

Richter Pál

NÉPDALOK HARMONIZÁLÁSA KODÁLY MŰHELYÉBEN*

Amikor Bartók és Kodály elkezdték a rendszeres népzenei gyűjtőmunkát, szinte kizárólag az egyszólamúsággal találkoztak, onnan kapták inspirációikat. Mint zenei jelenség az egyszólamúság élesen különbözött a nyugati zene többszólamú, át- és sokszor túlharmonizált világától, és hangzásában már önmagában is nagy horderejű felfedezés lehetett, amit hangsorainak gazdagsága, sajátos ritmikái színessége még inkább növelt. E felfedezett új világhoz nem is igazán illett volna, ha erőteljesebb harmóniai vonatkozásai lettek volna, kivált nem a nyugati zenéhez hasonlóak. Bartók és Kodály koruk zenei közízlését ismerve ugyanakkor tudták, hogy ha felfedezésüket népszerűsíteni akarják, ha a rácsodálkozást a magyar egyszólamúságra akár csak zenész körökben is általános érvényűvé kívánják tenni, akkor a nagyközönség számára mégiscsak nyugatias köntösbe kell bújtatni a dallamokat, ahogyan a közösen jegyzett *Magyar népdalok* 1906-os első kiadásának előszavában írták:

Válogatni kell a javából és valamilyen zenei feldolgozással közelebb vinni a közönség ízléséhez. Kell rá a ruha, ha már behozzuk a mezőről a városba.¹

De rögtön hangsúlyozták a maguk szerepét is, amely viszont a dallamok megharmonizálását jelentette:

De városi öltözetben félszeg, szorongó. Úgy kell rászabni a köntöst, hogy el ne akassza a lélekzetét. Akár énekkarra, akár zongorára dolgozzuk, a kíséret mindig csak az elveszett mezőt és falut igyekezze pótolni. A dallamok hitelességében pedig a népszerű kiadás se maradjon el a teljes [értsd tudományos közreadás] mögött.

Mindkettőjük számára alapvetően fontos volt a zeneszerzésben a népzenei, parasztzenei világ megtermékenyítő hatása, melyen belül teljes értékű zeneszerzői feladatnak tekintették a népdalok pusztai megharmonizálását is, legmagasabb foká-

* A Kodály Zoltán születésének 135. és halálának 50. évfordulójára rendezett konferencián, április 27-én a Zenetudományi Intézetben elhangzott előadás írott változata. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója. Az 1., 2., 4. és 6. kottát az Editio Musica Budapest, a 2., 3. és 5. kottát az Universal Edition szíves engedélyével közöljük.

1 Bartók Béla–Kodály Zoltán: *Magyar népdalok. Énekhangra, zongorakísérettel*. Budapest: Rozsnyai Károly, 1906, 3. Új kiadásban: Kodály Zoltán: *Visszatekintés*, I. Szerk. Bónis Ferenc, Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1982, 9.]

nak pedig ennek az ősi zenei nyelvnek a tökéletes, anyanyelvi szintű elsajátítását tartották. Kodály 1925-ben így fogalmazta meg mindezt eredetileg német nyelven írt *Ungarische Musik* című cikkében:

AKI BELEÉLI MAGÁT ebbe a zenébe [értsd magyar népzene], az jóval könnyebben érti meg az újabb magyar zenét. [...] Ezek a dalok adják új zenénk fundamentumát, termő talaját. Mert az új magyar zeneszerzőket bármely európai komponista-iskolánál inkább ezek a dalok inspirálják közvetlenül. Nem mintha „témákként” dolgoznák fel őket. Szinte soha nem találni szabad kompozíciókban népi témákat. Csak légkörük, őszanyaguk az, ami ezekben a művekben új életre ébredt.²

