

Richter Pál

A PALÓC MIXOLÍD – ÚJ ÉRTELMEZÉSBN*

A 70 éves Pávai Istvánnak ajánlom

Népzeneink gazdagságára sokan sokszor és sokféleképpen hivatkoznak. Leggyakrabban a különféle dallamok, azaz a dallamtípusok nagy számát és az összegyűjtött adatok mennyiségét szokták említeni. Van olyan álláspont is, amelyik a magyar népzenei hagyomány egyfajta központi szerepét hangsúlyozza, miután többféle zenekultúrával mutatható ki stiláris, dallami és szerkezeti kapcsolata, leginkább az európai és az ázsiai zenekultúrákkal.¹ Ezt is többféleképpen magyarázzák, de mindez leginkább a magyarság történelmével, népzeneink különböző rétegeinek eredetével függ össze, a honfoglalás előtti és az európai zenetörténeti korokat tükröző dallamalakokkal, típusokkal és stílusokkal. A magyar népzeneben hangsorral is sokféleképpen találkozunk,² a két-három hangból állóktól kezdve a különböző hétfokú hangsorokig bezárólag. Gyakoriak a két vagy több hangsor keveredését mutató dallamok is, amit leginkább az új stílus kapcsán szoktak hangsúlyozni. „Ami [...] első pillanatra föltűnik és ami ily módon a stílus hangsorvilágának talán legsajátabb jegyeként tekinthető, az a gyakori *kéthangsorúság*.”³ Ugyanakkor az új stíluson kívül is megfigyelhető a hangsorok keveredése, amelynek egyik magyarázata a pentatónia és a diatonikus hétfokúság közötti átmenetek sokasága és sokfélesége, a hangsorok elszíneződésének, elhomályosodásának különböző fokozatai, amelyekre már Bartók és Kodály is felfigyelt.

1. tisztán pentaton dallamok; 2. olyanok, melyekben a diatonikus hangsornak a pentaton hangsorból hiányzó 2. és 6. foka csak mint másodrendű, cifrázó hang szerepel; 3. olyanok, melyekben a pentaton-bázis még fölismerhető ugyan, de a 2. és 6. fok már mint külön szótagra énekelt főhang szerepel (rendesen hangsúlytalan ütemrészben, a dallamsor záróhangján soha).⁴

* A szerző a BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Juhász Zoltán: *A zene ősnyelve*. Budapest: Fríg Kiadó, 2006, 255. A könyv recenzióját ld.: Paksa Katalin: „Juhász Zoltán: A zene ősnyelve”, *Ethnographia* 118. (2007/2–3.), 315–317.

2 Mátray Gábor: *A Muzsikának Közöséges Története és egyéb írások*. Sajtó alá rend., jegyz. Gábry György. Budapest: Magvető 1984, 260–287.; Vargyas Lajos: *A magyarság népzeneje*. Szerk. Paksa Katalin. Budapest: Planétás, 2002, 43–73.

3 Bereczky János: *A magyar népdal új stílusa*, I. Budapest: Akadémiai Kiadó 2013, 70.

4 Bartók Béla: *A magyar népdal* [1924]. Közr. Révész Dorrit. Budapest: Editio Musica 1990 (Bartók Béla írásai, 5.), 23.

1. Tiszta ötfokúak. 2. Amelyekben itt-ott, átmenetben, ékesítésképpen megjelenik a hiányzó két hang. Ezeknek többnyire van tiszta ötfokú változatuk is. 3. Amelyekben a rendszeren kívül eső hangok külön szótagot kapnak. (A példából látható, hogy a 2. és 3. csoport lényegében nem különbözik az 1-től. 4. Amelyekben a dúr és moll hangnem, a tonika-domináns viszony behatása többé-kevésbé elmosta a pentaton alapszerkezetet, de egyes dallamfrázisok pentaton eredetre mutatnak.⁵

Bartók és Kodály megfigyelésére alapozva Vargyas Lajos részletesen, példákon keresztül be is mutatja a fokozatokat és ismertető jegyeiket.

