

Lipták Dániel

„...TALÁN EREDETILEG ELLENTMONDÓ FORMAELVEK KIEGYENLÍTÉSÉVEL”*

Szabolcsi Bence és Dincser Oszkár esete a kvintváltó pentaton dallamokkal

ÖSSZEFOGLALÁS

Szabolcsi Bence az 1930-as években nagyívű elképzeléseket publikált a magyar népzene őstörténetéről. 1940-ben, *Adatok a középzásiai dallamtípus elterjedéséhez* című írásában kifejtette, hogy a magyar népzeneben a pentatónia összekapcsolódása az ereszkedő kvintváltással a közép-ázsiai zenekultúra örökségét képviseli. Az egyébként lelkes visszhang ellenére Dincser Oszkár, a Néprajzi Múzeum fiatal népzenekutatója rövid válaszcikkében szkeptikus hangot ütött meg. A vita elemzésével, kontextusba állításával a magyar népzene kutatás tudománytörténetéhez kívánok hozzájárulni. A Bartók–Kodály-féle népzene tudományi kánon kialakulásával egy időben itt különböző alapelvek (diffuzionizmus és evolucionizmus) és különböző eszmeáramlatok (összehasonlító zenetudomány és szellemtörténet) feszülnek egymásnak, rávilágítva a magyar diskurzus összetettségére és nemzetközi beágyazottságára.

Kulcsszavak: népzene tudomány-történet, magyar népzene történet, magyar őstörténet, összehasonlító zenetudomány, Szabolcsi Bence, Dincser Oszkár

Az 1930-as évek közepén Szabolcsi Bence megkezdte a magyar népzene őstörténetével kapcsolatos publikációinak sorát.¹ Többségük az *Ethnographiában*, a Magyar Néprajzi Társaság folyóiratában jelent meg,² de egy önálló kötetben és egy tanulmánygyűjteményben is továbbszötte a témát.³ A sorozat egyik legkésőbbi darabja az *Ethnographia* 1940-es évfolyamában közölt *Adatok a középzásiai dallamtípus elter-*

* A HUN-REN BTK *Évfordulók 2023 – a Zenetudományi Intézetben* című tudományos konferenciáján, 2023. november 30-án tartott előadás írott változata. A szerző a HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Vö. Kroó György: *Szabolcsi Bence*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1994, 370–382.

2 Szabolcsi Bence: „Népvándorláskori elemek a magyar népzeneben. (Adatok a magyar népi hagyományok keleti kapcsolataihoz)”, *Ethnographia* 45/3–4. (1934. december), 138–156.; uő: „Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok”, *Ethnographia* 47/4. (1936. december), 233–251.; uő: „Osztyák és vogul dallamok. (Újabb adalék a magyar népi siratódallam problémájához)”, *Ethnographia* 48/4. (1937. december), 340–345.; uő: „A zenei földrajz alapvonalai. Zenekultúrák és zenestílusok keletkezése-elmúlása a földrajz megvilágításában”, *Ethnographia* 49/1–2. (1938), 1–18.

3 Szabolcsi Bence: *A magyar zene története rövid összefoglalásban*. Budapest: Somló Béla, 1934 (Népszerű Zenefüzetek 2), 5–6.; uő: „Kelet és Nyugat a magyar népzeneben”. In: *A magyar muzsika könyve*. Szerk. Molnár Imre. Budapest: Merkantil Nyomda, 1936, 178–188.

jedéséhez című tanulmány.⁴ A következő évfolyamban Dincser Oszkár,⁵ a Néprajzi Múzeum fiatal gyakornoka rövid vitacikket közölt, amely Szabolcsi egyik alapvető tézisének, a pentatónia és a kvintváltás egységes keleti örökség voltát kérdőjelezi meg.⁶

Szabolcsi sorozatának legfontosabb előzményei Kodály és Bartók írásai, amelyek még viszonylag óvatos őstörténeti következtetésekre jutnak: az *Ötfokú hangsor a magyar népzeneben*,⁷ *A magyar népdal*,⁸ közvetlenül pedig a *Sajátságos dallamszerkezet a cseremis népzeneben*.⁹ Lajtha figyelmét is felkeltette az ereszkedő kvintváltás; 1931 januárjában tartott előadásában megjegyzi:

Kákicson [Baranya] többször találkoztam avval a dalformával, amely egy zenei mondatból és annak az első [alsó?] kvinten való megismétléséből áll. Tavalyi előadásomban ennek az igen ősi és magyar dal-formának török-tatár kapcsolataival foglalkoztam.¹⁰

A hivatkozott korábbi előadás azonban nem maradt fenn.

Az *Ethnographia* 1934-es évfolyamában Bartha Dénes, aki személyesen tanult a berlini összehasonlító zenetudományi iskola nagy alakjainál, Curt Sachs-nál és Erich Moritz von Hornbostelnél, először vetette fel, hogy az ő úgymond „kulturgeográfiai módszerük” a magyar népzene kutatása terén is új eredményeket hozhatna. Bartha ismerteti több, elsősorban hangszertörténeti munkájukat, amelyek bizonyos zenei elemek – leginkább a skálák – elterjedését is a hangszereken

