

Richter Pál

A NÉPI HARMONIZÁLÁSTÓL A NÉPDALOK HARMONIZÁLÁSÁIG*

Témánk kiinduló pontja Bartók egyik jól ismert, 1931-ből származó megállapítása a népzene a műzenére gyakorolt hatásáról, illetve a népzene jelentőségéről a zeneszerzésben. Bartók három lehetőségét látja a népzene, értsd „parasztzenének” a műzenében való megjelenésére:

1. A parasztdallamot minden változtatás nélkül vagy csak alig variálva, kísérettel látjuk el, esetleg még elő- és utójátékok közé foglaljuk.

a) A kíséret és az elő-, utó- vagy közjáték másodrangú dolog; nem más, mint *keret*, amibe a fődolgot: a parasztdallamot beléillesztjük, mint drágakövet a foglalatába.

b) A parasztdallam csupán a mottó szerepét játssza és fődolog az, ami köréje és alája helyeződik.

A kétféle típust számtalan átmeneti fok köti össze [...]. Az azonban mindenkor nagyon fontos, hogy az a zenei köntös, amelybe a dallamot öltöztetjük, a dallam karakteréből, a dallamban nyíltan, vagy burkoltan mutatkozó zenei sajátságokból legyen levezethető, illetve, hogy a dallam és minden hozzáadás *elválaszthatatlan egység benyomását keltse*.

2. A zeneszerző nem használ fel valódi parasztdallamot, hanem ehelyett *maga eszel ki* valamilyen parasztdallam-imitációt. Lényeges különbség e közt és az előbb leírt mód közt tulajdonképpen nincs.

3. Sem parasztdallamokat, sem parasztdallam-imitációkat nem dolgoz föl zenéjében, de zenéjéből mégis *ugyanaz a levegő árad*, mint a parasztzenéből. Azt lehet mondani ilyenkor: a zeneszerző megtanulta a parasztnyelvet és rendelkezik vele oly tökéletes mértékben, amilyen tökéletes mértékben egy költő rendelkezik anyanyelvével. Vagyis: zenei anyanyelvévé lett ez a parasztnyelvi kifejezési mód: oly szabadon használhatja és használja is, akár csak a költő anyanyelvét.¹

Kérdés, hogy ebben a parasztnyelvi zenei anyanyelvben van-e, lehet-e, és ha igen, akkor milyen szerepe a harmonizálásnak, ezen belül pedig a népi, parasztnyelvi harmonizálásnak?

* A tanulmány rövidebb változata azonos címmel előadás formájában elhangzott a Kedd Délutáni Zene-tudomány IV/3. rendezvényén 2012. február 21-én, az LFZE Ligeti épületében.

¹ Bartók Béla: „A népi zene hatása a mai műzenére”. In: *Bartók Béla írásai*, 1. Közreadja: Tallián Tibor, Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 138–147. (az idézett részek: 141–142., 143., 144.)

Bartók ugyanebben az írásában, az 1. pontban viszonylag hosszasan érinti a harmonizálás kérdését is, hivatkozva arra a sajátságos balhitre, mely szerint a népi dallamok csupán egészen egyszerű harmóniakat túrnek meg. Ráadásul az egyszerű harmóniak a 19–20. század fordulóján a tonika, domináns, esetleg *aldomináns* (értsd: mellékdomináns) hármashangzatok váltakozását jelentették. E helyen Bartók a nyugati, a funkciós harmóniavilágban született dallamokat kárhoztatja.

Világos, hogy ezek és hasonló szabású más dallamok nehezen túrnek meg szokatlanabb akkordokból álló harmonizálást. Azonban a fentemlített kaptafamuzsikusok az Oduliber-augustinhoz illő teóriát egyszerűen rá akarták húzni pl. a magyar pentaton skálájú dallamokra. Márpedig ezekben nyoma sincs az úgynevezett tökéletes zárlatra való utalásnak!²

Bartók ugyanakkor kiáll az egyszerűbb, primitívebb dallamok különleges harmonizálásának lehetősége mellett. A dallami egyszerűség kisebb kötöttséget jelent, a hármashangzatok sztereotíp összekapcsolásának, azaz a dallamból következő funkciós harmóniai vonzásoknak a hiánya pedig nagyobb szabadságot, kevesebb korlátot.

Ezeknek a korlátoknak a hiánya engedi meg, hogy a dallamokat a legkülönbözőbb módon világítsuk meg, a legkülönbözőbb irányban levő hangnemek akkordjaival. [...]

De más lehetőségeket is rejtett a kelet-európai parasztzene: sajátságos melodikai fordulatok új harmóniai elgondolásokhoz vezettek. Például a szeptimának konzonzánssá való előlépése nálunk egyenesen arra vezethető vissza, hogy a pentaton melodikájú népi dalmainkban a szeptima mint a terccel és kvinttel egyenrangú hangköz jelentkezik.³ [...] Mi sem természetesebb annál, hogy *amit annyiszor hallottunk egyenrangúnak az egymásutánban, azt az egyidejűségben is megpróbáljuk egyenrangúnak éreztetni*. Vagyis ezt a négy hangot összefoglaltuk és egyidejűleg szólaltattuk meg olyan beállításban, hogy egyikőjüknél se érezzük a feloldás szükségességét, más szóval: ezt a négy hangot konzonzáns akkorddá foglaltuk egybe.

