

SZEMPONTOK A NÉPI TÖBBSZÓLAMÚSÁG VIZSGÁLATÁHOZ

Jelenleg a népi harmónia tanulmányozásában hasznosítható népzenei felvételek túlnyomó többsége lejegyzetlenül, feldolgozatlanul fekszik az archívumokban. Az alábbiakban tehát csak a feltárás jelenlegi fázisát tükröző mélységben próbálom meg, az eddigi részeredmények alapján, számbavenni azokat a sajátos szempontokat, amelyek a népi harmónia vizsgálatában fontos szerepet játszhatnak.

Az európai műzene fejlődésével párhuzamosan kialakult zeneelméleti fogalomrendszer és elemzési módszerek gépies alkalmazása a népzenei alkotásokra nem mindig jelent garanciát a népzenei jelenségek helyes megközelítésére, sőt gyakran tévútra vezet. Ez a kérdés a különböző hangrendszerek és ritmusfajták értelmezésekor már fölvetődött a román és a magyar népzene kutatásban,⁹⁰³ ám a térségünkben kevésbé kutatott népi többszólamúság esetében nem nagyon került szóba. A magyar és a román népi harmónia vizsgálatában megtett kezdő lépések mindegyikénél – itt Avasi Béla, Tiberiu Alexandru, Pascal Bentiou és Speranța Rădulescu tanulmányaira gondolok⁹⁰⁴ – a klasszikus összhangzattan fogalomköre volt az az elméleti modell, amelyhez viszonyítva a hangszalagról lejegyzett népzenei partitúrát próbálták értelmezni. Az említett szerzők idevonatkozó munkái közül Speranța Rădulescu a legterjedelmesebb, az elméleti fejtegetéshez 193 dallam partitúralejegyzését mellékeli. Ez a szám azonban túl alacsony ahhoz képest, hogy a mű nemcsak Erdély, hanem a mai Románia egészének román népi harmóniáját próbálja átfogni, főleg ha tekintetbe vesszük Bartók megállapítását, amely szerint a román népzene „nem egységes, hanem kisebb-nagyobb területeként sokszor teljesen különböző, szinte ellentétes karakterű”,⁹⁰⁵ ami jórészt a hangszeres zenére, a hangszerhasználatra is érvényes. Ezért Rădulescu tizenöt tételben megfogalmazott megállapításai⁹⁰⁶ közül nyolcat nem tartok megalapozottnak, mert egy viszonylag *kis mennyiségű anyagra* támaszkodik, s figyelmen kívül hagyja azokat a *sajátos szempontokat*, amelyekről az alábbiakban lesz szó. Azért ezt a kötetnyi munkát említem példaként, mert részben támaszkodik a többi említett tanulmány helytálló vagy téves következtetéseire is.

⁹⁰³ Brăiloiu, Constantin 1953/1967; 1954/1967; Mârza, Traian 1966; Ciobanu, Gheorghe 1979; Pávai István 1993a 88.

⁹⁰⁴ Avasi Béla 1954; 1955; Bentiou, Pascal 1965, Alexandru, Tiberiu 1959/1980a, Rădulescu, Speranța 1984.

⁹⁰⁵ Bartók Béla 1934/1999. 224.

⁹⁰⁶ Rădulescu, Speranța 1984. 77–78. a–o.

Az alább tárgyalandó sajátos szempontok figyelembevétele által olyan tényezők kerülnek a vizsgálódás fókuszába, amelyek egyébként kívül esnek a szorosan vett harmóniai elemzés fogalmkörén, ugyanakkor a segítségükkel modellezett jelenségek hatással vannak a többszólamú zenei szöveg realizálására, ezért mellőzésükkel a harmóniai jelenségek téves értelmezését kockáztatjuk. Ezek az ismérvek az alábbi 6 kérdéskörbe csoportosíthatók:

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 (táncfajhoz) hagyományosan alkalmazott kísérőritmusformulák és az ezekkel összefüggő tempókeret hatása a harmóniára (a primás és a kíséret metakommunikációja);
6. a dallam stílusa, karaktere, tipológiai sajátosságai.

Mielőtt sorra vennénk a fenti tényezőket, előljáróban megjegyzem, hogy a tárgyalt jelenségeket az erdélyi hangszeres népzene egészére kiterjesztve vizsgáltam, függetlenül attól, hogy a gyűjtött anyag melyik etnikum zenei igényeinek kielégítésére szolgál. A leírt jelenségek általában nem egy-egy vidékre jellemzőek, hanem az anyag egészére, illetve annak egy-egy korábbi vagy újabb harmonizálási stílust mutató rétegére. Ezért kottapéldáim forrásait olyan esetben nem jelölöm meg, amikor ezek többnyire csupán néhány ütemnyi dallamrészletet tartalmaznak, amelyeket bármely másik vidék anyagából is idézhettem volna.

A zenei anyag hitelessége

A hitelesség kérdését itt és most kizárólag a népi harmonizálásnak az adatközlők tudatában élő, de a gyakorlatban teljes egészében soha meg nem valósuló ideális formáinak viszonylatában vizsgálom. Nevezzük ezt az egyszerűség kedvéért *zenei hitelességnek*, szemben a *néprajzi hitelességgel*, amely sokkal több lehetőséget foglal magába, például a rendszeresen előforduló tévesztéseket, rossz hangszerek használatát, a gyengébb képességű hangszerjátékosok alkalmazását zenétől független okokból (pl. anyagiak, jobb zenész alkalmi akadályoztatása stb.). A hagyományos népeletben ugyanis a lakodalomnak vagy más közösségi rendezvénynek le kell zajlania zenével, táncsal együtt, függetlenül attól, hogy rendelkezésre állnak-e minden szempontból megfelelő zenészek vagy sem.

Zeneileg hiteles anyagnak azt nevezem, 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.

A zenei anyag hitelessége a zeneszerzők által komponált műzene esetében is fontos mérlegelési szempont. Különösen azzá vált a historikus előadásmód 20. századi gyakorlatának kialakulásával. Az orális, valamint a műzeneinél fokozottabb mértékű improvizatív jelleg miatt azonban a népzenei anyaggal kapcsolatban a hitelesség kérdése komplexebb módon értelmezendő.⁹⁰⁷ Műzenei analógia ezért az úgynevezett régizene esetében merülhet föl leginkább, különösen az egykori tánczenével kapcsolatban, amely funkció szempontjából is részben rokon az erdélyi hangszeres folklórral. A népzenei hitelességhez hasonló problémák vetődnek föl az olyan műzenei alkotások esetében, amelyek notációja vázlatos, hozzávetőleges, esetleg teljességgel hiányzik. Ilyen pl. a korai európai műzene, vagy a keleti zenekultúrák orális úton hagyományozott alkotásai. Az európai reneszánsz és barokk kor az előadásmódot általában a gyakorlatra bízta.⁹⁰⁸ A népzene esetében viszont a teljes zenei anyag, maga a repertoár is az emlékezés útján hagyományozódik, és ugyancsak ezáltal szólal meg. A dallamokhoz hasonlóan, a harmonizálási módok is változatokban élnek, ekként regisztrálhatók. A variánsok egyike sem tekinthető egyfajta ősalaknak vagy ideális modellnek, ilyet csak a változatok sokaságából kísérelhetünk meg elméleti úton kikövetkeztetni. Nem véletlen, hogy a dallamlejegyzések gyakorlatában is kétféle megközelítés alakult ki. Erről tanúskodik a Kodály–Vargyas példatár elején olvasható magyarázó szöveg: „Közlésünkben általában kétféle eljárást követünk. A dallamok egy részében gramfon-, vagy fonográf-felvétel alapján részletező lejegyzést adunk, melyben az előadás minden ritmikai és énektechnikai sajátysága mikroszkopikus részletességgel van lerögzítve. Más esetben a közlés vázlatosabb, csak azt adja, ami a mindig változó előadás mögött mindig állandó: a dallamnak a tudatban élő képét. Vázlatos lejegyzést adunk néha, különösen táncdalokról, olyan esetben is, mikor részletes gramfon-lejegyzés is rendelkezésünkre állott: mikor az gyakorlatlanok számára nehezen olvashatóvá tette volna, szinte elrejtette volna a dallamnak ezt a képét. Ilyen »vázlatos« lejegyzés azonban nem csak a közönség számára használható. Jelentősége

⁹⁰⁷ Kissé más értelmezésben, más jelenségek megvilágítására használja Paksa Katalin a „zenei hitel” és a „néprajzi hitel” fogalmát: „A népdalok gépi rögzítése egycsapásra megoldotta a zenei hitel kérdését, hiszen a fonográf pontosan azt örökíti meg, ami elhangzik... A folklorista Vikár Béla ... tisztában van a néprajzi hitel kérdésével is. Gyűjtései során válogat – ...anyagában kevés a műdal” (Paksa Katalin 1988. 70–71).

⁹⁰⁸ Lásd pl. Brown, Howard M. 1980. 127; Donington, Robert 1978. 14–32.

van a szakemberek számára is: *többszöri előadásban leszűrődött, átlag-formát képvisel*, míg a gramofon- és fonográf-lejegyzés minden esetben egyszeri, egyetlen és talán soha pontosan úgy nem ismétlődő előadási formát rögzít meg”.⁹⁰⁹

Hasonló elvet követett egy későbbi kiadványban Jagamas munkacsoportja is, amelyet így indokoltak meg: „A lejegyzők nem olyan lejegyzésekre törekedtek, »melyben az előadás minden ritmikai és énektechnikai sajátása mikroszkopikus részletességgel van lerögzítve«, hanem *a többszöri elhangzásból leszűrhető, a szüntelenül változó előadás állandó sajátságait megörökítő lejegyzés* elveit érvényesítették”.⁹¹⁰

A hitelességet befolyásoló adatközlési tényezők

A zenei anyag hitelességét két személyi tényező is befolyásolja. Ezek közül az egyik az *adatközlő*, a másik a *gyűjtő*. A gyűjtő és adatközlő kapcsolatáról általánosságban már szó esett egy korábbi fejezetben (lásd a 98. oldalon). Az ott leírtakon túl, a zenekari összjáték és a harmonizálás tekintetében érdemes még néhány további szempontot figyelembe vennünk.

Az adatközlő hitelessége

Az adatközlőt harmóniai szempontból és a helyi hagyomány vonatkozásában akkor tekinthetjük hitelesnek, ha beleszületett vagy kiskorától benne élt ebben a kulturális környezetben, hangszerismeretét, dallamtudását a színhagyományból örökölte, olyan hangszeregyüttesnek tagja, amelyben eltöltött kellő időt ahhoz, hogy abba tökéletesen integrálódjék, jó hallással rendelkezik ahhoz, hogy hangszerét megfelelően fel tudja hangolni és a hagyománynak megfelelő akkordkíséretet tudja rögtönözni az ismert repertoárhoz, illetve bármely újonnan megjelenő dallamhoz is. Terepkutatásaim során Erdélyben számos olyan kontrással és bőgőssel találkoztam, akinek a hallása nem megfelelően fejlett, nem tudja megvalósítani a helyi hivatásos zenészek által megfelelőnek tartott harmonizálást, mégis rendszeresen muzsikál a helyi táncmulatságokon, lakodalmakon, mert a kísérőhangszerek elsődleges szerepét, a ritmuskíséretet el tudja látni. Sárosi Bálint idéz egy idevonatkozó csíkrákosi esetet: Márkus Dénes (apja után Román Dénes), ha ennek a társadalmi rétegnek muzsikált akkor „harmadmagával ment: felesége gardonozott, hegedülni nem tudó kiskorú fia pedig – a rangosabbnak szánt hangzás kedvéért – »kontrázott«, azaz a hegedű mélyebb húrjain a tánc tempójának és alapritmusának megfelelően húzta-tolta a vonót, bal keze ujjainak össze-vissza mozgásával is utánozva a kontrázást”.⁹¹¹

⁹⁰⁹ Kodály Zoltán 1937/1981. 108. Kiemelések tőlem (P. I.).

