



ZENEAkadÉMIA

ALAPÍTVÁ 1875

ZENETUDOMÁNYI FÜZETEK 2.



Dalos Anna

**KODÁLY ZOLTÁN ÉS A TÁNC**



Dalos Anna

# KODÁLY ZOLTÁN ÉS A TÁNC

Habilitációs előadás  
2019

2024 © Dalos Anna

© Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2024

Kiadta a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem  
(székhely: 1061 Budapest, Liszt Ferenc tér 8.)

Felelős kiadó: Dr. Kutnyánszky Csaba oktatási rektorhelyettes  
Sorozatszerkesztő: Vikárius László  
Felelős szerkesztő: Fazekas Gergely

Megjelenik az LFZE Doktori Iskola zenetudományi tagozatának és  
az LFZE Zenetudományi Tanszékének szakmai támogatásával.

Kiadványmenedzser: Bársony-Belicza Júlia

Olvasószerkesztő: Maros Edit

Layout és tördelés: Váradi András

Nyomda: Keskeny és Társai 2001 Kft.

Borítófotók: Mátyus László (Szépművészeti Múzeum), Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem,  
HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet

A kutatást az NKFIH 142.100-as számú pályázat támogatta.

ISSN 3057-9252 (online)

ISSN 3057-9244 (nyomtatott)

ISBN 978-963-7181-84-9 (online)

ISBN 978-963-7181-83-2 (nyomtatott)



KULTURÁLIS ÉS INNOVÁCIÓS  
MINISZTERIUM

# 1. Kodály és a ritmus

Amikor 1966-os amerikai útja során Kodály Zoltán Berkeley-ben járt, a Corvin Magyar Klubban tartott nyilvános vita keretében kritikai megjegyzéseket fűzött az Állami Népi Együttes előadásaihoz, és határozottan bírálta Rábai Miklósnak a *Kállai kettőshöz* készített koreográfiáját is. Kodály rosszallását az váltotta ki, hogy Rábai koncepciója értelmében az Állami Népi Együttes műsorában „a tánc a legfontosabb, a többi mellékes”.<sup>1</sup> Ennek fényében szinte sorsszerűnek tűnik, hogy az Állami Népi Együttes eredeti *Kállai kettős*-előadását megőrző archív filmfelvétel néma, csak a táncosok mozgását látjuk rajta.<sup>2</sup> Kodály ingerült megjegyzése a Rábai-féle koreográfiával kapcsolatban („Lehet akármit csinálni. Lehet jobbat is, mint Rábaié”<sup>3</sup>) – azonban a tánc funkcióját érintő nagyon is tudatos elképzelést takar. S habár írásos megnyilvánulásaiban a zeneszerző szisztematikusan nem dolgozta ki a tánc művészi jelentőségével kapcsolatos elképzelését, elejtett megjegyzései, utalásai – és elsősorban kompozíciói – mégis arról tanúskodnak, hogy mind alkotói, mind pedig tudósi érdeklődését felkeltette a zenéhez legközelebb álló, ám azzal bizonyos mértékig rivalizáló társművészet.

Már 1906-os doktori disszertációja (*A magyar népdal strófászerkezete*) is érintette a tánc, a táncdalok – és a velük szoros rokonságban álló gyermekdalok – jelentőségét:

Eredetileg minden zárt ritmusforma testmozgással van kapcsolatban. Mihelyt az orkesztikus ének megszabadul a kísérő tánc- vagy munkamozdulatok kényszerítő izochronizmusától, meglazulnak a pontos, szigorú időviszonyok, megnyílik az út a szöveg speciális nyelvi ritmusának és a tisztán zenei elemnek (melynek nem lényege az egyenletes ritmus) érvényesülésére, keletkezik a szabad előadás, a „tempo rubato”, első foka annak a fejlődésnek, amelynek során az énekből elmondott vers lesz.<sup>4</sup>

A megfogalmazásból egyértelmű, hogy Kodály a táncdalokat, amelyeknek jellemzője az egyenletes ritmus, a dalközpontú zene ősbibb, primitívebb formájaként értelmezi, amelyhez képest jelentős előrelépést jelent a szabad ritmusú (tempo rubato) éneklés, amelyben a nyelv természetes ritmusai, sőt maguk „a tisztán zenei elemek” dominálnak. Kodály úgy fogalmaz, hogy a tánc- és gyermekdalokban e ritmikus zene „gátat vet a szöveg érvényesülésének is.”<sup>5</sup>

Kodály hármas tagozódású hierarchiája (ritmus, szöveg, dallam) a komponista ifjúkori Nietzsche-olvasmányaira reflektál: a disszertációban *A tragédia születése* éppen azon szakaszára hivatkozik – s ez a hivatkozás szinte burkolt idézetnek hat –, amelyben Nietzsche a dallam primátusát hangsúlyozza a szöveg ellenében.<sup>6</sup> A dallam egyértelmű elsőbbsége mellett

---

1 Kodály Zoltán, „A Corvin Magyar Klubban. Előadás és vita Berkeley-ben”, in uő, *Visszatekintés III. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*, közr. Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 186.

2 <https://www.youtube.com/watch?v=FKkxX4-a03k&t=156s> (Utolsó meglekintés dátuma: 2021.03.03.)

3 Kodály, „A Corvin Magyar Klubban”, 190.

4 Kodály Zoltán, „A magyar népdal strófászerkezete”, in uő, *Visszatekintés II. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, közr. Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1964), 16.

5 Uott, 27.

6 Kodály a 12. lábjegyzetben utal Nietzschére: „Első lépés abban a törekvésben, amely mindig újabb képpel és fogalommal akarja objektíválni, magyarázni és utánozni a dallamot, a szöveg szülőanyját.” Uott, 506. Ez Nietzschénél így szerepel: „Die Melodie ist also das Erste und Allgemeine, das deshalb auch mehrere Objectivationen, in mehreren Texten, an sich erleiden kann.” Friedrich Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie”, in uő, *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873*. [= Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe I.] közr. Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Berlin: Deutscher Taschenbuch Verlag–Walter de Gruyter, 1988), 48. Magyarul: „A dallam tehát az elsődleges és az általános érvényű, amely éppen ezért több objektívációt, többféle szöveget is megtűrhet.” Friedrich Nietzsche, *A tragédia születése avagy görögység és pesszimizmus*. Ford. Kertész Imre (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986), 55.

azonban a „tempo rubato” jellemzésében Kodály beszél a szigorú időviszonyok fellazulásáról, illetve arról, hogy a tisztán zenei elemek „lényegéhez” nem tartozik hozzá az egyenletes ritmus, ami – mint az idézet sejteni engedi – a szabad előadás létrehozásának legfontosabb mozzanata. Kodály tehát világosan elkülöníti egymástól az énekelt zene három legmeghatározóbb paraméterét, és rámutat ezeknek az interpretációban betöltött szerepére is.

Úgy tűnik, e korai tudományos munkájában csupán mellékszálként felvetett gondolatai végigkísérték egész pályáját. Érzékletesen illusztrálja ezt 1941-ben keletkezett *Népzene és műzene* című tanulmányának egy Theodor Leschetizky és Dohnányi Ernőt is megidéző passzusa:

A ritmust illetőleg ismeretes mondása Leschetizky hírneves bécsi zongorapedagógusnak: a jó előadás voltaképp ritmikai hibák folytonos sorozata. Érti rajta a kottaértékek merev pontosságától való kis eltéréseket. A plasztikusan ritmikus előadás egyik legnagyobb most élő mestere, Dohnányi Ernő beszéli, hogy fiatal korában szívesen játszott volna tánczenét baráti körének táncos összejövetelein, de az volt a panasz, hogy nem tudnak rá táncolni, nem játszott eléggé „ritmikusán.”<sup>7</sup>

Kodályt tehát foglalkoztatták e ritmikai pontatlanságok, és nagyon jellemző, hogy éppen Dohnányi praktikus szempontból sikertelennek, művészi szempontból viszont példaszzerűnek tűnő zongorajátékára hivatkozik. S ha táncról esik szó, minden bizonnyal elsősorban keringőre kell gondolnunk, amely nemcsak Dohnányi, de Kodály és felesége, Emma zeneszerzői életművében is meghatározó szerepre tett szert.<sup>8</sup> Kodály első érett alkotói korszakának műveiben több keringővel is találkozunk, s ezeknek általános jellemzője az, hogy a zeneszerző mintha eleve tudatosan bele kívánná komponálni keringőibe a ritmikai pontatlanságot. Az 1906-ban keletkezett *Valsette*-re az állandó ritmikai aszinkronitás miatt egészen bizonyosan nem lehetne táncolni: a két kéz közötti hangsúlyviszonyok gyakorta eltolódnak, s a keringő háromnegyedébe kétnegyedes kíséret illeszkedik. A bal kézhez képest elcsúsztatott jobb kéz is alapvetően kettes osztású, és csak a keringő középrészében válik egyértelművé a jobb kézben a hármast osztás (1. kottapélda).

Az életműben egyébként nem gyakori háromnegyedekes lüktetés Kodály dalainak zongorakíséretében, illetve különböző zongoradarabokban rendre előhívja a keringő- emlékeket. A *Megkésétt melódiák* (op. 6) harmadik dala (*Az élet dele*) középrészének kísérőfiguráiban nem explicit az utalás a keringőre, csupán a gesztusok egyértelműek az ütem-egyekre eső hangsúlyokkal, illetve az énekszólam ritmikus hármast lüktetésével. A keringőgesztus az élet szép pillanatait, a mámorító szerelmes órákat idézi meg (2a kottapélda). E boldog emléket keringő formájában a dal zongora-utójátékában is visszaidézi Kodály (2b kottapélda). Hasonlóképpen a boldogító szerelem jelképeként jelenik meg a Három ének (op. 14) harmadik dalában (*Várj meg madaram*) a keringő. Különlegességét az adja, hogy Kodály itt felesége, Emma keringőjét használja fel, s már önmagában a személyes jellegű idézet is jelzi: a keringő jelentésköre nem csupán a beteljesült szerelem érzéséhez, de közvetlenül Emma személyéhez és kettejük szoros kapcsolatához is társul. Ezért is bontakozik ki teljes alakjában a keringő épp a dal csúcspontján, az „Enyém Erzsóka” szavaknál (3. kottapélda).