Régi dallamaink sajátságos kvartlépéshalmazai adtak iniciatívát kvartakkordok megformálásához: a horizontális egymásután itt ugyancsak vertikális egyidejűségbe vetítettük.⁴

Bartók leírásában fontos harmonizálási koncepció jelenik meg, a horizontális, azaz dallami tulajdonságok vertikális, azaz harmóniai megfeleltetése. A zeneszerzői gyakorlat szempontjából releváns megállapítások azonban semmit nem árulnak el egy esetleges népi gyakorlatban létező harmonizálásról. Ugyanakkor tudjuk, hogy Bartók gyűjtései során találkozott népi harmonizálással. A 3 húros kontrát elsőként ő írta le: 1912-ben a Mezősegen (Mezőszabad – Voiniceni) találkozott vele először, majd 1914-ben további előfordulását rögzítette a Görgey völgyében.

2 Uott, 142.

3 Kodály 1921-ben Bartók zenéjéről írva fejtette ki részletesebben, hogy: „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.” Kodály Zoltán: „Bartók Béla” (1921). In: *Visszatekintés*, II., Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 426–434. (az idézett rész: 430).

A konzonzáns szeptimhanggal kapcsolatban lásd még: Richter Pál: „A 'konzonzáns gesz'”. *Magyar Zene* 46/3. (2008 augusztus), 275–284.

4 Bartók i. m., 142–143.

Jó példa erre a *Román népi táncok* (1915, BB 68) első darabjának forrását jelentő mezőszabadi dallam lejegyzése (1. kotta⁵). Úgy tűnik azonban, hogy Bartók a zömében egyszólamú éneklésből megismert zenei kultúrában nem tartotta a stílus szempontjából lényegesnek a harmóniahasználatot, illetve a mennyiségében az összes gyűjtött anyaghoz viszonyítva csekély számú adat alapján nem volt módja a kérdés súlyát felmérni. Inkább ez utóbbit erősíti, hogy például éppen a *Román népi táncok*ban többnyire megőrizte a kontra által játszott eredeti akkordokat. A népi harmonizálás kérdéseit átfogóan azonban csak jóval később kezdtek vizsgálni.

128 ROMÁN NÉPI TÁNCOK, 1915 (BB 68),³⁴ I

[Jocul cu bătă] ♩ = 96

hozzá még egy rész

1. kotta

A népi harmonizálásnak, a hangszeres népi együttes zenélés akkordhasználatának (ezen főként a vonószekari gyakorlatot kell érteni) legújabb összefoglaló ismertetését Pávai István vázolta fel.⁶ Lényegében hat szempont figyelembevételét javasolja a népi harmonizálás, illetve népi többszólamúság helyes értelmezéséhez.

5 Lampert Vera (közr.): *Népzene Bartók műveiben: a feldolgozott dallamok forrásjegyzéke*. Szerk. Lampert Vera, Vikárius László, Budapest: Hagyományok Háza – Helikon Kiadó – Néprajzi Múzeum – Zenetudományi Intézet, 2005, 96.

6 Először 2004-ben készült doktori értekezésében (*A tánczene és interetnikus kapcsolatai az erdélyi magyar néphagyományban*), majd a 2012-ben (Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság) megjelent *Az erdélyi magyar népi tánczene* című könyvében.

A szempontok a következők:

1. a vizsgálandó zenei anyag hitelessége;
2. a zenei folyamat egyes pontjain alkalmazott harmonizálási elvek;
3. a harmóniát biztosító kísérőhangszerek technikai korlátai és lehetőségei;
4. a dallamot megszólaltató hangszerjátékos ismétlési és dallamváltási szándékainak követése a kísérőhangszerek által;
5. az adott műfajhoz (táncfűpushoz) hagyományosan alkalmazott kísérőritmus-formulák és az ezekkel összefüggő tempókeret hatása a harmóniára (a prímás és a kíséret metakommunikációja);
6. a dallam stílusa, karaktere, tipológiai sajátosságai.⁷

Zeneileg hiteles anyagnak azt nevezi,

amelynek harmóniai megoldásait egy tapasztalt, hangszeres tudását a hagyományból örökölt, jó képességű falusi népzeneész utólag visszahallgatva helyeseknek ítéli, az improvizációból származó eltérő variánsokra pedig azt mondja, hogy „így is lehet”. Ezzel szemben az alkalmazott harmonizálási módszertől eltérő hangzatokat téveseknek tartja, azzal együtt, hogy szerinte „nekik” (vagyis a táncosoknak, a mulatság résztvevőinek) így is jó, mintegy igazolván ezzel a zeneileg téves megoldások néprajzi hitelességét.⁸

