SMUTA ATTILA

PRAECEPTOR HUNGARIAE

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2007

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
Doktori iskola (7. 6 Zeneművészet)

PRAECEPTOR HUNGARIAE

A nép- és nemzetnevelés szándéka Kodály Zoltán életművében, különös tekintettel a vegyeskarokra

SMUTA ATTILA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2007

Köszönettel tartozom Dr. Ittzés Mihály tanár úrnak, a Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet nyugalmazott főigazgató-helyettesének tanácsaiért és kritikai észrevételeiért.

Tartalom

Előszó 1
I. In medias res, avagy az oktatás és a nevelés kérdései 2
II. A háttérvilág szintjei 8
III. Új szellemi áramlatok 13
IV. Elvégzendő feladatok – Kodály művelődéspolitikája 14
V. A kórusok felé fordulás oka 21
VI. Általános érvényűség és időszerűség együttes megjelenése a vegyeskarokban 26
VII. Van-e politikai üzenete a Kodály vegyeskaroknak? 27
VIII. Kitekintés a férfikarokra 32
IX. A vegyeskarok irodalmi háttere 38
X. A magyar nyelv ápolása 44
XI.A ritmus kifejezőereje 52
A ritmus ’magyarosítása’ 52
A triolák 59
XII. A nemzet buzdításának egyéb kifejezőeszközei 62
Az unisono ereje 62
A torlasztásos imitáció 68
XIII. A ’magyar világ’ 75
A ’harci’ kvartok 75
A magyar népzene hatása 83
A kurucvilág színei és a ’magyar skálák’ 87
XIV. Európai hatások 96
Palestrina hatása 96
Neo irányzatok 98
Egyházzenei hatások 100
A romantika hatásai 109
Minore e Maggiore 109
Tercrokon fordulatok 109
Poláris kapcsolat és mixtura 111

Egytercűség 113
Alfa-akkord család 114
Debussy hatása 118
XV. A művek formavilága 126
Általános szerkezeti struktúrák 126
’Lamento e Trionfo’ 129
’Visszhang-lecsengések’ 133
XVI. Nép- és nemzetnevelés helyi szinten – Kecskemét 140
Utószó 161
Bibliográfia 164

Előszó

Kodály születésének 125., halálának 40. évfordulóján az ünnepelt még mindig jó néhány helyen, köztük egynémely oktatási- és kulturális intézményben, ’fentebbi szinteken’ és számos személy szemében a kritika célpontját jelenti. Bírálói között megtalálhatók közéleti, neves személyiségek, politikusok éppúgy, mint jeles zenészek. Túl azon a viszonylag mellékes kérdésen, hogy az ún. Kodály-módszer bizonyos elemei (elsősorban a szolmizáció) miatt támadások érik, számosan vádolják ’népdalközpontú egyoldalúsággal’ és ’magyarkodással’ csakúgy, mint hogy eszméi mellőzik a realitást, vagy, hogy a szocialista rendszer által háromszor is Kossuth-díjjal jutalmazva, mintegy elfogadva a ’ráaggatott’ ’Nemzet Tanára’ szerepet, (ki)szolgálta, illetve céljai eléréséhez (ki/fel)használta a politikát.

E vélekedések döntő része azzal magyarázható, hogy e véleményformálók a kodályi életműnek csupán bizonyos elemeit látják (esetenként azt sem egészen tisztán), nem pedig az egészet, illetve, hogy véleményüket a XX.– XXI. század fordulója világának szemszögéből nézik és vizsgálják, nem pedig a Kodály által megélt korszak és a magyar történelem folytonosságának egybevetett figyelembevételével. E dolgozat megírásának fő célja az, hogy a kodályi életművet a szokásostól eltérő aspektusból megközelítve a fenti állításokat cáfolja, valamint, hogy bizonyos kérdésekben a fenti ítéletmondókat – véleményük messzemenő tiszteletben tartásával –, mégis, gondolataik árnyaltabb újragondolására próbálja motiválni.

Másik célja, hogy a kodályi életművet az alcímben foglaltaknak megfelelően, annak aspektusából vizsgálja, azaz a nép- és nemzetnevelő kodályi szándék oldaláról közelítve világítsa meg, különös figyelemmel a vegyeskarok ebben játszott szerepére.

Legvégül pedig, e dolgozat – legalábbis közvetve – igyekszik azt is igazolni, hogy Kodály gondolatainak jelentős hányada mennyire időszerű ma is. Ezek meghatározó része nem is feltétlenül szorosan a zenéhez kapcsolódó, hanem tágabbi, társadalmi összefüggéseket mutató. Ilyenek az iskolai neveléshez, a közízlés javításához, nemzeti értékeink megmentéséhez kapcsolódók, nemkülönben a nemzetért való tenni akarás kérdései éppúgy, mint például a magyar nyelvi kultúra hanyatlásának megakadályozását célzók. Ugyanilyen, programértékű kodályi gondolatok a ’magyar bajaink’-tól (értsd: tunyaság, irigység, széthúzás, ellenségeskedés) való megszabadulás, a bármilyen irányú szélsőséges politika látványos elutasítása, az erkölcs és a szolidaritás kérdései, vagy éppen európai és magyar mivoltunk *együttes* megjelenítésének szükségessége. E kérdések – mindennapjainkban tapasztalhatóan – cseppet sem veszítettek aktualitásukból, sőt, némely esetben újabb aspektusokkal bővültek, melyek pedig szerteágazón továbbgondolhatók. Tekintettel ugyanakkor arra, hogy ezek teljes mértékű kibontása szétfeszítené e dolgozat kereteit, tárgyalásuk csupán a fenti, kitekintő lehetőség megemlítésére korlátozódik.

In medias res,
avagy az oktatás és a nevelés kérdései

Hogy megfejtsük, vagy legalábbis megpróbáljuk feltárni mindazokat a folyamatokat, amelyek Kodály útját – szinte végzetszerűen – kijelölték a magyar kultúra történetében, hogy megértsük motivációit mindazon fáradozásaiban, ahogyan – egyre szisztematikusabban – építkezik egy egymással bonyolult kölcsönhatásban álló, sok, élő szálból tökéletes mintát kirajzolni vágyó szövet kidolgozásában, – önkényesen válasszunk ki egy szálat – témánk szerint talán látszólag nem is a legfontosabbat –, s – 'in medias res' – próbáljuk ezen keresztül eme virtuális kelme titkát láttatni, remélve, hogy ezen – itt kicsinynek feltüntetett, a valóságban azonban sokkal jelentősebb – szellemi vonulat, túl azon, hogy tartalmazza a „nagy egész" szellemiségét, elvezet bennünket tárgyunk fő témájához.

A népnevelésnek – mint a magasabb szférát jelentő nemzetnevelés mindennapi talajának – megkerülhetetlen, sőt egyfajta vonatkozásban központi kérdése Kodály számára az oktatás, illetve az az 'oktatva-nevelve' folyamat, melynek fontosságát hangsúlyozza a kisgyermekkortól a felnőttkorig, s bár Kodály ezirányú megnyilatkozásai elsősorban a zenei képzésre, nevelésre vonatkoznak, jelentős hangsúlyt kap nála – nem véletlenül, hiszen bölcsész is – a magyar anyanyelv ápolása is.

Azt is mondhatnánk, hogy éppen a zenei képzés helyzete – 'fenn és lenn' –, illetve hiányosságainak eredménye, meg persze ennek prognosztizálható következményei voltak Kodály számára azok a tények, melyek egyfajta pálfordulás értékűen a nép-és nemzetnevelés irányába billentették a zeneszerzőt. 1937-ben Nyíregyházán tartott előadásán így emlékezett vissza erre:

> *„Hogy a szakzenészeknek mennyire nincs fogalmuk az iskola zeneéletéről és szükségletéről, a magam esetével bizonyíthatom. Mintegy 1925-ig én is a szakzenészek rendes életét éltem, azaz semmit sem törődtem az iskolával, abban a hiszemben, hogy ott minden rendben van, tesznek, amit tehetnek, s akinek nincs hallása, az a zene számára úgyis elveszett. Ebből az illúzióból egy véletlen eset rázott föl. Egy szép tavaszi nap a budai hegyekben egy kiránduló lánycsapatra akadtam. Daloltak, s én megálltam egy félórára, és a bokrok közül hallgattam őket. Attól, amit daloltak, egyre jobban elszörnyedtem, csak annyit mondok, hogy a műsoruk*

koronája – Schneider Fáni volt. Megtudtam, hogy egy pesti tanítónőképző növendékei, s hirtelen megláttam, hogy a jövő nemzedék nevelői és anyái az analfabétaságnál is rosszabb, teljes zenei züllöttségben nőnek felé. Ma hálásan gondolok Schneider Fánira, mert az kényszerített, hogy gondolkodjam, mit kellene tenni." (in Visszatekintés I./73-74.) [a továbbiakban: Vt. I.; II.]