- 4 Szabolcsi Bence: „Adatok a középkori dallamtípus elterjedéséhez”, *Ethnographia* 51/2. (1940. június), 242–248.
- 5 Dincser Oszkár (1911, Eger – 1977, Bern) 1937–1944 között a Néprajzi Múzeum gyakornoka Lajtha László mellett, az ekkor zajló népzenei hangfelvételek fontos munkatársa; 1945-től haláláig Svájcban élt. Munkásságáról ld. Berlász Melinda: „Dincser Oszkár kutatásai a Pátria-felvételek összefüggésében. Egy évtized a Néprajzi Múzeum népzenei műhelyében (1935–1944)”. In: *Zenetudományi dolgozatok 2001–2002*. Szerk. Sz. Farkas Márta. Budapest: ZTI, 2002, 121–144.; Lipták Dániel: „Dincser Oszkár 1942-es Csík megyei népzenei gyűjtése és az amerikai zenei antropológia”, *Ethnographia* 130/2. (2019. június), 274–291.; uő: „Egy elpusztult népzenei gramofonfelvétel nyomában. Gyimes, 1943”. In: *Zenetudományi dolgozatok 2021–2022*. Szerk. Kim Katalin. Budapest: ZTI, 2022, 179–238.
- 6 Dincser Oszkár: „Adatok a középkori dallamtípus elterjedéséhez. Néhány megjegyzés Szabolcsi Bence cikkéhez”, *Ethnographia* 52/2. (1941. június), 143–145.
- 7 Kodály Zoltán. „Ötfokú hangsor a magyar népzeneben”, *Zenei Szemle* 1. (1917), 15–16., 117–119., 152–154., 249–252. Jav. és bőv. 2. változat. In: *Emlékkönyv a Székely Nemzeti Múzeum ötvenéves jubileumára*. Szerk. Csutak Vilmos. Sepsiszentgyörgy, 1929, 208–218. Gyűjteményes kiadása: Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok* 1–3. S. a. r. Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2007 (a továbbiakban: VT), 2., 65–75.
- 8 Bartók Béla: *A magyar népdal*. Budapest: Rózsavölgyi, 1924, XXI–XXII., XXIV., 87., 104. Kritikai kiadása: *Bartók Béla írásai*, 5.: *A magyar népdal*. Közr. Révész Dorrit. Budapest: Editio Musica, 1990 (a továbbiakban: BB1 5), 171., 190.
- 9 Kodály Zoltán: „Sajátságos dallamszerkezet a cseremis népzeneben”. In: *Emlékkönyv Balassa Józsefnek, a Magyar Nyelv szerkesztőjének 70. születésnapjára*. Szerk. Beke Ödön–Benedek Marcell–Turóczi-Trostler József. Budapest: Ranschburg, 1934, 181–193. (VT 2. 145–154).
- 10 Lajtha László: „Az 1930. évi népzenei gyűjtések”, *Ethnographia* 42/2. (1931. június), 72. Gyűjteményes kiadása: *Lajtha László írásai*, I–II. Közr. Berlász Melinda, a közreadó munkatársai Biró Viola, Ozsvárt Viktória. Budapest: Rózsavölgyi–ZTI, 2022, 97.

keresztül kutatták, és megállapították, hogy a hangszerek világtörténetének legfontosabb kibocsátó központja Közép-Ázsia.¹¹

A folyóiratszámomban Bartha írását közvetlenül követi Szabolcsi első témába vágó cikke, a *Népvándorláskori elemek a magyar népzeneben*. Kodály vizsgálódási körét kitágítva Szabolcsi már nemcsak cseremiszekekről (marikról) beszél, hanem megpróbálja feltérképezni a többi keleti nép körében is a magyar népzenevel rokon jelenségeket. A „kultúrgeográfia” logikája szerint arra következtet, hogy mivel kelet felé egyre változatosabb a különféle pentaton módusok használata, ott keresendő az eredetük. Pontosabban Közép-Ázsiának tulajdonít ebben döntő jelentőséget: a magyar népi dallamok – írja –

éppúgy, mint a magyar nyelv, évezredek távlatokra mutatnak vissza – egészen az Ural-vidéki őshazáig, sőt azon túl, ama nagy közép-ázsiai kohóig, melynek az európai és ázsiai emberiség történetében oly elhatározó szerep jutott.¹²

Későbbi írásaiban is következetesen kapcsolatba hozza a pentaton hangsort, a kvintváltó formát és a kibocsátó közép-ázsiai régiót:

Nem lehet véletlen, hogy ötfokú hangrendszerünk s a vele kapcsolatos szerkezeti elv, dallamsorok mélyebben való megismertlése, végigvonul a török-mongol zenekultúrák egész családján és Kína belsejéig, sőt partvidékéig nyomon követhető. [...] itt nem lehet szó véletlen egyezésről, sem közös külső hatásról, hanem csak közös, azonos emlékekről, melyek az utolsó másfélezer év folyamán nyilván alig változtak, alig homályosultak el.¹³

Hogy mindez „nem lehet véletlen”, az nem csupán retorikai szófordulat, hanem tudatos szembehelyezkedést jelent a berlini iskola evolucionista pentatónia-felfogásával egy diffuzionista elgondolás jegyében:

Az ő meggyőződésük szerint a pentatóniában olyan zenei jelenséggel állunk szemben, mely bizonyos korban mindenütt feltételezhető, egyetemes fejlődési stádium; hogy ma csak egyes helyeken található, az nem jelent többet, mint hogy egyes elszigetelt pontokon egy és ugyanazon ősi hagyomány roncsai megrekedtek és fennmaradtak; de az a fejlődési fok, amelyre e maradványok utalnak, általános emberi hagyomány, ugyanegy „zenei kőkorszak” itt vagy amott megőrzött emlékezte, – az a jelenség, melyet az evolucionista művelődéstörténet „Elementargedanke” néven ismer. [...] Nem fejlett kultúrákról kell-e inkább beszélnünk az ötfokúsággal kapcsolatban? S nem következtelen, az anyag reális valóságától távolálló-e az a kutatás, mely (mint *Hornbostel*) egyfelől, egyező hangszermértékegységek alapján, szoros kapcsolatot tételez fel Középpázsia, Afrika, Délamerika között, de tagad minden összefüggést, melyre ugyane földrészek az ötfokúság jelenlétéből lehetne következtetni? [...] lehetséges-e a pentatóniát elvi általánosságban, „testetlenül” vizsgálni, függetlenül a dallamformáktól, melyekben jelentkezik – s nem kell-e mindinkább ráeszmélnünk, hogy pentaton stíluson lényegében valamely ötfokú hangrendszer és bizonyos dallamszerkezeti elv *együttes*, konkrét jelentkezését

11 Bartha Dénes: „Az összehasonlító zenetudomány új célkitűzései”, *Ethnographia* 45/3–4. (1934), 136., 133.

12 Szabolcsi: *Népvándorláskori elemek a magyar népzeneben*, 139.

13 Uő: *Kelet és Nyugat a magyar népzeneben*, 180. Vő. uő: *Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok*, 250.; uő: *A zenei földrajz alapvonalai*, 14., 16.