A zeneszerzés oldaláról a népdalfeldolgozásoknál Kodály alapfeltételnek tartotta a személyes érintettséget: a zeneszerzőnek a helyszínen kell megszereznie „azt az eleven képet, amit tükröznie kell”. Ezenkívül nagy repertoárt kell ismerni, és abból jól kell választani, zeneileg pedig „megfelelően fölszerelni”, beleértve a „korrekt” harmonizálást, és „szellemileg: ugyanazon hangulat-dimenzióban” kell maradni. Mindez „költői beleérzést kíván, egyvélételt”.³ A harmonizálás kérdésében Bartók és Kodály szintén egyként látta a megoldási lehetőségeket, amelyek közül talán a legfontosabb, hogy a horizontális, azaz dallami tulajdonságok jelenjenek meg vertikálisan, azaz a harmóniákban is.⁴ Bartók zenéjével kapcsolatban erre Kodály már 1921-ben rámutatott:

Abban a harcban, amely a XVI. század óta a „vertikális” és „horizontális” elvek között folyt, a harmónia győzedelmeskedett. A XIX. században olyan uralomra tett szert a zenében, hogy a dallam és ritmus mindinkább elszegényedett. [...] Azt, amit Saint-Saëns Távol-Keleten és az egyházi hangnemekben keresett, amit Debussy az orosz dalokban talált, azt Bartók a régi magyar népdalban fedezte fel. A pentaton rendszerben fogant népdal termékeny ellentétként kínálkozott a harmóniailag előre meghatározott dallamvilággal, a hervadt kromatikával szemben. [...]

A dallamstílus megváltozása elkerülhetetlenül befolyásolta a harmóniavilágot. Bizonyos hangok közötti új kapcsolatok, amelyek az „egymásutánban” létrejöttek, az együtthangzásban is érvényesülnek. Megnyugtatónak érzünk olyan hangzásokat is, amelyek régebben feloldás nélkül érthetetlenek voltak.⁵

Tíz évvel később azután így foglalta egy mondatba a magyar zene többszólamúsítása kapcsán a lényegét:

(Nehéz kérdés!) Nem is a magyar dallamot kibékíteni a nyugateurópai harmóniával, hanem a magyar dallamból kikívánckozó saját harmonia megtalálása.⁶

2 Kodály Zoltán: „Magyar zene”. In: uő: *Visszatekintés*, I., 24–28., ide: 25.

3 Az idézett kifejezések, részletek forrása: Kodály Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Szerk. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993 (Kodály Zoltán hátrahagyott írásai, II.), 64.

4 Bartók népdal-harmonizálási elveiről és gyakorlatáról lásd: Richter Pál: „A népi harmonizálástól a népdalok harmonizálásáig”, *Magyar Zene* 51/4., 2013, 369–383.

5 Eredetileg franciául jelent meg: Zoltán Kodály: „Béla Bartók”, *La Revue Musicale* II. évf. (1921), 205–217. Magyar fordításban: Kodály Zoltán: „Bartók Béla”. In: *Visszatekintés*, II. Szerk.: Bónis Ferenc, Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1982, 426–434., ide: 429–430.

Kérdés, hogy a néphagyományban fennmaradt harmonizálás mennyiben feleltethető meg a zeneszerzői elvárásoknak, mennyiben tükrözi az általuk a dallamstílusból levezetett együtthangzás ideáját?

Népi harmonizáláson a népi többszólamúságnak különböző, hangszeres játékhoz köthető tudatos jelenségeit értjük. Ezen belül a hangszer adottságai biztosítják a burdon hangszeres (duda, tekerőlant, citera) harmonizálási lehetőségeit, amelyek hatásával sokszor és karakteresen találkozunk Bartók és Kodály műveiben. A kutatás elsődlegesen azonban a vonószekari gyakorlat alapján határozza meg a hangszeres népi együttes zenélés akkordhasználatát. A koordinált népi többszólamúságot Pávai István a harmonizálási stílusok szerint osztályozza, az általa vizsgált erdélyi gyakorlatban alapvetően kétféle harmonizálási stílus meglétét, illetve ezeknek különböző arányú keveredését állapítja meg:

1. A dallamkövető harmonizálás, amelynek a legerterjedtebb formája a dúrakkordmiktúrás kíséret a hegedű–három húros kontra–bőgő formációknál.