Ennek a – véletlen-szülte – élménynek a későbbiekre nézve meghatározó szerepe lett Kodály tevékenysége nyomán nemcsak az egész magyar ének-zene oktatásra, hanem a teljes kultúrpolitikára, sőt – bizonyos értelemben és némi túlzással – a politikai szemléletmód aspektusainak változására nézve is.

Lévén, hogy más irányba terelne bennünket, érdemes félretenni mindazokat a – különböző zenepedagógiai célzattal komponált – műveket, amelyek a zeneakadémistákat célzótól a kisgyerekig 'felérve' készültek [Ámbár, Kodály szavaival élve: *„Ha Erkel Ferenc csak egy-két kis kart írt volna gyermekeknek: ma többen hallgatnák operáit. Senki se túlságosan nagy arra, hogy a kicsinyeknek írjon, sőt igyekeznie kell, hogy elég nagy legyen rá."* (Vt.I/44.)], mert ezek csak egyfajta – még ha nemes (és persze, praktikus) – eszközök lehetnek is a pedagógusok kezében.

Ennél azonban jóval figyelemreméltóbb, hogy Kodály – bár igazodva a különböző korosztályok sajátosságaihoz –, végül is mindig ugyanarról beszél. Érdemes összevetni a nevelés különböző szintjein ténykedők számára szóló gondolatait.

Az óvodában folyó (zenei) nevelésről és feladatokról ezt mondja:

„Az ovodával, annak zenéjével foglalkozni tehát nem mellékes kis pedagógiai kérdés, hanem országépítés." (Vt.I/247.)

„A zenei nevelés a 3-7 évig terjedő korban, a gyermeki értelem és a lélek fejlődésének legfontosabb idejében rendkívül nagy jelentőségű. Egyrészt, mert az emberi lélek nemesítését szolgálja, másrészt, mert a magyarrá nevelést hatásosan segíti elő. A dalok helyes megválogatásával a tudat alatti magyarság elemeit ültetjük át a kicsinyekbe." (Vt.I/90.)

A *'Zene az ovodában'* írott formájú megjelenése előtt, 1940 végén (a dátum tükrében különös figyelmet érdemlően) egy előadáson már így figyelmeztetett Kodály:

„De lássuk most csak a nemzetnevelő szerepét. Ezen nem holmi ostoba irredenta dalokat értek, zászlólobogtatással, soha nem látott magyaros maskarákban. Ovodáskorban a magyarság tudat alatti elemeinek beültetése, lassú kifejlesztése a feladatunk. Magyar mivoltunk épületének mintegy a föld alatti alapjait kell itt lerakni. Minél mélyebbre épül a fundamentum, annál szilárdabb az épület. A tudat alatti magyarság első talpköve a nyelv. […] A tudat alatti magyarság másik talpköve a zene. Óvóban talán még fontosabb a nyelvnél

is.[…] A tudat alatti nemzeti vonások legjobb megalapozója a néphagyomány, elsősorban játék-és gyermekdalaival." (Vt.I/95.)

Kodály számos alkalommal, pozitív példaként idézi Kiss Áron nevét, méltatva gyűjteménye elévülhetetlen érdemeit:

„… a néphagyomány felhasználására nyomatékosabban csak Kiss Áron hívta fel a figyelmet 1883-ban. Magyar Gyermekjáték Gyűjteménye (1891) elején olvassuk: „Az 1883. évi Országos Tanítógyűlés indítványomra a következő tételeket fogadta el: I. A játékoknak s az esetleg velük járó daloknak a magyar nemzeti nevelés szolgálatában kell állniok, s ezért a játékokban a magyar jelleg megóvandó." (Vt.I/98.)

Az iskolákról, illetve az oktatásról és az oktatáspolitikáról ugyanígy, vagy még többször, számos alkalommal fejtette ki nézetét szóban és írásban:

A miértet tömören indokolja: *„Ekkor az általános iskolák felé fordult a figyelmem. A húszas években világossá vált előttem, hogy zenei tömegnevelés csak onnan indulhat ki*." (Vt.I /254.) Az általános zenei élet és az iskolai énekoktatás állapotának, illetve színvonalának tanulmányozása nyomán – szembesülve a disszonanciákkal – ugyanis, a következő konklúzióra jutott:

„Ha 1875-ben Zeneakadémia helyett az iskolák énektanítását alapoztuk volna meg, ma nagyobb és általánosabb volna a zenei műveltség. […] Mintha egyetemet alapítanának oly országban, ahol még elemi iskola sincs." (Vt.I/92.)

„Ha például baj van az opera körül, azt nem mindig lehet helyi kezeléssel eltüntetni, de esetleg segít rajta az elemi iskolai ének megjavítása. […] Ne csodáljuk, ha az előkészítő munka hiányáért utólagos zavarokkal kell fizetnünk." (Vt.I/49.) – nyilatkozta *'Zenei belmisszió'* cím alatt, már 1934-ben. Egy későbbi visszaemlékezésében pedig így ír:

„Egyszer dalgyűjtés közben egy hat elemit végzett, kitűnő fejű leánykára akadtam. Számtalan dalt tudott, közte néhányról lerítt, hogy iskolában tanulta. Kérdezgetés közben, hogy mit tanult még az iskolában, egyszerre csak eszébe ötlik: 'Tudom a cédúrt is.' Hát az vajon miféle? Erre elénekelte: cé-dé-é-ef-gé-á-há-cé. Ez volt a 'rendszeres énektanítás' csúcseredménye egy határozott zenei tehetségnél. De visszafelé már nem tudta![…] Neki az is csak egy nóta volt." (Vt.I/163.)

És a *'Vidéki város zeneélete'* címmel 1937-ben Nyíregyházán tartott előadásában továbbmegy a probléma felgöngyölítésében, illetve a lehetséges megoldásban:

„Ma már világos mindenki előtt, hogy elitnevelés és tömegnevelés egymástól el nem választható szerves egység kell, hogy legyen, csak akkor értékes az eredmény, ha megvan a

kettő egyensúlya. Ez egyensúly helyreállítására legsürgősebb teendő az iskolai zeneoktatás fejlesztése, jobban mondva megteremtése." (Vt.I/73.)

Az igaz magyarrá válást – Kodály szerint, különösen azokban a nemzet számára oly' fontos sorsfordító időkben – nem lehetett a véletlenre bízni. A magyarrá nevelés egyik legfontosabb színterének az iskolát gondolta.

„A zenei nevelés a 3-7 évig terjedő korban, a gyermeki értelem és a lélek fejlődésének legfontosabb idejében rendkívül nagy jelentőségű. Egyrészt, mert az emberi lélek nemesítését szolgálja, másrészt, mert a magyarrá nevelést hatásosan segíti elő.

A dalok helyes megválogatásával a tudat alatti magyarság elemeit ültetjük át a kicsinyekbe." (Vt.I/90.) – tágítja tovább, a kisiskolásokra is érvényesen az óvodásoknál már korábban felhozott gondolatait.

A tágabb értelemben vett, valamint a jóval szűkebb mezsgyéjű zenei magyarságtudat formálásának leghatékonyabb, ugyanakkor legtermészetesebb, s így legevidensebb 'eszközének' pedig a népzenét vélte:

„Az iskolán át magyar zenei köztudatot teremteni, a néphagyomány, vagyis a zenei magyar nyelv, az egyetlen klasszikus magyar zene közkinccsé tételével: egy-két nemzedék alatt kevés fáradsággal sikerülhet." – írja 1939-ben a *'Magyarság a zenében'* c. nagy ívű és sokrétű tanulmányában. (Vt.II/259.)

