Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

NÉPI ELEMEK ÉS GYÖKEREK KODÁLY CSELLÓ- ÉS KAMARAMŰVEIBEN

BALOGH-JÁMBOR JANKA

TÉMAVEZETŐ: DALOS ANNA (DSc)

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2022

Tartalomjegyzék I

Köszönetnyilvánítás II
Bevezetés III

1. Kodály és a hangszeres népzene 1
2. Népdal-idézetek Kodály korai kamaraműveiben 8
2.1. Műzene és népdal kompozíciós összefüggései a *Capriccióban* 8
2.2. A Hét zongoradarab székely népzenével kapcsolatos tételei 14
2.2.1. A *Székely keserves*-dallam változatai 15
2.3. Népdalimprovizációk 16
2.4. *Magyar rondó* csellóra és zongorára 20
2.5. 1. vonósnégyes op. 2. 24
3. Álnépdalok, népdalallúziók 34
3.1. Szonáta gordonkára és zongorára op. 4 34
3.2. Duó op. 7 40
3.3. Szólószonáta op. 8 55
3.4. 2. vonósnégyes op. 10 68
3.5. Szerenád két hegedűre és brácsára op. 12 77

Összegzés 87
Bibliográfia 88

Köszönetnyilvánítás

Hálás köszönetemet szeretném kifejezni elsősorban Dalos Annának, aki későn átvette és szívén viselte disszertációm konzulensi feladatait, nagy türelemmel és rendkívüli precizitással segítve munkámat. Doktori tanulmányaimba, és így a disszertációírásba Ittzés Mihály bátorítására vágtam bele, hálás vagyok a sorsnak, hogy a 2. fejezetet még Tanár Úr útmutatásai alapján vázolhattam fel.

Köszönöm továbbá családomnak a munkám során tanúsított türelmüket, különösképpen férjemnek, aki a nehéz pillanatokban nem hagyta, hogy feladjam.

Budapest, 2022. május 14.

Balogh-Jámbor Janka

Bevezetés

A kérdés – milyen népi elemeket és gyökereket találunk Kodály korai kamaraműveiben – már jóval korábban foglalkoztatott, mint hogy doktori dolgozatom témája lett. 2010 és 2014 között, Berlinben folytatott tanulmányaim idején úgy alakult a csellórepertoárom, hogy éppen akkor foglalkoztam legtöbbet Kodály Szólószonátájával, a Duóval és a Cselló-zongora szonátával. Kiváló gordonkatanárom, Wolfgang Boettcher a művek fölényes technikai ismerete mellett meglepő módon tisztában volt a magyar nyelv és zene ütemhangsúlyos természetével, az éles ritmusok fontosságával népdalainkban és népzenei örökségünk alapvető pentaton jellegével. Rávilágított, hogy egy nem-magyar zenész számára ezeket a zenei gesztusokat nem is olyan egyszerű megvalósítani, hiszen számukra a magyar nyelv lejtése nem ismert, és az ebből a lejtésből fakadó zenei gesztusok nem magától értetődők. Professzorom az óráink folyamán az erre a repertoárra vonatkozó zenei kérdésekben több alkalommal is hozzám fordult. Kérte, hogy énekeljek vagy mutassak olyan magyar népdalokat, melyek segítenek megérteni és megvalósítani a Szólószonáta főtémájának helyes előadását, vagy éppen a Duó 3. tételének népdalszerű, *Presto*-témáját. Ilyen alkalmakkor zavartan keresgéltem emlékeimben, és rá kellett jönnöm, hogy saját ösztöneimen kívül vajmi keveset tudok ezen darabok népzenei gyökereiről.

Kodály csellóműveinek megismerésében, a technikai és zenei problémák megoldásában első és legfontosabb mesterem Mező László professzor volt, akitől első kézből hallhattam, milyen megjegyzéseket és előadási javaslatokat fűzött Kodály saját műveihez. Általa ismertem meg a *Magyar Rondó* című kompozíciót is, mely azóta is repertoárom részét képezi.

Amikor eldöntöttem, hogy disszertációm alapjául választom a népzenei források vizsgálatát Kodály kompozícióiban, érdeklődésemet a csellódarabokon kívül kiterjesztettem Kodály kamaraműveire, valamint a témához kapcsolódó zongoraművekre is. Ilyenformán minden cselló- és kamaradarab helyet kapott a dolgozatban, amely népdal-idézeteket, vagy Kodály által komponált „álnépdalokat", népdalallúziókat tartalmaz. A Hét zongoradarab 2. és 6. tételei a székely népzenével való kapcsolódásuk miatt szintén dolgozatom szerves részét képezik.

Fontosnak tartottam a dolgozatban feldolgozni Kodálynak a hangszeres népzenével való általános kapcsolatát, mely a vokális népdalok mellett szintén meghatározó eleme a népzenekutatásnak. Habár Kodály mindig a vokális népzene elsőbbségét hirdette,[1] az általam

[1] Kodály Zoltán: „A magyar népzene.", In: Bónis Ferenc (közr.): *Visszatekintés III. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.* (Budapest: Argumentum, 2007.) 292–589. 372.

elemzett darabok egyes szakaszai gyakorta rokoníthatók hangszeres gyűjtésből származó tételekkel. Vizsgálódásomba bevontam a hangszeres gyűjtéseket eredményező gyűjtőutak és a gyűjtött zenei anyag bemutatását is. Az 1. fejezet ide vonatkozó táblázatában feltüntettem az összes gyűjtőutat a gyűjtött hangszeres dallamokkal és az egyes dallamokat feldolgozó Kodály-darabokkal együtt.

Dolgozatom legfontosabb részét a cselló- és kamaradarabok elemzései teszik ki, melyekben elsődleges feladatomnak tekintettem, hogy a népdalra vagy hangszeres népi dallamra emlékeztető Kodály-részleteket egy-egy tényleges hangszeres vagy vokális Kodály-gyűjtéssel támasszam alá, vessem össze. Vizsgálódásaim során nagy segítségemre volt Tari Lujza *Kodály, a hangszeres népzene kutatója* című könyve,[2] mely értékes információkon kívül Kodály összes hangszeres gyűjtésének leírását is tartalmazza. A műzenei és népzenei dallamok hasonlóságainak bemutatása igen sok esetben sikerült, magam is meglepődtem, mennyi műzenei részlet reflektál gyűjtött hangszeres dallamokra, illetve népi hangszeres technikákra.

Dolgozatomban külön fejezetben tárgyalom a konkrét népdalidézeteket tartalmazó műveket, melyek mint mottó állnak a darabok élén. A legtöbb esetben a választott népdalok az egész kompozíció dallamképzését meghatározzák. Ebbe a kategóriába tartozik az 1915-ben szóló csellóra komponált *Capriccio*; az 1910 és 1918 között elkészült Hét zongoradarab 2., *Székely keserves* és 6., *Székely nóta* című tételei, valamint az 1. vonósnégyes (1908–1909) első három tétele.

Külön fejezetben foglalkozom az „álnépdalokkal". Ezekben az esetekben Kodály maga komponált meg egy-egy dallamot, népdalszerűen, sok esetben a hangszeres népzenegyűjtő tapasztalatainak technikáival körítve. Ide sorolható az 1906 és 1910 között íródott op. 4-es Szonáta csellóra és zongorára; az op. 7-es Duó (1914); az op. 8-as Szólószonáta (1915); az op. 10-es 2. vonósnégyes (1916-1918); és az op. 12-es Szerenád két hegedűre és brácsára című munka (1919-1920).

A népdalidézeteket és álnépdalokat tartalmazó két fejezetben sok más tanulmány mellett elsősorban Dalos Anna két könyvére,[3] és Kodály saját nyilatkozataira támaszkodtam, melyek közül kiemelkedik a Lutz Besh-sel folytatott, *Utam a zenéhez* elnevezésű beszélgetéssorozat.[4] Mindemellett fontosnak tartottam reflektálni Kodály népzenével kapcsolatos tudományos

[2] Tari Lujza: *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója.* (Budapest: Balassi Kiadó, 2001.)
[3] Dalos Anna: *Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.), valamint *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007.)
[4] Kodály Zoltán: „Utam a zenéhez.", In: Bónis Ferenc (közr.): *Visszatekintés III. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.* (Budapest: Argumentum, 2007.) 537–572.

cikkeire, mindenekelőtt *A magyar népzene* című alapvető tanulmányára[5] – melynek Vargyas Lajos által szerkesztett példatára[6] is nélkülözhetetlen segítséget nyújtott –, valamint Kodály saját doktori disszertációjára,[7] melyet a magyar népdal általános értelemben vett strófaszerkezetéről írt, és amely fontos adalékot nyújt a magyar nyelv és a népzenei deklamációk összefüggéseihez. Az elemzett Kodály-művek keletkezési körülményeire vonatkozó információkat pedig Breuer János *Kodály-kalauz*ára[8] építettem.

Biztos vagyok benne, hogy vizsgálódásaim saját zenei interpretációmat is nagyban megváltoztatják a jövőben. Eddig csak ösztöneimre támaszkodtam, ezután konkrét népzenei anyagok is segítségemre lesznek a művek értő megvalósításában. Hangszertechnikai szempontból inspirációt kaptam egy-egy dűvőzéshez vagy dudanótához hasonló Kodály-részlet autentikusabb előadásához, zeneileg pedig nagyban tágult a perspektívám, például egy sirató-jellegű vagy egy táncdallam előadását illetően. Hiszem, hogy az itt elvégzett munkám rajtam kívül kollégáimnak is hasznos lehet.

[5] Kodály Zoltán: „A magyar népzene.”, In: Bónis Ferenc (közr.): *Visszatekintés III. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.* (Budapest: Argumentum, 2007.) 292–589.
[6] Kodály Zoltán–Vargyas Lajos: *A magyar népzene*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1973.) A példatár élén olvasható Kodály előbb említett tanulmánya.
[7] Kodály Zoltán: „A magyar népdal strófa-szerkezete.” *Nyelvtudományi Közlemények* XXXVI. évfolyam (1906): 95–136. Kritikai kiadása: Bónis Ferenc (közr.): *Visszatekintés II. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.* (Budapest: Argumentum, 2007.) 14–46.
[8] Breuer János: *Kodály-kalauz.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1982.)

1. Kodály és a hangszeres népzene

Az 1896-os budapesti millenniumi kiállítás fontos fordulópontot jelentett a fiatal Kodály életében. Itt találkozott először Vikár Béla gyűjtéseivel. Vikár népzenegyűjtő munkáját már az 1890-es évek közepétől fonográf segítette.[1] Ezen gyűjtéseket, melyek 1539 dallamot tartalmaznak, Bartók Béla és Kodály Zoltán jegyezte le később.[2] Doktori disszertációja írásakor Kodály rögtön Vikárhoz fordult segítségért.[3] A dolgozat témája a magyar népdal strófaszerkezete volt, melyhez elengedhetetlen forrásként szolgáltak Vikár gyűjtései. Ez a disszertáció olyan munka, amely verstanilag és zeneileg egyszerre vizsgálja a népdalokat. Később nyomtatásban is megjelent.[4] A disszertáció fejezetcímeiből kiderül, hogy Kodályt a népdal nemcsak mint énekelt dallam, hanem mint ritmikai-formai szerkezet is érdekelte.[5] Valójában ez elsősorban verstani, ritmikai munka volt.

Kodály látóköre Vikár Béla hatására sosem szűkült csupán a népdalokra, hiszen Vikár a hangszeres népzene fontosságát is minduntalan hangsúlyozta. *Vikár Béla népzenei gyűjteménye* című írásában Sebő Ferenc hívja fel a figyelmet a népzenekutató vitathatatlanul fontos szerepére a hangszeres népzenekutatásban.[6] Sebő három szempontból tartja példaszerűnek Vikár munkáját: 1. népi hangszerek gyűjtésére bíztatta követőit, 2. rögzítette a hangszerekkel játszott táncdallamokat, 3. táji és tematikai sokszínűségre törekedett. Vikár László is hosszan ír *Vikár Béla erdélyi népdalgyűjtései* című könyvében arról, hogy Vikár számára mennyire fontos volt a hangszeres népzene megismerése. Részletesen felsorolja, hogy a hangszeres felvételek között találunk hegedű, klarinét, furulya, tilinkó, pásztorsíp, cimbalom és szárnykürt felvételeket is.[7]

Kodály, Vikár példáját követve, már az első, 1905-ös gyűjtőútján is lejegyzett hangszeres népzenét. Ez az út Galántára és környékére (Mátyusföldre) vezetett. Erre az útra még nem vitt magával fonográfot, így a gyűjtőmunka – a hangszeres dallamok esetében is – a

---

[1] Szalay Olga: *Kodály, a népzenekutató és tudományos műhelye.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004.) 22.
[2] I.h.
[3] I.m., 19.
[4] Kodály Zoltán: „A magyar népdal strófa-szerkezete." *Nyelvtudományi Közlemények* XXXVI. évfolyam (1906.): 95–136. Kritikai kiadása: Bónis Ferenc (közr.): *Visszatekintés II. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.* (Budapest: Argumentum, 2007.) 14–46.
[5] Az egyes részek címei: I. A népdal helyes fölfogása és felhasznált irodalom II. A népdalsor keletkezése III. A strófa fogalma és keletkezése IV. Strófák alaptípusai: egyenlő terjedelmű szakaszokból V. Különböző terjedelmű szakaszokból VI. Háromtagú zenei szerkezet.
[6] Sebő Ferenc: *Vikár Béla népzenei gyűjteménye.* (Budapest: Hagyományok Háza–Néprajzi Múzeum, 2006.) 297–392.
[7] Vikár László: „Vikár Béla erdélyi népdalgyűjtéséről." In: Berlász Melinda–Domokos Mária (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete, 1984.) 192–198. 195.

helyszínen való lejegyzést követelte meg.[8] A Galántán töltött gyermekévek szinte akaratlanul is erre a vidékre vonzották. A számára már ismerős dallamok összegyűjtése volt az egyik legfőbb motivációja. Egy 1965-ös tévéinterjúban így fogalmazott erről az időszakról:

> Emlékeztem rá, hogy gyermekkoromban sok dalt hallottam iskolatársaimtól és a Galánta környéki falvakból jött cselédeinktől. Ezek most eszembe jutottak, így aztán ott kezdtem a kutatást. Először gyalogszerrel, hátizsákkal.[9]

Egy évvel később, 1906 augusztusában Zoborvidékre utazott népdalt gyűjteni. Az első két gyűjtőút termése 222 népdal. A második gyűjtőút után rögtön a *Nyári este* című zenekari darabjának komponálásába kezdett.[10] Fontos kérdés, vajon hogyan hatott a gyűjtött anyag ennek a műnek a megszületésére. Bereczky János *Kodály első két gyűjtőútja és a Nyári este* című tanulmányában[11] részletesen tárgyalja ezt a kérdést. Dolgozatom alaptémáját tekintve is fontos mozzanat a *Nyári este* komponálása, mivel ez az első mű, amely Kodálynak a népdalokkal való találkozása után született. A kutatók között vita tárgyát képezi, hogy a gyűjtőutak és a mű komponálása között eltelt idő elég volt-e arra, hogy a népdal máris lenyomatot hagyjon Kodály e szimfonikus művén. Kovács János úgy gondolja, hogy a *Nyári este* pentaton dallamossága már a népzene hatása lehet a kompozícióban,[12] míg Breuer János úgy véli, hogy bár a műben feltűnők az ötfokú, modális menetek-fordulatok, de ez nem lehet még a népdalgyűjtések hatása: „mindaz, amit 1906-ig személyesen feljegyzett, vérévé még nem válhatott semmiképp."[13] Kodály több interjújában maga – általánosságban véve – úgy fogalmaz, hogy mindennek az alapja az ötfokúság, de erről 1906-ig vajmi keveset tudott.[14]

Kodály első publikációi dallamközreadások, melyek kevéssé előlegezik meg későbbi tudományos munkáit. Idővel nagyobb hangsúlyt fektetett a népdalok történeti megközelítésének vizsgálatára.[15] Pályakezdő korszakának legjelentősebb tanulmánya az 1917-es *Ötfokú hangsor a magyar népzenében* című írás, amely a pentatónia megkerülhetetlen

---

[8] Szalay, *Kodály, a népzenekutató és tudományos műhelye*, i.m., 32.
[9] Kodály Zoltán: „Önarckép.", In: Bónis Ferenc (közr.): *Visszatekintés III. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.* (Budapest: Argumentum, 2007.) 584–589. 584.
[10] Bereczki János: „Kodály első két gyűjtőútja és a Nyári Este." *Magyar Zene* 39/2 (2001. május): 129–151. 132.
[11] I.m.
[12] Kovács János: „Kodály Zoltán szimfonikus művei." In: Szabolcsi Bence – Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok Kodály Zoltán 75. születésnapjára – Zenetudományi tanulmányok 6.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1957.) 43–104. 45.
[13] Breuer János: *Kodály-kalauz.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1982.) 23.
[14] Kodály Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Közr.: Vargyas Lajos. (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993.) 213.
[15] Dalos Anna: „Kodály Zoltán, a tudós zeneszerző.", In: Uő.: *Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.) 45–54. 45.

fontosságát taglalja a magyar népzenében.[16] Első útjai között volt az 1906-os Gömör megyei is, ahol lejegyezte az énekelt és citerán eljátszott *Vidróczki-balladát.* A dallamot egyből közre is adta az *Ethnographia* folyóiratban, ahol a citera részletes leírását is csatolta.[17] Mindezen túl saját maga számára szert is tett néhány népi hangszerre.[18]

A gyűjtőutak egészen 1950-ig folytatódtak. Tari Lujza minden részletet felölelő, *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene gyűjtője* című könyvében részletesen közreadja Kodály összes hangszeres gyűjtését. Ugyanitt találkozhatunk a következő Kodály-levéllel, melyet 1950-ben Jagamas Jánosnak írt,[19] és amely egyértelművé teszi, hogy Kodályt egész életében foglalkoztatta a hangszeres népzene, sőt élete utolsó időszakában sem hagyta nyugodni:

> Köszönettel nyugtázom gyors és szíves válaszát. Most újabb segítséget kérünk. A széki gramofonlemezek lejegyzésénél megakadtunk, mert a kísérő akkordokat nem lehet világosan hallani. […] A Régi magyar c. darab (az egyetlen E-dúrban) 3 kísérő akkordja hogyan fekszik, nem vehető ki. Feljegyzéseink szerint a brácsa g-d-a hangolású. Kis oktáv! Egypár akkordot úgy amint hallik, nem lehetne fogni. A cello C g d, és nem hallani használ-e kettős fogást. A lemezen u.i. mindenféle kombinációs hang is hallatszik, amit nem játszottak, de a felvételnél keletkezett.[20]

Kodály azt vallotta, hogy a népzenegyűjtésnek két alkotóeleme van: a kutatás és a feldolgozás.[21] Vokális gyűjtéseivel és azok fontosságával általában mindenki tisztában van, de kevésbé köztudott, hogy a hangszeres népzenei gyűjtései is meghatározó elemei a népzenekutatásnak. Kodály és Bartók egyaránt sok energiát fektetett nemcsak a vokális, hanem a hangszeres népzene gyűjtésébe is.[22] Kodály hangszeres gyűjtéseinek jelentősége nem vitatható – bár azok száma (kb. 300 dallam melyeknek legtöbbjét 1910 és 1914 között gyűjtötte) jóval elmarad vokális gyűjtéseinek számától (kb. 5000 dallam).[23] Kodály azt írja a *Magyar népzene* című tanulmányában, hogy a magyar nép nem igazán hangszerkedvelő, inkább énekeltek, mintsem megtanultak magas fokon egy hangszeren játszani. Ezzel is magyarázható,

---

[16] I.m., 47.
[17] Kodály Zoltán: „Balladák." *Ethnographia* XVIII. évfolyam (1907.): 38–42, 108 –112, 153–156, 230–234. Kritikai kiadása: Bónis Ferenc (közr.): *Visszatekintés III. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.* (Budapest: Argumentum, 2007.) 232–251.
[18] Tari Lujza: *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója.* (Budapest: Balassi Kiadó, 2001.)
[19] I.m., 14.
[20] A levelet szintén közli: Legány Dezső: *Kodály Zoltán levelei.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1982.) 195. (665. levél.)
[21] Tari, *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója*, i.m., 7.
[22] I.h.
[23] I.h.

hogy viszonylag kevés a hangszeres dallam a vokálishoz képest.[24] Kodály szavaival élve, a hangszeres zene tekintetében „hallgató az egész nép", vagyis csak kevesen tudtak hangszereken játszani. Ám a hangszeres zenére táncolni annál többen tudtak, és tették is.[25] Bármilyen szerény, kicsi bálról is volt szó, a magyar ember fogadott muzsikust szerződtetett és vele muzsikáltatott.[26]

Az 1910 és 1914 közötti időszakban minden évre jutott egy fontos gyűjtőút, amelynek során Kodály egy-egy térség zenéjét tárta fel.[27] A hangszeres előadók között feltűnnek szlovák, rutén-román, horvát és cigány előadók is, így arról is képet kapott gyűjtőútjain, hogy a különböző nemzetiségek zenéi miként kapcsolódnak egymáshoz, milyen összefüggések húzódnak meg közöttük.[28] Egy helyen így fogalmaz ennek fontosságáról:

> Hogy a zenében mi a magyar, annak megállapítását el sem kezdhetjük a környező népek zenéjének alapos ismerete nélkül, különben a legvaskosabb tévedésbe eshetünk. Ha tudni akarjuk mi magyar, tudnunk kell azt is, mi nem magyar.[29]

Kodály úgy látta, a hangszeres magyar népzene többnyire szöveges dalokat játszik, melyek hangszerekre vannak átformálva. Az is lehetséges, hogy nem is ismerjük az eredeti énekelt dallamot, vagy sosem akadunk a nyomára, de ettől még általában szerkezetük és stílusuk miatt arra következtethetünk, hogy énekelt dallam az alapjuk: „minden hangszeres darabban lappanghat elfeledett, ismeretlen szöveges dal, ha szerkezete valamennyire rokon a dalokéval."[30]

Kodály a hangszeres gyűjtései során készített fonográf felvételeket később lejegyezte, és időről időre javított rajtuk.[31] Saját hangszeres lejegyzéseit a lakásán tartotta. Fonográf hengerekről támlapokra jegyezte le a különböző dallamokat. Az egyes dallamokhoz akár egész jegyzetapparátust is csatolt, és a lejegyzéseket időről-időre át is dolgozta, így egy folyamatos munka különböző állomásai figyelhetők meg ezeken a lejegyzéseken.[32] Kodály nagy gondot

[24] Kodály Zoltán: *A magyar népzene.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1973.) 81.
[25] I.h.
[26] I.m., 82.
[27] Tari, *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója,* i.m., 8.
[28] I.h.
[29] Tari, *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója*, i.m., 244.
[30] Kodály, *A magyar népzene*, i.m., 86. és 90.
[31] Tari, *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója*, i.m., 8.
[32] I.m., 14.

fordított arra, hogy a megismert hangszereket is pontosan bemutassa, megörökítse. Lejegyezte, hogy hol terjedtek el a különböző hangszerek, mely vidékeken használták őket, leírta a hangolásukat, méretüket, írt a játéktechnikákról.[33] Kodály hangszeres lejegyzései nagyon pontosan adják vissza a felvett hanganyagokat. Ezeknél a lejegyzéseknél alkalmazta először a partitúrajellegű notációt. E munkamódszerről Tari Lujza *Kodály Zoltán a hangszeres népzene kutatója* című könyvében olvashatunk részletesen.[34] Tari kifejti, hogy Kodály egymás alá írt kottasorok segítségével dolgozott. Az egyes dallamvariánsok közötti eltéréseket rögzítette, úgy, hogy a felesleges ismétléseket nem kellett újra leírnia.

Kodály számára a vokális és a hangszeres népzene gyűjtése és feldolgozása együttesen jelentette a magyar zene megújulásának lehetőségét. Ezt a munkát közel sem tartotta befejezettnek, így másokat is arra ösztönzött, hogy folytassák a népdalok és a hangszeres dallamok gyűjtését is.[35] Ezzel kapcsolatban így fogalmazott:

> Nem csodabogárhajhászó tudós bolondság: kiásni az iszapból (a régit), keressük azt a láncszemet amelybe a magunkét belekapcsoljuk, míg végre megtaláltuk az elszakadt rozsdás lánc végét sárba iszapba taposva faluk bűzében és iszapjában (mert mellékesen: csak a naiv városi hiszi, hogy a népdalgyűjtés utja virághimes mezőkön vezet át.)[36]

Fontos megemlíteni, hogy Kodály abban látta a magyar zenekultúra érdemben történő fejlődését, hogy a művelt réteg felvállalja a feladatot, hogy felkarolja és megőrzi a néphagyományt. Véleménye szerint ez a legfontosabb alappillére a magyar zeneművészetnek, hiszen „kérlelhetetlenül irtja a hagyományt maga az élet."[37]

Kodály azon népzenegyűjtő útjait, ahol hangszeres dallamokat is gyűjtött, az alábbi táblázatban foglalom össze. Az ide vonatkozó információkat Tari Lujza már említett munkájából gyűjtöttem össze. Az 1. táblázatban azokat a Kodály-műveket is jelölöm, amelyek valamilyen formában e gyűjtések műzenei feldolgozásai. A Kodály-feldolgozásokra vonatkozó adatokat a Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai című kötetből gyűjtöttem össze.[38]

---

[33] I.m. 18.
[34] I.m., 35.
[35] I.m., 9.
[36] Tari idézi, i.m., 11–12.
[37] Kodály, *A magyar népzene*, i.m., 94.
[38] Bereczky János – Domokos Mária – Olsvai Imre – Paksa Katalin – Szalay Olga: *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai.* (Budapest: Zeneműkiadó Kft, 1984.)

	ÉVSZÁM	HELYSZÍN	DALLAMOK SZÁMA	FELDOLGOZÁS
1	1906	Gömör megye: Zabar	1 citeradallam	-
2	1906	Nógrád megye: Diósjenő	4 dallam	-
3	1910	Csík megye: Gyergyói-medence: Gyergyóditró, Alfalu, Remete, Szárhegy, Szentmiklós	12 dallam	**Magyar rondó** (Gyűjtés címe: Csürdöngölő) **Marosszéki táncok** (Gyűjtés címe: Lassú csárdás) **Székelyfonó: Gábor Ignác nótája** (Gyűjtés címe: Sebes)
4	1910	Hont megye: Ipoly-mente: Lukanénye	25 dallam	-
5	1911	Nyitra megye: Zoborvidék: Zsére	19 dallam	**Gergely-járás: Dudaszó**
6	1911	Nyitra megye: Nyitrapereszlény, Somorlovászi, Szalakusz	18 dallam	-
7	1912	Csík megye: Kászoni-medence: Kászonfeltíz, Impér, Jakabfalva, Újfalu	44 dallam	**Marosszéki táncok** (Gyűjtés címe: Sebes)
8	1912	Hont megye: Ipoly-mente: Zalaba, Balogpárád	5 dallam	-
9	1912, 1914	Bars megye: Mohi	8 dallam	**Háry János: Bécsi harangjáték** (Gyűjtés címe: Tehénhívogató)
10	1913, 1914	Gömör megye: Alsóbalog, Alsófalu, Felsőrás	22 dallam	-

11	1914	Bukovina, Andrásfalva, Hadikfalva, Istensegíts, Józseffalva, Gurasolce, Granicesti	65 dallam (magyar, rutén-román és román dallamok)	**Háry János: A zsidó család** (Gyűjtés címe: Csobán nóta és „Zsidós”)
12	1916	Bihar megye: Nagyszalonta	10 dallam	-
13	1922, 1936	Vas megye: Kemenessömjén, Kemenesmihályfa Somogy megye: Bolhás	2 szignál + 19 dallam	-
14	1926, 1928	Szabolcs megye: Nagykálló Szatmár megye: Nagyecsed	21 dallam	**Kállai kettős**
15	1950	Baranya megye: Mohácssziget	5 dallam	-

1. táblázat. Kodály hangszeres gyűjtései

A táblázat dolgozatom szempontjából az 1916-os nagyszalontai gyűjtésig bezárólag releváns. A dallamokat nagyon különböző hangszereken hallotta Kodály: duda-, furulya-, hegedű-, citera-, trombita-, kanásztülök-, klarinét- és fakürt-, sőt fütyült és dúdolt dallamokat is lejegyzett.

2. Népdal-idézetek Kodály korai kamaraműveiben

2.1. Műzene és népdal kompozíciós összefüggései a *Capriccio*ban

Az 1915-ös év a zenetörténetben igen termékenynek bizonyult a szólócselló irodalom szempontjából. Kodály az opusszám nélküli *Capriccio* mellett ebben az évben komponálta a Szólószonátát (op. 8) is, amely azóta a koncertpódiumok meghatározó és világszerte játszott darabja lett. Breuer János 1982-ben kiadott *Kodály-kalauz*ában e két művet egymás párjaként említi.[1] Kifejti, hogy a *Capriccio* mint szubdomináns (e-moll) hangnemű tétel, akár a szonáta (h-moll) rendjébe is illeszkedhetnék.[2] Minthogy a *Capriccio* is *scordaturát*[3] alkalmaz és több – sok esetben igen virtuóz – hangszertechnikai megoldást megelőlegez, sokáig a Szólószonáta vázlataként, „zeneszerzői ujjgyakorlatként" tekintettek rá.[4] Mellékes szerepét jól mutatja, hogy csak Kodály halálát követően, 1969-ben – 54 évvel keletkezése után – jelent meg először nyomtatásban.[5]

A két mű különböző hangvétele és motívumkészlete nehezen teszi elképzelhetővé, hogy egy ciklust alkossanak. A magyar népdalhoz való viszonyuk is eltér. Míg a Szólószonáta „pszeudo-népdalokból", illetve az azokból továbbfejlesztett zenei motívumokból épül fel, a *Capriccio* egy létező népdal feldolgozása. Minthogy e darabok máshogy nyúlnak a népdalhoz, és ilyen módon alapvető természetük is különböző, a Szólószonátát a következő fejezetben mutatom be részletesen.

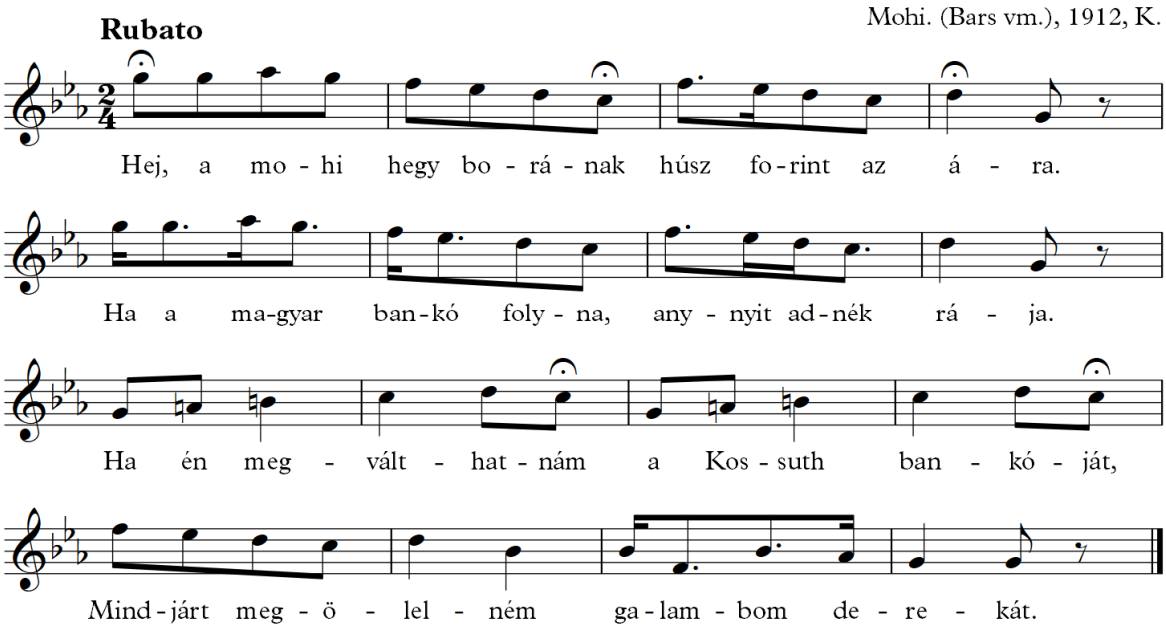
A *Capriccio*ban hallható *Hej a mohi hëgy borának* szövegkezdetű népdalt Kodály maga gyűjtötte a felvidéki Bars megyei Lédec községhez tartozó Mohi faluban, 1912-ben.[6] Tari Lujza Kodály Mohi-gyűjtéseit részletesen tárgyaló dolgozatában összesen nyolc dallamot mutat be,[7] kiemelve e népdal régies, *parlando poco rubato* vonásait.[8] Tari megjegyzi, hogy Kodály feltehetően a gyűjtőútja előtt jóval korábban is ismerhette már Mohi falut – és így akár annak zenei arculatát is. Tari szerint hallhatott róla a közeli Galántán, vagy Nagyszombatban is

---

[1] Breuer János: *Kodály-kalauz.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1982.) 69–70.
[2] I.m., 69.
[3] Bár a barokk hangszeres gyakorlatban bevett módszer volt az alsó húrok elhangolása, a modern csellójátékban ez újdonságot jelentett. A *Capriccio*ban csak a C-húrt kell lehangolni H-ra, míg a Szólószonátában a C-húrt H-ra, a G-húrt pedig Fisz-re, így egy h-moll szeptimakkordot kapunk alaphangzásul. Mindkét darabban fontos szerepe van a hangszer elhangolásának, új hangszínnel és technikai megoldásokkal bővítve a csellóirodalom palettáját.
[4] Breuer, *Kodály-kalauz*, i.m., 70.
[5] Kodály Zoltán: *Capriccio.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1969.)
[6] Tari Lujza: „Kodály Zoltán, az egykori Mohi és a régi magyar műdalok." *Magyar Zene* XLV/4 (2007. október): 357–372. 358.
[7] I.m., 357–372.
[8] I.m., 361.

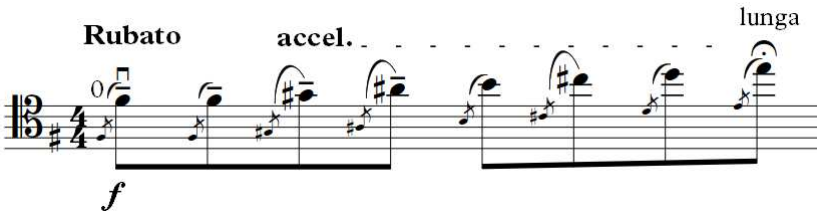
lehetett onnan származó iskolatársa, de akár az 1896-os, Mohi falut kiemelt látnivalókkal szerepeltető millenniumi kiállításon is láthatott onnan származó emlékeket.[9]

A Mohi-dallamoknál személyes érintettséget is lehet feltételezni. Nyolc dallamgyűjtés egyetlen faluból nem csekélység a népzenegyűjtő életmű egészében sem. A Mohi-gyűjtés legismertebb dallama alighanem éppen a *Hej, a mohi hëgy borának*-szövegkezdetű, melyet a közeli falvakban Kodály több változatban is feljegyzett és fonográfra vett.[10]



1. kottapélda. A *Hej, a mohi hëgy borának*-szövegkezdetű népdal.

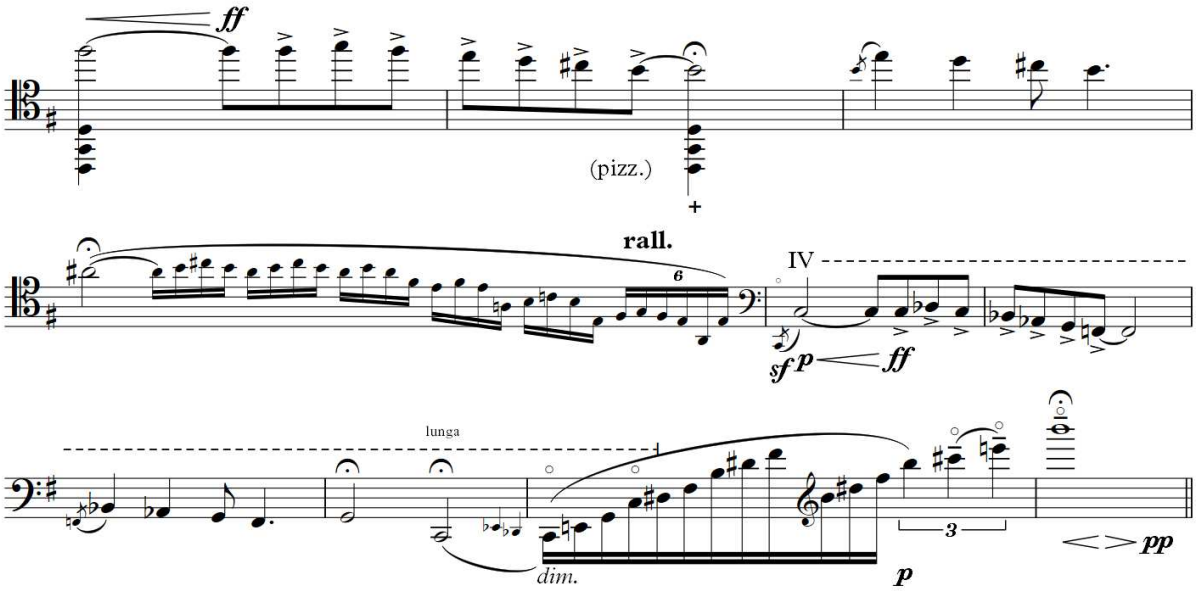
A népdal mindjárt a *Capriccio* legelső ütemeiben bemutatásra kerül, így a zenemű mottójaként hat. A népdal *fi*-vel és *szi*-vel kiegészült *fríg* hangsora már a mű első ütemében megjelenik, ami mint felvezető skála a népdal kezdetéhez vezet.



2. kottapélda. A *Capriccio* első üteme.

[9] I.m., 359.
[10] I.m., 358.

Az ezt követően megjelenő népdal első és második sorát is improvizatív *cadenzá*val egészíti ki Kodály (3. kottapélda). Az első népdalsor fisz-fríg hangneme a második sor h-fríg-érzetére oldódik. Az azt követő *Presto* rész E-tonalitása pedig megintcsak autentikus oldásnak hat a H-hoz képest.



3. kottapélda. A *Capriccio* 2–11. ütemei.

A második improvizatív *cadenza* (10. ütem) virtuóz módon átöleli a cselló ötoktávos hangterjedelmét.

Kodály népzenén alapuló, korábbi darabjaiban egészen más népdalfeldolgozási módokkal találkozhatunk. Az 1906-ban, Bartókkal közösen kiadott *Magyar népdalok* (elterjedtebb nevén 20 magyar népdal) című gyűjtemény tíz, Kodály által zongorakísérettel ellátott darabja még egyáltalán nem nyúl magukhoz a népdalokhoz, azokat eredeti valójukban mutatja meg.[11] A kiadvány előszavában Kodály így ír e zeneszerzői-szerkesztői munkáról:

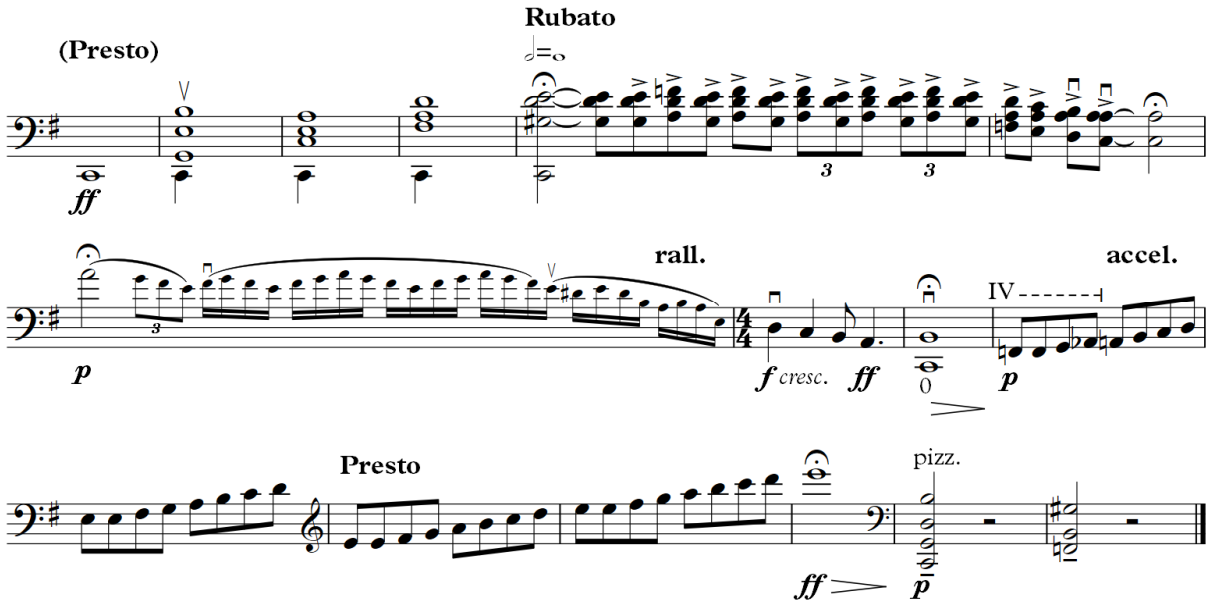
> Az egyik cél, hogy minden, a néptől került dal együtt legyen; itt a teljesség nézőpontja uralkodik. […] A másik cél, hogy a nagyközönség megismerje és megkedvelje a népdalt. […] Válogatni kell a javából és valamilyen zenei feldolgozással közelebb vinni a közönség ízléséhez. Kell rá a ruha, ha már behozzuk a mezőről a városba. De a városi öltözetben félszeg, szorongó. Úgy kell rászabni a

[11] Bartók Béla – Kodály Zoltán: *Magyar népdalok, énekhangra, zongorakísérettel.* (Budapest: Rozsnyai Károly, 1906.)