értjük, hogy tehát végeredményben nem pentaton stílust, hanem pentaton *stílusokat* ismerünk?¹⁴

Nem meglepő, hogy Szabolcsi gondolatai lelkes visszhangot váltottak ki,¹⁵ hiszen a Bartók–Kodály-mozgalom, a turanizmus, illetve a kor hivatalos magyarságképe szempontjából egyformán vonzóak voltak. Tulajdonképpen a magyar néprajztudomány egyik legmélyebb gyökerű hagyományát, a romantikától a pozitívizmusról át végigvonuló őstörténeti érdeklődést tették aktuálissá a zenefolklor viszonylag új területén, széles nemzetközi látókör és korszerű elméleti tudatosság alapján.¹⁶ Intuitív, nagyvonalú, költői-retorikus történetírói stílusa pedig a szellem-történeti iskola hatását mutatja, amely a két háború közötti Magyarország sok gondolkodójára hatott Szeffkú Gyulától Szerb Antalig.¹⁷

Dincsér és Szabolcsi publicisztikai kapcsolata még 1937-ben kezdődött, amikor Dincsér az *Ethnographiában* közölte legelső cikkét *A cigányhangsor* címmel, érteve ezen a Liszt műveiből ismertté vált, két bővített szekundot tartalmazó skála két-féle – mollszerű, illetve frígszerű – módusát.¹⁸ Hivatkozva Bartók megállapításaira, hogy ez a hangsor mind a magyar, mind a török paraszzenében teljesen ismeretlen, bár az egész Balkánon elterjedt,¹⁹ Dincsér rámutat megfelelőire az indiai klasszikus zenékben, majd arra következtet, hogy a magyarországi cigány zenészek ezen gyakorlata őshazájuk óta folytonos. Lábjegyzetben azért hozzáfűzi: „Messzire vezetne annak eldöntése, vajjon a cigányság csupán a közvetítő szerepét játszotta, s a hangsor és más hindu zenei elemek eredete inkább a perzsa-arab kultúrkörben gyökerezik-e?”²⁰

Dincsér ekkor a Néprajzi Múzeum kezdő, fizetés nélküli gyakornoka volt, néhány éves zeneakadémiai klarinét- és hegedűtanulmányokkal a háta mögött, de még diploma nélkül. Mégis az *Ethnographia* következő évfolyamában nem kisebb szaktekintély közölt megjegyzéseket írásához, mint Szabolcsi.²¹ Dincsér gyenge lábakon álló következtetését nem cáfolja meg, sőt mondhatjuk, megerősíti. Mintha épp a perzsa kapcsolatok kérdésénél venné fel a fonalat, leszögezi, hogy a két bővített szekundot tartalmazó hangsorok – pontosabban makámok – a 7–8. század óta virágzó arab–perzsa műzene nagy területen elterjedt hozadékai, azonban az arab zenében ugyanúgy kései jövevények, mint Indiában. A kérdéses hangsortípust tehát kizárásos alapon valamely ismeretlen forrásra vezetné vissza: „eredetében vagy az iráni magaskultúrához, vagy valamely indo-iráni lokális zenefajtához

14 Uő: *Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok*, 233–234.

15 Pl. Tóth Aladár: „Kelet zenéje”, *Pesti Napló* 89/47. (1938. február 27.), 19.

16 Vö. Kósa László: *A magyar néprajz tudománytörténete*. Budapest: Osiris, 2001, 72–73., 90–91.

17 Kroó: *Szabolcsi Bence*, 182–188.

18 Dincsér Oszkár: „A cigányhangsor”, *Ethnographia* 48/4. (1937. december), 468–471.

19 Bartók Béla: „Népdalgyűjtés Törökországban (Felolvasás a budapesti rádióban, jan. 11.-én; kibővítve)”, *Nyugat* 30/3. (1937. március), 180.

20 Dincsér: *A cigányhangsor*, 471.

21 Szabolcsi Bence: „Néhány megjegyzés a cigányhangsor kérdéséhez”, *Ethnographia* 49/3–4. (1938), 425–426.

kapcsolódik”.²² Szabolcsi 1934-ben publikált magyar zenetörténeti összefoglalásában még nem volt nyoma az itt kifejtett ismereteknek a „cigányhangsor” ügyében²³ – talán éppen Dincser írása indította arra, hogy elmélyedjen a témában. Válaszcikke mindent egybevetve inkább barátságos gesztus hatását kelti, amely a fiatal kolléga rokon érdeklődését vette észre, nem az avatatlanságát.

Dincser viszont legkésőbb 1940 elején kételkedni kezdett Szabolcsi zene-
történeti gondolatvilágában. Ekkor *Népdalgyűjtés Erdélyben* című beszámolójának egyik jegyzetében mintegy mellékesen megjegyzi:

Az ötfokúság és a terraszos szerkezetű dallamok között genetikai kapcsolatok alig lehetségesek. Maga az ötfokú hangsor ugyanis semmiképpen sem bontható két félre úgy, hogy a két rész egymásnak pontosan megfeleljen. Ez csak az ötfokú dallamok bizonyos fejlődési fokán lehetséges, midőn t. i. az alaphang oktávája már megjelent, tehát a dallam ambitusa 1–7-ről 1–8-ra fejlődött. Hogy ilyen közbeeső fejlődési fok volt, felesleges bizonyítanom, de utalok azokra a dallamokra, amelyek az ötfokú melodikai tonalitásra épülnek fel, s az alaphang nyolcadát nem ismerik.²⁴

A passzus fogalomhasználata és kinyilatkoztató írásmódja is visszaköszön majd a másfél évvel későbbi vitairásban.