Minden bizonnyal hasonló jelentéskörben jelenik meg a keringő a Hét zongoradarab (op. 11) 7. tételében is. A háromnegyedekes lüktetésen túlmenően a kíséret mozgásformuláiból,

7 Kodály Zoltán, „Magyarság a zenében”, in *Visszatekintés II*, 244.

8 Batta András, „Kísérőfüzet”, in Kodály Emma: *Songs and Piano Pieces* (Budapest: Hungaroton, 2004, HCD 32289). 16.

1. kottapélda Valszette, 27–38. ütem

**a tempo** (♩ = 108)  
***p subito***

An - - - - gya-li ér - zés - sel tölt é - des ó - rá - kot  
 Gol - - - - de-ne Stun-den des Se - - - - gens, der Herr - lich - keit,

***p subito, legato***

2a. kottapélda Megkészt melódiák, Az élet dele, 63–68. ütem

2b. kottapélda Megkésett melódiák, Az élet dele, 109–114. ütem

(poco largamente) a tempo, stringendo

E-nyém Er - zsó - ka, min - den azt mond - ja.  
 doch mir die Ei - ne al-lein die Mei - ne.

3. kottapélda Három ének, Várj meg, madaram, 124–129. ütem

illetve a dallam egyes fordulataiból derül ki, hogy a tétel valójában keringő. Kodály érzékletesen oldja fel a tánc eredendő ritmikus pulzálását: az ütemsúlyra helyezett szünetekkel, a váratlanul a jobb kézbe áthelyezett akkordikus kísérettel, arpeggiókkal, a háromnegyedes struktúrába alkalmanként beékelődő négynegyedes ütemekkel, népi hangszerjátékot megidéző pentaton díszítő figurákkal. Tehát tudatosan megkomponálja a Dohnányi előadásában nagyra értékelt ritmikai plaszticitást, s ezzel egyidejűleg a keringő, és a hozzá kapcsolt beteljesült szerelem emlékképét idézi fel. A keletkezés dátuma is a dalokban felmutatott jelentéskörhöz kapcsolódik: 1917. március 17., Emma születésnapja.

## 2. Magyarság-problémák

Eltekintve e keringőktől, a *Háry János* két „Tempo di menuetto” tételétől (*Kukukukuskám*, illetve *Gyűjtöttam gyertyát*), valamint az 1951-ben komponált Gavotte-tól, Kodály műveiben túlnyomó többségben magyar népi táncok jelennek meg (1. táblázat). A két nagy táncsorozat – *Marosszéki táncok* (1929), *Galántai táncok* (1933) – mellett még három mű címében szerepel a tánc szó,

### 1. táblázat Kodály nevesített tánckompozíciói

Toborzó a Háry Jánosból (1928), lásd még Magyar népzene 6. füzet, Verbunk Marosszéki táncok (1929) Táncnóta (1929) Galántai táncok (1933) Karácsonyi pásztortánc (1935) Gyermektáncok (1945) Kállai kettős (1951)
<i>Tánclépés, mint előadói utasítás</i> Jó gazd'asszony (1936) Három gömöri népdal, 2. tétel (1937) Kállai kettős (1951) Harasztosi legények (1961)

két gyermekkarban: *Táncnóta* (1929) és *Karácsonyi pásztortánc* (1935), továbbá a *Gyermektáncok* (1945) című zongoraciklusban. Közvetlenül táncra utal a már említett *Kállai kettős* (1951) címe is, mint ahogy a *Háry János Toborzó* tétele (A jó lovas katonának) is táncra, katonatáncra hivatkozik.<sup>9</sup> A *Kállai kettős* 1. tételének előadói utasítása: „Lassú tánclépés”; a „Tánclépés” utasítást használja Kodály továbbá még három gyermek-, illetve nőikarban is: *Jó gazd'asszony* (1936), *Három gömöri népdal* (1937) 2. része, illetve *Harasztosi legények* (1961).

A címben vagy előadási utasításban megjelenő „tánc” szó azonban Kodály tánctételeinek és -karakterinek csupán töredékét alkotja. Mind hangszeres, mind pedig vokális műveiben igen gyakran találkozunk táncot idéző szakaszokkal. A 2. táblázatban gyűjtöttem össze azokat a műveket-tételeket, amelyek egyértelműen táncokra utalnak, azaz olyan szakaszokra, amelyekben valóban táncformulák jelennek meg, vagy amelyek táncjeleneteket ábrázolnak.<sup>10</sup> A táblázat egyértelműen megmutatja, hogy ezek a magyar néptáncra hivatkozó zenei stíluselemek átszövik Kodály egész életművét 1910-től az 1960-as évekig, és rávilágít arra, hogy a magyar tánc bármilyen műfajban és igen sokféle zenei kontextusban megjelenhet. A mélyebb elemzés azt is feltárja, hogy e táncutalások nagyon jól körülhatárolható típusokba rendeződnek és nagyon jellegzetes konnotációkkal rendelkeznek.

<sup>9</sup> A *Magyar népzene*-sorozat 6. füzetében a sokatmondó *Verbunk* címen szerepel.

<sup>10</sup> Önmagában véve az, hogy a *Magyar népzene*-sorozatban egyes népdalfeldolgozások a verbunkos stílusjegyeit alkalmazzák, nem jelenti egyben azt is, hogy ezek a tételek automatikusan táncnak is tekinthetők. A *Magyar népzene*-sorozat V. kötetében található, a 17–18. századi magyar énekstílusokat és szerelmi költészetet megidéző tételek („Magos kősziklának oldalából nyílik”, „Ifjúság mint sólyommadár”) például felidézik a verbunkos stílus jellegzetességeit, de nem táncok.

## 2. táblázat táncjelenetek, táncművek Kodály műveiben

Hangszeres művek	Vokális művek
Szonáta gordonkára és zongorára, op. 4, zárótétel Duó, op. 7, zárótétel Szólószonáta, op. 8, zárótétel II. vonósnégyes, op. 10, zárótétel Szerenád, op. 12, zárótétel Magyar rondó	Magyar népdalok: A rossz feleség (II/8), A nővérek (IV/19), Dudanóta (V/31), Puciné (IX/49), Dus (IX/52), Ne búsuljon (X/57)  Kórusművek: Mulató gajd Gergelyjárás Mátrai képek Karádi nóták  Színpadi művek: Háry János (7., 9., 14., 21.) Székely fonó

E tartalmi-szimbolikus jelentések megvilágításához szükséges, hogy megvizsgáljuk Kodály táncjal kapcsolatos, szórványos megnyilatkozásait. Feltűnően gyakran tér vissza ezekben a megnyilatkozásokban a 19. század végének, a 20. század elejének „magyar zene” fogalmához, illetve zeneértelmezéséhez, amely Kodály látásmódja szerint alapvetően a táncból indul ki. Kodály nem egyszer felidézi a magyarság önképét oly erősen meghatározó „sírva vigadás” gesztusát,<sup>11</sup> a „nem élhetek muzsikaszó nélkül” 19. század végi ideálját,<sup>12</sup> és egyértelművé teszi, hogy a zenének ezt a fázisát alacsonyabb rendűnek tekinti, mint az általa – és Bartók Béla által – is képviselt autonóm művészi zenét. Mint mondta: „A magyar társadalom zenekedvelése megrekedt egy fejlődésre képtelen fokon.”<sup>13</sup>

Kettejük pályájának kezdetére visszagondolva egyik saját magának szánt feljegyzésében így fogalmazott:

Mivelünk új program (öntudatlanul), nem csárda, hanem élet, egész élete a magyarságnak, benne legyen a zenében, ne csak mikor iszik, táncol, duhajkodik. Hanem élete jobbik fele is: mikor dolgozik, szánt-vet, imádkozik. Végigfutva [ilyen régi] címlapokon azt hinnénk, Magyarország[ág] valami Okatootája, Pay de cocaigue, ahol egész nap dáridó folyik, s ha megéhezik, a szaladgáló sült disznók[ból] lekanyarít egy darabot.<sup>14</sup>

11 Kodály 1939-ben, a „Mi a magyar a zenében?” című nagy tanulmányában is kitér erre a kérdésre: „Milyen zenei tulajdonságok jellemzik a magyar népzeneét? Általában inkább aktív, mint passzív. Inkább akarat, mint érzelem kifejezője. A céltalan búsongást, sírva vigadást nem ismeri. Még a székely »keservekből« is elszánt energia sugárzik.” Kodály Zoltán, „Mi a magyar a zenében?”, in uő, *Visszatekintés I. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, Közr. Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1964), 78–79.

12 Erre pedig az 1955-ös *Szentirmaytól Bartókig* című tanulmányában utal, amikor a 19. század végi magyar közönség zenei elmaradottságáról beszél: „»Nem élhetek muzsikaszó nélkül.« Ez szinte minden magyar jelszava. De miféle muzsikaszó? Olyan, amely mellett étkezni is lehet. »Tafelmusik.« Az a muzsika, amely nem tűri a pohárcsengést, vajmi keveseknek kellett.” Kodály Zoltán, „Szentirmaytól Bartókig”, in *Visszatekintés II*, 467.

13 Uott. Kodály a magyar középosztályt zenei tekintetben „félműveltnek” tekintette, és ezzel magyarázta azt, miért érzi e társadalmi réteg idegennek az autentikus, paraszti népzeneét: „Idegen azoknak, akik m[agyar] zenének nem ismernek el mást, mint a 19. század] közepén kelt néhány száz dallam stílusát, amelynek csak a magyarság félművelt középosztályában] volt gyökere, amelyhez kocsmaszag, boros-cigányos hangulatok asszociációja tapad.” Kodály Zoltán, *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*, közr. Vargyas Lajos. (Budapest: Szépirodalmi, 1993.) 46.