⁹¹⁰ Faragó József – Jagamas János (szerk.) 1954. 329.

⁹¹¹ Sárosi Bálint 1996. 124.

A hangszeres tudás mértékén túl, illetve gyakran azzal összefüggésben vetődött föl az adatközlő etnikai hovatartozásának kérdése, mint a hitelességet befolyásoló tényező. A köztudatban kialakult az az általánosító nézet, hogy a cigányok zenei hallása jobb, mint a többi nemzethez tartozóké, ami arra engedne következtetni, hogy harmonizálási feladatok ellátására is alkalmasabbak. Ezt a sztereotíp véleményt már Kodály is cáfolta: „A cigányok között éppúgy, mint mások között, akadnak jó és rossz zenészek”.⁹¹² A helyszínen szerzett személyes tapasztalataim alapján ugyanezt mondhatom: az erdélyi cigányok és nem cigányok körében egyaránt találunk jó hallású, jó harmóniaérzékű egyéneket és úgynevezett botfülüeket. Szociáletikai okokra vezethető vissza az, hogy a hivatásos falusi zenészek zöme cigány nemzetiségű, így természetes, hogy a jó hallásúak többsége is közülük kerül ki. Félreértésre az adhat okot, ha a hivatásos cigányzenészeket a kedvtelésből muzsikálgató parasztemberekkel hasonlítjuk össze, akiket esetleg senki sem tanított muzsikálni, maguktól próbálták megkeresni az akkordokat a brácsán. A hivatásos falusi kontrások mindig képzetebbek – akár cigányok, akár magyarok vagy románok –, természetesen a helyi hagyomány és harmonizálási stílus vonatkozásában.

A hangszeres tudás, illetve a harmóniai hallás fejlettségének (fejletlenségének) mértéke széles skálán mozog az ujjait szinte találomra rakosgató zenésztől az olyanon át, aki érzi, hogy váltani kell az akkordokat, de ritkán találja el a megfelelőt, egészen a hagyomány szerint jól harmonizálóig.⁹¹³ Tapasztalataim szerint a falusi zenészek körében megvan az igény a „helyes” harmonizálásra. Ennek fontosságát az is jelzi, hogy kevés kivétellel minden primás tud kontrázni,⁹¹⁴ s kiskorú gyermekét rendszerint előbb nem hegedülni, hanem kontrázni tanítja. Dincsér Oszkár figyelte meg Gyimesben az 1940-es évek elején, hogy ott akkor a kontrázás szinte kizárólag ebben a tanulási fázisban volt használatos.⁹¹⁵ Saját későbbi kutatásaim alapján ugyanezt a megállapítást tudom megerősíteni.

A zenekar összeforrottsága

A vizsgálandó zenei anyagnak a hagyomány szerinti ideális formáit csak összeforrt, hosszabb ideje együtt muzsikáló, összeszokott zenészek tudják megvalósítani. Hiába válogatunk össze találomra kiváló hangszerjátékosokat, ha ők még sosem játszottak együtt, összejátékuk nem fog megfelelni az említett hagyományosan ideális formának, az improvizatív elemek száma túl magas lesz. Ezt a jelenséget jól lehet dokumentálni a napjainkban Erdélyből különböző táncbéli rendezvények alkalmából Budapestre

⁹¹² Kodály Zoltán 1961/1989. 96.

⁹¹³ Sárosi Bálint 1996. 124–125.

⁹¹⁴ „Kontrázni minden primásnak tudni kell” (Lajtha László 1955. 4).

⁹¹⁵ Dincsér Oszkár 1943. 12–13.

felhozott ad hoc együttesek hangfelvételeivel.⁹¹⁶ Említhetek egy még jellemzőbb példát, amely az ilyen gyűjtések alapján leszűrt tudományos megállapítások minőségére is fényt vet.

A Trianon utáni időszakban, de főleg a második bécsi döntést követő években az észak-erdélyi románok közül több ezren próbáltak szerencsét a román fővárosban. A cigányzenészek egy része érdekeltté vált abban, hogy az erdélyi románok bukaresti kolóniájának zenei szükségleteit kielégítse, hiszen a stílusban és repertoárban teljesen eltérő havasalföldi zenészek nem voltak erre alkalmasak. Egy ilyen, Erdélyből áttelepült zenekar játékát rögzítette gramofonlemezre 1941-ben Bukarestben Tiberiu Alexandru, román népzene kutató. A hangfelvételek lejegyzéseiből később publikált, majd hanglemezen is közreadott néhányat. Ezt követően Pascal Bentoiu 5 dallam partitúralejegyzései alapján 15 pontba foglalva próbálta meghatározni ennek a harmonizálásnak a törvényszerűségeit.

Elteltekintve attól, hogy ilyen kisszámú dallam egyetlen alkalommal készült felvétele túl kevés ahhoz, hogy érvényes megállapításokat lehessen leszűrni belőlük, ennek az elemzésnek a tudományos értékében azért is kételkedhetünk, mert a három zenész Erdély három különböző településéből, sőt különböző vármegyéjéből származott: Szászlekenye (Beszterce vidéke), Melegföldvár (Közép-Mezőség) és Bonyha (Kisküküllő mente), utóbbi jóval távolabb esik az előzőektől. A három zenész más-más alkalommal került Bukarestbe, az egyik a felvétel időpontja előtt 12 évvel, a másik kettő 7, illetve 1 évvel azelőtt költözött át. A legfiatalabb mindössze 16 éves volt. A felvétel idején a bukaresti Nagypiac nevű tér vendéglőiben muzsikáltak. Mindhárman tudtak hegedülni, kontrázni és bőgőzni, így felváltva játszották saját vidékük repertoárját a gyűjtés alkalmával, kölcsönösen kísérve egymást.⁹¹⁷

A felvételekből természetesen a hegedűjáték tekinthető hitelesebbnek, a kíséret ritmikailag és harmóniailag is rendhagyó. Nem csoda, ha maga Bentoiu is megjegyzi a harmonizálással kapcsolatban: „megkülönböztethetők bizonyos szándékok, amelyek nem valósultak meg úgy, ahogy talán a hangszerjátékos szerette volna”.⁹¹⁸ Ez egyrészt olyan dallam kíséreténél fordulhat elő, amelyet a kísérőhangszeres eredeti lakóhelyének vidékén nem, vagy jócskán másként játszanak. A zenészek fent jelzett működési területein végzett későbbi gyűjtések alapján állíthatjuk, hogy ugyanaz a tánc típus, akár ugyanazzal a kísérődallammal vidékenként más-más ritmus- és tempóárnyalatokkal ismert. Ezek a jelentéktelennek tűnő, de mégis fontos különbségek nem érvényesülhetnek egy ilyen alkalmi összetételű zenekar esetében.

⁹¹⁶ Ilyen ad hoc összetételű zenekar az adatközlők természetes környezetében spontán módon is kialakulhat, pl. zenészhány miatt.

⁹¹⁷ Alexandru, Tiberiu 1956. 323–324.

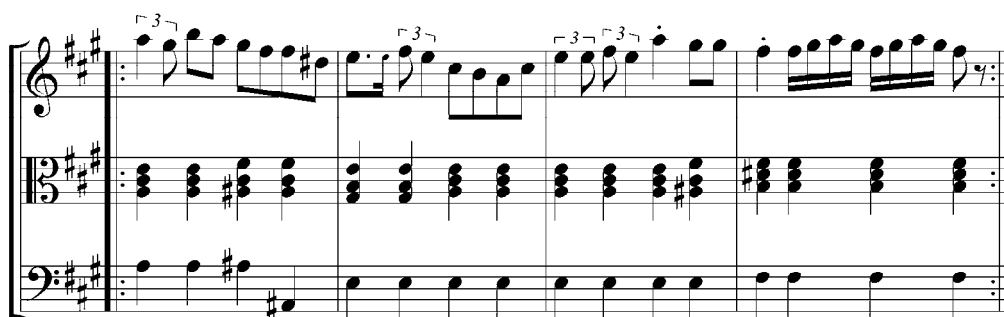
⁹¹⁸ „Se pot distinge anumite intenții, nu realizate așa cum ar fi dorit poate instrumentistul” (Bentoiu, Pascal 1965. 155).

A kísérőhangszerek viszonylagos függetlensége

Megjegyzendő ugyanakkor, hogy az európai műzene összhangzattani szemléletétől eltérően, ahol egy mű esetében egyetlen zeneszerző harmonizálási alkotásáról van szó, a régies népi harmonizálás esetében, a harmóniai összhatás alkotóiként legalább két személyt találunk, a brácsást és a bőgőst, akiknek sosincs szándékukban egymás kiegészítésével képezni teljes hármast- vagy négyeshangzatokat. Ezért elhibázott lenne az elemzés során a bőgő és a brácsa szólamát egyetlen harmóniai egységként szemlélni, mint azt a klasszikus összhangzattan esetében szoktuk. A 106. kotta 9. üteme utolsó ♭-ének harmonizálása, a látszat ellenére sem tekinthető *Fisz*-dúr szekundakkordnak. Ebben az esetben a brácsa megelőlegezte a következő ütem hegedűszólamában hallható *fisz* dallamhang *Fisz*-dúros harmonizálását, míg a bőgő megtartotta a 11. ütem első felében hallható *é* dallamhangnak megfelelő hangot.

106. kotta. Lassú csárdás. Abásfalva (Homoród mente).⁹¹⁹

⁹¹⁹ Hegedű: ifj. Majlát Gábor (sz. 1949), háromhúros kontra: Húsza Lajos (sz. 1961), bőgő: Káló József (sz. 1958), abásfalvi (Homoród mente) magyarcigány zenészek. Gyűjtötte és lejegyezte: Pávai István. Felvétel: 1989. VIII. 31, Homoródszentpál (Homoród mente). Első közlés: Pávai István 2000c 3. kottapélda. A dallam elterjedtségéről és jainótaként való értelmezéséről lásd ugyanott a megelőző kommentárt.



A városi cigányzenészek hatására funkciósan harmonizáló falusi zenészek esetében is csak hozzávetőleges megegyezést jelent az a gyakorlat, hogy két hegedűkontra, vagy hegedűkontra és négyhúros brácsa együttes előfordulása esetén az egyik „szűk”, a másik „tág fogásokat” alkalmaz, vagyis az egyik főleg terc és kvart, a másik kvint és szext hangközöket szólaltat meg.⁹²⁰

A hitelességre ható gyűjtési tényezők

A zene hitelességét befolyásoló tényezők másik csoportja a gyűjtő–adatközlő közötti viszonyra, illetve a gyűjtés egyéb körülményeire vezethető vissza.

A gyűjtő–adatközlő kommunikáció problémái

A gyűjtő rendszerint egészen más szociális környezetből származik, mint az adatközlő, s ezáltal a kettejük közötti diskurzus szemantikája részben eltérő lehet. Ezért, ha rendelkezésre áll hangfelvétel vagy még inkább videofelvétel erről a párbeszédről, érdemes annak narratív szerkezetét utólag elemezni, hiszen ennek alapján tudhatjuk helyesen értelmezni a gyűjtés során elhangzottakat.