A zeneművészeti főiskolások, no meg a zeneakadémiai tanárok felé így fordul egy 1946-os – ám el nem mondott – beszédében:

„Tehát jobb és magyarabb zenészeket akarjunk. Ne féljünk attól, hogy ezek a nagyvilágban nem állják majd meg a helyüket. Megállják, és jobban, mint az eddigiek. Mert eddig kivándorolt zenészeink többsége hazája számára elveszett, mert nem volt elég szoros kapcsolata a magyar kultúrával. Ezentúl is fogunk a külföldnek zenészeket adni. De nem fogjuk őket elveszteni, ha sikerül a magyar kultúrát életszükségletükké tenni."(Vt.I /185.)

És ugyancsak örökérvényű aktualitással fogalmaz így, 1953-ban, szintén a zeneakadémistáknak címezve mondandóját:

„Aki nem a zenét tudja főtárgyának, abból jó zenész sohasem lesz. A hangszer csak első melléktárgy, idők folyamán változhat, sokan térnek át másra.

De a zene, amit rajta kifejezni óhajt, nem nyílik meg előtte, ha nem azt tanulja naponként, folytonos, égő figyelemmel." (Vt.I /280.)

[...] Hogy minél előbb bejuthassunk az írásos, mai kultúrába, az idejét múlt fél-cigány, fél-analfabéta zenetípust sürgősen fel kell számolnunk." (Vt.I /281.)

S mint ahogyan az előbbiekben fent, ugyanígy lehet egyenes vonalat húzni az ugyanezen a szinteken található, Kodály által vázolt komoly gondok nyomán, mint például a '*Zene az ovodában'* oldalain, 1941-ben:

„Az általános emberi lélekfejlesztés mellett a zenében a magyarrá nevelésnek olyan eszközét bírjuk, amit semmiféle más tantárgy nem pótol. Tantervünk rettentő zenétlensége ezért súlyos kára a nemzetnevelésnek is." (Vt.I /95.)

„Azt mondják, 40 000 titkos drámaíró van az országban. Mennyi lehet a titkos nótaszerző? Jó egynéhány rászabadult az ovodára is. Péterfynek sok az előde és utóda. Nem ajánlatos foglalkozás gyűjteményeiket lapozgatni. Az ember eleinte nevet, majd bosszankodik, végül kétségbeesik, s nem tudja elképzelni, hogy oly országban, ahol ilyesmiket kinyomtatnak, sőt hangosan el is énekelnek, lehet még talaja jobbnak is. […] S hány óvónő gondolkodik azon, mi az, amit tanít? Tanulta, továbbadja. Így sok idegen dallam került a magyar köztudatba, s amennyire fogékonyabbá tette az indogermán zene iránt, annyira elidegenítette a magyartól. Mert magyart nem tanítottak annyit, hogy ellensúlyozhatta volna." (Vt.I /102.)

Érdemes erre, az iménti, új aspektusú megvilágításra odafigyelni, mert – úgy látszik – már az óvodától, s majd mindjárt láthatóan, egyre 'feljebb' is, az autentikus magyar zenei világot veszélyeztető 'szennyező' faktorok ellen (beleértve az 'idegen' zenei világot éppúgy, mint a bármilyen vonatkozású, szintű és 'műfajú' szakmai hiányosságokat) Kodály megalkuvást nem ismerő harcot hirdet:

„[…] Csak így lehet magyar zenei öntudatra, a magyar zene megértésére nevelni. Csak ha egy ideig kizárólagosan benne él, fogja a gyermek a magyar zene alapvető dallamfordulatait természetesnek és szépnek érezni. Ha előbb indogermán zenei érzést nevelünk bele – s ezt tette az iskola idáig – a magyart kivételesnek, erőltetettnek, sőt idegenszerűnek fogja érezni. Hozzuk végre haza gyermekeinket! Akkor majd a belőlük vált felnőttek is otthon érzik magukat a magyar zene levegőjében!" (Vt.I /168.)

„A tankönyvírók többsége nem tudott lemondani arról, hogy zeneszerzői becsvágyát és hiúságát ezen a számára egyetlen lehetséges területen kielégítse." (Vt.I /164-165.)

„De azóta a német Liedertafel szövegeit lefordították, magyar nevű szerzők egész sora írt új dallamokat azok szellemében. Ez a stílus vezet máig az iskolában. És még ez a jobbik. Mert ami nem dalárdásan németes, abban rendszerint a legvadabb dilettantizmus tombol."
(Vt.I /43-44.)

„Az iskolákban majd akkor lesz jó zenetanítás, ha előbb jó tanárokat nevelünk. Hangszeroktatásra vannak megfelelő tanáraink. De nagyon kevés az olyan tanár, aki a hallást és az általános zenei műveltséget fejlesztené." (Vt.I /198.)

1946-ban, részint a zeneakadémiai növendékeknek, részint a tanár-kollégáknak ezt olvassa fejére, (a végül is el nem mondott) beszédjében:

„Mik voltak azok a hibák, melyeknek megjavítását 28 éve célul tűztem ki? Két szóval megmondom. Neveltjeink nem voltak eléggé jó zenészek, s nem voltak eléggé magyar zenészek."

„A háborús esztendők tanítása még a legkitűnőbb tantervek mellett is csak félmunka lehetett volna. A magyarságot pedig az utóbbi évek eseményei annyira megrázták, hogy a magyar öntudat az egész vonalon gyengült. Mitől erősödött volna épp a főiskolán? Viszont most jön el az ideje, hogy a hullámvölgy után várható hullámhegyet kellően kihasználjuk, és rajta az ifjúságot e magyar öntudat eddig nem ismert fokára segítsük. A maga és az ország boldogulása e nélkül nem képzelhető el." (Vt.I /184-185.)

1952-ben, egy felszólalásakor (*'Reflexiók a zeneoktatás reformtervezetéhez'*) viszont kegyetlen keménységgel ostorozva az annak idején ott folyó munkát, így emlékezik a Zeneakadémia belső életéről:

„1919-ben az Akadémiának igazgatását is csak azért vállaltam, mert reméltem, hogy tehetek valamit. 19 után azonban még cigányabbá és még németebbé lett az élet, mint azelőtt volt. …Hangversenyvállalattá alakult az Akadémia, a növendékek emiatt nem jártak órára, s így kibocsátottak egy csomó félig képzett cigány, félig pedig német zenészt. Hozzájárult az akkori nyomor is ahhoz, hogy az intézet kénytelen volt humanitásból egy csomó karitatív oklevelet kiadni. Ezeknek tulajdonosai a következő évtizedekben ellepték az országot, és hiányos, rossz tanításuk eredménye a mai állapot." (Vt.I /254.)

Bőséggel lehetne tovább sorolni a fenti, és az oktatáshoz kötődő egyéb altémák (óraszámok, tantervek, bürokrácia, 'tanügyi bácsik', tankönyvek és kompozíciók minősége, morál) vonatkozásában Kodály megnyilvánulásait. Ugyanígy szót lehetne ejteni – s csakúgy, mint az eddig felsoroltaknál, mindenkire érvényesen – arról, hogy a zenepedagógusok – ki-ki a maga, oktatásban elfoglalt képzeletbeli szintjén – hogyan árthatnak vagy használhatnak a zenepedagógia, és távolabbi – de Kodály számára elsődleges – aspektusból: az általános nevelés, a közízlés formálása, a nemzetépítés, a magyarság ügyének.

De ami legalább olyan fontos, mint a tények és a mögöttük lévő okok feltárása, az az, hogy Kodály mindig megmutatja a problémából való kilábalás módjának a lehetőségét, s a 'kizárólagosan magyar' elvakultsága helyett – mint majd látható lesz a kórusokkal kapcsolatban kialakított véleményében is –, szívesen hoz fel külföldi példákat is az előrehaladás érdekében, idézve J. Dalcroze, E. Chevé, J. Curwen munkásságát, valamint az orosz (!), 1905-ben már bevezetett 'frazirocska' nevű tantárgy példáját.

Az – meg az iménti, igencsak vázlatosan illusztrált, Kodály által képviselt, s tőle kiragadott gondolatokból is – világosan kitűnik, hogy valamilyen oknál fogva erőteljesen elutasító magatartást képvisel a germán zenekultúra és a 'híg' zene, no meg képviselői iránt, s hogy egyidejűleg szorgalmazza a zene és művelői magasabb, teljesebb művészi/nevelői szintre jutását, s talán legfőképpen: a magyarságtudat megvalósulását a zenében, a tantervekben, a művelődéspolitikában, valamint ennek a magyarságtudatnak a kialakítását a zene által – a kisgyermekkortól kezdve, s azt folyamatosan a későbbiekben is tovább ápolva.