[Bartók és Kodály szerint] három fokozatot állapíthatunk meg: a) a díszítő hangok érintik az idegen hangokat is; b) a hangsúlytalan vagy kevésbé fontos hangok idegenek az ötfokúságtól, de a főhangok még ötfokúak; c) a dallam hétfokú, de ötfokú fordulatok és a kadenciák még őrzik az ötfokúság emlékét.

A b) és c) fokozatokban jó eligazítást nyújt az idegen hangok másodlagos voltára, ha azok kétféleképpen is jelentkeznek: például a *fa* és *fi*, *ta* és *ti* (g záróhang esetében *e*, *esz* – *a*, *asz*) váltakozva fordul elő egy dallamban. Az „ingadozás” arra mutat, hogy ezek a fokok nem „fontosak”, bármilyen megoldásuk megfelel, mert csak „kitöltik”, mégpedig utólag töltik ki az ötfokú dallam „közeit”. Világos a „kitöltő” szerep ott, ahol ismert dallamok ismert fordulataiban találjuk az idegen hangot egyes változatok megoldásaként. Jellemző példa erre, amikor a nagyon gyakori, ötfokú menetet, a (kvintváltó) dallam felső részében lévő *c-f'-d* (= *re-szo-mi*) fordulatot töltik ki *e*-vel vagy *esz-szel* (*fi*, *fa*), vagy *c-f'* (= *re-szo*) ugrást helyettesítik skála-menettel.⁶

A leírások rávilágítanak a hangsorbeli gazdagságnak, a kevert hangsorok jelenlétének egyik alapvető okára, a magyar népdalok egy részének arra a tulajdonságára, hogy maguk a dallamhangok nem egyenértékűek, vannak fontos és kevésbé fontos hangok. Másképp kifejezve a magyar népdalkincs jelentős részében a dallamoknak létezik egy váza, amely a fontos hangokból áll össze. A dallam hangsorának szempontjából sokszor ez a váz – nevezhetjük a főhangok sorának – a meghatározó, melynek létezését az adott dallam variánsai igazolják vissza. A váz- vagy főhangokhoz képest a „vázkitöltő”, kevésbé fontos hangokkal vagy más néven mellékhangokkal ugyanakkor dallami fordulatok is rögzülhetnek, amelyek különböző hangsorokat jellemeznek, akár eltérve a dallamváz hangsorától. Sőt, a sokféle hatásnak köszönhetően egy korábban pentaton dallamfordulatot, hangközlépést idővel kiválthat egy, a hétfokúságból átvett vagy funkciós motívum is. Különösen igaz ez a hangszeres gyakorlatba átkerült vokális dallamokra. Miután a kölcsönhatás kétirányú, ezért a hangszeres gyakorlat felől érkező változás visszahatásként újból megjelenhet a dallam pusztán énekes előadásában. Nyilvánvaló tehát, hogy egy magyar népdal hangsorának, hangnemének a meghatározása sokkal összetettebb kérdés, mint egyszerűen csak az előforduló hangok számbavétele. A hangsor

5 Kodály Zoltán: „Ötfokú hangsor a magyar népzeneben” [1917–1929]. In: uő: *Visszatekintés*, 2. Sajtó alá rend. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 65–75., ide: 73.

6 Vargyas: *A magyarság népzeneje*, 55–56.

értelmezésénél figyelemmel kell lennünk a dallam főhangjaira, meg kell tudnunk különböztetni őket a mellékhangoktól (módosított, díszítő, átmenő, vázkitöltő hangoktól), azaz különbséget kell tennünk egy dallam hangsora és hangkészlete között. Míg a hangsorok (mint hangnemek) egy-egy adat zenei tartalmát, belső és alapvető tulajdonságát határozzák meg, addig a hangkészlet az összes megszólaló hangot veszi számba, egyfajta leltárként tájékoztat a díszítő, módosított és átmenő hangokról, és tudósít a dallam külső megjelenéséről. A legjobban megragadható különbséget a hangkészlet és a hangsor között a *pien* hangokat is tartalmazó pentaton dallamoknál találjuk, ahol általában ezek a jövevény, a pentaton hangsortól idegen hangok díszítő elemként, átmenő hangként, motívumok variáns hangjaként jelennek meg.

