

Radics Katalin–Kusz Veronika

Ady Endre *Sírni, sírni, sírni* című verse és megzenésítése

A *Sírni, sírni, sírni* című költemény a *Vér és arany* kötet *A Halál rokona* című ciklusában helyezkedik el. Látomásossága, titokzatos hangulata révén jól illeszkedik a ciklus többi verséhez, azonban egy nyelvi sajátossága különlegessé teszi. Mielőtt azonban erre kitérnénk, vizsgáljuk meg a képiségét. Koczkás Sándor (AEÖV I., II., III.) eljárását követve, a vers gondolati-képi előzményeit megtaláljuk Ady publicisztikai írásaiban. Két korai, 1898-as cikkében saját maga halálát látatja, álomban vagy álomszerűen: „*És akkor éjjel álmom volt. Nehéz, gyötrő álmom. Valakit sírni, zokogni láttam, valakit, akit én legjobban szeretek. Mit siratott? Hervaadt rózsát, elszállott reményt, kihült érzelmet, – nem tudom, de ijedve riadtam fel álmomból s néztem ki a már világos ablakon...*” (Az első dér. Debreceni Reggeli Ujság, 1898. szept. 28.; AEÖPM I.₂ 28.) „...*És míg filozófiám könnyekbe fullad, előttem egy kép rajzolódik meg: – Egyszerű ravatal. Rajta egy ifjú halott, aki most pihen először. Úgy hasonlít hozzám, ti borultok reá: édes anyánk és te, édes jó testvérem.*” (Dies doloris. Debrecen 1898. dec. 24.; In: AEÖPM I.₂ 58.)

Négy évvel később már szatirikus éllel ír a temetőkultuszról: „*Essék itt pár odavetett szó a temető kultuszról, e lehetetlen és lelketlen kultuszról, melyből hiányzik az őszinteség is, de legeslegfőképpen hiányzik a hit. El kell jönnie az időnek már mielőbb, mikor minden élettelen test a tűznek fog átadatni. A halott semmi. Minden hiányzik belőle, ami előbb előttünk kedvessé vagy rosszát tette. A test melege, a szem ragyogása, a száj ékesen szólása, az agyvelő nagy munkája. Minden. Ami marad, ahhoz nincs közünk. Földhizlaló massa. És mi farizeuskodunk vagy áltatjuk magunkat. Évenként egyszer gyertyákat gyújtunk a földhizlaló porok fölött. Miért? Emlékeznünk lehet s néha kell másképpen is. A gyertyafény nem termékenyíti meg a memóriát s a szíveket. A hit nem ösztökél bennünket? A »resurgizmus«? Ugyan, ugyan ... A halált véljük mi kiengesztelni a gyertyapislóságokkal. Félünk a teljes megsemmisüléstől s annyi halhatatlanságot akarunk önzően a magunk számára is, hogy nekünk is világosítsanak majd minden évben egyszer...*” (A hétről. Nagyvárad Napló, 1902. nov. 1.; AEÖPM III. 165.) Az újítás, a társadalmi hazugságok leleplezése iránt elkötelezett publicista itt ellentétben áll a költővel, aki viszont a középkorias hangulatú dekorációkat használja föl (pap, temetési menet).

A kép, a dekoráció elhelyezi a költeményt egy hagyományrendszerben, felidézi a haláltáncok hangulatát („*gyász-menet*”), anélkül, hogy valódi haláltáncot írna le, ugyanakkor irracionálissá, látomásossá, misztikussá, titokzatossá, félelmetessé teszi a hangulatot, elrugaszkodván egy valódi temetési menet elképzelhető leírásától. (Hiszen egy valódi temetés bizonyára nem éjfélkor zajlik, nem kell várni a koporsóra, amely majd közeledik valahonnan, nem kísérik „zörgő árnyak” stb.) Tér és idő nem reális, hanem látomásos: nem tud-

juk, honnan közeledik a koporsó, nem tudunk meg a helyszínről semmit, csak azt, hogy „ezüst sátrak, fekete leplek” vannak ott, az idő éjféli, „babonás éj”. Ezért nincs is jelentősége annak, hogy a vers alapélményét egy nizzai vagy génuai temetési menet adta-e, vagy egy egyszerű falusi temetés (Vezér 1977, 241.). Adynak erről a sejtelmes, látomásos hangulatot teremtő képességéről Schöpflin Aladár ír igen találóan:

„Egészen sajátos lélekállapot, Ady kizárólagos tulajdona a halálközelségnek az az állapot, amikor az élettudat le van fokozva, az eszmélés már csak a szomorúság érzésére szorítkozik, a világ képei csak halványan, foszladozó körvonalakkal érik a lelket, tompa fények hullanak a szembe, már alig tudni, álomról van-e szó vagy valóságról. Olyan ez, mint ősszel, szürkületkor, napnyugtakor, mikor a sötétség még nem borult a tájra, de már érezni közeledtét, még felismerni a tájat, de a körvonalak már belefoszlának a horizontba. Ilyenkor hangzanak a költő hangszerén azok a halk, titkos hangok, olyan halkan suhanók, mintha nem is emberi kéz pengette volna ki őket, hanem maguktól rezdülnének meg a húrok. Álom, élet, halál fonódnak össze legfinomabb képekben, néha villan egy erősebb mint egy ködön át látszik.” (Schöpflin 1945, 99–100.)