A hitelesség témakörén belül vizsgálja még az adatközlőnek, beleértve egy zenekar-
nak az összeszokottságát, a gyűjtőnek és a gyűjtésnek a hitelességét. Már ebben a
részben hangsúlyozza, hogy a népies (főként a régi stílusú) harmonizálásban a hegedű
kíséretét két zenész látja el általában: a kontra és a bőgő. A két hangszer által ját-
szott kíséretet azonban tévedés lenne egyetlen harmóniai egységként kezelni, mint
azt a klasszikus műzenében megszoktuk. Tudniillik nem az a két zenész szándéka,
hogy ők együttesen, harmónia és basszus egymást kiegészítő egységét adják.

A harmonizálási elveket bemutató 2. szempont a többszólamúnak hangzó fel-
vételeket vizsgálja, „hogy az[ok] valóban tartalmaz[nak]-e harmonizálási szándék-
ból származó elemeket, vagy csak ún. nem koordinált többszólamúságról van szó.”
A nem koordinált többszólamúságra magyar nyelvterületről a moldvai *hejgetést*
említi példaként. A koordinált, vagy szándékos népi többszólamúságot a harmoni-
zálási stílusuk szerint osztályozza, mely szerint az általa vizsgált erdélyi gyakorlat-
ban alapvetően kétféle harmonizálás használatos:

1. a dallamkövető,
2. a klasszikus műzenéből ismert funkciós vonzásokat érvényesítő.⁹

A gyakorlatban természetesen e kétféle harmonizálási stílusnak különböző arányú ke-
veredését figyelhetjük meg. A különböző dallamkövető kísérésekben közös, hogy a
kísérőhangszerek saját viszonylatukban (kettős fogásokkal, a tánc ritmikája szerint
hosszabb hangokkal stb.) szintén a dallam megszólaltatására törekednek. Ennek a kí-
sérési elvnek a legelterjedtebb formája a dúrakkord-mixtúrás kíséret a hegedű-há-
rom húros kontra-bőgő formációknál. Az ilyen játék általános jellegzetessége:

7 Uott, 334. („A szempontok a népi többszólamúság vizsgálatához” című fejezetben.)

8 Uott, 335.

9 Uott, 344–345.

A pillérhangok természetesen nem mindig azonosak egyazon hangszerjátékos többszöri harmonizálása esetében, valamint a brácsa-bőgő vonatkozásában sem. Ez egyrészt azzal magyarázható, hogy adott esetben más-más dallamhangot értelmeznek pillérhangként, másrészt a két hangszer technikai lehetőségei eltérők. További módosító tényező lehet a ritmusséma milyensége, a tempó és számos [...] nem zenei tényező [...]. Néha egyszerűen tévednek a hangszerjátékosok, a megfelelő hang (akkord) helyett taláalomra egy másikat fognak. Máskor kissé késve érkeznek a hegedű pillérhangjára, vagy éppen ellenkezőleg, megszólaltatják azt, még mielőtt a hegedű szólamában sor kerülne rá.¹⁰



2. kotta

Ebben a harmonizálási módban moll akkordokat nem, vagy csak elvétve használnak, ha eltérnek a dúr hármastól, akkor inkább hiányos, ún. „konszonáns” (azaz nem funkciós) szeptim hallatszik. A 3. kotta¹¹ dallam és basszus szólama dallamkövető harmonizálást mutat, a zárlatokban funkcionálissal keverten.

Asztali nóta

Magyarpéterlaka

3. kotta

¹⁰ Uott, 354–355.

¹¹ A 3. kotta hangzó felvételét Rostás Tibor készítette (Fekete Antal gyűjtése alapján) Budapesten 1989. március 26–28-án. Lejegyezte Richter Pál 2012-ben. A felvétel kiadása: Csizsár Aladár és péterlakai zenekara. *Fekete Antal gyűjtéseiből 10*. Budapest: FolkEurópa, 2009, FECD 042.

Az úgynevezett funkciós harmonizálás sem a műzei gyakorlatban megszokottak szerint történik. A funkciós vonzásokat erősítő fő dallami, D–T lépést a vezetőhangról az alaphangra minden kísérő hangszer, és néha a dallamjátzó hangszer is megszólaltatja. A legtöbb akkordfűzés autentikus lépést jelent, a főbb dallamhangok előtt megszólaltatják annak valamiféle domináns hangzatát, általában hiányos szeptimet (vezetőhanggal a basszusban!), vagy a már inkább városias gyakorlatban szűkített szeptimet (4–5. kotta¹²).