Bartók és Kodály is külön kategóriaként kezeli, amikor a pentatontól idegen hangra már külön szótagot énekelnek, de súlytalan ütemrészben. Ezekben az esetekben még teljes értékű pentaton dallamokról van szó, függetlenül a pentaton hangsor részét nem képező, a diatónia szerinti II. és VI. foktól. A dúr-moll alapú nyugati műzenében ehhez hasonlatos egy hangnemen belül az alterált vagy a kromatikus váltóhangok jelenléte, amelyektől függetlenül azonban továbbra is az adott dúr vagy moll hangsorról, illetve hangnemről beszélünk, és nem próbáljuk azt valamiféle más elnevezéssel illetni. Egy-egy dallam hangsorának, hangnemének meghatározását segítik még a különböző hangsorokhoz, hangnemekhez társuló jellegzetes motívumok, dallamfordulatok, hangközlépések, zárlatok. A diatonikus sorokban például gyakoriak a skálamenet-kivágatok, a pentaton, tetraton hangnemekben pedig a szekundnál nagyobb hangközlépések, az ötfokú rendszerből következő hangközkapcsolatok, motívumok, ahogy Kodály fogalmaz: „legsűrűbben a kisterccsel vagy kvarttal párosult nagy szekundot halljuk”⁷ (kvint, kvart, terc, *ré’-dó’-lá, dó’-ré’-lá, mi’-ré’-lá* és hasonló fordulatok).

Ennek az életerőt mutató gazdagságnak köszönhetően a hangsorok kérdése időről időre hangsúlyosan tárgyalt, állandó témája a magyar népzene kutatásának. 1972–73 táján Borsai Ilona az MTA Népzene kutató Csoport egyik plénumán megjegyezte: „És van még egy hangnem a palócoknál: alul *h*-val, fölül *b*-vel.” Erre visszaemlékezve szentelt Bereczky János egy tanulmányt e különös hangsor vizsgálatának 1999-ben.⁸ Kutatásai igazolták, hogy e különös hangsor elterjedése szorosan kötődik a palóc vidékhez, ezért is nevezte el azután *palóc mixolíd*nak (*1. kotta*). Ha a dallam hangjait számba vesszük, azaz megnézzük a hangkészletét, és a hangokat sorba rendezzük, akkor valóban egy különleges skálát kapunk, amelyben az alaphanghoz viszonyított terc alternatív lehetőséget kínál, a *h*-t vagy *b*-t. Ahogy a példák mutatják, ez a lehetőség azonban nem szabadon választható: az oktáv terjedelemig a mixolíd hangsor szerinti nagy tercet (*h*), az oktáv feletti hangterjedelemben pedig dór szerinti kis tercet (*b*) kell használni.

7 Kodály: *Ötfokú hangsor a magyar népzeneben*, 72.

8 Bereczky János: „Egy sajátos hangsor népzeneinkben”. In: *Zenatudományi Dolgozatok* 1999, 75–85. (A Borsai Ilonától idézett mondat a 85. oldalon.)



mondásban lévő erő működött, illetve működik. Egyik az új stílusnak az a törvényszerűsége, hogy folytonosan önmagát tágítja. A másik a mixolidnak az a törvényszerűsége, hogy nónán fölül tágíthatatlan.¹⁰

A kis decimáig történő bővülésnek a gyűjtések alapján ráadásul az ideje is meghatározható: nagyjából a 20. század 30-as, 40-es éveiben jelentkezhetett először. Bereczky a folyamat nyomon követhetőségére is hoz példákat: az édesanya még nónával, a lánya már kis decimáig kibővítve éneklí ugyanazt a dallamot.¹¹ Heylesen fogalmaz, amikor az új stílus belső törvényszerűségeiből fakadó újabb ízlésként írja le az általa palóc mixolidnak elnevezett jelenséget.