Szabolcsi 1940. júniusi cikke tehát már érlelődő ellenvetések kifejtésére adhatott alkalmat Dincser számára. Szabolcsi célja itt a pentaton kvintváltás elterjedésének tisztázása a korábban is ismert szórványos közép-ázsiai adatok nyomán elindulva. A vizsgálódásba bevonja a csuvas anyagot, összehasonlítva a csuvas, a cseremisiz és a magyar pentaton kvintváltást. Meglátása szerint a magyar „nyilván egyszerűsödött, redukált forma”, „[a]z ősi transzpozíciós szerkezet lassú elhomályosulásának” eredménye, amely „bizonyos hanghelyettesítésekkel elleplezi, hogy a transzponált dallam eredetileg két érintkező pentaton rendszerben mozgott”.²⁵ Végül a törökös műveltségi körön túllépve mongoloktól és amerikai őslakóktól származó példákat is közöl. Általános – ám érvekkel alá nem támasztott – észrevétele, hogy a kvintváltás nemhogy összeegyeztethető a pentatóniával, hanem annak mintegy logikus fejleménye: „a pentatonia, már mint pusztá hangrendszer, sok mindent szuggerál a dallamérzéknek: [...] rávezet a kvartolásra, kvintelésre és oktávólásra.”²⁶ Épp erre a voltaképpen evolucionista gondolatra építve határozza meg a „középázsiai dallamtípus” mibenlétét és diffúzióját:

A motívum-eltolás sehol sem olyan kényszerítő jelenség, mint épp az ötfokú dallamkultúrákban. A középázsiai dallamtípusban épp az az „egyéni” jellegzetesség, épp az a *stílus*, hogy a kettőt: a motívum-eltolást és az ötfokúságot szükségszerűleg, elvi következetességgel egyesíti. [...] Legidegenebb, legelütőbb környezetbe pedig (szlávok, germánok közé), legmesszebb nyugatra az a négy nép vitte, melynek népvándorláskori műveltsége közös, ogur-török töről fakadt: a magyar, a bolgár, a csuvas és a cseremisiz.²⁷

22 Uott, 426.

23 Uő: *A magyar zene története rövid összefoglalásban*.

24 Dincser Oszkár: „Népdalgyűjtés Erdélyben”, *Néprajzi Értesítő* 32/1–2. (1940), 132.

25 Szabolcsi: *Adatok a középázsiai dallamtípus elterjedéséhez*, 244.

26 Uott, 246.

27 Uott, 247–248.

Válaszcikke megírásakor Dincser már a budapesti bölcsészkar 3. éves hallgatója volt, ahol néprajzi, nyelvészeti és filozófiai tárgyakat hallgatott, egyszersmind a Zeneakadémia 2. éves zeneszerző-növendéke, Kodály tanítványa. A cikk elején szakirodalmi szemlét tart, Kodály, Bartók és Szabolcsi írásain keresztül követve a „középázsiai dallamtípus” gondolatának kikristályosodását. Azonban mindjárt az elején megnehezíti az olvasó dolgát, amikor Kodály *Ötfokú hangsor a magyar népzeneben* című tanulmányára így hivatkozik:

A probléma kiindulópontja a következő néhány sor lehetett: „...a magyar dallamot általában jellemzi, amennyiben nincs fugaszerű (kvintszekvenciás) kezdete.” (Kodály, *Zenei Szemle*, 1917.) Ekkor sokak előtt bizonyára felrémlt néhány dallam, mint: Ugyan édes komámasszony; Megyerek valakit (változata Bartók 167. sz.); stb, s amelyeket talán egyetlen gyűjtő sem tartott parasztdalnak.²⁸

A Kodály-passzussal összehasonlítva még inkább feltűnik a kivágot értelmezésének zavaros volta:

feltűnő sokszor áll meg a II. sor vége a tercen [...]. Gyakran együtt jár vele, hogy a dal egész első fele magasabb regiszterben mozog, mint a második [...] De ez a magyar dallamot általában jellemzi, amennyiben nincs fúgaszerű (kvintszekvenciás) kezdete²⁹

– vagyis Dincser itt valamiképpen összemossa az ereszkedő kvintváltást az új stílusú népdalokra jellemző – „fúgaszerű” – emelkedő kvintváltással. Akármit is kívánt az idézettel megvilágítani, figyelemre méltó Kodály sajátos – a későbbi írásokban már elhagyott – „kvintszekvencia”-felfogásának megidézése. Dincser ugyanis a kvintváltást a továbbiakban is transzpozíció helyett szekvenciaként, vagyis egyazon hangnemen belüli motívumeltolódásként értelmezi, helyesebben csak így tartja értelmezhetőnek a magyar népdal „rég stílusára” nézve.

Érvelésének magja itt is az ötfokúság és a kvintváltás problematikus összeegyeztethetősége. Azonban kihagyja a szakirodalmi szemléből Kodály *Sajátságos dallamszerkezet a cseremis népzeneben* című dolgozatát, amely meggyőzően vezette be a kétrendszerű pentaton kvintváltás elvét, vagyis hogy szükségtelen feltételeznünk egyetlen pentaton rendszert, amely a kvintváltó dallam előtagját és utótagját is magában foglalná, hiszen a kvintváltással maga a pentaton rendszer tolódik el.³⁰ Dincser tehát így érvel:

az ötfokúság kritériuma a váltás szempontjából bizonyos hangköz előfordulása a váltás előtt, az ötfokúság szempontjából pedig a válthatóság kritériuma, hogy a dallamfélben ne legyen trikord (!) – s ez az ötfokúsággal ellenkezik.³¹

Lényegében ugyanezt írta le hét évvel korábban Kodály, csak világosabb megfogalmazásban:

28 Dincser: *Adatok a középzásiai dallamtípus elterjedéséhez*, 143.

29 Kodály: *Ötfokú hangsor*, VT 2., 72.

30 Kodály: *Sajátságos dallamszerkezet*, VT 2., 148.

31 Dincser: *Adatok a középzásiai dallamtípus elterjedéséhez*, 145.

Rendszeren belül csak olyan dallamfrázist lehet egy kvinttel mélyebben ismételni, amelyben nincs más hang, mint *c, d, f, g*. Tehát *b* nem lehet az előtagban, mert alsó kvintje *esz*, már kívül esik a rendszeren.³²

Mint hogy azonban ő a pentaton kvintváltás kétrendszerűségét nem az összeférhetetlenség bizonyítékaként, hanem fejlett zeneiségre valló stílusjegyként értékeli, következtetése a Dincsérével ellenkező:

szépszámú A^5A^5AA , vagy A^5B^5AB szerkezeteink azonossága a cseremisiz szerkezettel további bizonyításra nem szorul. Felderítendő volna még a szerkezet elterjedése, útja a rokon és szomszéd népek közt. Ehhez pedig nagymennyiségű újabb anyagra volna szükség.³³

Perdöntő anyaggyűjtésre sem Szabolcsinak, sem Dincsérnek nem lehetett reménye. A játszma főként a meglévő adatok értelmezése körül folyt tovább.