14 Uott, 15.

A jegyzetben említett „Okatootája” Petőfi Sándornak egy 1847-ben keletkezett politikai pamflet jellegű költeményére utal, amelyben a képzeletbeli és tragikusan kultúra nélküli ország Magyarországot jelképezi. A „Pay de cocaigne” megfogalmazás pedig a Pieter Bruegel festményéről is ismert Eldorádót idézi meg, amelynek, úgy tűnik, magyar specifikuma a szaladgáló sült disznó. Kodály más jegyzeteiben sem rejti véka alá megvetését azzal az imázssal kapcsolatban, amelyet a 19. század második felének Magyarországa önmagáról a világ számára kialakított, s amelyben az „iszik, táncol, duhajkodik” hármasa a legjellemzőbb visszatérő motívum. Kodály ugyanis – mint e jegyzetében oly közvetlenül megfogalmazta – elsődleges művészi célként azt tűzte ki maga elé, hogy műveiben a magyarság teljes életét mutassa be, ne csak azt, amit akár saját gyermekkorának tipikus emlékeként is felidézhetett a kisvárosi magyar kultúra sajátosságairól:

A magyar vidéki város tipikus környezetében nőttem fel. Ami zene ott hangzott, belélegeztem a levegővel. Láttam a duhaj multságokat, amik ezeken a helyeken nagyban járták. Részt is vettem bennük, míg hamarosan rá nem jöttem, hogy a Luther-féle Wein-Weib-Gesangnak ez a magyar is szó szerinti értelmezése, tulajdonképpen] a zene méltóságát is lealacsonyítja. Hiszen nem jut neki fontosabb szerep, mint az alkoh[olnak]. [Luther]nek maradtak aranyaszavai a bor nélkül élvezendő magasabb zene dicsőítésére is. Valóban a zenekult[úra] ott kezdődik, ahol a zenét önmagáért annyira szeretik, hogy érte az egyidejű materiálisabb örömökről le tudnak mondani.<sup>15</sup>

Kodály megfogalmazása itt is ennek a zene- és az azzal szoros összefüggésben álló tánckultúrának az alacsonyabb rendűségére utal: e kultúra valójában egy életforma, illetve életfelfogás része is, amely nem teremt lehetőséget egy magasabb rendű (zene-) kultúra kibontakozására. Kodály a 19. század utolsó harmadának zenei tespedtségét, kulturálatlanságát valójában betegségtünetként értelmezte, s egyben ebben látta a magyarság *nemzeti* egységgé válásának legnagyobb akadályát is, aminek Kodály szemében a *sine qua non*ja a nemzet *kulturális* egysége volt. Különösen akuttá e kérdés az I. világháború bukását követően vált számára, amikor az Osztrák–Magyar Monarchia szétesése után Magyarország korábbi területének kétharmadát elvesztette, köztük a magyar népi kultúrát megőrző legértékesebb régiókat is:

Akkor [a 19. század utolsó két évtizedében] még nem volt olyan m[agyar] zene, amelyet ülve, csendben kell hallgatni. Pohárcsengés volt a hangszerezése. Bor nélkül másnap reggel: üres semmitmondó. A zsebkendővel búsuló magyar (egy-egy ilyen dalra a bálteremből mindegyikünk emlékszik.) Félelmes, elborult szemmel, vörös arccal táncolja órákig a szupécárdást, aztán leül, és ott danol még mikor már mindenki hazament. Reggel a hű és mindig józan cigányok kísérik haza. Miért búsul a magyar? Miért volt nagy és erős régen? Mert régen egységes volt.<sup>16</sup>

Kodály leírásának két mozzanata érdemel figyelmet: az egyik, hogy utal benne Franz von Suppé *Czardas* című művére („szupécárdás”), mint a korszak nemzetközi magyarságimázsának jellegzetes termékére, amelyet a korabeli magyar közönség is sajátjaként fogadott be. A másik pedig egy igen képszerű megfogalmazás, amely szerint a 19. század végi zenének a

---

15 Kodály Zoltán, *Közélet, vallomások, zeneélet*, közr. Vargyas Lajos (Budapest: Szépirodalmi, 1989), 143.

16 Kodály, *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*, 56.

hangszerelését a pohárcsengés adta. Kodály táncmegzenésítéseiben ugyanis jellegzetes hangszerelési elem a pohárcsengés, illetve a táncot kísérő zaj effektusának megidézése. A *Kállai kettős* első, lassú szakaszának („Felülről fúj az őszi szél”) jellegzetes, cimbalomeffektussal dúsított vonóspizzicatoí adják vissza a legérzékletesebben a zene háttérében megszólaló pohárcsengést.

De legalább ennyire fontos, hogy a jegyzet, akárcsak a harmincas években írott számos publikált tanulmánya, érzékelteti a magyar kultúra és társadalom egységének hiányával kapcsolatos aggodalmát. A „búsuló magyar” toposzá vált alakja azonban Kodály értékelése szerint csupán következmény, a rossz társadalom- és kulturális politika folyománya, nem pedig a néplélek eredeti vonása:

Senki sem fogja állítani, hogy a sírva vígadás a magyar lélek egyetlen tartalma. A régi dalokban egyebet is hallunk: elmúlt századok hősi küzdelmeinek lecsapódását, egy monumentális heroizmus hangját.<sup>17</sup>

A „monumentális heroizmus hangja” a harmincas évek nagyzenekari Kodály-kompozícióinak legjellegzetesebb hangvétele. E „monumentális heroizmus” minden esetben a mű – így a *Marosszéki táncok* és a *Galántai táncok*, vagy éppen a *Háry János* a korábbi tánctételeket is megidéző zárókórusa – drámai csúcspontján jelenik meg, és felépítése mindegyik esetben igen hasonló: virtuóz, harminckettedekből álló skálafutam vagy trilla vezet rá a felülről induló, kis lépésekben haladó, meg-megakadó, lassú mozgású táncdallamra (4. kottapélda). A széles táncdallam a hősiességen túlmenően eleganciájával, a díszítések révén kecsességével és erőteljes dallamdominanciájával is kiemelkedik zenei környezetéből, egyértelműen felidézi azt a karaktert – a „büszke magyar” toposzát –, amelyet a magyar férfitáncok legjellegzetesebb vonásaként írnak le az elemzők.<sup>18</sup> Kiemelkedő pillanatok ezek, amelyekben a kodályi interpretáció értelmében a magyarság igazi arca tud megmutatkozni.<sup>19</sup>

VI. I. 150 arco poco rall. Andante maestoso ff apass. molto cresc.

#### 4. kottapélda Galántai táncok, 150–151. ütem

17 Kodály Zoltán, „A magyar karének útja” in *Visszatekintés I*, 54.

18 Lásd például Réthei Prikkel Marián, *A magyarság táncai* (Budapest: Stádium, 1924), 30–32.

19 Egy jegyzetében a magyarság „igazi arcával” kapcsolatban így fogalmaz: „A magyar tragikus is, heroikus is, hetyke is, hú is, igaz is, de a honfoglalók hadicsele valami formában ma is él. Szomorú is, elesett is, de derűs is. Egymást kizáró jó és rossz tulajdonságok keveréke.” Kodály, *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*, 104.

### 3. Táncfinálé-problémák

Bartók Béla műveinek fináléproblémáiról szólva Somfai László utal arra, hogy az 1921 után keletkezett gyors zárótételek esetében a bartóki megformálás nem tekinthető hibátlannak, mivel a komponista túlságosan is ragaszkodik a kötelező repríz-mozzanatokhoz, olyan esetekben is, amikor egy-egy téma valójában „csak egyszeri megszólalásra teremt”.<sup>20</sup> Az „extatikus táncfinálék” gyakorlatát Somfai Bartók 1921 és 1928 közötti periódusához köti. Kodálynál e táncfinálék az első, érett alkotói korszakban jelennek meg (1909–1922), és az I. vonósnegyes kivételével mindegyik kamaraműben teret követelnek maguknak.<sup>21</sup>

Kodály zárótételei esetében azonban nem beszélhetünk egyértelműen szonáta- vagy szonátarondó formájú tételekről, így a repríz-kényszer jelensége is más értelmet nyer. Kodály fináléinak ugyanis legfőbb jellegzetessége, hogy sűrű modulációs folyamataik, illetve monotematikájuk vagy éppen soktémájúságuk folytán már az expozíció szerepét betöltő első főrészek is kidolgozási részként hatnak, és az egyértelmű formahatárok tudatos elmosása következtében nem is mindig lehet tudni, hogy a szonátaformának épp melyik részénél tartunk. Így például az op. 4-es Cselló-zongora szonáta zárótételében ugyan pontosan felismerhető az expozíció fő témája, az azt követő dudazenét imitáló átvezetés, illetve a mellék téma, de ez utóbbi már az átvezetést megelőzően, a fő téma területén is elhangzik, és lezárás nélkül fut bele a kidolgozási részbe. E kidolgozási részben mindkét téma megjelenik, de az egész szakasz inkább hosszú, ám hangnemileg elbizonytalanító visszavezetésként funkcionál. E bizonytalanságot erősíti, hogy a fő téma visszatérésekor nincs hangnemi visszatérés, azaz elmarad a *double return* (kettős visszatérés), és csak a dudazenét imitáló átvezetés jelzi majd a hangnemet. Ám nemcsak előtte, de utána is szinte két-négy ütemenként változik a hangnem. Az egyértelmű tonális lezárást végül a gyorstétel tematikai anyagai nem is tudják biztosítani: Kodály visszaidézi az 1., lassú tétel témáját, amely lehetővé teszi a tételvégi G-dúr megszületését. A tonális bizonytalanságot azonban a befejezés is megőrzi: a zongora egyértelmű G-dúrja mellett a csellószólam Fisz-lokrisziban zár.