Tekintettel a *palóc mixolid* dallamokban az alul a nagy, fölül pedig a kis terc használatára, az így létrejött hangsor különlegességére, azon belül is a terc hang bizonytalanságára, érdemes a fentebb leírtak tükrében még egyszer megvizsgálni, valóban egy sajátos hangsorral állunk-e szemben, vagy pedig valamiféle előadási, stílusbeli jellegzetességgel, és valójában nem hangsorról, hanem csak hangkészletről beszélhetünk. Ez utóbbi feltevésünket Bereczkynek egy megállapítása is jogosulttá teszi: „Olyan dallamtípusunk, mely valamennyi változatával következetesen e hangsorban lenne, nincs.”¹² Nehezen tekinthetünk bármiféle hangkészletet hangsornak, ha egyetlen dallamtípusnak sem következetesen a sajátja.

Áttekintve az érintett dallamokat, adódik a kérdés, vajon nem a hangoknak valamiféle helyettesítése hozza-e létre ezt a hangsort? A magyar népzeneben több olyan esetet, jelenséget ismerünk, amikor a megszólaló hang egy másikat helyettesít, annak variációjaként vagy rögzült változataként jelenik meg. A legismertebbek az intonációs eltolódások, amikor egy bizonyos fokot más hangmagasságban szólaltatnak meg. Ilyen a *dunántúli terc*, amelyről Olsvai Imre a következőket állapítja meg:

Bartók és Kodály az 1920-as–1930-as években ír arról a jelenségről, hogy a dunántúli nép gyakran éneklí magasabban a *lá*-pentaton dallamok tercét (*dó*-ját) és elég gyakran a felső szeptimjét (*szó*-ját) is. Ez a magas hangköz néha csak negyedhanggal szól följebb, ennél fogva citerán, tamburán, cimbalmon, klarinéton, rézfúvókon, harmonikán stb. lejátszhatatlan, mert éppen két félhang közé esik. Ezt a „semleges” tercet, szeptimet Bartók és Lajtha felezett módosítójellel: $\flat/2$, $\sharp/2$ fejezi ki. A magas hangköz máskor szabályos nagyterc (*di*), illetve nagy felső szeptim (*szí*), de ilyenkor is megmarad az alsó szeptim *szó*-nak!¹³

Tudomásul véve az intonációs módosulást az ilyen dallamok hangsorát is a magyar hagyományt meghatározó, anhemiton pentatonnak tekintjük.

A dallamok egyes motívumainak puszta variációja miatt előforduló hangsor-módosulások jellemző példáját mutatják még az úgynevezett *ál-kétrendszerű* penta-

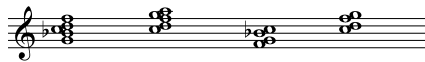
10 Uott, 78.

11 Uott, 80–83.

12 Bereczky János: *A magyar népdal új stílusa*, I., 72.

13 Olsvai Imre: „Hangrendszerbeli, intonációs, ritmikai és előadásbeli sajátosságok a Dunántúlon”. In: *Magyar Népzenei Antológia*, III. Szerk. Olsvai Imre. DVD-ROM-on: *Magyar Népzenei Antológia. Digitális összkiadás – Anthology of Hungarian Folk Music. Complete Digital Edition*. Főszerk. Richter Pál. Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont–FolkEurópa Kiadó, 2012.

ton dallamok is (2–3. kotta). Gyakran variálódhat úgy a dallamot indító oktávhang többszöri (2–4) megismétlése, hogy az egyik oktávhang fellép a fölötte lévő szekund hangra, és ezáltal az alapvetően tetraton dallamsor pentatonná válik, a ré-ré-ré-dó-lá-szó tetraton sor helyett létrejön ré-mi-ré-dó-lá-szó pentaton sor. Miután ezek ereszkedő kvinttváltó dallamok, az oktáv feletti szekunddal megszólal a felső pentaton rendszer olyan hangja, amely nincs benne az alsó rendszerben (lá-pentatonban a felső rendszer mi hangja), és a hangkészlet, ha egyébként nincs más *pien* hang a dallamban, így már hexaton lesz, azaz kétrendszerű pentatonnak tűnik a dallam, pedig lényegét tekintve kétrendszerű tetraton, ami a teljes négysoros dallam vonatkozásában egyrendszerű pentaton hangsort hozna csak létre. Az ilyen típusú, variálódásból, díszítésből létrejövő kétrendszerű pentaton dallamokat *ál-kétrendszerű*eknek tekintjük.