De mitől van Kodályban ez a német zenekultúrával szembeni elutasító magatartás, a silány, vagy a középszer elleni hadakozás, s miért – oly feltűnően sokszor – a nemzeti tudatra, a magyarságra való hivatkozás? S mi oka van annak, hogy a zenével /a zene által véghezvihető 'köz'- nevelés tágulva/tágítva tovagyűrűző/-tető folyamatainak szorgalmazása oly fontos volt Kodálynak, amiért aztán a közélet színpadának számos szintjén évtizedekig vívta – több-kevesebb sikerrel – harcait.

A háttérvilág szintjei

Túlzás nélkül kimondható, hogy a magyarság és Magyarország újkori történetének, történelmének leghektikusabb, ugyanakkor legtragikusabb időszaka gyakorlatilag egybeesett Kodály életének és munkásságának legfontosabb évtizedeivel. Ez a mintegy 45 év tele volt ellentmondásokkal, feszültségekkel, s ezen társadalmi, társadalompolitikai és tényleges politikai feszültségek jelentős része a németséghez volt köthető. E vonatkozásban azonban érdekes kettősség jellemezte a magyarságot. Hozzájuk fűződő érzelmeink egy jelentős részében – még a Habsburg dinasztiával szembeni 'rebellióinkhoz' kötődően – már szinte zsigeri szintű ellenérzéseink voltak – nem utolsósorban az utolsó, nagy nemzeti törést okozó, levert szabadságharcunk okán, mely éppen a romantikus lelkesedés, majd tragédia pátosza miatt örökre belénk vésődött, ugyanakkor a megtorlások utáni, 1867-es Kiegyezés nyomán jelentkező feszültséghullám-kisimulások miatt a fenti; nemzedékről nemzedékre átörökített nemzeti emlékezet egyre inkább 'alvó gén' formájában tárolódott, és sokszor csak valamiféle homályos vágyú utóérzésként jelentkezett. Ezen magyarságérzet-halványító,

lélek-soványító folyamatnak három fő zenei táplálója is volt, s abból kettő mindjárt német.

Az egyik az a – elsősorban a szellemi elitet, valamint Budapestet jellemző – Wagner-kultusz volt, mely szellemiségében és zeneiségében egyaránt megosztó volt, még legjobb zenészeink között is.

Tényszerűségében igaza volt Kodálynak:

„Wagner költői és zenei világa – ezzel legyünk tisztában – a magyar lélektől teljesen idegen. Dicsőségünk, hogy sok nagyobb népet megelőztünk Wagner művelésével – ha ugyan dicsőség, hogy csak a német zeneélet provinciája voltunk. De nagy volt az ára. Amitől Erkel tartott, bekövetkezett: elsöpörte a zsenge magyar operát, s a nemzet zenei művelésére nem bizonyult alkalmasnak.

Tátongó szakadék támadt a maroknyi elit és a nemzet többsége közt zeneileg is." (Vt I/48.)

A másik; a magas nívójú zenei élet, s benne elsősorban a kórusmuzsika kibontakozását jelentősen visszavető hatás a magyar zene alapsajátosságától igen messze eső Liedertafel zenei gyakorlata, a maga csábító; légypapír-ragacsos, terckíséretes dallamával, valamint suszterbasszusával. Kodály azonban – messze túlmutatva még ezen a látszólag mindennapi ízlésvitán is – így félti a magyar nemzeti szellemet 1935-ben:

„Pár évvel ezelőtt ezeket írta a Franfurter Zeitung: ' A német dal éppoly élénken zeng a budai hegyekben, a Bakony erdejében, a Fertő tavánál, Duna és Tisza mellett, mint a Thüringi erdőben, az Odenwaldban, a Neckar és Rajna mentén.' […] A magyar külsőségek alatt is mennyire úrrá lett a német szellem a dalárdában. Műsorának jó része német volt s ma is az, német a legrosszabbjából, még ha magyarok írták is. Mi nem a Chorverein-t vettük át a németektől, hanem a Liedertafel-t. Egész lelki környezetével és söröskancsóival együtt. […] Mi behoztuk a mindennapiság dalnokait, a német 'szürkék hegedőseit', s ezek belopták a német nyárspolgárság lelkét a mi világunkba, kisvárosi németté hamisították a magyart, mielőtt kialakulhatott volna városi szellem a maga gyökeréből. […] Nem Bachtól és Palestrinától kell őrizkednünk, az idegen nagyok csak segítik a magunk nemzeti szellemi kibontakozását. Hanem a névtelen szürkéktől és magyar utánzóiktól. Ahol ezek ráfekszenek a lelkekre, ott többé nem terem fű." (Vt I/53.)

Nem véletlenül írta Kodály 1937-ben, s akkor már nem csak a francia (és angol) zene mérhető jelenlétének hiánya miatt, hanem politikai oknál fogva is, figyelmeztetőn:*„Németország eltakarja előlünk a Nyugatot."* A történelem igazolta Kodály megérzését. A fasizálódás, majd a II. világháború nyomán aztán ezért különösen

szokatlan nyers egyenességgel fogalmazza meg Kodály annak a németellenes kép keretének másik részét, melynek elsőjét – akkor még indirekten, a gyermekek 'alvó génjeit' stimulálva – a *'Lengyel László'*- ban dramatizált játékként fogalmazott meg, 1951-ben azonban, egy beszédében – a korabeli frazeológiából mintegy 'kölcsönvett' kifejezéssel élve ugyan, bár jelentős történelmi tapasztalatok birtokában – már ősi ellenségként említi őket.

A színvonalas nemzeti zene kialakulását hátráltató harmadik, műfaji tényezője: a nóta, talán a legellentmondásosabb, lévén, hogy egyfelől ugyan a magyar – hol hazafiasan hevülő, máskor a régi idők dicsőségébe magát visszaálmodó, sokszor tipikusan 'sírva vigadó' lelkülettel harmonizál, ugyanakkor bizonyos; részint régebbi idők 'magyaros' zenei elemeit is idézi. Igaz ugyan az is, hogy az előbb idézett elemek – a romantika olyan stílusjegyeivel, mint pl. a kromatikus átmenőhangok, vagy az érzelgős kromatikus váltóhangok – sokszor csak manírt jelentenek egy-egy, számos esetben zenei közhelyekből összetákolt fércmű életre keltési kísérletében. A pár jobb kvalitású komponistán túl (Egressy, Simonffy, Szentirmay, Dankó) számos másod- és harmadrangú zeneszerző-önjelölt: általában városi értelmiségi és a főleg vidéki kis- és középnemes ténykedése nyomán e zene igen népszerűvé vált vidéken, és Kodálynak szembesülnie kellett azzal, hogy a nóta – a szintén divatos népszínmű dalokkal együtt – már nem csak a kisvárosokban, hanem a falvakban is kezdte kiszorítani a népdalokat.
[Ugyanakkor Kodály toleranciával párosuló realizmusát jelzi, hogy az 1944-ben kiadott, általa szerkesztett Iskolai énekgyűjtemény II. kötetében (amely egyébként a 11-14 éves tanulóknak készült), a IV. függelékben mintegy harminc, XIX. századi műdal szerepel, számos közülük különböző népszínművekből, mint például a Szerdahelyi József által 1833-ban komponált *'Tündérkastély'- ból* a *'Cserebogár, sárga cserebogár'*. Az Egressy Béni, Simonffy Kálmán, Szentirmay Elemér, Mosonyi Mihály és mások dalait tartalmazó fejezet ékesen illusztrálja mind a XIX. századi magyar műzene törekvéseit, mind a XX. század '40-es éveinek ízlés- és érzésvilágát.
A Népművészeti Intézet Iskoláján 1951-ben tartott előadásán (*'Ősi hagyomány – mai zeneélet'*) pedig ezt mondja a műdalokról: *„Van azok közt is ötletes, eredeti és életképes dallam, amit az mutat, hogy fennmaradtak.[...] Különösen gyakorlati, taktikai célból a karvezető igen jól felhasználhatja ezeket, ha olyan karral van dolga, amelynek a többsége ismer ilyen műdalokat és szereti azokat énekelni.*]

A sors különös fintoraként kell ugyanakkor értelmeznünk (és beismernünk), hogy a bécsi zene és a jellegzetesen magyarként jellemzett (és elismert) XIX. századi zene (beleértve a verbunkos, csárdás, nóta és cigánybanda fogalmait is) talaján létrejött, illetve összedolgozódása után műfajilag csiszolódott, Lehár Ferenc, Kálmán Imre, Huszka Jenő működése nyomán fogalommá vált magyar operett a XX. században olyan diadalutat járt be – legalábbis népszerűségében –, mint annak idején Liszt Ferenc. (Sőt, érdekességként megjegyzendő, hogy – zeneakadémiai közös szakjuk okán – megtörtént olyan eset is, amikor zeneszerzés tanszakos hallgatók közös tanszaki hangversenyén többek között Bartók, Kodály és Kálmán Imre is ugyanazon a koncerten szerepeltek.)