Meghatározó jelentősége van ugyanakkor az átvezető részben megjelenő dudaimitációnak, amely Kodály Zoltán kompozícióinak állandóan visszatérő tematikai eleme. Kodály minden esetben táncjelenetek megkerülhetetlen kellékeként idézi meg e hangot, legyen szó hangszeres vagy éppen vokális műről. A korai kamaraművek mellett dudaimitáció szól legismertebb kórusműveiben (*Gergelyjárás*, *gyermekkora*, *Mátrai képek*, *vegyeskarra*, *Karádi nóták*, *férfikarra*), valamint a *Magyar népzene-sorozat V.* kötetének *Dudanóta* című dalában. A magyar duda iránti érdeklődését bizonyítja, hogy az alapvetően a vokális repertoárra fókuszáló népzenei gyűjtéseinek melléktermékeként közel ötven dudadallamot jegyzett le parasztok előadásában.<sup>22</sup> A magyar népzeneről szóló nagy tanulmányában (1936) külön ki is tért a dudások játékára, és benne a tánczene legrégebbi – a középkornál is régebbi – rétegének emlékeit vélte felfedezni:

---

20 Somfai László, „Per finire. Gondolatok Bartók finale-problematikájáról”, in uő, *18 Bartók-tanulmány* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 260.

21 Különös, hogy ugyanezen időszak nagy részében Bartók lassú tételekkel fejezte be műveit. Lásd Somfai, „Per finire”, 257.

22 Tari Lujza, *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója* (Budapest: Balassi Kiadó, 2001), 364–365. Hangszeres gyűjtéseiben legnagyobb számban hegedű- és furulyadallamok szerepeltek.

Nem lesz meglepő, ha egyszer, adatok birtokában, sikerül majd bebizonyítani, hogy tánczenénkben középkori elemek is élnek. Hisz van okunk hinni, hogy még annál is régebb kor maradványai azok a primitív, rendszertelenül ismételt ütempárok, amelyeket különösen dudán hallani. A magyar dudások kivétel nélkül szöveges dallamokat szoktak játszani. De néhány variáció után rátérnek egy figurált befejező szakaszra, melynek neve: „aprája”. Szövege nincs, legfeljebb rövid táncszókat fognak rá. Ez a sokszor vég nélkül ismételt „aprája” kevéshangú. [...] Legalább kétszer-háromszor, de néha nyolcszor-tízszor ismételnék egyet, mielőtt másakra térnek.<sup>23</sup>

Amellett, hogy Kodály hangsúlyozza a dudások ütempár-ismételgetésének ősiségét, megfogalmazásának még egy lényeges pontja van, mégpedig az, hogy a dudások zenéje szöveges dallamokra épül. Kodály számára ugyanis a magyar népi hangszeres zene legfontosabb jellemzője épp az volt, hogy nem autonóm zeneként alakult ki, hanem az énekelt zene átvétele révén. A *Marosszéki táncok* partitúrájának előszavában, amely a bécsi Universal Editionnál jelent meg 1930-ban, ezért is hangsúlyozta, hogy a műben megidézett táncok, bár hangszeres jellegűek, eredetileg mégis mind vokálisak voltak.<sup>24</sup> Különbőféle írásaiban rávilágított arra is, hogy olyankor, amikor egy faluban a cigányok szolgáltatják a zenét – elsősorban a lakodalmakban, amelyek esetében a fizetett zenészek alkalmazása szinte kötelezőnek tűnt a parasztok számára<sup>25</sup> –, a nép nem csatlakozik énekével a hangszeres zenéhez.<sup>26</sup> A nagy cigányzenekarok iránti igény a falvakban csak a 19. század utolsó harmadában nőtt meg: „Tény pedig, hogy ötven-hatvan évvel ezelőtt még jómódú parasztok is egyetlen dudással ülték a lakodalmat. [...] A nép maga muzsikált. Főbb hangszere a duda, furulya, citera volt – maga készítette mindet.”<sup>27</sup> És megint másutt: „a nép sohasem énekel a cig[ány] mellett. Neki csak a lakodalomba, tánchoz kell a cigány, már akinek telik.”<sup>28</sup>

Kodály tehát világosan elkülönítette a tánchoz szolgáltatott zene két típusát: a szólóhangszeres népi hangszerjátékot és a cigányzenészek tánckíséretét, s habár mindkettő esetében hangsúlyozta azok eredendően vokális fogantatását, előbbit ősbibbnek, a népi zenélési gyakorlatot tekintve autentikusabbnak tartotta. Nem tagadható azonban, hogy saját műveiben mindkét típust felhasználta: míg a *Magyar rondó*, a *Marosszéki táncok* vagy a *Galántai táncok* a cigányzenekarok gyakorlatát ültetik át klasszikus zenei hangszerelésbe, az első alkotói korszak kamaraművei vagy éppen a felsorolt kórusművek – a gyakori dudaimitáció révén – inkább az autentikus-ősi zenélési gyakorlatra reflektálnak. Fontos megemlíteni azt is, hogy a dudazene felidézésével Kodály életművében utoljára az 1945-ös *Gyermektáncok* 6. tételében találkozunk, míg a népi zenekarok hangzásvilágát és gyakorlatát megidéző hangvétellel

---

23 Kodály Zoltán, „Magyar népzene”, in *Visszatekintés* III, 369.

24 Kodály Zoltán, „Marosszéki táncok. Előszó a partitúrához”, in *Visszatekintés* II, 485.

25 Kodály, „Magyar népzene”, in *Visszatekintés* III, 360.

26 Uott, 359. Lásd még: „Hangszeres zenére nézve: hallgató az egész nép. Ott az előadás egyesek, kevesek dolga. Akár cigány, akár népbeli zenész: egyedül vagy kevesedmagával áll szemben a hallgató tömeggel. Nem teljesen passzív a tömeg: erre a zenére járja a táncot és nagyon megérzi, ha nem kedvére való módon játsszák. Ellenőrző, válogató, meg tudja különböztetni a jobbat. 1910-ben mondta egy fiatal falusi cigány Erdélyben: legnehezebb az öreg székelynek muzsikálni. Ahogyan ő kívánja, fiatal cigány nem is igen tudja már.” Uott, 360. Ugyanezt írja le Kodály Bartók *Volksmusik der Rumänen von Maramureș* című könyvéről szóló recenziójában. Eszerint a bukovinai cigányfalvakban „még énekelnek is a hegedű mellett, mint Gvadányi cigánya a »Pöstyéni feredés«-ben.” Kodály Zoltán, „A máramarosi román népzene. Bartók »Volksmusik der Rumänen von Maramureș« című könyvének ismertetése” in *Visszatekintés* II, 438.

27 Kodály Zoltán, „Népzene” in *Visszatekintés* III, 387.

28 Kodály, *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*, 269.

az 1951-es *Kállai kettősben*. A két tánchoz kapcsolódó zenélési mód iránti zeneszerzői érdeklődésének legintenzívebb időszaka az 1910 és 1938 közötti évekre esik.

Nagyon valószínű, hogy a dudazene megidézése saját műveiben egyfajta autenticitásigényt szolgált, pontosabban azt, hogy a nép világának lényegi elemeit a maguk eredeti formájában és funkciójában, de közben mégis a 20. századi modern művészet keretei közé harmonikusan illesztve mutassa be. Míg a húszas-harmincas évek vokális műveiben elsősorban az eredeti forma és funkció játszott meghatározó szerepet, a korai hangszeres művek esetében inkább az autentikus népművészetnek a zenei modernitással való összeegyeztetése.

A különböző népszokásokat felelevenítő három kórusmű – *Gergelyjárás*, *Mátrai képek*, *Karádi nóták* – fináléja táncjelenetet állít elénk, s mindhárom táncjelenet igen hamar egy modern kori népi bacchanáliába csap át: nemcsak a dudazene primitív kvint-búgása és az ismétlődő ütempárok sorozata utal erre, hanem a szövegek féktelen evésre és ivászatra utaló szavai, illetve a vegyeskar és a férfikar esetében a szexuális játékokra történő félreérthetetlen utalások is.<sup>29</sup> Mindhárom befejezés extatikusvá válik, amennyiben a résztvevők elveszítik emberi alakjukat: a gyermekkar végén a gyermekek hangszerekké változnak át (a duda mellett a szoprán szólamban doromb szól), a felnőttek számára írott két kórusmű esetében pedig a dudazene és a quodlibet-szerűen ráénekelte dallampár végtelen számúnak tűnő ismétlése juttatja el a jelenetet és a benne szereplőket a szélsőségesen felfokozott, a dionüszoszi mámorhoz hasonló animális állapotba.

A korábban keletkezett kamaraművek az op. 4-ben kezdeményezett utat járják. A Duó (op. 7), a Szólószonáta (op. 8), a II. vonósnégyes (op. 10) és a Szerenád (op. 12) zárótételei a táncfinálé-konceptió különféle kibontási lehetőségeivel élnek, és mindegyikben centrális szerepet kap a dudazene. A Duó utolsó tételének néptánc-melléktémáját éppúgy, mint a II. vonósnégyes fináléjának négy különféle, egymáshoz láncszerűen kapcsolódó táncát kvintekre épülő dudabasszus kíséri, a II. vonósnégyes zárótétele azonban különbözik a többi kamaraműtől, amennyiben a láncszerűen felépülő táncsorozat jól követhető ismétlődésekre és közjátékokra épülő formában nyilvánul meg.<sup>30</sup> A többi mű felépítése az op. 4-hez hasonló folyékonyságot mutat.