2. A klasszikus műzenéből ismert funkciós vonzásokat érvényesítő harmonizálás, de az a harmonizálás sem a műzenei gyakorlatban megszokottak szerint történik. A funkciós vonzásokat erősítő fő dallami, D–T lépést a vezetőhangról az alaphangra minden kísérő hangszer és néha a dallamjátészó hangszer is megszólaltatja.⁷

A régiesebb mód az egyszólamúság jegyében kialakult dallamkövető és dūr akkordokat használó harmonizálás, amelynek egyébként szélesebb körben, többek között az iskolázatlan parasztkántorok orgonajátékában, kíséresi módjában is megtaláljuk a nyomát,⁸ és tulajdonképpen megfelel a fentebb említett zeneszerzői elvárásoknak, amennyiben a kíséret nem homályosítja el, nem értelmezi másképpen a dallam jellegzetességeit, nem erőltet rá tőle idegen harmonizálási gyakorlatot. Az első elmozdulás a funkcionális hatást tükröző harmóniahasználattal felé a zárlatoknál a szubdomináns, domináns, tonikai akkordszarmazékok megjelenése. Az erdélyi magyar tánczenei hagyományban azonban az úgynevezett funkciós harmonizálás is utal az egyszólamúságra, miután a fő dallami lépést a vezetőhangról a záróhangra mindegyik szólam igyekszik megszólaltatni. A műzenei hallásélményekhez szokott fül számára e harmonizálási módok már önmagukban különös színt jelentenek, és ehhez társul még, hogy a népi előadói gyakorlat sajátosságai miatt a hangzó valóság sokkal bonyolultabb összhangzásokat eredményez, mint az előadók zenei gondolkodását tükröző, azt leképező elméleti konstrukció.

Tudjuk, hogy mind Bartóknak, mind Kodálynak volt személyes élménye falusi cigánybandával vagy legalább kontrakíséretes hegedűjátékkal, így találkoztak népi harmonizálással. Bartók a Mezőségen, románok körében 1912-ben,⁹ Kodály pedig

6 Kodály: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*, 61.

7 A népi harmonizálásnak, a hangszeres népi együttes zenélés akkordhasználatának (ezen főként a vonószekari gyakorlatot kell érteni) legújabb összefoglaló ismertetését Pávai István vázolta fel: *Az erdélyi magyar népi tánczene*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, 2012, 344–345.; További példák ld. Richter: *A népi harmonizálástól a népdalok harmonizálásáig*, 369–383.

8 Richter: *A népi harmonizálástól a népdalok harmonizálásáig*, 375–380.

1914-ben Bukovinában gyűjtött olyan falusi cigányzenészekről, akik paraszzenét játszottak,¹⁰ 1928-ban pedig Nagykállóban, Szabolcsban készített hangfelvételt egy cigánybanda játékaról, amelyet már korábban, 1926-ban is hallott.¹¹ Kodályban ráadásul gyerekkori élményként rögzült a galántai Mihók primásnak és bandájának a játéka, ahogy a *Galántai táncok* partitúrájának előszavában utalt rá.¹² Mezőség és Szabolcs, illetve Galánta a népi harmonizálás tekintetében két külön világot képviselnek, a dallamkövető, dúr harmóniakra épülő régiesebb és a nyugati zene funkciós harmóniai vonzásait alkalmazó, újabb stílusú harmonizálási gyakorlatot.

A funkciós harmonizálásnak sajátosan továbbalakított, sokszor túldúsított harmonizálást adó változata a városi cigányzenekarok gyakorlatában figyelhető meg. A harmonizálás már nem is egy akkordot jelent, hanem általában folyamatos mozgást, harmóniai körülírást a brácsán, ami által oldódik a harmóniak szikár feszesége, ritmikussága. Ugyanakkor a harmóniahasználat tovább bővül, a moll szeptimiken és nónakkordokon át egészen a szűkített kvintes dominánsokig és fordításukig, illetve másképpen értelmezve a bővített szextes akkordokig.¹³ Azaz épp azoknak a harmóniaknak az irányába, amelyek Kodály számára is kulcsfontosságúak voltak (lásd az úgynevezett Kodály-dominánst).¹⁴

