

Dalos Anna

# KODÁLY

## és a történelem

Tizenkét tanulmány



Dalos Anna

# KODÁLY

## és a történelem

Tizenkét tanulmány





A kötet megjelentetését a Nemzeti Kulturális Alap  
és a Magyar Tudományos Akadémia támogatta.

2015 © Dalos Anna  
© Rózsavölgyi és Társa

A kiadó a következő intézményeknek és magánszemélyeknek mond köszönetet a kottapéldák és faksimilék közreadásának engedélyezéséért: Kodály Zoltánné Péczely Sarolta, Kodály Archívum, Boosey & Hawkes, Donemus Publishing, Editio Musica Budapest, Schott Music, Southern Music Publishing, Suvini Zerboni, Universal Edition.

A borítón Oláh Gusztáv díszletterve látható, amelyet a *Háry János* ösbemutatójához készített.  
A képet az Országos Széchényi Könyvtár Színházművészeti Tárának szíves engedélyével közöljük.

Felelős kiadó a Rózsavölgyi és Társa ügyvezetője  
1086 Budapest, Dankó utca 4–8.  
(+361) 411-2419  
rozsavolgyikiado@lira.hu  
<http://rozsavolgyi.hu>

Minden jog fenntartva. Bármilyen másoláshoz, sokszorosításhoz,  
illetve adatfeldolgozó rendszerben való tároláshoz a kiadó  
előzetes írásbeli hozzájárulása szükséges.

ISBN 978-615-80071-9-1  
ISSN 2064-3780

Szerkesztette: Fazekas Gergely  
Borító: Szabó Ferenc  
Kottagrafika: Mészéna Beáta  
Műszaki vezető: Rácz Julianna  
Nyomdai előkészítés: Cirmosné

# Tartalom

Rövidítések .....	7
Előszó.....	9
<b>KONTEXTUS</b> .....	11
1. Kodály és a zenetörténet .....	13
2. Nausikaa, Szapphó és más szerelmes nők: Kodály Zoltán és a görög antikvitás. . . .	33
3. Kodály Zoltán, a tudós zeneszerző .....	45
<b>MŰVEK</b> .....	55
4. Az ifjú Bartók Kodály-képe .....	57
5. „E háborús időkből”: Kodály Zoltán <i>2. vonósnégyese</i> .....	67
6. Kodály Zoltán eszményi birodalma: a <i>Háry János</i> alakváltásai .....	81
7. Háry bécsi utazása: Kodály <i>Színházi nyitányának</i> bemutatója .....	91
8. Szimfonikus önarckép: Kodály <i>Szimfóniájáról</i> .....	97
<b>TANÍTVÁNYOK, KÖVETŐK</b>	
9. „Nem Kodály-iskola, de magyar” .....	119
10. Folklorisztikus nemzeti klasszicizmus: egy fogalom elméleti forrásairól .....	139
11. Identitáskeresés, önmeghatározás és modernizmus Kodály és Bartók tanítványainak pályakezdő műveiben (1925–1932) .....	147
12. In memoriam Zoltán Kodály .....	159
A tanulmányok eredeti megjelenési helyei .....	177
Név- és tárgymutató .....	179



## Rövidítések

- Kodály-kalauz* Breuer János: *Kodály-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.
- Kodályról és Bartókról* Szabolcsi Bence: *Kodályról és Bartókról*. Budapest: Zeneműkiadó, 1987.
- Közélet, vallomások* Kodály Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet. Hátrahagyott írások*. Budapest: Szépirodalmi, 1989.
- Visszatekintés I* Kodály Zoltán: *Visszatekintés I. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1964.
- Visszatekintés II* Kodály Zoltán: *Visszatekintés II. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1964.
- Visszatekintés III* Kodály Zoltán: *Visszatekintés III. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1989.





## Előszó

Jelen kötet a 2002 és 2015 között keletkezett különböző, ma már gyakran nehezen hozzáférhető folyóiratokban, tanulmánykötetekben megjelent Kodály-tanulmányaimat gyűjti egybe. A tanulmányok műfaji-tematikai sokfélesége ellenére valamennyi írás felfűzhető a kötet címében (*Kodály és a történelem*) és nyitótanulmányában (*Kodály és a zenetörténet*) jelzett szálra, hiszen a zeneszerző kompozícióiban éppúgy, mint írásaiban vagy tanításában meghatározó szerep jutott a történelemnek, illetve vele szoros összefüggésben a zenetörténetnek mint modellnek, mint a jelennel szembesíthető intellektuális konstrukciónak, vagy éppen mint modern értelmezést igénylő jelenségnek. Kodály Zoltán – ahogy az a kötet tanulmányaiból reményeim szerint egyértelművé válik – a saját korát is történelemként megéltő, tudatos művész-gondolkodóként egyforma érzékenységgel, a mindenkori személyes reflexió igényével közelített Friedrich Nietzsche történelemképéhez, az antikvitás nőalakjaihoz, a 18. század zenei stílusaihoz, a klasszicizmus fogalmához vagy éppen az ötvenes-hatvanas évek avantgárd zenéjéhez.

A tanulmányok három nagyobb tematikai egységbe illeszkednek. Az I. rész (*A kontextus*) közvetlenül kérdez rá a saját kora által erősen meghatározott, ám az életpályája különböző szakaszaiban mégiscsak változó kodályi történelem-képre, s arra, hogy ez miként jelenik meg a művekben. A II. rész (*Művek*) az életpálya szempontjából paradigmaticusnak tekinthető kompozíciókat (*Zongoramuzsika*, 2. vonósnégyes, *Háry János*, *Színházi nyitány*, *Szimfónia*) állít a figyelem középpontjába, s arra kérdez rá, miként reflektálnak ezek a mindenkori történelemben ágyazott zeneművek a korra, amelyben születtek, s mi a viszonyuk a 20. század olyan kulcsfogalmaihoz, mint a modernitás, a korszerűség, a konzervativizmus vagy a hagyományörzés. A kötet III. része (*Tanítványok, követők*) Kodály Zoltánról, a nagyhatalmú mesterről, több zeneszerző-nemzedék példát mutató tanáráról szól. E tanulmányok éppúgy vizsgálják a Kodály körüli mítoszok, a Kodály-iskola vagy a „folklorisztikus nemzeti klasszicizmus” koncepciójának kialakulását, mint az újabb és újabb nemzedékek Kodályhoz fűződő, és – amint arról a követők-utódok művei tanúskodnak – nem feltétlenül problémamentes alkotói viszonyát.

Az, hogy jelen tanulmánykötet a Kodállal kapcsolatos mítoszok lebontására törekszik, s egyben rávilágít a zeneszerzői és hétköznapi Kodály-recepció belső feszültségeire, jelzi, hogy a kötetben összegyűjtött írások kategorikusan szembefordulnak az apologetikus zenetörténetírás gyakorlatával. Ami a kötetben megjelenő tizenkét tanulmányt illeti, mindegyik

kísérletet tesz arra, hogy az amerikai *new musicology* különféle irányzatainak tapasztalataira támaszkodva egy új Kodály-kép létrehozását segítse elő. Jelen tanulmányok ebből a szempontból elsősorban valóban kísérletinek tekinthetők, arra törekszenek, hogy hol a feminista kritika oldaláról, hol általában véve a zeneszerzők lélektani elemzésével, hol pedig Kodály Zoltán alakját kora politikai-művészeti kontextusába ágyazva a lehetséges további kutatás számára új, revelatív utakat mutassanak.

Köszönettel tartozom Kodály Zoltánné Péczely Saroltának, aki engedélyezte a *Zongoramuzsika*, a *Színházi nyitány* és a 2. vonósnégyes vázlatanyagának megismerését, s a zongoraciklus 7. tétele faksimiléjének közléséhez is hozzájárult. Köszönöm Ittész Mihálynak, hogy megosztotta velem Durkó Zsolt 2. kantátájának szerzői elemzését (a dokumentumot a kecskeméti Kodály Intézet őrzi), valamint Huzella Eleknének és Huzella Péternek, hogy rendelkezésemre bocsátották a Huzella-hagyatékban található, Kodályra és Debussyre vonatkozó dokumentumokat. Köszönet illeti Somfai Lászlót, e kötet első olvasóját támogatásáért, valamint Meszéna Beátát a kottapéldák elkészítéséért. Köszönöm a Rózsavölgyi Kiadó és szerkesztője, Fazekas Gergely fáradozását. A tanulmánykötet létrejöttét és kiadását anyagilag jelentősen támogatta az MTA Lendület programja, az MTA Könyvkiadási Pályázata és az NKA Könyvkiadási Pályázata – e támogatás nélkül a kötet nem jelenhetett volna meg. Végezetül, de nem utolsó sorban köszönettel tartozom családomnak bátorításukért és türelmükért.

2015. október 15.

*Dalos Anna*

# KONTEXTUS



## Kodály és a zenetörténet

### 1.

1903-ban megjelent Brahms-monográfiájának első kötetében beszéli el Max Kalbeck, milyen sokáig várt a zeneszerző 1. szimfóniája megírásával.<sup>1</sup> Brahms Kalbeck idézte felkiáltása – „Ó Istenem, ha valaki Beethoven után még merészel szimfóniát írni, akkor annak valami egészen mást kell csinálnia!”<sup>2</sup> – jellegzetes példáját nyújtja a későn érkezettek szorongásának. Az elmúlt évtizedek Brahms-kutatása egyetért abban, hogy a zeneszerző 20. századi értelemben vett modernizmusa éppen ebből a szorongásból fakad.<sup>3</sup> Ugyanis a 20. század zeneszerzői, Mahler, Schoenberg, Berg, Webern éppúgy, mint Stravinsky, Hindemith, Sostakovics, Britten vagy Bartók, akárcsak Brahms, a haladó – hogy Schoenberg egy 1933-as előadásának címére utaljak<sup>4</sup> – szinte mániákusan foglalkoztak régebbi korok zenéjével, valamint saját helyükkel a zene történetében, s így életművüket is mindannyian e zenetörténeti kontextuson belül, arra folyamatosan reflektálva alkották meg. Brahms modernizmusa tehát éppen abban áll – s ezzel mutatott példát az új zene legkülönbözőbb képviselői számára is –, hogy *oeuvre*-je a teljes európai zenetörténetről szól.

A megkésettség eme fájó tapasztalatát Friedrich Nietzsche öntötte irodalmi formába, s írásműve – a *Korszerűtlen elmélgedések* második, 1873-ban fogalmazott könyve, *A történelem hasznáról és káráról* – minden bizonnyal nagy hatást gyakorolt Johannes Brahms gondolkodására is.<sup>5</sup> Nietzsche a németséget a hanyatló ókor neveltjeként, utódnemzetként írja le. E későn születettséget azonban pozitív előjellel látja el, amennyiben úgy véli,

hogy még az a gyakran gyötrőnek tűnő gondolat is, hogy epigonok vagyunk, nagyszabásúan elgondolva mind az egyén, mind a nép számára szavatolhat nagyszerű hatásokat s a jövő reményteli vágyását: tudniillik ha klasszikus és bámulatos hatal-

<sup>1</sup> Max Kalbeck: *Johannes Brahms. Erster Band 1833–1862*. Wien: Wiener Verlag, 1904, 210.

<sup>2</sup> Uoott, 348.

<sup>3</sup> Peter J. Burkholder: „Brahms and Twentieth-Century Classical Music”. *19th Century Music* 8 (1984)/1, 80.

<sup>4</sup> Arnold Schoenberg: „Brahms the Progressive.” In: Leonard Stein (közr.): *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*. London: Faber & Faber, 1975, 398–441. Magyarul: „Brahms, a haladó”. *Holmi* 9 (1997)/12, 1696–1730. (Csengery Kristóf fordítása)

<sup>5</sup> Michael Musgrave: „The Cultural World of Brahms”. In: Robert Pascall (szerk.): *Brahms. Biographical, Documentary and Analytical Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 1–26. 6. Nietzsche és Brahms kapcsolatáról lásd még David S. Thatcher tanulmányát: „Nietzsche and Brahms: a Forgotten Relationship”. *Music and Letters* 54 (1973)/3, 261–280.

mak örökösének és utódjának fogjuk fel magunkat, és ebben látjuk becsületünket, indíttatásunkat.<sup>6</sup>

A Brahms-követő Kodály Zoltán írásait és műveit soha senki sem hozta közvetlen összefüggésbe e nietzschei gondolattal. Szabolcsi Bence *A történelmi tudatra nevelő Kodály Zoltán* című, Kodály poétikájáról szóló, 1963-as keltezésű rövid tudományos ismertetőjében mégis utalt a német filozófus munkásságára – bár nevét említetlenül hagyta. Tanulmányának egy passzusában úgy fogalmaz, hogy Kodály életcélja „az egész népet átfogó kultúra kifejlesztése a történelem szelleméből”.<sup>7</sup> E megfogalmazásával Szabolcsi Nietzsche egy korábbi írásának – *A tragédia születése a zene szelleméből* – címét parafrázeálja.

Tanulmányában arra is felhívta a figyelmet – s ez is Nietzsche koncepciójának átvételét bizonyítja –, hogy Kodály életművének alapvonása „szövetsége a történetiséggel, ugyanakkor pedig a történetiség újraértékelése, mint az emberi közösség alapja, a jövő alapja”.<sup>8</sup> Míg Bartók művészetének kiindulópontja – Szabolcsi szerint – a természet, Kodályé a történelem, s e történelem felidézésének „legfőbb eszköze a »mintha« zenei nyelve: egy kitalált, elképzelt zenetörténetből és kitalált népzeneből szőtt különös zenei nyelv”.<sup>9</sup> E kései Kodály-értékelésében Szabolcsi újból felidézi az életmű azon mozzanatát is, amelyet 1926-os első megfogalmazása óta a legfontosabbnak tekint – a kodályi életműben megjelenő „pótlás” gesztusát. Eszerint Kodály legfőbb célja: „mindent előről kezdeni, mindent pótolni, mindent helyrehozni, mindent magára vállalni, egy teljes nemzedék munkáját véghezvinni”.<sup>10</sup>

Kodály nyilvánosságnak szánt, publikált írásaiban mindössze egyszer jelenik meg Friedrich Nietzsche neve: 1906-os doktori disszertációja (*A magyar népdal strófászerkezete*) egyik bekezdésének lábjegyzetében *A tragédia születése* 6. pontjára utal az akkor még mindössze huszonnégy éves szerző.<sup>11</sup> Könyvtárában csupán egy Nietzsche-mű, a *Túl jön és rosszon* található meg.<sup>12</sup> Írásainak egyes megfogalmazásai azonban arról árulkodnak, hogy olvasta a második *Korszerűtlen elmélkedést* is, és hogy annak tartalma megtermékenyítette gondolkodását. A későn születettség tapasztalatát fogalmazza újra 1933-ban keletkezett *Néprajz és zenetörténet* című írásában, amikor a következő sorokat veti papírra: „Utóvégre nincs azon semmi szégyellni való, hogy mint nép később születünk és később kerültünk az európai népek iskolájába.”<sup>13</sup> *Magyarság a zenében* című, 1939-ben keletkezett tanulmányában pedig arra utalt, milyen veszélyes szerepet játszhat az idegen modell az utódnemzet művészetében:

Nem egy példáját látjuk a művészettörténetben, hogy idegen ösztönzés szabadtotta fel a nemzeti géniuszt eredeti alkotásra. De ha nagyon egyoldalú s nagyon

<sup>6</sup> Friedrich Nietzsche: *A történelem hasznáról és káráról*. Budapest: Akadémiai, 1989, 76–77. Tatár György fordítása.

<sup>7</sup> Szabolcsi Bence: „A történelmi tudatra nevelő Kodály Zoltán”. *Kodályról és Bartókról*, 331.

<sup>8</sup> Uott, 329.

<sup>9</sup> Uott, 331.

<sup>10</sup> Uott, 330. A pótlás eszméjét Szabolcsi első alkalommal „Magyar népzene. Kodály Zoltán két székesy dalfüzete és gyermekkórusai” című recenziójában fogalmazta meg: *Kodályról és Bartókról*, 57.

<sup>11</sup> Kodály Zoltán: „A magyar népdal strófászerkezete”. *Visszatekintés II*, 506.

<sup>12</sup> A könyv jelzete a budapesti Kodály Archivumban: Kkt. 5237.

<sup>13</sup> Kodály Zoltán: „Néprajz és zenetörténet”. *Visszatekintés II*, 228.

erős a hatás, veszélyessé válhatnak. A latin irodalomnak a »Vos exemplaria Graeca« végzete lett. Mi is majdnem úgy jártunk.<sup>14</sup>

Mondatai nemcsak a görög-latin párhuzam révén hivatkoznak Nietzsche-re, hanem abban is, hogy az egyoldalú modellkövetés veszélyét a magyar – vagyis a nemzeti – zenekultúrára is vonatkoztatja. Nietzsche esszéjének több bekezdése is a másolás, az epigonizmus kérdését firtatja.

Nietzsche-hez hasonlóan a modellértékű klasszicizmus fogalma is központi szerepet játszott Kodály gondolkodásában. Már 1929-ben, *A magyar népdal művészi jelentőségéről* szóló cikkében kijelölte a magyar zene klasszikus modelljét, mondván: „a magyar népdal a par excellence magyar klasszikus zene”.<sup>15</sup> A népzene és műzene kapcsolatát vizsgáló 1941-es előadásában pedig arra hivatkozott, hogy a népzene termékenyítően hatott a klasszikus korszakok művészetére:

Így a nagy klasszikus korok kialakulásánál mindig ott találjuk a népi vagy népszerepű zenét mint ösztönzést, példaképet az egyszerűség felé való törekvésben.

Minden klasszicizmus ugyanis egyszerűséget, tisztulást jelent a megelőző stílushoz képest. A XVI. század vokális klasszicizmusa (röviden Palestrina-kor) valószínűleg a megelőző század bonyolultsága mellett.

Jellemző továbbá a klasszicizmusra, hogy a nemzeti eredetű impulzusokat is nemzetfeletti régiókba emeli.<sup>16</sup>

A két idézet kiegészíti egymást: egyfelől Kodály úgy fogalmaz, hogy a klasszikus magyar zenét a népdal őrizte meg, másfelől azt fejtegeti, hogy a klasszikus korok mindegyike a népzene beolvasztásával érte el azt a stílári ideált, amelyet képviselt. Kodály művészi és tudományos munkássága – s a kettő nem választható el egymástól – épp e koncepció jegyében fogalmazódott meg. Már 1925-ben, *A magyar népzene*ről készült rövid írásában hangsúlyozta, hogy a magyar zenei tradíció folytonosságát a falu mentette meg.<sup>17</sup> E gondolatból a Kodály-kutatás mindeddig elsősorban azt emelte ki, hogy a zeneszerző a népzeneben találta meg azt a hagyományt, amelyre építve saját új zenéjét létrehozta,<sup>18</sup> arra azonban ez idáig nem kérdezett rá, miért is volt olyan fontos Kodály – azaz egy 20. századi újító komponista – számára a hagyományra való hivatkozás.

Egy zeneszerző hangsúlyozott tradicionalizmusa ugyanis egyáltalán nem olyan magától értődő jelenség, mint amilyennek első hallásra tűnik. Csak az utóbbi évtizedekben kezdtek el a 20. századi zenetörténet kutatói vizsgálni a kérdést, miért hivatkoznak a modern komponisták oly előszeretettel a zenei múltra, s az új zene olyan forradalmi képviselőinek nevéhez hozzák összefüggésbe a hagyománnyal, mint Schoenberg vagy Stravinsky, akik műveik új-

<sup>14</sup> Kodály Zoltán: „Magyarság a zenében”. *Visszatekintés II*, 248.

<sup>15</sup> Kodály Zoltán: „A magyar népdal művészi jelentősége”. *Visszatekintés I*, 35.

<sup>16</sup> Kodály Zoltán: „Népzene és műzene”. *Visszatekintés II*, 266.

<sup>17</sup> Kodály Zoltán: „A magyar népzene”. *Visszatekintés I*, 20.

<sup>18</sup> Lásd ehhez Bónis Ferenc bevezető tanulmányát („A szó Kodály életművében”) a *Visszatekintés III*. kötetében, *Visszatekintés III*, 8.

donságával a maguk idejében felháborodást váltottak ki, sőt botrányt okoztak.<sup>19</sup> A tradícióra történő hivatkozás egyik okára érzékletesen világít rá az akkoriban szintén modernistaként elkönyvelt Kodály *Magyar zene* című cikke, amelyet 1925-ben az amerikai *Modern Music* című folyóirat számára írt. Írásában azt hangsúlyozza, hogy az új magyar zene – minden másfajta híresztelés ellenére – nem forradalmi, inkább hagyományörző, amennyiben nem szakít a múlttal, hanem megújítja vele a kapcsolatot.<sup>20</sup> A húszas évek második felében több Kodály-tanulmány is megismétli e gondolatot.<sup>21</sup> Ezen írások egyértelművé teszik, hogy a hagyományra való hivatkozás elsősorban legitimációs igényből fakad, abból a szükségletből, hogy az új zenét támadók konzervativizmusával szemben egy modern komponista megvédje alkotásait – mi több: az ellenfél eszközeivel, a művek tradicionalizmusát kiemelve verje vissza e támadást.

A zenei hagyomány azonban nemcsak staffázként szolgál, hanem centrális jelentősége van a zeneszerzői gondolkodásban is. Kodály számára a hivatkozott hagyomány egyaránt lehet mű- és népzenei. 1929-ben, *A zene új útjairól* szólván például így fogalmaz: „Van és él tehát az új művészet, amely azonban nem lehet »merőben új«, mert bár mást ad, mint amilyen a régi volt, mégis a régi nagy mesterek tiszteletén nőtt fel.”<sup>22</sup> Az élete folyamán hatalmas zenetörténeti ismeretanyagot felhalmozó Kodály életművében tehát a „régis nagy mesterek” művészete a népzenehez hasonlóan modellfunkciót töltött be. Ugyanakkor éppen a húszas években vetette fel azt az elképzelést, miszerint a magyar zenetörténetet – amelynek dokumentumai a hányatott sorsú évszázadok során megsemmisültek, vagy csak töredékesen maradtak fenn – a néphagyomány őrizte meg. 1920-ban jelentette meg első olyan tanulmányát, az *Árgirus nótáját*, amelyben – a néphagyományra és nyomtatott forrásokra egyaránt támaszkodva – példaértékűen mutathatta be, miképp őrizi meg a nép a magas kultúra egyik produktumát.<sup>23</sup> 1923-ban, Bartók *Máramarosi román népzene* című könyvéről írott recenziójában pedig arra utalt, hogy a magyar zenei múltat csak a néphagyományból lehet rekonstruálni.<sup>24</sup>

E cikkében természetesen a rekonstrukció még szigorúan a tudomány területére tartozik. Kétségtelen azonban, hogy az 1923-ban bemutatott *Psalmus hungaricus*t követően zeneszerzői életművében is jelentős változást regisztrálhatunk: Kodály kompozíciós érdeklődése régebbi korok – európai és magyar – zenéi felé fordult. A zenetörténet-írás hagyományosan a húszas évek kezdetéhez köti a neoklasszicizmus térnyerését.<sup>25</sup> Habár a neoklasszicizmus – vagyis a barokk és klasszikus zenei modellekre való hivatkozás – már a megelőző év-

<sup>19</sup> Walter Frisch: „Brahms, Developing Variation, and the Schoenberg Critical Tradition”. *19th Century Music* 5 (1982)/3, 215–232. Michael Musgrave: „Schoenberg’s Brahms.” In: George Bozarth (szerk.): *Brahms-Studies. Analytical and Historical Perspectives*. Oxford: Clarendon Press, 1990, 123–137. Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through Mavra*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

<sup>20</sup> Kodály Zoltán: „Magyar zene”. *Visszatekintés I*, 27.

<sup>21</sup> Többek között a tanítványait védő 1925-ös vitacikkében fogalmazta meg ezt hasonlóképpen: Kodály Zoltán: „Tizenhárom fiatal zeneszerző”. *Visszatekintés II*, 392.

<sup>22</sup> Kodály Zoltán: „A zene új útjairól”. *Visszatekintés III*, 21.

<sup>23</sup> Kodály Zoltán: „Árgirus nótája”. *Visszatekintés II*, 79–90.

<sup>24</sup> Kodály Zoltán: „A máramarosi román népzene”. *Visszatekintés II*, 429–439.

<sup>25</sup> Scott Messing: *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Ann Arbor/London: UMI Research Press, 1988, 1–60.



tizedekben is megjelent egyes zeneszerzők műhelyében, a húszas évek elejétől kezdve az I. világháború traumájából éppen felocsúdó európai értelmiséget intenzíven foglalkoztatta a klasszicizmus kérdése.<sup>26</sup> A fiatal Szabolcsi Bence is e nyugat-európai diskurzusra reagálva jellemezte klasszicistaként Kodály kamaraműveit és dalait.<sup>27</sup>

A Szabolcsi által leírt kodályi klasszicizmus azonban sokkal inkább a kompozíciók értékére, jelentőségére, egyfajta letisztultságot ideálként követő zeneszerzői gondolkodásformára vonatkozott. A neoklasszicizmus ezzel szemben – vagy új keletű nevén: a klasszicista modernizmus<sup>28</sup> – a klasszikus modellek követését ironikus-távolságtartó megközelítéssel tárította. *Az új zene filozófiája* című könyvében Theodor-Wiesengrund Adorno ezt a zeneszerzői magatartásformát a „zenéről szóló zene” (*Musik über Musik*) fogalmával jellemezte.<sup>29</sup> Adorno szerint már a 19. században, Schubert és Schumann is kénytelen volt az ironikus idézés zeneszerzői fogásához folyamodni, mivel elfogytak az eredeti zenei ötletek, ám az Adorno által ideológiai okokból elutasított Stravinsky életművében ez az elv abszolúttá vált. Nála ugyanis nem létezik a zenei anyag azon fogalma, amely Schoenberget és iskoláját jellemzi – Adorno szerint Stravinsky mindig más zenékre kacsint.

Meglepő módon Kodály írásaiban, ha nem is a zenéről szóló zene fogalmának alkalmazásával, de szintén megjelenik az eredeti anyagból való komponálás és az idézet, pontosabban a feldolgozás kettőségének problematikája. Kodály meggyőződéssel állította, hogy „a zeneszerzői munka nemcsak dallamok kitalálásából áll”,<sup>30</sup> s ez a gondolat írásainak egyik vezérmotívumává válik a harmincas évek második felétől. Ebből az elképzelésből fogant egyik legkedvesebb, többször is felidézett, Glareanus *Dodecachordon*jára hivatkozó zenetörténeti példabeszéde a komponisták két alaptípusáról, a dallamszerző „phonascus”-ról és a feldolgozó „symphoneta”-ról:

Egy XVI. századi jelentős elméletíró, Glareanus, hosszan tárgyalja *Dodecachordon* című nagyszabású munkájában, hogy kit illet meg az elsőbbség: a phonascust vagy a symphonetát. A phonascus az új dallamok kitalálója, míg a symphoneta inkább feldolgozza az adott dallamot. Hosszú érvelés után a phonascusnak adja az elsőbbséget. Ennek ellenére a symphoneták, Glareanus után is, sokáig tevékenykedtek még, Palestrinától Bachig. [...] Élő és meghalt szerzők egyaránt sokat tettek azért, hogy a monodisztikus népdalt bevigyék a polifónia területére. E törekvés nem egy-

<sup>26</sup> Thomas Mann már az I. világháború előtt megjósolta egy „új klasszicizmus” eljövételét: „Vita Richard Wagnerrel.” In: Uő: *Wagner és korunk. Írások, elmélkedések, levelek*. Budapest: Zene-műkiadó, 1965, 28. Lásd erről Messing idézett könyvének 61–65. oldalát. Az új klasszicizmus eszméjének magyarországi recepcióját Babits Mihály 1925-ben, a *Nyugatban* megjelent írása dokumentálja „Új klasszicizmus felé.” In: *Babits Mihály művei. Esszék, tanulmányok*. 2. kötet. Budapest: Szépirodalmi, 1978, 137–140.

<sup>27</sup> Szabolcsi Bence: „Kodály Zoltán hangszerezés zenéje”. *Kodályról és Bartókról*, 5–8.

<sup>28</sup> Lásd: Hermann Danuser (szerk.): *Die Klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung. Basel 1996*. Winterthur: Amadeus, 1997. Különösképpen lásd Danuser bevezetőjét: 11–20.

<sup>29</sup> Theodor Wiesengrund Adorno: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, 67–103. 86–87.

<sup>30</sup> Kodály Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Budapest: Szépirodalmi, 1993, 26.

szer remekműveket eredményezett – például Bach korál-fantáziáit. [...] Szégyenkezés nélkül megvallom: magam is sok ilyet csináltam.<sup>31</sup>

Kodálynak elsősorban azért volt szüksége erre az érvelésre, mert úgy érezte, csak így legitimálhatja saját zeneszerzői eljárás módját, vagyis a népdalok beépítését a magas művészetbe. Ám *Zenei nevelés, embernevelés* című 1966-os nyilatkozata bizonyítja, hogy tisztában volt vele, minden kompozíció, még a nemzeti karakterjegyeket magán viselő is, magában hordozza más korok, más stílusok, más nemzetek zenéjét, hiszen így fogalmazott: „Minden nagy zeneszerző, ha egy bizonyos nép képviselője is, elképzei a többi országot, és eggyé ötvözi a világ minden lehetséges zenéjét.”<sup>32</sup> Sőt e stílári sokféleséget kifejezetten követendőnek tekintette, mert véleménye szerint a nemzeti zene is csak úgy válhat általános érvényűvé, ha más elemeket is magába olvaszt – miként az a nagy zeneszerzőknél megfigyelhető:

Bach nem hiába másolta Vivaldi szenvedélytől feszülő, kirobbanó, de ragyogó tiszta formákba öntött koncertjeit. Schütz éveket töltött Velencében, mint később Händel és Mozart Olaszországban. Intő példák e nagyok, hogy a legnemzetibb talajból kinőtt művészet is csak nyer, ha egy idegen iskola megadja neki, amit a hazai talajban esetleg nem talál meg. Maradandóbb műveket hoz létre két vagy több kultúra ötvözete. A fémötvözet is erősebb, mint az összetevő fémek külön-külön.<sup>33</sup>

A magát symphonetának valló Kodály tehát a klasszicista modernnek népes családjának tagjaként és mesterségét tudatosan művelő komponistaként szembesült azzal a 20. századi tapasztalattal, hogy minden zene más zenékről szól.

## 2.

Kodály Zoltán kompozíciót hallgatva gyakran találkozunk a zene-történetből vett idézetekkel, álidézetekkel, s a történeti stílusokkal való játék megjelenési formáival is. Jellegetes példáját nyújtja ennek a *Háry János* 11. száma, a *Ku-ku-kukuskám* (Mária Lujza dala), amelynek hangszeres kerete tipikus menüettet idéz fel annak jellegetes kétütemességével, belső ismétléseivel és zárlati formuláival, míg a dallam egy Kodály gyűjtötte, a nép ajkán élő idegen eredetű mődal.<sup>34</sup> Kodály daljátéka a 18. században játszódik – ezért jelenhet meg benne egy menüett, a korszak jellegetes táncétele. És ugyanezen okból hangzanak fel a darabban oly gyakran a 18. században kialakuló magyar stílus, vagyis a verbunkos elemei is, például a híres *Közjátékban*. Kodály tehát a Háryban – amely a nyugat-európai neoklasszicizmus térnyerésével éppen egy időben, 1924 és 1926 között keletkezett – tudatosan játszik a 18. századra jellemző történeti stílusokkal, s e stílusjáték gyakran még a Stravinskytól is ismert távolságtartó-ironikus megszólalásmóddal is párosul.

<sup>31</sup> Kodály Zoltán: „Torontói előadások”. *Visszatekintés III*, 167.

<sup>32</sup> Kodály Zoltán: „Zenei nevelés, embernevelés”. *Visszatekintés III*, 208.

<sup>33</sup> Kodály, *Magyar zene, magyar nyelv*, 116. E passzus a *Magyarság a zenében* vázlataihoz készült.

<sup>34</sup> Bereczky János, et al: *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984, 67.

1923-ban Szabolcsi Bence még azt a kérdést feszegette, miért nem ismeri Kodály zenéje a groteszk fogalmát, s úgy vélte, azért nem, mert az pogány vonása az új zenének, míg Kodály egy „új istenhit hirdetője”.<sup>35</sup> Szabolcsi rejtjeles megfogalmazása a pogány *Tavaszi áldozat* szerzőjének, Stravinskynak művészetével állítja szembe a Kodályét. Ám hangsúlyoznunk kell, hogy Kodály zenéje igenis ismeri a groteszk, az ironia, a torz kategóriáját. Épp a *Háry* egyes jelenetei bizonyítják ezt. Az egymással összefüggő 16–17–18. szám – *Franciák indulója, Napóleon bevonulása és Gyászinduló* – jellegzetes példáját nyújtja annak, amit Adorno a zenéről szóló zene címkéjével látott el. A groteszk hatást zenei toposzok, jól ismert zenei képletek alkalmazásával éri el Kodály: ilyen a dobpergést imitáló ütős együttes, a katonai és gyászindulókra jellemző kíséretformulák ritmikája, valamint a katonazenekarokat megidéző rézfúvósok hangja, vagy éppen a sípoló piccolo megszólaltatása. Központi funkciót töltenek be a hamis akkordok is, a tritonus – vagyis a csúnya hangköz, a *diabolus in musica* – hangsúlyos megjelenései, valamint a makacsul ismétlődő lapidáris dallamok. Kodály a Bartók művészetében oly meghatározó szerepet játszó elhangolós eljárást is alkalmazza:<sup>36</sup> a középrészben (*Napóleon bevonulása*) a *Marseillaise* karakterisztikus hármashangzat felbontását torzítja el, a visszatérés *Gyászinduló*jában pedig a franciák indulójának témáját variálja. Ráadásul a főrész ormótlan, de egyfajta hetykeséget is közvetítő rézfúvós dallama itt a kissé nazális hangú, s ezért részben melankolikus, részben frivol, jazzt idéző szaxofonon szólal meg (1. kotta). A nazális hangzáson túlmenően egy másik tényező is befolyásolhatta Kodály hangszerválasztását. A szaxofon – Adolphe Sax belga hangszerkészítő találmánya, amelyet Párizsban mutatott be, s amely a francia zeneszerzők érdeklődését keltette fel elsősorban<sup>37</sup> – a zenei gondolkodásban a *par excellence* francia hangszerként jelenik meg.<sup>38</sup> Mindezen felül Kodály látványosan eltúlozza e karakterisztikus zenei elemek használatát – a jellegzetes gyászinduló kíséretet például mély rézfúvók és ütők szólaltatják meg –, s e túlzás segítségével teremti meg a *Háry* groteszk rétegét.

Az elhangolós technika több Kodály-mű centrális pillanataiban is megjelenik, s e megjelenések mindig szemantikai tartalommal bírnak. Szabolcsit követve Breuer János épp a *Háry* Napóleon-tételét elemezve hangsúlyozta, hogy az kivételes helyet foglal el a zeneszerző életművében, hiszen Kodálynál – a bartóki terminológiát kölcsönvéve – csak nagyon ritkán szerepel a *torz* ábrázolása, mivel ő elsősorban az *ideális* megragadására törekszik.<sup>39</sup> Minden bizonnyal ezzel magyarázható, hogy Kodály táncsorozatát, az 1933-ban befejezett *Galántai táncokat*, amely a *Háry*hoz talán épp a 18. századot megidéző stílári vonásai miatt áll közel, többnyire könnyed, szórakoztató, gondülő és derűs divertimento-muzsikaként

<sup>35</sup> Szabolcsi Bence: „Kodály dalok”. *Kodályról és Bartókról*, 9–10.

<sup>36</sup> E teóriát Szabolcsi nyomán Kárpáti János bontotta ki: „Az elhangolás jelensége Bartók kompozíciós technikájában”. In: Uő: *Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Rózsavölgyi, 2003, 127–139.

<sup>37</sup> Claus Raumberger–Karl Ventzke: „Saxophone.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*. Vol. 22. London: Macmillan, 2001, 354–356.

<sup>38</sup> A franciaság másik jelképe a *Franciák indulójában* többször is megszólaló, az egészhangú skála hat hangjából létrejövő hatoshangzat. A 21. és az 55. ütemben az egészhangú skálának csupán öt hangját használja Kodály (h–cisz–disz–eisz–g), a 60–62. ütemben azonban mind a hat megszólal (asz–b–c–d–e–fisz).

<sup>39</sup> *Kodály-kalauz*, 141.

Tempo di Marcia funebre ♩ = 54

Sax. (Mi b)

Trb.

Btb.

Gr.C.

Tb.p.

1. kotta. *Háry-szvit*, gyászinduló, szaxofonszólo (101–114. ütem)

írják le értékelői.<sup>40</sup> Kodály kortársa, az angol zenetörténész, Gerald Abraham egyenesen úgy fogalmazott, hogy Kodály zenekari ciklusa ugyan virtuóz darab, de kevés a szubsztanciája.<sup>41</sup>

A *Galántai táncok* sorozata felületes megközelítésben valóban ragyogó ziccerdarabnak tűnik, azonban nagyra nőtt fináléjában – a 607 ütemes mű több mint háromötödét teszi ki – felborul az addigi idillinek tűnő állapot, s a *Háry* ironikus hangvételéhez nagyon hasonló megoldásokkal él a zeneszerző. Akárcsak a *Háry*ban, itt is meghatározó szerepre tesznek szert a magasban visongó piccolók, a katonazenekart idézőn csengő-bongó ütők és a rézfúvósok fanfár jellegű megszólalásai. Az állandóan jelenlévő szinkópák az egész fináléban központi tematikai elemként funkcionálnak, hiszen elcsúsztatott felhangzásaik többször is megakasztják a virtuóz, sebes befejezést. Hasonló szerepet játszanak a vissza-visszatérő álzárlatok, amelyek szintén kibillentik a zenei folyamatot a megelőző formarészek idilli hangvételéből. A hamisság, vagyis az elhangolás is meghatározó funkcióra tesz szert a fináléban, például egy, a magyar gyermekjátékok énekeire emlékeztető, négyhangos dallam elcsúsztatásakor, amely még a tételszakasz D-tonalitását is elbizonytalanítja (például 413–440. ütem). A finálé második nagyobb formarészében hallható szakasz, amelyben a kürtökön, nagybőgőn és fagotton felcsendülő, vontatott, lassú léptekben haladó kísérethez a szaxofont idézőn nazális klarinét banalitásában is gunyoros, hamis dallama társul, a *Háry* gyászindulójára hajaz (2. kotta).

Mit keres vajon e könnyed-csillogó mű felszabadító táncfináléjában a gúny, az irónia? Ha választ akarunk adni e kérdésre, nem szabad megfélemlenünk arról, hogy a *Galántai*

<sup>40</sup> Uott, 195–196.

<sup>41</sup> Abraham kritikáját Breuer idézi: uott, 195.

Cl. I. 335 340

I. II.

Cor. *p dim.*

III. IV. *p dim.*

Vlc. *p*

Cb. *p*

Cl. I. 345 *p grazioso*

I. II.

Cor. *pp*

III. IV. *pp*

Vlc. *pp*

Cb. *pp*

2. kotta. Galántai táncok, finálé, klarinét szóló (335–347. ütem)

*táncok* sorozata 18. századi műzenei dallamok feldolgozására épül, akárcsak a *Háry Közjátéka*, amely főrészében Gáti István zongoraiskolájának egy dallamát, triójában pedig Bihari János kompozícióját idézi meg.<sup>42</sup> A *Galántai táncok* rokondarabja a Hárynak. A 18. századi osztrák–magyar együttélés mindkettőben valamiféle idilli állapotként jelenik meg. Ezért is azonosíthatta Kodály Erdélyt a *Marosszéki táncok* előszavában Tündérországgal. Kodály számára e Tündérország valójában a Kiegyezés utáni Osztrák–Magyar Monarchiát, a zeneszerző művészi és szellemi kibontakozásának termőtalaját jelentette, amely – különösképpen

<sup>42</sup> Lásd a kiadott zongorakivonat 2. oldalát. Wien: Universal Edition, 1929.

Trianont követően – a maga hibáival együtt is valóban Tündérországgént jelenhetett meg szeme előtt. A *Galántai táncok* fináléjának elhangolt akkordjai éppen arra utalnak, hogy az I. világháború örökre végett vetett ezen idilli állapotnak. E gondolathoz több olyan zeneszerzés-technikai megoldás is kapcsolódik – az ironia, az elhangolás, a közhelyszerű elemekből építkező dallamok alkalmazása, a gunyoros gyászinduló allúziója vagy éppen a kűrthasználat módja –, amely egy másik monarchiabeli zeneszerző, Gustav Mahler szimfóniáiból és dalciklusaiból is jól ismert. Ráadásul a *Galántai táncok* – akárcsak Kodály korábbi, 1929-es táncsorozata, a *Marosszéki táncok* – olyan helységet jelöl meg címében, amely Trianon után már nem tartozott Magyarországhoz.

A *Háry* mint színpadi mű természetesen összetettebben fogalmazza meg ezen idill elvesztését, mint a zenekari táncsorozat. Míg az ironikus-csúfolódó hangvétel a franciákhoz kapcsolódik, addig az osztrák udvar zenéi az örömteli, csodálatos mese hangját ütik meg. Az osztrák zenei réteg – a *Bécsi harangjáték*, a 18. században népszerű műfajt, a chinoiserie-t felidéző *A császári udvar bevonulása*, a játékosságával kitűnő *A kis hercegek bevonulása*, a már idézett *Ku-ku-kukuskám* vagy a Császárné és Mária Lujza nőikarral kísért duettje – tehát kifejezetten a világ pozitív oldalát jeleníti meg. Kodály megfogalmazásában a bécsi udvar élete olyan, mint egy bábjáték, alakjai maguk is bábok. Legerőteljesebben a *Bécsi harangjáték* illusztrálja e bábszínház jellegét, amelyben lágy színeket adó vonós hangszer egyáltalán nem szólal meg, a harangjátékot a fényes fűvös hangzás és az ütők, valamint a zongora csengetés-bongása idézi fel.

E gazdag színekhez képest a magyar hangvétel meglehetősen egysíkú: a magyar tételeket (*Tiszán innen, Dunán túl, Hogyan tudtál rózsám, Szegény vagyok, Felszántom a császár udvarát*) a melankólia, a lemondás, a fájdalom dallamai jellemzik.<sup>43</sup> Jellegetes példáját nyújtja ennek az egész daljátékot keretbe foglaló „Tiszán innen, Dunán túl” dallama. A *Zárókarban* ugyanez a dallam tér vissza „Szegény derék magyar nép” szöveggel. Kodály a népdalt imitációs szerkesztésű, négyzólamú kórossá formálja át, amelynek mozgása a csúcspont után lelassul, s álló akkordjai felett Háry és Örzse a népdal eredeti szövegét – „Tiszán innen, Dunán túl” – éneklí. Míg a duett a szerelmet hirdeti, a kórus szövege a magyar népet siratja. A *Zárókar* középrése visszaidézi az *Intermezzo* heroikus verbunkos-zenéjét, a daljáték azonban nem ezzel, hanem a „Nagyabonyban csak két torony látszik” dallamával zárul. E népdal adja meg az egész daljáték konklúzióját is: „Inkább nézem az abonyi kettőt, mint Majlandban azt a harminckettőt” – éneklí előbb Háry, majd a kórus. A *Zárókar* tehát a kodályi finálékra általában is jellemző megoldással ér véget: az apoteózist a darab végének elhalkuló, befelé forduló, lemondástól terhes hangja vonja kétségbe.

A *Háryban* megjelenő magyar–osztrák–francia hármasságnak minden kétséget kizáróan szimbolikus jelentősége van. A franciák kigúnyolása például sajátos jelentést hordoz egyfelől a magyar közösséget ért trianoni trauma, másfelől Kodály frankofil vonzalmi tükrében. A daljáték ugyanis a maga kénye kedve szerint írja át a történelmet, ám nem csak a történet

<sup>43</sup> Kivételt csupán Örzse dala, a *Hej két tikom* (14. szám) képez, amely azonban szintén nem tekinthető harmonikus–derűs hangvételű tételnek. Mintha a 19. század eleji operák örülési jeleneteit idézné föl értelmetlen szövegével, szédítő körtáncra utaló zenei mozgásformáinak monomániás ismétléseivel.

mesésen valószerűtlen mozzanataiban. Kodály több későbbi írásában is említette, hogy Hány János kitalált történetei valóságos alapokra, történeti tényekre épülnek.<sup>44</sup> Értelmezése szerint a néphagyomány átformálja a történelmet – akárcsak a népdal a történeti stílusokat:

[Hány] elmondja [...], hogy foglyul ejtette Napóleont. Ez nem igaz – de ismert történeti tény, hogy a schmalkaldeninek nevezett háború folyamán, a XVI. században, magyar huszárok elfogták a nagy választófejedelemet. Az efféle esetek hagyománya elevezen megmarad a nép emlékezetében, elvegyülve a népmesék egy s más alakjával [...]. Így keveredik a történelmi valóság és a népi képzelet megbonthatatlan egységé a legendában, mely igazabb, mint a történelem.<sup>45</sup>

Am a *Hány* mintha revansot venne az I. világháború győztese in, különösképpen a Magyarország területének nagy részétől megfosztó Trianon nemzetén – ebben a történetben ugyanis a háborút nem a franciák nyerik.

Hogy létezhet a *Hány*nak ilyen olvasata, alátámasztja Szabolcsi Bence 1926-ban, a bemutatót követően keletkezett írása is, amelyben a magyarság szimbólumaként megjelenő Hány János álmainak megvalósulását az „ágyúk”, a „gyárak” és a „diplomácia” fondorlatai akadályozzák meg.<sup>46</sup> Szabolcsi e korai írása egyébként rámutat arra, hogy a *Hány* magyarságképe meglehetősen ambivalens, hiszen a daljátékban a magyar nemzet legfőbb jellemzője az önállóság. Egy korabeli nyilatkozatában maga Kodály is hangsúlyozza a magyarság e jellegzetes vonását, miközben Hányt Kossuth Lajos és Tisza István személyével állítja párhuzamba:

A magyar, még ha látta is a világ csodáit, szívesebben pihen az abonyi két torony árnyékában, mint a majlandi harminckettő tövében. Világnézete „magyar centrikus”. – Nem állítom, hogy így van jól. Épp ellenkezőleg: ebben gyökerezik sok ősi nemzeti bűnünk, a múlt magyar politikájának sok végzetes hibája. A műalkotásnak azonban nem az a feladata, hogy oktasson, ítélkezzék vagy meggyőzzön, csak az, hogy ábrázoljon.<sup>47</sup>

Minden bizonnyal ezzel hozható összefüggésbe a *Hány* magyar hangjának fájdalmas örömtelensége. A ragyogó nagyvilág ismeretében a hazát választani – lemondás. Kodály maga is így élte ezt meg, legalább is erre utal *Visszatekintés* címen megjelent gyűjteményes kötetéhez készített előszava:

Tanulni persze külföldön kellett. 1914-ig minden nyarat külföldön töltöttem. Azután 13 évig egyet sem. Mikor újra kezdtem kijárni, a határon mindig megjelent előttem egy mezítlásos, rongyos gyermekcsereg, egyik-másik hajdani galántai iskolatársam arcvonásaival. Kórusban kiáltották: „Ne hagyj itt bennünket!”. Kiáltásuk túlharsogta „Sípját régi babonának”. Ezek hoztak vissza mindannyiszor, hiába csábított művelt országok könnyebb, nyugalmasabb, szebb élete. Ezek tartották bennem a hitet, hogy mindennek ellenére itthon is lehet és kell ilyen életet teremteni.

<sup>44</sup> Kodály Zoltán: „A francia rádió Hány János-előadása elé”. *Visszatekintés II*, 502.; „A Hány János nürnbergi előadása elé”. *Visszatekintés III*, 523.; „Hány János szvit, Fölszállott a páva”. *Visszatekintés III*, 582.

<sup>45</sup> Kodály, „A francia rádió Hány János-előadása elé”, 502.

<sup>46</sup> Szabolcsi Bence: „Hány János”. *Kodályról és Bartókról*, 66.

<sup>47</sup> Kodály Zoltán: „Hány János hőstettei”. *Visszatekintés III*, 491.

„Miről apám nagy búsan szólt, Hogy itt hajdan szebb élet volt...” Mindig táplált a remény, hogy itt valaha szebb élet lesz, sőt szebb, mint volt.<sup>48</sup>

Kodály idézett írása, amely számos Ady-verssort és -verscímet tartalmaz,<sup>49</sup> látványosan árulkodik arról, milyen meghatározó élményt jelentett számára Ady Endre költészete, azé a költészete, amely a magyar irodalom történetében talán a legerőteljesebben fejezte ki a hazai értelmiség Magyarországhoz és egyáltalán: a magyarsághoz fűződő ambivalens viszonyát. Kodály véleménye a magyarságról éppilyen kétértelmű. Tulajdonképpen a daljáték befejezése is értelmezhető úgy, hogy Hány Jánost valójában nem a gyötrődő magyar nép, hanem a nő, Örsze hívja haza. A *Hányt* Kodály feleségének, Emmának ajánlotta, mégpedig ezzel a szöveggel: „Örsémnek.” Ennek fényében talán nem túlzás azt állítanunk, hogy a *Hány* – számos más olyan Kodály-kompozícióhoz, például a korai *Zongoramuzsikához*, az *I. vonósnégyeshez*, a *Triószerenádhoz* vagy éppen a húsz-harminc évvel később keletkezett *Concertóhoz* hasonlóan, amelyben Emmára utal a zeneszerző – rejtjeles önéletrajz. Kodály saját, részben valóságos, részben elképzelt külföldi kalandzásait és az elkerülhetetlen hazatérést komponálja meg benne.<sup>50</sup>

A hazatérés elkerülhetetlen szükségességéhez azonban – s az írás 1914-re történő utalása ebből a szempontból nagyon árulkodó – a trianoni katasztrófa is elvezethette Kodályt. Az új helyzet – tudós és művész kortársaihoz hasonlóan – arra kényszerítette, hogy újragondolja az egész magyar történelmet, amely számára természetesen nem az arisztokrácia, még csak nem is a polgárság, hanem a parasztság története, és ezzel egyidejűleg újradefiniálja a magyarság mibenlétét. A 18. századi történeti stílusokat éppúgy, mint a magyar népzene-t a Trianon után létében kétségbe vont nemzet legitimációjához használta fel, általuk vélte bizonyítani a magyarság életének létjogosultságát. Mindez azt is jelenti, hogy Kodály Zoltán életművének 1920 után keletkezett szegmensét a Trianon-trauma fényében kell értelmeznünk.

### 3.

Az 1937 és 1939 között komponált *Páva-variációk* fináléja a *Galántai táncokhoz* és a *Hány Zárókarához* nagyon hasonló megoldással zár. Kodály zenekari variációs sorozatában néhány zenei toposz a zenemű alapjául szolgáló Ady-költemény (*Fölszállott a páva*) egyes képeit idézi vissza. Részben ilyenek azok a variációk (mint például a 9. és a 11.), amelyekben Kodály jellegzetes „haza” hangja szólal meg, de még inkább egyértelmű az utalás a 14. variáció *cadenza* jellegű, népi furulyázásra emlékeztető fuvolaszólójában, amely itt az Ady-féle „bús, magyar élet” szimbólumává válik. A 12. variáció haláljelenete, valamint a 13. gyászindulója az Ady-versben felsejlő nemzethalál jelképére utal. S ahogy Ady költeményében a vagy-vagy

<sup>48</sup> Kodály Zoltán: „Visszatekintés.” *Visszatekintés I*, 6.

<sup>49</sup> Demény János: „Ady költészetének hatása Bartók és Kodály életművében.” In: Ittész Mihály (szerk.): *Ady–Kodály emléknapok. Kecskemét 1977. XI. 30.–XII. 1.* Kecskemét: Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet, 1979, 41–45.

<sup>50</sup> Lásd ehhez Jemnitz Sándor korabeli kritikáját: „Rendkívüli Filharmónia hangverseny – Kodály és Honegger zsolttárai.” (1928. február 5.) In: Lampert Vera (közr.): *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 142–145.



kettősége, a remény és a reménytelenség egyidejűleg mutatkozik meg, úgy Kodály variációs főműve is ellentétpárookra épül. Ezt leginkább a finálé bizonyítja, amelyben a fuvola és hárfa éteri hangzásával körülvett Páva-dallam eljut ugyan az apoteózisig, de ez a felemelkedés – amely a kodályi életmű egyik jellegzetes toposzát, a *Psalmus hungaricus* Isten-hangját idézi meg – egy olyan, kidolgozás jellegű, töredezett fináléban helyezkedik el, amely felmutatja a dallam visszáját is. Kodály ugyanis egy új, bár a Páva-dallammal egy családba tartozó népdalt, az „Az ürögi utca sikeres” kezdetű négysorost építi be a fináléba – ez a népdal keretezi a Páva-dallam záró felemelkedését. Az „Az ürögi utca sikeres” elhangolt, kibontatlan dallama mintha egyenesen nyelvet öltene a Páva-dallam szabadságszimbólumára.<sup>51</sup>

1966-os torontói előadásainak egyikében Kodály a *Páva-variációk* modelljeként Beethoven és Brahms variációsorozatait jelölte meg.<sup>52</sup> Habár nem említette, mely művekre gondolt, egyértelmű, hogy az *Eroica-szimfónia* zárótételét és a *Haydn-variációkat* tekintette saját zenekari variációi megírásakor követendő példának. Brahms zenekari Haydn-variációi sokkal formalizáltabb szerkezetet követnek, mint Kodály műve, hiszen a variációs szerkezet végig megőrzi körvonalait. Kodály számára minden kétséget kizáróan nem is a nagyforma, hanem a *Haydn-variációk* fináléjának felépítése szolgálhatott modellként, különösképpen az utolsó hetven ütem, amelyben Brahms *cantus firmus* módjára különböző hangszeren: kürtön, oboán, fuvolán szólaltatja meg a témát, hogy végül az első hegedűszólam eljuttassa a dallamot a megdicsőüléshez.

A Beethoven-párhuzamról Kodály egy korábbi, Beethoven halálának évfordulóján, 1952-ben elmondott ünnepi beszédének egy passzusa árulkodik leginkább:

Talán egy zeneszerző sincs, akinek egész élete művében a zsarnokság elleni tiltakozás, a világszabadság, a testvériség vágya hatalmasabban jut kifejezésre. A magyarság különösképp rokonra ismerhet Beethoven lelki alkatában, hisz egész története küzdelem a szabadságért, a zsarnokság ellen.<sup>53</sup>

Kétségtelen, hogy Beethoven 1803-ban komponált 3. szimfóniája a vele körülbelül egyidős *Fidelio* testvérdarabja, s különösképpen a IV., variációs tétel rejtett programja utal arra, hogy a darabban – akárcsak a *Páva-variációkban* – a szabadság eszménye áll a középpontban.<sup>54</sup> Ám a IV. tétel egy másik, tisztán zeneszerzés-technikai jellegzetessége is példaként szolgálhatott Kodály számára. A tétel ugyanis a szonáta-elv kitágítására épül, amennyiben olyan, mintha a szonáta eszméjét, vagyis az egész zenei univerzumot foglalná magába – így kerülhet bele egy lassú tétel, illetve egy fűga. Továbbá ezzel magyarázható, hogy az egymást követő variációk szigorú rendje igen hamar felbomlik. Kodály hasonlóképpen építi fel saját

<sup>51</sup> A *Páva-variációk* értelmezéséhez lásd Kodály Zoltánról szóló könyvem vonatkozó fejezetét: *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Budapest: Rózsavölgyi, 2007, 102–117.

<sup>52</sup> Kodály Zoltán: „Torontói előadások.” *Visszatekintés III*, 167.

<sup>53</sup> Kodály Zoltán: „Beethoven halálának évfordulóján.” *Visszatekintés II*, 396.

<sup>54</sup> Lásd ehhez Carl Dahlhaus Beethoven-monográfiájának „Intitulata Bonaparte” című fejezetét: Carl Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*. Laaber: Laaber, 1987, 48–59. Különösképpen: 56–59.

változatait: a variációsorozat egy négyteteles szimfónia körvonalait adja vissza, ám a forma szabályos rendje itt is fellazul.

Az *Eroica szimfónia* II. tétéle, a *Marcia funebre* a Kodály-mű 13. variációjában, a „Tempo di Marcia funebre” feliratú gyászindulóban köszön vissza. A gyászinduló és a 12. variációban azt megelőző haláljelenet – miközben Ady egyik verssorának részletét („elveszünk egy szálig”) idézi fel – egy jellegzetes 19. századi toposzra, a Vörösmarty *Szózatában* is megjelenő nemzethalál jelképére is hivatkozik.<sup>55</sup> Kodály itt, akárcsak a *Háry* csatát vesztett franciáinak *Gyászindulójában*, ugyanazt a jellegzetes, nyújtott ritmusú indulóformulára építő kíséretet csatolja a népdal változatához. A dallam pedig kezdő éles ritmusaival maga is a siratás gesztusát eleveníti fel. A gyászinduló azonban ezen a ponton nem ironikus, nem idézőjelben értendő (3. kotta).

Mind a beethoveni gyászindulóra, mind pedig a brahmsi apoteózisra történő hivatkozás arra utal, hogy Kodály életművében romantikus fordulat következett be. Ahogy 1920 után a 18., úgy 1936 táján a 19. század vált számára meghatározóvá. Két, 1936-ban fogalmazott írása, a Vajda János Társaság Kodály-estjén tartott beszéde, illetve *Excelsior* című programadó cikke jelzi, milyen szempontok kerültek érdeklődése előterébe. Előbbiben azt hangsúlyozza, hogy „ittthon kell a művészeti kultúra hatóterületét növelni”,<sup>56</sup> míg utóbbiban azzal érvel, hogy a kóruskultúra a „kollektív nemzeti érzést”<sup>57</sup> fejleszti. Mindez sejteni enged, hogy míg az I. világháború után elsősorban a magyarság történeti-elméleti újradefiniálására törekedett, másfél évtized múltán már az új helyzethez történő alkalmazkodás gyakorlati megvalósulásának formáit kereste, s e formákat – mint Schiller *Az emberek esztétikai neveléséről* szóló esszéjében, illetve Goethe a *Wilhelm Meister* regényciklusában – a „dinamikus jogállam”, illetve a „kötelességekre épülő etikai állam” ellenében megszülető „esztétikai állam” létrehozásában vélte megtalálni.<sup>58</sup>

Az 1936-os esztendő – a *Budavári Te Deum* keletkezésének időszaka – azonban elsősorban azért jelentett fordulópontot Kodály életében, mert ebben az évben emlékezett meg a zenei világ Liszt Ferenc halálának ötvenedik évfordulójáról, s ez elkerülhetetlenné tette, hogy Kodály is átgondolja e magát magyar zeneszerzőként definiáló komponistához fűződő viszonyát. Az évforduló alkalmából *Magyar zenei műveltség Liszt korában és ma* címmel beszédet tartott, amelyben elsősorban azt hangsúlyozta, hogy „a rapszodiákat kivéve Liszt zeneszerzői működése a magyar zene fejlődésében tulajdonképpen alig játszott szerepet; némi túlzással kijelenthetjük: zeneszerzői működése Magyarországra nézve jóformán kárbaveszett”.<sup>59</sup> E megjegyzés egyértelművé teszi, hogy Kodály elvitatta Lisztől a hazai közvélekedés szerint a magyar zenetörténetben őt megillető kiemelkedő helyet. A kritikus értékelés háttérében

<sup>55</sup> Bónis Ferenc: „Történelmi jelképek a magyar zenében a nemzeti romantika korától – Kodályig.” In: Uő: *Kodály emlékkönyv 1997. Magyar zenetörténeti tanulmányok*. Budapest: Püski, 1997, 25.

<sup>56</sup> Kodály Zoltán: „A Vajda János Társaság Kodály-estjén”. *Visszatekintés III*, 36.

<sup>57</sup> Kodály Zoltán: „Excelsior”. *Visszatekintés I*, 56.

<sup>58</sup> Lásd ehhez Hans Robert Jauß tanulmányát: „Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno.” In: Uő: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, 87.

<sup>59</sup> Kodály Zoltán: „Magyar zenei műveltség Liszt korában és ma.” *Visszatekintés III*, 37.

Tempo di Marcia funebre ♩ = 60

Fg.

Cor.

Trbn

Timp.

VI. I.

VI. II.

Vla

Vc.

Cb.

3. kotta. Páva-variációk, 13. variáció, gyászinduló (347–351. ütem)

azonban valójában nem Liszt életművének, hanem annak a harmincas években még mindig uralkodó felfogásnak az elutasítása állt, amely a magyar zenét – Kodály és Bartók ellenében – a 19. századi magyar stílushoz kötötte. Az írásban érzékelhető negatív értékelésből elsősorban Kodály pozícióföltését olvashatjuk ki: 1936-ban szükségét érezte annak, hogy a nemzeti zeneszerző alakját a közvélemény tudatában is önmagához társítsa.

Negatív véleményének némileg ellentmondva ugyanebben az évben a 26. Országos Dalosverseny számára ünnepi kompozícióként megzenésítette Vörösmarty Mihály Liszt Ferenchez írott költeményét. Egyértelmű azonban, hogy Kodály e kompozícióban is Liszt álarcá mögé bújik, s a költemény romantikus alap gondolatát – vagyis hogy az alkotónak népe élére kell állnia – önmagára vonatkoztatja. Liszt Ferencről szóló beszédének egy passzusa is árulkodik erről: „én szeretnék a háttérben maradni, hogy a nép kezét fogjam, és úgy vezes-

sem”.<sup>60</sup> Hogy maguk a kortársak is így értelmezték a műalkotást, bizonyítja Bárdos Lajos 1952-ben, a hetven éves Kodály tiszteletére írt kórusa, a *Kodály köszöntése*, amelyben idézi a *Liszt Ferenc*hez egyik passzusát: a kezdősorhoz („Hírhedett zenésze e világnak”) a „Nagy Kodály Zoltánunk híre fényes” szavakat társítja.

Kodály nemzetnevelő attitűdje olyan alapélmény számunkra, hogy eszünkbe sem jut: egyáltalán nem magától értődő, hogy a tárgyilagos 20. század egyik zeneszerzője magára veszi nemzete összes fájdalmát, s hazája prófétájaként veti papírra zenei gondolatait – akár egy romantikus költő, például a Kodály által oly előszeretettel megzenésített Petőfi. A *Liszt Ferenc*hez szövege ráadásul a magyar nemzet jellegzetes karakterjegyeit írja le („sors és bűneink, a százados baj” – fogalmaz Vörösmarty), miközben – hasonlóan az ugyanebben az évben komponált *A magyarokhoz* című Berzsenyi-kánonhoz – új hangvételt hoz Kodály oeuvre-jébe. E megzenésítések – mint azt a szenvedélyes forte-hangzás, a periódusonkénti csúcspontokra való törekvés, a szövegdeklamáló melodika és a gyakori nyújtott ritmus mutatja – sajátos pátoszt hordoznak.

Tévedés azonban azt gondolnunk, hogy Kodály 1936 után komponált kórusai a magyarság apoteózisát öntik zenei formába. E darabok nagy többsége inkább a magyarság negatív múltjával és hibáival szembesíti a hallgatót. Feltűnő, hogy a kiválasztott, sokszor 19. századi költemények milyen gyakran szólnak a magyarság gyengéiről, s hogy valójában mennyire erőteljesen önostorozó jellegűek, mint például a Gazdag Erzsébet költeményére komponált *Balassi Bálint elfelejtett éneke* (1942). Mi több, a zeneszerző a 19. századi nemzeti toposzok tükrében nemcsak a magyar történelmet szemléli, hanem a jelent és a jövőt is. Miközben két 1943-as Petőfi-megzenésítése, *A székelyekhez* vagy a *Csatadal* nemzeti összefogásra szólít fel, sőt előbbi – éppúgy, mint a *Norvég leányok* (1940), amely Norvégia német lerohanásakor, egyfajta szimpátiatüntetésként keletkezett – akár az Erdély visszacsatolását követő közvetlen politizálás dokumentumaként is értelmezhető, a Petőfi-kórusokkal egyidős *Adventi ének* és *A 121. genfi zsolnár* a zsidóság ellen elkövetett bűntények elutasításából születik meg. Kodály tehát jelképes szövegeket választ, olyan költeményeket, amelyek elsődleges tartalmuk mellett rejtett, bár könnyen felfejthető jelentést is hordoznak.<sup>61</sup>

A 19. század történelmi képeihez azonban már nem a 18. század derűs-érzelmes, ám fájdalmas elborulásokat is ismerő hangvétele csatlakozik, hanem a tragikus-heroikus 19. századé. Ennek okát részben Kodály életkorában kell keresnünk: 1920 táján az akkor negyvenhez közeledő zeneszerző még élénken reagál a kortárs zeneszerzés poétikai változásaira, hatvanhoz közel azonban befelé fordul: művészetét – Schoenbergéhez feltűnően hasonló módon – tradicionalizmus, konzervativizmus, a mesterség hangsúlyos tisztelete és az alkotói tudatosság jellemzi. Igaz, életművében már korábban is tetten érhető volt személyiségének azon kettőssége, amelyben individualista szellemi modernizmusa romantikára hajló érzelmi habitusával küzd.<sup>62</sup> 1936 után – úgy tűnik – ez utóbbi válik meghatározóvá.

<sup>60</sup> Uott, 40.

<sup>61</sup> Tallián Tibor: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből. 1940-1956.* Budapest: Balassi, 2014. Lásd a „Kodály háborús kórusművei” című fejezetet: 102–107.

<sup>62</sup> Bartók Béla: „A műzene fejlődése Magyarországon.” In: Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 126.

1936-ban komponált *Budavári Te Deuma* – elemzői e művet leggyakrabban Händel *Dettingeni Te Deumával* állítják párba<sup>63</sup> – fűgákat idéző szakaszai ellenére sem a neobarokk világot idézik fel, hiszen semmi ironikus-távolságtartó gesztust nem lehet felismerni benne. Kezdetének heroikus tónusa, hangsúlyozott kórus-unisonója inkább romantikus érzelmi hevületre és a csúcspontok iránti fokozott érzékenységre utal. Kodály *Te Deumának* legfontosabb előképe minden bizonnyal Anton Bruckner *Te Deuma* lehetett. Bizonyos tekintetben a *Budavári Te Deumban* megszólaló fűgák is csupán felületesen idézik meg a barokk ellenpont szellemét. A *Te Deumban* három fugato-szakasz is található, amelyek tematikus kapcsolatban állnak egymással.<sup>64</sup> A három közül a harmadik („In te Domine speravi”)<sup>65</sup> jut a legközelebb az igazi, kórusra és zenekarra komponált barokk fűgákhoz: a témabelépésekhez ellenszólamok társulnak – egy gyorsabb mozgású, tizenhatodos, hangszeres ellentéma, illetve egy vokális kontraszsubjektum –, s a három téma időnként egyszerre is megszólal. Mégis feltűnő, hogy e szigorúnak ható szövegben fellelhetők olyan szólamok is, amelyek nem kapcsolódnak tematikusan a többihez, s Kodály láthatóan nem is törekszik arra, hogy ezeket szervessé tegye: a 363–366. ütemben például a három téma mellett a kórus alt szólamában, s az ezt kettőző második hegedűszólamban tematikailag idegen töltőszólam csendül fel (4. kotta).

Kodály *Budavári Te Deumának* kontrapunktikus szakaszaiban valójában megváltozik a téma megjelenésének funkciója: a zeneszerző nem bontja ki a témát, csupán plakátszerű megszólalásaira helyez súlyt. Kodály itt az ellenpont látszatát teremti meg. Minden bizonnyal erre utalt Szabolcsi Bence, amikor úgy fogalmazott, hogy Kodály műveiben a történelem felidézésének „legfőbb eszköze a »mintha« zenei nyelve”.<sup>66</sup> Kodály olvasmányaihoz fűzött jegyzeteiben számos alkalommal találkozhatunk a német „als ob”, vagyis a mintha kifejezéssel. Ebből arra következtethetünk, hogy poétikájának és vele összefüggésben zeneszerzés-technikájának a látszat felkeltése kulcsfontosságú eleme volt. A régi korok zenei stílusainak felidézése, e stílusok látszatának megteremtése Kodálynál mégsem csupán a játék, az ironia eszköze, hanem mindig valamiféle üzenet áll a háttérben. E zenetörténeti üzenet pedig rendre a történelemre és a vele szorosan összefüggő jelenre utal.