2. kotta. Egymástól kvinttávolságra lévő pentaton és tetraton rendszerek

Poco rubato $\text{♩} = 112$

1. Mőg-ös-mer-ni a ka-nászt é-kés já - rá - szá - ról,
 Ű-zött-fű-zött bocs-ko-rá- ról, ta-risz-nya-szí - já - ról.
 Hűcs ki,disz-nó, a be-rők-ből, csak a fű-le lát - szik.
 1)
 Ka-nász-buj-tár bo-kor mel-lett mönyecské-vel ját - szik.

3. kotta. Ál-kétrendszerű dallam¹⁴

A hangszeres népzeneben még inkább megfigyelhetők hanghelyettesítések. Egyrészt ha több hangszer játssza ugyanazt a dallamot, akkor az elméleti uniszónó helyett különböző hangközök, együtthangzások szólalnak meg, heterofónia alakul ki, miután mindenki a maga dallamváltozatát szólaltatja meg, nem tudatosan, hanem ösztönösen. Ugyanez akkor is megfigyelhető, ugyan kisebb mértékben, ha többen éneklük ugyanazt a dallamot. Fúvós hangszereknél a dallamban előforduló alaphang alatti VII. fok helyett, miután ezt ők nem tudják játszani, sokszor I. vagy IV. fokot játszanak, miközben az általuk kísért énekes a VII. fokot

14 Vargyas: A magyarság népzeneje, 364., 03. példa.

énekli.¹⁵ Ráadásul a VII. és IV. fok közötti tisztakvint-összhangzás utáni igény a Dunántúlon, Olsvai Imre megfigyelése szerint áttevődhet az énekelt I. fok kíséretéhez is, V. fokként.¹⁶ Ha ezek az énekes kíséretben alkalmazott fordulatok rögzülnek a hangszerjátékosnál, akkor előfordulhat, hogy már egyedül, szólóban játszva a dallamot is az I. fok helyett V. fokot fog játszani, megváltoztatva ezzel esetlegesen a dallam hangsorát.

A vonós hangszeres bandáknál funkciós harmonizálású kíséretben a bőgő szólamában megfigyelhető, hogy a következő akkord alaphangja előtt megszólaltatják a vezetőhangot, azaz a domináns akkord tercét, ahelyett hogy a dallam szerint még az előző akkord alaphangját ismételnék (4. kotta):

[...] a vezetőhang vagy szeptimhang kettőzés nemhogy nem tiltott, hanem majdnem kötelező, hiszen a zenészek ezzel jelzik egymásnak, hogy mindegyikük hallja, mit kell ott fogni, hogyan kell a következő akkordra vezető hangzatot létrehozni. Ezért a bőgősök esetében gyakori, hogy a domináns akkord alapja után annak tercét is megszólaltatja, ami rávezet a következő akkord alaphangjára, miközben a kontra akkordjában, sőt gyakran a dallamban is ugyanez a hang szólal meg (vezetőhang-kettőzés).¹⁷

Funkciós harmonizálás *alaphelyzetű* domináns akkordokkal

A: egyszerűsített dallam B: dallamváz Fedémes (Heves)

5. kotta. Az 1. kotta dallamának egyszerűsített képe és váza

Ugyancsak az újkori, dúr-moll műzene hatása a kromatikus váltóhangok jelenléte dalainkban; bár részben belső fejlődésből is előállhatott. Sok dúr, felhangos, hipo és szo-öt-fokú [...] dalban jelentkezhetett ez, mint a hangsorban nem idegen, tehát nem kromatikus hang. *G–c–h–c* és *c–d–h–c* menetekre gondolok. A *do* megtámasztása váltóhangszerű *ti*-vel magával hozhatta a „domináns” alátámasztását is, s ez már kromatikus váltóhang.¹⁹