A vers felidézi a haláltáncok hangulatát, és ezzel elhelyezi a verset egy irodalmi hagyományrendszerben. Ha tetszik, a középkori haláltáncok lehetnek a szöveg pretextusai. Mert habár táncról nincs szó benne, mégis, többféleképpen kötődik ehhez a műfajhoz. A haláltánc Kovács Zoltán (1993) szerint három forrásból eredeztethető. Az egyik a három élő, három holt középkori legendája. E legenda szerint, mely a 13. századi francia irodalomban tűnt fel, három vadászni induló ifjú egy magányos helyen váratlanul három ijesztő külsejű halottal találja magát szemben, akik így szólnak: Quod fuimus, estis; quod sumus eritis! Vagyis: Azok voltunk, akik ti vagytok, azok lesztek, akik mi vagyunk! A három ifjú a három idegen halott által saját halálának lehetőségével, illetve bizonyosságával szembesül, mint ahogy az Ady-versben is a „nézni egy idegen halottra” sor ezt a szembesítést fejezheti ki. A haláltáncok másik forrásai a bűnbánati prédikációkat kísérő színjátékok lehettek. A didaktikusság később is a műfaj jellemzője, a halállal való szembenézést azt a célt szolgálja, hogy ráébressze az embereket bűneikre, és ezek megbánására, életük megváltoztatására sarkalljon. A bűnbánat érzésére utal a vers „Megbánni mindent. Törve, gyónva / Borulni rá egy koporsóra” strófája. Vagyis, ha nem is didaktikus célzattal, de a bűnbánat érzése intenzíven jelen van a versben, ez adja a költemény etikus mozzanatát. A haláltáncok harmadik forrása nem keresztény gyökerű, hanem az a néphit lehetett, miszerint a halottak éjféli táncot járnak a sírok körül, s az élőket is megpróbálják bevonni a körtáncba. Aki enged a csábításnak, az rögtön vagy hamarosan meghal. Habár Ady költeményében táncról nincs szó, de az éjféli időpont említése a sejtelmes hangulat fokozásán kívül a néphagyományra is utalhat.

Míg Ady számos versében valamilyen szerepet vesz föl, és a felvett szereplő nevében egyes szám első személyben beszél (A Halál rokona ciklusból például: A Halál rokona (1907), Elillant évek szőlőhegyén (1906), A platánfa álma (1906), addig ebben a költeményben a lírai én személye homályban marad. Ezt úgy éri el a költő, hogy nem használ cselekvő igealakokat, kizárólag főnévi igeneveket: a vers legszembetűnőbb formai sajátossága az infinitívusok túlsúlya. Így egyszerűen kikerüli, nem nevezi meg az alanyt. (Hasonló megoldást találunk már a hat évvel korábbi Antikritika (1900) című alkalmi versben is, bár annak művészi színvonala nem éri el a Sírni, sírni, sírniét.) Az infinitívusok sajátos szerepét Komlós Aladár vette észre először. Szerinte az infinitívusok szerepeltetésétől „a vers sajátos módon tömör halmazállapotot kap, mintegy koncentrálna van – ez a hiány a fő dolog, a legfontosabb kifejezőeszköz, tőle kapja a vers mélységét. Az infinitívusok a versben kifejezett vigasztalan bánat tompa egyhangúságát jelzik.” (Schöpflin 1945, 158.). Komlós Aladár más-képp vélekedik az infinitívusok szerepéről. Szerinte ezek sejtelmessé, látomásossá teszik a verset, illetve a cselekvés idejét meghatározatlanul hagyják, mintha a temetés résztvevője