Rátérve azonban Dincsér érdemi kritikai észrevételeire, igazat kell adnunk Riskó Kata értékelésének, mely szerint „bár érvelését nem bontotta ki egyértelműen és nem is támasztotta alá megfelelően, a későbbi kutatások fényében mégis lényeges problémákra mutatott rá.”³⁴ Három jelentős gondolatot emelhetünk ki:

1. Tévedés a dallampárhuzamokat „egyetlen zenei alapgondolatból” kiindulva válogatni, tekintet nélkül arra, hogy a négysoros strófaszerkezet is valóban egyezik-e. A példák egy része ugyanis egy hosszabb folyamatból kiragadott négysoros részlet. Dincsér itt nyilván elsősorban arra a bonyolult szerkezetű mongol dallamra gondol, amelyben Szabolcsi rejtett négysorososságot vél felfedezni, zárójelbe téve „bővítő járulékait”.³⁵ Több más írásában kifejti, hogy szerinte a négysoros strófa alapvető jelentőségű, oszthatatlan alapegység a magyar népzeneben.³⁶

2. Tévedés egyes dallamokat „példányonként” összehasonlítani, mert így nem tudjuk megkülönböztetni a genetikusan és a véletlen egyezéseket.

Éppen nem tartom lehetetlennek, hogy a világ legtávolabbi pontjain találni két olyan dallamot, mely közel áll egymáshoz, de soha semmilyen kapcsolatban nem volt. Csak egy példát: A „Macska ment disznótorba” dallam (Magy. Népr. IV. 23. I.) igen közel áll Szentzi–Goudimel CXXXV. zsoltárához. Kérdés: milyen kapcsolat van a megelőzővel összehasonlított cseremisiz dallam és a zsoltár között?³⁷

Az említett dudánótát Kodály állította párhuzamba egy cseremisiz dallammal; a genfi zsoltárral való hasonlóságra már az ő jegyzete is felhívja a figyelmet, kommentár

32 Kodály: *Sajátságos dallamszerkezet*, VT 2., 147.

33 Uott, 154.

34 Riskó Kata: „Elágazó utakon. A magyar népzene-kutatás 1930 és 1945 között”. In: *Járdányi Pál és kora. Tanulmányok a 20. századi magyar zene történetéből (1920–1966)*. Szerk. Dalos Anna–Ozsvárt Viktória. Budapest: Rózsavölgyi, 2020, 250–251.

35 Szabolcsi: *Adatok a középzásiai dallamtípus elterjedéséhez*, 245., 8. dallam.

36 Dincsér Oszkár: „A régi stílusú magyar népdal szövegsorainak szótagszám vizsgálata”. *Ethnographia* 52. (1941), 280–282.; uő: „A magyar verstan a magyar népköltés világánál”. Kézirat, kb. 1944. ZTI NZK V-04.10/2.1.

37 Uő: *Adatok a középzásiai dallamtípus elterjedéséhez*, 144.

nélkül.³⁸ Dincsér kérdése viszont implikálja, hogy a genetikus rokonságot csak egész variáns- vagy dallamcsoportok összehasonlításával igazolhatjuk.

3. A tárgyalt Szabolcsi-tanulmányban idézett keleti dallamok előtagja egy teljes pentaton skálát jár be a kvintváltás előtt,

vagyis a váltás az ötfokúság szempontjából teljesen közömbös, mert ötfokú dallam transzpozíciója bizonyos hangközön nem eredményezhet mást, mint ötfokú dallamot. Ezzel az is igazolható, hogy a közölt dallamok mai alakja a fejlődés másodlagos vagy harmadlagos fokán áll. Ezt a fejlődési fokot igazolja a tág ambitus is [...] az átlag a magyar régi stílusú dallamok szerint kb. egy oktáv. Az újabb stílusú dallamok viszont ennél tágabb ambitusúak.³⁹

A „fejlődési fok” kifejezés – mint a kultúrák közötti összehasonlítás univerzálisnak tételezett alapja – nyilván a bartóki evolucionista elgondolás hatását tükrözi, amely „abból a feltevésből [indul] ki, hogy a primitívnek időben előbb kellett léteznie, mint a kevésbé primitívnek.” Bartók a dallamszerkezet, a ritmus, az ambitus és más jegyek szempontjából külön-külön állapít meg egyes „fejlődési fokokat”.⁴⁰ Dincsér mintha ezt a gondolatmenetet egyszerűsíténé le, amikor általánosságban beszél „a népzenei fejlődés különböző fok[airól]”, anélkül hogy ezeket valamennyire is meghatározná. De a fő viszonyítási pontként szolgáló „első fok” kétségkívül az az állapot volna, amelyet Bartók a magyar „rég stílus” bölcsőjeként felvázol:

Egyes vidékeknek (pl. Bihar, Hunyad megyének) nyugat-európai (városi) kultúrától alig érintett oláh parasztjai olyan zenélési módot őriztek meg mind e mai napig, amelyet ha nem is ősalapotnak, de mindenesetre nagyon régiesnek tekinthetünk. [...] Egész kulturális nívójuk megerősíti azt, hogy zenei evolúciók hosszú időre visszamenőleg nem történhettek náluk [...] A magyar dallamanyagban tényleg elég szép számmal találunk olyan dallamokat, melyek szerepüket és ősiségüket illetőleg analógiát mutatnak az oláhok most említett [...] dallamaival. Ezek egy régies színezetű zenei stílusnak a mai korba szerencsésen átmentett maradványai...⁴¹

Dincsér viszont a szóban forgó cseremiszi dallamokat viszonylag újkeletűnek, ráadásul egyfajta „antivokális gondolkozásmód” eredményeinek tartja – nyilván a velük párhuzamba állított magyar dallamokkal ellentétben:

a teljes pentaton hangkészlet megismétlését quinttel lejjebb antivokális ugrásnak kell mondanunk, nem beszélve arról, hogy tiszta énekes kultúrában – amennyire a régi magyar népdal stílus ilyen – lehetetlen elképzelni olyan formaszerkesztési elvet, – bizonyos szilárd hangpontok hiányában – amely az énekest arra vezetné, hogy dallamrészletet bizonyos hangközön megismételjen. (Ezt ma – egy nagy műzenei instrumentális kultúra alkonyán és egy vokális kultúra hajnalán – bizonyára sokan nem értik meg.)⁴²

38 Kodály Zoltán: „Zene”. In: *A magyarság néprajza*, IV.: *Szellemi néprajz*. Szerk. Czákó Elemér. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937, 76.