A Szólószonáta zárótételében az első tématerület (1–57. ütem) főtémajellegű zenei alakzattal indít. Ezt a dudazenét megidéző második tématerület követi (57–277. ütem), de egyértelmű, hogy ennek tematikája a főtématerület második feléből építkezik (5. kottapélda). Ráadásul Kodály ezt a 2. szakaszt is kidolgozászerűen építi fel. A harmadik tématerület Bach csellószvitjeit idéző akkordfelbontásokkal jut el a formarészt záró kettősvonalig (277–340. ütem). A középrész a tempo I. jelzésnél kezdődik (341. ütem), csupa hangszeres effektusból áll (tremolók, sul ponticello-játék), dallamok, illetve egyértelmű ritmikai alakzatok nélkül. De már a *Meno mosso*-szakasznál megkezdődik a visszatérés, az első tématerületet halljuk a főtémával (435. ütem). A főtéma megszólalása azonban sokkal sűrítettebb, mint az első alkalommal, így tér vissza a 2. tématerület, amely – kvázi második kidolgozási részként – a dudazene teljes kibontakozását hozza meg (460. ütem). A tételt – a szonátaelv jegyében – a Bachot idéző zárótémaszerű akkordfelbontásos anyag zárja. Habár a struktúrában fel lehet

29 A *Mátrai képekben*: „Ki a lányát férhez adja, legyen bukros dunnahaja.” A *Karádi nótákban* pedig: „Hücs ki disznó a berekből, csak a füle látszik / Kanászbojtár bokor alatt menyecskével játszik.”

30 A tétel felépítése: (Lassú bevezető): furulyaimprovizáció – sirató – 1. tánc – (Gyors rész): 2. tánc – átvezetés – 3. tánc – átvezetés – 4. tánc (Kirje) – átvezetés – 2. tánc – átvezetés – 3. tánc – 1. tánc – 4. tánc – 1. tánc – 1. tánc. Lásd erről tanulmányomat: „E háborús időkből: Kodály Zoltán 2. vonósnégyese”, in Dalos Anna, *Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 2015), 78.

ismerni a szonátaforma vázát, a visszatérésben megszólaló és méretében a korábbiakhoz képest óriásira növvő 2. téma terület kidolgozási rész jellegű megmunkálásával a dudazene apoteózisához vezet el a hallgatót.

### 5. kottapélda Szólószonáta, III. tétel, 57–67. ütem

A Szólószonáta dudu-apoteózisa a magányosság apoteózisa, amelyet egy magányos cselló szólaltat meg. Egészen más szerepet tölt be a dudazene a vonóstrióra komponált Szerenád 3. tételében, abban a műben, amelynek rejtett programjáról evidenciát nyújtó dokumentumok hiányában csupán sejtéseink lehetnek.<sup>31</sup> Az mindenesetre bizonyos, hogy a 2. tétel egy szerelmi jelenetet ábrázol, és feltételezhető, hogy az 1. tétel maszkulin témájával a zeneszerző saját portréját festi meg.<sup>32</sup> Kodály az utolsó tételben, megint egyszer, meglehetősen lazán követi a szonátaformát: a tételt – a „függönyt fel!” gesztusát felelevenítve – skálás tematikával indítja, amely után néptáncok kísérőfiguráját idéző szinkópás motívum szólal meg. Ezt követi a szintén kísérő figuraként ható dudazene, amely után közvetlenül hangzik fel az első, immár melodikus elemeket is tartalmazó tánc. A második tánc – amely az első fordítottjának tűnik – *attacca* kapcsolódik az előzményhez. A harmadik táncot, amelyben megint a figurák ismétlése, nem pedig a dallam dominál, a szinkópás kísérőfigura választja el a másodiktól. A harmadik tánc után transzponálva megismétlődik az első rész táncsorozata, a második tánc helyére azonban egy lassú, kesergő jellegű közjáték kerül, amelyhez – lezárásképpen – a nyitány skálás tematikája társul. A harmadik tánc ily módon a középrészben szólal meg, kvázi kidolgozásként. Egyértelmű, hogy a tételben a fejlesztés elve nélkül egymás mellé helyezett táncok, illetve táncot kísérő figurák egy táncjelenetet vetítenek elénk, egy olyan jelenetet, amelyben a megállás nélküli tánc – talán a szerelmesek mámorító, az egész életet boldogan együtt végigjáró táncának szimbóluma<sup>33</sup> – csupán egy pillanatra akad meg, a kesergő jellegű közjátékban, hogy lehetőséget teremtsen az elmélázásra, illetve a magunkba fordulásra.

31 Lásd erről Tátrai Vilmos emlékezését in Bónis Ferenc (közr.), *Így láttuk Kodályt* (Budapest: Püski, 1994), 91.

32 A lassú tétel értelmezéséhez lásd Kroó György, „Kodály: Szerenád, op. 12” in Bónis Ferenc (szerk.), *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról. Magyar zenetörténeti tanulmányok* (Budapest: Püski, 2001), 191.

33 Hogy Kodály számára elképzelhető volt, hogy egy kompozíció ilyen tartalmakkal bírjon, igazolja az, amit Bartók és Arányi Jelly kapcsolatára visszaemlékezve írt le valamikor 1955 táján: „I. szonáta, 1921: Jelly Párizsiak gúnyos észrevételei. Szonáta: szeress! így játszhatnánk át együtt egész életünk...” Kodály, *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*, 210.

28 Andante poco rubato

The musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Andante poco rubato'. The score starts at measure 28. The first staff has a melodic line with a 'dim.' marking. The second staff has a rhythmic accompaniment with 'dim.' and 'p' markings. The third staff has a bass line with 'dim.' and 'mf' markings. The piece concludes with a 'mf sonoro cresc.' marking.

#### 6. kottapélda Szerenád, III. tétel, 28. előtt 6-tal és utána 2-vel

Az elmélázó kesergő azonban maga is tánc, a verbunkosok első részének lassú magyarja, ráadásul szoros tematikai kapcsolatban áll a tételt nyitó és záró skálatéma forgó motívumával (6. kottapélda).

### 4. „Kicsit ázottan”

Az op. 7-es Duó utolsó tétele sok tekintetben a korábban bemutatott zárótételek jellegzetességeit mutatja, de úgy tűnik, Kodály ebben a darabjában jutott el a legmesszebbre abban a kísérletben, hogy művét egyértelmű témák, karakterisztikus dallamok helyett motívumokból, tématorodékekből, kísérőformulákból építse fel, s hogy az egész szonátaformát monumentális kidolgozási részként fogja fel. A dudazene itt is, akárcsak a testvér-kompozíciókban, kiemelt szerepre tesz szert.

A tétel a rapszódiaformát követve improvizatív jellegű lassú bevezetésből és egy táncokra épülő gyors szakaszból áll. A gyors szakasz első részében jól elkülöníthető egymástól a főtéma- és a mellék téma-terület. Míg előbbiben elsősorban kísérőfigurák, illetve dallamtorodékek jelennek meg, utóbbi (6. próbajel után 19-cel) sokkal karakterisztikusabb: dallammal is rendelkező dudazene. Karakterbeli különbségük ellenére mégis feltűnő, hogy egyik rész sem építkezik periodikus, azaz szabályosan visszatérő elemekből, az apró zenei motívumok, figurák, gyakran a Kodály leírta dudazenében is megjelenő „apráják” kialakításának elvét követve, mintha rögtönzésszerűen sorjázának egymás után, ily módon a kidolgozási rész feldolgozó technikáit vonva be a zenei folyamatba.

A főtéma- és mellék téma-terület tulajdonképpen kéttagú szerkezetet ad ki ily módon (A és B), s ez ismétlődik meg sűrítve – elhagyva a tényleges kidolgozási részt – a tétel második felében. Mind az A, mind pedig a B rész jelentősen megrövidül, sőt a B visszatérése olyan rövid, hogy leginkább közjátékként hat. Közjátékjellegét erősíti, hogy a tételt egy stretta zárja, amelynek tematikája az A-rész formuláira épít. A második rész így kialakuló háromtagú (a-b-a) szerkezetében kiemelt szerepre tesz szert a dudazenére támaszkodó b-közjáték: ellentétben első megszólalásával, amikor is a szabályos kétnegyedes-ütem páros felépítését legfeljebb az átkötött-szinkópáló kísérőfigurák akasztották meg (7. kottapélda), most, a rövid visszatérésben mintha megbillen a táncos egyensúlya, s a szabályosnak tűnő kétnegyed időnként háromnegyeddé alakul át. A táncos bukdácsolásának további bizonyítéka a dudadallam csuklás jellegű túldíszítettsége (8. kottapélda). A dudazene második megjelenése egyértelműen egy részeg ember tánca.

Korábban idézett írásaiban Kodály számos esetben utalt arra, hogy a 19. század végi magyar zene- és táncművészet lényegi eleme volt az ivászat. A dudazene, illetve maga a hangszer azonban nem csupán emiatt váltja ki a részegség asszociációját, hanem azért is, mert kialakulása szoros kapcsolatban áll a Dionüszosz-kultusszal.<sup>34</sup> Nagyon valószínű, hogy amikor Kodály a magyar népzeneről szóló nagy tanulmányában a duda ősiségére utal, akkor ő maga is a hangszer és a rajta való játék ókori eredetére hivatkozik. A duda (vagy aulosz) ábrázolásai nagyon gyakran egybeesnek a Dionüszosz-kultusz ábrázolásaival.<sup>35</sup> A magyar kecskedudák – kecskefejet megidéző fejrészükkel (dudafej) – utalnak is a szoros kapcsolatra.<sup>36</sup>

A magyar népdal strófaszerkezetéről szóló disszertációban az ifjú Kodály által is megidézett Nietzsche-esszé, *A tragédia születése* is felidézi a bakkhoszi karok továbbélését az európai kultúrában, a Szent János- és Szent Vitus-táncosok gyakorlatára hivatkozva.<sup>37</sup> Ezek köszönnek vissza Kodály kórusaiban, a *Gergelyjárás*, a *Mátrai képek*, a *Karádi nóták* fináléiban. A *Voyage en Hongrie* naplófeljegyzései tanúsítják, hogy már a fiatal Kodály is tisztában volt az elsősorban a férfiparaszti körökben tapasztalható súlyos alkoholizmussal.<sup>38</sup> Talán ezért is volt számára olyan nagy jelentősége annak, hogy ő maga kevés alkoholt ivott. Mint feljegyezte: „Valami nagy duhaj múlttal nem dicsekedhetem. A bor is, amit életemben megittam, beleférne egy-két gönci hordóba.”<sup>39</sup>

Az alkohol túlzott fogyasztását mindazonáltal a népkultúra szerves részének érzékelte, s talán ez a magyarázata annak, miért került a Duó zárótételébe a részeg ember tánca. A részegség 1914-es kodályi megfogalmazását megelőzte Bartók 1908 és 1910 között keletkezett Három burleszkjének hasonló témájú *Kicsit ázottan* című tétele. Kodály minden bizonnyal már keletkezése idején ismerhette a zongoraciklus 2. tételét, mivel éppen arra az időszakra esik kettejük barátságának legintenzívebb fázisa, amikor zeneszerzőként is szinte közös műhelyben alkottak, és műveik, poétikai elképzeléseik között is számos párhuzam fedezhető fel.<sup>40</sup> Az I. világháború számukra tragikus kitérője barátságukat újból megerősítette, ami a két életmű közötti további párhuzamok kibontakozását tette lehetővé.

