

DALOS ANNA

MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Zenetudományi Intézet

Identitás-keresés, önmeghatározás és modernizmus Kodály és Bartók tanítványainak pályakezdő műveiben (1925–1932)

Kadosa Pál 1926 és 1927 fordulóján keletkezett, op. 9-es II. zongoraszonátája I. tételének bartókos hangvétele tipikus megszólalásmódja a fiatal zeneszerzőnek: a zongora ütőhangszer jellegű használata, a kopogós ritmika, a szűkjárású-kromatikus motívumok és az őket alkalmilag felváltó népdalok hangütéseit és struktúráját megidéző sorok kiindulópontja egyrészt az 1911-es *Allegro barbaro*, másrészt egy friss élmény, Bartók 1926-os zongorás évének termése lehetett (1. kottapélda). A *Szabadban* és társai előadását Kadosa Bartók 1926. december 8-i szerzői estjén hallhatta. Ujfalussy József értelmezése szerint Kadosa Pál zeneszerzői Bartók-recepciója szorosan összefüggött a komponista baloldali politikai meggyőződésével: az ifjú Kadosa progresszív nyelven kívánt megszólalni, és számára a progresszió fogalma egyet jelentett Bartók művészetével (Ujfalussy 1973: 1).

Allegro (♩ = 132)

mf

poco sfz

Kadosa húszas-harmincas évekbeli kompozíciói – csakúgy, mint vele egyidős pályatársai: Frid Géza, Kósa György és Seiber Mátyás ez idő tájt keletkezett alkotásai – mégsem kapcsolódnak ilyen egyértelműen a bartóki modernitáshoz: műveikben sokkal inkább feltűnik a stílári kiindulópontok sokfélesége. Művészetükben a kodályi modell követése és a jazz, a romantikus eszközök és a neobarokk utalások alkalmazása, az emberi egzisztencia határait kutató

expresszionizmus és az irónia, valamint a szándékos egyszerűség és a kontrapunktikus összetettség jól megférnek egymás mellett. Ez a stílárís-technikai heterogeneitás, ha Bartók életművének hegycsúcsai felől, kritikusan közelítünk hozzá, akár a kvalitás hiányaként is meghatározható lenne, hacsak a heterogeneitás melletti kiállást nem értelmezzük tudatos – és éppen a progresszivitás szolgálatába állított – alkotói döntésként. Ez a megközelítés annál is inkább érvényesnek tűnik, mivel a pályáját a húszas években kezdő zeneszerző-generáció nemcsak egy nemzedékkel volt fiatalabb Bartóknál és Kodálynál, de az új magyar zene két vezéralakja mestere volt e komponistáknak. Kósát és Fridet mindketten tanították,¹ míg Kadosának és Seibernek Kodály volt a zeneszerzés-professzora.² Kodály és Bartók tehát mindenképpen mintaként szolgálhattak számukra, de nemzedéki önmeghatározásuknak egyidejűleg kulcseleme kellett legyen a mesterek ideáival való szembefordulás is. Éppen ezért igényelnek pontosítást azok az elemzések, amelyek – Kodály *Tizenhárom fiatal zeneszerző* című 1925-ös vitacikkére hivatkozva, amelyben egy sajtótamadást követően a mester nyilvánosan védelmére kelt tanítványainak – a Kodály-iskola húszas-harmincas évekbeli stílárís-esztétikai egységét szándékoznak bizonyítani (Bónis 1986: 6).

Egy 1986-as tanulmányában Hermann Danuser a húszas években induló zeneszerző-generáció (többek között Hindemith, Hans Eisler, Milhaud, Honegger) viszonyát vizsgálva az előző generáció – a modernitás nagy generációja – eszményeihez, középen elhelyezkedő zeneként (mittlere Musik) határozza meg művészetüket, mivel félúton van a romantikus művészetvallás és a századelő avantgárdja, a klasszikus hagyomány és az experimentális attitűd, a tonalitás és a szabad tizenkétfokúság között (Danuser 1986: 704). Danuser szerint e generáció művészetében nem is a stílárís heterogeneitás a lényegi esztétikai mozzanat, hanem az, hogy e nemzedék tagjai kritikus módon viszonyulnak a zenei autonómia elvéhez, amely a megelőző generáció számára még *sine qua non*ja volt a műalkotás műalkotás jellegének (Danuser 1986: 703). Hindemith nemzedéke ugyanakkor a művészet autonómiája helyett a művészet funkciójára kérdez rá, és ebben a funkcionalitásban a kifejezés spontaneitása meghatározó szerepet játszik (Danuser 1986: 708).

Ezt a szempontot látványosan dokumentálja Kósa György gondolatsora, amely kéziratossal visszaemlékezéseiben olvasható:

¹ Kósa az 1912–1913-as tanévtől járt Bartókhoz, egészen az 1915–1916-os tanévig (Moravcsik 1910–1911-től 1924–1925-ig).

² Kadosa magántanítványa volt Kodálynak (Breuer 1978: 17–19). A Zeneakadémia évkönyvei szerint Kósa az 1910–1911-es, Seiber 1921–1922 és 1924–1925 között, Frid az 1922–1923 és az 1923–1924-es tanévben volt Kodály tanítványa (Moravcsik 1910–1911-től 1924–1925-ig).

Bartók úgy zeneszerzői, mint zongorista minőségében a leglelkiismeretesebben merítette ki a lehetőségeket, de voltaképpen belülről nem érdekelte, hogy mások hogyan fogadják. És semmi továbbit ettől a fogadtatástól nem tett függővé. Itt tért el természetünk alapvetően egymástól: én a muzsikálásban sohasem hagytam figyelmen kívül a felvevő közeget, a publikumot, melynek reagálása kiegészítette az én megnyilvánulásomat. Ha a közönség fogékonynak mutatkozott, ez rám serkentő hatást tett és tovább inspirált. [...] Mindazonáltal az elért „fogadtatások” nem befolyásolják további kompozíciós terveimet, hanem azok szuverének maradnak, és megalkuvást vagy sikerhajhászást nem ismernek. Ez a szempont, a közönség reagálására való figyelem, mely éppúgy érvényesült nálam a régi zene előadásában, mint egy-egy kompozíció bemutatásakor, nem szűkíti szuverenitásomat, sőt bővíti (Kósa é. n.: 40–41).

Az idézet legfeltűnőbb jellegzetessége, hogy benne Kósa saját alkotói-művészi attitűdjét a Bartókéval állítja szembe. A gondolatsor egyértelművé teszi, hogy Kósa pontosan tisztában volt kettejük esztétikájának különbségével. A Kósa-féle művészeteszmény zeneszerző-előadó és befogadó egymásra hangulódásának imperativusából kiindulva párhuzamosan feltételezi a fogékony befogadót, mint inspirációs forrást és az alkotói szuverenitás megőrzésének lehetőségét. A fogékony, vagy másképpen fogalmazva: a spontaneitás azonban nemcsak a zenei interpretációban és a közönségre gyakorolt hatásban kell megnyilvánuljon, hanem megragadhatónak kell lennie a komponálás folyamatában is. Jól illusztrálja ezt Hindemith életrajzának ama híres epizódja, mely szerint 1922 márciusában a zeneszerző op. 25 no. 2-es Brácsaszonátájának 1. és 5. tételét Köln és Frankfurt között, a vonaton komponálta meg, és este rögtön el is játszotta a művet egy hangversenyen (Danuser 1986: 708). A Hindemithéhez hasonló történetet mesél el Kósa is 1929-es II. vonósnygyese zárótételének keletkezéséről. A szerzői visszaemlékezés szerint Kósa a külvilágtól izolálva, a legnagyobb csendben képtelen volt befejezni a művet, ám súlyosan idegbeteg anyósa hisztérikus rohamai közepette könnyedén lezárta a kompozíciót (Kósa é. n.: 43).

A történet elbeszélése, akárcsak Kósa önéletrajzi visszaemlékezéseinek nagyobb hányada, tudatosan irodalomként megfogalmazott, regényes elemeket tartalmazó írásmű, amelyben az alkotói önreprezentáció – ma úgy mondanánk: imázsépítés – jelenléte tagadhatatlan. Az elbeszélés azonban egyértelműen hívja fel a figyelmet arra, hogy Kósa úgy látta: a komponálás aktusa csak akkor lehet igazán sikeres, ha a zeneszerző nincs hermetikusan elzárva a külvilágtól. Ez az elképzelés alapvetően különbözik a környezetet, a környezet zajait szigorúan kizárva komponáló Bartók (Somfai 1993: 30, Bartók 2004: 17–19) vagy az Emma asszony által cerberusként őrzött dolgozószobában munkálkodó Kodály (Schlee 1973: 4) alkotói hétköznapijainak jellegétől. S akárcsak Hindemithnél, Kósa esetében is a zajok között komponálást egyfelől a zeneszerzés mesterségként való

felfogása, másfelől pedig a bármikor, bármilyen élethelyzetben fogékony állapotba kerülés képessége teszi lehetővé (Kósa é. n.: 43).

A nyugat-európai és magyar zeneszerzők szemléletmódja közötti párhuzamosságot azonban nemcsak emlékezések támasztják alá, hanem a fennmaradt kompozíciók is. Szembetűnő például a hasonló műfajválasztás: szólóhangszerre írott szonáták (mint Kósánál, Kadosánál), vonósnégyesek (mint Kósa, Seiber és Frid esetében), egyéb, különleges hangszer-összeállításra készült kamaraművek (mind a négy zeneszerzőnél), dalok (elsősorban Kósánál, kisebb mértékben Kadosánál és Seibernél), kantáták és oratóriumok (Kósa esetében), illetve a Lehrstück műfaja (Kadosánál) (Danuser 1986: 708–717). E műfajok – a Lehrstück kivételével – természetesen hagyományosak, Bartók és Kodály életművében is találkozunk velük. Lényeges különbség azonban, hogy a fiatalabb generáció e műfajokat egészen másként értelmezi.

Leglátványosabban ez az értelmezési különbség a vonósnégyes műfajában mutatható ki. A vonósnégyes ugyanis Haydn óta hagyományosan a zeneszerző nagyságrendjét és mesterségbeli tudását reprezentáló műfaj – ez Bartók és Kodály kvartettjeiből is egyértelműen kiderül. A századfordulón született zeneszerzők vonósnégyeseiben azonban feltűnő közömbösség mutatkozik meg a forma és a technika színvonala iránt: a kompozíciós eszközök tudatos redukálása nemcsak a szonátaformától és a hagyományos négytétélességtől való elhatárolódásban, hanem a tematikus gondolkodás elutasításában is megjelenik (Danuser 1986: 709–710). Frid Géza op. 2-es vonósnégyesének (1926) I. tételében például egyáltalán nincs is téma, csak skálatörédek szólalnak meg, míg Kósa már említett II. vonósnégyese – merőben műfajidegen módon – hét lassú tételből épül fel.

Mindazonáltal nem tagadható, hogy Kodály I., illetve Bartók II. – és kisebb mértékben I. – vonósnégyese mégiscsak modellként szolgált a fiatalabb nemzedék számára, talán épp műfajidegen vonásaiknak köszönhetően. 1920-as keletkezésű I. vonósnégyesének Kósa a „Selbstportrait” alcímet adta, ami közvetlenül utal vissza az önéletrajzi ihletettségre, korai Kodály- és Bartók-kvartettekre. Kadosára Bartók II. vonósnégyese olyan nagy hatást gyakorolt, hogy – saját visszaemlékezései szerint – egy időre fel is hagyott a komponálással, majd pedig egy opuszszám nélküli zongorasztíjébe beépített egy idézetet Bartók művéből (Breuer 1978: 18). Kadosa vonzódott az efféle idézetekhez: op. 12-es vonóstriójának I. tételében a melléktéma Kodály I. vonósnégyese III. tételét idézi fel.

Kodály Zoltán zenéjének hatása természetesen a hangvételen túl a pentatónia hangsúlyos alkalmazásában is tetten érhető. A pentatónia jelentőségére minden bizonnyal Kodály a *Zenei Szemlé*ben megjelent, 1917-es történelmi jelentőségű tanulmánya, az *Ötfokú hangsor a magyar népzeneben* hívhatta fel a tanítványok figyelmét (Kodály 1974b: 65–75). Seiber Mátyás 1924-es I., a kodályi előképet letagadni sem tudó vonósnégyesének mindhárom tétele a pentatóniára épül, ily módon akár monotematikusnak is tekinthető lehetne. A 2. – lassú – té-

tel középrészében a pentaton formula kvintváltással modulál, és a formulában meghatározó szerepre tesz szert a kvart hangköz, amely a kis háromrészes forma keretének zárlati formulájában is dominánssá válik – a zárlati formula magyar népdalok la-végű, jellegzetesen ereszkedő, pontozott ritmusú záratait idézi (2. kottapélda).

The image shows a musical score for a piece titled "Più moto" with a tempo marking of ♩ = 100 104. The score is arranged in four staves. The top staff is for voice, marked "p dolciss. cantato". The second and third staves are for piano, both marked "pp". The bottom staff is for double bass, marked "p" and "arco". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A box with the number "7" is present above the third measure of the top staff.

A fiatal generáció művei tehát egyértelművé teszik, hogy Kodály első alkotói korszakának alkotásai mély nyomokat hagytak e nemzedék művészetén. Kodály – mint a századelő modernitásának egyik jeles képviselője – olyan műveivel hatott, amelyek 10-15 évvel korábban keletkeztek. Szembetűnő ugyanis, hogy a húszas évek közepi, harmincas évek eleji Kodály-művek (gyermekkarok, színpadi és zenekari művek), amelyek a második nyilvánosságot – az „Éneklő Magyarországot” – megszólító kiindulásuk ellenére is bizonyos mértékű kiegyezésről tanúskodnak a Horthy-rendszerrel, meg sem érintették a többnyire baloldali gondolkodású fiatalabbak érdeklődését: kompozícióikban az I. vonósnyégyes mellett inkább a *Zongoramuzsikára* (Kósa, Kadosa), az Ady- és Balázs Béla-dalokra (Kósa, Kadosa), a *Duóra* (Kadosa, Kósa, Seiber), a szólócselló-szonátára (Kadosa, Kósa) és a *Triószerenádra* (Frid, Kadosa, Seiber) hivatkoztak. Hogy különösképpen a *Psalmus Hungaricus*t követő gyermekkarok semmiféle mélyebb hatást nem gyakoroltak e generációra, bizonyítják Kósa és Seiber egyidős kórusművei.³

Kadosa Pál visszaemlékezései – közvetve – utalnak is a Kodálytól való elszakadás zenei okaira. Kadosa hangsúlyosan említi, hogy míg Kodály Bartók II. vonósnyégyesét, illetve a két hegedű-zongora szonátát igen nagyra értékelte, s mint azt Kadosa – Kodály és Bartók korabeli írásainak feltehetően lelkes olvasója – ki is emeli: kritikákat is írt e kompozíciókról, az 1926-os évfordulátát követően „ugyan továbbra is az abszolút elismerés hangján beszélt Bartókról, de már sokkal több fenntartást is hangoztatott” (Breuer 1978: 25). Az

³ Kósa György: *Csendes dal* (1928); *Paysages intimes* (1928); *Boldog világ* (1932) és Seiber Mátyás: *Három magyar népdal* (1923); *Missa brevis* (1927); *Zwei Madrigale* (1929); *Magyar katonadalok* (1932).

1926-os év ugyanis nemcsak Bartók, de az első Kodály-tanítványok pályáján is sorsfordulónak bizonyult, mégpedig nem kizárólag Bartók váratlan, a korábbi modernitáskonceptió elemeit módosító stílusváltásának élménye, hanem Stravinsky neoklasszikus – elsősorban a barokk zenére hivatkozó – művészetének megismerése miatt is. A Stravinsky-féle ironikus attitűd mellett – amely mellesleg Kodály *Háryjának* is sajátja – a barokk zene recepcióját egyértelműen erősítette Kadosa kontrapunktikus hajlama, illetve Seiber vonzódása a barokk „Spielfigur”-okhoz. Bach passióinak és kantátáinak recepcióját tanúsítja Kósa 1931-ben, a *Jónással* induló kantáta- és oratóriumsorozata is.⁴

Mindehhez – a húszas évek legelejétől – a Kodály által fenntartással kezelt jazz iránti érdeklődés társult: Kadosa 1923-ban írt először shimmyt,⁵ Frid az 1928-as Pódium-szvitben használt először jazzes elemeket, míg a későbbi jazz-szakértő Seiber érdeklődése a harmincas évek legelején fordult az amerikai zenestílus felé.⁶ A kóruszene iránt vonzódó komponista – az 1933-as *Két kurta karmonádlíban* – még női karra is írt jazzes ritmus- és dallamtanulmányt. A sokféle új zenei tapasztalat – és a zeneszerzés-tanár konzervatív fordulata – együttesen befolyásolta a fiatalabb nemzedék Kodály irányától való eltávolodását, kétségtelen ugyanakkor, hogy a stiláris pluralitás identitásképző erővel bírt: a húszas évek közepén pályájukat kezdő zeneszerzők épp e pluralitás révén határozták meg önmagukat, mint modern – progresszív – alkotókat.

Bartók művészete kétségtelenül Kadosára hatott a legerőteljesebben a négy fiatal komponista közül, még akkor is, ha a Bartók-élmények a harmincas évektől Seibernél is egyértelműen megmutatkoznak: a kodályos I. vonósnégyest 1934–35-ben egy bartókos II. követi, amely az idősebb komponista III. és IV. kvartettjének tapasztalatait dolgozza fel. Kadosa számára azonban az *Allegro barbaro* és az 1926-os év zongoradarabjai, különösképpen az I. zongoraverseny mellett meghatározó élményt jelenthetett Kadosa számára az op. 14-es *Szvit*, különösképpen ennek lassú zárótétele, amely az op. 5-ös hegedű-zongora szonátában, valamint az I. zongoraszonátában köszön vissza, illetve a 15 magyar parasztdal. Az Angoli Borbála balladának számos variánsa megtalálható Kadosa kompozícióiban (ilyen például a *Hét bagatell Népballada*-tétele vagy a *Nádihegedű Kis ballada* című tétele), és a népszerű Bartók-művek: a *Rapszodiák*, a *Román népi táncok* hangvételei is rendre megjelennek Kadosa alkotásaiban.

A Bartók- és Kodály-modell követésével szoros kapcsolatban áll a magyar népdalok felhasználásának kérdése. Megszoktuk, hogy Kodály és részben Bartók magyar identitását összekapcsoljuk azzal, hogy műveikben magyar népdal-

⁴Jónás (1931); *Húsvéti oratórium* (1932); *Jób* (1933); *Saulus* (1935); *József* (1939); *Illés* (1940); *Krisztus* (1943). (Halász 2003: 86–100).

⁵*Három etűd* op. 1/5 2. tétel (zongorára).

⁶Seiber Mátyás: *Könnyű táncok* (1932); *Jazzolettes I.* (1929); *Jazzolettes II.* (1932); *Ritmikai táncok* (1933).

lokat dolgoztak fel. Áttekintve a tanítványok repertoárját, feltűnő, hogy egyetlen, ám opuszszámot nem kapott Kadosa-darab kivételével – *Improvizációk Bartók-gyűjtötte román népdalokra* – a fiatal komponisták népdalfeldolgozásai kizárólag magyar népdalokat használnak, ami a zenei értelemben vett magyar identitás tudatos választására vall. Közös vonása a négy zeneszerző pályájának ugyanakkor, hogy egyikőjük sem gyűjtött soha népdalt, tehát népdalismereteiket kizárólag kiadványokból szerezhették meg, mint például a Kodály és Bartók közreadta *Erdélyi magyarság*-kötet (1923), (Bartók–Kodály 1923) vagy Bartók összefoglaló műve, *A magyar népdal* (1924) (Bartók 1924). A legfontosabb forrásuk mégis a húszas évekre Kodály kortársi megfigyelése szerint is jólismertté váló *Gyermekeknek*-sorozat magyar népdalai lehettek (Kodály 1974a: 25).

Bartók és Kodály a húszas évektől kezdve gyakorta fogalmazott úgy, hogy egy zeneszerző csak akkor képes hiteles módon nyúlni a népdalokhoz, ha ezek életéről a paraszti közösségekben közvetlenül szerez tapasztalatokat (Bartók 1989b: 130; Kodály 1989a: 29). Kadosa utalt arra, hogy Kodály nem is várta el tőle, hogy gyűjtson népzenei, vagy hogy népdalfeldolgozást írjon, zenéjében inkább „a népzene szellemétől elszakadt megoldásokat kifogásolta” (Breuer 1978: 21), és híressé vált, tanítványait védő 1925-ös vitacikkében a mester is fontosnak tartotta, hogy tisztázza: pályakezdő zeneszerző-tanítványait nem is terheli a népzenevel, hiszen – mint írta – „nem akarok mesterségesen »nemzeti zeneszerzőket« tenyészteni” (Kodály 1974c: 390). A tanítványok mégis készítették népdalfeldolgozásokat, de feltűnő módon vonzódtak ekkor még az új stílusú magyar népdalokhoz, illetve a népies műdalokhoz – népdalválasztásaik valóban nem tanúskodnak mélyebb zenei-etnográfiai ismeretekről. Kadosa például 1931-ben Erich Doflein hegedűduó-sorozata számára írott darabjai egyikében (*Kis szvit*) – amelyek azonos kötetekben jelentek meg Bartók *Hegedűduóinak* egyes tételeivel – felhasználta a „Már mi nálunk, babám” szövegkezdetű igen populáris népies műdalt, szentimentális-szomorkás hangvételben megzenésítve azt, a dallamhoz gesztikus, a cigányos előadásmódot idéző díszítéseket, illetve szándékoltan hamis, akkordikus kíséretet társítva (3. kottapélda).

Rubato (♩ = 80-88)

The image shows a musical score for a piece titled 'Kis szvit' by Bartók. The score is in 4/4 time and is marked 'Rubato' with a tempo of 80-88 beats per minute. The melody is written on a treble clef staff and is marked 'mp parlato' and 'p'. The accompaniment is written on a bass clef staff and is marked 'p dolce' and 'pp'. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, while the accompaniment consists of a simple harmonic accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes.

A „népzene szellemére” történő utalás Kadosa visszaemlékezésében Bartók egykorú, és Kadosa által minden bizonnyal jól ismert írásainak is visszatérő fordulata (Bartók 1989a: 109; Bartók 1989b: 130). Hogyan nyilvánulhat meg e szellem olyan zeneszerzők műveiben, akiknek nincs személyes kapcsolata a

népi kultúrával? A legégetőbb módon épp Kósa György művészetével kapcsolatban merülhet fel a kérdés, hiszen ő – két, II. világháború után keletkezett zenei művétől eltekintve (*Fantázia három magyar népdalra*, 1948; *Táncszvit*, 1951) – nem dolgozott fel kompozícióban népdalokat; ugyanakkor darabjaiban rövid, általában nyolc szótagos népdalok allúzióját keltő, hol kupolás, hol ereszkedő dallamsorokból építkezik, e sorok pedig ritmikailag igen egyszerűek, többnyire negyedekből és nyolcadokból állnak, és tonálisan-modálisan zárt szerkezeteket hoznak létre.

Az 1931-ben hegedűre és zongorára komponált *Három Andersen-mese* 3. tétel, *A rendíthetetlen ólomkatona* olyan erőteljesen támaszkodik erre a dallamstruktúrára, hogy egyik meghatározó témája új stílusú magyar népdalokra – katonadalokra – hajaz (4. kottapélda). A népdalhang itt mese-karaktert hivatott felidézni, miközben a sorokat indító glissandók némiképp hamiskássá formálják, és ezzel egyidejűleg el is idegenítik az álnépdalt. Az ólomkatona azonban nemcsak magyar katonadalok emlékét idézi fel Kósában, hanem Stravinsky művének, *A katona történetének* jellegzetes vonulás zenéjét is, amely egyébként visszaköszön Frid op. 3-as *Pódiumszvitjében* (1928) és op. 8-as *12 zenei karikatúrájában* (1930), valamint Seiber *Duójának* 2. tételében is (1925). Kósa banális zenei alapképletekkel játszik, megoldásaiból ironia és száraz távolságtartás árad, amit még fokoz is a zenei struktúra céltudatos egyszerűsége, illetve az ismétlésekből eredő verkli-hatás. A mű modernitása a távolságtartásból fakad.

The image shows a musical score for three systems. The first system (measures 9-12) has a treble clef staff with a melody starting with a glissando, and a bass clef staff with eighth-note chords. The second system (measures 13-16) shows the melody becoming more complex with triplets and a trill, while the bass line continues with eighth-note chords. Dynamics include *mf* and *f*.

Az ironikus távolságtartásban ragadható meg a romantikához és ezzel egyidejűleg a századelő modernitásához fűződő ellentmondásos viszony is. Bartók korabeli írásai hangsúlyozzák, hogy az ő nemzedékének egységét a tegnapi, a romantika zenéjétől való radikális elfordulás teremti meg (Bartók 1989b: 129) – Kósa művészetében a radikális szakítást felváltja az ironikus-távolságtartó reflexió. E magatartásforma még látványosabban nyilvánul meg Frid Géza zongorára komponált *12 zenei karikatúrájában*, amely – a romantika hagyományára visszautalva – karakterdarabokból épül fel, s e karakterdarabokban, schumanni módon, a 19. század legfontosabb muzsikusi vonulnak fel. A *kíséret* című tétel például, amelyben egy virtuóz zongoradarab kíséretét hallhatjuk, Lisztet, a *Pillangó* című tétel Schumannt, míg a *Nocturne à la Chopin* természetesen Chopint idézi meg. A *kis magyar rapszódia* című zárótétel egészen bizonyosan Bartók és Kodály népszerű magyar darabjainak hangvételeivel játszik: a lassú-gyors szerkezetben a gyors rész konkrét népdal-idézettel is szolgál – a *Gyermekeknek*ből ismert *Icike-picike az istvándi utca* dallamával (5a kottapélda), amelyet még apróz is a gyors rész 2. fele –, s a rövid tétel bombasztikus befejezését a Rákóczi-indulóból vett témaidézet előzi meg (5b kottapélda).

The image displays two musical excerpts. The first excerpt, labeled "Molto vivo" with a tempo marking of quarter note = 80, features a piano introduction marked "f gaio". The second excerpt, labeled "Prestissimo" with a tempo marking of quarter note = 116, includes dynamic markings such as "ff", "ffz", and "m.s.", and contains a section marked "8va" (octave) and "ff".

A fiatal generáció magyar hangjai tehát telítve vannak ironikus távolságtartással, ami maga után vonja azt is, hogy magyar identitásuk meghatározásakor is ironikus módon nyilvánulnak meg. A népdalokat – éppúgy, mint a jazz-elemeket vagy a neobarokk fordulatokat és hangvételeket – távolságtartó idézőjelbe teszük, és ezekkel az idézőjelbe helyezett zenei fogalmazásmódokkal, amelyek egyidejűleg modern identitásukat is reprezentálják, az az elsődleges szándékuk, hogy a hallgatókban jól ismert és zenei-kulturális allúziókkal telített emlékeket keltsenek. Ily módon zenéjük megértésének, vagy – mint Kósa írta – fogékony befogadásának előfeltétele azoknak a kulturális kontextusoknak a belülről fakadó ismerete, amelyekben e művek születtek. A modern identitásúként való önmeghatározás éppúgy, mint az ironikus távolságtartás és a kulturális kontextusokra történő utalásháló, egyértelműen szembeállítja a tanítványok nemzedékét a mesterekével.

Kodály Zoltán 1939-ben, *Magyarság a zenében* című írásában fogalmazta meg a gondolatot, mely szerint a magyar zeneszerzőnek magának kell megteremtenie saját identitását, hiszen az nem magától értődően adatik meg, mint a nagy, nyugati nemzetek muzsikusaiknak (Kodály 1974d: 258). Mindez azt is jelenti, a magyar zenei identitás valójában egy mesterségesen létrehozott, úgy is fogalmazhatunk: kitalált identitás, amelyet Kodály – saját életpasztaletain átszűrve – hozott létre, és vetített ki a magyar zeneszerzésre általában véve. E kivetés gyökerei a tanítványokat védelmező, 1925-ös vitairásban ismerhetők fel: „A mesterségtudásban előljárók, a klasszikus mesterművek legélesebb megfigyelői, a zenei szentkönyvek legjobb ismerői voltak egyúttal a népzene iránt a legfogékonyabbak. A jobb európaiak voltak egyben a jobb magyarok” (Kodály 1974c: 391). A megfogalmazás mögött rejtőzködő sovinszta gondolat azonban – minden bizonnyal az idősebb komponista eredeti szándékától függetlenül – igen hamar, elsősorban Kodály zenei közíró tanítványainak publikációiban az erőszakos kanonizáció igényével lépett fel (Dalos 2002: 1179–1182). És talán épp ez az erőszakotétele volt az, amitől az ifjabb zeneszerző-nemzedék – ironikus gesztusokkal, stiláris pluralitással – magát távol tartani igyekezett.

Van azonban még egy olyan momentum, ami a húszas évek közepén pályáját kezdő generációt a Kodály-féle magyar identitástól elidegeníthette. Az 1925-ös válaszcikkben Kodály Szelényi István Lisztől ihletett *Fuvolaszonátájáról* így írt: „megkapó panasza dokumentum: megdöbbenő pillantást enged a magyar zsidó ifjúság legértékesebb rétegének sokat szenvedett lelkébe, melyből az optimizmus mintha teljesen kiveszett volna” (Kodály 1974c: 391). Külön figyelmet érdemelne az optimizmus hiánya, mint esztétikai kategória, amely egyébként egészen a hetvenes évek végén keletkezett kompozíciókig érzékelhetően jelen van például Kadosa Pál életművében (Dalos 2003: 22). Fontosabb azonban számunkra a Szelényivel kapcsolatban Kodályban felmerült zsidó identitás kérdése, különösképpen azért, mert Frid, Kadosa, Kósa és Seiber mindannyian zsidó származásúak voltak, és Frid, illetve Seiber pályájának egy

meglehetősen korai szakaszában el is hagyta végleg Magyarországot, ami ha új nemzeti identitás létrehozásával egyikőjükénél sem járt – zenei értelemben mindketten feltűnően internacionális identitásúnak mutatkoztak később –, ám a magyar identitás kizárólagosságát minden bizonnyal elhomályosította. Tanítványaival kapcsolatban Kodály egyébként külön hangsúlyozta 1925-ös vitacikkben, hogy „[a] tanulók egy része minden magyar atavizmus nélkül való” (Kodály 1974c: 390).

A zsidó önazonosság zenei nyomait mindazonáltal a vizsgált zeneszerzők esetében csak Frid Géza műveiben lehet felismerni, akinek I. vonósnygyese – minden kétséget kizáróan Kodály I. vonósnygyesének magyar zenei identitást megteremtő jellegzetességeit követve – egy sajátos, modern, népzenei elemekre is építő, de közép-európai zsidó művészet létrehozására tett kísérletként értelmezhető. Erre utal legalábbis a sirató-recitációkból, klezmer-allúziókból, illetve a bő szekundos dallamos moll fordulatokból építkező tematika. A triós formát követő II. tétel, amelynek főrésze Mendelssohn többek közt a *Szentivánéji álomban* is megjelenő scherzo-hangvétéletét idézi, a közép-részben teljesen egyértelműen utal a klezmer-hagyományra és a bő szekundos dallamos moll hangnemre.

Meglepő ugyanakkor, hogy az identitást teremtő szerzői intenciót a mű ösbe-mutatójáról 1927-ben kritikát író Kadosa Pál nem értette meg, s úgy fogalmazott, hogy a kompozíció elsősorban „az új magyar zene nagy eredményeihez csatlakozik” (Breuer 1978: 15). Ez jelzi: a kulturális kontextust gyakran nemcsak az utókornak, de a kortársaknak is nehéz felismerni. Mégis, Frid műve, amely Kodály nyomán elindulva egy kelet-közép-európai, zsidó identitású zenét kísérel meg létrehozni, elsősorban azért paradigmaticus, mert még egy olyan identitást meghatározó kulturális kontextusra hívja a figyelmet, amelyet a húszas évek közepén pályakezdő zeneszerző-nemzedék tudatosan használt fel. E felhasználás, amely azonban nem ironikus és nem is távolságtartó, azt is jelzi: két különböző zenei és nemzeti identitás – a magyar és a zsidó – létrehozásának poétikai kiindulópontjai, mint a mesterségesen létrehozott, kitalált identitásoknál általában, akár azonosak is lehetnek. Bartók és Kodály magyar zene ideálja egy plurális kultúrát hirdető, önmagát modernként meghatározó fiatalabb generációt újabb és újabb, egymással egyenrangú identitások megteremtésére sarkallt.

Irodalom

- Bartók Béla 1989a. „A népzene szerepe korunk műzenéjének fejlődésében.” In: Bartók 1989c: 106–115.
- Bartók Béla 1989b. „Magyar népzene és új magyar zene.” In: Bartók 1989c: 129–137.
- Bartók Béla 1989c: *Írásai I. Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. Közr. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó.
- Bartók Péter 2004. *Apám*. Ford.: Péteri Judit. Budapest: Editio Musica.

- Bónis Ferenc 1986. „A vítázó Kodály.” In: Ittész Mihály (szerk.): *A Kodály-intézet évkönyve III.* Kecskemét: Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet, 6–22.
- Breuer János 1978. *Tizenhárom óra Kadosa Pállal.* Budapest: Zeneműkiadó.
- Dalos Anna 2002. „Nem Kodály-iskola, de magyar.« Gondolatok a Kodály-iskola eszméjének kialakulásáról.” *Holmi* 14/9, 1175–1191.
- Dalos Anna 2003. *Kadosa Pál.* Budapest: Mágus.
- Danuser, Hermann 1986. „Die »mittlere Musik« der zwanziger Jahre.” In: Marc Honneger –Paul Prevost (szerk.), *La musique et le Rite sacré et profane. Actes du XIIIe Congrès de la Société Internationale de Musicologie.* Vol. II. Strasbourg: Association des Publications pres des Universités de Strasbourg, 703–721.
- Halász Péter 2003. „Oratóriumok és kantáták.” In: Berlász Melinda (szerk.), *Kósa György: 1897–1984.* Budapest: Akkord, 79–124.
- Kodály Zoltán 1974a. „Magyar zene.” In: Kodály 1974e: I. köt., 24–28.
- Kodály Zoltán 1974b. „Ötfokú hangsor a magyar népzeneben.” In: Kodály 1974e: II. köt., 65–75.
- Kodály Zoltán 1974c. „Tizenhárom fiatal zeneszerző.” In: Kodály 1974e: II. köt., 389–393.
- Kodály Zoltán 1974d. „Magyarság a zenében.” In: Kodály 1974e: II. köt., 235–260.
- Kodály Zoltán 1974e. *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.* I–II. Közr.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó.
- Kodály Zoltán 1989a. „Népdal és közönség.” In: Kodály 1989b: 28–29.
- Kodály Zoltán 1989b. *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.* III. Közr.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó.
- Kósa Anna é. n. *Memoárok.* Kézirat (MTA BTK Zenetudományi Intézet 20–21. századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport).
- Moravcsik Géza 1910/1911-től 1924/1925-ig. *Az Országos M. Kir. Zeneművészeti Főiskola Évkönyve.* Budapest: Országos M. Kir. Zeneművészeti Főiskola.
- Schlee, Alfred: „Első látogatásom Kodály Zoltánnál.” Ford. nélkül. *Muzsika* 16/1, 4–5.
- Somfai László 1993. „In his »Compositional Workshop«.” In: Malcolm Gillies (szerk.), *The Bartók Companion.* London: Faber & Faber, 30–50.
- Ujfaluassy József 1973. „Kadosa Pál 70 éves.” *Muzsika* 16/9, 1.