[...] 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 megszólaltatják, ami rávezet a következő akkord alaphangjára, miközben a kontra akkordjában, sőt gyakran a dallamban is ugyanez a hang szólal meg (vezetőhang-kettőzés). A példából az is látható, hogy a kontra esetében a vezetőhang vagy a szeptim nem oldódik kötelezően a szomszédos hangra, hanem gyakran annak oktávtranszpozíciójára.¹³

Hajnali

Bogártelke

4. kotta. Funkcionális harmonizálás, a záratokban vezetőhangokkal – dallam és basszus szólam

12 A 4–5. kották hangzó felvételét Pávai István készítette Bogártelkén, Kalotaszegen (Băgara, Románia) 1993. július 28-án, lejegyezte Richter Pál 2012-ben. A felvétel kiadása: *A bogártelki Czilikabanda. Kalotaszegi népzene*, szerk.: Pávai István, Budapest: Hagyományok Háza, 2005, HH CD 003–004.

13 Pávai: i. m., 357.

Legényes

basszus szólám

Bogártelke



5. kotta. Funkcionális harmonizálás basszus szólama vezetőhangokkal

A műzenében tiltott párhuzamban haladó szólámok itt teljesen természetesek.

[...] teljes akkordpárhuzam is előfordul, ha nem is olyan gyakran, mint a dúrmixtúrás harmonizálásban, különösen moll dallamok VI–V fokainak kapcsolásánál vagy dúr dallamok szubdominás-parallel hangnemben való gyakori kitérésekor, ami az új hangnem (az alábbi példában *d*-moll) irányából nézve szintén VI–V kapcsolatot jelent.¹⁴



6. kotta

A dallamkövető és dúrakkordokat használó harmonizálásnak szélesebb körben is találjuk nyomát, illetve gyakorlatát. Az iskolázatlan parasztkántorok orgonajátéka, kíséresi módja akár több évszázados jellegzetességeket őrizhet, melyek kántorról-kántorra hagyományozódtak, de a kutatások inkább azt mutatják, hogy a zenetanulás folyamataként, a zenei tudás különböző fokozataiként időről-időre újra felbukkanhatnak. A hasonló jelenséget felmutató történeti források éppúgy tekinthetők egy korábbi, szélesebb körben elterjedt kíséresi, illetve harmonizálási mód lenyomatának, mint igazolásnak a jelenség antropológiai magyarázatára.

Elsőként tekintsük át e sajátos dallamkövető harmonizálás történeti párhuzamait. Miután az európai többszólamúság legmagasabb szakmai tudást feltételező irányvonala, a polifon szerkesztés a mixtúraszerű párhuzamos kvint- és oktávmozgásokat határozottan kerüli, tiltott menetek tartja, ezért sokáig általánosan uralkodott az a nézet, hogy írott zenében ilyen párhuzamokat nem megfelelő szaktudással rendelkező, jobbára iskolázatlan zenészek jegyezhettek csak le. Ennek azonban a történeti források egy része, különösen Kelet-Közép-Európában a 16–17.

14 Uott, 357.

századból származó orgonakíséretes énekeskönyvek ellentmondanak.¹⁵ Különösen érdekes és izgalmas ebből a szempontból Kájoni János erdélyi ferences szerzetes hangjegyes kéziratait áttanulmányozni.¹⁶ Kájoninál dallamokhoz utólag illesztett basszus kíséretéről beszélhetünk. A lejegyzett kíséret túlzott egyszerűségéhez ráadásaként még kvint- és oktávparhuzamok is társulnak. Az első pillanatban a jelenléte automatikusan a hiányos képzésre, a zenei iskolázatlanságra vezetjük vissza. Ugyanakkor a 17. századi ferences és más kéziratok tanúsága szerint Kájoni zenei műveltsége jóval környezetének korabeli átlaga felett volt. Az *Organo-Missale* és a többi hasonló vonásokat mutató 17–18. századi forrás – Kájoni kódex, Vietoris tabulatúrák könyve,¹⁷ a ferencesek korabeli kéziratai, etc. – tüzetes vizsgálata után azonban sajátos harmonizálási gyakorlat nyomait fedezzük fel, amely a vízszintes irányú, szólamokban való gondolkodást nem ismeri, vagy nem veszi figyelembe, csak a függőleges hangkapcsolatokra, kizárólag az akkordokra összpontosít.

Az ilyen típusú, az *Organo-Missalé*hoz hasonlítható ordinárium harmonizálások legelső fennmaradt emlékei Lodovico Viadana nevéhez fűződnek: 1607-ben, a *Cento concerti ecclesiastici* sorozat második kötetében jelent meg az orgonakísérettel ellátott egyszólamú *Missa Dominicalis*, majd 1619-ben önálló kötetben a 24 egyszólamú Credo-kompozíció (*Venti quattro Credo a canto fermo*). Igaz, hogy Kájoni kézírataival ellentétben Viadanánál nyílt kvintparhuzamot nem találni, de az énekszólam és kíséret között az éppen csak elfedett kvintparhuzamok jelenléte igen gyakori.¹⁹