éjszakáról éjszakára végigélné a temetést. „A vers érzelmi tartalma tehát nem a vigasztalan bánat tompa egyhangúsága, hanem egy elrontott élet megbánása, összeroskadás a halálos önvád súlya alatt. S az is világos, miért van szükség az infinitívusok kizárólagos használatára. Csakis az infinitívusok segítségével lehet megőrizni a titkot, amely épp az elhallgatás következtében sokszoros erővel zúg a fülünkbe: hogy a költő a koporsóra boruló sirató, de ő a sírba tett halott is.” (Komlós 1966, 33.) Komlós tehát a költőt azonosítja a siratóval, de a halottal is. Bár a költő és a sirató azonosításáról könnyedén lemondhatunk, mégis más szempontból érdekes ez az észrevétel, nevezetesen abból, hogy sirató és halott azonosnak fogható fel (ugyanígy vélekedik már Makkai 1927, 86.; Szabó 1945, 102.; és Földessy 1962, 54.). Ennek ugyan ellentmond az, hogy a versben az „idegen halott” kifejezés szerepel, mégis, tisztán grammatikailag nem elképzelhetetlen, és az idézett Ady-cikkek közül is megerősítheti a *Dies doloris* című. Azonban ennél is általánosabb következtetésre juthatunk. Az infinitívusok által a cselekvésnek nincs alanya, illetve meghatározhatatlan, hogy milyen számú és személyű lehetne az alany. Nem tudjuk, ki a cselekvő, nem kerül előtérbe, mint sok markáns Ady-versben, az „én”. A vers szereplője bármelyikünk lehet. Tehát az infinitívusok a halálélmény általános szintre emelését szolgálhatják. (Ezenkívül hangulatkeltő hatásuk is van, ezáltal válik monotonná, litániaszerűvé a költemény, ezzel is az éjféli, babonás, középkori hangulatot idézve föl, mely a vers képi világát is jellemezte.)

Az infinitívusok szerepével függ össze az is, hogy nehezen lehet eldönteni, a temetés résztvevője és a halott ugyanaz vagy különböző személy-e. Egyszerűen az „én”-„te”-„ő” reláció nem jelenik meg az igeragozásban. A ciklusban van olyan vers, melyben a lírai ént saját halott éneje látogatja meg (*Egy ismerős kisfiú*), s van, ahol egy másik halott emberrel találkozunk (*Nóta a halott szűzről*). Ady publicisztikai írásai is (lásd az előbbieken) elfogadhatóvá teszik azt az értelmezést, miszerint a halott és a temetés résztvevője ugyanaz. De arról is szó lehet, hogy a halott valóban másvalaki, akárki. Benne azonban a temetés résztvevője meglátja saját halálának a képét, saját halálának és életének a végétét. S az idegen halott szemlélése körülbelül olyan hatást tesz rá, mint a *Párisban járt az Ősz* (1906) esetében az a titok, amit az ősz súg, s amibe Szent Mihály útja belemegy, s amiért itt szörnyű testamentumot kell írni és sírni kell. Nem valószínű, hogy a múlttagadás és megbánás csupán életrajzi háttérű lenne, mint ahogy Komlós értelmezi. Szerinte Ady 1906-ban betegségére rádöbbenve tépte magát eltékozolt élete miatt. A vers érzelmi tartalma ezzel párhuzamosan „egy elrontott élet megbánása, összeroskadás a halálos önvád súlya alatt” (Komlós 1966, 33.). Komlós tehát a költő személyes sorsával magyarázza a művet. Lehet, sőt biztos, hogy az alkotás folyamatát befolyásolta Ady személyes élete. A szemtanú Bölöni szerint Ady nehezen aludt a vers keletkezésének időszakában, sokszor csak veronállal, hajnalban sikerült elaludnia, nyugtalanok, látomásosak voltak az éjszakai, és jó néhány költemény ezekből az éjszakai víziókból születhetett (Bölöni 1974/1934, 153–154.). Azonban a létrejött szövegnek sokkal általánosabb a mondanivalója, mint ahogy ez az előbbieken a nyelvi megformálással kapcsolatban világossá vált. Talán élet és halál nagy titkáról van itt szó, amely problémakör később, a *Minden Titkok Verseiben* (1910) külön ciklust kap. Utalhatunk egy 1902-ben keletkezett cikkre is: „De talán más oka is van a mi síró, hulló könnyeinknek. A nagy, veszedelmes titokra gondolunk: arra, hogy magunkban hordjuk az élet és halál megfejthetetlen problémáját s ez a probléma talán sohse lesz ismert. Élünk, vágyakozunk, kínlódunk és meghalunk anélkül, hogy ezt akartuk volna. Minden percünk elvégeztetés.” (*A hétről*. Nagyváradi Napló, 1902. aug. 3.; AEÖPM III. 121.)