> köntöst, hogy el ne akassza a lélekzetét [sic!]. Akár énekkarra, akár zongorára dolgozzuk, a kíséret mindig csak az elveszett mezőt és falut igyekezze pótolni.[12]

Ennek megfelelően a *Magyar népdalok*-sorozat nem több mint a dallamok „publikációja", a zongorakíséret minden esetben csupán kíséri a vokális szólamot, se nem tesz hozzá, se nem vesz el belőle semmit. A népdaloknak nincs instrumentális bevezetőjük vagy kommentárjuk, a sorokat nem köti össze hangszeres kitöltő anyag. Mind a húsz darab éppen annyi ütemből áll, amennyiből a népdal maga.

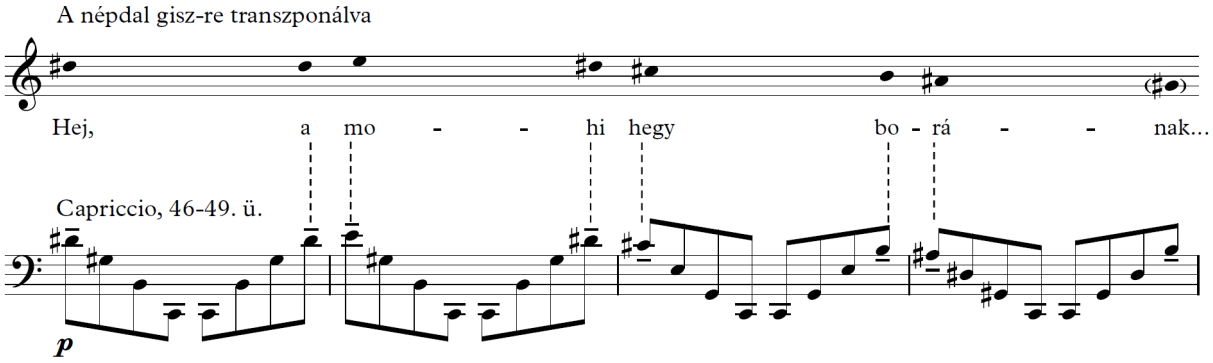
A *Capriccio* komponálásakor már egészen más eszmény lebeg Kodály szeme előtt. A népdal mint mottó jelenik meg. Az ezzel járó *rubato* hangvétel a mű végén is visszatér, ezzel olyan A-B-A nagyformai struktúrát hoz létre a zeneszerző, amiben a két A-formarész aránytalanul rövidebb, mint a *giusto* középrész (az ütemszámok arányaival kifejezve: 11:144:12). A mű bevezetőjéhez képest fontos különbség, hogy itt egyetlen népdalsor alkotja a zenei anyagot (4. kottapélda). Az *improvvisando*-szakasz analóg helyen és módon jelenik meg; a 162. ütemben induló, négy oktávot átölelő természetes e-moll skála pedig alighanem a 9–10. ütemben található ötoktávos H-dúr *arpeggio* megfelelője. Az egész zárószakasz végig tisztán tonális. A mű meglepő gesztussal zárul: a III^6 – $I^{3\#}$ akkordpárral, amely mint tercrokon fordulat, némileg elüt e szakasz – illetve a teljes mű – harmóniai környezetétől.



4. kottapélda. A *Capriccio* legvége (154 – 168. ütem)

[12] I.m., 3.

A *Capriccio giusto* középrésze David Popper *perpetuum mobile*-szerű csellóetűdjeit idézi, folyamatos nyolcadolása alapvetően elüt a népdalos részek hangvételétől. Több olyan frázis is található azonban, amely szintén a népdal dallami összefüggéseiből lett szőve. E helyeken jellemzően a cselló saját magát kíséri. Ezekben az esetekben a kísérőfaktúra egy-egy hangja a népdal dallamát idézi (5. kottapélda). Kodály az előadó tudtára hozza e kapcsolatot, a hangokat *tenutó*val is kiemeli.



5. kottapélda. A középrész jelzett helyének népdallal való kapcsolata.

Ez az eljárás a teljes középrész formálását alakítja. Minden dallami összefüggés valamilyen módon visszavezethető a népdalra, illetve annak egy-két hangos motívumaira – még ha annak eredeti, *rubato* természete fel is oldódik a pulzáló mozgásban. Kodály ezzel a technikával egyfajta parafrázist vagy fantáziát hoz létre. A dallam sokszor elveszíti érzékelhetőségét, de mint háttérben meghúzódó dallamalkotó tényező – mint mag – továbbra is fontos szerepet vállal a mű motivikai egységességének megteremtésében.

A 2. táblázat a *Capriccio* középrészének azon frázisait mutatja, amelyek valamilyen módon visszavezethetők a népdal egy-egy motívumcsírájára. A könnyebb beazonosíthatóság érdekében a dallamra vonatkozó transzpozíciót és az érintett népdalsort is jelölöm.

ÜTEM	HANGNEM	NÉPDALSOR
13–16.	e-eol	3.
17–19.	e-eol	1–2.
27–30.	e-eol	3.
31–33.	e-eol	1–2.
46–51. (*tenutós* hangok)	H-dúr (majd gisz-moll)	1–2.
70–71. (*tenutós* hangok)	e-eol	3.

72–78. (*tenutós* hangok)	e-eol	1–2.
86–89.	a-moll (*fi*-vel és *szi*-vel)	3.
90–91.	a-moll (*fá*-val és *szi*-vel)	1–2.
94–97.	e-eol	3.
98–99.	a-eol	1–2.
122–123.	a-moll (*fi*-vel és *szi*-vel)	3.
141–148. (basszushangok)	a-eol	1–2. (kétszer)

2. táblázat. A *Capriccio* középrészének népdalból fakadó frázisai.

A népdal műzenében való felhasználásáról Kodály több helyen is beszélt. A magyarul *Utam a zenéhez* címmel megjelent, Lutz Besch-sel folytatott beszélgetőkönyvben például általánosan így fogalmaz erről a kérdésről:

> A népi téma, a népdal-melódia teljesen alkalmatlan anyag a bonyolultabb műzenei formálásra. Ha eredeti mivoltukban használunk fel ilyen dallamokat, csakis olyan formákra szorítkozhatunk, melyek nem állnak ellentétben velük. A variáció az egyetlen forma, mely a népdalt és magvát érintetlen hagyja. Nem az a feladata, hogy *továbbfejlessze* a témát, hanem, hogy valamennyi variációval *megerősítse* azt. […] Aki szonátát akar írni, magának kell kitalálnia a témáját. E téma legyen fejlődőképes, és tartalmazza azt a hajtóerőt, mely megköveteli, hogy nagyobbszabású formává dolgozzuk ki. A népi dallam mindenkor zárt forma. Nem lehet feltörni és addig pepecselni vele, míg meg nem hosszabbodik.[13]

Ez a kizárólagos megfogalmazás nagyvonalakban megegyezik Arnold Schoenberg széles körben ismert formatankönyvének, *A zeneszerzés alapjai*nak idevonatkozó, dallam- illetve témaírással kapcsolatos instrukcióval:

> A téma megfogalmazása sejteti, hogy hamarosan „kalandok”, „veszélyek” következnek, melyek megoldást, kidolgozást, fejlesztést, kontrasztot igényelnek. […] A téma szervezettsége nem lehet olyan laza, hogy a szerkezetnek hiányát érezzük. A téma soha nem független és öntörvényű. Ellenkezőleg, következményei szigorúan meghatározzák, s azok nélkül a téma jelentéktelennek tűnhet.[14]

[13] Kodály Zoltán: „Utam a zenéhez.”, In: Bónis Ferenc (közr.): *Visszatekintés III. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.* (Budapest: Argumentum, 2007.) 537–572. 551.
[14] Arnold Schoenberg: *A zeneszerzés alapjai.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971.) 116.

Természetesen Kodály nem ismerhette Schoenberg könyvét, minthogy az 1967-ben, Kodály halálának évében jelent meg először. Dalos Anna *Kodály Zoltán formatani terminológiájáról* című, a témát kimerítően körüljáró dolgozatából kitűnik, hogy Kodály – lehetséges formatani olvasmányai alapján – más formai összefüggéseket nevezett ugyanazzal a névvel, mint később Schoenberg.[15] Ennek ellenére látható, hogy mindketten ugyanabból a klasszikus-romantikus reflexrendszerből indultak ki, amely évszázadokon keresztül meghatározta az európai műzenét.

Megemlítendő, hogy Kodály 1914-ben – tehát a *Capriccio* komponálása előtti évben – egyszer már feldolgozta a *Hej, a mohi hëgy borának* kezdetű népdalt. E tétel először tizenegy évvel később, 1925-ben jelent meg, a Magyar népzene című énekhangra és zongorára komponált, tizenegy részből álló sorozat IX., bordalokat bemutató füzetében.[16] Mint ahogy az 1906-os Magyar népdalok-sorozat egyes tételeiben, a népdal itt is csupán zenei „köntöst" kap: eredeti alakjában, saját tonális és dallami összefüggéseiben jelenik meg, módosítások nélkül. A szerző célja a népdal bemutatása, annak eredeti kontextusában.

2.2. A Hét zongoradarab székely népzenével kapcsolatos tételei

Kodály Hét zongoradarab című ciklusa 1910 és 1918 között, vagyis a *Capriccio*t és a Szólószonátát körülölelve készült. Az eredetileg önálló műveknek szánt tételeket a szerző csak később szervezte sorozattá, akkor is először Hat zongoradarabnak szánta, ekként ajánlotta fel kiadásra 1920. május 22-én a bécsi Universal Editionnak.[17] Az 1921-ben megjelent kottán azonban már – a záró, *Rubato* feliratú tétellel kiegészülve – Hét zongoradarab szerepel.[18] A mű tételei sorszámozva vannak, az egyes tételek címei – Debussy Zongoraprelűdjeihez hasonló módon – alcímként, zárójelben vannak jelezve. Az 1., 5., és 7. tételeknek nincs ilyen alcíme. E három, illetve a 3. (*Il pleut dans la ville*) és 4. (*Épitaphe*) tételek dolgozatom témája szempontjából nem relevánsak. A ciklus 2. (*Székely keserves*) és 6. (*Székely nóta*) tételei azonban fontos adalékok a témámhoz.

Kodály különösen közel érezte magához a székely népzenét, erről számos megnyilvánulása és tanulmánya tanúskodik. Egy 1919-ben megjelent cikkében úgy ír a székely népdalokról általában, hogy „ez a hang, ez a stílus meglehetősen elüt mindattól, amit a

[15] Dalos Anna: „Kodály Zoltán formatani terminológiája.", In: Uő.: *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007.) 25–43. 32.
[16] Kodály Zoltán: *A magyar népzene tára IX. Bordalok.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1956.)
[17] Breuer, *Kodály-kalauz,* i.m., 334.
[18] Kodály Zoltán: *Sieben Klavierstücke.* (Wien: Universal Edition, 1921.)

közfelfogás magyar népdalnak ismer."[19] Nyolc évvel később a *Híd* folyóiratban megjelent, *Mit akarok a régi székely dalokkal?* című írásában pedig így fogalmaz:

> A székely dal is él, egy pillanatra sem hallgatott még el. Most éppen erősödik a hangja, mint friss tavaszi szellő fúj bele a magyar zeneélet csukott szobájába. Majd elválik ki jár jobban: aki elébe tárja keblét, vagy aki fázva húzódik köpenyébe. De hát olyan idegen, külön nép a székely? Lehet a szavát ennyire nem ismerni? […] Valamikor a székely dal volt a magyar dal: törmelékei, maradványai a többi magyarság közt mindenütt ott vannak. Ma a székely a legmagyarabb magyar és a magyar csak úgy lehet újra magyar, ha mennél székelyebbé tud válni.[20]

Könczei Ádám kolozsvári néprajzkutató *Bartók és a székelyek* című kimerítő tanulmányában megjegyzi, hogy Bartók és Kodály 1923-ban kiadott *Erdélyi Magyarság. Népdalok* című gyűjteményének 94%-a székely dallam.[21] Hozzáteszi, hogy a székely téma Bartók művészetében kétségtelenül nem annyira jellemző, mint Kodályában.

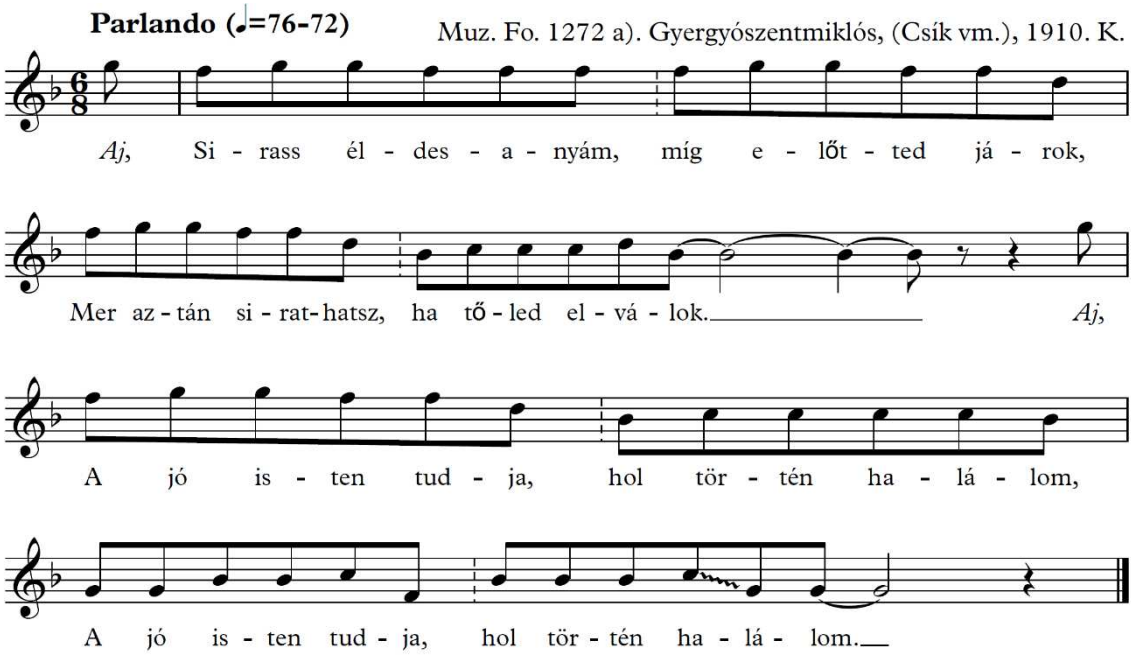
A Kodály-életművön belül nemcsak olyan nagyszabású művek kapcsolódnak ide, mint a *Székelyfonó* vagy a *Marosszéki táncok*, de a *Kádár Kata*- és *Molnár Anna*-ballada különböző változatai, illetve az alább bemutatott két tétel is. Bár az op. 11-es Hét zongoradarab nem kamarazene, a *Capriccio*ban megjelenő népzenei ötletek folytatásának, illetve a Szólószonátában előforduló zeneszerzői ötletek előzményének tekinthető, így dolgozatom tárgya.

2.2.1. A *Székely keserves*-dallam változatai

A Hét zongoradarab második tétele egy Kodály által 1910-ben, a Csík vármegyei Gyergyószentmiklóson gyűjtött régi stílusú népdalon alapszik (6. kottapélda). A dallam e tétel, illetve ennek az azonos népdalból kiinduló és azonos című, 1934-ben komponált vegyeskari változata széles körben *Székely keserves* elnevezéssel terjedt el.

---

[19] Kodály Zoltán: „A székely népdalról", In: Bónis Ferenc (közr.): *Visszatekintés I. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.* (Budapest: Argumentum, 2007.) 18–19. 18.
[20] Kodály Zoltán: „Mit akarok a régi székely dalokkal?", Visszatekintés/1, i.m., 29–30. 29.
[21] Könczei Ádám: „Bartók és a székelyek" *Korunk* XXIX/8 (1970. augusztus): 1153–1163. 1158.



6. kottapélda. A *Székely sirató* néven elhíresült népdal.

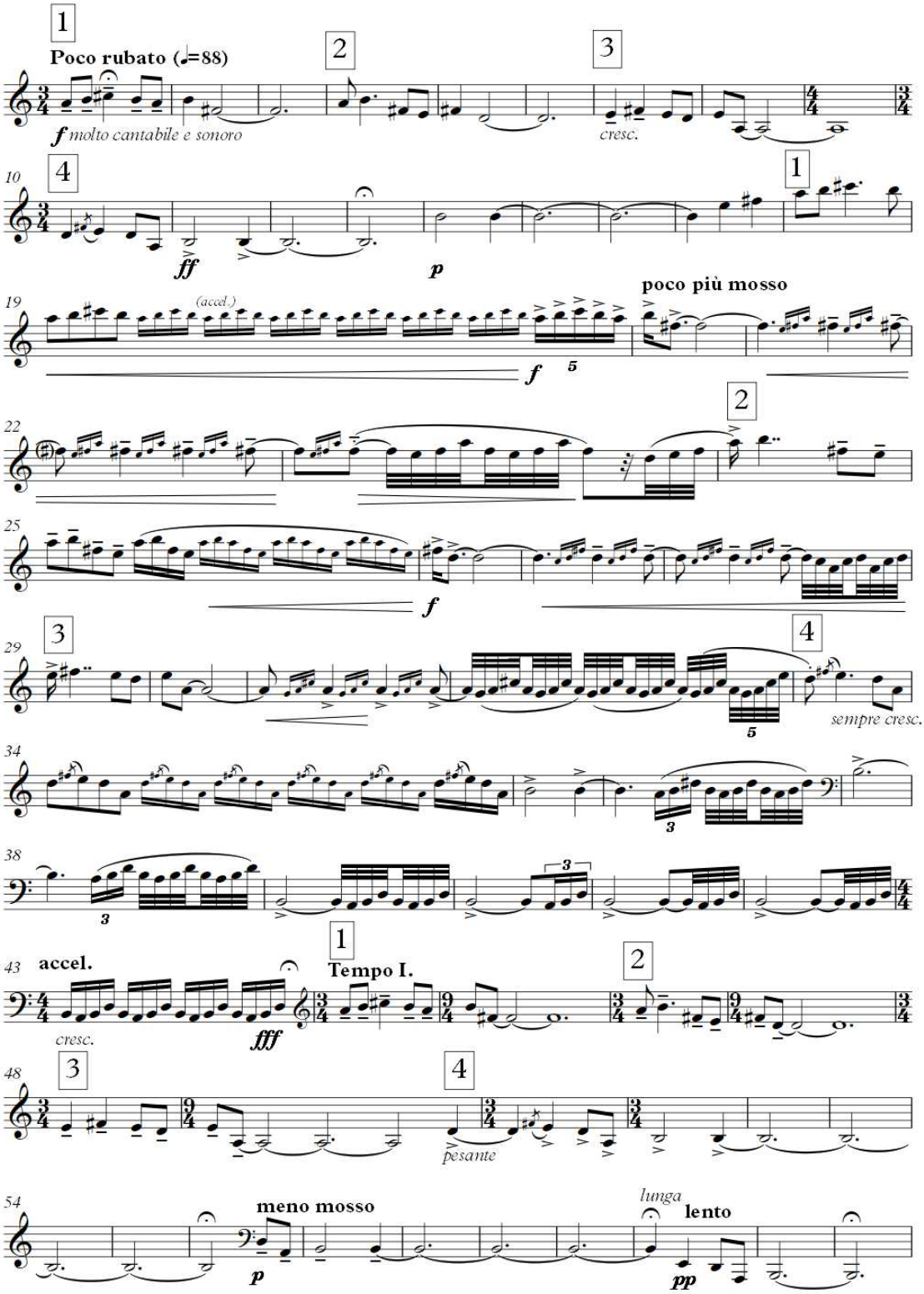
A népdal a zongoraműben és a kórusműben is nagyvonalakban eredeti formájában, kvázi idézetként szerepel. A népdalban rejlő „fejlődőképes hajtóerőt" a zongoramű esetében a tempó nagymértékű megnövelésével is erősíti. A népdal Kodály által lejegyzett eredeti tempómeghatározása ♩=76–72. Ez a mű elején mintegy másfélszeresére (♩=104–112), a második, *Agitato* feliratú versszaknál pedig majdnem kétszeresére (♩=126) gyorsul.

A *Székely keserves*-dallam a Kodály-életműben való összes megjelenéseit, illetve az azok között húzódó összefüggéseket dolgozatom keretein belül nincs módom részletesen bemutatni.

2.3. Népdalimprovizációk

A Hét zongoradarab hatodik, szintén székely tematikájú tétele a *Capriccio*ban már bemutatott *improvvisando*-technika továbbfejlesztett változataként értelmezhető. A teljes tétel nem más, mint egy dallamimprovizáció. A háttérben húzódó, *Az hol ën elmëgyëk*-szövegkezdetű népdalt Kodály 1912-ben gyűjtötte, a Csík vármegyei Kászonimpéren.[22] A zeneszerzői alapgondolat szemléltetésére, illetve a könnyebb követhetőség érdekében az alábbi példában a tétel teljes dallamszólamát bemutatom, a pontos faktúra (pl. oktávkettőzések) jelölése nélkül (7. kottapélda). Az ütemmutató-váltásokat csak azokon a helyeken jelölöm, ahol Kodály is jelölte.

[22] Kodály Zoltán–Vargyas Lajos: *A magyar népzene*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1973.) 109.

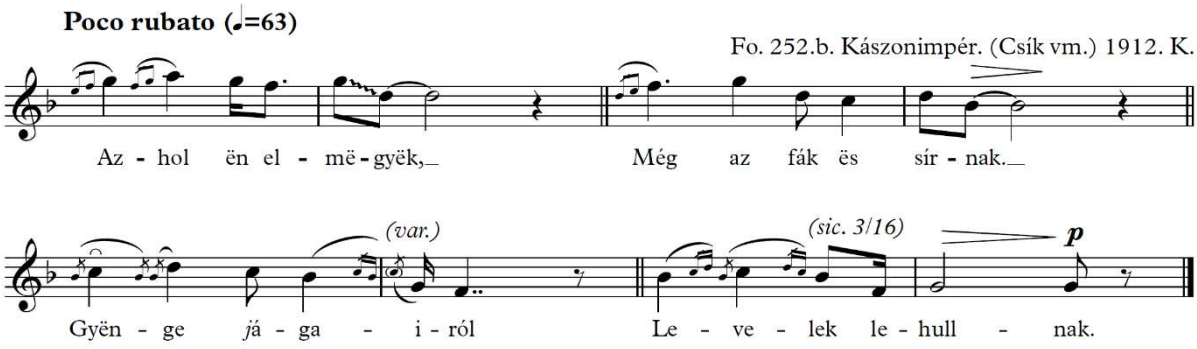


7. kottapélda. A *Székely nóta* dallama, a vonatkozó népdalsorok jelölésével.

A népdal háromszor hangzik el a műben. Második megjelenésekor hossza aránytalanul elnyúlik, egy-egy párhangos motívumot sokféle ritmusban és motívumban tartalmaz, ezzel egyértelműen olyan benyomást kelt, mintha improvizáció lenne. Azokban az esetekben, amikor

a metrumból is kiesik, Kodály nem ír ütemmutató-váltást. A mért időn kívül eső hangokat kisebb méretben szerepelteti. A 19. ütemben ez jól látható: az 1. és 2. ütés az ütem elején, illetve a 3. ütés az ütem legvégén normális méretű hangjegyekkel van írva, de az ütem lüktetéséből kieső hat ütésnyi hangok kis kottafejjel szerepelnek.

Meglepő módon, a tétel elején megjelenő népdal jóval puritánabbul van lekottázva Kodály eredeti, 1912-es lejegyzéséhez képest:



8. kottapélda. Az *Azhol ën elmëgyëk* szövegkezdetű népdal Kodály eredeti lejegyzésében.

Bartók 1938-ban ugyanabban a faluban lejegyzete a dallam egy másik, *Tiszapartján lakom* szövegkezdetű változatát, még a Kodályénál is részletgazdagabb notációval.[23] A *Székely nóta* elején megjelenő egyszerűbb kottaképnek az lehet az oka, hogy egy eredetileg is nagyon részletgazdag dallamot később nehéz tovább variálni. Az alaptémának minden bizonnyal letisztultnak kell lennie ahhoz, hogy díszített változatai a műben fejlesztésnek, előre haladásnak hassanak.

Az ilyen *improvvisando*-stílus Kodály későbbi életművében saját „pszeudo-népdalai" esetében is igen gyakran előfordul. A *Capriccio* ide vonatkozó részleteit már korábban bemutattam. Kísértetiesen hasonló módon formálódik többek között a *Psalmus Hungaricus* (1923) lassú, hárfakíséretes középszakasza, [24] a *Marosszéki-táncok* (1930) második, Cisz-dúr alaphangnemű epizódja,[25] illetve a *Galántai-táncok* (1933) bevezető és epilógus-szerű klarinétszólója.[26] Az op. 7-es Duó (1914), az op. 8-as Szólószonáta (1915), a 2. vonósnégyes (1918) és a Szerenád (1920) idevonatkozó részleteit, illetve az e darabokban található ál-népdalokat dolgozatom 4. fejezetében tárgyalom.

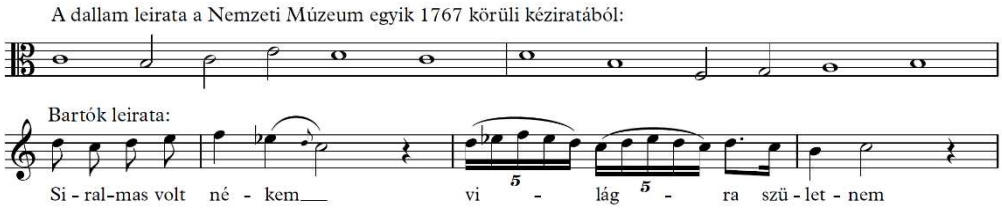
[23] Kodály–Vargyas, *A magyar népzene,* i.m., 109.
[24] E formarészt néha a mű második tételeként is emlegetik: 25.-től a 29. cifferig.
[25] 108–155. ütemek.
[26] A mű első 49 üteme, valamint 575–579. ütemei.

Kodály saját maga pontosan megfogalmazza a népdalvariációval mint műfajjal kapcsolatos véleményét, a *Páva-variációk* egyik 1950-es előadása bevezetőjének szánt szövegében:

> A változat a népzene legtermészetesebb továbbfejlődése, hiszen maga a népzene sem egyéb, mint egymásból fejlődő, egymásba észrevétlen átmenő dallamok végtelen sorozata. Kár, hogy szerzőink nem írnak gyakrabban változatokat népdalra. Ezzel mindennél hathatósabban munkálnák a nép- és a műzene egymáshoz közeledését.[27]

Bár a *Páva-variációk* nem a fent bemutatott népdalimprovizációs technika egyik példája – leginkább klasszikus értelemben vett, egymástól eltérő karakterű változatokat tartalmazó variációsorozatnak tekinthető –, az idézetből egyértelműen látható, hogy Kodály számára a népdallal való fejlesztéses munka ötlete magából a népzenei gyakorlatból fakadt. Ezt erősíti egy másik megnyilvánulása, mely szerint „a magyar népzene igazi életre csak a szépen kidolgozott díszítéssel kel."[28] Ugyanebben a cikkében összehasonlítja egy Vikár Béla által 1902-ben fonográfra vett népdal bartóki lejegyzését egy, a dallam sokkal korábbi, 1767-ből származó leiratával. A két változatból levont tanulságokat ekként összegzi:

> Első tekintetre látjuk, hogy a két dallam lényegében egy. De mekkora különbség: ott a csontváz, az is bizonytalanul, itt az élő testi-lelki valóság. Hangmagasság, ritmus: pontos. A díszítő hangok lejegyzését a régi írások meg sem kísérlik. Pedig az egész korszak zenéjének ez a sava-borsa.[29]



9. kottapélda. Kodály saját ábrája az említett helyen.

Látható, hogy Kodály számára a variáció, improvizáció és díszítés zeneszerzői eszköztárai álltak leginkább közel a népdallal való munkához. Azt lehet mondani, a fenti ábrán bemutatott dallam leiratának „fejlődését" saját darabjaiban is a dallamok között végbemegy. A bartóki

[27] Kodály Zoltán: „A Fölszállott a páva-zenekari változatok előadása elé.", Visszatekintés/1, i.m., 221.
[28] I.h.
[29] I.h.

lejegyzés úgy viszonyul a régi lejegyzéshez, mint Kodály zeneszerzői improvizációi az eredeti népdalokhoz. Ahogy találóan fogalmaz: „a falu most búcsúzik a régi hagyományoktól, a fiatalsága már nem veszi át, rajtunk a sor."[30]

Breuer János arra hívja fel a figyelmet, hogy Kodály népdalimprovizációs megoldásai mennyire egybevágnak Schoenberg a népdalfeldolgozást illető kritikáival. Breuer így ír:

> A népdal, megannyi átalakulás révén, szinte búvópatakként tör elő a mű számtalan helyén. […] De hányszor és hányféle fogalmazásban ismételte el [Kodály], hogy a népdal eredeti mivoltában szonáta-struktúra, műzenei nagyforma teremtésére – kivéve a rondót és a variációt – nem alkalmas. Felfogása teljesen egybevág Schönbergével, amelyet Kodály feltehetően nem ismert: „A nagy formák követelményei és a népdal egyszerű szerkezete között […] áthidalhatatlan szakadék tátong s éppen ezért az áthidalás mind ez idáig még senkinek sem sikerült."[31]

Az eddigiekből értelemszerűen adódik a Kodály-életműben előforduló variációs- és rondóformájú művek nagy száma. Jellemző, hogy a klasszikus értelemben vett rondókban – például *Galántai-* és *Marosszéki-táncok* – ismétlődő rondótémák is nagyon különböző alakokban térnek vissza egy-egy művön belül. Sok esetben az egyes rondótémák a mű elején bemutatott álnépdal egyes variációinak tekinthetőek. Kodály korai kamaraművei közül ilyesmi rondóformájú darab a csellóra és zongorára komponált *Magyar rondó*.

2.4. *Magyar rondó* csellóra és zongorára

E mű eredetileg kamarazenekari változatban készült el, Móricz Zsigmond *Pacsirtaszó* című drámája kísérőzenéjének szánva, 1917-ben.[32] A mű egy másik változatának címe *Alte ungarische Volkweisen*; magyarul – pontatlan fordításban – *Régi katonadalok* elnevezéssel terjedt el.[33] Kodály még ugyanabban az évben átdolgozta csellóra és zongorára. A szerző életében mindkét változat kiadatlan maradt: a zenekari változatot Farkas Ferenc és Máriássy István 1976-ban közreadta, a gordonkaváltozat – Mező László szerkesztésében – csak 2016-ban látott napvilágot.[34] *Kodály Magyar rondójának előtörténete* című tanulmányában Ittzés

[30] I.h.
[31] Breuer, *Kodály-kalauz*, i.m., 34–35.
[32] Ittzés Mihály: „Kodály Magyar rondójának története." *A Magyar Kodály Társaság Hírei* XXXVIII/1 (2017. március): 38–41. 38.
[33] I.h.
[34] I.m., 41.

Mihály részletesen beszámol Móricz és Kodály a mű keletkezésével kapcsolatos levelezéséről. Témánk szempontjából elsősorban az alábbi Kodály-levélrészlet érdekes:

> Van szerencsém értesíteni, hogy a mai napon átadtam Önnek azt a muzsikaanyagot, melyet Pacsirtaszó című színdarabjához készítettem. Ez a zenei anyag részben népdalgyűjtésem s népzenegyűjtésem anyagából való, részben eredeti költeményem, illetve szerzeményem.[35]

A népdal- és népzenegyűjtés közötti különbségtétel nyilvánvalóan a vokális, illetve hangszeres népzenére vonatkozik. E két kategória a műben is élesen elhatárolódik: a darab rondótémája a Kodály által 1913-ban a Nyitra vármegyei Gicén gyűjtött *Búza, búza, búza* szövegkezdetű népdal,[36] míg a rondóepizódokat hangszeres gyűjtései, illetve abból továbbszőtt ál-népdallamok alkotják. Az epizódok kettős kompozíciós természetét érzékenyen világítja meg a „költemény", illetve „szerzemény" szavak disztingvált használata.

A *Capriccio*ban és a Hét zongoradarab *Székely keserves*-tételében már kimutattam, hogy Kodály a nagyforma különböző formarészeit nemcsak a zenei anyag egyes paraméterei – tempó, karakter, artikuláció, motívumkészlet, dinamika, hangszín, hangszertechnikák, stb. – változtatásával érzékelteti, hanem a népdalhoz kapcsolódó kompozíciós módszert is módosítja. A *Magyar rondó* ennek az elgondolásnak az iskolapéldája: a rondótéma – bár minden megjelenésében máshogy van harmonizálva – az 1906-os *Magyar népdalok* sorozathoz hasonlóan egyszerű „népdalpublikáció", az epizódok pedig népi hangszeres dallamokból „szerzett", illetve azokat továbbfejlesztve „költött", elsősorban műzenei alapokon nyugvó zenei frázisok.

Dalos Anna már említett, Kodály klasszikus formatani ismereteiről és terminológiahasználati elképzeléseiről írt dolgozatában kifejti, hogy Kodály sosem írt zeneszerzés-tankönyvet, formatani terminológiáját tanítványainak elmondásai alapján körvonalazhatjuk.[37] Dalos szerint formatani gondolkodásának „legfontosabb dokumentuma" Gárdonyi Zoltán 1949-ben, *Elemző formatan* címmel megjelent tankönyve,[38] melyet Gárdonyi Kodály biztatására készített el. Ez a könyv azóta is a magyar zeneelmélet-történet alighanem legkiemelkedőbb munkája. A klasszikus rondótéma alapvető természetéről így ír Gárdonyi:

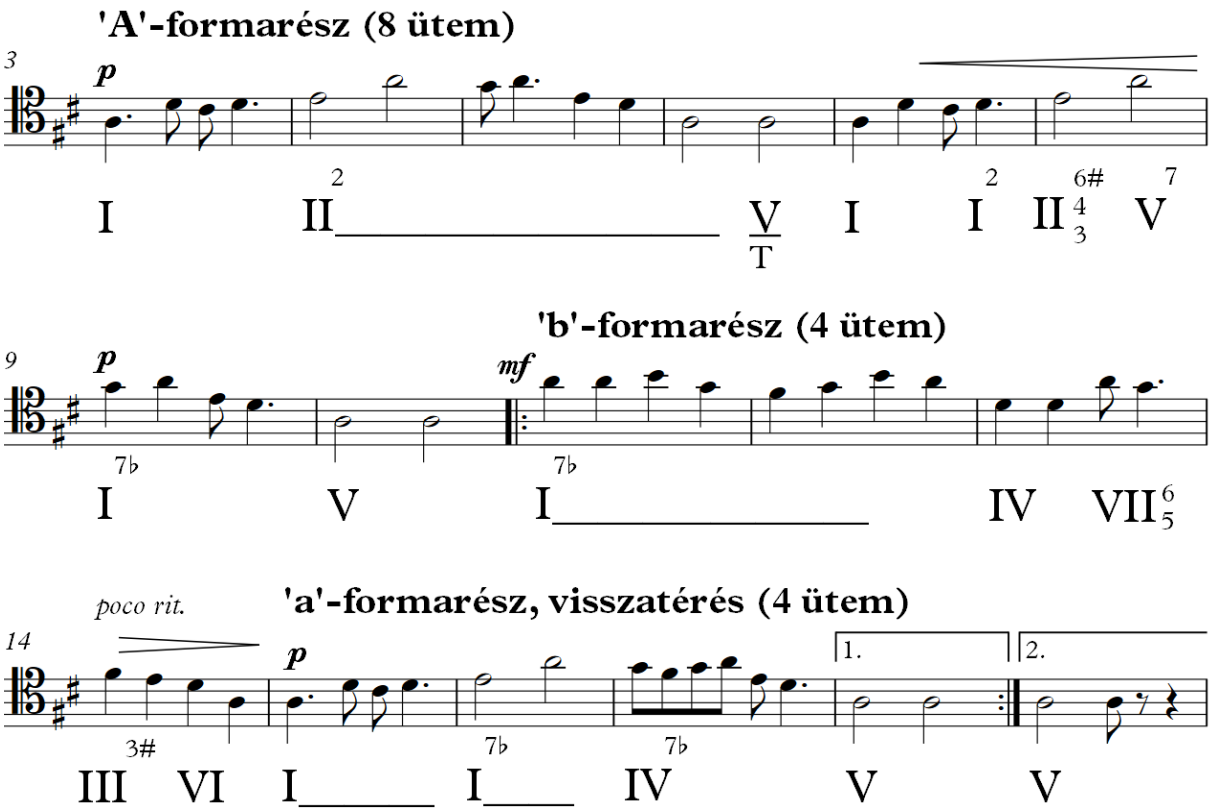
---

[35] I.m., 38.
[36] Kodály–Vargyas, *A magyar népzene,* i.m., 289. A dallam Bartók-gyűjtötte, *Erdő, erdő, erdő* szövegkezdetű változata később jobban elterjedt. Lásd. u.o.
[37] Dalos, *Kodály Zoltán formatani terminológiája,* i.m., 33.
[38] Gárdonyi Zoltán: *Elemző formatan.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1949.)

> A *bécsi rondók* témájának formai alkata rendszerint periódus-szerkezetű egytagú vagy visszatéréses háromtagú forma. […] Ha a téma a visszatéréses háromtagúság valamelyik változatát képviseli, akkor az első tag formai alkata ritkán különbözik az egytagú rondótémákétól. Nem a főhangnemben, hanem a „+1" dúrban zárul a rondótéma első tagja […]. A legtöbb háromtagú rondótéma középső tagjának a formai funkciója hasonlít a párizsi rondóból ismert közjátékokéhoz. Ettől csak olyan középső tag formai funkciója különbözik, amelyiknek a terjedelme az első tagéhoz képest csak felényi; ilyenkor a visszatérés-jellegű harmadik tag is rendszerint csak akkora terjedelmű. Háromtagú rondótémák ismétlése ugyanúgy két szakaszban szokott végbemenni, mint más háromtagú formaegységeké. Az egyik szakasz az első tag, a másik szakasz a középső és a harmadik tag összefüggő, gyakran variált ismétlése. [39]

Gárdonyi részletes rondótéma-definícióját szükségesnek tartottam ilyen hosszan szó szerint idézni, mert az minden egyes megállapításában teljes mértékben megegyezik a *Búza, búza, búza*-népdal formai tagolódásával.[40] Kodály az ismétlőhelyek elhelyezésében és a harmóniák megválasztásában is analóg helyzetet teremt a bécsiekkel. Feltételezhetjük, hogy szándékosan olyan népdalt választott darabja alapanyagául, ami könnyen beépíthető egy már kész, bécsi klasszikus formavilágba. A népdal olyan „talált tárgy", ami a bécsi klasszikus kétperiódusos háromtagú formának feleltethető meg. Ennek Gárdonyi által használt forma képlete: A+ba, ami 8+(4+4) ütemekre tagolódik. A formai jelenség legfontosabb jellemzője, hogy „az első tagja periódus-szerkezetű, de a középső és utolsó tag – bár együttesen periódusnyi a terjedelmük – nem előtag és utótag módján tartozik össze."[41] Az alábbi, 10. kottapéldában a *Magyar rondó* témáját mutatom be, formatani és összhangzattani szempontból.