Összevetve a fentieket a Bartók és Kodály életművében található népdal-harmonizálásokkal általános különbségként megállapíthatjuk, hogy mind Bartók, mind Kodály népdalfeldolgozásaira jellemző a polifon gondolkodás, imitációk, a szólammozgásból előálló harmóniak jelenléte, és ezáltal gazdag, akár sűrű, de pontosan eltervezett, kiegyensúlyozott, plasztikus zenei szövet megteremtése. Éppen ebben különböznek leginkább a városi cigánybandák hangzásvilágától, amelyekben pedig hason-

- 9 Bartók gyűjtései során találkozott népi harmonizálással. A 3 húros kontrát elsőként ő írta le: 1912-ben a Mezőségen (Mezőszabad – Voiniceni) találkozott vele először, majd 1914-ben további előfordulását rögzítette a Görgény völgyében. Jó példa erre a *Román népi táncok* (1915, BB 68) első darabjának forrását jelentő mezőszabadi dallam lejegyzése, ld. *Népzene Bartók műveiben. A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke*. Szerk. Lampert Vera, Vikárius László. Budapest: Hagyományok Háza–Helikon Kiadó–Néprajzi Múzeum–Zenetudományi Intézet, 2005, 96.
- 10 Tari Lujza: *Kodály Zoltán, a hangszeres zene kutatója*. Budapest: Balassi kiadó, 2001, XX; Szalay Olga: „Kodály népzenei gyűjtésének mutatói”. Melléklet, in: Bereczky János–Domokos Mária–Olsvai Imre–Paksa Katalin–Szalay Olga: *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984, 73. gyűjtés (Guraszolce–Bukovina).
- 11 Breuer János: *Kodály-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 263–265.; Bereczky–Domokos–Olsvai–Paksa–Szalay: *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai*, 309–314. (531, 535 és 537. tételek).
- 12 „Galántán töltötte a szerző gyermekkorra legszebb hét esztendejét. Híres volt akkor a galántai banda, Mihók primás alatt.” Kodály: *Galántai táncok. Előszó a partitúrához*, 1934. (Új kiadásban: Kodály Zoltán: *Visszatekintés*, II., 493.)
- 13 Ld. erről Bakos Kálmán cigányzenésszel, a Honvéd Együttes népi zenekarának brácsásával készült gyűjtést és felvételt (ZTI_DM_2012_11_XXX); Bakos egyébként éppen Nyíregyháza környékéről, Szabolcsból származik, arról a vidékről, ahol 1928-ban Kodály cigányzenekartól gyűjtött.
- 14 A leszállított kvintű dominánsszeptim-akkordot (C-dúrban a g–h–desz–f-hangzatot) nevezte így Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 19–28. Kodály harmóniahasználatára kapcsán részletesen tárgyalja: Dalos Anna: *Forma, harmónia, ellentét. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007, 170–188.

lóképpen jelen vannak a belső szólamok, de ezek sokszor és jellemzően a zenei tér túlzásúfoltságát eredményezik, miután a zenészek hozzáállása azonos a falusi bandáknál is említettel. Minden zenész jelezni kívánja a másik számára, tudja, hogy mi lesz a következő harmónia, és a maga szólamában és hangszerén a variálásoknak, a gazdag figurációknak, ornamenseknek éppen olyan mestere, mint a primás.

Kodály és Bartók népdalfeldolgozásai, harmonizálásai életművük stiláris változásait tükrözik, azzal többé-kevésbé párhuzamosan alakultak. Első közös népdalközreadásukban (*Magyar népdalok* 1906) még a hazai viszonyokra hivatkozva a zongorakíséretben is szerepeltették a dallamot, de már ekkor jellemző a dalok megharmonizálásában a modális kapcsolatok jelenléte, az autentikus zárlatok és ilyen típusú funkciós fordulatok mértéktartó, ezáltal mindig hangsúlyt kapó használat, az ismétlésekben a harmonizálás variálása.

Az „Isten hozzád szülöttem föld” (1. kotta a 306. oldalon) pentaton, dunántúli, ereszkedő pásztoral,¹⁵ dallamos moll menettel, funkcionális harmonizálása álzárlatra fut ki, majd a romantikus mesterek, többek között Schubert és Brahms műhelyéből ismert módon a moll VI. fokot követően a nápolyi harmóniát járja körül (5–6. ütem). Az autentikus lezárás után a tonikát szubdomináns „ingamozgás” (I–IV⁷–I), plagális szín váltja, amely szintén jól ismert a klasszikus gyakorlatból.