A gyűjtő és adatközlő közötti kommunikációs félreértések különösen gyakoriak a táncházmozgalomhoz tartozó olyan fiatalabb, tapasztalatlanabb gyűjtők esetében, akik a gyűjtésre nem a tudományos kutató tudásával felvértezve indulnak, ismereteiket táncházas ismerősöktől szóbeli úton szerzik, nem tudják felmérni, hogy egy archaikus vidék idős adatközlője a modern városi fogalmak közül mit ismernek, mit nem, mit fognak megérteni, és mit érthetnek félre kérdéseinkből. A régies nyelvjárást beszélő moldvai magyarok például nem ismerik a nyelvújítás nyomán elterjedt szavakat, de a kifejezésmódok ettől eltekintve is igen eltérőek lehetnek. Különösen hangsúlyos a probléma a hangszeres népi tánczene előadói körében, akik többsége cigány etnikumú, s akik közül a vegyes lakosságú területeken már kevesen tudnak magyarul,

⁹²⁰ Florea, Ioan T. 1975. 26.

illetve a magyar nyelvtudásuk nagyon töredékes. Gyakori eset, hogy a magyarországi fiatal gyűjtő magyarul próbál velük kommunikálni, s kérdéseire ők udvariasan igenel válaszolnak akkor is, ha tulajdonképpen nem értik a kérdést. A cigányzenészeknél egyébként is szabály, hogy nem mondanak nemet a megrendelő kérdéseire. Nagyon sok esetben ugyanis ők nem értik pontosan, hogy a gyűjtő mivel foglalkozik, milyen célból készül a felvétel, egyszerűen „megrendelőnek” tekintik, aki fizet, tehát játszani kell neki, mindent, amit elfogad. És ez érvényes a szóbeli információátadásra is.

A cigány nyelven közölt információkat is könnyen félre lehet érteni. Például a *čingerdī* (ejtsd: csingergyi) Erdélyben sok helyen egy bizonyos cigány táncot jelent. Az ebből magyarul képzett *csingerálás* viszont nem egy tánc típus, hanem egy táncolási mód.

Tanúja voltam olyan esetnek, amikor a gyűjtő azt kérdezte a zenésztől, hogy tud-e *féloláhost* muzsikálni, gondolván egy távolabbi vidék táncára. Ezen a vidéken nem volt *féloláhos*, de a zenész feltalálta magát, és játszani kezdett egy makaronikus szövegű dalt, amelynek sorai váltakozóan magyar és román nyelvűek. A Zenetudományi Intézet Népzenei Archívumába beadott tánc házas gyűjtések között gyakran találkozom olyan felvételekkel, amelyeken ehhez hasonló félreértések nyomán rögzültek hamis adatok.

A legsúlyosabb problémát a gyűjtőknek az adatközlőkre tett hatása jelenti. Immár számos olyan esetről tudok, amikor az adatközlők a budapesti gyűjtőktől „megtanulták”, hogy egy-egy tánc, hangszer vagy egyéb folklórral kapcsolatos fogalom nevét nem úgy kell mondani, ahogy ők azt elődjeiktől tanulták, hanem úgy, ahogy azt Pesten a tánc házasban, a színpadi konferálás szövegében hallották. Így lett *tilinkó* a moldvai magyarok *tilinkájából*, *rókatánc* a *románca* nevű táncukból stb.

Gyűjtő és adatközlő hatása egymásra

A dallam egy-egy pontján megjelenő harmonizálási megoldás indítékának felderítéséhez figyelembe kell vennünk azokat a lehetséges módosulásokat, amelyeket a gyűjtő jelenléte vált ki az adatközlőben. A rendszeresen muzsikáló, a falu által megbecsült cigányzenész magát professzionistának tartja, ugyanakkor a gyűjtőről is úgy tudja, hogy szakember, aki talán ellesi szakmájának titkait. Ebben az esetben előfordulhat, hogy az adatközlő tudatosan másként muzsikál, s ez a kíséretet megszólaltató hangszerjátékosokra is vonatkozhat. A szándékos rosszul muzsikálás oka lehet például az, hogy az adatközlő nincs eléggé megfizetve, esetleg ingyen kénytelen muzsikálni a hatóságok utasítására. Utóbbi esettel a kommunista évek Romániájában többször is találkoztam, s igen tanulságos egybevetni az ilyenkor rögzített dallamokat a megfizetett gyűjtések anyagával, valamint a lakodalomban készült funkciós felvételekkel. Egy mezőcekedei (Dél-Mezőség) hegedűs egy alkalommal bemutatta hangszerén, hogy

ugyanazt a dallamot hogyan játszotta a falubeli orvos kérésére, akinek szívbetegként életét köszönhette, és hogyan a helyi párttitkár hatalmaskodó parancsára.

Az adatközlő azonban a gyűjtő szerepét ellenkező előjellel is félreértheti. Barátot vagy „kollégát” láthat benne, akinek a rendelkezésre álló kis idő alatt minél többet szeretne mutatni tudásából. Ilyenkor gyakrabban váltja az akkordokat, szokatlan harmóniafűzéseket improvizál, vonótechnikájában sűrűn alkalmaz olyan ritmikai különlegességeket, amelyeket máskor szinte sosem használ, vagy amelyek csak a táncdal együtt nyernek funkcionális értelmet (pl. csizmacsapásolás hangeffektusainak alátámasztása). Az adatközlő is tudja, hogy ő *falusi*, a gyűjtő pedig *városi* „zenész”, s ez a sorrend egyben értékrendet is jelent az ő tudatában. Ezért is igyekszik az általa városiasnak ismert, bonyolultabb, a városi cigányzenéből vagy a könnyűzenéből kölcsönzött harmóniakat használni, jelezvén ezzel, hogy ismeri valamennyire azt a zenei világot is, amelyhez a gyűjtő vélhetőleg tartozik.

Ennek a jelenségnek a dokumentálása elég nehéz, hiszen gyakran nem verbális kommunikáció útján történik. Az ilyen akkordok játszása közben az adatközlő arca elváltozik, sajátos mosolyát a gyűjtő így dekódolhatja: „látod, én ilyen különlegességeket is tudok”, s ha erre a gyűjtő egy „látom, értékelem” értelmű mosollyal válaszol, az adatközlő tovább halmozza a hagyományos helyi közönsége előtt nem, vagy alig használt harmonizálási-ritmizálási elemeket. Ezzel a jelenséggel gyakran találkoztam a helyszíni kutatásaim során, különösen a fiatalabb hangszerjátékosok körében, de ezt a nem verbális információcserét csak olyan videofelvétel tenné egyértelművé a későbbi kutató számára, amely a gyűjtő arckifejezését is rögzítené, de erre az adott technikai feltételek mellett nincsen lehetőség. A zenészről készült videofelvételt utóbb megtekintő kutató, ha nem maga végezte a gyűjtést, nem tudja ezt a dekódolást (mármint az adatközlő sajátos arckifejezésének megfejtését) elvégezni, különösen akkor, ha a helyszíni gyűjtő nem a kamera mellett helyezkedett el, így az adatközlő tekintete nem a kamera (a néző) felé irányul.

A fenti eset azt példázza, hogy egy természetes környezetében hagyományos egyszerűséggel harmonizáló kontrás hogyan bonyolíthatja el akkordhasználatát a gyűjtő jelenléte következtében. Ennek fordítottjával is találkoztam, egy olyan nagysármási (Kelet-Mezőség) kontrás esetében, aki számára már természetes volt a dúr, moll, szűkített hármas- és négyeshangzatok összetett használata. A gyűjtés kezdetén következetesen bonyolultabb, az akkordokat minden ütemegységre váltó funkcionális harmonizálást használt. Látván azonban, hogy kérdéseim gyakran irányulnak arra, hogy az őket megelőző generációknál milyen volt a zenélés, régen kik muzsikáltak és hogyan, bemutatta, hogy két vidékbeli elődje hogyan harmonizálta kizárólag öt dúrakkorddal az egész repertoárt. Lenéző mosollyal beszélt erről az elfeledett stílusról, de nem okozott számára semmi gondot azt alkalmazni, egészen hosszú, táncként több dallamot magába foglaló táncrendet kísért végig ezen a módon anélkül, hogy

viSSZAZÖKKENT volna a számára már természetesebb funkcionális harmonizálásba. Világossá vált, hogy ifjabb korában ő is a régies dúrmixtúrás kíséretmódot használta.

Felmerül a kérdés, hogy az ugyanazon kontrás által alkalmazott kétféle harmonizálási stílus közül melyik a hiteles? Természetesen mindkettő, de a hagyomány állapótának más-más korszakában. A folklór változásának folyamatait pontosan az ilyen adatközlők hagyományanyagának vizsgálatával lehet jobban megérteni, akiknek tudatában a régi és az új még együtt van jelen. A példaként említett adatközlő fia is kontrás, de ő már nem ismeri a két generációval korábbi állapotot. A hagyomány nem is módosul mindig generációként, ezért fontos a stílusváltások határpontján álló adatközlők részletes kikérdezése, hiszen ezek a folyamatok és struktúrák csak a diakronikus és szinkronikus szemlélet együttes alkalmazásával világíthatók meg.

A gyűjtés körülményei

A gyűjtés körülményei is befolyásolhatják a vizsgálandó zenei anyag hitelességét. A fent leírt jelenség dokumentálása csak korszerű audiovizuális technikával készített *funkciós* felvételek és a helyszíni megfigyelő benyomásainak írásbeli rögzítése útján oldható meg. A funkciós felvétel esetén a gyűjtő egy hagyományos táncalkalom (lakodalom, táncmulatság, keresztelő stb.) keretében készíti a felvételt, s ilyenkor kisebb mértékben befolyásolja az adatközlőt, hiszen utóbbi most nem a gyűjtő kedvéért, hanem helyi megrendelésre, javadalmazás ellenében játszik, a helyi elvárásoknak megfelelően. Ilyenkor a helybeli közönség (pl. a táncszervező *kezesek* vagy maguk a táncosok) figyelmeztetik, sőt megfenyegetik a zenészt, ha idegenek (pl. gyűjtők) jelenléte, túlzott alkoholfogyasztás vagy bármely más ok miatt eltér a hagyományos játékmódtól. Ilyen irányú adatgyűjtésem alátámasztja Kodály korábbi megfigyelését a zenészek és közönségük viszonyáról: „Nem teljesen passzív a tömeg: erre a zenére járja a táncot és nagyon is megérzi, ha nem kedvére való módon játsszák. Ellenőrző, válogató, meg tudja különböztetni a jobbat. 1910-ben mondta egy fiatal falusi cigány Erdélyben: legnehezebb az öreg székelynek muzsikálni. Ahogyan ő kívánja, fiatal cigány nem is igen tudja már”.⁹²¹

A többoldalúan dokumentált, helyszíni megfigyelésekkel kiegészített audiovizuális funkciós felvételekhez képest a természetes környezetükből kiszakított adatközlőktől rögzített anyag, bár hitelesség szempontjából nem egyenértékű, megfelelő körültekintéssel és a hitelesség érvényességi körének meghatározásával jól használható. Lajtha László említi, hogy a széki zenészekkel készített stúdiófelvételek némelyike esetében a tempó kétszer olyan gyors, mint az a falubeli táncalkalmakkor hallható. Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy ezek a felvételek semmilyen szempontból sem hitelesek. A helyszíni funkciós felvételekkel egybevetve lehet esetenként valószínűsíteni a

⁹²¹ Kodály Zoltán 1937/1989. 360.

stúdió- vagy más rendhagyó körülmények között készült felvételek hitelességének mértékét. Lajtha írja a Magyar Rádió stúdiójában végzett gyűjtéseivel kapcsolatban: „Tudom, sokan ellenzik, hogy stúdióban készüljenek népzenei felvételek. Ragaszkodnak a helyszíni felvételhez. Magyar viszonylatban nincs igazuk. Helyszíni feljegyzéssel, helyszínen készült fonográf (újabban magnetofon) felvétellel ellenőrizhetjük, vajon másképpen énekelnek, másképpen muzsikálnak-e a stúdió mikrofonja előtt. Tapasztalataink szerint a stúdió mikrofonja nem okoz semmiféle lényeges változást. Előfordult, hogy néha az énekes gyorsítja a tempót. Idegesség jele. De énekesse változtatja. Van, aki végig tartja a tempót. A primás meg egyenest, jobban, hitelesebben játszik a stúdió mikrofonja előtt, mint amikor egyéni szóló-játékát vettem fonografra. A cigánybanda mindig közönségnek játszik. Megszokta a nyilvánosságot. A primás meg csak a banda élén hiteles. A fonográf felvételekor csak szólózott, többször végett”.⁹²²

A harmonizálási elvek azonosításának fontossága

Első körben meg kell állapítanunk egy többszólamúnak hangzó felvételtől, hogy az valóban tartalmaz-e harmonizálási szándékból származó elemeket, vagy csak úgynevezett nem koordinált többszólamúságról van szó, amelyre számtalan példa van a világ népzeneiben és az ázsiai hagyományos magaskultúrákban. Ilyen például a moldvai magyarok újévi szokása, a *hejgetés*, amelynek alkalmával a hejgetők csoportja házról-házra jár. Rendszerint egy dallamhangszer van jelen, ami lehet *sültü* (furu-lya), *síp* (duda) vagy *cinige* (hegedű), továbbá egy kézidob (125. oldal, 23. kép) vagy másfajta dob, egy *bika* (frikciós dob),⁹²³ csengettyűk, ostor.