Ha a *ti-t* (*h-t*) a *dó* (*c*) megtámasztására szolgáló kromatikus alsó váltóhangként értelmezzük, akkor ennek mintájára joggal tekinthetjük a felső *tá-t* (*b-t*) az oktáv fölötti *lá* (*a*) felső kromatikus váltóhangjának, hasonlóképpen egy domináns–tonika harmóniai fordulattal megtámasztva. Helyéből adódóan a *ti* (*h*) nemcsak kromatikus váltóhangként, hanem átmenő, hangközt kitöltő hangként is megjelenhet (*6a kotta*), de ekkor is funkciós harmóniai fordulat, egy szubdomináns–domináns kapcsolat illeszthető alá: $IV^{8-7}-V-I$.

Ugyanakkor az új stíluson belül jelentős számban találunk szó-végű dallamokat, és ezek között elég sok a szó-pentaton. Azaz a dallamok redukálásának eredménye, az így kapott főhangok és hangsorok megerősítik eddigi ismereteinket.

Az új stílus és az ötfokúság kapcsolatának megítélése a magyar népzene kutatásban nem egyöntetű. Bartók az új stílusban előforduló hangsorok kapcsán a hét-

¹⁹ Vargyas: *A magyarság népzeneje*, 72.

Szécsényfelfalu (Nógrád)

The musical score for Szécsényfelfalu (Nógrád) consists of four staves of music in G minor. The first staff is in 4/4 time. The second and third staves are in 2/4 time, and the fourth staff is in 4/4 time. The melody is written in a single voice on a treble clef.

6a kotta. Az eredeti dallamalak

Dallamváz Szécsényfelfalu (Nógrád)

The musical score for Szécsényfelfalu (Nógrád) showing the original melody and its skeletal structure. It consists of four staves. The first staff is the original melody in 4/4 time. The second and third staves are the skeletal structure in 2/4 time, and the fourth staff is the original melody in 4/4 time. The melody is written in a single voice on a treble clef.

6b kotta. A 6a kotta dallamának váza, főhangjai

fokúságot emeli ki, és nem ír kifejezetten pentaton dallamokról, így szó-pentaton dallamokról sem, viszont megemlíti a kromatikus váltóhangokat:

Leggyakoribb a dór, eol és dúr hangsor; a mixolíd még eléggé gyakori, [...] fríg hangsor csak két esetben ismeretes [...].

Dór és eol dallamokban gyakoriak a pentaton fordulatok, ami kétségkívül szintén a régi stílusból ámentett sajátosság [...]. Rendesen nem valamennyi dallamsorban jelentkeznek, hanem vagy csak az A, vagy csak a B sorokban; a dallamvonalban ilyenkor a régi stílusnál ismertetett pentaton rendszerre valló fordulatok találhatók [...].

Némely, eredetileg talán dór vagy eol hangsorban a modern moll hangsor befolyása nyilvánul meg (fölfelé menet *e-fisz*, lefelé menet *f-esz* használatában).

Ugyancsak az újabb műzene hatásának tudhatók be az egy és ugyanazon dallamban található kromatikus hangok mint váltóhangok ugyanannak a foknak nem alterált hangjai mellett [...].²⁰

A magyar népzeneről szóló összefoglaló és korszakos jelentőségű tanulmányában Kodály már erőteljesen hangsúlyozza, hogy jelentős az olyan hétfokú új stílusú dallamok száma, amelyek mögött az ötfokúság jól kimutatható, valamint utal tisztán ötfokú példákra is:

De nemcsak a régi szerkezet nyomát tudjuk kimutatni újabb fajta dalainkban, hanem a régi hangrendszerét is. Bár a zöme első tekintetre hétfokú: ha számbavesszük a dallam hangjait, dór, aeol, mixolyd, sőt modern dúr-hangsorokat kapunk. Ez gyakran csak látszat: a mellékes, súlytalan hangokat elhagyva, a jellemző fordulatokat szemügyre véve, kihámozhatjuk az ötfokú alapszerkezetet. De nem is jogosult az egyházi hangnemek neveit alkalmazni oly dallamokra, melyeknek egészen más a járása, frazeológiája, mint az egyházi dallamoké. Meg aztán bőven találunk tiszta ötfokúakat is.²¹

Kodály végül annyira fontosnak látta a pentatóniát az új stíluson belül is, hogy bizonyos megszorításokkal, de az új stílus legjellemzőbb hangsorának tartotta.²² Vargyas, ahogy már a fentebb közölt idézetből kiderült, részletesen vizsgálta az ötfokúságot helyettesítő és így látszólagos, a hangkészlet szintjén hétfokúságot kiadó formulák használatát és szerepét a régi és új stílusú dallamokban egyaránt. Ő is az ötfokúságból kiindulva, „az ötfokú érzés átalakulása”-ként értelmezte „a hétfokú rendszer szellemében, hogy a felismerhetően ötfokú dallamokban megjelennek az idegen hangok, és a dallam” hétfokú hangsorrá egészül ki. Meglátása szerint mindez történhetett a hétfokú dallamok megismerése után, de lehet belső fejlődés eredménye is.²³ Az új stílus esetében ezzel ellentétes irányú folyamatok meglétéről, nevezetesen hogy eredetileg hétfokú dallamok válnak egyre inkább pentatonokká, elsőként Borsai Ilona tudósít egy 1977-ben megjelent tanulmányában:

Hogy az ötfokúság a mai napig is mennyire erősen él a magyar parasztság zenei tudatában, azt mi sem bizonyítja jobban, mint hogy számos új stílusú dallamtípus, amelyet a XX. század elejének gyűjtői diatonikus hangnemekben találtak meg, az azóta eltelt évtizedek folyamán hagyományörzőbb területeken egyre inkább telítődött pentaton fordulatokkal.²⁴

Borsai tanulmányára hivatkozva Bereczky szembefordul Kodály elméletével, és az új stílust a régitől teljesen függetlenül létrejött jelenségnek tartja, mégpedig az ötfokúság immanens létének megkérdőjelezésével:

Az ötfokúság jelentőségét az új stílusban véleményünk szerint az előttünk jártak jóhiszeműen eltúlozták annak bizonyítása érdekében, hogy az „új magyar dallamstílus szerves folytatása a réginek”. [...] Mi *folytonosságot* nem látunk. Látunk ellenben a két, mintegy

21 Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969, 43.

22 Uott, 43–44.

23 Vargyas: *A magyarság népzeneje*, 58.

24 Borsai Ilona: „Régi stílusú elemek megjelenése az új magyar népdalstílusban”, *Ethnographia* 88/1. (1977), 136–146.

másfél évszázadon át együtt élt stílus között *kölcsönhatásokat*. Ilyen kölcsönhatás az új stílusba utólag beszívárgott és idővel egyre nagyobb teret nyert ötfokúság is.²⁵

Bereczky Borsaira hivatkozva indokolja állítását, és kétségbe vonja, hogy az új stílus a réginek valamilyen módon, akár a sorszerkezetet, akár a hangsort tekintve folytatása lenne. Ugyanakkor Borsai tanulmányának zárógondolatai még inkább megerősítik Kodálynak a magyarság pentaton zenei gondolkodásáról, formálásáról és a szerves folytatásról szóló megállapítását:

Nemcsak az a kodályi megállapítás igazolódik tehát 42 év elteltével is, hogy „az ötfokúság a magyar lélek ősi, ösztönös zenei kifejezésmódja”, hanem az is hogy „ha kiveszőben van is az a dallamtípus, melyben a keleti örökség legtisztábban él, szerves folytatását megtaláljuk a most virágzó újabb dallamstílusban.” S az utolsó 70 év népzenei gyűjtéseinek alapján – mint ahogy példánk is bizonyítja – jól nyomon követhető, hogyan válik e „folytatás” egyre „szervesebbé”; hogyan hatolnak be egyre jobban – főként a hagyományörzőbb területeken – a régi stílus elemei az új magyar népdalstílusba.²⁶