Kodály harmóniahasználatára a romantikus-impreszionista akkordkészlet jellemző, és ahogy az eddigi kutatások rámutattak, az 1920-as években harmónia-használatában is stiláris váltás következett be, melynek első emblematikus darabja a *Marosszéki táncok*.¹⁶ A mű rondótémája Kodály gyűjtése Gyergyóremetéről egy cigány hegedűstől.¹⁷ A dallam forrását Kodály a Vietórisz-kódex *Égő lángban forog szívem* dallamában vélte felfedezni, melynek a kéziratban fríg zárata van, bár maga a dallam eol.¹⁸ Azóta ismerjük e dallam-szélesebb erdélyi vokális és hangszeres kapcsolatait (többek között szerepel Bartalus gyűjteményében szöveges változattal és egy 18. századi bécsi feljegyzésben is román változatként).¹⁹ Kodály (2. kotta a 307. oldalon) a téma zárata alapján gisz-fríggként harmonizálja, miközben az *eisz* hang következetes használatával a dallam első felében sokkal inkább a Ciszdúr tonalitást erősíti, és a hagyománynak megfelelően a tulajdonképpeni fríg tonika a domináns félzárlat érzetét kelti. A második részben autentikus harmónialépekkel érintjük a fisz-mollt, majd bővített terckvart–dominánsseptim menettel a H-dúrt, azután emelkedő dallamos cisz-moll basszusmenettel jutunk el a Gisz-fríg zárlatig. (NB. egy pillanatra hangzásban H-dúr–d-moll közös hang nélküli, diszjunkt tercrokon kapcsolat, magyar terminológiával úgynevezett ultra tercrokon váltás is felhangzik.)

15 A Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjteményében a 18.079.0/11 számú típus.

16 Dalos: *Forma, harmónia, ellenpont*, 169.

17 Bereczky–Domokos–Olsvai–Paksa–Szalay: *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai*, 68. (96. tétel).

18 Kodály Zoltán: *A magyar népzene* (1937). Budapest: Zeneműkiadó, ⁹1984, 89.

19 Pávai István: „A Marosszéki táncok főtémájának folklórkapcsolatai”. In: *Utunk Kodályhoz* (szerk. László Ferenc), Bukarest: Kriterion, 1984, 69–87.; uő: „Kodály marosszéki dallamai”, *A Magyar Kodály Társaság Hírei* XXXIV/3. (2012), 6–9.

19.
Isten hozzád szülöttem föld

Lassan KODÁLY Zoltán

1. Is - ten hoz - zád szü - löt - tem föld,
2. Nem hit - ted el é - des ró - zám,
3. Nem hit - ted el é - des a - nyám,
4. Azt se hit - tem vol - na so - ha,

1. én mi - at - tam le - hetsz már zöld, ti - por - ta - lak,
2. két szál desz - ka a nyo - szo - lyám, sü - rü csil - lag
3. két szál desz - ka a nyo - szo - lyám, sü - rü csil - lag
4. tön - lőc ol - da - la - mat nyom - ja, bo - dor ha - jam

1. nem ti - por - lak, Is - ten hoz - zád már itt hagy - lak.
2. és hold - vi - lág, ra - gyo - gó nap - fény se süt rám.
3. és hold - vi - lág, majd a fé - nyes nap meg süt rám.
4. le - kop - tas - sa, pi - ros or - cám meg - her - vasz - sza.

1. kotta. „Isten hozzád, szülöttem föld”, Kodály feldolgozása (Bartók-Kodály: Magyar népdalok, No. 19., © Editio Musica Budapest)

A későbbiekben Kodály hasonló, hangszeres népzenei ihletésű műveiben még inkább egyszerűsödött és letisztultabb harmóniakat alkalmaz. Mind a *Galántai táncok*ban, mind a *Kállai kettős* első dalában kihasználja a dallamok teraszosan ereszkedő szerkezetét. A *Galántai táncok*ban lefelé lépő basszusmenetre helyezi a harmóniakat (3. kotta a 308. oldalon). A mű témájának érdekessége, hogy első és második felének zárata között is nagy szekund eltérés van, ami a harmonizálásban a kiinduló és záró hangnem különbségét, azaz modulációt eredményez: Kodály a témát módusban és alaphangban egyaránt moduláló periódusként értelmezi.