A szöveget deklamáló személy, a *hégető* végigmondja a kenyér születésének történetét egészen a szántástól, vetéstől kezdve. A szöveg deklamálása alatt a furulya, a dob és a bika folyamatosan szól, de ezek között nincs semmiféle egymáshoz viszonyítható zenei koordináció, sem dallami, sem ritmikai vonatkozásban, mindegyikük játékmódja pusztán a szokásrend és a hejgető vezényszavai által kap valamelyes keretet. Az ilyen nem koordinált többszólamúság esetén nem beszélhetünk semmiféle szándékos összjátékról.

Az ilyen eseteket nem számítva, az eddig felsorolt hitelességi szempontokon túl fontos tényező az adatközlők által helyenként alkalmazott valódi harmonizálási stílusok felismerése, hiszen enélkül nem lehet helyes értelmezni a dallam egy-egy pontján megjelenő harmónia jelenlétét, főleg amiatt, hogy ezek a harmonizálási elvek egyazon darabon belül is keverten jelentkezhetnek. Az erdélyi népzenei gyakorlatban az egy-

⁹²² Lajtha László 1954a 4.

⁹²³ Részletesebben lásd Sárosi Bálint 1998. 29.

szerű orgonapont-szerű burdonkíséreten túl alapvetően kétféle tulajdonképpeni harmonizálás használatos: az egyik a dallamkövetés elvén alapul, a másik a klasszikus zenéből ismert funkciós vonzások elvét érvényesíti.⁹²⁴



85. kép. Hejgetéshez használt bika (Moldva). Zabolai Csángó Múzeum

Burdonkíséret

A hangszerek és a kíséretmódok leírásánál láthattuk, hogy több komplex kíséretre alkalmas hangszer (duda, citera, tekerőlant) rendelkezik olyan technikai adottságokkal, amelyek alkalmassá teszik a burdonkíséretre. Más hangszerek esetében (doromb, dunnyogósan fújt furulya) a megszólaltatási mód hozza létre ezt a kíséretet a dallam mellett. Idesorolható az a hegedűsök által gyakran alkalmazott játékmód, amikor a dallamjátszó húr mellett egy szomszédos üres húrt szólaltatnak meg. A burdonkíséret a népi tánczenében gyakran ritmizált formában jelenik meg, ami ostinato-szerű hatást kelt. A többszólamúság fejlettebb formái szempontjából azért van jelentősége, mert az alább tárgyalandó dallamkövető kíséretmódok csak a burdonkíséret alapelvével párosulva hozzák létre ezeket a fejlettebb formákat.

⁹²⁴ Rövid összefoglalásban lásd: Pávai István 1979–1980.

Dallamkövető többszólamúság

Dallamhangszerek heterofóniája

A dallamkövető harmónia gyökereit a heterofóniában kell keresnünk. A heterofónia legegyszerűbb formái két vagy több énekes együttdalolásakor (69. oldal, 7. kotta), együtt játszó két vagy több dallamhangszer között, illetve énekhang és dallamhangszer(ek) együttes megszólalásakor jönnek létre. Ha a dallam különböző lehetséges variánsai együtt szólalnak meg, a köztük levő apró, lényegtelen eltérések hoznak létre egy áltöbbszólamúságot, hiszen akárcsak a nem koordinált többszólamúság esetében, itt sincs harmóniaiilag megtervezve az eltérés. Két primás összjátéka esetén is a szándék a dallamnak azonos módon való megszólaltatása, de ezt nem a variánsra, hanem a dallam absztrakt tudati képére értik, amely a variánsban többféle módon realizálódhat.⁹²⁵ A következő példában a középső (b) kottasor jelzi ezt az absztrakt dallamvázatot, amelyet a két jól összeszokott, rendszeresen együttjátszó hegedűs az a) és c) kottasorokon látható módon valósít meg. Az is megfigyelhető, hogy a dallamvázon belül nem egyformán fontos mindegyik hang, a két ütemet kitöltő sorzáró hangoknak például kiemelt jelentőségük van. Ezért a 5–8. ütemekben a második hegedű már a sor elejétől erre a hangra ugrik, s folyamatosan azt írja körül, míg az első hegedű hűebben követi a vázhangokat.

107. kotta. Gyorscsárdás. Szilágynagyfalu (Szilágyság).⁹²⁶

⁹²⁵ A jelenségnek a kompetencia–performancia fogalom párral történő modellezését lásd a 374. oldalon.

⁹²⁶ Hegedű: Csengettyűs László, magyarcigány, sz. 1926, Csorba János, magyarcigány, sz. 1933. Gyűjtötte és lejegyezte: Pávai István. Felvétel: 1983. VII. 18. Szilágynagyfalu (Berettyó-Felvidék). Kontra és bőgő: esztam. Első közlés: Pávai István 1993a 180. sz. Változatok: uo. 172. sz.

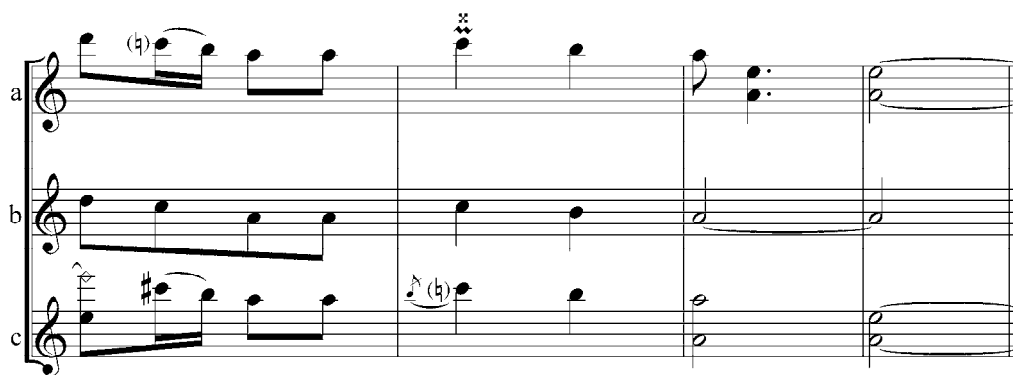
System 1 of a three-part musical score. It consists of three staves labeled 'a', 'b', and 'c'. Staff 'a' (treble clef) features a melodic line with a triplet of eighth notes and a fermata. Staff 'b' (treble clef) has a simple harmonic accompaniment. Staff 'c' (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns and a fermata.

System 2 of the musical score. It consists of three staves labeled 'a', 'b', and 'c'. Staff 'a' (treble clef) includes the text *előtagismétlés* (pre-tag repetition) and a fermata. Staff 'b' (treble clef) continues the harmonic accompaniment. Staff 'c' (bass clef) includes an upward-pointing arrow above a note and a fermata.

System 3 of the musical score. It consists of three staves labeled 'a', 'b', and 'c'. Staff 'a' (treble clef) features a melodic line with a fermata. Staff 'b' (treble clef) continues the harmonic accompaniment. Staff 'c' (bass clef) includes upward-pointing arrows above notes and a fermata.



System 1: Three staves (a, b, c) in treble clef. Staff a contains a melodic line with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. Staff b is labeled *utótag* and contains a lower melodic line. Staff c contains a bass line with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The system consists of four measures.



System 2: Three staves (a, b, c) in treble clef. Staff a contains a melodic line with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. Staff b contains a lower melodic line. Staff c contains a bass line with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The system consists of four measures.



System 3: Three staves (a, b, c) in treble clef. Staff a contains a melodic line with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. Staff b is labeled *utótagisméllés* and contains a lower melodic line. Staff c contains a bass line with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The system consists of four measures.

A fentínél nagyobb mértékű heterofónia keletkezik a hegedű és a cimbalom között. Utóbbiról tudjuk, hogy Erdélyben a legtöbbször dallamot játszik, s a dallamhangokhoz néha egy-egy másik hangot is hozzáüt, ami többé-kevésbé konzonáns hangzást eredményez. Ritmikailag viszont a dallamritmusnak sajátos, a hangszer megszólaltatási adottságaiból keletkező változatait játssza, ami növeli a heterofonikus hatást (lásd alább a 108. kotta, továbbá 234. oldal 40. kotta, 263. oldal, 53. kotta).

108. kotta. Marosszéki. Felsősfalva (Sóvidék).⁹²⁷

⁹²⁷ Hegedű: Paradica Mihály „Nyicu” (sz. 1925); cimbalom: Paradica János (sz. 1928); felsősfalvi zenészek. Bőgő: gyorsdúvó Gyűjtő: Kallós Zoltán, Pávai István, Zsuráfszki Zoltán. Felvétel: 1982. VIII. 28, Alsósfalván, táncfilmezés alkalmával. Első közlés Pávai István 1993a 58. sz. Típuszám: 11.043.0/1. A dallamról lásd: 305. oldal, 86. kotta és az azt megelőző kommentár.



86. kép. Lőrincz Lajos egykori dallamjatszó kiscimbalma. Korond (Sóvidék), 20. század

Dallamhangszer–kísérőhangszer heterofóniája

Meg kell viszont különböztetnünk a két dallamhangszer közötti heterofóniát a dallamhangszer és kísérőhangszer között keletkező heterofóniától. A fenti példában ugyanis mindkét hegedű a dallamritmust követi, azt variálja a hagyomány által megszabott lehetőségek között. Harmóniai szempontból relevánsabb a dallamhangszer és kísérőhangszer közötti heterofónia, ahol a kísérőhangszer részben vagy egészen eltér a dallamritmustól, hiszen a táncfunkció kiszolgálása érdekében kötelezően biztosítania kell a megfelelő kísérőritmust. Ez esetben dallamilag is jóval nagyobb eltérés tapasztalható a dallamjátzó hangszer és a kísérőhangszer változata között. Ha a zenekarban nincs kontra (például a hegedű–cimbalom–bőgő együttes esetében), a bőgő tánchoz alkalmazkodó ritmikáján keresztül valósul meg ez a fajta heterofónia, a dallamhangszerekhez képest (109. kotta).

109. kotta. Szöktetős. Felsősfalva (Sóvidék).⁹²⁸

⁹²⁸ Hegedű: Paradica Mihály „Nyicu” (sz. 1925); cimbalom: Paradica János (sz. 1928); bőgő: Rác Béla (sz. 1955); Felsősfalva. Gyűjtő: Kallós Zoltán, Pávai István, Zsuráfszki Zoltán. Felvétel táncfilmezéssel: 1982. VIII. 28. Alsósfalván. Első közlés Pávai István 1993a 21. sz. Vált.: uo. 21. sz.; Lajtha 1954a: 22. sz.