A századforduló után egyre világosabbá vált, hogy a zenei élet 'magyar ellenpontja'-ként számontartott verbunkos és csárdás is – a Romantikus Nagyok kihalásával – egyre gyorsabban hiteltelenedett el minősége okán, elsősorban az elődeiknél jóval kisebb tehetséggel megáldott másod- és sokadrangú epigonok miatt (lásd: mint az irodalomban a Petőfi és Arany-epigonok).
Kodály, mint *magyar* zeneszerző, nem véletlenül, az 1920-as évek végétől többször szólt arról a folyamatról, amelynek kezdete odáig vezethető vissza, amikor *„a zenei dilettantizmus kezdte kisajátítani a nemzeti köntöst”*. Ennek végső eredménye azonban egyszersmind az is lett, hogy a magyaros, de nyilvánvalóan fércművek szembekerültek a művészileg magasabb színvonalat képviselő, elsősorban későromantikus, német irányzatúakkal. S ugyanígy szembekerültek a művelőik is. E lehetetlen helyzet állítása így kristályosodott ki: vagy művészi és idegen, vagy ugyan 'hígabb', de magyar.

Még a XIX. század olyan nagyformátumú cigányzenészei – mint pl. Bihari – keze nyomán művészileg kiteljesedő nóták is középszerűvé sorvadtak, hasonlóan jellemezhető zenészek hangszerein. Ennek fényében *is* kell értelmezni Kodály gondolatait a cigányok zenéléséről, s hogy miért gondolta Kodály, hogy a „művészet előszobájára” vannak kárhoztatva:

> *„A cigány, a legjava is: félművész, akkor van igazán elemében, mikor félművészetet játszik. Magyar tánczenét, „talp alá valót” alig lehet jobban előadni. A magyar előadóstílus ritmikus hagyománya itt teljes virágában van. Már a lassú, érzelmes dalokban nem tudom hány magyar vállalja azt a nyivákoló, vinnyogó, a folytonos csúsztatás következtében betegesen érzelgős hangot, ami inkább a sátoros cigányok kocsi után futó rimánkodását fejezi ki, mint a magyar karaktert. Igen kevés prímást találni ma, aki a lassúban azt a nemes, heroikus hangot meg tudja szólaltatni, amiért Biharit magasztalták kortársai. Igaz: az újabb*

nóták egyre vizenyősebb siránkozása szinte követeli azt a könnyfacsaró előadást. A derű, az egészséges tréfa, minden időkben annyira jellemzője a magyarnak: jóformán kiveszett belőlük. S ha igazi, magávalragadó táncritmust keresünk, azért is vissza kell mennünk a XIX. századba.

Az a társadalom, mely a cigányoknak mai műsorával minden zenei igényét kielégíti, művészi érzéke fejetlenségén kívül végtelenül megszűkült nemzeti öntudatról tesz tanuságot. Azt bizonyítja ezzel is, amit egész életével: hogy a néphagyományban élő régibb, tágabb nemzeti lélekhez nincs köze." (In: *Magyarság a zenében*, 36. old.)

Igaz, a 'magas magyar zeneművészet' területén sem volt jobb a helyzet. Koessler János, Aggházy Károly, Mihalovich Ödön és kortársaik sem tudták (vagy tán, a 'magyarság vagy kultúra' korkérdésre adott válaszukban: nem is igen akarták) pótolni zenei magyarságukban Lisztet, Erkelt vagy Mosonyit.

Kodály – igen tömören – így jellemezte a XIX-XX. század fordulójának zenei háttérvilágát *'Népzene és műzene'* c. előadásában, 1941-ben:

„A század végén zeneélet dolgában három teljesen elkülönült rétegre szakadt az ország. A zeneileg műveltek szerfölött vékony rétege teljesen az idegen eredetű, német vagy olasz szellemiséget kifejező, de nemzetközivé lett remekművek kultuszában élt. Magyar jelleget a magasabb zenében, némi leereszkedéssel, Erkel operáiban és Liszt rapszódiáiban látott. Más elszigetelt kísérletek sikertelenségéből leginkább azt a meggyőződést szűrte le, hogy a magasabb művészi magyar jellegű zene csak álom. A cigányzenében előadásra kerülő népies műzeneirodalmat ez a réteg nem tekintette művészi zenének, viszont ez volt egész középosztályunk zenei bibliája. Hozzá még a művészi zene nem jutott el, s ha véletlenül szembe került vele: egyszerűen idegennek és érthetetlennek minősítette, zenei műveletlenségét nemzeti palásttal takarva be […] S ott volt a harmadik réteg, a falu rejtélyes, ismeretlen népe. Senki nem tudta, de egynéhány felbukkant példából sejthető volt, hogy közte még ismeretlen, csodálatos dalok élnek."

Az alapprobléma azonban – amint azt Kodály 1919-ben írt *'A székely népdalról'* c. cikkében megállapította – a következő volt:

„Kinek tessen ma ez a zene? A kuplén nevelkedett városi közönségnek? Magasabb ízlésű, német zenekultúrában élő zenészközönségünk érdekes egzotikumnak elfogadja, de tőle fölmelegedni nem bír. Erre előbb zenében is meg kellene tanulnia magyarul. Tragikus szimbóluma szétszaggatottságunknak, hogy némely műveltebb magyar is idegennek nézi." (Vt I/19.)

A már fentebb említett *'Népzene és műzene'* c. írásában még pontosabban fejtette ki a középosztály és általában az értelmiség népzenét elutasító magatartásának okát:

> *„Lefelé: éppoly értetlenül állt a falusi nép zenéjével szemben. A magasabb műzenét zenei műveltség híján nem értette. Itt még társadalmi előítélet is hozzájárult: a műveletlen paraszt zenéje sem lehet jobb, mint ő maga. A nép zenéjét pedig azért érezte hol „tótosnak", hol „oláhosnak", mert az abban lerakódott ősi ugor-török kultúrából ő már régen kivetkőzött. Felfelé, lefelé egyaránt magyar voltát tudta a megértés akadályának, holott felfelé műveltségének, lefelé magyarságának hiányossága volt az akadály."* (Vt II/262.)

Új szellemi áramlatok

A századelő fent vázolt drámai szellemi tagoltsága – melynek egy eddig még nem említett vetületének számított a vidék relatív pangásának és Budapest jóval pezsgőbb életének kontrasztja – nemcsak a zenében, de az irodalomban is jól megfigyelhető.

A monarchia és a magyar romantika konzervatív szellemi világának elkeseredett végjátéka egybeesik, sőt oksági összefüggése figyelhető meg Budapest világvárosi identitás-keresésével. E végjáték-attitűd rendkívül hasonló ahhoz az újjal, illetve megújulást hozó hozzáállással szembenihez, mint amit Kodály tapasztalt a zenei ízlés-, de legfőképpen tudatformálásért tett erőfeszítéseiben. E rendkívül izgalmas és progresszív útkeresésnek, amit 'második reformkor'-ként szoktak aposztrofálni, két fő mozgatóereje volt. Az egyik az irodalomban, mégpedig az 1908-ban induló *Nyugat* folyóirat, valamint az ún. 'Nyugatosok' (köztük Ady Endre és Móricz Zsigmond) meghatározó szellemi erejében keresendő. A másik áramlatot az ettől eltérő szellemi hovatartozású Eötvös Collegium jelentette.