A költemény hatását az a feszültség okozza, amely a meghatározatlanság és meghatározottság között vibrál. Bizonyos, hogy a vers ad támpontokat az értelmezéshez, képi világa elképzelhető, ugyanakkor oly mértékben nyitott is, hogy szokatlanul nagy a lehetséges interpretációk száma. Ezért állapíthatja meg Wilhelm Droste: „Sok magyarral

beszéltem, akik számára jelentős ez a vers, és eközben a lelkesedés olyan variációira bukkantam, melyek egymással szinte összeegyeztethetetlenek. Az egyik szerint azt bizonyítja a költemény, hogy a magyar nép hanyatlásra van ítélve, a másik a saját halálának feldolgozhatatlanságával érzi magát szembesítve, a harmadik szerelme halálát siratja a versben, a negyedik a mindenhol jelenlévő és mindenható mulandósággal konfrontálódik, az ötödik az ösztönei romboló hatásával, a hatodik megerősítve érzi magát dacában, a hatodik lelkiismeretét vizsgálja és joggal vádolttnak érzi magát, a nyolcadik...” (Droste 1995, 93.)¹ A mű lehetséges értelmezéseinek széles körét bizonyítja az is, hogy mind zenei, mind képzőművészeti interpretációra ihletet adott. Kodály Zoltán 1916-ban megzenésítette, 1940-ben pedig Lajos Ferenc *12 rajza* jelent meg a Szépművészeti Műhely kiadásában. Kodály megzenésítésével mint lehetséges értelmezéssel érdemes komolyabban foglalkozni.

Ady Endre költészete már mintegy száz éve meglehetősen népszerűnek mondható a magyar zeneszerzők körében. Ujfalussy József 1977-es tanulmányában, melyben az addig készült Ady-megzenésítéseket veszi számba, hozzávetőleg 100-ra becsüli az Ady költeményeit földolgozó komponisták számát, mintegy 160-ra az Adytól megzenésített verseket, s mindösszesen 300-ra teszi az 1977-ig megszületett kompozíciók mennyiségét (Ujfalussy, 1979. Lásd még Sonkoly, 1960–1961.). Azóta nem készült kimutatás a repertoár gyarapodásáról, ám még ha nem is tétélezünk fel a 20. század korábbi évtizedeiben tapasztalhatóhoz hasonló intenzív érdeklődést a zeneszerzők részéről, akkor is valószínűnek tűnik, hogy az utóbbi negyedszázad magyar zeneszerzői (többek között Bozay Attila, Csíky Boldizsár, Jeney Zoltán, Petrovics Emil, Szokolay Sándor) jelentősen hozzájárultak a zenébe foglalt Ady-versek számának növekedéséhez. A legkorábbi Ady-megzenésítésként Bodon Pál dalát, a *Fekete hold éjszakáját* tartjuk számon, mely 1908-ban született az akkor 24 esztendő szerző tollából, s 1912 tavaszán került bemutatásra a Zeneakadémián. Ettől fogva a zeneszerzők érdeklődése egyre növekedett, s első tetőpontját az I. világháború, illetve az azt közvetlenül megelőző 2–3 évben érte el, mely időszakban már Bartók és Kodály neve is felbukkan az Ady-megzenésítések szerzői közt. A második hullámhegy az 1930-as években következett be, melyet Ujfalussy részben szintén Kodály nevével hoz összefüggésbe – meglátása szerint ugyanis a Kodály-tanítványok első generációjának felnövekedése, megerősödése magával hozta az Ady költészete iránt való érdeklődés és fogékonyság újbóli kialakulását (Ujfalussy, 1979. 12. o.). Ady „leghűségesebb” zeneszerzője minden kétséget kizárólag Reinitz Béla (1878–1943) volt több mint 50 megzenésítéssel, akinek szerepét Bartók saját Ady-dalainak ajánlásával ismerte el, Kodály pedig írásaiban hangsúlyozta több alkalommal. A Zeneműkiadó Vállalatnál 1954-ben kiadott Reinitz-dalok előszavában például így méltatta a komponistát: „Ady tette dalszerzővé: az ő verseire írt, félig szavalt, félig énekelt melodramatikus, szinte rögtönzött dalaival, saját szuggesztív előadásában sokak fülét nyitotta meg Ady számára, akik olvasva »nem értették«. [...] Tradíció híján tapogatódzva kereste útját, a vers vezette, diktálta dallamát. Első próbálkozásai a magyar daltörténet szükségszerű fokozata, és Bartók nem csak emberi rokonszenvből ajánlotta neki (akkor börtönben ülőnek) saját Ady-dalait: Reinitzéi nélkül azok vagy létre sem jönnek, vagy egész másképp alakulnak.” (Kodály, 1964. 398.

1 Az idegen nyelvű szövegeket az olvasás folyamatosságának megkönnyítése érdekében magyarul adom meg, saját fordításomban. Idézem azonban az eredetit is: „Mit vielen Ungarn habe ich gesprochen, denen dieses Gedicht bedeutsam ist, und bin dabei auf Varianten der Begeisterung gestoßen, die untereinander wahrhaftig geradezu unvereinbar sind. Einer sieht in dem Text die Untergangsgeweihtheit des ungarischen Volkes beschworen, ein anderer fühlt sich mit der Nichtverkraftbarkeit des eigenen Todes konfrontiert, ein dritter mit dem des Geliebten, ein vierter mit der Absurdität der allgegenwärtigen und allgewaltigen Vergänglichkeit, ein fünfter mit der Destruktivität seiner Triebe, ein sechster fühlt sich in seinem Trotz bestätigt, ein siebter sieht sich ins Gewissen und fühlt sich mit recht angeklagt, ein achter...”

o.) A magyar dalkomponálás hagyományainak Kodály által is megfogalmazott hiánya az Ady-dalok recepciójára is kihatott: Ujfalussy szerint a nagy mennyiségű kéziratban – sőt olykor előadatlan – maradt Ady-dal iránti közömbösség nagyrészt abból adódik, hogy Ady megjelenésével egy időben a magyar zeneszerzés még nem állt készen egy Adyhoz hasonló költőegyéniség műveinek megzenésítésére Bartók és Kodály mögött is alapos prozódiai tanulmányok, valamint az új német, osztrák, és mindenekelőtt francia dalteremtés ismerete állt, amikor hozzáfogtak első Ady-dalaik megkomponálásához (Ujfalussy, 1979. 13. o.). Itt kell megjegyezni, hogy az említett megzenésítések zöme zongorakíséretes dal, ám nem ritka a kamaraegyüttessel vagy zenekarral kísért szóló vokális darab, sőt az a *cappella*, illetve instrumentális kísérettel ellátott kórusmű sem, mely mutatja, hogy Ady közösségi költészete is számottevő visszhangra talált. Kodály Ady-megzenésítései is kiválóan példázzák e műfaji-apparátusbeli sokszínűséget: a *Két ének* (1913, 1916) Ady-dala zenekar-kíséretes, az *Ádám, hol vagy?* és a *Sappho szerelmes éneke* az *Öt dal*-ciklusból (1915–1918) egyszerűbb, zongora-ének letét, az *Akik mindig elkésnek* (1934) vegyeskarra, a *Fölszállott a páva* (1937) pedig férfikarra íródott. Kodály öt Ady-inspirálta kompozíciója mellé szokás állítani a zenekari *Páva-variációkat* is (1938–1939), mely a közismert és a magyar ereszkedő-kvintváltó pentatónia jelképévé lett népdalt dolgozza fel, de Ady versével is összefüggésbe hozható. A Kodály-kutatás régóta számon tartja az Ady-hatás jelentőségét a zeneszerző művészi kibontakozásában és zenepolitikusi szerepvállalásában. E hatás megnyilvánulási formái széles skálát ölelnek fel: kezdve a Kodály-írásokban előforduló Ady-idézetek és szófordulatok sokaságától az Ady-versek megzenésítésén át egészen addig, hogy a komponista működése egész életében megfelelt a költő eszméinek, sőt, Dalos Anna meglátása szerint Kodály részben éppen Ady küldetésstudatához igazodva maradt mindvégig Magyarországon (Dalos, 2005. 103. o. Lásd még Eöszé, 2000. és Ujfalussy, 1979).

Kodály zenekari dala Ady *Sírni, sírni* című versére több szempontból is magára vonja a figyelmet: amellet, hogy a kompozíció a legelső Ady-feldolgozás Kodály életművében, meglehetősen különleges műfaja is – a nem népies, hanem a klasszikus, illetve század eleji hagyományokból kiinduló műdal ugyanis viszonylag ritka az oeuvre-ben. Emellett apparátusa is érdeklődésre tarthat számot, hiszen – társdarabjával, a Berzsenyi-versre íródott *A közelítő téllal* együtt – a zeneszerző legkorábbi zenekar-kíséretes dala, sőt, az egyetlen olyan, mely már legelső formájában is zenekarra íródott. Ily módon a zenekar súlya aligha lehet kérdéses, s ez a finom hierarchia a dal textúrájában is jól megmutatkozik: a takarékos motivikus anyaggal dolgozó énekszólam ugyanis szinte kizárólag a zenekari kíséret által nyeri el intenzív kifejezőkészségét, drámaiságát, ami Wagner és Mahler ének-zenekari hangszerelésének a fiatal Kodályra tett számottevő hatását is jelzi. Az énekszólam kevésbé melodikus arculatából adódik a 12 ütemes zenekari bevezetés rejtélyessége is, mely tematikusan nem előlegezi (nem előlegezheti) a vokális szólamot, így csupán hangütésében készíti elő a vers első megszólalását. Tematikus bevezetésnek legföljebb a vészjósuló tremolóknál fölött megszólaló torculus-motívumot (*D-E-D* a mélyvonókon) tekinthetjük, mely a dal kulcsmotívumának, a sírás képével társuló kis-szekund lépésnek diatonikus, mintegy „ideális” variációjaként értelmezhető. A kompozíció korábbi elemzői is úgy találták, hogy a mű egész struktúráját jellemző, a mindenfajta zenei „fogódzót” nélkülöző szerkesztésmód már itt, a bevezetésben teret nyer (Kecskeméti, 1981. 78. o.), illetve hogy legföljebb a mixtúrákat lehet kapcsolatba hozni a későbbi ütemek tematikus építkezésével. (Sonkoly, 1960–1961. 125.) Kodály kompozíciójának szabad, majdhogynem improvizatív jellegére utalva Kecskeméti találóan megjegyzi, hogy Ady szabályos verspárhajai önmagukban csaknem dalszerűbbek, mint a rájuk alkalmazott zene (Kecskeméti, 1981. 80. o.), ugyanakkor nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy Kodály maga sem *dalnak*, hanem *éneknek* nevezte