[39] Gárdonyi, *Elemző formatan,* i.m., 70.
[40] Megemlítendő, hogy 1929-ben Bartók is megharmonizálta ezt a népdalt, lásd: *20 magyar népdal. IV. füzet.*
[41] Gárdonyi, *Elemző formatan,* i.m., 55.



10. kottapélda. A *Magyar rondó* cselló által bemutatott rondótémája (3–18. ü.)

A téma a műben előre haladva egyre inkább variálódik. Második megjelenésekor azonos harmonizálásban jelenik meg (32–48. ütem), de a cselló egy oktávval mélyebben játssza. Harmadik és negyedik megjelenésekor a kísérőfaktúra és a harmóniai háttér is megváltozik, a cselló egészen extrém – néha a háromvonalas oktávot is érintő – regiszterekben hozza (77–92., illetve 127–144. ütemek). Utolsó megjelenésekor pedig az alaphangnemtől is eltér: elcsúszik az Esz-dúr, nápolyi hangnembe (270–283.). A téma ilyen fejlődése szintén bécsi klasszikus örökségnek tekinthető.

Kovács János a Móricz-drámához készült Kodály-kísérőzenével foglalkozó cikkében bemutat egy olyan táblázatot, ami tartalmazza az egyes epizódok zenei anyagainak lehetséges eredeti forrásvidékeit.[42] A táblázatból kitűnik, hogy a mű szinte minden tájegységről, ahol Kodály addig népzenét gyűjtött, tartalmaz dallamokat. A táblázatot kiegészítettem a dallamok műben elfoglalt helyére, illetve hangnemére vonatkozó információkkal:

[42] Kovács János: „Pacsirtaszó. Kodály első színpadi kísérőzenéjének sorsa és utóélete.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról.* (Budapest: Püski Kiadó Kft., 2001.) 133–141.

Formarész	Lehetséges forrás	Hely	Hangnem
1. epizód	Kassa (Abaúj, 1916) és Nagyszalonta (Bihar, 1917)	20–31. ü.	D-dúr
2. epizód	Keszthely (1906 – Bartók gyűjtése) és Béd (Nyitra, 1910)	49–76. ü.	d-moll – F-dúr
3. epizód	Nagyszalonta (Bihar, 1916)	94–126. ü.	fisz-moll
Coda	Gyergyóremete (Csík, 1910)	145 – 346. ü. (tartalmazva a témát: 270–283.)	F-dúr – D-dúr

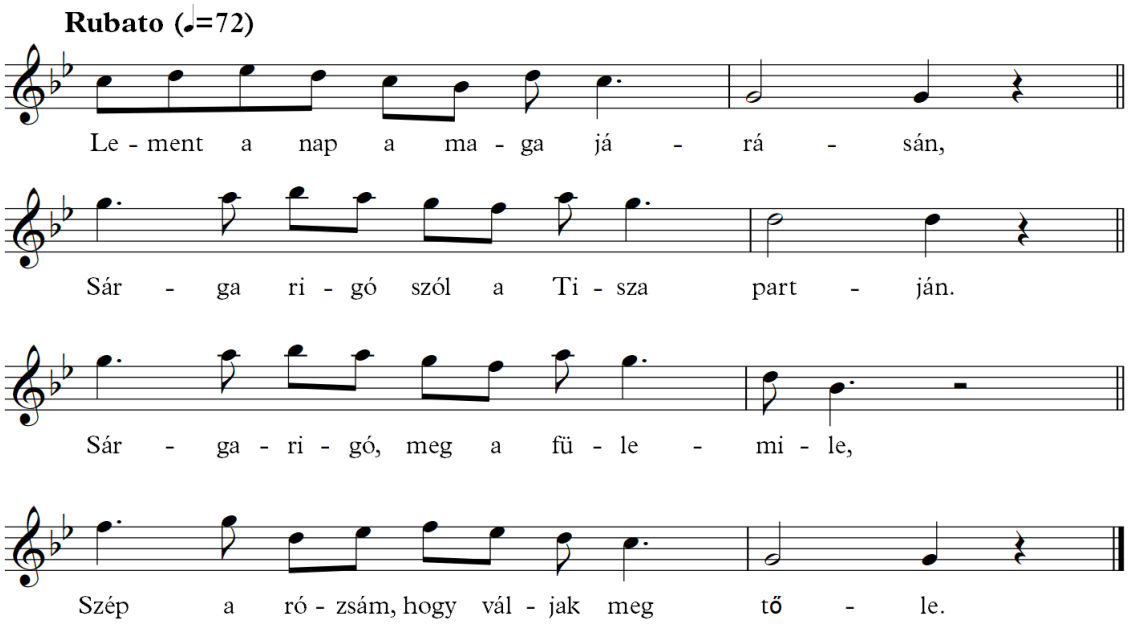
3. táblázat. Az epizódok egyes dallam-anyagainak lehetséges forrásai, illetve azok lelőhelyei a műben.

Elmondhatjuk, hogy Kodály e műve – akár a néhány évvel korábban elkészült *Capriccio*hoz és Szólószonátához, akár jóval korábbi népdalfeldolgozásaihoz képest is – nagyon „klasszikus." Minden formai egység zárt és tagolt, az újabb dallamok megjelenése eléggé kiszámítható. A népzenei dallamokat minden esetben a cselló szólaltatja meg, igazán kamarazenei állapot talán egyedül a *coda*-szakaszban valósul meg. A mű keletkezésének körülményei mellett tehát belső egyéni–művészi tulajdonságai is indokolttá teszik e munkát *alkalmazott zenének* tekinteni.

2.5. 1. vonósnégyes op. 2.

1. vonósnégyesét Kodály 1908–1909-ben komponálta, és a 2. opusszámot viseli. Az első tétel mottója, mely a tétel legelején szólal meg, a *Lement a nap a maga járásán*-szövegkezdetű népdal. A négysoros, kvintváltó, A–A5–A5v–B sorszerkezetű, új stílusú népdalt Vikár Béla gyűjtötte, Somogy vármegyében.[43]

[43] Kodály–Vargyas, *A magyar népzene,* i.m., 271.



11. kottapélda. A *Lement a nap a maga járásán*-szövegkezdetű, Vikár-gyűjtötte népdal.

Kodály saját maga is ír arról, hogy az 1. vonósnégyes első tétele valóban úgy hat, mintha egy népdalból akart volna vonósnégyest írni, ám az igazság ennek épp az ellenkezője:

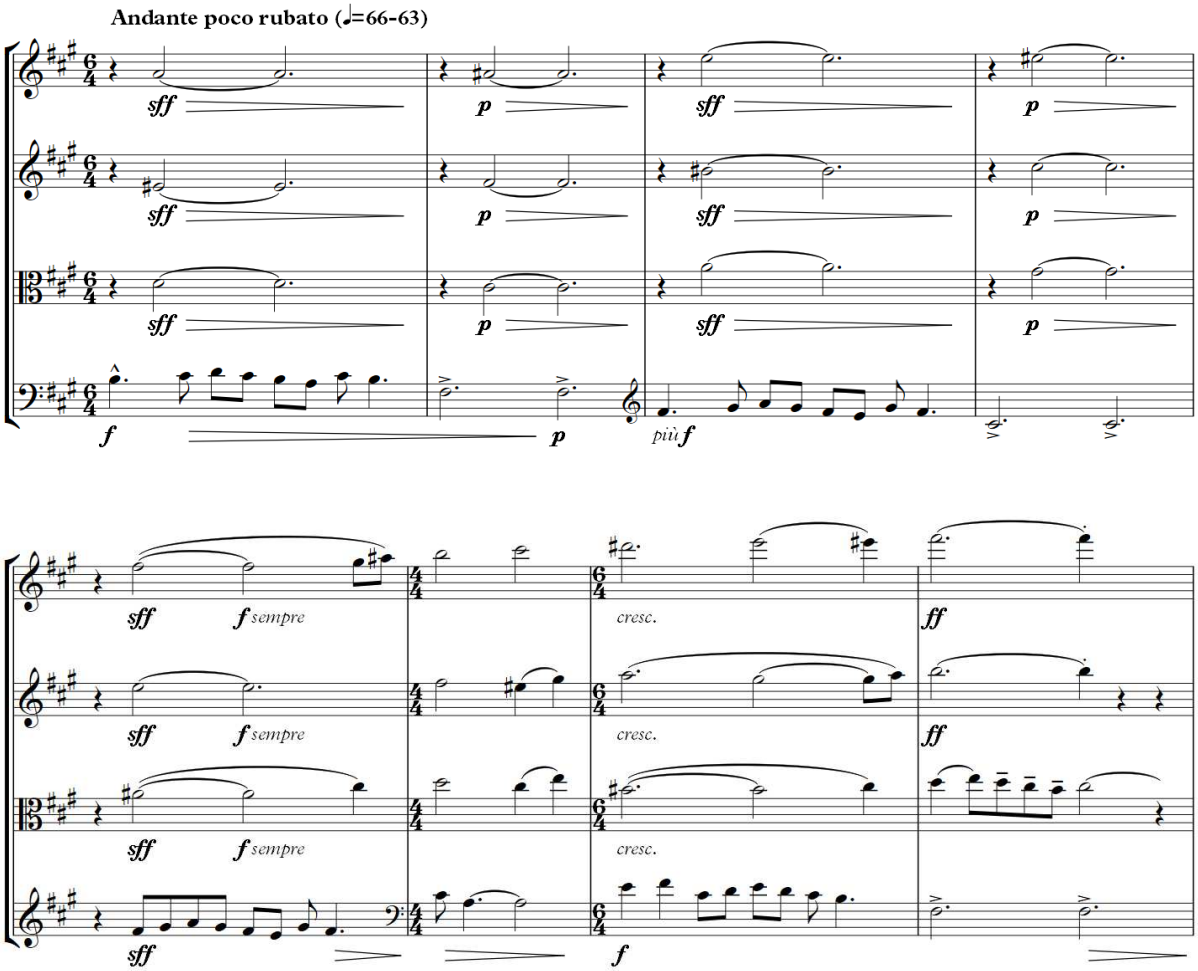
> Az első fele már majdnem kész volt, amikor észrevettem, hogy az első témám bizonyos rokonságot mutat egy népdallal, olyannyira, hogy azt mondhatnánk, ebből alakult ki. Ezért utólag a népdalt, mint valami jeligét a tétel élére tettem, de a mű nem ebből származott, nem azzal kezdtem neki, hogy a népdalt szonáta-formában dolgozom fel, mert mindjárt tudtam, hogy ez lehetetlen. [44]

E szavakat árnyalja Dalos Anna egyik tanulmányában, ahol vázlatokra támaszkodva megjegyzi, hogy Kodály a népdalmottót eredetileg a *codá*ba akarta illeszteni.[45] Feltételezhető, hogy Kodály a mottó tematikus szerepével már a zeneszerzői munka korai szakaszában is tisztában volt.

A mottó fisz-eolban kerül megszólalásra, az egyébként c-moll hangnemű darabban. A mottó „lebegése" a hozzárendelt harmóniáknak köszönhető, melyek végig kérdésessé teszik a hangnemet.[46] A mottó, funkcióját tekintve, mint egy letisztult, lecsupaszított bevezető áll a darab előtt. Kodálynak azért van szüksége egy mottóra, hogy bemutathassa: egy egyszerű népzenei anyagból hogyan inspirálódik mint zeneszerző, és hogyan alkot meg egy, a

[44] Kodály Zoltán: „Emlékek" In: Bónis Ferenc (közr.): *Visszatekintés. Összegyűjtött beszédek, írások, nyilatkozatok. III.* (Budapest: Argumentum Kiadó, 2007.) 526–531. 527.
[45] Dalos Anna: „Az önmagára találás története" In: Uő.: *Forma, harmónia, ellenpont*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007.) 81–100. 90.
[46] I.m., 36.

továbbfejlesztésre alkalmas főtémát és melléktémát. Az eredeti népdal és a mottó összevetésekor látható, hogy Kodály ritmikai változtatásokat eszközöl (12. kottapélda). Rögtön az első két hangban, nyolcadok helyett nyújtott ritmust alkalmaz a cselló dallamában. Mivel egy vonósnégyesről van szó, a négy hangszer közös indulását valószínűleg hatásosabbnak ítélte úgy, ha a cselló is egy jól hallható hosszú hanggal indítja a dallamot. A következő változtatás a népdal harmadik sorában következik. Egy negyednyi szünetet iktat be Kodály a sor kezdésénél. A meglepetés erejével hat, hogy a cselló is csatlakozik a másik három szólamhoz és nem az ütem egyén indul.

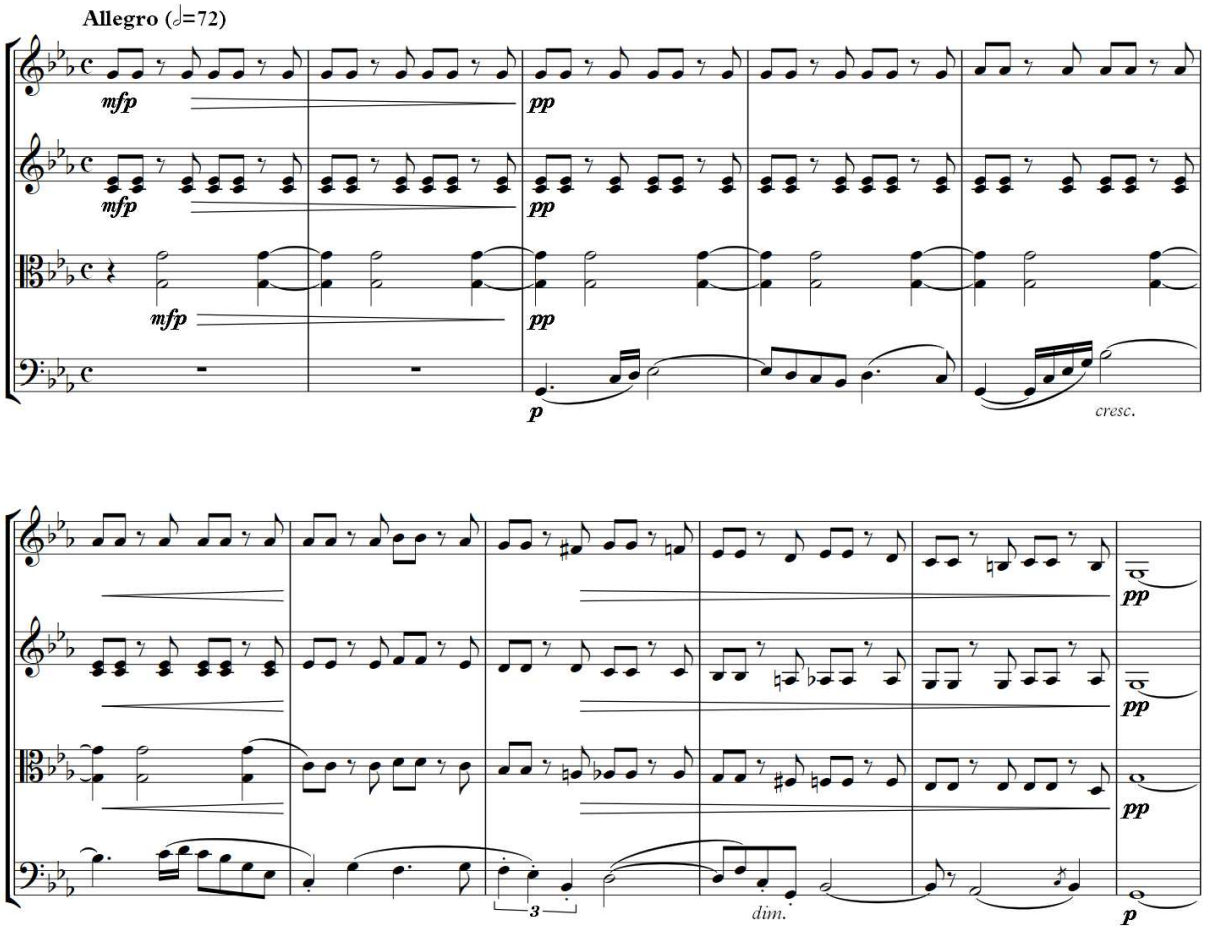


12. kottapélda. Az 1. vonósnégyes első nyolc üteme.

A negyedik népdalsor kezdetének ritmusában is változást látunk, nyújtott ritmus helyett negyedeket. Ahogy egy népdalt a mindenkori éneklői az előadói szabadság jegyében adnak elő, így Kodály is megmutatja ebben a mottóban a dallam számára ideális verzióját. Bár az első

három tétel zenei anyaga ugyanabból a témából építkezik,[47] a 4. tétel magyar népies műdal témája semmiféle rokonságban nem áll a népdalmottóval. Erre elsőként Kecskeméti István hívta fel a figyelmet.[48]

A kvartett első tételében a főtéma a 19. ütemben indul és a 29. ütemig tart (13. kottapélda). A témában két nagyon különböző elemet figyelhetünk meg. Az egyik a valódi téma a csellóban, a másik pedig a markáns, ritmikus elem a két hegedűszólamban, amelyek a harmóniai és a hangzási alapot is adják. Ez a kísérőmotívum a népi brácsa és bőgő kíséretek hangzását és karakterét csempészi a fülünkbe.



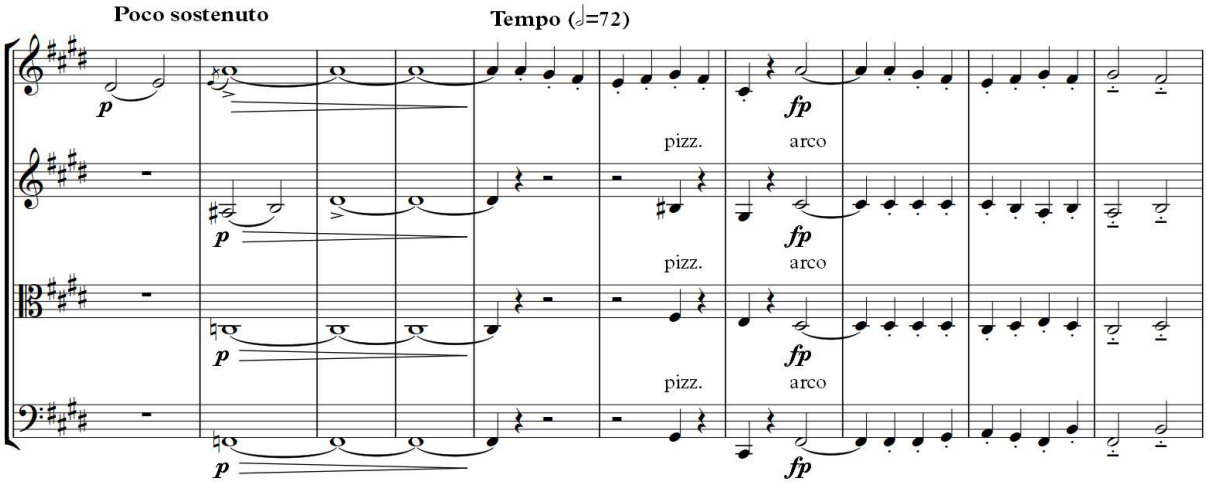
13. kottapélda. Az 1. tétel főtémája. (19–29. ütem.)

A főtéma levezethető a népdalból, bár szembe is állíthatók egymással, ha a különbségeket vesszük figyelembe. Kodály a témában megváltoztatja a ritmust. A népdalban használt éles

[47] Dalos, *Az önmagára találás története,* i.m., 81.
[48] Kecskeméti István: „Kodály Zoltán: 1. vonósnégyes". In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve.* 1978/4 111–123. 121.

ritmus helyett nyújtott ritmust alkalmaz, amitől megváltozik a dallam ritmikus lejtése.[49] Mindkét téma dallamvonala megegyezik, különbséget csak az egyes hangok fontosságában vehetünk észre, amit a ritmussal emel ki Kodály.

A melléktéma először a 78. ütemben jelenik meg (14. kottapélda). A melléktéma-terület nagyon világosan tagolt, Kodály nem szakít semmilyen konvencióval. Az új téma kontrasztál az első témával, ahogy annak „lennie kell", ugyanakkor a zenei anyaga nagyon közel áll az eredeti témához dallamvonalában, hangkészletében.



14. kottapélda. Az 1. tétel melléktémájának indulása. (78–87. ütem.)

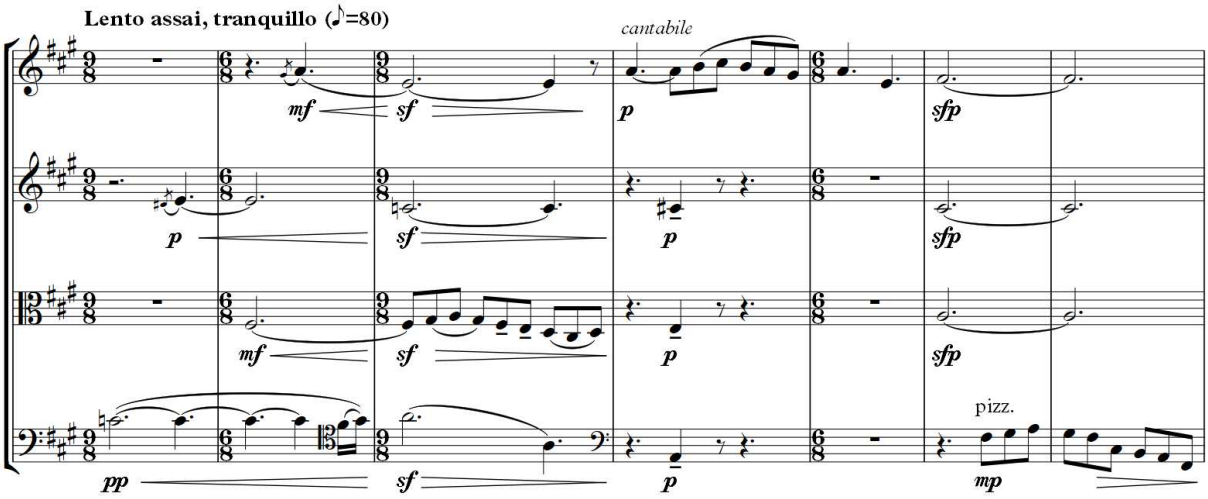
A melléktéma *a tempo* része a népdal első sorával azonos, ám annak első két hangja elmarad. Az eredetileg *parlando* hangvétel *giustó*vá simul.

A főtéma és melléktéma hasonlósága utalás a népdalra, ahol a népdalsorok között is ilyen szoros kapcsolat van.[50] Az első tétel konklúziója egy nagy *unisono*, ami a mottóhoz való visszatérést jelenti. A tételben előforduló többszólamú zenei szövetek után Kodály a népdalt eredeti valójában, egyszólamban is megmutatja.

A 2. tétel tempómegjelölése *Lento assai, tranquillo*. A tétel háromtagú formában íródott, melynek első és harmadik *barcarola*-szakasza szintén a népdalból eredeztethető. Már a bevezető harmadik ütemében, a brácsa szólamban feltűnik a jól ismert népdalmottó magja, majd a negyedik ütemben az első hegedű mutatja be a szintén innen eredeztethető témát, itt fisz-

[49] Roswitha Schlötterer-Traimer: „Volksmusikelemente und ihre kompositorische Bedeutung für Kodály 1. und 2. Streichquartett." In: *Zoltán Kodálys Kammermusik.* Herausg.: Klaus Aringer. (Wien: Universal Edition, 2015.) 81–95. 84.
[50] I.m., 86.

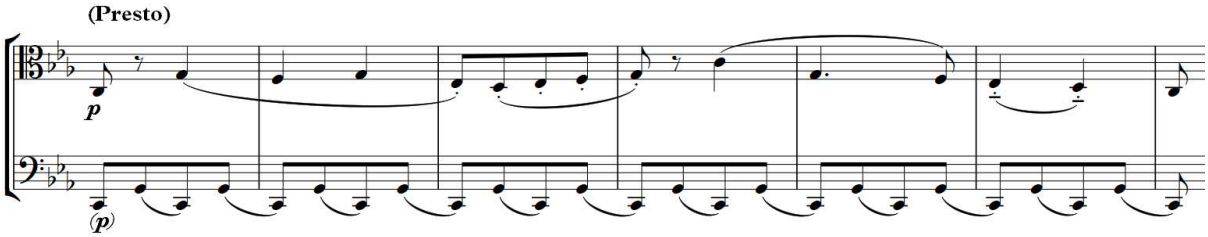
mollban (15. kottapélda). A cselló pengetett motívuma, amely az első hegedű témájára válaszol, szintén ugyaninnen ered.



15. kottapélda. A 2. tétel első hét üteme.

A középrész egy megkomponált *fugato*, melynek mindkét témájáról szintén ráismerhetünk a népdalra. Az első téma dallamos, *legato* játékmódja kontrasztban áll a második téma pengetett, rövid hangjaival. A tétel csúcspontja a *molto feroce* jelzővel illetett néhány *unisono* ütem.[51] A harmadik, visszatérő szakasz egy újfajta, lebegő-áttetsző kíséretet kap, mely még jobban kidomborítja a témát.

A 3. tétel a gordonka dudabasszusára épül, ami fölött a népdaltéma táncdallammá változik:

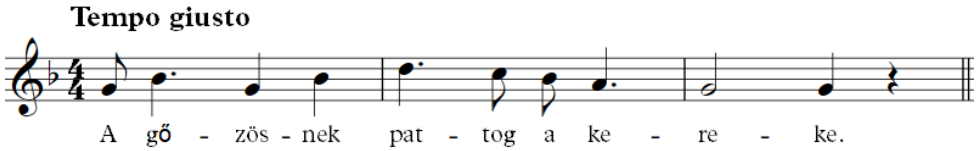


16. kottapélda. A 3. tétel főtémája (5–11. ütem).

Ez a táncdallam is a mottóból eredeztethető, ám úgy érzem, hogy *tempo giusto* jellege miatt egy hasonló eol-dallam még jobban érzékelteti a népi eredetet. *A gőzösnek pattog a kereke-*

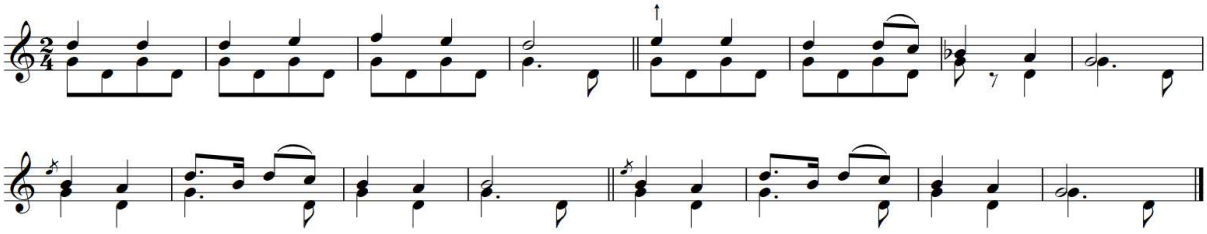
[51] Breuer, *Kodály-kalauz,* i.m., 37.

kezdetű népdalt Bartók gyűjtötte a Békés megyei Vésztőn, 1906-ban.[52] A népdal első sora a Kodály-téma kivonatának tekinthető:



17. kottapélda. A Bartók-gyűjtötte népdal első sora.

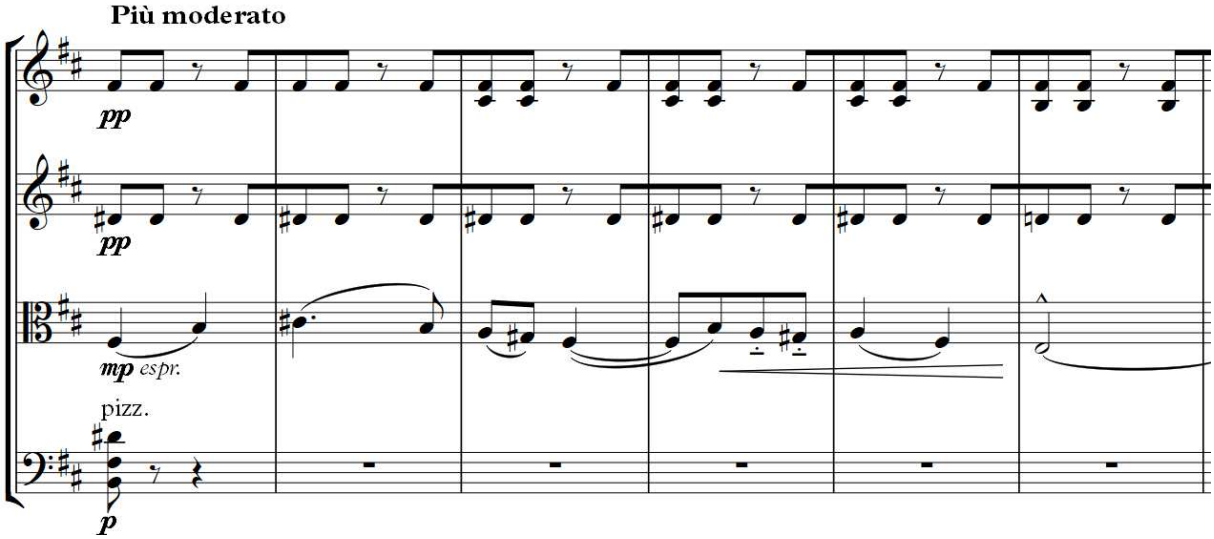
A tétel elején megjelenő öblögetős dudakíséretre kiváló példa a 1910-ben az ipoly-menti Lukanényén gyűjtött dallam, amely az *Elment a farsang* címet viseli.[53] Itt is egy negyedekben lépkedő, feszes táncdallamot kísér a duda, ahogyan a harmadik tétel elején is hallhatjuk.



18. kottapélda. Az *Elment a farsang* elnevezésű dudagyűjtés.

A középrész dallama a *Scherzo* kezdő dallamának a megfordítása (19. kottapélda). Kísérete pedig megegyezik az első tétel főtémájának ritmikus kíséretével.[54]

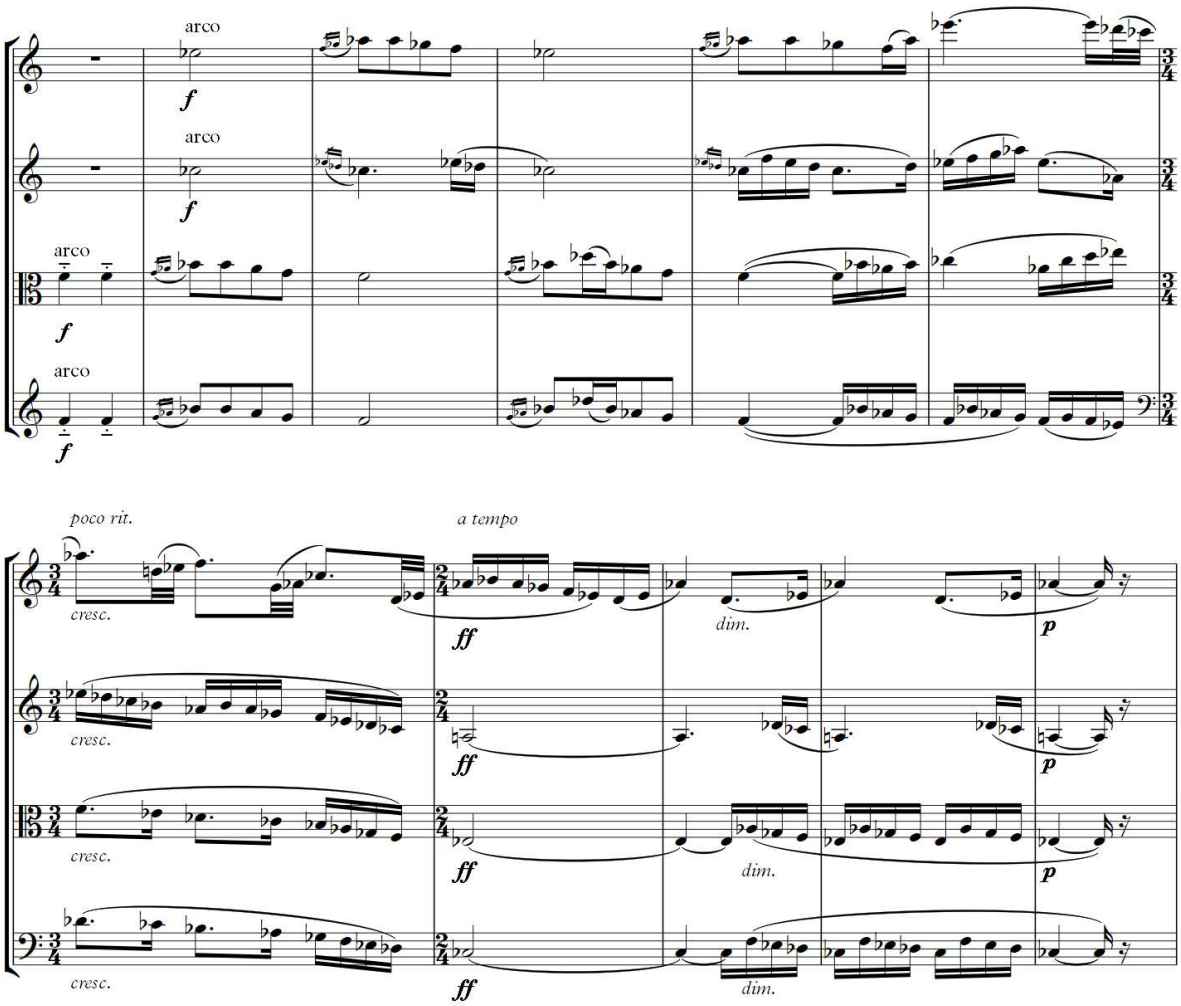
[52] Kodály–Vargyas, *A magyar népzene,* i.m., 276.
[53] Tari, *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója*, i.m., 78.
[54] Breuer, *Kodály-kalauz,* i.m., 38.



19. kottapélda. A *Scherzo* középrészének első hat üteme.

A 4. tétel egy variációsorozat, amely a nyitott szerkezetű kezdőmotívum és a zárt alakzatú *Allegretto semplice* témára épül, és csak a kódában ismerjük fel a két anyag alapvető hasonlóságát. A tétel bevezetésében megjelenő népies műdaltöredéket idéző motívum az *Allegretto semplice* téma basszusaként szolgál, és ha hozzákapcsoljuk a szoprándallam következő ütemeit, akkor az eredeti melódiához hasonló dallamot kapunk – hívja fel a figyelmünket erre a nagyon fontos részletre könyvében, Dalos Anna.[55] Előbukkan a tétel elején az első és a harmadik tétel főtémája is, de mindkettőt magával söpri a finálé népies műdaltöredéke, mely Breuer szerint egy fantáziabevezetés (20. kottapélda).[56]

[55] Dalos, *Az önmagára találás története,* i.m., 82.
[56] Breuer, *Kodály-kalauz,* i.m., 38.



20. kottapélda. A 4. tétel bevezetője (1–2. ciffer.)

Ezután következik a variációk fődallama, mely az *Allegretto semplice* jelzést kapta. Az összesen hét variáció nagyjából megőrzi a téma harmóniai menetét. Kodály ebben a tételben, a Brahmstól tanult, basszusra támaszkodó variációs elvet követi.[57] Míg az első három tételben Kodály fejleszti a mottón alapuló főtémát, tovább gondolja, elvesz belőle, hozzáad, ahogy éppen a forma megkívánja, addig itt a negyedik tételben a témát és a hozzá társuló harmóniai funkciókat zárt egységként kezeli. A variációk egyes ütemei és harmóniái megfeleltethetők a műdalos téma analóg helyeinek. Tehát a téma variálása újabb és újabb karakterek, ütemmutatók, tempójelzések bevezetésével valósul meg. Ez a zeneszerzői magatartás a bécsi klasszikus variációkra jellemző.

Kodály korai népdalfeldolgozásai közül alighanem ebben a műben találunk először olyan zeneszerzői megoldásokat, amelyek túlmutatnak a népi dallam egyszerű bemutatásán. Az

[57] Dalos, *Az önmagára találás története,* i.m., 83.

1. vonósnégyes Kodály-életműben betöltött fontos szerepéről maga Bartók Béla is véleményt formált:

> Már legelső kiadott műve, az 1. 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 tanúságot és – ami mindennél fontosabb – zenei gondolkodás- és kifejezésmódja teljesen eredeti. A régi magyar parasztzene által kiváltott hatás teljesen egyéni módon jelentkezik benne.[58]

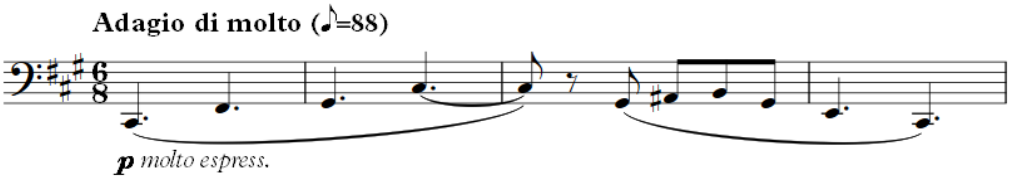
[58] Bartók Béla: „A műzene fejlődése Magyarországon". In: Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai I.*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1989.) 123–128. 125.

3. Álnépdalok, népdalallúziók

3.1. Szonáta gordonkára és zongorára op. 4

Breuer János véleménye szerint Kodálynak ez az első olyan kompozíciója, melynek minden ritmikai, melodikai és harmóniai elemét a népzene ihlette. Ennek ellenére a mű konkrét népdalidézetet nem tartalmaz.[1] A kéttételes cselló-zongora szonátát Kodály eredetileg háromtételes műnek szánta. Levelezéséből tudjuk, hogy 1906 őszén készült el az első tétellel.[2] A második – jelenlegi első – tételt 1909 decemberében fejezte be, míg a gyors zárótétel 1910 februárjára lett kész. Viszonylag hosszú idő, három és fél év kellett a darab elkészüléséhez.[3] Az alkotói munka után Kodály bizonytalan volt a majdnem négy évvel korábban megalkotott első tétel létjogosultságával kapcsolatban. Az ősbemutatón Párizsban Bartók Béla és Mihálkovics János már csak a második és harmadik tételt játszották Kodály kérésére. A darab a későbbiekben is a kéttételes változatban maradt meg a köztudatban.[4]

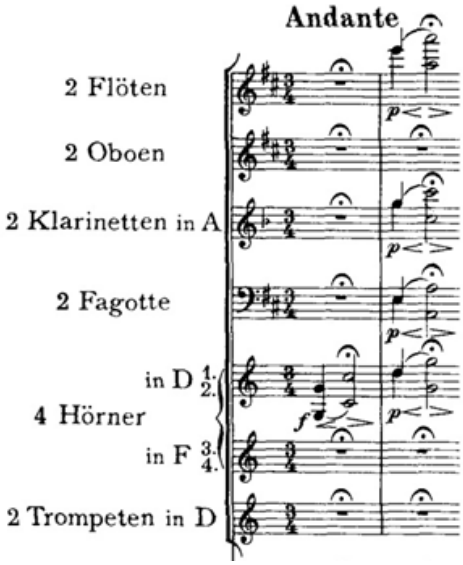
Az első, *Fantázia* című tétel témája „az ősi magyar, pentaton menetű népdalok legfőbb hangközét, a kvartot hangsúlyozza ki" – írja Molnár Antal a műről szóló rádióelőadásában (21. kottapélda).[5]



21. kottapélda. A *Fantázia* induló csellódallama.