Jóllehet e két különböző kör önmagában is csak laza szellemi szövetség volt, de tagjai számos esetben barátok is voltak, mint pl. Balázs Béla és Kodály Zoltán. Miközben a modern nemzeti műveltséget kívánták megteremteni, s e szellemi központok ezt igyekezték is Budapesten érvényre juttatni, az Eötvös Collegium némileg más úton járt.

E főiskola – melynek első igazgatója Bartoniek Géza volt – arra vállalkozott, hogy Magyarország minden részéről, minden társadalmi rétegéből legyenek olyan tanár-jelölt hallgatói, akik azzal a különleges szellemiséggel, amit itt oltanak a hallgatókba, kikerülvén majd a gimnáziumokba, más szellemiséggel tanítsanak, neveljenek, mint

elődjeik. A Collegium vezetése tehát *országban* és *országépítésben* gondolkodott, miközben – a képzési szaktól függetlenül – ösztönözte az idegen nyelv tudását éppúgy, mint az egyetemes kultúra és a művészetek felé való nyitottságot.

Ennek a szemléletnek tudható be, hogy Kodály későbbi életútjában a különböző – nemcsak zenéhez tartozó – területek hasonlóan fontos, egymást kiegészítő szerepet kaptak. Mindez a Kodályi életmű nép- és nemzetnevelői attitűdje szempontjából alapvető fontosságú. Meghatározó élménye pedig az Eötvös Collegiumhoz köthető. Döntően emiatt, e korszak magába szívott szellemisége okán emlékezett vissza aztán később: „Praeceptor Hungariae (Magyarország tanítója) akartam lenni." (in '*Közélet, vallomások, zeneélet'*. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai I., szerk.: Vargyas Lajos, 186. o.)

Az lett. Megkérdőjelezhetetlen nép- és nemzetnevelői elkötelezettségével, emberségével és hitével sarkcsillagként mutatta az utat a felbolydult Európában tévelygő Magyarországon éppúgy, mint amikor a nagyhatalmi kiegyezés politikájának pókhálóbéklyójában bénult Európának, sőt, a világnak mutatta meg a magyarság, hogy a szabadság, az igazság és a humánum vannak annyira becses kincsek, amiért érdemes akár életünket is áldozni. Kevesen voltak, akik hasonlóan hozzá fel merték vállalni a 'praeceptor Hungariae' szerepét. Közülük talán József Attila fogalmazta meg legtömörebben, dacosan felvállalva e feladatot *Születésnapomra* c. versében, 1937-ben:

Én egész népemet fogom
nem középiskolás fokon
taní-
tani!

Elvégzendő feladatok – Kodály művelődéspolitikája

Ha 'csupán' az 1905-től, Bartókkal közösen kezdett útra – a népdalgyűjtés és rendszerezés területén tettekre – tekintenénk, akkor is nyugodtan mondhatnánk, hogy Kodály munkája – etnomuzikológiai jelentőségénél fogva is – felbecsülhetetlen értékkel bír, mert a történelmi és társadalmi 'nagy felfordulás' előtti utolsó pillanatban sikerült nemzetünk egyik becses kincsét megmenteni – legalább mutatóba – kultúránknak és magyarságunk számára.

Az idő és a történelem előrehaladtával azonban Kodálynak egyre jobban rányílt a szeme mindazon, a társadalomban zajló folyamatokra, amelyeket aztán – bölcsészi tudásával és attitűdjével, művészi megérzésével – már jóval a nagy többség előtt érzékelt. Erre pedig – mély, forró, de felelős magyarságtudatával és mélységes elhivatottságával, ugyanakkor a 'nemzet tanítójának' éppen a nemzet érdekében felvállalt egyfajta kérlelhetetlenségével – reagálni is kívánt.
A különböző gondok azonban hydraként fonták át a társadalmat, az intézményeket, a gondolkodásmódot és az általános társadalmi érzésvilágot.
Az elvégzendő feladatok nemcsak számosak voltak, de egyszerre egymásra ránövők, s egyúttal egymásból következők is – hasonlóan ahhoz, amikor csupán egy-egy feladat megoldási szálait keresvén is, az egész gombolyag vele gubancolódik.
Kiderült ugyanis, hogy Kodály fő célja, azaz, hogy a magyarságot és az igazi, egyetemes, kulturális, sőt, továbbmenve; az általános szellemi értékként értelmezett 'európaiságot' mind a zenében, mind tágabb összefüggésben összeforrassza, vagy inkább elegyítse, illetve, hogy a körülmények alakításával ezt legalábbis elősegítse – új- meg új, leküzdendő problémák megjelenését eredményezte. Ezek persze új- meg új válaszokat/megoldásokat igényeltek, ráadásul a zene területének viszonylag szűk köréből kiindulva, ám az állam intézményrendszereihez, sőt a társadalom nagy kérdéseinek jóval nagyobb sugarú köreihez gyűrűzve egyre nagyobb- és nagyobb, ugyanakkor sokrétűbb erőfeszítésre kényszerítették Kodályt.

De ez a láncolat visszafelé is érvényesnek bizonyult. Mert hiába tűzött ki már a kezdetekkor oly nagy eszméket, mint pl. a magyarság zenei ízlésének megváltoztatása, kiderült, hogy ez nem egyszerűen csak zenei ízlés, hanem például oktatáspolitika, identitás-nevelés és sok más kérdése is, ráadásul ekkor még nem is rendelkezett mindazon eszközökkel, amelyekkel ez azonnal megvalósítható lett volna. Írt hát zenét, elsősorban kórusmuzsikát. Ekkor azonban az is kiderült, hogy – egy nagyon szűk kört leszámítva – sem igazán értő előadó, sem erre fogékony közönség nincs. Egyszerre kellett hát előadókat és közönséget (ki)nevelni, ráadásul itt is, területenként többfrontos harccal. Mert valóban, egyidejűleg kellett harcolnia a konzervatív, kispolgári ízlés ellen, ugyanakkor pedig az új magyar zene számára megnyernie a közönséget. És hogy mind az előadók, mind a közönségformálás szempontjából el lehessen kerülni az időkiesést, itt is több korosztálynak kellett komponálnia: gyerekeknek és felnőtteknek egyaránt.

A színvonalemelés folyamatosságának igénye is a többfrontos harcot tette szükségessé. Ezt példázza Kodály tevékenysége a zeneakadémiától a karnagyképzésen át az általános iskolai énekoktatásig, sőt, az óvodáig, folyományaként pedig harca a 'tanügyi bácsikkal', pl. az énekórák számának csökkentése ellen. A széleskörű közönségnevelés területén is jelentős figyelmet kell fordítani az Éneklő Ifjúság mozgalmára és a zenei önképzőkörök kérdésére, éppúgy, mint a Magyar Rádió, és általában: a legreprezentánsabb zenei intézményeink műsorpolitikájára.

„Operánk és zenekaraink mindig a legjobb utat választották-e a közönség megnyerésére és nevelésére? Bizony nem egyszer kínálták olyan táplálékkal, hogy joggal menekült vissza a cigányhoz.[...] Most azonban a rádió házhoz szállítja a nemesebb zenét is. Úgy látszik nem mindig csavarták el, legalább elegen akadtak, akik levélben tiltakoztak a 'komoly' zene túltengése ellen, sokallták a 'Cé-durr, Bé-durr' és 'ópusz' elnevezésű műveket. Igaz viszont, hogy a rádió komoly műsoraiban valamelyes tervnek, nevelő, vagy tájékoztató rendszerességnek árnyékát sem sikerült felfedeznünk. Pedig nagy hivatása volna e téren is."
(in: *'Magyarság a zenében'* 34-35.)

E példa láncolatából is kitűnik a feladatok elképesztő sokasága és sokrétűsége, valamint remélt kiszámíthatóságú egymásra hatása. Ezek is azonban csak egyszerű vetületeknek tűnnek Kodály lényegi céljai, vagy inkább ideái vonatkozásában, azok velős tömörségű summázataiban.