Maestoso (♩ = 76-80)
poco rubato

Piano

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes the marking *mf sonoro*. The second system continues with *mf* dynamics. The third system features a forte (*f*) dynamic. The fourth system includes a crescendo (*cresc.*) marking and ends with a forte (*f*) dynamic. The score is in 2/4 time and E major.

2. kotta. Marosszéki táncok, 1–17. ütem (© Universal Edition A. G. Wien)

A Kállai kettős dallamainak harmonizálásához Kodálynak rendelkezésre álltak a nagykállói cigánybanda játékaról készült felvételek. A harmóniahasználat itt közelíti meg leginkább a népies gyakorlatot. A cigánybandák funkciós harmonizálására jellemző, a következő harmóniát, dallamhangot megelőző, állandó domináns jellegű, vezetőhangos harmóniákat Kodály a kezdő dalban csak módjával és formailag is hangsúlyos helyeken alkalmazza. Az ereszkedő dór dallamot²⁰ E-tonalításban, a tonalitást gyengítő, VI. fokú szeptimakkorddal indítja, majd az első sor zár-

20 A Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjteményében a 18.246.0/0 számú típus (duda-kanász mulatató stílus).

[50] *Andante maestoso* $\text{♩} = 76-80$

p *poco cresc.*

e-moll I I² VI V¹² VI^{6#} IV

[55] *sosten.*

V[#] V⁷ dt-dbr. I⁴ - 3# IV⁹ IV⁷

[60] *dim.* *p*

VII^{5#} VII⁷ VI^{6#} I⁴ I⁷ IV⁷ V⁴

[65] *appass.* *f* *ff*

3. kotta. Galántai táncok, 50–68. ütem (© Universal Edition)

lata előtt váltódomináns-szeptim akkordot hallunk, a 2. sor 1. fokú zárlatát (e-moll) pedig e-moll szerinti második fokú kvintszext–domináns-szeptim menet előzi meg a romantikából ismert 6–5 késleltetéssel. Eközben a 2. sor indító ütemének g–h–d–f (harmadik fokú mellékdomináns-szeptim) harmóniái a második fokú terc-kvart akkord C-basszusára vezetnek, azaz nem a dallamhang határozza meg a harmóniát, hanem a harmóniák basszusának lelépő kvintje. Hasonló eljárással harmonizálja a 3. és 4. sort is (4. kotta a 310–311. oldalon).

Az utolsó két példa emblematikusan mutatja, hogy a népdalok kísérete Kodály műhelyében mennyire összetett, bonyolult harmóniai folyamatokkal segíti a tulajdonképpeni autonóm zenei alkotás létrejöttét. Főleg akkor, ha a népzeneből kölcsönvett dallam eredeti formájában, változtatás nélkül hangzik el.

A Székelyfonó 3. számában elhangzó 10 szótagos ereszkedő fríg dallam²¹ (5. kotta a 311. oldalon) harmonizálásában a tonalitást 4 ütemnyi bevezetés jelzi, a tonika (e) negyedmozgású ismételtetésével. A dallam elindulásakor, a fríg dallamok harmonizálásának hagyományához híven a IV. fok moll harmóniáját halljuk, csak az első sor utolsó hangjára szólal meg belső (kvázi brácsa-) szólamként a tonikai akkord, azután a második sor végére az a-moll párhuzamos dúrjára (a fríg VI. fokára) váltunk. A 3. sorban autentikus, kvintlépéses ereszkedés történik a basszusban, amelynek a végén, a sorzárlatra, bővített terckvart akkordra jutunk el (F^{7b} – B⁷ – Esz^{bővített terckvart}). Folytatásaként a 4. sor elején a basszus tovább lép le egy kvintet Asz-ra, felette pedig szintén bővített terckvart szól, amely azután a basszusban G-re és a ráépített domináns nónakkordra oldódik. A zárásunk a dallam végén a harmóniamenet szerint C lenne, de Kodály ezt nyitva hagyja, csak a dallamban szól az e-hang, majd az E⁷ ismétlésével kanyarodunk vissza az a-mollhoz. Érdeemes megfigyelni, hogy az Esz felett megszólaló bővített hangzat nem a harmóniamenetben oldódik, hanem a dallamban (a 4. sor d hangon indul), míg az Asz alapú bővített akkord a kíséretben kapja meg az enharmonikusan azonos, szűkített kvintes dominánsszeptimnek (Esz–G–B_♭–Desz = Kodály-domináns) megfelelő Asz feloldást.

A Páva-variációk Fináléjában eredeti alakjában hangzik fel az ereszkedő, kvintváltó pentaton dallam (6. kotta a 312. oldalon). Kodály, mintegy szimbolizálva két évvel későbbi, elhíresült mondását – „egyik kezünket még a nogáj-tatár, a votják, cseremisz fogja, másikat Bach és Palestrina”²² –, előre megmutatja, hogy össze lehet fogni e távoli világokat. A pentaton dallam kétszeri elhangzását kromatikusan ereszkedő (egy dallamsor alatt két fél hangot lelépő) basszus kíséri (d–H), a basszushangok felett pedig késleltetett diszszonanciákkal domináns- és mellékszseptim- és nónakkordok szólnak, amelyek még további szekund- és más erőteljes sűrűlódásokkal találkoznak a dallam hangjaival. Ugyanakkor a dallam sorvégein viszonylagos konzsonancia jön létre, ami az egymástól teljesen különállónak tűnő rendszerek közötti rejtett, de eleven összekapcsolódásra utal.

Kodály számára a népdalok harmonizálása a harmonizálás művészetét jelentette, miután a népdalok nemritkán önmagukban is remekművek, ékkövek, melyeknek foglatatát csak néhány beavatott ötvös mester tudja elkészíteni:

Népdalok harmonizálása [...] A harmonizálás költészete.

[...] A népdal nem nyersanyag. Hanem már kialakult, kristályos állapotban művek, nem ritkán remekművek sorozata. Legare pietre.

[...] Hagyják az erre való egy vagy két tucat emberre.²³

21 A Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjteményében a 10.016.0/0 számú típus (Rákóczi dallamkör és fríg környezete).

22 Kodály Zoltán: „Magyarság a zenében” (1939). In: uő: *Visszatekintés*, II., 235–260., ide: 260.

23 Kodály: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*, 61., 65.

S. *p*
 Fe - lül -ről fúj az ú - - szi szél, Zö - rög a fán a fa -
 Herbstlich schöndie Win - de we - hen, dürr - res Laub rauscht auf den

A.
p

T.
p

B.
p

e-dór: VI⁷ I⁷ II^{9 8}_{4 3#} V III⁷ II^{4 7}_{3 6} V^{6 5}_#

1. *p*

Vln I
p

2. *p*

Vle
p
 arco

Vlc.
p
 simile

Cb.
p
 simile

S.
 le - vél. Ugyan babám ho - vá
 We - gen. Sag' wobist du heut ge -

A.
 Ugyan ho vá
 bist du heut ge -

T.
f
 Hm hm hm hm hm hm hm hm hm hm hm

B.
f
 Hm hm hm hm hm hm hm hm hm hm

I IV⁹ VII⁹_{7#}

1. *pizz.*

Vln I

2. *pizz.*

Vle
pizz.

Vlc.
pizz.
 arco

Cb.
pizz.

S. let - tél? Már kétes-te el nem jöt - tél.
blie - ven. Wá-rumhast du mich ge - mie - den?

A.

T. Hm hm hm hm hm Hm hm hm hm hm

B. Hm hm hm hm hm Hm hm hm hm

I₅⁶ II_{3#}⁹ V₄⁷ 6⁸ 5^{3#} I

1. Vlni

2. Vle

Vlc. pizz. arco pizz.

Cb.

4. kotta (folytatás)

N^o 3 Allegretto 180

NŐI KAR
FRAUENCHOR (von weitem, näherkommend)
WOMEN'S CHORUS (from the distance, coming nearer)

S. *pp* Ne-kem o - lyan em-be-recs-ke ké - ne,
Oh I want a young and hand-some hus - band,
e-moll

E fríg a-moll akkord

185

S. A ki - ne-kem re - ce - fá - tyolt ven - ne. Ec - cer, kec - cer jól meg - ve - re -
Rich e - nough a fine white veil to buy me! Though some - times in an - ger he might

cresc. poco a poco

ereszkedő kvintlánc: E - A - D - G - C - F - Esz - Asz (Der Chor betritt die Bühne, voran das Mädchen) (The Chorus enters the stage, the Girl leading)

190

S. get - ne, Ugy be - lő - lem friss me - nyecs - ke len - ne.
beat me, Ev - en so a gay young wife should I be.

E₃^{6#} A₃^{6#}

6. kotta. Fölszállott a páva. Változatok egy magyar népdalra (dallam és harmóniai kivonat)

ABSTRACT

PÁL RICHTER

THE HARMONIZATION OF FOLK SONGS IN KODÁLY'S WORKSHOP

When Bartók and Kodály began systematic folksong collection, they almost exclusively encountered monophony, and this was the kind of music that inspired them. As a musical phenomenon, monophony differed sharply from the harmonically

based, often over-harmonized polyphonic universe of Western music. The sound of monophony must alone have been a major discovery, the significance of which was further increased by the richness and peculiar character of the scales as well as the rhythmic diversity. This freshly discovered musical universe would not have been a true revelation if its essential harmonic implications had been similar to those of Western music. However, Bartók and Kodály were aware of the musical taste of the period and they knew that if they wanted to popularize their discovery and to impress wider audiences, or if they only wanted trained musicians to be astonished by Hungarian monophony, they had to dress the folk melodies in Western-type musical clothing. For both of them, the inspiration gained from the world of folk music and peasant music was essential for composition. They viewed the mere harmonization of folk songs as the fullest task of a composer and they held that its highest level was the perfect mastery of the ancient musical language, and its adoption at the level of a native language. From the perspective of composition, Kodály considered personal involvement to be a basic condition for folk song arrangements. The composer must acquire on the spot 'the vivid image he should reflect.' In addition, he must be familiar with a large repertoire; the melodies must be well-chosen from it and 'adequately fitted' musically, including with the 'correct' harmonization. All this should remain 'spiritually: in the same mood dimension' which 'requires poetic empathy and total absorption' In the problems of harmonization, Bartók and Kodály saw the same possibilities of their solution, the most important of which was that the folksong's horizontal, i.e. melodic, features should appear vertically as well, i.e. in the harmony. The folk song arrangements and harmonizations of Kodály and Bartók reflect the stylistic changes in their compositions, as the two evolved in a more or less parallel way. In their first joint publication of folk songs (namely the set of Hungarian Folk Songs from 1906) the melody was included in the piano accompaniment with reference to the contemporary state of music in Hungary. However, already modal relations were typical of the harmonization of folk songs, while the presence of authentic cadences and functional harmonic relations was only moderate, in this way acquiring a special emphasis. Finally, in the case of repetition, the harmonizations were subjected to variation.

Kodály's use of harmony is based on the stock of chords characteristic of the Romantic and Impressionist style. As research has pointed out, in the 1920s there was a stylistic change in his use of harmony, the first emblematic piece of which was the Dances of Marosszék. In his later works, which were similarly inspired by instrumental folk music, Kodály used more simplified and consolidated harmonies. In the finale of the Peacock Variations, the descending, fifth-shifting pentatonic melody appears in its original form. Here, Kodály musically illustrates, so to speak, his famous statement – 'one of our hands is still held by Nogai-Tatar, Votyak, and Cheremiss(ian) people, the other by Bach and Palestrina'. In the Peacock Variations, he demonstrates in advance that these two distant worlds can be united. For Kodály, the harmonization of folk songs was itself the art of harmonization, since folk songs are masterpieces in their own right. Folk songs are (like) precious stones, which can only be framed by very few initiated goldsmiths.