A kísérőritmus kéthúros kontrán egyszerű formában természetesen dallamjátás nélkül is biztosítható, például egyetlen kettősfogásnak – rendszerint alap és kvint – az adott tánc kontraritmusában való ostinato ismétlésével, ami orgonapont-, burdonvagy dudabasszus-szerű hatást kelt (47. oldal, 1. faksimile). Van azonban a kéthúros kontrakíséretnek egy olyan formája is, amelyben a kontra szintén a dallamot próbálja játszani, még a dallamritmust is követi valamennyire, de a kontraritmusnak megfelelő időegységeket szabályosan hangsúlyozza.

110. kotta. Ardeleană (részlet). Kovászi (Arad megye).⁹²⁹



Látható, hogy a dallamvonalhoz való hűség érdekében a kontrás nem csak a két vastaghúron játszik, hanem a két középsőn is. Erdélyben ritkább a dallamot részleteiben is ennyire követni próbáló kíséret, leginkább Gyimesben találkoztam vele.

Udvarhelyszéken viszont az a forma általánosabb, ahol a kontra rendszerint a *g-d'* húrokon marad, a dallamot követi, de számára csak a kontraritmus által meghatározott időegységek fontosak, így játékból az eredeti dallam egyszerűsített váza hámoz-

⁹²⁹ Hegedű: Muntean Ioan „Manole”, 40 é.; Kontra: Lingurar, Gheorghe, 31 é. Gyűjtötte és lejegyezte: Florea, Ioan T., 1951. XII. Kovászi (Arad megye). Forrás: Florea, Ioan T. 1975. 489. sz.

ható ki. A 111. kotta *b)* sorában a kontra kettősfogásaiból az üres kottafej jelzi a dallamnak megfelelő pillérhangot, amely hol az alsó, hol a felső szólamban, hol egyik, hol másik oktávszakaszban jelenik meg.⁹³⁰ A hegedű dallama egyszerűsített lejegyzésben az *a)* kottasoron olvasható. A könnyebb összehasonlítás kedvéért a kontra üres kottafejekkel jelölt pillérhangjait külön kiírtam a *c)* kottasorba, az oktáváltások helyreállításával.

111. kotta. Lassú csárdás részlete vázlatos lejegyzésben. Gagy (Keresztúr vidéke)

Dúrákkord-mixtúrás kíséret

A hegedű–háromhúros kontra–bőgő típusú együttesek esetében a dallamkövető harmonizálási elv úgy érvényesül, hogy a bőgő az adott táncnak vagy más műfajnak megfelelő ritmikai sémát játszva megpróbálja a hegedű dallamának pillérhangjait megszólaltatni, a brácsa pedig egy olyan dúrákkord-sorozatot, amelynek alaphangjai ugyanezeket a pillérhangokat rajzolják ki, s amelyek a dallam elvontabb vázát adják.

⁹³⁰ Vö. a dallamjátészó koboz hasonló húr váltó technikájával (25. kotta).

Ezáltal elvileg akkordpárhuzamok jönnek létre, így ezt a stílust nevezhetjük dúrakkord-mixtúrás harmonizálásnak is, ami a heterofónia egy sajátosan specializálódott formája. Ennek legtisztább iskolapéldái a zenekarral játszott halottas énekek esetén figyelhetők meg, ahol az előadásmód korálszerű jellege miatt ez a harmonizálási technika maradéktalanul érvényesül. Az alábbi lassú táncdallam is jól szemlélteti a dúrakkord-mixtúrás harmóniát.

112. kotta. Lassú cigánytánc (vázlatos lejegyzés). Magyarpalatka (Belső-Mezőség).⁹³¹

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 eltérőek. További módosító tényező lehet a ritmusséma milyensége, a tempó és számos olyan nem zenei tényező, amelyek részletezésére a következő alfejezetekben még kitérek. Néha egyszer-

⁹³¹ Hegedű, háromhúros kontra, bőgő együttes, Magyarpalatka (Belső-Mezőség). Kallós Zoltán gyűjtése. Forrás: Zenetudományi Intézet AP 6241a, 6242g.

rűen 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.⁹³²

Érdekes, hogy a dúrhármastól való eltérés sosem moll-, hanem többnyire hiányos domináns szeptimakkordot jelent, ezért moll-mentes harmonizálásnak is nevezhetnénk ezt a stílust. Megjegyzendő, hogy a moll dallamok dúros harmonizálása általában nem azt jelenti, hogy a hangsor moll tercének megszólalásakor a kíséret az alapra épített dúr akkordot fogja, s ezáltal a kétféle terc disszonáns ütközését halljuk. Ilyen ritkán fordul elő, általában csak akkor, ha a dallamban ez a moll-terc átmenő jellegű (lásd: 359. oldal, 117. kotta, 2. ütem; 368. oldal, 124. kotta, 1. ütem). Ha a hangsor moll-terce mint dallami főhang van jelen, akkor ezt az arra épülő dúr-hármassal harmonizálják, tehát nem keletkezik semmiféle disszonancia. (A dúrmixtúrás harmonizálás közjátékokban való alkalmazásának néhány esete tanulmányozható a 324–326. oldalon.)

A kutatás jelenlegi fázisában nem vizsgálom ennek a harmonizálási módnak a történeti gyökereit, csupán megjegyzem, hogy a dúrakkordok kizárólagos használata, moll darabokban is, nyilvánvalóan a 16. század közepe tájától a 18. század derekáig az európai zenében használt pikárdiai terc alkalmazási módjára emlékeztet. Annyiban mégis eltér attól, hogy itt nemcsak a zárlatok végén találunk dúr akkordot, hanem folyamatosan az szólal meg. Ugyanakkor mindenképpen a pikárdiai terc alkalmazására utal az a tény, hogy olyan vidékeken, ahol nincs semmiféle kontra a hagyományos helyi együttesben, a hegedűsök mollterces dallamokat zárlati figurációiban mindig dúrakkord-felbontást játszanak.

Az Erdélyben helyenként fennmaradt vokális népi többszólamúság – amelynek gyökerei a 18. századi kollégiumi éneklésmód egyik válfajából eredeztethető –, nem hozható közvetlenül összefüggésbe a hangszeres dúrmixtúrás technikával, hiszen a diákos többszólamúság nem dúrakkordokat épít a tenor dallamhangjára, hanem a hangrendszernek megfelelően váltakoztatja a dúr és moll akkordokat.⁹³³ A vokális népi többszólamúság egyik erdélyi szigetén, a Kis-Küküllő megyei Csáváson alkalmas volt olyan hangfelvételt is készíteni, amelyen a „szólamban éneklőket” a zenekar is kíséri, így a kétféle harmonizálás keveredik, ami természetesen nem zavarja sem az éneklőket, sem a hangszereseket. Tény, hogy ez a fajta vokális többszólamúság teljesen folklorizálódott Csáváson, hiszen táncmulatság közben is gyakran alkalmazzák, s még arra is láttam példákat, hogy a táncdallam hangszeres közjátékait lallázva „szólamban éneklük”. A kérdés mindenképpen további kutatást érdemel.

⁹³² Sárosi Bálint 1996. 126.

⁹³³ Szabó Csaba 1977; 1980.

jellemző az írott európai zenére. A szólamvezetési szabályok is eltérőek. Így például 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). A példák-ból az is látható, hogy a kontra esetében a vezetőhang vagy a szeptim nem oldódik kötelezően a szomszédos hangra, hanem gyakran annak oktávtranszpozíciójára. Ez főleg a háromhúros kontra esetében gyakori, s a hangszer és a hagyomány által szabályozott akkordkészlet korlátaival magyarázható. A kéthúros kontrázásnál valamivel szabályosabb a szólamvezetés, de ott sem kizárólagosak a klasszikus összhangzattanból ismert megoldások.

A fenti példákban látható szűkített kvint–tisza kvint párhuzam mellett tiszta kvintek közötti párhuzam, illetve teljes akkordpárhuzam is előfordul, ha nem is olyan gyakran, mint a dúrmixtúrás harmonizálásban, különösen moll dallamok VI–V fokainak kapcsolásánál vagy dúr dallamok szubdominás-paralell hangnemben való gyakori kitérésekor, ami az új hangnem (az alábbi példában *d*-moll) irányából nézve szintén VI–V kapcsolatot jelent.

115. kotta. Akkordpárhuzam funkciós harmóniaifűzésben

Ebben a harmonizálási stílusban általában minden ütemegységre új akkordot szólaltatnak meg vagy legalább ugyanannak a szeptimes változatát, függetlenül attól, hogy ezt a dallammozgás indokolja-e vagy sem. A fenti három példában szemléltethető harmóniasémákon kívül még jó néhányat alkalmaznak, gyakran olyan esetben is, amikor a dallamhangokkal ezek nincsenek teljesen összhangban. Ilyenkor dallamidegen, öncélú harmónia jön létre (189. oldal, 37. kotta). Ez leggyakrabban a pentaton vagy modális jellegű régi és új stílusú népdalok harmonizálásában ütközik ki, hiszen ezekben nincs vezetőhang, a kíséret viszont ennek ellenére alkalmaz vezetőhangot, hiszen a funkciós harmonizálás a városi cigányzenében a 19. századi műdalterméssel összefüggésben alakult ki, s onnan öröklődött át a falusi hangszeres zenébe.

A harmonizálási elvek keveredése

Az előzőkben leírt harmonizálási elvek nemcsak külön-külön jelenhetnek meg, hanem helyenként, adatközlőnként, műfajonként más-más arányban keveredhetnek, akár egyazon dallamstrófa kíséretén belül is. A téves értelmezések elkerülése érdekében minden két szomszédos akkord esetében mérlegelni kell, hogy kapcsolatuk melyik harmonizálási elv alkalmazásával jött létre, hiszen láthattuk – *A gyújtó hatása az adatközlőre* című fejezetben (342. oldal) leírt nagysármási kontrás esetben –, hogy néha ugyanaz az adatközlő mindkét harmonizálási stílust ismeri, s hogy mikor melyiket alkalmazza, az nemcsak saját szubjektív döntésétől, hanem külső körülményektől is függhet.⁹³⁴

Leszámítva azokat a vidékeket és azokat a zenészgenerációkat, amelyeknél már általánossá vált a funkciós harmonizálás, s azt a városi cigányzenészekkel (majdnem) azonos módon alkalmazzák, az erdélyi hagyományos hangszeregyüttesek általában a dallamkövetés elvét alkalmazzák, amely mellett a funkciós vonzás elve is érvényesül, de nem olyan mértékben, mint azt a városi cigányzenészeketől megszoktuk. A funkciós vonzás ezeknél a zenekaroknál általában egyszerű domináns–tonika kapcsolatokat jelent, ami leggyakrabban a zárlatok megerősítését szolgálja, nincs szó a minden fokat érintő folyamatos dominánsképzséről. Gyakori az az eset is, amikor a dallam is a kvintről fut le az alapra, ami mindkét elv szerint azonos módon (kvintkapcsolattal) harmonizálendő. Ilyenkor a dallamhang képezi mindkét akkord alaphangját (116. kotta; lásd még: 339. oldal, 106. kotta, 4, 6, 8. ütem).

116. kotta. *Lassú cigánytánc (részlet). Magyarpalatka (Belső-Mezőség)*

A harmonizálási elvek különböző mértékű keveredését illusztrálja a következő példa, ugyanazon dallam háromféleképpen harmonizált zárósorának bemutatásával. A dallamhangokat (a) az első követi végig (b), a második az E–A (V–I) zárlat kedvéért

⁹³⁴ Lásd: 373. oldal, 130. kotta és a rá vonatkozó megelőző magyarázat.

eltér a dallamtól (c), a harmadik pedig az öncélú harmóniát képviseli a *H*-dúr akkord (váltódomináns) beiktatásával (d).