A Bartók-féle *Kicsit ázottan* négynegyedes ütemmutatója – hasonlóan a Duó dudazenéjéhez – a csuklás jellegű előkék folytán a legkevésbé sem biztosít egyenletes lüktetést; Bartók saját előadása az egyenetlenséget kifejezetten ki is emeli.<sup>41</sup> A dülöngélést tovább erősítik az

---

34 A hellenizmustól kezdve az auloszt dionüszoszi hangszerként tartották számon, szemben az apollóni lírával és kitharával. Warren Anderson (rev.: Thomas J. Mathiesen), „Dionysos”, in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 7 (London: Macmillan, 2001), 362–363. Az antik görög aulosz rokona a dudának, pontosabban az itáliai zampognának. William A. Cocks (rev.: Anthony C. Baines, Roderick D. Cannon), „Bagpipe” *Grove Dictionary*, Vol. 2. (London: Macmillan, 2001), 471–484. Az aulosz eredetileg barbár hangszernek számított, és a görög hagyományban a legjelesebb aulosz-játékosok közé sorolták többek között a fríg szatírt, Marsziaszt, ami jelzi, hogy a hangszer Dionüszosz kultuszához kapcsolódott. Később azonban, az i.e. 5. század közepétől igyekeztek hellenizálni a hangszer, és Apolló, illetve Pallasz Athéné alakjához társították. Annie Bélis, „Aulos” *Grove Dictionary*, Vol. 2., 178–184.

35 Különös módon magát Dionüszoszt sosem ábrázolták auloszsal a kezében, a görög vázákon inkább az istenség követőit, a szatírokat és mainaszokat (a rómaiaknál: menádok) látták el a hangszerrel. Anderson, „Dionysos”, 362.

36 Sárosi Bálint, „Duda”, in Ortutay Gyula (főszerk.), *Magyar néprajzi lexikon*. 1. kötet. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977), 615–617.

37 Nietzsche, „A tragédia születése”, 29.

38 Kodály Zoltán, *Voyage en Hongrie*, közz. Sz. Farkas Márta. (Budapest: Múzsák, é.n.), [36.]

39 Kodály, *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*, 146. Egy gönci hordó 151,2 liter bort képest befogadni. Égető Melinda, „Borkereskedő”, in *Magyar néprajzi lexikon*, 1. kötet, 332.

40 Lásd erről tanulmányomat: „Az ifjú Bartók Kodály-képe”, in Dalos, *Kodály és a történelem*, 57–66.

41 Somfai László (közr.), *Bartók at the Piano 1*. (Budapest: Hungaroton, 1994) HCD 12326–28.

7

IV.

*pp*

*ff*

7. kottapélda Duó, III. tétel, 6. után 19-cel

Meno mosso ( $\text{♩} = 76 - 80$ )

*pizz.*

*mf molto capriccioso, quasi rubato*

*p*

*sempre pp* igalmente, senza cresc.

*f*

*mp*

8. kottapélda Duó, III. tétel, 11. után 13-mal

egyébként primitívnek ható dallam váratlan kilengései hol a magas, hol a mélyebb regiszterbe, illetve a váratlan, és szinte mindig félbeszakított nagy dallamos-érzelmi kilengések. Ám míg Bartók zongoraműve programatikusan karakterdarab, Kodály a burleszk-szerű jelenetet mindig közjátékként illeszti hosszabb műveibe. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy e jellegzetes zenei típust több kompozíciójában is újrafogalmazta. Legegyszerűbb formájában az 1945-ben keletkezett *Gyermektáncok* záródarabjának közjátékaiban szerepel.

Két nagy táncsorozatának fináléjában fontos pillanatként jelenik meg a részeg ember tánca. Mindkét esetben a finálé első felére vagy éppen elejére pozícionálja Kodály a részegeskedő jelenetet, azt követően, hogy a nemes ívű rondótéma és a táncos közjátékok

cselekménysora lezajlott. A *Marosszéki táncok* négynegyedes fináléjában a mélyvonósok és fúvósok brummogós-előkés kíséretéhez társul a díszítésekkel tarkított dallam. A részegség ábrázolásához kapcsolódik a bizonytalan hangnem is: D-dúrból B-dúrig csúszunk le. A B-dúr szakasznál külön pikantériája van a fúvósok hangszerelésének is: a klarinétok és oboák mixtúrája, és a velük szemben, ellenpontként mozgó fagott apró foltot ejt az addig kitisztultnak tűnő hangnemen (9. kottapélda). A részeges kezdés azonban igen hamar euforikus körtáncá alakul át.

A körtánc témája ugyan népi eredetű,<sup>42</sup> ám alakjában nagyon hasonlít a *Marosszéki táncok* előképének, a *Magyar rondónak* záró témájára (10. kottapélda), amely egy székelly férfitáncot, *csürdöngölőt* idéz.<sup>43</sup> Kodály a magyar népzeneről szóló nagy tanulmányában maga is csürdöngölőnek nevezi a *Marosszéki táncok* utolsó tánc témáját, és felhívja a figyelmet arra, hogy a *Magyar rondó*ban felhasznált népi dallam nyugat-európai eredetű, a 17. századi osztrák zeneszerző, Johann Heinrich Schmelzer *Balletti a 4 (Pastorella) Gavotta*

42 Sárosi Bálint, „Hangszeres népzene Kodály műveiben: a Galántai és a Marosszéki táncok” *Ethnographia* 43 (1982)/4, 521.

43 Martin György, „Legényes”, in *Magyar néprajzi lexikon*, 3. kötet (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980), 431–434.

9. kottapélda Marosszéki táncok, 287–288. ütem

10. kottapélda Magyar rondó, 173–176. ütem

3. I. II.

290

VI. I.  
VI. II.

Vcl.

Cb.

*cresc. poco a poco sf sf sf sf sf*

*cresc. poco a poco sf sf sf sf sf*

*cresc. poco a poco div.*

*cresc. poco a poco*

### 11. kottapélda Galántai táncok, 290–294. ütem

styriaca tételében is megtalálható.<sup>44</sup> Az ötvenes években Kodályt épp a dallam nyugat-európai eredete miatt ingerelte a tény, hogy népzeneire épülő műveikben fiatalabb kortársai oly előszeretettel fordultak a csürdöngölőhöz.<sup>45</sup> A *Magyar rondó*ban azonban Kodály nem dolgozza ki a részeg ember táncát, csupán a rendszeresen visszatérő szinkópák érzékeltetik a táncos lábainak botladozását.

A *Galántai táncok* fináléja részletesebben rajzolja meg a részeg ember táncának epizódját, mint a *Marosszéki táncoké*. Kodály a finálét eleve szinkópákkal indítja, s úgy tűnik, a szinkópát nagyon jellegzetes ritmikus elemként értelmezi, más műveiben is – például a *Kállai kettősben* – a zene ritmikus jellegének kidomborítására alkalmazza. Habár a folyamatos szinkópálás a népi zenekarok kísérőhangszereinek hangzását is felidézi, Kodály kezében kulcsfontosságú kompozíciós eszközzé alakul át, nemcsak a belső szólamokban, például a két fagott között létrehozott ellenpont révén (11. kottapélda), de azért is, mert egyrészt a ritmikai szétszúsás révén a szinkópálás elbizonytalanítja a hallgatót, hol is kell a súlyos ütemrészt éreznie, másrészt pedig a finálé kezdetére jellemző folyamatos moduláció motorját is ez képezi.<sup>46</sup>

44 Kodály, „Magyar népzene”, in *Visszatekintés III*, 368–369.

45 Mint írta: „Szabó, Szervánszky, Székely: egyik sem tud meglenni a csürd[öngölő] nélkül, pedig kimutattam róla, [hogy a Gavotta styriaca].” Kodály, *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*, 69.

46 A moduláció útja: a-moll–h-moll–E-dúr–e-moll–d-moll–B-dúr.

E tonálisan elbizonytalanított szakaszt követően szólal meg a részeg ember táncának motívuma. Botladozását a mély basszusban hallható előkés és a kürtök döcögős akkordjai készítik elő. A klarinéton felcsendülő, egyébként nem népi, hanem történeti dallamot megidéző motívum<sup>47</sup> hamisságát a négy hang közötti hangközviszonyok teremtik meg: tritonusz és kisszeptim is megszólal benne (12. kottapélda). Bár itt tonálisan egyértelmű folytatás követi a fura klarinétját, annak extatikus tánc-jellegű kibontakozását Kodály többször is megakasztja, legelőször a részeg ember táncának legteljesebb alakjával (13. kottapélda): mind a döcögő kíséret, mind pedig a különös alakzatú motívum a tonalitáson kívül szólal meg. S bár a virtuóz táncdallam nagy nehezen újból magára talál, előbb a finálét nyitó szinkópás tematika, majd pedig a lassú rondótéma magyar dallama akadályozza meg a tánc művet záró felmagasztosulását.