Ez a dallam Brahms Kettősversenye lassú tételének mottóját idézi (22. kottapélda).[6]

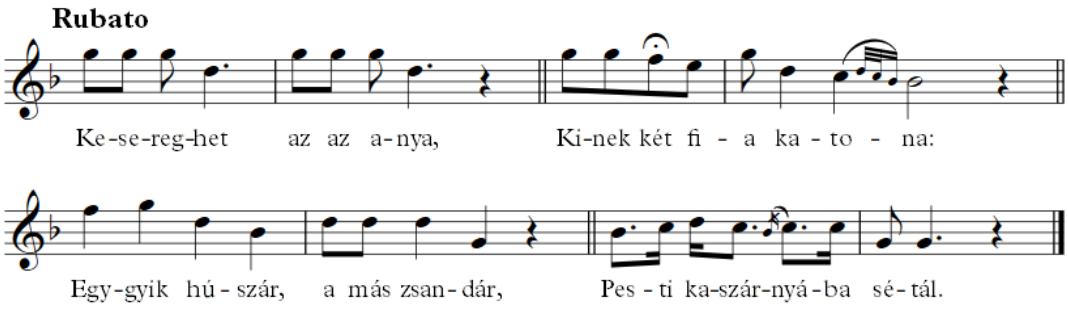
[1] Breuer János: *Kodály-kalauz.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1982.) 46.
[2] Hartmut Schick: „Quartenspiele an der Schwelle zur Neuen Musik. Zoltán Kodálys Sonate für Violoncello und Klavier op. 4. In: Klaus Aringer (szerk.): *Zoltán Kodálys Kammermusik.* (Wien-London-New York, Universal Edition, 2015.) 97–127. 97.
[3] Schick, i.m., 98.
[4] I.h.
[5] Molnár Antal: „Kodály Zoltán: Gordonka–zongora szonáta op. 4." In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve. 1980/4* (Budapest: Zeneműkiadó, 1980.) 92–96. 94.
[6] Schick, *Quartenspiele,,* i.m., 102.



22. kottapélda. Brahms Kettősversenye 2. tételének első két üteme.

Az ilyen jellegű emelkedő, majd lehajló kvartokkal megalkotott dallam később Kodály egy másik művében, a *Magyar Népzene*-sorozat első füzetében szereplő Mónár Anna népballada-feldolgozás zongoraszólamában is visszatér.[7]

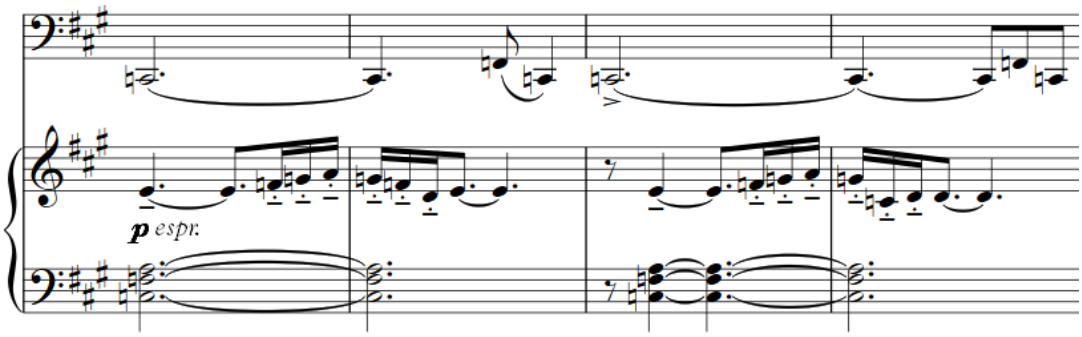
A pentaton hangzás végigkíséri az egész tételt. A kvartra és kvintre épülő magyar népdal jó példája a Vikár által 1903-ban gyűjtött *Kesereghet az az anya*-szövegkezdetű dal, [8] melyet Kodály is nagy valószínűséggel ismert. A dal számos kvart- és kvintugrása emlékeztet a tétel főtémájára, annak ellenére, hogy az ugrások ellentétes irányúak (23. kottapélda).



23. kottapélda. A *Kesereghet az az anya*-szövegkezdetű, Vikár-gyűjtötte népdal.

[7] Breuer, *Kodály*-kalauz, i.m., 47.
[8] Kodály Zoltán–Vargyas Lajos: *A magyar népzene*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1973.) 161.

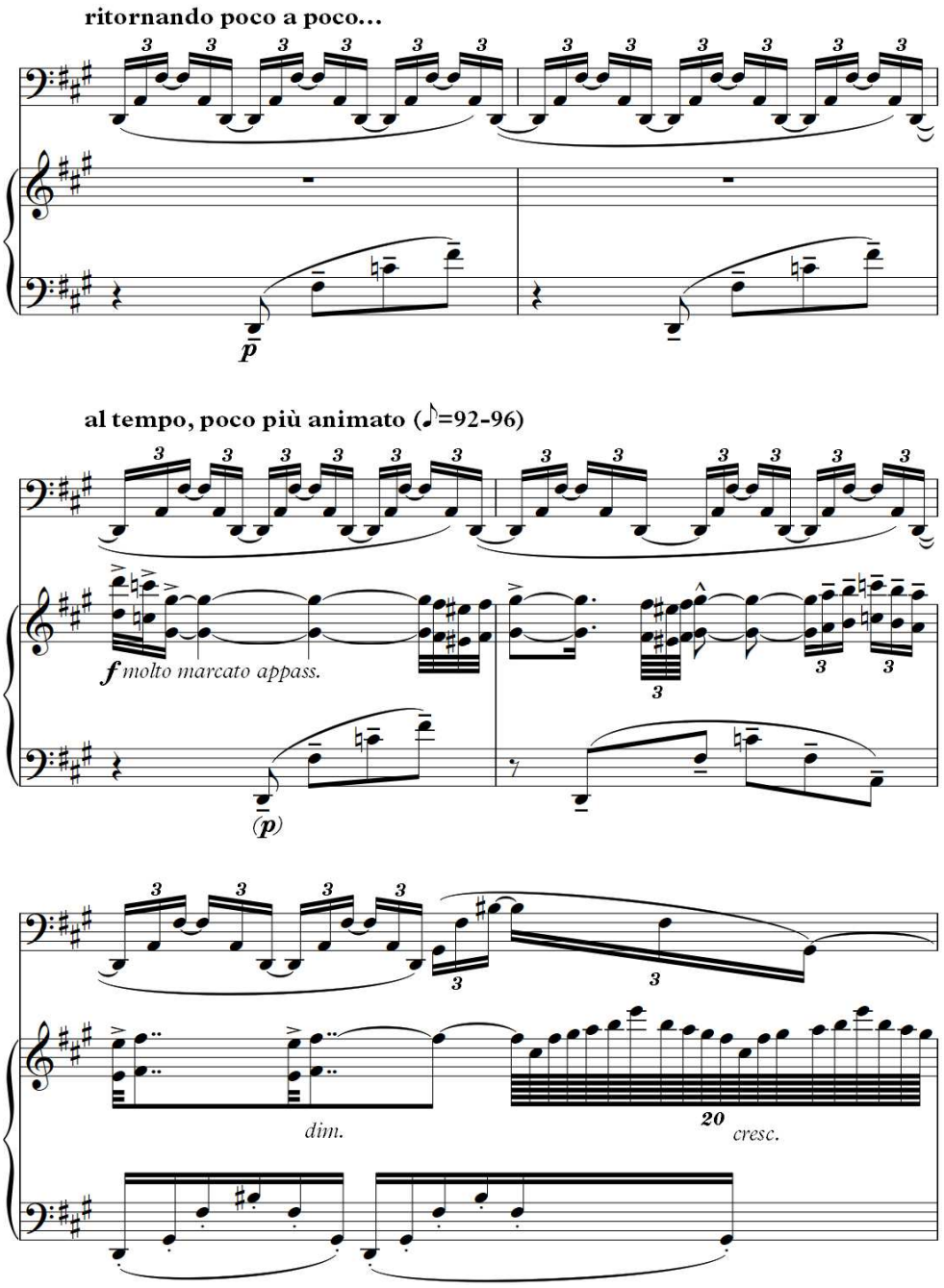
A tétel második témája a 13. ütemben jelenik meg először a zongoraszólamban (24. kottapélda). Ez a téma is népdalra utal, de itt kitöltve jelennek meg a kvartlépések. A cselló is lefelé lépő kvartokkal kíséri a dallamot.



24. kottapélda. Az op. 4-es Szonáta 13–19. üteme.

A 25. ütemben induló, dúsan díszített dallam, éles ritmusaival és kvartszext-akkordokból álló kíséretével elvezet a D-dúr kadenciához és az első lezáráshoz. A tétel második része a 32. ütemben indul, gyorsabb tempójával és *Appassionato* előadásmódjával kontrasztál az első résszel (25. kottapélda).[9] A kvartlépések sora is megszűnik ebben a részben, ezzel egy új hangzás jelenik meg. A cselló hullámzó, „öblögető" játékmódja folyamatos mozgásban tartja a kíséretet is. A zongorában megszólaló, mindig ütemhangsúlyos dallam minden kétséget kizáróan a magyar deklamáció megjelenítése a zenében. A súlyos éles ritmusok sokasága még jobban kiemeli ezt a jelenséget.

[9] Breuer, *Kodály-kalauz,* i.m., 108.



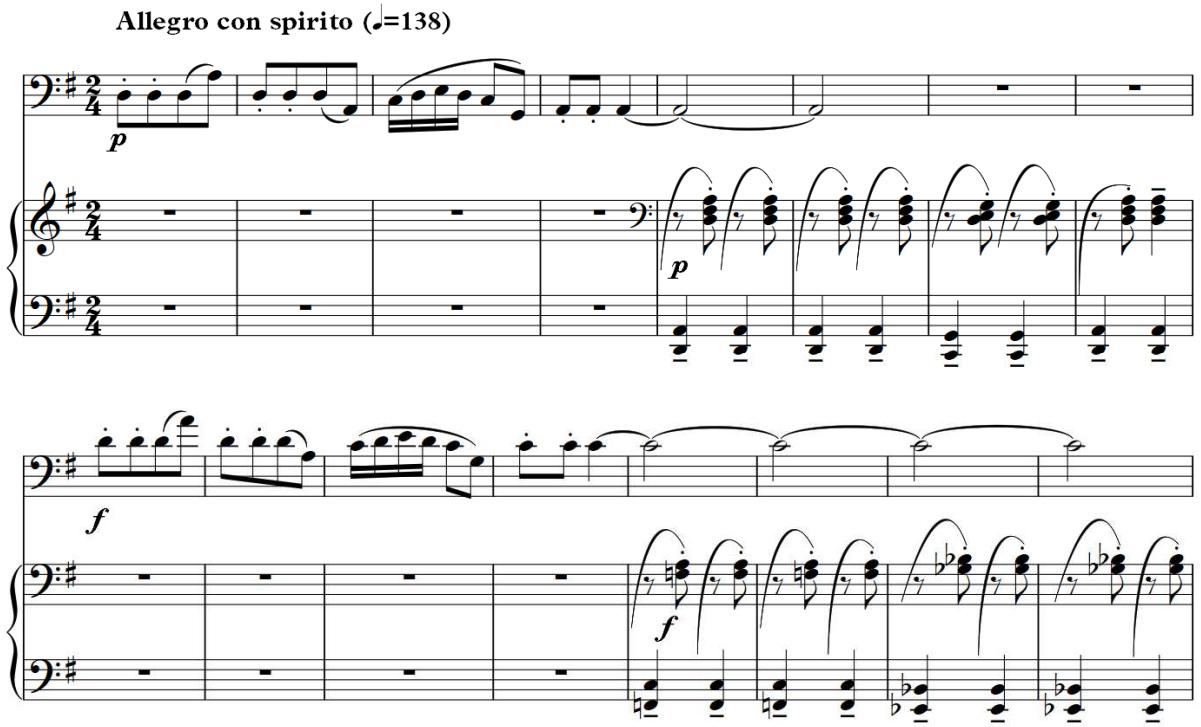
25. kottapélda. A Szonáta 32–36. üteme.

A tétel harmadik része az 54. ütemben kezdődik, tulajdonképpen az első rész szabad variációja, ahol a hangszerek között felcserélődnek a szólamok. A visszatérésben az építő elemek fordított sorrendben hangoznak fel, ezzel hídformát alkotva a tételen belül.[10]

A Szonáta gyorstétele egyértelműen népzenei ihletésű táncfantázia. Az első ütemek motivikus elemei meghatározzák az egész zenei anyagot, ezekből fejlődik ki a tétel (26.

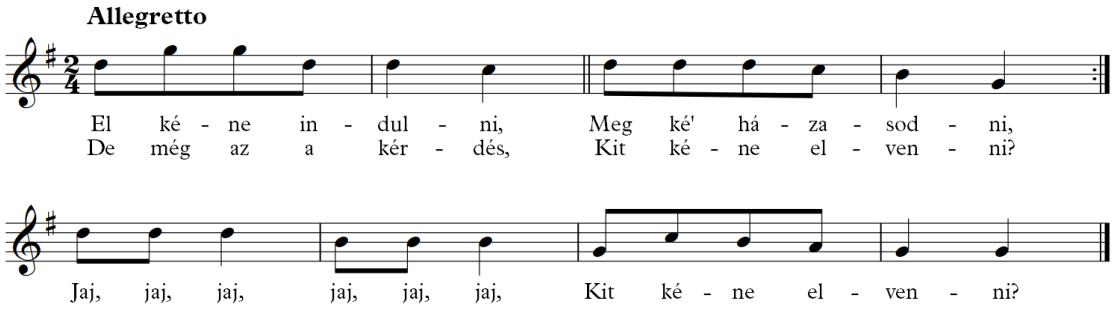
[10] Breuer, *Kodály-kalauz,* i.m., 48.

kottapélda).[11] Az első 4X4 ütemes csoportban a téma és a dudaszerű kíséret váltakozása jelenik meg. A témában itt is a felfelé ívelő kvintugrás és a lefelé mutató kvartlépések a dallam alkotóelemei, hasonlóképpen, ahogyan azt a *Fantázia* kezdő ütemeiben is tapasztaltuk.



26. kottapélda. A Szonáta 2. tételének első 16 üteme.

Kodály megint a pentatónia színeivel játszik. Távoli hasonlóságot látok a főtémában és egy Kodály által gyűjtött népdalban. Az *El kéne indulni*-szövegkezdetű népdalt 1910-ben gyűjtötte Gyergyószentmiklóson. Pentaton hangsora, a kvartugrások és a nyolcadolás mind hasonlóságot mutat az említett témával:[12]



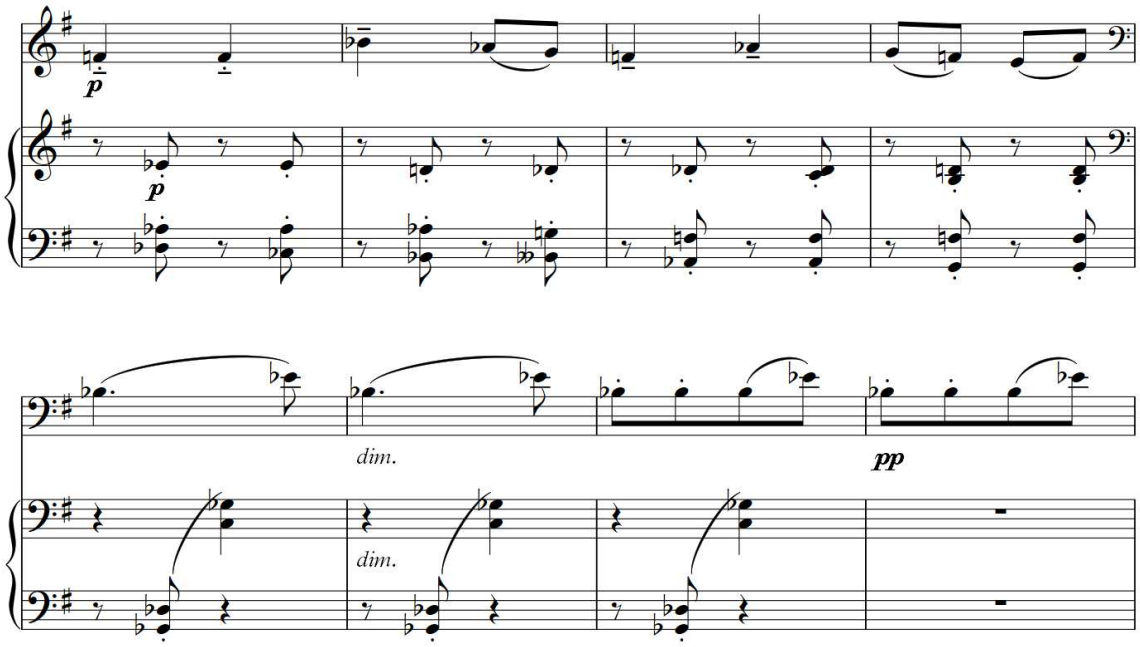
27. kottapélda. Az *El kéne indulni*-szövegkezdetű, Kodály-gyűjtötte népdal.[13]

[11] Schick, *Quartenspiele,* i.m., 111.
[12] Lásd még Bartók *Kertek alatt, kertek alatt arat három varjú*-szövegkezdetű darabját.
[13] Kodály–Vargyas, *A magyar népzene,* i.m., 132.

Molnár Antal így ír a *Táncfantáziá*ról:

> A 2. tételben, az Allegro con spiritóban jövőbeli megvalósulás képsorozata káprázik elénk. A népi hangszeres zene egyszerű, természetes, mégis vérmes, messze mutató tánclejtése ilyen fogalmazásban és az előzmények után: megérkezést, aratást, a vágyak betöltését, szőlőt és lágy kenyeret jelent.[14]

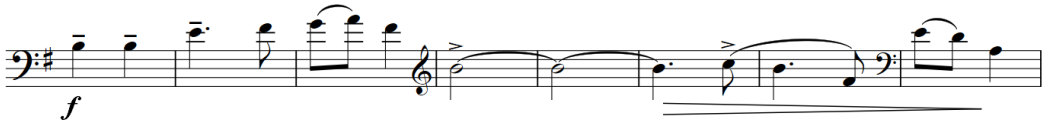
Megtaláljuk benne a népzenéből ismert effektust, az esztam-ritmust is. Ennek jellegzetes helye a 27. ütem, ahol az esztam-kíséret felett a tétel második témája jelenik meg a csellóban (28. kottapélda).



28. kottapélda. A Szonáta 2. tételének 27–34. üteme.

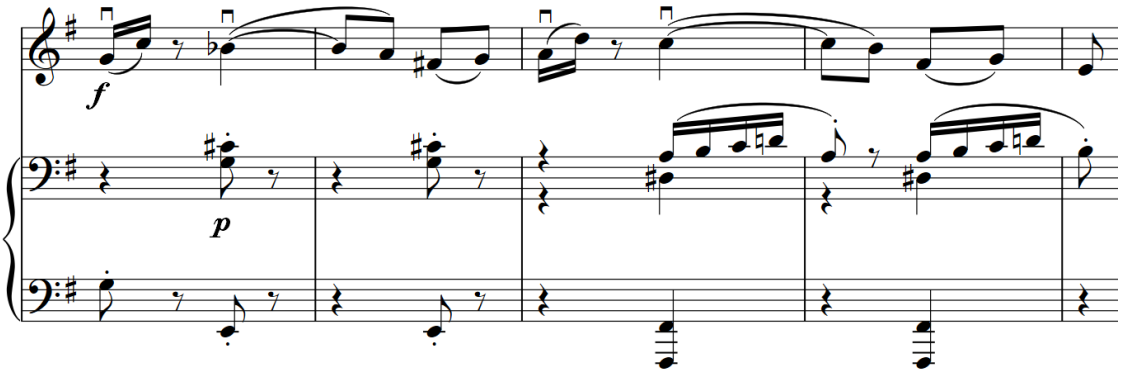
A harmadik témát a 61. ütemtől halljuk: kezdésében hasonlóságot mutat a második témával, de az első ütem után a dallam itt felfelé ível tovább a csellóban (29. kottapélda). A két téma mintha egy (ál-)népdal két változata lenne.

[14] Molnár, *Kodály Zoltán: Gordonka–zongora szonáta op. 4,* i.m., 96.



29. kottapélda. A Szonáta 2. tételének 61–68. üteme.

A tétel negyedik témája a 94. ütemben kezdődik ugyancsak a csellószólamban (30. kottapélda). A magyaros deklamáció itt is szembetöltő, ilyen értelemben az első tétel ütemhangsúlyos zongora-témájának rokona.



30. kottapélda. A Szonáta 2. tételének 94–97. üteme.

A tétel *Codá*jában ismét megjelenik a *Fantázia*ból ismert kvartmotívum. Az első tételből visszahozott elemmel, a két tétel keretes szerkezetet mutat.[15]

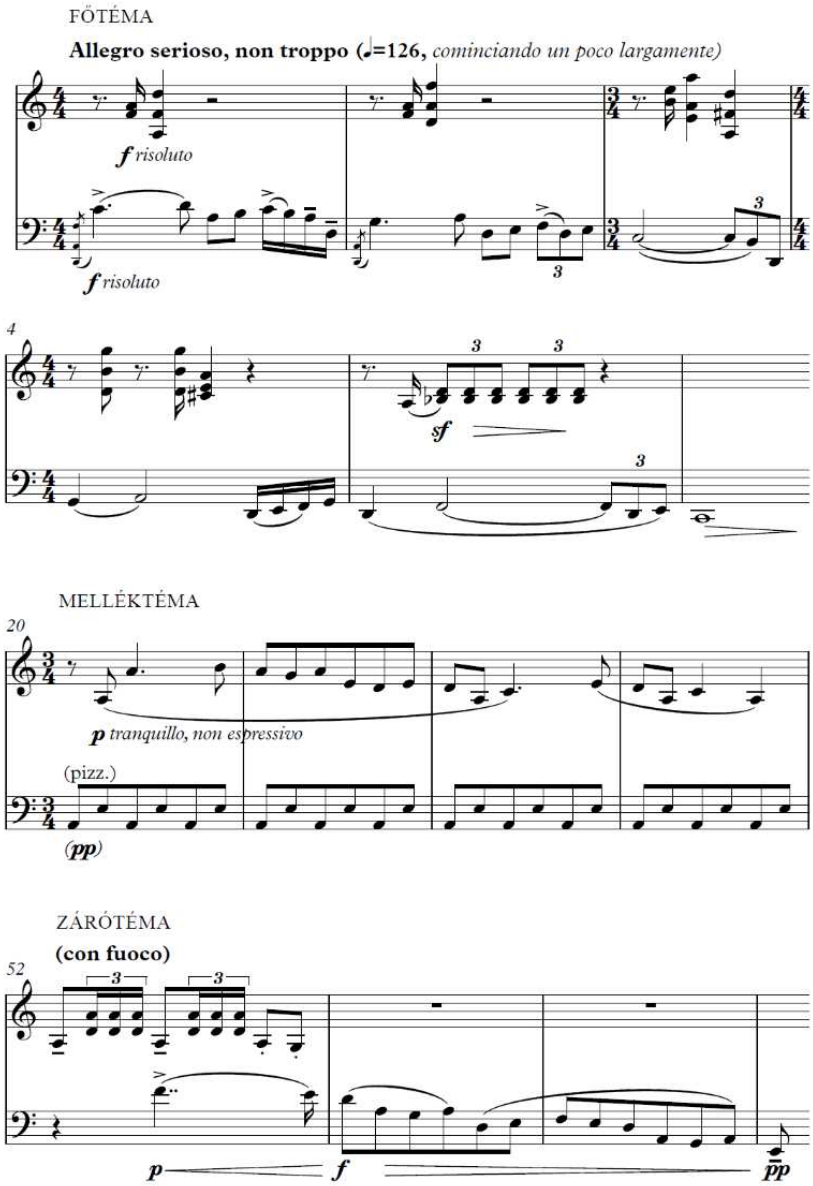
3.2. Duó op. 7

Ha visszatekintünk a zenetörténetben, Breval, Servais és Haydn életművében is megtalálható a hegedűre és csellóra íródott duó műfaja. Utánuk sem a 19. században, sem a 20. század elején nem születtek meghatározó művek ebben a műfajban. Ezt a folyamatot Kodály törte meg 1914-ben. Igaz, 1909-ben az orosz Glier, majd 1910-ben a magyar Moór Emánuel is írt duót erre a hangszerösszeállításra, de az kérdéses, hogy Kodály ismerhette-e ezeket a műveket.[16] A két hangszer tökéletes egyenjogúsága jellemzi ezt a műfajt, melyben mindkettő technikai és zenei szempontból is kiteljesedhet.

Az első tételt a heroikus hangvétel és a nagyszabású szonátaforma jellemzi. A hősi hang mindjárt a tétel indító témájában megjelenik. A kompozíció D-tonalitású. Melléktéma és

[15] Schick, *Quartenspiele,* i.m., 117.
[16] Breuer, *Kodály-kalauz*, i.m., 58.

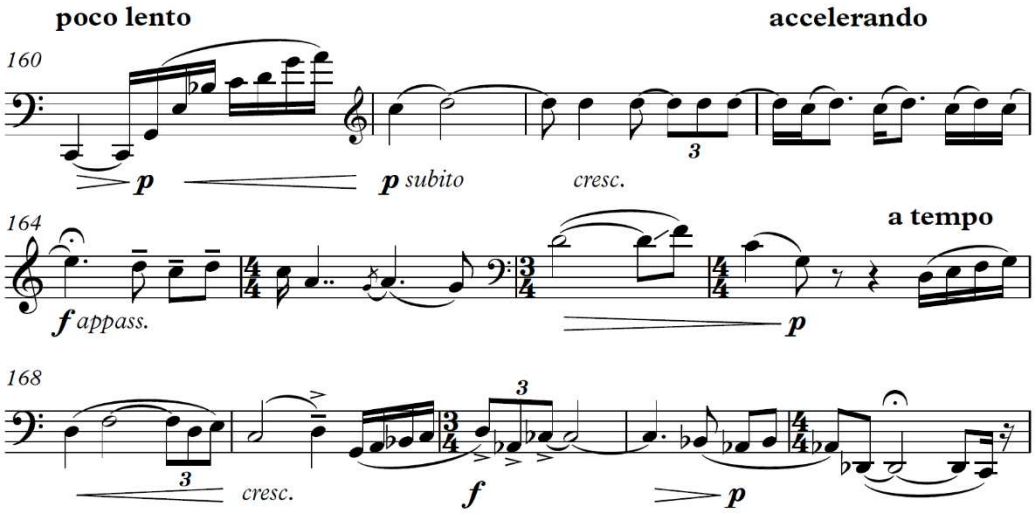
zárótéma követi a főtémát, mindhárom dallam egyazon tőről fakad, az indítóütemből keletkeztethető (31. kottapélda).



31. kottapélda. A Duó első tételének három témája.

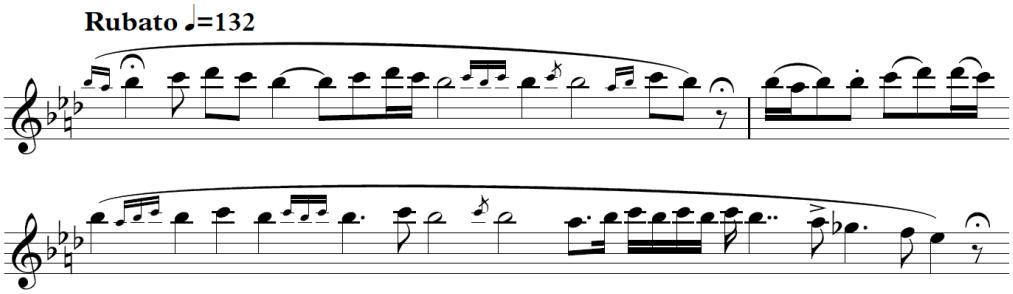
A főtéma és melléktéma, bár azonos motívummal indulnak, karakterükben lényegesen eltérnek. A főtéma *forte-marcato* hangvételére, a melléktéma lírai *piano-legato* felel. A zárótéma a melléktéma nem-szigorú tükörfordítása. A főtéma és zárótéma diatonikus, míg a melléktéma pentatonikus.

Tanulmányában Boronkay felhívja a figyelmet a kodályi dallamformálás egyik legjellemzőbb típusára, melyet megtalálhatunk ebben a tételben is.[17] Ezt a stílust hosszú, kitartott hangokkal induló rapszodikus ritmusváltások és deklamációs hangsúlyok jellemzik. Mindezt a mű első tételének alábbi cselló-szólójával lehet szembe ötlően illusztrálni (32. kottapélda).



32. kottapélda. A Duó részlete, 160–173. ütem.

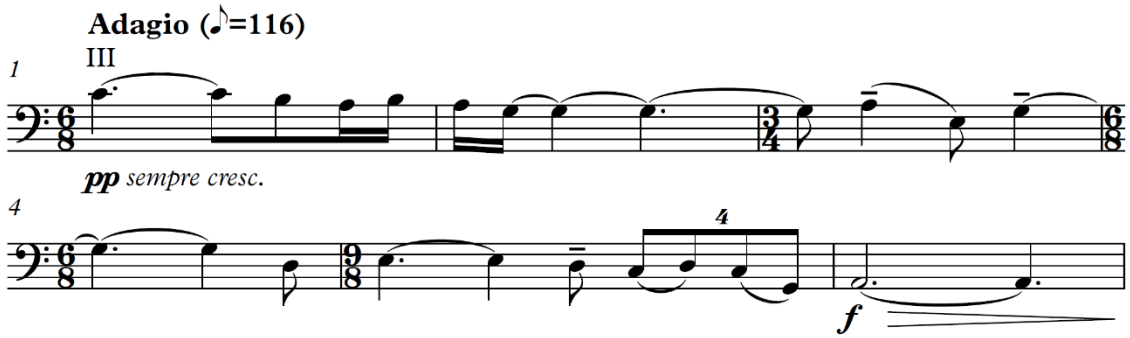
E hangvételnek inspiráló forrása lehet a fenti példával kísértetiesen egybevágó, 1914-ben a bukovinai Istensegítsben gyűjtött *rubato* dallam első két sora (33. kottapélda). A hangszeres népi dallamot Tari Lujza megjegyzése szerint több változatban: hegedűn és furulyán is hallotta Kodály.[18]



33. kottapélda. Az 1914-es bukovinai gyűjtés *rubato* hegedűdallama.

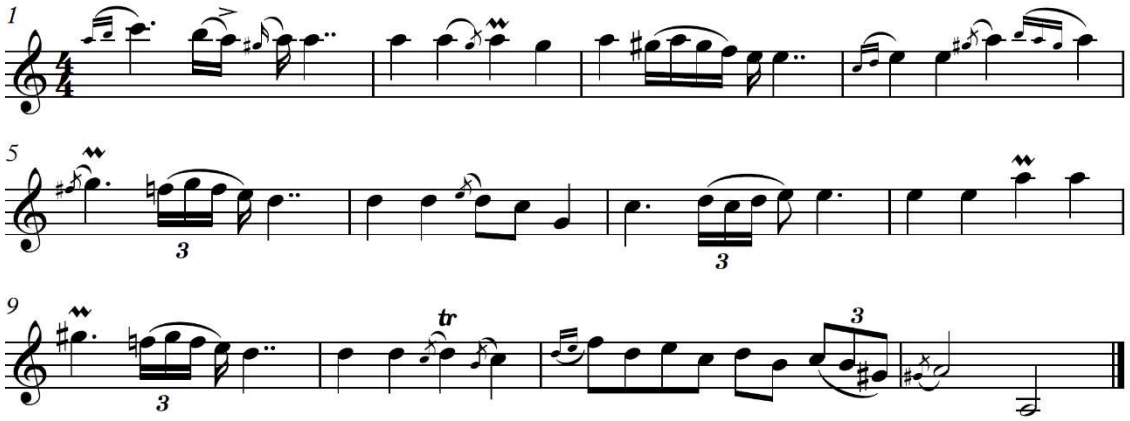
[17] Boronkay Antal: „Kodály Zoltán: Hegedű-gordonka Duo, op.7." In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve 1978/1*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1980.) 80–87. 85.
[18] Tari Lujza: *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója.* (Budapest: Balassi Kiadó, 2001.) 224.

A 2., *Adagio* tételt a gordonka dallama indítja, amely a Kodályra máshol is jellemző, transzcendens, ködszerű hangzásvilágot teremt (34. kottapélda). A főtémából „az 1. tétel főtémájának visszfénye rezeg ki, mint holdvilágból a napfény" – írja Kodály-monográfiájában Molnár Antal.[19] Breuer János e tétel főtémáját a „legbensőségesebb Kodály-témának" aposztrofálja, mindezt az előadói utasítás is beszédesen mutatja: *molto espressivo*.[20] Az első rész fontos eleme az éles ritmus, melynek népzenei, népdalokból ihletett eredete vitathatatlan.



34. kottapélda. A Duó 2. tételének cselló-főtémája (1–6. ü.).

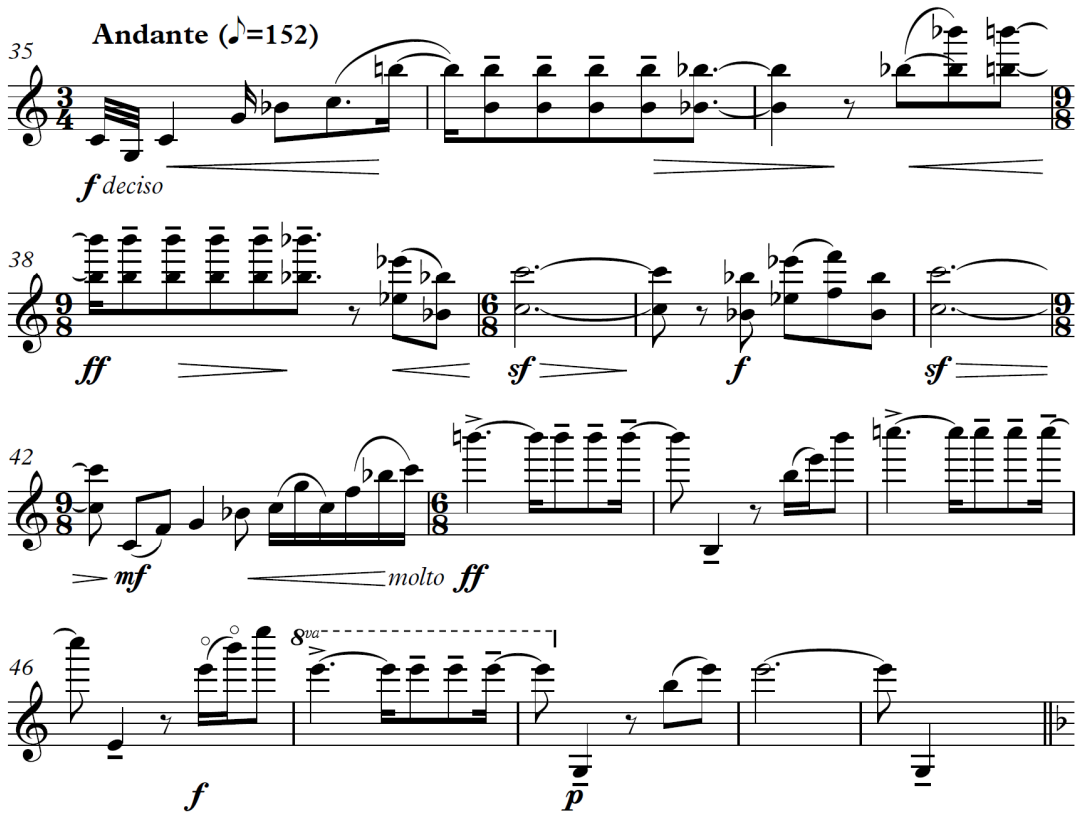
A főtémához igen hasonló hangszeres gyűjtés *Gábor Ignác nótája a cigány szerint*, melyet 1910-ben Gyergyóremetén gyűjtött Kodály egy cigány hegedűstől (35. kottapélda).[21] A hatsoros dallam egész szerkezetében emlékeztet a Kodály-témára, itt is fontos elem az éles ritmus, mely meghatározza a dallam ritmikai mozgását, annak ellenére, hogy az ütemmutatók különböznek. A népi dallam végig ereszkedő, csakúgy, mint a Kodály-téma.



35. kottapélda. *Gábor Ignác nótája a cigány szerint.*

[19] Molnár Antal: *Kodály Zoltán.* (Budapest: Somló Béla Könyvkiadó, 1936.) 21.
[20] Breuer, *Kodály-kalauz,* i.m., 62.
[21] Tari, *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója*, i.m., 50.

A tétel háromtagú forma, ahol a visszatérés az első rész variált ismétlése. A második részt (36. kottapélda), Breuer egy éjszakai természetképhez hasonlítja, melyet sokféle effektus és dallamtöredék zavar meg.[22] Óriási a kontraszt az első részhez képest. Boronkay ezzel szemben népi siratónak érzi. [23]

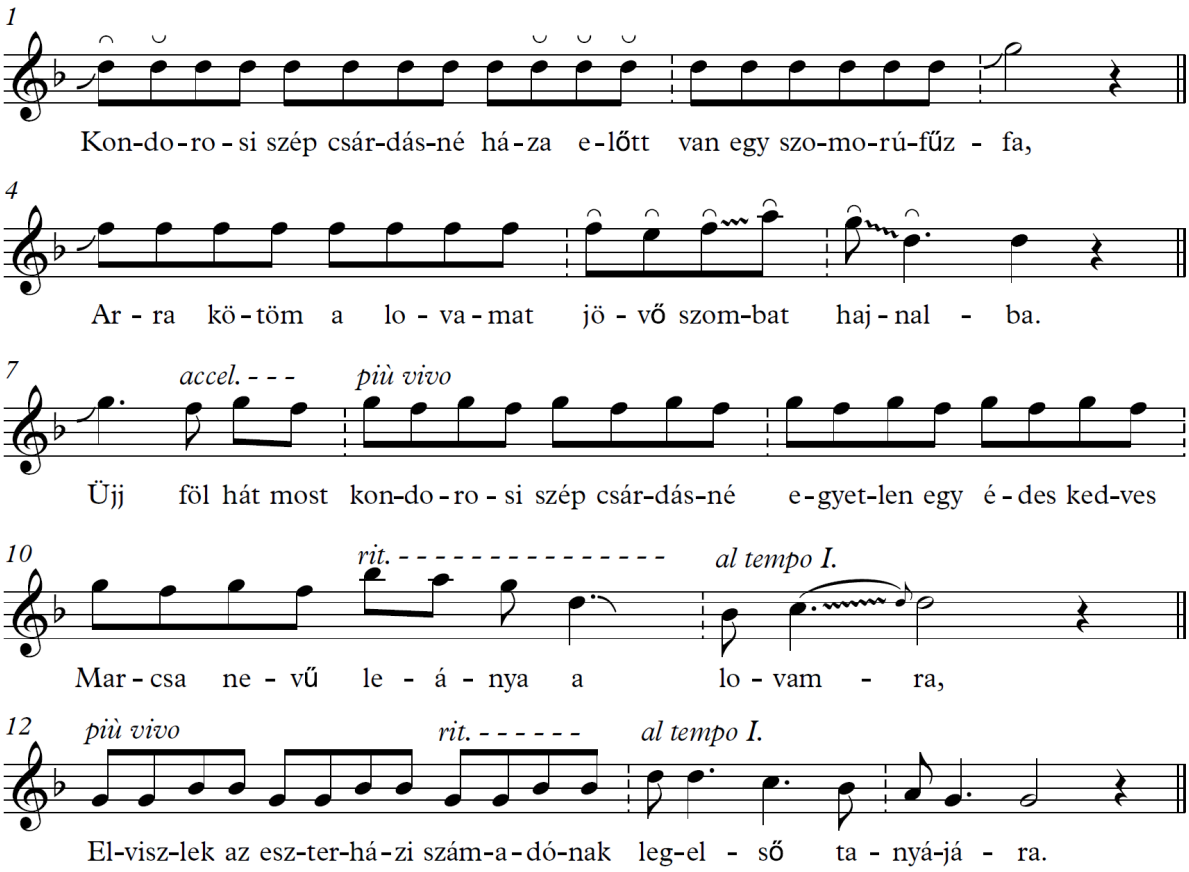


36. kottapélda. A Duó 2. tétele deklamáló hegedűtémája.

A hegedű egy hangon való recitálásairól valóban eszünkbe juthat a siratóének műfaja. Ennek illusztrálásául egy Bartók által gyűjtött népdalt választottam (37. kottapélda). Bár a népdalt nem Kodály gyűjtötte, a Bartókkal addigra több éves közös népdalgyűjtő és -rendszerező munka következtében könnyen állítható, hogy ismerte Bartók gyűjtését. Az biztos, hogy a stílust jól ismerte, hiszen ő írta a *Magyar Népzene Tára* siratókat tartalmazó kötetének előszavát.[24] A népdal felépítésében, dallamvonalában és az egyes hangokon való recitálásban teljes mértékben

[22] Breuer, *Kodály-kalauz,* i.m., 62.
[23] Boronkay, *Kodály Zoltán: Hegedű-gordonka Duo, op.7.*, i.m. 87.
[24] Kiss Lajos–Rajeczky Benjamin (szerk.): *A Magyar Népzene Tára. V. Siratók.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966.) 5.