39 Dincsér: *Adatok a középzásiai dallamtípus elterjedéséhez*, 145.

40 BBÍ 5, 16.

41 Uott, 18.

42 Dincsér: *Adatok a középzásiai dallamtípus elterjedéséhez*, 145.

Természetesen ez a logikai kényszer igényével leszögezett érv valójában vitatható. Mindenesetre a kvintváltás hangszeres eredetének lehetőségét is Bartók vetette fel először:

Csak széljegyzetben merek azzal a kissé merész föltevással foglalkozni, vajon nem $A^5 B^5 A B$ szerkezet, vagy éppenséggel ennek még egyszerűbb formája: $A^5 A^5_v A A_v$ volt-e a magyar parasztdallamok legősibb szerkezete, és nem ebből alakult-e ki később az $A B C D$, tehát komplikáltabb szerkesztési mód. Úgy képzelhető a dolog, hogy eredetileg csak kétsoros $A A_v$ vagy $A B$ szerkezetű dallamok léteztek, ezek valamilyen oknál fogva később meghosszabbodtak, négy sorossá váltak azáltal, hogy a két sort, tehát az egész dallamot, kvinttel mélyebben megismételték. (Ilyen ok lehetett esetleg hangszeren történő előadás, pl. kvintre hangolt kéthúros hangszeren vagy hosszú furulyafélén, amelyen mechanikus módon: erősebb és gyengébb fúvással, egyik húrról a másikra való átlépéssel történhetett a transzponálás.)⁴³

Dincsér elvei szerint azonban ez az elgondolás éppen a cseremisiz dallamokra lehet csak érvényes, mivel ő a magyar régi stílus dallamait *eredendően* négy sorosnak és egy „tisza énekes kultúra” termékeinek tekinti.

Mindebből azt a következtetést vonja le, hogy „a közölt magyar és cseremisiz dallamok nem hasonlíthatók össze [értsd: nem lehetnek genetikusan rokonok], mivel mint egységes stílusok képviselői a népzenei fejlődés különböző fokán állanak.” Tehát bár hangsoruk is, szerkezetük is egyezik, mégis egymástól függetlenül, különböző időben, különböző motivációkból alakultak ki.⁴⁴

Legkésőbb ezen a ponton az az érzésünk támadhat, hogy a szerző nemcsak Szabolcsinak, hanem Kodálynak is ellentmond. Betű szerint ugyan csak a Szabolcsi és Bartók által idézett cseremisiz párhuzamokat utasítja el, de van köztük olyan, amit Kodály is átvesz.⁴⁵ Ha áttekintjük Kodály összefoglaló jellegű megállapításait ebben a témában, azt látjuk, hogy azok egyre inkább tükrözik Szabolcsi szóhasználatát, vélekedéseit, hivatkoznak is rá, de mindig valamivel óvatosabban fogalmaznak. *A magyarság néprajzában* közölt nagy tanulmányában ezt írja:

Kifejlődhetett az ötfokú hangrendszer is oly népeknél, melyek egymással való érintkezését bajos elképzelni [...]. De már a dallamszerkezet, frazeológia, ritmus ily feltűnő, lényegbeli egyezése nem lehet véletlen. Itt már érintkezést, vagy közös forrást kell feltenni.

43 BBÍ 5, 27.

44 Ezt a gyengén alátámasztott, mintegy ösztönös vélekedést igazolják majd Vikár László és Bereczki Gábor 1957–1979 közötti Volga–Káma-vidéki kutatásai, feltárva, hogy a cseremisiz-csuvas pentaton kvintváltó stílus igen kis területre korlátozódik, és nyomós érveket hozva fel a magyar ereszkedő pentaton dallamokkal való genetikus összefüggés feltételezése ellen. „A kutatás kezdetén, helyszíni tapasztalatok nélkül még érthető volt a közvetlen rokoni kapcsolat kimutatásának szándéka. De a sokszoros helyszíni tapasztalat és közel 8000 dallam birtokában ma, egy fél évszázaddal később ez már korántsem olyan nyilvánvaló. Az összehasonlított kvintváltás ugyanis a Volga–Káma vidéken – mi úgy látjuk – egyáltalán nem valamiféle ősi, hanem nagyonis élő, mai jelenség. [...] Még az is lehet, hogy a hasonlóságot a véletlen hozta létre.” Vikár László: *A volga-kámai finnugorok és törökök dallamai*. Budapest: ZTI, 1993, 168.

45 Kodály: *Zene*, 20.; vö. Szabolcsi: *Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok*, 242.

Ugyanakkor elismeri: „A kvintszerkezet [...] egyelőre csak cseremiszt dallamokkal vethető össze” – „Nincs tisztázva elterjedtsége a török-tatár népek közt” –, és csak jegyzetben közli Szabolcsi csuvas, kalmük, mongol példáit, amelyek erre utalhatnak.⁴⁶ Két évvel később, *Mi a magyar a zenében?* című cikkében pedig így fogalmaz:

[...] ahogyan kialakult az egységes nyelv, úgy alakulhatott ki az egységes zene, talán eredetileg ellentmondó formaelvek kiegyenlítésével. Két ilyen elv együtt is, külön is, máig élő valóság népdalainkban. Egyik az ötfokúság elve, másik a párhuzamos szerkezeté. Első példánk az egyiket, a második mind a kettőt mutatja. [...] Itt áll előttünk a két dallamtípus, magányosan és ismeretlenül a magyarság mai környezetében, de szoros összefüggésben egy régi közép-ázsiai zenekultúrával, mint annak legszélső, a Lajtáig érő ága.⁴⁷

Itt tehát éppen a pentatónia és a kvintváltás közötti feszültséget ismeri el, ahelyett hogy egyazon, keletről készen hozott stílus szorosan összefonódó jegyeiként beszélne róluk, még ha végül a Szabolcsitól vett költői képpel zárja is a gondolatmenetet.