-
- 15 Richter Pál: „Kvint- és oktávparhuzamok a 17. századi orgonakíséretes kéziratokban”. *Zenatudományi Dolgozatok*, szerk. Gupcsó Ágnes, Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1999, 239–256. (Németül: „Quint- und Oktavparallelen in den Handschriften mit Orgelbegleitung des 17. Jahrhunderts”, *Ars Organi*, 49, 2001, 19–26.)
- 16 Munkássága átfogó képet ad az utókor számára az európai kultúra peremvidékének korabeli zenei gyakorlatáról. Egyházzenei gyűjteményei (*Organo-Missale* 1667, *Sacri Conventus* 1669, *Cantionale Catholicum* 1676), amelyeknek háttérében forrásmunkaként a *Kájoni kódex* (*Codex Caioni saeculi XVII. facsimile, transcriptiones*, 1–2. Ed. Saviana Diamandi, Papp Ágnes, București: Editura Muzical, 1993, Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1994 /Musicalia Danubiana 14/a, b/) áll, kifejezetten a mindennapi használat számára készültek. Kájoni terjedelmes énekeskönyve, az 1676-ban nyomtatásban megjelent *Cantionale Catholicum* hangjegyeket nem tartalmaz. A másik két kézirat gyűjteményben Kájoni a basszus szólam fölé egyetlen énekszólamos jegyzet le. Az így létrejött letétek a kezdő, kevés gyakorlattal rendelkező orgonista számára is lehetővé tették az ének kíséretét, és a praxis alapszintjét jelenthették. Az *Organo-Missale* (*Organo=Missale. Kájoni János kézírata 1667-ből*. Közreadja.: Richter Pál, Csíkszereda: Státus, 2003) a ferences rend sajátos zenei stílusát bemutató legkorábbi fennmaradt kézirat és egyben a legkorábbi rendi orgonáskönyv.
- 17 *Tabulatura Vietoris*. Ed. Ilona Ferenczi–Marta Hulková, Bratislava: Opus, 1986 /Musicalia Danubiana 5/. A kéziratban számos példa található kvint- és oktávparhuzamokra.
- 18 Viadana basszus kísérettel ellátott egyszólamú ordináriumi feltehetően túlzott egyszerűségük és kis apparátusuk miatt csekély hatással voltak a misemegzenésítések későbbi alakulására. Ehhez lásd: Flotzinger, Rudolf: „Die kirchliche Monodie um die Wenden des 16./17. Jahrhunderts”. In: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik 2. Vom Tridentinum bis zur Gegenwart*. Hrsg. K. G. Fellerer, Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter 1976, 78–87. (ide: 79); Massenkeil, Günther: „Die konzertierende Kirchenmusik”. Uott, 92–107. (ide: 101); a kor orgonakíséretes miséiről: Szigeti Kilián: „A szombathelyi egyházmegye egyházi zenéjének története”. In: *A 200 éves szombathelyi egyházmegye emlékkönyve 1777–1977*, Szombathely: Szombathelyi Egyházmegyei Hatóság, 1977, 243–430. (ide: 305–309.)
- 19 Lásd Viadanának a *Cento concerti ecclesiastici* sorozathoz írt előszavában a kvint- és oktávparhuzamok használatával kapcsolatos megjegyzését: Richter: *Kvint- és oktávparhuzamok ...* 248.

A párhuzamokkal kapcsolatosan azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy amennyiben a férfiakból, nőkből, gyermekekből vegyesen összeálló közösség egy szólamban énekel, az oktávpárhuzamok önmaguktól létrejönnek. Orgonakisérettel ugyanez a hangzás még homogénebbé válik.²⁰ Témánk szempontjából e történeti forrásokban a kvint- és oktávpárhuzamokban mozgó rövidebb szakaszok azt a feltevést erősítik, hogy korábban Európában szélesebb körben használatban kellett lennie a dallamkövető harmonizálásnak, melyben a többszólamúság csak a hangzást dúsítja, gazdagítja, de szólam szerkesztésnek, vagy legalább valamiféle szerkesztett többszólamúságban való zenei gondolkodásnak nincs nyoma.

A nem funkciós dallamok kísérése egyébként még német nyelvterületen is okozott nehézséget. A gregorián dallamok orgonakiséretét a 18. század elejétől kezdték rögzíteni, illetve elméleti szinten tárgyalni. A korabeli feljegyzések többnyire alaphelyzetű hármashangzatok használatát mutatják, de előfordulnak végig fordításokat használó harmonizálások is. A régióknak népi-népies gyakorlatával ellentétben azonban nem törekedtek a dallam követésére. Az azonos típusú akkordok és a dallamkövetés együttes jelenléte törvényszerűen mixtúra jellegű, párhuzamos mozgást idéző. Salzburgban a Szent Péter bencés kolostor 18. századi kézírataiban érdekes példákat találunk az olyan kíséretre (7. kotta a 378. oldalon²¹), amely ma már túlzottan egyszerűnek, képzetlen orgonista lejegyzésének tűnik, és az alábbiak jellemzik:

1. A cantus firmus a felső szólamban van, és az orgonista is játssza
2. A kíséret egyszerű ellenpont (contrapunctus simplex)
3. Az akkordok alaphelyzetben vannak (elenyésző számban van csak szextfordítású akkord)²²

20 Erről tájékoztat bennünket visszaemlékezésében Antimo Liberati kontraaltista (aki 1661-ig a bécsi udvarnál volt szolgálatban, majd a pápai kórusban énekel): „Oktavparallelen beim einstimmigen Gesang von Knaben und Männern aber können, wie Liberati [...] berichtet, von guter Wirkung sein, ebenso wenn sie durch die Orgelbegleitung entstehen. Die Oktav- und Quintregister der Orgel selbst wirken durch die den Klangverschmelzungsprozeß nicht störend. Nicht die starre Regel, sondern die vom Klang bestimmte freizügige Behandlung perfekter und imperfekter Intervalle schafft die gewollte Ausdruckswirkung.” [A férfiak és gyermekek által megszólaltatott egyszólamú éneklésben az oktávpárhuzamok, ahogy Liberati (...) tájékoztat, jó hatást kelthetnek, éppúgy ha ezek a párhuzamok az orgonakiséret révén keletkeznek. Az orgona oktáv- és kvintregisztere önmagában a hangzás egybeolvadásának folyamatát szintén nem zavarja. Nem a szigorú szabályok, hanem a perfekt és imperfekt hangközök hangzás által meghatározott szabad kezelése hozhatja létre a kívánt hatást.] Karl Gustav Fellerer: „Zur Kirchenmusik Roms im 17. Jahrhundert”. *Logos Musicae. Festschrift für Albert Palm*, Wiesbaden: Steiner, 1982, 71–82. (ide: 80.)

21 „Widmann bringt ausschließlich Akkorde in Grundstellung. Diese Eigenart läßt sich in allen älteren Choralbegleitungen nachweisen. Honorat Reich verwendet in seinem Orgelbuch von 1701 für den Hymnus 'Quidcunqve vinclis' 69 Terzquintenakkorde, hingegen nur 8 Sextenakkorde. Ein extremes Beispiel findet sich in P. Marianus Welschers Liber choralis (1719):” [lásd 7. kotta] In: Petrus Eder OSB: *Die modernen Tonarten und die phrygische Kadenz*. Tutzing: Schneider, 2004, 85.

22 „An diesem an Kunstlosigkeit kaum zu übertreffenden Stück lassen sich die Merkmale der Choralbegleitung ablesen:

1. Der cantus firmus (hier der Hymnus zu Christi Himmelfahrt) liegt in der Oberstimme. Sie wird von Organisten mitgespielt.
2. Die Begleitung erfolgt im contrapunctus simplex
3. Die Akkorde stehen in Grundstellung.” – Uott, 83.



7. kotta

Magyar viszonylatban a Maróthi György kiadványában és a református melodiáriumokban lejegyzett harmóniás éneklés 18. századi gyakorlatát kell még említenünk.²³ (8. kotta²⁴). Ennek néphagyománybeli továbbélését fedezhetjük fel a szászcsávási többszólamú éneklésben.²⁵

8. kotta

23 A *Soltároknak Négyes Nótáik*, Debrecen, 1743. A melodiáriumok (kéziratok) közül: Szkárosi-melodiárium 1787–1792. E forrásokból tételket közöl: Szabolcsi Bence: *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1955, 69*–70*.

24 Temetési ének Orbán Sigmund kéziratából (45v–47r), közreadta: Szabó Csaba: *Erdélyi magyar harmóniás énekek a XVIII. századból*, Balassi Kiadó, Budapest 2001, CD-ROM, III-195.

25 A történeti és néphagyománybeli éneklést összevetette: Szabó Csaba: „A szászcsávási többszólamúság”, *Zenetudományi írások*, ed.: Szabó Csaba, Bucharest: Kriterion, 1977, 109–123.; uő: *Erdélyi magyar harmóniás énekek... i. m.*

Mindezek ismeretében nem tűnik meglepőnek, hogy a Kárpát-medencében a parasztkántorok körében mind a mai napig igen egyszerű kíséresi móddal találkozunk. Ebben a témában végzett gyűjtéseink során a parasztkántorokat alaposan kikérdeztük, hogy hol, kitől tanulták az orgonajátékot, milyen elméleti ismeretekkel rendelkeznek, ismerik-e a billentyűk nevét, tudják-e mit jelent a dúr és a moll, tudnak-e kottát olvasni, más hangszeren játszanak-e stb. A felvételeken csak a megütött billentyűk hangjai szólalnak meg, a regisztrációban oktávduplázásokat, automatikusan megszólaló harmóniákat nem engedtünk. A kérdezett kántorok csak elvétve végeztek kántoriskolát, általában a lelkésztől vagy a paptól, illetve az idősebb kántortól tanultak játszani.