címében a darabot – hangsúlyozva ezzel a műfaji kötöttségektől való szabadulás igényét. Hogy mégis miből adódik a mű erős kohéziója, mely drámai képeinek és szinte színpadi feszültségének előfeltétele, azt Kodály első monográfiája, Molnár Antal 1936-ban így fogalmazta meg: „A zene szövése szabad, mint szimfonikus költeményé, de a motívikus egység itt nem csupán összetartó fonál, hanem szerves növekedés alapja is: mint törzsből az ágak és a fa koronája, úgy ível ki az első strófa oszlopából végig az egész hatalmas, Égnek türemlő boltozat. Nincsenek összeálló részek, csak egyetlen egész van.” (Molnár, 1936. 26. o.) A korábbi elemzők meglátásaival ugyanakkor e lényeges ponton vitába is szállhatunk. Túl ugyanis a kompozíció kétségtelen folyamatszerű egységén és a zárt, megragadható formavázak hiányán, meglehetősen jól fölismerhető egy háromszakaszos struktúra, melynek részei az Ady-vers 4–4–4 strófáját foglalják magukban, s melyek ütemszámaik alapján zeneileg is megközelítőleg azonos terjedelműek (41–51–54 ütem). A három formarész közül a harmadik egysége a legkézenfekvőbb. Ezt ugyanis a „Fázni holdas, babonás éjen” szövegtől induló hatalmas tempóbeli és dinamikai fokozás tartja össze, mely a kompozíció szenvedélyes csúcspontjához vezet („Sírni, sírni, sírni, sírni”). Ráadásul ez az 54 ütem tematikusan is homogén, miután egy négyegyednyi (egy ütem terjedelmű) *ostinato* és annak variánsai (a tetőponton kromatikus variánsai) fűzik egybe a verssorokat és vezetik tovább és tovább a feszültséget. Ehhez hasonlóan az első szerkezeti egység is fokozásra épül, melynek íve azonban jóval rejtettebb. A harmadik strófánál kiírt dinamikai utasítás (*Più mosso – Mozgalmasabban*) és a negyedik versszaknál jelzett hangerő-fokozás mellett ugyanis az énekszólam ambitusának növekedése, ezen belül is csúcshangjainak emelkedése hordozza magában a növekvő feszültséget. Az első strófában csupán *a*-ig lép föl a mély férfiszólam (az *éjfél* szóra), a másodikban már *h*-ra (*Nem kérdeni*), a harmadikban *c'*-re (*fekete*), a negyedik versszakban pedig *desz'*-re (*gyászbán*). Az énekszólam felső határát azért is kell figyelembe venni, mert a végső apoteózis számos zenei kifejezőeleme között fontos szerep jut az első „Sírni” szóra jutó *e'* hangnak, mely nemcsak nagy szekundddal magasabb, mint az addig előforduló legmagasabb hang, de a szerző által előírt „mély férfihang” terjedelembeli korlátait is súrolja. A középső formarész egységét és elkülönülését egyrészt az adja, hogy nem illeszkedik egyik hangulati fölemelkedéshez sem, másrészt önmagában is szaggatottabb, bizonytalanabb a hangütése. Töredezettységét, mozaikjellegét jócskán hangsúlyozza továbbá a zene képszerűsége, mely ugyan az egész kompozícióban kulcsfontosságú, de ezekben az ütemekben a legerőteljesebb. Habár Kodály jellegzetes madrigalisztikus vokális kompozíciói – a kórusművek zöme vagy a *Psalmus Hungaricus* – évtizedekkel később keletkeztek, a *Sírni, sírni* című dal szövegfelfejezésében azok méltó párját csodálhatjuk. A kompozíció szófestései általában egy-egy zenei eszköz által jutnak érvényre, így elkülöníthetünk ritmikai, tonális és hangszínt imitáló madrigalizmusokat. A szaggatott, szünetekkel darabjaira tagolt ritmusképlet adja a „Remegve, bújva, lesve, lopva” verssor zaklatott, üldözött megszólalását. Ugyancsak finom ritmikai megoldás a „Zörgő árnyakkal harcra kelni, / Fojtott zsolozsmát énekelni” szöveg megzenésítése, mely egyetlen hangon, a beszéd ritmusához alkalmazkodva szól – mintegy zsolozsmaszerűen elrecitálja a sort. Ez a nüansznyi gesztus azért is példaértékű, mert bár a teljes kompozícióra jellemző a hajlékony, alkalmazkodó deklamáció, mégis ki tud emelkedni az itt megjelenő ima-tónus. A tonális-kromatikus szövegfestés legjellemzőbb példája az „Állni gyászbán, súlyos ezüstben / fuldokolni a fáklya-füstben” strófában keresendő. Ebben ugyanis a kezdettől fogva bizonytalan, előjegyzés nélküli, *a*-alapú tonalitás végleg elvész, s helyette a „súlyos”, „fuldokolni” szavakat festő, *5 b* előjegyzésű *f*-fríges tonalitás lép érvényre. Itt kell megjegyezni, hogy a kromatika a dal során egyre inkább előtérbe kerül. A zenekari bevezető még teljes egészében az előjegyzés nélküli tartományban mozog – csupán a bizonytalan tonalitás (*a*-moll, *a*-eol, *d*-dór) jelzi, hogy utóbb a határozatlan hangnemiség döntő szerephez juthat. Hasonlóan a bevezetés-

hez, az első strófában az énekszólam sem tartalmaz alterált hangot. Az ettől fogva kibontakozó változékony tonalitás, sok moduláció az utolsó strófában nyer utólagos értelmet: a négyhangos *ostinato* motívum ugyanis addigi diatonikus struktúrája (la-ti-dó'-ti) kromatikusra változik (la-ta-ti-ta), az utolsó versornál – tetőpontként – pedig hosszan, másfél oktávon keresztül tartó, mixtúrás, kromatikus ereszkedésben tobzódik. A kromatika eluralkodását szimbolizálja a zenekari utójáték is, mely szinte kizárólag kromatikus kis szekund lépések alkotta motívumdarabkákból áll. A kis szekund motívum – melynek derülátóbb előzményeként lehet felfogni a dalt nyitó mélyvonós *D-E-D* gesztust – tehát a sírás képéhez kapcsolódik, s ez korántsem egyedülálló Kodály zenei szimbolikájában. Ugyanezen gesztus (ingázó kis szekund motívumok) jellemzi a *Psalmus Hungaricus* „csak sírok rívak” szövegrészének zenei kifejezését csakúgy, mint számos további Kodály-műben (például az *Ének Szent István királyhoz*, a *Molnár Anna* vagy a *Székely keserves* című kórusokban) a sírás megjelenítését (Szöllősy, 1943. 68.). A tonális és ritmikai alapú szövegfestés mellett nagy szerepet kap a szorosabb értelemben vett hangutánzás–hangfestés is. A „*Hallgatni orgonák bűgását*” tág, tartott akkordjai, valamint a „*Síri harangok zúgását*” széles, lassú triola-mixtúrai konkrétan hangutánzó jellegűek – s mindkettőre érvényes a fentebb, a „*zsolozsmázó*” szakaszra tett megjegyzés, miszerint külön figyelmet érdemel, hogy habár a teljes darabra jellemző a mixtúrás felrakás, a lassan mozgó, akkordikus kíséret, mégis jól felfogható, hogy ezúttal valami más, több zajlik. A mixtúrák központi szerepe a kezdő ütemektől egészen az apoteózis nagy mixtúra-skálájáig jól megfigyelhető, olyannyira, hogy a dal korábbi elemzői jelentős szimbolikus értelmet tulajdonítottak neki: Sonkoly István például gyászfatyolhoz hasonlította a mixtúrák sűrű szövetét. (Sonkoly, 1960–1961. 125.). A szövegfestés ehhez hasonló, a darab egészét átszövő szimbolika másik példájára Kecskeméti István hívta föl a figyelmet, aki a *Sírni, sírni* több pontján visszatérő halk, ritmikus, többnyire párhuzamokban mozgó zenei textúrában a Kodály-stílus egy sajátos toposzát, az úgynevezett „vonulászenét” ismerte föl (Kecskeméti, 1986). A vonulászenék Kecskeméti szerint valamely nem valós, hanem az egyéni-társadalmi tudat mélyén zajló menetelést, mozgást ábrázolnak, s közös vonásuk a sejtelmesség, a végtelenség érzete, a mély szomorúság és a bizarr, mondókaszerű ritmizáltság. Miután pedig mindez jól összeilleszthető a megzenésített szöveggel, így nem meglepő, hogy habár a „vonulászene” általában az adott kompozíció egy rövidebb, a környezetétől jól elkülöníthető szakaszában jelenik meg, a *Sírni, sírni* esetében a teljes darabot átszövi.

Bár a *Két ének* komponálása 1916-ban lezárult, bemutatójára csupán fél évtizeddel később, 1921 januárjában került sor, s az előadás közvetve fontos eseménye lett az új magyar zene és a Bartók–Kodály-kapcsolat történetének. A Kodály-dalok ugyanis meg lehetőségen rossz fogadtatásra találtak többek közt a *Pesti Napló*, a *Pesti Hírlap*, a *Budapesti Hírlap*, a *Magyarság*, a *Magyarország* és az *Újság* recenzenseinek körében, amire válaszul Bartók Béla a *Nyugatban* jelentette meg utóbb híressé vált írását Kodály védelmében. E nézeteltérésnek köszönhető az is, hogy az utókorra maradt Bartók értékítélete a *Sírni, sírni* című dalról, melyet sommásan így fogalmazott meg: „*Akit Ady »Sírni« dalának zenéje nem rendített meg lelke legmélyéig, az vagy süket, érzéketlen fabáb, vagy elfogultan rosszhiszemű.*” (Bartók, 1921)

IRODALOM

- Bartók Béla (1921): *Kodály Zoltán*. In Szöllősy András (szerk.): *Bartók Béla Összegyűjtött írásai, I.* Budapest: Zeneműkiadó, 621–622.
- Bölöni György 1974/1934. *Az igazi Ady*. Budapest, Magyar Helikon
- Dalos Anna (2005): *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához.* (Doktori értekezés.) Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest
- Droste, Wilhelm 1995. *Brücken ins Uferlose – das Schöne in den Zonen der Unübersetzbarkeit (Überlegungen zu Gedichten von Endre Ady und Rainer Maria Rilke).* *Berliner Beiträge zur Hungarologie* 8. füzet, 86–113.
- Eősze László (2000): *A századforduló eszmei áramlatainak hatása Kodály zeneszerzői egyénisé- gének kibontakozására.* In uő: *Örökségünk Kodály. Válogatott tanulmányok.* Osiris Kiadó, Budapest. 13–83.
- Földessy Gyula 1962. *Ady minden titkai.* Budapest, Magvető
- Kabdebó Lóránt 1999. *A Margita európai rokonai.* In Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő, Kulcsár-Szabó Zoltán és Menyhért Anna szerk.: *Tanulmányok Ady Endréről.* Budapest, Anonymus, 158–181.
- Kenyeres Zoltán 2001. *Etika és esztétizmus. Tanulmányok a Nyugat koráról.* Anonymus, Budapest
- Kecskeméti István (1981): *Kodály Zoltán: Két ének mély férfihangra, zenekarral op. 5.* In Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve 1981/4.* Zeneműkiadó, Budapest. 70–84.
- Kecskeméti István (1986): *Kodály vonulászenéi.* In uő: *A zeneszerző Kodály. Kistanulmányok az életmű első feléből.* Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet, Kecskemét, 45–50.
- Kodály Zoltán (1964): *Előszó Reinitz Béla dalaihoz.* In Bónis Ferenc (szerk.): *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok II.* Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 398.
- Kovács Zoltán 1993. *A haláltánc. Lege artis medicinae.* 3. 8. sz. (aug. 31.) 796–99.
- Lajos Ferenc 1940. *12 rajza Ady Sírní, sírní, sírní című költeményéhez.* Budapest, Szépműves Műhely
- Makkai Sándor 1927. *A magyar fa sorsa.* Kolozsvár, Erdélyi Szépműves Céh
- Molnár Antal (1936): *Kodály Zoltán.* Somló Béla Könyvkiadó, Budapest = Molnár Antal (szerk.): *Népszerű zenefüzetek 4.*
- Schöpflin Aladár 1945. *Ady.* Budapest, Nyugat Kiadó és Irodalmi R.T.
- Sonkoly István (1960–1961): *Ady verseinek megzenésítése* (különnyomat a Petőfi Irodalmi Múzeum Évkönyvéből). Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest
- Szabó Richárd 1945. *Ady Endre lírája.* Budapest, Ady Könyvkiadó
- Szóllósy András (1943): *Kodály művészete.* Pósa Károly könyvkereskedő kiadása, Budapest
- Ujfalussy József (1979): *Ady-megzenésítések.* In Ittész Mihály (szerk.): *Ady–Kodály Emlék- napok. Kecskemét 1977. XI. 30. – XII. 1.* Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet, Kecskemét, 11–15.
- Vezér Erzsébet 1977. *Ady Endre élete és pályája. 2., átdolgozott kiadás.* Budapest, Gondolat
- Zolnay Vilmos 1983. *A művészetek eredete. 2., bővített kiadás.* Budapest, Magvető Könyvkiadó

KOTTAPÉLDÁK FELIRATA

1. a–c: Ritmikai, tonális és hangutánzó jellegű szövegfestés Kodály *Sírní, sírní* című dalában (ének-zongora letét)
2. a–c: A sírás motívum és változatai Kodály *Sírní, sírní* című dalában (ének-zongora letét)