Nem valószínű, hogy Kodály és Dincser kapcsolata romlott volna a cikk közlése után, hiszen még számos népzenei hanglemezfelvétel alkalmával működtek együtt, és Kodály 1944-ben végigjegyzetelte Dincser egy hosszabb kéziratát.⁴⁸ De az bizonyos, hogy amint annak idején Szabolcsi is méltányos polémista volt, Dincser vitaírásában sincs nyoma személyes ellenérzéseknek. Kapcsolatuk a háború végeztével, Dincser kivándorlása után sem szakadt meg teljesen. Szabolcsi 1949-ben, amikor Dincsert a múzeumba már nem is várták vissza, még hivatkozott egyik publikációjára – mellékesen, de barátságos hangon.⁴⁹ Dincser pedig Svájcból 1958 táján írt Szabolcsinak:

Kedves Szabolcsi Bence! A bázeli Bartók-Ünnepségek alkalmával mesélte valaki, hogy az Ön tollából egy Bartók-monográfia jelent meg. Nagyon lekötelezne, ha munkáját valamilyen módon számomra eljuttatná. Természetesen a könyv ellenértékét az Ön által jónak látott és kivihető formában, pénzben, természetben, könyvvel vagy más módon megtéríteném. Mivel címét nem tudom, és feltételezem, hogy a Győző-cég már nem létezik, küldöm soraimat a Zeneakadémiára, abban a reményben, hogy soraimat megkapja, s kéréssem teljesítése elé nem hárul komolyabb akadály.⁵⁰

A kért könyv, ha nem is monográfia, de az első tudományos igényű Bartók-életrajz, amely 1958-ban már a második kiadásban jelent meg.⁵¹ Később Dincser egy Kodály-nak írott levél utóiratába foglalta: „üdvözetem és köszönetem Szabolcsi Bencének”, ami nyilván arra utal, hogy a kért könyvet megkapta.⁵²

46 Kodály: *Zene*, 27., 21., 76.

47 Kodály Zoltán: „Mi a magyar a zenében?”, *Apollo* 4/3–4. (1938), 99.

48 ZTI NZKT V-04.10/3.1.16, 2.1.

49 Szabolcsi Bence: „Makám-elv a népi és művészi zenében”, *Ethnographia* 60/1–4. (1949), 87.

50 MTA Kézirattár, Ms 5639/320.

51 Szabolcsi Bence–Bónis Ferenc: *Bartók Béla élete képekben*. Budapest: Zeneműkiadó, 1956.

52 Közli Berlász: *Dincser Oszkár kutatásai*, 139.

Az a nézetkülönbség, amelyet Dincser a magyar ereszkedő kvintváltó dallamok eredete ügyében bizonyos nehézkességgel próbál megfogalmazni Szabolcsi ellenében, lényegében a genetikus vagy tipológiai rokonság nagy múltú kérdésében csúcsosodik ki. Közös platformot jelent számukra a pozitívista örökség, de míg Szabolcsi Sachs és Hornbostel hangszertörténeti kutatásainak diffuzionista szemléletét terjesztette ki a vokális „pentaton stílusokra”, Dincser evolucionista alapon, részben Bartókot követve fejt ki ellenvéleményét. Másrészt a Szabolcsi-féle szel­lem­­történettel szemben Dincser spekulatív, filozofikus írás- és érvelésmódja is mintha Bartók kvázi-természettudományos, történeti partikularitásokra kevésbé fogékony módszertanát vinné tovább, s azt a kimondatlan meggyőződését, hogy a zenei anyagról végső soron többet mond maga az analízis, mint a történeti hát­­tér. Tágabb perspektívában az is látszik, hogy a cseremisiz párhuzamok érvényes­­sége dolgában Dincser intuíciója áll közelebb a későbbi terep­kutatás eredményei­hez.⁵³ Sőt voltaképpen az egész „összehasonlító népzene­tudomány” módszertaná­nak tisztázatlan pontjaira tapint rá, amikor elsőként ad hangot a Szabolcsi népzene­­történeti elképzeléseit illető szkepszisnek.⁵⁴

IRODALOMJEGYZÉK

- Bartha Dénes: „Az összehasonlító zenetudomány új célkitűzései”, *Ethnographia* 45/3–4. (1934), 127–138.
- Bartók Béla: *A magyar népdal*. Budapest: Rózsavölgyi, 1924, XXI–XXII., XXIV., 87., 104. Kritikai kiadása: *Bartók Béla írásai*, 5.: *A magyar népdal*. Közr. Révész Dorrit. Budapest: Editio Musica, 1990.
- Bartók Béla: „Népdalgyűjtés Törökországban (Felolvasás a budapesti rádióban, jan. 11.-én; kibővítve)”, *Nyugat* 30/3. (1937. március), 173–181. (BBÍ 4, 130–140). DOI: 10.1093/nq/173.11.181
- Berlász Melinda: „Dincser Oszkár kutatásai a Pátria-felvételek összefüggésében. Egy évtized a Néprajzi Múzeum népzenei műhelyében (1935–1944)”. In: *Zenetudományi dolgozatok 2001–2002*. Szerk. Sz. Farkas Márta. Budapest: ZTI, 2002, 121–144.
- Dincser Oszkár: „A cigányhangsor”, *Ethnographia* 48/4. (1937. december), 468–471.
- Dincser Oszkár: „Népdalgyűjtés Erdélyben”, *Néprajzi Értesítő* 32/1–2. (1940), 126–136.
- Dincser Oszkár: „Adatok a középzásiai dallamtípus elterjedéséhez. Néhány megjegyzés Szabolcsi Bence cikkéhez”, *Ethnographia* 52/2. (1941. június), 143–145.
- Dincser Oszkár: „A régi stílusú magyar népdal szövegsorainak szótagszám vizsgálata”, *Ethnographia* 52. (1941), 280–282.

53 Vikár: *A volga-kámai finnugorok és törökök dallamai*, 167–168.

54 „Konkrét zenei példákat kell-e összehasonlítani, vagy általános zenei jellegeket (ritmusokat, hang­rendszeret)? [...] Mi a forrásanyaga az összehasonlításnak, s képviselhetik-e egyedi példák magát az adott zenekultúrát, vagy legalábbis annak rétegeit?” Dobszay László: „Az összehasonlító népzene­tudomány tündöklése és lehanyatlása”, *Magyar Zene* 48/1. (2010. február), 17.