Ha a legegyszerűbb játékmódtól haladunk a bonyolultabb felé, az alábbi szinteket különíthetjük el:

1. Mind a két kéz a dallamot játssza oktávban, csak néha, a záratoknál kerül be a harmóniát dúsító hang. A kántorok elmondása szerint az ilyen játékstílust általában autodidakta módon sajátították el, a kottát nem ismerik, az esetenként kitett orgonakíséretes énekeskönyvből csak a szöveget olvassák.

2. A kántorok úgynevezett *suszterbasszussal* kísérik az éneket. Van aki terccel, van aki kvarttal tölti ki az oktávot. A kíséret mozgása teljesen párhuzamos a dallammal. Általában már ismerik a kottát, de a kulcsok közül inkább csak a violinkulcsot. Ettől függetlenül leginkább emlékezetből játsszák az énekeket. Jellemző, hogy a versszakok végén még rövid közjátékokat is bejátszanak.

3. Szintén *suszterbasszus* jellegű kíséretről beszélhetünk. Teljesen általános már kottaismeret, sőt előfordul olyan, aki zeneiskolát is végzett. A kíséret jellemzően dúrakkord-mixtúrákat használ (például jobb kézzel szextakkordokat, balkézrel oktávokat kvinttel dúsítva).

4. A kántorok a közösségekben, faluban világi zeneszolgálatot is ellátnak. Falusi táncmultságokon is szoktak zenélni, a kíséret harmonizálását általában a helyi, környékbeli cigányzenészekről tanulják el, ami erdélyi viszonylatban a Mezőségeen és a Maros–Küküllők vidékén nem funkciós, hanem minden hangra dúr harmóniát helyező archaikusabb, fényes hangzást adó kíséret. A gyülekezeti énekeket a *suszterbasszus* és a dúrakkordos harmonizálás keverékével kísérik, de moll akkordokat jellemzően nem használnak. Ismerik a kottát, a violin- és általában a basszus kulcsot is. Többen közülük kántoriskolába is jártak, és négyszólamú korálfeldolgozásokat tanultak. Ennek ellenére az énekek kísérésénél a minél dúsabb és fényesebb hangzás a cél, néha öt-hat hangot is megszólaltatnak, ezért a négyszólamú szerkesztést nem használják, amelynek szárazabb hangzását a hívek sem szeretik. Transzponálni is tudnak, és tisztában vannak az alapvető elméleti kifejezésekkel.

5. A kíséretben keveredik a funkciós harmonizálás a dallamot helyenként párhuzamosan követő basszusmenetekkel. (Lásd a 9. kottát a 380. oldalon egy Moldvában készült felvételtől.²⁶) Az előadó kántoriskolát végzett az 1930-as években, és

26 A felvételt Pávai István és Richter Pál készítette, Külsőrekecsin (Fundu Râcăciuni, Moldva – Romania), 1996-ban. Lejegyezte Richter Pál.

az éneket csak a szöveg alapján szólaltatja meg, egy régről őrzött papírdarabról, mivel a magyar nyelvű éneklést tiltott volt, és sajnos javarészt tiltott mind a mai napig.

ének

orgona

Benke Ferenc kántor (Külsőrekecsin – Moldva)

$\text{♩} = 63-60$

Ar - ra a nép, jó ba - rá - tim, ró - lunk em - lé - kez - ze - tek

mind - nyá - jan, jó a - ka - ró - im el ne fe - led - kez - ze - tek

$\text{♩} = 58$

Ké - rünk Krisz - tus mi [... ..] egy szép - sé - ges fej - fá - ért,

$\text{♩} = 63$ $\text{♩} = 60$ $\text{♩} = 43$

Ej néz - zé - tek gyöt - rel - mün - ket, se - git - se - tek ben - nün - kőt.

9. kotta

Végül kanyarodjunk vissza kiindulásunkhoz: a fentieket érdemes összevetni a népdalok megharmonizálásával Bartók és Kodály életművében. A legfontosabb különbség, hogy a zeneszerzők által komponált kísérek szólamok szerint mindig strukturáltak, hol egyszerűbb, hol bonyolultabb módon. A harmóniak használatánál módjával, inkább csak a kiemelés, a hangsúlyozás, a fokozás céljából ének funkcionális zárlatokkal, általában azonban a modális jelleget erősítik, és a dallamból veszik az akkordok hangjait. Egyetlen emblemikus példa elegendő annak be-

mutatására, hogy a népdalok kísérete a zeneszerzői műhelyben 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.