117. kotta. a) *Lassú cigánytánc dallam részlete (Belső-Mezőség);*
b) *Magyarszováti harmonizálás; c–d) Magyarpalatkai harmonizálás*

The image shows a musical score with four staves labeled a, b, c, and d. Staff (a) contains a melody in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of several eighth and sixteenth notes, ending with a quarter rest. Staves (b), (c), and (d) show different harmonic arrangements of the same melody in bass clef, 3/4 time, with the same key signature. Staff (b) uses a mix of triads and dyads. Staff (c) uses a different set of chords, including some with accidentals. Staff (d) uses a different set of chords, including some with accidentals.

A különböző harmonizálási elvek keveredésének egyszerűbb eseteiként meg kell említenem azt, amikor a hegedű (rendszerint zárütemekben) olyan szomszédos húrt is hozzáhúz a dallamhanghoz, amelynek hangja nem illeszkedik a kíséret által játszott akkordba. A másik idevonható példa a hegedű–kontra–ütőgardon együttes hangzásában fordul elő, ha a gardont egy viszonylag pontos hangmagasságra (rendszerint *d*-re) hangolják. Ilyenkor a kontra a gardon ostinato-szerűen ritmizált burdonkísérete gyakran nincs összhangban a kontra akkordjaival, sokszor még az alaphangnemtől is eltér.

A hangszerek és a játékmód technikai korlátai

A népi harmónia vizsgálatában alkalmazandó sajátos szempontok következő csoportja a hangszerek, valamint a játékmód technikai korlátainak és lehetőségeinek figyelembevételéből adódik. A bőgő esetében ismerni kell, hogy a helyi hagyomány szerint hány aktív húrt használnak, miért van például csak két húr, valóban annyin szoktak-e játszani, vagy pusztán nem áll pillanatnyilag módjukban egy elszakadt húrt pótolni. Van, ahol a bőgőre valóban két húrt szerelnek, de ezek közül csak az egyiket, a jobban, keményebben feszülőn játszanak, a másiknak pusztán az a szerepe, hogy a húr-tartó lábat biztosabban rögzítse a korpuszhoz. Leggyakoribb a háromhúros bőgő,

ritkább a négyhúros, és még ritkábban fordul elő az, hogy a négyhúros bőgő *E*-húrján játsszanak is. Néha ezt a húrt lazábbra eresztik, és leemelve a húrtartó lábról, annak és a fogólapnak az oldalánál vezetik. A népi tánczenében ugyanis a ritmuskíséret kiemelése végett a vonóval igen erőteljes nyomást kell gyakorolni a húrra. A gyári nagybőgők esetében, mivel a húrtartó láb íve enyhébb, a belső húrok ilyen erőteljes megszólaltatásakor a vonó hozzáérhet a szomszédos húrokhoz is. Ezért előnyösebb a legfőljebb három bélhúrral felszerelt népzenei bőgő, amelyet esetenként házi készítésű, nagyobb ívű húrtartó lábbal látnak el.

Minél kisebb a húrok, pontosabban az aktív húrok száma, a hangszer annál alkalmasabb egyenletes intenzitású ritmuskíséretre, ezzel együtt azonban dallami, s ezáltal a harmóniához való illeszkedési lehetőségei csökkennek. Például egyetlen aktív húr esetén előfordulhat, hogy a harmonizálási elv értelmében egy szekunddal vagy terccel kellene mélyebbre ereszkedni egy adott hangról. Ha ez kívül esik a hangszer hangterjedelmének alsó határán, akkor természetesen a megfelelő hang oktávval magasabb transzpozíciója jöhetne szóba helyette.

A bőgősök viszont rendszerint mellőzik a nagyobb, nehezebben elérhető hangköz-ugrásokat. Ezért vagy megtartják az előző hangot (akkor is, ha az nem illeszkedik a brácsa akkordjába), vagy találmányra megszólaltatnak bármilyen más, esetleg a brácsa akkordjától idegen, de kényelmesen elérhető hangot. Megtévesztőbb, ha az így eltalált hang benne van az akkordban, vagy az elméleti összhangzattan szerint valahogy értelmezhető. Ilyenkor ugyanannak a dallamnak a többszöri elhangzása nyújthatja számunkra a helyes értelmezés kulcsát.

Megállapíthatjuk tehát, hogy a bőgőjáték tekintetében érvényes egy, a legkisebb mozgás elvének (*lex minimá*nak) nevezhető törvényszerűség, természetesen tágabb értelemben véve, mint a klasszikus összhangzattanban. Előfordul, hogy a bőgő üres húrja nem ugyanolyan intenzitású, mint az úgynevezett „fogott” hangok, ezért kerülik használatát. Emiatt az üres húrra való szekundnyi ereszkedés helyett egy szeptimmal kellene magasabbra ugrani, ami a fent jelzett problémát eredményezné.

A népzenei bőgőjáték esetében a nagyobb ugrás azért is nehezekebb, mert minden egyes hangnak a megszólaltatása 3–4, laposan fektetett ujjal történik. Ehhez hozzájárul még egy technikai körülmény: a bőgősök rendszerint állva játszanak, a jobb kéz a vonóval erőteljes nyomást gyakorol a húrra, ezért a bal kéz hangszertartó szerepe is nehezíti a nagyobb távú könnyed mozgást.

Szélsőségesebb esetben – főleg ha a bőgő szerepét olyan kisbőgő tölti be, amelynek kisebb a hangereje, esetleg hangonként nagyon eltérő – előfordul, hogy a bőgős kikeres rajta két erőteljesebb hangot, s azokat váltogatja több-kevesebb szabályossággal, függetlenül a brácsa akkordjaitól, hiszen a ritmus, a ritmikusan lüktető hangzás a fontosabb. Ezáltal lemond a tulajdonképpeni „harmonizálásról”, s esetleges egybecsengései a kontrás akkordjaival véletlenszerűek, nem szándékosak.



87. kép. Bögövonó tartásmódja



88. kép. Balkéz fogásmódja a bögön

A technikai korlátokat a hangolás is befolyásolhatja. A hangolásnál gyakran nem az a szempont, hogy a bögő üres húrja a hegedű vagy a brácsa valamelyik húrjával megegyeznek, hanem az, hogy annyira feszüljön, hogy a rajta megszólaltatott hangok minél erőteljesebbek legyenek. Előfordulhat, hogy ezáltal az üres húr nem illeszkedik a hangrendszerbe, például magasabb egy negyed- vagy akár egy félhangnyi távolsággal. Megtörténhet, hogy ezt a magasabb hangot annak eredetije helyett szólaltatják meg, a brácsa akkordjában viszont az eredeti hang szerepel. Az alábbi példában a két hangszer együtteséből létrejött hangzat, a fizikai hangzás szerint egy hiányos *béta-akkord*nak tekintendő, a népzene harmóniarendjében mégis egyszerű *dúr akkord*nak értelmezhető, hiszen a bögős a *c*-hangot kívánta megszólaltatni, de erre technikailag nem volt mód. Itt a *cisz*-hang tehát nem más, mint a *c*-hang realizációja:

118. kotta. Fizikai hangzás és szándék szerinti harmónia-értelmezés

| fizikai hangzás szerint | | a népzenei harmónia logikája szerint | |
|-------------------------|--|--------------------------------------|--|
| | | | |
| hiányos béta-akkord | | C-dúr akkord | |

119. kotta. Lassú csárdás. Csávás (Felső-Vízmellék).⁹³⁵

The musical score is presented in three systems, each with three staves labeled a), b), and c).
 - Staff a) contains the vocal melody.
 - Staff b) contains the piano accompaniment, featuring triplets and quintuplets. The word "simile" is written below the piano part in the first system.
 - Staff c) contains a lower piano accompaniment line.
 The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/8.

⁹³⁵ Háromhúros kontra: Mezei Ferenc „Csángáló”, református magyar cigány, sz. 1951. Felvétel: Csávás (Felső-Vízmellék). Első közlés: Pávai István 1993a 143. sz. Változatok uo. 105j sz. Típuszám: 11.040.0/1. A dallam szövegével és egyéb funkcionális vonatkozásaival kapcsolatosan lásd még a 93. oldalt.

The image shows a musical score for three parts, labeled a), b), and c). All parts are written in bass clef. Part a) is a single melodic line. Part b) is a chordal accompaniment, featuring five-fingered chords (indicated by a '5' above the notes) and some accidentals. Part c) is a single melodic line, similar to part a). The score is divided into two measures by a vertical bar line.

A kontra hangolása sokkal kevésbé változó, mint a bőgőé, sosem ötletszerű, illetve sohasem változik meg hangszer-akusztikai szempontok miatt. Ilyen csak a hegedűvel összhangban fordulhat elő: a Mezőségen igen gyakran az egész zenekar egy félhanggal, az Erdélyi Hegyalján egy egészhanggal vagy egy kisterccel magasabbra hangol, az élesebb, ércesebb, erőteljesebb hangzás érdekében, ami a tánc ritmikái alátámasztása szempontjából fontos.

Természetesen vannak a kontránál is különböző hangolási módok, vidékenként vagy zenekaronként azonban stabil megoldásokat találunk,⁹³⁶ míg a bőgő esetében ugyanaz a hangszeres alkalmanként is változtathatja a hangolást.

A kontra hangolásának és használati módjának szempontjából csak egyetlen lényeges technikai tényező van, amely a harmonizálást befolyásolja, ez a kéthúros és a háromhúros kontra és kontrázás közötti különbség.⁹³⁷ A dallamkövető harmonizálás⁹³⁸ esetében a háromhúros kontrázás technikai lehetőségei szűkebbek, mint a kéthúros kontrázás esetében, ezért utóbbinak a hegedűhöz viszonyított heterofonikus hatása nagyobb.

Vannak azonban a falusi népzeneészek között kiemelkedően jó képességűek is. A következő dallamot (119. kotta) pusztán háromhúros kontrán előadva szokták kérni a csávásiak a lakodalmi multság végén, de úgy, hogy a dallam is kihallható legyen az akkordok hangjai közül. (A szokás részletesebb leírását lásd a 93. oldalon). A brácsajáték lejegyzésében az üres kottafejek a dallamhangokat jelzik, a középső (b) kottasoron. Fölötte a dallam egyik helyi vokális változatát (a), alatta az üres kottafejek által megfelelő oktávtranszpozíciókkal kirajzolt dallamívet különíttem el, vagyis azt a dallamvariánst, amelyet a kontrás a vokális változatot utánzó szándékában megvalósított (c). Ha a teljes zenekar játszotta ezt a dallamot, ugyanez a kontrás egyszerűbben harmonizált, csak félütemenként váltva az akkordokat.

⁹³⁶ Lásd a 152–154. oldalon.

⁹³⁷ A kétféle kontra, kontrázási mód leírását lásd a 150. oldalon.

⁹³⁸ Lásd Pávai István 1979–1980.

A bőgő és a háromhúros kontra viszonylatában előbbi a mozgékonyabb. A régiebb harmonizálási stílus esetében a háromhúros kontra kizárólag dúrhármasokat szólaltat meg a hegedűdallam pillérhangjainak megfelelően. A bőgő viszont emellett esetenként törekedhet a dallamvonal megközelítőleg pontosabb visszaadására. Ennek érdekében a kíséretitmusról helyenként a dallamritmusra vált. Így a két kísérőhangszer kissé eltérő módon alkalmazza ugyanazt a dallamkövető elvet:

120. kotta. Csárdás (részlet). Szék (Észak-Mezőség).⁹³⁹

A bőgő nagyobb mobilitása a funkciós harmonizálási elvek alkalmazása mellett is érvényesülhet. A következő példában a bőgős gyakran az akkord alaphangja után annak tercét is megszólaltatja, megkettőzve a következő akkord alaphangjára irányuló vezetőhangot (365. oldal, 121. kotta).

⁹³⁹ Lajtha László 1954a 22. 42–49. ütem (egyszerűsített lejegyzés).