Mindezt látványosan illusztrálja a szintén 1936-ban, Kölcsey Ferenc költeményére komponált férfikari epigramma, a *Huszt*: az elutasítandó múltat dallamos-harmonikus, néhol érzelmes háromszólamú ellenpont jeleníti meg, míg a jelent dísztelen, merev ritmizálású, alkalmanként pöre unisonóval kiegészülő homofon letét jellemzi (5. kotta). Kodály számára a múlt maga a szépség, a jelen ugyanakkor kiábrándítóan üres. A *Huszt* felépítése arra is rávilágít, hogy Kodály múltidéző, múltba tekintő kompozíciói nem a Szabolcsi Bence felvetette „pótlás” gesztusát hivatottak reprezentálni. Maga Kodály egyetlen írásában sem említette, hogy műveivel a nem létező magyar zenetörténetet kívánta volna pótolni. E konstrukciójával Szabolcsi – máig ható módon – kiemelte Kodályt a 20. századi zenei irányzatok, vagyis a zenetörténet összefüggésrendszeréből ahelyett, hogy rámutatott volna a nagyon is létező

<sup>63</sup> Lásd ehhez Breuer elemzését: *Kodály-kalauz*, 212–213.

<sup>64</sup> Az első a „Pleni sunt coeli et terra” szavaknál kezdődik, a második a „Tu Rex gloriae” szövegrészhez társul, míg a harmadik az „In te Domine speravi” szakasznál indul.

<sup>65</sup> 350–391. ütem.

<sup>66</sup> Szabolcsi Bence: „A történeti tudatra nevelő Kodály Zoltán.” *Kodályról és Bartókról*, 331.

365

Fl.

Ob. <sup>a2</sup>

Clar. in A

Fg. <sup>a2</sup>  
*f*

Cor. in F <sup>a2</sup>  
*f*

S. *f*  
in te, Do - mi - ne spe - ra - - - -

A. - vi, in te Do - mi - ne spe - ra - - - -

T. <sub>8</sub>  
in te Do - mi - ne spe - ra - - - -

B. vi, in te Do - mi - ne spe - ra - - - -

365

VI. I.

VI. II. *f*

Vla. *f*

Vlc. *f*

Cb. *f*

4. kotta. Budavári Te Deum, fúga, 363–366. ütem

49 *ff*

Hass, al - koss, gya-ra-píts, a ha-za fény - re de - rül!

*ff*

Hass, al - koss, gya-ra-píts, a ha-za fény - re de - rül!

*ff*

Hass, al - koss, gya-ra-píts, a ha-za fény - re de - rül!

5. kotta. *Huszt*, homofon letét (49–52. ütem)

kapcsolatokra. A zenetörténeti reflexió Kodálynál tehát nem a hiányok pótlásának igényéből fakad, és még csak nem is az Adorno-féle zenéről szóló zene eszméjének tudatos megvalósításáról, hanem abból a meggyőződésből, hogy a múlta történő hivatkozás tükröt állít a jelen elé, saját gyengéinkre, hiányainkra világít rá. Kodály Zoltán számára a zenetörténet, a történelem és a jelen elválaszthatatlanul összefügg egymással.





## Nausikaa, Szapphó és más szerelmes nők: Kodály Zoltán és a görög antikvitás

Nausikaa alakja lenyűgözte az ifjú Kodály Zoltán fantáziáját. Mégis, mindössze egy olyan befejezett kompozíciója maradt fenn, amelyben megidézte a phaiák királylányt. Az 1907. július 6-án komponált *Nausikaa* című dal szövegét a zeneszerző ifjúkori szerelme, Bálint Aranka írta.<sup>1</sup> Kodály ugyanakkor feltehetően tervezte egy *Nausikaa* című zenekari mű komponálását is ez idő tájt, amely talán az 1906-ban született *Nyári este* párdarabjának készült.<sup>2</sup> Két másik zenekari mű tervéről is tudunk egy jegyzetfüzet utalásából, valószínűleg az 1916 és 1919 közötti időszakból, amelyek címe *Nausikaa*, illetve *Kirké* lett volna.<sup>3</sup> 1924-ben pedig Móricz Zsigmond fordult Kodályhoz, hogy írjon operát akkor készült háromfelvonásos drámájából, az *Odysseus bolyongásaiból*.<sup>4</sup> A három felvonás Odüsszeusz életének három nőalakját – Nausikaát, Kirkét, Pénélopét – állítja középpontba. Habár a szüzsé lehetőséget teremtett Kodály számára, hogy operát komponálhasson egy antik görög témára, a darabból semmi sem készült el. Mindössze annyit tudunk, hogy Kodály úgy tervezte, beilleszti a „régidalt” az operába.<sup>5</sup>

A zeneszerző életművének értékelői kezdetektől hangsúlyozták, hogy Odüsszeusz alakja, akárcsak a három szerelmes nőé, centrális szerepet tölt be Kodály alkotói gondolkodásában. Szabolcsi Bence már 1926-ban – a *Háry János* bemutatójának apropóján – arról írt, hogy a *Singspiel* kalandozó főhőse, ez a magyar Odüsszeusz, a zeneszerző alteregója.<sup>6</sup> Hasonló megfigyelést rögzít Jemnitz Sándor gúnyolódó hangvételű, Kodályt és követőit a közönség megtévesztésével vádoló kritikája is 1928-ból, amely „Zeneháry János”-nak titulálja a zene-

<sup>1</sup> Lásd ehhez Szabolcsi Bence tanulmányát: „Három ismeretlen Kodály-dalról”. *Muzsika* 13 (1970)/8, 1–3. Újraközlése: *Kodályról és Bartókról*, 1987, 345–349. Bálint Aranka megtiltotta, hogy neve a nyilvánosság elé kerüljön, Balázs Béla 1982-ben megjelent naplói azonban felfedték kilétét. Balázs Béla: *Napló I-II*. Budapest: Magvető, 1982.

<sup>2</sup> Tallián Tibor: „Kodály Zoltán kalandozásai Ithakától a Székelyföldre”. *Magyar Zene* 56 (2008)/3, 241.

<sup>3</sup> Uott, 243.

<sup>4</sup> Móricz Zsigmond: *Drámák II*. Budapest: Szépirodalmi, 1980. A keletkezéstörténethez lásd a kötetet közreadó Réz Pál jegyzeteit: 593.

<sup>5</sup> Tallián, „Kodály Zoltán kalandozásai”, 242.

<sup>6</sup> Szabolcsi Bence: „Háry János”. *Kodályról és Bartókról*, 64–70.

szerzőt.<sup>7</sup> Nemrégiben Tallián Tibor utalt arra, hogy a *Székely fonó* Kérője, egy másik magyar Odüsszeusz, szintén Kodály alteregójának tekinthető.<sup>8</sup>

Tallián arra is rákérdez, ki lehet a forrása a Kodály műveiben megjelenő asszonyalakoknak. Amellett érvel, hogy a *Háry Örszéje*, illetve a *Székely fonó* Háziasszonya Emma művészi hasonmásai, azé az Emmáé, aki Kodály életében és művészetében Pénélopé szerepét töltötte be.<sup>9</sup> Valóban, árulkodó jel, hogy Kodály a *Háryt* feleségének ajánlotta, mégpedig a következő módon: „Örzsémnek.”<sup>10</sup> Mivel semmiféle bizonyítékunk nincs arra vonatkozólag, hogy 1910-es házasságkötésüket követően Kodálynak lettek volna intim nőkapcsolatai, Nausikaa és Kirké alakjának modelljeit Kodály életének korábbi szakaszaiban kell keresnünk. Tallián joggal utal a *Nausikaa* című dal keletkezésének érzelmileg nyugtalan időszakára, 1906–1907-re, amikor az ifjú komponista arra kényszerült, hogy válasszon három nő – Emma, Bálint Aranka és a német színésznő, Eva Martersteig – között.<sup>11</sup> Az akkor kialakult helyzet minden bizonnyal traumatikus élmény lehetett Kodály számára, hiszen még tizenhét évvel később is fogékonyan mutatkozott Móricz Zsigmond erotikus drámája iránt, amelynek középpontjában a férfiak szexuális kielégüléshez, illetve hűtlenséghez való joga áll.<sup>12</sup>

1906–1907-es berlini útja során Kodály naplót vezetett, s ez segítségünkre lehet abban, hogy rekonstruáljuk az eseményeket, amelyek a traumatikus tapasztalatokhoz, valamint a végső döntéshez vezették el a komponistát.<sup>13</sup> A másik információs forrás Kodály akkori legjobb barátjának, Balázs Bélának a naplója. Feltételezhető, hogy a zárkózott Kodályt épp az extrovertált Balázs Béla vette rá a naplóiírásra. Balázs a napló műfaját mint egy, a nyilvánosságnak – nem pedig magánéleti használatra – szánt irodalmi formát fogta fel, amelyben egy fiatal és a goethei *Empfindsamkeit* értelmében érzékeny művész<sup>14</sup> fogalmazza meg gondolatait az életről, a filozófiáról, a barátságról és a szerelemről, ebben az időszakban elsősorban Kodály iránti barátságáról és Aranka iránti szerelméről. Balázs közvetlen baráti köre, amelybe Bálint Arankán és Kodályon kívül beletartozott még Hermann Paula, nemcsak

<sup>7</sup> Jemnitz Sándor: „Rendkívüli Filharmónia hangverseny – Kodály és Honegger zsolttárai”. (1928. február 5.) In: Lampert Vera (közr.): *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 142.

<sup>8</sup> Tallián, „Kodály Zoltán kalandozásai”, 240–241.

<sup>9</sup> Uott, 244–245.

<sup>10</sup> Lásd a *Háry* zongorakivonatának Universal Edition-féle 1929-es kiadása belső címlapját.

<sup>11</sup> Tallián, „Kodály Zoltán kalandozásai”, 242. Eva Martersteigről igen kevés információ maradt fenn. Balázs Béla *Naplóinak* jegyzeteiben Fábri Anna mindössze annyit ír róla, hogy Max Martersteig német rendező lánya. Balázs, *Napló I*, 693. Balázs Béla – a színésznő visszavonulásakor – rövid írást közölt róla a *Nyugatban*, az 1914. év 3. számában (<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00145/04763.htm> – utolsó megtekintés: 2015. július 30.). 1938-ban jelent meg Eva Martersteig német fordításában Émile Verhaeren *Die Abendstunden* című regénye. Leipzig: Insel, 1938.

<sup>12</sup> Tallián, „Kodály Zoltán kalandozásai”, 242–243.

<sup>13</sup> *Közélet, vallomások*, 119–135.

<sup>14</sup> Balázs, *Napló I*, 159., 168., 302. Balázs naplóinak stílusa sokszor idézi meg az ifjú Werther leveleinek stílusát is. A *Vonzások és választások* hatását lehet felfedezni abban is, ahogy Balázs ragaszkodott a két nőből, illetve két férfiből álló négytagú baráti kör – Kodály és Balázs mellett Aranka és Hermann Paula – új társadalmi formát megteremteni szándékozó együttéléséhez. Balázs, *Napló I*, 159.

folyamatosan olvasta a naplót, de levelekben, illetve beszélgetésekben reflektált is rá.<sup>15</sup> Kodály naplójegyzetei, illetve *Voyage en Hongrie* című utazónaplója, amelyet a berlini–párizsi út után, népdalgyűjtés közben kezdett írni,<sup>16</sup> egyértelművé teszi Balázs Béla stílusának és gondolkodásmódjának rá gyakorolt hatását.

Balázs és Kodály naplóinak középpontjában természetesen a férfi és a női szerelem állt. Mindketten az erotika városaként írják le Berlint, ahol a szabad szerelem praxisa nem gerjeszt etikai problémákat, mivel a szexualitás ottani felfogásának nincs semmi köze az érzelmekhez, az tisztán a testiség része.<sup>17</sup> Az ifjú Kodály „Őt” kereste, ahogy Balázs megjegyzi naplójában,<sup>18</sup> és minden bizonnyal szenvedett e magatartásformától, főleg miután rövid időre megfélemedkezve Emma és Aranka iránt érzett tisztázatlan érzelmeiről beleszeretett a Balázs Béla által Kirkéként jellemzett Eva Martersteigba,<sup>19</sup> aki, bár odaadta magát Kodálynak, távol tartott magától minden romantikus érzést („Nur kein Sehnsucht haben, bitte” – mondta Kodálynak).<sup>20</sup>

Kodály egy 1907. március 12-i naplóbejegyzésében megkísérelte leírni Eva – vagy mint Balázs és Kodály naplóiban egyaránt szerepel: Éva – személyiségét, de mint azt a töredékes megfogalmazás sejteni enged, a megfelelő szavak megtalálása nehézséget okozott számára:

Éva. Jobban ismerem már. Azt se tudom, mit akarok írni róla. Amit akarnék, nem lehet. Hogy érzem, hogy élek! – Milyen gyönyörű *mindig*, még ha nem is szép. Hogy járkel, mint egy vízió, hogy tevődnek a dolgok körülötte – a legközönségebb házi dolgok – mintha láthatatlan manók tennék varázsszóra; nem is szóra, csak intésre. Anyagtalanság a leganyagibbakban is. „So kultiviert” a legkisebb mozdulata [...]. Talán a „zur Natur gewordene Kultur” vonz benne. Milyen friss amellet. „Schreckt dich das?” kérdezte, mikor elmondta, hogy lesbosi hajlandósága is van [...].

Ösvonások benne. Mint az ultramodern szimfoniák agyonbogozott szálai közt egy-egy primitív melódia. [...] Hogy a kézfogás és csók alig más neki. (A spirális fejlődés: a kultúra tetőpontjainak érintkezése a primitívséggel.)<sup>21</sup>

Eva tehát egy olyan kifinomult magas kultúrát képviselt Kodály számára, amely együtt él saját ősi, primitív tulajdonságaival. Eva a természet és a kifinomultság, az ősiség és a modernitás keverékeként jelent meg Kodály szeme előtt, egy olyan kombináció formájában tehát, amely pár év múlva a zeneszerző számára a modern magyar zene megteremtésekor a legfőbb ideált fogja megtestesíteni.<sup>22</sup> Emma és Aranka ugyanakkor másféle életfelfogásokat képvisel,

<sup>15</sup> Uott, 286., 308., 336.

<sup>16</sup> Kodály Zoltán: *Voyage en Hongrie*. Budapest: Múzsák, é.n.

<sup>17</sup> Balázs, *Napló I*, 362–363., 403. Hasonlóan írt Kodály Berlinből Emmának 1906. december 22-én; Legány Dezső (közr.): *Kodály Zoltán levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 28–29.

<sup>18</sup> Balázs, *Napló I*, 329.

<sup>19</sup> Balázs, *Napló I*, 401.

<sup>20</sup> *Közélet, vallomások*, 131.

<sup>21</sup> Uott.

<sup>22</sup> Kodály Zoltán: „Tizenhárom fiatal zeneszerző.” *Visszatekintés II*, 392. „Néprajz és zenetörténet.” *Visszatekintés II*, 234. „Magyarság a zenében.” *Visszatekintés II*, 260. „Népzene és műzene.” *Visszatekintés II*, 266.

ahogy azt Kodály, pár hónappal korábban, kettejük alakjának összevetésekor megkísérelte összefoglalni:

E[mma] és Ar[anka] közti különbség: mikor A[rankát] megkérdeztem, hogy tettett a Camenzind: „Hesse tanítvány és nem is a legjobb”. Ezt kezdte mondani. E[mma] pedig? nem is emlékszem, mit mondott. A[ranka] a reflexió, az utánagondolt gondolatok embere. E[mma] maga az őstermészet. Receptív-képessége nagyon elmarad az A[rankáé] mellett, azért mert eredeti, „Kern”-természet. Sokszor gondolkoztam, mért nem látszik meg ez a levelein; (nagyon egyszerű: mert sokat ír. Goethenek is csak kevés levelén látszik,) még a beszédén is csak akkor, mikor az ideái kezdenek kidomborodni. Azért tán, mert nincs eléggé hatalmában egyik nyelv se. De nála még a konvenciók beszéd-formák mögött is sajátos, eredeti képzetek vannak. Nyelvalakító képessége kicsiny, azért öltözteti ezeket a megtanult formákba. Csak ha mögé lát az ember ennek a nyelvnek, úgy látja meg. Az eredetisége tehát inkább az egész természetében, lényében olyan módon van elosztva, hogy nem a beszédében fejeződik ki legjobban. Ő képtelen volna idegen gondolatot úgy „átszajátítani” és beilleszteni magába, mint A[ranka]. Mindig emlékszik, kitől tanulta ezt v[agy] azt. Ezért sokat *idéz*, néha egészen közönséges emberek közönséges mondásait. Még ehhez is van „forrásmutatója”. Igaz, egyik ok: Ar[anka] fiatalabb, nem olyan lezárt.<sup>23</sup>

Míg Aranka legfőbb tulajdonsága e leírás szerint a reflexivitás, a befogadásra való képesség, illetve a lezáratlanság, addig Emma úgy jelenik itt meg, mint „maga az őstermészet”. Ráadásul Kodály leírása akár illene a népzeneire is: a parasztdalok – szöveg és dallam egyaránt – „megtanult formák”-ra épülve jönnek létre, amelyek minden előadásnál valamennyire módosulnak. A huszonnégy éves Kodály, aki a naplójegyzettel egyidős doktori disszertációját a magyar népdal strófászerkezetéről írta, tisztában volt a népzene eme tulajdonságával.<sup>24</sup> Mi több, a parasztlak mindig emlékeznek arra, hogy egy adott dalt kitől tanultak – a gyűjtőnek tájékozódnia is kell erről az információról.<sup>25</sup> Nagyon árulkodó a „forrásmutató” kifejezés használata: Kodály maga is feltünteteti a *Magyar népzene* sorozat első köteteiben, hogy az adott dalt kitől tanulta.<sup>26</sup> Mindezek fényében nem csodálkozhatunk azon, hogy Kodály színpadi műveiben Emma alteregói, Örzse és a Háziasszony, ha ki akarják fejezni érzelmeiket, népdalt énekelnek – azaz idéznek – műdalok helyett.

Mindazonáltal Kodály jegyzetei a nők három alaptípusát írják le. Ennél azonban sokkal fontosabb megfigyelni azt a módot, ahogy Kodály általában véve a nőkről ír. Nyilvánvaló, hogy ezek az asszonyok megérintették őt, mégis igyekszik egyfajta tudományos tárgyilagossággal beszélni róluk. Az analitikus megközelítés forrása megint csak Balázs Béla naplója lehetett, amely hemzseg egyrészt a férfi- és nőszerepek értelmezési kísérleteiről, másrészt a különböző nők – elsősorban természetesen Bálint Aranka – részletes személyiséganalízisé-

<sup>23</sup> *Közélet, vallomások*, 122.

<sup>24</sup> Kodály Zoltán: „A magyar népdal strófászerkezete”. *Visszatekintés II*, 22–23.

<sup>25</sup> Bartók Béla: *Miért és hogyan gyűjtsünk népzenei? A zenei folklore törvénykönyve*. Budapest: Somló, 1936, 15. Modern kiadása: Szöllősy András (közr.): *Bartók Béla összegyűjtött írásai I*. Budapest: Zeneműkiadó, 1966, 592.

<sup>26</sup> A 4. kötettől kezdve már csak a gyűjtés helyszínét és időpontját tünteti fel.

tól.<sup>27</sup> E leírások egyértelművé teszik, hogy mind Balázs, mind pedig Kodály számára a nő a „másik”-at képviseli, egy olyan idegen jelenséget, amelynek titkait ki kell fürkészní, fel kell tárni. Naplójegyzeteikben a nő elsősorban mint vizsgálatra érdemes tárgy jelenik meg. A népdalgyűjtő Kodály figyelmét, ahogy arra a *Voyage en Hongrie* jegyzetei egyértelműen utalnak, a parasztasszonyoknak a paraszti társadalomban betöltött szerepe is felkeltette: itt szerzett tapasztalatai arra tanították, hogy a falusi életben éppolyan meghatározó szerepet játszanak a nők, illetve a férfi-nő kapcsolatok, mint a modern társadalomban. Kodály különös érzékenységet mutatott a magányos, illetve független nők iránt.<sup>28</sup>

Érdeklődése a társadalmi normákkal szembeforduló nők iránt összefügghetett egy olvasmányélményével is. Mind Balázs naplójából, mind pedig a *Voyage en Hongrie*-ból kiderül, hogy olvasta és gyakran idézte Ernst von Wolzogen 1899-ben megjelent *Das dritte Geschlecht* című regényét,<sup>29</sup> amelynek főhősei olyan nők, akik elutasítják a társadalom és a hagyomány által rájuk szabott életformát, s ekképp egy „harmadik nem” képviselői. Wolzogen tárgyilagosságba burkolózó, ám mégis karikatúrisztikus regényére nagy hatást gyakorolt Nietzsche antifeminista álláspontja,<sup>30</sup> amely egyértelműen befolyásolta Kodály és Balázs gondolkodását is: Balázs egyik naplójegyzete épp Kodály egy, a női természettel kapcsolatos Nietzsche-idézetét eleveníti fel.<sup>31</sup> Balázs magáévá tette Nietzsche azon álláspontját is, hogy általában véve elképzelhetetlen az egyenlőség ember és ember között,<sup>32</sup> s a férfiak és nők kapcsolatának, illetve társadalomban betöltött szerepének problémájára ezt oly módon vetítette ki, hogy hangsúlyozta: a nőknek nem egyenlőségükért, hanem éppenséggel különbözőségük jogáért kellene harcolniuk.<sup>33</sup>

Írásos dokumentum Kodály e kérdésben képviselt véleményéről nem maradt fenn. Művei azonban arra engednek következtetni, hogy alkotói érdeklődését alapvetően meghatározta

<sup>27</sup> Aranka ellenszenvvel viseltetett Balázs elemző magatartása iránt. Balázs, *Napló I*, 242., 262.

<sup>28</sup> Kodály, *Voyage*, [37.]. Egy 1905. március 10-i naplójegyzetében Balázs Béla leírja, hogy Kodály úgy fogalmazott: „Nem eléggé gazdag, nem eléggé színes a magyar népelet drámaanyagának.” Véleményét jelentősen módosíthatták a *Voyage en Hongrie* írásakor szerzett tapasztalatai, a napló sokszor drámai élettörténeteket rögzít.

<sup>29</sup> Ernst von Wolzogen: *Das dritte Geschlecht*. Berlin: Rich. Eckstein Nachf., [1899]. Balázs Béla 1906. február 5-i naplójegyzete rögzít egy alkalmat, amikor Kodály Wolzogen regényére utal: „Talált rá jó szót Zoltán, mi az én viszonyom Paulához és az ő viszonya a lányokhoz. – Nem barátság és nem szerelem. Nem e kettő közt van – mondom –, nem átmenet: valami harmadikfajta új viszony. – Igen – mondja Zoltán –: drittes Gefühl. A drittes Geschlecht hozta szükségképpen magával.” Balázs, *Napló I*, 303. A *Voyage en Hongrie*-ban Kodály háromszor is hivatkozik a regényre: [34., 37., 42.]

<sup>30</sup> Carol Diethe: *Nietzsche's Women: Beyond the Whip*. Berlin: Walter de Gruyter, 1996, 114–115. Nietzsche nőképéről lásd még: Renate Reschke: *Denkumbrüche mit Nietzsche. Zur anspronenden Verachtung der Zeit*. Berlin: Akademie Verlag, 2000. Különösképpen a „Kulturphänomen Frau. Friedrich Nietschzes Versuch einer historischen Würdigung” című fejezetet: 123–145.

<sup>31</sup> A Balázs Béla felidézte Kodály-utalás: „Éjfél után kószáltunk Zoltánnal – erről beszéltünk. Nem hiszi, hogy ezt a viszonyt meg tudnám teremteni. Ezekkel a lányokkal lehetetlen. Arankát nagyon okos, polgári nőnek nevezte. »Man weiss nicht, wie hoch und wie tief Physis reicht« – citálta Nietschét. Ezt én is régen éreztem. De nem hiszem, hogy lehetetlen – mondtam Zoltánnak.” Balázs, *Napló I*, 154. A Nietzsche hátrahagyott írásaiban fellelhető mondat pontosan: „Wir wissen nicht, wie hoch und wie tief Physis reicht.” Idézi: Reschke, *Denkumbrüche*, 133.

<sup>32</sup> Uott.

<sup>33</sup> Balázs, *Napló I*, 279–280.

saját férfi pozíciója. Dalaiban, színpadi műveiben elsősorban a férfiak – azaz elsősorban ön-maga művészi énjének, projekciójának – érzelmeit közvetítette. Férfi- és énközpontúságára utalhat Bálint Aranka Balázs Béla naplójában megőrződött Kodály-jellemzése is, amely Kodályt a mitológiai Narcisszozshoz hasonlítja,<sup>34</sup> ahhoz a hőshöz, akit – miután elutasít minden érte lángoló nőt – elér a végzete, és meglátván saját arcát a víztükörben, beleszeret önmagába. Kodály „narcisztikus” természetét, s ezzel együtt a kompozícióiban uralkodó férfinnarratívát egyértelműen demonstrálják színpadi művei.<sup>35</sup> Az életműben domináns férfielbeszélésre utal az is, hogy 41 műdala között csupán kettő – a *Nausikaa* mellett az 1917-es *Sappho szerelmes éneke* – készült egyértelműen női hangra. A *Haja, haja* első strófáját egy férfielbeszélő, míg a másodikat a lány éneklő, míg három Kodály-dalt (A *Négy dal*-ban: *Mezei dal*, illetve *Fáj a szívem*, az *Öt dalban* pedig *Kicsi virágom*) nő és férfi egyaránt énekelhet.

A *Magyar népzene* sorozatban a férfi-nő arány sokkal kiegyensúlyozottabb: a 62 népdalból 23-at nő, 26-ot férfi énekel, míg öt dal két- vagy többszereplős, és nyolcat akár nő, akár férfi is énekelhet. Míg a női dalok többnyire a nők szerelméről, boldogtalanságáról és magányáról szólnak, a férfidalok között találunk bordalokat, katoná- és gúnydalokat. Feltűnő, hogy a férfiak csak kivételesen nyilatkoznak meg szerelmükről.<sup>36</sup> A nőkhöz, férfiakhoz kapcsolódó tematikai csoportok kirajzolják, milyen élethelyzetekhez társította Kodály a férfi, illetve a női szerepeket, miközben a paraszti társadalom működéséről szerzett tapasztalatairól is sokat elárulnak. A *Voyage en Hongrie*-ban Kodály sokat ír a férfiak alkoholizmusáról – a bordalokban talán éppen e tapasztalatai köszönnek vissza.<sup>37</sup> A katonadalok, illetve a nők magányáról és elhagyatottságáról szóló dalok feltehetően elsősorban az I. világháború alatti megfigyeléseit dokumentálják, míg a gúnydalok közé tartozó „Don Juan-parafrazisok” a férfiak általános – és a *Voyage en Hongrie*-ban is megörökített – állhatatlanságáról-hűtlenségéről szólnak.<sup>38</sup> Hogy Kodály érdeklődése 1917 körül újból ifjúkori témája, a férfi-nő kapcsolat felé fordult, abban minden bizonnyal az I. világháború folyamán a parasztság körében szerzett tapasztalatai is közrejátszottak.

Kodály műdalai és népdalfeldolgozásai, abban a formában, ahogy nyomtatásban megjelentek, nem tekinthetők hagyományos dalciklusoknak. A műdalok csoportosítása sok esetben meglepő, főként, ha a keletkezési dátumok felől közelítünk hozzájuk. A Balázs Béla verseire komponált három korai dal, az op. 1-es *Énekszó*-ciklus, illetve az 1924-ben publikált *Négy dal* első három darabja 1906 és 1909 között keletkezett. E dalok tematikailag egységes csoportot képeznek, mindegyikük Balázs Béla és Kodály, illetve barátaik életének eseményeihez kapcsolódik. A három korai Balázs Béla-dal, illetve Aranka *Mezei dala* – s talán a *Haja, haja*

<sup>34</sup> „Az utolsó előtti levélben azt írja Aranka: Alig gondol már Zoltánra. Eszébe se jut. – Erre megírom az Éva-históriát, és kapok egy kétségbeesett, részegen írt feleletet: »Meghalt Narcisszozs!«” Balázs, *Napló I*, 404.

<sup>35</sup> Tallián, „Kodály Zoltán kalandozásai”, 247–248.

<sup>36</sup> Az hol én elmenyek. Egy kicsi madárka (mindkettő a *Magyar Népzene I.* kötetében).

<sup>37</sup> Kodály, *Voyage* [36.]

<sup>38</sup> Uott.

című Arany-dalt is ide vehetjük<sup>39</sup> – olyan, mintha egy képzeletbeli napló bejegyzéseit képviselné. Lehetséges, hogy Kodály e dalok komponálásakor úgy tervezte, olyan zenei naplót hoz létre, amely – felhasználva a baráti kör „naplófeljegyzéseit”, azaz költeményeit – mindennapi életüket, illetve érzelmeik változásait mutatja be.

Tulajdonképpen ezt az elképzelést követi az op. 1 is, amely akár Balázs naplójának zenei megfelelőjeként is értelmezhető. Az *Énekszó*ban egy fiatalember beszéli el annak buktatókkal teli történetét, miként talált rá a nagy „Ő”-re, és miként lettek egymáséi. Az *Énekszó* első kiadásának keménykötéses, kisalakú formátuma egyértelműen utal a napló műfajára. Ám más közvetlen utalásokra is figyelmesek lehetünk a dalciklus szövege és Kodály élete között, mégpedig nemcsak abban, hogy a ciklus ajánlása, amely az utolsó dal négy sorát idézi, Emmának szól.<sup>40</sup> Az első dal például azt a jelenetet eleveníti fel, amelyben az ifjú, akárcsak Kodály 1907-ben, három lány közül kell válasszon („Három út előttem...”), míg a 13. dalban („Sohase cselekszem...”) az ifjú összeismerteti legjobb barátját a választott lánnyal, akik egymásba szeretnek – ezt az eseményt írja le Balázs Béla, amikor naplójában rögzíti, miként lesz szenvedő szemtanúja Kodály és Aranka egymásra találásának.<sup>41</sup>

Az ez idő tájt komponált dalok többsége tematikailag tehát Kodály zenei naplójába tartozik, ám éppen a *Nausikaa* sok tekintetben elkülönül a többitől. Éppen ezért Szabolcsi azon megállapítása, miszerint a *Nausikaa* a három korai Balázs Béla-dal „testvére” lenne, némi korrekcióra szorul.<sup>42</sup> Míg a többi dal vagy utal a magyar népi szövegek stílusára, képi világra, azaz a magyar stílus körébe tartozik (ilyen a három korai Balázs-dal, a *Haja, haja* című Arany-megzenésítés, illetve az Aranka versére komponált *Mezei dal*), vagy valóban népi szövegeket dolgoz fel (mint az *Énekszó*), magyaros, sorfelező nyolc és hét szótagos sorok váltakozására épülő versformája ellenére a *Nausikaa* egyáltalán nem reflektál e magyar stílusra, képi világa és szóhasználata egyértelműen az antikvitásra hivatkozik.

A dal strofikus egyszerűsége visszaköszön Kodály megzenésítésében is. A második és a harmadik strófa megismétli az első dallamát, s csak a zongoraszólam változik versszakról versszakra. A zongora, mint az Kodálynál szokásos,<sup>43</sup> Nausikaa érzelmeit közvetíti. A zenében szinte egyáltalán nincs kromatika, Nausikaa diatonikus – fríg – dallamot énekel, amelyet enyhén megfest egy mi-pentaton fordulat. A zongoraszólam épp ezzel a pentaton motívummal indít (1. kotta), amely ily módon szimbolikus jelentésre tesz szert: egyszerre jelzi Nausikaa alakjának és a szerelmi vágyak az ösiségét. Nausikaa nyugtalansága már a második strófában érzékelhetővé válik, amikor a zongora G-dúr akkordfelbontásai felszállnak a magasba, akárcsak Ithaka emlegetett füstje. Ám a zongoraszólam itt még csak kis mértékben tér

<sup>39</sup> Az Arany-megzenésítést tematikailag Tallián is e csoporthoz kapcsolja: Tallián, „Kodály Zoltán kalandozásai” 240–241.

<sup>40</sup> Kecskeméti István: „Kodály Zoltán: Énekszó op. 1”. In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve. 1986. október–1987. szeptember*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986, 105–106.

<sup>41</sup> Balázs, *Napló I*, 319–320.

<sup>42</sup> Szabolcsi, „Három ismeretlen Kodály-dalról”, 3.

<sup>43</sup> Szabolcsi Bence: „Kodály-dalok.” *Kodályról és Bartókról*, 9–14.



1. kotta. Nausikaa, pentaton fordulat

el az első versszak letétjétől, megőrzi annak harmóniai rendjét, különösképpen a strófát záró szekvenciális fordulatot (II<sup>6</sup>–V–I<sup>7</sup>–IV<sup>7</sup>–VII<sup>7</sup>–[III]).

A teljes nyugtalanság akkor uralkodik el a zenei textúrán, amikor Nausikaa a harmadik versszakban másodszor említi meg Odüsszeusz Ithakáját: az eddigi diatonikus-pentaton hangrendszert a zongora szólamában kromatika váltja fel. Nausikaa ezen a ponton elveszíti belső harmóniáját – Odüsszeusz emlékének kromatikája kibillenti a lányt diatonikus-pentaton egyensúlyából (2. kotta). A kromatikus basszus felborítja a kíséret korábbi harmóniai rendjét, s a korábban kétszer elhangzott szekvenciális fordulat helyére egy F-dúr irányú moduláció lép: az eddigi fríg zárlat az énekszólamban (h–a–g–f–e) lokriszi színezetet kap (b–a–g–f–e). Az e–h kvint és a B-dúr akkord polarítására épül a zongoraszólam kódája is, amely ily módon, Nausikaa érzéseinek pozíciójából szemlélve, a lezárhatatlanság-befejezhetetlenség gesztusát idézi fel.

A pentaton fordulat megjelenése a zongora szólamában, amely Nausikaa – és talán Aranka – ártatlanságának és ösztönösen sugárzó érzékiségének jelképe is lehet, valójában ritkaságnak számít Kodály dalaiban. Annak ellenére így van ez, hogy a pentatónia felfedezése 1907-ben – Bartók és Kodály számára egyaránt – a reveláció erejével hatott, hiszen bizonyította a magyar népdal rokonságát az ősi kultúrákkal, mint azt 1917-es összefoglaló tanulmányában Kodály részletesen kifejtette.<sup>44</sup> A *Nausikaa* pentaton fordulata ugyanakkor idézet-szerűen jelenik meg Kodály 1916-os Ady-megzenésítésében, a *Sappho szerelmes énekében*. A két dal között más kapcsolódási pontokra is felfigyelhetünk. Kodály a *Sappho szerelmes énekét* egy olyan ciklusban helyezte el (*Öt dal*), amely egy másik Ady-megzenésítésen túl

2. kotta. Nausikaa, kromatikus basszus szólam

<sup>44</sup> Kodály Zoltán: „Ötfokú hangsor a magyar népzeneben”. *Visszatekintés II*, 75.



(*Ádám, hol vagy?*) három Balázs Béla-dal zenébe ültetését is tartalmazza. A szövegek stílusa részben visszautal az 1906–1907 körüli népi hangvételre is.

A két Ady-, illetve a három Balázs Béla-megzenésítés megint csak jelzi, hogy a Kodály összeállította dalciklusok rendje meglehetősen véletlenszerű.<sup>45</sup> Az *Énekszó* után, 1912 és 1918 között keletkezett, négy különböző sorozatba rendezett tizenöt dal ugyanis tematikai szempontból másként is csoportosítható (1. táblázat). Az *Öt dal* (op. 9) legkésőbb keletkezett dala, az 1918-as keltezésű *Ádám, hol vagy?* – a másik négy dal 1915–1916-ben készült – valójában a *Két ének* (op. 5) Ady-megzenésítésének (*Sírni, sírni, sírni*) is párja lehetne, míg e ciklus Berzsenyi-feldolgozása (*Közelítő tél*) a négy másik Berzsenyi-dalt is tartalmazó *Megkésett melódiák* (op. 7) sorozatához kapcsolódhatna.<sup>46</sup> A négy dalból három 1912–1913-ban keletkezett, éppen egy időben a *Közelítő téll*el, így Kodály akár egy négy vagy öt dalból álló Berzsenyi-ciklust is közreadhatott volna. A tematikailag összerendezett ciklusokban ily

Kodály dalciklusai (1912–1918)	Kodály dalciklusainak lehetséges tematikai csoportosítása
<b>Négy dal</b> – <i>Haja, haja</i> (Arany János), 1907 – <i>Nausikaa</i> (Bálint Aranka), 1907.07.06. – <i>Mezei dal</i> (Bálint Aranka), 1907 – <i>Fáj a szívem</i> (Móricz), 1917	Fáj a szívem
<b>Két ének op. 5</b> – <i>Közelítő tél</i> (Berzsenyi), 1913 – <i>Sírni, sírni, sírni</i> (Ady), 1913–1916	Két ének – <i>Sírni, sírni, sírni</i> (Ady), 1913–1916 – <i>Ádám, hol vagy?</i> (Ady), 1918
<b>Megkésett melódiák op. 6</b> – <i>Magányosság</i> (Berzsenyi), 1912 – <i>Levéltörödék barátémhoz</i> (Berzsenyi), 1916 – <i>Az élet dele</i> (Berzsenyi), 1913 – <i>A tavasz</i> (Berzsenyi), 1913 – <i>Búsan csörög a lomb...</i> (Kölcsey), 1915 – <i>Elfojtódás</i> (Kölcsey), 1913 – <i>A' farsang búcsúszavai</i> (Csokonai), 1916	Megkésett melódiák – vagy külön Berzsenyi-ciklus – <i>Magányosság</i> (Berzsenyi), 1912 – <i>Levéltörödék barátémhoz</i> (Berzsenyi), 1916 – <i>Az élet dele</i> (Berzsenyi), 1913 – <i>A tavasz</i> (Berzsenyi), 1913 – <i>Közelítő tél</i> (Berzsenyi), 1913 – <i>Búsan csörög a lomb...</i> (Kölcsey), 1915 – <i>Elfojtódás</i> (Kölcsey), 1913 – <i>A' farsang búcsúszavai</i> (Csokonai), 1916
<b>Öt dal op. 9</b> – <i>Ádám, hol vagy?</i> (Ady), 1918 – <i>Sappho szerelmes éneke</i> (Ady), 1916 – <i>Éjjel</i> (Balázs), 1915 – <i>Kicsi virágom</i> (Balázs), 1916.11.23. – <i>Az erdő</i> (Balázs), 1916	Négy dal – <i>Sappho szerelmes éneke</i> (Ady), 1916 – <i>Éjjel</i> (Balázs), 1915 – <i>Kicsi virágom</i> (Balázs), 1916.11.23. – <i>Az erdő</i> (Balázs), 1916

1. táblázat. Kodály dalai

<sup>45</sup> Breuer János hangsúlyozza, hogy Kodály nem is tekintette őket egységes ciklusoknak. *Kodály-kalauz*, 359.

<sup>46</sup> Breuer szerint a *Két ének* egy ciklusba rendezését az váltotta ki, hogy Kodály mindkettőt eleve zenekari kísérettel akarta ellátni. *Kodály-kalauz*, 365–366.

módon csak a Kodály dalai közt speciális helyet betöltő, alkalmi kompozíció, az 1917-es *Fáj a szívem* nem kapna helyet, amely Móricz Zsigmond színdarabjának, a *Pacsirtaszónak* betétdala.<sup>47</sup>

A *Sappho szerelmes éneke*, annak ellenére, hogy Ady-megzenésítés, a Balázs Béla-dalok körébe tartozik. Rendkívül szenvedélyes, erotikus hangvétele – ami Kodály életművében példa nélkülinek tekinthető, ugyanakkor egyértelművé teszi a zeneszerző megújuló érdeklődését tíz évvel korábbi művészi fázisa és annak központi témája, a szerelem iránt – egy olyan görög költőnőtől származik, akinek „lesbosi hajlandósága”, mint azt Kodály Eva Martersteigről írta, közhelyszámba megy. Joggal merül fel ugyanakkor a kérdés, hogy a dal komponálásának idején, 1916 táján, miért fordult vissza életének tíz évvel korábbi fázisához a zeneszerző. Bár elképzelhető, hogy a közel harmincöt éves Kodály és a nála majd’ húsz évvel idősebb Emma házassága rövid időre válságba juthatott ez idő tájt,<sup>48</sup> az 1906–1907-es évek témájához és alakjaihoz való visszatérésnek más személyes, illetve művészi okai is lehettek. Tudjuk, hogy kapcsolata Balázs Bélával épp ekkor éledt újra. Ezt nemcsak az *Öt dal* három Balázs-megzenésítése dokumentálja, hanem egy közös opera – *Tündér Ilona* – komponálásának terve is, amelyet Balázs érzékelhetően forszírozott.<sup>49</sup> Újbóli kapcsolatfelvételüket elősegítette az is, hogy Bartók épp 1916-ben fejezte be a Balázs Béla szövegére írott *Fából faragott királyfit*, amely – nem mellesleg – szintén férfi és nő kapcsolatát állítja középpontba. Még Kodály egyidős hangszeres zenéjének – nemcsak a valamivel későbbi *Szerenád*nak, de feltehetően a *Duó*nak és a *2. vonósnégyes*nek – rejtett narratívája is férfi és nő együttélését fogalmazza újra és újra.<sup>50</sup> E tematika a *Székely fonó* után eltűnik az ötvenedik életévén túljutó Kodály életművéből – bár Emma alakja egészen az utolsó alkotói korszakig megjelenik kompozícióiban.<sup>51</sup>

A *Sappho szerelmes énekében* tehát valószínűleg tíz évvel korábbi alkotói fázisát elevenítette fel Kodály, s akkori élete Kirkéjének, Eva Martersteignak zenei portréját kívánta megfesteni a dalban. A *Nausikaa* pentaton fordulata ott rejlik a versszakokban. Az első strófa

<sup>47</sup> Uott, 353. Az op. 14-es *Három ének* (1918–1924) Kodály dalköltészetének harmadik fázisát dokumentálja.

<sup>48</sup> Házasságuk esetleges válságairól semmiféle dokumentum nem maradt fenn. Kodály egyik jegyzete (feltehetően az ötvenes évek második feléből) azonban arra utal, hogy 1910 után is felkelték érdeklődését más nők: „Egy hölgy, különös vonzódás. Nem a minden férfi ősi polygám felvillanás[a]: több, az az érzés, ha E[mma] nem volna a világon, ez is lehetne élettárs, akiért tűzbe-vízbe menni, gondolk[odás] nélkül.” *Közélet, vallomások*, 180–181.

<sup>49</sup> Breuer János: „Kodály és a színpad”. In: Uő: *Kodály és kora*. Kecskemét: Kodály Intézet, 2002, 70. Breuer még két további Kodálynak szánt Balázs-operatervre hivatkozik ebből az időből: *Napfény-kigyó, A királyné komornája*.

<sup>50</sup> A *Szerenád* titkos programjára utal Tátrai Vilmos visszaemlékezése, amelyben Kodály Emma meséli el a vonóstrió II. tételének tartalmát, lásd Bónis Ferenc: *Így láttuk Kodályt. Nyolcvan emlékezés*. Budapest: Püski, 1994, 91. A *Duó*, illetve a *Szerenád* rejtett programját Molnár Antal is leírja Kodály-könyvében: *Kodály Zoltán*. Budapest: Somló Béla, 1936, 21–22.

<sup>51</sup> Breuer és Tallián is utal arra, hogy a *Székely fonó* utolsó, 1965-ös betoldása (Te túl rózsám, te túl...) Emma gyászzenéje. *Kodály-kalauz*, 186. Tallián, „Kodály Zoltán kalandozásai”, 244–245. Hasonló funkciót tölt be az 1961-ben befejezett *Szimfónia* lassú tétele is: lásd jelen kötetben a *Szimfonikus ónarckép: Kodály Zoltán Szimfóniája* (1961) című tanulmányt.

3. kotta. *Sappho szerelmes éneke*, pentaton fordulat

a pentaton formulával indít és zárul (3. kotta), s e formula visszatér a második versszak elején is. De a második versszak végén, illetve a harmadik strófában már elhangolt formájában jelenik meg. A pentaton fordulat azon „ösvonások”, azon „primitív” jellegzetességek jelképe, amelyek összetalálkoznak a kifinomult magas kultúrával – akárcsak Eva alakjában. Ennek megfelelően a *Sappho szerelmes éneke* tele van diszsonanciával, a pentatónia csak egyike a művet felépítő rétegeknek. A kifinomultság jele már az is, hogy a dalt indító f-hang a zongoraszólamban eleve elbizonytalanítja a tonalitás-érzetet: az f-fríg indítás azonban megtévesztő, az énekszólamban valójában az előjegyzésnek megfelelően Gesz-dúrban van, ezt a hangnemet azonban sohasem halljuk. A két első strófában – a második dallama megismétli az elsőt – kétütemenként módosul a hangnem (f-fríg, esz-moll, b-moll, c-fríg).

A zongoraszólam pengetős és arpeggiós effektusaival Kodály közvetlenül utal az antik kitharára. A hangszert ugyanakkor alárendeli Szapphó érzelmi hullámzásainak, mintha a költőnő önmagát kísérné, és kiáramló szenvedélye következtében folytonosan elveszítené uralmát a hangszer felett. A kíséret szinte mindig kilép medréből: az 1. és 2. strófa kezdetének szabályosságát szabálytalan – diszsonáns – akkordok, akkordfelbontások váltják fel. A legnagyobb változást azonban a 3. strófa hozza. A kíséret éppen abban a pillanatban változik meg, amikor Szapphó, hasonlóan Nausikaához, kibillen korábbi lelkiállapotából, miután felismeri: elveszett. Szapphó kitharája rendes körülmények között hat bés hangnemben játszik – bár ott is rendkívül kromatikusan –, ekkor azonban behullik egy rendezetlen, előjegyzéseket nem ismerő világba, itt, recitáló, szinte beszédszerű jellegével az énekszólamban is letér az első két strófa képviselte útról (4. kotta). Csak a dal utolsó ütemeiben tér vissza Szapphó kitharájának szabályos kísérő formulája. A zenei folyamatot nyitva hagyó, nyugtalanító záróakkord – domináns terckvart (f–b–d–asz) – azonban, akárcsak a *Nausikaa* esetében, a szenvedély örökkévalóságára utal.

4. kotta. *Sappho szerelmes éneke*, hangnemnélküli szakasz  
(30–31. ütem)

A pentatóniára és kromatikára egyszerre hivatkozó dal harmóniai felépítésében nemcsak Eva-Kirké alakjának zenei megfogalmazását ismerhetjük fel, hanem arra is következtethetünk belőle, hogy Szapphó antik Görögországa Kodály számára minden bizonnyal a kifinomult, ám egyben mégiscsak ősi kultúra paradigmáját képviselte.<sup>52</sup> Az antik görögség ebben a kontextusban elérhetetlen vágyálomként, a „másik”-ként jelenik meg. E „másság” egyértelműen a nők ellenállhatatlan „másság”-ának párhuzamaként revelálódik annak a Kodálynak az életművében, aki – lévén erőteljesen maszkulin, ám ezzel egyidejűleg narcisztikus alkat – elsősorban a férfilélek és a férfiszerelem megfogalmazására törekedett. Szapphó erotikus, akárcsak Nausikaa ártatlan, bár kétségkívül érzéki szerelmének egyedi ábrázolása egyértelművé teszi, hogy a nőknek Kodály Zoltán életművében csak igen ritkán nyílt alkalmuk kifejezni érzelmeiket, és akkor is csak Emma-Pénélopé oly hangsúlyosan magyar hangokba öltöztetett világán kívül adódott erre mód. Ha meg akartak nyilvánulni, ógörögül kellett szólniuk.

<sup>52</sup> Bónis Ferenc gyűjtötte össze Kodály írásaiból a zeneszerző görögségre, illetve Homéroszra tett utalásait: „Székely fonó: avagy Kodály Homérosz útján.” *Hitel* (2002. december) <http://www.hitelfolyoirat.hu/arch/0212/elsooldal.html> (utolsó megtekintés: 2015. július 30.).

## Kodály Zoltán, a tudós zeneszerző

A magyar zenei historiográfiában a kodályi életmű egysége mára toposszá vált.<sup>1</sup> Ennek az egységes életműnek jellegzetes vonása, hogy Kodály Zoltán nemcsak zeneszerzőként, hanem népzene kutatóként és zenepedagógusként is jelentékeny életművet hozott létre, s a pálya e három fő ága közös gyökérre vezethető vissza. Mint Eöszte László fogalmazott: „Kodály egész munkásságának legfőbb jellemvonása az az egység, amelyben összeolvad a tudós logikus gondolkodása és precizitása, a művész intuíciója és fantáziája, valamint az ember szenvedélyes igazságkeresése.”<sup>2</sup> Ez a sajátos összeolvadás a tudós zeneszerző Kodály diákéveinek sokrétűségéből ered: a Zeneakadémián és az Eötvös Collegiumban magát párhuzamosan képző ifjú egyszerre válik muzsikussá és bölcsésszé.<sup>3</sup> Tudós és művész perszónalunioja ebből a nézőpontból ideálként is felfogható, mivel Kodály esetében – Eöszte László koncepciója értelmében – „a tudományos felfedezést nem egy esetben az alkotó fantázia, a művészi intuíció segítette”.<sup>4</sup> Ugyanezt fogalmazza újra Szalay Olga is Kodályról, a népzene kutatóról szóló értekezésében: „Kodály tudományos eredményei, nagy horderejű felfedezései [...] nem kis mértékben köszönhetők művészi fantáziájának, erős intuitív képességének.”<sup>5</sup>

Kétségtelen, hogy Kodály maga is felhívta a figyelmet a tudós és a művész személyiségének rokon jellemvonásaira („A tudós annál különb, minél több van benne a művészből és viszont. Intuíció és fantázia nélkül a tudós legfeljebb téglahordója lehet tudományának. Művész pedig szoros belső rend, szerkesztő logika nélkül megreked a művészet peremén.”)<sup>6</sup> illetve utalt a tudomány és a művészet közös forrására („Tudomány és művészet gyökere egy. Mindegyik a világot tükrözi, a maga módján. Alapfeltétele: éles megfigyelőképesség, pontos visszaadása és magasabb szintézisbe emelése a megfigyelt életnek.”)<sup>7</sup> Ennek elle-

<sup>1</sup> Eöszte László: „A kodályi életmű egysége”. In: Uő: *Örökségünk Kodály. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Osiris, 2000, 165–174.

<sup>2</sup> Eöszte László: *Kodály Zoltán. A múlt magyar tudósai*. Budapest: Akadémiai, 1971, 76–77.

<sup>3</sup> Mint Vargyas Lajos fogalmazott: „Kodály szerencsésen egyesítette magában a zenészt és a bölcsész tudóst.” Vargyas Lajos: „Kodály, a tudós”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. Magyar zenetörténeti tanulmányok*. Kecskemét: Kodály Intézet, 1992, 16.

<sup>4</sup> Eöszte, *Kodály*, 158–159.

<sup>5</sup> Szalay Olga: *Kodály, a népzene kutató és tudományos műhelye*. Budapest: Akadémiai, 2004, 10.

<sup>6</sup> Kodály Zoltán: „Megnyitó az 1948. évi ünnepélyes közgyűlésen.” *Visszatekintés II*, 321–322.

<sup>7</sup> Szalay, *Kodály, a népzene kutató*, 29.

nére nyilatkozataiban többször is elhatárolódott a művész- és tudóslét párhuzamosságának heurisztikus-affirmatív értékelésétől: „az igazi fejlődés az lesz majd – fogalmazott 1951-ben, *Magyar táncok 1729-ből* című előadása utolsó bekezdésében –, ha a tudósok olyan jól végzik a maguk dolgát, hogy a művészek csak művészek lehetnek, s nem kénytelenek egyúttal tudósok is lenni.”<sup>8</sup> Kodály megfogalmazása egyértelművé teszi, hogy tudományos pályáját a kényszer szülte, nem pedig egy, a művészi elhivatottsággal egyenrangú és egyívású tudósi elhivatottság.

A tudományos életút kényszerű vállalását mégsem csupán a magyar zenetudomány századfordulós kezdetlegessége motiválta. Bár Szalay Olga úgy véli, hogy Kodályt „szinte minden kortársa csak már mint kiforrott egyéniséget ismerte meg, aki pontosan tisztában volt céljaival, és aki már első publikációitól kezdve lenyűgöző magabiztossággal fejtette ki álláspontját”,<sup>9</sup> a pályakezdés és annak kibontakozása valójában sok bizonytalanságot, véletlenszerűséget, a kor politikai-történelmi adottságaitól való függést dokumentál. Áttekintve a tudományos életművet, inkább adhatunk igazat Szabolcsi Bencének, aki az *Úton Kodályhoz* zárófejezetében (*Kodály és a hegyek*, 1972) Kodály „szellemében oly teljes” életművét „példázatok”, „kezdetek”, „felfedezőutak” és „zászlóbontások” tragikus sorozatának tartja.<sup>10</sup> Kodály tudományos produktivitásának kiegyensúlyozatlanságát – mint látni fogjuk – egyszerre vezethetjük vissza a mindig aktuálisan elvégzendő feladatok kényszerítő erejére, a feltáratlan területek sokaságára, valamint a zeneszerző–népzenekutató személyiségére.

Maga a tudományos életmű sem tekinthető éppenséggel nagynak.<sup>11</sup> Bár Kodály írásait három kötetben adta közre Bónis Ferenc,<sup>12</sup> ezen írások jelentős hányada tudományos népszerűsítő mű, nyilatkozat, interjú, emlékezés vagy éppen zenekritika. Kétségtelen, hogy nagyobb részük a tudományos kutatás melléktermékének tekinthető, különösképpen a magyar népzene ismertető és propagáló, Kodály követőinek körében meglehetősen nagy hatást kiváltó írások azok.<sup>13</sup> De például a Bartókról szóló elemzések a Bartók-kutatás irányait, mai Bartók-képünket is jelentős mértékben befolyásolják,<sup>14</sup> míg az I. világháború utáni gazdasági válságban kereset kiegészítésként írott zenekritikák a korszak budapesti zeneéletének kivételező színvonalú és kanonizációs igénnyel fellépő értékelését nyújtják.<sup>15</sup>

<sup>8</sup> Kodály Zoltán: „Magyar táncok 1729-ből.” *Visszatekintés II*, 281.

<sup>9</sup> Szalay, *Kodály, a népzenekutató*, 22.

<sup>10</sup> Szabolcsi Bence: „Úton Kodályhoz.” *Kodályról és Bartókról*, 372.

<sup>11</sup> Szalay Olga úgy fogalmaz, hogy „Kodály tudományos életműve, pályájának mintegy hatvan éve idején megjelent írásait alapul véve – kompozíciós életművéhez hasonlóan – terjedelmében nem túl nagy.” Szalay, *Kodály, a népzenekutató*, 27.

<sup>12</sup> Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. I–II*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974. Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok. III*. Budapest: Zeneműkiadó, 1989.

<sup>13</sup> Írásaikban Kodály tanítványai rendre parafrázeálták mesterük legfontosabb gondolatait. Lásd jelen kötetben „Nem Kodály-iskola, de magyar!” *Gondolatok a Kodály-iskola kialakulásáról* című tanulmányomat.

<sup>14</sup> Ezek közül a legfontosabbak: „A folklorista Bartók”. *Visszatekintés II*, 450–454., illetve „Szentirmaytól Bartókig”. *Visszatekintés II*, 464–468.

<sup>15</sup> Kodály zenekritikái a *Visszatekintés II*. kötetének 5. fejezetében olvashatók („Budapest zenei életéről”): *Visszatekintés II*, 337–373.

Kodály első, szigorúan tudományosnak tekinthető publikációi (1905–1916) dallamközreadások, amelyek szinte alig tartalmaznak magyarázó-értelmező szakaszokat. Doktori disszertációja (*A magyar népdal strófászerkezete*, 1906) – ezen első kutatói korszak egyetlen, tanulmány jellegű írása – azonban igen kevésbé előlegezi a későbbi Kodály-féle népdalkutatás irányait. Erőteljesen érezhető rajta a pályakezdő tudós alapos tájékozódása a kor ritmuselméleteiben,<sup>16</sup> valamint a korszak hazai zenetudományának ritmus-orientáltsága,<sup>17</sup> ami talán éppen Kodály értekezésének példája nyomán később Bartók kutatásainak is alapjává lesz.<sup>18</sup> A későbbiekben Kodály a népdalok ritmikai alapú osztályozása helyett inkább a népdal etimológiai, azaz történeti megközelítését preferálta.<sup>19</sup> Ebben az írásában azonban a dallamszerkezet és a történetiség kérdései még alig foglalkoztatják. Az értekezés hipotetikus jellegét fokozza, hogy Kodály sok esetben még önmaga számára sem tisztázta, mit tekint népdalnak.<sup>20</sup> Nem tagadható ugyanakkor, hogy már ebben a munkában is megjelenik az a később axiómává váló alapgondolat, miszerint a dallam a szöveg szülőanyja.<sup>21</sup>

Voltaképpen a dallamközreadásokban szerzett tapasztalatokat és ideálokat összegzi *Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezete* (1913), amelyet Kodály és Bartók közösen nyújtott be a Kisfaludy Társasághoz, s amelyben a népdalok „szótárszerű”, azaz rokonsági kapcsolatot felmutató, praktikus rendezését tűzik ki célul.<sup>22</sup> E tervezetet közel negyven évvel később *A magyar népzene tára* sorozat fogja csak megvalósítani. A pályakezdő korszakot, amely elsősorban az anyaggyűjtés és anyagfeldolgozás időszaka, egy igen jelentős, felfedezészámba menő tanulmánnyal zárja le Kodály: 1917-ben jelenik meg az *Ötfokú hangsor a magyar népzeneben*, amely tizenegy év megfigyeléseit összegezve a pentatónia magyar népzeneben betöltött kivételes jelentőségét demonstrálja. Ellentétben a disszertációval, ez a tanulmány már a népdal teljes körű ismeretében íródott; a tízes évek második felére – elsősorban a

<sup>16</sup> Kodály többek között Rudolf Georg Hermann Westphal, Hugo Riemann, Otto Tiersch munkáira hivatkozik.

<sup>17</sup> Ábrányi Kornél: *A magyar dal és zene sajátosságai nyelvi, zöngidomi, harmoniai s műformai szempontból*. Budapest: Magyar Királyi Egyetemi Nyomda, 1877. Uő: *A magyar zene sajátosságai. Magán- és oktatási célra*. Budapest: Rózsavölgyi, 1893. Hofecker Imre: *A magyar zene költészettana*. Budapest: A szerző kiadása, é.n., Molnár Géza: *A magyar zene elmélete*. Budapest: Pesti könyvnyomda, 1904.

<sup>18</sup> Bartók Béla: *A magyar népdal (1924). Bartók Béla írásai V*. Budapest: Editio Musica, 1990.

<sup>19</sup> Maga Kodály többször is használja az etimológia kifejezést a népzene kutatás módszertanával kapcsolatban, legkorábban Bartók máramarosi gyűjtéséről szóló recenziójában: Kodály Zoltán: „A máramarosi román népzeneéről”. *Visszatekintés II*, 436–439. A népzene etimológiai szótárának koncepcióját Kodály egykori Eötvös-collegiumi tanára, Gombocz Zoltán ihlethette, aki Melich Jánossal közösen, 1914 és 1944 között a magyar nyelv etimológiai szótárát készítette elő. A doktori disszertáció két ponton mozdul ki a történeti kutatási irányába: egyrészt a szapphói strófa népzenei utóéletére, másrészt egyes dallamok és a runo melódiák kapcsolatára utal: Kodály Zoltán: „A magyar népdal strófászerkezete”. *Visszatekintés II*, 37.

<sup>20</sup> Egyik kottapéldájaként Kodály Szerdahelyi József népies műdalát, a *Magasan repül a darut* elemzi (Kodály, „A magyar népdal strófászerkezete”, 39). A folklorista Bartókról szóló tanulmányában részletesen ír arról, hogy Bartók 1904–1905 táján még meglehetősen hiányos ismeretekkel rendelkezett a népdalról. A doktori disszertáció népdalértelmezésének fényében a Bartókkal kapcsolatos kritika akár önkritikaként is értelmezhető. Kodály Zoltán: „A folklorista Bartók.” *Visszatekintés II*, 451.

<sup>21</sup> Kodály, „A magyar népdal strófászerkezete”, 23.

<sup>22</sup> Kodály Zoltán: „Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezete.” *Visszatekintés II*, 50.

nagyszalontai, illetve a katonadal-gyűjtés során szerzett tapasztalatai nyomán<sup>23</sup> – Kodály már megbízható tudásra és repertoárismeretre tett szert ahhoz, hogy empirikus alapokon álló és módszertanilag minden tekintetben kidolgozott tanulmányt vessen papírra a magyar népzene legjellegzetesebb hangsoráról. A tanulmány megírását azonban több mint tízéves előkészület előzte meg: már Bartók 1907-es székelyföldi gyűjtéséből egyértelművé vált a pentatónia jelentősége,<sup>24</sup> ám a dolgozat megfogalmazásához szükségesnek bizonyult nagyobb számú bizonyító erejű adat begyűjtése és értelmezése. Hasonlóképpen késett a magyar siratók közreadása is, amit Kodály már 1920 körül tervezett; *A magyar népzene tára* „Siratók”-kötete azonban csak 1966-ban látott napvilágot.<sup>25</sup>

Kodály egyébként is csak ritkán vállalkozott ismereteit, tudását összegző, tudományos jellegű tanulmányok megírására – még *A magyar népzene* összefoglalását is kezdeménynek tekintette, a kutatás aktuális állásának lenyomataként értékelte.<sup>26</sup> Ziegler Márta egy 1921. október 19-én, anyósának írott leveléből tudjuk, hogy Kodály számára bármely nagyobb szakmai projekt lezárása ekkor szinte elképzelhetetlennek tűnt, folyamatosan késett a munkáival, „mivel neki mindig új skrupulusai támadnak, mindig új szempontok jutnak eszébe, s ezért húzódik mindig minden munkája annyira el”.<sup>27</sup> Nyilvánvaló, hogy Ziegler Márta kritikájának háttérében férje, Bartók kimondatlan ingerültsége áll, amiért barátja képtelen lezárni közös munkájukat, igaz, ennek oka az volt, hogy a problémákat-jelenségeket mindig teljes mélységükben akarta átlátni. Tudjuk, Kodály megrendelésre írott kompozícióit is csak nehezen tudta határidőre elkészíteni.<sup>28</sup> A folytonos késlekedés-halogatás háttérében minden valószínűség szerint pszichológiai okok állhattak, mégpedig Kodály tökéletesség-idioszinkráziája. Gondolkodásában a tökéletesség iránti vágy szorosan összekapcsolódott a klasszicitás-eszménnyel és a világ ideális működése iránti vágyakozással.

A tökéletesség keresése tudományos tevékenységének több szintjén is tetten érhető. Példárá a *Kelemen Kőmies-ballada* különleges, partitúraszerű leírása, amelyben az egyes dallamstrófák díszítései olyan részletességgel vannak a notációban rögzítve, hogy a közreadás a felnagyított pillanatsfelvétel benyomását kelti.<sup>29</sup> Kodály népzenei lejegyzései tehát a hangzó tapasztalat aktuális formáját ragadják meg, mégis felismerhető bennük az adott dallam ideális képe.<sup>30</sup> Kodály ugyanis meggyőződéssel vallotta, hogy minden dallamnak létezik ideális formája. Ha nem talált rá példát, egy adott népdal szövegi és dallami variánsaiból ő maga

<sup>23</sup> Szalay Olga–Bajcsay Márta: *Kodály Zoltán nagyszalontai gyűjtése*. Budapest: Balassi, 2001. Szalay Olga–Eva Maria Hois: *Száz magyar katonadal. Bartók Béla és Kodály Zoltán kiadatlan gyűjteménye, 1918. Dokumentumok és történeti háttér*. Budapest: Balassi–MTA Zenetudományi Intézet, 2010.

<sup>24</sup> Kodály Zoltán: „Ötfokú hangsor a magyar népzeneben”. *Visszatekintés II*, 65.

<sup>25</sup> Szalay, *Kodály, a népzene kutató*, 105. Kiss Lajos–Rajeczky Benjamin (közr.): *A magyar népzene tára V. Siratók*. Budapest: Zeneműkiadó, 1966.

<sup>26</sup> Kodály Zoltán: „A magyar népzene”. *Visszatekintés III*, 292.

<sup>27</sup> Ifj. Bartók Béla (szerk.): *Bartók Béla családi levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 325.

<sup>28</sup> Késve, illetve utolsó pillanatban készült el a *Háry János*, a *Concerto*, a *Szimfónia* partitúrája. Lásd: *Kodály-kalauz*, 1982.

<sup>29</sup> Kodály Zoltán: „Kelemen Kőmies balladája.” *Visszatekintés II*, 7–78.

<sup>30</sup> Szalay, *Kodály, a népzene kutató*, 84.



hozta létre az ideális formát, azaz a „típusdallamot”.<sup>31</sup> A típusdallam – a kodályi értelmezésben – klasszikusnak tekinthető alakzat, mégpedig „az ókor klasszikus szépségeszménye” értelmében, amely az ifjú Kodályt, mint Szabolcsi írta, „oly mélyen megragadja, hogy sohasem is fog többé elszakadni tőle”.<sup>32</sup>

E típusdallamokra is a klasszikus tökéletesség teszi rá a hitelesség bélyegét – annak ellenére, hogy létrehozásukat tulajdonképpen *hamisításként* is értelmezhetjük. A dallamgyűjtés során Kodály a dallamokat több, egymás utáni előadásban csiszoltatta tökéletesre adatközlőivel: Bartókot erről a praxisoról tájékoztató levele pontosan rögzíti a tudományos adatgyűjtés azon koprodukciós folyamatát, amely a klasszikus dallam, a leghitelesebb népdalforma megtalálásához vezet.<sup>33</sup> Kodályt népzene kutatóként, gyűjtési tapasztalataiból fakadóan intenzíven foglalkoztatta tehát a hitelesség kérdése, s hogy elképzelései szerint a hitelesség és az ideális alak milyen szorosan összefüggött egymással, az a gyűjtött népdalok „romlott” alakjainak radikális elutasításából érzékelhető.<sup>34</sup> A romlott alak tehát nem egy lehetséges, az ideállissal egyenrangú variáns, nem a népdal valóságos, a maga csúfságában is „végleges” alakja, hanem csupán egy hitelességet nélkülöző adat. Az ötvenes években éppen e hitelességre támaszkodva támadta Kodály az Állami Népi Együttes műsorát is *Az Állami Népi Együttes romlott népdalt terjeszt* című polemikus írásában (1953).<sup>35</sup> Az ideállissá formált típusdallam e koncepció szerint egyértelműen a romlott alak fölött helyezkedik el a dallamok hierarchiájában.

Kodály hitelességgel kapcsolatos tudományos álláspontja azonban egyáltalán nem tekinthető konzisztensnek. A több írásában is a magyar nép és a keleti népek közötti dallamrokonságok ügyében hivatkozott mari gyűjtemények hitelességére – más szóval: szavahihetőségére – például nem kérdezett rá,<sup>36</sup> bár magyar kutatók helyszíni gyűjtéseit sürgette és ösztönözte.<sup>37</sup> S habár hangsúlyozta, hogy egy-egy dallam széleskörű elterjedése, variánsai-

<sup>31</sup> Mint Szalay Olga írja: „A Kodály-művekben feldolgozott népdalok többsége valójában hiteles dallami és szövegi variánslemekből kompilált »típusdallam«, amelyet a tudós stílusismerete hozott létre és a zeneszerző invenciója hagyott jóvá.” Uott, 128.

<sup>32</sup> Szabolcsi, „Úton Kodályhoz”, 375.

<sup>33</sup> Szalay, *Kodály, a népzene kutató*, 46–47. Kodály egy Bartóknak szóló, 1907-es leveléről van szó: „egy beteges öregasszony maga tudta csak, s vagy 10-szeri éneklésre csiszolódott ki ez a formája”. Eősze László: „Bartók és Kodály levelezése.” In: Uő: *Örökségünk Kodály*. Budapest: Osiris, 2000, 227. Kodály ugyanakkor hangsúlyozta, hogy a népdal megszólaltatásának minősége függ az egyéni művészi teljesítménytől is: „föltűnő zenei és szöveg-memória, tiszta, biztos ének rendszeren együtt jár. Kiváló tehetségű egyének a népk[öltészet] letéteményesei, nem az egész nép. A többi csak tőlük tanul. Ezeknek a kiv[áló] egyéneknek kikutatása a fő feladat.” A jegyzetet idézi Szalay, *Kodály, a népzene kutató*, 76. A jegyzetben megfogalmazott gondolatokat később, *Népzene és műzene* című tanulmányában használta fel: Kodály Zoltán: „Népzene és műzene”. *Visszatekintés II*, 264.