Amennyiben elfogadjuk Bereczky állítását, hogy nem belső szerves fejlődés eredménye az új stílus, hanem külső, műzenei, komponált dalok hatására alakult ki, és csak azt követően, a kölcsönhatások révén szervesült a magyar népzenei hagyományba, részben az ötfokú zenei gondolkodás és formálás érvényre juttatásával, a palóc mixolídnek elnevezett jelenség esetében a hangsor kérdését mindez akkor sem befolyásolja. Az elvégzett elemzések és vizsgálatok alapján megállapíthatjuk, hogy nem hangsorról, hanem előadásbeli sajátosságról beszélhetünk, amely elég jól lehatárolható területen él. Kialakulását leginkább a vonós együttesek gyakorlatával való kölcsönhatásban értelmezhetjük, a hangközöket kitöltő és dallamformulákat variáló kromatikus vezető- és átmenőhangok használata révén. A vokális hagyományban ez újszerű és különleges dallamosságot, valamint hangkészletet eredményez, de mögötte a szó-ötfokúság váza, meghatározó jelenléte egyértelműen kimutatható.

25 Bereczky: *A magyar népdal új stílusa*, 71.

26 Borsai: *Régi stílusú elemek megjelenése...*, 146. Az idézőjelben lévő részek Kodály Zoltán: *A magyar népzene* c. kötetéből valók.

ABSTRACT

PÁL RICHTER

THE 'PALÓC MIXOLYDIAN' MODE – A NEW APPROACH

Hungarian folk music has a wide range of scales, spanning from those consisting of two or three tones to the pentatonic and various heptatonic scales. However, melodies showing the combination of two or more scales are quite common as well. The latter phenomenon can be explained by the multitude and variety of transitions among the pentatonic and diatonic seven-tone scales, by the various degrees of colour change and fading occurring within the individual scales – a trait already noticed by both Bartók and Kodály. Due to this richness, traditionally considered as a sign of vitality, the topic of the scales has always been a subject of regular discussion and constant research in Hungarian ethnomusicology. At a plenary session of the Folk Music Research Group of the Hungarian Academy of Sciences, held around 1972–1973, Ilona Borsai remarked: 'In addition, there is a scale in use by the Palóc people, having B natural at the bottom and B flat at the top.' In remembrance of this statement, in 1999, János Bereczky dedicated a study to the examination of this strange scale; his research proved that this scale was mainly spread in the Palóc region, which gave Bereczky the reason to subsequently refer to it as the 'Palóc Mixolydian' mode. The definition of the main and auxiliary melodic notes as well as the distinction between the scale and the pitch set provide a new interpretational framework. While the scale (similarly to the tonality) defines the musical content as well as the internal and essential properties of a given tune, the pitch set, on the other hand, takes into account every sounding note, giving information about the ornamental, altered, and passing notes as a kind of inventory, and highlighting the external appearance of the melody. Such an examination of the melodies in the 'Palóc Mixolydian' mode is perfectly capable of explaining the use of the major third in the lower register, and of the minor third in the higher register, without assuming a specific scale.

Pál Richter was born in Budapest, graduated from the Liszt Ferenc University of Music as a musicologist in 1995, and obtained a PhD degree in 2004. His special field of research is 17th century music of Hungary, and he conducted his PhD research in the same subject. His other main fields of interest are Hungarian folk music, classical and 19th century music theory and multimedia in music education. Since 1990 he has been involved in the computerized cataloguing of the folk music collection of the Institute for Musicology and has also participated in ethnographic field research. From 2005 he was the head of Folk Music Archives, and recently has become the director of the Institute of Musicology, Research Centre for the Humanities HAS. He regularly delivers papers at conferences abroad, publishes articles and studies and teaches music theory and the study of musical forms at the Liszt Ferenc University of Music in Budapest. From 2007 till 2021 he directed the new folk music training, and is the founding head of the Folk Music Department.