121. kotta Sűrű tempó (részlet). Szék (Észak-Mezőség)

The image shows a musical score for a piece titled '121. kotta Sűrű tempó (részlet). Szék (Észak-Mezőség)'. The score is written in 2/4 time and consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a key signature change to one sharp (F#) in the second measure. The middle staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment consisting of chords, primarily triads and dyads, with some slurs. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes, providing a rhythmic foundation for the piece.

A primás és a kísérőhangszerekek metakommunikációja

A hagyomány által megszabott szokás, hogy mindig a *primás* szerepkört betöltő hegedűs a felelős a repertoárért, mindig ő alkotja meg egy-egy tánc vagy más műfaj dallamkészletéből a pillanatnyi füzért anélkül, hogy a zenekar többi tagjával ezt előre egyeztetné.⁹⁴⁰ Ez az oka annak is, hogy a primás mindig egyedül kezdi meg az első dallamot, amelybe csak néhány ütemrész vagy ütem múltán kapcsolódnak be a többiek, akik azt sem tudják, és nem is figyelik, hogy a dallam hányszor ismétlődik, mikor lesz áttérés a következőre.

A dallamrész-ismétlés, újrakezdés, dallamváltás kérdéses ütemeiben vagy megtartják az előző akkordot, vagy megszólaltatnak taláalomra egy másikat. Az ő elsődleges feladatuk a tánc ritmussémájának biztos intonálása, hiszen ez képez biztos alapot a táncosok számára.⁹⁴¹

Ehhez képest másodlagos a harmóniai szerep, illetve az a körülmény, hogy az akkordok egyeznek-e valamilyen rendszer szerint a dallamhangokkal. A kontrások és bőgősök nagyon határozottan érvényesítik a ritmus elsődlegességét, így a dallamtól idegen hangok, akkordok is teljes biztonsággal szólalnak meg, még akkor is, amikor a hangszerjátékos tudatában van annak, hogy nem ez az akkord talál oda, s ezt utólagos rákérdezésre szóban meg is erősíti. Pontosan ez a magabiztos intonáció lehet félrevezető a kutató számára, aki úgy vélheti, hogy szándékos harmonizálás eredménye egy-egy ilyen akkordfüzés.

⁹⁴⁰ Részletesebben lásd Virágyölgyi Márta 1982. 232–233.

⁹⁴¹ Martin György 1977. 367.

Megtévesztőbb egy-egy ilyen akkord, ha a klasszikus összhangzattan valamelyik elve szerint értelmezhető. Az 122. kotta második ütemében a hegedű *a*-hangja „alatt” *G*-dúr akkordot játszik a kontrás. A kettő együtt az európai műzenéhez szokott fül számára nónakkord hatását kelti. Valójában másról van szó. A dallam első hangja *a*, az utolsó *g*. A helyi harmonizálás logikája szerint az elsőhöz *A*-, az utolsóhoz *G*-dúr akkord járul. A záró *G*-dúr után a hegedűs előlről kezdi a dallamot, a kontra azonban ezt késve reagálja le. A késés ideje alatt hangzik a pseudo-nónakkord, a kontra által megtartott *G*-dúr akkord és a hegedű szólamában megjelenő *a*” együtthangzásából. Akkor is tévednénk, ha úgy gondolnánk, hogy ez az anadiplózis-szerű hangzatismétlés – akárcsak a műzenében – szándékos, és bizonyos esztétikai hatáskeltés indítékát keresnénk benne. Bonyolítja a harmóniai értelmezés kérdését, hogy a fenti példában a bőgős sem reagálja le egyből a dallam újakezdésének tényét, sőt a kontráshoz képest is késve talál rá a helyes (*a-e*) kettősfogásra.

122. kotta Csárdás (részlet). Szék (Észak-Mezőség)

Az ilyen és ehhez hasonló esetek tisztázásához elengedhetetlen ugyanannak a dallamnak többszöri elhangzását, illetve más alkalommal is fölvetett összes változatát megvizsgálni. Ezek, valamint az adatközlőktől kapott szóbeli információk alapján rekonstruálható a dallamok egyfajta ideális harmonizálási módja, az az akkordsorozat, amely valójában létezik az adatközlő tudatában, de az említett tényezők miatt nem mindig valósulhat meg maradéktalanul.

Gyakran előfordul az is, hogy a primások már az előző ütem végén apró futamokkal előkészítik az új dallamrész kezdőhangját, amely egyben a kíséret számára is figyelmeztetés, s ennek hasznosítása esetén már az új dallamrész kezdetétől a helyi harmonizálási mód szerinti „helyes” akkord szólal meg, s ezáltal az ideálistól eltérő

harmóniai ütközés elkerülhető (123. kotta, 2. ütem vége, 3. ütem eleje).⁹⁴² Ez természetesen függ a primások harmóniaérzékétől is, de mindenképpen jelzi azt a tényt, hogy ők a saját rendszerük szerinti ideális harmóniát várják a megfelelő helyre.

123. kotta *Sűrű tempó (részlet). Szék (Észak-Mezőség)*

A ritmuskíséret és a tempó hatása a harmóniára

A népzeneben a kísérőhangszerek elsődleges rendeltetése a tánc alaplétketésének biztosítása, a harmonizálás másodlagos kérdés. Az adatközlők által ismert és empirikus módon alkalmazott harmonizálási elvek,⁹⁴³ általuk ideálisnak tartott megoldások alkalmazására csak olyan mértékben kerülhet sor, amennyire lehetőséget adnak azok a kísérőritmus-sémák, amelyek az egyes tánc típusok ritmikái háttérét jellemzik, s amelyet a hangszerjátékosnak folyamatosan meg kell szólaltatnia.⁹⁴⁴ Kísérőritmus és tempó együttesen befolyásolja a harmonizálást, hiszen az egyes tánc típusok regionális változatai gyakran eltérő tempókeretek között mozognak, így a megfelelő ritmuskíséreti sémák megszólaltatása is részben másként történik. Gyorsabb tempóban, az adott ritmuskíséret korlátai mellett nincsen lehetőség ugyanannak az akkordsorozatnak a megszólaltatására, amely lassú tempóban szokásos.

A bőgőjátékkal kapcsolatos fennebb említett relatív *lex minima*-elv alkalmazása is a tempó függvényében valósul meg: lassúbb táncok esetében előfordulnak nagyobb hangközgrások is, a gyorsaknál ritkán.

⁹⁴² Egy másik idevágó példát idéz erre az esetre Sepsi Dezső 1980–1981. 5. 26.

⁹⁴³ Lásd a 924. jegyzet hivatkozását.

⁹⁴⁴ A Martin által az egyszerűség kedvéért *kontraritmus*nak is nevezett tánc kíséreti formulákról lásd: Martin György 1967. 147–153; Pávai István 1993a 87–97; jelen kötetben a *Kontraritmus* című fejezetet a 254 oldaltól kezdődően.

E két tényező – ritmuskíséret és tempó – hatása a mixtúras-heterofonikus harmonizálási stílusban érvényesül jobban. A 354. oldalon látható 112. kotta esetében látható, hogy egészen lassú tempóban ez a harmonizálási mód maradéktalanul megvalósul, amely azáltal is lehetséges, hogy a kontraktséret minden váltakozó (rövid-hosszú) ütemegységet külön vonóra vesz.⁹⁴⁵

Olyan táncok esetében, amelyek kontraktséretében egy vonómozgásra két ütemegység kerül (*dűvő*), az akkordváltások lehetőségei korlátozódnak, hiszen a hangszerjátékosok erre a két ütemegységre (egyetlen vonómozgásra) rendszerint egy akkordot szólaltatnak meg. Előfordulhat azonban, hogy ezalatt a hegedű szólamában két dallami főhang is elhangzik, amelyek közül a kíséret az egyiket tetszés szerint kiválasztja, s az annak megfelelő akkordot szólaltatja meg. A 124. kotta negyedik és ötödik sora azt a kétféleképpen értelmezett dallamvázatot mutatja be, amelyet a második, illetve a harmadik kottasorban látható módon harmonizáltak a dallam első és második elhangzásakor. A dallamsor utolsó, *f-f-e-d* hangcsoportjából egyszer az *f*-et, máskor az *e*-t érezték főhangnak.

124. kotta. Ritka csárdás (részlet). Észak-Mezőség

⁹⁴⁵ Szalay Zoltán 1992. 164–165; Pávai István 1993a 87; lásd itt a *Sánta lassú dűvő* című alfejezetet a 255. oldaltól kezdődően.

Olyan eset is előfordul, hogy a kétféle dallamhang-értelmezés egyszerre szólal meg, két kontrás eltérő értelmezésében.

125. kotta. *Lassú cigánytánc. Magyarpalatka (Belső-Mezőség)*

Látható, hogy ritmuskíséret és tempó együttes hatása aleatorikus improvizáláshoz is vezethet. A jelenség még jobban megfigyelhető olyan dallamok esetében, amelyeket egyaránt játszanak lassú és gyorsabb táncokhoz, a reneszánsz proporcióelvel analóg módon. Mint láttuk a *Proporcio* című fejezetben, Martin a proporció fogalmkörének népzenei értelmezéséhez számítja ugyanannak a dallamnak más-más, nem egymás után játszott, esetleg nem is ugyanazon vidék hagyományában szereplő, műfaji sajátosságokra visszavezethető ritmikai többalakúságát is. (Részletesen lásd a 288. oldal-tól kezdődően.)

A harmonizálási alternatívák vizsgálata szempontjából azonban elokvensebbek az ugyanazon zenekar által játszott, egyazon dallamra alkalmazott lassú–gyors dallamkapcsolatok. A 370. oldalon látható 126. kotta is ezt az esetet illusztrálja, ahol a kapcsolt kívül eső harmadik kottasor azt a virtuális dallamvázat ábrázolja, amelyet a kontrások az akkordválasztásnál figyelembe vettek. Látható, hogy a lüktetésenként külön vonómozgást alkalmazó, lassabb ($\text{♩} = 54$) kontraritmus esetében (*a* példa) ez a dallamváz sokkal közelebb áll a hegedű által játszott tényleges dallamhoz, mint a gyorsabb ($\text{♩} = 80$), két-két ♩ -nyi lüktetést egy vonómozgásra alkalmazó tánc esetében (*b* példa):

126. kotta. a) Lassú cigánytánc; b) Ritka csárdás. Belső-Mezőség. (Részlet)

The image shows two musical staves, labeled 'a' and 'b'. Each staff consists of three parts: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in bass clef, and a bass line in treble clef. The key signature for both is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/8.

Staff 'a' is titled 'Lassú cigánytánc' with a tempo marking of $J = 54$. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. The vocal line has a melodic contour with some grace notes.

Staff 'b' is titled 'Ritka csárdás' with a tempo marking of $J = 80$. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. The vocal line has a melodic contour with some grace notes.

A 126. kottapélda esetében egy egészen lassú aszimmetrikus és egy mérsékelt lassú tánc kíséretének harmoniai különbségeit szemlélhetjük egyazon zenekar előadásában. Ha a tempó tényleges értéke ennél valamivel gyorsabb ($J = 112$), a kísérőritmus pedig esztam, vagyis a kontra ütemenként csak minden második ♩ -ot szólaltatja meg, akkor a dallamhangok dúrmixtúrás harmonizálása még kisebb mértékben érvényesül.

127. kotta. Csárdás (részlet). Szék (Észak-Mezőség)

A dallami jelleg harmóniai következményei

A dallamok stílusa, karaktere, tipológiai hovatartozása is befolyásolhatja a harmonizálás milyenségét. A hangszerjátékosok természetesen nem rendelkeznek dallamrendszer-tani ismeretekkel, így nem emiatt keletkeznek az ezzel összefüggő harmóniai eltérések. Az ok az, hogy a különböző járású dallamok elvileg sugallhatnak eltérő jellegű harmonizálási módozatokat. Így például az akkord-figurációkból építkező hangszeres dallamok esetében a kontrások rendszerint meghallják a hegedű akkordfelbontásait, és az azoknak megfelelő hármashangzatokat szólaltatják meg (372. oldal, 128. kotta).

