé.

6.6. OGÜZÖK ÉS SZELDZSUKOK

A 10. század végétől elkezdődött az Amu-Darja és a Szír-Darja közének, Transzoxániának az eltörökösödése. Az itt élő iszlámhitű iráni lakosságra két török dinasztia telepedett rá. A *Karahanidák* döntően törökök voltak, a *karlukok* udódai. A 10. század második felére a Karahanida Birodalom államvallása az iszlám lett. A másik török alakulat népessége, a *Gaznevidák* korán elirániasodott törökökből állt. 999-ben a két török dinasztia megszünteti a területen addig uralkodó iráni *Szászanida* dinasztia hatalmát. Birodalmaik között az Amu-Darja volt a határt, és viszonyukat folyamatos ellenségeskedés és háborúzás jellemezte. A Karahanida Birodalom 1041-ben

¹ Pl. *Pergamon* az Égei-tenger mentén, *Bithünia* Bursa központtal, *Pontosz* a Fekete-tenger mentén, *Kappadókia* Közép-Anatóliában, *Pergamon–Lüdia–Karia–Lykia* az Égei-tenger mellett vagy *Kilikia* Dél-kelet-Anatóliában.

² Jellemző, hogy 325-ben Nikaia, a mai Izmir városában hívták össze az első egyetemes püspöki zsinatot, Nagy (I.) Konstantin kezdeményezésére.

³ A 10. században a honfoglaló magyarok is megtámadták Bizáncot, majd ezt békeszerződés követte. Később I. István templomot emelt Bizáncban, és kis magyar kolónia is alakult itt ki. További magyar vonatkozás, hogy I. Alexiosz Komnenosz (1081–1185) I. László lányát, Piroskát vette feleségül, III. Béla pedig a bizánci császár unokahúgát, Anna antiochiai hercegnőt vette el. Az anatóliai keresztények iszlamizálása a 15. század vége felé zajlott le.

kettévált, a keleti rész kagánja Buharában székelte,¹ a nyugati főkagán pedig Özkendben majd Szamarkandban, köztük között a határ Hodzsand környékén volt. Számos török törzs legalább részben feladta nomád életformáját és alkalmazkodott a Szamarkandban, Kásgárban, Hivában illetve a Horászán területén élő városi kultúrákhoz. Eközben alakult ki Kásgár központtal az első iszlám-török irodalmi nyelv az ún. *karahanida* vagy középtörök. A nyugati Karahanidák a 11. század közepétől a szeldzsukok fennhatósága alá kerültek, míg a keleti Karahanidákat a 12. század első felében egészen a mongol korig az elkínaiasodott mongol *karakitajok* hódoltatták meg.

1032-ben Ali-Tigin karahanida kagán legyőzte a hvárezmi sahót, és ebben a győzelemben az oguzok *szeldzsuk* törzse is résztvett. Az oguzok a Türk Birodalom északi részén levő *tokuz-oguz* szövetség részei voltak. 760 körül települtek Transzoxániába, ahol felvették az iszlámot. A 10. századra egy erős oguz szövetség alakult ki Hvárezmtől északra, mely nyugaton a kazárokkal az Emba folyónál érintkezett. Fővárosuk az Aral-tó és a Szirdarja felső folyása közötti Jangikent 'új város' lett, és általában is úgy tűnik, hogy a nomád törzseken kívül számos letelepedett és város lakó oguz is volt. A szeldzsukok ebből az oguz szövetségből szakadtak ki, amikor Szeldzsuk vezetésével fellázadtak az oguz jabgu ellen, majd Dzsand városába vonultak, és ott telepedtek le. Szeldzsuk fia, Arszan és annak unokaöccsei, Csagri és Togril vezetésével a szeldzsukok a nyugati karahanida uralkodó seregeiben szolgáltak. Amikor azonban Mahmúd Gaznevi legyőzte a karahanidákat, az Arszan vezetésével harcoló szeldzsukokat Horászánba telepítette, ahonnan 1029-ben rabló magatartásuk miatt kiutasították őket. Innen Azerbajdzsánba mentek, és ők lettek a mai azeri törökök ősei.

A szeldzsukok másik része Csagri és Togril vezetésével először Hvárezmbe menekült, majd betört Horászánba, az Azerbajdzsánba vonuló oguzok helyére. 1041-ben legyőzték a gaznevidai sereget, és Horászán az övék lett. 1055-ben bevonultak Bagdadba, és 1058-ban Togril a szeldzsuk uralkodó megkapta a bagdadi kalifától a szultán címet, és megszületett a *Szeldzsuk Szultánátus*. Togril halála után Csagri fia Alp-Arszan vezetésével Irak, Irán után Kisázsia és Arménia felé támadott, és 1071-ben már Szíriát hódoltatta meg. Romanosz Diogenész bizánci császár Arménia felé megtámadta a szeldzsukokat, azonban azok Alp-Arszan vezetésével 1071-ben Manzikert (Malazgird) városánál legyőzték őket. Alp-Arszan már ekkor leigázhatta volna Anatóliát, ám inkább Egyiptomra figyelt. Ugyanakkor a Bizánci Birodalom már nem tudta megakadályozni, hogy az oguz/türkmen rablócsapatok ezután bármikor becsapjanak Kisázsia területére. Alp-Arszant a trónon fia, Malik-sáh követte (1072–1092), aki Szíriában, Arábiában és Kisázsiaiban hódított növelve a birodalom méreteit.² A bizánciak kérésére unokatestvére Szulejmán ibn-Kutulmis csapatai bevonultak Anatóliába. 1081-ben Iznikben (Nicaea) telepedtek le, majd 1097-től Konyába (Iconium) mentek, és 1302-ig az Iconiumi Szultánátus urai lettek. Ők voltak tehát az anatóliai szeldzsukok ősei.

Összefoglalva, a Szeldzsuk Szultánátus nomád türkmenjei nagy számban és sok hullámban érkeztek az arab-iráni világba, ennek ellenére csak a korabeli Azerbajdzsánban – mely a mai Irán egy részét is magába foglalta – telepedtek le nagy tömegben. Máshol inkább csak csoportok jelentek meg, és a városokban természetesen türkmen katonaság volt. A török katonaság és a dinasztia nem változtatta meg jelentősen a helyi arab és iráni igazgatást, ellenkezőleg, ők olvadtak be, és veszítették el lassan, kétnyelvűségen keresztül a nyelvüket és kultúrájukat. A türkmen katonaságba is egyre több más török és nem török (pl. iráni, örmény) elem épült be. Összességében 150 éves uralmuk során (1050–1200) a törökség nem tudott alapvető hatást gyakorolni Iránban és Mezopotámiában. Ezzel szemben Anatóliát és Azerbajdzsánt sikerült teljesen eltörökösíteni. 1153 után azután egy újabb nagy türkmen betelepülés következett a mai Türkmenisztán területére, és a szeldzsukok uralmát az oguzok döntötték meg.

¹ A 11. században a birodalom keleti felében kialakult a karahanida kultúra, és az első mohamedán török irodalmi nyelv, olyan alkotásokkal mint Kásgárinak a *Kitáb lugat at-türk* 'A török nyelv könyve', mely egyben az első arab betűs török nyelvemlék is, vagy Júsuf Hássz Hádzsib Balaszagúni műve a *Kutadgu Bilig* 'A boldogsághoz vezető tudás'.

² Malik-sáh 1092-es halála után a Szeldzsuk Szultánátus három részre hullott szét: Perzsiára, Szíriára és Kisázsiaira. Csak rövidebb időre állította vissza egy nagyobb birodalmat Szandzsár, aki legyőzte a Transzoxániában élő Karahanidákat, majd az afganisztáni Gaznevidákat és Hvárezmet is. Birodalma 1154-es halálakor a nomád türkmenek támadása miatt összeomlott.

ANATÓLIAI BEYLIKEK¹

A szeldzsuk korszak alatt a mongol uralom végéig egymást követő hullámokban áramlottak be oguz törzsek Közel- és Közép-keletre.² Ezek a törzsek azután fokozatosan megszerveződtek, és az egyes törzsi magokhoz a törzsfő (*bey* < *beg*) szolgálatába lépő egyéb csoportok is csatlakoztak. Ilyen körülmények között alakult ki pl. az Oszman törzsfő nevét felvevő *oszmanlı*, vagy a régi törzsi nevet megtartó *avşarszövetség* is.

A nomádok a szeldzsuk és a dzsingiszi időkben is igyekeztek a határok közelében maradni, hogy kivonhassák magukat a központi kormányzás kellemetlen következményei alól. Az oguz elemek mellett ujugrok, kipszakok, kurdok stb. is sodródtak az egyre gyengülő Bizánci Birodalom határa felé.³ A térség a török-muzulmán *alp*, *gázi* hősi hagyományoknak megfelelően készülődött a szent háborúra, a *cihâda*. Az 1277-es sikertelen mongolok elleni felkelés még több türkmént sodort a határra.

A beylik kialakulása a szeldzsuk birodalom bukása előtt megkezdődött. Kelet-Anatóliában Erzurum, Bayburt környékén az 1071-es manzikerti győzelem után jött létre a Saltuq fejedelemség, melyet 1202 után a Szeldzsuk Birodalom magába olvasztott. Közép-Anatóliában, Sivas, Ankara és Kayseri központtal 1080 körül jelent meg a Dinişmend-ház. Ők a keresztes háborúk alatt játszottak jelentősebb szerepet, majd 1178-ban a szeldzsukok őket is uralmuk alá vonták. Ugyanebben az időben Erzincan, Kemah és Divriği környékén a *Mengüyük*ok uralkodtak, az ő politikai függetlenségük 1228-ban ért véget. A Délkelet-Anatólia – Diyarbakır területén is kialakult egy erős hatalom, ez később részekre esett, majd részei a mongolok ill. a *karakoyunluk* uralma alá kerültek.⁴ A Van-tó környékén az Axlât-şâh dinasztia uralkodott a helybeli örmény és kurd népesség fölött, végül őket is a szeldzsukok győzték le. Más beyliket később alakultak ki a szeldzsuk időszak során, pl. a 13. század elején Észak-nyugat-Anatóliában Kastamonu központtal a Çoban Oğulları uralkodtak. Ennek az államnak az alapítója, Hüsâm ad-Dîn Çoban valószínűleg a *qayı* törzsből származott.

Az egyik legkorábbi és legfontosabb beylik az 1260-ban létrejövő Karaman volt, melyet valószínűleg az Azerbajdzsánból a mongolok által kimozdított oguzok (salurok és avşarok) alapítottak. A beylik alapítója Nûre Sofî süfi dervis volt, és általában is a süfi rendek erősen befolyásolták a türkmén fejedelemségek vallási orientációit. Az anatóliai türkmének és a mamelukok 1277-ben sikertelenül keltek fel a mongolok ellen, azonban a karamanida Mehmed bey elfoglalta a szeldzsuk fővárost, Konyát, és hivatalos nyelvként a törököt hirdette ki. Noha a mongolok hamarosan visszavették Konyát, a karamánok a későbbiek során is folytatták az ellenállást. 1308-ban ismét elfoglalták Konyát, és mivel magukat tartották a szeldzsukok örököseinek, ők jelentették az oszmánok számára a legnagyobb nehézséget a beylik elfoglalásában. Bayazid legyőzte őket, Timur alatt újra megerősödtek, majd Mehmed foglalta el a területet.

A karamanidákkal egyidőben a 14. század közepéig sok rövidéletű beylik is létezett, pl. Pisidia-ban Eşref Oğulları, Afyon Karahisarban Şâhib Ata Oğulları, Sinop területén Pervâne Oğulları.⁵ Közép-Anatóliában (Kayseri, Sivas, Tokat) volt az Eretna nevű ujugur emír által alapított állam.

Ezeknek a beylikeknek egy része a keresztény világ határán foglalt helyet, és kifejezett célja volt a szent háború. Ilyen állam volt pl. Menteşe,⁶ melynek türkmén alapítója 1282 körül elfoglalta a bizánci Kariát. A 14. században az oszmánok leigáztak, Timur alatt újra erőre kapott, de 1424-re már véglegesen az Oszmán Birodalomhoz tartozott. Menteşe nyugati szomszédságában az Aydın, Saruhan, Karası beyliket voltak. Egyes vélemények szerint az avşarok által irányított Karası beylik népességében erős kurd összetevők voltak találhatók.⁷

¹ Golden (1992) 350. o., Yücel (1980) 203. o., Uzunçarşılı (1970) 43–91. o.

² Erimeev (1971) 86–89. o.

³ Anatóliai kipszak elemekről: Korkmaz (1965) 227–269. o., Gülensoy (1988) 125–129. o.

⁴ Yücel (1980) 213–215. o.

⁵ Uzunçarşılı (1969) 58–61. o.

⁶ Wittek (1944).

⁷ Cahen (1968) 29. o.

Osman a 13. század végén tűnik fel a bizánci fronthoz közel eső Bithyniában, melynek Söğüt volt a központja.¹ Ide Erzurum környékéről jött, a szeldzsukok szolgálatában.² A hódító iszlám fokozatosan egyre nagyobb tért nyert, és a szent háborúnak az oszmánok lettek a vezetői.³ Emellett a Közép-Ázsiából a bizánci határ felé áramló tömegek és a bizánciak gyengülése is segítették az oszmán dominancia kialakulását.

Egyes vélemények szerint a szent háború nem játszhatott fontos szerepet az Oszmán Birodalom kialakulásában, mivel a 'pragmatikus' oszmán törzsek szorosan együttműködtek a keleti határon elő keresztényekkel. Ez utóbbiak beolvadását a *yigítlik*, *alp* és *gázi* szellemében történő oszmán szerveződésbe az is sarkallta, hogy a Bizánci Birodalom keleti határvidékén egyre nagyobb zűrzavar és szervezetlenség uralkodott. Ezzel egyidejűleg a nomádok fokozatosan letelepültek, és Oszmán törzse egy letelepedett állam képét öltötte.⁴

Az ilhanida és a szeldzsuk hatalom gyengülésével együtt türkmén felkelések törtek ki. 1021-ben egy ilyen küzdelem során Oszmán felettese Muzaffer ad-Din Yavlaq Arslan a kastamonui çobanida emir meghalt, ekkor Oszmán függetlenedett és bekapcsolódott a çobanidák által nem nagy hévvel űzött szent háborúba, és a *gázi* mozgalom vezetője lett. Ezzel magához vonzott számos türkmént és a különböző beylikék gázijait, és egyként élvezte a muszlim szervezetek, a *szúfi* rendek valamint az *axi* (testvériség) támogatását is. Csatlakoztak hozzá elégedetlen bizánciak is.

Noha a formálódó törzset csak részben kötötték össze biológiai szálak, az eszmék szintjén a rokonság fogalma fontos szerepet játszott. Magukat *osmanlı*-nak 'Oszmán embereinek' nevezték. A nagyszámú keresztény elem valószínűleg meggátolta a szent háború túlzott központba állítását, ugyanakkor a zsákmányolás lehetősége sokak számára vonzó volt. Mindenesetre Oszmán a híres dervis Ede bali šayx lányát vette el. Ugyanakkor nem szabad elfelejtenünk arról, hogy az anatóliai népi iszlámnak, pl. a *bektasíknak* heterodox jellege van, mellyel a törzsi szervezetek a sunni oszmán állammal való szembenállásukat is kifejezték.⁵

Oszmán, akit már hivatalosan is elismertek a szeldzsukok, további területeket szerzett Eskisehir vidékén. 1301-ben legyőzte egy bizánci sereget, és megszerezte az uralmat Iznik környékén, a várost azonban csak 1331-ben vették be. Fia Orhan 1337-ben bevette Izmitet és 1345-ben magához csatolta a Karasi beyliket. Orhan elkezdte az Európa felé vonulás előkészítését. Legidősebb fia, Süleyman megvetette a lábát Gelibolunál. 1357-ben meghalt Süleyman, majd 1359-ben Orhan, és ez kissé lassította az eseményeket. Ugyanakkor Orhan fia I. Murad 1369-ben már Edirnet vette be. Görögországon keresztül hamarosan Szerbia és Bulgária határára érkeztek. Nemsokára Bizánc, Moldávia és Bulgária is behódol nekik.

1362-ben Ankarát vették be, és ugyanezen időben a nyugati parton levő beyliket, Aydınt, Saruhant és Menteşet csatolták magukhoz. Hamid Oğullari földjének egy részét 1374-ben annektálták. 1386-ban Murad legyőzte a Karahanidákat Konya környékén. A Balkánon pedig 1389-ben Murad legyőzte a szerb-boszniai erőket, és ezzel a délszláv részeket hatalma alá vonta, maga ellenben egy szerb nemesember törétől elesett.

Murad halálhírére felkelés tört ki Anatóliában. Murad fia I. Bayazid (1389–1402) megszüntette Aydınt, Saruhan és Menteşe autonómiáját, 1391-re a karamanidákat is behódoltatta, és 1392-re a legtöbb beyliket is uralma alá hajtotta. Ám ahogy a Balkánon nehézségek mutatkoztak, Anatóliában is újrakezdődött a karamanidák, és más beylikék elégedetlensége, ráadásul a *mamelukok* szemet vetettek Anatólia délkeleti részeire, míg a türkmén *akkoyunluk* Kelet-Anatóliát igyekeztek meghódítani. Mindehhez járult, hogy Timur 1393–1394 között Anatólia felé indult. Bayazid kénytelen volt a karamanidák által Anatóliában keltett lázongások és az európai ellenségekkel, többek között a magyarokkal vívott háborúk között egyensúlyozni. 1396-ban Nikápolynál győzött a keresztiesek ellen, ám 1402-ben Ankaránál Timur végzetes vereséget mért az oszmánokra. Ugyanakkor maga az oszmán állam nem szűnt meg, csak meggyengült.

¹ Apja az oguzok *boz oq* törzsszövetség *qayı* törzsének volt a főnöke, és 1277 után vonult ide, miután a területet megkapta a szeldzsukoktól. A *qayı* törzs a legendák szerint 1230 körül Süleyman šah vezetésével jött Kelet-Anatóliába a türkménisztáni Mervből a Hvárezmi birodalom összeomlását követő események miatt. Sümer (1967) 167. o.

² Más vélemények szerint a *qayı* törzs már 1071 után jelen voltak Anatóliában, és részt vett az Artuqid beylik kialakításában.

³ Köprülü (1972), Wittek (1938).

⁴ Lindner (1983) 2–36. o.

⁵ Melikoff (1982) 142–154. o.

Timur halála után 1416-ra I. Mehmed kerekedett felül a hatalomért vívott családi harcban, és elkezdte az anatóliai beyliket újra meghódítását. Utódja, II. Murad (1421–1451) alatt Aydın, Menteşe, Teke és Germiyan újra oszmán uralom alá került. Miután stabilizálta a helyzetet a karamanok földjén, a tengerparton és a Balkánon is, II. Murád visszavonult, azonban a lengyel-magyar király Ulászló vezette kereszteshadjárata hírére ismét visszatért a trónra. 1444-ben Várnánál legyőzte a kereszteseket, majd 1448-ban Koszovónál Hunyadi Jánost is.¹ A trónon következő II. Mehmed (1451–1481) 1453-ban bevette Konstantinápolyt, majd 1461-ben az utolsó bizánci-grúz föld, Trebizond is elesett. 1475-ben a krími tatárokat is hatalmuk alá vonták. Európában elfoglalták Boszniát, Szerbia maradék részét, Albániát, majd 1473-ban leverték az *akkoyunluk*-ot, és nemsokára legyőzték az általuk támogatott karamanokat is.

A 12. században Iránban a *karakoyunlu* és az *akkoyunlu* oguz/türkmen törzsszövetségek jutottak uralomra.² Ez a népesség valószínűleg sok más oguz törzshöz hasonlóan a mongol periódus alatt jött Kelet-Anatóliába, majd hozzájuk csapódtak egyéb csoportok, akik a térség gyorsan változó helyzetében mindig az épp ígéretesebb szerveződésekhez húztak.³

A karakoyunluk fő törzsei a *bârânlî* és a *bahârlu* volt, ez utóbbi valószínűleg az oguz *yıva* törzsből származott.⁴ A Van-tó környékéről terjeszkedtek Tabriz felé, majd a 15. sz. első harmadában már ők voltak Kelet-Anatólia és Irak-Mezopotámia urai. 1469-ben azonban az akkoyunluk legyőzték őket.⁵

Az *akkoyunluk* vezető törzse az oguz *bayındur* törzs volt, mely a 14. század közepére a szír-anatóliai határon voltak, de természetesen a szövetségben más törzsek is szerepeltek, pl. *avşar*, *bayat*, *čepni*, *ağaç-eri*, *karamanlu* vagy a kurd eredetű *çigani*. A bayındurokat a mongolok sodorták Anatóliába, onnan Trebizond/Trabzon területére kerültek, majd Timur Lenktől megkapták a Diyarbakir területet. Uzun Hasan (1453–1478) legyőzi a karakoyunlukot, és Tabrizba teszik át székhelyüket, megszerezve a karakoyunluk iráni területeit is. Uzun Hasan az oszmánok által elnyomott nomádok és anatóliai beyek elégedetlenségének élére állva az oszmánoknak támadt, nem sok sikerrel, mert a tűzfegyverekkel szemben a hagyományos nomád harcmodor már kevésnek bizonyult. A halála után kitörő trónharc nagyban hozzájárult, hogy egy "kızılbaş" formáció legyőzze őket.

A 16. század elején azonban az oszmán hadierő őket és a mamlúkokat is legyőzte, és a török valamint az iszlám világ vezető erejévé vált. Bár a 19. században fontos reformokat vezettek be, az Oszmán Birodalmat leginkább az öt beolvasztani óhajtó európai hatalmak közötti erőegyensúly tartotta egyben.⁶ A nagy Oszmán Birodalom azután az I. Világháborúban hullott szét.

ANATÓLIAI ETNOGENEZIS

A török népek kialakulása sokszínű folyamat, mely azt eredményezi, hogy egymás mellett és alatt különböző etnikai rétegek szerepelnek bennük. A közös összetevőkön kívül népenként változó arányban jelennek meg az egyes elemek, sőt a közös elemek is gyakran már eleve keverték voltak. A törökség a többi steppei hódítóval, pl. a mongolokkal szemben rendkívüli beolvasztó erővel bírt, bár Bulgáriában, Szerbiában, Görögországban vagy éppen Magyarországon a huzamos török jelenlét nem okozott eltörökösödést. Ugyanakkor pl. Anatóliában, az iráni Közép-Ázsiában, Észak-Kaukázusban a kisebbségben levő törökök olvasztották be a többséget. Ennek egyik oka az uralkodó elithez való nyelvi azonosulás tendenciája volt, ugyanakkor a török elit sok helyen éppen irániakkal végeztette az államigazgatását, méghozzá perzsául.

A török elemekben is több réteg található meg, pl. az eurázsiai steppét előttük majdnem ezer éven át uráló iráni, uráli és paleosibériai népek. Azt sem lehet biztosan tudni, hogy a török nyelvekben található ugor, szamojéd elemek kölcsönzés eredményei vagy etnikai-politikai kapcsolatokat tükröznek-e.⁷

¹ İnalcık (1987) 1–110. o.

² Woods (1976).

³ Roemer (1968) 153–154. o.

⁴ Sümer (1967) 16–18. o.

⁵ Uzunçarşılı (1984) 180–185. o.

⁶ Golden (1992) 376. o.

⁷ Sinor (1979–1980) 768–773. o.

Az őslakos anatóliai lakosságról keveset lehet tudni. Bizonyosan volt jelentős számú görög nyelvű hellenizált népesség, kurdok, örmények valamint grúzok, lázok, arameusok és arabok stb. Ezen kívül az Oszmán Birodalom nagyszámú embert vonzott Anatóliába, akik egy része önszántából jött, míg más részükről, pl. a *devşirme* 'gyűjtés' során toborzott janicsárokról ezt nem lehet elmondani. A 19. századi orosz háborúk miatt az északi Kaukázusból menekültek ide az összefoglalóan *cserkeszeknek* nevezett embertömegek, az I. Világháború alatt pedig a Balkánról vándorolt be nagyobb népesség. A bevándorlás a mai napig tart, főleg a volt Szovjetunió területéről és különösen Bulgáriából. Az Anatóliában élő törökök nyelve dialektusokra oszlik,¹ melyek nyilván tükrözik a bevándorló törökség eredeti dialektusait, és legalább annyira a helyi lakosság formáló hatását. Az *Ethnic Groups in the Republic of Turkey* c. könyv² harminckilenc kisebb nagyobb törökországi etnikai csoportot sorol fel, ebből huszonhat pl. kurdok, örmények, zsidók stb. nem török.

Az 1071-es manzikerti győzelem után az oguz/türkmenek fokozatosan elárasztották Anatólia jelentős területeit. Később nagy oguz-nyelvű áradat menekült Anatóliába a Közép-Ázsiát és Iránt megszálló mongolok elől, és a mongol korszakban is települtek be ide kisebb kipcsak, ujugur sőt mongol nyelvű csoportok is.

Az anatóliai kultúra tehát sok összetevőből jött létre, az azonban kétségtelen, hogy a jelenlegi népesség túlnyomó része törökökül 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 az a magyarázat, hogy a bejövő törökök egyenletesen települtek szét Anatólia minden részén, és ráadásul a török nép presztízse is nagyobb volt, mint a többi helyi népé. Talán a török itt is *lingua franca* közös nyelvként szolgált a különböző nyelvű helyi népek között, majd ez a kétnyelvűség fokozatosan egynyelvű török nyelvviségbe ment át, ahogy az Közép-Ázsia más részein is megtörtént. Az erős nyelvi hatás valószínűvé teszi, hogy a török zenei hatás is jelentős volt, tehát a jelenlegi anatóliai népzene mindenképpen erőteljes – bár módosult – törökös vonásokkal is rendelkezik. A törökség viszonylag kisebb számbeli szerepe a magyarázat arra, hogy miért tér el olyan karakteresen a törökországi népzene a közép-ázsiai török népeknek az egymással természetesen szintén meg nem egyező népzenejétől. Az etnogenezis folyamatában valószínűleg döntő szerepet játszott az, amikor a központi Oszmán Birodalom egyesítette Anatóliát, ezzel egyesítve a külön beylikekben élő különböző török csoportokat és a többé-kevésbé turkizálódott nem-török népeket, valamint elkezdte a nomád csoportok letelepítését is. A 15. sz. vége felé e folyamat eredményeképpen létrejött a török nemzet.

6.7. MENNYIRE TÖRÖK AZ ANATÓLIAI NÉPZENE?

A nagy Szeldzsuk Birodalomnak a Transoxániától Szíriáig tartó területe a későbbi Oszmán Birodalomhoz hasonlóan soknemzetiségű iszlám állam volt, melynek népi kultúrája fokozatosan távolodott az alapító oguz törökök kultúrájától. Az udvari irodalomban, művészetben és részben városi köznyelvként is felülkerekedett a perzsa, mely végül a birodalom hivatalos írott nyelvévé vált. Hasonló történt az Oszmán Birodalomban az arabbal. Sok török költő írt ebben az időben perzsa és időnként arab nyelven. Többek között ez a nyelvi 'elidegenedés' is hozzájárult, hogy a birodalom fokozatosan elgyengült, és sok, a nomád hagyományaihoz ragaszkodó oguz törzs mozgásba lendült Kisázsia irányába.

A 11. sz. elején kezdődött a népvándorlásszerű előrenyomulás Anatólia felé. Egy évszázad alatt meghódították szinte teljes Anatóliát, összevegyültek a helyi lakossággal és a területnek új, törökös arculatot adtak. Számos birodalmat alapítottak, melyeket azután később a központi anatóliai-szeldzsuk állam maga alá rendelt. Itt újra megtörtént az udvari és a népi kultúrának a szétválása. A fővárosban és a központokban magas udvari művészet virágzott, míg a türkmen törzsek a városoktól távoli kis, elzárt falvakba telepedtek le, ahol azután fokozatosan szintézis jött létre kultúrájuk és a helyi lakosság kultúrái között, így regionális kultúrák ill. nyelvi, zenei dialektusok alakultak ki. Abból, hogy nyelvként a török maradt az uralkodó, arra következtethetünk, hogy a török volt az összekötő, és a török kultúra is megőrizhette alapvető vonásait.

¹ *Isztambuli, délnyugati* (Bandırma–Antalya), *közép-anatóliai* (Afyon Karahisar – Erzurum-Elazığ); *keleti* (Erzurum-Elazığ-tól keletre), *északkeleti* (Samsun–Rize), *délkeleti* (Gaziantep, Adana, Antalya), *északnyugati* (Kastamonu). L. Caferoğlu (1959) 239. o. és Kakuk (1976) 24. o.

² Andrews (1989).

A zene átalakulása is a fenti eseményekkel összhangban történhetett. Már a nagy-szeldzsukok udvarában több elem hatott a keleti-izlám műzene kialakulására, ám az udvari-városi ízlés eltávolodott a népzeneétől. Az ortodox izlám csak növelte a távolodást. Betiltotta népi szektákat, melyek pedig a népzeneét a vallásos gyakorlat lényeges részeként alkalmazták, és a mecsetekben egy-két kivételtől eltekintve nem hangzik el zene. Így a népzene évszázadokon át elszigetelt módon élte a maga életét. Talán csak az oszmáni idők janicsár harci zenéjét lehet említeni, ami bizonyos halvány összeköttetést teremt a két stílus között.

Ákárcsak az anatóliai népi kultúra egyéb műfajai, az itteni népzene is négy alapvető komponensből tevődik össze: a) a törökök bejövetelekor itt élő népek zenéi, b) a több hullámban betelepülő török (s más) törzsek zenéi, c) az izlám hatása és d) a 'felülről' leszivárgó kulturális hatások.

Az anatóliai őslakosság hangzó zenéjéről gyakorlatilag semmit nem tudunk, azonban komolyabb eredmények várhatók az összehasonlító zenetudománytól, azon belül is talán leginkább a görög és a török népzene összevetésénél. Legfeljebb a zenével tágabb összefüggésben merül fel egy-egy adat. Például a kisázsiai török népi énekesek, eposzmondók kedvelt pengetőhangszere a hosszú nyakú, háromhúros *baglama* már az 5. sz.-ban feltűnik egy bizánci mozaikon, tehát azelőtt is ismeretes volt Anatóliában, hogy a törökök egy hasonló hangszert Ázsiából magukkal hoztak volna. Picken szerint a hangszer szíriai őshazájából egy legalább 2500 évig tartó vándorlás során jutott el Kínába a 2–3. századra, majd onnan a törökök hozták vissza nyugatra, és az oszmáni korban elterjesztették pl. Görögországban, Bulgáriában, Albániában, Jugoszláviában, Szíriában, Irakban és Egyiptomban. E hangszer kéthúros változatának a neve *ikitelli* a macedonai török kisebbség körében, *dvotelnik* a macedónok között, görögül *kitelli*, albánul *kutelga* ill. *kitellya*. A hangszer megtalálható a közép-ázsiai törökök pl. a türkmének, özbek, karakalpakok, kazakok és ujugurok körében is *dutar*, *dotar*, *dombrak* ill. *dombra* néven. Hasonló lantot használnak a tadzsikok és az afgánok is.¹

Az Anatóliába beáramló török törzsek zenéjére elvileg következtethetünk, ehhez azonban nagy mennyiségű, más török népektől származó zene analitikus tanulmányozására van szükség. Például a mai azeri lakosság török ősei döntően ugyancsak az oguz-türkmen törzsek közül kerültek ki, nyelvileg tehát közel álltak, és állnak ma is az anatóliai törökökhöz.² Népzenejükben esetlegesen előforduló hasonló rétegek megtalálása esetén óvatos következtetéseket lehetne levonni esetleges régebbi közös oguz zenei stílusok meglétére.

Az *izlám* a tizenegyedik évszázad óta államvallás a törököknél, ám a népi hagyományok jelentős részét nem érintette, ahogy láttuk pl. a siratók mai napig történő éneklésénél vagy az esővarázslásnál. Noha ez természetesen nem jelenti azt, hogy az egyház semmiféle hatást ne gyakorolt volna az anatóliai népesség zenéjére, de az izlám zenéje és a török népzene közötti nagy hangnemi és melodikus különbségek alapján több mint valószínű, hogy ebből a hatásból alapvető népzenei stílusok nem formálódtak ki. Ugyanakkor a törökországi siíta vallási kisebbség (alevik) vallásos zenéje erősen népzenei jellegű, és külön figyelemre méltó, hogy a magyarral rokonítható török dallamstílusoknak szinte mindegyike – különösen a *pszalmodizáló* dallamok – erőteljesen képviseltetik magukat a zenében. Ez a témakör ismét csak megérdemelne egy alapos kutatást. Másik fontos kutatási terület lehetne a bizánci zene vizsgálata ill. a gregoriánnum valamint egyes anatóliai (és magyar) zenei stílusok közötti kapcsolat további elemzése.

A magasabb zenei kultúráknak, pl. a hagyományos török komolyzenének a török népzeneire való hatása szintén csekélynek tűnik, és ennek több oka is van. Legelsőként itt is az eltérő tonális és melodikus szerkezeteket említhetjük meg, de arról sem szabad elfeledkezni, hogy az anatóliai népesség túlnyomó része a városi központoktól és ezek hatásaitól távol élte egyszerű földműves életét. A nomadizálás a 20. században sem volt kivételes, sőt egyes formái még ma is élnek. Bizonyos kapcsolatok azonban felfedezhetők e két zenei réteg között. Ilyen pl. a török komolyzene egyszólamú, pontosabban heterofon jellege: többszólamúság nem létezik, és az egy időben játszó zenészek mindegyike saját hangszerének megfelelő módon diszítva adja elő ugyanazt a dallamot. Érdekes módon a többszólamúság – bár csak legegyszerűbb formáiban – a népzeneben jelenik meg a duda vagy egy kettős síp egyik

¹ Markoff (1983), Picken (1975) vagy Kurt Reinhard *Turkish Miniatures as Sources of Music History*.

² Azerbajdzsán területén eredetileg nem indoeurópai népek, pl. északon (Şirvānban) a jelenleg ott élők paleo-kaukázusi nyelvű ősei laktak. Az iranizáció az iráni államok bekebelezésével indult meg, és az iráni *tar*, *talyş* nyelveket a mai napig beszélik a területen, bár kétségkívül a török uralkodik. Az őslakosok eltörökösítése valószínűleg 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 ujugur, kipcsak, karluk ill. eltörökösödött mongol népességgel, sőt az Iránba visszavándorló anatóliai törökökkel.

sípja, egy húr vagy akár külön zurna által szolgáltatott bourdon kíséretben, illetve az egymás mellett fekvő húrokon történő kvart- ill. kvintpárhuzamban való játékon keresztül.¹ Noha a komolyzenében is kedvelt *Hüseyni* és *Uşşak* makam hangsora lényegében megegyezik a népzeneben legkedveltebb dór- és eol-jellegű hangsorokkal, mégis a népi dallamoknak a komoly zenében 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 bonyolult és különböző *komakkal* módosított előjegyzések valamint az bonyolult ritmusok. Ez utóbbira extrém példaként megemlítem a 120/4-es *Zencîr Usûlü*-t, melynek beosztása 16+20+24+28+32/4. Ugyanakkor egyes komolyzenei darabok szerkezete egyszerűbb, bár szinte soha nem strófikus, és az egyszerűbb népi ritmusok is előtűnnek,² de a valóban népdalszerű komolyzenei dallam felhangzása vagy egyáltalán népi elemek beemelése ritka. Erre csak az utóbbi időkben történnek próbálkozások.³

SZOMSZÉD NÉPEK HATÁSA AZ ANATÓLIAI NÉPZENÉRE

Törökország nagy részét tenger veszi körül, így jelentősebb szomszédnépi hatás legfeljebb északkeleten, keleten és délkeleten várható. Keleten milliós tömegekben élnek a kurdok, akikkel feszült háborús viszony alakult ki. A sokszínű kurd népzeneben jellegzetes réteget képvisel egy egyszerű dallamstílus, melyet szűk három-négy hangos, gyakran *m-r-d* alapú ambitus, egymagú dallamszerkezet és 2/4 ill. 6/8-os ritmusok jellemeznek. Ennek az egyszerű dallamvilágnak egyes dallamai fel-feltűnnek Törökország más részein, mégpedig főként a gyermekdalok kategóriájában, azonban jellegzetes, egységes táncdallam-stilusként csak a keleti részek kurd és részben török népessége körében találhatók meg.⁴ Ugyanakkor az itt élő kurdok átvették a törökök nagyobb ívű négysoros dallamait, és e dallamokat saját nemzeti identitásuk kifejezésére is felhasználják.⁵

Délről iráni és arab hatás lenne várható, és 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, akikről Bartók is gyűjtött, Észak-Szíriában, sőt Aleppo, Rakka és Hama felé is töltöttek a telet. Tudjuk azonban azt is, hogy ezek a török törzsek nemigen vegyültek el más törzsekkel.⁶ Az országhatárok természetesen többnyire valamelyest mesterségesek, és a török-szíriai határ felé számolhatunk erősebb arab, a török-iráni határ mentén pedig iráni hatásokkal. Ennek pontosabb megvizsgálásához azonban megbízható szíriai, iraki ill. iráni népzenei forrásokra lenne szükség, ám ilyenek sajnos a mai napig nem állnak rendelkezésre.⁷ 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 történt, 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 dallamvilágának egy része is hasonlóan nagyívű. Ugyanakkor figyelemre méltó, hogy a parasztok egyes uzun hava dallamokat törzsek neveivel illetik, pl. *türkménî*, *türkmén ağzı* (Bartók №22), *Karahacılı ağzı* (Bartók №17a.) stb.

AZ OSMÁNI IDŐK ZENEI HATÁSA MAGYARORSZÁGON. Bartók és Saygun is határozottan elutasítja azt a feltételezést, hogy a magyar és a török zene közötti kapcsolat az oszmáni korból származna. Valóban kevés társadalmi kapcsolat volt a megszálló török sereg és a magyar lakosság között, ráadásul ez a részben janicsár sereg nem képviselhetett egységes zenei stílust.⁸

¹ Ahrens (1977).

² Eyyübi Bekir Ağa (1680–1730) *Maye Makamında Nakış Türk Semai* műve 6/4-es ritmusú és egyszerű dallamrészletek, 'sorok' szimmetrikus, áttekinthető ismétlődéséből épül fel.

³ Pl. Hayrettin Akdemir *Cemo* című zongorakíséretes dalciklusa, melynek a második dala Karacaoğlannak a 16. századból való *Üryan geldim* uzun hava dallama. Itt a parlando dallam alapvetően autentikus, alatta azonban a zongorán atonális hangzás szólal meg. L. még Reinhard (1983) 225. o.

⁴ Ilyen pl. Sipos (1995) 13–19. ábráin látható dallamok nagy része.

⁵ Kurd népdalokról egy hasznos könyv: Bayrak (1992).

⁶ Yalman (1977).

⁷ 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. Ugyanakkor a szíriai népzenet anyag hiányában ő sem elemezte.

⁸ Saygun (1976) VIII–IX. o.

Saygun hívja fel a figyelmet arra, hogy Magyarország török megszállásának időszaka valamint Bécs ostroma alatt a lakosság átvett egyes török katonai hangszereket, és valószínűleg így született meg az *alla turca* stílus. A török katonai együttesek repertoárja részben komponált zene volt, akárhogy is, a tonális zenéhez szokott Európa nem mutatott különösebb érdeklődést a török modális zene iránt, és megelégedett a hangszerek kölcsönzésével. Saygun is arra a következtetésre jut, hogy ha volt is hatása a török katonai zenének a magyar népzeneire, az csak minimális lehetett.

APPENDIXEK

Appendix 0: A kiadások összehasonlító ismertetése

Bartók törökországi gyűjtése szinte egyidőben jelent meg Magyarországon és Amerikában angol nyelven, majd Törökországban törökül. Noha értelemszerűen mindhárom kiadvány középpontjában Bartók tanulmánya és lejegyzései állnak, közöttük jelentős eltérések is láthatók.¹ Feltétlenül érdemesnek tűnik összevetni e kiadványokat, hogy kiderítsük, melyik miben nyújt többet, és különösen érdekes feladatnak látszik annak megvizsgálása, hogy mennyiben változott Amerikában Bartók véleménye a török anyagról.

A magyar kiadás 'Ahmet Adnan Saygun, *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*' címen jelent meg az Akadémiai Kiadónál Budapesten 1976-ban Vikár László szerkesztésében. Saygun forrásként a Budapesten található fonográf cilindereket, lejegyzéseket, szövegfordításokat és a Bartók által a Columbia egyetem zenei könyvtárában hagyott bevezető tanulmányt használta fel. A budapesti kiadás nem vehette tehát figyelembe a Deutsch Jenő által letisztázott végleges dallamlejegyzéseket, melyeket Bartók magával vitt Amerikába, e lejegyzésekben történt utólagos javításokat, és azt sem, hogy Bartók egy kiegészítő *Appendixet* és egy 'Megjegyzések a dallamokhoz' (*Notes to the melodies*) fejezetet is készített. Ezzel szemben Saygun értékes kiegészítő és magyarázó megjegyzésekkel látta el Bartók bevezetőjét és zenei lejegyzéseit, valamint egy, a török népzeneiről szóló tanulmányt is mellékelte. Ez utóbbi a magyar kiadás erőssége, hiszen a török népzene kutató és zeneszerző Saygun nemcsak Bartók segítője volt a török gyűjtés során, de utólag is módja volt a helyszínen ellenőrizni a könyv adatait.

Az amerikai kiadás 'Béla Bartók, *Turkish Folk Music from Asia Minor*' címmel a Princeton Egyetem kiadványaként jelent meg, szintén 1976-ban. Ez a könyv, melynek szerkesztője a New Yorki Bartók Archivum vezetője, Dr. Benjamin Suchoff, a Bartók által 1940-ben a Columbia egyetem zenei könyvtárában leadott kézirat kritikai kiadása. A szerkesztő kezében volt a végleges és teljes kézirat; mellette szól kritikai jellege; Suchoff előszava a gyűjtésről, a kéziratokról és a javításokról; Kurt Reinhardnak, a török népzene híres kutatójának és ismerőjének az utószava, és nem utolsósorban a Deutsch Jenő által rajzolt sokkal szebb kottakép valamint a könyv formai jobb kezelhetősége. A két kiadás tehát nem helyettesíti, hanem kiegészíti egymást.

¹ A török kiadás Béla Bartók, *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi* címen jelent meg 1991-ben Isztambulban. Ez a kötet lényegében megegyezik az amerikai kiadással, a különbség mindössze annyi, hogy a fordító előszót írt hozzá, továbbá a török kötet nem tartalmazza a dalok angol fordítását, ellenben függelékként török nyelven szerepel benne Bartók két cikke: a *Népdalgyűjtés Törökországban* (Nyugat, Budapest, 1937, 173–181. o.) és a *Türk Halkının Müsiki Eđitimi Üstüne* 'A török nép zenei oktatásáról', 1937; ezen kívül Bartóknak Rásonyihoz 1935 december 18., 1936 április 16., augusztus 21. és Saygunhoz 1937 január 2., január 14., június 20. dátummal írt levelei valamint Bartók három törökországi előadása.

SZERKEZETI KÜLÖNBSÉGEK

Elsőként a két kiadás közötti formai különbségeket és megfeleléseket mutatom be. A Bartók által írt fejezeteket dőlt betűvel, a kiemelkedően fontos különbségeket pedig kövér betűvel kiemelve.

MAGYAR KIADÁS

AMERIKAI KIADÁS

Vikár László szerkesztői előszava

–

Bartók bevezetője (I–II. o.)

Suchoff előszava¹ (3–28. o.)

A gyűjtött anyag leírása (II. o.)

29–31 o.²

A dallamok szerkezete (II–XIV. o.)

35–58 és 195–212 o.

Az előadás egyes jellegzetességei (XV–XVIII. o.)

35–46 o.

Szövegek (XIX–XXI. o.)

46–52 o.

Refrének (XXI–XXII. o.)

195–198 o.³

Néhány további különlegesség a szövegekben (XXII–XXVII. o.)

198–200 o.

A szöveg mint az eszmék kifejezője (XXVII–XXXIII. o.)

200–204 o.

Összefüggés a szöveg és a dallamok között (XXXIII. o.)

204–211 o.

Következtetések (XXXIV. o.)

211 o.

Köszönetnyilvánítás (XXXIV–XXXV. o.)

211–212 o.

A falvak és az énekesek listája (XXXV–XXXVIII. o.)

30 o.

A zenei lejegyzésben használt jelek magyarázata (XXXVIII–XLI. o.)

53–58. o.⁴

DALLAMOK (51–180. o.)

58–61. és 212–213 o.⁵

Addendum: Kiáltások távolra (181. o.)

65–177 o.

A dallamsorok szótagszáma (A.A.S.) (183–188. o.)

–

–⁶

–

*A.A.Saygun tanulmánya*⁷ (191–309. o.)

Bartók jegyzetei a dallamokhoz (181–192)

A dallamok szövegei (310–343. o.)

–

A szövegek angol fordítása (344–373. o.)

215–249. o.

–

215–249. o.

–

Megjegyzések a szövegekhez (251. o.)

*Néhány magyar variáns a török dallamokhoz*⁸ (375–382. o.)

Bibliográfia (253. o.)

**Az A.A.S. által leírt dallamok* (384–398. o.)

Bartók magyar párhuzamai (178–179. o.)

Az A.A.S. dallamainak angol fordítása (399–402. o.)

–

–

¹ Suchoff a Bartók-levelezés, Bartók és Saygun beszámolóit valamint Szigeti visszaemlékezései alapján ismerteti a gyűjtőút előzményeit, a gyűjtőutat, a gyűjtött anyag feldolgozását valamint a kiadásra tett kísérleteket. Az előszó második része a forrásanyagról számol be (15–20. o.), és ismerteti a 'zenei példák', a 'dallamokhoz fűzött megjegyzések', a 'bevezetés a dalszövegekhez', a 'szövegek fordítása', a 'bevezetés a szövegekhez', a 'szövegekhez fűzött megjegyzések' és a 'bibliográfia' megszületésének nyomon követhető írásos változatait.

² Ide került a köszönetnyilvánítás is, mely a magyar kiadás XXXIV. oldalán szerepel.

³ Az amerikai kiadásban a szövegek és a szövegeket érintő tanulmány a kották után, a második részben szerepelnek.

⁴ A magyar kiadásban a falvak és énekesek listáján belül szerepel az egyes adatközlők leírása, míg az amerikai kiadás ez utóbbit külön, az 56. oldalon adja meg.

⁵ Az amerikai kiadásban a zenei lejegyzésekre vonatkozó jelek magyarázata az 58–61. oldalon van, a szövegekben előforduló speciális jelek magyarázata pedig a 212. oldalon található meg. Ez utóbbi a magyar kiadásban nem szerepel.

⁶ Saygun tanulmányán belül a megjegyzések zöme tárgyalásra kerül, bár nem mindig helyes értelmezéssel.

⁷ Saygun tanulmánya a következő fejezetekből áll: előszó, rövidítések, jelek, a török népzene hangnemi jellegzetességei, szótagmeghosszabbítás, szótagösszevonás, megjegyzések Bartók Béla bevezetőjéhez, megjegyzések Bartók Béla lejegyzéseihez, magyarázatok.

⁸ A magyar párhuzamoknál Bartók I. dallam = Saygun 7. dallam, Bartók II. dallam = Saygun 8. dallam, Bartók III. dallam = Saygun 6. dallam. Bartók IV. példája és szlovák V. példája Saygunnál nem szerepel, ott azonban további tizenegy példát láthatunk.

A gyűjtött dallamok listája (403–408. o.)	–
Saygun beszámolója (411–413. o.)	–
Bartók levele az Ankarai Halkevi elnökéhez (414–415. o.)	–
Saygun levele Bartókhoz (416–417. o.)	–
Fényképek (418–430. o.) ¹	– 32, 34, 47, 48 és 57. o.
Térkép (431. o.)	–
–	Kurt Reinhard utószava (255–269. o.)
–	Lexikografikus index (271–279. o.)
–	Index az első sorok alapján (281–283. o.)
–	Általános index (285–288. o.)

A könyv felépítésén, a beszűrt fényképeken, a térképeken ill. a hozzáfűzött tanulmányokon kívül az alapszövegben, tehát Bartók bevezetőjében és lejegyzéseiben is vannak kisebb-nagyobb eltérések a két kiadás között, melyek egy része Bartóknak a kották tisztázatába beírt javításai. Ugyanakkor Suchoff előszavának harmadik részében felsorolja azokat a kiegészítéseket és javításokat, melyeket ő végzett az alapszövegben. E javítások Bartók olyan korrektúrái alapján készültek, amiket Bartók valamilyen okból nem írt be a tisztázatba, amikor a látszólagos végső változatot 1944 július 1-én elhelyezte a Columbia Egyetem zenei könyvtárába, de egyéb írásaiból kikövetkeztethetők (ezekre alább [S] jellel utalok). Ezen kívül szerepel még néhány szerkesztői javítás, melyekre a megfelelő helyeken utalok.² Mindenesetre érdemes előre leszögezni, hogy a két könyvben a török gyűjtés bevezetője, a zenei rész valamint a dalszövegek között látható különbségek túlnyomó többsége Bartóknak tulajdonítható.

ELTÉRÉSEK BARTÓK BEVEZETŐJÉBEN

Úgy tűnik tehát, hogy Bartók eredetileg is angolul fogalmazta meg Bevezetőjét, legalábbis eddig magyar vagy más nyelvű vázlat nem került elő. Ez az eredeti Bartók szöveg szerepel a budapesti kiadásban, mégpedig a zeneszerző saját kézírásával, és ehhez képest az amerikai kiadásban főleg csak olyan helyesírási, nyelvtani és kifejezésbeli módosítások történtek, melyek végigkövetése nem szükséges. Az amerikai kiadás formai megoldásai (pl. a táblázatok) a Bartók *Rumanian Folk Music* című könyvben találhatók egyeznek meg. Változtatások történtek a magyar kiadás III–IV. oldalán szereplő táblázatban: a 17. osztályban nem egy (N^o48), hanem két (N^o48 a–b.), a 18. osztályban pedig négy dallam (N^o49a–d.) szerepel. A IV. oldal 3. lábjegyzetében Bartók tévedésből a pontozott ritmus simább változatának két formáját ♪ ♪ és ♪ ♪ -nak jelöli ♪ ♪ és ♪ ♪ helyett. Az amerikai kiadásban ahol csak lehetett Bartóknak az akkoriban még ki nem adott szlovák, szerb-horvát és román anyagra való utalásait az időközben megjelent könyvek lapszámaira való utalásokkal helyettesítették, a hivatkozott forrásanyagokat pedig a Bibliográfiában összegyűjtötték. A refrének táblázatához (XXII. o.) a N^o7b, N^o46, N^o48a–b., N^o52, N^o57-et adták hozzá – és így az "e tizenhét refrén közül az első hat" szakaszt az "e huszonhárom refrén közül az első hét"-re cserélték ki.

Bartók szöveghivatkozásai nem mindig egyeztek a kiadott szövegfordításokkal, ezt azonban Suchoff nem javította. A megyék, falvak, előadók és egyéb adatok listában a Kelköy-ben gyűjtött dallam sorszáma N^o14-ről N^o13a.-ra, a Çardakban gyűjtött N^o48-ról N^o48b.-re, az Ankarában gyűjtött N^o43-asé pedig N^o43d.-re lett javítva. Az apai név kurziválását a Cuma, Karakuş és a Kır neveknel is elvégezték.³

Mindent összevetve a Bevezető szövege a két kiadásban lényegében megegyezik, és úgy tűnik, hogy Bartók a kottákban megtett változtatásait (pl. refrének, kadenciák, dallambeosztások, egyes hangok stb.) a bevezető szövegébe valamilyen ok miatt nem vezette be.

¹ A fényképek között van egy, mely mind a két kiadásban szerepel, nevezetesen az, amelyen Bartók a nomádok 'fekete sátra' előtt ül.

² A különböző javítások az amerikai kiadás 20–28. oldalain vannak felsorolva.

³ Saygun szerint a dobos Cuma Ali mindkét neve keresztnév, tehát nem kell őket kurziválni. A 'ősz' jelentésű *kır* pedig ragadványnév, ezzel különböztették meg az énekest a többi İsmailtól.

Izgalmas feladatnak volt annak a felderítése, hogy Bartók milyen javításokat végzett a kottákon. Legfontosabbként mindjárt meg kell állapítani, hogy a két kiadásban a dallamok sorrendje megegyezik, és ez arra is rámutat, hogy Amerikában Bartók nem változtatta meg az anyagról kialakított véleményét. Ez alól csak az képez kivételt, hogy az amerikai kiadásban №62 a №60-val, a №49a. pedig a №49b.-vel helyet cserélt, ám e két-két dal felcserélése semmiféle változást nem hozott az osztályozásban.

Bizonyos eltérések egységesen jelentkeznek. A magyar kiadásban a dallam sorszáma osztálysorszám/dalsorszám alakú, míg az amerikaiban csak a sorszám szerepel. A *tonus finalis* a magyar kiadásban a dallamot megelőző külön sorban van, az amerikaiban pedig az első dallamsor előtt. A szótagszám és szótagszerkezet a magyar kották előtt nincs feltüntetve, és ha ismétlőjelet használt Bartók, az ismételt énekléskor hallott eltéréseket az amerikai kiadás rögtön a strófa után mutatja, a magyar pedig többnyire a dallam legvégén. A magyar kiadásban a dal megnevezése esetenként szerepel angolul is, míg az amerikaiban csak törökül. A magyarban a strófák egymástól kissé távolabbra vannak írva, az amerikaiban nem mindig. A magyar kiadás a kotta után feltünteteti Bartóknak a dallamhoz fűzött megjegyzéseit, és szerepel a cilindrszám is. A magyar kiadásban a felvétel dátumánál néha 22 (=24) szerepel, ezt mindig 24-nek kell olvasni. Az amerikai kiadásban mindig ki lettek téve a szótagkiterjesztő jelek és azok a kötőívek, melyekkel Bartók az egy szótagra énekelt hangokat akkor is összekötötte, ha a szótagot *y*, *ñ* stb. mássalhangzók megszakították. A magyar kiadásban még szerepelnek opcionális, zárójelbe tett ütemjelzések, ezeket Bartók az amerikai kiadásban feloldotta, ezért rájuk csak akkor utalok, ha a helyük is megváltozott. Az amerikai kiadásban az összekötött egészhangok brevis alakú kettős egészhanggal vannak jelölve.

A fenti egységes változtatásokon kívül sok-sok apró eltérés van, melyek az utólagos finomítást jelölik, ezeket alább ismertetem. A hivatkozott sorszám és az ütemszám mindig a magyar kiadásban szereplő fizikai sorszámmra vonatkozik, ám ha Bartók két vonalrendszert kapcsos zárójellel összekötött, akkor a két sort egynek számoltam.

Az adatközlők neve mind a két kiadásban gyakran szerepel tévesen. A hibásan írt nevek és helyes formájuk a következő. A magyar kiadásban a №51-nél nincs feltüntetve az adatközlő és gyűjtési hely, ezek: Ankara (Ankara), Emine Muktat, (62), 16. XI. 1936. №56-nál az amerikai kiadásban Halil oğlu Ali – a magyar kiadásban Mehmed oğlu Yakup szerepel. Hibásan írt nevek is vannak.

<i>Hibás forma</i>	<i>helyes alak</i>
Ibiş Mehmedin Abdullah ill.]	İbiş Mehmet oğlu Abdullah
Ibiş Mehmed oğlu Abdullah]	
Mehmed oğlu Pür Sabit	Mehmet oğlu Pir Sabit
Çened Osman	Osman Çenet
Zekeriye Culha	Zekeriya Çulha
Kır İsmail	Kır İsmail
Abdul Kadir	Abdullah Kadir,
Cinli Ali	Ali Gıvrak Mustafaoglu (a ragadványneve a Cınlı),
Muktat Emine	Emine Muktat,
Hacı oğlu İsmail	Hacı oğlu İsmail
Kâmil Özgan	Kâmil Özkan
Koca Mehmet	Hasanoğlu Salcı Koca Mehmet
Kumazlı törzs	Kumarlı törzs

Ugyanígy találhatók eltérések ill. tévedések a gyűjtési helyek és időpontok megnevezésében is. A magyar kiadásban több esetben Toprakkale (Osmaniye–Adana) szerepel, ezeken a helyeken az amerikaiban Tüysüz áll (pl. №3, №8e., №12, №21a., №28). Mindkettő a Tecirli törzs téli szálláshelyére vonatkozik. Seyhan megyeközpont neve akkoriban lett Adana, tehát megyeszékhelyként helyesebb az Adana név.

¹ Suchoff javításainak többsége ki nem írt kadenciákra, szótagkiterjesztő jelekre és refrénjelzésekre vonatkozik, vagy olyan esetekre, amikor az *i*, *g* vagy *ñ* betűk helyett tévedésből *i*, *g* vagy *n* fordult elő a szövegben. Sok dallamnál további apróbb javítások történtek, pl. szótagkiterjesztő jel átjavítása kötőjellel, egyes kötőjelek, zárójelek és *-ok elhagyása, a refrént jelző (r.) jelnek (1.r.), (2.r.), (3.r.)-re való módosítása. (20–22 o.) stb.

Hibás forma

helyes alak

Kadirli	Kadirli (nem megye, hanem Adana megye egy városa)
Kara Isalı	Kara İsalı
Tabaklar	Tabaklarköy
Gebeli (Osmaniye)	Gebeli (Adana) vagy Gebeli (Osmaniye/Adana)
Osmaniye (Osmaniye)	Osmaniye (Adana) vagy Osmaniye (Osmaniye/Adana)

A kották alatt a gyűjtés dátumában is mutatkoznak kisebb-nagyobb eltérések, a helyes dátumot *-gal jelölöm:

	amerikai kiadás	magyar kiadás
Nº3	24. XI.*	22. XI;
Nº8c. és Nº28	24. XI.*	22. XI.;
Nº8d, Nº9, Nº11, Nº12, Nº13b., Nº20, Nº21a.	24.*	22 (=24).;
Nº30	20–25. XI.*	20. XI.;
Nº39	19.XI.	18. XI.*

ELTÉRÉSEK A LEJEGYZÉSEKBEN ÉS A KOTTÁK ALATTI SZÖVEGBEN

Alább sorra veszem az amerikai és a magyar kiadás zenei részében a fentiekén kívül található eltéréseket.¹ Aki már foglalkozott népi dallam leköttázásával, az jól tudja, hogy tökéletes lejegyzés nem létezik, és akár ugyanaz a lejegyző is mást hall és ír eltérő időben vagy koncentrációsági fokon. Ugyanakkor közismert Bartók lejegyzéseinek rendkívül magas színvonala, és az is, hogy újra meg újra visszatért lejegyzéseihez, hogy tovább finomítsa őket. A török gyűjtés lejegyzéseinek színvonala is igen magas, de apró javítások természetesen itt is lehetségesek, néhányra magam is utalok.

A zenére illetve az aláírt szövegre vonatkozó megjegyzéseket // jellel választom el egymástól. A zenei részre vonatkozó megállapítások az amerikai kiadásra vonatkoznak, hiszen ez az, melyet Bartók javított. Pl. az első dallamnál az "1. sor végén a szextolában az *e* hangok fölé ↓ került" mondat arra utal, hogy Bartók utólag az *e* hangok fölé egy ↓-at helyezett el. Itt tehát Bartók utólagos javításait látjuk, és ezeket természetesen el kell fogadnunk.

Némiképp más a helyzet a kotta alatti szövegekkel, itt ugyanis a magyar kiadás tűnik hibátlanabbnak. A szövegbeli eltéréseket a következő formában jelölöm: *amerikai változat* (magyar változat), és * jellel utalok arra, ha a felvétel meghallgatása után valamelyik javára dönteni tudtam. Például a Nº1a. esetén a 9. sorban *dyarçın* (gelsin*) azt jelöli, hogy míg az amerikai kiadás 9. sorában *dyarçın* szerepel, addig a magyar kiadásban *gelsin* olvasható, és a két szöveg közül a felvétel meghallgatása után *gelsin* bizonyult helyesnek.

Sorszám Javítások az amerikai kiadásban

- Nº1a. Az 1. sor végén a szextolában az *e* hangok fölé ↓ került; a 2. sor 1. hangja *e* helyett *esz* lett; a 6. sor 2. (apró) hangja elől eltűnt a feloldójel; a 8. sor 1. ütemében a 2. szótag egy hanggal el lett tolvá; a 9. sor -*sin* szótagján a 6., 7. és 8. tizenhatod triolás ritmusú lett; a 10. sor utolsó ütemében a *nen*- szótag külön nyolcadhangra kerül. // A 4. és 12. sorban *yaürum* (yavrum*), 9. sorban *dyarçın* (gelsin*); 10. sorban *görlen* (görlen²).
- Nº1b. Az 1. sor -*di* szótagján az utolsó három apróhang triolás ritmusú lett; a 2. sor végére pótlólagos nyolcad szünet került; 9. sor -*yn* szótagjának díszítésében csak az első két ↓ módosítás szerepel; a 12. sor első két

¹ Suchoff javításaiból csak azokra utalok, melyek a budapesti kiadásban másképpen vannak. Feltehető ugyanis, hogy ezek a másolás közben kerültek be, és ez esetben Suchoff nem Bartókot, hanem végül is Deutsch Jenő apróbb hibáit korrigálta. Amit Suchoff Bartók iratok alapján javított, azt (B)-vel jelzem, amit pedig önállóan, azt (S)-sel.

² A felvétel alapján *görlen* – *nenni* vagy még inkább *görlen nenni*.

- szótagjánál az apróhangok másképpen kapcsolódnak. // A 6. sorban *çam* helyett *dam* hallatszik, 12. sorban *yüzüm* (düzüm*),¹ 15. sorban *Sar* (Sar*).
- №2 Az 1. sor utolsó *-ya* szótagjának 2. díszítőhangja *f* helyett *esz* lett. A magyar kiadásban a kadenciák b6(b3)b3, az amerikaiban 5(b3)b3 (B). // A 3. sorban *havlıdaki de** (havlıdaki da²).
- №3 Magyar kiadásban: *ağıt*. A 2. sor közepén nem triola, hanem kvintola van. // A 3. és 11. sorban *mevlâm* helyett *mevlem* hallatszik, 7. sorban *güzel* (gözel*).
- №4 Magyar kiadásban: *ağıt*. // A 9. sorban *kurşuncugu* hallatszik *kurşuncuğu* helyett.
- №5 Hiányoznak az ívek a 2–4., 6. és 8. sor végéről, a 11. sor *-liym* szótagja fölül és a variáns 4. sorának tizenhatodai fölül.
- №6 // A 2. sorban *Içeri* (*İçeri**), [3. sorban *gitti* (getti*)].
- №7a. A dal egy *h* apróhanggal indul; 2. sor *-ben* szótagján levő apróhangon ↓ van; a 3. sor *-le-* szótagján az *e* apróhang elé nem kell feloldójel. A dal nem ismétlőjellel, hanem záróvonallal ér véget. // Az 1. sorban *Ince* (Ince*), 4. és 7. sorban *yavrum* (yavrum*).
- №7b. A magyar kiadásban a kadencia 4(5)5, az amerikaiban 5(5).
- №8a. A hangszer bevezető játéka négy sorba lett rendezve, és utána egy nyolcad majd egy negyed szünet látható; az 1. sor után *kemençe*-vel behúzott két hang az amerikai kiadásban nincs feltüntetve; Az 1. és 2. strófa közti hangszerjáték 1. ütemének 3–5. hangja harmincketted, a 6. pedig pontozott tizenhatod értékű; a 10 sor 2. üteme közepén az *a-g-b-g-b* hangok össze vannak kötve; a 3. és 4. strófa közötti hangszeres közjáték szintén dallamsorokra van tördelve, és a harmadik ütemben a *g*-re felfutó *e-f* hangok nem apróhangok, hanem tizenhatodok. A 4. ütem utolsó kilenc hangja össze van kötve. // A 7. sorban *yaza-* (gaza-*), 10. sorban *Istanbulun* (İstanbul'un*), [13. sorban nem *gêlin*, hanem *gelin*], 16. sorban *Göy* (Göğ³); 24. sorban *gırlıdı* (gırlıdı*).
- №8b. // A 3. sorban *Guzan oğlun* (Gozan oğluñ*), 4. sorban *yazana* (gazana*), 5. sorban *Istanbulun* (İstanbul'un*), 8. sorban *goyduñ** (goydu).
- №8c. // A 2. sorban *guyruğun** (guyrugun*), 4. sorban *Sösçü* (Sözçü*), 8. sorban *Kevran** (kervan), 11. sorban *Ekmeğñ** (Ekmeğñ) (B), 12. sorban *Cendarm* (Candarm*).
- №8d. Magyar kiadásban: *ağıt*. // Az 5. sorban *Eysib* (eysib*).
- №8e. Magyar kiadásban: *Hacı bey*. // A magyar kiadásban a 4. sor ismétléskor *boşamadım* helyett *öpemedim* van; 7. sorban *ağır* (ağar*), *içinde* (gıçında*), 8. sorban *beğim* (beyim*).
- №9 // A 3. sorban *bağışladı** (bağışladı), 7. sorban *bağışladı** (bağışladı), 13. sorban *Bu gün* (Bün gün),⁵ 4. strófa 3. sorában _ _ *Al-ma al-dım* helyett *Bu el-ç m'al-dım* hallatszik.
- №10a. Cím: *Karaca olan* (Karacaoğlan*). Az első és második sorok második ütemét Bartók kettéosztotta. // A 3. sorban: *dünyede* (dünyada*), *güzel* (gözel*), *yavru* (yavru*); 4. sor: *Ahrete*⁶ (Ahrata); a 3. strófa szövege csak a magyar kiadásban van meg, [Az amerikai kiadás külön közölt dalszövegeinek 5. sorában a *telli* helyett tévesen *tilli* szerepel].
- №10b. A második ütem végén az utolsó három hang: *b-c-b*.
- №11 Magyar kiadásban: *Karacaoğlan*. Az amerikai kiadásban a 4., 6., 8., 12., 16. sorok utolsó ütemvonala hiányzik. // Az 1. és 16. sorban *güzel* (gözel*), 4. strófa 1. sor: *Garaca Oğlan* (Ga-ra-c'oğ-lan*).
- №12 Magyar kiadásban: *ağıt*. A 3. strófa 3. sorának elején egy tizenhatod értékű *b* hang van beszúrva. // A 2. sorban *oğluñ** (oğlu), 3. sorban *gidiyor* (gediyor*), 4. sorban *allahdan bilemem*, *oğlum* (Allaha bil emmim oğlu*), 9. sorban *İmam* (İmam*), 12. sorban *dutmayor* (dutmayo*).
- №13a. Magyar kiadásban: *Camız Ali ağıtı*. A hosszú kezdőhang és az első sor egybe van írva. // A 4. sorban *garıp* (yetim⁷), 5. sorban *garıp* (garıp*).

¹ A felvételen *salkımcıgımi-yi düzüm* hangzik el, ezt a *-yi* szótagot Bartók nem jelölte. Az ehhez hasonló apró tévedések – ha ugyan egyáltalán tévedésnek lehet venni őket – gyakoriak a lejegyzésekben.

² *Havlıdaki da* a helyes.

³ Még inkább *göñüñüz-de* hallatszik.

⁴ Esetleg *goyduñ*.

⁵ *Bün gün* hallatszik.

⁶ *Ahretle* hallatszik.

⁷ Egyik sem jó, a felvételen *yuvası* hallatszik.

- №13b. A dal a magyar kiadásban négysoros, az amerikaiban kétsoros formában szerepel. A 4., 6., 8., 10., 12., 14. és 16. ütemek ketté vannak vágva. // Az 5. sorban *Gamalaklu* ... (Gamalaklı gar'ar...), 9. sorban ... ([?nEher dağların] alında), 10. sorban ... [Myereş beyini], 14. sorban ... (Göğüz dağımı), 15. sorban *Göğsün güzeli* (Göğsun gözeli¹).
- №14 Magyar kiadásban: *Karacaoğlan*. Az 1. sor 5. hangjának értéke pontozott nyolcad helyett pontozott tizenhatod; 2., 3., 6. sor utolsó szótagja és a 8. sor utolsó két szótagja külön ütemben áll, és új ütemvonal került a 7. sorban a *şimdi tara-* szöveg után; dupla értékben van írva a 3. sor utolsó hangja, a 4. sor 1. ütemének utolsó hangja, és a 4. sor 2. ütemének utolsó két hangja. Az 5. sortól végig az egész darab fele metrumban van írva. // A 2. sorban *güzel* (gözel*), 4. és 6. sorban *Uzağ ise* (Uzağ ise),² 8. sorban *yıradım* (yıradım*), 9. sorban *Ğadir Mevlam* (Gadır Mevlâm*), *mura-** (mara-), a 10. sorban *elim* > ı és *sürmezdim oy, oy* hallatszik.
- №15 A 11. és 14. sorok 1. ütemében a fölöslegesen kitett *b*-k nem kellene. // Az 1. sorban *İstanbul** (Istanbul), [az önálló szövegekben: 1. sor: *dirya** (dirya) 5. sor: *ğanlı*, [ganlı*], 9. sor: *ufaçık* (ufacık)], 12. sorban *kürd o oñolu* (kürd o oñolu); az amerikai kiadásban a 4., 8., 12., 16. sorok elé (*r.*) refrénjel van kitéve.
- №16 Szaggatott ütemvonal került az 1., 2., 3., 5., 6., 7., 9. sorok első ütemének 4. szótagja után, és a 4. sor utolsó ütemvonala ki lett törölve. // A 2. sorban *Kadir** (Gadır), *da a* (da[ñ] a*), 3. sorban *duyurma* (doyurma*), [5. sorban nem *ğalk* hanem *çalk*], 7. sorban *Hacılar köyünü-ñü-ñü** (Haci - - yi- ñi-ñi-ye), 8. sorban *İşte* (İşte*), 11. sorban *güvene-** (guğene-), 12. sorban *boyuna* (boyuña*), 13. sorban *İşte* (İşte*), 14. sorban *çorap** (çörek=çorap), 15. sorban *Dökünmüş** (Dökülmüş=dökünmüş), 16. sorban *Yë* (Yë=Ben*), *için-* (için*-), 17. sorban *İşte* (İşte*).
- №17a. Minden sor első ütemvonala szaggatott ütemvonal lett; az 1. strófa ismétlésekor történt eltérések számozása megtörtént; 3. és 4. sor utolsó szótagja külön ütembe kerül, 5. sor utolsó ütemvonala két hanggal hátrébb vándorol, 8. sor végére még egy harmincketted szünet kerül. // A 2. sorban *ezgin* (ezgin*), 5. sorban *gücücek** (gücücük), 6. sorban *tegersin* (tezersin*).
- №17b. Az 1. sor utolsó három szótagja és a 6., 7. és 9. sor utolsó (bővített) szótagja külön ütembe került, a 8. sor elején tagolási változtatás, 9. sorban a *çıkan* után ütemvonal, 11. sorban a *çr-* után ütemvonal. // A 9. és 11. sorban *ağız*' (ağ⁽¹⁾za), [Saygun később még két strófát gyűjtött a dallamhoz].
- №17c. A 6. sor végén nem egész, hanem nyolcadszünet van, a dal folytatását Saygun leírta³ // A 11. sorban *Günamayı* (Günamayı*), 12. sorban *gözel** (güzel).
- №18 Az amerikai kiadásban a *cura* szólama végig ki van írva, és az opcionális ütemvonalak rendes ütemvonallakká alakultak, az első szótag (*Göy=gök*) után ütemvonal van, 4. sor elején a harminckettedes díszítésborkorban *asz* helyett *a* szerepel, és az utolsó *g* hiányzik; u.itt ütemvonal van a *ganatların* valamint a *yaralı* után; az 5. sorban ütemvonal a *değdi* és a *beni-h-h--m* után, itt az első *hi* nem kétszer pontozott negyedre, hanem kétszer pontozott félkottára szólal meg. A 6. sorban a *yareli ñ-aman* előtt és után is ütemvonal van, és minden szótagja tizenhatod értékű. 7. sorban *bir ok değdi* után ütemvonal van. // A 2. sorban *Göy* (Gög*), 7. sorban *n-aman* (ñ-aman*).
- №19 Magyar kiadásban: *Karacaoğlan*. // Az 5. sorban *çekil** (çakil), *güzel** (gözel), *nişan** (nışan), 6. sorban *fıganı* (figanı*), [7. sor: *Ahıska* (Ahişka*)], 10. sorban *Şırazı* (Şırazı*), [13. sor: *güzel* (gözel*), 16. sor: *İstanbul* (İstambul)⁵].
- №20 A sorok első ütemvonalai szaggatott vonallal jelölve, és az utolsó szótagok külön ütembe vannak írva. Új szaggatott ütemvonal került a 7. sorban *-seğen* után, 11. sorban *ben bir öl-* után valamint a 12. sorban *Bana sen deyen* után. // Az 5. sorban *mayıl* (mayıl*), 12. sorban *ne diyim* (ne diyem).
- №21a. Magyar kiadásban: *Kâhya Efendi*. Az 1. sor *de* szótagjának díszítő *b*-i üresfejű kottákkal vannak írva, a *-se de* szótagokra eső hangok triolások, a 2. sor első három nyolcada szintén triolás. A sorok végén az utolsó szótagok külön ütembe kerülnek, a strófák 4–5. sora refrénként van megjelölve és kapcsos zárójellel

¹ A felvételen *göğsün gözeli* hallatszik.

² A felvételen *uzaksa* hallatszik.

³ Saygun (1976) 396. o.

⁴ Pontosabban *şıraz'ı*.

⁵ İstanbul.

- összekötve (B), 5. sor szögletes zárójelben áll. // A 4., 9. és 14. sorban *düyüş*¹ (düşüş-), 6. sorban *İmam* (İmam*).
- Nº21b. A dallamsorok előtti hosszú hangok és az őket követő dallamsorok egybe vannak írva, 4–5. sor szögletes zárójelben, új ütemvonal a 6. sorban *geli-ye-ye-ye* után és a 8. sorban a *bekler* után. // A 8. sorban *beklër* (bekler*).
- Nº22 Magyar kiadásban: *Türkmeni*. A sor előtti hosszú hangok lüktetése is ki van írva, a sorokban levő első feltételes ütemvonalat Bartók megszüntette; a b10(b6)8 kadenciák ki lettek írva, 6. sor második üteme szögletes zárójelben szerepel. Minden strófa utolsó sora refrénként van megjelölve. // [8. sor: *amman** (a(m)man), 8. sor: *aşır gider* (*basır gider**)], 9. sorban *Gendi göçüne bir görelim* (Kendi göcsün, biz gonalm*), 12. sorban *sürmeli-yim uy ie n-ah* (sürmeli-yi e-yu Ñah*), *üstünde da* (üstünde de*).
- Nº23 Új ütemvonalak: 2. sorban *cı-ğı dağ ı-* után, 7. sorban *ye-şır* és *-yın* után, 8. sor: *Hn* után, *bi-ze-yi* után és *ölüm yeğ ı-* után. 9. sorban *A-şıs-ka-* után. A 4. sorban a hangszeres részben a pontozott nyolcados ket-tőshangzatnál az alsó hang *d*. A 12. sorban *of* után nyolcad szünet, 13. sorban az egészhang után két pont, a kíséretben pedig a negyedhang helyett egészhang, 14. sorban az előke elmarad. // Az 1. sorban *Ahişka* (Ahişka*), 2. sorban *bey idi** (beğ idi), 6. sorban *bizeyi ölüm yeğ idi** (bizey ölüm yeğ idi), 9. sorban *Güzel** (Gözel), *Ahişka* (Ahişka*).
- Nº24 Az *Edem* az első két alkalommal szögletes zárójelbe van téve, és mindig össze van vonva az utána következő sorral. Az 5. sor 4. főhangja félkotta. // Az 1. sorban *sulakları** (sula-ha-ları), [3. sor: *lele* (läle*)].
- Nº25 // A 2. sorban *Nenni* (Nenni*), 4. sorban *këlli* (kelli), 6. sorban *gora* (gara).
- Nº26 Amerikai cím: *Maraş*. Új ütemvonalak minden sor utolsó szótagja előtt. // Az 1. sorban *şahanımı** (şahanimi).
- Nº27² Az első ütemvonal minden sorban két szótaggal hátrébb került. // A 4. sorban *Bir** (Bi).
- Nº28 Opcionális zárójelek felodva, a sorok előtti hosszú hangok pedig összevonva az utána következő sorral. A 10. sorban a *Gâ-vır* után új ütemvonal van. // A 7. sorban *gedelim** (gidelim), 13. sorban *Ağlımı** (Ağlımı).
- Nº29 3. sor második ütemének végén tizenhatod szünet, 5. sorban *Garip bülbül* után ütemvonal. // Az 1. sorban *Deriye* (Dereye), 2. sorban *Bür* (Bür [i]),³ 5. sorban *Garip* (Garip*), *ahızardayım** (ahızardayım).
- Nº30 Dallamsor előtti hosszú hang a sorral egybeírva, b3 kadencia a sor végére kiírva. // Az 1. sorban *O-a-a ...-al* (O a-a-...af*), 2. sorban *Karşımdan** (Karşıdan).
- Nº31 // A 3. sorban *yayılır** (yayılır), [4. sor végén a szövegelosztás téves], 5. sorban *sağarı** (sağari) (B), 8. sorban *güzel* (gözel*).
- Nº32 Bartók kitette a 2/4 és 3/4 ütemjelzéseket, a 3. sorban a 4. főhang utolsó apróhangjára egy ↓ került és a 8. sorban leírt refrént két sorra tagolta. // Az 1. és 2. sorban *Duda** (Durda), 3. és 4. sorban *sëylama** (sëylâma), [4. sor vége *of*, *of* helyett *vay*, *vay*], 8. és 9. sorban *Dolanır* (Bulanır*), *ō da* (ō gar*), 13. sorban *yırde** (yërde).
- Nº33 Az 1. sor *-lah* szótagja egy pontozott negyed értékű kvartola. // A 3. sorban *Sağ** (Say), 8. és 9. sorban *çıgdı* (çıkıldı⁴).
- Nº34 A magyar kiadásban egy opcionális 5(b3)4 kadenciarendet is jelöl és minden ütem utolsó szótagja külön ütembe kerül.
- Nº35 Minden sor ketté lett osztva, ennek megfelelően a kadencia 4(1)8 lett. Új ütemvonalak: 1. sor végén levő *geline* előtt, 2. sor végén levő *diline* előtt, 3. sor végén levő *yuluna* előtt. Az 1–4. sor első négy tényleges szótagja után is új ütemvonal került. // Az 1. sorban *oğradım de* (oğradım da*), 2. sorban *bulamış da** (bulamış de), 4. sorban *Az gelirse da* (Az gelirse de*).
- Nº36 A cím: *İl bey oğlu* (İlbeyoğlu*).⁵ A kadencia (7)b3 lett (B). 8. sor utolsó előtti főhangja nem *f* hanem *g*. // A 2. sorban *güzel** (gözel).

¹ Valójában *duyüş-man* (<*düşman* 'ellenség').

² Hasonlít a *Köprübaşı ağıt*-hoz, l. Sipos (1994).

³ A felvételen *bır* hallható.

⁴ Még inkább *çıktı*.

⁵ Helyesen *İlbeyoğlu*.

- №37 Magyar kiadásban: *Türkmeni*, amerikai cím: *Uzun hava*. Új ütemvonalak: 9., 11., 13., 14. sorokban az első négy szótag után, a 10. sorban pedig az *aman* után.
- №38 Új ütemvonal: 1. és 7. sor első ütemvonala hátrébb került, 9. sor közepén a *g'* félkotta törölve. // Az 1. sorban *Inerler* (İnerler*), 12. sorban *gözüme-o-ye, -of** (gözüme ye--r of).
- №39 Kadenciák b3(b3) lettek, 8. sorban a negyedik hang értéke nem negyed, hanem nyolcad. // 11. sorban *yenilendi* (yeniledi).
- №40 Az előjegyzés *b/2*-je helyett olyan *b* szerepel, mely fölött $\uparrow$ áll, az 1. sor utolsó hangjának apróhangjai közül törölve lett a *c*, a 2. sor első két hangja harmincketted.
- №41 A 2. sor *yeşilim* és 4. sor *efendim* szavai szögletes zárójelben. // Az 1. sorban *tiken* (diken*), 3. sorban *Yaxdın* (Yaxtın*).
- №42 A kemençe szólama sorokra van bontva, a 2. strófa 3. sorában a *Yedi* szó tizenhatodokra van énekelve, a 2. és 3. strófa közti közjáték utolsó ütemében a 3/4 ütemjelzés ki van írva. // A 7. sorban *Goyundaki* (Goynundaki*), 10. sorban *nerkise* (nerkize*).
- №43a. A sorok elején az első hangok nincsenek szögletes zárójelben.
- №43b. Ki van téve a 4/4-es ütemjelzés. // A 4. sorban *susark** (susaruk), 5. sorban *İndim* (İndim*).
- №43c. Az 1. sor fölött *1^a volta*, 5. sor fölött *2^a volta* felírás (B). Fele metrummal van leírva.
- №43d. // A 8. sorban *çift* (cift*).
- №44 Amerikai cím: *Oyun havası*. // Az 5. sorban *Tut* (dut*), *koyunun* (goyunun)
- №45 A magyar kiadásban a 4–5. és a 9–10. sor *Ref*-nek van jelölve – ez az amerikaiban 1.r. ill. 2.r.; a 14. sor a magyar kiadásban nincs refrénnek jelölve, az amerikaiban 3.r.-ként van megnevezve, noha ez a három refrén megegyezik. // A 6. sorban *idrisah* (idrişah*), 7. sorban *de, ñ aman** (de aman), 8. sorban *ëller** (eller), 13. sorban *belanı, ñ ëller* (belâni, ëller*), a 14. sorban nem *bir danem* hallatszik, hanem *bi' danem*.
- №46 Az első öt főhang: *dtl ls*. // az 5–6. és 14–15. sorban *gözel* (güzel*), a 10–11. sorban *Karaçalı'nın* hallatszik.
- №47 // A 14. és 15. sorban *neñiz* (neniz*).
- №48a. A *mavilim* szövegek refrénként vannak kijelölve (B). // A 3. és 4. sorban *İncili* (İncili*), 12. és 13. sorban *-narı* (-nare*).
- №48b. A *mavilim* szövegek refrénként vannak kijelölve, bár a 7–8. sorban erről Bartók elfeledkezett (B). A 9–10. sorokban *r?* (*refrén?*)-t irt Suchoff (B). Valójában azonban ezek a sorok a dallam második sorának ismétlései, és Bartók itt valószínűleg tudatosan hagyta el a refrén jelzést. // A 9. sorban *daıılcı* (daırcı), 15–16. sorban *Gözële* (Gözele*).
- №49a. =amerikai kiadás 49b.-jével // A 3. sorban *allahım* (Allahım).
- №49b. =amerikai kiadás 49a.-jával. Hétszótagos soronként van közölve; a 2. sorban az *ekmek* után tizenhatod szünet és a *disz*-ek helyett *esz*, a 3. sorban a *-lah* szótag *h*-ra van énekelve. // 3. sorban *allah* (Allah), 8. sorban *uçdum* (uçtum*), 13. sorban *İki* (İki*), 14. sorban *ganiñi* (ganını*), 15. sorban *geler²* (gelen), 16. sorban *Emmin* (Emmim*).
- №49c. előjegyzés *b/2* helyett *b $\uparrow$* . // A 2–3. sor *õ di* (odı), szövegben: *allah* (Allah*).
- №49d. // *allah* (Allah), 7–8. sorban *ayağ'm** (ayağm), *yister** (ister).
- №50 Magyar kiadásban: *Ninni*, amerikai cím: *Nenni*, a 3. sor végén nincs a zárójelbe tett szünet, a 9. sor végén nyolcad szünet van. A 10. sor az amerikai kiadásban egy hanggal feljebb van írva és az utolsó ütemmel ki van egészítve, 12. sor második üteme az amerikai kiadásban egy hanggal feljebb van, és az elcsukló hangok jelzése elmarad; a 17. sor végén a *-sı* szótagra énekelt díszítéscsoport egy hanggal följebb van; a 18. sorban a *nen-ni*-re énekelt hangok egy hanggal feljebb vannak. // A 9. sorban *konsun** (gonsun), az utolsó – a magyar kiadásban hiányzó ütem szövege: *nenni, hu!**, az amerikaiban 3., 4. és 5. strófa is van.
- №51³ A 3. sorban a *-cim gi-* szótagok nem aláintonáltak, az 5. sor elejének első két szótaga nem két harminckettedre és egy tizenhatodra vannak énekelve; a 6. sor végén nyolcad szünet szerepel; a legutolsó apróhangon nincs

¹ De az *ñ* nagyon halkan hallatszik.

² A felvételen *gelir*.

³ A dal egy *mi-re-do* magú sirató, ezt Bartók nem vette észre!!

- a csuklást jelző jel, és a darab zárójellel le van zárva. // Az 1. sorban *Yatırmuşler de** (Yatırmuşlar da), 5. sorban *Ağlıyalım** (ağrı-).
- №52 Az 5–6. sor ill. a 11. sor refrénként van megjelölve (B). A 6. sor 2. üteme felett egy ♩=150 metronom-jelzés szerepel; a 10. sor elején a negyed helyett egy pontozott nyolcad és egy tizenhatod van, és még egy c hang be van szúrva. // Az 1. sorban *Sivrisarıññ altı** (Sivrisarıññ aldı), 3. sorban *gyelmezdim** (gelmezdim), 6. sorban *nazığ* (nazık),¹ 10. sorban *Deñizi tarıf*(...).
- №53 A sorok ketté vannak vágva, és az első sor végén a második ı helyett 7 van. // A 4. sorban *syeverseyen** (syeversen).
- №54 A dal végén zárvonallal van. // Az 5. sorban *aman da güller* (aman dar güller*).
- №55a. // A 3. sorban *güzelin* (gözelin), 5. és 6. sorban *gü-ley* (gül-ey).
- №55b. // A 3. és 4. sorban *yaylıyan* (yaylayan), 8. sorban *Çeşil*-(Çesil).
- №55c. // A 8. sorban *düğme** (düme).
- №55d. // Az 5. sorban *yanagı* (yanaglar*) (B), [7. sorban valójában: *ta-hıl gel ey*].
- №56 // A 13. sorban *yarımın* (yarimin*).
- №57 Minden sor második fele refrénnek van kijelölve (B). // A 4. és 5. sorban *Sâlinır** (Salınır).
- №58 Magyar kiadásban: *Halay havası*, 4/4 helyett 2/4-ben leírva. // A 6. sorban *ne diyoñ* (ne diyon).
- №59 2/4 helyett 4/4-ben leírva. // A 1–2. sorban *êlinde** (elinde), 7. sorban *bağçesi* (bahçesi*),³
- №60⁴ = amerikai kiadás №62, a 6. ütemben az első e-fhelyett *eisz-fisz*.
- №61 Amerikai cím: *halay havası*. 1. ütem fölött 1^a volta, 9. ütem fölött 2^a volta, 13. ütem fölött 3^a volta (B); A 2., 3, 11., 12., 15. és 16. ütemekben új ütemvonalak vannak behúzva.
- №62 = amerikai №60. Az első ütem ketté van osztva.
- №63 -
- №64 -
- №65 -
- №66 -

ELTÉRÉS A KOTTA ALATTI SZÖVEGEKBEN, ÖSSZEFOGLALÁS. Mint a fentiekből kiderül, a kotta alatti szövegekben sincsenek igazán jelentős eltérések. Alig néhány valóban különböző szó van (pl. a №1a. dallam kilencedik sorában *dyarçın* - gelsin*), sokkal inkább jellemző, hogy csak egy-egy hang különbözik. Ezek a hangok sokszor valóban megkülönböztethetetlenek egy magyar anyanyelvű számára, különösen, ha rosszabb minőségű felvételtől hallgatja őket. Előrebocsájtom, hogy a dallamok szövegeiben jellemző, hogy a v hang bilabiális, és hogy bizonyos szavaknak – akár egy dalon belül, nyelvjárási és általános alakja is előfordulhat (pl. gözel–güzel). A hosszú kitarított hangok esetében gyakran hallható a magánhangzó átváltozása, ennek a változásnak a tükröződése azonban a lejegyzésekben nem mindig pontos, és nem is mindenhol van jelezve.

Sok esetben javítani lehet a szöveglejegyzéseken (a javasolt alakokat *-gal jeleztem). A jellemző hibák, és feltehető okaik a következők. A török i hang nem olyan zárt mint magyar párja, nem csoda hát, hogy az i-t és az ı-t Bartók nemegyszer összecseréli (*Istanbul*–İstanbul*). A veláris i (ı ill. ĩ) hang pedig hasonlatos a magyar ü (esetenként az u) hanghoz (*Günamay*–Gınamayı). Ugyanide tartozik, hogy Bartók a vegyes hangrendű idegen szavakat néha azonos hangrendűként írta le (pl. *garıp*–garip), és az idegen szavakban szereplő â is néha nehézségeket okozott (pl. *Ğadir Mevlam* helyesen Gadir Mevlâm). Mivel a török nyílt e kiejtése nem áll messze a magyar á hangétól, néha ez okozza a szövegbeli különbségeket (pl. *Ahrete*–Ahrata), ugyanakkor a középső nyelvvállású török e hang a magyar é hanghoz hasonlatos (*kelli*–kelli). Néha a kiegészítő jellegű *da/de* szavak is fel vannak cserélve (pl. *havlıdaki de*–havlıdaki da).

Sokszor hallható a *gözel*–*güzel* szembenállás, egyébként a területen mind a két alak használatos. Ugyancsak nem ritka, hogy a török ğ hangot Bartók és Saygun másképpen hallja ill. jelöli. A jelölések: y, ğ, ill. g (pl. *ğırldı*–ğırıldı* ill. *beğim*–beyim*), sőt a ğ különösen lágy ejtésére Saygun még egy külön jelet is bevezetett: *Uzağ*–

¹ Vagy *nazığ*.

² Suchoff *yanagı*-ról javította *yanagı*-ra.

³ Sőt *bahçesi*.

⁴ Probléma a lejegyzéssel (hangnem).

Uzaš. Előfordul az is, hogy a szavak között az énekben fel-felbukkanó *ñ* mássalhangzót másképpen értelmezik. Ha például az alapszöveg *körpe kuzum* 'kis bárányom, kicsikém', ez a szöveg éneklés közben gyakran *görpe ñ kuzum*-ként hangzik, amit már – különösen egy gyengébb minőségű felvétel esetén *görpen kuzum*-nak vagy *görpem kuzum*-nak is lehet hallani.

A török helyesírás szerint a városnevek után aposztrof szerepel, ha a neveket szuffixumok követik (pl. *Istanbulun* helyesen *İstanbul'un*). Noha mint minden nyelvben, a törökben is gyakori, hogy egy-egy hangot a hangkörnyezetétől függően különbözőképpen ejtenek, ilyenkor mégis helyesebb a török helyesírást követni pl. nem *Sösçü*-t, hanem *Sözcü*-t írni (itt az alapszó a *söz* 'szó'). A teljesen hangzáshű leírás olyan eredményeket ad, mintha pl. egy magyar szövegben *kapzsi, lúdneyak, kalapban, fáradság* szavakat *kabzsi, lügynyak, kalabban* ill. *fărăccság* formában íránk.

ELTÉRÉS A LEJEGYZÉSEKBEN, ÖSSZEFOGLALÁS. A kották közötti különbségekből látható, hogy Bartók szokása szerint tovább finomított a lejegyzéseken. Hallatlan precizítására jellemző a felsorolt apró módosítások és javítások. Ugyanakkor, mint láttuk, a dallamok sorrendje lényegében ugyanaz maradt, még annak ellenére is, hogy az eredetileg négysorosként lejegyzett №13b.-t kétsorosra írta át. A nyolcszótagos №17c.-t is otthagya a tizenegyszótagosak között.

Jelentősebb, de az osztályozást szintén nem befolyásoló változások történtek a kadenciajelölésekben és a sorbeosztásokban. A kadenciaváltoztatások többnyire nem jártak együtt a lejegyzés hangjainak megváltoztatásával, inkább csak bizonyos értelmezésbeli változást tükröznek. A magyar és az amerikai kiadásban a következő kadeneciák térnek el:

	<i>magyar</i>	<i>amerikai</i>
№2	b6(b3)b3	5(b3)b3
№6	4(4)5	5(4)5
№7b.	4(5)5	5)(5
№8b.	5(5)5	5(5)b3
№8c.	5(5)4	5(5)5
№8d.	5(4)b3	5(5)b3
№11	7(b3)b3	7(b3)1
№13b.	7(b3)b3	(b3)
№14	4(4)6 és 4(4)5	4(4)5
№16	7(4)1	7(4)b3
№17c.	8(4)4	8(4)b3
№18	9)9)(4)9(4	9(4)4
№21b.	8(5)7	8(5)4
№22	–	b10(b6)8
№23	9(7)7	7(7)b3
№30	–	(b3)
№33	5)	6)(5)
№34	b3) (1) [(b3)]	(b3)1
№35	(1)	4(1)8
№37	7(4)	8(4)
№38	–	(b3)
№39	b3(b3)	(b3)b3
№43a.	7(7)5	6(6)5
№43b.	7(1)5 (7)	7(1)5
№43d.	–	6(1)5

A magyar kiadásban négy-, az amerikaiban kétsoros.

Nº44	5(1)1 5(5)4	5(1)1	Az első két sort veszi négysoros dallamnak a 3–4. sort pedig refrénnek.
Nº45	–	5(5)1	
Nº49	–	–	
Nº50	–	–	
Nº51	–	–	
Nº52	5(5)4	–	
Nº53	(5)	–	
Nº54	–	–	
Nº55a.	1(1)1	–	
Nº55b,d.	–	–	
Nº56	4)1	–	
Nº57	2(2)	–	
Nº58	4(4)	–	
Nº59	5(5)b3	–	

ELTÉRÉSEK A SZÖVEGEKBEN ÉS FORDÍTÁSUKBAN

A szövegek és fordításaik már jelentősebb mértékben eltérnek, hiszen itt Saygun nagyobb szabadsággal rendelkezett. Mielőtt rátérnénk a két szövegközlés összevetésére, tekintsük át, hogy Suchoff milyen javításokat végzett Bartók szövegein.¹ Suchoff először a török *İ*-ről, *ğ*-ről és az *ñ*-ről lemaradt mellékjelekre, a hiányzó refrénjelzésekre és a ki nem tett ismétlőjelekre mutat rá.² Ezután a török szövegekben fellelt hibákat sorolja fel, itt is főleg az említett típusú javítások dominálnak.³ Felhívja a figyelmet a kotta alá írt szöveg és a szövegek közötti apró eltérésekre is (24 o.).⁴ Suchoff javításokat ajánl Bartók török szövegeiben. Ezek közül most csak azokat az ajánlásokat idézem fel, melyek tévesek:

	<i>Bartók</i>	<i>Suchoff helyesen</i>	
Nº15	1. sor: İstanbuldan	Istanbul'dan	İstanbul'dan
Nº16	8. sor: İşte	İşte	İşte
Nº17a.	11. sor: İstanbuldan	Istanbul'dan	İstanbul'dan
Nº19	4. sor: Izmiri	İzmiri	İzmir'i
Nº19	16. sor: Istanbulu	İstanbulu	İstanbul'u
Nº21a.	13. sor: ğaar	ğatar	gatar

¹ E javítások részletes felsorolása megtalálható az amerikai kiadás 22–25. oldalain.

² Egyes esetekben a szövegeknél nincs kitéve az ismétlőjel, ezek közül a Nº4 és Nº17b.-nél Saygunnál is hiányzik. A Nº6, Nº8b–c., Nº12, Nº15, Nº17a., Nº18, Nº21a., Nº22 (r.), Nº34, Nº36, Nº43b–c., Nº45, Nº48, Nº52, Nº57, Nº61 dallamoknál feltüntetett javítások a magyar kiadásban nem szerepelnek. Egyéb eltérések: a Nº12-nél első esetben *ñ* szerepel, másodszorra azonban a hordozó zenei hang sincs kiírva. Nº55d. ötödik sorának első üteme Bartóknál *-ğî*, Saygunnál pedig *-ğlar*.

³ Saygunnál a Nº9 kottában *bağışladî*, szövegben *bağışladr*, Nº14 *gavuştur*; Nº15 nála is téves; Nº17c.-nél az amerikai kiadásban nincs 13. sor (!); Nº20 lábjegyzetben az *ölmeyinen* feloldása valójában *ölüm ile* lehetne; Nº22 megjegyzés Saygunnál nincs; Nº23 Saygunnál *zâlm*; Nº38-nál a harmadik sor alá is a második sor szövege került, ez azonban egyik kiadás kottája alatt sincs jelezve; A Nº41a.-nak jelzett *Rain begging song* az amerikai kiadásban Nº49a., Saygunnál pedig Nº49b.; Nº45 megjegyzés Saygunnál nincs, Nº47 csak a szöveg nél; Nº49a. Saygunnál a Nº49b. és ott nincs számozás; Nº58 megjegyzés Saygunnál nincs.

⁴ Nº21b. első strófája: Saygunnál négyszer *gelir* ill. *gelin*: Nº22: Saygunnál a szövegben *sürmelim*, *sürmeli*, a kottában *sürmeli*, *sürmeli*; Nº30: Saygunnál mindkét helyen *sürmelim*, *dost*; Nº37, Nº38, Nº47, Nº51, Nº55b–c. Saygunnál egyezik a szövegben és a kotta alatt is. Nº55d. estén Saygunnál a szövegben *memeler*, *ey*, a dallam alatt *memelerey*, Nº56-ban a refrén Saygunnál sincs feltüntetve.

Ezek után felsorolja a dallam alá írt és a külön közölt szövegek közötti különbségeket, melyek főképp azzal kapcsolatosak, hogy Bartók egyes megismételt szövegrészeket a külön közölt szövegekben csak egyszer tüntetett fel.

A magyar és az amerikai kiadás szövegei. Általában Saygun szövegei pontosabbak mint az amerikai kiadásban olvasható szövegek. Ugyanakkor az ő szövegeiben (illetve a magyar kiadásban) is sokszor előfordul a török *İ* betűnek a pont nélkül való írása, és a szövegcezúrák, refrén-jelzések természetesen még Bartók régebbi elképzeléseinek felelnek meg. Nagyon értékes, hogy zárójelben megadja a szavak mai török alakját, de nem következetes abban, hogy ezt mikor teszi meg, és mikor nem. Esetenként zavaró, hogy többször beír a szövegbe olyan szótagokat, hangokat, melyeknek a tényleges szöveghez nincs közük, és amelyeknek csak a zenei részben lenne helyük. Ilyen pl. №5 tizedik sorában a *goḫayır* (=Kokar), a №8a. harmadik sorában *Guzanoğluyıy* (=Kozanoğlu'nu), №8c. negyedik sorában a *sıçayın* (=siçan) és még nagyon sok példa.

Magam betűről betűre végighaladtam az amerikai és a magyar kiadás szövegein, kijegyzetelve a fellelhető eltéréseket, azonban ezek ismertetése túl nagy terjedelmet venne igénybe, és nem is tartozik szorosan a témámhoz. Ugyanakkor tanulságos lehet egyetlen szövegen keresztül a két szövegkezelés egybevetése. Példaképpen a №3 dallam szövegeit választottam Bartók és Saygun lejegyzésében. A magyar kiadásban szereplő szöveget veszem alapul, és kapcsos zárójelben mutatom be az amerikai kiadásban szereplő eltéréseket. Tehát pl. a Kilim [Ki lim] jelölés azt mutatja, hogy a magyar kiadásban *Kilim*, az amerikaiban pedig *Ki lim* olvasható. A kották alatt a következő szövegek állnak:

1. Sarbdir yaylanin yollari,
Kilim [Ki lim] dokur ağ elleri.
Çoksundun mu [Çoksundunmu], Gadir [gadir] Mevlâm [mevlâm],
Mor perçemli gelinleri<e [?]

2. Sarbdir yaylanin yolağı,
Eksik dilemeñ dileği,
Nasil medheyleyem [medh cyleyem] böyle güzeli [güzeli]. [?]
Sürmeli Hakkin [hakkin] meleği<e?

3. Yaylalarda biter yonca,
Gamişdan da belin ince,
Nasil giydin, Gadir [gadir] Mevlâm [mevlâm],
On alti yaşında gence. [?]

A külön közölt szövegek pedig a következők:

Saygun változata

AĞİT

Sarptır yayla | nin yolları
Kilim dokur | ağ elleri
Çoksundun mu | gadir (=ka-) Mevlâm
Mor perçemli | gelinleri.

Sarptır yayla | nin yolağı
Eksik dile | men dileği
Nasil metheyleyem | böyle güzeli
Sürmeli Hak | kın meleği.

Bartók változata (kézírással)

1. Sarbdir yayla | nin yollari,
Kilim do | kur ağ elleri.
Çoksundunmu, | gadir mevlâm,
Mor perçemli | gelinleri?

2. Sarbdir yayla | nin yolağı,¹⁾
Eksik dile | meñ²⁾ dileği.
Nasil medh eyleyem | böyle gü | zeli,
Sürmeli hak | kin meleği?

Yaylalarda | biter yonca
 Gamişdan da | belin ince
 Nasıl giydin | (=kıy-) gadir (=ka-) Mevlâm
 On altı ya | şında gence.

3. Yaylalarda | biter yonca,
 Gamişdan da | belin ince.
 Nasıl giydin, | gadir mevlâm,
 On altı ya | şında gence?

Var.I/1;II/1, 2:2-3+3
 II/4:3+2+3
 II/3:6(2+4)+5(2-3)
 III/4:3+3+2

1) = ayağı. 2) = dilemeyin.

Bartók a szövegeknél a dallam alatt szereplő alakokat közölte, és csak a tisztán zenei okokból bekerült járulékos szótagokat hagyta ki, melyeket a lejegyzésekben hullámos aláhúzással jelölt. Formai eltérés, hogy Bartók a török velâris *î*-t *î*-nek, Saygun pedig a mai török helyesírásnak megfelelően *ı*-vel jelölte. Ezen kívül Bartók a strófákat megszámozta, Saygun pedig a dallamok elé kiírta az angol címet, és láthatóan az interpunkció is eltérő. Saygun a dallamok után feltüntette a zenei beosztástól eltérő szövegcezúrákat is.

További eltérések:

- 1) Az 1. és 5. sorban szereplő *sarp* 'nagyon meredek' szót így írják, de gyakran *sarb*-nak ejtik. Bartók a szövegek leírásánál a hangzást, és nem a helyesírást követte. Ezzel szemben Saygun a török helyesírást vette alapul, mely általában – de mint láttuk nem mindig – megfelel a kiejtésnek.
- 2) A 2. sorban a *kilim* szót Bartók valószínűleg véletlenül nem írta egybe. Az *ağ* (=ak) 'fehér' magyarázatot nem tette ki Saygun. Ugyanitt eltérő az interpunkció, és a kettő közül a magyar kiadásbeli alak tűnik helyesebbnek.
- 3) A 3. sorban a *Çoksundun mu* külön írandó.
- 4) A *mevlâm* 'istenem', 'uram', és ugyanígy a *gadir mevlâm* 'könyörtelen istenem' kifejezés szavait a törökök nem mindig kezdik nagybetűvel, szemben a mindig nagybetűvel kezdődő *Allah*-al. Itt tehát mind a két transzkripció elfogadható.
- 5) Bartóknak az 5. sorhoz fűzött megjegyzése téves, mert a *yolak* nem lábat jelent, hanem ösvényt.
- 6) Bartóknak a 6. sorhoz fűzött megjegyzése igaz, és a fordítás során Saygun is így értelmezi a szót, de ő nem fűz hozzá magyarázatot.
- 7) A 7. sorban szereplő a *methet* 'dicsér' igét ma *t*-vel írják és egy szóban. A szövegben a helyes alak *medhedeyim* lenne, ezt azonban Saygun nem tüntette fel zárójelben. A magyar kiadás kottájában *gözel* (a *güzel* 'szép' szó tájnyelvi alakja) szerepel, ugyanakkor a szövegeknél már mind a két helyen *güzel*-t látunk. Ehhez járul még, hogy a szövegben az amerikai kiadásban egy új cezúra is látható.
- 8) A 8. sorban az *Isten* értelmében használt *Hakk* szó nagybetűvel kezdődik.
- 9) A 10. sorban a *gamişdan* 'nádból/nádnál...' szó alapja a *kamış* 'nád', tehát a *nádnál* szó írásos alakja *kamıştan*. Ezt Saygun nem jelzi, noha pl. a 11. sorban rámutat arra, hogy a *giy-* ige szótári alakja *kıy-*.

Ezek után nézzük meg a №3 dallam angol fordításait.

Saygun változata

Steep are the roads on the plateau,
 And her white hands weave a kilim (carpet);
 (she weaves a carpet with her unblemished hands)
 O my God, did you think that there were too many
 Brides with violet-coloured locks?

Bartók változata

Steep are the roads to the mountain pasture,
 Her white hands weave a rug.
 Did you consider, my Almighty God,
 too many on this earth
 The purple-tressed maidens?

Steep is the pass on the plateau,
Don't form your wishes imperfectly;
How can I praise her enough
Naturally hazel-eye is the "Angel of God".

Steep is the bottom of the road to the mountain pasture,
Ask not for incomplete (impossible) desires
How should I praise such a beauty,
Painted eyed angel of God?

Trefoils grow on the plateau,
Your belt is thinner than a reed;
How did you act ruthlessly, o my almighty God
With a youth of sixteen years.

On the mountain pastures grows the clover,
Thy waist is more slender even than rushes.
How couldst thou not have mercy, my Almighty God
Upon a sixteen year (sic!) old young [maid]?

Megjegyzések a №3 dal angol fordításaihoz:

- 1) 4. sor: a *gelin* valóban jelenthet 'menyasszonyt' (Saygun) ill. 'hajadont' (Bartók) is.
- 2) 5. sorban Saygun fordítása a helyes.
- 3) 8. sor: Saygun megoldása tűnik korrektnek, hiszen Bartóké törökre visszafordítva így hangzana: *Sürmeliyi, Hakkın meleşini*. Ezzel együtt nem kizárt, hogy az énekes inkább azt gondolta, ami Bartók fordításában szerepel.
- 4) A *kamış* 'nád'-at jelent, tehát Saygun fordítása a megfelelőbb.

Ahogy ebből az egyetlen dalszövegből is kitűnik, az angol fordítások között Sayguné az informatívabb és a pontosabb. Az átmézett többi fordításból is többnyire ugyanez a tanulság volt levonható.

A magyar és az amerikai kiadás között még két eltérést kell megemlíteni. A dallamokhoz Bartók megjegyzéseket fűzött, ezek nagy részére Saygun is utal, bár természetesen még a megjegyzések vázlatos formájára, és nem is mindig hibátlan kommentárral. Míg maguk a megjegyzések alapvetően nem változtak, a megjegyzésekre utaló csillagok helye és száma nem egyezik meg a két kiadásban.¹ Az amerikai kiadásban Suchoff az 'A zenei lejegyzésekben használt jelek magyarázata' fejezet végére Bartók magyarázata alapján egy szerkesztői 20. bekezdést illesztett be (61. o.). Természetesen ez sem szerepel a magyar kiadásban.

Összefoglalva, látható, hogy Bartók viszonylag sok apróságot megváltoztatott a kottákon, sőt több esetben a dallamszerkezetet, ütembeosztást ill. a kadenciákat is átértékelte.² Ugyanakkor a tanulmány és a dallamok sorrendje lényegében változatlan maradt, és a számtalan apró eltérés ellenére a két kiadás lényegében ugyanazt az anyagkezelést tükrözi.

¹ A Suchoff-féle javítások Bartók "Megjegyzések a dallamokhoz" fej.-ben az am. kiadás 25. oldalán találhatók meg.

² A kadenciák és az ütembeosztások megváltoztatásáról a negyedik fejezetben lesz még szó.

Appendix 1: Saygun módosításai Bartók osztályozásán

Bartók osztályozásának módosítása Saygun-ban is felvetődött: "Csak sokkal a Mester halála után ismerkedhettem meg a Bevezetővel. A II. Világháború félbeszakította a levelezésünket. Bár letelepedhetett volna Törökországban, ahogy óhajtotta, akkor talán módosította volna az osztályozását is."¹

Bartók egyes osztályait *Class x*-ként Saygun osztályait *Sx*-ként jelölöm. Az = jel az osztályok teljes megegyezését mutatja, a $\Rightarrow$ pedig azt, hogy az adott dallam(ok) az illető osztályba került(ek).

Bartók osztályai

Saygun osztályai

PARLANDO

Class 1. 4-soros 8-szótagos izom.: №1-8a.b.d.e.

№8c., №9, №7c.*

Class 2. 4-soros 11-szótagos izom.: №10a., №12, №15-16

№11, №3a., №14, №17a-b, №18-23

Class 3. 3-soros 11-szótagos izom.: №24

Class 4. 2-soros 8-szótagos izom.: №25-26

Class 5. 2-soros 11-szótagos izom.: №27-29

Class 6. 2-soros 14-szótagos izom.: №30

Class 7. 4-soros 7-szótagos izom.: №31

Class 8. 4-soros 9-szótagos izom.: №32

Class 9. 3-soros 8-szótagos (3+2-3) izom.: №33

Class 10. 3-soros 10-szótagos (=5-5) izom.: №34

Class 11. 4-soros heterom.: №35

Class 12. 3-soros heterom.: №38

№36, №37, №39

TEMPO GIUSTO

Class 13. 4-sor, pontozott 7-/7+7-szótag izom.: №40-44

Class 14. 4-soros pontozott heterom.: №45

Class 15. 4-soros izom. (8-szótagos): №46

Class 16. 3-soros izom. (10-szótagos): №47

Class 17. 4-soros heterom.: №48

Class 18. Esőoima (motivikus szerkezettel): №49

Class 19. Megállapíthatatlan szerkezetű és

gyanús eredetű dallamok: №50, №51

№52

№53

№54

№55

№56

№57

$\Rightarrow$ S1a (4-soros, 8-szótagos izometrikus parlando)

$\Rightarrow$ S1b (4-soros, 8-szótagos izom. parl. u.h. stílusban)

$\Rightarrow$ S2a (4-soros, 11-szótagos izometrikus parlando)

$\Rightarrow$ S2b (4-soros, 11-szótagos izometrikus parl. u.h.)

$\Rightarrow$ S4a (2-soros, 11-szótagos izometrikus parlando)

$\Rightarrow$ S3 (2-soros, 8-szótagos izometrikus parlando)

$\Rightarrow$ S4a (2-soros, 11-szótagos izometrikus parlando)

$\Rightarrow$ S4b (2-soros, 11-szótagos izometrikus parl. u.h.)

= S7 (4-soros, 7-szótagos izometrikus parlando)

$\Rightarrow$ S9 (4-soros, 7-szótagos izometrikus tempo giusto)

= S8 (3-soros, 8-szótagos izometrikus parlando)

$\Rightarrow$ S6 (4-soros, 5-szótagos izometrikus parlando)

$\Rightarrow$ S4b (2-soros, 11-szótagos izom. parl. u.h.)

$\Rightarrow$ S4b (2-soros, 11-szótagos izometrikus parl. u.h.)

$\Rightarrow$ S5 (2-soros, 11-szótagos heterometrikus parlando)

= S9² (4-soros, 7-szótagos izometrikus tempo giusto)

= S14 (4-soros, 11-szótagos heterom. tempo giusto)

= S12 (4-soros, 8-szótagos izometrikus tempo giusto)

= S13 (3-soros, 8-szótagos³ izom. tempo giusto)

$\Rightarrow$ S10 (4-soros, 8-szótagos heterom. tempo giusto)

Saygun nem osztotta be

$\Rightarrow$ S16 (meghatározhatatlan szerkezetű dallamok)

$\Rightarrow$ S10 (4-soros, 8-szótagos heterom. tempo giusto)

$\Rightarrow$ S14 (4-soros, 11-szótagos heterom. tempo giusto)

$\Rightarrow$ S5 (2-soros, 11-szótagos heterom. parlando)

$\Rightarrow$ S3 (2-soros, 8-szótagos izom. parlando)

$\Rightarrow$ S11 (3-soros, 8-szótagos izom. tempo giusto)

$\Rightarrow$ S15 (4-soros, 7+7 szótagos izom. tempo giusto)

¹ Ahogy Saygun a Bartók tanulmányhoz fűzött 70. megjegyzésében írja, l. Saygun (1976) 274–275. o.

² Saygunnál ez az osztály hétszótagos.

³ Valószínűleg tízszótagost akart írni, mivel a szöveg 8+2 szótagos (pl. *Sandığım açamadım, Leyle*).

Nº58	⇒ S10 (4-soros, 8-szótagos heterom. tempo giusto)
Nº59	⇒ S17 (Gyanús eredetű dallamok)
Class 20. Hangszeres dallamok: Nº10b., Nº43c., Nº60-66	= S18 (Hangszeres táncdallamok)

Saygun a következő új osztályokat hozta létre:

S5	2-soros, 11-szótagos heterometrikus parlando: Nº36, Nº37, Nº39, Nº54
S6	4-soros, 5-szótagos izometrikus parlando: Nº34
S10	4-soros, 7-szótagos heterometrikus tempo giusto: Nº48a– b., Nº52, Nº58 (~Bartók Class 17)
S11	3-soros, 8-szótagos izometrikus tempo giusto: Nº56
S13	3-soros, 10-szótagos izometrikus tempo giusto: Nº47
S16	Meghatározhatatlan szerkezetű dallamok: Nº50
S17	Gyanús eredetű dallamok: Nº59

Saygun megjegyzéseinek egy része formai következetlenségekre mutat rá, pl. a Class 2-beli Nº17c. nem tizenegy-, hanem nyolcszótagos, a Nº13b. pedig nem négy- hanem kétsoros. Ezek esetében, mint láttuk, Bartók részben zenei megfontolások alapján törte meg az osztályozás formai rendjét. A megjegyzések nagyobbik része azonban lényegibb kifogásokat tartalmaz Bartók osztályozásával kapcsolatban:

a) *Egyes osztályok szétbontása.* Saygun a Class 1, Class 2 és Class 5 osztályokat parlando és uzun hava jellegű parlando dallamokra osztja szét, tulajdonképpen inkább az osztályokon belül az oktávnál nagyobb ambitusú dallamokat választotta el a többitől. Egyes dallamok valóban csak formailag tartoznak ezekbe az osztályokba. Ilyen pl. Class 1-ben Nº9 vagy Class 2-ben Nº15 és Nº16.

b) *Eltérő szerkezet megállapítása.* Saygun véleménye szerint a Nº24 nem három-, hanem kétsoros; Nº55a–d nem gyanús két- ill. háromsoros, hanem kétsoros nyolcszótagos izometrikus; a Nº38 nem háromsoros, hanem kétsoros bővített izometrikus; Nº34 nem háromsoros tízszótagos (=5+5) izometrikus, hanem négysoros ötszótagos; Nº35 nem négysoros heterometrikus, hanem kétsoros bővített izometrikus; Nº54 nem háromsoros, hanem kétsoros tizenegyszótagos heterometrikus; Nº55a–d. nem hol három- hol négysoros, hanem kétsoros, nyolcszótagos izometrikus; Nº57 nem három-, hanem négysoros hétszótagos izometrikus; Nº37 pedig nem három- hanem kétsoros.

c) *Eltérő szótagszám megállapítása.* Saygun szerint a Nº30 és Nº35 nem tizenegyszótagos, hanem bővített tizenegyszótagos; Nº32 nem parlando négysoros kilencszótagos, hanem giusto (!) négysoros hétszótagos.

d) *Heterometrikus szerkezet bővített izometrikusként való értelmezése.* Saygun a Nº36, Nº38, Nº39 dallamokat nem heterometrikusaknak, hanem bővített izometrikusaknak veszi.

e) *Egyéb.* Saygun szerint a Nº52 nem meghatározhatatlan szerkezetű, hanem négysoros hétszótagos heterometrikus; a Nº58 pedig nem meghatározhatatlan forma, hanem négysoros hétszótagos heterometrikus.

Mindezek a módosítások valóban javítják-e a rendet?

Class 1. szétbontása. Nº8c. áthelyezése nem helyeselhető, mert variánsaitól eltávolítja. Ugyanigy a Nº17c. idehozatala sem célszerű, mert Class 2-beli variánsaitól szakítja el a dallamot. A Nº9 különvétele jó, de ez a dallam amúgy is az osztály végén, a többivel össze nem olvadva helyezkedik el.

Class 2 szétbontása. Nº10a. inkább kétsoros, de mindenképpen Class -1 elejére kívánczik. A Nº12 dallam a Nº13a. variánsa, tehát jó helyen van. Nº15 és Nº16 valóban eltér az osztály többi tagjától, a különvételük indokolt.

Class 3) Saygun az osztály egyetlen dallamát, a Nº24-et a kétsoros Nº27-29 mellé teszi, így a dúros és A⁵A jellegű Nº24 közelebb kerül az ugyanilyen típusú Nº28-hoz.

Class 4) Az osztály Nº25 és Nº26 dallamaihoz hozzáveszi a Nº55a–d.-t, melyek valóban egy stílusba tartoznak a Nº25-tel.

Class 5) A Nº27-29 mellé veszi a Nº24, Nº3b., Nº30, Nº35, Nº38 dallamokat. Ezzel szerencsésen megszüntet három egydallamos 'ál'-háromsoros osztályt (Class 3, Class 6, Class 11)¹. A Nº27 egyetlen, egy sorból álló

¹ A Nº24 és a Nº28 dúros dallamok azonos típust képviselnek, l. a megjegyzést Class 3-nál.

ereszkedés. A №13b. és a №29 igen hasonló, de a többi magasról egyenletesen ereszkedő dallam is sok közös vonást mutat.

Class 8) Egyetlen №32-es dallam egybevonódott a meglehetősen vegyes Class 13 osztállyal, melynek №44-es dallamához valóban hasonlít is.

Class 10) Egyetlen dallama háromsoros tizszótagos helyett a négysoros ötszótagos osztályba kerül.

Class 11) №35 a Class 5-be kerül helyesen.

Class 12) №38 helyesen a Class 5-be kerül. A №37 és №39 a kétsoros tizenegyszótagos heterometrikus parlando dallamok új osztályába kerül (S5). Ebben a №36 és №37 hasonló a Class 5 dallamaihoz, a №39 és a №54 pedig 5-ös magasságú, de a №54 hangneme egyedi.

Class 13) Ide kerül a №32.

Class 14) A №45 dallam dúros és refrén nő ki belőle. Saygun ide veszi a kistrecs skálát használó №53-at is. Ezek a dallamok nem tartoznak össze.

Class 17) A №48 az új S10 osztályba kerül. Itt a №52 és a №58 között van valamelyes hasonlóság.

Class 19) gyanús: csak a №50, №51, №59 maradt itt. Ez helyes.

Class 6, 7, 9, 15, 16, 20 nem változott, a Class 18 esőimákat pedig Saygun nem vette be a rendezésébe. Összességében, a módosított rendszer csak részben javít a Bartók-féle rendszeren.

Most dallamról dallamra haladva és időközönként saját megjegyzéseimet is beszúrva részletesebb képet adok. *-gal jelölöm azokat a dallamokat, melyek esetében egyetértek Saygun változtatásával.

Class 1. Négysoros nyolcszótagos izometrikus dallamok (№1-9). Ezt az osztályt, valamint a Class 2 és Class 5 osztályokat Saygun egyszerű parlando (S1a: №1-8) és uzun hava stílusú parlandokra (S1b: №8c., №9, №17c.) osztja szét annak alapján, hogy az osztályokon belül néhány dalnak oktávnál nagyobb az ambitusa, és egyes dallamoknál a Bartók által adott uzun hava definíció összes feltétele sem teljesül. A №9* valóban eltér a Class 1 dallamaitól abban, hogy egészen az utolsó üteméig a magas $f'-b'$ regiszterben mozog, ahogyan ezt b10(8)8 kadenciái is mutatják. Ez a dallam tehát nyolcas szótagszáma ellenére – legalábbis dallamvonalában – valóban inkább a rendszerint tizenegyes szótagszámú uzun hava dallamokhoz hasonlít. Ugyanakkor a №8c. nem uzun hava, hanem megegyezik a №8a–e. dallamokkal, az egyetlen különbség közöttük az, hogy №8c. első sorában megjelenik az a' és a b' hang. Ezen felül hiányzik belőle az uzun hava dallamok nekifutamodó recitáló aprózása majd széles nagyívű leereszkedése is. A №17c. nyolcszótagos, azonban dallamvonala megegyezik a tizenegyszótagos №17a–b. dallamokéval, ezért helye valóban azok mellett van. Formálisan ugyan nem tartozik Class 1-be, de zeneileg igen.

Class 2. Négysoros tizenegyszótagos izometrikus dallamok (№10-23). Saygun ezt az osztályt is kettébontja egyszerű parlando (S2a: №10a., №12, №15*, №16*) és uzun hava stílusú parlando dallamokra (S2b: №11, №13a., №14, №17a–b., №18-23). A №10a. dallam nagyívű leereszkedéseivel az uzun hava stílusú parlando dallamokhoz tartozik, áthelyezése nem indokolt. A №12 pedig dallamvonala, szótagszáma, kadenciái alapján megegyezik a №13a. négysoros és a №13b. kétsoros (!) uzun hava dallammal. Előadása egyszerűbb ugyan azokénál, de a kétségtelen zenei egyezés tökéletesen megmagyarázza, hogy miért helyezte ide Bartók ezt a dallamot. Ugyanakkor a №15 és №16 valóban eltér a többi uzun hava dallamtól. A №15-nek a második, harmadik és negyedik sora is alacsony, tehát nem illik bele az uzun hava dallamok közé. A №16 pedig nagyon hasonló ugyan a №17a.-hoz, ám kezdőhangjai és a harmadik sora alacsonyabb. Ezzel viszont szerkezete $A_v^5 B_k^5 AB$ jellegű lesz, átmeneti formát mutatva az ereszkedő és a kvintváltó dallamok között.

Class 3. Háromsoros tizenegyszótagos izometrikus dallamok (№24). E dallam formája AAB, melyet Bartók háromsorosnak, Saygun pedig kétsoros tizenegyszótagos izometrikus egyszerű parlando dallamnak tekint.

Class 4. Kétsoros nyolcszótagos izometrikus dallamok (№25-26). Ebbe az osztályba Saygun belevette a №55a-d.* dallamokat. Külön érdekes megfigyelni e dallamokban a két- és a háromsoros előadás keveredését¹.

Class 5. Kétsoros tizenegyszótagos izometrikus dallamok (№27-29). A Class 5-öt Saygun jelentősen kibővíti, majd kettéosztja egyszerű parlando valamint uzun hava jellegű dallamokra. Változtatási javaslatai közül a №24*, №30*, №35* és №38*-ra vonatkozókkal egyet lehet érteni. A Bartók által háromsorosnak vett №24-et kétsorosként ide osztja be. A №30 és №35 (pl. a Class 2-be sorolt №14-hez hasonlóan) valóban bővített tizenegy-, nem pedig tizennegyszótagosak, a №38* pedig nem három-, hanem kétsoros bővített izometrikus dallam.

¹A №55-ös dallam(ok) a №25-tel azonos típusba tartoznak, míg a №26 más típust képvisel.

Class 6. *Kétsoros tizenegyszótagos izometrikus dallamok* (N°30). Ez a dallam bővített tizenegyszótagos (l. Class 5).

Class 7. *Négysoros hétszótagos izometrikus dallamok* (N°31). Az osztályon Saygun nem változtatott (=S7).

Class 8. *Négysoros kilencszótagos izometrikus dallamok* (N°32). A N°32 nem parlando, hanem giusto (!) négysoros hétszótagos izometrikus dallam ($\Rightarrow$ S9)¹.

Class 9. *Háromsoros nyolcszótagos (3+2+3) izometrikus dallamok* (N°33*). Ez a gyűjtemény egyetlen valódi, ABC formájú háromsoros dallama, és ezt Saygun is háromsorosnak tekinti (=S8).

Class 10. *Háromsoros tízszótagos (=5+5) izometrikus dallamok* (N°34). A N°34* valójában négysoros, ötszótagos dallam (S6)².

Class 11. *Négysoros heterometrikus dallamok* (N°35). A N°35* nem négy- hanem kétsoros bővített dallam ($\Rightarrow$ S4b).

Class 12. *Háromsoros heterometrikus dallamok* (N°36-39). Ha ezek a dallamok heterometrikusak, akkor N°14, N°35 stb.-t is annak kell venni.

Class 13. *Négysoros pontozott 7-/7+7-szótagos izometrikus dallamok* (N°40-44). Saygun ehhez az osztályhoz hozzátette a N°32 dallamot, noha az nem igazán pontozott jellegű (=S9).

Class 14. *Négysoros pontozott heterometrikus dallam* (N°45). Saygun ide veszi a N°53-at is (S14). Valójában a N°53 nem pontozott jellegű, ráadásul AAB+Ref alakú kétsoros.

Class 15. *Négysoros izometrikus dallamok* (N°46). Az osztályt Saygun változatlanul hagyta (S12).

Class 16. *Háromsoros izometrikus dallamok* (N°47). Az ABB formájú N°47-es dallamot Saygun – Bartókkal egyetértve – háromsorosnak veszi, ellentétben a Class 3-beli AAB formájú N°37-tel. Az indok a szöveget és nem a dallamfelépítést érinti ($\Rightarrow$ S13).

Class 17. *Négysoros heterometrikus dallamok* (N°48a–b.). Saygun ezt a dallamot a saját négysoros nyolcszótagos heterometrikus tempo giusto osztályába teszi (S10).

Class 18. *Esőima, motivikus szerkezettel* (N°49). Ezeket a dallamokat Saygun nem osztályozza.

Class 19. *Megállapíthatatlan szerkezetű vagy gyanús eredetű dallamok* (N°50-59). Ezen osztálybeli legtöbb dallamnak Saygun más helyet talált. A N°50, N°51 dallamokat a meghatározhatatlan szerkezetűek csoportjába helyezi (S16), noha a N°50 formája AAAAAB/AAAB/AAB, AAAB/AAB vagyis kétmagvú, szótagszáma pedig hét körül ingadozik. A N°51 dallam a gyűjtemény egyetlen valódi sirató dallama. Szerkezete ABB/ABAB vagyis ezt is vehetjük kétmagvúnak, szótagszáma pedig szabálytalan ugyan, de a tizenegyeshez közelít. Jogosan lehet tehát a parlando kétsoros, tizenegyszótagosokhoz venni. A N°52* formája AABC+RR / AABC+R, és Saygun a dallamot a négysoros hétszótagos heterometrikus tempo giusto dallamokhoz teszi (S10). A N°53-at Bartók négysorosnak írja le, Saygun pedig a négysoros pontozott heterometrikusokhoz helyezi (S14). Ugyanakkor a dallam ritmusa nem pontozott, legalábbis nem a magyar pontozott ritmus értelmében, ráadásul a dallam nem négysoros, hanem bővített kétsoros: az első sor 3-4. üteme megismétlődik, a második sorban pedig szekveciák vezetnek le a dallamot a záróhangra. A N°54*-et Bartók háromsorosnak írja le, Saygun pedig a dallamot kétsoros, tizenegyszótagos heterometrikusokhoz teszi (S5). A N°55a–d.* dallamot Bartók az előadásnak megfelelően hol három- hol négysorosnak írja, míg Saygun a kétsoros nyolcszótagos izometrikushoz teszi (S3). A N°56-ot Saygun a háromsoros nyolcszótagos izometrikusokhoz helyezi (S11), valójában AB_vB alakú kétmagvú. A N°57*-et Bartók háromsorosnak írja le, Saygun a négysoros, hétszótagos izometrikus tempo giusto osztályba helyezi (S15). Valójában a dallam ||:AB:||CD formájú 7-szótagos négysoros izometrikus³. A N°58* dallamot Saygun a négysoros hétszótagos heterometrikus tempo giusto dallamokhoz sorolja (S10). N°59* esetében mindenkinek a véleménye megegyezik, a dallam gyanús (S17), ugyanakkor a gyanúság miéértje nincs megfogalmazva.

Class 20.* *Hangszeres dallamok* (N°10b., N°43c., N°60-66). Itt természetesen vita nem nyílhat, azonban mégis van eltérés: Saygun a N°10b. és N°43c. hangszeres dallamokat is ide veszi (S18), pedig ezek valójában nem tisztán hangszeres dallamok, hanem vokális dallamok hangszerezen történt előadásai.

¹ 5+5/16-ban történt lejegyzését l. Saygun (1976) 292. o.

² Jó példa a kétsoros hosszú és a négysoros rövid dallamok közötti összefüggésre. Ráadásul a dallam beleillik a pszalmodizáló stílusba.

³ Ritmusa 7/8, l. Okay (1975) 98. o.

A következő osztályok csak Saygunnál találhatók meg:

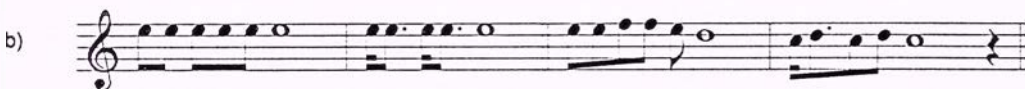
- S5 2-soros, 11-szótagos heterometrikus parlando: №36, №37, №39, №54
- S6 4-soros, 5-szótagos izometrikus parlando: №34
- S10 4-soros, 7-szótagos heterom. tempo giusto: №48a.b., №52, №58 (I. Bartók Class 17)
- S11 3-soros, 8-szótagos izometrikus tempo giusto: №56
- S12 4-soros, 8-szótagos izometrikus tempo giusto: №46
- S13 3-soros, 8-szótagos izometrikus tempo giusto: №47–
- S16 Meghatározhatatlan szerkezetű dallamok: №50, №51 (I. Bartók Class 19)
- S17 Gyanús eredetű dallamok: №59 (I. Bartók Class 19)

Appendix 1: Konyai siratók

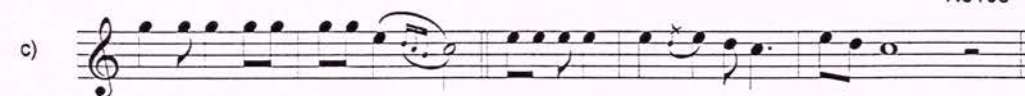
No38



No131



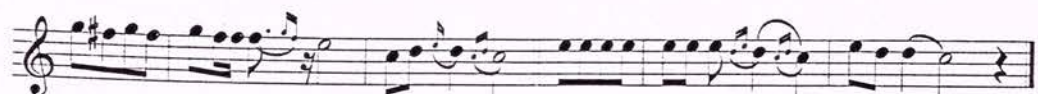
No108



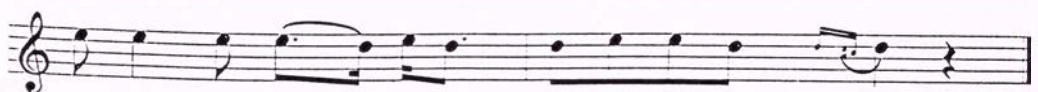
No102



No99



No15



No34



No37



No43



No100



No54



No121



No23



No25



No140



No126



No205



No206



No209



No202



No56



Appendix 3: Sirató nagyformák

TRT-1520



TRT-1671



MT-138



TRT-901



TRT-2119



TRT-2831



TRT-2396



Appendix 4: Alacsonyabb pszalmodizáló dalok

Konya-29



Konya-53



Konya-178



Konya-129



Konya-73



Konya-111



TRT-249



TRT-2549



TRT-1418



Konya-89



TRT-2887



Konya-128



Konya-216



TRT-1799



TRT-2331



TRT-1774



TFK-299.o.



Konya-130



TRT-2885



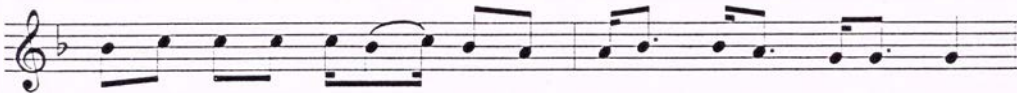
Konya-215



TRT-155a



TRT-155b



Appendix 5: 4-5 kadenciás pszalmódizáló dallamok

TRT-2439



TRT-747



TRT-1444



TRT-2453



TRT-901



TRT-2119



TRT-2831



TRT-2396



Appendix 6: Magasabb pszalmodizáló dallamok

TRT-2443



TRT-1839



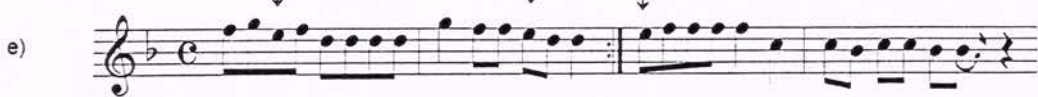
Konya-198



Konya-59



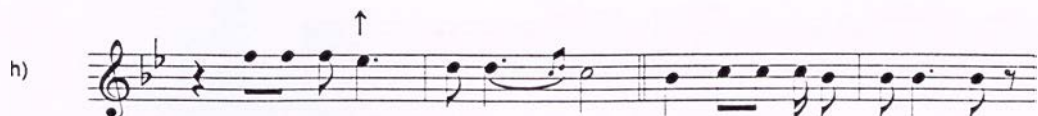
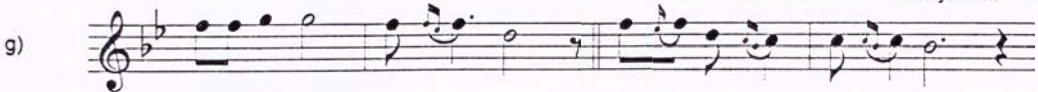
TRT-3067



TRT-1769



Konya-139



TRT-895



Konya-169



TRT-1855



TRT-665



TRT-460a



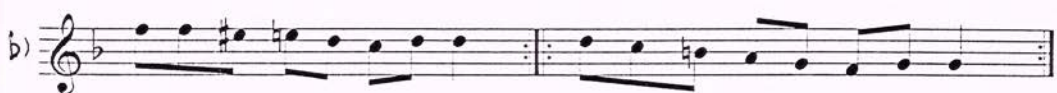
TRT-460b



TRT-1814



Appendix 7: Kvintváltós dallamok



h)

Exercise h) consists of two staves of music in B-flat major (one flat). The first staff contains four measures of eighth-note patterns, with the final measure ending on a whole note. The second staff contains four measures of eighth-note patterns, with the final measure ending on a whole note. The key signature is B-flat major.

i)

Exercise i) consists of two staves of music in B-flat major (one flat). The first staff contains four measures of eighth-note patterns. The second staff contains four measures of eighth-note patterns. The key signature is B-flat major.

j)

Exercise j) consists of two staves of music in B-flat major (one flat). The first staff contains four measures of eighth-note patterns. The second staff contains four measures of eighth-note patterns. The key signature is B-flat major.

k)

Exercise k) consists of two staves of music in B-flat major (one flat). The first staff contains four measures of eighth-note patterns. The second staff contains four measures of eighth-note patterns. The key signature is B-flat major.

Appendix 8: Dúr kvintváltó dallamok

a) TRT-1973

b) TRT-302

c) TRT-693

d) TRT-18

e) TRT-435

f) TRT-2592

g) TRT-2834

h) TRT-219

i) TRT-915

Appendix 9: Kis-kvintváltó dallamok

a) TRT-327

Two staves of music in G major (one flat) and common time (C). The melody is written on a single staff. It begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

b) TRT-773

Two staves of music in G major (one flat) and 3/4 time. The melody is written on a single staff. It begins with a quarter note, followed by eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Appendix 10: Egyéb magyar-török hasonlóságok

TRT-734



TRT-961



TRT-347



TRT-1331



TRT-2016



TRT-1646



TRT-1348



TRT-1011



TRT-1645



TRT-1568



TRT-565



TRT-1591



TRT-653



TRT-1099



ED-38



TRT-111



TRT-2000



TRT-2025



TRT-1978



Appendix 12: Kis ambitusú kisterces dalok

a)  TRT-547

b)  TRT-2147

c)  TRT-1615

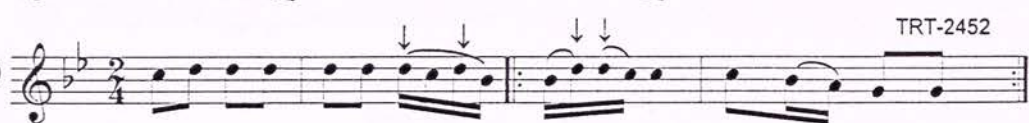
d)  TRT-3188

e)  TRT-364

f)  TRT-1058

g)  CAM-262/5

h)  TRT-130

i)  TRT-2452

Appendix 13: Kis ambitusú nagyterces dalok

TRT-1497



TRT-712



TRT-172



TRT-1803



TRT-744



TRT-1301



TRT-2270



TRT-3166



TRT-14



TRT-563



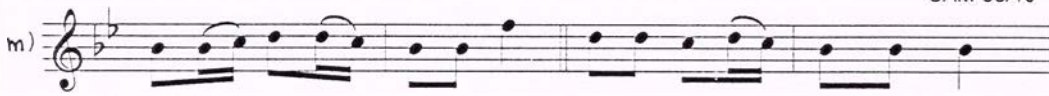
TRT-2299



TRT-137



CAM-58/10



CAM-9/10



TRT-3189



BIBLIOGRÁFIA

Rövidítések

BÖI	Bartók Béla összegyűjtött írásai, Budapest, 1966
DocB 3.	<i>Documenta Bartókiana</i> , Budapest, 1968
Lev. 2.	<i>Bartók Béla levelei</i> , Budapest, 1951
Lev. 3.	<i>Bartók Béla levelei</i> , Budapest, 1955
Lev. 4.	<i>Bartók Béla családi levelei</i> , Budapest, 1981
SÁMÁN	<i>Sámándobok szóljátok</i> , válogatta Köhalmi Katalin, Budapest 1973
TFA	<i>Türk Folklor Araştırmaları</i> folyóirat, İstanbul

AHRENS, C. (1970), *Instrumentale Musikstile an der osttürkischen Schwarzmeerküste*, Berlin.

AHRENS, C. (1977), *Instrumentalmusik und Polyphonie am Schwarzen Meer*, In: I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, Ankara.

AKSAN, D. (1978), *Türkiye Türkçesi gelişmeli sesbilimi*, Ankara.

Anadolu Halk Şarkıları, İstanbul Belediyesi Konservatuvar Neşriyatından, 1–2. (1926) Yekta Rauf előszavával, az 1–7. kötetek arab betűs írással, *Chanson populaires Turques* címen. Az 1. kötet később (ismeretlen dátummal) latin betűs írással is megjelent. A 3–4. (1927) előszavát Cemal Reşit írta, az 5. (1927) pedig Ekrem Bessim. A 6–12. (6. és 7.: 1928, 8–12.: 1929) előszó nélkül jelentek meg, a 8. kötettől latin betűs írással. A 13. Mahmud Raghib (később M. R. Gazimihâl) az addig publikált kötetek összefoglaló áttekintését adja, a 14. kötet pedig 1931-ben jelent.

ANDREWS, P.A. (1989), *Ethnic Groups in the Republic of Turkey*, Berlin.

ARSEVEN, V. (1948) *Karadeniz bölgesi halk türküleri*, Kastamonu.

ARSEVEN, V. (1953), *Avşar ve Türkmen illerinden 3 türkü*. TFA, İstanbul.

ARSEVEN, V. (1953a), *Avşar ve Türkmen illerinden birkaç ağıt*, TFA, İstanbul.

ARSEVEN, V. (1957), *Çok sesli halk türküleri*, İstanbul.

ARSEVEN, V. (1961), *İki Azeri halk türküsü*. TFA, İstanbul.

ARSEVEN, V. (1969), *Artvin Yusufeli türkülerinden birkaç örnek*. TFA, İstanbul.

ARSEVEN, V. (1992), *Türk halk müziğinin ezgisel yapısı üzerine*, In: Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler, Ankara.

ARSUNAR, F. (1937), *Elazığ bakır madeni kazası halk türküleri*, İstanbul.

ARSUNAR, F. (1937a), *Anadolu'nun pentatonik melodileri hakkında bir kaç not*, İstanbul.

ARSUNAR, F. (1940), *Anadolu halk türkülerinden örnekler*.

ARSUNAR, F. (1962), *Gaziantep folkloru*, İstanbul.

ARSUNAR, F., (1947), *Anadolu halk türkülerinden örnekler*, Ankara.

ARSUNAR, F., (1955), *Türk çocuk oyunlarından örnekler*, Ankara.

ARSUNAR, F., (1958), *Türk'ten türküler*, İstanbul.

ARSUNAR, F., (1962), *Gaziantep folkloru*, İstanbul.

ARSUNAR, F., (1963), *Köroğlu*, Ankara.

ARSUNAR, F., (1965), *Türk Anadolu halk türküleri*, Ankara.

ARSUNAR, F. (), *Erzurum folkloru* (kézirat).

ASLAN, K. (1995), *Ahıska türkləri*, Ankara.

ATAMAN, S. Y. (1936), *Safranbolu düğünleri, oyunları, türküler*, Bartın.

ATAMAN, S. Y., (1938), *Anadolu halk sazları, yerli muzikçiler ve halk müzik karakterleri*, İstanbul.

ATAMAN, S. Y. (1943), *Safranboluda seymenler*, TFA, İstanbul.

ATAMAN, S. Y. (1954), *Esnaf türküleri*, İstanbul.

- ATAMAN, S. Y. (1965), *Okullar için halk müziği ve müsamereler türküleri*, İstanbul.
- ATTILA, O. (1957), *Afyon Karahisar türküleri*, Ankara.
- AUSTERLITZ, R. (1975), *Szöveg és dallam a vogul dalokban*, In: A vizimadarak népe, Budapest.
- AVASI B. (1958), *Aus der pentatonik zur diatonik*, Acta Ethnographica, Budapest.
- BANARLI, N. S. (1987), *Resimli Türk edebiyat tarihi I.*, İstanbul.
- BARTÓK B. (1912), *Az összehasonlító zenefolklore*, Új élet Népművelés VII. In: BÖI. 567 p.
- BARTÓK B. (1920), *Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung*, Zeitschrift für Musikwissenschaft II: 9. pp. 489–522. In: BÖI. pp. 518–561.
- BARTÓK B. (1923), *Volksmusik der Rumänien von Maramureş*, München.
- BARTÓK B.–KODÁLY Z. (1923), *Erdélyi Magyarság. Népdalok*, Budapest.
- BARTÓK B. (1924), *A magyar népdal*, Budapest.
- BARTÓK B. (1931), *Hungarian Folk Music*, Oxford University Press, London.
- BARTÓK B. (1935), *Melodien der rumänischen colinde*, Wien.
- BARTÓK B. (1935a), *Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje*, Budapest, In: BÖI 429 p.
- BARTÓK B. (1936), *Halk müziği hakkında*, Ankara.
- BARTÓK B. (1937), *Népdalgyűjtés Törökországban*, Nyugat 3. pp. 173–181. Budapest.
- BARTÓK B. (1938), *Az úgynevezett bolgár ritmus*, Énekszó V. pp. 537–541. (In: BÖI. 498 p.)
- BARTÓK B.–LORD A.B. (1951), *Serbo-Croatian Folk Songs*, New York.
- BARTÓK B. (1959), *Slovenské ľudové piesne I.*, Academica Scientiarum Slovaca, Bratislava.
- BARTÓK B. (1967, 1975), *Rumanian Folk Music I–IV.*, The Hague.
- BARTÓK B. (1970), *Slovenské ľudové piesne II.*, Bratislava.
- BARTÓK B. (1976), *Turkish Folk Music from Asia Minor*, Ed. by: Benjamin Suchoff, Princeton
- BARTÓK, B. (1991), *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*, fordította és az előszót írta: Aksoy, B. İstanbul.
- BARTÓK B. (1991a), *Magyar Népdalok, Egyetemes gyűjtemény*, Budapest.
- BARTÓK B. ifj. (1981), *Apám életének krónikája*, Budapest.
- BARTÓK B. ifj. (1981a), *Bartók Béla családi levelei*, Budapest.
- BAYATLI, O. (1943), *Ege'de zeybek oyunları ve havaları*, İzmir.
- BAYRAK, M. (1992), *Kilam û stranên kurd* (Kurd népdalok), Ankara.
- BERECZKY J. (1992–1994), *A korai és a kifejezett új stílus*, Zenetudományi dolgozatok, Budapest.
- BIRDOĞAN, N. (1988), *Notalarıyla türkümüz*.
- BIRTALAN Á. (1990), *Egy századeleji ojrát népdalgyűjtemény műfajai és nyelve*, Budapest.
- BODROGLIGETI, A. (1962), *A Turkish folk song from the Golden Horde*, AOH.
- BÓNIS F. (1961), *Bartók élete képekben*, Budapest.
- BÓNIS F. (1972), *Béla Bartók (His Life in Pictures and Documents)*, New York.
- BÓNIS F. (1981), *Így láttuk Bartókot*, Budapest.
- BORSAI I. (1968), *Mélodies traditionnelles des Égyptiens et leur importance dans la recherche de l'ancienne musique pharaonique*, Studia Musicologica, Budapest.
- BREUER J. (1978), *Bartók és Kodály*, Budapest.
- C. NAGY (1962), *Typenprobleme in der ungarischen Volksmusik*, Studia Musicologica pp. 225–266, Budapest.
- C. NAGY B. (1959), *Adatok a magyar népdal kialakulásához*, Zenetudományi Tanulmányok VII. pp. 605–688. Budapest.
- CAFEROĞLU, A. (1959), *Die anatolischen und rumelischen Dialekte*, In: Philologiae Turcae Fundamenta.
- CAFEROĞLU, A. (1960), *Anadolu ve Rumeli ağızları araştırmalarının bugünkü durumu, bildiriler*, Ankara.
- CAFEROĞLU, A. (1964), *Anadolu ve Rumeli ağızları ünlü değişimleri*, In: Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten, Ankara.
- CAHEN, C. (1968), *Pre-Ottoman Turkey*, New York.
- COLACICCHI, L. (1949), *The Lament of the Maidens*, Journal of the IFMC.
- DEMİRCİOĞLU, Y. Z. (1938), *Anadolu köylerinin türküleri*, Ankara.
- DEMİRSİPAHİ, C. (1975), *Türk halk oyunları*, Ankara.
- DEMÉNY J. (1948), *Bartók Béla (Levelek, fényképek, kéziratok, kották)*, Budapest.
- DENY, J. (1941), *Türk dili grameri (Osmanlı lehçesi)*, İstanbul.

- DOBSZAY L. – SZENDREI J. (1977), *"Szivárvány havasán" a magyar népzene régi rétegének harmadik stílus-csoportja*, In: *Népzene és zenetörténet III.* Budapest.
- DOBSZAY L. (1985), *A tonalitáselemzés három rétege*, Magyar Zene, pp. 12–17. Budapest.
- DOBSZAY L. – SZENDREI J. (1988), *A Magyar Népdaltípusok Katalógusa I–II.* Budapest.
- DOBSZAY L. (1995/1996), *A gregoriánus és a magyarság*, In: *Magyar Egyházzene*, Budapest.
- DOERFER, G. (1996), *Formen der älteren türkischen Lyrik*, Szeged.
- DOMOKOS M. (1983), *Bartók népzenei rendszerei*, Zenetudományi dolgozatok, Budapest.
- DORUK, Y. (1987), *Türk halk müziği üzerinde yapı yönünden karşılaştırmalı bir inceleme*, In: III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri III. Ankara.
- DUYGULU, M. (1995), *Gaziantep türküleri*, İstanbul.
- EBERHARD, W. (1955), *Minstrel Tales from Southeastern Turkey*, Berkeley and Los Angeles.
- ECKMANN, J. (1962), *The Turkish Dialect of Edirne*, American Studies in Altaic Linguistics (= Uralic and Altaic Series 13, Bloomington).
- ELÇİN, S. (1976), Ali Ufki: *Mecmuâ -i Sâz -ü Söz*, İstanbul.
- ELLIS, A.T. (1884), *Tonometrical observations on some existing non-harmonic Scales*, Proceedings of the Royal Society.
- EMRE, Y. (1965): *Risâlat al-Nushiyya ve Dîvân*, Ed. Abdülbâki Gölpınarlı, İstanbul.
- EREMEEV, D.E. (1971), *Etnogenez turok*, Moskva.
- ERIMER, K. (1971), *Anadolu ve Rumeli ağızları üzerinde bir bibliografya denemesi*, In: *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, Ankara.
- EYYÜBİ BEKİR AĞA (1680–1730) *Maye Makamında Nakış Türük Semai*.
- FARAGÓ J. – JAGAMAS J. (1954), *Moldvai csángó népdalok és néballadák*, Bukarest.
- FASSETT, A. (1960), *Bartók amerikai évei*, Budapest.
- GASTOUÉ, A. (1907), *Les origines du chant romain*, Paris.
- GAZİMİHAL, M. R. (1929), *Şarkî Anadolu türkü ve oyunları*, İstanbul.
- GAZİMİHAL, M. R. (1933), *Polifonik türkülerimiz meselesi*. Milli Mecmua.
- GAZİMİHAL, M. R. (1936), *Halk musiklerinin kökeni meselesi*, İstanbul.
- GAZİMİHAL, M. R. (1936a), *Türk halk muziklerinin tonal hususiyetleri meselesi*, İstanbul.
- GAZİMİHAL, M. R. (1938), *Ankara bölgesi musiki folkloru*, İstanbul.
- GAZİMİHAL, M. R. (1947), *Konya'da musiki*, İstanbul.
- GAZİMİHAL, M. R. (1961), *Musiki sözlüğü*, İstanbul.
- GAZİMİHAL, M. R. (1975), *Türk nefesli çalgıları*, Ankara.
- GAZİMİHAL, M. R. (1975a), *Türk vurmali depki çalgıları*, Ankara.
- GAZİMİHAL, M. R. (1975b), *Ülkelerde kopuz ve tezeneli çalgılarımız*, Ankara.
- GERGELY P. (1961), *Bartók ismeretlen levelei a Tudományos Akadémia Könyvtárában*, Budapest.
- GOLDEN, P. B. (1992), *An Introduction to the History of the Turkic Peoples*, Wiesbaden.
- GÜLENSOY, T. (1988), *Kütahya ve yöresi ağızları*, Ankara.
- GÜNGÖR, M. N. (1945), *Kastamonu ninnileri*, Kastamonu.
- HAJDÚ P. (1960), *Szöveg és dallam viszonya a szamojéd énekekben*, Nyelvészeti dolgozatok, Szeged.
- HAZAI GY. (1964), *Contributions á l'histoire des dialectes osmanli-turcs*, Helsinki.
- HAZAI GY. (1971), *Anadolu ve Rumeli Türk ağızlarının tasnifi üstüne*, Voprosy tjurkologii k šestidesjatiletiju akademika A.N. Azerb. SSR. M. Š. Širalieva, Baku.
- HAWKES, R. (1950), *A Memorial Review*, New York.
- HOERBURGER, F. (1954), *Der Tanz mit der Trommel*, Regensburg.
- HOPPE, M. E. M. (1933), *The Yuruks*, In: *Journal of Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*.
- İLERİCİ, K. (1970), *Bestecilik bakımından Türk müziği ve armonisi*, İstanbul.
- İNALCIK, H. (1987), *Fatih devri üzerinde tetkiler ve vesikalar*, Ankara.
- JÁRDÁNYI P. (1961), *A magyar népdalok rendje*, Az MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, 17:104. p. 139. Budapest.
- JÁRDÁNYI P. (1961), *Magyar népdaltípusok I–II.*, Budapest.
- KAKUK, ZS. (1956), *A bulgáriai török nyelvjárások és a magyar nyelv oszmán-török jövevényszavai*, MTA NyK 10, Budapest.

- KAKUK ZS. (1976), *Mai török nyelvek*, Budapest.
- KAPLAN, Z. (1991), *Dinî musikî*, İstanbul.
- KARA GY. (1970), *Chants d'un barde mongol*, Budapest.
- KARADENİZ, M. E., (1965), *Türk mûsikîsinin nazariye ve esasları*, Ankara.
- KÁRPÁTI J. (1981), *A Kelet zenéje*, Budapest.
- KÁRPÁTI J. (1995), *Zene-mítosz-szimbólum* (doktori munka tézisei), Budapest.
- KISS L. (1967), *Bartók és a bolgár ritmus*, MTA I. Oszt. Közl. Budapest.
- KODÁLY Z. (1937–1971), *A magyar népzene*, Budapest.
- KODÁLY Z. (1974), *Néprajz és zenetörténet*, In: Visszatekintés 2, Budapest.
- KODÁLY Z. (1976), *A Magyar Népzene*, Budapest.
- KODÁLY Z. (1982), *A magyar népdalok strófászerkezete*, In: Kodály Z. Visszatekintés, II. p. 14. Budapest.
- KOLESSA, P. (1910, 1913), *Melodien der ukrainischen rezitierenden Gesänge (Dumy)*, In: Beiträge zur ukrainischen Ethnologie, XIII. XIV. Lwow.
- KOŞAY, H. Z. (1944), *Türkiye Türk düğünleri üzerine mukayeseli malzeme*, Ankara.
- KOWALSKI, T. (1934a), *Osmanisch-türkische Dialekte*, Enzyklopädie des Islam 4, Leiden-Leipzig.
- KÖPRÜLÜ, M.F. (1972), *Osmanlı İmparatorluğu kuruluşu*, Ankara.
- KORKMAZ, Z. (1965), *Bartın ve yöresi ağızlarındaki lehçe tabaklaşması*, Türkoloji Dergisi II/1.
- KÖSEMIHAL, M.R. (1936), *Türk halk müziklerinin meselesi*, In: Türk Tarih'nin Ana Hatları III. İstanbul.
- KRISTÓF K. (1957), *Beszélgetések Bartók Bélával*, Budapest.
- KÚNOS I. (1889), *Oszmán-török népköltési gyűjtemény*, Budapest.
- KÚNOS I. (1906), *Ada-Kálei török népdalok*, Budapest.
- LACH, R. *Gesänge russischer Kriegsgefangener*. Wien–Leipzig: I. Bd. *Finnischugrische Völker*, 1. Abt: *Wojakische, syrtjänische und permjakische Gesänge* 1926, 2. Abt: *Mordvinische, Gesänge* 1933, 3. Abt: *Tscheremissische Gesänge* 1939, 4. Abt. *Tschuwaschische Gesänge* 1940, *olksgesänge von Völkern Russland*. II. Bd. Wien. 1952 *Turktatarische Völker. Kasantatarische, mescherische, westsibirish-tatarische, turkmenische, kirgisische und tscherkessisch-tatarische Gesänge, Gesänge russischer Kriegsgefangener*. II. Bd. 2. Abt. Baschkirische
- LE COQ, A. Von (1912), *Die Abdal*, Baessler Archiv.
- LINDNER, R. (1982), *What was a nomadic tribe*, Bloomington.
- LINDNER, R. (1983), *Nomads and Ottomans in Medieval Anatolia*, Bloomington.
- LLOYD, A. L. (1967), *Folk Songs in England*, London.
- LÜKÖ G. (1962), *A pentaton hangrendszer*, Ethnographia, Budapest.
- LÜKÖ G. (1992), *Gyökereink*, Magyarország (sic!).
- Magyarországi György barát (1481), *Értekezések a törökök szokásairól, viszonyairól és gonoszságairól*
- MARKOFF, I. (1983), *The Turkish saz family*, In: II. Milletlerarası Türk Folklor Bildirileri, Ankara.
- MARTIN GY. (1968), *Páratlan és aszimmetrikus ritmusok tánczenénkben*, In: Néptánc kislexikon, Budapest.
- MÉLIKOFF, I. (1982), *L'Islam hétérodoxe en Anatolie*, Turcica 14.
- MOLNÁR A., *Bartók művészete emlékezésekkel a művész életére*, Budapest.
- NETTL, B. (1960), *Cheremis Musical Styles*, Bloomington.
- NÉMETH GY. (1951–52), *Le passage özü dans les parlers turcs de la Roumélie*, RO 17.
- NÉMETH GY. (1952), *A kevert nyelvrendszer kérdéséhez*, MTA NyK 2, Budapest.
- NIGMEDZIANOV, M. (1967), *Some Style Characteristics of Tatar-Mishar Musical Folklore*, Studia Musicologica, Budapest.
- OKYAY, E. (1975), *Melodische Gestaltelemente in den Türkischen 'Kırık Hava'*, Berlin.
- OLSVAI I. (1963), *Typical Variations, Typical Correlations, Central Motifs in Hungarian Folk Music*, Studia Musicologica IV., Budapest.
- OLSVAI I. (1980), *Kis kiegészítés Bartók Béla török–magyar dallampárhuzamaihoz*. Zenetudományi dolgozatok, Budapest.
- OLSVAI I. (1992), *A dallamrendezés koncepciója*, Magyar Zene, 1992 március, Budapest.
- ONGAY, H. (1937), *Nigde Halk Türküleri*, Niğde.
- ORANSAY, G. (1966), *Melodische linie und der Begriff Makam*, Ankara.
- ORANSAY, G. (1971), *Türk halk ezgilerini çözümleme yöntemi*. TRT Yayınları I., Ankara.

- ORANSAY, G. (1974), *Türkiye yerel musikisi anıtlarının kataloglanması*. I. Uluslararası Türk Folklor Sem. Bildirileri, Ankara.
- ÖZBEK, M. (1975), *Folklor ve türkülerimiz*, İstanbul.
- ÖZKAN, İ. H. (1982), *Türk müzikisi nazariyatı ve usülleri*, İstanbul.
- PAKSA K. (1976), *Hungarian Folksongs Amidst Twin-Bar and Strophic Structures*, Studia Musicologica, Budapest.
- PAKSA K. (1982), *Kis hangterjedelmű öt- és négyfokú dalaink keleti rokonsága*. Ethnographia XCIII, pp. 527–553. Budapest.
- PAPRONYI T. (1981), *Jellegzetes motívumok iraki gyermekjátékok és mondókák dallamaiban*, Zenetudományi dolgozatok, Budapest.
- PÁVAI I. (1982), *Egy kvintváltó dallam átalakulásai*, Ethnographia, Budapest.
- PICKEN, L. (1975), *Folk Musical Instruments of Turkey*, London.
- POPPE, N. (1958), *Der Parallelismus in der epischen Dichtung der Mongolen*, Ural-Altaische Jahrbücher 30
- RÁCZ I. (1961), *Bartók Béla utolsó éve*, Magyar Tudomány 383 p. Budapest.
- RAJECZKY B. (1969), *Gregorián, népének, népdal*, Magyar Zenetörténeti Tanulmányok II., Budapest.
- RAJECZKY B. (1973), *Vorstrophische Formen in Ungarn*, In: *Analyse und Klassifikation von Volksmelodien*, pp. 93–99. Kraków.
- RAJECZKY B. (1978), *Népzenei aszimmetrikus ritmusaink kérdéséhez*, Zenetudományi dolgozatok, Budapest.
- RAJECZKY B., (1969), *Gregorián, népének, népdal*, In: Magyar Zenetörténeti tanulmányok, Budapest.
- RÄSÄNEN, M. (1949), *Materialen zur Lautgeschichte der türkischen Sprachen*, Studia Orientalia XV, Helsinki.
- REINHARD, K. (1956), *Zustand und Wandel der Bäuerlichen Music in der Türkischen Provinz Adana*, Sociologus.
- REINHARD, K. (1957), *Types of Turkmenian Songs in Turkey*, Journal of the International Folk Music Council.
- REINHARD, K. (1957a), *Tanzlieder der Turkmenen in der Südtürkei*, Kongressbericht der Gesellschaft für Musicforschung, Hamburg.
- REINHARD, K. (1958), *On the problem of the pre-pentatonic Scales, particularly the third-second Nucleus*. IFMC X.
- REINHARD, K. (1960), *Ein türkischer Tanzliedtyp und seine aussertürkischen Parallelen*. Baesler Archiv.
- REINHARD, K. (1961), *Trommeltanze aus der Süd-Türkei*. Journal of the IFMC.
- REINHARD, K. (1961a), *Zur Variantenbildung im türkischen Volkslied, dargestellt an einer Hirtenweise*, Festschrift Heinrich Bessler zum 60 Geburtstag.
- REINHARD, K. (1962), *Türkische Music*, Museum für Völkerkunde, Berlin.
- REINHARD, K. (1967), *Die gegenwärtige Praxis des Epengesanges in der Türkei*, Beiträge zur Kenntnis Südosteuropas und des Nahen Ostens, II.
- REINHARD, K. (1974), *Gestalten süd-türkischer Totenklagen*. I. Uluslararası Türk Folklor Sem. Bildirileri, Ankara.
- REINHARD, K. (1974a), *Grundlagen und Ergebnisse der Erforschung türkischer Music*. Acta Musicologica Vol. XLIV.
- REINHARD, K. (1977), *Typen von âşık-melodien im vilâyet Sivas*, In: I. Uluslararası Folklor Kongresi Bildirileri, Ankara.
- REINHARD, K. (1980), *Türkey*, In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, München.
- REINHARD, K.–REINHARD U. (1983), *Volksmusikelemente in der Türkischen Kunstmusik*, In: II. Milletlerarası Türk Folklor Bildirileri, Ankara.
- REINHARD, K., *Turkish Miniatures as Sources of Music History*.
- REINHARD, U. (1965), *Vor seinen Häusern eine Weide...*, Volksliedtexte aus der Süd-Türkei, Berlin.
- REINHARD, U. (1992), *Ist Die Türkische Volksmusik Über die Jahrhunderte Konstant Geblieben*, In: IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri III., Ankara.
- ROEMER, R. (1968), *The Türkmén Dynasties*, In: The Cambridge History of Iran, Cambridge.
- RÓNA-TAS A. (1979), *Belső-Ázsia magyar felfedezői*, Körösi Csoma Szimposium, Budapest.
- RÓNA-TAS, A. (1991), *An introduction to Turkology*. Studia Uralo-altaica 33. 170 p. Szeged.
- RÓNA-TAS A. (1996), *A honfoglaló magyar nép*, Budapest.
- SAKAOĞLU, S. (1991), *Folklor bibliyografyaları üzerine bir deneme*, Konya.
- SALCI, V. L. (1941), *Gizli Türk dini oyunlar*, İstanbul.
- SALCI, V. L. (1940), *Gizli Türk halk musikisi ve türk musikisinde armoni meselesi*, İstanbul.

- SARISÖZEN, M. (1941), *Seçme köy şarkıları*, İstanbul.
- SARISÖZEN, M. (1952), *Yurttan sesler*, Ankara.
- SARISÖZEN, M. (1962), *Türk halk musikisi usülleri*, Ankara.
- SAYGUN, A. A. (1936), *Türk halk musikisinde pentatonizm*, İstanbul.
- SAYGUN, A.A. (1937), *Rize, Artvin ve Kars havalisi türkü, saz ve oyunları hakkında*, İstanbul.
- SAYGUN, A. A. (1950), *Anadolu halk oyunları ve ayini karakterleri*, M.G.C.I., Ankara.
- SAYGUN, A.A. (1951), *Bartók in Turkey*, Musical Quarterly, Budapest.
- SAYGUN, A. A. (1952), *Karacaoğlu, yeni bilgiler, bir rivayet, melodiler*, Ankara.
- SAYGUN, A. A. (1965), *Quelques réflexions sur certaines affinités des musiques folkloriques turque et hongroise*, Studia Musicologica V, Budapest.
- SAYGUN, A. A. (1976), *Bartók Béla's folk music research in Turkey*, Budapest.
- SAYGUN, A.A. (1976), *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*, Budapest.
- ŞENEL, S. (1992), *Türk halk musikisinde "Uzun Hava" tanımları ve bu tanımlar etrafında ortaya çıkan problemler*. In: Türk Halk Musikisinde çeşitli görüşler, Ankara.
- ŞERİF, B. (1976), *Türkiye'de folklor*, Ankara.
- ŞEYHAN, Ö. (1987), *Halk müziğimizde usul sorunu*, In: III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, Ankara..
- ŞINOR, D. (1979–1980), *Samoyed and Ugric Elements in Old Turkic*, Harvard Ukrainian Studies 3–4..
- ŞİPOS J. (1991), *Similar Melody Styles in Hungarian and Turkish Folk Music*, In: The Fourth International Turkish Folklore Congress III. pp. 235–257. Antalya.
- ŞİPOS J. (1993) *Türk halk musikisinde sekvensli olgular*. Ankara Üniversitesi DTC, Araştırma sonuçları, Ankara.
- ŞİPOS J. (1993a), *Türkiye Türkleri Halk Müziğinin Sınıflandırılması*. Ankara Üniversitesi DTC Fak. 369. Ankara.
- ŞİPOS J. (1994), *Török Népzene I.*, In: MTA ZTI Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez, Budapest.
- ŞİPOS J. (1994a), *Török és magyar siratók*. Keletkutatás, Budapest.
- ŞİPOS J. (1995), *Török Népzene II.*, In: MTA ZTI Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez, Budapest.
- ŞİPOS J. (1995a), *Népzenei gyűjtés Törökországból*. Török Füzetek III:2. Budapest.
- ŞİPOS J. (1995b), *Török népzene – magyar népzene*, Folkmagazin 1995:II. Budapest.
- ŞİPOS J. (1996), *Connection between Turkish songs having different structure*. In: The Fifth International Turkish Folklore Congress, Ankara.
- ŞİPOS J. (1996a), *Aszimmetrikus ritmusok*, Folkmagazin, Budapest.
- ŞİPOS J. (1997), *Similar musical structure in Turkish, Mongolian, Tungus and Hungarian folk music*, In: Permanent International Altatic Congress, Szeged.
- ŞİPOS J. (1997a), *Egy hasonló jelenség a török, mongol, tunguz és a magyar népzeneben*, In: A Rokon Népek Fesztiválja. (kiadásra leadva), Budapest.
- ŞİPOS J. (1997b), *Újabb adatok a kvintváltás eurázsiai elterjedéséhez*, Néprajzi Látóhatár (kiadásra leadva).
- ŞİPOS J. (1997c), *Magyar népzene kutatás keleten*. Keletkutatás, Budapest.
- SİRRI, N. (1929), *Erzurum Oyunları ve Oyun Havaları*, İstanbul.
- SOMFAI, L. (1977), *Recenzió Bartók török gyűjtésének két kiadásáról*, The Musical Times.
- STEBLEVA, I., (1971), *Razvitie tjurskih poétičeskih form v XI veke*, Moskva.
- STUMPF, C. (1911), *Die Anfänge der Music*, Leipzig.
- STUMPF, C. (1922), *Abhandlungen zur Vergleichenden Musikwissenschaft*, München.
- SÜMER, F. (1967), *Kara Koyunlular I.*, Ankara.
- SÜMER, F. (1967a), *Oğuzlar*, İstanbul.
- SUNGUROĞLU, İ. (1961), *Harput yollarında*, İstanbul.
- SZABOLCSI B. (1956), *Zenei tanulmányúton Kínában*, MTA I. O. K. VIII:1–4. Budapest.
- SZABOLCSI B. (1933), *Osztják hősdalok – magyar siratók melódiái*. Ethnographia, Budapest.
- SZABOLCSI B. (1934), *Népvándorláskori elemek a magyar népzeneben*. Ethnographia, pp. 138–156.
- SZABOLCSI B. (1935), *Eastern Relations of Early Hungarian Folk Music*, Journal of the Royal Asiatic Society
- SZABOLCSI B. (1936), *Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok*, Ethnográfia pp. 233–251.
- SZABOLCSI B. (1940), *Adatok a középkori dallamtípus elterjedéséhez*. Ethnographia pp. 242–248.
- SZABOLCSI B. (1947,1979), *A magyar zenetörténet kézikönyve*, Budapest.
- SZÉKELY J. (1957), *Bartók tanár úr*, Pécs.

- SZENDREI J.–DOBSZAY L.–VARGYAS L. (1973), *Balladáink kapcsolatai a népével*. Ethnographia.
- SZENDREI J. (1978), *A magyar népdalok új stílusrendjének elveiről*. Ethnographia LXXXIX.
- SZIGETI J. (1967), *With String Attached*, 2. kiadás, New York.
- SZÖLLÖSY A. (1948), *Bartók Béla válogatott zenei írásai*, Budapest.
- SZOMJAS–SCHIFFERT GY. (1963), *Die finnisch-ugrische Abstammung der ungarischen Regös-Gesänge und der Kalevala-Melodien*, Musik des Ostens.
- SZOMJAS–SCHIFFERT GY. (1965), *Der Kalevala-Typ in der gemeinsamen Melodien der finno-ugrischen Völkern*, II. Internationalis Fenno-Ugristarum, pp. 310–324.
- SZOMJAS–SCHIFFERT GY. (1986), *Újabb adatok a magyar és a cseh–morva népzene összehasonlításához*, Ethnographia, Budapest.
- TALLIÁN T. (1983), *Cantata profana – az átmenet mítosza*, Budapest.
- TORMA J. (1989), *Három orenburgi baskír népdal*, Zenetudományi dolgozatok, Budapest.
- TÜFEKÇİ, N. és N. (1964), *Memleket türköləri*, İstanbul.
- TURA, Y. (1988), *Türk müsikîsinin mes'eleleri*, İstanbul.
- UJFALUSSY J. (1965), *Bartók Béla*, Budapest.
- ÜLGEN, K. (1944), *Doğu Anadolu oyunları ve havaları I., Erzurum oyunları*, İstanbul.
- ÜLGEN, K. (1944a), *Doğu Anadolu oyunları ve havaları II., Kars oyunları*, İstanbul.
- ÜLGEN, K. (1944b), *Doğu Anadolu oyunları ve havaları III., Artvin oyunları*, İstanbul.
- ULUDEMİR, M. (1966), *Türk halk ezgileri I.*, Ankara.
- ULUDEMİR, M. (1992), *Türk halk ezgileri I.I.*, Ankara.
- ULUDEMİR, M. (1970), *Türküler I. Eskişehir bölgesi*, Ankara.
- UZUNÇARŞILI, İ. H. (1969), *Anadolu beylikleri ve Akkoyunlu Karakoyunlu ocakları I.*, Ankara.
- UZUNÇARŞILI, İ. H. (1970), *Osmanlı Tarihi I–IV* (eredeti kiadások: 1947–1959), Ankara.
- UZUNÇARŞILI, İ. H. (1984), *Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu Karakoyunlu Devletleri*, Ankara.
- VARGYAS L. (1952), *A magyar vers ritmusa*, Budapest.
- VARGYAS L. (1953), *Ugor réteg a magyar népzeneben*, In: Zenetudományi tanulmányok I., Budapest.
- VARGYAS, L. (1958), *Some Parallels of Rare Modal Structures in Western and Eastern Europe*, Journal of the IFMC.
- VARGYAS L. (1966), *Magyar vers – magyar nyelv*, Budapest.
- VARGYAS L. (1980), *A magyar zene őstörténete I–2*. Ethnographia, Budapest.
- VARGYAS L. (1981), *A magyarság népzeneje*, Budapest.
- VÁSÁRY I. (1986), *Az Arany Horda*, Budapest.
- VÁSÁRY I. (1993), *A régi Belső-Ázsia története*, Szeged.
- VAVRINECZ B. (1953), *Aszimmetrikus ritmusok*, Zenetudományi Tanulmányok I. pp. 567–592. Budapest.
- VETTERL, K. (1965), *The Method of Classification and Grouping of Folk Melodies*, Studia Musicologica, Budapest.
- VIKÁR L. (1958), *Népzenei kutatóúton Koreában és Kínában*, MTA I. O.K. XIII:1–4.
- VIKÁR L. (1964), *La «petite forme» tchérimisse*, Studia Musicologica, Budapest.
- VIKÁR L. (1968), *Les types mélodiques tchérimisses*, Journal of the IFMC.
- VIKÁR L. (1969), *Votyak Trichord Melodies*, Studia Musicologica XI. pp. 461–469. Budapest.
- VIKÁR L. (1971) *Népzene gyűjtés a tatárok földjén*. Ethnographia, Budapest.
- VIKÁR L.–BERECZKI G. (1971), *Cheremis Folksongs*. Budapest.
- VIKÁR L. (1972), *Archaic Types of Finno-Ugrian Melody*, Studia Musicologica, XIV. pp. 53–91.
- VIKÁR L. (1979), *A volga-kámai finnugorok és törökök népzeneje*, doktori értekezés, kézirat.
- VIKÁR L. (1979a), *Interetnikus dallamtípusok Baskíriában*, Zenetudományi dolgozatok, Budapest.
- VIKÁR L.–BERECZKI G. (1979), *Chuvash Folksongs*. Budapest.
- VIKÁR L. (1980), *Mordvin siratódallamok*, Zenetudományi dolgozatok, Budapest.
- VIKÁR L. (1982), *Régi rétegek a volga-kámai finnugor és török népek zenéjében*, Zenetudományi dolgozatok, Budapest.
- VIKÁR L. (1983), *Szóveg és dallam kapcsolata*, Nyelvtudományi Közlemények, Budapest.
- VIKÁR L. (1985), *Tonális és egyéb részleges kvintváltás a magyar népdalokban*, Zenetudományi dolgozatok, Budapest.

- VIKÁR, L. (1985a), *Turkic elements in Finno-Ugrian musical tradition*, Studia Hungarica, Budapest
- VIKÁR L.-Szij E. (1985), *Erdők éneke*, Budapest,
- VIKÁR L. (1986), *Alsó kvartváltás a volga-kámai és a magyar népzeneben*, Zenetudományi dolgozatok, Budapest.
- VIKÁR L. (1987), *Collection of Finno-Ugrian and Turkic Folk Music in the Volga-Kama-Belaya Region* (1958–1979).
- VIKÁR L. (1988), *Kodály megjegyzései Lach népdalgyűjteményéhez*, Zenetudományi dolgozatok, Budapest.
- VIKÁR L. (1990), *Megjegyzések a votják dalszövegek töltőelemeihez*. NyK.
- VIKÁR L. (1993), *A volga-kámai finnugorok és törökök dallamai*, Budapest.
- VLADIMIROV, B.J. (1926), *Obrazcy mongol'skoj slovesnosti*, Leningrád.
- WIORA, W. (1949), *Concerning the Conception of Authentic Folk Music*, Journal of the IFMC.
- WIORA, W. (1956), *Älter als die Pentatonik*, Studia Memoriae Belae Bartók Sacra: 185–208
- WIORA, W. (1962), *Mittelalterliche Parallelen zu altungarischer Melodik*, Studia Musicologica, Budapest
- WITTEK, P. (1938), *The Rise of the Ottoman Empire*, London.
- WITTEK, P. (1944), *Menteşe Beyliği*, Ankara.
- WOODS, J.E. (1976), *The Aqqoyunlu. Clan, Confederation, Empire*, Minneapolis-Chicago.
- YALMAN, A.R. (1977), *Cenüpa Türkmen oymakları*, Ankara.
- YILMAZ, A. (1942), *Bergama'da milli oyunlar*
- YILMAZ, R. (1941), *Bergama'da folklor*, İzmir.
- YÖNETKEN, H.B. (1961), *Türk halk müziği dizilerinin tarifi meselesi*, Türk Folklor Araştırmaları .
- YÖNETKEN, H.B. (1966), *İlkokul müzik kılavuzu*, İstanbul.
- YÜCEL, Y. (1980), *XIII–XV yüzyıllar Kuzey-batı Anadolu tarihi. Çoban-oğulları Candar-oğulları Beylikleri*, Ankara.

SUMMARY

The Turkish collection was published after 36 years of apparent death, in 1976 in America and Hungary and somewhat later in Turkey. None of the editions produced a sensation, though this book is one of the most important work in the field of ethnomusicology.

What could be the reason for this disinterested air? If we disregard the other possible reasons, there still remains a serious argument: Bartók's collection contains only some 100 melodies and this makes the formulation of universal statements about Turkish folk music impossible. Meanwhile till the last years there did not exist any comprehensive work, which could serve as an interpreter background to Bartók's collection.

But now on the basis of a large material collected by me it became possible to analyse the data and statements in Bartók's collection. The new classifications concerning the Hungarian folk music speak in the favour of this revision too. It seemed to be important to compare the three editions of the work because there were lots of smaller and greater errors in the texts and their translations.

Between 1988-1993 I was teaching at the Hungarology branch of the Ankara University, and during this period I made several field trips in various areas of Turkey which resulted in some 1500 melodies. Besides I studied the earlier Turkish publications containing transcriptions, and after a critical analysis I completed my collection with more than 3000 additional melodies. The six years long residence in Turkey, familiarity with the Turkish language, the consultations with the local ethnomusicologists and first of all the systematical collecting work, transcriptions and analysis of the melodies enabled me to prepare a large and well classified material.

I started my field work on the area where Bartók finished it. Later step by step I moved westward. In the end it seemed to me, that I have sufficient material to examine, which statements of Bartók's Introduction stand the test of the time, and which weakened or perhaps proved false.

The task was quite difficult as I had to take into consideration the original and the corrected form of Bartók's Introduction and transcriptions, Saygun's and Suchoff's notes and I had to find a way to insert my own observations too. Finally I divided the dissertation into six chapters.

In the first chapter I introduce the antecedents of Bartók's collecting trip, his field work and the circumstances of the birth of his book. These are followed by the annotated version of the Introduction, the Notes to the melodies and Notes to the texts.

In the second chapter I discuss the musical classifications. First I introduce the final version of Bartók's classification concerning the Hungarian folk music, then I enumerate the subsequent classifications: the Járdányi-order with the type-concept, the comprehensive study of Lajos Vargyas, and the style-concept of Dobszay-Szendrei. In the second half of the chapter I list the attempts at collecting and classifying Turkish folk music.

In the third chapter I introduce my own collecting work. This is followed by the general description of the collected material in the following order: micro tunes, scales, symmetric and assymetric rhythmes, number of syllables, forms, kadences, compass, the height of the sections and refrains.

In the fourth chapter I make an attempt to the comparison of the Hungarian and Turkish folk music. I arrange the Turkish material into types, classes and styles and I examine their relations to the Hungarian and sometimes to other folk music.

In the fifth chapter I deal with the texts of the melodies. I begin this chapter with a historical looking back. This is followed by the analysis of the contemporary folk texts. I examine with great care the logical structure of the stanzas in Bartók's collection, then I prepare a critical edition of the texts, and finally I introduce the relation between the texts and melodies.

In the sixth chapter I enlighten the historical background of the comparison of the Hungarian and Turkish melody styles. I survey the ancient history of the Turks in Central-Asia and East-Europe and I scrutinize the Turkic elements which joined the Hungarians.

In *Appendix 0* I make a detailed comparison between the American and the Hungarian edition. In *Appendix 1* I analyse Saygun's suggestions concerning Bartók's classification. *Appendix 2-13* contains melodies I refer to in the dissertation.

The supplement to my study in separate volume contains the original melodies and texts of Bartók's collection (from the American edition), the melodies of Dobszay-Szendrey's 'Szivárvány havasán' melody style and I attach my books Turkish Folk Music Volume I and II.

NEW RESULTS

New result is the critical survey of the American and Hungarian editions of Bartók's collection, which assumed Turkish knowledge and a deeper understanding of Turkish folk music.

But the greatest work, which enabled me to put the Bartók's collection into larger bounds was the considerable field work and the transcription of the melodies. I underline the fact, that though Turkish colleges sometimes record mourning songs and generally parlando songs, they rarely transcribe them, therefore several Turkish melody types appear in my books for the first time.

The other strong point of the dissertation is the classification of the melodies. Since in this field there had not existed this type of comprehensive and comparative work before, the 1500 melodies collected, transcribed and partly published by me count as filling the gap in the Anatolian folk music research, due to its huge bulk and especially to the degree it had been classified.

This great material enabled me to enrich and sometimes modify Bartók's comparative analysis concerning the Turkish and Hungarian folk songs and texts. I enlist the most important Hungarian and Turkish classes.

Twin-bar melody types with the nucleus *s-m-r-d* – Hungarian and Turkish children's songs. From these types the most characteristic forms move on the *m-r-d* nucleus and stop on *re*. This basic form dominates in the Turkish children's songs, and can be heard in the music of other peoples as well (Hungarian, Turkmen, Iranian etc.). While this form is usual in the Turkish and

Hungarian folk music as children's song and songs sung on special occasions, we can not hear such melodies in German folk music or in the folk music of other neighbours of the Hungarians.

Turkish and Hungarian laments. The general description of the small form of the Hungarian and the Turkish laments is almost identical, and the Turkish lament style is characterised by the same variety as the Hungarian style. This form can be found in the folk music of many European and extra-European people, but not everywhere. Anyhow the existence of the style in Anatolia and in the folk music of Mongolian Kazakhs do not support the hypothesis that this Hungarian style would originate from the Ugrian era. We can find Anatolian melodies which are similar to those Hungarian melodies which originate from the large forms of the lament, but here we can not speak about a strict stylistic congruence, only about similarity between isolated melodies.

Turkish and Hungarian 'psalmodic' style. In this case we see a very close stylistic congruence between characteristic musical forms. We can show Anatolian parallels to almost each Hungarian type as well. During my researches it became clear, that this Turkish style is very popular all over Turkey. We have examples of the style even from Central Asia, so it would be difficult to trace back the origin of the Anatolian and the Central Asian (e.g. Kazakh) style to Byzantine musical tradition.

Disjunct melodies and melodies with cadences 5(5)b3 and form AAA_kB. In general we can state, that in contrast with the wide-spread small form mourning songs and the 'psalmodic' songs, the disjunct melodies are rare in Anatolia. We can see quintile-shift-like melodies in the Bartók-collection as well, but they are two-sectioned, and both move on a major scale. In the Anatolian quintile-shift-like melodies we can see accidental parallelism between two sections descending to the 5. and the 1. degree and not characteristic motive-shifts.

There are lots of other similarities between Hungarian and Anatolian melodies, but in these cases only one of the sides is represented by a characteristic type or class, on the other side of the comparison we can find only one or two sporadic data.

The dialectical examination of the material could not be complete, but the well-ordered presentation of the dialectical phenomena made the homogeneous and consequent handling of the text in the Bartók-collection possible. Finally I could answer some of Bartók's questions concerning the relations between melodies and texts.

MY FUTURE PLANS

If we would like to discover the Turkic connection to the Hungarian folk music, we have to take steps into various directions. The main task is to study the folk music of several Turkic peoples in order to find out if there exists or had ever existed a common Turkic folk music in the past, and if so, whether it is possible to demonstrate its traces in the Hungarian folk music. This really ambitious plan can be fulfilled only through tiny steps.

It is vital to continue the research in Anatolia, because the folk music of the some 60 million people living there is far from well known. The folk music of Azeri people could serve valuable data to separate the Turkic layer in the Anatolian folk music, because the Azeris are the closest linguistic relatives of the Anatolian Turks.

There follows the study of the Kazakh folk songs. With this the comparative research would move both towards Central Asia and with the analysis of the folk music of Kazakhs living between the Volga-region and Anatolia the areal comparative work would gain stronger base. After that, it would be important to examine North-China and Inner Mongolia, especially because lots of quintile-shift melodies were found there. This way the ethnomusicology could complete the results of the linguistics.