Különös jelentősége van annak, hogy Kodály a *Galántai táncok*beli részeg ember táncában is német eredetű dallamot használ.<sup>48</sup> A *Magyar népzene* sorozat 9. kötetében megjelent *Puciné* című dalban, amely az ivászat dicsőítéséről szól, Kodály a kíséretet formálja németessé a két kéz között szétosztott akkordokkal. Hangsúlyosan dúrjellegű indításával maga a dal is sugallja a nyugat-európai kapcsolatokat. Kodály egy feljegyzése tanúsítja, hogy úgy látta: amint az eredendően vokális alapokra épülő tánczene elveszíti kapcsolatát a vokális-szöveges zenével, idegen elemek hatása alá kerül, aminek folyamán végül is hanyatlani kezd:

Hangszeres csárdás, tánczene egy problémát kikerül: a szövegnek a zenével való egyeztetését. Ezzel elvet magától egy fogódzót: a szöveg ritmusát. A szabadjára hagyott zene el is kalandozik. Amíg az eredeti ritmus szelleméhez hű marad, kívánatos gazdagodás az eredmény. De idegenszerűségek is beszüremkednek. A bécsi valcer is felüti fejét, s e csárdásokká álcázott valcer, polka semmiképpen nem továbbfejlődése a csárdásnak, inkább hanyatlása.<sup>49</sup>

A részeg ember tánca tehát egy hanyatló kultúra képét vetíti elénk – nem burleszkjellegű betét, hanem egy nemzet tragédiája. A részeg ember táncával éppen ezért szembe lehet állítani azokat a tételeket, amelyekben Kodály énekesekkel szólaltatja meg a táncdalokat, s alattuk a zenekar a dallamok hangszeresen díszített változatát játssza kíséretként. Példa erre a *Kállai kettős* 1. és 3. tétele, a *Háry János* fináléjában visszatérő *Toborzó*, vagy éppen a *Székely fonó* több száma is. A *Székely fonó*ban és a *Magyar népzene* sorozat 10. kötetében is, egyébként két különböző változatban szereplő *Ne búsuljon senki menyecskéje* szövegkezdetű dal feldolgozása éppen ezért is különleges. A zongorakíséretes változat a részeg ember táncára jellemző előkés basszussal indít, és a kíséret, elsősorban a domináns-tonika párt megidéző kvartlépések folytán megint egyszer nyugat-európai mintákat idéz. Ez a kíséret a férfistrófához társul. A részeg ember táncát azonban ebben a dalban egy magyar táncot idéző közbjáték követi, amelyben a díszített dallam a népdal főhangjaira épül. Ez a magyar táncos tematika kíséri majd végig az asszonystrófát (14. kottapélda), és – mivel a paraszti társadalomban az alkoholizmus nem az asszonyok betegsége – a feldolgozás el is veszíti részeg tánc jellegét.<sup>50</sup>

---

47 Sárosi, „Hangszeres népzene Kodály műveiben”, 517.

48 Bereczky János et al, *Kodály Zoltán népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai* (Budapest: Zeneműkiadó, 1984), 186–191.

49 Kodály, *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*, 103.

50 Kodály, *Voyage en Hongrie*, [36.]

Cl. I. in A

*p grazioso*

12. kottapélda Galántai táncok, 346–348. ütem

390 a tempo, poco a poco accel. 395

Fl. picc. *mf*

Fag. I. *p*

Cor.III. IV. in F *ppp*

Cb. *ppp*

Fl. picc. *pp* *f* 400

Fag. I. *pp* *f*

Cor.III. IV. in F

Cb. *sempre pp*

13. kottapélda Galántai táncok 390–400. ütem

accel. poco a poco

*strepitoso*

14. kottapélda Ne búsuljon senki menyecskéje, 16–21. ütem

## 5. Ritmus versus dallam

Írásaiban Kodály többször is elkülönítette egymástól a zene ritmikus és melodikus elemeit. Már 1906-ban, amikor Bartókkal közösen kiadtak *Magyar népdalok* címen húsz magyar népdalt, a kiadvány előszavában világosan elválasztotta egymástól a dalok két típusát:

Az előadás zenei részében főképp arra kell ügyelni: táncnótával van-e dolgunk, vagy hallgatóval. A táncnóta egyenletes tempóban megy, bár enged belőle, ha nem táncolnak hozzá. A hallgató előadása szabad, bár a néptől olyan túlzott rubatót, mint a cigányé, vajmi ritkán hallani, ahol akad, a cigánytól tanulhatták.<sup>51</sup>

Később, 1921-ben, a szintén Bartókkal közös *Erdélyi Magyarság. Népdalok*-kiadvány előszavában a két típust – táncnóta és hallgató – már egyértelmű, az előadásmódot meghatározó olasz nyelvű előadói utasításokkal határozta meg: „tempo giusto” és „tempo rubato”.<sup>52</sup> A két típus Kodály számára a zene és a zenélés kettős természetét képviselte. Értelmezésében a „tempo giusto” minden esetben a mozgással, tánccal állt kapcsolatban, hiszen, mint 1939-ben fogalmazott: „a ritmus [...] a táncból ered, onnan hozza magával az ősi, ösztönös mozdulatok időbeosztását, hangsúlyait”.<sup>53</sup>

Egy feltehetően 1953 vége felé írt Bartókról szóló megjegyzése is igazolja ezt a koncepciót:

Bartók előadásában a ritmus dominált. Ezzel néha meglepő hatást tudott elérni ismert régi művekben, nemcsak saját [műveiben]. Ha az orosz balett nem halad el mellette, egy-két megrendeléssel bevonja munkájába, ma csodákat látnánk, és kérdés, Strav[in]sky] megtartotta volna-e egyeduralmát.<sup>54</sup>

A bartóki zongorázás legfőbb jellemzője tehát a ritmikus játék. S éppen ez a Bartók életművére általánosan jellemző ritmusdominancia tehette volna lehetővé, hogy Bartók, ha több balettet is írhatott volna, akár Stravinsky népszerűségével is versenyre kelhetett volna. Ám még ennél is többet mond mindaz, amiről a feljegyzés nem beszél, mégpedig azt, hogy Kodály – magát Bartókkal szembehelyezve – önmagát elsősorban melodikus zeneszerzőnek kívánta látni és láttatni. Mi több, egy húszas évek eleji írásában maga Bartók is Kodály melodikus invenciójának páratlanságára hívta fel a figyelmet.<sup>55</sup>

A ritmikus Bartók és a melodikus Kodály vonzó kategorizálási lehetőségnek tűnő szembeállításában eltereli a figyelmet arról, hogy Kodály műveiben a ritmikus és melodikus elemek oppozíciója meghatározó formálási elv. Ennek egyik alaptípusát a *Magyar népzene* sorozat II. kötetében található *Rossz feleség* című balladafeldolgozás képviseli.<sup>56</sup> A kettősvariációs szerkesztésű dalban a rossz feleség kocsmai táncjelenete és leányának könyörgő, hazahívó melodikus dallama váltakozik egymással. Nemcsak a feleség táncdallama és a leány siratójellegű dallamfordulata áll szemben egymással, de Kodály dudakiséretes táncdallamot is társít közjátékként az anya és a leány párbeszédébe. A tánc és

51 Kodály Zoltán, „Magyar népdalok énekhangra, zongorakísérettel. Jegyzetek”, in *Visszatekintés III*, 229.

52 Kodály Zoltán, „Erdélyi magyar népdalok. Előjáró beszéd”, *Visszatekintés III*, 288.

53 Kodály, „Magyarság a zenében”, in *Visszatekintés II*, 244.

54 Kodály, *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*, 54.

55 Bartók Béla, „A műzene fejlődése Magyarországon”, in Tallián Tibor (közr.), *Bartók Béla írásai I.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 126.

56 Lásd e népdalfeldolgozásról Vikárius László tanulmányát: „A rossz feleség balladája”, *Magyar Zene* 46 (2008)/3, 261–272. A balladafeldolgozásnak a *Székely fonóban* hangszerelt változata is megtalálható.

az anya táncnótája rendkívül ritmikus (Kodály az *Allegro con brio* és a *strepitoso* utasítással él), míg a leány dallamosan énekel (*Lento, doloroso*).

Hasonlóképpen a ritmikus és a dallamos zenei anyagok szembeállítására épülnek Kodály rondóformát követő zenekari táncsorozatai is. Már a csúrdöngölős *Magyar rondó* esetében is látható, hogy a dallamos rondótémával ritmikus közjátékok váltakoznak. Ugyanez történik a *Marosszéki táncokban* és a *Galántai táncokban* is. A dallamos rondótémák az autentikus magyarság képviselői, és mindig ezeknél a formarészeknél jelenik meg a már említett „monumentális heroizmus hangja”, a „büszke magyar” hangvétele, ugyanakkor a ritmikus finálék – a részeg ember táncával együtt – a ritmus felülemelkedését bizonyítják. A *Galántai táncok* – mint láthattuk – alternatívaként egy megtisztuláspillanatot is beékel az extatikus-ritmikus fináléba: egy pillanatra kiemelkedik a rondótéma dallama (566–578. ütem).<sup>57</sup>

Kodály zenés színpadi műve, a *Székely fonó* is népdalok és táncbetétek, azaz melodikus és ritmikus szakaszok váltakozásából épül fel: mintha Kodály a *Rossz feleség* szerkezetét akarná „opera”-formává átalakítani. Kodály tisztában volt azzal, hogy zenés színpadi műve éppen ezért nem hagyományos opera, és nyilatkozataiban rögtön az 1932-es bemutatót követően reflektált az ezzel kapcsolatos kritikákra. A kritikák hiányolták a recitativók használatát, illetve azt, hogy ezeknek a helyére Kodály némajátékot illesztett: „Ha megzavarja őket a néma beszéd, gondoljanak arra: olyan távolságból szemlélik a színpadon történeteket, hogy onnan a szó már nem hatol el hozzájuk, csupán a zene és a mozdulat.”<sup>58</sup>

A *Székely fonó* szerkezete (3. táblázat) világosan megmutatja, mikor tűnik fel a színpadon a „zene” és mikor a némajáték. Egészen pontosan a mozgásos szakaszok hol pantomimként, hol táncként jelennek meg, s ezekben a szakaszokban a ritmikus elem az uralkodó; a tényleges némajátékoknál többnyire rövid motívumokból építkezik a komponista, és harmóniailag sokkal kromatikusabb írásmódot is követ. A „zenei” szakaszok esetében egyértelmű a dallam dominanciája. A ritmikus-mozgásos részek, legyenek akár táncok, akár némajátékok, mindig a közösség hangján szólalnak meg, többnyire a kórus fellépéséhez csatlakoznak, és feltűnő módon érzéketlennek bizonyulnak a főszereplő szólisták melodikusan kibomló dalokban kifejezett érzelmeihez, a mű tényleges drámai cselekményeihez. A melodikus szakaszok a lélekben zajló folyamatok kifejezését vállalják magukra – éppen ezért kapcsolódnak elsősorban az opera főszereplőjéhez, a Háziasszonyhoz, illetve társához, a Kérőhöz.