Bartók *Hét darab a Mikrokosmosból* 127 számú darabjának részletét²⁷ mutatja a 10. kotta. Az első zongorán változtatás nélkül hangzik fel az új stílusú, pentaton (h-d-e-fisz-a) népi dallam.²⁸ Bartók a második zongorában, a 15–21. ütemekben a pentatónia alaphangját (h') a kísérő harmóniakban (két kivétellel) felső orgonapontként helyezi el. Ez alatt, a dallam hangnemét képviselő pedálhang alatt Bartók nagyon erős kötést hoz létre a harmóniak között a basszus szólamban a lefelé lépő kvintek segítségével a 18. ütem második felétől a 21. ütem végéig: A-D-G-C-F-Aisz (B). A basszus szólam felett kezdetben dominánsseptim- és nónakkordok hangzanak (18–19. ütem), majd később, a menet feszültségét fokozandó, kétszer

10. kotta. Bartók: *Hét darab a Mikrokosmosból*, két zongorára, No. 127 (a 15–22. ütemek kivonata)

is bővített szextes akkordokat találunk: C-E-Fisz-Aisz és F-A-H-Disz (20–21. ütem), amelyek azonban enharmonikusan mint leszállított kvintű (ún. nápolyi) domináns szeptimnek is értelmezhetők: C-E-Gesz-B, és F-A-Cesz-Esz. Bartók zseniális módját választotta az akkordok kettősségének, ambivalens voltának ki-

²⁷ Lampert: i. m., 167. (313. sz.)

²⁸ *Énbelülem de jó csillag lett volna* szövegkezdettel Berzencén (Somogy megye) gyűjtötte Seemayer Vilmos 1933-ban. Bartók-rend: B 831a–b, Bereczky-rendben: 3633-75 számú típus. Közölve: Bereczky János: *A magyar népdal új stílusa I–IV*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2013, II. kötet 1567. (614C típus)

fejezésére: egyidejűleg megkomponálta az akkordok mindkét lehetséges oldását. A dominánsszeptimét a basszusban halljuk (F és A# [B]), a bővített szextes akkordét pedig a dallamban (piano primo: H és E). A folyamatot utolsó elemként domináns nónakkord zárja: Aisz-Ciszisz-Gisz-H (B-D-Asz-Cesz), ami Disz-re (Esz) oldódna, de ehelyett a második zongora szólamában szünet jön a 22. ütemben. Ez alatt azonban az első zongora folytatja a dallamot a” hangon, ami éppen poláris távolságra van az oldás hangjától (Disz). Bartók tehát folytatta a poláris távolságú oldások logikáját.

Ellentétben az ilyenfajta harmóniai, texturális összetettséggel a magyar népzenei gyakorlatban a zenei gondolkodásban nincs tényleges többszólamúság, a harmóniák viszonylag egyszerű eljárásban jönnek létre úgy, hogy tulajdonképpen mindenki a dallamot kívánja megszólaltatni. A harmóniák viszonylag egyszerű zenei folyamat eredményeként születnek meg, és a régies harmonizálási stílusban a dallam a kíséretet játszó minden egyes hangszeres szólamában jól kivehető, nyomon követhető. A harmóniáknak zeneileg nincs önálló szerepük, nem külön entitások, csak a hangzás dúsítását szolgálják, hogy a dallam minél erőteljesebben szóljon. Ez a törekvés tulajdonképpen még a népzenei gyakorlatban újabb fejleménynek és fejlettebb technikának számító funkcionális harmonizálásnál is megfigyelhető, ahol a dallamilag érzékeny vezetőhangot igyekszik minden játékos megszólaltatni.

ABSTRACT

PÁL RICHTER

FROM FOLK HARMONY TO HARMONIZING FOLKSONGS

According to the data and sources Bartók did not consider the use of harmony essential for the style of this musical culture based on the peasant music first of all of the Hungarians, Romanians, and Slovaks. We must not forget that he became familiar with folk music mostly through unison singing. And due to the small amount of data [concerning harmonization in folk music] as compared to the totality of the collected material, he simply did not have the chance to assess the gravity of the issue. It was only much later that issues of folk harmonization were subjected to a comprehensive examination. Some practices of the harmonization notated in historical sources of the 17th-18th centuries are similar to that in folk music. All of them should be compared with the harmonization in the folk song arrangements of Bartók and Kodály. The main difference is that the accompaniment created by these composers is always structured according to the individual voices in either simple or more complex ways. In contrast to this kind of complexity, the folk music practice uses an accompaniment where the harmonization tends and likes to follow the melody. The harmonies come into being as a result of a relatively simple procedure and actually the melody appears in every part of the accompaniment. This phenomenon is similar to the functional-like harmonizing found in the folk music practice, where each member of the instrumental ensemble seeks to play the sensitive leading notes of the melody.

Pál Richter was born in Budapest (1963), graduated from the Liszt University of Music as a musicologist in 1995, and obtained his PhD degree in 2004. His special field of research is the 17th century music of Hungary, and he conducted his PhD research into the same subject. Other main fields of his 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 of the Hungarian Academy of Sciences and has participated in ethnographic field research, too. In 2005 he was appointed the head of the Folk Music Archives of the institute. He regularly reads papers at conferences abroad, publishes articles and studies and teaches music theory and the study of musical forms at the Liszt University of Music in Budapest, where since 2007 he has been the head of the new Folk Music Department.