A *'Százéves terv'*-ben ezt a célt fogalmazta meg:

„A magyar zenei közízlés felemelése, folyamatos haladás a jobb és magyarabb felé. [...]
A magyar zenei közízlés felemelése, folyamatos haladás a jobb és magyarabb felé. A világirodalom remekeinek közkinccsé tétele, eljuttatása minden rendű és rangú emberhez. Mindezek összessége termi meg a távoli jövőben felénk derengő magyar zenekultúrát. [...] Aki csak vidéki középiskolát járt, azzal még sikerült elhitetni, hogy kultúránk rendben van. Egy-két év az egyetemen, a fővárosban: 20 éves korára felnyílt a nem vaknak született ember szeme. Látta, hogy itt semmi sem az, aminek mondja magát. A művelt réteg idegen műveltséggel táplálkozik és nem gyarapszik. A nagy egyéniségek minden erőfeszítése üszögében maradt, homokba fúlt, nem tudott egységes nemzeti kultúrává olvadni."
(Vt. I. 207.)

E gondolatok persze magukba foglalják Kodály azon elképzeléseit is, hogy a város és a falu különböző kultúrái ne gyengítsék, hanem erősítsék egymást, s hogy bár a falu szomjúhozza a kultúrát, ugyanakkor részt is tud vállalni a város *magyar* gyökerű kulturális felemelésében.

[Figyelemre méltó, hogy ugyanitt, mind a zenei, mind az anyanyelvi nevelést 'hungarocentrikus kiindulással' tartja szükségesnek, *„különben kapunk, mint eddig, soknyelvű, azaz semminyelvű nemzedéket."* (Tekintettel az írás 1947-es keltezési dátumára, messze tágabb értelmezésben is érdemes ezen gondolatokat értelmezni!)]
És ezzel szoros összefüggésben, tekintettel a magyarországi, előre nem vivő művelődéspolitikai és zenei megosztottságra, ezt látja orvosságnak:

> *„E szakadást kellett és kell még áthidalni: a zeneileg művelteket magyarabbá, a magyarságot zeneileg műveltebbé tenni."* (Vt. I. 77.)

Az utat pedig a *'Magyarság a zenében'* c. alapvető írásában így jelöli ki:

> *„Az iskolán át magyar zenei köztudatot teremteni, a néphagyomány, vagyis a zenei magyar nyelv, az egyetlen klasszikus magyar zene közkinccsé tételével."* /39. old./

Mert az ősi magyar népdalt – szellemiségével, forma- és hangzásvilágával – Kodály olyan, klasszikus ősanyagként fogta fel, és kezelte, amely az új magyar műzene kereteiben és világában megjelenve egyúttal az egyetemes zenei világkultúrát is gazdagítja, tehát mintegy egyetemessé nemesedik. Kodály szerint a magyar népzene talaján formálódott zenei magyarságtudat – túl az idea szépségén és fontosságán – egyfajta célszerűséggel is bír, mert *„a pentatónia bevezető a világirodalomba is: sok külföldi zenének ez a kulcsa, a gregorián ősi zenéjétől Kínán át Debussy-ig."* (Vt I/209.)

E szélsőnek tűnő zenei pólusok megjelölése nem véletlen. Először is, Kodály személyes élete is a fenti világok ellentét-párjait példázta az 1900-as évek elején az ősi népdalok keresésével, majd – tudatosan, a 'németség' geográfiai és szellemi átugrásával – Párizsban (ahol egyébként Ady is ekkortájt időzött). Amilyen különleges élményt adó és fontos állomás volt ez Kodály új színezetű hangjának kialakulásában, tulajdonképpen ez csupán egy 'viszont-rácsodálkozás' volt a 'művelt Nyugat' hasonló élményére, ahogyan számukra jelentettek revelációt még az 1889-es párizsi világkiállításon 'Kelet' hangjai; Muszorgszkij és a jávai gamelán zene világa.

Másik vonatkozása már többszörösen áttett, ugyanakkor egyaránt érvényes Magyarország európai geográfiai fekvésére éppúgy, mint kultúránknak a nagyvilágban elfoglalt helyére és mentalitásunkra. Ez pedig európaiságunk és magyarságunk összehangolhatóságának, illetve az ezekben rejlő ellentétek összebékíthetőségének és értékei ötvözhetőségének az alapkérdése. Kodály már 1925-ben így írt:

„Az önök konzervativizmusával, amely a korlátolt német kisvárosé vagy a nemzetközi banalitásé, egy világkultúrán nőtt magyar konzervativizmust szegezek szembe. Mi a magunk lábán akarunk állni, és az egész világ kultúrájából azt akarjuk felszívni, ami nekünk használ, ami minket táplál, erősít. Amiből megtanuljuk a magunk lényegét minél teljesebben kifejezni. Nem akarunk többé zenei gyarmat lenni. Nem akarunk idegen zenekultúrát majmolni. Megvan nekünk a magunk mondanivalója." (Vt II. 393.), ugyanakkor világosan látja, hogy *„idegen kultúra hatása nélkül elsenyved a nemzeti kultúra"*. (ugyanitt)

Egyedüli megoldásként az egyetemes európai értékek és a magyar hagyományok szintézise ideájának megvalósítását vázolja elénk.

„De Magyarország Európának is szerves része: annak hagyományaiban is benne kell élnie. Kelet és Nyugat ütközőpontján álló országnak, népnek élete célja csak az lehet, hogy mind a kettőhöz hozzátartozzék, ellentéteiket magában kibékítse, egybeolvassza. Ebből a szempontból értéktelen az a magyarság, amely nem európai, és számunkra értéktelen az európaiság, ha nem magyar is egyszersmind." (Vt I. 78.)

„Magyar kultúra: örök harc a hagyomány és a nyugati kultúra közt. Béke csak úgy lehet, ha a népkultúra nő fel magas kultúrává, saját törvényei szerint, Európától csak azt veszi át, ami erre kell, s azt is szervesen magába olvasztja. Elérhetjük-e? Janus-arcunk lehet-e valaha egyakaratú, magával egyes lélek arca?

Egyik kezünket még a nogáj-tatár, a votják, cseremisz fogja, másikat Bach és Palestrina. Össze tudjuk-e fogni e távoli világokat? Tudunk-e Európa és Ázsia kultúrája közt nem ide-oda hányódó komp lenni, hanem híd, s talán mindkettővel összefüggő szárazföld? Feladata elég volna újabb ezer évre." (in *'Magyarság a zenében'*, 40-41.)

Ha ezekhez hozzátesszük még mindazon megnyilatkozásait, amelyekben – például a kóruséneklésre ösztönzéskor – a különböző társadalmi osztályok közötti együttműködésről, sőt – az egymástól való függés okán – az egymásra segítéssel történő odafigyelésről, azaz a szolidaritásról szól, azt láthatjuk, hogy a kodályi gondolatok messze túlmutatnak a zenei, sőt a tágabb, kulturális és művészetpolitikai kérdéseken: valójában egy egész nemzet átformálását jelentik – beleértve a gondolatiságot, pszichét, társadalmi viszonyokat, a mindennapok gyakorlati megoldásait és különböző rendszerek működtetését.

Már önmagában ezekre is lehetne hivatkozni, amikor – mint pl. Vitányi Iván *'Kodály művelődéspolitikai koncepciója'* c. tanulmányában (1971) – Kodály elképzeléseit

párhuzamba állítja az utópista szocialistákéval, abban az értelemben, hogy a legszélesebb értelemben vett nép felemelkedését szeretné szolgálni. Elgondolkodtató, hogy Vitányi véleményéhez rendkívül hasonlót mond a világot teljesen más szellemiséggel látó és megközelítő Szabolcsi Bence is, a kodályi életműről szólva: *„Különös ellentmondás feszül ebben a művészi koncepcióban: egy illúzióra épült világot egy öntudatosan realista teremtő szándék ellensúlyoz és éltet."* (in *'Kodály Zoltán emlékezete',* 11.)

Ezen igen pontos megfogalmazás magyarázatot ad arra nézve is, hogy a XX. század sokszor nyomasztó, az átlagembert a társadalomtól vagy cinizmussal elfordító, vagy éppen rettegéssel és reménytelenséggel eltöltő hangulatával szemben – mely akár a nagy gazdasági világválságban, akár a II. világháború okán oly sok kisembert, vagy éppen világhírű tudósokat és művészeket, mint Bartók Béla, az óceánon túlra, kivándorlásra kényszerített – miért jelentett állócsillagot Kodály személyisége és itthon maradása. Neki ugyanis – a fenti, természetes reakcióval szemben – éppen ellenkezőleg, megnőtt a szociális érzékenysége, az emberek, az ügyek és általában: a nemzet iránti felelőssége, 'itthon tevési' belső késztetése, sőt, a jövőbe vetett hite.