128. kotta. Sűrű tempó (részlet). Szék (Észak-Mezőség)

Ugyanezt tapasztaljuk olyan dallamok esetében is, amelyek ha nem is akkordfelbontások útján, de mindenképpen erős tonális érzetet keltenek. Erre különösen egyes dūr jellegű dallamok alkalmasak. Érdekes ebből a szempontból egybevetni a 129. kottapéldát – amely egy ereszkedő dūr tetrachord funkciós harmonizálását ábrázolja – a 112. kottapéldával (354. oldal), amelynek 3–4. ütemében hangzó ereszkedő dūr hangsort mixtúrás-heterofóniás akkordsorozat kíséri. Mindkét példát ugyanaz a magyarpalatkai zenekar játszotta, azonos tempóban, azonos tánc típus egy-egy kísérődallamként, tehát a dallamok jellegén, stílusán kívül nincs más tényező, ami e kétféle harmonizálás alkalmazását indokolhatná.

129. kotta. Lassú cigánytánc (részlet). Belső-Mezőség

A la-pentaton dallamok elsősorban szintén a dallamutánzó harmonizálásra adnak ösztönzést olyan zenekarok esetében, amelyek hagyományosan ezt a kíséréstílust alkalmazzák, akár funkciós harmonizálással keverten is. A 130. kottapéldában olvasható ötfokú dallamsor minden hangjára a rá építhető dūr akkord szólal meg, kivéve a második ütem második hangját, ahol a kontra a G-dūr előkészítéseként az a-hangra D-dūr hármashangzatot alkalmaz, tehát a funkciós harmonizálásra vált át, a bőgő viszont megőrzi a dallamkövetés elvét:

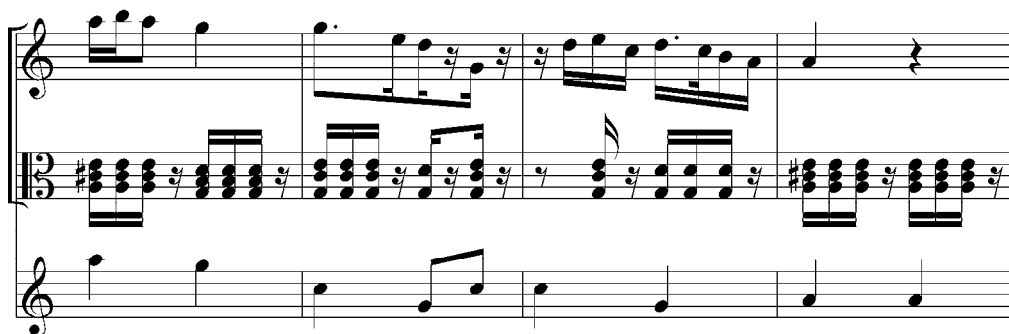
130. kotta. Lassú cigánytánc (részlet). Belső-Mezőség

Gyakran egy-egy dallam pentaton jellege elhomályosodik a hegedű hangszeres figurációi miatt, viszont a kísérőhangszerek ezt a sajátosságot ennek ellenére kidom-
borítják, hiszen a bőgő az énekelt változatokhoz közel álló dallamvázat játssza, a há-
romhúros kontra pedig ezekre a pillérhangokra építi párhuzamos dúrakkord-
sorozatát.

A 131. kottapélda harmadik kottasora a kontra akkordsorozatának alaphangjaiból
rekonstruált dallami pillérhangsorozatot tartalmazza, amely gyakorlatilag harmoni-
zálásra került. Természetesen olyan zenekarok, amelyek kizárólag a funkciós harmo-
nizálást alkalmazzák, ezt ötfokú vagy bármely más modális dallamra is ráerőltetik.

131. kotta. Ritka magyar (részlet). Vice (Észak-Mezőség.)⁹⁴⁶

⁹⁴⁶ Részletes lejegyzés és adatok: 325. oldal, 101. kotta.



*

A népzene orális és rögtönzött jellege miatt a zenei folyamat bizonyos pillanataiban nem lehet előre látni a folytatást. Meg kell azonban különböztetnünk az *aleatorikus improvizációt* – amely esetében az adatközlő több lehetséges „jó” megoldás közül választ – a *sztochasztikus improvizációtól*, amelybe a véletlen melléfogások is beletartoznak. A rögtönzésnek ez a kétféle értelmezése is alátámasztja a hitelesség kérdésének zenei és néprajzi kétarcúságát. Hasonlóan modellezhetjük ezt a jelenséget a Chomsky-féle *kompetencia–performancia* fogalom párral is, amely megjelenése után (1965) a kognitív tudományokban fokozatosan általánosan használttá vált.⁹⁴⁷

Kompetencia alatt azt a szabályokkal ellátott kódrendszert értjük, amely az adatközlő elméjében jelen van (nem feltétlenül tudatosan), s tartalmazza a népzene kommunikálásához szükséges tudást. A „nem feltétlenül tudatos” azt jelenti, hogy ennek a tudásnak számos elemét nem tudja az adatközlő saját maga vagy a külső kérdező számára teoretizálni, mégis rendelkezik róluk olyan, általa nem vagy nehezen verbalizálható reprezentációkkal, amelyek segítségével használatba veheti ezeket az elemeket.

A *performancia* nem más, mint ez a használatbavétel, vagyis az a mentális szabályrendszer, amely a kompetenciát, a rejtett tudást (pontosabban annak egy részét) aktuálisan kommunikátummá teszi. A népzeneire alkalmazva, például a dallamvariánsok esetében eszerint megkülönböztethetünk olyan dallami vagy ritmikai változatokat, amelyek valóban részei a kompetenciában foglalt variációs lehetőségeknek, s olyanokat, amelyek a kompetenciának a performancia során történő „lefordítása” során keletkeztek, tehát nem tipikusak. Ezek alatt nemcsak a külső szemlélő által könnyen érzékelhető evidens tévesztéseket, hamis intonációt kell értenünk, hanem lehetségesek olyan, például a pentaton dallamrendszerbe teljesen illeszkedő dallamfordulatok, amelyek esetlegesek, akár ugyanazon énekes által előadott több variáns

⁹⁴⁷ Chomsky, Noam 1964. Idézi Stachó László 2002. 348. Lásd még: Pléh Csaba 1998a 16.; 1998b 15–16.

összehasonlításakor is magábanállók maradnak. A népi harmónia tekintetében ugyanez a jelenség még hangsúlyozottabban érvényesül, hiszen jóval kisebb az a közösségi kontroll, ami modellálja a kísérőhangszeresek játékmódját.

A fentiekből magyarázatot kapunk arra is, hogy miért nincs értelme annak, hogy a hangfelvételtől lejegyzett nyers partitúrában az autentikus és plagális akkordkapcsolatok arányát mérlegeljük,⁹⁴⁸ hiszen mint láttuk, e kapcsolatok milyenségének gyakran a harmonizálási szándéktól független, nem zenei okai vannak. Fontos ismételt hangsúlyozni, hogy a harmóniát befolyásoló, *zeneileg* nem megfelelő hangzást eredményező tényezők *néprajzilag* teljesen hitelesek, hiszen a népzene megszólalásának hagyományosan determinált szituációiból fakadnak. Kiszűrésük viszont a valódi népi harmonizálási elvek megértése, a zenei anyag helyes harmóniai értelmezése szempontjából elengedhetetlen. Idevágó Volly István hivatkozása Carl Stumpfnek a berlini *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* című folyóiratban 1892-ben megjelent *Phonographirte Indianermelodien* című írására, amely szerint „az egyéni hibák, a kuriózumok nem tartoznak a folklór mintaanyagához”.⁹⁴⁹ Ez a „mintaanyag” az általunk vizsgált téma keretei között nem más, mint a hiteles adatközlő tudatában található harmonizálási elképzelésnek a hagyomány által ellenőrzött és ideálisnak tartott formája, amely a folklór természetéből fakadóan nem egyetlen, hanem esetenként több helyesnek tartott megoldást jelent.

A tárgyalt, fizikailag egyféleképpen hangzó, zeneileg másképpen értelmezhető hangzatok viszonya hasonló a nyelvi tudatban lévő *fonéma* és annak a beszédben megvalósuló *allofónjai* közötti relációhoz. Erre az analógiára a nyelvész Jac. van Ginneken hívta fel a figyelmet az 1931-es amsterdami konferencián, majd Gustav Becking támasztotta alá népzenei példákkal. Ezek közül témánk szempontjából a legjellemzőbb az afrikai bennszülött esete, aki két különböző hangrendszerű bambuszfurulyán játszott el ugyanazt a dallamot, amelyet az európai zenetudós tévesen más-más hangsorú két külön dallamnak vélt. E példa nyomán fogalmazza meg Roman Jakobson: „A zenében nem a naturalisztikus adottság a fontos, nem a ténylegesen létrehozott hangok a fontosak, hanem azok, amelyeket ezeken értünk”,⁹⁵⁰ tegyük hozzá: a népzeneben azok, amelyeket egy hiteles adatközlő ideális esetben meg szeretne szólaltatni. Magyar dudások, furulyások esetében is megfigyelhető, hogy énekes előadásban moll jellegű dallamokat a hangszer adottságai miatt dudán vagy furulyán dúrban játszanak.⁹⁵¹ Ugyancsak idevonatkozik Kodály megjegyzése a „népi

⁹⁴⁸ Lásd Avasi Béla 1954. 30.

⁹⁴⁹ Volly István 1959. 30.

⁹⁵⁰ Jakobson, Roman 1972. 435–436.

⁹⁵¹ Vargyas Lajos 1981. 171–172; Sárosi Bálint 1998. 86.

énekes”-ről, aki „öntudatlanul igyekszik a maga hangterjedelmébe szorítani az abba nem férő dallamot”.⁹⁵²

A jelenség bizonyos szűkebb keretek között a műzenére is érvényes. Kodály írja, hogy „vonós, fúvóhangszeren, énekben a gyakorlott művész intonációja is ingadozik. Ha fizikai műszerrel mérnök: alighanem igen sok hamis hangot találnánk. Szerencsére a fül efféle kis eltéréseket elfogad tiszta hangnak. A ritmust illetőleg ismeretes mondása Leschetitzky hírneves bécsi zongorapedagógusnak: a jó előadás voltaképpen ritmikai hibák folytonos sorozata. Érti rajta a kottaértékek merev pontosságától való kis eltéréseket”.⁹⁵³ Ugyanez történik a népzeneben is, csak az ingadozás keretei jóval tágabbak, az eltérések mértéke nagyobb. Mindez fokozottan érvényes a népi harmóniát megvalósító hangszeresekre, hiszen a dallam és a ritmus vonatkozásában létezik közösségi kontroll a hangszeres népzene közönsége részéről, viszont a harmónia jó vagy rossz megszólaltatásának ők az egyedüli letéteményesei. Talán ez is az oka annak, hogy a hangszeres népzene harmóniai oldala első hallásra zűrzavarosabbnak – ahogyan Lajtha írja – *hamisnak* tűnik.⁹⁵⁴ Ha viszont az itt tárgyalt sajátos szempontokat figyelembe vesszük a vizsgálódás során, talán nagyobb esélyünk van rá, hogy a népzenei harmonizálás tudati síkon létező, a gyakorlatban nem mindig megvalósuló kikristályosodott rendszereit föltárhatjuk.

⁹⁵² Kodály Zoltán 1941/1982. 265.

⁹⁵³ Kodály Zoltán 1941/1982. 265.

⁹⁵⁴ Lajtha László 1953. 169–173.