- Dincser Oszkár: „A magyar verstan a magyar népköltés világánál”. Kézirat, kb. 1944. ZTI NZK V-04.10/2.1.
- Dobszay László: „Az összehasonlító népzene tudomány tündöklése és lehanyatlása”, *Magyar Zene* 48/1. (2010. február), 7–19.
- Kodály Zoltán: „Ötfokú hangsor a magyar népzeneben”, *Zenei Szemle* 1. (1917), 15–16., 117–119., 152–154., 249–252. Jav. és bőv. 2. változat in: *Emlékkönyv a Székely Nemzeti Múzeum ötvenéves jubileumára*. Szerk. Csutak Vilmos. Sepsiszentgyörgy, 1929, 208–218. (VT 2., 65–75.)
- Kodály Zoltán: „Sajátságos dallamszerkezet a cseremiszi népzeneben”. In: *Emlékkönyv Balassa Józsefnek, a Magyar Nyelv szerkesztőjének 70. születésnapjára*. Szerk. Beke Ödön–Benedek Marcell–Turóczy-Trostler József. Budapest: Ranschburg, 1934, 181–193. (VT 2. 145–154.)
- Kodály Zoltán: „Zene”. In: *A magyarság néprajza, IV.: Szellemi néprajz*. Szerk. Czákó Elemér. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937, 9–80.
- Kodály Zoltán: „Mi a magyar a zenében?”, *Apollo* 4/3–4. (1938), 97–102 (VT 1, 75–80).
- Kósa László: *A magyar néprajz tudománytörténete*. Budapest: Osiris, ²2001.
- Króó György: *Szabolcsi Bence*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1994.
- Lajtha László: „Az 1930. évi népzenei gyűjtések”, *Ethnographia* 42/2. (1931. június), 62–75. Gyűjteményes kiadása: *Lajtha László írásai, I–II*. Közr. Berlász Melinda, a közreadó munkatársai Bíró Viola, Oszvárt Viktória. Budapest: Rózsavölgyi–ZTI, 2022, 82–103.
- Lipták Dániel: „Dincser Oszkár 1942-es Csík megyei népzenei gyűjtése és az amerikai zenei antropológia”, *Ethnographia* 130/2. (2019. június), 274–291.
- Lipták Dániel: „Egy elpusztult népzenei gramofonfelvétel nyomában. Gyimes, 1943”. In: *Zenatudományi dolgozatok 2021–2022*. Szerk. Kim Katalin. Budapest: ZTI, 2022, 179–238.
- Riskó Kata: „Elágazó utakon. A magyar népzene kutatás 1930 és 1945 között”. In: *Járdányi Pál és kora. Tanulmányok a 20. századi magyar zene történetéből (1920–1966)*. Szerk. Dalos Anna–Oszvárt Viktória. Budapest: Rózsavölgyi, 241–258.
- Szabolcsi Bence: *A magyar zene története rövid összefoglalásban*. Budapest: Somló Béla, 1934 (Népszerű Zenefüzetek 2).
- Szabolcsi Bence: „Népvándorláskori elemek a magyar népzeneben. (Adatok a magyar népi hagyományok keleti kapcsolataihoz)”, *Ethnographia* 45/3–4. (1934. december), 138–156.
- Szabolcsi Bence: „Kelet és Nyugat a magyar népzeneben”. In: *A magyar muzsika könyve*. Szerk. Molnár Imre. Budapest: Merkantil Nyomda, 1936, 178–188.
- Szabolcsi Bence: „Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok”, *Ethnographia* 47/4. (1936. december), 233–251.
- Szabolcsi Bence: „Osztyák és vogul dallamok. (Újabb adalék a magyar népi siratódallam problémájához)”, *Ethnographia* 48/4. (1937. december), 340–345.
- Szabolcsi Bence: „A zenei földrajz alapvonalai. Zenekultúrák és zenestílusok keletkezéseműlása a földrajz megvilágításában”, *Ethnographia* 49/1–2. (1938), 1–18.
- Szabolcsi Bence: „Néhány megjegyzés a cigányhangsor kérdéséhez”, *Ethnographia* 49/3–4. (1938), 425–426.
- Szabolcsi Bence: „Adatok a középázsiai dallamtípus elterjedéséhez”, *Ethnographia* 51/2. (1940. június), 242–248.
- Szabolcsi Bence: „Makám-elv a népi és művészi zenében”, *Ethnographia* 60/1–4. (1949), 81–87.

Szabolcsi Bence–Bónis Ferenc: *Bartók Béla élete képekben*. Budapest: Zeneműkiadó, 1956.
Tóth Aladár: „Kelet zenéje”, *Pesti Napló* 89/47. (1938. február 27.), 19.
Vikár László: *A volga-kámai finnugorok és törökök dallamai*. Budapest: ZTI, 1993.

ABSTRACT

DÁNIEL LIPTÁK

'...FUSING INTO UNITY ORIGINALLY CONTRADICTIONARY FORMAL PRINCIPLES'

A Debate between Bence Szabolcsi and Oszkár Dincser on Fifth-shift Pentatonic Folk Songs (1940–1941)

In a series of articles published in the 1930s, Bence Szabolcsi outlined his bold opinion on the prehistory of Hungarian folk music. In *Data about the Spreading of the Central Asian Melody Type* (1940), he argued that the combination of the pentatonic scale with a descending fifth-shift, as found in Hungarian folk music, was a typical feature of Central Asian music, and thus a link between folklore and nomadic national prehistory. In spite of general approval, Oszkár Dincser, a young ethnomusicologist at the Museum of Ethnography, wrote a sceptical reply, a stance confirmed by later research into the eastern connections of Hungarian folk music. In analysing and contextualising this debate, I wish to contribute to the history of ideas in mid-20th-century European ethnomusicology. At about the time when a canon of Hungarian musicological thinking, based on Bartók and Kodály, was being constructed, this case shows a disagreement about basic principles, under the simultaneous influence of German comparative musicology and *Geistesgeschichte*, as well as diffusionism and evolutionism. Thus, it sheds light on the multiple roots and international context of the Hungarian school.

Dániel Lipták is a graduate student of ethnomusicology at the Liszt Academy of Music, and a research assistant at the HUN-REN RCH Institute for Musicology in Budapest. As a musician, he plays and teaches traditional Hungarian and Romanian fiddle music. His research interest includes the history of Hungarian folk music research, the social and musical analysis of folk dance music, interethnic issues in Central and East European traditional cultures, and folk revivals.