---

57 Hasonló megállást komponált Kodály a *Magyar rondóban* és a Szerenád 3. tételében is.

58 Kodály Zoltán, „A Székely fonóról és az eljövendő magyar operáról. Nyilatkozat”, in *Visszatekintés III*, 493.

### 3. táblázat A Székely fonó formai felépítése

Jelenet	Szám	Dal	Típus
1.	1.	[Zenekari bevezető]	
		Elmenyek, elmenyek/Duett	Dallamos
	2.	[Kislány fut be]	Ritmikus – pantomim
		A citrusfa/Duett	Dallamos
2.		Házkutatás/Zsandárok	Ritmikus – pantomim
		A citrusfa folyt./Duett	Dallamos
3.	3.	Nekem olyan emberecske/ Nőikar	Ritmikus – tánc
	4.	Üres ládám/Nőikar	Ritmikus – tánc (6/8 és $\frac{3}{4}$ egyszerre), végén pantomim
	5.	Szomorú fűzfának/Háziasszony	Dallamos
	6.	Én elmentem/Háziasszony	Ritmikus – pantomim
4.	7.	Jók a leányok/Férfi és nőikar	Ritmikus – tánc
	8.	<b>Némajáték</b>	Ritmikus – pantomim
5.	9.	Görög Ilona balladája/4 szóló, nőikar	Váltakozó típusok: <b>A</b> Dallamos/szólók (Bertalaki-család: Bizony csak meghalok) <b>B</b> Ritmikus/nőikar (Leányok: A malomnak) <b>A/B</b> Dallamos-ritmikus/szólók + nőikar (Görög-család: Eresszen el engem- Leányok: A malomnak) <b>Av</b> Dallamos/szólók (Bertalaki-család: Bizony csak meghalok) <b>C</b> Ritmikus/nőikar (Leányok: Lányok ülnek a toronyba) <b>A/C</b> Dallamos/ritmikus/szólók + nőikar (Görög-család: Eresszen el engem- Leányok: Lányok ülnek) <b>Av</b> Dallamos/szólók (Bertalaki-család: Halj meg, fiam) <b>D</b> Dallamos/nőikar (Lányok: Jaj, jaj, jaj, jaj [sirató]) <b>A/D</b> Dallamos/szólók + nőikar (Görög-család: Eresszen el engem- Leányok: Jaj, jaj, jaj, jaj) <b>A</b> Dallamos/szóló (Bertalaki-család: Kelj fel, fiam) – a végén tánc

	10.	<b>Párosító-játék</b> Hess légy/vegyeskar	Ritmikus – tánc
	10a	Te túl rózsám/Háziasszony	Dallamos
6.	11.	Most jöttem/Nagyorrú bolha	Ritmikus – tánc
	12.	Egy nagyórú bolha/vegyeskar	Ritmikus – tánc ( <i>Kicsit ázottan</i> ) – pantomim
	13.	A csitári helyek alatt/Duett	Dallamos
	14.	Tempo di Marcia	Ritmikus – pantomim
		El kének indulni/Nagyorrú bolha	Ritmikus ( <i>Kicsit ázottan</i> ) – tánc
	15.	A rossz feleség/Háziasszony	Ritmikus – tánc
	16.	Az hol én elmegyek/Kérő	Dallamos
	17.	[Zsandárok]	Ritmikus – pantomim
7.	18.	A citrusfa [visszatérés]	Dallamos – pantomim
	19.	Tőlem a nap/Háziasszony	Dallamos
	20.	Közjáték	Dallamos – pantomim
	21.	Jaj, de szépen/Háziasszony, vegyeskar Mondd meg rózsám/Duett Én istenem/Vegyeskar	<b>A</b> Ritmikus – tánc <b>B</b> Ritmikus – tánc (átvezető hangszerkíséretes tánccal) <b>Av</b> Ritmikus – tánc

Az egyes jeleneteken és számokon belül azonban Kodály gyakran ötvözi a ritmikus és melodikus szakaszokat, akár úgy, hogy azok egymás után szólalnak meg, akár úgy, hogy egyszerre. Ilyen értelemben is kivételes helyet tölt be az opera középpontjában álló *Görög Ilona-ballada*, amely dráma a drámában, színház a színházban. A ballada szövegét és dallamát négy szólista adja elő: az ifjú legény, Bertalaki László és édesanyja, valamint a leány, Görög Ilona és édesanyja. Bertalaki anyja – fia vágyát teljesíteni akarván – csodaszámba menő látványosságokkal igyekszik magukhoz csábítani Görög Ilonát. Végül fia halálának eljátszásával sikerül csak elérnie ezt, hiszen Görög Ilona anyja mindent megtesz, hogy lánya ne engedjen a csábításnak. Miközben a négy ember drámája párbeszédes-melodikus formában zajlik le előttünk, a nőikar az eseményeket ellenpontozva saját betétdalait énekli: az első két dal táncdal, ami egyfelől kontrasztban áll a ballada melodikusságával, másrészt tüntetően érzékelteti a kórus érzéketlenségét. Bertalaki László holttestének felravatalozásakor azonban a kórus siratót kezd énekelni, mintha a gyász lenne az egyetlen olyan érzelmi állapot, amit a közösség is át tud élni. A jelenet lassú tánczenével ér véget, jellemzően a heroikus „büszke magyar” hangvétellel.

A szabályszerű ritmikus/táncos és dallamos/emocionális formarészek azonban más esetekben is ötvöződnek. Ilyen például a Háziasszony *Kitrákotty meséje*. A kodályi librettó

utasítása szerint a Háziasszony a vásárban játszódó mesét, amelyben újabb és újabb háziállatok megvásárlására kerül sor, egy kislánynak adja elő. Vagyis ez az egyetlen alkalom, amikor a lélek világából, legsajátabb területéről, egy gyermek kedvéért leereszkedik a realitások közé; ő maga is elkezd táncolni, vagy legalábbis saját énekével kísért némajátékba kezd. Ezzel párhuzamosan éneke rögtön ritmikussá, táncszerűvé is válik. Sokatmondó, hogy a Székely *fonó* milánói Scalában lezajlott bemutatóján a történet eléneklését balett-táncosnők mozgása is kísérte.<sup>59</sup>

Fordított szerepe van az opera utolsó két pantomimjelenetének, amelyben a táncos mozgáshoz erőteljes melodikus gesztusok is társulnak. A 18. számnál az opera kezdetén megszólaló népdalt (*A citrusfa*) idézi vissza Kodály a zenekaron, s hozzá az énekkar sirató jellegű sóhajtásokat társít. A Háziasszony siratóénekét követően (19. szám) a zenekari Intermezzo dallami elemekből bontja ki a zenei eseményeket, s fejezi ki a magára maradó főhősnő lelkében végbemenő folyamatokat. Mintha a Háziasszony már nem tudná érzelmeit szavakba-dallamokba önteni, de mozdulatai sem lennének elegendőek az érzések kifejezésére: a ritmikus mozgás és a melodikus ének fölött átveszi a hatalmat az önmagáért való, úgy is mondhatnánk, az „abszolút zene”, az a zene, amelyben a kodályi elképzelést követve a „magyarság egész élete” megnyilvánul, amely annak értékesebb oldalát képes felmutatni.

---

59 Kodály maga is beszámolt az előadás e sajátosságáról: „A másik »csodaöreg« Pratesi, a koreográfus. Kistermetű, ősz emberke, egész nap ugrál, táncol, kiabál. Itt a vásár-nóta állatait táncosnők játsszák. De eddig még egyik sem tudja olyan pompásan megcsinálni, mint ahogyan ő mutatja nekik. Rögtön megért mindent, úgy hogy a táncok is rendben mennek majd.” Kodály Zoltán, „A Székely fonó milánói bemutatója előtt. Nyilatkozat”, in *Visszatekintés III*, 500.



## **A kottapéldák használata az alábbi engedélyekkel történt:**

1. kottapélda:

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest

2a és b kottapélda:

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest

3. kottapélda:

© Copyright 1939 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.,  
a Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. szíves engedélyével

4. kottapélda:

Az Universal Edition A.G. és az EAM Boosey & Hawkes szíves engedélyével

5. kottapélda:

Az Universal Edition A.G. és az EAM Boosey & Hawkes szíves engedélyével

6. kottapélda:

Az Universal Edition A.G. és az EAM Boosey & Hawkes szíves engedélyével

7. kottapélda:

Az Universal Edition A.G. és az EAM Boosey & Hawkes szíves engedélyével

8. kottapélda:

Az Universal Edition A.G. és az EAM Boosey & Hawkes szíves engedélyével

9. kottapélda:

Az Universal Edition A.G. és az EAM Boosey & Hawkes szíves engedélyével

10. kottapélda:

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest

11. kottapélda:

Az Universal Edition A.G. és az EAM Boosey & Hawkes szíves engedélyével

12. kottapélda:

Az Universal Edition A.G. és az EAM Boosey & Hawkes szíves engedélyével

13. kottapélda:

Az Universal Edition A.G. és az EAM Boosey & Hawkes szíves engedélyével

14. kottapélda:

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest