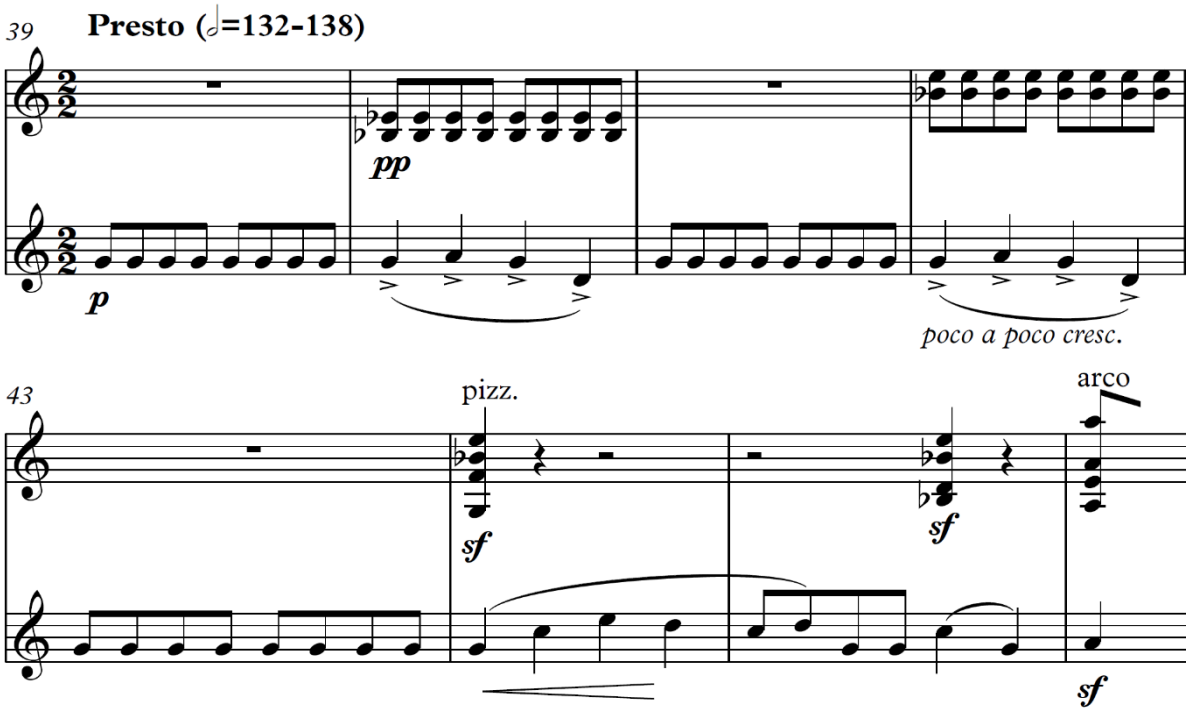
tükrözi a kodályi hegedűdallamot. A gyűjtés 1907-es és a Tolna megyei Felsőireghből származik.[25]



37. kottapélda. A „Kondorosi szép csárdásné”-szövegkezdetű Bartók-gyűjtés.

Disszertációm szempontjából azonban a mű 3. tétele a legfontosabb, hiszen ez az első „néptáncrondó” Kodály művészetében.[26] A témát Kodály írta, azaz csak látszólag épül népzenei mintákra (38. kottapélda). A téma dallama olyan, mintha egy négysoros táncnóta szerkezete lenne (A-A-Av-B).

[25] Kodály–Vargyas, *A magyar népzene,* i.m., 173.
[26] Boronkay, *Kodály Zoltán: Hegedű-gordonka Duo, op.7.,* i.m., 85.



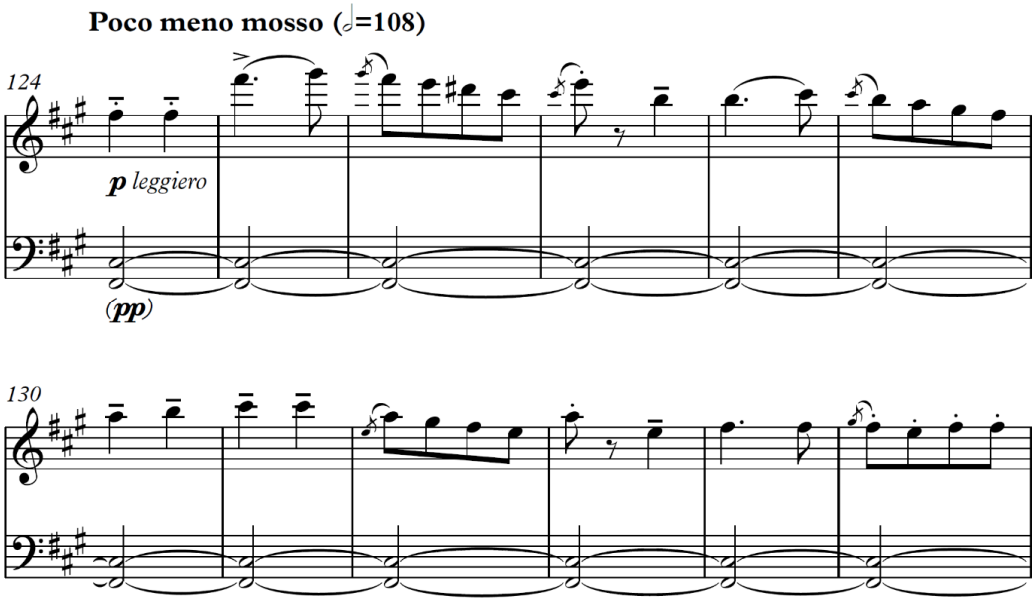
38. kottapélda. A Duo 3. tételének népdalos témája (39–46. ütem).

A 3. tétel közepén felhangzó Trió, melyet dudabasszus kísér, akár újra egy tényleges népdalidézet is lehetne, ám ez is Kodály szerzeménye: stilizált táncdallam.[27] Kodály így fogalmazott erről a zeneszerzői magatartásáról:

> Én csak a népdal szellemét akartam visszaadni művemben, ami azt jelenti, hogy szimfonikus vagy kamarazenei művekben sohasem használtam fel szó szerinti népdalokat.[28]

A dallam négysoros, nyolcszótagú és kvintváltó (39. kottapélda)[29]

[27] I.m., 88.
[28] Kodály Zoltán: „Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Besch-sel." In: Bónis Ferenc (közr.): *Visszatekintés III. Összegyűjtött beszédek, írások, nyilatkozatok.* (Budapest: Argumentum Kiadó, 2007.) 537–572. 551.
[29] Breuer, *Kodály-kalauz*, i.m., 65.



39. kottapélda. A 3. tétel ál-dudanótája (124–135. ütem).

Kodály véleménye szerint a variáció és a rondó az a két forma, amely a népdalt érintetlenül hagyja, mivel nem az a feladata, hogy tovább fejlessze azt, hanem hogy a variációkkal megerősítse. [30] A *Fölszállott a páva* című műve elé írt előszavában pedig így ír:

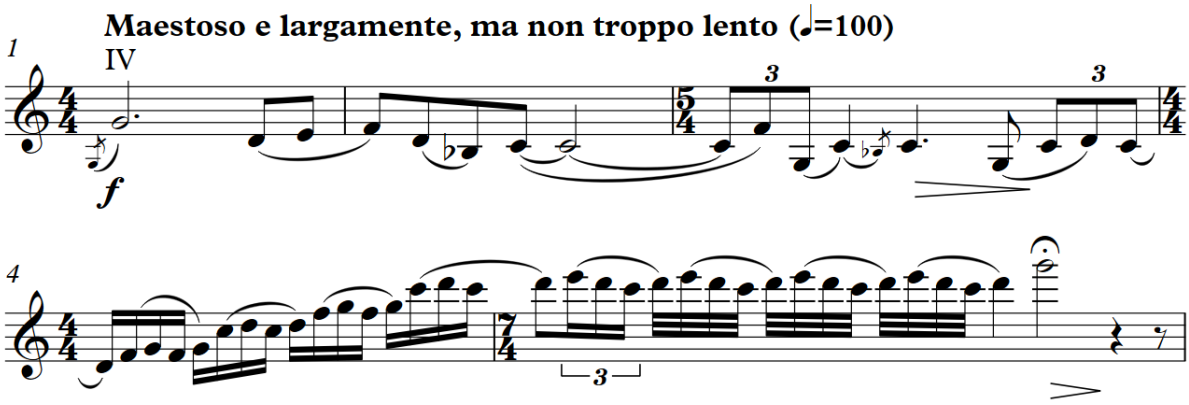
> A változat a népzene legtermészetesebb tovább fejlődése, hiszen maga a népzene sem egyéb, mint egymásból fejlődő, egymásba észrevétlen átmenő dallamok végtelen sorozata. Kár, hogy szerzőink nem írnak gyakrabban változatokat népdalra. Ezzel mindennél hathatósabban munkálnák a nép- és a műzene egymáshoz közeledését.[31]

A népdalvariáció kategóriájához tartozik a Duó 3. tétele is. Kodály művészetében a rondó és a variáció megelőzi a szonátát, mivel ezek alkalmasak a népdaltéma feldolgozására.[32] Minden bizonnyal állíthatjuk, hogy Kodály ismerte és tanította is a fejlesztő variáció elvét, amely elv a schönbergi oktatásnak is meghatározó eleme volt.[33] Molnár Antal 1925-ben Kodály tanításával kapcsolatban megjegyzi:

[30] Kodály, *Utam a zenéhez,* i.m., 51.
[31] Kodály Zoltán: „A Fölszállott a páva zenekari változatok előadása elé.” In: Bónis Ferenc (közr.): *Visszatekintés. Összegyűjtött beszédek, írások, nyilatkozatok. I. kötet.* (Budapest: Argumentum Kiadó, 2007.) 221.
[32] Dalos Anna: „Kodály Zoltán formatani terminológiája.” In: *Forma, harmónia, ellenpont* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007.) 25–43. 39.
[33] I.m., 37.

> 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 II. vonósnégyesben 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.[34]

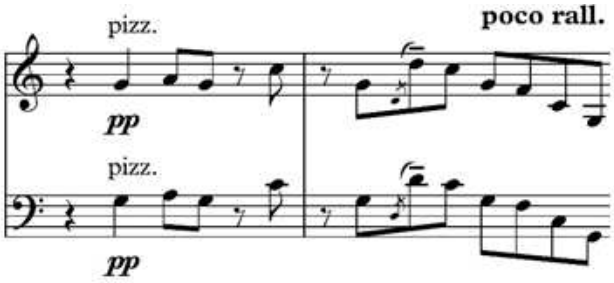
Mindezeknek megfelelően, értekezésemben a 3. tételt szeretném részletes elemzés tárgyává tenni. A 3. tétel hegedű *cadenzá*val indul (40. kottapélda), amelyet néhol a cselló megerősít vagy kommentál. Az első három ütem hangvétele, hangkészlete és dallamvonala a régi stílusú népdalokhoz hasonló. Az első pszeudo-népdalsor tonikai hangja a G – egyértelműen, oktávindulással kiemelve. A háromütemes frázis a G-C-G főhangokra épül úgy, hogy a tényleges tonikát csak az 5. ütem végén éri el újra, a hosszú, magas G hanggal. A lezáró tonikai hangot improvizációszerű felfutás előzi meg, amely – a kezdő ütemek dór tónusához képest – pentaton módon határozza meg a hangkészletet.



40. kottapélda. A Duo 3. tételének első üt üteme.

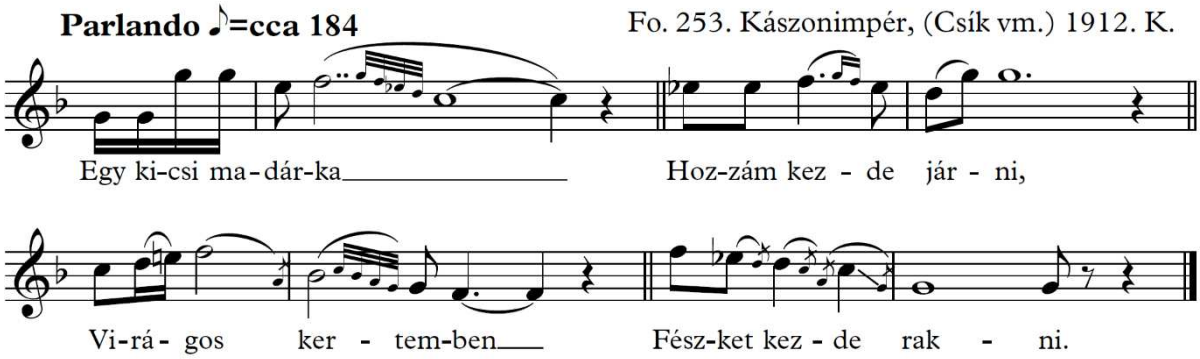
Sem valódi dórról, sem valódi pentatonról nem beszélhetünk az A hang hiánya miatt. A következő ütemekben ugyanazt a pentaton hangkészletet járják körül unisono pizzicatóikkal, mint amit az előző szakaszban már hallhattunk, ezúttal már a G-ré-pentatonban (41. kottapélda).

[34] Molnár Antal: *Bevezetés a zenekultúrába*. (Budapest: Dante Könyvkiadó, 1931.) 96–97.



41. kottapélda. A Duo 3. tételének 6–7. üteme.

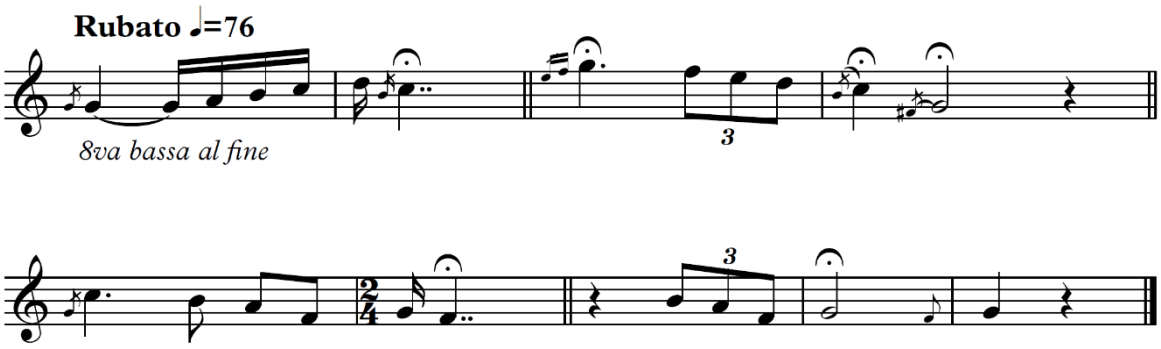
Több olyan népdalt is találunk Kodály gyűjtéseiben, amelyek rímelnek az előzőleg elmondottakra. Az *Egy kicsi madárka*-kezdetű népdal Kodály gyűjtése, 1912-ből.[35] A népdal oktávugrásos G-G indulása, valamint a G-C-G főhangok sorrendje pontosan megegyezik a Duóban található formával (42. kottapélda).



42. kottapélda. Az *Egy kicsi madárka* szövegkezdetű népdal.[36]

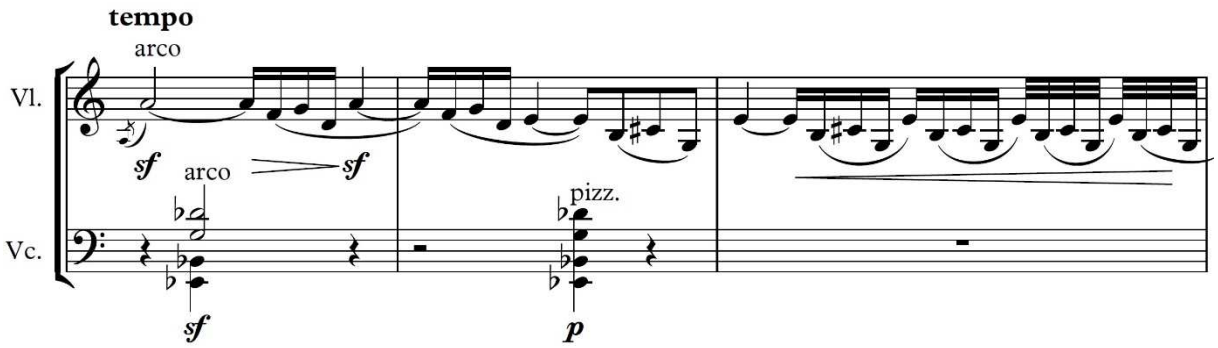
A hangszeres gyűjtésekben is találtam olyan idevágó dallampéldát, amelyben szintén a G-C-G hangok kapcsolata határozza meg az egész dallamot. A Gömör megyei Alsófaluban 1913-1914 fordulóján gyűjtött *rubato* dallamot trombitán hallotta Kodály:[37]

[35] Kodály–Vargyas, *A magyar népzene*, i.m., 146.
[36] I.h.
[37] Tari, *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója*, i.m., 202.



43. kottapélda. Az ide vonatkozó trombitadallam.

A hegedű által megszólaltatott második ál-népdalsor a 8. ütemben indul (44. kottapélda). Az oktávindulás és vele a tonikai érzet eltolódik az A-hangra. A második sor motivikája az első sor fantáziaszerű felfutásából ered, tükrösen megfordítva.

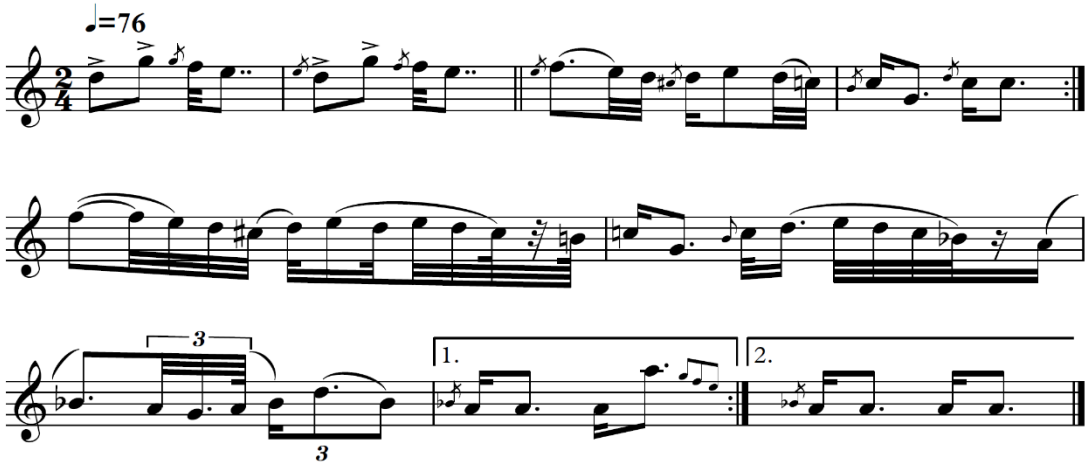


44. kottapélda. A 3. tétel 8–10. üteme.

A 16. ütem végén megjelenő kiséles ritmus (F-G-D) jellegzetes népi fordulat, főleg a népdalok záró soraira jellemző (45. kottapélda).

45. kottapélda. A 3. tétel 16–17. ütemének hegedű szólama.

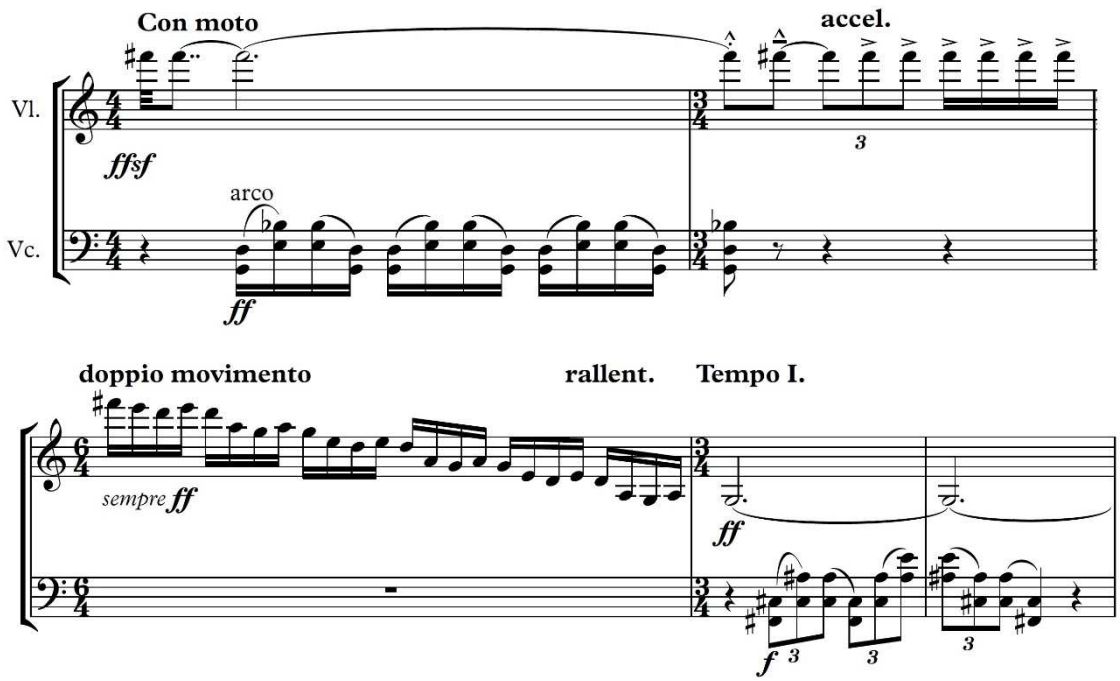
Kodály hangszeres gyűjtéseiből az 1914-ben a bukovinai Hadikfalván gyűjtött *Fehér László táncnótája* elnevezésű dallam könnyen tekinthető a fenti műzenei részlet inspirációs forrásának (46. kottapélda).[38] E hangszeres dallam vokális variációja a széles körben ismert *Gyere velem Mónár Anna* szövegkezdetű ballada.



46. kottapélda. A *Fehér László táncnótája* elnevezésű hegedűdallam.

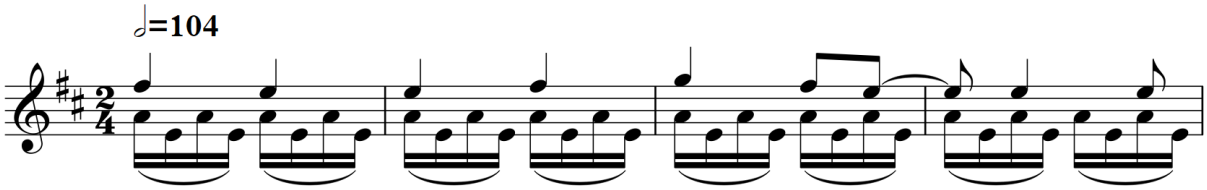
A 21. ütemtől már a cselló is beleszól *pizzicató*ival a zene alakulásába, esztám-szerű kísérő faktúrát játszva. A hegedű hosszú, háromvonalas Fisz hangja alatt megjelenik az első tételből már jól ismert *arpeggio*-szerű akkordtörés és a pillanatnyi g-moll zárlat, amelyben a hegedű Fisz-hangja vezetőhangként tartja a feszültséget (47. kottapélda). Majd virtuóz lefutással eljut a kezdésből ismert kis G-hangra. A cselló megint kvintekkel, ezúttal triolás törésekkel kíséri a hosszú hangot.

[38] Tari, *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója*, i.m., 237.



47. kottapélda. A Duo 3. tételének 22–26. üteme.

Mindkét típusú csellófaktúra népzenei ihletésű, amit egy újabb hangszeres népzenei gyűjtéssel tudok alátámasztani. A *Megfiazott a më kutyánk* elnevezésű dudadallamot a zoborvidéki Zsérén gyűjtötte, 1911-ben (48. kottapélda).[39] A Duo fenti részletének csellószólama ennek a fajta duda-kíséretnek a rövid kivágataiból készült.

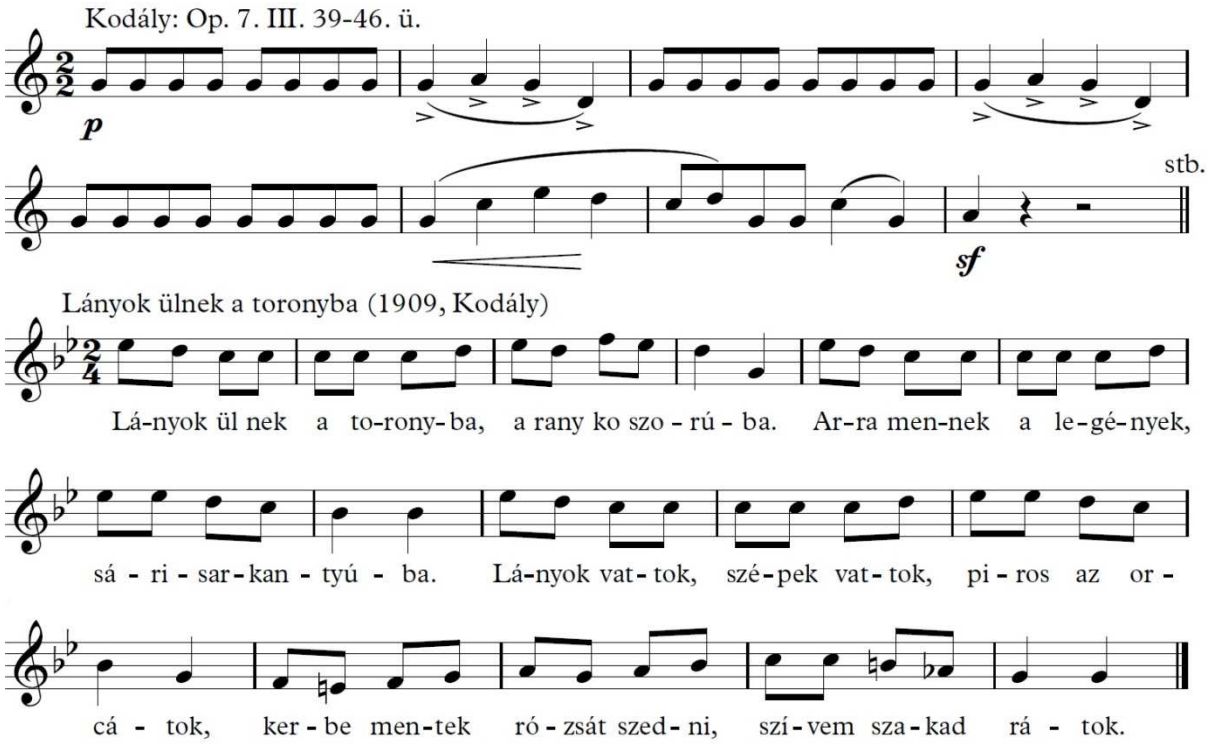


48. kottapélda. Az említett dudadallam.

A gyors rész *Presto* tempója végig meghatározza a lüktetést, gyors felekben halad a zene (49. kottapélda). A cselló által bemutatott téma olyan, mint egy tipikus újstílusú népdal. A G hangról való indulás pentatont sejtet, de a 46. ütemben A-eolba kerülünk. Az ál-népdal sorszerkezete A-A-Av-B. Erre a ritka sorszerkezetre jó példa a „Lányok ülnek a toronyban”

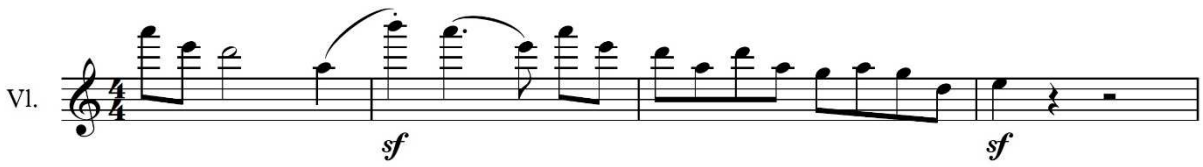
[39] Tari, *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója*, i.m., 85.

kezdetű Kodály-gyűjtés, 1909-ből (49. kottapélda).[40] Ebben az esetben mindenképpen egy énekelt népdalt szerettem volna példának hozni. Elsősorban az ál-népdal sorszerkezete miatt. Úgy gondolom, ez egy annyira népdalokra jellemző sorszerkezet, amivel Kodály biztosan ilyen formában találkozott, és ezt később átültette a saját ál-népdal formálásába is.



49. kottapélda. Az említett Kodály-téma és a vonatkozó népdal.

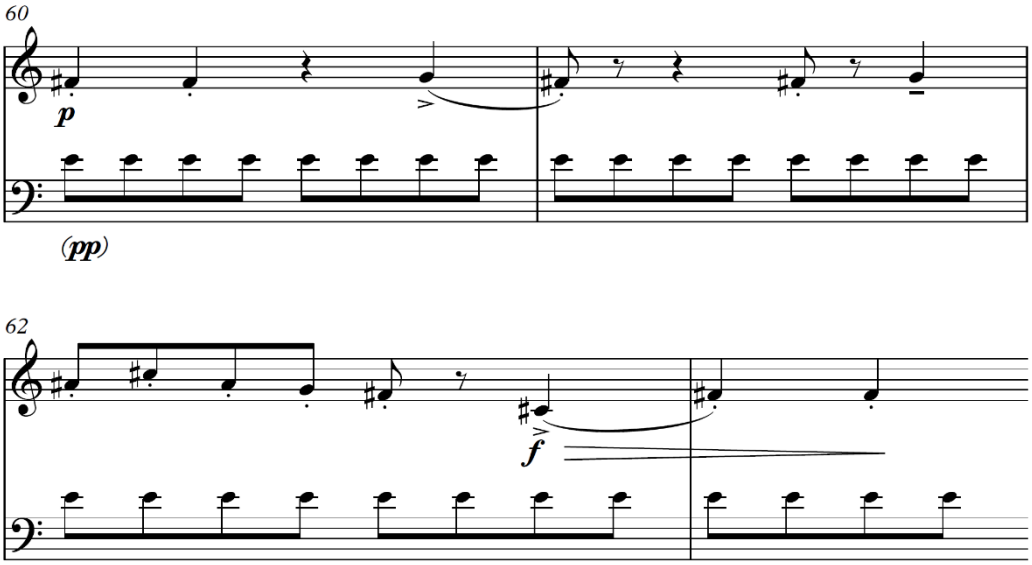
A Trio ál-népdala A-hangon zár, a hegedű indulásának analóg helyén. A sorok itt kissé másként alakulnak. Az A-A-Av után egy kibővített B sor következik, amely nem zár le, hanem bővített négyütemességével nyit, és tovább vezet a következő hangnembe (50. kottapélda.)



50. kottapélda. A Duo 3. tételének 52–55. üteme, az álnépdal bővült sora.

[40] Kodály–Vargyas, *A magyar népzene*, i.m., 242.

Kodály tehát „műzenei” módon fejleszti a pszeudo-népdal negyedik sorát. A következő téma a csellóban E hangról indul (ez az A-tonalitás kvintje), majd két sor után a dallamból repetáló kíséret lesz, hogy a hegedűben megjelenhessen egy következő, négyütemes témafej, amely tovább erősíti a tétel táncosságát és feszességét (51. kottapélda).



51. kottapélda. A Duo 3. tételének 60–63. üteme.

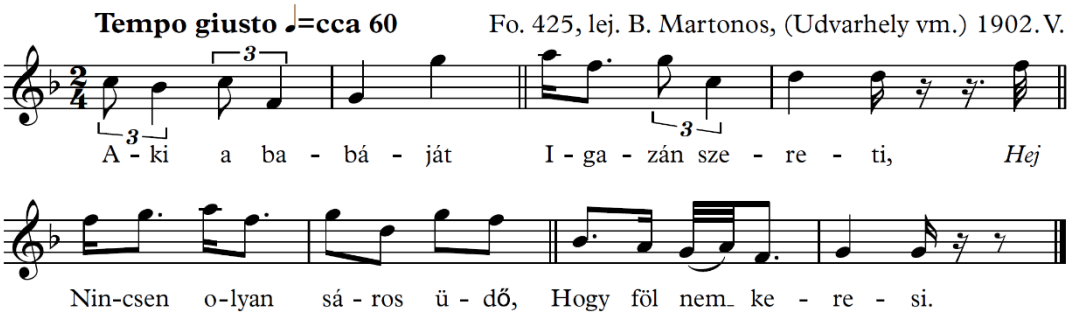
Négy ütem után megfordul a felállás, a cselló is megismétli az új témafejet, hogy utána a repetálásból és pizzicato akkordokból eljussunk az unisono megszólaláshoz a 76. ütemben. A négyhangnyi *unisono* hirtelen megakadás, már az A-hangnem megtorpanása. A négyhangos ereszkedő skála (re-do-ti-la) tipikus népdalzáró-formula.

A cselló kvintbasszusával indul a következő, Trio formarész, mintha egy duda előlegezné meg a hegedű indulását. A fisz-moll hangnemben a cselló Fisz-Cisz kvintet játszik, ami egyértelműen a népzenei gyakorlatban úgynevezett „dűvőző” technikára utal. Ez az artikuláció a népi vonószene egyik jellegzetes játékmódja, ahol „egy vonóhúzással két negyed értékű hangot *legato* játszanak, melyből a 2. hang súlyos.”[41]

A hegedű által játszott dallam négy soros, minden sor három ütemből áll. A sorszerkezete: A5-Av-B-C. A népdal sorszerkezete és hangkészlete szempontjából jó példa

[41] Magyar Néprajzi Lexikon: *Düvő, dúva, duválás*. https://mek.oszk.hu/02100/02115/html/1-1709.html (Utolsó megtekintés dátuma: 2021. 12. 12.)

lehet ide egy Vikár Béla-gyűjtés 1902-ből, Martonosról (52. kottapélda).[42] Az *Aki a babáját igazán szereti* szövegkezdetű népdalt Kodály is ismerhette.



52. kottapélda. Az *Aki a babáját igazán szereti*-szövegkezdetű Vikár-gyűjtés.

A 200. ütemben a hegedű megint az ál-népdalt játssza, de egy nyolcad késéssel indítva. Itt a variálódás legfontosabb eleme az eltolt ritmus. Amikor a cselló a 207. ütemben átveszi a dallamot, az ütemsúly szempontjából minden visszaáll a normális kerékvágásba. A trió rész a szekvenciálisan lefelé mozgó hegedű szólamával ér véget, aminek az *accelerandó*ja a rondó témába torkollik.

A tétel utolsó részének eleje a triót idézi. Újra megszólal a csellóban a kvintkíséret, itt pengetve és egy szexttel megtoldva. A tempó jóval lassabb, mint a trió tempója, *quasi* visszaemlékezésként szólal meg a népdal a hegedűn, tele díszítésekkel, mint mikor egy népi énekes már az 5. versszakot énekli, és úgy cifrázza a dallamot, ahogyan csak tudja. Az utasítás a kottában is ezt mondja: *molto capriccioso, quasi rubato*. A cselló békés pengetései a 422. ütemben hirtelen átcsapnak tempót adó lüktetéssé. Egy mindent elsöprő *Prestó*val ér véget a mű.

3.3. Szólószonáta op. 8

Elmondhatjuk, hogy a Bach szólószvitjei és a Kodály Szólószonátája közötti időszakban a csellónak nincs jelentékeny szólóirodalma.[43] Igaz, Max Regernek 1915-ben megjelent egy szólógordonkára írt szvitje, de ezt a művet Kodály valószínűleg nem ismerte saját szonátája komponálásakor.[44] Tehát Bach és Reger után Kodály volt az első zeneszerző, aki a szólócselló műfajához nyúlt. Úgy utalt a barokk hangszeres gyakorlatra, hogy közben műve nem

[42] Kodály–Vargyas, *A magyar népzene*, i.m., 125.
[43] Breuer, *Kodály-kalauz,* i.m., 67.
[44] I.m., 68.

tartalmazza e gyakorlat alapvető stílusjegyeit. Kodály életében fontos szerepet töltött be a gordonka, ez az a hangszer melyet a legjobban ismert, így minden technikai nehézség ellenére a darab tökéletesen hangszerszerű.[45] Bartók Béla így fogalmaz *A magyarországi modern zenéről* című tanulmányában:

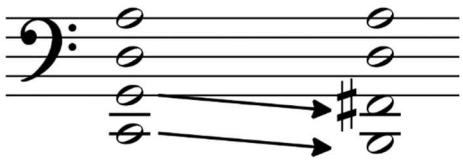
> A cselló szólószonáta semmilyen hasonlóságot nem mutat más ilyen jellegű művekkel, s legkevésbé Reger sápadt Bach-utánzataival. Kodály új zenei gondolatokat új formában fejez ki, s egyben a legegyszerűbb eszközökkel, mint amilyenek a szólógordonkáé. S éppen ennek a problémának megoldása adott módot a komponistának arra, hogy eredeti szokatlan technikát alakítson ki, amellyel meglepő hanghatásokat hoz létre; a mű belső, zenei értéke azonban e hatásokon kívül, illetve ezek felett tündököl.[46]

A Szólószonáta első tételéről szóló elemző tanulmányában Ittzés Mihály azt írja, hogy a mű nagyon fontos lenyomata Kodály zeneszerzői munkájának és zenei nyelvének.[47] Ittzés rámutat arra, hogy a szonáta azt a „bartóki típust" képviseli, ami a népzene és a műzene sajátos kapcsolatában mutatkozik meg.[48] Bartók maga is beszél erről a fajta zeneszerzői magatartásmódról, általánosságban véve úgy fogalmaz, hogy „zenei anyanyelvvé lett a paraszti zenei kifejezési mód: oly szabadon használhatja és használja is, akárcsak a költő anyanyelvét."[49]

A mű két meghatározó és egyben meglepő ismérve, hogy Kodály szinte zenekarszerű hatást teremt a szóló vonóshangszerrel, valamint egy újszerű – bár a barokk zenei gyakorlatban igencsak megszokott – megoldással, *scordatura*val módosítja a cselló húrjait (53. kottapélda). A két mély húrt fél-fél hanggal lejjebb hangoltatja, így a négy üres húr h-eol szeptimakkordot ad ki.

---

[45] Boronkay Antal: „Kodály Zoltán: Gordonka szólószonáta, op. 8." In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve* 1979/2 (Budapest: Zeneműkiadó, 1980). 90.
[46] I.h.
[47] Ittzés Mihály: „A szonátaforma megvalósítása Kodály Szólószonátája első tételében." In: Uő.: *22 zenei írás.* (Kecskemét: Kodály Intézet, 1999.) 148–163.
[48] I.m., 148.
[49] Bartók Béla: „A parasztzene hatása az újabb műzenére." In: Ujfalussy József (szerk.): *Bartók breviárium.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1958.) 336.



53. kottapélda. A Szólószonáta *scordatura*ja

A mű első előadója Kerpely Jenő volt, az ősbemutatóra 1918. május 7-én került sor. Az első külföldi bemutató Bécsben, 1920. április 16-án hangzott el, ahol Hermann Pál igazán kottahű előadását hallhatta a közönség.[50] Az első nagy nemzetközi sikert a salzburgi Új Zene Nemzetközi Társaság fesztiválján aratta a darab 1923. augusztus 7-én, előadása itt is Hermann Pál nevéhez fűződik.[51] Ernest Ansermet zenekritikus akkori beszámolója már kitér a mű különleges kapcsolatára a magyar népzenével:

> E mű a fiatal Hermann Pál előadásában a hangversenyek legmélyebb benyomásainak egyikét adta. Különös gondolat a magyar cimbalom zenéjének gordonkára való transzponálása, de sikeresnek bizonyult és fölöttébb hozzájárult a hangszer technikájának gazdagításához, méghozzá micsoda káprázatos módon.[52]

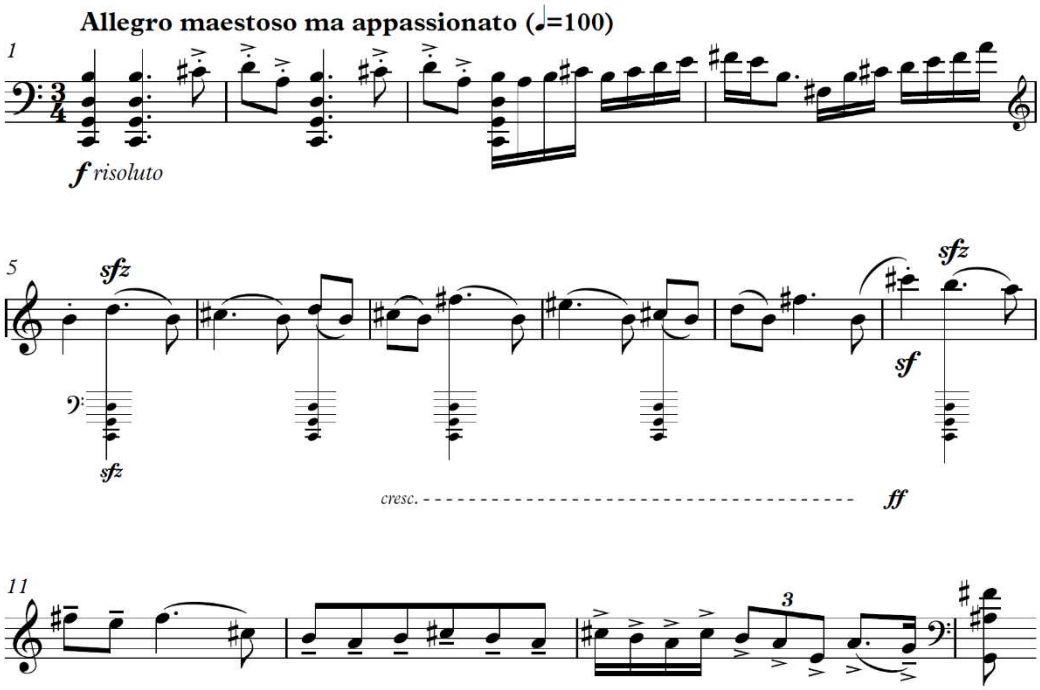
Kodály már viszonylag korán, az 1909-ben befejezett I. vonósnégyesében megtalálta saját zeneszerzői stílusát, saját kompozíciós eszközeit. Ezek a jellegzetes eszközök a további kamaraművekben is megfigyelhetők, de zenekari-, oratorikus-, színpadi- és kórusműveiben Kodály mindig az adott műfajnak megfelelően alakította zeneszerzői stílusát.[53] A népzenei hatások mellett természetesen nagy hatással voltak rá a bécsi klasszikus mesterek – Haydn, Mozart, Beethoven –, akiknek művészetét kamarazenélés és vonósnégyesjáték alkalmával gyakorlati módon is magába szívta. Meg kell említeni továbbá egy „új hangot” is, amely inspirálta Kodályt: Debussy zenéjét. Ez a francia zene egy új gondolkodást mutatott meg Kodálynak, ahol nem a hangnemek, hanem az oktávot felosztó hangközök vannak a középpontban. Így lehetővé válik a hangnemi többértelműség.[54]

[50] Breuer, *Kodály-kalauz,* i.m., 70.
[51] I.m., 72.
[52] I.m., 73.
[53] Boronkay, *Kodály Zoltán: Gordonka szólószonáta, op. 8,* i.m. 87.
[54] I.m. 89.

Kodály a pentatóniát mint a dúr-moll tonalitás ellenpólusát használta. A Szólószonáta első tételében jól felismerhető a pentaton szerkezet, amelyet a kvart és a nagyszekund hangköz hangsúlyos szerepével emel ki a szerző.

Mindenképpen érdemes megemlíteni azokat az instrumentális újításokat, melyekkel Kodály meghökkentette kora gordonkásait és a közönséget is. Ezek az újítások a későbbi évtizedekben hozzájárultak a hangszer technikai lehetőségeinek további fejlesztéseihez is. *Kodály-kalauz*ában Breuer János a Szólószonátában megjelenő technikai újításokat a következőképpen csoportosítja: 1. orkesztrális, négyszólamú akkordok melyeket vagy vonóval, vagy pengetve kell megszólaltatni; 2. *flageolett*-hangok (akár akkordokban is); 3. *sul ponticello* effektus; 4. többszólamú vonalvezetés (dallam balkéz pizzicatóval vagy orgonapont felett).[55]

Kodály a bécsi klasszikus hagyományt követve, szonátaformában írta meg a nyitótételt, annak ellenére, hogy a szólódarab műfaja inkább régebbi, barokk mintákra utal. A mű szenvedélyesen, hősies hangvételben indul. Bár ¾-ben van lejegyezve, de a négyszólamú, súlyos akkordok és a *sforzató*k „szüntelenül változó, szűkülő-táguló metrikus elrendezést" eredményeznek.[56] A szonátaforma főtémája két masszív h-moll akkorddal indul és a 14. ütem kezdetéig tart (54. kottapélda).

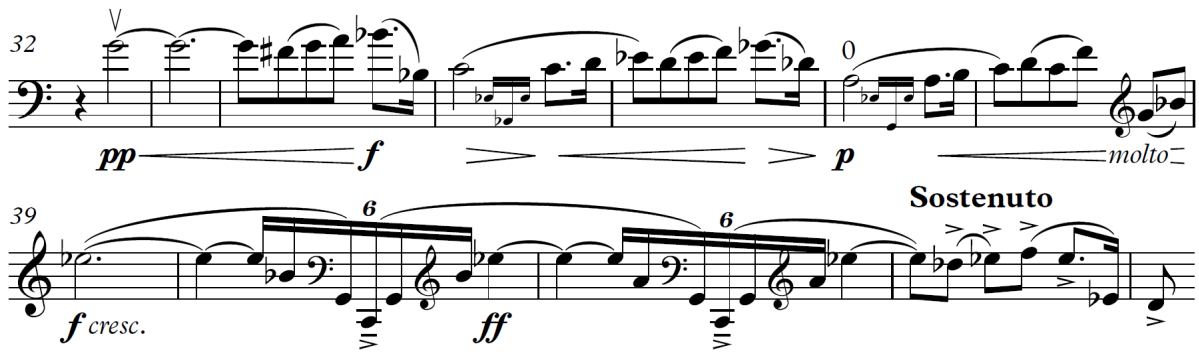


54. kottapélda. A Szólószonáta főtémája.

[55] Breuer, *Kodály-kalauz,* i.m., 79.
[56] I.m., 75.

Bónis Ferenc megállapítása szerint ebben a főtémában a barokkos *Sarabande* jelleg érvényesül.[57] Ittzés Mihály azt írja – tovább szőve ezt a gondolatot –, hogy Händel egyes tételkezdeteire jellemző, hogy a „dobbantó", kezdő akkord csak kijelöli a lüktetést, de nem tartozik igazán a tematikus anyaghoz.[58] A témafej első négy hangja – két lépés az egyik, majd a másik irányba – fontos lesz az egész tételre vonatkozóan is, sokszor visszatér ez a formula, főleg a figuratív szakaszokban. A főtémát a tonikai központ tulajdonképpen orgonapontként fogja egybe.

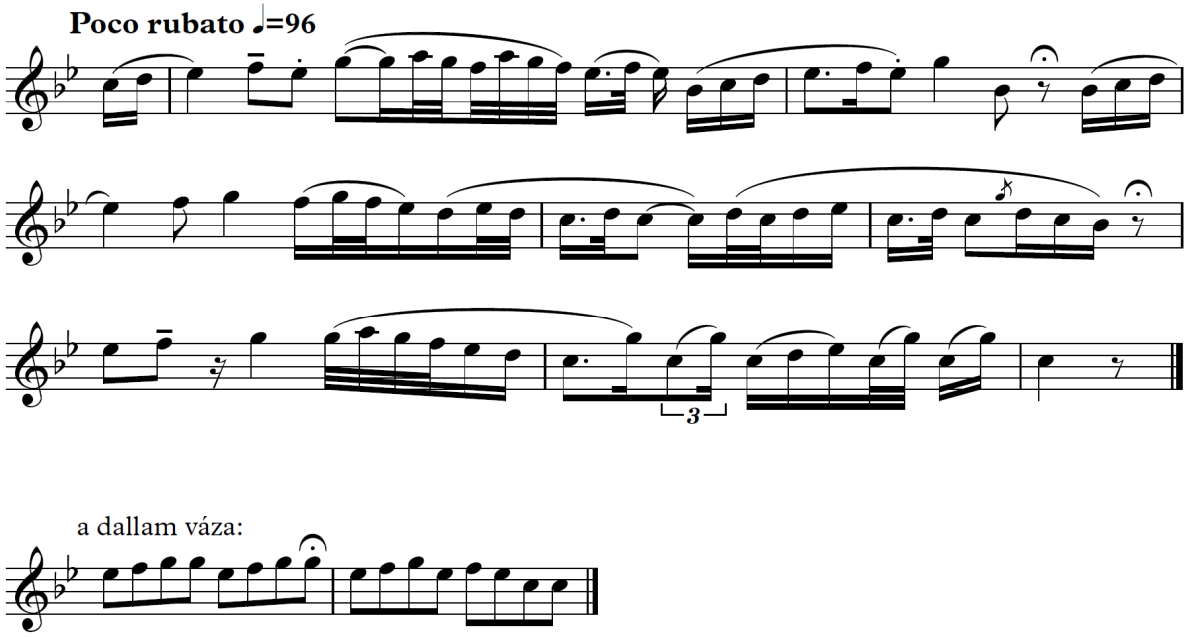
A melléktéma a 32. ütemben kezdődik, hosszú G hanggal, amely a főhangnemhez képest a nápolyi hangnem (c-moll) dominánsa. A melléktéma karakterben kontrasztban áll a főtémával, ám dallamvonalában és ritmikájában mindenképpen rokona annak. Elemzésében Ittzés felhívja a figyelmet arra, hogy a témák bizonyosan egy tőről fakadnak.[59] A melléktémára a szűk hangközlépések és a megkomponált *rubato* hangvétel a jellemző (55. kottapélda).



55. kottapélda. A Szólószonáta melléktémája.

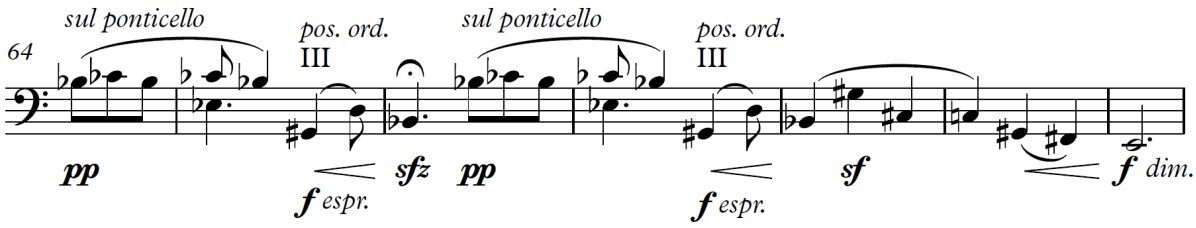
A melléktémához karakterben és hangvételben hasonló hangszeres gyűjtés az 1912-es jakabfalvai *Keserves*, melyet furulyán hallott Kodály.[60] A hosszú hangok körül megformált apró értékek itt is a *rubato* jellegzetes példái, valamint ebben a dallamban is megjelenik a kis nyújtott ritmus, mint fontos formai alkotóelem (56. kottapélda).

[57] Bónis Ferenc: „Neoklasszikus vonások Kodály zenéjében". In: Uő: *Magyar zenetörténeti tanulmányok Kodály Zoltán emlékére.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1977.) 217–235. 219.
[58] Ittzés, *A szonátaforma megvalósítása Kodály Szólószonátája első tételében,* i.m., 149.
[59] I.m., 152.
[60] Tari Lujza: *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója,* i.m., 137.



56. kottapélda. A Keserves című furulyadallam, illetve annak dallami váza.

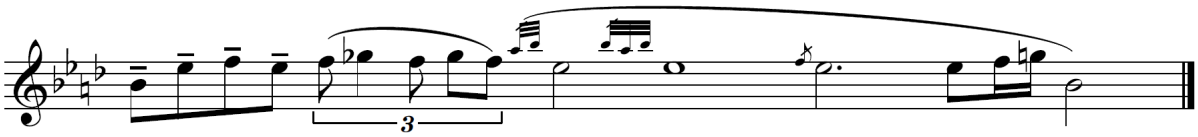
A 43. ütemben kezdődik a melléktéma variált ismétlése, ami mellett állandó anyagként megjelenik egy sóhaj-szerű új zenei gondolat is, melynek a későbbiekben az expozíció zárómotívumaként lesz önálló élete (57. kottapélda). E zenei gondolat csendes, melankolikus jellegével a tétel végén „búcsúzó" hatást kelt és egyértelműen utal a népi sirató műfajára. A motívum összesen tizenegyszer ismétlődik meg, különböző transzpozíciókban.



57. kottapélda. A sóhaj-szerű zárómotívum.

A sóhaj-motívumhoz nagyon hasonló formulát találtam egy hangszeres dallamban,[61] melyet Kodály a bukovinai Istensegítsben gyűjtött, 1914-ben (58. kottapélda). A dallam furulyán szólalt meg. A sóhaj-szerű fordulat a 3. sortól minden népdalsorban visszatér – összesen ötször – mindig egy kicsit más formában.

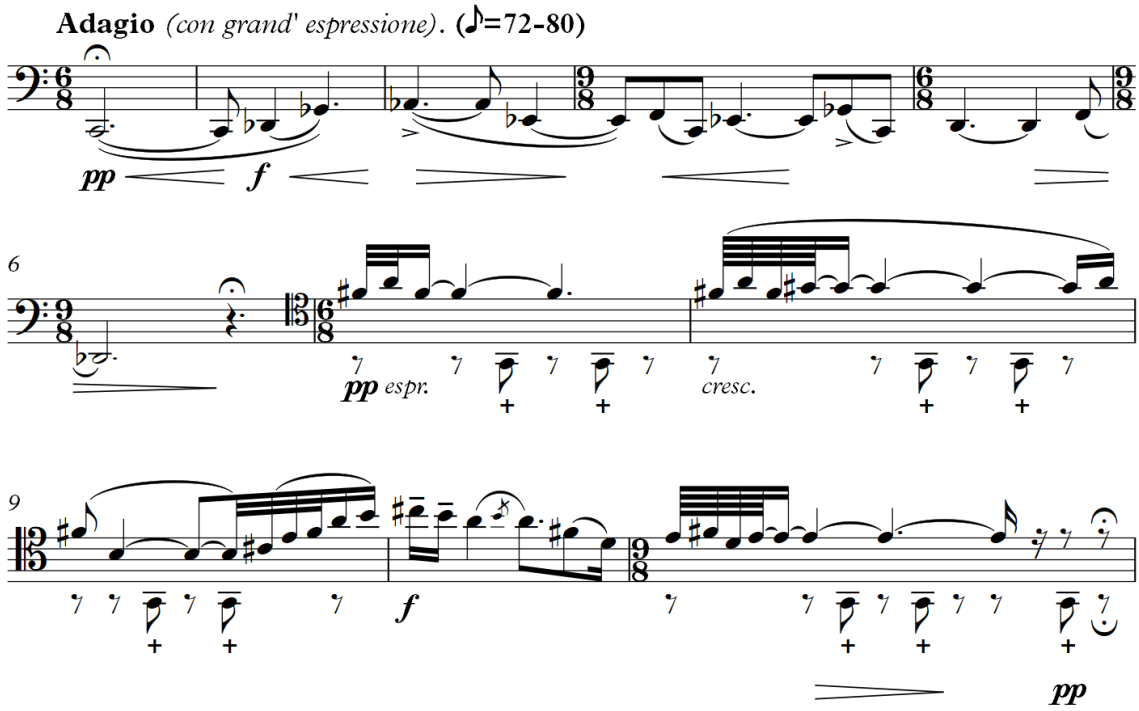
[61] I.m., 224–225.



58. kottapélda. A Kodály által gyűjtött furulyadallam utolsó sora.

A kidolgozási rész kezdetén a harmónia dúr, viszont a dallam maga moll marad. Ittzés rámutat, hogy mindez egy jellegzetesen kodályi elképzelés: a keleties pentaton jellegű dallamhoz nyugatias nagy terces harmónia társul.[62]

Az *Adagio* tétel főtémája mindössze öt ütem hosszú, mély regiszterben megszólaló dallam, amelyre a második – magas regiszterben lévő – téma felel (59. kottapélda).



59. kottapélda. A Szólószonáta 2. tételének első 11 üteme.

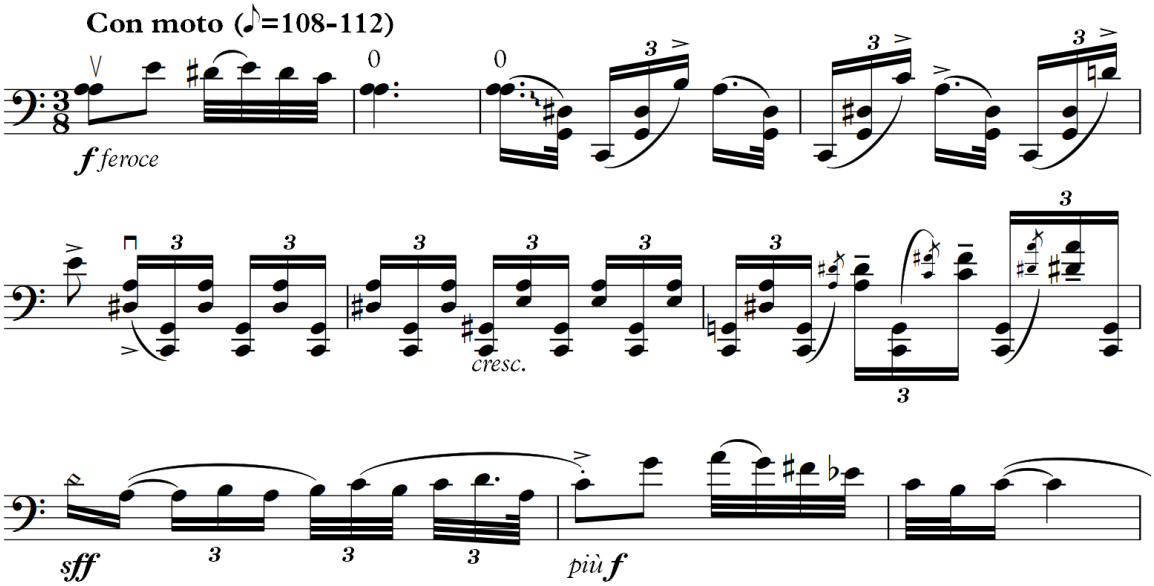
Boronkay szerint a felelet-téma a sirató asszonyok előadásmódjának emlékképe, amint a fő dallamhangot 2-3-4 hangos, gyors díszítmény, előke vezeti be.[63] Ehhez a témához hasonló hangszeres dallamot találtam az impéri gyűjtésben,[64] 1912-ből, *Cigány-nóta* címmel (60.

[62] I.m., 155.
[63] Boronkay, *Kodály Zoltán: Gordonka szólószonáta, op. 8,* i.m., 92.
[64] Tari, *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója,* i.m., 130–131.

kottapélda). Ebben a lassú dallamban jól megfigyelhető a népi díszítőművészet, melynek absztrakt formája köszön vissza a Szólószonátában.[65]

60. kottapélda. A Cigány-nóta című furulyadallam 1. sorának 2. variánsa.

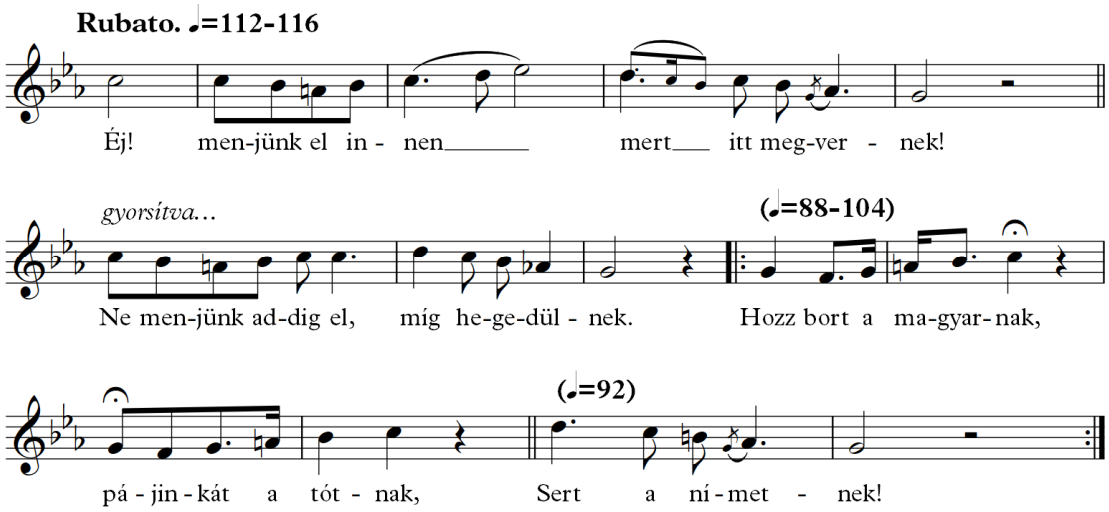
Breuer János úgy véli, hogy a Szólószonáta második, *Adagio* tétele a legszemélyesebb hangú Kodály-tételek egyike. Véleménye szerint a *Con moto* középrész a kuruckor népdalainak jellemző elemeire írott fantázia, ilyen módon ez az első dokumentációja annak, hogy mennyire érdekelte Kodályt Rákóczi kora és annak zenéje (61. kottapélda).[66] Breuer szavaival élve, e tétel „a népi rögtönzőművészet műzenévé szervezett változata."[67]



61. kottapélda. A Szólószonáta 2. tétele *Con moto* szakaszának első 10 üteme.

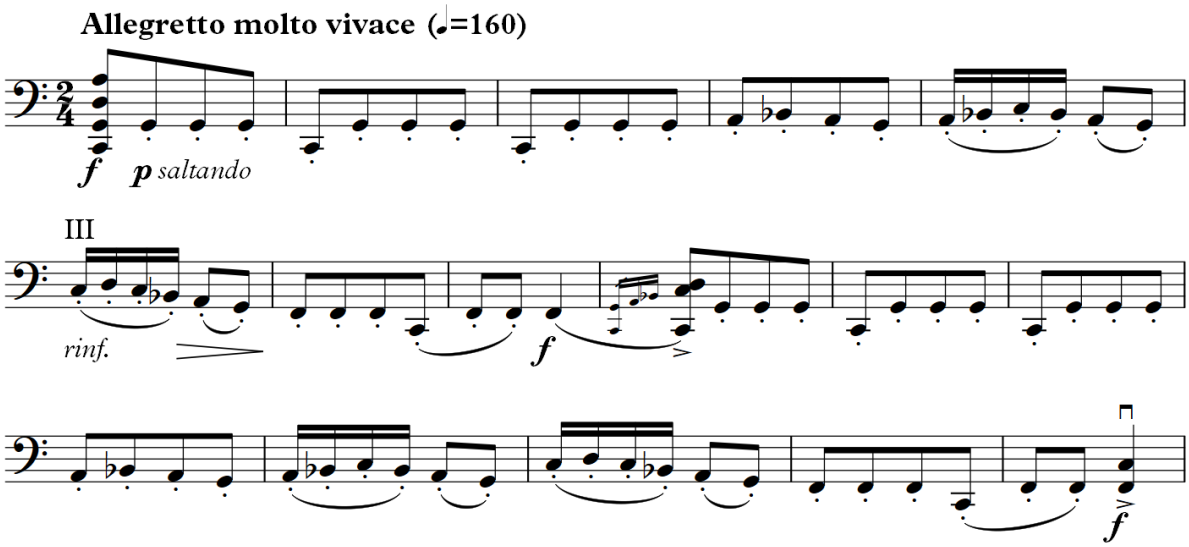
Ha megnézzük Kodály és Bartók kuruc gyűjtéseit, akkor szembetűnik, hogy a Szólószonáta második tételének *Con moto* részében használt hangsorban tényleg felsejlik a kurucos népdalok hangzásának világa. Az emelt hetedik fok, valamint a bőszekundos fríg-hangnem árulkodó példái mindennek (62. kottapélda).

[65] I.m., 130.
[66] Breuer, *Kodály-kalauz,* i.m., 77.
[67] I.m., 78.



62. kottapélda. Kodály-gyűjtötte kuruc népdal, jellemző bőszekundos fríg-zárlattal.[68]

A zárótétel főtémája jellegzetes példája a Kodály által előszeretettel használt álnépdaloknak (63. kottapélda). Kanásztánchoz nagyon hasonló a hangzása, hiszen az egyenletes nyolcadokat minden sorban negyedekkel zárja le.

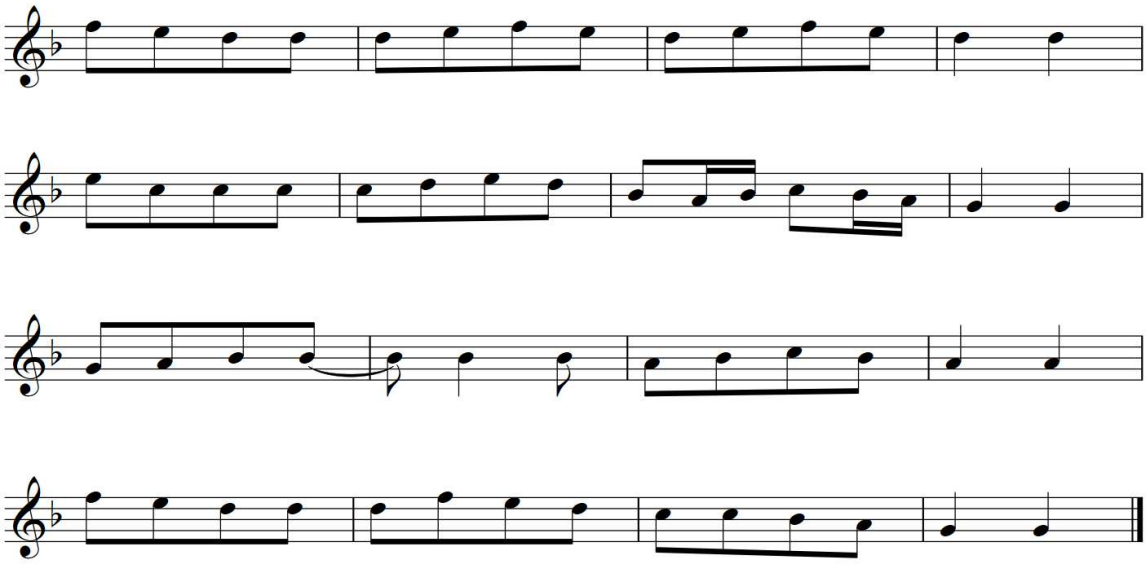


63. kottapélda. A Szólószonáta 3. tételének főtémája. (1–16. ütem.)

A hangszeres gyűjtések között két olyan dallamot is találtam, amiből Kodály inspirálódhatott. Mindkét dallam az 1911-es zsérei gyűjtésből való. Az első esetben egy dudanótáról van szó,

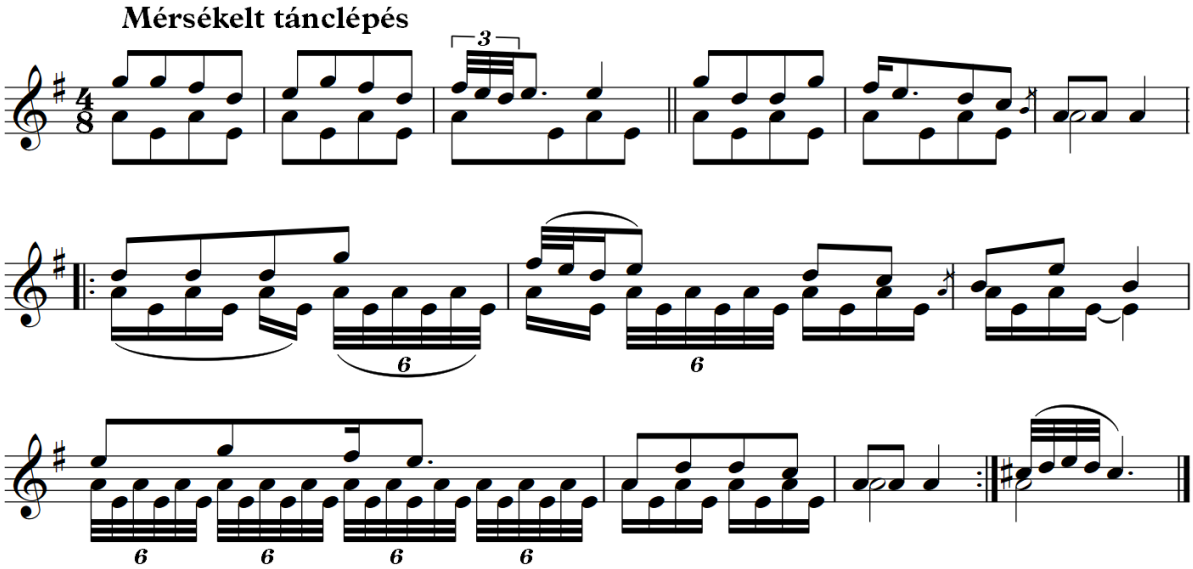
[68] Kodály–Vargyas, *A magyar népzene*, i.m., 264.

melyet Kodály fütyült változatban rögzített (64. kottapélda).[69] Itt is jól megfigyelhető a kanásztáncokra jellemző negyedekkel való lezárás.



64. kottapélda. Az említett füttydallam.

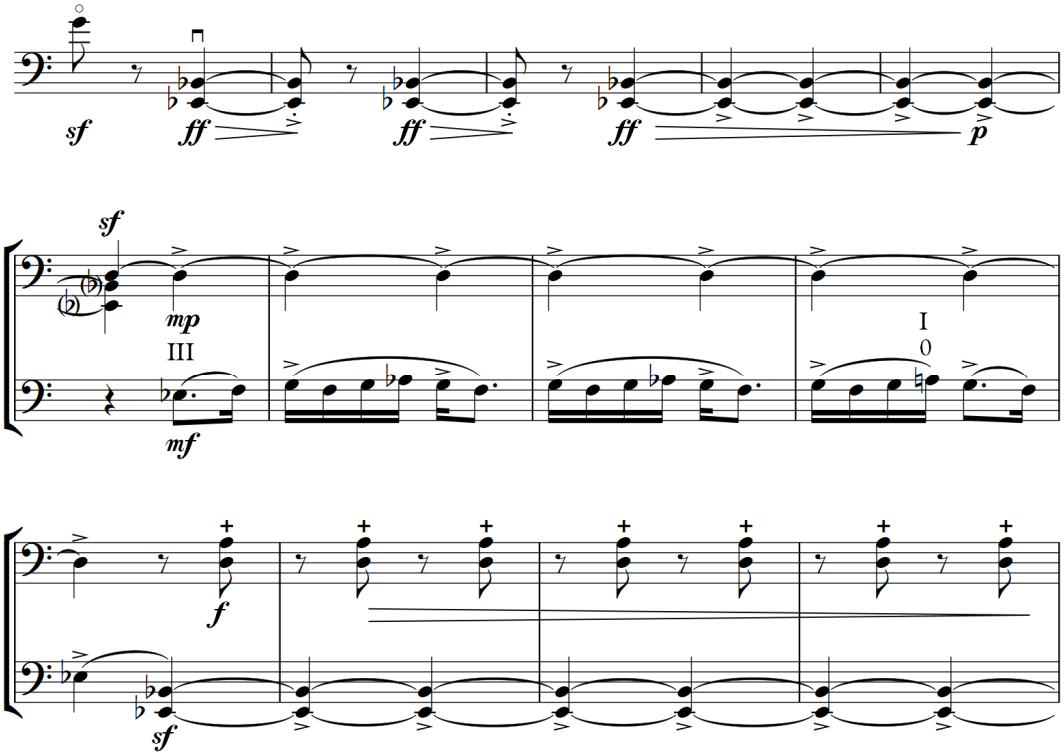
A mások ide vonatkozó dallamot dudán hallotta Kodály (65. kottapélda).[70] Ezen a helyen a negyed lezárások mellett a kiírt díszítések is szinte megegyeznek a Szólószonáta kiírt tizenhatod-figuráival.



65. kottapélda. Az említett dudadallam.

[69] Tari, *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója,* i.m., 87.
[70] I.m., 94.

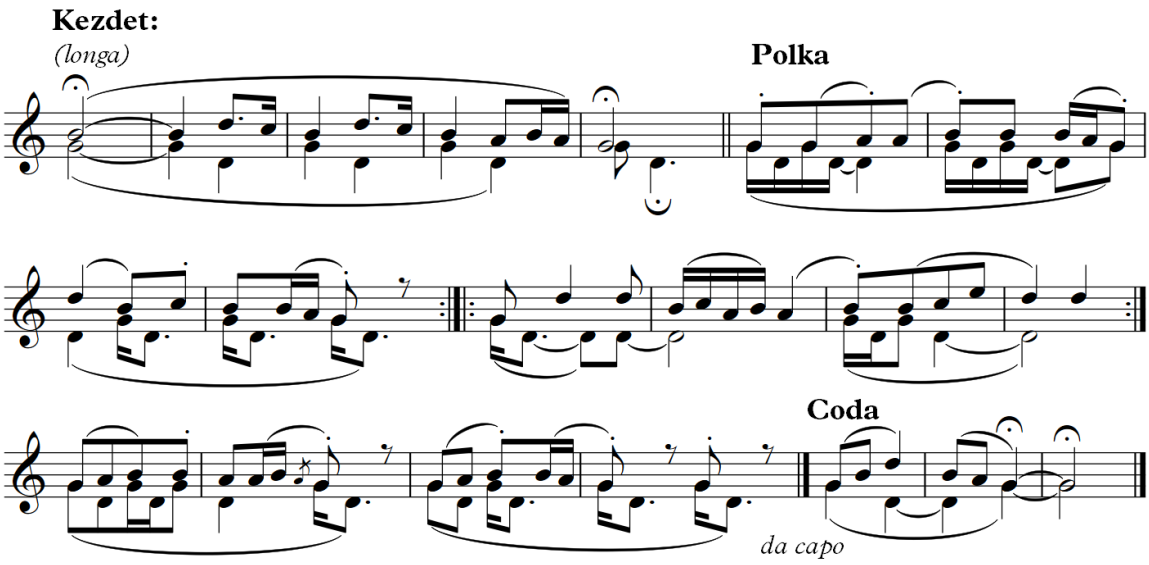
Kodály a Szólószonáta 3. tételében felhasználja nemcsak a magyar, hanem a román hangszeres népzene elemeit is, Bartók gyűjtéseiből inspirálódva.[71] A tétel a nagyformát tekintve tulajdonképpen három nagy tömbből áll. Az első rész a téma és variációi. Ebben a részben több népi hangszeres játéktípust is felismerhetünk. Először a duda állandóan kitartott basszusát hallhatjuk (66. kottapélda), majd megfigyelhetjük azt a technikát, amikor a dallamot játszó zenész egyúttal egy üres húrt is meghúz, ezzel biztosítva a tánc lüktetését. Elsősorban a hegedűsökre jellemző ez a játéktechnika, de felismerhetjük benne a tekerőlant sajátos stílusát is. A további variációkban hallunk gitár-effektust is, amikor a négy húrt egyszerre pendíti meg a játékos.



66. kottapélda. A 3. tétel 57–69. ütemei.

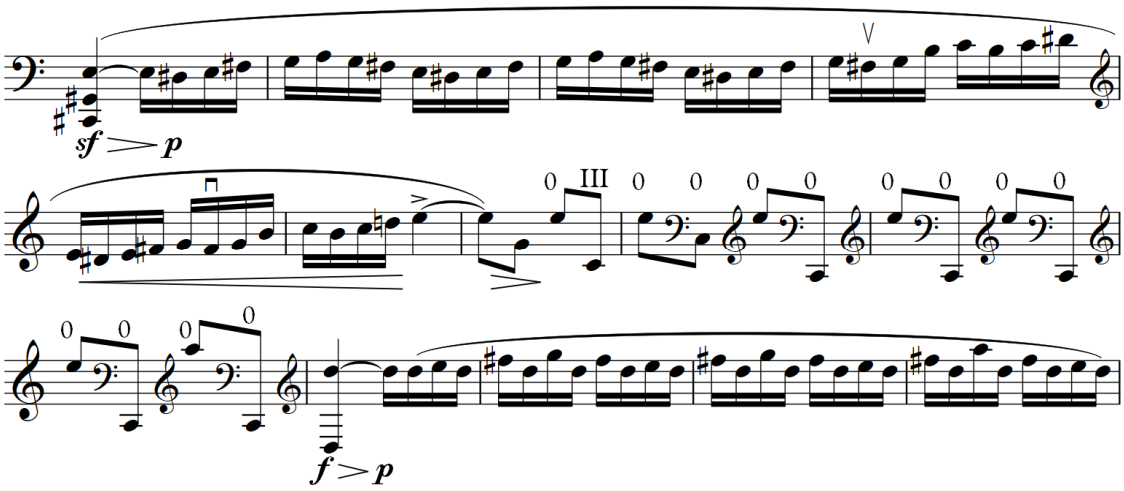
A kvázi-dudatéma analógiáját egy 1911-es lovászi gyűjtésben ismerhetjük fel.[72] Kodály a *Polka* címet adta a dallamnak (67. kottapélda). A gyűjtés közreadója, Tari Lujza megjegyzi, hogy a lovászi „dallamok többsége a szorosan vett szlovák népzene része."[73]

[71] Breuer, *Kodály-kalauz,* i.m., 79.
[72] Tari, *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója,* i.m., 101.
[73] I.m., 100.



67. kottapélda. Az említett dudapolka.

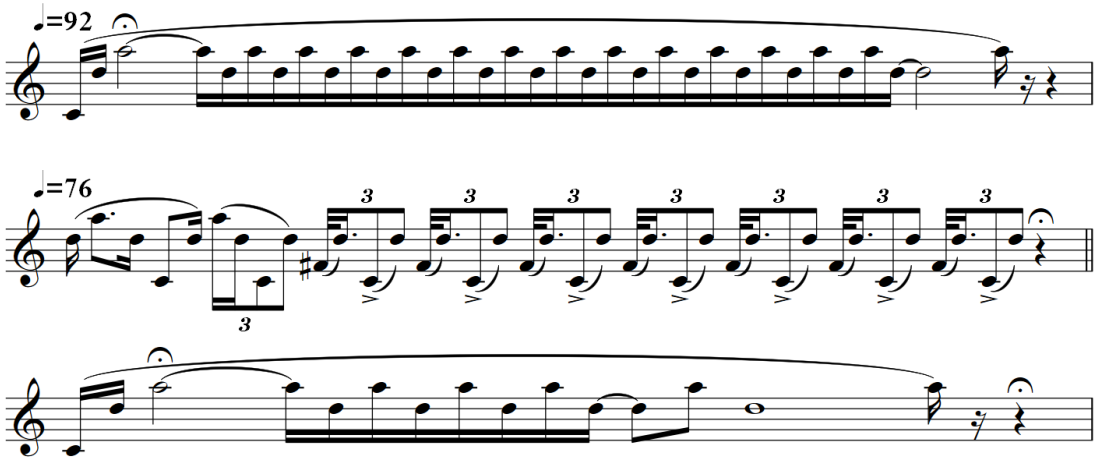
A Szólószonáta 3. tételének második része etüdszerű, két mozgástípus kap benne helyet: a fürge tizenhatod mozgás, mely átvált kettősfogásos kiírt, tizenhatod tremolóba is; illetve az *arpeggio* akkordozás, mely technika hatására a csellón szinte zenekari hangzást lehet elérni (68. kottapélda).



68. kottapélda. A 3. tétel 109–122. ütemei.

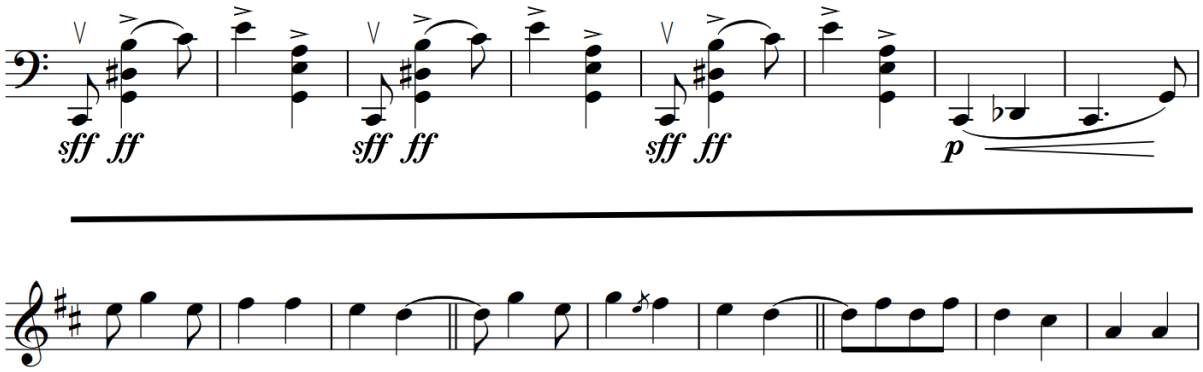
A 115. ütemben induló nagy ugrások majd a pergő tizenhatodos szakaszok hasonlóságot mutatnak egy Mohiban, 1914-ben gyűjtött Sertéshívogató-dallammal (69. kottapélda), melyet kürtön hallgatott meg Kodály.[74]

[74] Tari, *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója,* i.m., 182.



69. kottapélda. A *Sertéshivogató* kürtdallam első három frázisa.

Érdemes továbbá megemlíteni a 247. ütemtől kezdődő szinkópás fordulatot, melyhez nagyon hasonló hangszeres dallam az 1911-ben Zsérén gyűjtött Dudanóta (70. kottapélda).[75]



70. kottapélda. A 3. tétel 247–254. ütemei és a *Dudanóta* című zsérei dallam.

Elmondható, hogy az op. 8-as Szólószonáta minden dimenzióját tekintve – harmóniai, dallami, ritmikai, hangszertechnikai síkokon – népzenei fogantatású: Kodály népzene-gyűjtő és -rendszerező munkájának műzenei következménye. Az idézett duda-, furulya-, kürt- és fütty-dallamok lehetővé teszik a gordonkás előadók számára, hogy előadásaikban differenciáltabb hangszíneket és artikulációkat hozzanak létre. A különböző hangszerek deklamációs adottságainak felismerése után a csellón is meg lehet próbálni mindezeket imitálni. Alighanem Kodály kompozíciós célja is ez lehetett.

[75] Tari, *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója,* i.m., 94.

3.4. 2. vonósnégyes op. 10

Kodály két vonósnégyese közel azonos időben keletkezett Bartók két kvartettjével. Műveik nem hasonlítanak egymásra, annak ellenére, hogy a két mester követte és elismerte egymás munkásságát.[76] Bartók ezzel kapcsolatban így fogalmaz:

> Noha a parasztzenére és annak műzenében játszott szerepére vonatkozóan azonosak elgondolásaink, műveink között igen határozott különbség áll fenn. Mindketten saját, egyéni stílust alakítottunk ki, bár közösek felhasznált forrásaink. És ez nagy szerencse, mert így bebizonyítható, hogy a parasztzene a legkülönbözőbb lehetőségeket adja a műzenei alkotásnak, és hogy alapul véve nem vezet szükségszerűen azonos eredményhez.[77]

Kodály 2. vonósnégyese 1916 és 1918 között keletkezett, nehéz, terhelt időszakban.[78] A bemutatóra 1918 májusában került sor, Kodály szerzői estjén.[79] A művet később bemutatta Bécsben a Waldbauer-kvartett, valamint 1922-ben Londonban is megszólalt, ugyancsak az ő előadásukban.[80] A nemzetközi elhangzások hatására több külföldi kritika is napvilágot látott. Wilhelm Altmann így ír a műről, összevetve azt az 1. vonósnégyessel: „A 2. kvartett sokkal modernebb, ritmikájában és harmóniavilágában egyenesen hipermodern."[81] A 2. vonósnégyes komponálásának időszaka Kodály egyik legsűrűbb alkotói korszaka volt. Ugyanekkor írt kilenc dalt, egy férfikart *(Mulatógajd),* a Hét zongoradarab hat tételét és a Magyar rondót is.[82]

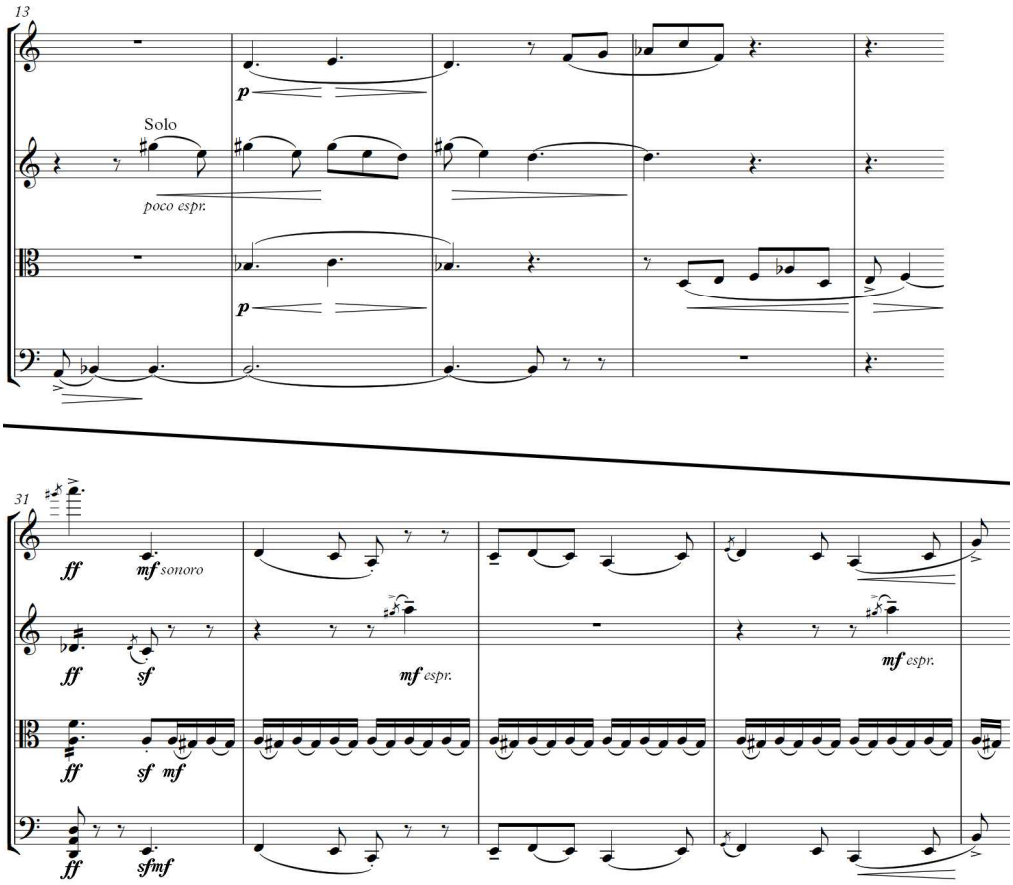
Roshwitha Schlötterer-Trainer az ide vonatkozó tanulmányában úgy véli, hogy az 1. kvartett írásakor Kodály még egyértelműen a nyugat-európai zeneszerzői tradíciók hatásai és keretei között komponált, így ehhez igazodtak a műben felhasznált népzenei elemek is. Míg a 2. kvartett komponálásakor, ettől a „béklyótól" már teljesen megszabadulva, egész művében szabadon használta a népzenei elemeket, fordulatokat és a pentaton hangkészletet. Mindezt egyéni formában jelenítette meg, a megszokottól eltérően két tételbe foglalva.[83] Míg az első

---

[76] Breuer János, *Kodály-kalauz,* 80.
[77] I.m., 81.
[78] I.h.
[79] I.m., 84.
[80] I.m., 85.
[81] I.m., 87.
[82] Dalos Anna: „E háborús időkből: Kodály Zoltán 2. vonósnégyese" In: Uő.: *Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány.* (Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2015.) 67–79. 69.
[83] Roswitha Schlötterer-Traimer: „Volksmusikelemente und ihre kompositorische Bedeutung für Kodály 1. und 2. Streichquartett." In: Klaus Aringer (Hrsg.): *Zoltán Kodálys Kammermusik..* (Wien: Universal Edition, 2015.) 81–95. 81.

tétel tulajdonképpen egyáltalán nem magyaros karakterű – a sok népzenei fordulat és a pentatónia használata ellenére sem –, addig a második tételben végig jelen van a magyar hangzásvilág. Ennek fényében érthető meg, hogy a 2. vonósnégyes első tételének elején miért nem alkalmazza Kodály a klasszikus értelemben vett főtémát. A pentatónia hangkészletéhez kapcsolódó zenei anyagot kisebb elemekből, figurákból formálja meg, ezek fejlesztésével teremti a mű nagyformáját.[84]

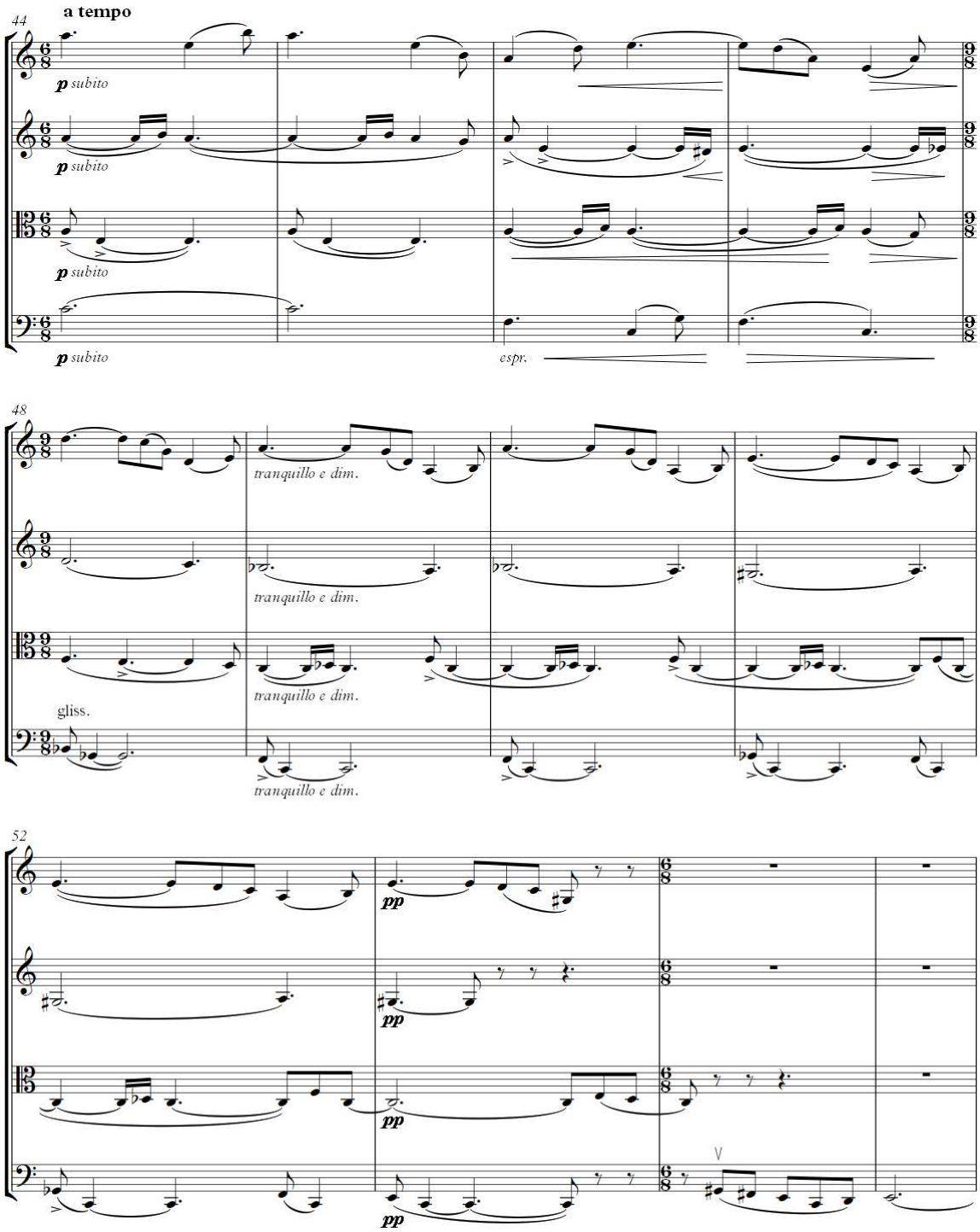
A nyitótétel merőben különbözik a Kodály-kamaraművekben szokásos nyitótételektől. Breuer így fogalmaz: „a kodályi Lassúk álomvilágát plántálja át nyitó szonáta-*Allegro*ba."[85] Kecskeméti István felismerése, hogy az alkalmazott zenei motívumok tulajdonképpen egy tőről fakadnak.[86] Az első tételnek nincs főtémája, inkább főtéma-területről lehet beszélni, melyben két témát találunk. Az egyik téma szext-párhuzamaival egyenesen Brahmsra emlékeztet, míg a másik téma egy madárhang-imitáció – véli Dalos egyik tanulmányában (71. kottapélda).[87]



71. kottapélda. A főtéma-terület két témája. (13–16., illetve 31–35. ütem.)

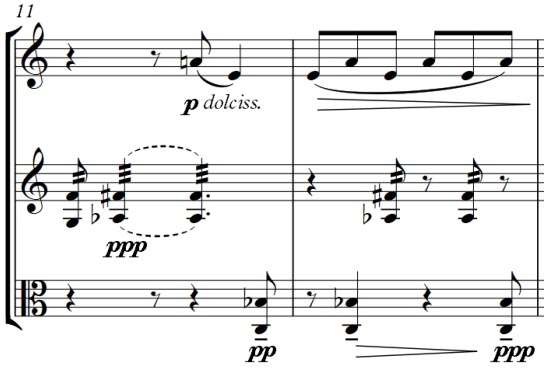
[84] Schlötterer-Traimer, *Volksmusikelemente,* i.m., 91.
[85] Breuer, *Kodály-kalauz,* i.m., 89.
[86] I.h.
[87] Dalos, *E háborús időkből: Kodály Zoltán 2. vonósnégyese*, i.m., 75.

Az ezt követő melléktéma legfontosabb ismertetője a Kodály által sokszor használt pentaton hangsor (72. kottapélda). A pentaton dallam a második hegedű szólamában megjelenő kromatikával egészül ki.

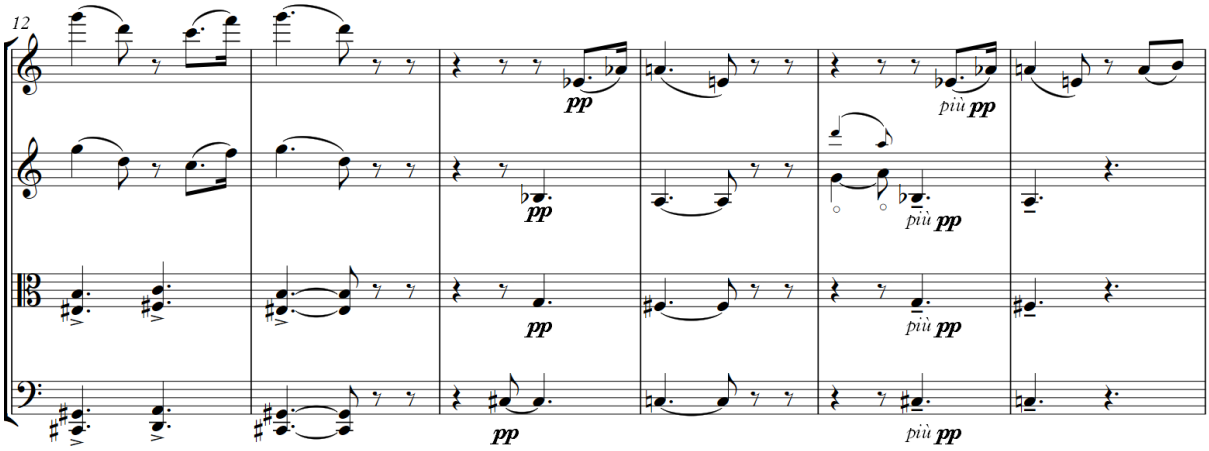


72. kottapélda. A melléktéma-terület indulása (44–55. ütem).

Dalos felhívja a figyelmet az első tétel egy jellegzetes elemére, mely a Szerenád 2. tételében is megtalálható: az a- és e-hangok váltakozásából kibontakozó dallamra. E hangok Kodály feleségének, Emma asszony nevének magánhangzóit hivatottak megjeleníteni (73. kottapéldák).[88]



73a kottapélda. A *Szerenád* 2. tételének 11–12. üteme. (Dalos saját kottapéldája.) A-E-hangok váltakozása.

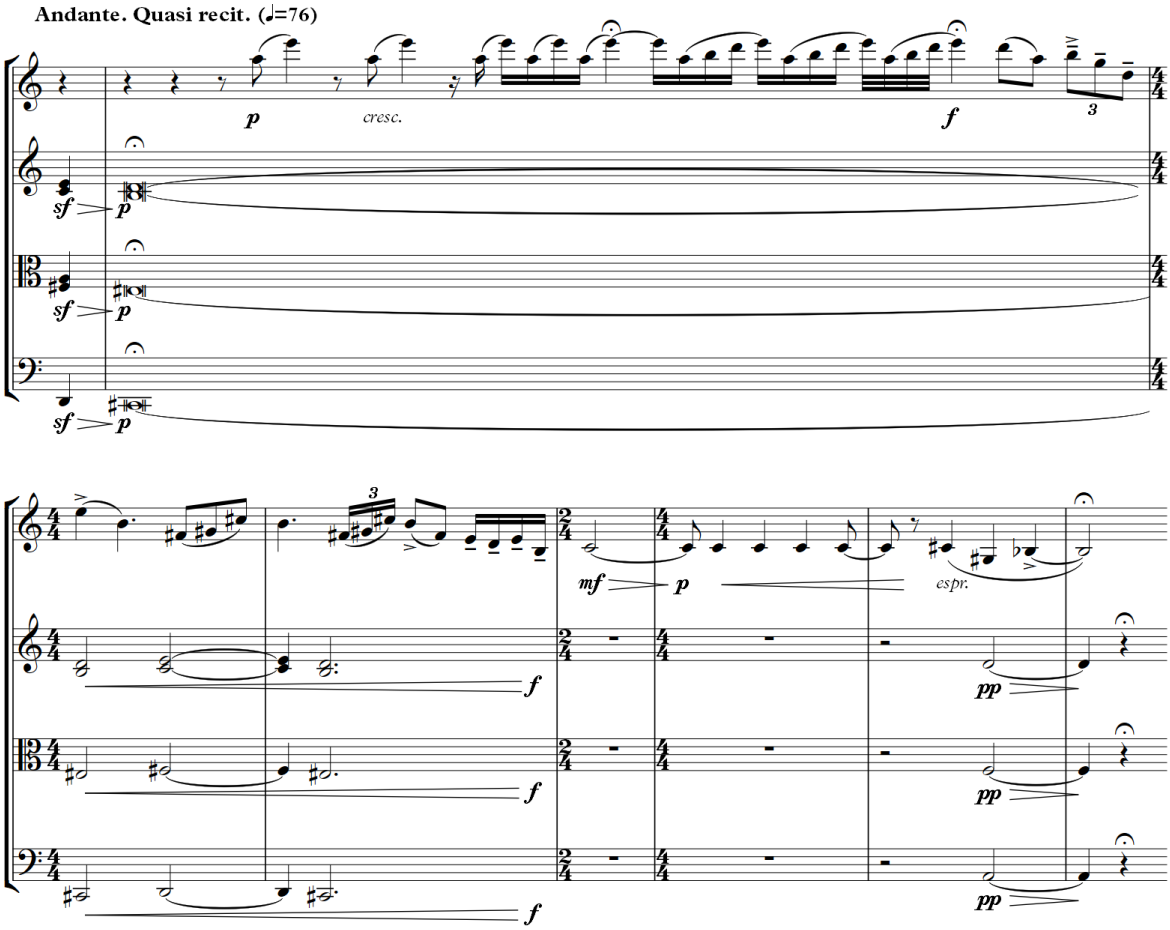


73b kottapélda. A *2. vonósnégyes* 1. tételének 12–17. üteme. (Dalos saját kottapéldája.) A-E-hangok váltakozása.

Dolgozatom témája szempontjából a mű második tételének témái a leginkább relevánsak. A *Finálé* előtt találunk egy lassú bevezetőt, amit akár lassú tételként is értelmezhetnénk, de ahhoz túl improvizatív a zenei anyaga (74. kottapélda).[89] A lassú bevezető

[88] Dalos, *E háborús időkből: Kodály Zoltán 2. vonósnégyese,* i.m., 77.
[89] Breuer, *Kodály-kalauz,* i.m., 88.

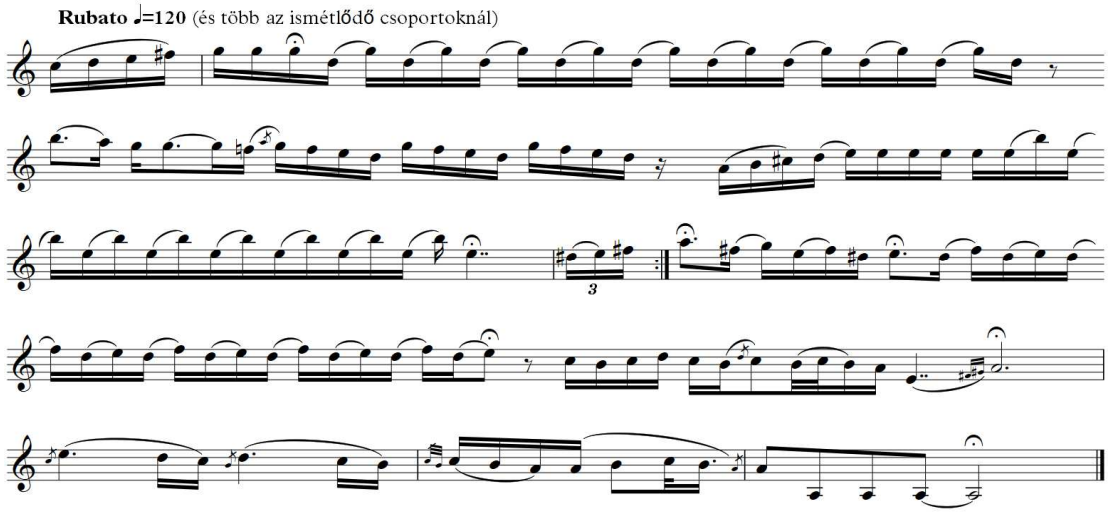
egy kvinthangközön belül improvizál. Breuer szerint: „mintha távoli furulyaszó hegedű-, majd gordonkaváltozatát hallanánk.”[90]



74. kottapélda. A 2. vonósnégyes 2. tételének első nyolc üteme.

Erre az improvizációra emlékeztető gyűjtése Kodálynak az 1912-ben Jakabfalván gyűjtött *Kecskék siratása* című *Rubato*-dallam (75. kottapélda).[91]

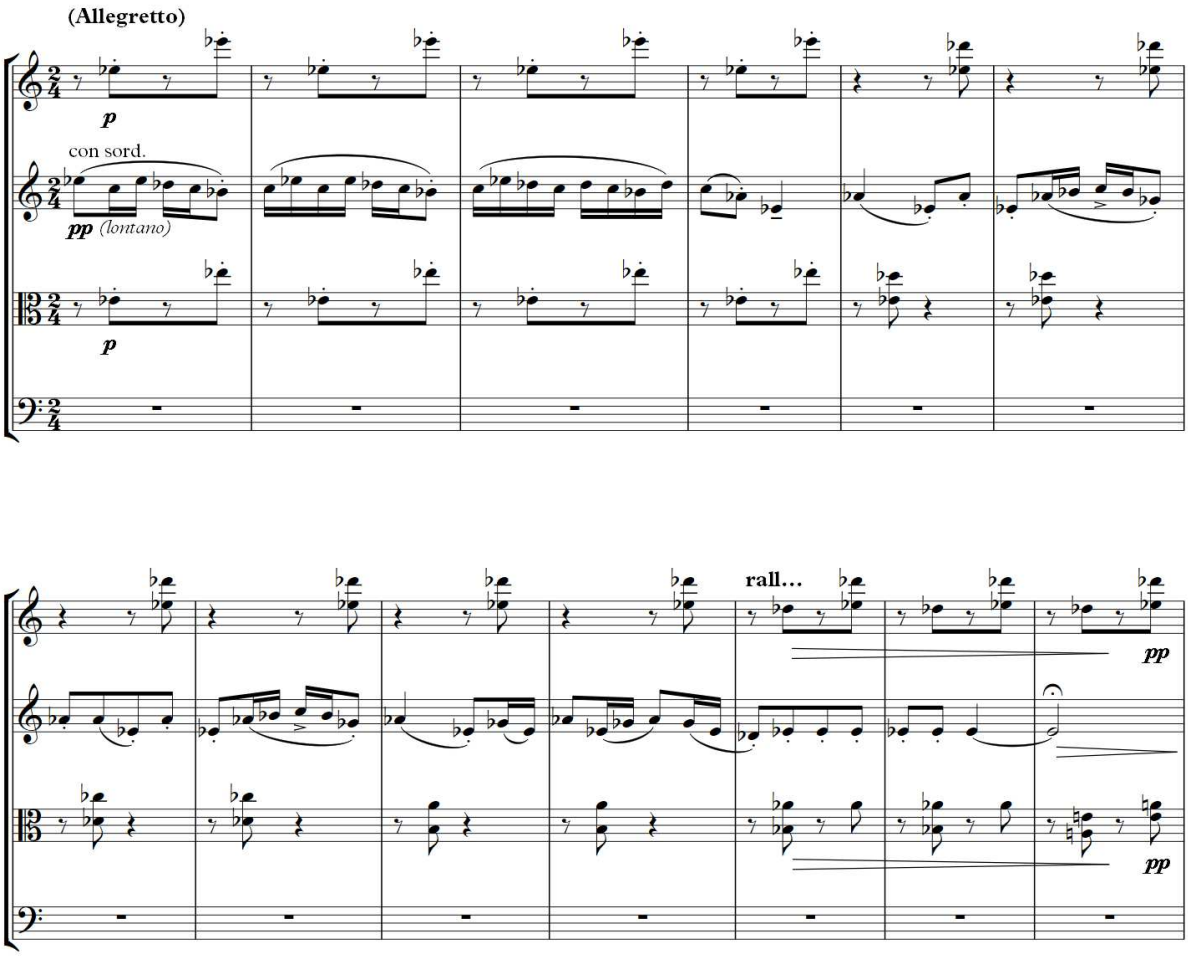
[90] I.m. 90.
[91] Tari, i.m., 159.



75. *kottapélda*. A *Kecskék siratása* című hangszeres gyűjtés.

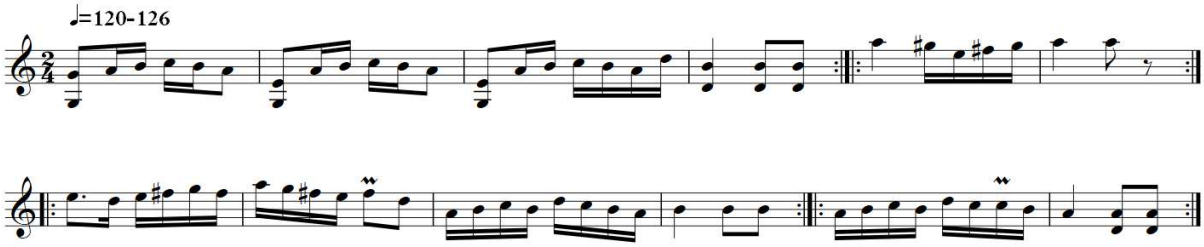
Az improvizációt egy siratódallam követi, majd táncdallam hangjait vélhetjük felfedezni a második hegedűben, ez előlegzi meg a *Finálé*t. A táncdallam egy múlt századvégi népies csárdásdal (76. kottapélda).[92]

[92] Tari, *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója*, i.m., 159.



76. kottapélda. A 2. tétel 5. cifferének táncdallama.

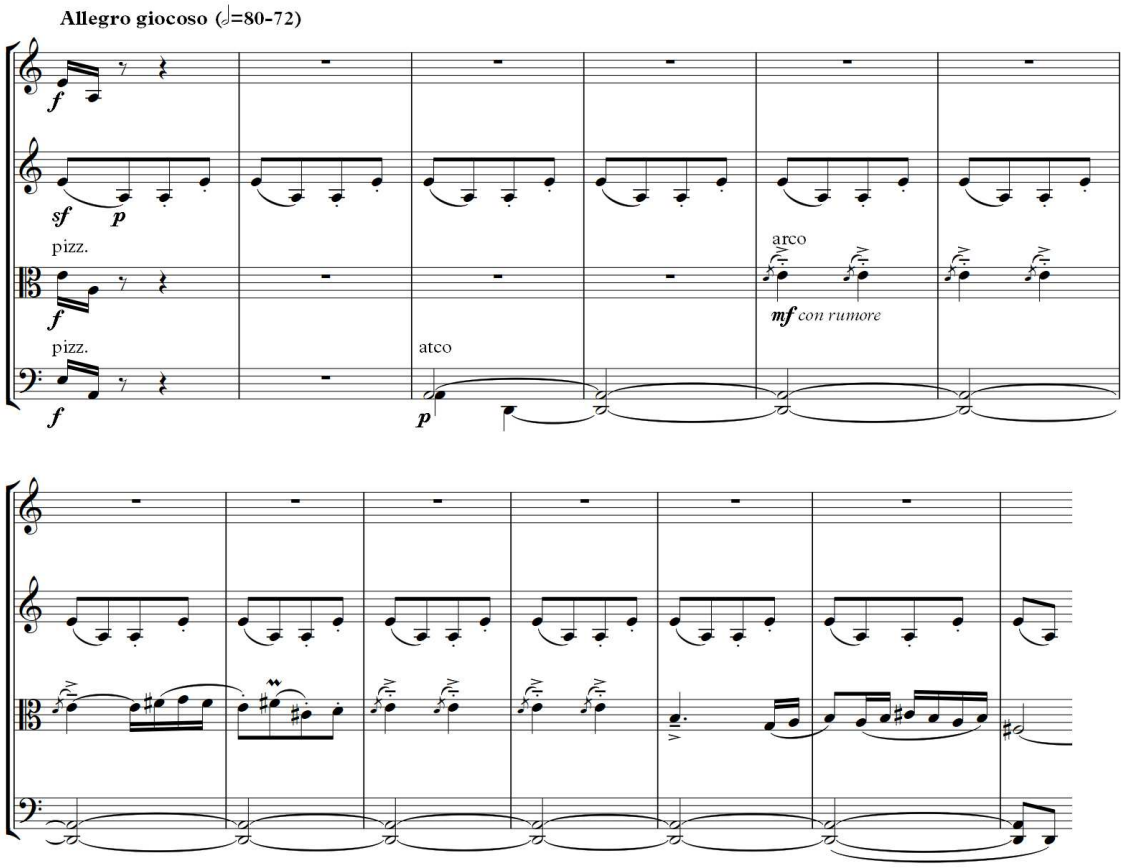
Kodály hangszeres gyűjtésében is találunk olyan táncdallamot, amely inspirálhatta a zeneszerzőt. A Kászonfeltízben, 1912-ben gyűjtött *Mikor kőszálakat kecskének néz* elnevezésű dallam ritmikája és dallamvonala is egyértelmű hasonlóságot mutat a megkomponált zenei résszel (77. kottapélda).[93]



77. kottapélda. A *Mikor kőszálakat kecskének néz* elnevezésű hangszeres gyűjtés.

[93] Tari, *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója,* i.m., 143.

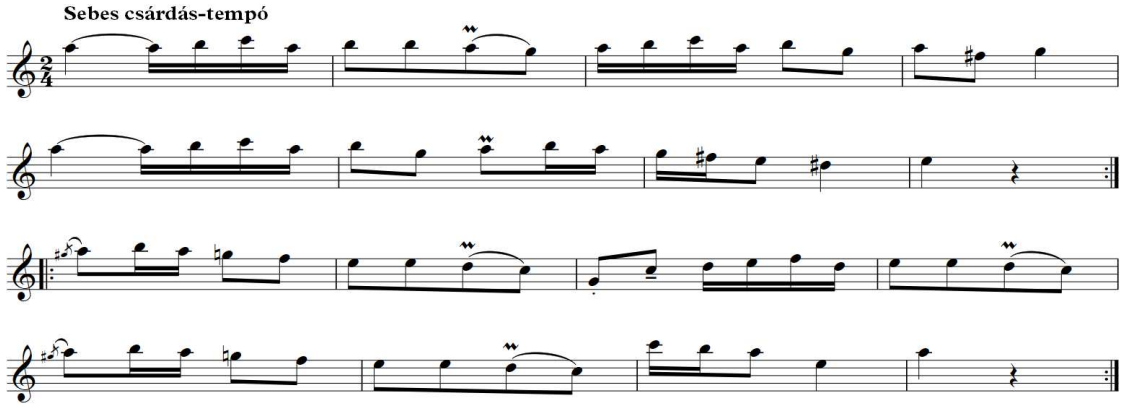
A gyűjtött dallam kísérete csak súlytalan ütemrészeken hallható, pengetve,[94] csakúgy mint a Kodály-dallam. Ezután táncképek sora következik. Az előbb már említett táncdallammal együtt összesen négy tánc jelenik meg a tételben. A második tánc brácsán majd az első hegedűn hangzik fel, kvintben megszólaló dudakísérettel (78. kottapélda).



78. kottapélda. A 2. tétel 9. cifferének táncdallama dudakísérettel.

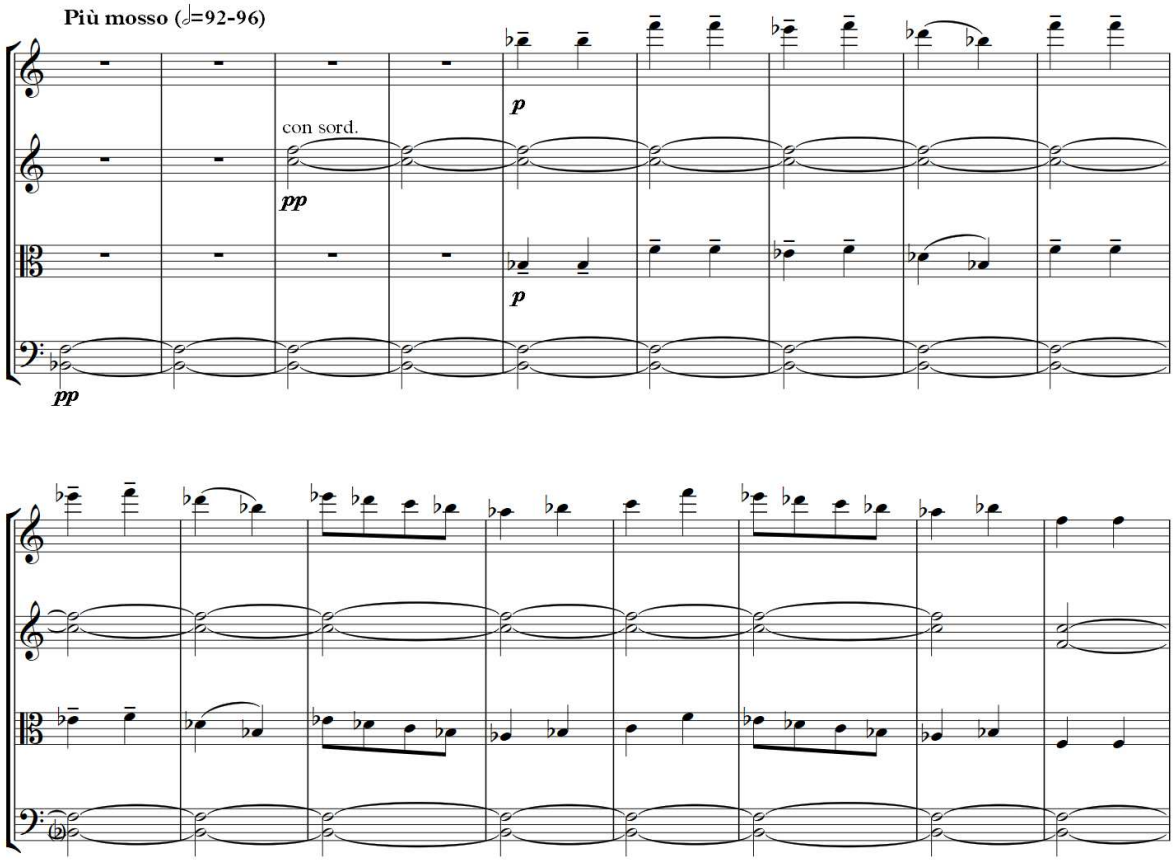
Minderre sok tekintetben rímel Kodály gyergyóremetei, 1910-es *Sebes csárdás*-gyűjtése, melyet cigány hegedűstől hallott.[95] A dallam címe: *Gábor Ignác nótájának „sebes”-e*. A dallamok ritmikában és hangkészletben is rokonságot mutatnak (79. kottapélda).

[94] Tari, *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója*, i.m., 159.
[95] I.m., 56.



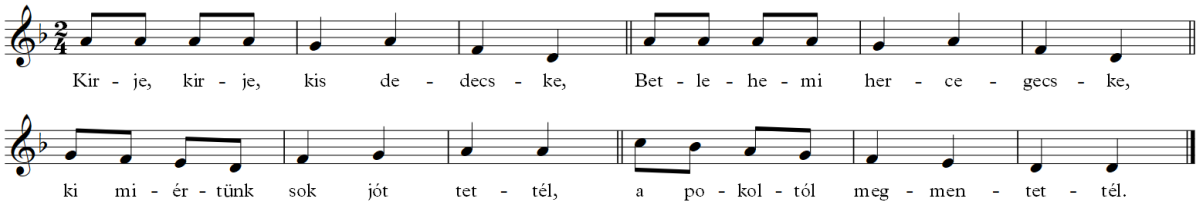
79. kottapélda. A *Gábor Ignác nótájának sebese* elnevezésű hangszeres gyűjtés.

A harmadik táncdallam szintén a brácsa szólamában jelenik meg először, majd az első hegedű veszi át a témát, amit a dudakíséret helyett ezen a helyen mozgalmas szólamok kísérnek.[96] A középrészben ugyancsak egy megkomponált dudanótát hallunk, amely Kecskeméti István felismerése alapján a *Kirje, kirje*-kezdetű karácsonyi dal feldolgozása (80. kottapélda).[97]



80a kottapélda. A 2. tétel 22. cifferének táncdallama.

[96] Dalos, *E háborús időkből: Kodály Zoltán 2. vonósnégyese,* i.m., 91.
[97] I.h.



80b kottapélda. A *Kirje-kirje*-dallam.

Dalos a „betlehemi hercegecskét", aki megment minket a „pokoltól", a háború és az ebből kimenekítő hit szimbólumának tekinti.[98] Így a két tétel tulajdonképpen a „háború eseményeivel összefüggő lelki folyamatok ábrázolása".[99] A *Kirje, kirje*-dallam a 2. vonósnégyes 318. ütemtől négyszólamú kánonná alakul át, mely után rögtön feltűnik újra a második tánc dallama. Ezután sorban a harmadik, az első, és a negyedik tánc ütemei is visszatérnek. A mű az első táncdallamból megkomponált kódával zárul.

Nem találtam forrást arra vonatkozóan, hogy vajon Kodály honnan ismerhette a *Kirje-kirje*-dallamot. Kecskeméti felvetésének ellent mond, hogy a dallamot Bálint Sándor gyűjtötte Szegeden, 1930-ban, tehát tizenkét évvel a Kodály-mű keletkezése után.[100]

3.5. Szerenád két hegedűre és brácsára op. 12

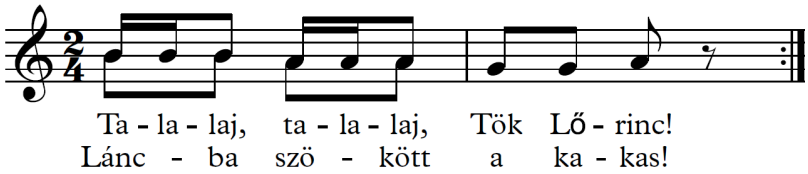
A mű 1919 és 1920 márciusa között keletkezett, a II. vonósnégyes után mindössze két évvel.[101] „Kodály kamarazenei ciklusának záróköve ez a mű" – írja Breuer János *Kodály-kalauz*ában.[102] A művet 1920. április 24-én mutatták be, és ezzel le is zárul Kodály életművének kamarazenei vonulata. Kroó György *Kodály: Szerenád* című tanulmányában, a lezárt komponálási periódus összefoglaló, summázó momentumának tartja a kompozíciót.[103]

A mű különlegessége, hogy Kodály elhagyja szeretett hangszerét, a gordonkát, és a brácsát teszi meg basszushangszerként. Így az egész műre jellemző egyfajta lebegés, mivel igazán tömör mélysége nincs a hangzásnak.[104] Kodály nyilvánvalóan ismerte a Mozart által hegedűre és brácsára komponált műveket, melyek alaphangzásából akár maga is

[98] Dalos, *E háborús időkből: Kodály Zoltán 2. vonósnégyese,* i.m., 78.
[99] I.m., 73.
[100] Volly István: *Karácsonyi és Mária-énekek.* (Budapest: Szent István Társulat. 1982.) 95.
[101] Breuer, *Kodály kalauz*, i.m., 92.
[102] I.m., 95.
[103] Kroó György: „Kodály: Szerenád, op. 12." In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok. Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról.* (Budapest: Püski Kiadó, 2001.) 109–127. 110.
[104] Breuer, *Kodály-kalauz,* i.m., 98.

inspirálódhatott.[105] Antonín Dvořák 1887-ben megírt, op. 74-es *Terzettó*ja – mely szintén két hegedűre és brácsára íródott – máig talán a legismertebb és legtöbbet játszott mű ebben a hangszerfelállásban. Waldbauer Imre szerint Kodály nem ismerte ezt a darabot, így a kodályi hangszerösszeállításra aligha volt hatással Dvořák műve.[106]

A mű nyitótételét jelentősen meghatározza az anapesztus-ritmus: két rövid és egy hosszú szótag. Míg az eredeti anapesztus-ritmus súlytalanról lép súlyos ütemrészre, addig itt Kodály „magyarossá" formálja ezt a képletet, és így a két rövid hangra teszi a hangsúlyt. Ennek népzenénkből való mintáját is Kodály jegyezte le a Nyitra megyei Béd faluban, „Talalaj, talalaj, töklőrinc"-szövegkezdettel (81. kottapélda).[107]



81. kottapélda. A „Talalaj-talalaj"-szövegkezdetű Kodály-gyűjtés első két frázisa.

Kodály „jambus-ellenességéről" több írásában is olvashatunk. Úgy vélte, hogy „minden nyelvben vannak állandó dallamfordulatok, tipikus hanglejtések, ezektől eltérni nem lehet, különben idegenszerű kompozíció keletkezik."[108] A jambus-versláb jellege – a hangsúlytalan szótagok hullámzása – Kodály szerint nem egyeztethető össze a magyar nyelv lejtésével.[109] Így ír:

> Jambus: sor vége felé tolja a súlyt. […] A magyar ritmus poláris ellentéte.[110]

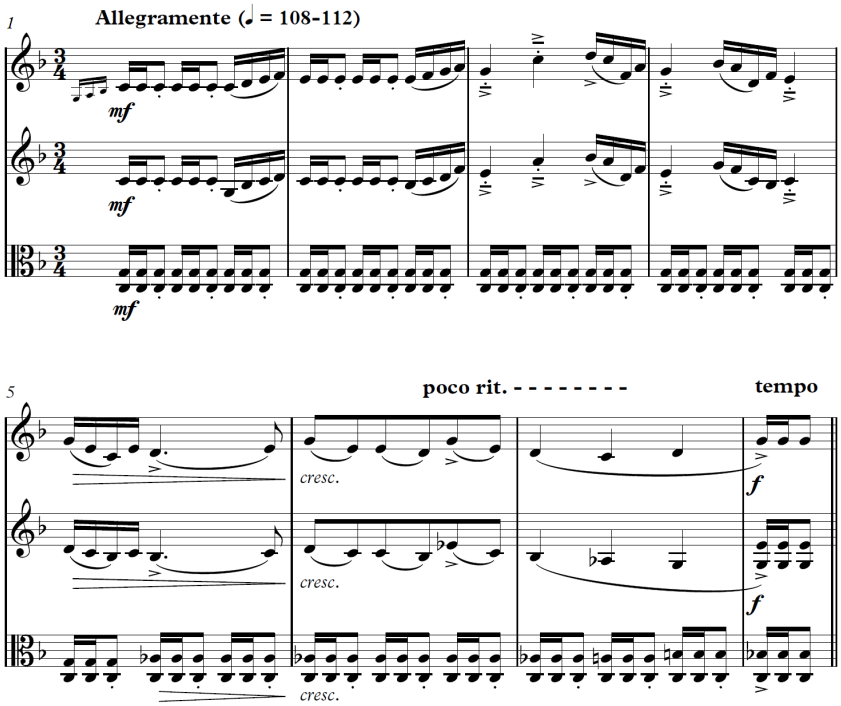
Később így fogalmaz:

> A magyar verssor (= dallamfrázis) feszültsége, magja az eleje táján van, vége felé enged.[111]

[105] Kroó, *Kodály: Szerenád, op. 12,* i.m., 109.
[106] Klaus Aringer: „The Ripest And Deepest Work. Kodálys Serenade für zwei Violinen und Viola op. 12." In: Uő. (szerk.): *Zoltán Kodálys Kammermusik.* (Wien: Universal Edition, 2015.) 197–220. 198.
[107] Breuer, *Kodály-kalauz,* i.m., 99.
[108] Kodály Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. (Szépirodalmi Könyvkiadó Budapest) 1993. 332.
[109] I.h.
[110] I.m. 336.
[111] I.m. 344.

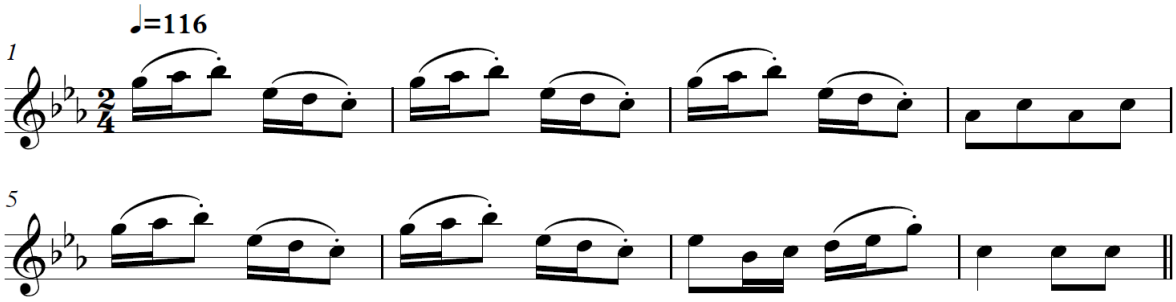
Ezeket a szempontokat szem előtt tartva világosan megérthető, hogy miért az anapesztus-ritmus első, rövid hangjára teszi Kodály a hangsúlyt.

A Szerenád főtémája természetesen nem népdalidézet (82. kottapélda). A zeneszerző által megkomponált, a szonáta-elv szerint tovább fejleszthető dallam jelenik meg itt is.[112]



82. kottapélda. A Szerenád főtémája, 1–8. ütem.

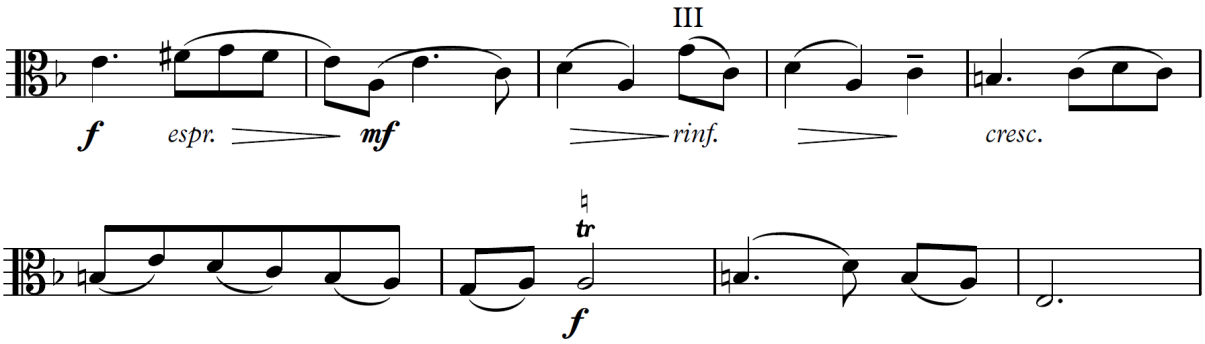
A konkrét népdal példája mellett Kodály hangszeres gyűjtésében is találunk olyan dallamot, amely lüktetésével a főtéma alapjául szolgálhatott. Az *Olóhos* címre hallgató furulyadallamot Kodály 1912-ben gyűjtötte Jakabfalván, a Kászoni-medencében (83. kottapélda).[113]



83. kottapélda. Az *Olóhos* elnevezésű hangszeres gyűjtés első két sora.

[112] I.h.
[113] Tari, *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója,* i.m., 140.

A tétel melléktémájának álmodozó, éneklő jellege megteremti a kontrasztot a főtémával. A melléktémát a brácsa mutatja be, majd a két hegedű veszi át a dallamot, mely egy rubato hangvételű eol népdalra emlékeztet (84. kottapélda).



84. kottapélda. A Szerenád 1. tételének brácsa-melléktémája (3. ciffer).

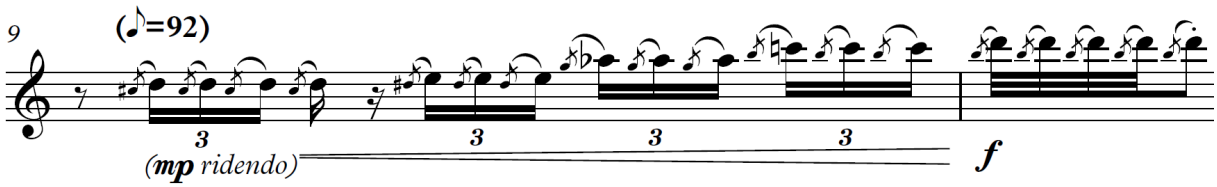
A tételben tulajdonképpen nem beszélhetünk kidolgozási részről, a 68. ütemtől a második hegedűben 21 ütem idejére makacsul visszatér az anapesztus-ritmus, amely alatt és felett szólal meg a zárótéma és annak változata.[114] A 98. ütemben pedig újra a főtéma jellegzetes dallama bukkan fel, majd a jól ismert melléktéma is visszakúszik a zenei anyagba egy kvinttel lejjebb. A melléktéma moll színezete a 122. ütemtől hirtelen dúr színezetet kap, mellyel az egész tétel egy fényes, világos dimenzióban zárul.

A *Lento, ma non troppo* tempójelzésű lassútétel jellegzetes 6/8-os *barcarola*-ritmusban íródott, felirata *Dialogo*.[115] Kroó György, már említett tanulmányában részletesen kitér a kérdésre, miszerint ez a párbeszédes jelleg kikre vagy mikre vonatkozhat. A női–férfi párbeszéd ugyanúgy sejthető a tételben, mint az ember és a természet lehetséges beszélgetése. Erről a dialógusjellegről Bartók Béla is ír egy 1920-as cikkében:

> A vonóshármasnak a második tétele a legfigyelemreméltóbb: titokzatosan, hosszan kitartott szeptimek és nónák kettős fonala, tremoló szakaszok a második hegedűben – *pianissimo* és *con sordino* – mint harmonikus keret; és egyfajta dialógus az első hegedű és a brácsa között. A brácsa különösen lebegő, szenvedélyes dallamai az első hegedű felcsillanó motívumaival váltakoznak. Soha ezelőtt még nem hallott, soha és senki által még nem álmodott zengő tündérországba kerültünk.[116]

[114] Breuer, *Kodály-kalauz,* i.m., 100.
[115] I.h.
[116] Bartók Béla: „Kodály's New Trio a Sensation Abroad". *Musical Courier* 81/8 (1920. július): 5. Fordítás: César Saerchinger. Közreadta: Somfai László (szerk.): *Documenta Bartókiana Heft 5* (Budapest: Akadémia Kiadó, 1977), 45-47.

Meg kell említeni továbbá, hogy a Kodály által gyakran lejegyzett madárhangok néhány példája is tetten érhető a tételben megjelenő rövid előkékben vagy a kiáltás-szerű motívumfoszlányokban (85. kottapélda).[117]

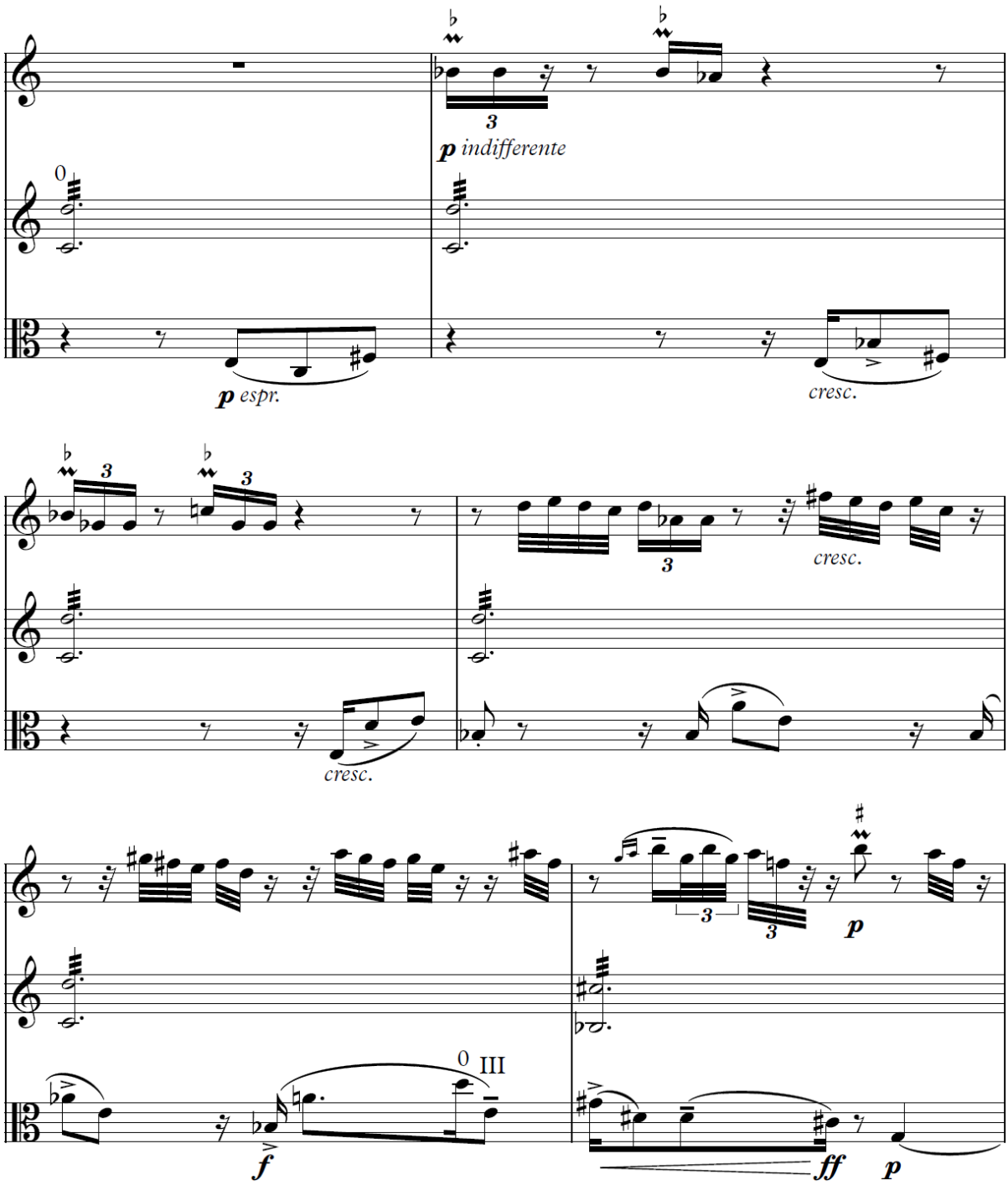


85. kottapélda. A Szerenád 2. tétele 1. hegedű szólamának 9–10. üteme.

A tétel kapcsán több zenetudós is utal arra, hogy a tétel „Az éjszaka zenéje" tételtípusba tartozik, amely rokonítható Bartók Béla később keletkezett, *Szabadban* című ciklusának ikonikus darabjával.[118] A mű címe is noktürn zenére utal, a Szerenád a régi időkben is éjszakai zene volt, amelynek során éjjel énekelt vagy zenélt kedvesének ablaka alatt a szerelmes férfi.[119]

A tétel közepén, a 36. ütemtől a hegedű madárhangjainak sorozata mintha átváltana egy, a furulya dallamvilágához közel álló improvizációba (86. kottapélda).

[117] Kroó, *Kodály: Szerenád, op. 12,* i.m., 125.
[118] Könyves-Tóth Zsuzsanna: „Kodály éjszaka zenéje." *Gramofon* 2018/2 (2018. nyár): 4–9. 5.
[119] I.h.

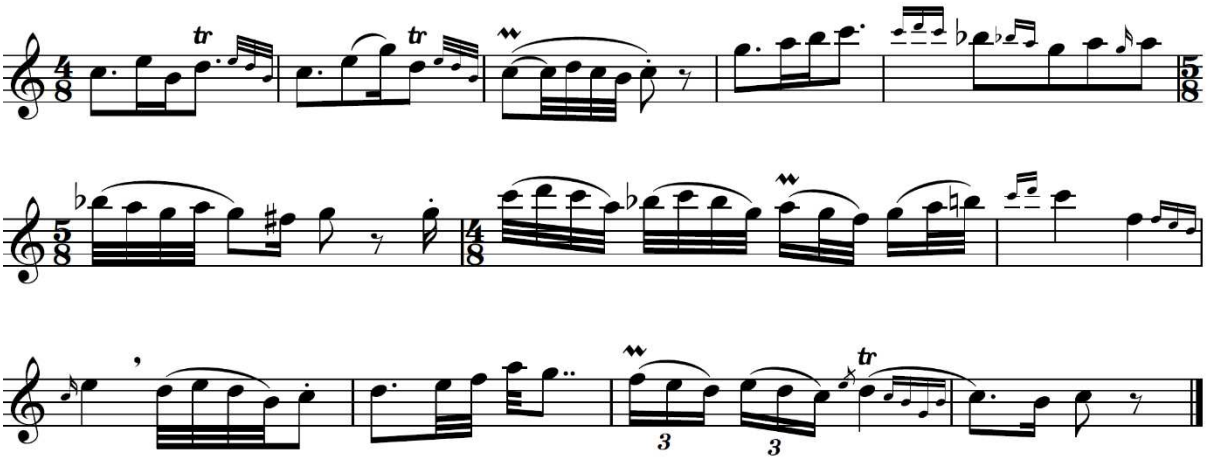


86. kottapélda. A Szerenád 2. tételének 36–41. üteme

A kis *mordent*ek, valamint a tizenhatod fordulatok nagy hasonlóságot mutatnak egy lukanényei furulyadallammal, melyet 1910-ben gyűjtött Kodály (87. kottapélda).[120] Olyan mintha az itt

[120] Tari, *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója,* i.m., 64.

közölt összefüggő furulyadallam kis elemeit külön-külön emelte volna át Kodály a második tétel ezen részébe.

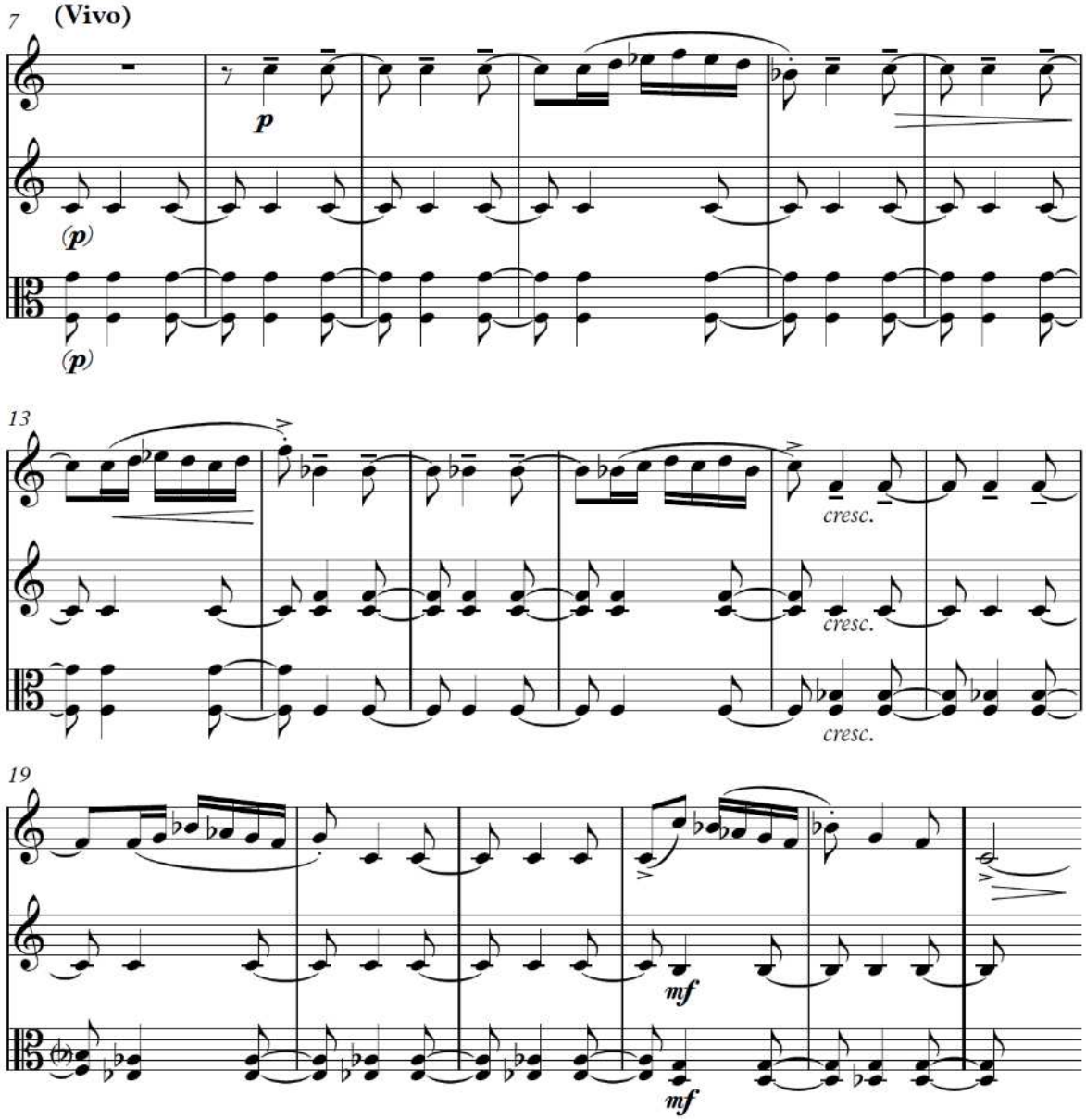


87. kottapélda. A Kodály-gyűjtötte, *Lassú csárdás* elnevezésű furulyadallam.

Majd, ahogy sűrűsödik a zene és ezzel a tizenhatod futamok is, az egész improvizáció beletorkollik az első tételből már jól ismert főtémába. Pár ütem idejére újra az első tételben érezzük magunkat, annál is inkább, mert a következő hegedű-*cadenza* pedig a melléktéma dallamfoszlányát hozza vissza.

A zárótétel (*Vivo*) egy monumentális tánctétel. Kovács János *Kodály trió- és kvartettvázlatai* című írásából megtudhatjuk, hogy a darabhoz viszonylag sok, rövid, pár ütemes vázlat található a Kodály Archívumban.[121] Az Archívum egész pontosan öt forrást őriz, melyek az op. 12-es Szerenádhoz kapcsolódnak. Három vázlatot, egy autográf partitúrát valamint Kodály saját példányát az első kiadásból.[122] Ezek közül az egyiken egy nyolc ütemes, népdalhoz nagyon hasonló feljegyzés is ismert. A dallamhoz a következő szöveg társul: „Székely tánc módjára!”[123] Kovács véleménye szerint – bár a dallam ténylegesen nem azonosítható a Szerenád egyik dallamával sem – könnyen lehet, hogy kiindulópontként szolgált a zárótételben. A tétel ritmusképlete a hangsúlyosan induló szinkópa, valamint változatos dudahangzásokat is hallhatunk (88. kottapélda).[124]

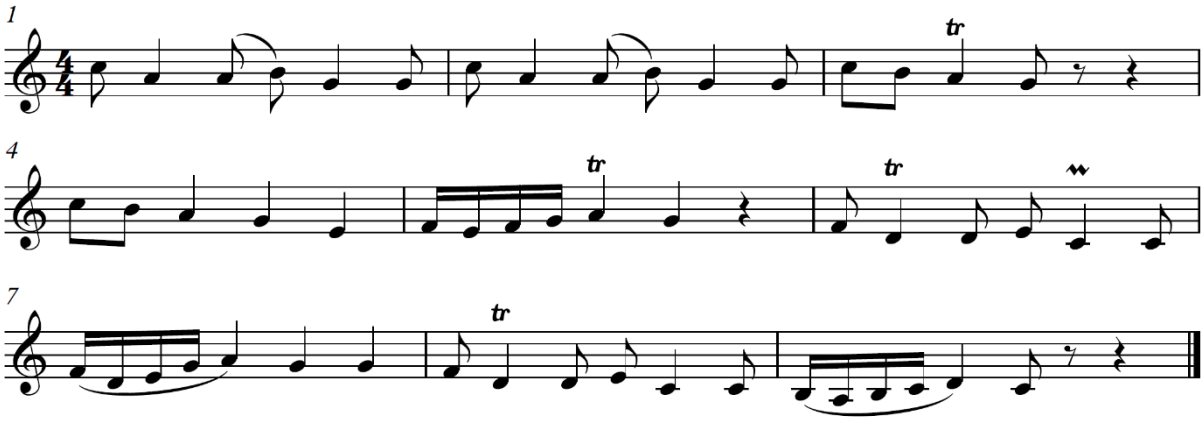
[121] Kovács János: „Kodály trió- és kvartettvázlatai.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok. Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról.* (Budapest: Püski Kiadó, 2001.) 128–132. 128.
[122] Aringer, *The Ripest And Deepest,* i.m., 205.
[123] Kovács, *Kodály trió- és kvartettvázlatai,* i.m., 128.
[124] Breuer, *Kodály-kalauz,* i.m., 102.



88. kottapélda. A Szerenád 3. tételének 7–24. üteme.

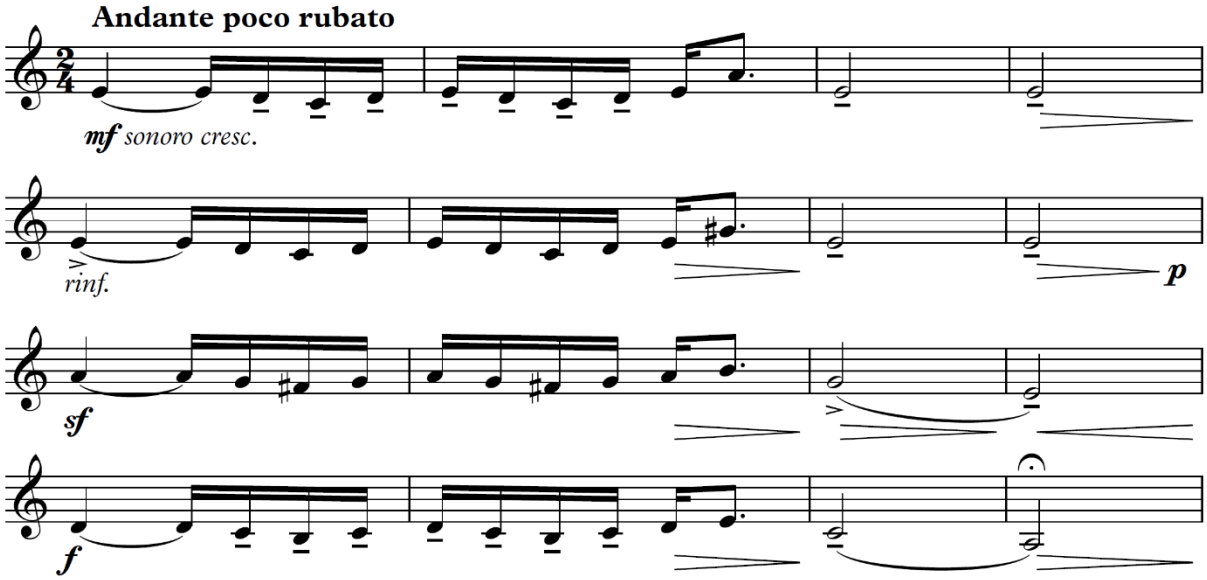
Az eltolt szinkópákkal tarkított főtémához hasonló hangszeres dallamot találunk Kodály 1910-es lukanényei gyűjtésében, melynek címe „Sebes csárdás” (89. kottapélda).[125] A dallamot furulyán hallgatta Kodály.

[125] Tari, *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója,* i.m., 64.



89. kottapélda. A *Sebes csárdás* elnevezésű furulyadallam.

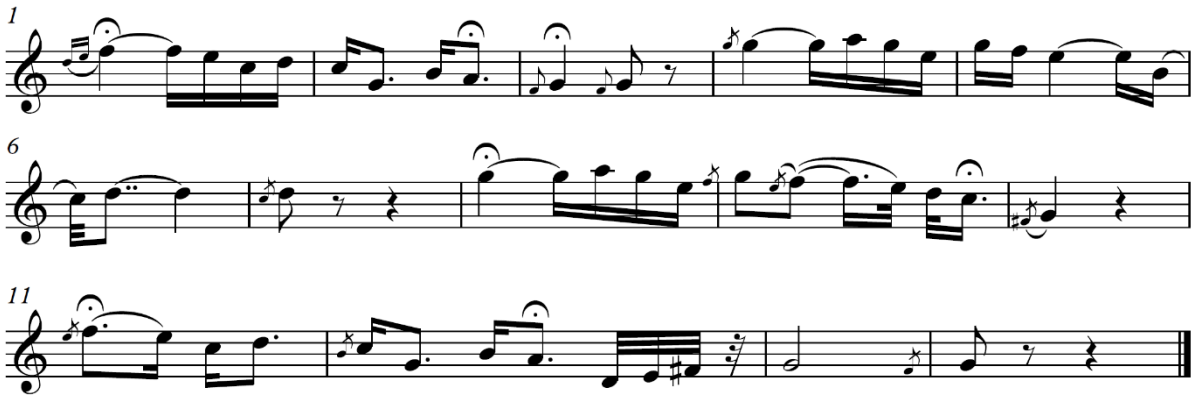
Ezt követően a tételben megjelenik a pillanatnyi megnyugvás az *Andante poco rubató*val, melynek dallama szintén népdalosnak tekinthető (90. kottapélda).



90. kottapélda. A Szerenád 3. tétele 28. cifferének hegedűdallama.

Ehhez a dallamhoz jellegében hasonló egy felsőrási gyűjtés 1913-ból (91. kottapélda). Kodály megjegyzi a támlapon, hogy a trombitán előadott népdal a *Báró lánya* típusú újkori ballada.[126]

[126] Tari, *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója,* i.m., 204.



91. kottapélda. Trombitadallam Kodály 1913-as, felsőrási gyűjtéséből.

Ezzel a különleges hangszerösszeállítású művel zárja le Kodály kamarazenei műveket tartalmazó zeneszerzői korszakát.

Összegzés

Kodály érdeklődése már egészen fiatal korában a magyar népdal felé fordult, és nemcsak mint énekelt dallam, hanem mint ritmikai és formai szerkezet is foglalkoztatta. Minthogy első népzenegyűjtő útjai egybeestek korai hangszeres művei megírásával, a népdalos tulajdonságok visszaköszönnek cselló- és kamarazenei alkotásaiban. Ugyanilyen fontossággal bírt számára a hangszeres népzene, az általa gyűjtött és lejegyzett dallamok és megismert népi hangszeres technikák is lenyomatot hagytak művein. A magyar zene megújulásának és interpretálásának lehetőségét a vokális és hangszeres népzene gyűjtésében és feldolgozásában látta, és egész életében ebben a szellemben tevékenykedett. Korai cselló- és kamaraműveiben – mint arra disszertációmban rámutattam – a népdal legtöbbször a darabok elején mint mottó jelenik meg, ebből fejlődnek ki a mű további dallamai. Későbbi hangszeres műzenéjére inkább a megkomponált álnépdalokat tartalmazó darabok jellemzők. Ez utóbbi esetekben, bár a konkrét népzenei idézetek hiányoznak, a népzenei gyakorlatra jellemző hangszeres technikákra (dűvőzés, dudanóta, furulyaimprovizáció, esztám-kíséret, stb.) utaló mozgásformák, valamint a jellegzetes dallami fordulatok egyértelművé teszik, hogy ezeket a darabokat is átszövik a népzenei gyökerek. Dolgozatomban azt tűztem ki célul, hogy összevessem a népi hangvételű műzenei dallamokat a főként a hangszeres, de részben a vokális népzenei gyűjtésekkel. Ezek révén arra kívántam rámutatni, hogy Kodály Zoltán zeneszerzői munkájának legfontosabb inspirációs forrása a magyar népzenei gyakorlat volt.

Bibliográfia

Aringer, Klaus: „»The Ripest And Deepest Work.« Kodálys Serenade für zwei Violinen und Viola op. 12.” In: Uő. (szerk.): *Zoltán Kodálys Kammermusik*. Wien: Universal Edition, 2015. 197–220.

Bartók Béla: „Kodály’s New Trio a Sensation Abroad”. *Musical Courier* 81/8 (1920. július): 5. Fordítás: César Saerchinger. Közreadta: Somfai László (szerk.): *Documenta Bartókiana Heft 5* Budapest: Akadémia Kiadó, 1977, 45–47.

————: „A parasztzene hatása az újabb műzenére.” In: Ujfalussy József (szerk.): *Bartók breviárium.* Budapest: Zeneműkiadó, 1958. 428–444.

————: „A műzene fejlődése Magyarországon”. In: Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989. 123–128.

Bartók Béla – Kodály Zoltán: *Magyar népdalok, énekhangra, zongorakísérettel.* Budapest: Rozsnyai Károly, 1906.

Bereczki János: „Kodály első két gyűjtőútja és a *Nyári Este*.” *Magyar Zene* 39/2 (2001. május): 129–151.

Bereczky János – Domokos Mária – Olsvai Imre – Paksa Katalin – Szalay Olga: *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai.* Budapest: Zeneműkiadó Kft., 1984.

Bónis Ferenc: „Neoklasszikus vonások Kodály zenéjében”. In: Uő.: *Magyar zenetörténeti tanulmányok Kodály Zoltán emlékére.* Budapest: Zeneműkiadó, 1977. 217–235.

Boronkay Antal: „Kodály Zoltán: Hegedű-gordonka Duo, op. 7.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve 1978/1*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980. 80–87.

——————: „Kodály Zoltán: Gordonka szólószonáta, op. 8.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve 1979/2*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980. 87–92.

Breuer János: *Kodály-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.

Dalos Anna: „Kodály Zoltán formatani terminológiája.”, In: Uő.: *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007. 25–43.

————: „Az önmagára találás története” In: Uő.: *Forma, harmónia, ellenpont*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007. 81–100.

————: „Kodály Zoltán, a tudós zeneszerző.”, In: Uő.: *Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015. 45–54.

————: „E háborús időkből: Kodály Zoltán 2. vonósnégyese” In: Uő.: *Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány.* Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2015. 67–79.

Gárdonyi Zoltán: *Elemző formatan.* Budapest: Zeneműkiadó, 1949.

Ittzés Mihály: „A szonátaforma megvalósítása Kodály Szólószonátája első tételében.” In: Uő.: *22 zenei írás*. Kecskemét: Kodály Intézet, 1999. 148–163.

——————: „Kodály Magyar rondójának története.” *A Magyar Kodály Társaság Hírei* XXXVIII/1 (2017. március): 38–41.

Kecskeméti István: „Kodály Zoltán: 1. vonósnégyes”. In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve 1978/4* 111–123.

Kiss Lajos – Rajeczky Benjamin (szerk.): *A Magyar Népzene Tára. V. Siratók.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966.

Kodály Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Közr.: Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Könykiadó, 1993.

——————: „A magyar népdal strófa-szerkezete.” In: Bónis Ferenc (közr.): *Visszatekintés II. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.* Budapest: Argumentum, 2007. 14–46.

——————: „A székely népdalról”, In: Bónis Ferenc (közr.): *Visszatekintés I. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.* Budapest: Argumentum, 2007. 18–19.

——————: „Mit akarok a régi székely dalokkal?”, In: Bónis Ferenc (közr.): *Visszatekintés I. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.* Budapest: Argumentum, 2007. 29–30.

——————: „A Fölszállott a páva-zenekari változatok előadása elé.”, In: Bónis Ferenc (közr.): *Visszatekintés II. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.* Budapest: Argumentum, 2007. 134–144.

——————: „Balladák.” In: Bónis Ferenc (közr.): *Visszatekintés III. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.* Budapest: Argumentum, 2007. 232–251.

——————: „A magyar népzene.”, In: Bónis Ferenc (közr.): *Visszatekintés III. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.* Budapest: Argumentum, 2007. 292–589.

——————: „Emlékek” In: Bónis Ferenc (közr.): *Visszatekintés. Összegyűjtött beszédek, írások, nyilatkozatok. III.* Budapest: Argumentum Kiadó, 2007. 526–531.

——————: „Utam a zenéhez.”, In: Bónis Ferenc (közr.): *Visszatekintés III. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.* Budapest: Argumentum, 2007. 537–572.

——————: „Önarckép.”, In: Bónis Ferenc (közr.): *Visszatekintés III. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.* Budapest: Argumentum, 2007. 584–589.

Kodály Zoltán – Vargyas Lajos: *A magyar népzene*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973.

Kroó György: „Kodály: Szerenád, op. 12.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok. Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról.* Budapest: Püski Kiadó, 2001. 109–127.

Kovács János: „Kodály Zoltán szimfonikus művei.” In: Szabolcsi Bence – Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok Kodály Zoltán 75. születésnapjára – Zenetudományi tanulmányok 6.* Budapest: Zeneműkiadó, 1957. 43–104.

——————: „Kodály trió- és kvartettvázlatai.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok. Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról.* Budapest: Püski Kiadó, 2001. 128–132.

——————: „Pacsirtaszó. Kodály első színpadi kísérőzenéjének sorsa és utóélete.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról.* Budapest: Püski Kiadó Kft., 2001. 133–141.

Könczei Ádám: „Bartók és a székelyek” *Korunk* XXIX/8 (1970. augusztus): 1153–1163.

Könyves-Tóth Zsuzsanna: „Kodály éjszaka zenéje.” *Gramofon* 2018/2 (2018. nyár): 4–9.

Legány Dezső: *Kodály Zoltán levelei.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1982.

Molnár Antal: *Bevezetés a zenekultúrába.* Budapest: Dante Könyvkiadó, 1931.

——————: *Kodály Zoltán.* Budapest: Somló Béla Könyvkiadó, 1936.

——————: „Kodály Zoltán: Gordonka–zongora szonáta op. 4.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve. 1980/4* Budapest: Zeneműkiadó, 1980. 92–96.

Schick, Hartmut: „Quartenspiele an der Schwelle zur Neuen Musik. Zoltán Kodálys Sonate für Violoncello und Klavier op. 4. In: Klaus Aringer (szerk.): *Zoltán Kodálys Kammermusik.* Wien-London-New York, Universal Edition, 2015. 97–127.

Schlötterer-Traimer, Roswitha: „Volksmusikelemente und ihre kompositorische Bedeutung für Kodály 1. und 2. Streichquartett.” In: Klaus Aringer (szerk.): *Zoltán Kodálys Kammermusik.* Wien-London-New York, Universal Edition, 2015. 81–96.

Sebő Ferenc: *Vikár Béla népzenei gyűjteménye.* Budapest: Hagyományok Háza–Néprajzi Múzeum, 2006. 297–392.

Szalay Olga: *Kodály, a népzenekutató és tudományos műhelye.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004.

Tari Lujza: *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója.* Budapest: Balassi Kiadó, 2001.

————: „Kodály Zoltán, az egykori Mohi és a régi magyar műdalok.” *Magyar Zene* XLV/4 (2007. október): 357–372.

Vikár László: „Vikár Béla erdélyi népdalgyűjtéséről.” In: Berlász Melinda–Domokos Mária (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok* Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete, 1984. 192–198.

Volly István: *Karácsonyi és Mária-énekek.* Budapest: Szent István Társulat. 1982.