<sup>34</sup> A hitelesség kérdéséről tanulmányt is tervezett írni, lásd: Szalay, *Kodály, a népzene kutató*, 88.

<sup>35</sup> Kodály Zoltán: „Az Állami Népi Együttes romlott népdalt terjeszt”. *Visszatekintés I*, 266–267.

<sup>36</sup> Kodály Zoltán: „Sajátságos dallamszerkezet a cseremiszi népzeneben”. *Visszatekintés II*, 145–154. Kodály Zoltán: „Magyar népzene”. *Visszatekintés III*, 304–321. Kodály feltűnő módon nem vette figyelembe a dallam-összehasonlításoknál a karakter, a tempó és az előadásmód kérdéseit, csupán a dallamvonal azonosságait.

<sup>37</sup> Szalay, *Kodály, a népzene kutató*, 202.

nak léte bizonyítja elsődlegesen azok hitelességét,<sup>38</sup> feltűnően sokat foglalkozott kuriózum jellegű dallamokkal. Közülük többet („Magos kősziklának”, „Jaj de szerencsétlen időre jutottam”, „Ifjúságom csulamadar”) fel is dolgozott műveiben,<sup>39</sup> annak ellenére, hogy ezekből csak egy-két példát tudott gyűjteni. A mára országosan elterjedt, a balladásokat kísérő, de minden tekintetben ideális alakúnak mondható „Elmenyek, elmenyek” szövegkezdetű népdalból például csak egy feljegyzés maradt fenn Kodály kézírásában, s ezen a gyűjtő nem tünteti fel az énekes nevét – a valóban klasszikus szépségűnek tekinthető, architektonikus felépítésű dallamot tehát akár Kodály is írhatta.<sup>40</sup>

E hipotézist alátámasztani látszik a tény, hogy a zenetudósi és zeneszerzői életmű Kodály életpályája egy pontján szorosan egybefonódott, kutatói tapasztalatai megtermékenyítették zeneszerzői életművét. A *Három ének* számos archaizáló allúziója vagy a *Psalmus hungaricus* rondótémája Kodály régi magyar zenetörténeti tájékozódásának nyomait viseli magán. A nagyszalontai gyűjtés során szerzett élményanyagból hozta létre új, gyermekkari *oeuvre*-jét, és a *Magyar népzene* sorozatban – akárcsak a *Háry János*ban vagy a *Székely fonóban* – 1919 előtti zenei gyűjtéseinek és az akkor megismert parasztoknak, tragikus emberi sorsoknak állított emléket. A harmincas évektől ugyanakkor már az írások reflektálnak a zeneszerzői életműre. A magyar népzeneről szóló, a Szabolcsi-féle *Zenei Lexikon* számára készült szócikkében Kodály a *Marosszéki táncok* főtémáját hozza példának arra, miként farag hangszeres dallamot a gyergyóremetei hegedűs a „Lányok ülnek a toronyba” szövegkezdetű népdalból.<sup>41</sup> A magyar népzeneről írott nagy tanulmányában is hivatkozik a *Marosszéki táncokra*.<sup>42</sup>

Másutt burkoltabban jelenik meg az önreferencia, és Bartók alakjával párhuzamba állítva merül fel: 1943-ban, *Magyar Zenei Folklore 110 év előtt* című tanulmányában két 19. századi magyar népzene-kutató alakját mutatja be Kodály, s jellemzésük szinte pontosan megfelel az ő és Bartók tudományos személyiségének. Míg Udvardy János – Bartók alteregója – „inkább tudós”, aki „a reformkor lázában égve, boldoggá akarna tenni minden embert”, addig Mindszenty Dániel – Kodály megfelelője – „inkább művésztípus”, aki „tovább lát, el tudja képzelni, hogyan hat a népzene egész zeneirodalmunk jövőendő fejlődésére”.<sup>43</sup> Bartók életművének jellegzetes akkordtípusaként írja le az emelt alapú, mollbeli IV. fok alkalmazását Kodály a *Szentirmaytól Bartókig*<sup>44</sup> analízisében, s a fájdalmas, a lankadság, a görnyedt öregség kifejezésének eszközeként jellemzi, holott ez az akkordtípus – hasonló tartalmi funkcióban – első-

<sup>38</sup> „Általában csak akkor hiteles egy dallam, ha két külön helyről van rá adat. De ha csak egyetlen ember tud valamit, azért hitelesnek tekinthetjük, ha később, és hosszabb idő múlva pontosan úgy tudja.” Vargyas Lajos (közr.): *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai 2.* Budapest: Szépirodalmi, 1993, 259.

<sup>39</sup> Szalay, *Kodály, a népzene-kutató*, 138–168.

<sup>40</sup> Kodály később több olyan négysoros dallamot is írt – pedagógiai célból, többnyire Weöres Sándor verseire – amelyek minden tekintetben felidéztek a népdalok jellegzetességeit. Lásd: Kodály Zoltán: *Kis emberek dalai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1962.

<sup>41</sup> Kodály Zoltán: „Magyar népzene”. *Visszatekintés II*, 144.

<sup>42</sup> Kodály Zoltán: „A Magyar népzene”. *Visszatekintés III*, 292–372., illetve 367–368.

<sup>43</sup> Kodály Zoltán: „Magyar zenei folklore 110 év előtt. Mindszenty Dániel és Udvardy János”. *Visszatekintés II*, 177–178.

<sup>44</sup> Kodály Zoltán: „Szentirmaytól Bartókig”. *Visszatekintés II*, 465.

sorban az *Öreges* partitúrájában játszik meghatározó szerepet, az idős ember lankadságának, nehézkes mozgásának kifejezésére szolgál (például az „És rabok ők már” szövegrésznél, 82–88. ütem).

Hogy Kodály definiálni akarta a Bartók és közte lévő különbséget, annak alapvetően a barátság fokozatos lazulása, majd – Bartók Amerikába távozásával – felmondása lehetett az oka. Szalay Olga utal arra, hogy megegyezésen alapuló együttműködésük már 1934-től is csak látszólagosnak tekinthető.<sup>45</sup> Kodály 1940-ben vitatta, mert következtetlennak tartotta a Bartók által a Magyar Tudományos Akadémián kialakított népzenei rendet.<sup>46</sup> A népzenei rendszerezésen túl azonban már a húszas évek második felétől, de különösképpen a harmincas évektől alapvetően eltávolodott egymástól a világról és Magyarországról, Magyarország jövőjéről alkotott véleményük. A Trianon-trauma és a csonka Magyarország létrejötte pályájukat, eszményeiket és értékrendjüket fokozatosan elidegenítette egymástól.

Az 1918 és 1921 közötti időszak elődlegesén éppen ebből a szempontból hozott fordulatot Kodály tudományos pályáján. 1923-ban még Bartókkal közösen adták ki az *Erdélyi magyarság* című kötetet, tudatosan annak a peremvidéki területnek a népdalait, amelyet a trianoni békeszerződés elszakított az ország centrumától. De már 1919-ben írt Kodály *A székely népdalról* címen ismeretterjesztő írást,<sup>47</sup> és ebbe a vonulatba tartozik a *Mit akarok a régi székely dalokkal?* (1927) című nyilatkozata is.<sup>48</sup> Mi több, a trianoni békeszerződés után vált általánossá az a megállapítása, miszerint „Valamikor a székely dal volt a magyar dal.”<sup>49</sup> Ebből a megfogalmazásból egyértelműen kiviláglik, hogy a később a *Székely fonót* megkomponáló Kodály számára az elszakított területeken maradt székelység a magyarság ősi magját reprezentálta. Tudományos érdeklődése éppen ezért ettől a pillanattól kezdve erre az ősi magra irányult.

A székelység központi szerepének hangsúlyozása szorosan összefügg azzal az égető egzisztenciális kérdéssel is, amely a békeszerződést követően a magyar értelmiséget a leginkább foglalkoztatta, tudniillik az, hogy a megváltozott földrajzi-kulturális-politikai kontextusban – a Szekfű Gyula szerkesztette korszakos jelentőségű tanulmánykötet címét kölcsönvéve – „mi a magyar?”<sup>50</sup> Kodály számára a magyarság újradefiniálása 1920-at követően centrális feladattá vált. Bár óvakodott a nyílt politizálástól, levelei, írásai és művei, amelyeket az I. világháború kitörésétől kezdve kezéből kiadott, nem maradhettek kívül a politikai közbeszédén. A világháborús katonadal-gyűjtések idején írott egyik levele egyértelművé teszi, hogy Kodály osztotta a korszak meggyőződését, miszerint a magyarság kiemelt, az osztrákokkal egyenrangú, a kisebbségekhez képest felsőbbrendű pozíciót tölt be az Osztrák–Magyar Monarchiában: „Egy a bécsi központba kiküldött magyar szakértő csak mint egyik

<sup>45</sup> Szalay, *Kodály, a népzene kutató*, 259.

<sup>46</sup> Szalay, *Kodály, a népzene kutató*, 273.

<sup>47</sup> Kodály Zoltán: „A székely népdalról”. *Visszatekintés I*, 18–19.

<sup>48</sup> Kodály Zoltán: „Mit akarok a régi székely dalokkal?” *Visszatekintés I*, 29–30.

<sup>49</sup> Uott, 29.

<sup>50</sup> Szekfű Gyula (szerk.): *Mi a magyar?* Budapest: Magyar Szemle Társaság, 1939. E kötet számára írta Kodály *Magyarság a zenében* című tanulmányát (379–418.). A kötet szerzői közé tartozott Szekfűn és Kodályon kívül mások mellett Babits Mihály, Eckhardt Sándor, Keresztury Dezső és Gerevich Tibor.

»néptörzs« képviselője szerepelne a többi között. Magyarország megfelelő képviselője csak egy bécsivel egyenrangú szervezet lehet.<sup>51</sup>

A trianoni békeszerződést követően e felsőbbrendűség-tudat intézményi háttere, s vele maga a meggyőződés továbbra is, alkalmazkodni kellett hát az új Magyarország keretei adta új önazonosságához. Kodály figyelme ezért a nemzet lelki egysége felé fordult,<sup>52</sup> illetve műveivel és a népzenekeutató, valamint a zenepedagógiát motiváló tevékenységével a „nemzeti zenei egységének” létrehozására összpontosított.<sup>53</sup> „Mikor egy ledöntött nemzet – írta – újjá akarja magát építeni, szüksége van, inkább mint valaha, a hagyomány minden kis porszemecskéjére. Hogy tudja, mi vagyok, honnan jöttem?”<sup>54</sup> Másol így fogalmaz: „Mi a hagyom[ány]? Mindaz, ami a nemzeti lét azonosságának és folytonosságának biztosítója.”<sup>55</sup>

Egyértelmű, hogy 1918 után Kodály tudományos pályája ennek az azonosságnak és folytonosságnak bizonyítását szolgálta. Jellemző módon 1920-at követően az országhatáron belüli népdalgyűjtéseinek legfőbb célja éppen az volt, hogy a korábban a területi periférián, azaz a nyelvhatáron gyűjtött dallamokat felkutassa az új Magyarország területén is, ezzel is bizonyítva a magyarság mint nemzet egységét.<sup>56</sup> A magyarság egységét bizonyította a kvintváltó magyar népdalok és az uráli finnugor népek dalainak egyértelmű rokonsága is. E rokonságra, a kvintváltás ősiségére és évezredes erejére a *Sajátságos dallamszerkezet a cseremis népzeneben* (1934) című tanulmányában mutatott rá először szisztematikus formában.<sup>57</sup>

Így vált a korábban avantgárd Kodály egész életművének egyik középponti fogalmává a hagyomány, s ezzel egyidejűleg megszületett a magyar zenetörténeti múlt feltárásának és feldolgozásának terve. Szabolcsi ezt a fordulatot a történetiséggel kötött „szövetség”-ként jellemezte,<sup>58</sup> s szembeállítván Bartók zenéjének természetközelségével, úgy látta, Kodály műveiben „a történelem szólal meg”.<sup>59</sup> 1920-at követően a történelem a zeneművekben és a zenetudományi írásokban egyaránt tért hódított. A *Psalmus hungaricus*, a *Háry János*, a *Marosszéki* és a *Galántai táncok*, vagy éppen a *Budavári Te Deum*, a *Páva-variációk* és a *Concerto* történelmi tablói ugyanazokra a történeti és népzene tudományi forrásokra reflektálnak, mint amelyeket Kodály, a tudós elemzéseinek körébe von.

<sup>51</sup> Szalay, *Kodály, a népzenekeutató*, 65. Lásd ehhez még Gyáni Gábor tanulmányát: „Nacionalizmus és a történetírói diskurzus.” In: Uő: *Posztmodern kánon*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2003, 60–80. Mindazonáltal lehetséges, hogy Kodály azért utalt a magyarok osztrákokkal való egyenrangúságra, mert a hivatalos levélben a hivatalos állásponttal kívánt érvelni.

<sup>52</sup> Kodály Zoltán: „Magyarság a zenében”. *Visszatekintés II*, 247.

<sup>53</sup> Kodály Zoltán: „A magyar népdal nemzeti erejéről”. *Visszatekintés III*, 33.

<sup>54</sup> Kodály Zoltán: „Magyar zenekedvelők, emlékek és arcképek. Előszó Ambrózy Ágoston könyvéhez.” Kodály, *Visszatekintés I*, 59.

<sup>55</sup> Vargyas, *Magyar zene, magyar nyelv*, 182.

<sup>56</sup> Világosan megmutatkozik ez például a *Háry János* népdalaiban: Kodály szinte kizárólag olyan népdalokat választ, amelyek a határon túli területeken éppúgy megtalálhatók, mint az új határonkon belül. Bereczky János et al.: *Kodály Zoltán népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984, 43–67. Lásd ehhez jelen kötetben a *Kodály Zoltán eszményi birodalma: a Háry János alakváltásai* című tanulmányomat.

<sup>57</sup> A tanulmány címe közvetlenül utal Bartók magyar népdalról szóló könyvének egyik megfogalmazására. Lásd: Szalay, *Kodály, a népzenekeutató*, 200., ill. 201. oldal, 376. lábjegyzet.

<sup>58</sup> Szabolcsi Bence: „A történeti tudatra nevelő Kodály Zoltán.” *Kodályról és Bartókról*, 329–335.

<sup>59</sup> Uott, 331.

A népzene kutatás forrásainak perifériáján, azaz a történeti anyagokon történő vizsgálódásainak megkerülhetetlenségére Kodály már 1915-ben, a *Három koldusének forrása* című írásában felhívta kortársai figyelmét, mondván, a szavahihető népzenei közreadások és analízisek elkészítéséhez alapvetően szükséges a világi és egyházi ponyva ismerete.<sup>60</sup> Már ebben az írásában érzékelhetővé válik, hogy tudományos írásai többnyire módszertani példázatok. Még inkább ezt a benyomást kelti az öt évvel későbbi *Árgirus nótája*, amely a látszat ellenére elsősorban nem a népi tizenkettes irodalomtörténeti jelentőségét kívánja vizsgálni, hanem azt bizonyítja, hogy a népdal, illetve előadásmódjának ismerete a régi magyar irodalmi művek értelmezéséhez elengedhetetlen.<sup>61</sup> Ám Kodály szerint nemcsak az irodalom-, hanem a zene-tudománynak is kiindulópontja kell legyen a zenefolklorisztika. *Néprajz és zenetörténet* című programadó tanulmányában már egyenesen úgy fogalmaz, hogy „A magyar zenetörténeti munka előfeltétele és legfontosabb segédtudománya a zenei néprajz.”<sup>62</sup>

A példázatjelleg abból fakad, hogy Kodály a tízes évek végére felismerte: a feltárandó és értelmezést igénylő kutatási anyag mennyisége olyan nagy, hogy azt egy – vagy Bartókkal közösen két – tudós nem tudja feldolgozni, a magyar népzene teljes története egyszemélyes vállalkozásként nem megírható. Célravezetőbbnek tűnt tehát néhány felfedezészámba menő tanulmány keretében a kutatás módszertanához modellt kínálni, és a további kutatások számára új utakat nyitni. Az *Árgirus nótája* a zenetörténet és a népzene kutatás összekapcsolásának szükségességét hirdeti, a *Nagyszalontai gyűjtés* (1924) a falumonográfiák létrehozásának aktualitására hívja fel a figyelmet, míg a *Sajátságos dallamszerkezet a cseremis népzében* a rokonnépi kutatások jelentőségét hangsúlyozza. Tulajdonképpen a harmincas évek második felében keletkezett nagy, de nem tudományos, hanem népszerűsítő-ismeretterjesztő funkciójú Kodály-előadások és -tanulmányok is, mint a *Magyarság a zenében* (1939), a *Mi a magyar a zenében?* (1939), illetve a *Népzene és műzene* (1941), csakúgy, mint a magyar népzeneről szóló nagy tanulmány (*Magyar népzene*, 1937), az aktuális helyzet felmérése és a programadás szándékával születettek.

Az ötvenes években azután hasonló programadó írások közreadását érezte szükségesnek Kodály. Az idős zeneszerző tudományos pályája új lendületet vett, minden bizonnyal nem függetlenül az 1953-ban hivatalosan is megalakult Népzenekutató Csoport rendkívül élénk tevékenységének, Kodály tudománypolitikai aktivitásának,<sup>63</sup> illetve az 1946 és 1949 között elnöki tisztelet betöltő zeneszerző a Magyar Tudományos Akadémián történő hangsúlyos szerepvállalásának köszönhetően. Nem is annyira *A magyar népzene tára*-kötetek (*Gyermekjátékok*, 1951; *Jeles napok*, 1953; *Lakodalom*, 1955; *Párosítók*, 1959; *Siratók*, 1965) rendszeres ellenőrző-felügyelő munkát igénylő, az első, 1905-ös mátyusföldi gyűjtés óta folyó kutatásokat betetőző közreadása bizonyítja ezt, hanem inkább azok az előadásai, tanulmányai, amelyeket feltűnően új témákhoz fordulva írt. A *Mihálovits Lukács három ma-*

<sup>60</sup> Kodály Zoltán: „Három koldusének forrása”. *Visszatekintés II*, 57–59.

<sup>61</sup> Kodály Zoltán: „Árgirus nótája”. *Visszatekintés II*, 79–90.

<sup>62</sup> Kodály Zoltán: „Néprajz és zenetörténet”. *Visszatekintés II*, 233.

<sup>63</sup> Lásd ehhez Péteri Lóránt tanulmányát: „Kodály az államszocializmusban (1949–1967). Kultúrpolitika- és társadalomtörténeti tanulmány”. In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*. Budapest: Rózsavölgyi, 2007, 97–174.

gyar nótája (1951), a *Magyar táncok 1729-ből* (1951) vagy éppen a *Dalvándorlás* (1962)<sup>64</sup> olyan kutatási területekre lépnek, amelyek a korábbi tudományos *oeuvre*-t nem jellemezték, ugyanakkor módszertanilag alapvető analitikus technikákra és feltáratlan területekre hívják fel a figyelmet.

Tagadhatatlan ugyanakkor, hogy a kései Kodály-írások sok tekintetben összefoglaló jellegűek, rögzíteni igyekeznek azt a tudást, amit a tudós zeneszerző a századforduló óta megszerzett. Míg a harmincas években az élő források, az élő könyvtár<sup>65</sup> tudomány-módszertani jelentőségének hangsúlyozását tekinti elsődleges céljának, az idős Kodály emlékei és tudása összefoglalására fókuszál és a még bejáratlan kutatási területek feltárására ösztönöz. A *Jeles napok* előszavában mégis ifjúkora dallam-közreadásainak primer tudományos jelentősége mellett, s talán ifjúkori doktori disszertációja metodikája ellenében érvel, amikor úgy fogalmaz: „elméletek elavulnak, hibátlanul közölt anyag soha”.<sup>66</sup> A *Mátyusföldi gyűjtéstől A magyar népzene tára* „Siratók”-kötetig eltelt hatvan évben Kodály Zoltán, a tudós zeneszerző jelentékeny, a magyar zenetudományosságot példa nélküli módon formáló tudományos életművet hozott létre, amely egyszerre kiegészítője, ihletője és gazdagítója zeneszerzői munkásságának.

<sup>64</sup> Kodály Zoltán: „Dalvándorlás”. *Visszatekintés II*, 217–221.

<sup>65</sup> Kodály: „Néprajz és zenetörténet”. *Visszatekintés II*, 233.

<sup>66</sup> Kodály Zoltán: „Jeles napok. Előszó a Magyar Népzene Tára II. kötetéhez”. *Visszatekintés II*, 202.

# MŰVEK





## Az ifjú Bartók Kodály-képe

A legnagyobb német nyelvű zenei lexikon, a *Musik in Geschichte und Gegenwart* 1999-ben megjelent Bartók-szócikkében Somfai László felvetette, hogy a komponista érett stílusának 1908 és 1911 közötti kialakulásában a Reger- és Debussy-életmű megismerése mellett meghatározó szerepet játszott a zeneszerző érdeklődése Kodály Zoltán új darabjai iránt.<sup>1</sup> E megfigyelésével Somfai egyedül áll a Bartók-*oeuvre* értékelésében.<sup>2</sup> Habár arra már korábban rámutattak többen, hogy a népzene gyűjtés módszertana terén, illetve intellektuális kérdésekben Kodály személyiségformáló hatást gyakorolt barátjára, Molnár Antal első írásai óta a kutatás elsősorban a két zeneszerző kompozíciós gondolkodásának különbségét hangsúlyozta.<sup>3</sup> Egy- más értékelésében is a két életmű közötti eltérésekre hívta fel a figyelmet a két zeneszerző: 1921-es Kodály-cikkében Bartók mellett érvelt, hogy bár kettejük zenéje azonos gyökerekből, a magyar parasztzeneből és az új francia zenéből táplálkozik, „kettőnknek ebből a közös talajból kinőtt művészete már a kezdet legkezdetén is teljesen elütött egymástól”.<sup>4</sup> Kodály pedig – négy évtizeddel később – így emlékezett: „mindig kerültem a vele való versengést; mindig megpróbáltam mást csinálni, mint ő”.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Somfai László: „Bartók, Béla”. In: Ludwig Finscher (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 2*. Kassel: Bärenreiter, 1999, 391.

<sup>2</sup> Egyáltalán nem említi kettejük zeneszerzői kapcsolatát a két legfontosabb magyar nyelvű Bartók-monográfia: Ujfalussy József: *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat, 1976; illetve: Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat, 1981. A Bartókot ért zeneszerzői hatásokról szóló könyvében Vikárius László is csak az *1. vonósnégyessel* kapcsolatban tér ki e kérdésre, megemlítve, hogy a mű komponálásának hátterében Kodály hasonló irányú útkeresése állhatott; lásd: Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor, 1999, 110.

<sup>3</sup> Molnár Antal: *Az új zene. A zeneművészet legújabb irányának ismertetése kultúretikai megvilágításban*. Budapest: Révai, é.n. [1925]. 107–110., 155–159., 241–243. A két zeneszerzői habitusának különbségéről lásd még Denijs Dille tanulmányát: „Bartók és Kodály.” *A Kodály-ülésszak anyagából. Különlenyomat. MTA Irodalomtudományi Osztályának közleményei*. XX. 1–4. szám. 178–184.

<sup>4</sup> Bartók Béla: „Kodály Zoltán”. In: Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai 1. Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 116–117.

<sup>5</sup> Denijs Dille: „Kodály Zoltán emlékezései”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 299–301.

Bartók és Kodály művészetének közös stílusrétegeit elemző, 1971-es tanulmányában Ujfalussy József úgy fogalmazott, hogy a kodályi zeneszerzői gondolkodás hatását Bartók műveiben azért nem tudjuk közvetlenül kimutatni, mert dokumentumok hiányában ma már nem lehet feltárni, hogy Kodály kritikája, számos megjegyzése milyen nyomot hagyott Bartók kompozícióin.<sup>6</sup> Három évvel később Breuer János ezt a megfigyelést azzal egészítette ki, hogy kettejük alkotói-zeneszerzői kapcsolatának értékeléséhez hiányzik még Kodály életművének analitikus alap kutatása.<sup>7</sup> Azóta – nagyrészt Somfai László vázlatkutatásainak köszönhetően – sokkal több kéziratos Bartók-forrás áll rendelkezésünkre, s ezek egy része igazolja, hogy Bartók, legalábbis barátságuk első időszakában, fenntartás nélkül elfogadta Kodály véleményét.<sup>8</sup> A ma már elérhető Kodály-dokumentumok nagy száma pedig elősegíti, hogy új nézőpontból közelítsünk ahhoz a kérdéshez, milyen szerepet töltött be Kodály Bartók stílusfejlődésében.

1911-ben Bartók rövid cikket közölt az *Auróra* című folyóiratban a magyar zenéről, s ebben, ugyan a szerző nevének említése nélkül, de megtámadta a Zeneakadémián magyar zene-történetet tanító Molnár Géza 1904-ben megjelent, *A magyar zene elmélete* című könyvét.<sup>9</sup> Új, magyar zene-eszméje felől közelítve Molnár álláspontját és kutató módszerét egyaránt tarthatatlannak ítélte:

Támad egynéhány zeneszerzőnk, akik amellet, hogy külön-külön erőteljes egyéniségek, olyan sajátságokat is adnak műveikben, melyek valamennyiüknél közösek, melyeket ennél fogva a magyar műzene általános sajátságainak kell majd deklarálnunk. Ezek a közös sajátságok lehet, hogy az együtt élő zeneszerzők egymásrahatásából, lehet, hogy az igazi magyar népzene befolyásából fognak majd származni. Nagyon természetes, hogy ez a stílus magán fogja majd hordani a XX. század zenéjének bélyegét is.<sup>10</sup>

Az idézetben Bartók azokra a zeneszerzői karakterisztikumokra hívja fel a figyelmet, amelyek a személyes stíluson túlmutatva valamely nemzet zenéjét jellemezhetik. A Vargyas Lajos közreadta Kodály-jegyzetekből tudjuk, hogy Kodály már 1904-ben megfogalmazta Molnár könyvével kapcsolatos fenntartásait, s éppen a magyar zenei sajátságok meghatározásánál intett óvatosságra („Mindenesetre óvatosan kell a »magyar sajátságok« kimon-

<sup>6</sup> Ujfalussy József: „Gemeinsame Stiltschicht in Bartóks und Kodálys Kunst”. In: Ujfalussy József–Breuer János (szerk.): *International Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*. Budapest: Editio Musica, 1972, 155.

<sup>7</sup> Breuer János: „Bartók és Kodály”. In: Uő: *Bartók és Kodály. Tanulmányok századunk magyar zene-történetéhez*. Budapest: Magvető, 1978, 10.

<sup>8</sup> Somfai László: „Népdalciklus-tervek Bartók 1907-es gyűjtőfüzetében”. In: Felföldi László–Lázár Katalin (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1990–1991*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1992, 89.

<sup>9</sup> Molnár Géza: *A magyar zene elmélete*. Budapest: Pesti könyvnyomda, 1904.

<sup>10</sup> Bartók Béla: „A magyar zenéről”. In: Tallián, *Bartók Béla írásai I*, 99–100.

dásánál eljárnunk.”),<sup>11</sup> s később, a harmincas években számos nagyjelentőségű tanulmányt szentelt a magyar jellegzetességek leírásának (*A magyar népzene, Mi a magyar a zenében?, Magyarság a zenében*). A felvetett gondolat mögött éppen ezért baráti beszélgetéseiket sejt-hetjük. Akár úgy is fogalmazhatunk: Bartók annyira magáévá tette Kodály eszményeit, hogy ebben az 1911-es cikkében barátja néhány évvel korábban már átgondolt, azonban sokáig még publikálatlan nézeteit öntötte írásos formába.

A magyar nemzeti zene létrejöttének Bartók által megjelölt három rétege – zeneszerzők kölcsönhatása, a népzene és a kortárs nyugat-európai zene ihlető befolyása – közül a két utóbbi Kodály alkotói fejlődésében is meghatározó szerepet játszott. Bartók cikkének áru-lkodó mozzanata ugyanakkor, hogy ő a nemzeti zene létrejöttének egyik előfeltételeként a magyar zeneszerzők közötti kölcsönhatást is fontosnak tartotta megjelölni. Vagyis 1911-ben még úgy látta – s e vélekedését művészi fejlődésének személyes tapasztalatai formálhatták –, hogy az új magyar zene létrejöttének egyik előfeltétele kettejük egymásra hatása. E cikknek éppen azért olyan nagy a forrásértéke, mert Bartók Kodályról szóló első írásai, amelyek közvetlenül dokumentálják Kodály-értékelését, csak 1921-ben születtek meg,<sup>12</sup> s így meg-lehető időbeli távolságban helyezkednek el az első, s a zeneszerzői recepció szempontjából meghatározó jelentőségű időszaktól. 1921-re Bartók komponistaként már eltávolodott Ko-dálytól, úgy is mondhatnánk: levált modelljéről. E kései elemzésekben új, nyugat-európai tapasztalatai fényében értékeli Kodályt, kompozícióiban elsősorban az foglalkoztatja, miként fejezhető ki hagyományos formák között valami egészen új; hogyan válhat egy zeneszerző a régi keretek között is eredetivé. 1921-ben Bartók számára Kodály művészete régi és új egységének példaszerű megvalósítását képviseli az új zenében.

Kodály pályakezdésének két, általa fordulópontként értékelt alkotását, az *I. vonósné-gyest* és a *Zongoramuzsikát* ebben a kontextusban hozza szóba Bartók, amikor az *Il piano-forte* számára 1921-ben cikket írt a magyarországi modern zenéről:

Már legelső kiadott műve, az *I. vonósnégyes* (op. 2) teljes képet nyújt egyéniségéről. Első tétele ugyan még bizonyos egyenetlenséget és küzdést árul el a formával, de a második már a technika legbiztosabb kezeléséről és mély poézisről tesz tanú-ságot és – ami mindennél fontosabb – zenei gondolkodás- és kifejezőmódja telje-sen eredeti. A régi magyar parasztzene által kiváltott hatás teljesen egyéni módon jelentkezik benne. A tökéletesség ugyane fokán áll másik fiatalkori művének, a *Zongoramuzsikának* (op. 3) néhány száma, mint pl. a 2., 3., és 4.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Vargyas Lajos (közr.): *Kodály Zoltán: Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Budapest: Szépirodalmi, 1993, 163. Néhány évvel később még pontosabban fogalmazta meg kritikáját Molnár Géza munkájáról: „A középkor skolasztikusai jutnak eszembe. (Régi disszertációk címei) a természettudomány századában! Megfigyelés és folytonos új megfigyelés helyett 2-3 adatból általánosítanak. Persze kényelmesebb az íróasztal mellett új elméleteket [gyártani]. Nem szabad megijedni falu[tól]-sártól és rosszlevegőjű parasztszobától.” Uott, 242.

<sup>12</sup> Bartók Béla: „Kodály Zoltán”. In: Tallián, *Bartók Béla írásai I*, 116–117. Bartók Béla: „A magyarországi modern zenéről”. Uott, 118–122. Bartók Béla: „A műzene fejlődése Magyarországon”. Uott, 123–128. E két utóbbiban a Kodályra vonatkozó passzusok szó szerint azonosak.

<sup>13</sup> Tallián e szakaszt „A műzene fejlődése Magyarországon” című cikkben közli: *Bartók Béla írásai I*, 125.

Bartók feltehetően azért beszélt ilyen bőségesen e két kompozícióról, mert 1920 végéig, a cikk írásának időpontjáig még csak ez a két Kodály-opus jelent meg nyomtatásban. Annak azonban, hogy a *Zongoramuzsika* három tételét az *I. vonósnégyessel* egyenrangú műként határozta meg, mégiscsak kivételes jelentőséget kell tulajdonítanunk. 1908 és 1911 között Bartók számára a zongorazene a kísérletezés területét jelentette. Ekkor keletkezett zongoraművei különféle stílári mintákhoz igazodnak. A hagyományosan radikálisnak tekintett *Tizennégy bagatellel*<sup>14</sup> és a vele szoros rokonságban álló *Tíz könnyű zongoradarab* (mindkettő 1908) egy időben született a *Két elégia* (1908–1909), amely a tonalitástól való fokozatos eltávolodása ellenére is a romantikát képviseli. A *Két román tánc* (1910) ugyanakkor a népzene kortárs zenei alkalmazási lehetőségeit állítja a középpontba. Az oláh és tót népdalfeldolgozások mellett Schumann karakterdarabjait fejleszti tovább a *Vázlatok* sorozata (1908–1910), s hasonló stílári heterogeneitás jellemzi a *Három burlesztet* is (1908–1911). A művek keletkezésének egyidejűsége arra utal, hogy Bartók nem lépésről lépésre, a késő romantikus idiómából kiindulva, különféle stílári fázisok érintésével jutott el a modern írásmódhoz, hanem műhelyében a különböző stílusu kompozíciók a kísérletezés jegyében egyidejűleg születtek meg. E zongoraműveiben saját stílusát keresi.

Ha összevetjük Bartók 1907 és 1911 között keletkezett kompozícióinak és Kodály ugyanekkor született darabjainak mennyiségét (1. táblázat), szembetűnik, hogy Kodály mindössze négy kompozíciót látott el opus-számmal (*Énekszó, I. vonósnégyes, Zongoramuzsika, Szonáta csellóra és zongorára*), ezeket tekintette nyilvánosság előtt is vállalható alkotásnak. Habár e darabok – Kodály meghatározása alapján – 1907 és 1910 között keletkeztek, az egyébként meglehetősen nehezen datálható és nem különösebben nagyszámú vázlatok tanúsága szerint a kompozíciós folyamat sokkal korábbi időszakra vezethető vissza (az *I. vonósnégyes* esetében egészen 1902-ig).<sup>15</sup> Úgy tűnik, Kodály zeneszerzői műhelyében ugyanaz figyelhető meg, amit írásai esetében tapasztaltunk: terveit, hozzájuk kapcsolódó vázlatai-feljegyzései sokkal korábbra tehetők, mint az alkotások letisztult megfogalmazása. Míg műveiben a kísérletező Bartók minden lehetőséget végiggondol, s így minden egyes kompozíciója egyben az útkeresést is dokumentálja, Kodály megvárja, míg fejében végleges formát ölt a gondolat, s néhány emlékeztető feljegyzéstől eltekintve csak a darab kiérlelt alakját veti papírra. Éppen ezért olyan nehéz meghatározni, mit is ismerhetett Bartók 1908–1909 tájkán Kodály műhelyéből. Adatok hiányában csupán feltételezhetjük, hogy beszélgetéseik során Kodály nemcsak az új magyar zene eszméjét, de kompozíciós terveit is felvázolta barátja előtt.

Éppen a *Tizennégy bagatell* és a *Zongoramuzsika* közötti számos zenei párhuzam bizonyítja ezt, annak ellenére, hogy előbbi komponálása – Somfai László datálása szerint – 1908 májusában lezárult,<sup>16</sup> utóbbi legnagyobb része viszont csak 1909 januárjában nyerte el

<sup>14</sup> Különösképpen vonatkozik ez az új zene egyik nyitányaként értékelt első tételre. Ehhez lásd Hermann Danuser: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber, 1984, 54. Az *I. bagatell* fogadtatástörténetének kezdetéről szól Vikárius László tanulmánya: „Adalékok az *I. bagatell* recepciótörténetéhez”. *Magyar Zene* 42 (2004)/3–4, 447–460.

<sup>15</sup> Lásd *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához* című Kodály-monográfiám (Budapest: Rózsavölgyi, 2007) vonatkozó fejezetét: „Az önmagára találás története”, 81–100.

<sup>16</sup> Somfai László: „Bartók tematikus műjegyzék – Minta és problémák”. *Magyar Zene* 37 (1998)/1, 78.

Bartók Béla	Kodály Zoltán
<i>Zongoraművek:</i>	op. 1, Énekszó, 1907–1909
Három csíkmegyei népdal, 1907	op. 2, 1. vonósnégyes, [1902–]1908–1909
Két elégia, 1908–1909	op. 3, Zongoramuzsika, 1909
Tizennégy bagatell, 1908	op. 4, Cselló–zongoraszonáta, 1909–1910
Tíz könnyű zongoradarab, 1908	
Gyermekeknek, 1908–1909	
Vázlatok, 1908–1910	
Három burleszk, 1908–1911	
Két román tánc, 1909–1910	
Négy siratóéneke, 1909–1910	
Allegro barbaro, 1911	
<i>Egyéb kompozíciók:</i>	
Két magyar népdal, 1907	
Négy szlovák népdal, 1907	
Nyolc magyar népdal 1–5, 1907	
2. szvit, 4. tétel, 1907	
Hegedűverseny, 1907–1908	
Két portré, 1907–1911	
1. vonósnégyes, 1908–1909	
Két román népdal nőikarra, 1909	
Két kép, 1910	
Négy régi magyar népdal férfikarra, 1910	
1. román tánc zenekarra, 1911	

1. táblázat. Bartók és Kodály 1907–1911 között keletkezett művei

végleges alakját.<sup>17</sup> A két ciklust számos életrajzi szál köti össze: a *Zongoramuzsikát* Bartók mutatta be 1910. március 14-én, s a következő évtizedekben gyakran játszott belőle tételeket hangversenyein. Leggyakrabban a 4., 5. és 8. tételt szólaltatta meg, ritkábban adta elő a 2., 3., 6. és 10. tételt. A 7. és a 9. darabot viszont sosem játszotta.<sup>18</sup> Még a kéziratból lemásolta

<sup>17</sup> Kecskeméti Istvántól tudjuk, hogy a *Zongoramuzsika* első tétele, a *Valsette* már jóval korábban, 1907. november 18. és 20. között elkészült. Kecskeméti István: „Kodály és a zongora”. In: *Uő: A zeneszerző Kodály*. Kecskemét: Kodály Intézet, 1986, 69–70. E tételt Kodály a második kiadásától, 1921-től leválasztotta a ciklusról, s így az eredetileg tíztételes *Zongoramuzsika* ez évtől *Kilenc zongoradarab* címmel jelent meg (a továbbiakban az eredeti, *Zongoramuzsika*-beli számozásra hivatkozom). A *Zongoramuzsika* 2., 3., 4., 6., 7., 8., 9. és 10. tételének tisztázati leírása a budapesti Kodály Archívumban Ms. mus. 338/1., 2., 3. jelzet alatt található. A 7. és 5. tétel első leírását az Ms. mus. 147 jelzetű kézirat őrizte meg (8. verso, illetve 13. recto-verso).

<sup>18</sup> Demény János: „Zeitgenössische Musik in Bartóks Konzertrepertoire”. In: Somfai László (szerk.): *Documenta Bartókiana 5*. Budapest: Akadémiai, 1977, 174–175.

az általa később „tökéletes”-ként aposztrofált 2., 3. és 4. tételt.<sup>19</sup> Kodály a *Tizennégy bagatell* komponálása idején állandó tanácsadóként működött Bartók mellett, s – mint Somfai Lászlótól tudjuk – le is másolta a *Bagatellek* 6. darabját. Leginkább a 10. bagatell tetszett neki.<sup>20</sup>

A két ciklus ugyanazokat a zeneszerzői problémákat állítja középpontba: a modern harmóniavilág alkalmazásának kérdéseit, a 19. századtól örökölt karaktertípusok megújításának lehetőségét, a népzene műzenébe való beépítésének módozatait és a személyes-önéletrajzi motívumok bevonását. Mindkét komponista az új zene összhangzattanának jellegzetes elemeit használja: fő- és váltóhangokat egyszerre megszólaltató hangzatokat, mixtúrákat, akkordikus orgonapontokat, kromatikát, az egészhangú vagy az akusztikus skála kivágatait, terc- és kvartépítkezésű akkordokat – a modern harmóniavilág használata terén azonban egyik sorozatban sem figyelhető meg a rendszerbe foglalás igénye.<sup>21</sup> A karakterek iránti érdeklődésről árulkodnak Kodály és Bartók zongoradarabjainak előadási utasításai, valamint a keringő-, illetve gyászinduló-toposz alkalmazása. Habár a 4. és 5. bagatell népdalfeldolgozásainak nincs párja Kodálynál, mindkét zongoraciklusban megjelennek népzenei utalások. A 7. és a 12. bagatell sirató-hangja, a 11. népdaltöredék jellegű közjátéka népzenei emlékeket idéz. Ilyen átszellemített népzenei hivatkozások a *Zongoramuzsika* egyes tételeiben is megtalálhatók. A 3. tétel például a 7. és 12. bagatellhez nagyon hasonló, siratót idéző furulya-recitációval kezdődik, népdalstrófákat utánoz a kvartpárhuzamos 8. tétel, s a 6. tétel balkéz-szólamában – az 5. bagatellhez meglepően hasonló módon – népdalimitáció csendül fel (1a–b kotta).

Az 5. bagatell és a 6. tétel rokonsága több ponton ragadható meg: nemcsak a népdal-alúzióban, de a hosszabb, felső orgonapontként ható akkordikus kíséretben is, amely – Bartóknál éppúgy, mint Kodálynál – tiszta akkordformát és alsó váltóhangot vegyítő hangzattól építkezik. Mindez arra hívja fel a figyelmet, hogy a két sorozatban morfológiailag azonos tételtípusok jelennek meg. Efféle alaktani hasonlóságokra nemcsak a két ciklusban egyaránt megtalálható keringő szolgál példával: a 3. bagatell kvintolás kromatikus zsongása a *Zongoramuzsika* 4. tételével áll párban, ahol a zsongást szextolák és különféle, egymást kromatikusan követő terckvart akkordok hozzák létre. A sűrű mozgású kísérethez társuló, lassabb hangjegyértékekben lépdelő dallam mindkét kompozícióban Debussyt idézi meg. *Az éjszaka zenéje* zöreijeit előlegezi a 12. bagatell és a *Zongoramuzsika* 3. tétele. A *rubato* előadói utasítással ellátott két tétel népi hangszeres improvizációt elevenít fel, s fontos szerepet játszik benne a mixtúra, valamint a megakadások, szünetek által létrehozott töredezettség.

Azonos morfológiai típusba tartozik a *Zongoramuzsika* 7. tétele és a Kodály által lemásolt 6. bagatell is. Mindkettőre jellemző a lassú negyedelő mozgás, a periodikus gondolkodás megtörésére irányuló aszinkronitás (két-, illetve négyütemesség váltakozása három-, öt- és hatütemességgel), valamint a tétel nyitott befejezése (2a–b kotta). Bartók művében a

<sup>19</sup> Budapesti Kodály Archívum, Ms. mus. 338/4.

<sup>20</sup> Somfai, „Bartók tematikus műjegyzék”, 78.

<sup>21</sup> A *Tizennégy bagatell* kapcsán lásd ehhez Somfai László tanulmányát: „Bartók Béla zenéje”. In: Uő: *18 Bartók tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 9–10. Ugyanezeket a harmóniai elemeket vizsgálta Bartók korai műveiben Edwin von der Nüll is: *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*. Halle (Saale): Mitteldeutsche Verlags-Aktien-Gesellschaft, 1930, 1–14. Kodály harmóniavilágához lásd még Kodály-monográfiám vonatkozó fejezetét: Dalos, *Forma, harmónia, ellenpont*, 121–134.

**Furioso** (♩ = 96-100) *sempre arpeggio*

*ff* *ff*

1a kotta. Kodály: *Zongoramuzsika*, 6. tétel (1–6. ütem)

**Vivo**  $\frac{7}{84}$   
 $\frac{2}{4}$

*p leggiero* *p poco marc.*

naš, po pred naš, po pred na - šie dve-re

*p poco marc.*

1b kotta. Bartók: *Tizennégy bagatell*, 5. tétel (1–11. ütem)

záró H-dúr akkord disz hangja végül kérdőmondat-szerűen eiszre lép (ami a bal kéz h–fisz kvintjéhez képest nagy szeptim, illetve tritonusz távolságban van). Kodály darabjában a záró akkord e–h kvintjéhez egy diszsonáns a hang társul. E kompozíció azonban hosszabb, 47 ütemével majdnem kétszerese a Bartókénak, amely nem ismeri a 20–42. ütem közötti nagy kibontakozást. E középrész nélkül azonban a tétel első 19 és záró öt üteme az apróbb eltérések ellenére is visszaadja a 25 ütemes Bartók-mű felépítését (1. ábra).

A 7. tétel egyébként is kivételes szerephez jut a ciklusban. Első vázlatos leírása 1908. május 17-éről maradt fenn,<sup>22</sup> s ennek két szöveges bejegyzése a kompozíció magánéleti vo-

<sup>22</sup> Az Ms.mus. 338/1-3 jelzetű kézirat nem tartalmaz évszámot, csupán a hónapra és a napra utal (január 11. és 27. közötti dátumok.). Az Ms.mus. 338/2 8. versóján, a 10. tétel tisztázati leírásának végén, Kodály áthúzta a január 26/27-i dátumot, s helyére az 1909. III. 17. évszámot, azaz Emma születésnapját írta fel (ez a későbbiekben, más műveknél is előfordult). A 2. bagatellnek fennmaradt egy másolata Sándor Miklós hagyatékában, az ő kézírásával, 1909. május 1-jéről (Ms.mus. – repr. 188/ Fond 1/c), amely a tétel keletkezési dátumaként 1909. január 16-át adja meg, s ez egyezik a tisztázati leírása adatával (Ms.mus 338/2 2. verso). A 7. tétel azonban – mint már említettem – az 5. tétellel együtt egy másik kéziratban is fennmaradt (Ms.mus. 147, 8. verso), itt azonban május 17-iki dátummal látta el Kodály a kéziratot. Mivel ez a tétel a darab első leírása (ezért kellett Kodálynak később lemásoltatnia, az 5. tétellel együtt: Ms.mus. 338/5., 6.), e két tétel minden bizonnyal már 1908 májusában elkészülhetett. Az Ms.mus. 147. jelzetű jegyzetfüzet feltételezhetően 1908-ban keletkezett.

**Tempo I. rallent. al Fine**

*pp*

*dim. sempre*

2a kotta. Kodály: *Zongoramuzsika*, 7. tétel, (1–5. ütem)

*sempre dim.*

*ppp*

2b kotta. Bartók: *Tizennégy bagatell*, 6. tétel

natkozását dokumentálja (1. faksimile). A tétel élére Kodály a következőket írja fel: „Keresem a kis S.[ándor] Emmát”, míg a tétel utolsó négy hangja, a zenei kérdő mondat fölé feljegyzi: „Emma, hol vagy?”. A tétel tehát egy zugligeti bújócskázás emlékét örökíti meg. Már Kecskeméti István figyelmeztetett arra, hogy az ifjú Kodály műveiben egybefonódnak a magánélet eseményei a népzenei és kortárs zenei élményekkel.<sup>23</sup> E tétel s a ciklus egésze látványosan igazolja e megfigyelést.

A *Zongoramuzsika* teleologikusan építkezik (2. ábra, a 66. oldalon). A sorozat elején megszólaló keringő – egy Mahlernél, Richard Straussnál, Ravelnél vagy Alban Bergnél is megtalálható, jellegzetes 20. századi toposzt követve – a régi világ jelképe. Az egyszerű eszközökből építkező 2. tétel viszont már az újfajta, korábban ismeretlen zeneszerzői gondolkodás első állomása, amelyből fokozatosan, tételtől-tétellel jutunk el az egyre összetettebb strukturák felé. Az út a zeneszerzés alapjaitól a legbonyolultabb kompozíciós technikáig, a zárótétel fughetájáig vezet el, miközben érinti a népzene megismerését (a 3., 6. és 8. tételben), a Debussy zenéjével való szembesülést (4., 9. tétel), illetve az Emma iránt érzett szerelem élményét (7. tétel). A *Zongoramuzsika* Kodály egész személyes és művészi univerzumát magába foglalja.

<b>Bartók</b>	A	B	A
	2 + 2 + 3	2 + 2 + 4	3+2+5
<b>Kodály</b>	A	B	A
	6 + 4 + 9	23	5

1. ábra. A 6. bagatell és a *Zongoramuzsika* 7. tételének formai felépítése

<sup>23</sup> Kecskeméti István: „Kodály Zoltán gall zongorazenéje”. *Magyar Zene* 25 (1984)/3, 269.





1. faksimile. *Zongoramuzsika*, 7. tétel, két részlet,  
Kodály Archivum, Ms.Mus. 147. 8v

Mint említettem, Bartók nem játszotta nyilvánosan a ciklus 7. tételét, s ennek több magyarázata is lehet. Talán nem tartotta igazán jónak a kompozíciót.<sup>24</sup> Előfordulhat azonban az is, hogy úgy érezte, ebben a tételben Kodály az ő 6. bagatelljét imitálja. Tekintettel arra, hogy Kodály tételei később nyerték el végleges formájukat, mint a Bartók-zongoradarabok, s Kodály a keletkezést követően szinte azonnal megismerte a *Bagatellek* többségét,<sup>25</sup> elképzelhető – s ez a tanulmányom elején kettejük alkotói kapcsolatát értékelő, s Kodály domináns szerepét hangsúlyozó értelmezéseket cáfolná –, hogy a *Zongoramuzsikában* Bartók *Tizennégy bagatellje* szolgált modellként Kodály számára. Ennek azonban ellentmond, hogy más tételek esetében Bartókot nem zavarta a hasonlóság, sőt többnyire olyan tételeket szólaltatott meg hangversenyeiben – például a 3. bagatellel rokon 4. tételt, vagy az 5. bagatellhez hasonló, népzenei ihlettségű hatodikot –, amelyek feltűnő rokonságban állnak saját darabjaival.

Sokkal valószínűbb, hogy egyfajta szemérem tartotta vissza attól, hogy nyilvánosság előtt megszólaltassa a tételt, hiszen tisztában kellett lennie a műben rejtőző magánéleti utalással. A *Tizennégy bagatell* – régóta tudjuk – része annak a műcsoportnak, amely Geyer Stefi iránt érzett viszonzatlan szerelmét dolgozza fel. Ennek leginkább egyértelmű jele a ciklust záró, Stefi Leitmotívjára épülő *valse*. Vagyis Kodályhoz hasonlóan Bartók is úgy gondolta,

<sup>24</sup> A 9. tétel esetében sokkal valószínűbb ez a magyarázat.

<sup>25</sup> Somfai adatai szerint Bartók a *Tizennégy bagatell*ből az első hat tételt küldte el Emmának, valamint a *Tíz könnyű zongoradarab* 8. tételét. Lásd ehhez Somfai cikkét: „Bartók tematikus műjegyzék”, 78.

	<b>Bartók: Tizennégy bagatell</b>	<b>Kodály: Zongoramuzsika</b>
1.	Kétféle előjegyzés, eszközök redukálása	Valsette
2.	Népzenei allúziók	Eszközök redukálás
3.	Debussy	Népzenei allúziók
4.	Népdalfeldolgozás	Debussy
5.	Népdalfeldolgozás	Karakterdarab
6.	Lento	Népzenei allúziók
7.	Népzenei allúziók	Emma
8.	Karakterdarab	Népzenei allúziók
9.	Karakterdarab	Debussy
10.	Népzenei allúziók	Fughetta
11.	Népzenei allúziók	
12.	Népzenei allúziók	
13.	Gyászinduló	
14.	Valse	

2. ábra. A Zongoramuzsika és a Tizennégy bagatell ciklikus felépítése

hogy magánélete legrejtettebb titkait éppúgy be kell építenie művébe, mint új zenei élményeit vagy népzenei felfedezéseit. Zongoraciklusa ily módon egész magánemberi és alkotói világát magában foglalja. Ezért jelenik meg benne kompozíciós kiindulópontként a zeneszerzői eszközök redukálása, a népzene feldolgozásának többféle módzata (így a 4. bagatellben a még egyszerűbb, az 1906-os *Magyar népdalok* sorozatát idéző változat, s az 5-ben, a 7-ben, a 10-ben, a 11-ben és a 12-ben a modernebb), a Debussy-élmény (3. bagatell) és magánéletének néhány dokumentuma (13., 14. bagatell). De míg Kodály *Zongoramuzsikája* a megtett úton a művészi önmegvalósítás magasabb fokára jut el, addig Bartók ciklusa a magánélet teljes megsemmisüléséhez vezet.

Amikor Ziegler Mártához és Herminához írott, 1909. február 4-én keltezett levelének híres részletében – „Azelőtt nem hittem, míg magamon nem tapasztaltam, hogy valakinek művei tulajdonképpen életrajznál pontosabban jelölik meg életének nevezetes eseményeit, irányító szenvedélyeit.”<sup>26</sup> – Bartók éppen műalkotás és magánélet egységét fogalmazza újra, valójában Kodály kimondatlan *ars poeticáját* visszhangozza. Lehetséges lenne, hogy akár csak a magyar zenéről szóló, 1911-ben publikált gondolatai esetében, itt is a baráti beszélgetések során Kodály által megfogalmazott, azonban végleges műformába csak később öntött ideák jegyében komponálta meg Bartók a *Tizennégy bagatellt*? Vagyis hogy az 1908-ban keletkezett ciklus, az ifjú zeneszerző hagyományosan legradikálisabbnak tekintett alkotása, a bartóki útkeresés leginkább „kodályos” kompozíciója lenne?

<sup>26</sup> Ifj. Bartók Béla (szerk.): *Bartók Béla családi levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 187.

## „E háborús időkből”: Kodály Zoltán 2. vonósnégyese

Tanulmányom címe – *E háborús időkből* – magyarázatra szorul. Móricz Zsigmond ezzel az alcímmel jelentette meg 1916-ban *A tűznek nem szabad kialudni* című háborús novelláskötetét.<sup>1</sup> Móricz háborús novellái életképek, amelyek a háborús időkben kialakuló hiányállapot különféle formáit mutatják be. Nem csupán a fizikai hiány – a szegénység, az éhezés – jelenik meg bennük, de a paraszti társadalom strukturális szüksége is. A háború megváltoztatja, akár úgy is fogalmazhatunk: szétrombolja a paraszti mindennapok több évszázados rendjét, és összezavarja az embereket. Az élet egyetlen szférája – család, szerelem, munka – sem marad érintetlenül, s mindez nemcsak az emberek fizikai valóján mutatkozik meg, hanem az emberközi kapcsolatokban is, a korábbi értékek módosulásában, a családi viszonylatokban és a munkában. Móricz legismertebb novellájában, a *Szegény emberekben* (1916),<sup>2</sup> amely nem ebben a kötetben, hanem a *Nyugaton* látott napvilágot, a háborúból éppen hazatért paraszt két ártatlan gyermeket öl meg a pénzükért, s a gyilkosság közben újraéli azt a felemelő, ám egyidejűleg elborzasztó élményt, amelyet a fronton tapasztalt meg. Móricz Zsigmond elbeszélései látványosan érzékeltetik az értelmiség viszonyát az I. világháborúhoz, ahhoz a háborúhoz, amely sokak számára kulturális-szellemi küzdelemként indult, ám igen hamar közönséges öldökléssé fajult, s mindent megváltoztatott. Thomas Mann könyve, az *Egy apolitikus ember elmékedései* e felismerés tragikus szellemi folyamatát dokumentálja.<sup>3</sup>

Kodály Zoltánnak az I. világháborúról vallott nézeteiről szinte semmit sem tudunk. Egy 1924-ben fogalmazott levelében emlékszik vissza arra, miként sikerült feleségével, Emmával a svájci Zermattból Magyarországra visszatérnie – mellesleg egy szekéren –, amikor hírt vették a háború kitörésének.<sup>4</sup> Kodály ilyen körülmények között fogott hozzá a hegedűre és csellóra fogalmazott *Duó* (op. 7) komponálásának, ám az események váratlan fordulata – ahogy azt Kodály később hangsúlyozta – semmiféle hatást nem gyakorolt a mű idilli világára.<sup>5</sup> A magyar nyelvű Kodály-monográfiák szerzőit jelentős mértékben befolyásolták Kodály

<sup>1</sup> Móricz Zsigmond: *A tűznek nem szabad kialudni. Novellák e háborús időkből*. Budapest: Légrády testvérek, é.n. [1916].

<sup>2</sup> Móricz Zsigmond: „Szegény emberek”. *Nyugat* 9 (1916)/24, 850–873.

<sup>3</sup> Thomas Mann: *Egy apolitikus ember elmékedései*. Budapest: Helikon, 2000.

<sup>4</sup> Levél a Léner Vonósnégyes tagjainak 1924. február 8-án. Legány Dezső (közr.): *Kodály Zoltán levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 59.

<sup>5</sup> Uott.

visszaemlékezései, amikor azt kísérelték meg megvilágítani, miként élte meg a zeneszerző a háborús éveket. Mint Eősze László írta: Kodály „a komponálásban talált menedéket”.<sup>6</sup> Ami a tényszerű adatokat illeti: mivel az ifjú Kodályt 1903-ban a nagyszombati sorozáson alkalmatlannak nyilvánították, 1914-ben csupán az önkéntes őrseregnek válhatott tagjává, amely Budapest legfontosabb nyilvános helyszíneit felügyelte.<sup>7</sup> Kodály 1914. december 10-én állt először szolgálatba: a budai alagutat kellett védenie. Pár nappal később hivatalosan szolgálatra alkalmasnak találtatott, de végül nem hívták be katonának.<sup>8</sup> Folytathatta népzenei gyűjtéseit, és tanított a Zeneakadémián.<sup>9</sup>

A háború eseményeit azonban nem szemlélte közömbösen. Nagy érdeklődéssel olvasta például Móricz háborús novelláit, különösképpen az *A tűznek nem szabad kialudni*-kötetet.<sup>10</sup> Ekkortájt együtt is működött Móriczcal: 1917-ben kísérezzenét írt az író népszínművéhez, a *Pacsirtaszó*hoz. Később e kísérezene anyagát a *Magyar rondóban* használta fel, amelyet első alkalommal 1918. január 12-én, Bécsben adtak elő a K. u. K. egyik háborús hangversenyén.<sup>11</sup> Egy dalbetét (*Fáj a szívem*) végül Kodály *Négy dal* című ciklusában látott napvilágot.<sup>12</sup>

Móricz népszínműve, a *Pacsirtaszó* egyáltalán nem hagyományos, népies, könnyes-humoros darab, hanem – mint arra az egyik kortárs kritikus is felhívta a figyelmet – egy „mélyreható, emberek meglátásában dúskáló, emberileg igaz jelenetekben ki-kilobbanó játék”.<sup>13</sup> Móricz története parasztek között játszódik, akiknek társadalmában archaizmus és modernizmus párhuzamosan van jelen: az életforma elemei, s az azokhoz szorosan kapcsolódó rituálék egyértelműen archaikusak, ám a szereplők kivételesen intenzív, akár erotikusnak is tekinthető érzelmi életet élnek, ami a modernizmus jellegzetessége. Ugyanez a dualitás jelenik meg a nyelvhasználatban is: egyfelől a színpadi alakok archaikus, magvas magyar nyelven beszélnek, másfelől azonban a modern város szókincse már átítatja ezt a nyelvet. A háború fokozza e kettősséget: a hagyományos paraszti társadalom keretei Móricznál fokozatosan széttöredeznek.

Kodály népdalgyűjtésének korai dokumentumai, elsősorban gyűjtőnaplója, az 1907 és 1916 között keletkezett *Voyage en Hongrie*<sup>14</sup> bizonyítja, hogy a zeneszerzőt igen erőteljesen foglalkoztatta a parasztek életformája. Naplójában egyes emberek sorsára összpontosított, és számos jegyzetet készített a férfiak alkoholizmusáról, bigámiájáról éppúgy, mint az asszonyok magányosságáról és kiszolgáltatottságáról. A *Magyar népzene* sorozat koncepciója is Kodálynak a paraszti társadalom működésével kapcsolatos tapasztalatai alapján alakult ki, és

<sup>6</sup> Eősze László: *Forr a világ... Kodály Zoltán élete*. Budapest: Zeneműkiadó, 1970, 38.

<sup>7</sup> Eősze László: *Kodály Zoltán életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 59.

<sup>8</sup> Uott.

<sup>9</sup> Uott.

<sup>10</sup> Uott, 63.

<sup>11</sup> Büky Virág: „»Historisches Konzert« – »Daliás idők muzsikája.« Egy bécsi és egy budapesti koncert az első világháború végén.” 593–611. In: Szalay Olga (szerk.): *Száz magyar katonadal. Bartók Béla és Kodály Zoltán kiadatlan gyűjteménye, 1918. Dokumentumok és történeti háttér*. Budapest: Balassi–MTA Zenetudományi Intézet, 2010. 599–601. 619–620.

<sup>12</sup> Kodály Zoltán: *Négy dal*. Bécs: Universal Edition, 1925.

<sup>13</sup> Szini Gyula: „Pacsirtaszó. Móricz Zsigmond darabja.” *Nyugat* 10/19 (1917. október 1.): 548–550. 550.

<sup>14</sup> Kodály Zoltán: *Voyage en Hongrie*. Közr.: Sz. Farkas Márta. Budapest: Műzsák, é.n.

mintha benne emléket kívánt volna állítani azoknak a nőknek és férfiaknak, akiknek életébe gyűjtőútjain véletlenszerűen bepillantást nyert.

Kodály a háborús években is folytatta gyűjtőtevékenységét. 1916 végén Arany János szülővárosába, Nagyszalontára utazott, hogy a helyi diákok gyűjtését szakmailag ellenőrizze és kiegészítse.<sup>15</sup> Itt ismerkedett meg egy számára viszonylag újnak tekinthető repertoárral, a gyermekdalokkal.<sup>16</sup> E nagyszalontai élmények később, a húszas évek közepén gyermekkarainak legfontosabb forrásaivá váltak. A nagyszalontai gyűjtéssel egy időben – Bartókkal közösen – katonadalok gyűjtésében is részt vett: a Császári és Királyi hadügyminisztérium megbízásából egy, a bécsi Universal Edition kiadónál megjelentetni szándékozott gyűjteményes kötetet kívántak létrehozni.<sup>17</sup> Miközben tehát Nagyszalontán a gyermekek zenei tevékenységével ismerkedett, a katonadalok gyűjtése egy másik réteg, a háború okán extrém-termeszetellenes életformát követő férfiak zenéje felé irányította érdeklődését. Később két teljes kötetet szentelt a katonáknak és katonadaloknak a *Magyar népzene* sorozatban.<sup>18</sup>

Móricz Zsigmond kísérletei az archaikus-modern nyelvvel szintén modellként szolgálhattak Kodály számára. Már 1906 óta művészetének kiindulópontját képezte a modern zenei nyelv és az archaikus népzene egyesítése.<sup>19</sup> A művek, amelyek a 2. vonósnygyes komponálásával egy időben, 1916 és 1918 között keletkeztek, egyértelműen mutatják a törekvést ennek az egységnek a megvalósítására, miközben megvilágítják azokat a zeneszerzői-poétikai kérdéscsoportokat is, amelyek a harmincas évek közepén járó zeneszerzőt aktuálisan foglalkoztatták. Kodály feltűnően sokat komponált ebben az időszakban, ráadásul meglepően sokféle műfajban: ez volt pályája egyik legsűrűbb kompozíciós időszaka. Számos műve korábbi darabokra támaszkodva ekkor alakult ciklussá (1. táblázat).

1916 és 1918 között kilenc dalt írt, amelyek később különféle ciklusokban találták meg helyüket: *Két ének* (op. 5), *Megkésétt melódiák* (op. 6), *Öt dal* (op. 9) és *Négy dal* (opuszám nélkül). A dalokkal párhuzamosan keletkezett egy férfikar (*Mulató gajd*), hat tétel a *Hét zongoradarabból* (op. 11), a már említett *Magyar rondó*, valamint a 2. vonósnygyes (op. 10). Számos ekkor keletkezett mű szoros kapcsolatot mutat a háborúval: ekkor született a *Kádár István balladája*, amelynek már szövege is a katonaballada műfaját reprezentálja. De a *Hét zongoradarab* két tétele – *Székelly keserves* és *Sírfelirat* – is a háború lenyomataként értékelhető. Előbbi egy katonadalt dolgoz fel, mi több, Kodály a nyomtatott kottában a hangok felett fel is tünteti a dal szövegét, míg utóbbi a háború áldozatainak, s talán az épp ekkor elhunyt Debussynek állít emléket. Más kompozíciók inkább a reflexió kategóriájába sorolhatók: az olyan dalok, mint a *Sírni, sírni, sírni* vagy a *Levéltöredék barátnémhoz* a fiatal zeneszerző háborús depresszióját dokumentálják, *A' farsang búcsúszavai*, az *Ádám, hol vagy?* vagy a

<sup>15</sup> Szalay Olga–Bajcsay-Rudas Márta (közr.): *Kodály Zoltán nagyszalontai gyűjtése*. Budapest: Balassi, 2001.

<sup>16</sup> Kiss Áron gyermekjáték-gyűjteményére már 1906-os doktori disszertációjában is hivatkozott: „A magyar népdal strófaszerkeszete.” In: Bónis Ferenc (közr.): *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. II.* Budapest: Zeneműkiadó, 1974, 14–46. 15.

<sup>17</sup> Szalay (szerk.), *Száz magyar katonadal*, 51.

<sup>18</sup> Kodály Zoltán: *Magyar népzene VI.* Bécs: Universal Edition, 1925. Kodály Zoltán: *Magyar népzene VII.* Bécs: Universal Edition, 1932.

<sup>19</sup> Dalos Anna: *Forma, harmónia, ellentét. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Budapest: Rózsavölgyi, 2007, 63–80.

Mű címe	Tétel sorszáma, címe
Két ének, op. 5	2. <i>Sírni, sírni</i> (1916)
Megkéssett melódiák, op. 6	2. <i>A farsang búcsúszavai</i> (1916)
	7. <i>Levéltöredék barátnémhoz</i> (1916)
Öt dal, op. 9	1. <i>Ádám, hol vagy?</i> (1918)
	2. <i>Sappho szerelmes éneke</i> (1916)
	4. <i>Kicsi virágom</i> („1916. 11. 23.”)
	5. <i>Az erdő</i> (1916)
Kádár István balladája: (1917)	
Két férfikar	2. <i>Mulató gajd</i> (1917)
Magyar rondó: (1917)	
Négy dal	4. <i>Fáj a szívem</i> (1917)
2. vonósnégyes, op. 10 („1918. 3.”)	
Hét zongoradarab, op. 11	1. („1917. 11. 13.”)
	2. <i>Székely keserves</i> („1918. 11.”)
	4. <i>Sírfelirat</i> („1918. 12.”)
	5. <i>Tranquillo</i> („1918. 3. 17.”)
	6. <i>Székely nóta</i> (‘1917. 11.”)
	7. <i>Rubato</i> („1917. 3. 17.”)

1. táblázat. Kodály művei (1916–1918)

*Mulató gajd* magányos férfiakat vagy férfiközösségeket szólaltatnak meg. Csupán a *Sappho szerelmes éneke* állítja középpontba egy nő erotikus szerelmét.

E művek teremtik meg a 2. *vonósnégyes* kontextusát. A kompozíciók közötti összefüggések feltárásához alapvető segítséget nyújtanak Kodály írásai, amelyek ebben az időszakban feltűnően nagy számban jelentek meg nyomtatásban. Tematikai szempontból ezek az írások igen sokfélék: zenekritikák, ismertetőik, amelyeket elsősorban pénzkereseti céllal írt, illetve tanulmányok a magyar népzénéről. Bármilyen műfajhoz tartoznak is, közvetlenül reagálnak a napi eseményekre, s újból és újból utalnak a háborúra. Bartók *A fából faragott királyfi*jának 1918. november 26-i előadásáról írván Kodály érzékenyen visszailleszt az ősbemutatóra is:

Szörnyű idők voltak, mikor először ropta bolond holtig-táncát a Fabáb-király, először sírta el szívrepesztő bánatát az igazi, mindenétől megfosztott királyfi. Azóta minden még szörnyűbbre fordult. S mégis: ennyi baj közt bizalom, reménység fog el. Nem halhat meg, akármilyen beteg egy ország, ha ilyen szívárványos élet-gejzír tudott belőle kitörni.<sup>20</sup>

Bartók műveiről szóló kritikái elsősorban azt a benyomást keltik, hogy velük Kodály elsősorban barátja műveit kívánta propagálni. Egyidejűleg azonban önanalízisként-önértel-

<sup>20</sup> Kodály Zoltán: „Operaház”. *Visszatekintés II*, 343.

mezésként is olvashatjuk ezeket a szövegeket: Kodály saját zeneszerzői ideáljait fogalmazza meg bennük. Igen gyakran merül fel Kodály számára a forma kérdése, elsősorban a „konstruktív” formálás igénye, ami a századforduló modernitásával szemben áll. Kodály értelmezésében ez elsősorban Bartók 2. *vonósnygyesére* igaz, amelyben a forma „a legmagasabb hatványon” nyilvánul meg:

Az egymást követő tételek nem különböző hangulatok képét adják, hanem egyetlen egységes lelki folyamatnak, fejlődésnek folytatólagos rajzát, az egész mű, bár ze-neileg tökéletesen megformált, az élmény közvetlenségével hat.<sup>21</sup>

A „lelki folyamat”, „fejlődés” azonban Kodály látásmódja szerint nem jelent egyben programzenét is. Bartók vonósnygyese ugyanis „nem »programzene«, nem kell hozzáírott magyarázat, beszél maga. Amit mondani akar, megmondja tiszta zenével.”<sup>22</sup>

A formai kérdések mellett Bartók zenéjének magyarságával is igen sokat foglalkozik Kodály. Mégis: miként lehet e zene magyarságát meghatározni? Kodály a maga jellegzetesen költői szavaival a következő választ adja a kérdésre:

Az új magyar zenéből egy más, mélyebbgyökerű, elhasználatlan magyarság szűzi tiszta levegője árad, olyan, mint a székely fenyveseké, amelyek közé szorultan megmaradt valami egy, valamikor országot átfogó, monumentális erejű élet-áradatból. [Bartók zenéje] nem „rész-magyarság”, hanem minden együtt, egy sokrétű, mélyen tragikus világ-magyarság, benne az egykori országszerzők öntudata és a jelen nyomorúságának szembeszegett élni akarás vad energiája.<sup>23</sup>

A „konstruktív forma” és a „világmagyarság” két olyan fogalom, amely Kodály értelmezése szerint Bartók zenéjének két legfontosabb elemét reprezentálja. Mindemellett minden bizonnyal a háborúra adott reakcióként is felfoghatók, amennyiben a konstruktív formát Kodály a századforduló modernitásával állítja szembe, míg a világmagyarság kifejezés hangsúlyozásával a nemzetközi tájékozódástól való eltávolodást, és a nemzet ügyei felé fordulást hangsúlyozza. Ráadásul mindkét meghatározás kétségkívül a Kodály-műhely aktuális kérdéseiről árulkodik. A „konstruktív forma” és a „világmagyarság” Kodály zeneszerzői érdeklődésének középpontjába került a *Psalmus hungaricus* komponálását követően (1923). Írásos megfogalmazásuk dokumentálja, hogy Kodály új zeneszerzői iránya, amely 1923-at követően bontakozott ki, a háború végének időszakában gyökerezik. A 2. *vonósnygyest* ebben az összefüggésben mint az új út keresésének dokumentumát kell szemlélnünk.

Kodály az időszak legjelentősebb írását a magyar népzeneben megjelenő pentatóniának szentelte (1917).<sup>24</sup> Az *Ötfokú hangsor a magyar népzeneben* első alkalommal foglalja össze tudományos keretek között Bartókkal közös 1907-es felfedezését. A pentatóniát mint a magyar népzene legfontosabb és legrégebb hangrendszerét mutatja be. Leírja e régi magyar

<sup>21</sup> Kodály Zoltán: „Bartók Béla II. vonósnygyese”. *Visszatekintés II*, 420.

<sup>22</sup> Uott.

<sup>23</sup> Kodály Zoltán: „Bartók Béla első operája. A kékszakkallú herceg vára bemutató előadása alkalmából”. *Visszatekintés II*, 422.

<sup>24</sup> Kodály Zoltán: „Ötfokú hangsor a magyar népzeneben”. *Visszatekintés II*, 65–75.

dallamstílus jellegzetességeit, s erre támaszkodva határozza meg a dallamstílus korát, szerkezetét, típusát és egyediségét. Kodály többször is hangsúlyozza e dallamstílus jelentőségét, és említi, miként tűnik el fokozatosan a népzenei gyakorlatból:

Nagy értéket veszít ezzel az élő népzene. Ez a stílus annak, aki beletanul, aki meg tud szabadulni a nyugati (főképp német) zenében való elfogultságtól: a legnagyobb gyönyörűséget szerzi, még az iskolázatlan énekesek előadásában is nagy leszűrtség, érettség és tökéletesség, egyszóval: zárt stílus benyomását kelti.<sup>25</sup>

Kodály megfogalmazása nyilvánvalóvá teszi, hogy a pentatónia nemcsak régi dallamstílusként rendelkezik egyedi vonásokkal, de mint a Liszt felhasználta cigányskálával szembeállított magyar jellegzetesség is. Az ötfokúság a zenei magyarság alapvető tulajdonságaként jelenik meg: „az ötfokúság olyan kulcs, amely a magyar melopeia zárt kapuját nyitja meg”.<sup>26</sup> Kodály maga is említi az ötfokúság népszerűségét a kortárs zenében, hiszen az új zene „sűrűn tarkállik pentatonizmusokkal [...]”. Bizonyos, hogy a pentaton melodika a maga primitív, de férfias energiájával üdítő újdonsággal hatott a megelőző korszak agyonkromatizált melodikája után.<sup>27</sup>

Az ilyen megfogalmazások esetében éppúgy, mint Kodály kritikáiban, érdemes a sorok mögé tekinteni. Ebből a szempontból pillanatnyilag nem Kodály írásának tudományos jelentősége meghatározó számunkra – jöllehet a kutatási eredmény jelentős felfedezés mivoltát az elmúlt közel száz évben senki sem tudta megcáfolni –, hanem azok a gondolatok fontosak, amelyeket Kodály ebben a tanulmányban nem bont ki, ugyanakkor látens módon mégis jelen vannak, s egyidejűleg Kodály akkori zeneszerzői horizontjáról árulnak el igen sok mindent. Először is: ebben az írásában Kodály többször is elhatárolja magát a nyugati-német zenétől. Másodsor: a dallamstílust a klasszika fogalmaival írja le („leszűrtség, érettség és tökéletesség”). Harmadsor: a magyarság pentatóniáját állítja középpontba, azt állítván, hogy a magyarság zenei önkifejezésének az ötfokúságra kell épülnie. És negyedsor: leírásában a pentatónia „férfias energiával” rendelkezik, s ez Kodály szerint szemben áll az előző zenei korszak kromatikus – úgy is mondhatnánk: nőies – zenei világával.

A pentatóniáról szóló tanulmány tehát hasonló jelenségeket vizsgál, mint a Bartók zenéjéről szóló írások, s azokhoz hasonlóan ezt is értelmezhetjük az I. világháború egyik jelentős dokumentumának. Bizonyítja, hogy a háború eseményei hatást gyakoroltak Kodály tudományos gondolkodására is, és olyan irányba mozdították el, amely végül a nemzeti művészet primátusához, egy hangsúlyozott antimodernizmushoz vezette el a zeneszerzőt. Értelmezésem szerint a 2. vonósnegyes épp a két korszak határán helyezkedik el, és a nézőpontváltást reprezentálja.

A mű kortársi és kurrens elemzéseiből talán épp ezért olvasható ki bizonyos zavar. Miképpen kellene értelmezni a mű kéttételességét? Milyen helyet foglal el a vonósnegyes az olyan főművek kontextusában, mint a *Duó* vagy a *Szólószonáta*? És: milyen mértékű újítást

<sup>25</sup> Uott, 66.

<sup>26</sup> Uott, 75.

<sup>27</sup> Uott.



tartalmaz a kvartett az 1. vonósnégyeshez képest? Molnár Antal, az első Kodály-monográfia szerzője 1936-ban a *Duóval* kísérlete meg összevetni a 2. vonósnégyest:

Mint a Duóban a III. darab bevezetése, itt a II. darab oldja és fejleszti föl mintegy nyílt cselekménnyé a lelki harc addigi állomásainak zárt sorát. Így jutunk az utat, megoldást kereső lélek viharából és kétségbeeséséből (I. darab) véres kiharcolás útján a világot átölelő győzelemig (finále). Itt az *öröm* hág a frenézisnek arra a fokára, amelyen az I. darab egetostromló vihara tombolt.<sup>28</sup>

Molnár megfigyelései két ponton is árulkodóak: egyrészt szóhasználata egyértelműen utal a háborúra, másrészt a leírás egyértelművé teszi a mű programatikusan vonásait. Eszerint a 2. vonósnégyes olyan kompozíció, amelyben a két tétel egy, a háború eseményeivel összefüggő lelki folyamatot ábrázol.

Későbbi elemzések, mint például Breuer János analízise, a kéttételesség kérdésével foglalkoznak.<sup>29</sup> Breuer felteszi a kérdést, hogy vajon a kéttételesség nem látszólagos-e, hiszen a II. tétel lassú bevezetése lassú középtételként is funkcionálhat. Breuer szerint az I. tétel szonátaformában épül fel, bár maga a forma akár egy nagy kidolgozásként is értékelhető. A II. tétel pedig táncfinálé. Kecskeméti István más kérdéskört vizsgál, amennyiben érdeklődése a 2. vonósnégyes, illetve más Kodály-művek tematikai kapcsolataira irányul. Rámutat például a tételt nyitó madár-repülés toposzra, amely az op. 1-es *Énekszótól* a *Páva-variációk* apoteózisáig végig vezethető az életművön.<sup>30</sup> Ugyanakkor mindkét kutató megemlíti a II. tétel népdalidézését: Kodály egy karácsonyi dalt (*Kirje, kirje, kisdedecske*) dolgoz itt fel (1. kotta).<sup>31</sup>

Kétségtelen, hogy a forma igen zavarbaejtő. Mintha a két tétel két, egymással szembe forduló, külön entitást képviselne. Az I. tétel ugyanakkor a legcsekélyebb mértékben sem viharos és kétségbeesett, mint ahogy azt Molnár Antal látja. Ez az értelmezés még a partitúrában olvasható előadói utasításnak is ellentmond: „Az első tétel előadása igen természetesen gördüljön, az ütemek súlyos helyeinek különösebb kiemelése nélkül.”<sup>32</sup> A forma és a témák



1. kotta. A „Kirje, kirje, kisdedecske” dallama

<sup>28</sup> Molnár Antal: *Kodály Zoltán*. Budapest: Somló Béla, 1936, 22.

<sup>29</sup> *Kodály-kalauz*, 80–91., 88–89.

<sup>30</sup> Kecskeméti István: „Kodály Zoltán: 2. vonósnégyes.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979, 64–65.

<sup>31</sup> *Kodály-kalauz*, 91. Kecskeméti, *Kodály 2. vonósnégyese*, 76.

<sup>32</sup> Breuer János fordításában: *Kodály-kalauz*, 88. A kiadványban szereplő német eredeti szövege: „Der erste Satz ist sehr fließend, ohne besondere Betonung der Taktschwerpunkte vorzutragen.” A mű első kiadásában (Zoltán Kodály: *Quatuor à cordes No. 2*, Bécs: Universal Edition, 1921) ez az utasítás még nem szerepel, csak a 2. kiadásban jelenik meg (Bécs: Universal Edition, 1948). Kodály gyakorta eszközölt kisebb-nagyobb módosításokat művein azok bemutatója-előadásai után. Lásd ehhez: Breuer János: „Kodály korrekciói kiadott zeneműveiben.” In: *Uő: Kodály és kora*. Kecskemét: Kodály Zoltán Zenepedagógia Intézet, 2002, 30–45.

*poco agitato*

*mf espr.*

*mp*

*meno f*

*mp*

2a kotta. Kodály: 2. vonósnégyes – I. tétel; madárhangos 1. téma (1. próbajel után 1–6. ütem)

(Solo)

*p*

*poco espr.*

*p*

*p cresc.*

*p*

*p*

2b kotta. Kodály: 2. vonósnégyes – I. tétel; a Brahmsot idéző 2. téma (2. próbajel után 9–12. ütem)

3 *a tempo*

*p subito*

*tranq.*

*p subito*

*tranq.*

*p subito*

*tranq.*

*p subito*

*espr.*

*gliss.*

*tranq.*

2c kotta. Kodály: 2. vonósnégyes – I. tétel; pentaton melléktéma (3. próbajel után 1–6. ütem)

hasznalóképpen gördülékenyek, ám a témák – bár nagyon is körvonalazottak – nem töltik be hagyományos funkcióikat. A szonátaforma váza kétségtelenül felismerhető, de az egyes témákhoz nem kapcsolódnak a hagyományos karakterek. Az 1. tételnek nincs tulajdonképeni főtémája, inkább csak főtéma-területe két témával. Az első téma egy madárhang-imitációs gesztus (2a kotta), a második – az első hegedű és a cselló közötti szextpárhuzamokkal – Brahms kamarazenéjére emlékeztet (2b kotta). A szextpárhuzamhoz is csatlakozik a madárhangos motívika. A melléktéma szintén új tematikus elem, amely pentatóniát használ (2c kotta).

Igen feltűnő, hogy bár az I. tétel gyakorta alkalmaz pentatóniát, egyáltalán nem hat magyar karakterűnek. Csak a tétel végén bontakozik ki egy hősies magyar jellegű csúcspont, egy erőteljes gesztus formájában, amely a kétvonalas a-hangra fut fel, s mint ilyen a mű befejezését készíti elő. A pentatónia ebben a tételben a kromatikával áll szemben, vagyis a kromatikus mozgás éppoly meghatározó eleme a nyitótételnek, mint a pentatónia.<sup>33</sup> A két réteg párhuzamosságát illusztrálja például, hogy a záró gesztust megelőző pentaton felfutás előtt a cselló és a brácsa kromatikus lépéseket szólaltat meg, miközben a két hegedű pentaton motívumokat játszik (3. kotta).

A harmadik téma (a melléktéma) egy zárótéma jellegű motívummal együtt vezet át a kidolgozásba, ahol a korábbi témák visszatérése mellett egy új téma is megjelenik. Ráadásul a kidolgozás és a visszatérés egybefolyik: reprizként a melléktéma tér vissza, amihez a zárótéma jellegű motívum kapcsolódik, s csak ez után hallhatjuk újból a főtéma-területet. A témák ráadásul igencsak hasonlítanak egymáshoz, alkalmazásukkal és megjelenésük szabálytalanságával mintha Kodály eleve azt akarná elérni, hogy a hallgató elbizonytalanodjék afelől, vajon a formának épp mely szakaszánál tartunk. Kodály nem dallamokkal dolgozik, hanem dallamfordulatokkal (mint a madárhang), dallamtöredékekkel, jellegzetes vonósnégyes-letét

3. kotta. Kodály: 2. vonósnégyes, I. tétel – befejezés, pentatónia és kromatika  
(13. próbajel után 5–9. ütem)

<sup>33</sup> Lásd ehhez Kodály Zoltánról szóló monográfiám vonatkozó szakaszát: Dalos Anna: *Forma, harmonia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Budapest: Rózsavölgyi, 2007, 199–210.

4. kotta. Trioszerenád, II. tétel, madárhang

5a kotta. Trioszerenád, II. tétel, A- és E-hangok váltakozása

5b kotta. 2. vonósnyéves, I. tétel, A- és E-hangok váltakozása

formulákkal (mint a szextpárhuzam), és ezekből a motivikus elemekből építi fel a nagyformát. Ezek az elemek szabad sorrendiségben követhetik egymást, szabad kötés módjára bármelyik bármelyikkel párba állhat. A tétel nem egy egyenes vonalú cselekmény felépítését követi, inkább egy harmonikus-kiegyensúlyozott állapotot reprezentál.

Kodály lelkes gyűjtője volt a madárhangoknak. Gyakran jegyzett le ilyeneket vázlatfüzeteibe. A 2. vonósnégyeshez tartozó kisszámú vázlat között is számos madárhang-lejegyzést találunk.<sup>34</sup> Madárhangok jelennek meg később a *Triószerenád* II. tételének *a là Trisztán és Izolda* megfogalmazott szerelmi jelenetében is, ahol a madárhang a természet hangját hivatott felidézni (4. kotta).<sup>35</sup> A *Szerenád* – az általános vélekedés szerint – Kodály és Emma szerelmét idézi meg.<sup>36</sup> A II. tételben megjelenik egy motívum, amelynek a- és e-hangjai Emma nevének magánhangzóira utalnak (5a kotta). Ugyanez a motívum meghatározó szerepet játszik a 2. vonósnégyes I. tételében is: többször is visszatér, például a tétel végén, ráadásul egészen hasonló formában, mint *Triószerenádban*, búcsúgesztusként (5b kotta).

A II. tétel formája hasonlóképpen nehezen áttekinthető, mint az I. tételé, habár Kodály itt – ellentétben az I. tétellel – nagyon is karakterisztikus témákat alkalmaz. Ráadásul a II. tétel – megint csak ellentétben az I. tétellel – nagyon is magyarnak hangzik. Rögtön a tétel elején, a lassú bevezetőben (*Andante*, *Quasi recitativo*) egy furulya-improvizációt hallhatunk a bús magyar lélek Kodálynál oly gyakran megjelenő jelképeként (6. kotta). A jelképet Ko-

Andante. Quasi recit. (♩ = 76)

ad lib. p cresc. f

6. kotta. 2. vonósnégyes, II. tétel, a lassú bevezetés magyar hangja (1–2. ütem)

<sup>34</sup> A 2. vonósnégyes kompozíciós folyamatából elsősorban a kvartett tisztázati leírásainak különféle verziói maradtak fenn. Kodály Archívum 281/N1-x.

<sup>35</sup> Kroó György: „Kodály: Szerenád, op. 12.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról. Magyar Zene-történeti Tanulmányok*. Budapest: Püski, 2001, 191.

<sup>36</sup> Molnár, *Kodály Zoltán*, 22. Lásd ehhez még Tátrai Vilmos emlékezését: Bónis Ferenc (közr.): *Így láttuk Kodályt*. Budapest: Püski, 1994, 91.

7. kotta. 2. vonósnégyes, II. tétel, magyar kitörés (2. próbajel után 4–5. ütem)

dály az *Adagio* (1905) óta többször is alkalmazta, a 2. vonósnégyessel egy időben, például a *Hét zongoradarab 7.*, *Székely nóta* című tételében.

A furulya-improvizációt sirató követi (Andante con moto), amely szintén a *Hét zongoradarab* egyes tételeinek hangütésével rokonítható (*Székely keserves*, *Sírfelirat*). A sirató után egy magyar tánc töredékét hallhatjuk. E tánc azonban nem tud kibontakozni, mivel a sirató visszatér és a zenét egy drámai – és megint csak magyar-pentaton – kitöréshez vezet, amely az I. tétel hasonló magyar csúcspontjára válaszol (7. kotta). A magyar hangvételi kitörés, amely egyébként a *Hét zongoradarab* több tételében hasonlóképpen jelenik meg<sup>37</sup> – az egész mű érzelmi csúcspontját alkotja.

Az érzelmi kitörést és az ahhoz társuló csöndet követően energikus magyar táncok sorozata szólal meg (1. ábra). A táncfináléban négy különböző tánc jelenik meg (az első még a lassú bevezetőben hangzott fel először), amelyeket mind duda-effektusok kísérnek. A forma körtáncot idéz. A második tánc második megjelenése kidolgozási részként hat, és a harmadik tánc e kidolgozási rész után a visszatérés funkcióját tölti be. Ebben a reprízben azonban először – a karakternek megfelelően – a melléktema tér vissza.

Fontos megjegyezni, hogy a negyedik tánc valójában nem is igazi tánc – csupán a duda-kíséret révén válik azzá –, hanem egy karácsonyi dal, amelynek a szövege minden bizonnyal tartalmi kapcsolatban áll a II. tétel koncepciójával: a „betlehemi hercegecskéről” esik szó benne, aki minket megmentett „a pokoltól.” A pokol maga – a háború archaikus szimbólumaként – azonban nem jelenik meg a tételben. Épp ellenkezőleg: Kodály a dallamnak egy egyszerű változatát szólaltatja meg, és a darabban egészen kivételes módon kontrapunktikus

2. tánc	átvezetés	3. tánc	átvezetés	4. tánc („Kirje, kirje”)	átvezetés
2. tánc	átvezetés	3. tánc	1. tánc	4. tánc	1. tánc

1. ábra. A II. tétel táncainak rendje

<sup>37</sup> II. tétel: 29–31. ütem; III. tétel: 71–78., 100–101. ütem; V. tétel: 13–17. ütem; VI. tétel: 20–24. ütem, 42–47. ütem; VII. tétel: 71–77. ütem.

8. kotta. 2. vonósnégyes, II. tétel, ellenpont

ellenszólamot társít hozzá. Mintha ily módon kívánná reprezentálni a hitnek az ember életében betöltött szerepét (8. kotta).

Az energikus („férfias”) táncfinálé ellenpólust képez a kiegyensúlyozott („nőies”) I. tétellel szemben. Egy Bartók-mű címét kölcsönvéve: két képet, pontosabban két portrét képvisel a két tétel. Ily módon Kodály leírása Bartók 2. *vonósnégyeséről* pontosan illik annak testvérdarabjára, Kodály művére is: az egész kompozíció „egyetlen egységes lelki folyamatnak, fejlődésnek folytatólagos rajza”, „nem »programzene«, nem kell hozzáírott magyarázat, beszél maga. Amit mondani akar, megmondja tiszta zenével.”<sup>38</sup> A II. tétel lassú bevezetése ebben a „lelki folyamatban” fordulópontként hat. Ami ott, a magyar hangvételi kitörésben történik, mindent megváltoztat, éppúgy, ahogy az I. világháború megváltoztatja Móricz Zsigmond novelláiban a paraszti életet. És habár a kiegyensúlyozott I. tétel, amelyben a „nőies” kromatika a „férfias” pentatóniával még összhangot tud alkotni, örökre eltűnik, a férfiak és a hit uralta II. tétel, ez az energikus új világ, egy reményteli jövő lehetőségét rejt magában: a Kodály Zoltán számára oly fontos világmagarság kibontakozásának esélyét.

<sup>38</sup> Lásd a 20. és 21. lábjegyzetet.





## Kodály Zoltán eszményi birodalma: a *Háry János* alakváltásai

Kodály Zoltán daljátékát, a *Háry Jánost* (op. 15) 1926. október 16-án mutatták be a Magyar Királyi Operaházban. Habár Paulini Béla és Harsányi Zsolt librettóját Kodály már 1924 márciusában megismerte,<sup>1</sup> a komponálás meglehetősen lassan haladt előre. Nyílt titok volt, hogy a bemutatóra éppen csak elkészült a partitúra. Mi több, közvetlenül a bemutató előtt derült ki, hogy a két első *Kaland* között a színpadkép mozgatása miatt több időre van szükség<sup>2</sup> – e kényszer hatására vette át Kodály a Móricz Zsigmond által színpadra alkalmazott Csokonai-féle *Dorottya*hoz írott korábbi kísérőzenéjéből a később *Intermezzó*nak elnevezett *Palotást*.<sup>3</sup>

A daljáték bemutatóinak története azóta is újabb betétek és vágások alkalmazásának sorozata: nem létezik két egyforma előadás. Az első változtatásokra rögtön az ősbemutatót követően került sor: a harmadik előadás után Kodály törölte a teljes 4. képet, amelyben Mária Lujza – szerelmi csalódásában – a Nixbe veti magát, s amely a *Sárkánytáncot* is tartalmazza, mivel e jelenetek komoly színpadtechnikai nehézségeket okoztak.<sup>4</sup> A teljes 4. kép elhagyása azonban felborította a daljáték egyensúlyát, ezért érezte úgy Kodály, hogy újabb számokat kell komponálnia a darabhoz, amelyek 1928. január 10-én hangoztak el először.<sup>5</sup> A *Sárkánytáncot* a *Duett nőikkal* váltotta fel, két rövidebb dalbetét is elkészült ekkor, és a *Háry* nyitánya is ekkor szólalt meg első alkalommal.<sup>6</sup>

Aki az Universal Edition 1962-es copyrighttal ellátott *Háry*-zongorakivonatát kezébe veszi, mégsem ezt a változatot ismerheti meg. Az 1. táblázat mutatja, mi az, ami az eredeti változathoz képest kimaradt a zongorakivonatból, illetve milyen újabb betétekkel gazdagodott a mű. Kodály kihagyta például a 4. számot (*A zsidó család*), minden bizonnyal azért, mert úgy érezte, nem szerencsés 1945 után zsidókat egy népcsoport képviselőiként a színpadra állítani. A zongorakivonat egyébként nem tartalmazza a nyitányt sem, ugyanakkor *Induló*

<sup>1</sup> *Kodály-kalauz*, 129.

<sup>2</sup> Uott, 131.

<sup>3</sup> Bónis Ferenc: *Élet-pályá: Kodály Zoltán*. Budapest: Balassi, 2011, 201–203.

<sup>4</sup> Eősze László: *Kodály Zoltán életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977.

<sup>5</sup> Bruno B. Reuer: *Zoltán Kodály's Bühnenwerk 'Háry János'. Beiträge zu seinen volksmusikalischen und literarischen Quellen*. München: Dr. Rudolf Trofenik, 1991, 15.

<sup>6</sup> Eősze, *Kodály Zoltán életének krónikája*, 120.

címen megtalálható benne Kodály 1948-ban komponált *Honvéd díszindulója*, amelyet utólag a librettóhoz illeszkedő szöveggel láttak el.<sup>7</sup>

Az újabb előadások és hangfelvételek további változtatásokat hoztak magukkal. Aki a *Hány* teljes zenei anyagáról szeretne képet alkotni, legalább négy különböző CD tracklistájából kényszerül válogatni, s ezek alapján egy *Hány*-kompilációt készíteni.<sup>8</sup> A táblázat mutatja, hogy a 3., 4., 6., 11a, 21. és 23. számú betéteket sohasem játsszák. Ezek között található nemcsak *A zsidó család*, de például *A ruthén lányok* kara is. Más, önálló Kodály-kompozíciók ugyanakkor megfelelő helyre letek a daljátékban. Kodály maga egészítette ki Marczy kocsis szerepét 1938-ban alkalmi megoldásként a *Kállai kettős* korai, a végleges alaknál lényegesen rövidebb változatával.<sup>9</sup> Rendkívüli módon meglepődött tehát, amikor a *Hány* 1963-as moszkvai bemutatóján azt tapasztalta, hogy a Kállai kettős 1951-ben befejezett második változata szólal meg a darabban. Többször is szóvá tette, hogy a darabot annyira átdolgozták, hogy rá sem lehetett ismerni: „azért jöttem ide, hogy az 1926-ban bemutatott művet lássam, s egy egészen másikkal találkoztam”.<sup>10</sup> Tagadhatatlan, hogy az újabb és újabb betétek azért kerülhettek ilyen könnyedén a *Hány* szövegébe, mert a mű struktúrája – a dialógusok és zenei számok váltogatása – rendkívül elasztikus.

Amennyire ez Kodály nyilatkozataiból rekonstruálható,<sup>11</sup> a moszkvai átdolgozás Muszorgszkij *Szorocsinci vására* és a népi realizmus jegyében született. Az első jelenet például egy piaci népünnepélyen játszódott, nem pedig – mint eredetileg – egy romos falusi kocsmában. Az 1948–1949-es politika fordulat máskülönben is szükségessé tette a libretto módosítását. A legfeltűnőbb változás, hogy az első kaland helyszíne megváltozott: ahogy Hány egy mozdulattal áthúzza a határon álló őrbódét Oroszországból Magyarországra, a librettó ugyanazon mozdulattal Magyarország és Németország határára helyezte át a helyszínt; 1948-az követően nem az oroszok (muszkák), hanem a németek (burkusok) lettek az ellenségeink.

Politikai okokból azonban már a húszas években módosításokat kényszerültek véghezvinni a librettón. Bónis Ferenc utal arra, hogy eredetileg a császár napát is behozták a színpadra, amikor a császári udvar a második képben bevonult. A császár napa annyira öreg volt már, hogy mindössze egy szót tudott mondani: „mamu”.<sup>12</sup> A kortárs közönség számára egyértelmű volt, hogy a császár napa alakja közvetlen célzás Ferenc József édesanyjára, Zsófia főhercegnőre, aki a népi emlékezet szerint idős kora ellenére is mindenbe beleszólt. Az utalás rendkívüli felháborodást keltett rojalista körökben, így a szatirikus jelenetet törölni kellett a darabból.<sup>13</sup>

<sup>7</sup> Bónis Ferenc: „Kodály Zoltán két Hány János-kompozíciója”. In: Uő. (szerk.): *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról*. Budapest: Püski, 2001, 142–158.

<sup>8</sup> Kodály Zoltán: *Hány János*. Hungaroton Classic HCD 12837-8. Budapest: Hungaroton, 1995. *Great Hungarian Musicians. János Ferencsik*. Hungaroton Classic HCD 32122. Budapest: Hungaroton, 2002. Kodály Zoltán: *Hány János-szvit, részletek a Hányból, Galántai táncok, Marosszéki táncok*. Philips 462 824-2. Amsterdam: Philips, 1999.

<sup>9</sup> Eősze, *Kodály Zoltán életének krónikája*, 167–168.

<sup>10</sup> Kodály Zoltán: „A Szovjetunióban. Nyilatkozat”. *Visszatekintés III*, 533.

<sup>11</sup> Kodály Zoltán: „A Hány János moszkvai bemutatóján”. *Visszatekintés III*, 532.

<sup>12</sup> Bónis, *Élet-pálya: Kodály Zoltán*, 227.

<sup>13</sup> Uott.

Szöveg/előadó	Mikor került bele	UE 1962	Egyéb
Nyitány	1928. jan.10.	Nincs benne	Színházi nyitány
1. Kezdődik a mese/Zenekar	Bem.	1.	
2. A furulyázó huszár/fl., cimb.	Bem.	2.	
3. Az öreg asszony	Bem.	3.	Nem játsszák
4. A zsidó család	Bem.	Nincs benne	Nem játsszák
5. Sej! Verd meg Isten	Bem.	4.	
6. Ruthén lányok kara	Bem.	5.	Nem játsszák
7. Piros alma	Bem.	6.	
8. Bordal: Oh, mely sok hal	Bem.	7.	
9. Duo	Bem.	8.	
10. Közjáték	Bem.	9.	
11. Ku-ku-kukuskám	Bem.	10.	
11a Hány a Luciferen	Bem.	11.	Nem játsszák
12. Bécsi harangjáték	Bem.	12.	
13. Hogyan tudtál rózsám	Bem.	13.	
14. Hej két tikom	Bem.	14.	
14a Induló	1950	15.	Honvéd díszinduló (1948)
15. Ébresztő/Sej, besoroztak	Bem.	16.	
16. Franciák indulója	Bem.	17.	
17. Napóleon bevonulása	Bem.	18.	
18. Gyászinduló	Bem.	19.	
19. Dal: Oh, te vén sülülülü	1928. jan.10.	20.	
20. Cigányzene	Bem.	21.	
21. Hagyj békét viaskodó, oh!	1928. jan.10.	Nincs benne	Nem játsszák
22. Toborzó	Bem.	22.	
23. Duett női karral	1928. jan.10.	23.	
Világvége jelenet és a Sárkányok tánca	Bem.	Nincs benne	Nem játsszák, Balettzene 3. előadás után törölve
24. A császári udvar bevonulása	Bem.	24.	
Behozzák a császár napát	Bem.	Nincs benne	Szöveges
25. A kis hercegek bevonulása	Bem.	25.	
26. Gyermekkar	Bem.	26.	
27. Kivonulás	Bem.	27.	
28. Dal: Szegény vagyok	Bem.	28.	
29. Dal: Felszántom a császár udvarát	Bem.	29.	
30. Zárókar	Bem.	30.	

1. táblázat. A Hány János számai

Nem is annyira maga a humoros gesztus, mint inkább az általa kiváltott heves reakció jelzi, hogy a *Hány* librettója igencsak bővelkedik napi politikai allúziókban. Kodály esetében ennek különleges jelentősége van, hiszen a zeneszerző figyelemre méltó módon, pályája minden szakaszában óvakodott attól, hogy politikai nézeteiről nyilatkozzék. Az, hogy a librettó politikai utalásokban gazdag, természetesen műfajspecifikus vonás is. Mint arra Tallián Tibor utalt, a daljáték műfajához, amely Kodály művével új életre kelt, egyértelműen hozzátartozik az aktualizáló jelleg, ugyanakkor meseszerű történetről van szó, amelyhez zenei betétek is társulnak.<sup>14</sup> Éppen ezért fontos hangsúlyozni, hogy Kodály nem vett részt a librettó kialakításban, ő csupán a mesét kísérő-megfestő betétek elkészítésére vállalkozott. Mégis felmerül a kérdés, milyen mértékig azonosult Kodály azzal a magyarság-képpel, illetve azokkal a politikai utalásokkal, amelyet-amelyeket a szövegekönv feljárnál, hiszen a *Hány* – egy *farce* formájában – éppúgy a Trianon-traumát volt hivatott feldolgozni, mint testvérdarabja, a tragikus *Psalmus hungaricus*.<sup>15</sup> A daljátékról szóló Kodály-nyilatkozatok, amelyek többsége az ősbemutató után negyven évvel keletkezett, elsősorban azt hangsúlyozták, hogy a *Hány János* a magyar nép lelkét reprezentálja.<sup>16</sup> Vajon ez azt is jelentheti, hogy a zene nem ugyanazt az álláspontot képviseli, mint a szöveg?

Kodálynak tisztában kellett lennie a szövegekönv aktuálpolitikai jellegével. Talán éppen ezért nem bízott abban, hogy a *Hány*nak sikere lehet külföldön. Ez lehetett az egyik oka annak, hogy 1927-ben szívet állított össze a színpadi zene egyes tételeiből, amely valóban igen nagy sikerrel helyettesítette a világban a daljátékot. Amikor azután a hatvanas években a *Hányt* külföldön is több helyen sikerrel előadták, nagyon meglepődött, hiszen korábban igen gyakran panaszkodott a szövegekönv lefordíthatatlansága miatt.<sup>17</sup>

Az Universal Edition számára 1926-ban Rudolf Stephan Hoffmann készítette el a fordítást, amelyet aztán 1962-ben revideáltak.<sup>18</sup> A fordítás – egyfajta *political correctness* jegyében – arra törekedett, hogy a kétszázötven éves osztrák-magyar együttélés rossz emlékeit semlegesítse, illetve arra, hogy a durva, elsősorban franciákat és cseheket érintő sovinszta tréfákat eltüntesse. Például: Hány tanácsot ad a császárnénak, miként lenne érdemes gyógyítani a császár köszvényét. Ennek nyomán a császárné cseh nyelven utasítja a cseh lakájt. A német fordítás a cseh nyelv jellegzetességeit adja vissza a mássalhangzók szaporításával, valamint egy cseh szó – *rozumite* (érti?) – használatával. A magyar változat ugyanakkor – a csehek iránti mély megvetéstől indítva – morfológiailag rokon szópárokkal játszik, amelyek közül a harmadik (sundás-bundám) egyértelműen az álnok viselkedésre utal, míg az utolsó szó (plotty) az ürülék lepottyanását érzékelteti.

<sup>14</sup> Tallián Tibor: „A magyar opera fejlődése.” In: Staud Géza (közr.): *Az operaház 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984, 232.

<sup>15</sup> *Kodály-kalauz*, 133.

<sup>16</sup> Kodály Zoltán: „Toscanini emlékezete”. *Visszatekintés III*, 460. „A Francia Rádió Hány János-előadása elé”. *Visszatekintés II*, 502.

<sup>17</sup> Kodály Zoltán: „A Hány Jánosról és a Szimfóniáról”. *Visszatekintés III*, 524. „A Juilliard Zeneiskola Hány János-bemutatójáról”. Uott, 517.

<sup>18</sup> *Die kaiserlichen Abenteuer des Hany Janos. Libretto*. Ford.: Rudolf Stephan Hoffmann. Wien: Universal Edition, 1962.

Az I. világháborút és az új államhatárok trianoni kijelölését követően a magyar politikai közbeszédben a békeszerződés aláírásának helyszínét biztosító franciák, illetve a nagy háború folyamán Magyarország mint a kisebbségeket elnyomó nemzet ellen intenzív, nemzetközi propagandát folytató csehek jelentek meg a nemzet fő ellenségeiként.<sup>19</sup> A librettó ebből a szempontból közvetlen lenyomatát adja a korabeli politikai gondolkodásnak, illetve annak a traumának, amit a trianoni békeszerződés váltott ki. Szabolcsi Bencének az ősbemutatóról szóló kritikája egyértelműen utal a mű szövege és a békeszerződés közötti kapcsolatra.<sup>20</sup>

A békeszerződés kiváltotta trauma librettóra gyakorolt hatása egészen az 1940-es évekig nyomon követhető különféle recepciós formákban. A daljáték drámai csúcspontján Hány arra kényszeríti a legyőzött Napóleont, hogy revansként az 1920-as békeszerződésre, írjon alá egy szerződést, amelyben megígéri, hogy ezentúl jól fog viselkedni, és mindent kifizet, amit lerombolt. Az első *Hány*-film (1941) épp ennél a jelenetnél dokumentálja, miféle frusztrációk és kisebbségi komplexusok álltak a libretto kialakításának hátterében. E jelenetben Napoleon egész apróra összezsugorodik: alig tud felmászni a nagy székre, és az óriás méretű Hány János mellett épp csak hogy eléri az asztalt.<sup>21</sup>

A filmnek ezen a pontján a *Hány* 18. száma, a *Gyászinduló* szólal meg. S valóban, a *Gyászinduló*, és az azt megelőző *Franciák indulója* és *Napoleon indulója* (16. és 17. szám) teljes összhangban áll a librettóval: a három induló a daljáték leginkább ironikus szakaszai közé tartozik, s mindhárom közvetlen módon utal Napoleon és serege franciaságára. A *Gyászinduló*ban például a szaxofon mint tipikus francia – és nem belga – hangszer jelenik meg, elhangolt formában halljuk a *Marseillaise*-t, míg a *Franciák indulójában* az egészhangú skála képviseli a franciák világát.

Ennél jóval feltűnőbb azonban az, hogy a Habsburg udvar – a libretto éles megfogalmazásainak dacára – Kodálynál inkább pozitív színben tűnik fel. A szövegkönyv Habsburg-ellenes megnyilvánulásait érzékelteti a 3. kaland egyik jelenete, amelyben Marci kocsis megpróbálja megnyugtani Örszét, akit feldúl, hogy Mária Lujza feleségül kíván menni Hányhoz. Örsze keserű hangon tör ki: „Az osztrákok már mindent elvettek tőlünk, most még a császárt is mi adjuk nekik?” Ám a librettóval szembenemegy a zene, amely az osztrákokat kedves, barátságos és mesészerű módon reprezentálja. Kodály, az osztrákok ábrázolására a legszínesebb tételeket komponálja meg, ilyen például Mária Lujza dala, a *Ku-ku-kukuskám*, *A császári udvar bevonulása* vagy *A kis hercegek bevonulása*. A zene által megjelenített eszményi kép – mint arra Kodály többször is utalt – a magyar nép fantáziájában jön létre: azt mutatja meg, miképp jelenik meg a magyar nép gondolkodásában a bécsi udvar.<sup>22</sup> Látványos példája ennek a *Bécsi harangjáték*, amely egy magyar tehénkolompdallamot használ fel a 18. századi Bécs harangjáték stílusába transzformálva.

Szabolcsi Bence értelmezése szerint a *Hány* zenéje három különböző zenei rétegre épül: a magyar népzene, a 18. és 19. század verbunkos-zenéjére és Kodály eredeti kompozí-

<sup>19</sup> Zeidler Miklós: *A revíziós gondolat*. Budapest: Osiris, 2001, 15–20.

<sup>20</sup> Szabolcsi Bence: „Hány János. Kodály daljátékának bemutatója a budapesti Operaházban”. *Kodályról és Bartókról*, 66. Lásd jelen kötetben a *Kodály és a zenetörténet* című tanulmányt.

<sup>21</sup> Rendezte: Bán Frigyes.

<sup>22</sup> Kodály, „Toscanini emlékezete”, 460.; Kodály, „A Francia Rádió Hány János-előadása elé”, 502.

cióira.<sup>23</sup> Szabolcsi szerint ezek az eredeti kompozíciók a színek, a kolorit létrehozásában játszanak meghatározó szerepet, míg a verbunkos stílus, a maga neoklasszikus gesztusai-  
val, közvetlenül a cselekmény időszakára, a 18–19. század fordulójára utal, miközben a ma-  
gyarság nagyságának és hősiességének megjelenítését is szolgálja. A népdal-felhasználásnak  
az a funkciója, mint arra Kodály többször is hivatkozott, hogy a városi közönséghez köze-  
lebb hozza a magyar népdalt. Mintha a népdalhasználat egy kulturális misszió része lenne,  
ahogy azt Kodály 1965-ben érzékletesen megfogalmazta: „a népdal elhozta a falu levegőjét  
a városba”.<sup>24</sup>

Szabolcsi arra is felfigyelt, hogy Kodály nem feltétlenül a legszebb népdalokat választotta  
daljátékához, hanem olyanokat – mint Szabolcsi vélte –, amelyek egy „egészen új világot  
nyitnak meg”.<sup>25</sup> Ha magukat a népdalokat vesszük görcső alá, egyértelművé válik, hogy a  
válogatás háttérében nem egyszerűen esztétikai, hanem elsősorban politikai okok álltak. A 2.  
táblázat megmutatja (a 88. oldalon), hogy két kivétellel mikor és hol gyűjtötte maga Kodály  
a feldolgozott népdalokat.<sup>26</sup> Az egyik kivétel a *Tiszán innen, Dunán túl*, amely szimbolikus  
jelentőségre tett szert a műben: a magyar népdalokra oly jellemző kvintváltó szerkezetével  
a haza és otthonosság szimbólumává válik. Ezt a népdalt Bartók Béla gyűjtötte 1906-ban  
Felsőiregen (Tolna megyében), vagyis azon a területen, ahol Hány János, a történeti szemé-  
lyiség ténylegesen élt.<sup>27</sup> Megjegyzendő, hogy a többi, Kodály gyűjtötte népdal az 1918 előtti  
gyűjtésekből származik, elsősorban az 1912 és 1914 közötti időszakból, és a mai Szlovákia  
(Felvidék), illetve Románia (Bukovina) területéről való.

Feltűnő kapcsolat mutatkozik a gyűjtőhelyek és a daljáték cselekményének helyszínei  
között (1. ábra, a 89. oldalon). A Hány-történet legfontosabb helyszíneit kerettel emeltem ki  
a térképen: Oroszország és Magyarország (pontosabban Galícia) határát, Bécsset, Majlandot  
(ahol Hány legyőzi Napóleont) és Hány, valamint Örzse Bécs-közeli szülőfaluját, Nagya-  
bonyt (ma Vel’ké Blahovo, Szlovákia). A csillagok a feldolgozott népdalok gyűjtőhelyét je-  
lölik. A legtöbbjükét Nagybony térségben gyűjtötte Kodály, azaz a Felvidéken, ahova elő-  
szeretettel járt, talán mert ez a régió, különösképpen Galánta és Nagyszombat környezete,  
gyermekkorának helyszíne volt.<sup>28</sup> Minden bizonnyal érzelmileg erősen kötődött ehhez a te-  
rülethez, különösképpen a trianoni békeszerződést követően, amikor a Felvidéket elcsatolták

<sup>23</sup> Szabolcsi Bence: „Miért szép a Hány János?” *Kodályról és Bartókról*, 362.

<sup>24</sup> Kodály Zoltán: „Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Besch-sel.” *Visszatekintés III*, 556.

<sup>25</sup> Szabolcsi, „Miért szép”, 363.

<sup>26</sup> A táblázat forrása: Bereczky János et al. (közr.): *Kodály Zoltán népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984.

<sup>27</sup> Uo, 47–48. Hány Jánosról, mint történeti személyiségről lásd: Hadnagy Albert: „Ki volt Hány János?” In: Dobos Gyula (szerk.): *A főlevéltárnok – Dr. Hadnagy Albert élete és munkássága*. Szekszárd: Tolna megyei levéltár, 1991.

<sup>28</sup> A Kodály család 1885 és 1892 között Galántán élt, majd 1892 májusában Nagyszombatba költözött. Eősze, *Kodály Zoltán életének krónikája*, 9., 14.

Szám	Város	Mai ország	Ország rész	Gyűjtő	Gyűjtés dátuma	Vegyes
A zsidó család	Hadikfalva	Románia	Bukovina	Kodály	1914. IV.	A Juhait kereső pásztor lassúja Hangszeres támlap
A zsidó család	Istensegíts	Románia	Bukovina	Kodály	1914. IV.	
Sej, verd meg isten	Nyírvaja	Magyarország	Szabolcs, Kelet-Magyarország	Kodály	1916. VIII. 11.	
Ruthén lányok kara	Istensegíts	Románia	Bukovina	Kodály	1914. IV.	Lásd támlap Kodály-Bartók vitáját, kolomejka
Piros alma	Mohi	Szlovákia	Bars	Kodály	1912	lásd még másik dallam: Ghymes, Nyitra
Ó, mely sok hal	Alsócsesze (d) Bakonybél (var.)	Szlovákia Magyarország	Bars Veszprém, Nyugat-Magyarország	Kodály Kodály	1912 1922. VIII. 6.	
Tiszán innen, Dunán túl	Felsőireg	Magyarország	Tolna, Dél-Magyarország	Bartók	1906	Az eredeti Hány Tolnán élt!
Ku-ku-kukuskám	Nyitraegerszeg	Szlovákia	Nyitra	Kodály	1910	Szöveg Amadé László Kukuku verséből kiegészítve
Bécsi harangjáték	Mohi Kemenessőmjén	Szlovákia Magyarország	Bars Vas	Kodály Kodály	1914 1922. IX. 15.	Hangszeres támlapok
Hogyan tudtál	Alsócsesze (d) Páty (sz)	Szlovákia Magyarország	Bars Pest	Kodály Kodály	1912 1923. VI. 10.	
Hej, két tikom	Balatonlelle (sz) Bolhás (d)	Magyarország Magyarország	Somogy Somogy	Kodály Kodály	1924. IX. 7-8. 1922. XII. 25.	
Sej, besoroztak	Érd (d) Zsigárd (d)	Magyarország Szlovákia	Pest Pozsony	Kodályné Kodály	1917. VIII. 1905	
Nagyabonyban csak két torony látszik	Nagyabony	Szlovákia	Pozsony	???	???	A forráskötet szerint a Pest megyei Abonyról van szó, Magyar népköltési gyűjtemény, eléggé meglepő lenne
Ó, te vén sütlülű	Nyitraegerszeg (d) Alsóbalog (d)	Szlovákia Szlovákia	Nyitra Gömör	Kodály Kodály	1910 1912	

2. táblázat. A Hány Jánosban szereplő népdalok gyűjtőhelyei

Szám	Város	Mai ország	Országrés	Gyűjtő	Gyűjtés dátuma	Vegyes
A jó lovas katonának	Zsére	Szlovákia	Nyitra	Kodály	1911	
Gyűjtöttam gyertyát	Mohi (d)	Szlovákia	Bars	Kodály	1912	
	Mohi (sz)	Szlovákia	Bars	Kodály	1914. V. 24.	
	Gyarmatpuszta (Gyermely) (d)	Magyarország	Komárom	Kodály	1921. X. 10.	
Elment a két lány	Nyitraegerszeg (d)	Szlovákia	Nyitra	Kodály	1908	
	Nyitraegerszeg (sz)	Szlovákia	Nyitra	Kodály	1910	
Ábécédé	Nagyszalonta (d)	Románia	Bihar	Kodály	1916. X. 8.	
	Garamszentgyörgy (sz)	Szlovákia	Bars	Kodály	1912	
Szegény vagyok	Zsigárd (d)	Szlovákia	Pozsony	Kodály	1905	
	Komárom (sz)	Magyarország	Zala	Kodály	1925	
Fölszántom a császár udvarát	Szalóc (d)	Szlovákia	Gömör	Kodály	1914. I.	
	Szilica (sz)	Szlovákia	Gömör	Kodály	1913	

2. táblázat folytatás. A *Hány János*ban szereplő népdalok gyűjtőhelyei

Magyarországtól. Ugyanez a terület Hány János, a mesehős szülőhelye,<sup>29</sup> ami történetileg megalapozza, miért éneklük a Hány fantáziájában megjelenő szereplők e régió dalait.

Kodály 1921 és 1924 között kiegészítette korábbi gyűjtéseit olyan variánsokkal, amelyeket az új országhatáron belül talált. Az általános vélekedés szerint azok a népdalok a leginkább archaikusak, amelyek a központoktól távol, a periférián őrződtek meg. A felvidéki gyűjtés tehát azért is volt olyan meghatározó jelentőségű Kodály számára, mert ez a terület valóban a kulturális, nyelvi és nemzeti periférián helyezkedett el. Az I. világháború után még fontosabbnak tűnt, hogy a központhoz közel eső helyeken, az ország közepén fedezhette fel újból azokat a dalokat, amelyeket tíz évvel korábbi gyűjtőútjain talált. Mintha e variánsok a régi Magyarországból őriztek volna meg valamit, ami egyben a szétszakított ország egységét is demonstrálja. Valószínűleg ezért is döntött úgy, hogy a „Hej két tikom tavali” népdalt is feldolgozza, mint egyetlen olyan dallamot, amely nem az elszakított területekről származik, hanem Somogy megyéből.<sup>30</sup> Kodály 1922-ben talált rá a dallamra, és minden bizonnyal remélte, hogy a dallam variánsai a Felvidéken is megtalálhatóak, vagy legalább is egykor ismertek lehettek.

<sup>29</sup> Hány a szövegkönyv szerint Nagyabonyban él. Nagyabony a Nagyszombati kerületben, a Dunaszerdahelyi járásban található. A helység választása is sajátos lehetőséget teremt az egykori és a Trianon utáni Magyarország azonosságának hangsúlyozására, tekintettel arra, hogy Pest megyében is található egy Abony nevű kisváros. Kodály a Nagyabonyt megéneklő *Ébresztő* dallamát Pozsony megyei (zsigárdi) gyűjtéséből kölcsönözte, a szöveget azonban Abonyi Lajos gyűjtéséből vette át, aki azt a Pest megyei Abonyban gyűjtötte. Bereczky, *Kodály Zoltán népdalfeldolgozásainak*, 56.

<sup>30</sup> Uott, 53–55.





1. ábra. A Hány-történet helyszínei (keretben), valamint a feldolgozott népdalok gyűjtőhelyei (csillagok)

A betétek, amelyek a bukovinai gyűjtésből származnak, az Osztrák–Magyar Monarchia három különböző nemzetiségét képviselik: Bukovinában gyűjtötte Kodály a *Ruthén lányok karának*, *A zsidó családnak* és a *Cigányzenének* a zenei anyagát.<sup>31</sup> Mint már említettem, a három közül kettőt a későbbi előadások elhagynak, annak ellenére, hogy mindkettő meghatározó szerepet játszik a daljáték történeti hitelességének létrehozásában. Kodály a *Hány*ban megjelenő Monarchiát oly módon kísérli meg színpadra állítani, hogy az ennek az eszményi birodalomnak a kulturális-nemzeti gazdagságát jelenítse meg. Ez a fajta autenticitás az alapkoncepció meghatározó vonása: Hány János, aki katonaként Galícia és Oroszország határán szolgál, valóban abban a helyzetben van, hogy a galíciai zsidók és rutének zenéjét megismerje.

A történeti hitelesség és a meseszerű karakter azonban összeolvad, ami Kodály számára – zenei szempontból – nagy jelentőséggel bír. A hatvanas években többször is hangsúlyozta, hogy a *Hány János* cselekménye – éppúgy, mint a folklórban a mesék – egybekeveri a történeti tényeket és a meseelemeket.<sup>32</sup> Kodály már az ősbemutató idején is utalt rá, hogy a

<sup>31</sup> Uott, 42–43., 44.

<sup>32</sup> Kodály Zoltán: „Őnarckép”. *Visszatekintés III*, 589. Kodály, „Toscanini emlékezete”, 460.



1. kotta. A tehénkolomp dallam

történetnek van valóságmagja, az események azonban nem pontosan úgy zajlanak le, ahogy megtörténtek.<sup>33</sup> A valóság és a fantázia összeolvadását többek között látványosan illusztrálja *A bécsi harangjáték*, amelyben a harangjáték témája egy bukovinai tehénhívogató motívumait használja fel (1. kotta). Éppen ezért volt Kodály számára oly fontos a történetileg autentikus népdal-gyűjtőhelyek és Hány fantáziálásának területi közelsége. Ezen a ponton találta meg azt az esztétikai többletet, amelyet hozzá tudott adni a leginkább politikai pamfletnek tekinthető librettóhoz.

Lényeges azonban, hogy a történeti hitelességet szolgáló népdalok mind magyarok voltak. Mi több, a kisebbségek dallamai is mind a magyar zenélési mód manírjait viselik: Kodály ezeket is magyar parasztoktól gyűjtötte. Maga is többször utalt arra, hogy Hány János világnézete „magyarcentrikus”. „Nem gondolom – vélte Kodály –, hogy ez így jó. Épp ellenkezőleg: ebben gyökerezik sok régi bűnünk, a magyar történelem politikai bűnei. A művészetnek azonban nem feladata, hogy oktasson, ítélkezzen vagy meggyőzzön; a művészetnek csak megjelenítenie kell.”<sup>34</sup> Kodály *Hány Jánosa* egyértelművé teszi, hogy a monarchia idilljét csak ebből a magyarcentrikus alapállásból lehetett idillikusnak tekinteni. Kodály Zoltán eszményi birodalma csak a közös történelem magyar romjaiból rakható újra össze.

<sup>33</sup> Kodály Zoltán: „Hány János hőstettei”. *Visszatekintés III*, 491.

<sup>34</sup> Uott.

## Háry bécsi utazása: Kodály *Színházi nyitány*ának bemutatója

Tanulmányom címe Eduard Mörike *Mozart prágai utazása* című novellájára utal, amelyben a zeneszerző és felesége Bécs és Prága között félúton pár kellemes órát tölt el egy cseh nemesi család körében. A történet természetesen fikció. Hasonló fiktív utazást tesz Kodály Zoltán főhőse, Háry János Bécsbe, ahol nemcsak a császár nagyrabecsülését nyeri el, hanem a császár leánya, Mária Lujza is belésszeret. A daljáték kortárs kritikussai egyetértettek abban, hogy Háry Kodály hasonmása.<sup>1</sup> Mégsem ez a párhuzam bátorít fel arra, hogy a *Színházi nyitány* 1932. március 29-i bécsi ősbemutatóját részben fikcióként értelmezem. Tanulmányomban egyrészt arra teszek kísérletet, hogy az ősbemutató körülményeit feltárjam, másrészt hogy megválaszoljam a kérdést: miért nem aratott sikert a mű sem Bécsben, sem az ősbemutató követően másutt, azaz miért nem vált a *Színházi nyitány* a Kodály-kánon részévé.

Kodály Zoltán maga sem vett részt a *Színházi nyitány* koncertverziójának Musikvereinsaal-beli bemutatóján, amelyen a Bécsi Szimfonikusokat Robert Heger vezényelte. A *Háry-nyitány* – bár az 1926. október 16-i bemutatóra nem készült el – 1928. január 10-én szólalt meg először, három másik számmal együtt a budapesti Királyi Operaházban,<sup>2</sup> és a *Háry*-daljáték részeként 1931. szeptember 26-án is elhangzott a kölni városi színház előadásán. A nyitányt – mint arra a korabeli sajtódokumentumok utalnak – jelentősen meghúzták.<sup>3</sup> A *Háry* nyitánya a „Sej, Nagyabonyban” szövegkezdetű népdallal zárul, amely később, a daljáték végén elvezet a darab apoteózisához. A koncertverzióhoz azonban Kodály új befejezést komponált, amely csak a nyitány tematikájához kapcsolódik, és a népdal elhagyása révén egyértelmű zárlattal rendelkezik.

Ez a változat, amelyet Emma asszony háztartási naplójának tanúsága szerint 1931. december 4-én fejezett be Kodály,<sup>4</sup> 1932-ben jelent meg az Universal Editionnál.<sup>5</sup> Kodály

<sup>1</sup> Szabolcsi Bence: „Háry János”. *Kodályról és Bartókról*, 64–70. Jemnitz Sándor: „Rendkívüli Filharmóniai hangverseny – Kodály és Honegger zsoltárai”. In: Lampert Vera (közr.): *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 142. A kritika megjelenésének dátuma: 1928. február 5.

<sup>2</sup> Lásd ehhez Szabolcsi Bence 1928-as beszámolóját: „A Háry János új számai”. *Kodályról és Bartókról*, 83–85.

<sup>3</sup> *Kodály-kalauz*, 152.

<sup>4</sup> Jelzete a budapesti Kodály Archívumban: H. N. 1931. 240.

<sup>5</sup> Zoltán Kodály: *Theater-Ouverture*. Wien: Universal Edition, 1932.

1932. február 29-én kelt, az Universal Editionnak címzett leveléből tudjuk, hogy a nyomtatásra előkészített kéziratot már 1931 elején elküldte a kiadónak, amely azonban nem reagált a küldeményre.<sup>6</sup> Ugyanakkor március 21-én engedélyt kértek Kodálytól, hogy a partitúrát egyes helyeken meghúzhassák.<sup>7</sup> A Kodály-kutatás mindeddig bizonytalan volt abban, hogy a bécsi ősbemutató valóban lezajlott-e,<sup>8</sup> mivel Kodály ezt a levelet csak április 25-én, azaz majd' egy hónappal a bemutatót követően válaszolta meg. Mindazonáltal beleegyezését adta a partitúra rövidítéséhez:

Ami a Hány-nyitányt illeti: Heger professzor váratlan itteni felbukkanása lehetővé teszi, hogy válaszoljak 21-i becses soraikra. Arra következtetek szavaiból, hogy csak egy ad libitum-rövidítést javasol, amelyet egy vi = = de jelzéssel lehet megadni. Ebbe minden további nélkül beleegyezem, hiszen mindez nem befolyásolja az előállítási munkálatokat.<sup>9</sup>

A levél egyértelművé teszi, hogy Robert Heger tájékoztatta Kodályt a kiadó javaslatáról. A két muzsikus személyesen tárgyalhatta meg a kérdést, mivel Heger 1932. április 23-án a Székesfővárosi Zenekar és Énekkar élén a Zeneakadémián vezényelte Händel *Messias*át.<sup>10</sup> Kodály látszólag kései válasza világossá teszi, hogy a rövidítési javaslat nemcsak a már lezajlott ősbemutatót érintette: feltehetően éppen Heger tapasztalatai készítették a kiadót arra, hogy felvesse az *ad libitum* húzás lehetőségét. Az 1932-es első, illetve az 1952-es második kiadás<sup>11</sup> ugyanakkor semmi nyomát nem őrzi e javaslatnak. Breuer János hívta fel a figyelmet arra, hogy az első hallási élmények – gyakran az ősbemutató – után Kodály hajlott műveinek revideálására.<sup>12</sup> A *Színházi nyitány* új változatát azonban csak 1932. december 11-én hallhatta először Budapesten.<sup>13</sup>

Robert Heger közvetítésével a kiadó arra is megkérte Kodályt, adjon új címet kompozíciójának. A javasolt *Daljáték-nyitány (Singspiel-Ouverture)* a karmesternek sem tetszett, mivel – mint Kodály fogalmazott – ettől a hallgató olyasmit várhat, ami a kompozícióval nem áll összhangban.<sup>14</sup> A Musikvereinsaalban még „Ouverture zum János Hány” címmel

<sup>6</sup> Legány Dezső–Legány Dénes (szerk.): *Zoltán Kodály Letters in English, French, German, Italian, Latin*. Budapest: Argumentum-Kodály Archívum, 2002, 191.

<sup>7</sup> Erről Kodály válaszleveléből szerzünk tudomást: uott, 194.

<sup>8</sup> Breuer bizonytalanként hivatkozik a bemutatóra: *Kodály-kalauz*, 153. Eősze nem is említi a Kodály életét napról napra feldolgozó könyvében (*Kodály Zoltán életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977).

<sup>9</sup> Legány–Legány, *Kodály Letters*, 194. Fordítás tőlem.

<sup>10</sup> Az MTA BTK ZTI „Lendület” 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport Budapesti Hangversenyek Adatbázisa adatai alapján: [http://db.zti.hu/koncert/koncert\\_Kereses.asp](http://db.zti.hu/koncert/koncert_Kereses.asp) (utolsó megtekintés: 2015. július 30.).

<sup>11</sup> Zoltán Kodály: *Theater-Ouverture*. Wien: Universal Edition, 1952.

<sup>12</sup> Breuer János: „Kodály korrekciói kiadott műveiben”. In: Uő: *Kodály és kora*. Kecskemét: Kodály Intézet, 2002, 30–45.

<sup>13</sup> Az MTA BTK ZTI „Lendület” 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport Budapesti Hangversenyek Adatbázisa adatai alapján: [http://db.zti.hu/koncert/koncert\\_Kereses.asp](http://db.zti.hu/koncert/koncert_Kereses.asp) (utolsó megtekintés: 2015. július 30.).

<sup>14</sup> Legány–Legány, *Kodály Letters*, 194.

szólalt meg a zenekari darab.<sup>15</sup> Robert Heger azonban aggódott amiatt, hogy a közönség azt fogja hinni, a nyitány a *Hány-szvit*hez íródott.<sup>16</sup> Az átlagos hangverseny-látogató feltehetően nem értesült arról, hogy az 1927-es népszerű szvit egy daljáték részeit tartalmazza. Kétségtelen, hogy a szvit – az 1929-es *Marosszéki táncok* mellett – a legismertebb Kodály-művek közé tartozott. Az *Anbruch* folyóirat adatai szerint 1932-ben a *Marosszéki táncok* tízszer, a *Hány-szvit* hatszor szólalt meg a világ nagyvárosaiban.<sup>17</sup> Maguk a Bécsi Szimfonikusok is, akik a *Színházi nyitány* ősbemutatóját abszolválták, kétszer játszották ebben az évben a *Marosszéki táncokat*, először Hermann Abendroth, másodszor Herbert Winkler vezényletével.<sup>18</sup>

A *Színházi nyitány* és bemutatója, valamint önálló műként való propagálása háttérben egyéb okok is meghúzódhattak. Kodály 1932-ben ünnepelte ötvenedik születésnapját, s az Universal Edition, amellyel Kodály tizenkét évvel korábban, Bartók Béla közbenjárása révén kötött szerződést,<sup>19</sup> ezt az ünnepi alkalmat arra használta fel, hogy népszerűsítse Kodály művészetét és személyiségét. Az *Anbruch* folyóiratban Kodályt ifjúkori ismerőse, a zeneteoretikus-zongoraművész Rudolf Réti köszöntötte.<sup>20</sup> Úgy tűnik, az Universal Edition jelentősen növelni szándékozott Kodály nemzetközi reputációját, ami elsősorban épp azáltal vált lehetővé, hogy 1932-ben már megfelelő számban álltak rendelkezésre reprezentatívnak tekinthető zenekari művek a zeneszerző tollából.

Amikor Kodály 1920. augusztus 26-án aláírta szerződését az Universal Editionnal, a két fél abban egyezett meg, hogy a komponista kilenc darabot készít elő nyomtatásra.<sup>21</sup> Ezek – Kodály első alkotói korszaka tájékozódásának megfelelően – kamara- és zongoraművek, illetve magyar költők verseire készült dalok voltak.<sup>22</sup> Mindez azt jelenti, hogy a kiadó Kodály művei esetében csak meglehetősen szűk piaccal számolhatott. Az 1923-ban komponált *Psalms hungaricus* nagy sikere azonban megváltoztatta ezt a helyzetet. A *Zoltár* először 1926. június 17-én szólalt meg Zürichben, az IGM-fesztiválon,<sup>23</sup> s ezt követően számos jelentős karmester – köztük Toscanini, Mengelberg és Abendroth – tűzte műsorára a kompozíciót.<sup>24</sup> A Musikverein-beli bécsi bemutatón, 1926. november 6-án Anton von Webern vezényelt.<sup>25</sup>

Joggal várták tehát a karmesterek, hogy új zenekari Kodály-művekkel bővíthessék repertoárjukat, 1926 táján azonban a zeneszerző még nem rendelkezett ilyenekkel. Valójában csak

<sup>15</sup> A Bécsi Szimfonikusok honlapjának hangverseny adatbázisa alapján: <http://www.wiener-symphoniker.at/archiv/konzert/pid/000000e9h58h00011d5> (utolsó megtekintés: 2015. július 30.)

<sup>16</sup> Legány–Legány, *Kodály Letters*, 194.

<sup>17</sup> *Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik* 9–10 (1932), 222.

<sup>18</sup> <http://www.wiener-symphoniker.at/archiv/konzert/pid/000000e9h58h00011d5> (utolsó megtekintés: 2015. július 30.)

<sup>19</sup> Rudolf Klein: „Kodály és az Universal Edition”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Kodály Zoltán emlékére*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 137.

<sup>20</sup> Rudolf Réti: „Gruß an Kodály”. *Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik* 9–10 (1932), 189–190. Réti köszöntője után Tóth Aladár életmű-ismertetése olvasható; uott, 191–193.

<sup>21</sup> Klein, „Kodály és az Universal”, 137.

<sup>22</sup> Uott.

<sup>23</sup> Eösz, *Kodály életének krónikája*, 110–111.

<sup>24</sup> *Kodály-kalauz*, 123.

<sup>25</sup> Kodály és Bécs kapcsolatához lásd Breuer János tanulmányát: „Zoltán Kodály und Wien”. *Österreichische Musikzeitschrift* 11 (1972), 581–587.

a nemzetközi siker és talán a kiadó nyomása készítette arra, hogy zenekarra komponáljon. Mindez magyarázatot ad arra is, hogy első zenekari kompozíciói miért átdolgozások. Az 1927 és 1933 között összeállított hat zenekari műve közül hármát a *Hány János*ból emelt ki: a *Hány-szvit* mellett, amely műfajának megfelelően – hasonlóan Bartók *Fából faragott királyfi*- és *Csodálatos mandarin-szvitjéhez*, valamint Berg *Lulu-szvitjéhez* – promóciós cézzal készült, Kodály a daljátékból kölcsönözte a *Baletzene* és a *Színházi nyitány* zenéjét.<sup>26</sup> A *Marosszéki táncok* sorozatát először zongorára képzelte el Kodály, és csak 1929-ben vállalkozott meghangszerelésére. 1906-os diplomamunkáját, a *Nyári estét* Arturo Toscanini kérésére 1929-ben dolgozta át. Életművében tehát az 1933-ban komponált *Galántai táncok* sorozata az első önálló zenekari alkotás.

Az Universal Edition láthatóan manipulálta a Kodály-bemutatókkal kapcsolatos adatokat, mivel a kiadó sokkal jelentősebbnek akarta láttatni Kodály nemzetközi sikerét, mint amilyen az valójában volt. A *Hány-szvitet* például Fleischer Antal mutatta be a Pau Casals Zenekar élén Barcelonában, 1927. március 14-én, a kiadó azonban a New York-i Filharmonikusok Willem Mengelberg irányította előadását (1927. december 27.) hirdette ősbemutatóként.<sup>27</sup> Ugyanez történt a Fritz Busch és a Drezdai Staatskapelle *Marosszéki táncok*-bemutatójával 1930. november 28-án: az Universal Edition a premiért Toscanini és a New York-i Filharmonikusok nevéhez kapcsolta.<sup>28</sup> Hermann Scherchen pedig úgy tudta, ő vezényelte Winterthurban a *Színházi nyitány* ősbemutatóját.<sup>29</sup>

Nyilvánvaló mindebből, hogy zenekari stílusát Kodály csak a *Psalmus hungaricus* sikerét követően alakította ki. A *Színházi nyitány*, amelyet Szabolcsi Bence 1928-ban a mű egyik első kritikusaként „Kodály legnagyobb szimfonikus alkotása”-ként és „az új magyar zene monumentális főműveinek egyik leghatalmasabbja”-ként, illetve „Kodály grandiózus nemzeti reformációjának megtestesüléseként” aposztrofált,<sup>30</sup> valójában e zenekari stílus kialakításának első dokumentuma, bizonyos értelemben kísérleti darab. Ez az experimentális attitűd lehetett az oka annak, hogy a legtöbb kritikus nem volt annyira lelkes, mint Szabolcsi. Jemnitz Sándor például nem restellte megírni:

erről a nyitányról nem számolok be szívesen [...]. Ez a nyitány valóban nagyon gyöngye szerzemény. [...] A túlságosan elnyújtott darab egymás mellé rakott, de egymástól merőben idegen ötletekből tevődik össze, s noha a repríz az egészet szonátaformává kerekíti le, a részlet mégis inkább potpourrihoz hasonlít. Maga a klasszicizálóan szigorú ismétlés sem hat meggyőzően, hanem inkább csak külsőségesen...<sup>31</sup>

<sup>26</sup> A *Baletzenét* Kodály a *Hányból* végül kihagyott *Sarkánytáncból* alakította ki; lásd: *Kodály-kalauz*, 150–151.

<sup>27</sup> Uott, 145.

<sup>28</sup> Uott.

<sup>29</sup> Uott, 153.

<sup>30</sup> Szabolcsi, „A Hány János új számai”, 84.

<sup>31</sup> Jemnitz Sándor: „Operaház”. Lampert Vera (közr.): *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 123–124.

A *Színházi nyitány* 1932. októberi winterthuri előadását megelőzően az ottani karmester, Hermann Scherchen is hosszasan panaszkodott későbbi feleségének szóló levelében a darabról, mondván: Kodály műve egyszerűen rossz.<sup>32</sup>

A *Hány-nyitány* átminősítését *Színházi nyitánnyá* az tette lehetővé, hogy az előjáték és a daljáték között csak csekély tematikai kapcsolat áll fenn. A *Nyitány* mindössze összefoglalja a *Hány János* poétikai üzenetét. Mint arra Jemnitz utalt, a nyitány szonátaformában íródott, de a témák – ellentétben Jemnitz vélekedésével – szoros rokonságban állnak egymással (1. ábra). A fő- és melléktéma ugyanannak a magyar, kvintekre épülő témának a két alakját képviseli. A főtéma „férfias”-heroikus, a melléktéma „nőies”-lírai. A főtéma hősiességét bizonyítja a Kodály által egyébként máshol nem használt „eroico ma cantabile” előadási utasítás is.<sup>33</sup> A zárótéma-terület verbunkos-motívuma pedig a melléktéma skáláiból bontakozik ki.

A nyitány nem követi a szonátaforma tankönyvi szabályait, hiányzik ugyanis belőle az úgynevezett *double return*, azaz csak a főtéma tér vissza a reprízben, a hangnem nem. Kodály meghatározott hangnemi tervvel dolgozik: a mű a-mollban kezdődik, azaz a *Psalmus hungaricus* alaphangnemében. A tematika is a *Psalmus* zenekari bevezetőjének tragikus magyar hangütésére utal. Kodály azonban nem marad meg ennél a hangvételnél: a lírai melléktéma fisz-mollban szólal meg, s ez a fisz-moll lesz később a kidolgozás hangneme is, a zárótéma-terület viszont G-dúrba tér ki. A visszatérés ugyanezt a modulációs folyamatot fordítva szólaltatja meg: az elhangolt főtéma leginkább Esz-dúr felé elhajló megszólalása után a melléktéma Desz-dúrban, később az enharmonikusan rokon cisz-mollban hangzik el, míg a zárótéma-terület B-dúrban. A zárlat – követve az expozíció példáját – A-dúrba csúszik le. A hangnem tehát nem idézi vissza a kezdet tragikus a-mollját.

Kodály szonátaformájának másik sajátossága a hosszú kóda, amely a kidolgozásból veszi témáit. Mindkét formarész két verbunkos-téma váltogatására épül. Az első téma a *Galántai táncok* egyik témájának rokona,<sup>34</sup> míg a második katonazenekari emlékeket ébreszt. Kodály

Expozíció (1–101.)			Kidolgozás (102–239.)	
Főtéma (1–32.)	Melléktéma (33–86.)	Zárótéma (87–101.)	1. téma (114-től)	2. téma (182-től)
a-moll	fisz-moll	G-dúr → Fisz-dúr		

  

Visszatérés (240–341.)			Kóda (341–420.)		
Főtéma (240–274.)	Melléktéma (275–318.)	Zárótéma (319–341.)	1. téma (341-től)	2. téma (369-től)	Főtéma (385–420.)
elhangolt Esz-dúr felé	Desz-dúr/cisz-moll	B-dúr → A-dúr	A-dúr	cisz-moll	A-dúr

1. ábra. A *Hány-nyitány* formai felépítése

<sup>32</sup> Hermann Scherchen: *...alles hörbar machen. Briefe eines Dirigenten. 1920-1939*. Berlin: Henschelverlag, 1976, 172.

<sup>33</sup> 12. után kettővel (249. ütem)

<sup>34</sup> *Színházi nyitány*: 114. ütemtől, *Galántai táncok*: 303. ütemtől.

itt ütőhangszereket, zongorát, fuvolát és piccolót használ. Hasonló hangszerelési megoldással találkozunk a *Marosszéki táncok* fináléjában, ahol egy piaci jelenet részeként katonazenekar szólal meg: a kürtök egy népies műdalt játszanak. A kürtök szerepét a *Színházi nyitányban* a harsonák veszik át.<sup>35</sup>

Ez a hangszerelési fogás lehetővé teszi Kodály számára, hogy különböző zenei rétegek összekapcsolásával kollázst hozzon létre. A kollázstechnika alkalmazásának alapját természetesen a kontrapunktikus gondolkodás teremti meg, ami elsősorban a kidolgozásban érvényesül. A kontrapunktikus mozgás – mint később a *Concerto*ban és a *Szimfóniában*<sup>36</sup> – orgonaponthoz társul. A kidolgozás vezet el a kompozíció csúcspontjához is: a kötött ellenpont egy fuvola-improvizációban oldódik fel. Kodály ezt az improvizatív hangot 1905-ben komponált *Adagiójától* kezdve a „bús magyar” képéhez társította. Ráadásul ez az improvizáció a nyitány egyetlen tényleges idézete a daljátékból, hiszen ugyanez hallható a „Tiszán innen, Dunán túl”-szakasz végén is; ez a szakasz később a *Hány-szvit* 3. tételé lett. A verbunkos hang, amely először a zárótema-területben jelenik meg, és a kidolgozásban válik uralkodóvá, a két táncsorozatnak, illetve a *Hány Intermezzójának* sajátja.

Feltűnő módon a *Színházi nyitányban* csak magyar témák szólalnak meg, habár autentikus népzene nem jelenik meg benne. A pontozott hangok, a tipikus hangszeres formulák, a pentatóniára hajló dallamok mind-mind egy modern magyar zenekari stílus létrehozásának szándékára utalnak. Szabolcsi Bence kétségtelenül túlzott, de nem tévedett, amikor a kompozíció rejtett üzenetét a magyarsággal kapcsolta össze. A *Színházi nyitányban* megjelenő jellegzetes gondolatok – a Kodály-életmű központi fogalmai, amelyek későbbi zenekari műveit jellemzik – első megfogalmazásként ebben a darabban jelennek meg: a férfi-nő viszony a tematikusan rokon fő- és melléktéma alakjában, a haza a hangsúlyosan magyar tematika segítségével, az I. világháború tragédiája a kollázsszerű katonazenekari hangvétellel és a nemzet hangszeres improvizációval jellemzett szenvedése vezérgondolatként jelenik meg Kodály valamennyi későbbi, érett zenekari kompozíciójában.

Kétségtelen, hogy a későbbi művek – mint a két táncsorozat, a *Páva-variációk*, a *Concerto* – sokkal hatásosabban foglalják majd össze a kodályi gondolatot, s hozzájuk képest a *Színházi nyitány* csupán experimentum. Ráadásul a bécsi ősbemutatóra később is került sor, mivel az érett művek egy jelentős része 1932-re már ismertté és népszerűvé vált. Talán ez az oka annak, hogy a *Színházi nyitány* hangversenyeken szinte sohasem hangzik el, és többnyire a *Hány*-előadásokról is elmarad. Mégis kulcsműként kell rá tekintenünk, mert benne Kodály Zoltán először tett kísérletet arra, hogy a zenekar nyelvén mondja el gondolatait életéről és hazájáról.

<sup>35</sup> *Színházi nyitány*: 18-tól, *Marosszéki táncok*: 319–327.

<sup>36</sup> *Színházi nyitány*: 132–185, F-orgonapont; 185–210, B-orgonapont. *Concerto*: 347–350, G-orgonapont; 351–361, Fisz-orgonapont; *Szimfónia*, III. tétel: 411–425, A-orgonapont; 426–435, G-orgonapont.



## Szimfonikus önarckép: Kodály *Szimfóniájáról*

### 1.

Kodály Zoltán *Szimfóniája* – amely a luzerni Fesztiválzenekar megbízásából 1961-ben készült el – a budapesti bemutatót követően kisebb vihart kavart a magyar zeneéletben. Az 1956 utáni kulturális politika enyhülése<sup>1</sup> lehetővé tette a Kodály-tanítványok nemzedékéhez tartozó zeneszerzők, Szervánszky Endre, Maros Rudolf, Mihály András számára, hogy a nyugat-európai zenei irányzatokban is tájékozódjanak, a jóval fiatalabb komponisták pedig a korábbi domináns magyar tradíciótól elfordulva Schoenberg, Berg, Webern és saját kortársaik, Boulez, Nono, Lutosławski, Penderecki és Stockhausen zenéje felé tájékozódtak.<sup>2</sup> Az olyan fiatal zenetudósok és zenekritikusok, mint Kroó György vagy Pernye András a magyar zene megújítása és saját nemzedékük képviselői mellett érveltek, és szembefordultak az ötvenes évek kulturális politikájával, valamint esztétikai ideológiájával, amely a folklorisztikus nemzeti klasszicizmus eszményében manifesztálódott.<sup>3</sup> Hangsúlyozott C-dúr tonalitásával, dallamközpontúságával és hagyományos formai felépítésével Kodály *Szimfóniája* szükségszerűen elutasításra lelt ebben a zenetörténeti kontextusban.

Ez a teoretikus elutasítás csak óvatosan fogalmazódhatott meg nyilvánosan, hiszen Kodály tekintélye túlságosan is nagy volt ahhoz, hogy művészetéről a nyilvánosság előtt bárki is negatív kontextusban szólhasson. Mégis feltűnő, hogy Kroó György a magyar zeneszerzés huszonöt évről szóló összefoglalásában csak futólag említette meg e kompozíciót,<sup>4</sup> és e sokatmondó gesztussal gyakorlatilag kizárta azt a magyar zenei progresszió történetéből. Pernye András a magyarországi bemutatóról (1962. június 11.) szóló kritikájában is csupán néhány problematikus mozzanatra mutatott rá.<sup>5</sup> Egyrészt felhívta a figyelmet a forma elnagyoltsága és az alaposan kidolgozott részletek közötti ellentmondásra, másrészt viszont e

<sup>1</sup> Lásd ehhez Péteri Lóránt tanulmányát: „Kodály az államszocializmusban (1949–1967). Kultúrpolitika- és társadalomtörténeti tanulmány”. In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*. Budapest: Rózsavölgyi, 2007, 97–174.

<sup>2</sup> Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 106–125. Lásd ehhez még tanulmányomat: „Új zenei repertoár Magyarországon (1956–1967)”. *Magyar Zene* 45 (2007)/1, 29–35.

<sup>3</sup> Ujfalussy József: „Előszó a mai magyar zenei alkotóművészetéhez”. *Magyar Zene* 8 (1963)/3, 227–230.

<sup>4</sup> Kroó, *A magyar zeneszerzés*, 55.

<sup>5</sup> Pernye András: „Bemutatták Kodály Zoltán szimfóniáját”. *Magyar Nemzet* (1962. június 15.), 4.

kidolgozottságot túlságosan is mechanikusnak találta. Egyik mondatával egyenesen odáig ment, hogy tapintatosan arra szólította fel az idős zeneszerzőt, hagyjon fel a komponálással:

Ahol ilyen sokrétű, gazdag világgal találjuk szemben magunkat, ahol a tökéletes „megkomponáltság” ilyen magasrendű példájának lehetünk tanúi – ott talán nem is várunk folytatásra. Úgy éreztük, hogy a kodályi eszmekör és komponálási technika eljutott önkifejezésének csúcsaira.<sup>6</sup>

A mű értelmezésekor valamiképpen még Kodály hívei is zavarban érezhették magukat, amit leginkább a Kodály-monográfus Eöszke László apologetikus értékelésének érezhetően védekező hangja, valamint az írásaiból kiolvasható, igazoló jellegű megfogalmazások tesznek nyilvánvalóvá.<sup>7</sup> De a kortársi reakciók is hasonlóak: az egykori Kodály-tanítvány, Horusitzky Zoltán, a budapesti bemutató recenzenseként Kodály művét – ezt az „igazi szimfóniát” – szembeállítja a modern zene „divatos »sokk-hatás«-aival, »formabontás«-ával, és a kompozíciót egy olyan ember hitvallásaként értelmezi, »aki erősen hisz az élet szépségében, az emberiség jövőjében, és azokhoz szól, akik a problémák előtt nem menekülnek tébolyba, sem a magányba, és nem tagadják az élet értelmét».<sup>8</sup> Horusitzky értelmezése a konzervatív Kodály képét erősíti, ám felfogásában a konzervativizmus értéként jelenik meg: eszerint a *Szimfónia* tudatosan a korszak elutasítandó modernizmusának ellenében született.

Külföldön – habár a luzerni és a velencei előadást követően Széll György Amerikában többször is műsorra tűzte a darabot<sup>9</sup> – tudomást sem vettek Kodály *Szimfóniájáról*, s ez a kompozíció kurrens értékelésén is nyomot hagyott. A *Neues Handbuch der musikalischen Gattungen* szimfóniának szentelt két kötete meg sem említi Kodály kompozícióját,<sup>10</sup> az új *MGG* pedig csak a mű hosszú keletkezéstörténetére hivatkozik.<sup>11</sup> Az új *Grove Dictionary* szimfónia szócikke szerint Kodály műve, ez az „erőtlen tanulmány” még Kadosa kései, expresszív szimfóniáival sem állja ki az összehasonlítás próbáját.<sup>12</sup>

A művel leginkább együtt érző elemző, Breuer János még 1982-ben is a „fáradó test lankadását” véli felfedezni a kompozícióban, elsősorban a III. tételben, amelyet Breuer szerint Kodály automatizmusokból írt meg.<sup>13</sup> A két szélső tétel – így Breuer – „Kodály legszigo-

<sup>6</sup> Uott.

<sup>7</sup> Lásd ehhez: Eöszke László: *Kodály Zoltán életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 266. A védekező attitűd még a több mint két évtizeddel későbbi tanulmányából is kiolvasható: „[Kodály] a múltat követve minden tettével a jövőt építette.” Eöszke László: „Kodály Zoltán örök ifjúsága.” In: Uő: *Örökségünk Kodály. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Osiris, 2000, 138.

<sup>8</sup> Horusitzky Zoltán: „Kodály Zoltán Szimfóniája”. *Magyar Zene* 3 (1962)/6, 604.

<sup>9</sup> Eöszke László Clevelandet és New Yorkot említi könyvében. Eöszke, *Kodály életének krónikája*, 268.

<sup>10</sup> Wolfram Steinbeck–Christoph von Blumröder (közr.): *Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 3/2: Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Stationen der Symphonik seit 1900*. Laaber: Laaber, 2002.

<sup>11</sup> Ludwig Finscher: „Symphonie. Ost- und Ostmitteleuropa. Ungarn, Rumänien”. In: Uő. (közr.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil, Bd. 9*. Kassel: Bärenreiter, 1998, 114.

<sup>12</sup> Stephen Walsh: „Symphony. III. 20th century”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Vol. 24*. London: Macmillan, 2001, 847.

<sup>13</sup> *Kodály-kalauz*, 281.

rúban szerkesztett nagyformái közé tartozik [...], a konstrukció azonban sok helyütt fölébe kerül az inspirációnak”.<sup>14</sup> Breuer véleménye szerint a mű legsikerültebb-legszemélyesebb, más Kodály-kompozíciókkal is egyenrangú tétele a lassú.<sup>15</sup> Breuer elemzése különös figyelemmel fordul az álidézetek, a jellegzetes kodályi hangvételek felé, mind a II., mind pedig a két szélső tétel esetében, és ezekre hivatkozva a *Szimfóniát* mint fiktív önéletrajzt írja le: „a partitúrát felütve mintha egy meg nem írt önéletrajz hangokká transzformált oldalait lapozgatnánk”.<sup>16</sup>

A gondolat, hogy a *Szimfónia* fiktív önéletrajz lenne, rendkívül gyümölcsöző, s ha még azt is tekintetbe vesszük, hogy Kodály több évtizeden át vonzódott a narratív folyamatokhoz, egy efféle értelmezés teljes mértékben megállhatja a helyét. Nemcsak a színpadi művek – a *Háry János* és a *Székely fonó* –, de a hangszeres kompozíciók önéletrajzi háttéréről is egyre több információ áll rendelkezésünkre.<sup>17</sup> A kései műveket pedig – mint azt a *Szimfónia* példáján bemutatni szándékozom – fokozottan jellemzi az állandó önreflexió.

1956 és 1966 között Kodály huszonnyolc, különböző műfajhoz tartozó művet komponált (1. táblázat): énekgyakorlatokat (a 22, a 66 és a 77 énekgyakorlatot), a *cappella* kórusműveket gyermek-, női-, férfi- és vegyeskarra (köztük olyan híressé vált darabokat, mint az *I will go look for Death*, az *An Ode for Music* vagy a *Mohács*), egy orgonakiséretes kórusművet (*Laudes organi*) és egy dalt (*Epitaphium Joannis Hunyadi*). Szöveges kompozíciókról lévén szó, ezek tematikailag is jól elkülöníthetőek, mégpedig három különböző csoportba. Az elsőhöz olyan alkotások tartoznak, amelyek – 1956 traumájára reflektálva<sup>18</sup> – Magyarország sorsával és jövőjével foglalkoznak, mint az *Arany szabadság*, a *Mohács*, az *Epitaphium Joannis Hunyadi* és a *Franciaországi változásokra*, és Kodály életművének egy jellegzetes, a harmincas évekre visszavezethető irányát folytatják. Feltűnő ugyanakkor, hogy ez a csoport korábbi jelentőségéhez képest háttérbe szorul: a huszonnégy, ekkor keletkezett darab közül mindössze négy tartozik ide.<sup>19</sup>

A második csoport – szintén egy korábbi, a húszas évek közepéig visszavezethető típus-hoz kötődve – az ifjúságot szólítja meg, gyerekek számára írt vagy gyerekekről szóló kompozíciók tartoznak ide. Ezt a csoportot reprezentálja a *Házasodik a vakond*, a *Méz, méz, méz*, a *Harasztosi legények*, *Az éneklő ifjúsághoz*, a *Fancy* és az énekgyakorlatok. Ugyanakkor a halál, saját ifjúsága, illetve a saját életére történő visszatekintés, valamint a zene megváltó szerepe áll a harmadik csoport középpontjában: ide tartozik a *Meghalok, meghalok*, az *I will*

<sup>14</sup> Uott, 279.

<sup>15</sup> Uott, 283.

<sup>16</sup> Uott, 279.

<sup>17</sup> Tallián Tibor: „Kodály Zoltán kalandozásai Ithakátul a Székelyföldre”. *Magyar Zene* 46 (2008)/3, 239–250. Valamint lásd Kodály-könyvem vonatkozó passzusait: *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Budapest: Rózsavölgyi, 2007, 81–117.

<sup>18</sup> A *Magyarország címere*, a *nándori toronyőr* és az *Emléksorok Fáy Andrásnak* még az 1956-os forradalom előtt keletkeztek, ugyanakkor mindhárom középpontjában Magyarország sorsa áll.

<sup>19</sup> 1931 és 1947 között keletkezett vegyeskaraiban a nemzet sorsával és jelenével foglalkozó textusok aránya lényegesen nagyobb: 29 kompozícióból 13.

Év	Cím	Műfaj
1956	Magyarország címere	vegyeskar
	A nándori toronyőr	férfikar
	Emléksorok Fáy Andrásnak	férfikar
1957	Arany szabadság	gyermekkar
	Meghalok, meghalok	nőikar
1958	Házasodik a vakond	gyermekkar
	Méz, méz, méz	gyermekkar
1959	I will go look for Death	vegyeskar
	Fancy	nőikar
1960	Media vita in morte sumus	vegyeskar
	Öt hegyi mari népdal	dal
1961	Jövel, Szentlélek Úristen	vegyeskar
	Sík Sándor Te Deuma	vegyeskar
	Harasztosi legények	gyermekkar
	Szimfónia	zenekari mű
1962	Az éneklő ifjúsághoz	gyermekkar
	Hegyi éjszakák V.	nőikar
	22 és 66 kétszólamú énekgyakorlat	énekgyakorlat
	Kis emberek dalai	énekgyakorlat
1963	An Ode for Music	vegyeskar
	A franciaországi változásokra	férfikar
1964	The Music Makers	vegyeskar (zenekarral)
1965	Mohács	vegyeskar
	Epitaphium Joannis Hunyadi	dal
1966	Magyar mise	vegyeskar
	Laudes organi	vegyeskar (orgonával)
	77 kétszólamú énekgyakorlat	énekgyakorlat

1. táblázat. Kodály 1956–1966 között keletkezett művei

*go look for Death*, a *Media vita in morte sumus*, a *Jövel, Szentlélek Úristen*, a *Sík Sándor Te Deuma*, a *Hegyi éjszakák V.* tétéle, az *An Ode for Music* és a *Laudes Organi*. Egyértelműen ez a tematikailag is újdonságnak számító csoport áll az utolsó alkotói korszak középpontjában. A *Szimfónia*, a kései alkotóperiódus egyetlen olyan műve, amely nem használ vokális szólamokat, minden kétséget kizáróan szintén e csoporthoz tartozik.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Az 1966-ban komponált *Magyar mise* nem tartozik egyik tematikai csoporthoz sem.

## 2.

Régóta jól ismert tény, hogy az I. tétel témája és expozíciója már az 1930-as években elkészült. Maga Kodály mesélte el többször is a történetet, milyen erővel tört fel a téma belőle, amikor egyszer, egy hosszú nap után a Zeneakadémiáról hazatértében a földalattin feljegyezte azt egy villamosjegyre, nehogy elfelejtse, s otthon, egy ültő helyében felvázolta az expozíciót.<sup>21</sup> A beavatottak az ötvenes években már két befejezett tételtől tudtak.<sup>22</sup> A lassú tétel azonban csak Emma asszony halála (1959) után született meg. Kodály végül a luzerni fesztivál zenekarának felkérésére zárta le a kompozíciót 1959 és 1961 között.<sup>23</sup> Weissmann János információja szerint Kodály a III. tétel bevezető szakaszát írta meg legutoljára.<sup>24</sup> Az ősbemutatóra – a zeneszerző jelenlétében – végül 1961. augusztus 16-án került sor Luzernben, a zenekart Fricsay Ferenc vezényelte.

A zeneszerző Arturo Toscanini emlékének ajánlotta kompozícióját a következő latin szavakkal: „In memoriam Arturo Toscanini. »...is etenim saepenumero me adhortatus est...«” A latin idézet („gyakorta sarkallt arra...”), amelyet Kodály először a Toscanini kérésére átdolgozott *Nyári este* partitúrájában használt, Nikolausz Kopernikustól származik, mégpedig korszakalkotó könyvének, a *De revolutionibus Orbium*nak (1536) az előszavából. Kopernikusz ezekkel a szavakkal utal Tiedemann Giese kulmi püspökre, aki többször is bátorította, hogy adja ki művét.<sup>25</sup> És valóban: Toscanini gyakorta buzdította Kodályt arra, írjon számára zenekari darabokat: nemcsak a *Nyári este* átdolgozása köszönheti ennek létrejöttét, de a *Marosszéki táncok* hangszerelése is.<sup>26</sup>

Kodály többször, szinte ugyanazokkal a szavakkal mesélte el, miként kérte fel őt Toscanini, hogy foglalkozzon a szimfónia műfajával:

Mindenki tudja, hogy a mi nemzedékünk nem írt szimfóniát. Azt hittük, hogy ez a forma már elavult. Toscanini egyszer említette nekem, hogy szimfóniát keres, mert az összes létező szimfóniát előadta már. Nem tudtam más ismeretlen művet ajánlani, mint két Volkmann-szimfóniát. Azt kérdezte, miért nem tudok, miért nem akarok én szimfóniával próbálkozni. Vitatkoztunk: azt mondtam, hogy ez egy elöregedett műfaj; erre azt válaszolta, hogy a műfaj nem öregedhet meg, ha új és eredeti tartalommal tudják megtölteni. Aztán egy napon, óráimról hazatérve, oly hirtelen támadt egy szimfonikus gondolatom, hogy az első ütemet a villamosje-

<sup>21</sup> Kodály Zoltán: „Kérdések kereszttüzeiben. Közönségtalálkozó a Dartmouth College-ban (1965)”. *Visszatekintés III*, 139–140. „A Szimfóniáról (1962)”. Uott, 522. „A Szimfóniáról és a Hány Jánosról (1962)”. Uott, 524. „Emlékek (1963)”. Uott, 530–531. „Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Beschsel. Harmadik beszélgetés (1965)”. Uott, 552–553.

<sup>22</sup> Percy M. Young: *Zoltán Kodály: A Hungarian Musician*. London: Ernest Benn, 1964, 153. *Kodály-kalauz*, 272.

<sup>23</sup> Uott, 272–274.

<sup>24</sup> John S. Weissmann: „Kodály’s Symphony: A Morphological Study”. *Tempo* 60 (1962), 34.

<sup>25</sup> Kopernikusz művének kritikai kiadása megtalálható az interneten: <http://philosci40.unibe.ch/lehre/winter04/kop-text.pdf> (utolsó megtekintés: 2015. július 30.). Kodály szenvedélyesen gyűjtötte és használta a latin mondásokat (salse dicta). Lásd ehhez: Nádasi Alfonz: *Mi mindenre emlékezett Kodály?* Miskolc: Felsőmagyarországi Kiadó, 2000.

<sup>26</sup> *Kodály-kalauz*, 158.

gyemre írtam. Hazatérve felvázoltam az első tétel egész exozicóját. [...] Másokra bízom annak megítélését, hogy a műfaj előregedett-e vagy sem.<sup>27</sup>

A műfaj feltételezett előregedésének különös jelentőséggel kellett bírnia Kodály számára. Megfogalmazása háttérben azonban egy sajátos ellentmondás sejlik fel: egyfelől – mint írja – azért nem fejezte be a *Szimfóniát* a harmincas években, mert a műfaj addigra véleménye szerint előregedett, másfelől viszont 1961-re, amikor végül is lezárta a kompozíciót, a műfaj valóban anakronisztikussá vált. Mi több, a kézirat címlapján Kodály feltüntette a mű hangnemét is, a C-dúr.<sup>28</sup> A régimódi-előregedett műfaj és hangnem választása tehát tudatos lehetett, annak ellenére, hogy Kodály *Szimfóniája* mindössze három tételes, így a bécsi klasszikus hagyomány helyett egy korábbi tradícióra – talán a barokk olasz nyitány-szimfóniára – hivatkozik.<sup>29</sup> Elavultnak tűnik az I. tétel melléktémája is (1. kotta). A letét – a maga ostinato-basszusaival, a brácsa síró motívumával, valamint a klarinétok hullámzó duettjével – egyértelműen

1. kotta. Szimfónia, I. tétel, melléktéma

<sup>27</sup> Kodály Zoltán: „Emlékek”. *Visszatekintés III*, 530–531.

<sup>28</sup> A C-dúr hangnem-megjelölést a nyomtatott partitúra már nem tartalmazza. A korszakban mindössze egy C-dúr szimfónia született, Nino Rota 3. szimfóniája (1956–1957).

<sup>29</sup> Ezt az értelmezést hangsúlyozza Eöszte László és Percy Young is. Weissmann János viszont „nagyrá nőtt da capo-forma”-ként értelmezi a háromtétélességet, hivatkozva a két szélső tétel tematikai és karakterbeli rokonságára. Eöszte, *Kodály életének krónikája*, 266. Young, *Zoltán Kodály*, 154. Weissmann, „Kodály's Symphony”, 19.

Brahms szimfonikus megoldásaira hivatkozik, arra a zeneszerzőre tehát, aki Kodály számára, hivatalos zenei tanulmányai kezdetén, a legfontosabb alkotói modellként szolgált.<sup>30</sup>

Eberhard Hüppe utal arra, hogy I. világháború utáni legitimációját a szimfónia műfaja nem a műfaj történetéből, hanem a mindenkori kulturális kontextusból nyeri.<sup>31</sup> A II. világháború után az új zene képviselői a szimfóniában egy letűnt időszak reliktumát vélték felismerni, és úgy gondolták, a műfaj folytathatatlan.<sup>32</sup> Mindebből az következik, hogy azok számára, akik a darmstadti avantgárdtól el kívántak határolódni – mint a fiatalabb zeneszerzők közül Hans Werner Henze vagy Karl Amadeus Hartmann –, a műfaj szimbolikus jelentőségre tett szert.

Ez a gondolat rendkívül gyümölcsözőnek bizonyul, ha Kodály *Szimfóniáját* a műfaj történetében kívánjuk elhelyezni. Tagadhatatlan ugyanis, hogy Kodály – mint arra a korábban idézett kortársi értelmezések is rávilágítanak – tudatosan kora modernitásának ellenében komponálta meg művét. Mégsem szabad megfeledkeznünk arról, hogy az ötvenes-hatvanas években Angliában nagy számban keletkeztek szimfóniák – mások mellett Ralph Vaughan Williams, William Walton, Malcolm Arnold, Peter Maxwell Davies és Michael Tippett is gazdagította a repertoárt –, s ezekben egy tudatosan megélt történeti megkésettység nyilvánult meg. A zeneszerzők nem a modernítésra, hanem a zenei értelemben jelentőségteljes értékre fektetnek súlyt.<sup>33</sup> Kodály művének a kortárs angol zenei gyakorlattal való összekapcsolása ráadásul történeti dokumentumokkal is alátámasztható, mivel a zeneszerző – angol kiadójának, a Boosey & Hawkesnek hála – ebben az időszakban szoros kapcsolatot alakított ki a szigetország zenei életével.<sup>34</sup> E kapcsolat hatással lehetett Kodály zeneszerzői hangjára is, olyannyira, hogy műveiben angol biográfusa, Percy Young egyenesen a jellegzetes angol humor elemeit ismerte fel.<sup>35</sup>

Ami Kodály individuális humorát illeti, számos, nemcsak zenei, de személyes bizonyíték is van erre.<sup>36</sup> Éppen a *Szimfóniával* kapcsolatban a leginkább feltűnő, milyen önfeledten viszonyult ahhoz, hogy első szimfóniáját közel nyolcvan évesen fejezte be. 1961. augusztus 16-án a hegedűművész Telmányi Emilnek a következő szöveggel küldött egy, a luzerni Kunsthaut ábrázoló képeslapot:

Ebben a Kunsthautban zajlott le a fiatal kezdő első kísérlete a szimfonia terén. Ha megél, talán még várható tőle valami.<sup>37</sup>

<sup>30</sup> Breuer János: „Kodály, a »Brahmin«”. *Muzsika* 40 (1997. november)/11, 37–40. Lásd ehhez Kodály-monográfiám (*Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Budapest: Rózsavölgyi, 2007) vonatkozó fejezetét: 44–62.

<sup>31</sup> Eberhard Hüppe–Günter Moseler: „Gattungspuralitäten”. In: Wolfram Steinbeck–Christoph von Blumröder (közr.): *Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 3/2: Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Stationen der Symphonik seit 1900*. Laaber: Laaber, 2002, 154.

<sup>32</sup> Uott, 167.

<sup>33</sup> Uott.

<sup>34</sup> Young, *Zoltán Kodály*, 149–150.

<sup>35</sup> Percy M. Young: „British Strands in the Kodály Heritage (A Historical Perspective).” In: Bónis Ferenc (et al.): *International Kodály Conference 1982*. Budapest: Editio Musica, 1986, 148.

<sup>36</sup> Humoráról igen sokat elárul ifj. Bartók Béla emlékezése: Bónis Ferenc (szerk.): *Így láttuk Kodályt*. Budapest: Püski, 1994, 18–24.

<sup>37</sup> Legány Dezső (közr.): *Kodály Zoltán levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 285.

1962. április 19-én Kodály jelenlétében, Bruno Maderna vezényletével a velencei Bien-nálén is elhangzott a Szimfónia. Olaszországból hazatérve Kodály interjút adott a *Film, Színház, Muzsikának*, amelyben összefoglalta Velencében szerzett tapasztalatait.<sup>38</sup> Ez a dokumentum egyike azon kevés megnyilatkozásainak, amelyekben nyilvános véleményt formált a kortársi új zenéről. Nemcsak nemzedéktársairól, Webernről, Stravinskyról és Malipieróról beszélt, de olyan fiatalabb zeneszerzőkről is, mint Earle Brown, Włodzimierz Kotoński vagy Elliott Carter. Kritikus hangon határolódott el például Brown *Available Forms II* című darabjától, miközben az irányított aleatória technikáját feltűnően pontosan írta le:

Azon a hangversenyen, melyen a Szimfóniát előadták, elhangzott Earle Brown amerikai zeneszerző műve is. Egyszerre két dirigens vezényelte, a szerző és Bruno Maderna. A zenekar fele az egyik karmesterre, a másik fele a másikra figyelt. Maga a zene félig-meddig rögtönözve, az előadás során „szövődött”: a zenészek bizonyos számok és kézjelek szerint „vegyítették” a műnek azokat a leírt részeit, amelyeket a karmesterek az adott pillanatban a legalkalmasabbnak véltek. Ez az „új zene” a kockáknak egy formája. Mi öregek már csak tiszta bort iszunk.<sup>39</sup>

A kérdésre, hogy kit ismert meg a legújabb zenei irányzatok képviselői közül, Luigi Nono nevével válaszolt:

Leült mellém az egyik koncerten. Épp egy Kotoński nevű lengyel zeneszerző művét játszották, ami egyáltalán nem tetszett nekem. Mondom Nonónak: „mi ez? medvebarlang, ahonnan felrepül egy madár?” Nono nagy barátságosan „megvédett” a saját szavaim ellen: „ez bizonyára nem a Maestro véleménye, talán csak önöknél értelmezik így az effajta műveket – ez abszolút zene.” „Épp ezt nem érzem benne” – válaszoltam neki.<sup>40</sup>

Habár véleménye az avantgárdról egyértelműen negatív volt, nem lehet nem észrevenni, milyen fontos volt számára, hogy a kortárs zene hírességei, mint Luigi Nono vagy Severino Gazzelloni, aki még egy művet is rendelt tőle,<sup>41</sup> mekkora tisztelettel övezték alakját. Ezért is említette olyan nagy hangsúllyal, hogy Luigi Nono őt „Maestro”-nak szólította. Nem szabad azonban arról sem megfeledkeznünk, hogy Kodály hosszú évek óta először vehetett részt egy nemzetközi kortárs zenei fesztiválon – a harmincas évek óta teljes mértékben el volt szakítva az új zenei színtértől.<sup>42</sup> A dokumentumok arra utalnak, velencei utazását nagy sikerként élte meg.

Az interjúban természetesen nem állta meg, hogy Stravinsky *Szimfóniájáról* ne nyilatkozzon negatívan.<sup>43</sup> Habár Stravinsky zeneszerzői tevékenységét már korábban is élesen bírálta,<sup>44</sup> e nyilatkozatból inkább a versenyzés szándékát lehet kiolvasni. Újszülött gyermeke,

<sup>38</sup> Kodály Zoltán: „Velence után. Nyilatkozat (1962)”. *Visszatekintés III*, 454–455.

<sup>39</sup> Uott, 454.

<sup>40</sup> Uott, 455.

<sup>41</sup> Uott.

<sup>42</sup> 1929. november 17-én vett részt utoljára új zenei fesztiválon. Eősze, *Kodály Zoltán életének krónikája*, 128.

<sup>43</sup> Kodály, „Velence után”, 454.

<sup>44</sup> Kodály azért kritizálta Stravinskyt, mert orosz korszakának véget vetett. Kodály Zoltán: „A népdal szerepe az orosz és magyar zeneművészetben (1946)”. *Visszatekintés I*, 187.



a *C-dúr szimfónia* Kodály számára – mint látni fogjuk, nagyon is személyes okokból – rendkívüli fontosságra tett szert, gyakorlatilag az egyetlen olyan műve volt, amelyről tudhatjuk: szívéhez szokatlanul közel állt.<sup>45</sup> Egyes dokumentumok még arról a frusztrációról is tanúskodnak, amelyet a mű negatív fogadtatása kiváltott belőle. 1964. március 11-én a Bajor Rádió új zenei koncertjeinek adásáról így írt Percy Youngnak:

Most, hogy Kubelik vezető karmester lett, valamelyest ésszerűbben zajlanak a dolgok. De a szerzők önmagarázó esszéi nagyon szórakoztatóak. Ha valamilyen hagyományos kifejezést használnak, azonnal elnézést kérnek, és azt mondják, nem a régi értelemben használják. Christóbal Hallfter: „A szimfónia szó nem kell hogy klasszikus formák emlékét idézze”, és így tovább.<sup>46</sup>

Ez az idézet nemcsak azt bizonyítja, hogy a tradicionális zeneszerzés háttérbe szorítása aggasztotta Kodályt, de azt is, hogy úgy érezte: azon döntését, miszerint egy régimódi szimfóniát ír, igazolnia kell. Életkörülményei pszichológiai szempontból magyarázattal szolgálnak sérülékenységre. 1958. november 22-én hunyt el első felesége, Emma, ami a hetvenhat éves zeneszerzőt mélyeséges csapásként érte.<sup>47</sup> Egy évvel később, mindenki számára váratlanul úgy döntött, feleségül veszi a nála közel hatvan évvel fiatalabb Péczely Saroltát, aki utolsó éveinek társa lett. A fiatalasszony részt vett a *Szimfónia* luzerni ősbemutatóján, a velencei Biennálén és a budapesti bemutatón is.<sup>48</sup> Kodály minden bizonnyal imponálni kívánt fiatal feleségének, sikeres emberként akart mutatkozni előtte.<sup>49</sup> Ugyanakkor a művével kapcsolatos frusztrációk és csalódások háttérben művészi okok is rejtőzhetnek.

### 3.

A két szélső tétel rokon vonásokat mutat. A szonátaforma váza mindkét tételben jól felismerhető. Az I. tétel felépítése igen arányos (az exozíció 191, a kidolgozás 89, a visszatérés 179 ütem). A főtéma pentaton fordulatokból áll, s e fordulatok magyar népdalok formuláira hivatkoznak. Ám ez az idealizált, nem létező népdal csak töredékesen mutatkozik meg, mint-

<sup>45</sup> Kodály sosem beszélt műveikhez való viszonyáról. A *Nyári este* 1930-as Universal Edition kiadású átdolgozásához írt előszava szokatlanul érzelmes hangvételű, a későbbi, Boosey & Hawkes (Copyright 1939) kiadásból azonban kihagyta. Az érzelmesség nyilvánvalóan a középkorú zeneszerző ifjúkori alkotásának szól. Ám a bevezető végén olvasható Dante-idézet a *La vita nuova*-ból („Questo Sonetto non divido, perocché assai lo manifesta la sua ragione”) egyértelművé teszi Kodály álláspontját: a zenéről nem kell beszélni, beszél az magáért. Kodály Zoltán: „Nyári este. Előszó a partitúrához (1930)”. *Visszatekintés II*, 486.

<sup>46</sup> Dezső Legány–Dénes Legány (közr.): *Zoltán Kodály Letters in English, French, German, Italian, Latin*. Budapest: Argumentum-Kodály Arhívum, 2002. 434. Kodály Cristóbal Halffter *Sinfoniájára* hivatkozik (1963).

<sup>47</sup> Lásd ehhez Kate és Ernst Rothhoz 1959. január 8-án írott levelét: uott, 355–356.

<sup>48</sup> Eöszé, *Kodály életének krónikája*, 266., 268., 269.

<sup>49</sup> A házasság, illetve Kodály „kérkedő” viselkedése – a zeneszerző és felesége 1960-as angliai utazásának iratanyagában található dokumentumok szerint – a kulturális politika irányítóinak is szemtet szűrt. Lásd ehhez: Péteri, „Kodály az államszocializmusban”, 119.

The image shows a page of a musical score for the final measures of the first movement of Kodály's Symphony No. 1. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Picc., Fl. I. and II., Ob. I. and II., Cl. in La I. and II., Fg. I. and II., and Cor. in Fa I. II., III. and IV. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The final measures feature a prominent trill in the woodwinds and a rhythmic pattern in the strings.

2a kotta. Szimfónia, I. tétel, utolsó ütemek

ha épp a szemünk előtt keletkezne. A teljességhez legközelebb álló alakja is csak a visszatérésben (283. ütem) tűnik fel, ahol a magyar nemzeti romantika, a verbunkos stílus elemei társulnak hozzá. A melléktéma ugyanakkor – mint láthattuk – Brahms- emlékeket ébreszt. A tétel egyetlen olyan része, amely a formatan tankönyvi szabályaitól eltér, az a hangsúlyos modulációs szakasz, amely nemcsak a kidolgozásban, hanem a visszatérésben is dominál, és amely az exozicció határozott, bár néha D-dórral színezett C-dúr hangnemét ellensúlyozza.

Habár a III. tétel formarészei hasonlóképpen jól elkülöníthetők, feltűnő, hogy a visszatérés – már ami a kromatikát és a modulációkat illeti – a kidolgozás jegyeit viseli magán.

The musical score consists of ten staves. The top two staves are for Tr. in Do (I and II, III). The next three staves are for Trb. (I, II, III). The Tuba part is on the next staff. The Timp. part is on the next staff. The bottom five staves are for Vcl. (I, II), Vc., and Cb. The score shows the final measures of the first movement, including a trill on the first horn and a final chord on the strings.

2a kotta folytatás. Szimfónia, I. tétel, utolsó ütemek

Népdaltematika uralja ezt a tételt is, de a témák, a tánckarakter következtében, lényegesen rövidebbek. Percy Young a verbunkos gyors szakaszaival hozza kapcsolatba e hangvételt.<sup>50</sup> Bizonyos szakaszok Csajkovszkij hangütéseit idézik fel, különösképpen a 4. szimfónia orosz népdalra épülő zárótételének hangját.<sup>51</sup> Ebben a tételben Kodály még egy jellegzetes zárlati formulát is alkalmaz, amely az orosz népdalok mixolíd zárlatára hajaz (23–24. ütem). Fel-

<sup>50</sup> Young, *Zoltán Kodály*, 161–162.

<sup>51</sup> Kodály maga is hivatkozik a Csajkovszkij-tételre és a népdal-epizódra a Lutz Beschsel folytatott beszélgetésben. Kodály, „Utam a zenéhez”, *Visszatekintés III*, 552.

2b kotta. Szimfónia, III. tétel, utolsó ütemek

tűnő továbbá a visszatérés akaratlagos banalitása, elsősorban az a csúfondáros 2/4-es effektus, amely Kodály korábbi műveinek – *Marosszéki táncok*, *Galántai táncok*, *Páva-variációk*, *Concerto* – is jellemző eleme volt.

A C-dúr hangnem és a modulációk formájában megjelenő kromatika kettősége mindkét tételben tetten érhető. A kettő szembeállítás elsősorban a tételek végső zárlatában mutatkozik meg. Az 1. tétel utolsó C-dúr akkordja egy glissando-effektus után szólal meg, amelyben a Desz, Esz–Disz, Fesz–Geszt, Asz–Giszt, H, C és D hangok szerepelnek (2a kotta). A C-dúr oldást a Desz és a H hang feszültsége készíti elő. Ez az akkordkapcsolat Kodály záratainak egyik legjellegzetesebb formája.<sup>52</sup> Ugyanebből a feszültségből (Desz–H) építkezik a III. tétel lezárása is (2b kotta), ahol a Desz, H, Disz, F, G, Asz hangok jelennek meg. Disszonancia és konzonancia párban áll ezekben a zárlatokban.

<sup>52</sup> A Lendvai Ernő által Kodály-dominánsnak nevezett alakzat értelmezéséről lásd Kodály-könyvem vonatkozó fejezetét: Dalos, *Forma, harmónia, ellenpont*, 170–188. Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 19–21.

The image shows a page of a musical score for the third movement of Kodály's Symphony No. 3. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Cor. in Fa (I, II, III, IV), Tr. in Do (I, II, III), Trb. (I, II), Tuba, Timp., Vl. (I, II), Vc., and Cb. The music is written in a complex, chromatic style characteristic of Kodály's work. The page is numbered 109 and is part of a larger work titled '8. Szimfonikus önarckép: Kodály Szimfóniájáról'.

2b kotta folytatás. Szimfónia, III. tétel, utolsó ütemek

Ez a párosítás a nagyobb felületekre is jellemző. Az I. tétel reprízének végén (3. kotta) két, egymással szembeállított kromatikus menetet hallunk (Ges, G, Asz, A, B, H, és vele szemben: Esz, D, Desz, Cesz, B, A – a C mindkettőből hiányzik), ami tonális bizonytalanságot okoz. A folyamat végén Kodály nem oldja fel a disszonanciát. A III. tétel repríze pedig e disszonancia ellenpólusát adja: egy kromatikus basszusmenet után, amely egyébként az ex-

The image shows a musical score for the 3rd system of the first movement of the Symphony. It consists of five staves. The top two staves are for woodwinds (flute and oboe), with dynamics *f* and *non div.* and markings *div.* and *non div.*. The bottom three staves are for strings (violin I, violin II, and cello/bass), with dynamics *f* and *non div.*. The music features chromatic passages and is marked with *f* and *non div.*.

3. kotta. Szimfónia, I. tétel, kromatikus menetek (250–258. ütem)

pozíciónak és a kidolgozásnak is kulcsfontosságú tematikai eleme, a 426. ütemben a basszus eléri a G-hangot, amelyre egy orgonapont épül. A 429. ütemtől kezdődően a trombita egy C-dúr skálát szólaltat meg (4. kotta). Ez a momentum, amelyben a tonalitás *fons et origója*, a C-dúr szólal meg, különleges jelentéssel bír, és a mű rejtett üzenetének kulcsát is hordozza.

A C-dúr ugyanis úgy jelenik meg ebben a pillanatban, mint az egyetlen biztos pont egy kromatikus korszak kromatikus világában. A C-dúr effajta értelmezését alátámasztja Ko-

The image shows a musical score for the 4th system of the third movement of the Symphony. It consists of six staves. The top staff is for the trumpet (I. II Tr. in Do), with dynamics *senza sord.* and *1*. The second staff is for the timpani (Timp.), with dynamics *cresc.* and *ff*. The bottom four staves are for the string section (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Bass), with dynamics *cresc.* and *ff*. The music features a C major scale on the trumpet and is marked with *senza sord.* and *1*.

4. kotta. Szimfónia, III. tétel, C-dúr skála trombitán (429. ütemtől)

5a kotta. Szimfónia, II. tétel, téma

dály ekkoriban írott vegyeskarának, a Seiber Mátyás emlékére írt *Media vita in morte sumus* (1960) kórusnak egy hangfestő mozzanata is: a kromatikus basszusskálát, disszonáns akkordokat felhasználó kompozícióban az 57–58. ütemben a szopránban felhangzó „Salvator”, azaz megmentő szavakhoz a C-dúr I. fokú hármashangzatának hangjait (G–E–C) társítja Kodály. Ám a *Szimfónia* III. tételében a C-dúr skála elhangzása mégsem vált ki apoteózist, Kodály tudatosan kerüli az áttételek nélküli heroikus hangütést. A C-dúr skálához itt sokkal inkább trivialisitás, és ennek révén: önirónia, humor és rezignáció kapcsolódik. Mintha a szimfónia főhőse, Kodály művészi projekciója<sup>53</sup> tisztában lenne azzal, hogy a kortársi világ – a *Media vitá*ban megfestett „szörnyűséges élet” – kromatikából épül fel, de ennek ellenére meggyőződéssel kívánná képviselni a C-dúr alakjában megjelenő, avított tonalitást. Még akkor is, ha ez valamiképpen régimódinak vagy nevetségesnek tűnik is.

Breuer János a két szélső tételben felismerni vélt inspirációhiányt – mint láthattuk – Kodály magas életkorával magyarázta, és automatizmusokról beszélt, amelyek a kompozíciós munkát meghatározták. A II. tételt ugyanakkor kiemelte az egész szimfónia kontextusából, mondván, a tétel „Kodály legszebb, legszemélyesebb lassú zenéi közé” tartozik,<sup>54</sup> és mint ilyen Emma „megrendítő búcsúztató éneke”-ként értelmezhető.<sup>55</sup> Breuer felsorolta a felismerhető önidézeteket is, és ezek alapján megkísérelte a tétel programját is feltárni.<sup>56</sup> Értékelése mindazonáltal ellentmondásoktól terhes. Ugyanis a lassú tétel készült el legutoljára, tehát épp ez kellene hogy a „test fáradásának” jegyeit a leginkább magán viselje. Ráadásul a tétel jellegzetes kodályi hangütésekre épül, olyan megoldásokra, amelyek számos korábbi Kodály-mű sajátjai.

A forma variációs szerkezetet követ. Témája egy olyan dallam, amelynek szerkezete egy négy soros, ereszkedő magyar népdalra emlékeztet (5a kotta). A dallam három variációban jelenik meg *cantus firmus*ként, e három változat azonban három különböző karaktert követ. Az első (39–64. ütem) Kodály jellegzetes magyar hangütéséhez kapcsolódik. Ennek fő jel-

<sup>53</sup> Edward T. Cone: *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press, 1974, 57.

<sup>54</sup> *Kodály-kalauz*, 283.

<sup>55</sup> Uott, 280. Meglepő, Kodály milyen tárgyyszerűen írt Ernst Rothnak egy 1961. május 31-i datálású levélben erről a tételről: „Ich schrieb [an Guignard], dass die Symphonie 2/3 fix u. fertig, und der Rest, der kürzeste Mittelsatz rechtzeitig fertig wird.” Legány-Legány, *Kodály Letters*, 380. Magyar fordítása: „Írtam [Guignardnak], hogy a Szimfónia 2/3-részt készen van, a maradék, a legrövidebb középtétel, időre el fog készülni.”

<sup>56</sup> Uott.

Fl. I, II, III. <sup>a2</sup>

Ob. I, II. <sup>a2</sup>

Cl. in La I  
II

Fg. I  
II

Cor. I, II. in Fa *p*

VI. I *tr.*  
II *tr.* 5 6

Vle. *sanza sord.*

Vc.

Cb.

5b kotta. Szimfónia, II. tétel, improvizatív kísérő formula

I  
Ob. II

Cor. I, II. in Fa

5c kotta. Szimfónia, II. tétel, a téma *stile antico* ellenpontos feldolgozása



5d kotta. Szimfónia, II. tétel, hárfa-arpeggiós feldolgozás

legzetessége a hangszeres népzenei improvizációra történő utalás, amelyet itt a fuvola és egy hegedű szólaltat meg. A témát ez az improvizációs formula öleli körül (5b kotta). Ugyanez a magyar hang jelenik meg az *Adagióban*, a *Háry Jánosban* („Tiszán innen, Dunán túl”), a *Páva-variációkban* és a *Concertóban*. Barokk stílusjegyekkel játszik a 2. változat (64–80. ütem), ahol az augmentált *cantus firmus*hoz kontrapunktikus szövet társul (5c kotta). A kontrapunkt mindig mint a tudás, a tanultság jelképe jelenik meg Kodály művészetében. Hasonló kontrapunktikus megoldások tűnnek fel – nagyon is hasonló konnotációval – például a *Concerto* lassú tételeiben.<sup>57</sup> A 3. variáció (87–98. ütem) egy harmadik kodályi topossal dolgozik, mégpedig azzal a jellegzetes Isten-hanggal, amelynek paradigmaticus alakja a *Psalmus*

<sup>57</sup> Dalos, *Forma, harmónia, ellenpont*, 302–306.

*hungaricus* középrészében jelenik meg. A hárfá-arpeggiók itt fuvolán szólalnak meg, miközben a téma új formát ölt (5d kotta).

A népdal-téma variációkban megjelenő három alakja arra utal, hogy e tételben többről van szó, mint Emma „megrendítő búcsúztató ének”-éről. A II. tétel minden bizonnyal nem Emma asszonyi arcképét festi meg, hanem mindazt, ami a zeneszerző gondolkodásában felesége alakjához kapcsolódik. Mintha a mindig változó népdal-téma életének állandóságát (Emmát) reprezentálná,<sup>58</sup> ami olyan több évtizedes kodályi életelvek öveznek, mint a hazaszeretet, a tudás és az istenhit. A két évtizeddel korábban befejezett *Concerto* lassú tételei ugyanezeket az életelveket társítják a kompozícióba ékelt két lassú tételhez is,<sup>59</sup> mint ahogy ezeket az életelveket vizsgálja felül a *Páva-variációk* sorozata is.<sup>60</sup> Ebből arra következtethetünk, hogy a *Szimfónia* – kései befejezése ellenére – tartalmilag és poétikailag egygyökerű a harmincas évek két nagy szimfonikus Kodály-kompozíciójával, akár a harmincas évekbeli kodályi önértelmezés triptichonjának harmadik darabjaként is felfoghatjuk. Ezzel magyarázható a három mű technikai eszköztárának azonossága. Ez a megközelítés azonban joggal veti fel a kérdést: értelmezhető-e ezek után egyáltalán a *Szimfónia* a hatvanas évek magyar zeneszerzésének kontextusában?

A lassú tétel effajta poétikai-tartalmi értelmezése következményekkel bír a teljes mű interpretációja szempontjából is, különösképpen akkor, ha komolyan vesszük Breuer János feltételezését, miszerint a mű egy fiktív önéletrajz. Kodály kompozícióiban az *I. vonósnyéges* (1909) óta felismerhető egy jellegzetes narratív folyamat, amely egy hős életének egyes eseményeit – amelyek azonban nem konkrét történetek – mutatja be.<sup>61</sup> A *Szimfónia* ráadásul úgy épül fel, mint egy fejlődésregény: a pályakezdéstől a magyar zene felfedezésén és az Emma iránt érzett szerelmen, valamint a tudás megszerzésén és Isten újrafelfedezésén keresztül egészen a jelenkorig ível. A legkülönösebb az, hogy ez a jelen – ellentétben a múlttal – sohasem idealizált, és még csak nem is heroizált, hanem önróniával fűszerezve a jelen konfliktusait mutatja be.

Mindebből az következik, hogy az I. tétel – a szemünk előtt keletkező népdal-témával az expozícióban, illetve a téma romantikus, vagyis népzenei értelemben nem hiteles megjelenésével a reprízben, éppúgy, mint a Brahmsra utaló melléktéma – a pályakezdés szakaszát jeleníti meg, miközben a III. tétel az idős alkotó éveit reprezentálja. A C-dúr skála a meg-, vagy éppen elöregedett főhóst jelképezi, egy olyan zeneszerzőt tehát, aki egy kaotikus, azaz kromatikus világban is makacsul ragaszkodik a tonalitás alakjában megmutatkozó rendhez. Mégis, Kodály képes arra, hogy önróniával közelítsen e makacs ragaszkodáshoz, mintha

<sup>58</sup> A magyar népdal Kodály gondolkodásában minden bizonnyal „a nő”, azaz Emma alakjával kapcsolódott össze. Ezt támasztja alá Örzse és a Háziaszony szerepének Emmával való azonosítása. Lásd jelen kötetben a *Nausikaa*, *Szapphó és más szerelmes nők* című tanulmányt.

<sup>59</sup> Dalos, *Forma, harmónia, ellenpont*, 302–306.

<sup>60</sup> Uott, 116–117.

<sup>61</sup> Uott, 81–100.

tisztában lenne elvei régimódiságával. Vagyis a felhasznált, jól ismert kodályi hangütések nem az idős mester inspirációhiányát, hanem alkotói önértelmezését dokumentálják.

Percy Young hangsúlyozta, hogy szimfóniájában Kodály nem Beethoven útját járta, mivel műve semmit sem mond a sorsról, a heroizmusról, a szellemről vagy éppen Istenről. Eszerint a *Szimfónia* alapvetően optimista alkotás, amelyből hiányzik minden, ami tragikus: sokkal inkább egy shakespeare-i komédiát idéz fel.<sup>62</sup> Young értelmezése valójában Kodály magyarázatát visszhangozza, amelyet a Velencei Biennálé programfüzete számára írt 1962-ben: „A mű optimizmust kíván kifejezni: egy boldogabb jövő reményét. »Clarior est solito post maxima nubila Phoebus«.”<sup>63</sup> A kodályi jelentés-meghatározás ellenére is úgy vélem, a *Szimfónia* több mint egy optimista krédó. Sokkal inkább Kodály életművének egy semmivel sem összehasonlítható dokumentuma. A zeneszerző azon vágyát fejezi ki, hogy az új zene napja alatt megtalálja saját helyét, és nyolcvan évesen is hozzáadhassa saját, egyéni hangját a nagy zenei univerzumhoz.

<sup>62</sup> Young, *Zoltán Kodály*, 164.

<sup>63</sup> Kodály Zoltán: „Szimfónia (1962)”. *Visszatekintés III*, 521.



# TANÍTVÁNYOK, KÖVETŐK



## „Nem Kodály-iskola, de magyar”

### *Gondolatok a Kodály-iskola eszméjének kialakulásáról*

A Kodály-iskola jelenségét leíró szakmunkák<sup>1</sup> az iskola indulását a harmincas évek második felére, kibontakozását pedig a negyvenes–ötvenes évek fordulójára teszik. Az iskola vezető stílusaként a folklorisztikus nemzeti klasszicizmust határozzák meg, s jellegzetes műfajait a divertimentóban, a szerenádban, a versenyműben, a szimfóniában, a kantatában és oratóriumban, valamint a népdalszvitben ismerik fel. Abban is egyetértenek, hogy az iskola mind esztétikája, mint pedig stílusa révén könnyen illeszkedett az ötvenes évek zsdanovi követelményrendszerébe, II. világháború utáni vezető szerepét azonban nemcsak ez a kompatibilitás tette lehetővé, hanem az is, hogy a Kodály-iskola a harmincas-negyvenes években politikai-ideológiai ellenzékként lépett fel. Az iskola konzervatívvá válásának gyökereit az elemzők Kodály kísérletezést elutasító, öntörvényű személyiségében lelik fel, s habár hangsúlyozzák, hogy a mester számára ez a függetlenséget biztosította, tanítványainál ugyanez az alkotói magatartás elzárkózást és provincializmust vont maga után.

A leírásokban található ellentmondások mindazonáltal arra figyelmeztetnek, hogy a magyar zenei historiográfia mindeddig nem definiálta körültekintően a Kodály-iskola jelenségét. Míg Kroó György és Kárpáti János Kodályt tekinti elsődleges mintának,<sup>2</sup> addig Ujfalussy József és Tallián Tibor egyszerre látja Bartókban és Kodályban az iskola stílusának megteremtőit.<sup>3</sup> Gergely János egyenesen az iskola kétrétegűségéről beszél: a falu és város összebékítésén munkálkodó, a népzene állandó elemeire építő Kodály, illetve a népek testvérré válásáért harcoló, a népzene változó elemeit felhasználó Bartók közötti választás alapján véli elkülöníthetőnek az iskola két csoportját.<sup>4</sup> A konszenzus hiányára leginkább a nemzedékek csoportosítása terén figyelhetünk fel. Kárpáti két generációt különít el: az el-

<sup>1</sup> Ujfalussy József: „Előszó a mai magyar zenei alkotóművészetéhez”. *Magyar Zene* 8 (1967)/3, 227–230. Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1970. Kárpáti János: „Hungary. 20<sup>th</sup> Century Music.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 8*. London: MacMillan, 1980, 799–801. Gergely János: *Népzene és mai magyar társadalom. Különlenyomat a „30 év”, az Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem kiadásában megjelent kötetből*. München: Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem, 1986, 260–267. Tallián Tibor: *Musik in Ungarn. Zeiten, Schicksale, Werke*. Budapest: Frankfurt 99 Kht., 1999.

<sup>2</sup> Kroó, *A magyar zeneszerzés 25 éve*, 35.; Kárpáti, „Hungary”, 800.

<sup>3</sup> Ujfalussy, „Előszó”, 227–228.; Tallián, *Musik in Ungarn*, 22.

<sup>4</sup> Gergely, *Népzene és mai magyar társadalom*, 260.

sőbe az 1900 körül, a másodikba az 1920 körül született Kodály-tanítványok tartoznak.<sup>5</sup> Kroó könyve, ha nem is ennyire kategorikusan, de szintén nemzedékek alapján csoportosítja Kodály tanítványait (1900, 1910 és 1920 körül született növendékek).<sup>6</sup> Ugyanakkor Gergely János tágabb értelmet tulajdonít a Kodály-iskola kifejezésnek: valójában a 20. század négy magyar zeneszerző-nemzedékét mutatja be Bartóktól és Kodálytól egészen az Új Zenei Stúdió megjelenéséig.<sup>7</sup>

Hogy feltárjuk ezeknek az anomáliáknak a forrásait, és hogy teljesebb képet kapjunk a felmerülő kérdésekről, szükséges, hogy újból szemügyre vegyünk a Kodály-iskola jelenségét. Tanulmányom célja az, hogy korabeli írásos dokumentumokra támaszkodva megkíséreljek felvázolni egy, az eddigieknél differenciáltabb képet a 20. századi magyar zenetörténet egyik legmeghatározóbb irányzatáról, a Kodály-iskoláról.

## 1.

Eddigi kutatásaim alapján úgy tűnik, hogy a Kodály-iskola kifejezést először Seiber Mátyás használta, 1926 novemberében, Kodályról, a zeneszerzés-tanárról szóló tanulmányában: „Szerencsés mindenki – írta –, aki a »Kodály-iskolában« nevelkedhetett.”<sup>8</sup> Seiber idézőjelbe teszi a kifejezést, ami minden bizonnyal annak szokatlanságára utal. Amikor Kodály-iskoláról beszél, nem művészeti irányzatot ért alatta, hanem egy sajátos intézményi formát, egy meghatározott személy vezette intézményt. Közel másfél évvel később, Ádám Jenő zenekari szvitjéről szóló kritikájában Sonkoly István is alkalmazta a kifejezést: „[Ádám] kompozíciója magán viseli a Kodály-iskola minden erényét. Tömör dolgozási mód a klasszikus formálás javára, nem túltömött zenekari írásmód, szólisztikus hajlam a fűvóhangszerek szerepeltetésében.”<sup>9</sup> Ebben a megfogalmazásban Sonkoly egyértelműen a tanulmányok összességét érti iskola alatt, s ez a különbségtétel rendkívül fontos, mert a magyar nyelvben az iskola szó több jelentéssel is bír: egyszerre jelöli a rendszeres oktatást nyújtó tanintézményt, az iskolai tanulmányok összességét és egy művészeti irányzatot.

A húszas-harmincas évek új zenéről szóló írásaiban a Kodály-iskola kifejezéssel csak ritkán találkozunk, s ilyenkor is kizárólag az iskolai oktatás, az iskolai tanulmányok összessége értelmében. A jelentés olyannyira nem változott az évtizedek folyamán, hogy bár 1948-as Kodály-könyvében Sonkoly már egyértelműen csoportosulásként fogja fel Kodály zeneszerzői iskoláját, amikor hangsúlyozza, hogy Kodály „mint zeneszerző-pedagógus iskolát teremt”,<sup>10</sup> mégsem azt mutatja be, mi teszi e tanítványi kört egységes irányzattá, hanem azt, hogy miként tanította tanára a mesterséget. Szabolcsi Bence 1972-es, *Úton Kodályhoz*

<sup>5</sup> Kárpáti, „Hungary”, 800.

<sup>6</sup> Lásd Kroó könyvének II. részét (93–125.), valamint a kötet öt évvel későbbi, bővített kiadásának (*A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975) *Utóhangját* (173–203.).

<sup>7</sup> Gergely, *Népzene és mai magyar társadalom*, 261.

<sup>8</sup> Seiber Mátyás: „Kodály, a tanító”. *Crescendo* 1 (1926)/3, 11.

<sup>9</sup> Sonkoly István: „Új fiatal zeneszerző. Ádám Jenő Suite-je”. *A zene* 9 (1928)/16, 200.

<sup>10</sup> Sonkoly István: *Kodály. Az ember, a művész, a nevelő*. Nyíregyháza: Tanügyi könyvesbolt, 1948, 78.



című kései nagyesszéjében is a mesterség szeretetében ragadta meg a Kodály-iskola legjellegzetesebb vonását.<sup>11</sup>

Habár használatának nyomaira még a negyvenes évek második felében is csak ritkán bukkanunk, a Kodály-iskola kifejezés ebben az időszakban új jelentéssel gazdagodott. A *Zenei szemle* 1948-as Bartók-számában Szabó Ferenc, Szervánszky Endre, Farkas Ferenc és Veress Sándor műveiről szólva éppen Szabolcsi Bence határozta meg a Kodály-iskola ezen új vonását,<sup>12</sup> amikor a fiatal nemzedék műveiben Bartók és Kodály zenéjének „visszhangját és visszfényét” ismerte fel. Véleménye szerint a Bartók- és Kodály-iskolát éppúgy jellemzi a mesterség ismeretének magas foka, mint az európai és magyar hagyományra egyaránt támaszkodó zenei nyelv vagy az alkotói önállóság. Mindazonáltal a nagy előképek és az örökösök közötti különbségeket is hangsúlyozta: elsősorban a megváltozott társadalmi-politikai környezethez alkalmazkodó új mondanivaló jelentőségét emelte ki:

Bartók és Kodály iskolája nem uniformizált és nem jellegtelenített, hanem felszabadított és segített egész-művésszé válni. Hogy kettejük hangja vissza-visszajár a mai nemzedék műveiben, éppoly természetes, mint az, hogy e visszhang és visszfény már merőben más és más értelmet ver vissza, más formák, mondanivalók és megoldások közepette.

Ami ezen felül közös maradt e művészekben: elsősorban a megoldás és a mesterség magas igénye, mely mindenütt szigorú követelményeket támaszt s alkotótól, hallgatóktól egyaránt elvárja az odaadást és elmélyülést; másodsorban az európai-módon magyar zenei nyelv, mint természetes otthon, mint teljesen tulajdonba vett és öntudatosan vállalt anyag és gondolkodásmód; számukra immár rögzített pont, melyről a világ forgását figyelik. De éppoly természetes, hogy a talpuk alatt érzett szilárd pont nem menti fel őket semmiféle erőfeszítés alól; a forgó világ kétségtelenül nehéz kérdéseket ad fel mindnyájuknak.<sup>13</sup>

Nemcsak a Bartók-ünnepségek teremtettek alkalmat arra, hogy Szabolcsi egyszerre kapcsolja Bartók és Kodály nevéhez az „iskolát”. Cikkét a zeneszerzők és zenekritikusok prágai kongresszusának néhány hónappal korábbi határozata által kiváltott zenepolitikai kontextuson belül kell értelmeznünk.<sup>14</sup> A határozat kimondta, hogy a zene válságának egyik feloldási lehetősége az, ha a zeneszerzők – mivel a zenében nem létezhet nemzetköziség – szoros kapcsolatot alakítanak ki saját nemzeti hagyományaikkal. A magyar zeneszerzés különleges helyzetére világít rá, hogy Kodály már a század első felében a magyar hagyományhoz való csatlakozást tűzte ki az új magyar zene zászlajára, így az őt követő nemzedékek úgy érezheték: helyes úton járnak. Ezért hivatkozott Szabolcsi a nagy példaképekre. Írása mégis számos

<sup>11</sup> Szabolcsi Bence: „Úton Kodályhoz”. *Kodályról és Bartókról*, 378.

<sup>12</sup> Sz[abolcsi] B[ence]: „Mai magyar szerzők zenekari művei”. *Zenei szemle* 2 (1948)/8, 444–445. Tallián Tibor mutatta ki, hogy a II. világháború után Szabolcsi magyar kortárs zenéről vallott nézeteit milyen erőteljes mértékben hatotta át az iskoláról kialakított koncepciója. Tallián Tibor: „Termékeny közszellemet, szabad polifóniát, felszabadult tavaszi légkört...» Szabolcsi, a zenepolitikus”. *Magyar Zene* 21 (1980)/4, 402–410.

<sup>13</sup> Szabolcsi, „Mai magyar szerzők”, 444–445.

<sup>14</sup> „A zeneszerzők és zenekritikusok prágai kongresszusának határozata”. *Zenei Szemle* 2 (1948)/6, 294.

rejtett utalást tartalmaz: miközben a határozat által megteremtett kereteken belül mozog – ezt jelzik az olyan fordulatok, mint „megváltozott mondanivaló”, „magyar hang”, „a forgó világ [...] kérdései” –, lépten-nyomon előbújik megfogalmazásából a Kodály-iskola büszke öntudata. Szabolcsi szinte a prágai határozat kritikáját adja, amikor az uniformizáltságot szembeállítja a Bartók- és Kodály-iskola fő jellegzetességével, az egyediséggel, s kiemeli a magyar zenei nyelv európaiságát.

A korszak prominens zenepolitikusai: Mihály András és Székely Endre nyilatkozatait vizsgálva úgy tűnik, a teoretikusok úgy próbáltak elhatárolódni a harmincas-negyvenes évek magyar hagyományától, hogy eközben mindazt, ami abból felhasználható volt, mégiscsak megkísérelték átmenteni saját korukba.<sup>15</sup> Teljes elutasításra már csak azért sem kerülhetett sor, mert mind Bartók, mind pedig Kodály rendkívüli tekintélynek örvendett, s a velük való szembefordulás blaszfémiaaként hatott volna. Jellemző Kodály reputációjára, amelyet személyes jelenléte nyilván még fokozott is, hogy *Bartók Béla és az utána következő nemzedék* című írásában Mihály András<sup>16</sup> azzal a mondvacsinált ürüggyel kerülte meg megtámadását, hogy életműve – szemben Bartókéval, akinek *oeuvre*-jéből már ki lehetett választani azokat a kompozíciókat, amelyek példaként szolgálhatnak a fiatalabb nemzedék számára – még nem lezárt, s ezért a kritika szempontjából sem értékelhető.

A politikai hatalom ily módon kisajátította a magyar hagyományt, s ez az 1956-os katalizmust követő nyitással párhuzamosan válságot okozott a zeneéletben. A kor elméletirői és zeneszerzői mintha úgy érezték volna: bűn terheli őket, amiért elárulták az iskolát, s ezért vezekelniük kell. A Kádár-éra politikai demagógiáját követve úgy próbálták meg tisztázni a múltat, hogy azt közben mégse utasítsák el teljes egészében.<sup>17</sup> Miközben kritikát gyakoroltak a „tülkapások” felett, állandóan a kodályi hagyományra, az iskolára hivatkoztak, s mivel ennek gyökerei a harmincas évekre nyúltak vissza, saját szerepük értékelése közben egyszerre mind fel is oldozhatták magukat. Az önkritikával és önfelmentéssel párhuzamosan egy új jelenséget is fel kellett dolgozniuk: 1956 után a zeneélet megnyitotta kapuit a nyugat-európai új zene előtt. A kortárs zenei diskurzus központi fórumain – például az 1960-ban induló *Magyar Zenében* – hosszú, elemző kritikákat szenteltek a kortárs zenei bemutatóknak. E kritikák mindegyike ugyanazt a kérdést feszegette: miként lehetséges létrehozni egy olyan korszerű

<sup>15</sup> Székely Endre például így nyilatkozott 1951-ben: „a mi művészetünk nem lehet homlokegyenest ellenkező mindazzal, ami eddig volt, hanem a legszebb, a leghaladóbb nemzeti hagyományok egyenes folytatása kell hogy legyen.” Székely Endre: „Zeneművészetünk fejlődésének következő láncszeme”. *Új Zenei Szemle* 2 (1951)/4–5, 21.

<sup>16</sup> Mihály András: „Bartók Béla és az utána következő nemzedék”. *Zenei Szemle* 3 (1949)/1, 2–15.

<sup>17</sup> Ezt fogalmazta meg érzékenyen, a politikai–ideológiai felhangokat óvatosan kerülve Ujfalussy József is Kroó György 1970-ben megjelent könyvéhez írott előszavában: „Sokkal előbb aligha lehetett volna számot vetni zenetörténetünknek a felszabadulástól megtett útjával, de a számvetést tovább halogatni sem lehetett. Pedig tudva vagy nem tudva, egy idő óta azt tettük. A munkának nemcsak a mennyisége nyomasztott, hanem még inkább a vele járó felelősség tudata, az irtózás attól, hogy önmagunkat, jobbára élő kortársaink és mindannyiunk tetteit, eredményeit és kudarcait tegyük mérlegre. Csoda-e, ha újra és újra megtorpantunk, aggódtunk, vajon elég biztos lesz-e tekintetünk; elég könyörtelen és mégis elég tapintatos ahhoz, hogy a múltat magunkénak vállalva bíráljuk, és szigorúan megítélve is a magunkénak tartsuk”. Kroó, *A magyar zeneszerzés 30 éve*, 5.

zenei nyelvet, amely a nyugat-európai tendenciákat visszatükröző jellege ellenére is szorosan kapcsolódik a magyar tradícióhoz; amely modernitása ellenére is specifikusan magyar?

A hatvanas években tehát újra felmerült annak a nyugat-európai új zene és a magyar hagyomány egyesítéséből létrejövő szintézisnek az igénye, amelyet Kodály fogalmazott meg fél évszázaddal korábban. A fiatal generációhoz tartozó zenetörténészek – legalábbis erről tanúskodik Somfai László és Kárpáti János egy-egy tanulmánya 1968-ból<sup>18</sup> – úgy látták: e szintézist a Földes Imre által „Harmincasok”-nak elkeresztelt, fiatal generáció<sup>19</sup> fogja megteremteni. De Kodály tanítványainak műveiről szólva is lépten-nyomon előkerültek azok a megfogalmazások, amelyek az új összefoglalás szükségességét hangsúlyozták, és az erre irányuló kísérleteket elemezték.<sup>20</sup> Egy ideig úgy tűnt, hogy az iskola jellegzetes képviselőjeként induló, az 1960-as évektől azonban a dodekafóniával is kokettáló Dávid Gyula szolgál majd paradigmatisz figuraként a zenei közgondolkodás számára, mivel – mint kritikusai vélték – dodekafon műveiben sem tagadhatja: a magyar hagyományhoz tartozik.<sup>21</sup> Pernye András azonban már 1962-ben, Dávid *Szimfoniétájáról* szóló kritikájában rámutatott arra, hogy a zeneszerző kísérlete sikertelennek bizonyult:

Dávid Gyula legújabb művének bemutatója alkalmából fájdalommal regisztráltuk, hogy egy igen invenciózus, kitűnő komponista, aki a hagyományos stílusban sok értékes művel gazdagította a modern magyar zenét, szintén áldozatául esett a nyelvi megújítás hangzatos követelményének, anélkül, hogy mondanivalója bárhol is túllépné a régi iskola tartalmait.<sup>22</sup>

Pernye utalása a „régí iskola tartalmai”-ra jelzi, miért született meg éppen a hatvanas évek kortárs zenei diskurzusában a Kodály-iskola kifejezés azon jelentése, amelynek értelmében – Ujfalussy, Kroó munkáit, valamint az 1965 és 1968 között megjelenő *Mai magyar zeneszerzők*-sorozat szerzőit követve<sup>23</sup> – ma is használjuk. A Kodály-iskola értékelése, a hozzá fűződő viszony megfogalmazása teremtette meg azt az eszközt, amelynek segítségével a kortárs zeneszerzők és zenetudósok a magyar zenei múltból és jelenről beszélhettek. A téma

<sup>18</sup> Somfai László: „Fiatal magyar zeneszerzők. Megjegyzések a bemutatott művekről”. *Magyar Zene* 9 (1968)/2, 165–173. Kárpáti János: „Jellemző törekvések a fiatal magyar zeneszerző-nemzedék alkotásaiban”. *Magyar Zene* 9 (1968)/3, 231–236.

<sup>19</sup> Földes Imre: *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969.

<sup>20</sup> „Új művének intonációja – hangzott az ítélet Kadosa IV. szimfóniájáról 1961-ben – bizonyos, halványan mutatkozó, magyaros színezetű hangvételt kovácsol össze az európai zene új stílusainak jegyeivel.” Meixner Mihály: „Kadosa Pál: IV. szimfónia”. *Magyar Zene* 1 (1961)/4, 452. És hasonlóképpen szólt a nyilatkozat Tardos Béla 3. vonósnégyeséről: „Tardos Béla megmaradt azon az úton, melyen járva a maga-száma őszinte zenét írhat; a »modern« effektusokat, az egyes dodekafon-punktualista intonációkat szervesen illeszti hazai hagyományokon nevelkedett s csöndben egyénivé érlelt mondanivalóihoz.” Fejes György: „Tardos Béla: III. vonósnégyes”. *Magyar Zene* 6 (1965)/3, 296.

<sup>21</sup> Molnár A. Jenő: „Dávid Gyula: III. szimfónia”. *Magyar Zene* 1 (1961)/4, 450–452. Székely András: „Dávid Gyula: Vonósnégyes”. *Magyar Zene* 5 (1964)/5, 526–527.

<sup>22</sup> Pernye András: „Dávid Gyula: Szimfonietta kamarazeneikarra”. *Magyar Zene* 3 (1962)/4, 386

<sup>23</sup> A Kodály-tanítványokról szóló kötetek: Bónis Ferenc: *Kadosa Pál*. Budapest: Zeneműkiadó, 1965; Breuer János: *Dávid Gyula*. Budapest: Zeneműkiadó, 1966; Dobos Kálmán: *Viski János*. Budapest: Zeneműkiadó, 1968; Kecskeméti István: *Járdányi Pál*. Budapest: Zeneműkiadó, 1967; Pernye András: *Szabó Ferenc*. Budapest: Zeneműkiadó, 1965; Várnai Péter: *Tardos Béla*. Budapest: Zeneműkiadó, 1966; Várnai Péter: *Maros Rudolf*. Budapest: Zeneműkiadó, 1967.

polemikus megközelítése ragadható meg például Breuer János és Mihály András 1968-as levélváltásában a *Muzsika* hasábjain.

Breuer 1968-as bécsi útjáról szóló beszámolójában Ligeti Györgyre hivatkozva a plurális zenekultúra mellett kardoskodott.<sup>24</sup> Írásában mindazonáltal kétélű fegyverrel játszott, mert abban ugyan igaza volt, hogy a hatvanas években induló nyugat-európai posztmodern a különböző stílusok egyenjogúságát hirdette, kijelentése mégis arra vallott, hogy a hazai zene-történeti szituációt egyáltalán nem érti, vagy nem akarja érteni. Breuer ugyanis Szabó Ferenc és más konzervatívok népszerűsítése mellett állt ki, szembeállítva őket a külföldön egyre nagyobb népszerűsége szerző „hangos nyelvújító csoporttal”. Mihály András felháborodva utasította vissza Breuer vádjait, s hangsúlyozta: a magyar zeneszerzők műhelyében végbemenő változásokat semmiképpen nem lehet újításként aposztrofálni, sokkal inkább az újdonságok megszűréséről, elsajátításáról és a magyar hagyománnyal való összeolvasztásáról van szó.<sup>25</sup> Véleménye szerint mindez a sajátos magyar történelmi helyzet, vagyis a bartóki-kodályi hagyomány miatt alakult éppen így. Válaszából természetesen nem hiányzik az iskolára való utalás sem: „Csoportokra akkor van szükség a művészi életben, amikor azok egy nagyon jelentős újító, vagy nagyon jelentős konzervatív körre tömörülve harcolhatnak az újítás elismeréséért, elterjesztéséért, iskolává válásáért, vagy épp az ellenkezőéért.”<sup>26</sup>

De nemcsak Breuer és Mihály levélváltásában, hanem Kroó György flagelláns hevületű könyvében is érzékelhető,<sup>27</sup> hogy a korabeli diskurzusban a Kodály-iskola központi szerepet játszott: viszonyítási pontot éppúgy jelenthetett, mint elutasítandó példát. A kor zeneéletének le kellett számolnia azzal az illúzióval, hogy Bartók és Kodály művészi jelentősége az iskola számára vezető szerepet biztosított a 20. század zenetörténetében. Ugyanakkor új remény is ébredt, s aggódva figyelték: nem bizonyul-e az újabb megújulás is illúzióknak?

## 2.

Ha maga a Kodály-iskola kifejezés nem is, de a gondolat, hogy az új magyar zene két vezető egyénisége körül tanítványaikból új zeneszerző csoportnak kellene kialakulnia, már a húszas évek elején megjelent. Tóth Aladár már 1922-ben arról írt, hogy „a Bartók-Kodály-tradíció

<sup>24</sup> Breuer János: „Bécsi utazás új magyar zenével”. *Muzsika* 12 (1969)/2, 9–11.

<sup>25</sup> Mihály András: „A »hangos magyar nyelvújító csoport«-ról”. *Muzsika* 12 (1969)/4, 9–11.

<sup>26</sup> Uott, 10.

<sup>27</sup> Az önostorozó magatartásra utal önmagában véve a többes szám első személy gyakori használata, de legalább ennyire a Kodály-iskola kifejezés szinte mindig negatív kontextusban való megjelenése és a keserű hangú kritikus megközelítés is, például az olyan megfogalmazásokban, mint: „a Kodály-iskola Kodály-epigonizmussá süllyedt. [...] A Kodály-zene ellenzéki lendülete, egyéni élményből fakadó népi-közösségi hangja bámulatos gyorsasággal anakronisztikussá vált.” (Kroó, *A magyar zeneszerzés 25 éve*, 40.), vagy Kodály „európai érvényű, önálló nemzeti művészetét” az iskola „aprópénzre váltja.” (uott, 42–43.), és „Íratlan törvényt emelkedett, hogy a haladás a zenében a dūr-hangnemmél, a klasszikus szonáta-, rondó- vagy dalformával, a Kodály-művekből desztillált akkordfüzések patronjaival azonos. Az az elzárttság, a nemzetközi áramlatoktól való tudatos elszigetelődés, amely a Kodály-iskolára már a harmincas évektől jellemző volt, most beteges egyoldalúsághoz, harsány konzervativizmushoz vezetett.” (uott, 45–46).

megőrzése és kiépítése zenekultúránk egyik legfontosabb feladata”,<sup>28</sup> 1923-ban pedig, Kodály december 10-én tartott szerzői estjét elemezve felvázolta azt a romantikusan idealizált művészpörtét is, amelyben a forradalmár-alkotót tanítványok odaadó csoportja veszi körül:

Benne vagyunk a műhelyben, hol a magyar kultúrát csinálják: íme a legnagyobb előadóművészet a legnagyobb zseni szolgálatában, a nézőtérén ott ül a komoly művészi élet minden számottevő tagja, a tanítványok lelkes serege: ez a kép élet-rajzokba kívánczik, mint illusztrációja annak az életnek, mely a művész nagy magányosságát körülmelengeti.<sup>29</sup>

Amikor Tóth Aladár papírra vetette ezt a toposzt, tanítványok lelkes serege még nem vehette körül Kodályt: kényszerű szabadságoltatása után éppen csak hogy újra kezdte az oktatást a Zeneakadémián, első, később oly híressé vált osztálya 1923 decemberében talán még csak az ellenpont alapjainál tartott, de semmiképpen sem lépett fel egységes esztétikát követő, s erre az esztétikára önálló műalkotásokkal hivatkozó iskolaként.

A húszas években az iskolát valójában a három Kodály-apológéta – Szabolcsi Bence, Tóth Aladár és Molnár Antal – képviselte. A *Psalmus hungaricus* bemutatójának páratlan sikere azonban egy csapásra megváltoztatta Kodály pozícióját a zeneéletben, s hírneve éppúgy, mint műveinek modern magyarsága meghatározó szerepet játszott abban, hogy a fiatal, pályájának legelején álló nemzedék tőle kívánjon tanulni. Mégis hangsúlyoznunk kell, hogy Tóth Aladár már akkor az új magyar zene tradíciójáról beszélt, amikor azt csupán két zeneszerző – Bartók és Kodály – neve fémjelezte, mégpedig alig több mint egy évtizede. Valójában egy ábrándképet fogalmazott meg: arra vágyott, hogy Bartók és Kodály megjelenése ne csupán rövid fénykora legyen a magyar zene történetének, hanem egy törés nélküli, folytonosságot felmutatni tudó nemzeti zenekultúra első virágkora. Mintha Kodály és Bartók zenéjének jelentőségét, sőt létjogosultságát is csak azáltal tudta volna igazolni, hogy vannak, lesznek folytatói. Ezzel magyarázható, hogy már igen korán, jóval a fiatal zeneszerző nemzedék fellépése előtt kereste az utódokat.<sup>30</sup>

Szabolcsi Bencét ugyanebben az időszakban igen kevésbé foglalkoztatták a követők. Kodály tanítványaira viszonylag későn, 1934-ben utalt először, *Harc az új zenéért Magyarországon* című írásában,<sup>31</sup> Bárdos Lajos nevét pedig – egyetlenként a tanítványok közül –

<sup>28</sup> Tóth Aladár: „Filharmónia”. *Pesti Napló* (1922. december 5.), 7.

<sup>29</sup> Tóth Aladár: „Kodály szerzői estje”. *Pesti Napló* (1923. december 12.), 6.

<sup>30</sup> A fiatal generációról szóló kritikáiban pedig állandóan a kodályi–bartóki modell követését firtatta. „Zeneszerzőfantáziáját – elemezte Kelen Hugó dalait 1926-ban – egyelőre teljesen lenyűgözi Kodály hatalmas példája, s ezért nem is igen akar kiszakadni az epigonizmus jármából. Kodályhoz méltó epigonnak lenni, természetesen nagy feladat, melyet Kelen csak később fog igazán megoldhatni.” Tóth Aladár: „Szerzői est”. *Pesti Napló* (1926. január 14.), 15. Horusitzky Zoltánról így vélekedett 1933-ban: „nem törekszik stílárís leszűrtségre, de másrészt pompás lendülettel, egészséges vitalitással felejtkezik bele a kifejezési lehetőségeknek mindabba a gazdagságába, melyet a mestertől, Kodálytól, ajándékba kapott.” Tóth Aladár: „Az U.M.Z.E. hangversenye”. *Pesti Napló* (1933. április 22.), 8. Serly Tibor műveit hallgatva pedig így kiáltott fel: „Furcsán hangzik, de vitathatatlan: Serly ott a legeredetibb, ott adja a legtöbbet és legértékesebbet, ahol egykori mesterét követi.” Tóth Aladár: „Serly Tibor szerzői estje”. *Pesti Napló* (1935. május 14.), 14.

<sup>31</sup> Szabolcsi Bence: „Harc az új zenéért Magyarországon”. *Kodályról és Bartókról*, 120.

1937-ben említette első alkalommal.<sup>32</sup> A régi zenetörténet kutatójaként eleve nem reflektálhatott a zeneélet hétköznapijaira úgy, mint azt zenekritikus barátja tette, ám hallgatásának más oka is lehetett. Szabolcsi szerint Kodállal megteremtődött a magyar zenei klasszicizmus, s ez jelentette számára azt a teljességet, amellyel nemhogy a tanítványok, de még Bartók sem vetekedhetett. Még az *Úton Kodályhoz* kései Kodály-értelmezése is hangsúlyozza a mester – Szabolcsi szavával – „világmagyarságá”-ból fakadó különállását.

A század elején a gondolat s a lehetőség [a világmagyarságé] épp hogy derengeni kezd; a század közepén válságba kerül. Akkor már Kodály művészete az egyetlen, mely – tanítványai és követői között is magányosan – hirdetni és képviselni fogja. Mintha öbenne volna meg utoljára; vagy hosszú időre utoljára; mert a kor művészeinek legtöbbjében már csak egy-egy részlet él az egykori egészből. Az Egész azonban nincs jelen a részekben, még a részek összege sem azonos vele.<sup>33</sup>

Molnár Antal megközelítése is különbözött a Tóth Aladárétól. Mint Molnár zeneesztétikai szemléletéről szóló tanulmányában Ujfalussy József kimutatta,<sup>34</sup> új zenéről szóló írásait „messianisztikus várakozás” jellemezte. Egy olyan új klasszicizmus eljövételét várta, amely az új ember és az új társadalom kollektívizmusra épülő szellemiségét hordozza. Bartók és Kodály – mint ezt 1927-es, *Bevezetés a zenekultúrába* című könyvének egyik fejezete hirdeti – „az új művészi korszak első hírnökei, kik persze még csak próbálkoznak, kísérleteznek és így törekszenek fölépíteni az új ember formareprezentációját. Ők az eljövendő klasszicizmus zászlóbontói, előhírnökei.”<sup>35</sup> Molnár Antal tehát a Bartók és Kodály által megteremtett klasszicizmust egy eljövendő, új stílusirányzat jelszavává formálta át – e stílusirányzatot azonban olyan távoli jövőbe helyezte, hogy eszébe sem jutott a Kodály tantermében eszmélődő fiatalok műveikhez kapcsolni azt. Ezt bizonyítja még 1947-ben megjelent kötete, *Az új muzsika szelleme* is, amelyben ugyan hangsúlyozza, hogy „az újabb magyar nemzedék munkássága sem képzelhető el Bartók és Kodály nélkül; fáklyáit az ő fényüknél gyújtotta meg,”<sup>36</sup> de sehol egy szóval sem említi, hogy túl a Bartók- és Kodály-követésen a fiatal generáció valamely tagja beteljesítette volna a két mester által alapított, várva várt klasszicizmust.

A magyar zene európai vezető szerepében azonban mindhárman egyetértettek.<sup>37</sup> Ez Tóth Aladár 1928-ban, a *Zenei Szemle* hasábjain napvilágot látott európai körképében is tetten ér-

<sup>32</sup> Szabolcsi Bence: „Énekkari est”. *Kodályról és Bartókról*, 141.

<sup>33</sup> Szabolcsi Bence: „Úton Kodályhoz”. *Kodályról és Bartókról*, 380.

<sup>34</sup> Ujfalussy József: „Molnár Antal zeneesztétikai szemlélete”. *Zenetudományi dolgozatok*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1999, 310.

<sup>35</sup> Molnár Antal: *Bevezetés a zenekultúrába*. Budapest: Dante, é.n. [1927], 96.

<sup>36</sup> Molnár Antal: *Az új muzsika szelleme*. Budapest: Dante, é.n. [1947], 120.

<sup>37</sup> Még a Kodály iránti elfogultsággal nem igen vádolható Gombosi Ottó is hangsúlyozta a magyar zene primátusát, s azt, hogy „az ifjú magyarok a modern zene megváltói lesznek”, amikor 1926-ban saját lapja, a *Crescendo* lapjain a fölényben lévő biztonságával válaszolt Adolf Weissmann berlini zenekritikusnak: „Tavaszdik mifelénk uram; a két úttörő után jönnek a fiatalok: nagyerejű, tehetséges generáció, amely harc nélkül jut el az alkotás iskola adta lehetőségeihez is, és már jóformán a bölcsőtől kezdve az új szellem, az elhivatottság, az új magyar öntudat világában él. Nem epigonok – induló, életerős művészetnek nincsenek epigonjai. Nem epigonok – olyan generáció, amely teljesen tudatában van sok és új feladatának, nem lehet epigon.” Gombosi Ottó: „Nyílt levél a magyar muzsikáról (Válasz Adolf Weissmann berlini zenekritikusnak)”. *Crescendo* 1 (1926)/2, 19.

hető.<sup>38</sup> E kritikában arra tett kísérletet, hogy felvázolja a modern zene helyzetét, s ezen belül meghatározza az új magyar zene pozícióját. Schoenberg, Hindemith és Stravinsky elutasítása után Bartókot a zene új Siegfriedjeként üdvözölte, cikkét pedig Kodály és az ő tanterméből útnak induló fiatal magyarok életközpontú, emberhez szóló művészetének rajongó értékelésével zárta: „aki hallgatja ezt a muzsikát – foglalta össze a Kodályról szóló panegiriszt –, és elmerül grandiózus szellemében, az nem állhat ellen a benne rejlő imperatívusznak, az tudja, hogy ezzel a muzsikával be kell töltenünk az életet”.<sup>39</sup>

Tóth Aladár kritikájában is szembeütni a húszas-harmincas évek új magyar zenéről szóló írásainak legjellegzetesebb stílárius vonása: a militáns hangvétellel párosuló intolerancia. Az olyan szavakkal-kifejezésekkel, mint „grandiózus szellem”, „kell”, vagy „imperatívusz”, szinte parancsba adja a magyar zene primátusának elfogadását. *A szent zenetörténet zsoldosai* című, 1926-ban keletkezett írásában Szabolcsi Bence sem tagadta fanatizmusát és elfogultságát, sőt tudósi alapelvvé emelte, jelszavá avatta azt:

És elfogultak vagyunk vele szemben, fanatikusak az érdekében, „egyoldalúak és történelmietlenek”, – és ellenfelei minden „szent zenetörténet”-nek. Támadóinknak igazuk van ezen a ponton; mert ez valóban nemcsak az esztétika és nem a történelem kérdése többé, hanem az emberi hovatartozandóságé. Harcolni csak olyan gondolatért lehet, amellyel belső közösségünk van; az esztétikai szempont itt szolgájjává lesz a hatalmasabb gondolatnak. Harcolni csak a jobbért, az igazabbért lehet. De azért kell is harcolni szakadatlanul, megállás és megalkuvás nélkül, a ködnek mindenfajta bajnokai ellen, a „kínai fal”, a „reakciós konzervativizmus” és az „esztelen forradalmiság” vádján keresztül is, mert tudjuk, hogy mi vagyunk a jobbnak és igaznak hordozói.<sup>40</sup>

Ugyanebben az évben, *Kodály Zoltán* című cikkében programként határozta meg az új magyar zene kodályi tervét: „az az ember, aki ilyen művészettel ajándékozza meg nemzetét, valóban több egy nagyszerű muzsikusnál: szellemi vezér, akinek alkotása irány, program, út”.<sup>41</sup> E program megvalósításában is még sokáig a három apologéta vitte a vezérszerepet. Szabolcsi Kodály műveit értelmezte,<sup>42</sup> Molnár Antal tudatosan vállalta az eszme hirdetését és népszerűsítését, valamint az új zenét magyarázta.<sup>43</sup> Tóth Aladár vitacikkeket, propagan-

<sup>38</sup> Tóth Aladár: „Modern zene Budapesten”. *Zenei Szemle* 12 (1928)/3–4, 79–92.

<sup>39</sup> Uott, 90.

<sup>40</sup> Szabolcsi Bence: „A szent zenetörténet zsoldosai”. *Zenei szemle* 11 (1926)/1, 5.

<sup>41</sup> Szabolcsi Bence: „Kodály Zoltán”. *Kodályról és Bartókról*, 60.

<sup>42</sup> Lásd a *Kodályról és Bartókról* című kötetben összegyűjtött írásokat.

<sup>43</sup> Molnár Antal legfontosabb könyvei, írásai ebből az időszakból: „Európa zenéje a háború előtt. A Társadalomtudományi Társaság Szabad Iskolájában 1917. december 12-én tartott előadás.” Különlenyomat a *XX. Század* 1918. márciusi számából; *Az új zene. A zeneművészet legújabb irányának ismertetése kultúretikai megvilágításban*. Budapest: Révai, é.n. [1925]; *Az új magyar zene*. Budapest: Dante, 1926; *Bevezetés a zenekultúrába*. Budapest: Dante, é.n. [1927]; *Bevezetés a mai muzsikába*. Budapest: a szerző kiadása, 1929.; *Kodály Zoltán*. Népszerű zenefüzetek 4. Budapest: Somló Béla, é.n. [1936]; *A ma zenéje*. Népszerű zenefüzetek 7. Budapest: Somló Béla, 1937.

disztikus írásokat jelentetett meg a *Zenei Szemle* és a *Pesti Napló* hasábjain.<sup>44</sup> Az apologéták írásait az Újszövetség evangéliumaihoz hasonlíthatjuk: néha szóról-szóra visszhangozzák, másutt parafrazeálják Kodály 1925 és 1929 között keletkezett írásait.<sup>45</sup>

E bibliai hasonlat rávilágít az első Kodály-elemzők tanulmányainak másik stiláris-tartalmi sajátosságára. Írásaikban a militáns szókészlet mellett megjelennek a keresztény retorika elemei is: Tóth Aladár „prófétá”-nak nevezi Kodályt, akinek valamennyi hangversenye „feltámadás és örök élet”.<sup>46</sup> Szabolcsi is „igehirdető”-nek titulálja mesterét.<sup>47</sup> A Jézussal való azonosítás tehát nemcsak a mester külső megjelenéséből fakadt, hanem a húszas-harmincas évek Kodály-apológiájának keresztény szóhasználatából is. A Jézus-kép olyan erőteljes nyomot hagyott a Kodály-tanítványok gondolkodásán, hogy Kerényi György *A tanítvány* című kéziratos önéletrajzában is lépten-nyomon beleütközünk az *Imitatio Christi* motívumába.<sup>48</sup>

Az efféle retorika használata több mint szépírói gesztus. Szabolcsinál, Molnárnál számtalanszor megjelennek a vallással, az istenhittel kapcsolatos párhuzamok, s mindketten úgy vélik: az új művészetnek vallásosnak, s ezzel szoros összefüggésben etikusnak kell lennie. Szabolcsi például úgy fogalmaz, hogy

ez az új művészet, melyről most Európa elmélkedik, etikus. Nemcsak abban az értelemben, hogy állásfoglalást jelent az ember életével szemben; hanem azáltal is, hogy az emberi megújodást hirdeti, hogy küldetése van, hogy vallásos és mindenkihez fordul. Az új művészetnek szeretnie kell az embert s meg kell mutatnia neki a két megváltó megoldást, amely lényegében egy: a földet és az Istent.<sup>49</sup>

<sup>44</sup> Tóth Aladár legfontosabb írásai ebből az időszakból: „Van-e magyar zene?” *Pesti Napló* (1926. március 13), 12.; „Kodály Zoltán és a magyar kultúra”. *Pesti Napló* (1926. március 19), 12.; „Magyar zene – magyar zenekultúra”. *Pesti Napló* első közlemény (1928. augusztus 17.), 12–13., második közlemény (1928. augusztus 22.), 11.; „Zenekultúránk alapja: a népzene!” *Zenei Szemle* 13 (1929)/1, 2–7.; „A magyar toll feladata a magyar zenei élet szolgálatában.” *Zenei Szemle* 13 (1929)/3–4, 29–36.

<sup>45</sup> Kodály legfontosabb írásai ebből az időszakból: „A magyar népzene”, „Magyar zene”, „Mit akarok a régi székely dalokkal?”, „Népzene”, „A magyar népdal művészi jelentősége”. *Visszatekintés I*, 21–35.; „Tizenhárom fiatal muzsikusz”. *Visszatekintés, III*, 447–451.

<sup>46</sup> Tóth Aladár: „A XVI–XVIII. század magyar lírája és Kodály Zoltán”. *Pesti Napló* (1925. április 4.), 12.

<sup>47</sup> Szabolcsi Bence: „Kodály Zoltán”. *Kodályról és Bartókról*, 61.

<sup>48</sup> Többek között ilyen megfogalmazásokra gondolok: „Kodály elvonult egyedül, mint életében mindig. Lehetséges ez? Hisz folyton körül volt véve az öt szeretőkkel, de maga volt, mint Krisztus lett volna tanítványai nélkül. Miért nem volt tizenkét tanítványa? Mert hogyan is közlekedtek volna a mai világban? Ó, volt neki is! Szabolcsi Bence, Tóth Aladár, Veress Sándor, Vásárhelyi, Bárdos, Seiber, Keresztury, Kerényi, mentek vele s mindig mentek volna. De elmaradtak, csak néma ajkuk suttogta: életem, mindenem, álmaim öröme, terveim ábrándja, utam célja, regényem hőse, aranyarcú, Krisztus-termetű, angyaljárású, Jézus-szavú jóság, életem csodája, Kodály, mindenem!” Kerényi György: *A tanítvány. Egy élet Kodály mellett*. A kézirat a budapesti Kodály Archívumban található. II.

<sup>49</sup> Szabolcsi Bence: „Kodály-dalok”. Szabolcsi, *Kodályról és Bartókról*, 9.



Ugyanezt az elképzelést vázolta fel Molnár Antal is, amikor a vallásosságot és a hitet emelte ki az új kultúra legfőbb elemeként.<sup>50</sup> Az etika legerőteljesebb megnyilvánulását pedig Kodály kórusaiban ismerte fel: „[Kodály] önálló, eredeti, új *a cappella*-világot teremt, az egykorinak erkölcsiségét véve át elsősorban. Mert a klasszikus énekkari stílus képessége, az ehhez szükséges mindenirányú leszűrtség révén, elsősorban etikai erő.”<sup>51</sup> Tóth Aladár fiatal gyermekkar-komponisták műveit elemezve egyenesen a zeneszerzés amaz „etikai fundamentumá”-ról beszélt, amely Kodály tiszta formálású és stílusú kórusaiban nyilvánul meg paradigmaticusan:

A lélek tisztaságával és komolyságával párhuzamosan a zenei forma és a stílus tisztaságáról és komolyságáról is hatalmas leckét adnak nekünk Kodály kórusai. A Kodály-követőknek ezért először azokat a szolid muzikális alapokat kell behatároltan tanulmányozniok, melyeken a Kodály-zene égbeszökő tornyai felépültek. Egészségesen hangzó kórustétel, tiszta, tömör dallamvezetés, biztos, orgánikus harmonizálás: ez az alfája minden további fantáziamunkának. A zeneszerzés etikai fundamentuma ez, csak ilyen szolid alapokon nyugvó zene nemesítheti a lelket.<sup>52</sup>

Az új művészet célkitűzései – vallásosság és a leszűrtségben megvalósuló éthosz –, amelyeket a húszas években Kodály teoretikusai fogalmaztak meg, egyenes úton vezettek a magyar katolikus egyházzene megújításának tervéhez, továbbá a zenei nevelés és kórusmozgalom kibontakozásához. A Kodály-apologéták – mint látni fogjuk – sokáig ebben az irányzatban vélték felismerni Kodály zeneszerzői iskoláját, még ha nem is nevezték így.

### 3.

Szabolcsi Bence 1925. április 6-án hosszú levelet küldött mesterének, Kodály Zoltánnak, amelyben részletesen beszámolt néhány ifjú költő és zeneszerző zeneakadémiai bemutatkozásáról. Levelében élesen elutasította azt az urbánus irányzatot, amelyet az esten legkedvesebb gyermekkori barátja, Kósa György képviselt, és keserűen kiáltott fel: „A »generáció akarata« mégsem olyan egyetemes, mint hittük.”<sup>53</sup>

1928 januárjában alakult meg Kadosa Pál, Kelen Hugó, Kósa György, Szabó Ferenc és Szelényi István egyesülete, a Modern Magyar Muzsikusok (MoMaMu). Már önmagában véve az intézményesült forma is az új zene képviselőinek öntudatra ébredését tükrözi. A fiatal nemzedék színrelépéseként értékelhetjük továbbá a zenei szaksajtó gazdagodását is: 1926 szeptemberében jelent meg Gombosi Ottó európai színvonalú, új zenét propagáló lapjának, a *Crescendónak* első száma, s ugyanekkor vette át Szabolcsi Bence és Tóth Aladár a *Zenei Szemle* irányítását. Az 1926 és 1929 közötti időszak azonban az új generáció teljes kibonta-

<sup>50</sup> „Minden igazi emberi érték s így minden igazi kultúra is vallásos; a hit, az istenhit valaminő formája azért velejárója minden emberi értéknek, mert a hit az, ami magát az értéket teremti.” Molnár, *Bevezetés a zenekultúrába*, 28.

<sup>51</sup> Molnár, *Kodály Zoltán*, 42.

<sup>52</sup> Tóth Aladár: „Új gyermekkar komponisták”. *Pesti Napló* (1931. április 28.), 17.

<sup>53</sup> A levelet Kroó György Szabolcsi-monográfiája alapján idézem. Kroó György: *Szabolcsi Bence I. rész*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1994, 241–242.

kozásához még túl korainak bizonyult: a MoMaMu négy hangverseny után feloszlott, Kodály tanítványainak kezén a *Zenei Szemle* ugyan jelentős tudományos lappá vált, de elvesztette olvasótáborát és 1929-ben megszűnt. Gombosi távozását követően ugyanerre a sorsra jutott a *Crescendo* is.

Ez utóbbi mindazonáltal rivális lapnak számított Szabolcsiék szemében.<sup>54</sup> Nyugatos orientációjú szerkesztése éppúgy magára vállalta a nyugat-európai zenei központok kortárs zenei eseményeinek méltatását, mint az új magyar zene népszerűsítését. Kósa egy 1927-es zongoraestjéről beszámolva a lap zenekritikusa, Pollatsek László az ott megszólaltatott művek fiatal zeneszerzőit „Kulturträger-generáció”-nak nevezte, s a „mi féltve őrzött kincsestárunk”-ként aposztrofálta őket.<sup>55</sup> Kritikájában elsősorban mégis a művekben megmutatkozó Bartók-hatásra hívta fel a figyelmet.

A későbbi MoMaMu tagjai valóban nem tartoztak Kodály hívei közé, annak ellenére, hogy három Kodály-tanítvány – Kadosa, Szabó és Szelényi – is részt vett az egyesület munkájában. A *Crescendo*, bár nem volt e zeneszerzők hivatalos lapja, lehetőséget adott arra, hogy publikálják benne elképzeléseiket. 1928 legelején Szelényi István *A modern zene főbb áramlatai* címmel adott közre itt egy írást,<sup>56</sup> amely akár az egyesület kiáltványának is tekinthető. Szelényi egy olyan tiszta, abszolút zene megteremtését tűzte ki célul, amely a megfelelő érzékszervhez, tehát csak a fülhöz szól. Hasonlóan Molnárhoz, ő is az új ember új művészeteként jellemezte e zenét, ám eltérően idősebb kortársától, különös jövőképet alkotott. Elképzelése – „a hangmagasság, hangszín, ritmus és dinamika törvényeiből új formák fognak születni. A zene csak zene lesz, de zene!”<sup>57</sup> – szinte az ötvenes évek szerializmusát előlegezi.

Ez az esztétika egyértelműen szembehelyezkedett a kodályi elképzelésekkel. Nem véletlen tehát, hogy tevékenységükről Tóth Aladár sem nyilatkozott pozitívan. Kritikáiból egyértelműen kiderül, hogy nem őket tekintette az új magyar zenei hagyomány ifjú képviselőinek: Szabolcsi szavával „gyökértelen nyugatosokat”<sup>58</sup> látott bennük. 1930 áprilisában többek közt azt róttá fel Kadosa Pálnak és Szabó Ferencnek, hogy nem követik természetes hajlamukat, hanem divatos irányzatok uszályába szegődnek: Kadosa egyensúlyra törekvő, harmonikus formaérzékét zsúfolt, érdes és töredékes expresszivitásba hajszolja bele, Szabó pedig lírai-melodikus tehetségét a tárgyilagosság áruhájába bújva próbálja eltitkolni.<sup>59</sup> Tóth tehát éppúgy elutasította a schoenbergi expresszionizmust, mint a „Neue Sachlichkeit” hindemithi mozgalmát, s habár a fiatalok műveiben megmutatkozó Bartók-hatást nem helyteleníthette,

<sup>54</sup> Az ellenszenv, úgy tűnik, kölcsönös volt, hiszen Kodály-ellenes hangok is szóhoz juthattak a lapban. Jemnitz Sándor például 1927-ben Kodályt „lokális jelentőségű nemzeti iparművész”-nek nevezte, s ellenségesen lépett fel az általa indított mozgalommal és a Szabolcsi-féle intoleráns magatartással szemben: „[Schoenberg] muzsikája nem való relative fiatal és primitív kultúrák számára, amelyek létérdekből cselekednek, amikor »kínai fal«-al védekeznek az idegen behatás ellen és a sajátjukat túlbecsülve, a másét aláértékelve, struccpolitikából vakoskodnak lelki nyugalomukért.” Jemnitz Sándor: „Kollektív áramlatok Európa mai zenéjében”. *Crescendo* 1 (1927)/10, 7.

<sup>55</sup> Pollatsek László: „Fiatal magyar zeneszerzők. Kósa György zongoraestje”. *Crescendo* 1 (1927)/9, 18.

<sup>56</sup> Szelényi István: „A modern zene főbb áramlatai”. *Crescendo* 2 (1928)/6–7, 3–11.

<sup>57</sup> Uott, 11.

<sup>58</sup> Szabolcsi Bence: „A cigányzenétől a népzeneig”. *Kodályról és Bartókról*, 127.

<sup>59</sup> Tóth Aladár: „Modern szerzői est”. *Pesti Napló* (1930. április 15.), 15.

hiszen egyrészt Bartók is az új magyar zene hősoza volt, másrészt ő maga is a zeneszerző odaadó hívének vallotta magát, mégsem foghatta fel irányzatukat az új magyar zene igaz, kodályi útjaként. Bartók és Kodály stílusának különbségét is a Nyugathoz fűződő viszonyukban ragadta meg: míg Bartók zenéjében „az örök-magyar európai társra vágyás”-t ismerte fel, addig Kodályban a „magyar épület építőjé”-t ünnepelte.<sup>60</sup>

Ezért is üdvözölte olyan örömmel a *Magyar Kórus* 1931-es és az *Énekszó* 1933-as megjelenését. Mind a folyóiratok nagyrészt azonos szerzőgárdája, mind pedig Tóth Aladár számára egyértelműen ez a kör, a *Magyar Kórus* köre jelentette azt a csoportosulást, amely Kodály követőit, közvetlen munkatársait tömörítette magába. Míg az apologeták Kodály életének evangéliumát írták, a *Magyar Kórus* körébe tartozó tanítványok munkássága – legalább is ez derül ki többek között Kerényi György *Kodály Zoltán és a magyar kórus* című cikkéből<sup>61</sup> – már az Apostolok cselekedeteihez tartozott:

Kodály azonban nemcsak műveivel mutat példát: egész fellépése, személye, működése a magyar egyházi zeneélet vezérévé avatja. A Magyar Kórus sem volna nélküle. Tanítványai alapították, szerkesztik és fejlesztik; az a friss hang, mely lassankint erőre kap benne, az ő iskolájának hatása. A többszólalmúság az egyház művészete s ezt a művészetet, Palestrina ellenpontját, Kodály tanítja a jövő egyházi muzsikusainak a Zeneművészeti Főiskolán.<sup>62</sup>

Eszerint az elképzelés szerint Kodály a magyar egyházi zene megteremtését tekintette elsődleges céljának, s csak ennek mellékágaként fordult a kórusmozgalom eszméjének népszerűsítése és a zenei műveltség emelése felé. Ebben követték őt tanítványai: Bárdos Lajos, Ádám Jenő, Kertész Gyula és Kerényi György.

Ebben a kontextusban válik érthetővé az is, hogy Szabolcsi miért éppen a magyar kórusmozgalomról, Kodály közvetlen követőiről rajzolt kíméletlen karikatúrát *A tanítványok, avagy a Palestrina-mozgalom története* című, 1938-as pamfletjében,<sup>63</sup> s mutatott rá arra, miként vész el az önmagukat előtérbe toló tanítványok tevékenysége során a mester eszméje. Tóth Aladár – aki sokáig Bárdos Lajost tartotta Kodály legtehetségesebb tanítványának<sup>64</sup> –,

<sup>60</sup> Tóth Aladár: „Kodály szerzői estje.” *Pesti Napló* (1924. május 6.), 12.

<sup>61</sup> Kerényi György: „Kodály és a magyar kórus”. *Magyar Kórus* 2 (1932)/8, 94–97.

<sup>62</sup> Uott, 95. Hasonlóképpen látta ezt a körön kívülálló Farkas Ferenc is, aki 1937-ben úgy fogalmazott, hogy Kodály nyomában „a kiváló tanítványok pedig megteremtették a magyar egyházi zenét”. Farkas Ferenc: „Remekmű és irányított zene.” *Magyar Élet* 4 (1939)/7, 26.

<sup>63</sup> Szabolcsi Bence: „A tanítványok avagy a Palestrina-mozgalom története”. *Kodályról és Bartókról*, 146–153.

<sup>64</sup> „Ez az aránylag fiatal muzsikusz valóban követendő példát mutat, hogy milyennek kell lennie annak az igazi »reformnemzedéknek«, mely a nagy gondolatok, magas eszmék szolgálatában, a legnemesebb szellemiség hatalmával erősíti meg a nemzetet. [...] A kompozíción [Bárdos miséje, amely a hangversenyen megszólalt] kétségtelenül érezzük Kodály hatását, de – és ezt különösen hangsúlyozzuk – ez a hatás nem bújtatja el kényelmesen a szerző egyéniségét az átvett diadalmas eredmények mögé, hanem ellenkezőleg, fokozottabb erőfelfejtésre ösztönzi azt. Bárdos nem tartozik azoknak sorába, akik boldogan falatozzák a gesztenyét, melyet számukra Kodály kikapart. Ő nemcsak a kész eredményeket vette át, hanem azt a nagy és súlyos feladatot is, mely elé Kodály a magyar zenészt állította.” Tóth Aladár: „A Cecilia-kórus hangversenye Bárdos Lajos vezényletével”. *Pesti Napló* (1935. április 16.), 12. Ez a kritika kötetben is megjelent: Bónis Ferenc (kőzr.): *Tóth Aladár válogatott zenekritikái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1968, 123–125.

körülbelül Szabolcsival egy időben ismerte fel a mozgalomban megnyilvánuló epigonizmus veszélyeit. Ezért is fordulhatott érdeklődése a nyugatos Veress Sándor felé, akit kezdetben csupán „jobb sorsra méltó” tehetségnek tartott,<sup>65</sup> később azonban, hegedűre és zenekarra írott *Áriájának* 1937-es bemutatója alkalmával – magabiztos és független zenei megnyilatkozására hivatkozva – a kevés Kodályhoz méltó követők egyikeként ünneplte.<sup>66</sup> Ugyanez az elfordulás-elhatárolódás figyelhető meg Molnár Antalnál is, aki éppen ebben az időszakban dolgozott Kodály-könyvében, amelyben feltűnően került hőse zeneszerző-nevelői szerepének és követőinek említését, mint ahogy 1937-es *A ma zenéje* című tanulmányában is mindössze arról írt: „Kodályt is jó sokan igyekeznek követni, de alig jutnak túl a külsőségeken, mert az ő követése nehéz, aszketikus önfegyelmet kíván.”<sup>67</sup>

Az apológéták csalódottságával párhuzamosan egyre erőteljesebbé váltak a különböző csoportok közötti határviplongások is.<sup>68</sup> 1938. január 1-jén vette át Horusitzky Zoltán *A zene* című folyóirat szerkesztését, s ez által lényegesen megerősödött a *Magyar Kórus* körének jelenléte a magyar zeneélet nagyközönséget is befolyásoló fórumain.<sup>69</sup> A csatározások egyik legfontosabb színtere éppen ez a folyóirat lett. Az első éles hangú vita a nyugatos Farkas Ferenc és a *Magyar Kórus* külső körébe tartozó Ottó Ferenc között zajlott le 1939–1940 fordulóján.<sup>70</sup> A *Magyar Élet* hasábjain Farkas támadást intézett azon fiatal zeneszerzők ellen, akik erejüket meghaladó, nagyszabású műveket komponálnak, s arra biztatta kollégáit, hogy inkább a kisebb terjedelmű, használati zenék felé forduljanak. Ottó Ferenc sérelmesnek találta ezeket a kitételeket, s azzal vádolta a Respighi-tanítvány Farkast, hogy a „Gebrauchsmusik” esztétikáját kívánja ráerőltetni magyar kollégáira. Farkas ugyanakkor a kultúra szinte posztmodern szellemű pluralitása mellett tette le a garast, s felhívta a figyelmet arra, hogy

<sup>65</sup> Tóth Aladár: „Szerzői est”. *Pesti Napló* (1935. május 15.), 11.

<sup>66</sup> „Veress egyike azoknak a nagyon keveseknek, akik nemcsak »kiaknázzák« a Kodály-iskola grandiózus adományát, hanem biztosan meg is tudják vetni lábukat a Kodálytól nyert kulturális fundamentumon.” Tóth Aladár: „Fiatal magyar szerzők a Székesfővárosi Zenekar hangversenyén”. *Pesti Napló* (1937. március 12.), 14.

<sup>67</sup> Molnár, *A ma zenéje*, 9.

<sup>68</sup> A csalódások és viták ellenére 1937 nyarán mégis közösen léptek fel Bangha Péter lapja, a *Magyar kultúra* támadásával szemben. Ez volt az első és egyben utolsó alkalom, hogy a különböző csoportosulások egymással összhangban utasították el a szélsőjobboldali kritikát. Lásd: Név nélkül: „Tollhegyel”. *Magyar kultúra* 24 (1937)/13–14, 47–48. A lap a következő számban is visszatért a témára, s megkísérelte védeni álláspontját: 24 (1937)/15–16, 94–95. A sajtóvitában ringbe szállt többek között Molnár Antal („Van-e destruktív zene? Levél a szerkesztőhöz”. *Pesti Napló*, 1937. július 16.), Bálint György („Bartók és Kodály – vagy Horst Wessel?!” *Népszava*, 1937. július 15.), Tóth Aladár („Hogyan destruálja Bartók és Kodály a magyar ifjúságot?”, *Magyarország*, 1937. július 15.). A Magyar Kórus külön mellékletet szentelt a témának. Ebben jelent meg Péczely Attila *Egymást újíjuk* című cikke: *Magyar Kórus* 7 (1937)/27, 1–6.

<sup>69</sup> A nyugatosok háttérbe szorulása a politikai helyzetből is adódott, ugyanis e művészek többsége zsidó származású volt.

<sup>70</sup> Farkas Ferenc: „Remekmű és irányított zene”. *Magyar Élet* 4 (1939)/7, 25–26.; Ottó Ferenc: „Remekmű vagy irányított zene? Válasz Farkas Ferencnek.” *A zene* 21 (1939)/1, 13–14.; Farkas Ferenc: „Viszontválasz Ottó Ferencnek.” *A zene* 21 (1939)/3, 43–45. Farkas Ferenc úgy érezte, hogy válaszával nem zárult le a vita, s ezért a lap hasábjain két további közleményt adott közre, amelyben ugyan nem utalt a vitára, de a kritikairás objektivitására szólította fel a hazai zenekritikusokat. „Kritika a zenekritikáról.” *A zene* 21 (1940)/8, 115–116.; „Mégegyszer a zenekritikáról!” *A zene* 21 (1940)/9, 141.

nem baj, ha a Bartók és Kodály utáni nemzedék minden tagja a neki megfelelő stílust követi, hiszen a sokféleség élteti az igazi zenekultúrát.

Farkas és Ottó levélváltásával egyidejűleg a zenekritika felelősségének kérdését járta körül Veress Sándor és Horusitzky Zoltán vitája.<sup>71</sup> *A zene* hasábjain Horusitzky a magyar énekbeszéd megteremtésére tett jelentős kísérletként méltatta Ottó Ferenc operáját, a *Júlia szép leányt*. Veress Sándor felháborodva szólt hozzá a kritikához az *Énekszóban*: „Élesen állást kell foglalnunk immár avval a mindjobban elburjánzó felfogással szemben, hogy egy zenemű különleges esztétikai értékeként könyvelik el, ha történetesen felbukkan benne egy magyar népdal.”<sup>72</sup> Veress szerint ugyanis önmagában véve a népdal alapanyagként való kiválasztása nem érték, sokkal fontosabb a feldolgozás-harmonizálás módja. Horusitzky viszont válaszára reagálva pedig hangsúlyozta, hogy a közös cél érdekében sem szabad az esztétikai értelemben selejtes alkotásokat felstilizálni, s csak az igazi értékek mellett szabad kiállni.<sup>73</sup>

Mindkét diszkusszió kulcsfontosságú kérdéseket érintett, amelyek – úgy tűnik – a harmincas-negyvenes évek kortárs zenei közbeszédének középpontjában álltak. Szabad-e, szűkséges-e nagyszabású, a kodályi nemzeti romantika heroikus hangvételét imitáló alkotásokat írni? Érték-e önmagában véve az, ha valaki Kodály stílusában komponál, ha népzenei dolgoz fel? Milyen szempontokat kell követni a népdalok felhasználásában? Mitől jó egy népdalfeldolgozás? A negyvenes években Szöllősy András, a legfiatalabb tanítvány-nemzedék képviselőjeként éppen e problémákra hivatkozva vonta kétségbe a Kodály-iskola létjogosultságát. Már 1943-as Kodály-disszertációjában arra törekedett, hogy kiemelje Kodályt követőinek, epigonjainak köréből.<sup>74</sup> Végül *Bartók, Kodály és ami utánuk következik* című, 1946-ban keletkezett írásában<sup>75</sup> megsemmisítő támadást indított a „révületbe eső rajongók”<sup>76</sup> ellen, akik – véleménye szerint – nem értették meg a Kodály műveiben rejlő útmutatást. Kodálynál – hangsúlyozta – a népi kultúra nem más, mint az egyetemes európai műveltség mikrokozmosza. S mivel a tanítványok éppen ezt nem vették tudomásul, a népzenei forrás két alapvető vonása – a népzene önmagán túlmutató jellege, vagyis európaisága és a zene humánium körébe való emelése – elsikkadt műveikben. 1946-ban Szöllősy András már szükségét érezte annak, hogy megvédje mesterét saját iskolájától.

<sup>71</sup> H[orusitzky Zoltán]: „Júlia szép leány. Új magyar opera. Bemutató az Operaházban”. *A zene* 21 (1939)/3, 45–46.; Veress Sándor: „Hozzászólás egy operához és annak bírálatához”. *Énekszó* 7 (1939)/3, 692–693.; H[orusitzky Zoltán]: „Hozzászólás egy hozzászóláshoz”. *A zene* 21 (1940)/5, 79–80.; Veress Sándor: „Még egy szó a hozzászólásról.” *Énekszó* 7 (1940)/4, 703–704.

<sup>72</sup> Veress Sándor, „Hozzászólás egy operához”, 692.

<sup>73</sup> A viták természetesen nem csillapultak. Amikor a Kisfaludy Társaság 1942-ben Kodály tanítványának, Viski Jánosnak ítélte oda a Greguss-díjat, újabb csatározások törtek ki, mivel az erdélyi zeneszerző egyik körhöz sem tartozott, s így senki sem értette, miként részesülhetett egy pályájának elején álló komponista ilyen jelentős kitüntetésben. Lásd feltehetően Horusitzky név nélkül megjelent cikkét: „A Greguss-érem és a magyar zeneszerzők”. *A zene* 23 (1942)/7, 105–106.

<sup>74</sup> Szöllősy András: *Kodály művészete*. Budapest: Pósa Károly, 1943, 129.

<sup>75</sup> Szöllősy András: „Bartók, Kodály és ami utánuk következik”. *Újhold* 2 (1946)/1, 69–72.

<sup>76</sup> Uott, 69.

## 4.

Kodály híressé vált, *Tizenhárom fiatal muzsikus* című, 1925-ben keletkezett cikkét<sup>77</sup> a szakirodalom általában úgy értékeli, mint olyan írást, amelyben Kodály zeneszerzői iskolája védelmére kelt.<sup>78</sup> Diósy Bélának írott válaszelevelében valójában tanítási módszereit, a zeneszerző-nevelésről vallott elveit magyarázza el, és miközben kiáll a sajátosan magyar zenekultúra érvényesülésének szükségessége mellett, szembeállítja „a korlátolt német kisváros konzervativizmusát” saját, „világkultúrán nőtt magyar konzervativizmusával”.<sup>79</sup> Az iskola kifejezést azonban tudatosan kerüli. 1925-ben – mint ahogy ez az eddigiekből kiderült – az egységes esztétikai-alkotói irányzat értelmében nem is beszélhetett még iskoláról.

Óvakodott is attól, hogy ilyen kijelentéseket tegyen. A híres válasszal éppen egy időben az amerikai *Modern Music* folyóirat számára írt beszámolót a kortárs magyar zene helyzetéről, amelyben említést tett a fiatal nemzedékről, s habár nem zárta ki egy új, erős zeneszerzőcsoport megjelenésének lehetőségét, tárgyilagosan beszélt egyfelől arról, hogy az I. világháború miként befolyásolta a fiatalok személyiségének, munkához való viszonyának alakulását, másfelől pedig arról, hogy az új generáció még nem lépett a zeneélet porondjára:

Nem egyszer fölvetették a kérdést, hogyan is áll a dolog az ifjabb nemzedékkel, – vajon nem jelentkeznek még a folytatók, vagy éppen más irányt követők?

Rá kell mutatni arra, hogy Magyarországon az 1875–85 között született nemzedék oly bőségét ontotta a tehetségeknek minden területen, nemcsak a zenében, hogy nagyon is érthető lenne a természet nyugalmi paúzája, amit a művészetek története mindenkor igazol. Ettől eltekintve a háború egy egész generációt elpusztított, és pedig kettős értelemben: részben a csatamezőn; részben pedig olyan ifjúság nőtt fel az abnormis korban, amely nem tanult meg dolgozni, és amelynek erkölcsi felelősségérzése nagyon meggyengült. Ezzel szemben azok az évfolyamok, melyeknek a fejlődés szempontjából legfontosabb éveit már rendezettebb időbe esnek, ismét több bizalmat keltenek. Jó kezdések mutatkoznak – komoly munka folyik.

Céltalan lenne olyan nevek sorát említeni, melyek várakozást kelthetnének – talán teljesülés nélkül, annál is inkább, mert egyikük sem alkotta még meg reprezentatív művét, amely már pozitív teljesítményként volna értékelhető. Még néhány esztendő: rövidesen megmutatkozik, vajon megadatott-e a vetésnek, hogy megérelődjék.<sup>80</sup>

Kodály azonban a későbbiekben is tartózkodott attól, hogy használja a Kodály-iskola kifejezést. Ismereteim szerint mindössze abban a Vargyas Lajos által közreadott jegyzetben említi, amelyből tanulmányom címét is vettem:

<sup>77</sup> Kodály Zoltán: „Tizenhárom fiatal muzsikus”. *Visszatekintés III*, 447–451.

<sup>78</sup> Eöszé László szerint Kodály „hosszú válaszcikkben száll síkra tanítványaiért, az iskola hírnevéért, az új magyar zenéért”. Eöszé László: *Kodály Zoltán*. Budapest: Gondolat, 1967, 63. Bónis Ferenc pedig így foglalta össze Kodály levelének funkcióját: „E cikkre Kodálynak válaszolnia kellett. Igazságot kellett szolgáltatnia tanítványainak – de meg kellett védenie iskoláját is. Méghozzá a szó mindkét értelmében: tanítási módszerének elveit magyarázva, fel kellett szólalnia a magyar népi-nemzeti zeneszerzői iskola létjogosultsága mellett.” Bónis Ferenc: „A vitázó Kodály”. In: Ittész Mihály (szerk.): *A Kodály Intézet Évkönyve III*. Kecskemét: Kodály Intézet, 1986, 6.

<sup>79</sup> Kodály Zoltán: „Tizenhárom fiatal muzsikus”. *Visszatekintés III*, 450.

<sup>80</sup> Kodály Zoltán: „Magyar zene”. *Visszatekintés I*, 27–28.

Mi a Kodály-iskola?

Kodály-iskola soha senkit le nem bélyegzett, sőt arra törekedett, hogy mindenki szabadon kifejtse egyéniségét, amennyiben van.

[...] Egyéni különbs[égeken] felül abban különböznek még a szerzők, kinek mekkora [a] magyarság-élménye. Ezt a kozmopolita fővárosban nem lehet megszerezni. Csak a vidéki, sőt falusi rezervátumba menekült néppel való érintkezésben. Hogy onnan a maradék magyars[ág] benyomuljon a fővárosba, áthassa az egész magyar életet: ez főnmaradásának egyetlen útja.

Dávidnak van ilyen élménye. S ha néha belebúvik is a kozm[opolita] tizenkét-fok[úság] divatos egyenruhájába, mozgásán érzik valami. [...]

Csak hárman vagyunk – negyedik–ötödik Ádám, Járdányi –, akiknek magyarság-élménye körülbelül egyforma intenzitású, nem K[odály] isk[ola], de magyar: és milyen különböző az eredménye, megnyilvánulása a művekben!<sup>81</sup>

A szöveg kontextusa világosan mutatja, hogy jegyzetét Kodály a hatvanas években vetette papírra.<sup>82</sup> Erre utal megjegyzése Dávid Gyula dodekafon kísérleteivel kapcsolatban. De a Kodály-iskola kifejezés használatával is a hatvanas évek előbbiekben bemutatott diskurzusára reagál: felkiáltásában („Nem Kodály-iskola, de magyar”) érezni lehet a szóhasználatlaltal kapcsolatos elégedetlenségét, sőt az általa keltett irritációt is, s talán magának a jegyzetnek megszületését is az válthatta ki, hogy elege lett a mindenütt hangoztatott kifejezésből. Egyértelműen szembehelyezkedett a hatvanas évek Kodály-iskola koncepciójával is, hiszen írásában annak adott hangot, hogy az Ádám Jenő, Dávid Gyula, Járdányi Pál nevével fémjelozhető iskolának legfontosabb vonása a magyarság-élmény.<sup>83</sup> Kodály tehát erőteljesen hangsúlyozta az iskola magyarságát, s ezzel – ellentétben a hatvanas években kialakított, egységes stílus-ideálra épülő iskola-felfogással – annak nemzeti hovatartozását emelte ki, mint ahogy arra is figyelmeztetett: e magyarság a különböző művekben a legkülönbözlebb módokon nyilvánul meg.

Jegyzetei, írásai egyébként arról vallanak, hogy nem kívánt létrehozni iskolát. A Vargyas Lajos által közreadott *Közélet, vallomások, zeneélet* című kötetben több olyan jegyzete is olvasható, amelyben egyértelmű távolságtartással nyilatkozik saját zeneszerzés-tanári tevékenységének jelentőségéről.<sup>84</sup> A harmincas-negyvenes évek fordulóján azonban meglepve tapasztalta tanítványi köre megerősödését. Még ha nem beszélt is saját iskolájáról, maga a jelenség – mint ekkor keletkezett, meghatározó jelentőségű írásai bizonyítják – egyre erőteljesebben foglalkoztatta. Gyakoribbá váltak e témával kapcsolatos utalásai, s ezek szinte mindig ugyanazokat a kérdéseket járták körül: milyen szerepet töltenek be a kisebb jelentőségű zeneszerzők a zenekultúrában? hogyan viszonyulnak alkotásaik a nagyobb komponisták műveikhez? milyen értéket képviselnek e kompozíciók?

<sup>81</sup> Vargyas Lajos (közr.): *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai*. Budapest: Szépirodalmi, 1993, 88–89.

<sup>82</sup> Vargyas Lajos 1954-re datálja a jegyzetet. Tévedésére már Ittész Mihály felhívta a figyelmet: „Egy magyarságkutató műhelyében”. *BUKSZ* 7 (1995)/1, 63–65.

<sup>83</sup> A jegyzet alapján nem rekonstruálható, pontosan mire gondolt Kodály, amikor úgy fogalmazott: „csak hárman vagyunk.”

<sup>84</sup> Vargyas Lajos (közr.): *Kodály Zoltán: Közélet, vallomások, zeneélet. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai*. Budapest: Szépirodalmi, 1989, 142, valamint 157.

1941-ben keletkezett, *Népzene és műzene* című tanulmányában például a két zenélési forma jellemzőinek összevetése ad alkalmat Kodálynak arra, hogy kifejtse álláspontját a nagy alkotók mellett működő kisebb jelentőségű művészek tevékenységéről:

Még a legnagyobb mesterek kezdőalkotásai is csak utánezatok; elődeik műveitől sokszor alig különböznek. Mondhatjuk: „variánsokat” írnak, nem új műveket. Csak lépésenként fejlődik ki eredetiségük, jön meg saját hangjuk. S még legeredetibb műveikben is találni mások hatását. [...] A művész nem él légüres térben, hanem emberek társaságában. Azt érzi, azt gondolja, amit milliók, neki csak jobban sikerül kifejezni. De mit mondjunk a művészek többségéről, akikben az idegen gondolat nem újat kelt, hanem hasonlót? Akik egész életükre epigonok, utánezók maradnak? A művészettörténeti iskolák, csoportok, követők serege azt jelenti, mint a népzene terén a variáns. Mindenütt van egy-két vezető énekes, nótafa, akit egy sereg utánezó követ. Eltanulják dalait, előadásmódját, esetleg modorosságait. Valóságos iskola.<sup>85</sup>

Kodály szerint tehát a követők a nagy mesterek műveinek kevésbé tökéletes variánsait hozzák létre. Népzenei hasonlata segítségével azonban mégiscsak rehabilitálja őket, amennyiben bizonyítja, hogy az utánezóknak, az iskola tagjainak alkotásai éppúgy a nemzeti kultúra részét képezik, mint ahogy a vezető énekesek, nótafák kiemelkedő teljesítményeivel párhuzamosan megjelenő népdal-variánsok a népi zenekultúráét. Kodály tehát az egységes zenekultúra elemeként fogta fel a zeneszerzői iskola jelenségét, és szervesen illesztette be azt a magyar zenéről kialakított koncepciójába is. *Magyarság a zenében* című, 1939-ben keletkezett írásában<sup>86</sup> külön kiemelte, hogy a népzene és európai hagyomány egyesítésére épülő nemzeti zenekultúrákban – elemzésében tudatosan került Magyarországot, s inkább Japánt, Oroszországot, Skandináviát és Amerikát hozta fel példaként – a zenetörténeti fejlődés végállomása mindenképpen egy „új nemzeti zeneszerző iskola”.<sup>87</sup>

Az európai és nemzeti zene szintézisének hangsúlyozását 1939-ben, a II. világháború árnyékában a politikai helyzetre történő reakcióként is értelmezhetjük. A fokozatosan faszálódó Magyarországon, s így a zeneéletben is, amely a magyar társadalmat tükrözte vissza kicsiben, határozottan ki kellett állnia az általános európai értékek mellett. Ahogy húsz-harminc éves írásában – mint például a *Tizenhárom fiatal muzsikusból* – még a magyar hagyomány elsődlegessége mellett tört lándzsát, most a magyar zenének Európához, az európai civilizációhoz tartozását helyezte előtérbe. *Mi a magyar a zenében?* című, szintén 1939-es tanulmányában hosszabb passzust szentelt ennek a kérdésnek:

A néphagyomány jelentőségét a letelt harminc év alatt talán sikerült annyira köztudatba vinni, hogy ma már nem kétséges: ennek átélése nélkül magyar zeneszerző nem lehet senki.

De Magyarország Európának is szerves része: annak hagyományaiban is benne kell élnie. Kelet és Nyugat ütközőpontján álló országnak, népnek élete célja csak az lehet, hogy mind a kettőhöz hozzátartozzék, ellentéteiket magában kibékítse, egy-

<sup>85</sup> Kodály Zoltán: „Népzene és műzene”. *Visszatekintés II*, 264.

<sup>86</sup> Kodály Zoltán: „Magyarság a zenében”. *Visszatekintés II*, 235–260.

<sup>87</sup> Uott, 239.



beolvassza. Ebből a szempontból értéktelen az a magyarság, amely nem európai, és számunkra értéktelen az európaiság, ha nem magyar is egyszersmind.<sup>88</sup>

E tanulmányban azonban Kodály saját követői felett is kritikát gyakorol, szóhasználatából itt és most – más írásaival összevetve – sokkal negatívabb értékítélet olvasható ki: „a legnagyobbak, mint Bach, Mozart, koruk és elődeik szinte valamennyi irányával tartják a kapcsolatot, hatásuk messze belenyúlik az utókorba. E sokoldalú nagyok mégis sokkal erőteljesebben fejezik ki a maguk nemzeti jellegét, mint a nemzeti hagyományra kirekesztő egyoldalúsággal támaszkodó kisebbek.”<sup>89</sup> A kisebbeket – s itt kimondatlanul, de egyértelműen tanítványaira gondol – „kirekesztő egyoldalúsággal” vádolja. Ez a kifejezés azonban nemcsak azt jelzi, hogy nem táplált illúziókat tanítványai alkotásainak jelentőségét illetően, hanem azt is, hogy úgy érezte: tévútra jutott tanítványaival és a tévútra jutott Magyarországgal szemben meg kell védenie húszas években megfogalmazott elképzelését a „világkultúrán nőtt magyar konzervativizmus”-ról.

<sup>88</sup> Kodály Zoltán: „Mi a magyar a zenében?” *Visszatekintés I*, 78.

<sup>89</sup> Uott.



## Folklorisztikus nemzeti klasszicizmus: egy fogalom elméleti forrásairól

1966 novemberében az *Österreichische Musikzeitschrift* magyar számmal lépett a közönség elé, amelyben Ujfalussy József publikált egy összefoglaló tanulmányt a 20. század első felének magyar zenetörténetéről.<sup>1</sup> Írásában Ujfalussy folklorisztikus nemzeti klasszicizmusként határozta meg a harmincas évek második felétől az ötvenes évek közepéig tartó korszak zenei stílusát. E fogalom az 1966-os cikk megjelenése után a 20. századi magyar zenetörténet kérdéseit tárgyaló valamennyi összefoglalásban szerepelt, Kroó György könyvében (*A magyar zeneszerzés 25 éve*)<sup>2</sup> éppúgy, mint az 1980-as Új Grove-lexikon Kárpáti János készítette *Magyarország*-szócikkében.<sup>3</sup> Legutóbb, 1999-ben a Frankfurti Könyvvásárra készült 20. századi magyar zenetörténetében Tallián Tibor használta a kifejezést.<sup>4</sup> A fogalom mögött megbúvó stílus jellegzetességeit – népdaltematika, a diatónia uralma, harmóniai konzervativizmus, a bécsi klasszika, azon belül is elsősorban Mozart formáinak és hangszerelésének követése – is hasonlóképpen írták le az elemzők, mint ahogy a stílus közvetlen modelljeként is ugyanazokat az alkotásokat: a fiatal Kodály kamaraműveit (elsősorban a *Triószere-nádot*) és a kései Bartók-kompozíciókat (a *Hegedűversenyt*, a *Divertimentót*, a *Concertót* és a 3. *zongoraversenyt*) jelölték meg. Ezek a modellek a stíluseszmény műfaji kereteit is meghatározták: szerenádok, divertimentók és versenyművek fémjelezték e korszakot.

A fogalom eredetét az előbb felsorolt elemzések homályban hagyják. A leírásokból csupán az derül ki, hogy a stíluseszmény létrejöttében Kodály Zoltán – komponistaként és zeneszerzés-tanárként egyaránt – aktív szerepet vállalt. Kodály írásaiban mégis csupán egyetlen egyszer találkozunk a nemzeti klasszicizmus kifejezéssel, mégpedig a magyar népzénéről szóló, 1935-ben keletkezett, s először 1937-ben napvilágot látott nagy tanulmány „Néphagyomány és zenekultúra című” fejezetében:

<sup>1</sup> József Ujfalussy: „Ein Vorwort zum Zeitgenössischen ungarischen Musikschaffen”. *Österreichische Musikzeitschrift* 22 (1966)/11, 615–619. Magyar fordítása: „Előszó a mai magyar alkotóművészetéhez”. *Magyar Zene* 8 (1967)/3, 227–230.

<sup>2</sup> Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1970.

<sup>3</sup> Kárpáti János: „Hungary. 20<sup>th</sup> Century”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8. London: MacMillan, 1980, 799–801. A cikk 2000-ben megjelent revideált változatában Berlász Melinda és Halász Péter is alkalmazza a kifejezést: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 11. London: MacMillan, 2000, 853–856.

<sup>4</sup> Tallián Tibor: *Musik in Ungarn. Zeiten, Schicksale, Werke*. Budapest: Frankfurt 99' Kht., 1999.

Ha nemzeti klasszicizmus annyi, mint egy nemzet lelkét tökéletes formában kifejezni, akkor eddig klasszikus magyar zenét másban, mint a néphagyomány néhány ezer dallamában nem találunk. Ez egyelőre a legtökéletesebb zenei kifejezése a nemzeti léleknek. Nemzeti és nemcsak népi, mert valaha az egész nemzetet volt, és ha szerves zenekultúrát akarunk, minél előbb újra azzá kell válnia.<sup>5</sup>

A gondolat, hogy a klasszikus magyar zene mindeddig csak a népzében testesülhetett meg, már jóval korábban, a magyar népdal művészi jelentőségét bemutató 1929-es tanulmányában megjelent.<sup>6</sup> Akkor szinte pontosan ugyanígy fogalmazott („A magyar népdal a par excellence klasszikus magyar zene”),<sup>7</sup> de még nem csatlakozott értelmezéséhez a nemzeti klasszicizmus fogalma. A harmincas évek második felére azonban a kérdés nyilvánvalóan időszerűvé vált számára – ezt bizonyítja *Népzene és műzene* című 1941-es előadása is,<sup>8</sup> amelyben arról értekezik, hogy a klasszicizmusok egyszerűsödését, tisztulását mindig a népzenei hatás segíti elő. Előadásának egy korábbi szakasza azt is megvilágítja, milyen kontextuson belül kell értelmeznünk írásaiban a nemzeti klasszicizmus fogalmának megjelenését:

Még a legnagyobb mesterek kezdőalkotásai is csak utáztatok, elődeik műveitől sokszor alig különböznek. Mondhatjuk: „variánsokat” írnak, nem új műveket. [...] A művészettörténeti iskolák, csoportok, követők serege azt jelenti, amit a népzene terén a variáns.<sup>9</sup>

Kodály a harmincas évek második felében feltehetően érzékelt: tanítványi köre megerősödött. Követőivel nem feltétlenül értett mindenben egyet, vagy legalábbis nem tekintette egyformán értékesnek kísérleteiket. Előadásában használt hasonlata is erre utal. Kodály szerint ugyanis mindegyik népdalnak létezik egy klasszikus alakja, ideális formája, amely kiemelkedik a kevésbé tökéletes, kevésbé mintaszerű variánsok közül. A szóhasználatból – és talán az ideától – való elhatárolódását jelzi a *Magyar népzene* tanulmányból előbb idézett első mondatának első szava is („Ha nemzeti klasszicizmus annyi, mint egy nemzet lelkét tökéletes formában kifejezni...”). Ez az egyszerre megengedő-kétségbevonó „ha” azonban nemcsak azt mutatja, hogy a nemzeti klasszicizmus fogalma nem Kodálytól származik, hanem azt is, hogy amikor felveti-alkalmazza, akkor reflektál a témáról folyó korabeli magyar diskurzusra.

A húszas-harmincas évek Kodály-apológétáinak írásait vizsgálva szembevetjük, hogy Kodályt jóval megelőzve foglalkoztak a klasszicizmus eszméjével. Kodály műveiről szóló első írásában, a *Musikblätter des Anbruch* 1922. novemberi számában megjelent, *Kodály Zoltán hangszeres zenéje* címet viselő tanulmányában is használja a kifejezést az ifjú Szabolcsi Bence.<sup>10</sup> Miközben Kodály új klasszicizmusának jellegzetességeit írja le olyan dőlt betűvel kiemelt szavak segítségével, mint „a népiség közelsége”, „a forma felfedezése”, „a teljesség megteremtése” és „a kísérletezés elutasítása”, Ferruccio Busoni egyik írására utalva amellet

<sup>5</sup> Kodály Zoltán: „A magyar népzene”. *Visszatekintés III*, 371–372.

<sup>6</sup> Kodály Zoltán: „A magyar népdal művészi jelentősége”. *Visszatekintés I*, 33–35.

<sup>7</sup> Uott, 35.

<sup>8</sup> Kodály Zoltán: „Népzene és műzene”. *Visszatekintés II*, 266.

<sup>9</sup> Uott, 264.

<sup>10</sup> Szabolcsi Bence: „Kodály Zoltán hangszeres zenéje”. *Kodályról és Bartókról*, 5–8.

kardoskodik, hogy Kodály művészete egyszerre régi és új. E hivatkozás egy rendkívül fontos kapcsolatra világít rá, hiszen Szabolcsi, a lipcsei egyetemista közvetlen közelből tapasztalhatta meg a húszas évek elejének legfontosabb, kortárs zenét érintő esztétikai vitáját.

Ferruccio Busoni 1920. február 9-én a Frankfurter Zeitung hasábjain *Junge Klassizität* címmel nyílt levélben kelt a zenekritikus Paul Bekker védelmére, aki néhány nappal korábban Busoni egy korábbi ellenfele, Hans Pfitzner egyik írását (*Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz*) támadta meg *Impotenz oder Potenz* címmel.<sup>11</sup> Busoni levele egyaránt tartalmazta a „junge Klassizität” (ifjú klasszicizmus) illetve a „neue Klassizität” (új klasszicizmus) kifejezéseket. Scott Messing<sup>12</sup> arra hívja fel a figyelmet, hogy Busoni valójában különbséget tett a két terminus között. Szóhasználatában a „neue Klassizität” csupán régi formák utánzását jelentette, míg a „junge Klassizität” ennél jóval többet: egy olyan új klasszikus stílust, amely már túljutott a kísérletezéseken; amelyben az erőteljes, egységes formák és a zene horizontális elemei (a dallam és az ellenpont) dominálnak, s amely elfordul a bonyolult, kromatikára épülő harmóniáktól. A kortársak azonban nem vették figyelembe e megkülönböztetést, s így vált – Busoni nagy bosszúságára – új jelszóvá a „neue Klassizität”. A *Musikblätter des Anbruch* 1921. januári száma nemcsak hogy újrapublikálta Busoni levelet, hanem dupla számot szentelt a témának.<sup>13</sup> Nem véletlen tehát, hogy másfél évvel később ugyanennek a folyóiratnak a hasábjain Szabolcsi is hallatni akarta hangját a vitában.<sup>14</sup>

A későbbi Szabolcsi-írásokban csak nagyon ritkán jelenik meg az új klasszicizmus kifejezés. Valószínűleg azért, mert – mint ezt Scott Messing leírja – az európai zeneélet meglehetősen hamar azonosította az új klasszicizmust Stravinsky neoklasszikus korszakával,<sup>15</sup> amellyel Szabolcsi éppúgy, mint Tóth Aladár és Molnár Antal, élesen szembehelezkedett.

<sup>11</sup> Ferruccio Busoni: „Junge Klassizität”. In: Uő: *Von der Macht der Töne. Ausgewählte Schriften*. Leipzig: Reclam, 1983, 113–118. Busoni levele 1920. február 7-én jelent meg. Bekker cikke a *Frankfurter Zeitung* 1920. január 15-16-iki számában látott napvilágot.

<sup>12</sup> Scott Messing: *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Studies in Musicology, No. 101. Ann Arbor/London: UMI Research Press, 1988. 65–72. Az új klasszicizmus, az ifjú klasszicizmus és a neoklasszicizmus kifejezés alakváltásairól részletesen ír Markus Bandur a Hans Heinrich Eggebrecht szerkesztésében megjelenő *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*-ban (Stuttgart: Franz Steiner, folyamatosan). Arra is felhívja a figyelmet, hogy a „Klassizität” és a „Klassizismus” kifejezést – azonos jelentésük folytán – a korban szinonimaként használták. A „Neue Klassizität” kifejezést először Egon Wellesz alkalmazta „Neue Klassizismus” formában, *Maurice Ravel* című cikkében, a *Musikblätter des Anbruch* 1920. októberi számában, 546. 1996-ban a Paul Sacher Stiftung konferenciát szentelt az új klasszicizmus témájának, amelynek anyaga Hermann Danuser szerkesztésében jelent meg: *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Winterthur: Amadeus, 1997.

<sup>13</sup> *Musikblätter des Anbruch* 3 (1921)/1–2. A dupla számról részletesen ír Scott Messing, *Neoclassicism in music*, 71–72.

<sup>14</sup> Busoni neve egyébként nem volt ismeretlen Magyarországon. Zongoraművészként kétszer lépett fel, 1905. január 15-én, és 1909. március 12-én. Lásd ehhez az MTA BTK ZTI „Lendület” 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport Budapesti Hangversenyek Adatbázisát: [http://db.zti.hu/koncert/koncert\\_Kereses.asp](http://db.zti.hu/koncert/koncert_Kereses.asp) (utolsó megtekintés: 2015. július 30.). Busoni kompozíciói, elsősorban Bach-átíratái gyakran szólaltak meg zongora-hangversenyeken. 1920-ban pedig, Kenessey Sándor fordításában megjelent egyik legfontosabb tanulmánya is. *Vázlatok a zeneművészet új esztétikájához*. Budapest: Atheneum, 1920.

<sup>15</sup> Messing, *Neoclassicism in music*, 74.

Már *A zene története* utolsó fejezetének („A megkötő mozgalom”)<sup>16</sup> beosztása is jelzi ezt: míg az első alfejezet neoklasszikus szerzők munkásságát mutatja be, addig Kodály és Bartók műveit egy olyan külön alfejezet tárgyalja, amelyben meg sem jelenik az új klasszicizmus kifejezés. Szabolcsi írásaiban egyébként csak egy helyen találtam utalást magyar zenei klasszicizmusra, mégpedig a *Kodály Zoltán ünnepe* című, 1933 januárjában, a *Magyar Szemlé*-ben megjelent tanulmányban:

Fel kell ismernünk, hogy a Kodállal megjelent magyar zenei klasszicizmus a magyar gondolatnak ez a népi szellemtől inspirált, egyetemessé tágult zenei megnyilatkozása, mellyel a magyarság a maga meghamisíthatatlan s legmélyebb mivoltában először lép be a zenélő emberiség világgközösségébe – ez a zene valóban megtette a lehetetlent, valóban egyenrangúvá nőtt a nyugati zenekultúrákkal.<sup>17</sup>

A mondat kulcsszavai – egyetemesség, a zenélő emberiség világgközössége, a nyugati kultúrával való egyenrangúság – jelzik, miféle klasszicizmusra gondolt Szabolcsi. Mint más írásaiból is kiderül, Kodályt Haydnhoz, Mozartoz és Beethovenhez mérhető nagy, klasszikus szerzőnek tartja. A jelző tehát nála nem egy stílusra, stílusirányzatra utalt, hanem a zeneszerzői nagyságra, az alkotások jelentőségére, értékére, és arra az antikvitas-ideálra, amelynek jegyében, s amelyhez méltón ezek a művek megfogantak. Ebből a szemléletből táplálkozik még az *Úton Kodályhoz* kései, az illúziókon immár túljutott nagyesszéje is, amelyben Homérosz *Nausikaája* – Szabolcsi értelmezésében a görög szellemnek s az ókor klasszikus szépségeszményének szimbóluma – vezérmotívumként vonul végig Kodály életén.<sup>18</sup>

Tóth Aladár Kodályról és tevékenységéről szóló kritikáiban, írásaiban nem találtam meg a klasszicizmus kifejezést. A Szabolcsiéhoz hasonló értelemben azonban – Kodály kórusműveinek értékelésekor – sűrűn használja a klasszikus jelzőt. Kodály zenéjének klasszikus jellegét – ez derül ki legalább is Kodály Zoltán költői világáról szóló 1942-es tanulmányából<sup>19</sup> – elsődlegesen a kórusművekben ragadta meg. E kompozíciók elemzésekor arra mutatott rá, hogy Kodály zeneszerzői, tanári, népművelői és népzeneudósi munkássága, tehát egész tevékenysége az ókori görögöknél megszülető klasszika-eszményben gyökerezik. Míg tehát Szabolcsinál a fiatal Kodály dalai és kamaraművei – elsősorban, mint Kroó György Szabolcsi-monográfiájából tudjuk, a *Triószerenád*<sup>20</sup> – testesítették meg a klasszikus ideált, addig Tóth Aladárnál a kórus-kompozíciók. Abban azonban mindketten egyetértettek, hogy Kodály művével elérkezett a magyar zenetörténet első aranykora.

Ellentétes álláspontot képviselt Molnár Antal, aki 1917 és 1947 között – eltekintve Kodály- és Bartók-műveket elemző írásaitól – összesen hét tanulmányt, előadást és könyvet szentelt az európai kortárs és a magyar új zene kérdéseinek. 1917. december 12-én a Társadalomtudományi Társaság Szabad Iskolájában tartott előadást *Európa zenéje a háború*

<sup>16</sup> Szabolcsi Bence: *A zene története*. Budapest: Kossuth, 1999, 354–360.

<sup>17</sup> Szabolcsi Bence: „Kodály Zoltán ünnepe”. *Kodályról és Bartókról*, 116.

<sup>18</sup> Szabolcsi Bence: „Úton Kodályhoz”. *Kodályról és Bartókról*, 372–404.

<sup>19</sup> Tóth Aladár: „Kodály Zoltán költői világa énekkari szerzeményeinek tükrében”. In: Uő: *Válogatott zenekritikák 1934–1939*. Budapest: Zeneműkiadó, 1968, 580–620.

<sup>20</sup> Kroó György: *Szabolcsi Bence I. rész*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1994, 134.

*előtt* címmel.<sup>21</sup> 1925-ben a Révai kiadónál jelent meg *Az új zene* című könyve,<sup>22</sup> ezt követte 1926-ban a Dante Kiadónál *Az új magyar zene* című munkája,<sup>23</sup> s 1927-ben a *Bevezetés a zenekultúrába*.<sup>24</sup> 1929. március 1-jén *Bevezetés a mai muzsikába* címen tartott előadást a Magyar Kultúrszövetségben.<sup>25</sup> 1937-ben jelent meg *A ma zenéje* című ismeretterjesztő munkája.<sup>26</sup> Összefoglaló írásainak sorát 1947-ben *Az új muzsika szelleme* című könyv zárja.<sup>27</sup> Tanulmányaiban a nemzeti klasszicizmus kifejezés mellett megtaláltam a klasszika, az új klasszicizmus, az ifjú klasszicizmus, a népnemzeti klasszicizmus és a neoklasszicizmus kifejezést is – e szavakat Molnár Antal szinonimaként használja, ami arra utal, hogy nem alakított ki szisztematikus terminológiát.

Mint Molnár Antal zeneesztétikai szemléletéről szóló tanulmányában Ujfalussy József kimutatta, Molnár új zenéről szóló írásait „messianisztikus várakozás” jellemzi.<sup>28</sup> Egy olyan új klasszicizmus eljövételét várta, amely az új ember, az új társadalom kollektívizmusra épülő szellemiségét képviseli. Bartók és Kodály – mint a *Bevezetés a zenekultúrába* kettejük összehasonlításának szentelt fejezetéből kitűnik – „az új művészi korszak első hírnökei, kik persze még csak próbálkoznak, kísérleteznek és így törekszenek fölépíteni az új ember formareprezentációját. Ők az eljövendő klasszicizmus zászlóbontói, előhírnökei. [...] Nem a novátorok maguk a nagy klasszikusok, hanem csak utódaik, a beteljesítők válhatnak azzá.”<sup>29</sup> Molnár tehát a nemzeti klasszicizmus eszméjét egy eljövendő, új stílusirányzat jelszavává formálta át. Ez a stílusirányzat – az 1937-es *A ma zenéje* című kötet szerint<sup>30</sup> – hasonlóan Haydn, Mozart és Beethoven „német népnemzeti klasszicizmusához” a népzene és az „általános európai humanizmus” összekapcsolásával fog létrejönni.

A két kezdeményező: Bartók és Kodály alkotói személyisége Molnár interpretációjában mégis alapvetően különbözik egymástól. Éppen ezért összehasonlításukra az 1925-ös *Az új zene* című könyvében többször is megragadja az alkalmat. Végző konklúzióként azt a megfigyelést fogalmazza meg, hogy a két zeneszerző a klasszicizmust elindító, forradalmi művészek zenei kísérleteiben is két, egymással ellenkező irányt követ: Bartók – akár a forma rovására is – az új kor tartalmi elemeit kívánja megteremteni, míg Kodály az új formát hozza létre a jövő zenei anyagának megálmodása nélkül. Molnár Antal szerint: „kettejük egyesítése volna a művészet lehető legmagasabb rendű teljesítménye.”<sup>31</sup>

<sup>21</sup> Molnár Antal: *Európa zenéje a háború előtt*. A Társadalomtudományi Társaság Szabad Iskolájában 1917. december 12-én tartott előadás. Különlenyomat a *Huszedik Század* 1918. márciusi számából.

<sup>22</sup> Molnár Antal: *Az új zene. A zeneművészet legújabb irányának ismertetése kultúretikai megvilágításban*. Budapest: Révai, é.n. [1925].

<sup>23</sup> Molnár Antal: *Az új magyar zene*. Budapest: Dante könyvkiadó, 1926.

<sup>24</sup> Molnár Antal: *Bevezetés a zenekultúrába*. Budapest: Dante könyvkiadó, é.n. [1927].

<sup>25</sup> Molnár Antal: *Bevezetés a mai muzsikába*. Budapest: a szerző kiadása, 1929.

<sup>26</sup> Molnár Antal: *A ma zenéje*. Budapest: Somló Béla, 1937.

<sup>27</sup> Molnár Antal: *Az új muzsika szelleme*. Budapest: Dante könyvkiadó, é.n. [1947].

<sup>28</sup> Ujfalussy József: „Molnár Antal zeneesztétikai szemlélete”. *Zenetudományi dolgozatok*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1999, 310.

<sup>29</sup> Molnár, *Bevezetés a zenekultúrába*, 96–97.

<sup>30</sup> Molnár, *A ma zenéje*, 31–32.

<sup>31</sup> Molnár, *Az új zene*, 159.

A két zeneszerző jelentőségének értékelése mindazonáltal idővel módosult. 1925-ben *Az új zenében* Kodály – konzervatív harmóniavilága ellenére is – a formálás terén még előbbre tart, mint Bartók. Az op. 7-es hegedű–cselló duóban, az op. 8-as cselló–szólószonátában és az op. 10-es 2. *vonósnégyesben* – mint Molnár leírja – Kodály a beethoveni formaelveket olvasztotta egybe a romantika kifejezőeszközeivel, az ősi magyar zenei nyelvvel és az új kontrapunktika szellemével; vagyis csupa stabil elemre épített, s ezért sikerülhetett neki az új stílus kialakulásának már e korai stádiumában klasszikus műveket alkotni.<sup>32</sup> 1947-ben azonban – Bartók utolsó alkotói korszakának ismeretében – már módosítja szemléletét, s a *Divertimentóban* látja „az új beszédmód egyik formai tetőpontját”.<sup>33</sup> Az értékelés megváltozásának oka azonban nemcsak a kései Bartók-művek klasszicista vonásaiban keresendő, hanem abban is, hogy Molnár – talán már a harmincas évek második felétől – fokozatosan eltávolodott Kodálytól. Elidegenedését – Ujfalussy szavával: szkepticizmusát<sup>34</sup> – jelzi, hogy 1947-es könyvének főhőse már nem Kodály, hanem Bartók, mint ahogy a nemzeti klasszicizmus eszméje is háttérbe szorul benne.

Ennek ellenére éppen az 1947-es könyv tanúskodik legszembetűnőbben arról, hogy Molnár Antal nemzeti klasszicizmusa milyen közel áll Busoni ifjú klasszicizmusához. Mestere műveinek értékelésekor Molnár úgy fogalmaz, hogy Kodálynál „valószínűleg legtisztábban az az »ifjú klasszicizmus«, amelyről Busoni jóslatott”.<sup>35</sup> Ezen felül a nyilvánvaló szemléletbeli rokonságra utal a két klasszicizmus-ideál stílusjellegzetességeinek hasonlósága. Busoni és Molnár egyaránt úgy gondolja, hogy az eljövendő új stílus nem formai sablonokat követ, hanem „a művészi anyag és művészi forma teljes harmóniájára” támaszkodva jön létre, „olyan alapon, hogy a forma egészének eszméje rendezi az anyagot”.<sup>36</sup> Az új ellenpont és a dallamosság dominanciája mellett a harmóniai gondolkodás fókuszába Molnárnál is az egyszerű, kromatikát kerülő, vagy csak színező funkciót betöltő akkordkezelés, valamint a diatónia kerül. A Molnár-féle nemzeti klasszicizmus egyéni színezetét a népzene őseréjére építő kollektív szellemiség adja.

Írásaiban többször is hangsúlyozza: Bartók és Kodály – különbözőségeik ellenére – abban mégiscsak hasonlítanak, hogy mindketten mélyen etikus művészetet hoznak létre, ellentétben például Stravinskyval, akinek neoklasszikus kompozíciói – már az 1925-ös *Az új zene* tanúsága szerint is – „erkölcstelen, vagy legalább is az erkölccsel szemben indifferens” alkotások.<sup>37</sup> Az etika szó használatának gyakorisága Molnár írásaiban arra vall, hogy ez esztétikai szemléletének egyik kulcsfogalma, mégsem definiálja egyértelműen. A Molnár Antal-féle alkotói etika mibenléte leginkább a mindegyik írásán végigvonuló ellentétpárban: romantika és klasszika szembeállításában ragadható meg. A romantikus korok erkölcstelenek, mert a széthullást, a felbomlást és az individualizmust testesítik meg, míg a klasszikus korok erkölcsösek, mert az összefogásra, az univerzalizásra, a szintézisre és a közösségi érzésre építenek. Az eljövendő új művészetnek pedig – legalábbis így véli Molnár Antal – ilyen közösségi

<sup>32</sup> Uott, 243., 249.

<sup>33</sup> Molnár, *Az új muzsika szelleme*, 98.

<sup>34</sup> Ujfalussy, „Molnár esztétikája”, 310.

<sup>35</sup> Molnár, *Az új muzsika szelleme*, 118.

<sup>36</sup> Molnár, *Bevezetés a mai muzsikába*, 17.

<sup>37</sup> Molnár, *Az új zene*, 203.



művészetté kell válnia. S mivel a kollektivitás ma már csak a népzében ragadható meg, az új klasszicizmusnak a népzéből, a népzene szellemiségével való azonosulásból kell megszületnie.<sup>38</sup>

Az 1927-es *Bevezetés a zenekultúrába* még egy olyan elemet tartalmaz, amely Molnár nemzeti klasszicizmusának egyéni vonására hívja fel a figyelmet. Molnár úgy látja: a húszas évek fiatalsága választani akar a tiszta klasszikus Mozart és a már romantika felé hajló, irodalmias Beethoven között, s Molnár számára az is nyilvánvaló, hogy „az a fiatalság, melynek ma történelmi feladata, hogy az új klasszicizmust előteremtse, érzésében Mozart mellett fog dönteni”.<sup>39</sup> 1921 novemberében megjelent, Szabolcsi Bence korai Mozart-esszéjéről írt recenziójában Molnár Antal pontosan ezekkel a szavakkal szállt szembe pályatársa idealizált Mozart-portréjával, s hangsúlyozta, hogy habár a Mozart-stílus az eljövendő új klasszicizmus kialakulásának mindenképpen egyik kiindulópontja, a Szabolcsi által elutasított Beethoven nem tökéletlenebb Mozartnál, csupán csak más.<sup>40</sup> Ujfalussy József is utal arra, hogy Molnár esztétikai szemléletében Beethoven kompozíciói testesítik meg a műalkotás ideális típusát.<sup>41</sup> A 20. századi zenéről szóló írások nagyobb része is alátámasztja ezt a megfigyelést: Kodály műveit például többször is Beethoven alkotásaival veti össze, *A ma zenéjében* pedig kijelenti, hogy Kodály „Beethoven óta az első és máig hamisítatlan klasszikus stílusú szerző”.<sup>42</sup>

Szóllósy András két írása – az *Erdélyi Helikon*ban, 1942-ben megjelent Kodály klasszicizmusa című tanulmány<sup>43</sup> és az 1943-as Kodály-disszertáció bevezetője<sup>44</sup> – igazolja, hogy Molnár Antalnak éppen ez az elképzelése hullott termékeny talajra. Szóllósy a formai gondolkodás és a múlthoz fűződő viszony szempontjából veti össze Beethoven és Kodály művészetét, s éppen a dallamképzés terén, a wagneri jó ember – Beethovennél, Kodálynál egyaránt megjelenő – melódiájában véli felfedezni a közvetlen kapcsolatot kettejük között.<sup>45</sup> Ezen felül – Molnár Antal elveit követve – összefoglalja, és szisztematikus formában lefekteti a népzének, a magyar zenei múltnak, a nyugati klasszikus formáknak, azaz Beethoven formáinak és a Debussy-féle harmóniavilágnak egyesítéséből létrejövő nemzeti klasszicizmus alapelveit.<sup>46</sup> Kodifikációs kísérlete után azonban e fogalomról több mint húsz évig nem esik szó a magyar zenetörténet-írásban.<sup>47</sup> Ezzel magyarázható, hogy amikor a hatvanas évek második felében a folklorisztikus nemzeti klasszicizmus újra a zeneélet közbeszédének tárgyává válik, a fogalom jelentése – a két évtizedes amnézia következtében – módosul.

<sup>38</sup> Uott, 36., 93.; Molnár, *A ma zenéje*, 31–32.

<sup>39</sup> Molnár, *Bevezetés a zenekultúrába*, 195.

<sup>40</sup> Molnár Antal kritikáját Kroó György idézi Szabolcsi Bencéről szóló monográfiájában: Kroó, *Szabolcsi Bence I. rész*, 136.

<sup>41</sup> Ujfalussy, „Molnár esztétikája”, 306–307.

<sup>42</sup> Molnár, *A ma zenéje*, 12.

<sup>43</sup> Szóllósy András: „Kodály klasszicizmusa”. *Erdélyi helikon* 15 (1942)/12, 749–756.

<sup>44</sup> Szóllósy András: *Kodály művészete*. Budapest: Pósa Károly, 1943.

<sup>45</sup> Szóllósy, „Kodály klasszicizmusa”, 752.

<sup>46</sup> Szóllósy, *Kodály művészete*, 19.

<sup>47</sup> Kivételt képez Mihály András „Bartók Béla és az utána következő nemzedék” című cikke – *Zenei szemle* 3 (1949)/1, 2–15.), amely hangsúlyozza, hogy Bartók „a népi klasszicizmusért küzdött” (10.).

Ennek legszembetűnőbb jele a folklorisztikus jelző megjelenése, amelyre Kodály első elemzőinél nem találtam példát. Maga a nemzeti klasszicizmus kifejezés viszont éppúgy, mint a hozzá tapadó stílus jellegzetességeinek meghatározása, több forrásból táplálkozik. Az előbbi (a nemzeti klasszicizmus) Molnár Antal és az ő nyomába lépő Szöllősy András szóhasználatából származik, bár az átvételben szerepet játszhatott az is, hogy a kifejezés – mint láthattuk, nem feltétlenül pozitív értelmezésben – Kodálynál is előfordul. Az utóbbi (a stílus jellegzetességeinek meghatározása) átveszi, és az új stílusra szabja a Kodály-zene karakterisztikumainak Szabolcsi-, Molnár- és Szöllősy-féle leírását, a forma és hangszerelés mozzartai ideája szempontjából azonban Szabolcsi elképzeléseit tekinti mintának. Az így megszülető folklorisztikus nemzeti klasszicizmus fogalom elsődleges feladata pedig az volt, hogy a magyar zeneszerzés ötvenes évekbeli fájdalmas tapasztalatainak birtokában, attól részben elhatárolódva, ám mégis a történeti kontextusba való helyezés igényével jellemezze a 20. századi magyar zenetörténet meghatározó korszakának stílusát.

## Identitáskeresés, önmeghatározás és modernizmus Kodály és Bartók tanítványainak pályakezdő műveiben (1925–1932)

1926 és 1927 fordulóján keletkezett op. 9-es 2. zongoraszonátájának nyitótételében Kadosa Pál jellegzetes bartóki hangütéssel él (1. kotta). A zongora ütőhangszer jellegű használata, a kopogós ritmika, a szűkjárású-kromatikus motívumok és az őket alkalmilag felváltó, népdalkarakterű és -struktúrájú zenei gondolatok tipikus elemei a fiatal zeneszerző stílusának. Kadosa stílári kiindulópontja egyrészt az 1911-es *Allegro barbaro* lehetett, másrészt egy friss élmény, Bartók 1926-os zongorás évének termése: a *Szabadban* ciklust és társdarabjait Bartók 1926. december 8-i szerzői estjén hallhatta. Ujfalussy József értelmezése szerint Kadosa zeneszerzői Bartók-recepciója szorosan összefüggött a komponista baloldali politikai meggyőződésével. Az ifjú zeneszerző progresszív nyelven kívánt megszólalni, és a progresszió fogalma egyet jelentett számára Bartók művészetével.<sup>1</sup>

Allegro (♩ = 132)

1. kotta. Kadosa: 2. zongoraszonáta, az I. tétel kezdete

<sup>1</sup> Ujfalussy József: „Kadosa Pál 70 éves”. *Muzsika* 13 (1973)/9, 1.

Kadosa húszas-harmincas évekbeli kompozíciói, valamint 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 a stíláriis kiindulópontok sokfélesége a feltűnő. Művészetükben látványosan megfér egymás mellett a kodályi modell követése és a jazz-allúziók alkalmazása, romantikus eszközök és neobarokk utalások használata, az emberi egzisztencia határait kutató expresszionizmus mellett helyet kap az ironia, a szándékos egyszerűség mellett a kontrapunktikus összetettség. Ezt a stíláriis-technikai heterogeneitást, ha Bartók életművének hegycsúcsai felől, kritikusan közelítünk hozzá, akár a kvalitás hiányaként is értelmezhetjük, hacsak a heterogeneitás melletti kiállást nem tekintjük 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, hogy egy nemzedékkel fiatalabb volt Bartóknál és Kodálynál, de zongora vagy zeneszerzés tanulmányait az új magyar zene két vezéralakjánál folytatták. Kósát és Fridet mindketten tanították,<sup>2</sup> míg Kadosának és Seibernek Kodály volt a zeneszerzés-professzora.<sup>3</sup> Kodály és Bartók tehát mindenképpen mintaként szolgálhattak számukra, de nemzedéki önmeghatározásuknak egyidejűleg kulcseleme kellett legyen a mesterek ideáival való szembe fordulás is. Éppen ezért igényelnek pontosítást azok az elemzések, amelyek a Kodály-iskola húszas-harmincas évekbeli stíláriis-esztétikai egységét szándékoznak bizonyítani – többnyire Kodály *Tizenhárom fiatal zeneszerző* című 1925-ös vitacikkére hivatkozva, amelyben egy sajtótámadást követően a mester nyilvánosan védelmére kelt tanítványainak.<sup>4</sup>

Egy 1986-as tanulmányában Hermann Danuser azt vizsgálta, hogy a húszas években induló zeneszerző-generáció (többek között Paul Hindemith, Hanns Eisler, Darius Milhaud, Arthur Honegger) miként viszonyult a megelőző generáció – a modernitás nagy nemzedéke – eszményeihez. Danuser „középen elhelyezkedő zeneként” („mittlere Musik”) határozza meg művészetüket, mivel az félúton található a romantikus művészetvallás és a századelő avantgárdja, a klasszikus hagyomány és az experimentális attitűd, a tonalitás és a szabad tizenkéthangúság között.<sup>5</sup> Danuser szerint e zeneszerzők művészetében nem is a stíláriis heterogeneitás a lényegi esztétikai mozzanat, hanem az, hogy kritikusan viszonyulnak a zenei autonómia elvéhez, amely a megelőző generáció számára még a műalkotás létrehozásának

<sup>2</sup> Moravcsik Géza (szerk.): *Az Országos M. Kir. Zeneművészeti Főiskola Évkönyve. 1910/1911–1923/1924.* Budapest: Atheneum, 1911–1924.

<sup>3</sup> Kadosa magántanítványa volt Kodálynak; lásd Breuer János: *Tizenhárom óra Kadosa Pállal.* Budapest: Zeneműkiadó, 1978, 17–19. A Zeneakadémia évkönyvei szerint Kósa az 1910/1911-es, Seiber 1921/22 és 1924/1925 között, Frid az 1922/23 és az 1923/1924-es tanévben volt Kodály tanítványa.

<sup>4</sup> Bónis Ferenc: „A vitázó Kodály”. In: Ittész Mihály (szerk.): *A Kodály-intézet évkönyve III.* Kecskemét: Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet, 1986, 6.

<sup>5</sup> Hermann Danuser: „Die »mittlere Musik« der zwanziger Jahre”. In: Marc Honegger–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, 1986, 704.

*sine qua non*ja volt.<sup>6</sup> Hindemith nemzedéke ugyanakkor a művészet autonómiája helyett annak funkcionalitását hangsúlyozza, és előtérbe helyezi a kifejezés spontaneitását.<sup>7</sup>

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

Bartók úgy zeneszerzői, mint zongorista minőségében a leglelkiesmeretesebben 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.<sup>8</sup>

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 esztétikai alapállásának különbségével. A Kósa-féle művészeteszmény zeneszerző-előadó és befogadó egymásra hangolódásának *imperativus*ából kiindulva párhuzamosan feltételezi a fogékony zenehallgatót mint inspirációs forrást, és az alkotói szuverenitás megőrzésének lehetőségét. A fogékonytágnak, vagy másképpen fogalmazva: a spontaneitásnak azonban nemcsak a zenei interpretációban és a közönségre gyakorolt hatásban kell megnyilvánulnia, hanem megragadhatónak kell lennie a komponálás folyamatában is. Jól illusztrálja ezt Hindemith életrajzának ama híres epizódja, amely szerint 1922 márciusában a zeneszerző op. 25, no. 2-es *Brácsaszonátájának* I. és V. tételét Köln és Frankfurt között, a vonaton komponálta meg, és este rögtön el is játszotta a művet egy hangversenyen.<sup>9</sup> A Hindemithéhez hasonló történetet mesél el Kósa is 1929-es 2. *vonósnégyese* 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.<sup>10</sup>

A történet elbeszélése, akárcsak Kósa önéletrajzi visszaemlékezéseinek nagyobb hányada, tudatosan irodalomként megfogalmazott, regényes elemeket tartalmazó írásmű, amelyben az alkotói önreprezentáció – ma úgy mondanánk: imázs-építés – jelenléte tagadhatatlan. Az elbeszélésből egyértelmű, hogy Kósa úgy látta, a komponálás aktusa csak akkor lehet igazán sikeres, ha a zeneszerző nincs hermetikusan elzárva a külvilágtól. Ez az elképzelés alap-

<sup>6</sup> Uott, 703.

<sup>7</sup> Uott, 708.

<sup>8</sup> Kósa Anna: *Memoárok* (Kézirat, é.n., MTA BTK Zenetudományi Intézet „Lendület” 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport gyűjteményében), 40–41.

<sup>9</sup> Danuser, „Die »mittlere Musik«”, 708.

<sup>10</sup> Kósa, *Memoárok*, 43.

vetően különbözik a külvilágot, a környezet zajait szigorúan kizárva komponáló Bartók,<sup>11</sup> vagy az Emma asszony által cerberusként őrzött dolgozószobában munkálkodó Kodály<sup>12</sup> alkotói hétköznapijainak jellegétől. Hindemithhez hasonlóan Kósa is mesterséggént fogta fel a komponálást, s úgy gondolta, e mesterségnek elsősorban az a funkciója, hogy általa az alkotó bármikor, bármilyen élethelyzetben fogékony állapotba kerülhessen.<sup>13</sup>

A nyugat-európai és magyar zeneszerzők szemléletmódja közötti párhuzamosságot nemcsak emlékezők támasztják alá, hanem a fennmaradt kompozíciók is. Szembetűnő például a hasonló műfajválasztás: szólóhangszerre írott szonáták (Kósánál és Kadosánál), vonósnégyesek (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).<sup>14</sup> 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.

Ez az értelmezési különbség a vonósnégyes műfajában mutatkozik meg a leginkább látványosan. A vonósnégyes ugyanis Haydn óta hagyományosan a zeneszerző formátumát és mesterségbeli tudását reprezentáló műfaj – ez Bartók és Kodály kvartettjeiből is egyértelműen kitűnik –, a századfordulón született zeneszerzők vonósnégyeseiben azonban feltűnő közömbösség nyilvánul 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.<sup>15</sup> Frid Géza op. 2-es *Vonósnégyesének* (1926) I. tételében például egyáltalán nincs is téma, csak skálátöredékek szólalnak meg, míg Kósa már említett *2. vonósnégyese* – merőben műfajidegen módon – hét lassú tételből épül fel.

Mindazonáltal nem tagadható, hogy Kodály 1., illetve Bartók 2. – illetve kisebb mértékben 1. – vonósnégyese mégiscsak modellként szolgált a fiatalabb nemzedék számára, talán épp műfajidegen vonásaiknak köszönhetően. 1920-as keletkezésű *1. vonósnégyesének* Kósa a „Selbstportrait” alcímet adta, ami közvetlenül utal vissza az önéletrajzi ihletettségu, korai Kodály- és Bartók-kvartettekre. Kadosára Bartók *2. 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.<sup>16</sup> Kadosa vonzódott az efféle idézetekhez: op. 12-es *Vonóstriójának* I. tételében a melléktéma Kodály *1. 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 a *Zenei*

<sup>11</sup> Somfai László: „In his ‘Compositional Workshop’”. In: Malcolm Gillies (szerk.): *The Bartók Companion*. London: Faber & Faber, 1993, 30. Lásd még ehhez: Bartók Péter: *Apám*. Budapest: EMB, 2004, 17–19.

<sup>12</sup> Alfred Schlee: „Első látogatásom Kodály Zoltánánál”. *Muzsika* 13 (1973)/1, 4.

<sup>13</sup> Kósa, *Memoárok*, 43.

<sup>14</sup> Danuser, „Die »mittlere Musik«”, 708–717.

<sup>15</sup> Uott, 709–710.

<sup>16</sup> Breuer, *Tizenhárom óra Kadosa Pállal*, 18.

Szemlében megjelent, 1917-es, történelmi jelentőségű Kodály-tanulmány, az *Ötfokú hangsor a magyar népzeneben* hívhatta fel a tanítványok figyelmét.<sup>17</sup> Seiber Mátyás 1924-es *1. vonósnégyese*, amely ha akarná, se tagadhatná le a kodályi előképet, mindhárom tételében intenzíven használja a pentatóniát, ily módon akár monotematikusnak is tekinthetjük. A lassú II. tétel 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. kotta).

A fiatal generáció művei tehát egyértelművé teszik, hogy Kodály első alkotói korszakának kompozíciói mély nyomot hagytak e nemzedék művészetén. A századelő modernitásának egyik jeles képviselőjeként Kodály olyan műveivel hatott, amelyek tíz-tizenöt évvel korábban keletkeztek. Szembetűnő, hogy a húszas évek közepén, a harmincas évek elején írott Kodály-művek (gyermekkarok, színpadi és zenekari darabok), amelyek a második nyilvánosságot – az „Éneklő Magyarországot” – megszólító kiindulásuk ellenére is bizonyos mértékű kiegyezésről tanuskodnak a Horthy-rendszerrel, meg sem érintették a többnyire baloldali gondolkodású fiatalabbak érdeklődését, akik kompozícióikban az *1. vonósnégyes* 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. Kósa és Seiber ekkoriban keletkezett kórusművei bizonyítják, hogy a *Psalmus hungaricus*t követő Kodály-gyermekkarok semmiféle mélyebb hatást nem gyakoroltak e generációra.<sup>18</sup>

Kadosa Pál visszaemlékezései közvetve utalnak a Kodálytól való elszakadás zenei okaira. Kadosa hangsúlyozza, hogy míg Bartók *2. vonósnégyesét*, illetve a két *Hegedű-zongora-*

Più moto (♩ = 100-104)

2. kotta. Seiber: 1. vonósnégyes, II. tétel, pentaton zárlati formula

<sup>17</sup> Kodály Zoltán: „Ötfokú hangsor a magyar népzeneben”. *Visszatekintés II*, 65–75.

<sup>18</sup> 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).

szonátát igen nagyra értékelte Kodály (mint Kodály és Bartók korabeli írásainak alighanem lelkes olvasója, Kadosa kiemeli, hogy e művekről kritikákat is írt), az 1926-os év fordulatát követően „ugyan továbbra is az abszolút elismerés hangján beszélt Bartókról, de már sokkal több fenntartást is hangoztatott”.<sup>19</sup> Az 1926-os év ugyanis nemcsak Bartók, de az első Kodály-tanítványok pályáján is sorsfordulónak bizonyult, mégpedig nem kizárólag Bartók váratlan, a korábbi modernitás-koncepció 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 passzióinak és kantátáinak recepcióját tanúsítja Kósa 1931-ben induló kantáta- és oratóriumsorozata, amelynek első darabja a *Jónás* volt.<sup>20</sup>

A húszas évek elejétől mindehhez hozzájárult a Kodály által fenntartással kezelt jazz iránti érdeklődés: Kadosa 1923-ban írt először *shimmyt*,<sup>21</sup> Frid az 1928-as *Pódium-szvitben* használt először jazzes elemeket, míg a későbbi jazz-szakértő Seiber érdeklődése a harmincas évek legelején fordult az amerikai zenei stílus felé.<sup>22</sup> A kóruszene iránt vonzódó komponista – az 1933-as *Két kurta karmonádliban* – még nőikarra is írt jazzes ritmus- és daltanulmányt. A sokféle új zenei tapasztalat, és a zeneszerzés-tanár konzervatív fordulata együttesen befolyásolta a fiatalabb nemzedék eltávolodását a Kodály által képviselt iránytól, kétségtelen ugyanakkor, hogy a stílári pluralitás identitásképző erővel bírt. A húszas évek közepén pályájukat kezdő zeneszerzők épp e pluralitás révén határozták meg önmagukat modern, progresszív alkotóként.

A négy fiatal komponista közül kétségtelenül Kadosára hatott a legerőteljesebben Bartók művészete, még akkor is, ha a Bartók-élmények a harmincas évektől Seibernél is egyértelműen megmutatkoznak: a „kodályos” *I. vonósnégyest* 1934–1935-ben egy „bartókos” 2. követi, amely az idősebb komponista 3. és 4. kvartettjének tapasztalatait dolgozza fel. Kadosa számára azonban az *Allegro barbaro* és az 1926-os év zongoradarabjai – különösképpen az *I. zongoraverseny* – mellett meghatározó élményt jelenthetett az op. 14-es *Szvit*, különösképpen ennek lassú zárótétele, amely az op. 5-ös *Hegedű-zongoraszonátában*, valamint az *I. zongoraszonátában* köszön vissza, illetve hasonlóan erős hatást gyakorolt rá a *15 magyar parasztdal* is. 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 *Rapszódia*k, 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

<sup>19</sup> Breuer, *Tizenhárom óra Kadosa Pállal*, 25.

<sup>20</sup> *Jónás* (1931); *Húsvéti oratórium* (1932); *Jób* (1933); *Saulus* (1935); *József* (1939); *Illés* (1940); *Krisztus* (1943). Halász Péter: „Oratóriumok és kantáták.” In: Berlász Melinda (szerk.): *Kósa György. 1897–1984*. Budapest: Akkord, 2003, 86–100.

<sup>21</sup> Három etűd op. 1/5 2. tétel (zongorára).

<sup>22</sup> Seiber Mátyás: *Könnyű táncok* (1932); *Jazzolettes I.* (1929); *Jazzolettes II.* (1932); *Ritmikai táncok* (1933).



összekapcsoljuk azzal, hogy műveikben magyar népdalokat dolgoztak fel. Áttekintve a tanítványok repertoárját, feltűnő, hogy egyetlen, ám opusz-számot 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 népdal-ismereteiket kizárólag olyan kiadványokból szerezhették meg, amilyen például a Kodály és Bartók által közreadott *Erdélyi magyarság* kötet (1921),<sup>23</sup> vagy Bartók összefoglaló műve, *A magyar népdal* (1924).<sup>24</sup> A legfontosabb forrásuk mégis a húszas évekre Kodály kortársi megfigyelése szerint is közismertté vált *Gyermekeknek*-sorozat magyar népdalai lehettek.<sup>25</sup>

Bartók és Kodály a húszas évektől kezdve gyakorta fogalmazott úgy, hogy egy zeneszerző csak akkor képes hitelesen nyúlni a népdalokhoz, ha annak életéről a paraszti közösségekben szerez közvetlen tapasztalatokat.<sup>26</sup> Kadosa utalt arra, hogy Kodály nem is várta el tőle, hogy gyűjtson népzenei, vagy népdalfeldolgozást írjon, zenéjében inkább „a népzene szellemétől elszakadt megoldásokat kifogásolta”,<sup>27</sup> és híressé vált, tanítványait védő 1925-ös vitáikban a mester is fontosnak tartotta, hogy tisztázza: pályakezdő zeneszerző-tanítványait nem is terheli a népzenevel, hiszen – mint írta – „nem akarok mesterségesen »nemzeti zeneszerzőket« tenyészteni”.<sup>28</sup> A tanítványok ennek ellenére készítettek népdalfeldolgozásokat, de feltűnő, hogy ekkor még erősen vonzódtak az új stílusú magyar népdalokhoz, illetve a népies műdalokhoz, vagyis 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 populáris népies műdalt, szentimentális-szomorkás hangvételben megzenésítve azt, a dallamhoz gesztikus, a cigányos előadásmódot idéző díszítéseket, illetve szándékoltnan hamis, akkordikus kíséretet társítva (3. kotta).

Rubato (♩ = 80-88)

3. kotta. Kadosa: Kis szvit, „Már mi nálunk, babám”, szándékoltnan hamis kíséret

<sup>23</sup> Bartók Béla–Kodály Zoltán: *Népdalok. Erdélyi magyarság*. Budapest: Rózsavölgyi, 1921.

<sup>24</sup> Bartók Béla: *A magyar népdal*. Budapest: Rózsavölgyi, 1924.

<sup>25</sup> Kodály Zoltán: „Magyar zene”. *Visszatekintés II*, 24.

<sup>26</sup> Bartók Béla: „Magyar népzene és új magyar zene”. Tallián Tibor (szerk.): *Bartók Béla írásai I. Önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 130.; Kodály Zoltán: „Népdal és közönség”. *Visszatekintés III*, 29.

<sup>27</sup> Breuer, *Tizenhárom óra Kadosa Pállal*, 21.

<sup>28</sup> Kodály Zoltán: „Tizenhárom fiatal zeneszerző”. *Visszatekintés II*, 390.

A „népzene szellemére” történő utalás Kadosa visszaemlékezésében Bartók egykorú, és Kadosa által minden bizonnyal jól ismert írásainak is visszatérő fordulata.<sup>29</sup> 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 – II. világháború után keletkezett két zenekari művétől eltekintve (*Fantázia három magyar népdalra*, 1948; *Táncszvit*, 1951) – nem dolgozott fel kompozícióban népdalokat, ugyanakkor darabjaiban rövid, általában nyolcszótagos népdalok allúzióját keltő, hol kupolás, hol ereszkedő dallamsorokból építkezik, e sorok 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* III. tétel, *A rendíthetetlen ólomkatona* olyan erőteljesen támaszkodik erre a dallamstruktúrára, hogy egyik meghatározó témája új stílusú magyar népdalokra – katonadalokra – hajaz (4. kotta). A népdalhang itt a mese-karaktert hivatott felidézni, miközben a sorokat indító *glissandók* némiképp hamiskássá formálják, és ezzel egyidejűleg el is idegenítik az álnépdalt. Az ólomkatona alakja 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* II. tételében is (1925). Kósa banális zenei alapképletekkel ját-

4. kotta. Kósa: *Három Andersen-mese*, III. tétel, népdaltematika

<sup>29</sup> Bartók Béla: „A népzene szerepe korunk műzenéjének fejlődésében”. In: Tallián Tibor (szerk.): *Bartók Béla írásai I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 109.; „Magyar népzene és új magyar zene”. Uott, 130.

szik, megoldásaiból ironia és száraz távolságtartás árad, amit tovább fokoz a zenei struktúra céltudatos egyszerűsége, illetve az ismétlésekből eredő verkli-hatás. A mű modernitása a távolságtartásból fakad.

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 tegnap, a romantika zenéjétől való radikális elfordulás teremti meg.<sup>30</sup> 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 Schumannnt, 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 kotta), amelyet még apróz is a gyors rész 2. fele –, s a rövid tétel bombasztikus befejezését a Rákóczi-indulóból vett témaidézet előzi meg (5b kotta).

Amikor a fiatal generáció a magyaros hangütést használja, az majdnem mindig telítve van ironikus távolságtartással, s ez maga után vonja azt is, hogy magyar identitásuk meghatározásakor e komponisták ironikus módon nyilvánulnak meg. A népdalokat – éppúgy, mint a jazz-elemeket vagy a neobarokk fordulatokat és hangvételeket – távolságtartó idézőjelbe teszik, 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 meg-

Molto vivo  $\text{♩} = 80$

5a kotta. Frid: *12 zenei karikatúra*, *kis magyar rapszódia*, „Icike-picike az istvándi utca”

<sup>30</sup> Ott, 129.

5b kotta. Frid: 12 zenei karikatúra, kis magyar rapszódia, Rákóczi-induló idézet

értésének, vagy – mint Kósa írta – fogékony befogadásának előfeltétele azoknak a kulturális kontextusoknak a bensőséges ismerete, amelyekben e művek születettek. A modern identitásuként 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, amely szerint a magyar zeneszerzőnek magának kell megteremtenie saját identitását, hiszen az nem magától értődően adatik meg, mint a nagy, nyugati nemzetek muzsikusaiknak.<sup>31</sup> Mindez azt is jelenti, a magyar zenei identitás valójában egy mesterségesen létrehozott, úgy is fogalmazhatunk: kitalált identitás, amelyet Kodály – saját élettapasztalatain átszűrve – hozott létre, és vetített ki a magyar zeneszerzésre általában véve. E kivetítés 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.”<sup>32</sup> A megfogalmazás mögött rejtőzködő sovinizta gondolathoz – minden bizonynyal az idősebb komponista eredeti szándékától függetlenül – igen hamar, elsősorban Kodály zenei közíróként is működő tanítványainak publikációiban az erőszakos kanonizáció igénye kapcsolódott.<sup>33</sup> És talán épp ez az erőszakotétel volt az, amitől az ifjabb zeneszerző-nemzedék – ironikus gesztusokkal, stiláris pluralitással – igyekezett távol tartani magát.

Van azonban még egy olyan momentum, amely 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: megdöbbentő pillantást enged a magyar zsidó ifjúság legértékesebb rétegének sokat szenvedett lelkébe, melyből az optimizmus mintha teljesen kiveszett volna”.<sup>34</sup> Külön figyelmet érdemelne az optimizmus hiánya mint esztétikai kategória, amely egyébként egészen a hetvenes évek végén keletkezett kompozíciókig érzékelhetően jelen van például Kadosa Pál

<sup>31</sup> Kodály Zoltán: „Magyarság a zenében”. *Visszatekintés II*, 258.

<sup>32</sup> Kodály Zoltán: „Tizenhárom fiatal zeneszerző”. *Visszatekintés II*, 391.

<sup>33</sup> Lásd jelen kötetben a „»Nem Kodály-iskola, de magyar.« Gondolatok a Kodály-iskola eszméjének kialakulásáról” című tanulmányomat.

<sup>34</sup> Kodály Zoltán: „Tizenhárom fiatal zeneszerző”. *Visszatekintés II*, 391.

életművében.<sup>35</sup> Fontosabb most számunkra, hogy Szelényivel kapcsolatban Kodályban felmerült a zsidó identitás kérdése. Ennek az ad jelentőséget, hogy Frid, Kadosa, Kósa és Seiber valamennyien zsidó származásúak voltak. Frid, illetve Seiber pályájának egy meglehetősen korai szakaszán végleg elhagyta Magyarországot, ami új nemzeti identitás létrehozásával ugyan egyikőjükénél sem járt – zenei értelemben legalábbis mindketten feltűnően internacionális irányultságúnak 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”.<sup>36</sup>

A zsidó önazonosság zenei nyomait mindazonáltal a vizsgált zeneszerzők esetében csak Frid Géza műveiben lehet felismerni, akinek *I. vonósnégyese* – minden kétséget kizáróan Kodály *I. vonósnégyesének* 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-állúziókból, illetve a bő szekundos, dallamos moll fordulatokból építkező tematika. A triós formát alkalmazó II. tétel, amelynek főrésze a *Szentivánéji álomból* jól ismert mendelssohni tündér-scherzók hangvétele idézi, a középrészben teljesen egyértelműen utal a klezmer-hagyományra és a bő szekundos dallamos moll hangnemre.

Meglepő ugyanakkor, hogy a mű ősbemutatójáról 1927-ben kritikát író Kadosa Pál nem értette meg a szerző identitásteremtő intencióját, s úgy fogalmazott, hogy a kompozíció elsősorban „az új magyar zene nagy eredményeihez csatlakozik”.<sup>37</sup> Ez jelzi: a kulturális kontextust gyakran nemcsak az utókornak, de a kortársaknak is nehéz felismerni. Mégis, Frid műve, amely Kodály nyomán elindulva egy közép-kelet-európai, zsidó identitású zenét kísérel meg létrehozni, elsősorban azért paradigmaticus, mert egy olyan további, identitást meghatározó kulturális kontextusra hívja a figyelmet, amelyre a húszas évek közepén működő, pályakezdő zeneszerző-nemzedék tudatosan hivatkozott. E hivatkozás, amely azonban nem ironikus és nem is távolságtartó, azt is jelzi, hogy 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.

<sup>35</sup> Lásd ehhez „A magány szimfóniái. Politikum, modernitás, önreflexió Kadosa Pál utolsó alkotói korszakában (1957-1974)” című tanulmányomat:

[http://zti.hu/mza/docs/Evfordulok\\_nyomaban/Evfordulok\\_DalosAnna\\_Kadosa\\_Pal.pdf](http://zti.hu/mza/docs/Evfordulok_nyomaban/Evfordulok_DalosAnna_Kadosa_Pal.pdf)

<sup>36</sup> Kodály Zoltán: „Tizenhárom fiatal zeneszerző”. *Visszatekintés II*, 390.

<sup>37</sup> Breuer, *Tizenhárom óra Kadosa Pállal*, 15.



## In memoriam Zoltán Kodály

### A repertoár

1952 februárjában, a *The Score* hasábjain jelent meg Pierre Boulez *Schoenberg is Dead* című írása.<sup>1</sup> Az akkor huszónhét éves zeneszerző – a darmstadti újjenei nyári kurzusok egyik vezéralakja – kamaszos kíméletlenséggel utasította el az új bécsi iskola alapító mesterének életművét. Schoenberg művészi magatartását reakciónak minősítette, elsősorban azért, mert úgy vélte: a dodekafónia felfedezője oly mértékig a klasszika és romantika hagyományába kapaszkodott, hogy a tizenkét egymásra vonatkoztatott hang alkalmazásával valójában csak azt kívánta elérni, hogy a 19. századi kromatikát szabályozhassa, s mivel tradicionális formákban gondolkodott, és klisékre támaszkodott, nem ismerte fel a zenei szerveződésnek azt a lehetőségét, amely pedig az új nyelvben eleve benne rejlik: a szerializmust.<sup>2</sup> Fél évvel Schoenberg halála után Boulez szükségesnek érezte, hogy világgá kiáltsa, s ezáltal egyértelművé tegye: nem szabad Schoenbergre mint Mózesre, a törvényhozóra tekinteni, életművének nincs köze a szerializmushoz.<sup>3</sup>

A *Schoenberg is Dead* paradigmikus példája a rituális apagyilkosságnak. Hasonló rituális apagyilkosságra sor kerülhetett volna a hatvanas évek Magyarországon is, abban a plurálissá váló, a nyugati új zene felé orientálódó szakmai közegben, amely a Kodály-iskola ötvenes évekbeli stílárís-esztétikai egyeduralmának véget vetett. 1967 márciusában bekövetkezett haláláig azonban az apafigura, Kodály Zoltán a magyar zeneszerzés és zeneélet nagy öregjének számított, életművét, az abban megfogalmazott poétikai ideálokat és kompozíciós kérdésfelvetéseket a fiatalabb nemzedékek sohasem nem kérdőjelezték meg, s a hatvanas évtizedben írott utolsó kompozícióit – elsősorban az 1961-ben befejezett *Szimfóniát* – is csak óvatos bírálat érte.<sup>4</sup> Úgy tűnik tehát, hogy Kodály oeuvre-jének történeti-kritikai értékelését – ami nem szükségszerűen azonos a vele való el- és leszámolással – érintetlenül hagyta az a stílárís és esztétikai változás, amely nemcsak a Földes Imre által „Harmincasok”-nak elnevezett generáció életművét,<sup>5</sup> de a Kodály-tanítványok jelentős hányadának művészetét is közvetlenül befolyásolta. Miközben az ötvenes évek végéig Kodály példája monolitiként

<sup>1</sup> Pierre Boulez: „Schoenberg is Dead”. In Uő: *Stocktakings. From an Apprenticeship*. Oxford: Oxford University Press, 1991, 209–214.

<sup>2</sup> Uott, 212.

<sup>3</sup> Uott, 214.

<sup>4</sup> Lásd jelen kötetben a „Szimfonikus önarckép: Kodály Zoltán Szimfóniája” című tanulmányomat.

<sup>5</sup> Földes Imre: *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969.

nehezedett a fiatalabb zeneszerzők vállára, a hatvanas évek közepére egyszerűen átléptek rajta, mintha korábban nem is létezett volna. Mindez látszólag kétségessé tette az *oeuvre*-jére történő alkotói reflexió szükségességét is.

Kodály halála azonban valamiképpen mégiscsak felkeltette az életműve iránti zeneszerzői érdeklődést. Mindebben természetesen közrejátszhattak alkalmi megrendelések is, hiszen a Kodály-évfordulók – 1972, 1982, 1992 – hivatalos felkérések, előadási lehetőségek formájában emlékeztettek a zeneszerző szellemi hagyatékára. Az általam eddig összegyűjtött húsz *in memoriam*-kompozíció közül (1. táblázat) – amelyeknek címe-alcíme is tanúskodik a Kodály iránti tiszteletadás tényéről – nyolc készült 1972 tájékán (Gárdonyi Zoltán orgonaműve, Karai Kodály-kórusa, Papp Lajos kantátája, Ránki siratóéneke, Szokolay *I. vonósnyégyese*, Szöllősy zenekari darabja, illetve – feltehetően – Kurtág és Soproni zongoradarabja), négy tíz évvel később (Gárdonyi *Epigrammája*, Kalmár kórusműve, Ránki szimfóniája, Vermesy Péter zongoradarabja) s ekkor egy korábbi Kodály-émlékkompozíció, Gárdonyi orgonaműve átdolgozásra került, és kettő 1992-ben (Hollós Máté és Reményi Attila darabja). Mindössze három mű keletkezett közvetlenül Kodály halála után – a legkorábbi, Szokolay Sándor kórusa rögtön halálának napján, Szőnyi Erzsébet siratója, illetve Maros Rudolf zenekari darabja valamivel később. Csúpn három esetben bizonytalan, milyen inspiráció állt a zenei megemlékezés megírása háttérében: Szokolay Kodály-*homage*-a 1975-ben, Vermesy Péter első zongoradarabja 1978-ban, Selmeczi György kompozíciója pedig 1987-ben keletkezett.<sup>6</sup>

A kompozíciók többsége egyértelműen utal a megemlékezés műfajára, vagy magával az „in memoriam” felirattal, vagy ezek magyar nyelvű fordításával („valakinek emlékére”). Az *in memoriam* műfajára hivatkoznak az olyan címadások is, mint a „Kodály ravatalánál”, „Kodály emlékezete”, „Super sepulchrum”, „Kodály Zoltánt siratja”. A darabok között található három *homage* ezzel szemben nem kapcsolódik közvetlenül a siratás rituáléjához. Az *in memoriam*-művek ugyanis az *homage*-daraboknak csúpn egyik alcsoportját képezik – valaki előtt tisztelgő kompozíciókat a megtisztelt személy életében is lehet írni. Kodály iránti nagyrabecsülésből több ilyen alkotás is keletkezett, a leghíresebb közülük az a többszerzős zenekari variációsorozat, amelyet 1962-ben Kodály 80. születésnapjára komponáltak tanítványai, az *I. vonósnyégyes* IV. tételének témájára.<sup>7</sup> A Kodály halálát követően keletkezett Kodály-*homage*-okban a siratás gesztusa éppen ezért nem jelenik meg, mint ahogy a három *homage*-darab közül egy – Soproni zongoradarabja – semmilyen közvetlen vagy közvetett utalást sem tartalmaz Kodály életművére.

Az életműre történő utalás ugyanakkor az *in memoriam*-kompozícióknak kulcsfontosságú eleme. Az utalások szempontjából különböző típusú zeneszerzői magatartásformákat különíthetünk el egymástól. A legegyszerűbb eset az, amikor a komponista Kodályra emlékező textusokat használ fel, mint például Ránki György, aki a *Kodály emlékezete* című kompozíciójában Szabolcsi Bencének a sírnál elhangzott emlékbeszédét zenésíti meg, a

<sup>6</sup> Utóbbi talán Kodály halálának huszadik évfordulójáról emlékezett meg.

<sup>7</sup> Farkas Ferenc (szerk.): *Kodály-köszöntő*. Budapest: Zeneműkiadó, 1964. A résztvevő zeneszerzők: Ádám Jenő, András Béla, Bárdos Lajos, Darvas Gábor, Dávid Gyula, Doráti Antal, Farkas Ferenc, Frid Géza, Gaál Jenő, Gárdonyi Zoltán, Hajdú Mihály, Horusitzky Zoltán, Járdányi Pál, Kadosa Pál, Maros Rudolf, Pongrácz Zoltán, Ránki György, Sugár Rezső, Sulyok Imre, Szabó Ferenc, Szelényi István, Tardos Béla, Vaszy Viktor.



Szerző neve	Mű címe	Keletkezés éve	Kodály-idézet
Gárdonyi Zoltán	Meditatio in memoriam Zoltán Kodály	1972 (Rev.: 1982)	Nausikaa
Gárdonyi Zoltán	Epigramma Kodály Zoltán emlékére (Jób könyvéből)	1982	
Hollós Máté	A sokaságban. Kodály ravatalánál (Tóth Eszter versére)	1992	Katalinka
Kalmár László	Szivárvány havasán (In memoriam Zoltán Kodály)	1982/83	
Karai József	Kodály szavai	1970	
Karai József	Kórus Kodály emlékére (Garai Gábor verse)	1971	Páva-dallam
Kurtág György	Hommage à Kodály. (Játékok/II)	c.1973	Psalmus hungaricus („Mikoron Dávid”)
Maros Rudolf	Gemma. In memoriam Zoltán Kodály	1968	Psalmus hungaricus („Csak sívok, rívok”)
Papp Lajos	Arezzói ének	1972	
Ránki György	Kodály emlékezete – siratóének Szabolcsi Bence búcsúztató beszédének szó-vegére	1971	Psalmus hungaricus („Igaz vagy, Uram”)
Ránki György	Sinfonia II in uno movimento, In memoriam Kodály Zoltán	1981	Páva-dallam
Reményi Attila	37. zsoltár Kodály Zoltán emlékére	1992	
Selmeczi György	Kodály Zoltán kalandjai	1987	
Soproni József	Hommage à Zoltán Kodály. Jegyzetlapok III/5	c.1972	
Szokolay Sándor	Búcsú Kodály Zoltántól	1967.03.06.	
Szokolay Sándor	I. vonósnégyes. Kodály Zoltán emlékére	1972	
Szokolay Sándor	Hódolat Kodálynak (Illyés Gyula szövegére) op. 45	1975	Ének Szent István királyhoz
Szóllósy András	Musica per orchestra	1972	Psalmus hungaricus („Csak sívok, rívok”)
Szónyi Erzsébet	Sirató	1967	
Vermesy Péter	Postludium in memoriam Kodály Zoltán	1978	Psalmus hungaricus („Csak sívok, rívok”; „Igaz vagy, Uram”)
Vermesy Péter	...Super sepulcrum Kodály Zoltán	1982	Psalmus hungaricus („Csak sívok, rívok”; „Igaz vagy, Uram”)

1. táblázat. Kodályhoz emlékére írott kompozíciók

Monteverdi-féle *stile concitato*t idéző stílusban, három szólistával, kórossal és csembaló-kísérettel. Hasonlóképpen jár el Szokolay Sándor *Hódolat Kodálynak* című művében, amelyben Illyés Gyula híres Kodály-versét alkalmazza (*Bevezetés egy Kodály-hangversenyhez*), illetve ilyen Karai József kórusa, amely Garai Gábor költeményét dolgozza fel (*Elindult egy ember*). Mindhárom kompozíció tartalmaz egyébként Kodály-idézetet is: Ránki a *Psalmus hungaricus*t, Karai a Páva-dallamot, míg Szokolay az *Ének Szent István királyhoz* dallamát illeszti műve végére.

A második típusba olyan kompozíciók tartoznak, amelyek Kodály stílusából indulnak ki, illetve azzal játszanak. Karai kórusa, valamint Szőnyi Erzsébet *Síratója* – amely nagyrészt Kodály gyűjtötte népi siratókat dolgoz fel – nem lépi túl a stílárius modellel való teljes azonosulás határát. Kalmár László *Szivárvány havasán* című kórusa ugyanakkor valóban a Kodály-stílus folytatásának lehetőségeit gondolja végig. Egyrészt, a kodályi hagyományra hivatkozva egy ideálisan szép népdalból indul ki, s abból szövi tovább a meglehetősen diszszonáns kompozíció szövetét, ugyanakkor a népdal szövegét – a nem helyén lévő, s ezért ott elhervadó rozmaringszál költői képét – egyszerre vonatkoztatja Kodályra és önmagára. Selmeczi György kamaraegyüttesre írt kompozíciója, amelynek címe *Kodály Zoltán kalandjai*, több ponton is Kodály stílusára alludál: hallhatunk benne kodályos dallam-fordulatokat, pentaton dallamokat, az *I. vonósnégyes* faktúráját idéző letéteket, lírai csellószólokat, gyermekjátékok formuláit. Ezek az elemek zajos-jazzes környezetben élnek, s a piszkos hatású szórakoztató zene mellett a tisztaság jelképeként funkcionálnak. Mintha a Hány János alakjával azonosított Kodály<sup>8</sup> megjelenései a zavaros világban az értéket, a mindenkor hiteles viszonyítási pontot szimbolizálnák.

Hasonló szimbolikus viszony fűzi Papp Lajos *Arezzói énekét* Kodály, a zenepedagógus alakjához. A kéttételes kantáta első része az *Ut queant laxis* szövegére épül, és a szolmizációt oktató szöveg, valamint a hozzá kapcsolódó gregorián dallam kodályosan modális dallamfordulatokat hív elő. A kóruson megszólaló modális dallamokat, az imaginárius középkor képviselőit modern zenekari textúra öleli körbe, mintha a szolmizáció alakjában megjelenő kodályi eszme a tisztaságot képviselné a külvilág káoszában. A kantáta II. tétéle ugyanakkor szöveg nélküli kórusra épül, s ez a zene rituális funkcióját hivatott felidézni: siratót hallunk. Ily módon az I. tétel a káoszban is rendet képviselő zenemester, Kodály portréja, a II. tétel pedig a saját gyászát kifejező Papp Lajos költői képe. Az *Arezzói ének* gyászzene, s ebből a szempontból példaszerűen képviseli az *in memoriam* műfaját. Ugyanez mondható el Ránki György *2. szimfóniájáról* is, amelynek egyik legfontosabb motívikai eleme a pentaton skála. Ennél azonban talán fontosabb az, hogy több ponton is a *Páva-variációk* hangszerelési megoldásaira támaszkodik, például a hárfa és fuvola alkalmazásával a csúcspontok előtt, ami a

<sup>8</sup> Mint jelen kötet korábbi tanulmányaiból láthattuk, Kodály azonosítása Hány alakjával már a bemutató előadásokat követően megjelent a magyar zenekritikai értelmezésben: Jemnitz negatív kontextusban, Szabolcsi pozitív összefüggésben hivatkozott a lehetséges párhuzamra: Jemnitz Sándor: „Rendkívüli Filharmóniai Hangverseny – Kodály és Honegger zsolttárai”. In: Lampert Vera (közr.): *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 142–145.; *Kodályról és Bartókról*, 64–70.

Páva-dallam apoteózisához hasonló megoldásokhoz vezet a zeneszerzőt. A mű gyászdarab jellegét elsősorban az teremti meg, hogy a lassú bevezetés és annak visszatérése siratódallamra épül.

Az *In memoriam Kodály*-kompozíciók harmadik típusa ötvözi az első két típus jellemzőit. Meghatározó szerepet játszanak benne a Kodálytól vett zenei citátumok. A komponisták a darabjuk részévé teszik az idézeteket, bár többnyire új zenei közegbe illesztik őket, s ezzel a gesztussal a Kodály-művek kanonizációjához is hozzájárulnak. Számukra ugyanis a megidézett kompozíciók a kodályi életmű esszenciáját képviselik. Mint azt már az első típusba tartozó alkotásoknál is láthattuk, igen gyakran jelenik meg a kompozíciókban a *Páva-variációk* témája, a pávadallam, illetve sokszor csak az abból absztrahált pentaton dallamváz. Úgy is mondhatjuk, hogy az utódok számára Kodály művészi alakjának legjellegzetesebb megtestesítője a pentaton skála. Ez a pentaton jelkép jelenik meg Szokolay *Búcsú Kodály Zoltántól* című darabjában, Ránki Szabolcsi-kantátájában és *2. szimfóniájában*, Hollós Máté Tóth Eszter költeményére írott kórusában, illetve Vermesy Péter zongoradarabjaiban. Szintén pentatonfordulatra épül Gárdonyi Zoltán orgonameditációja, amely Kodály dalának, a *Nausikaának* nyitódallama felett meditál (e–a–g–a–e) – a téma egyben utal Kodály feleségére, mivel hangjai, Kodály első felesége, Gruber Emma nevének betűit adják vissza.

Leggyakrabban azonban mégis a *Psalmus hungaricus* témáira hivatkoznak az emlékező zeneszerzők, egyrészt a rondótémára („Mikoron Dávid”), másrészt az 1. közzjáték „Csak sívok, rívek” szakaszára, de a *Kodály emlékezete* című Ránki-darabban például az „Igaz vagy Uram, ítéletedben”-sor jelenik meg, mint ahogy Vermesy két zongoradarabja is felidézi ezt a sort a rondótéma mellett. Kurtág *Játékok*-beli Kodály-hommage-a ugyanakkor a *Psalmus hungaricus* rondótémájának tízütemes feldolgozása – Kurtág elidegeníti az idézetet, amikor négy sorát szétszabdalja, s a dallamhangokat nemcsak különböző regiszterekbe dobálja szét, de trópusok formájában idegen hangokat-akkordokat ékel közéjük, ezáltal töredezettség-érzetet keltve. A töredezetett struktúra eltávolítja a hallgatótól a Kodály-témát, s ezzel egyidejűleg nemcsak a múltba utalja azt, de mintha érvényen kívül is helyezné. Ugyanakkor Kurtág viszonyulása a Kodály-témához mesteremberi magatartást is tükröz: talált tárgyként kezeli, és egyben sajátjává teszi a zenei alanyanyagot.

### A kodályi modell mint zeneszerzői probléma

Ez a zenei alanyaggal való teljes azonosulás, a talált tárgy saját művükbe való beépítésének, alkalmazásának technikai megközelítése segíti hozzá a komponistákat ahhoz, hogy *in memoriam*-kompozíciójuk megírására zeneszerzői feladatként tekinthessenek. A két legjelentősebb Kodályt megidéző *in memoriam*-darab – Maros Rudolf és Szöllősy András zenekari alkotásai, a *Gemma* és a *Musica per orchestra* – épp azáltal emelkedik ki e repertoárból, hogy középpontjában egy tényleges zeneszerzői probléma megoldása áll. Mindkét kompozíció a *Psalmus hungaricus* „Csak sívok, rívek”-szakaszát idézi, s azt a korszak szellemében a legkorszerűbb zenekari hangzásvilágba illeszti be, miközben utalni igyekszik egyrészt Kodály életének vezérlő csillagaira, másrészt szerzőjének pozíciójára az új magyar zene univerzumában.

Maros és Szöllősy a Kodály-tanítványok legfiatalabb nemzedékéhez tartoztak, s az ötvenes évek közepén szembesültek azzal, hogy a korábbi, nagyrészt Kodály életművéből kiinduló, a folklorisztikus nemzeti klasszicizmus eszméjére épülő zeneszerzői gondolkodás immár nem folytatható. 1984-ben adott interjújában Szöllősy maga is úgy fogalmazott, hogy a kodályi példa igen sokáig béklyóként nehezedett a tanítványokra, s a mestertől való elszakadás megkésztettségéről is őszintén nyilatkozott:

Kodály sugárzó hatású egyéniség volt. Megjegyzései hihetetlenül sokfelé nyitottak kaput, de olyan tökéletesen kielégített minket az ő példája, hogy – bár a zeneszerzés terén ezt sohasem kívánta – önkéntelenül is az ő útján indultunk el. Magunk raktuk magunkra a béklyókat, nem tudtunk a mester akaratlan nyomása alól szabadulni. Az idősebb tanítványok lényegében végig megmaradtak ezen az úton. A mostani fiataloknak pedig fogalmuk sincsen arról, hogy mit jelenthet egy nagy ember személyes hatása. Az én nemzedékem volt talán az első, amelyik megpróbált nagyon későn, az ötvenes években másfelé tájékozódni.<sup>9</sup>

Maros és Szöllősy tehát az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején eljutott oda, hogy felismerje a kodályi példával való szakítás szükségességét, s intenzív, új zenei tanulmányokba fogtak. Amikor 1967-ben Kodály meghalt, már mindketten túljutottak zeneszerzői fordulatukon – Maros három *Eufóniájával*, Szöllősy pedig hosszú szünet után a komponáláshoz való visszatéréseivel<sup>10</sup> bizonyítva megújulását –, emlék-kompozíciójukban tehát a Kodály életművére történő reflexió már nem volt kitéve a stílus visszahajlás veszélyének. Ugyanakkor a műveikben megjelenő Kodály-idézet, illetve a Kodály *oeuvre*-jére és alakjára tett burkolt utalás lehetőséget adott arra, hogy az új zenéhez fűződő saját viszonyukat demonstrálják.

Maros Rudolf emlékdarabja, a *Gemma* már címével is közvetlenül utal Kodály életére és alakjára. A „gemma” szó magában rejti Kodály első feleségének, Gruber Emmának nevét, ráadásul Kodályné szerette és gyűjtötte a gemmákat, azaz olyan drágaköveket, amelyekbe jól felismerhető alakok vannak bevésve. A gemmák jellegzetességei meghatározzák Maros zenekari művének formáját. A három nagyobb részre osztott kompozíció kisebb tematikai elemekből építkezik. Maros ezeket az elemeket rakosgatja egymás mellé, s egyesek közülük belső ismétléseként vissza-visszatérnek. A darabban nincs fejlesztés, a tematikai csoportok egymás utáni megszólalása alakítja ki a nagyformát. Három alapképlet különíthető el egymástól: egy zörej-elem, egy dallami forma és egy kórus jellegű formula – ezek variált ismétlései teszik lehetővé, hogy a mű formáját követni lehessen. A kórus jellegű formulából bontakozik ki a kompozíció végére (III/25. előtt kettővel) a *Psalmus*-idézet, mintegy a zene domborzatába vésve Kodály Zoltán alakját (1. kotta).

A *Gemma* egyik legfeltűnőbb vonása, hogy benne a kontrapunktika meghatározó szerepre tesz szert. A Palestrina-ellenpont aktív tanulmányozását dokumentálják például az olyan álló felületek, amelyekben a látszólagos mozdulatlanság effektusát a sokszólamú szövet kis belső mozgásai teremtik meg (I/16–21., III/3–23.). Itt elsősorban a komplementer mozgások idézik meg a reneszánsz kontrapunkt szabályait – mellesleg nemcsak a Palestrina-stílusét, de egyes szakaszokban a középkori kétszólamúságét is (I/51–52.). A Palestrina-féle dallam-

<sup>9</sup> Kárpáti János (szerk.): *Szöllősy András*. Budapest: Holnap, 2005, 17.

<sup>10</sup> Kárpáti János: *Szöllősy András*. Budapest: Mágus, 1999, 8–9.

1. kotta. Maros Rudolf: *Gemma*, idézet a *Psalmus hungaricus*ból

képzési elvek köszönnek vissza a dallami-tematikai alapképletnél is, amely maga is átalakul kétszólamú ellenponttá (I/30–35.), illetve amelyhez kontrapunktikus kíséret is társulhat (II/50–61.), mint ahogy a korálra emlékeztető, kórusletét jellegű vagy éppen akkordikus fanfárt idéző részeknél is felismerhető a kontrapunktikus technika alkalmazása (I/36–41.; II/27–30., II/34–38.). Az efféle archaikusan ellenpontozó – valójában azonban nagyon is a kodályi zeneszerzői hagyományban gyökerező – szakaszokhoz párosulnak a modern zenei zaj-effektusok. A *Gemma* ily módon nemcsak a Kodály iránti tiszteletadásról tanúskodik, de rávilágít arra a zeneszerzés-technikai problémára is, amellyel a Kodály-tanítványok legifjabb nemzedéke szembesült a hatvanas évek elején. A tanítványoknak fel kellett tenniük a kérdést: mi érvényes ebben az új zenei közegben abból a zeneszerzői hagyományból, amelyben ők maguk felnőttek, amely addigi zeneszerzői horizontjukat meghatározta? Maros számára, úgy tűnik, csupán a Palestrina-ellenpont technikája volt annak tekinthető, s erre támaszkodva fogott hozzá az új zenei útkereséshez.

Ligeti György Stockhausen *Gruppen*jének texturális sűrűségéről-áttetszőségéről szólva még 1958-ban is felidézte a Palestrina-stílus jellegzetességeit és Knud Jeppesen doktori diszsertációját,<sup>11</sup> ami – ismerve a darmstadti új zenei nyári kurzusok képviselőinek zenetörténeti utalásait – meglehetősen meglepő, bár a Zeneakadémia zeneszerzés-oktatásában részesült Ligeti részéről teljes mértékig érthető hivatkozás. Maga Ligeti úgy vélte, a szeriális struktúrák átérésztőkéessége (Permeabilität) – s ez alatt a különböző, egyidejűleg megszólaló zenei rétegekre-struktúrákra gondolt – nagyrészt a felhasznált zenei alapanyag korábbiaktól eltérő mivoltából fakad, s ezekhez képest a Palestrina-ellenpont áttetszősége sokkal alacsonyabb fokon áll.<sup>12</sup> Mindez a *Gemma* megkomponáltságának szempontjából azt jelenti, hogy amikor Maros a Palestrina-stílushoz nyúl saját zenei gondolkodásának megújítása érdekében, a kapaszkodóként használt reneszánsz ellenpont végeredményben a tényleges zeneszerzői megújulás gátjának bizonyul, ugyanis reá támaszkodva a komponista nem az új zenei alapanyag természetéből, hanem egy más feltételek közt kialakult zenei gondolkodásmódból indul ki.

<sup>11</sup> Ligeti György: „A zenei forma változásai”. In: Kerékfy Márton (közr.): *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest: Rózsavölgyi, 2010, 171.

<sup>12</sup> Uott.

Szőllősy András épp ezt a csapdát kívánta demonstratív módon elkerülni, s ekként talán zeneszerzői választ adni Maros kompozíciójára. Kodály-émlékdarabja, a *Musica per orchestra* Pest, Buda és Óbuda egyesítésének századik évfordulójára íródott, vagyis hasonló megrendelésre született, mint ötven évvel korábban Kodály *Psalmusa*, és épp ez a keletkezéstörténeti egybeesés teremtett módot arra, hogy Szőllősy a zenekari kompozíció első főrészében megidézze a *Psalmus hungaricus* „Csak sívok, rívok”-szakaszát (48–52.). Az idézetet tematikailag az a négyhangos lefelé haladó skála készíti elő, amelyre az egész mű épül, s amelynek forrása Liszt *Koronázási miséjének Agnus Dei* tétele (f–e–d–cisz). A négyhangos formula 1:2-es modellskálaként is értelmezhető, és e kapcsolat nagy jelentőségre tesz szert tematikai szempontból, hiszen az 1:2-es modellskála mind felfelé, mind pedig lefelé haladó alakjában a kompozíció legfontosabb tematikai elemévé válik. Ez a modellskála rokonságban áll a „Csak sívok, rívok” dallamával (cesz–b–a–g–f–e) is, amely egyébként a *Psalmus hungaricus* egyik alapvető tematikai eleme (2. kotta).

50

The image shows a musical score for a woodwind section, labeled '2. kotta'. It consists of nine staves. The first three staves are for Flute (Fl.), with parts 1, 2, and 3. The next three staves are for Oboe (Ob.), with parts 1, 2, and 3. The final three staves are for Clarinet (Cl.), with parts 1, 2, and 3. The score is in treble clef and features a complex rhythmic pattern with many triplets and slurs. A box containing the number '50' is located at the top left of the first staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a time signature of 3/4.

2. kotta. Szőllősy: *Musica per orchestra*, idézet a *Psalmus hungaricus*ból

Szóllósy kompozíciója rétegzett zene, amely – akárcsak Maros darabja – több, jól elkülöníthető tematikai képletre épül. Marossal ellentétben azonban Szóllósynél az egyik, az *Agnus Dei* négyhangos motívuma uralkodó elemmé válik: a négyhangos motívumon kívül csupán egyetlen tematikai fordulatot használ még a zeneszerző, mégpedig egy olyan nagy szext-kis szeptim ugrást, amelyre később, egyrészt a második főrész, másrészt a darabot záró harangozás épül. Továbbá a zeneszerző egymástól jól elkülöníthető, nagyobb formarészekből állítja össze kompozícióját. A formálás olyannyira kulcsfontosságú Szóllósy számára, hogy a partitúrában is feltünteti a részek címeit (*Introduzione – Prima parte principale – Motto – Parte di transizione – Seconda parte principale – Ripresa dell'introduzione – Epilogo*).

The image shows a page of a musical score for woodwinds. It consists of five staves, numbered 1 through 5 on the left. The staves are labeled as follows: 1. Fl. 1, 2. Fl. 2, 3. Cl. 1, 4. Cl. 2, and 5. Cl. 2 (with the instruction '3. prende il clarinetto basso'). The music is written in treble clef with a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The dynamic marking 'p espr.' is used throughout. There are also numerical markings like '14', '15', '11', '13', '12', and '11' above the staves, and '3' below the staves. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

2. kotta folytatás. Szóllósy: *Musica per orchestra*, idézet a *Psalmus hungaricus*ból

Szóllósynek a kodályi modellhez fűződő, a *Musica per orchestra*-ban megmutatkozó viszonyát jól illusztrálja a művel kapcsolatos nyilatkozata. 2003–2004-ben, Kárpáti János kérdéseire válaszolva így fogalmazott:

Úgy éreztem, ebben a darabban ki kell fejeznem a „nemzeti hovatartozás”-t. [...] A nemzeti hanggal nem akartam tolazkodni, csak arra törekedtem – és ehhez segítettek a Kodálytól és Lisztől való idézetek –, hogy a zene nagyszabású, felívelő, harcias legyen – szóval mint a magyar történelem. De utána siratás jön és harangozás.<sup>13</sup>

A mű magyarsága tehát kulcsfontosságú volt Szóllósy számára, úgy is mondhatjuk, hogy darabjával valamiképpen a magyarság természetét akarta kifejezni – oly módon, ahogy azt Kodály számos alkotása tette, a teljes zenetörténeti hagyományra és a magyar kultúrára egyaránt hivatkozva. Szóllósy szemében tehát Kodály elsősorban a magyarság *par excellence* kifejezője, nem pedig – mint más Kodály-émlékdarabok esetében – Emma asszony szerelme, a zenepedagógus vagy egy mesterember. Ezzel függhet össze az is, hogy művében Szóllósy éppen az Isten bárányáról énekelő *Agnus Dei*-tételt idézi Lisztől, s ezzel fűzi össze a *Psalmus* sirató-motívumát. Gondolkodásában mindkét zenei jelkép – az ártatlanság és a gyász – a magyarság szimbólumaként funkcionál.

Szóllósy nyilatkozata elsősorban tartalmi elemekre reflektál, és a Kodály által is használt 19. századi magyarság-toposzokkal él – elfedi azonban azt a tényt, miszerint Szóllósy zeneszerzői attitűdje e műben teljes mértékig eltér a kodályi hagyománytól. A *Musica per orchestra* azt sugallja, hogy Szóllósynél a tradicionalizmus valójában csak a felszínen érvényesül. Erre utal már a címadás – és egyben műfajmeghatározás – semlegessége is (*Musica*), igaz, a cím közvetve Bartók *Zenéjére* is hivatkozik. Bizonyos mértékig a forma és az egyes formarészek hangütése is zenetörténeti előképeket hív felszínre az emlékezetből: az *Introduzione* szakasz például a prelúdium műfaját idézi, az első főrész álló zenéje korálokra alludál, a második főrész pedig az első variációjaként hat, miközben maguk az elnevezések is – *introduzione*, *transizione* – zenetörténeti konnotációval rendelkeznek.

E tradicionális hangütéseknél, megoldásoknál azonban sokkal fontosabb az, ahogy Szóllósy a Liszt-idézetre támaszkodva monogramatikusan felépíti a kompozíciót. Valójában mindvégig a zene legalapvetőbb elemeivel dolgozik, redukált zenei „nyersanyagokkal”, s elsősorban az foglalkoztatja, mit lehet kezdeni a rendelkezésére álló négy hanggal. A lefelé haladó négyhangos skála siratómotívumként funkcionál – a mű folyamán a sírás típusainak különböző alakjait használja fel a könnyezéstől a zokogásig. A siratómotívum jelentését megerősíti a „Csak sívok-rívok” idézet is, amely egyben egyértelművé teszi azt is, ki az, akit a *Musica per orchestra* elsirat. A mű ily módon mintha a gyász munka különböző fázisait mutatná be, miközben – az állandóan jelenlévő négyhangos motívum folytonos, kizökkenthetetlenségében monomániás ismétlésnek ható felidézésével – a szeretett személy elvesztése feletti fájdalom kifejezhetetlenségét is demonstrálja.

<sup>13</sup> Kárpáti, *Szóllósy* (2005), 53–54.



3. kotta. Szöllősy: *Musica per orchestra*, zokogás (67–69. ütem)

A zokogás animális erejű fázisát a zene az első főrész végén éri el, mégpedig a diatonikus skála mind a tizenkét hangját felhasználó mixtúrás mottó megszólaltatásával (67–69. ütem, 3. kotta). Ezt követi az átvezető részben a könnyezés. E könnyezést a második fő rész rideg üressége váltja fel – itt csak különálló hangzatokat hallunk, amelyek a négyhangos motívum elemeiből épülnek fel. A bevezető visszatérésekor újból felhangzó sírás ugyanakkor már a gyászunk hivatalos szakaszához – a rituális harangozáshoz – vezet el minket, s ez oldja fel a vigasztalhatatlanul fájdalmas, megállíthatatlannak tűnő sírást. Mindebből arra következtethetünk, hogy a *Musica per orchestra* Szöllősy András számára – saját nyilatkozatának ellentmondó módon – elsősorban nem a Kodály által megfogalmazott magyarság-eszményről szól, hanem sokkal inkább a Kodály halála felett érzett fájdalom művészi kifejezésének lehetetlenségéről, s egyben a „sugárzó hatású egyéniség” példájának feldolgozhatatlanságáról egy, a mesterrel szakítani kívánó és tudó nemzedék képviselőjének művészetében.

### Miser Catulle

Születhettek olyan, Kodályra emlékező zeneművek is, amelyek címükben nem hivatkoznak ugyan Kodályra, egyes zenei megoldásaik mégis arról tanúskodnak, hogy rejtett módon kapcsolatban állnak az elhunyt személyével és művészetével. Huzella Elek 1967-ben, tehát éppen Kodály halála évében keletkezett kamarakantátája, a *Miser Catulle* Catullus Lesbiához írott VIII. költeményét zenésíti meg. A versben a csalódott szerelmes férfi a szakítást követően szólítja meg hűtlen kedvesét, miközben saját magát kirtartásra buzdítja. Huzella darabja két, fermátás szünettel elválasztott formarészből áll. Az első szakasz a *carmina* első tizenöt és fél sorát dolgozza fel, míg a zárószakasz az utolsó három sort. A kantáta latin nyelvű

szövegét egy szoprán és egy tenor szólista adja elő tíz rézfúvós – négy kürt, három trombita és három harsona – kíséretével. Huzella Elek műveinek ismeretében különösképpen meglepő, milyen érdes-kopár hangzást teremt a tíz rézfúvós akkordjátéka, amelyben uralkodnak a kvintpárhuzamok, illetve a szekundhalmazokból felépülő hangzatok. Más kompozícióiban ugyanis a zeneszerző – ilyen az 1955-ös zenekari *Méditation*, a B–A–C–H motívumra épülő orgonamű, az 1956-os *Epilogue*, az 1964-es *Concerto lirico* és a zongorára írott 1965-ös *Cambiata* – elsősorban finom hangszereléssel és impresszionista akkordhasználattal létrehozott széphanzásra törekszik. 1972-es emlékbeszédében Ujfalussy József Huzella francia-latin irányultságával magyarázta a mellesleg 1942-ben épp Debussyról doktori disszertációt író zeneszerző stílárís tájékozódását.<sup>14</sup>

A *Miser Catulle* érdessége-kopársága csak az Andante maestoso második szakaszban kezd oldódni: a korábbi töredezett struktúra helyét – dramaturgiai csúcspontként – diatonikus fordulatokban gazdag dallamosság veszi át (4. kotta). A zene akkor forrósodik át igazán, amikor a költő önmagát szólítja meg: „At tu, Catulle” – a szoprán dallamát kánonban követi a tenor. A hangzás fényessége, nyilvánvalóan nem függetlenül a rézfúvósok akkordjaitól, Kodály *Budavári Te Deum*át idézi meg. Az allúziót erősíti több ritmikai megfelelés, a dallamformálás és a motivika is. Az Andante maestoso énekbeszéde a *Te Deum* elejének ritmizált recitativójával, illetve a meghosszabbított utolsó előtti szótagok hangsúlyozásával áll párban, s a hasonlóság főként olyankor szembetűnő – mint például a „Cuius esse diceris”-szavaknál –, amikor pentaton zárlat is kapcsolódik e szótagokhoz. A *Te Deum* indításának dallamformálására utalnak az egyes szövegrészek közötti rövid szünetek, illetve az ütemmutató-váltások is. Az „At tu, Catulle”-felkiáltás ráadásul a Kodály-mű nyitó kórusmotívumának diatonizált változata (5. kotta). A motívum kvart-csírája az egész *Budavári Te Deum*ban kulcsfontosságú tematikai alapelemeként funkcionál. Visszatér például a „Dignare Domine” szövegrésznél is (a 303. ütemtől), ahol – akárcsak Huzella műve esetében – éppen a szoprán- és tenorszóló

Soprano  
Ad Tu, Ca-tul - le, ad Tu, Ca-tul-le Des ti - natus, ob - du - ra des-ti

Tenor  
Ad Tu, Ca-tul - le, ad Tu, Ca-tul-le Des ti - na-tus, ob

Piano

4. kotta. Huzella: *Miser Catulle*, „At Tu, Catulle” (83–88. ütem)

<sup>14</sup> Ujfalussy József: „Búcsú Huzella Elektől”. *Muzsika* 15 (1972)/2, 24. Huzella doktori disszertációjának címe: *Debussy életműve* (kézirat, Huzella-hagyaték).

Soprano  
Te Deum Lau - da - - - - mus.

Alto  
Te Deum Lau - da - - - - mus.

Tenor  
Te Deum Lau - da - - - - mus.

Bass  
Te Deum Lau - da - - - - mus.

5. kotta. A *Budavári Te Deum* kezdete

énekli a kvartból kiinduló dallamot kánonban. Mindennek fényében joggal tehetjük fel a kérdést: hogyan kerül a *Budavári Te Deum* kvartos motívuma Huzella Elek kantatájába?

Huzella Elek jól ismerte az idézetek, burkolt allúziók poétikai funkcióját: 1959-ben a *Muzsikában* közölt egy rövid esszét, amely *A kékszakállú herceg vára* hetedik ajtajának egy rejtett *Máté-passió*-idézetére hívta fel a figyelmet, s az értelmezés az idézés módját és szerepét Bartók személyiségének egyik, Huzella számára legjellegzetesebb vonására, a szemérmességre vonatkoztatta.<sup>15</sup> Huzella abból a hermeneutikai alapelvből indult ki, miszerint a zeneszerzők szemérmesen őrzik művészi indítékaikat, ám néha támad a művön egy rés, amelyen keresztül bepillantunk a műalkotás, s ezzel egyidejűleg az alkotó titkába. E koncepciót kibontva arra a felismerésre jutott, hogy *A kékszakállú* burkolt Bach-idézete a zeneirodalom „legszemérmesebb s egyben legetikusabban kezelt érzékeny analógiája [...]”. A *Kékszakállú herceg* férfisorsa, a társtalanság Bach által felidézett döbbenetéhez kapcsolódik; végső magányossága pedig a csendet, a Golgotha csendjét idézi.<sup>16</sup> Tudjuk, az efféle zeneszerzői nyilatkozatok sokszor többet árulnak el a nyilatkozó személyéről, poétikai elveiről, mint a nyilatkozat tárgyáról. De Huzella esetében nemcsak arról lehetett szó, hogy számára a szemérmesség, az etikusság és a magányosság a művészlét alapvető lényegéhez tartozott, hanem arról is, hogy maga a zeneszerzői fogás is foglalkoztatta őt. A *Miser Catulle Budavári Te Deum*-allúziójában – vagy, kölcsönvéve Huzella terminusát: analógiájában – vélhetően önmagára vonatkoztatva kívánta újra írni a bartóki megoldást.

A *Miser Catulle* minden kétséget kizáróan önvallomás. A zeneszerző a címadásban talán játékosan utal is a római költő és a saját neve közötti hasonlóságra: Huzella és – vocativusban – Catulle. Mindehhez hozzá kell tennünk: Huzella Elek nem Kodály, hanem Siklós Albert növendéke volt a Zeneakadémián, és nem tartozott Kodály tanítványi köréhez, követőihez sem. Életművében egyetlen dokumentum őrzi a Kodály-recepció meglétét, mégpedig épp egy Kodály-émlékbeszéd, amely a budapesti Bartók Szakiskolában hangzott el Kodály

<sup>15</sup> Huzella Elek: „Bach és Bartók. Gondolatok a »Kékszakállú« egyik dallamáról”. *Muzsika* 2 (1959)/6, 5–7.

<sup>16</sup> Uott, 7.

halálát követően – tehát ugyanabban az évben, amelyben a *Miser Catulle* keletkezett. Huzella ráadásul, meglepő módon egészen más kategóriákat emel ki Kodály személyét és művészetét értékelve, mint a jellegzetes heroikus toposzokat felvonultató Kodály-nekrológok többsége, mivel egyfelől a kodályi életmű humánnum-központúságáról, másfelől a zeneszerző önmagához való hűségéről beszél:

Tanuljuk meg Kodály Zoltántól az állásfoglalás bátor kötelességét [...]; hogy mi is azt mondhassuk, mint ostorozó beszéde zárószavaként egyszer ő is mondotta: „dixi et salvavi animam meam” – „szóltam, s tisztáztam lelkem álláspontját”. Hiszem, hogy ma itt az az érzés tölti el mindnyájunk szívét, hogy a reáemlékezés is az ő adománya részünkre, – a meleg érzés szívünkben, – mialatt Rá gondolunk.<sup>17</sup>

Az idézett soroknak két mozzanata különösképpen tanulságos a *Miser Catulle* Kodály-alúzióinak értelmezése szempontjából: egyfelől Huzella számára Kodály példaértékű pályájának legfőbb tanulsága az a bátorság, amellyel a zeneszerző kiállt elveiért, azaz önmagáért, másfelől, hogy a rá gondolás – ráadásul épp az elhunyt jóvoltából – nem fájdalommal, hanem „meleg érzéssel” tölti el a gyászolók szívét. A *Miser Catulle* felforrósodott második részében az érzelmi csúcspontként megjelenő *Budavári Te Deum*-utalások tehát azt a Huzella-Catullust állítják elénk, akit Kodály épp a *Te Deum* – vagyis egy magasztaló-dicsőítő, allegorikus értelemben a hátramaradottak Kodályhoz fűződő viszonyának, hálájának leírására jól alkalmazható textus – révén meleg érzést keltő emléke az önmagáért való kiállásra buzdít: „At tu, Catulle, destinatus, obdura” – „Te légy konok, Catullus – és szilárd szívű.”

#### 4. Az Úr elviszi mind...

Durkó Zsolt – aki hangszeres kompozícióival a hatvanas évek közepén a magyar zenei megújulás vezéralakjának számított<sup>18</sup> – az 1970-es évek legelején fordult először a szöveges műfajok felé, s első két kantatájában (az első 1971-ben, a második 1972-ben keletkezett) rögtön a Kodály számára is oly fontos Ady Endre költészetéhez nyúlt. Mindkét Ady-kantáta az 1972-ben lezárt *Halotti beszéd* előtanulmányának tekinthető, de míg a kortársak részéről az 1. kantatával kapcsolatban megfogalmazódtak bíráló észrevételek,<sup>19</sup> a 2. kantáta, amely az *Illés szekerén* című, 1908-as kötet címadó versét, *Az Úr Illésként elviszi mind...* szövegkezdetű költeményt zenésíti meg, a „jelentős opusz” rangjára emelkedett.<sup>20</sup>

A bemutatót követően az *Élet és Irodalom* hasábjain Kárpáti János kiemelte a műben megnyilatkozó poétikai tartalom fontosságát. Kárpáti szerint Durkó műve nem a vers újra elmondása, illusztrációja, hanem transzpozíció, gazdagodás, amennyiben a zene elsősorban a kiválasztottság súlyát érzékelteti, mint a recenzens írja: „a nagy és bátor élet felelősségéről,

<sup>17</sup> Huzella Elek: „Emlékezés Kodály Zoltánra. 1967. március 5.” (kézirat, Huzella-hagyaték).

<sup>18</sup> Így értelmezi Durkó megjelenését Kroó György is: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 156.

<sup>19</sup> Uott, 192.

<sup>20</sup> Raics István: „Koncertkrónika”. *Muzsika* 16 (1973)/7, 29–30.

kozmosz magányáról és védtelenségéről énekel Ady szavaival.” Kárpáti ugyanakkor a kantátában megnyilatkozó tradicionalizmusra is felhívta a figyelmet, amelynek „gyökere, éltető talaja a bartóki és Ady-féle hagyomány”.<sup>21</sup> Kárpáti szerint a 2. Ady-kantátában az új zenei idióma és egy szuverén alkotó egyéniség világa találkozik a hagyomány szellemével.<sup>22</sup>

Maga Durkó is tisztában lehetett azzal, hogy a költői textusra írott szövegek iránti érdeklődése fordulatot jelentett pályáján. 1992-ben, Olsvay Endrének adott interjújában úgy fogalmazott, hogy a hatvanas évek végén a magyar zeneszerzők körében általánossá vált az életérzés, miszerint szövegeket nem lehet többé megzenésíteni, s a szöveg nélküli kórus alkalmazása az egyetlen mód, amellyel a vokalitás bevonható a zenei eszköztárba – a szövegtelen éneklés egyben „az élet megtagadását” is szimbolizálja: „Igen – vélekedett Durkó –, ez a mi generációnk számára egyfajta alapintonáció. Megjeleníteni a társadalom széttöredezett-ségét, majdhogynem reménytelen helyzetét – zenében. A pusztulás képe [...]: [hog]y mennyi érték veszett el, hogy bomlik szilánkokra egy nagy tradíció.”<sup>23</sup>

Durkó nyilatkozata tulajdonképpen két különböző jelenséget kapcsol össze: a társadalom töredezettsége és a tradíció pusztulása között von párhuzamot. Mindkét jelenség kulcsfontosságú szerepet töltött be Durkó univerzumában, de míg utóbbi – a hagyományra történő hivatkozás – római tanulmányait követően szinte azonnal megjelent művészetében, érdeklődése a társadalom problémái, pontosabban az individuális alkotó társadalomban betöltendő szerepe iránt épp a hatvanas-hetvenes évek fordulóján ébredt fel. Ez a fordulat vezette el *Mózes* című, 1975-ös operája megírásához, amelynek – Durkó saját bevallása szerint – két főszereplője Mózes és a nép, végső konklúziója pedig az, hogy „Mózeset, a prófétát – népe nem képes követni”.<sup>24</sup>

2007-ben megjelent könyvében Rachel Beckles Willson hívja fel a figyelmet arra, hogy Kurtág György – a bartóki-kodályi példát követve – a hatvanas évek közepétől kezdve törekedett a nemzeti zeneszerző pozíciójának megszerzésére.<sup>25</sup> Valójában a „Harmincasok” generációjának szinte minden tagja e pozíció elérésére vágyott, különösképpen Durkó, aki a Petrassinál folytatott zeneszerzői tanulmányokból a legmodernebb kompozíciós technika birtokában tért haza, s műveivel egy olyan nemzetközi kortárszenei diskurzushoz csatlakozott, amely magyar kollégái számára – s ezt Durkónak is tudnia kellett<sup>26</sup> – a hatvanas évek legelején bevehetetlenül korszerűnek látszott. Durkó ez idő tájt írt művei – nemcsak a szövegesek, de például 1968-as zongoraversenye, a *Cantilene*, vagy az 1969-es *Concerto* is – a tudás birtokában lévő individuum és a zárt, e tudást megérteni nem képes közösség közötti áthidalhatatlan szakadékról szólnak. Ez ad magyarázatot arra is, hogy a 2. kantátában miért éppen *Az Úr Illésként elviszi mind...* című Ady-verset zenésítette meg, hiszen ez minden

<sup>21</sup> Kárpáti János: „A második Ady-kantáta”. *Élet és Irodalom* (1973. május 12.), 13.

<sup>22</sup> Uott.

<sup>23</sup> Gerencsér Rita (szerk.): *Durkó Zsolt*. Budapest: Holnap, 2005, 90–91.

<sup>24</sup> Uott, 82–83.

<sup>25</sup> Rachel Beckles Willson: *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music During the Cold War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 148.

<sup>26</sup> Somfai László emlékezése szerint a Rómából hazaérkező Durkó avval büszkélkedett, hogy Maros Rudolf órákat vett tőle. A tanulmány szerzőjének e-mail-váltása Somfai Lászlóval, 2010. június 2.

áttétel nélkül fogalmazza meg a próféták reménytelenül fájdalmas, a földtől való elszakított-ságban szenvedve küszködő kiválasztottságát és magányát.

Durkó prófétai magatartásának modellje mindazonáltal nem Bartók – mint Kárpáti írta –, hanem Kodály lehetett, az a zeneszerző, akit tanítványai előszeretettel jellemeztek prófétaként, aki maga is gyakran zenésítette meg Ady Endre verseit, s akinek formálódásában Ady költészete mindenki másnál meghatározóbb szerepet játszott. De nemcsak ez a kapcsolat engedi sejteni, hogy az Ady-kantáta rejtjeles Kodály-*hommage*, s még csak nem is a mű keletkezésének éve, 1972, azaz Kodály halálának ötödik, születésének kilencvenedik évfordulója, ami – mint láttuk – számos zeneszerzőt ihletett *in memoriam*-kompozíció írására. Egyrészt Durkó nyilatkozatai, másfelől a műben elrejtett zenei utalások is valószínűvé teszik, hogy a 2. *kantáta* feltehetően Kodálynak írott tiszteletadásként született.

Durkó a 2. *kantátáról* beszélve többször is felhívta a figyelmet arra, hogy e kompozíciójában elsősorban a forma kérdései foglalkoztatták, ahogy ő fogalmazott: „Ez a darab – egyetlen nagy formaív”.<sup>27</sup> Emlékezése szerint a szöveg feldolgozásának módját is a forma primátusa határozta meg:

A zenemű persze szétbontja az irodalmi művet, s újraépíti önnön törvényei szerint. Semmi köze nincs tehát az illusztrációhoz. Valójában nagy formák létrehozásáról van szó, annak az ívnek a megteremtéséről, amelynek mentén a zene anyaga kibontakozhat fejlődésének öntörvénye szerint, lehetőleg a harmóniai háttér, tehát a zene mélységének kontrollja alatt.<sup>28</sup>

Durkó megfogalmazásának két mozzanata érdemel figyelmet: egyrészt hangsúlyozza, hogy az autonóm zenemű nem illusztrálja az alapjául szolgáló verset, másrészt pedig a forma mellett az azzal szoros összefüggésben álló harmóniai háttér jelentőségét emeli ki.

Sokatmondó ugyanakkor, hogy 1977-ben, a Kecskeméten rendezett Ady-Kodály emléknapokon Durkó előadást tartott saját Ady-kantátaíróiról,<sup>29</sup> s a másodikkal kapcsolatban nemcsak arra törekedett, hogy részletesen bemutassa azokat a hangközmodelleket és azt a három tematikai alapképletet is, amelyekre a kantáta épül, hanem arra is felhívta a figyelmet, hogy a műben a magyar klasszikus mesterek és a magyar népzene hagyományára támaszkodott. Újdonságként határozta meg darabjában azt, ahogyan a harmóniához viszonyul, tudniillik a 2. *kantáta* sokkal konzonzánásabb, benne a zeneszerző az oktáv-kettőzés lehetőségével sűrűbben élő, ötven évvel korábban írt művek hangzását idéző textúrát hozott létre. Durkó egyenesen úgy fogalmazott, hogy a harmónia „a kórusos, vokális zenélésnek fokozottabban alapja”<sup>30</sup> mint az ellenpont, s hogy a vokális zene, minél nagyobb szólamszámot használ, annál kevés-

<sup>27</sup> Gerencsér, *Durkó*, 103.

<sup>28</sup> Uott, 59.

<sup>29</sup> Durkó Zsolt: „Cantata No. 2 – kettős vegyeskarra és zenekarra”. Kézirat, Kecskeméti Kodály Intézet. Az előadásnak két változata maradt fenn. Az első a kecskeméti Ady–Kodály emléknapokon (1977. november 30.–december 1.) tartott előadás szerkesztetlen változata, míg a második – 1978. február 14-i datálással – ugyanennek szerkesztett, de később mégsem publikált alakja. Tanulmányomban a szerkesztett változathoz idézek.

<sup>30</sup> Durkó, *Cantata no. 2*, 3.

bé épülhet kizárólag a kontrapunktikus szerkesztésre.<sup>31</sup> A 2. *kantátában* Durkó sűrűn alkalmaz ellenpontozó textúrákat, e szakaszok azonban szinte álló felületekként hatnak – akárcsak Ligeti mikropolifón kompozíciói –, s ily módon a kontrapunktikus szövet harmóniai elemét emelik ki. Mindemellett Durkó valóban feltűnően gyakran él akkordikus megoldásokkal is.

A 2. *kantáta* azonban számos olyan elemet is tartalmaz, amelyre előadásában Durkó nem hívta fel a figyelmet, illetve amely ellentmond a Durkó nyilatkozataiban megfogalmazott állításoknak. Ez leginkább a szöveges zenék illusztratív jellegével kapcsolatos megjegyzésénél tűnik szembe: a kantáta ugyanis bővelkedik a Kodály kórusstílusára oly jellemző madrigalizmusokban. A „Tüzes, gyors szíveket” szövegrésznel például gyorsabbá válik a zene, s az első szoprán szólama a szív lüktetésének ritmusát adja vissza (6-tól). Az „Ég felé” szavak megszólaltatásakor az „Ég” mindig a legmagasabb hangon hangzik fel (9 előtt 2-vel), a „rohan” szóhoz tizenhatodos ugrás társul (9-től), míg a „megáll”-hoz a dallam leállása, ezen a ponton a zene egyébként is állóvá válik (11-től). A „porzik és zörög” szavaknál a vonóskar és az ütősök zörgését halljuk (13 előtt 7-tel), míg az „Ég és föld között” képénél az „Ég” magasról indul, a „Föld” alulról, s a kettő egy oktáv távolságra helyezkedik el egymástól (13 után 3-mal). A „fölkacag” szó szintén a magas regiszterben szólal meg, s utána kacagás-imitáció hallható szinkópás tizenhatodokkal (32 után 2-vel). A „távoli” szó távolságát pedig a kisonna ugrás jelképezi (35 után 3-mal).

Nagyobb formai felületek is részt vesznek a szöveg illusztrálásában. 1977-es önelemzésében Durkó hat különböző, a kantáta felépítésében meghatározó szerepet játszó hangközmodellt sorol fel.<sup>32</sup> Valójában e hangközmodellek úgy is leírhatók, mint olyan típusok, amelyek fokozatosan tágulnak a fél és negyedhangoktól az oktávig. A forma Durkó szerint három dallami alaptípusból építkezik: egy rövid, kifejeletlen anyagból, egy hosszabb, de kibontakozni mégsem tudó alakzatból és egy virágzáshoz hasonlóan kibomló dallamból. Ez a technikai leírás azonban elfedi a tény, miszerint a forma kötött és szabad szakaszok váltakozására épül. *Libero, senza sincronità*, illetve *con sincronità* szakaszok váltják egymást, s ez a váltakozás egy háromrészes formába illeszkedik: a középrész – amelyet önelemzésében Durkó „zenekari közjáték”-ként, illetve „zenekari kommentár”-ként határoz meg – egy nagyra nőtt szabad szakasz. E nagy intermezzo kommentár-mivoltát jelzi, hogy előtte a kórus – miután az első formarészben végig énekelte a szöveget – épp a „hideg gyémántpor”-ról énekel, amellyel a nap az Illés szekerén száguldók útját beszórta. A *libero, senza sincronità* szakasz ily módon a hideg gyémántpor festői szimbólumává válik.

A zenekari kommentárt követően a kórus újból szerepet kap, s a vers Durkó számára legfontosabb szavait, sorait idézi fel újra. Ennek részeként váratlan módon a kórus kilenc szólamának unisonóját halljuk a „Gonosz, hüvös szépségek felé” szavaknál (34 előtt 4-gyel, 6. kotta). Ez egyrészt azt jelenti, hogy Durkó nem mindenhol tördeli szét a szöveget apróbb elemeire, hanem a kórust önálló egységként kezeli. Másrészt az unisono önmagában véve is effektusértékű egy ilyen modern hangzású zenében, mivel kiemeli a szövegrészt az eddigi tö-

<sup>31</sup> Előadásában – a harmónia kontrapunkt előtti elsőbbségét igazolandó – még Kodály egy apokrif mondását is felidézte, miszerint „a jó vonósnégyes az három szólamú.” Uott.

<sup>32</sup> 1. fél és negyed hangközök, 2. kis- és nagyterc, 3. kvart és kvint, az első struktúrával ötvözve, 4. nagy szext, 5. kis- és nagynóna, az első struktúrával ötvözve, 6. oktáv.



Gonosz, hú - vös szép - sé - gek\_\_\_\_ fé-lé.

6. kotta. Durkó: 2. kantáta, „Gonosz, hüvös, szépségek felé” (34 előtt négygel)

redezett zenei textúrából. Ráadásul az unisono dallammá is formálja e négy ütemet – az egész kompozícióban csak ezen a ponton hangzik fel körülhatárolható, önmagában álló dallam. Az unisono dallam tehát a gonosz és hüvös szépségek jelképeként funkcionál.

Durkó korábbi alkotásai – az 1965-ös *Rapsodia ungheresétől* kezdve – mind-mind szimbólumokra épülnek, megjelenik bennük a középkori orgánium-technika, a 19. századi verbunkos stílus vagy éppen a népi sirató. A 2. *kantátában* felismerhető illusztratív szimbolizmus azonban, amely összekapcsolódik a kórus hagyományos alkalmazásával és a harmóniai gondolkodás tradicionális irányba történő elmozdulásával, egy az egyben hivatkozik Kodály Zoltán művészetére. Mindeközben a szövegválasztás is közvetlenül utal Kodály prófétai alakjára, mégpedig oly módon, hogy e prófétai alakot Durkó egyben önmagára is vonatkoztatja. Durkó Zsolt neokonzervatív fordulatának forrása tehát nem pusztán abból fakad, hogy – az új zenei kontextusból kiindulva – fel kívánta térképezni a tradíció felhasználási lehetőségeit, hanem abból a meggyőződésből is, hogy a zeneszerzőnek nem csupán a zene történetében, hanem az egész társadalom életében is meghatározó szerepet kell játszania. A konzervatív Kodály életműve pedig épp azért méltó a zenei tiszteletadásra, mert példát mutat abban, ahogyan modernitás és hagyomány, közösség és individuum miként élhet egymás mellett.



## A tanulmányok eredeti megjelenési helyei

- „Kodály és a zenetörténet”. *Magyar Zene* 46 (2008)/1, 71–92.
- „Nausikaa, Szappho és más szerelmes nők: Kodály és a görög antikvitás”. In: Berlász Melinda–Grabócz Márta (szerk.): *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére*. Budapest: L’Harmattan, 2013, 241–254.
- „Kodály Zoltán, a tudós zeneszerző”. In: Dalos Anna–Várkonyi Tamás (szerk.): *A Kodály Zoltán alkotói ösztöndíj (1975–2015)*. Budapest: MANK, 2015, 15–24.
- „Az ifjú Bartók Kodály-képe. A Zongoramuzsikáról.” *Magyar Zene* 43 (2005)/4, 375–386.
- „E háborús időkből.« Kodály II. vonósnegyese”. „Lebensbilder aus Kriegszeiten. Zoltán Kodály 2. Streichquartett op. 10”. Klaus Aringer (szerk.): *Zoltán Kodály’s Kammermusik. Studien zur Wertungsforschung 57*. Wien: Universal Edition, 2014, 179–196.
- „Kodály Zoltán eszményi birodalma. A Hány János alakváltásai”. Publikáció az MTA BTK ZTI „Lendület” 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum honlapján. [http://www.zti.hu/mza/docs/A\\_zene\\_es\\_a\\_nagy\\_haboru/DalosAnna\\_Hary\\_Janos.pdf](http://www.zti.hu/mza/docs/A_zene_es_a_nagy_haboru/DalosAnna_Hary_Janos.pdf) (2015).
- „Kodály bécsi utazása. A Színházi nyitány keletkezéstörténetéről”. In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 2011*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2011, 291–297.
- „Időskori önarckép. Kodály Zoltán Szimfóniájáról.” „Ein symphonisches Selbstbildnis: Über Zoltán Kodály’s Symphonie in C (1961)”. *Studia Musicologica* 50 (2009)/3–4, 203–220.
- „»Nem Kodály-iskola, de magyar.« Gondolatok a Kodály-iskola eszméjének kialakulásáról”. *Holmi* 16 (2002)/9, 1175–1191.
- „Folklorisztikus nemzeti klasszicizmus. Egy fogalom elméleti forrásai”. *Magyar Zene* 40 (2002)/2, 191–199.
- „Identitáskeresés, önmeghatározás, modernizmus Kodály és Bartók tanítványainak pályakezdő műveiben (1925–1932)”. In: Neumer Katalin–Mester Béla (szerk.): *Identitások és váltások*. Budapest: L’Harmattan, 2014, 235–246
- „In memoriam Zoltán Kodály”. In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 2010*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2010, 277–295.



## Név- és tárgymutató

- Abendroth, Hermann 93  
Abraham, Gerald 20  
Ábrányi Kornél 47  
Ádám Jenő 120, 131, 135, 160  
Adorno, Theodor W. 17, 26, 31  
Ady Endre 24, 26, 40, 41, 42, 151, 172–174  
Állami Népi Együttes 49  
Arany János 39, 41, 69  
Arnold, Malcolm 103
- Babits Mihály 17, 51  
Bach, Johann Sebastian 17, 18, 137, 141, 152, 171  
    *Máté-passió* 171  
Balázs Béla 33–39, 41, 42, 151  
Bálint Aranka 33–41  
Bán Frigyes 85  
Bandur, Markus 141  
Bárdos Lajos 28, 125, 128, 131, 160  
    *Kodály köszöntése* 28  
Bartók Béla 13, 14, 16, 17, 19, 23, 24, 27–29, 33, 36, 39, 40, 42, 46–53, 57–66, 68–72, 79, 85–87, 91, 93, 94, 103, 108, 119, 120, 121, 122, 124–128, 130–133, 139, 140, 142–145, 147–155, 157, 162, 168, 171, 173, 174, 177  
    *A csodálatos mandarin* (BB 82) 94  
    *A fából faragott királyfi* (BB 74) 42, 70, 94  
    *A kékszakállú herceg vára* (BB 62) 71, 171  
    *Allegro barbaro* (BB 63) 61, 147, 152  
    *Concerto* (BB 123) 139  
    *Divertimento* (BB 118) 139, 144  
    *Gyermekeknek* (BB 53) 61, 153, 155  
    *Három burleszk* (BB 55) 60, 61  
    *Három csik megyei népdal* (BB 45b) 60  
    *Hegedűduók* (BB 104) 153  
    *Hegedűverseny* (BB 117) 139  
    *Hegedűverseny, op. post.* (BB 48a) 61  
    *Hegedű-zongoraszonáták* (BB 84–85) 152  
    *Két elégia* (BB 49) 60, 61  
    *Két kép* (BB 59) 61  
    *Két magyar népdal* (BB 44) 61  
    *Két portré* (BB 48b) 61  
    *Két román népdal nőikarra* (BB 57) 61  
    *Két román tánc* (BB 56) 60, 61  
    *Négy régi magyar népdal férfikarra* (BB 60) 61  
    *Négy siratóének* (BB 58) 61  
    *Négy szlovák népdal* (BB 46) 61  
    *Nyolc magyar népdal* (BB 47) 61  
    *Rapszódia* (BB 94, 96) 152  
    *Román népi táncok* (BB 68) 152  
    *Román tánc zenekarra* (BB 61) 61  
    *Szabadban* (BB 89) 62, 147  
    2. szvit (BB 40) 61  
    *Tíz könnyű zongoradarab* (BB 51) 60, 61, 65  
    *Tizennégy bagatell* (BB 50) 60–66  
    *Vázlatok* (BB 54) 60, 61  
    1. vonósnygyes (BB 52) 57, 61, 150  
    2. vonósnygyes (BB 75) 71, 79, 150, 151  
    *Zene húroshangszerekre ütőkre és cselesztára* (BB 114) 168  
    3. zongoraverseny (BB 127) 139  
Beckles Willson, Rachel 173  
Beethoven, Ludwig van 13, 25, 26, 115, 142, 143, 144, 145  
    3. (*Esz-dúr*) szimfónia (op. 55, „Eroica”) 25, 26  
    *Fidelio* 25  
Bereczky János 19, 52, 86, 88  
Berg, Alban 13, 64, 94, 97  
    *Lulu-szvit* 94

- Berlász Melinda 53, 97, 139, 152  
 Berzsenyi Dániel 28, 41  
 Besch, Lutz 86, 101, 107  
 Bónis Ferenc 15, 26, 42, 44–46, 57, 69, 77, 81, 82, 93, 103, 123, 131, 134, 148  
 Boulez, Pierre 97, 159  
 Brahms, Johannes 13, 14, 16, 25, 26, 74, 75, 103, 106, 114  
   *I. (c-moll) szimfónia (op. 68)* 13  
   *Haydn-variációk (op. 56)* 25  
 Breuer János 19, 20, 29, 41, 42, 58, 73, 92, 93, 98, 99, 103, 111, 114, 123, 124, 148, 150, 152, 153, 157  
 Britten, Benjamin 13  
 Brown, Earle 104  
   *Available Forms II* 104  
 Bruckner, Anton 29  
   *Te Deum* 29  
 Burkholder, Peter J. 13  
 Busch, Fritz 94  
 Busoni, Ferruccio 140, 141, 144  
 Büky Virág 68
- Carter, Elliott 104  
 Catullus 169, 172  
 Chopin, Frédéric 155  
 Csajkovszkij, Pjotr Iljics 107  
 Csokonai Vitéz Mihály 41, 81
- Dahlhaus, Carl 25  
 Danuser, Hermann 17, 60, 141, 148–150  
 Dávid Gyula 123, 135, 160  
   *Szimfonietta* 123  
 Debussy, Claude 57, 62, 64, 66, 69, 145, 170  
 Demény János 24, 61  
 Diethe, Carol 37  
 Dille, Denijs 57  
 Diósy Béla 134  
 Doflein, Erich 153  
 Durkó Zsolt 172–176  
   *Cantilene* 173  
   *Concerto* 173  
   *Halotti beszéd* 172  
   *2. kantáta* 172–175  
   *Mózes* 173  
   *Rapsodia ungherese* 176
- Eckhardt Sándor 51  
 Eggebrecht, Hans Heinrich 141  
 Eősze László 45, 49, 68, 81, 82, 86, 92, 93, 98, 102, 104, 105, 134  
 Eötvös Collegium 45, 47
- Farkas Ferenc 121, 131–133, 160  
 Fejes György 123  
 Ferenc József 82  
 Finscher, Ludwig 57, 98  
 Fleischer Antal 94  
 Földes Imre 123, 159  
 folklorisztikus nemzeti klasszicizmus 97, 119, 139–146, 164  
 Fricsay Ferenc 101  
 Frid Géza 148, 150–152, 154–157, 160  
   *Pódium-szvit* 152, 154  
   *I. vonósnégyes (op. 2)* 150, 157  
   *12 zenei karikatúra* 154, 155, 156  
 Frisch, Walter 16
- Gárdonyi Zoltán 160, 161, 163  
   *Epigramma Kodály Zoltán emlékére* 161, 161  
 Gáti István 21  
 Gazzelloni, Severino 104  
 Gerevich Tibor 51  
 Gergely János 119, 120  
 Geyer Stefi 65  
 Giese, Tiedemann 101  
 Glareanus 17  
 Goethe, Johann Wolfgang 26, 34, 36  
 Gombocz Zoltán 47  
 Gombosi Ottó 126, 129, 130  
 Gruber Emma 24, 34, 35, 36, 39, 42, 44, 63–67, 77, 91, 101, 105, 111, 114, 150, 163, 164, 168  
 Gyáni Gábor 52
- Hadnagy Albert 86  
 Halász Péter 139, 152  
 Hallfter, Cristóbal 105  
 Händel, Georg Friedrich 18, 29, 92  
   *Dettingeni Te Deum* 29  
   *Messias* 92  
 Harsányi Zsolt 81  
 Hartmann, Karl Amadeus 103  
 Haydn, Joseph 142, 143, 150  
 Heger, Robert 91–93  
 Henze, Hans Werner 103  
 Hermann Paula 34, 37  
 Hindemith, Paul 13, 127, 130, 148–150  
   *Brácsaszonáta (op. 25/2)* 149  
 Hofecker Imre 47  
 Hoffmann, Rudolf Stephan 84  
 Hollós Máté 160–163  
   *A sokaságban. Kodály ravatalánál* 160, 161

- Horusitzky Zoltán 98, 125, 132, 133, 160  
 Huzella Elek 169–172  
     *Cambiate* 170  
     *Concerto lirico* 170  
     *Epilogue* 170  
     *Méditation* 170  
     *Miser Catulle* 169–172  
 Hüppe, Eberhard 103  
  
 Járdányi Pál 123, 135, 160  
 Jauß, Hans Robert 26  
 jazz 19, 148, 152, 155, 162  
 Jemnitz Sándor 24, 33, 34, 91, 94, 95, 130, 162  
  
 Kadosa Pál 98, 123, 129, 130, 147, 148, 150–154, 156, 157, 160  
     *Improvizációk Bartók-gyűjtötte román népdalokra* 153  
     *Kis szvit* 153  
     *Vonótrió (op. 12)* 150  
     2. zongoraszónáta (op. 9) 147  
 Kalbeck, Max 13  
 Kalmár László 160–162  
     *Szivárvány havasán* 161, 162  
 Karai József 160–162  
     *Kodály szavai* 161  
     *Kórus Kodály emlékére* 161  
 Kárpáti János 19, 119, 120, 123, 139, 164, 168, 172, 173, 174  
 Kecskeméti István 39, 61, 64, 73, 123  
 Kelen Hugó 125, 129  
 Kerényi György 128, 131  
 Keresztury Dezső 51, 128  
 Kertész Gyula 131  
 Klein, Rudolf 93  
 Kodály Zoltán  
     a népzene kutató 45–49  
     és a nők 33–37  
     és a zenei hagyomány 15–18  
     és a zenei idézet 19–24  
     és Bartók 57–67  
     és a háború 67–73  
     és a madárhangok 77  
     és Nietzsche 13–15  
     és Toscanini 101–102  
     véleménye az avantgárdról 103–105  
     véleménye a növendékeiről 134–135  
     MŰVEK  
     *A székelyekhez* 28  
     *Adventi ének* 28  
     *Balassi Bálint elfelejtett éneke* 28  
     *Budavári Te Deum* 26, 29, 30, 52, 170, 171, 172  
     *Concerto* 24, 48, 52, 96, 108, 113, 114  
     *Csatadal* 28  
     *Cselló–zongoraszónáta* 60, 61  
     *Duó* 42, 67, 72, 73, 144, 151  
     *Énekszó* 38, 39, 41, 60, 61, 73, 131, 133  
     *Fölszállott a páva – variációk egy magyar népdalra* 23–25, 27, 52, 73, 96, 108, 113, 114, 162  
     *Galántai táncok* 19–22, 24, 52, 82, 94, 95, 108  
     *121. genfi zsoltár* 28  
     *Háry János* 18–24, 26, 33, 34, 48, 50, 52, 81–90, 91–96, 99, 101, 113, 152, 162  
     *Hét zongoradarab* 69, 70, 78  
     *Huszt* 19, 31  
     *Két ének* 41, 69, 70  
     *Magyar népzene* 36, 38, 50, 68  
     *Marosszéki táncok* 21, 22, 50, 52, 82, 93, 94, 96, 101, 108  
     *Megkéssett melódiák* 41, 69, 70  
     *Nausikaa* 33–44, 114, 142, 161, 163  
     *Négy dal* 38, 41, 68–70  
     *Norvég leányok* 28  
     *Nyári este* 33, 94, 101, 105  
     *Öt dal* 38, 40–42, 69, 70  
     *Psalmus hungaricus* 16, 25, 50, 52, 71, 84, 93, 94, 95, 113, 125, 151, 161–168  
     *Sappho szerelmes éneke* 38, 40–44, 70  
     *Székely fonó* 34, 42, 44, 50, 51, 99  
     *Szimfónia* 42, 48, 84, 96, 97–115, 159  
     *Színházi nyitány* 83, 91–96  
     *Szólószónáta* 72, 144  
     *Triószerenád* 24, 42, 76, 77, 139, 142, 151  
     1. vonósnégyes 24, 59–61, 73, 114, 150, 151, 157, 160, 162  
     2. vonósnégyes 42, 67–79, 144  
     *Zongoramuzsika* 24, 59–66, 151  
 Kodály Zoltánné, Péczely Sarolta 105  
 Kodály-iskola 119–127  
 Kopernikusz, Nikolausz 101  
 Kósa Anna 149  
 Kósa György 129, 130, 148–152, 154–157  
     *Fantázia három magyar népdalra* 154  
     *Három Andersen-mese* 154  
     *Táncszvit* 154  
     2. vonósnégyes 149, 150  
 Kossuth Lajos 23  
 Kotoński, Włodzimierz 104  
 Kölcsey Ferenc 28, 29, 41  
 Kroó György 39, 73, 77, 97, 119, 120, 122–124, 129, 139, 142, 145, 172

- Kubelik, Rafael 105  
 Kurtág György 160–163, 173  
   *Hommage à Kodály* 161, 162
- Lendvai Ernő 108  
 Ligeti György 124, 165, 173, 175  
 Liszt Ferenc 26, 27, 72, 155, 156, 166, 168  
   *Koronázási mise* 166  
 Lutosławski, Witold 97
- Maderna, Bruno 104  
 Mahler, Gustav 13, 22, 64  
 Malipiero, Gian Francesco 104  
 Mann, Thomas 17, 67  
 Maros Rudolf 97, 123, 160, 161, 163–167, 173  
   *Gemma* 161, 163–167  
 Martersteig, Eva 34, 35, 38, 42–44  
 Maxwell Davies, Peter 103  
 Meixner Mihály 123  
 Melich János 47  
 Mendelssohn, Felix 157  
   *Szentivánéji álom – kísérőzene* 157  
 Mengelberg, Willem 93, 94  
 Messing, Scott 16, 17, 141  
 Mihály András 97, 122, 124, 145  
 Molnár Antal 42, 57, 73, 77, 125–130, 132, 141–146  
 Molnár Géza 47, 58, 59  
 Molnár Jenő Antal 123  
 Moravcsik Géza 148  
 Móricz Zsigmond 33, 34, 41, 42, 67–69, 79, 81  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 18, 91, 137, 139, 142, 143, 145, 146  
 Mörike, Eduard 91  
 Musgrave, Michael 13, 14, 16
- Nádasi Alfonz 101  
 Napóleon, Bonaparte 19, 23, 83, 85, 86  
 népzene 14–16, 36, 47–49, 58–59, 64–66, 70–72, 136, 139–142, 153–156  
 nevelés (zenei) 18, 26, 129, 134  
 Nietzsche, Friedrich 13–15, 37  
 Nono, Luigi 97, 104  
 Nüll, Edwin von der 62
- Olsvay Endre 173  
 Osztrák–Magyar Monarchia 21, 22, 51, 89, 90  
 Ottó Ferenc 132, 133  
   *Júlia szép leány* 133
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da 15, 17, 131, 164, 165
- Papp Lajos 160–162  
   *Arezzói ének* 161, 162  
 Paulini Béla 81  
 „páva-dallam” 25, 161, 162, 163  
 Penderecki, Krzysztof 97  
 Pernye András 97, 123  
 Péteri Lóránt 53, 97, 105  
 Petőfi Sándor 28  
 Petrassi, Goffredo 173  
 Pfitzner, Hans 141  
 Pollatsek László 130
- Ránki György 160–163  
   *Kodály emlékezete* 161, 162  
   *Sinfonia II* 161, 162  
 Ravel, Maurice 64, 141  
 Reger, Max 57  
 Reményi Attila 160–161  
   *37. zsoltár* 161  
 Respighi, Ottorino 132  
 Réti, Rudolf 93  
 Reuer, Bruno B. 81  
 Riemann, Hugo 47  
 Rota, Nino 102  
   *3. szimfónia* 102  
 Roth, Ernst 105, 111
- Sax, Adolphe 19  
 Scherchen, Hermann 94  
 Schoenberg, Arnold 13, 15, 16, 17, 28, 97, 127, 130, 141, 159  
 Schubert, Franz 17  
 Schumann, Robert 17, 60, 155  
 Schütz, Heinrich 18  
 Seiber Mátyás 111, 120, 128, 148, 150–152, 154, 157  
   *Duó* 154  
   *Három magyar népdal* 151  
   *Két kurta karmonádli* 152  
   *Magyar katonadalok* 151  
   *Missa brevis* 151  
   *1. vonósnégyes* 151, 152  
   *2. vonósnégyes* 152  
   *Zwei Madrigale* 151
- Selmezsi György 160–162  
   *Kodály Zoltán kalandjai* 161, 162  
 Serly Tibor 125  
 Somfai László 57, 58, 60, 62, 65, 123, 150, 173  
 Sonkoly István 120  
 Sosztakovics, Dmitrij 13  
 Stockhausen, Karlheinz 97, 165  
   *Gruppen* 165

- Strauss, Richard 64  
 Stravinsky, Igor 13, 15–19, 104, 127, 141, 144, 152, 154  
   *A katonai története* 154  
   *Szimfónia* 104  
   *Tavaszi áldozat* 19  
 Szabó Ferenc 121, 124, 129, 130, 160  
 Szabolcsi Bence 14, 17, 19, 23, 29, 33, 39, 45, 46, 49, 52, 85, 86, 91, 94, 96, 120, 121, 125–132, 140–142, 145, 146, 160, 161, 163  
 Szalay Olga 45, 46, 48–52, 68, 69  
 Szapphó 43, 44, 70  
 Székely András 123  
 Székely Endre 122  
 Szekfü Gyula 51  
 Szelényi István 129, 130, 156, 157, 160  
   *Fuvolaszonáta* 156  
 Széll György 98  
 Szerdahelyi József 47  
 Szervánszky Endre 97, 121  
 Szini Gyula 68  
 Szokolay Sándor 160–163  
   *Búcsú Kodály Zoltántól* 161, 163  
   *Hódolat Kodálynak* 161, 162  
   *I. vonósnegyes* 161  
 Szöllősy András 36, 133, 145, 146, 160, 161, 163, 164, 166–169  
   *Musica per orchestra* 161, 163, 166–169  
 Szőnyi Erzsébet 160, 161  
   *Sírató* 161, 162  
 Tallián Tibor 28, 33, 34, 38, 39, 42, 57–59, 84, 99, 119, 121, 139, 153, 154  
 Tardos Béla 123, 160  
 Taruskin, Richard 16  
 Tátrai Vilmos 42, 77  
 Telmányi Emil 103  
 Thatcher, David S. 13  
 Tiersch, Otto 47  
 Tippett, Michael 103  
 Tisza István 23  
 Toscanini, Arturo 84, 85, 89, 93, 94, 101  
 Tóth Aladár 93, 124–132, 141, 142  
 Trianon 22–24, 51, 52, 84–86, 88  
 Ujfalussy József 57, 58, 97, 119, 122, 123, 126, 139, 143–145, 147, 170  
 Vargyas Lajos 45, 50, 52, 58, 59, 134, 135  
 Vaughan Williams, Ralph 103  
 Veress Sándor 121, 128, 133  
 Vermesy Péter 160–162  
   ...*Super sepulcrum Kodály Zoltán* 161  
   *Postludium in memoriam Kodály Zoltán* 161  
 Vikárius László 57, 60  
 I. világháború 17, 22, 23, 26, 38, 46, 51, 67, 68, 72, 79, 85, 88, 96, 103, 134  
 II. világháború 119, 121, 136, 154  
 Viski János 123, 133  
 Vivaldi, Antonio 18  
 Volkmann, Robert 101  
 Vörösmarty Mihály 26–28  
 Wagner, Richard 17, 145  
   *Trisztán és Izolda* 77  
 Walsh, Stephen 98  
 Walton, William 103  
 Webern, Anton 13, 93, 97, 104  
 Weissmann, Adolf 126  
 Weissmann, John S. 101, 102  
 Wellesz, Egon 141  
 Westphal, Rudolf Georg Hermann 47  
 Winkler, Herbert 93  
 Wolzogen, Ernst von 36, 37  
 Young, Percy M. 101–103, 105, 107, 115  
 Zeidler Miklós 85  
 Ziegler Hermina 66  
 Ziegler Márta 48, 66  
 zsidóság 28, 81, 82, 89, 132, 156, 157

Készült a Gyomai Kner Nyomda Zrt.-ben, 2015-ben  
Felelős vezető Fazekas Péter vezérigazgató