Mert fontos a szó: illúzió. De Kodálynál ez nem 'Csalfa sugár', hanem a nemzet(-tudat) építésének része. Ahogy az, már az 1920-as évek vége felé, Szabolcsinak is feltűnik a *'Kodály és Európa'* c. írásában, amikor arról szól, hogy Kodály hogyan kell, hogy felépítse az új magyar műzenét (s vele, legfőképpen nemzeti tudatunkat), ősi zenekultúránk nyelvéből és lelkéből: „S épp ezért, mert pótolni kellett az elmaradt nagy múltat, mert Kodály zenéje *a nem-volt tegnapot is felépíteni jött*, ez a zene megteremtette a maga tradícióját és múltat varázsolt önmaga mögé."

Kodály csak kivételesen, elvétve vetette el a sulykot, s csak akkor is csupán egy 1941-es nyilatkozatában, a *Fiatalok* c. lapban, mikor ezt mondta: *„Egyébként a mélyebb zenei műveltségnek kizárólag az ének az alapja."* (Ámbár, ha Yehudi Menuhin, vagy éppen Arturo Toscanini éneklésből 'levezetett' zenélési gyakorlatára gondolunk, még ennek a sarkos megfogalmazásnak is jelentős igazságtartalmát fedezhetjük fel.)

Egyébként pedig a Szabolcsi által megfogalmazott kodályi 'öntudatosan realista teremtő szándék' valóban döbbenetes éleslátással és tárgyszerűséggel párosuló kemény, tettekben megnyilvánuló realizmussal párosult. Kodály ugyanis – nagyra törő, néhol fennkölt eszméi ellenére – a földön járt.

Akkor is, amikor a Budapest-centrikus gyakorlat erőltetése helyett elfogadta és nagyra értékelte a Vidék segítő, felé kinyújtott kezét: Szombathelyét, Debrecenét, s talán a legfőbbet: Kecskemétét, mely úgy lett Kodálynak *nem* a fővároshoz köthető legfőbb támasza, mint a Nyugatosoknak Nagyvárad. [Itt egyaránt érdemes *A Holnap* c. korszak-kezdetet jelentő antológiájára (1908), illetve a 'Holnap Társaság'- ra is emlékezni, amelynek egyébként oly kitűnőségek is tagjai voltak, mint Babits Mihály, Balázs Béla, Juhász Gyula.]

Akkor is, amikor például a zeneoktatás, a zenei/zenével nevelés módszertani kérdéseinek 'apróp énzre váltásakor' bátran megbízott olyan zenepedagógusokban, mint pl. Ádám Jenő vagy Forrai Katalin.

És akkor is, amikor – éleslátású, jó nevelőként – számos esetben, kíméletlen kritikával, sokszor iróniával illette a zenészi és pedagógiai tehetségtelenséget éppúgy, mint a moszkoviták túlbuzgóságát.

A dolgokat 'felülről' *is* látó, bölcs realizmusnak egyébként is egyik biztos jele az irónia. A kodályi, sokszor csípős szarkazmus, néhol keserű irónia a kezdetektől nem kímélte azt, aki arra valamilyen oknál fogva rászolgált. Ilyenek bizony, sokan voltak. A fenti példa – azaz, hogy a zenei élet szereplőit is sokszor és joggal kritizálta – persze csak egy része Kodály kritikai látásmódjának. Mert a művelődéspolitikai döntéshozók hozzá nem értését, közömbösségét éppúgy céltáblaként látta, mint a kor átlagemberének rossz zenei ízlését, sok esetben álmagyarságát, szellemi vakságát.

És – mert a történet és egyben Kodály személyisége így hiteles – volt öniróniája is, akár egész életművének értékelését illetően. Bónis Ferenc kérdésére, hogy mi legyen (a későbbiekben aztán *Visszatekintés*-re keresztelt) a kodályi gondolatok, írás- és szóbeli megnyilvánulások gyűjteményének címe, Kodály rezignáltan csupán ezt válaszolta: *„Falrahányt borsó.”*.

Ennek a kritikai, ugyanakkor a realitások mentén tenni vágyó, következetes, élethosszig tartó; a kezdetkor még csak sejthetően, napjainkra világosabbá válóan némiképp reménytelen, mégis Kodály által felvállalt küzdelme a fenti mondat tükrében lesz még tiszteletreméltóbb.

A kórusok felé fordulás oka

Ugyancsak Kodály földön járó realizmusát jelzi, hogy már 1927-ben, a *'Mit akarok a régi székely dalokkal?'* c. írásban a magyar lélek megújításáról beszélt, miközben kegyetlenül rámutatott mind külső, mind belső bajainkra:
„Múzeum! Ellenségei oda szeretnék már zárni az egész magyarságot, hogy majd üveg alatt mutogassák. (Idegenforgalom!)" És ugyanilyen profetikus megvilágosodással látja a részben az urbanizáció, részben a pénzhajhászás, s az individualizáció nyomán támadó, a kisebb-nagyobb közösségek, sőt – az eszmék vesztése vagy torzulása következtében – az egész nemzet végzetes kimenetelű hanyatlásának víziójával fenyegető folyamatokat, mikor ezt írja, ugyancsak ebben az írásban, az általa taglalt, magyar-összefogónak, lélek- és magyar élet-igenlőnek gondolt székely népdalokról:
„Az utcán állítanám meg vele az embereket, mikor dúlt arccal loholnak a haszon vagy a falat kenyér után, hogy vigasztalást merítsenek a csodakútból."
Éppen ez, a történelmi tanulságok és belső magyar bajaink felismerése, a magyarságot, sőt a nemzetet hanyatlásba vivő útról való visszatérítés szándéka az, amely új kifejezőeszközök keresésére sarkallták Kodályt. Ezért is fordulhatott a talán leghatékonyabb, legszélesebb körig eljuttatható, s ugyanakkor a legmélyebb lelki szintig hatoló közösségi 'műfaj', a kóruséneklés felé, amely a népösszetartásnak és -összetartozásnak kifejezőeszköze pl. Bach passiói koráljaiban éppúgy, mint Händel oratóriumaiban. Felismerve a kórusok társadalmi összetartó és mozgósító hatásait, Kodály is az énekkarokban látta azt a lehetséges egységesítő erőt, mely jó talaja és hordozója lehet mindazon változásoknak, amelyeket – egy magyarabb, ugyanakkor 'európaibb' Magyarországért végzett nép- és nemzetnevelésben – létszükségletűnek ítélt.

Az optimális, végleges út megtalálása azonban nem volt azonnal magától értetődő. Mert a népdalgyűjtő és zeneszerző fiatal Kodály – az addig feltáratlan népzenei kincsre történő rácsodálkozás okán, 1908-ban, összességében 10 szólamra írt (4 kórusszólam, 6 pedig szóló) *'Két zoborvidéki népdal'*-a ugyanis az akkori potenciális előadók legtöbbjének leküzdhetetlen akadályt jelentettek.

De még jóval később is, például az 1920-as évek zeneakadémiai színvonaláról is így emlékezik:

„Egyes tantermekben folyt azért komoly munka. Akik például Ádám Jenő oratóriumelőadásain és azok próbáin részt vettek, zeneileg is fejlődtek. De a IX. szimfónia meghaladta a növendékek erejét, többet fárasztott, mint fejlesztett." (Vt I. 254.)

Némileg más (főként stiláris, illetve intonációs) okoknál fogva, hasonlót lehetett elmondani az 1923-ban komponált *Hegyi éjszakák I* előadhatóságáról is.

Kodály figyelme – az ismert okoknál fogva – a '20-as évek második felétől – az iskolai énekoktatás felé fordult, s nem véletlenül.

„Az általános iskola felé fordult a figyelmem. A húszas években világossá vált előttem, hogy zenei tömegnevelés csak innen indulhat ki."

(Vt I/ 254.) *Az iskolának azonban megalkuvás nélkül a legjobbhoz, a legértékesebbhez kell utat egyengetnie. „A felnőttek rossz ízlését aligha lehet megjavítani, a korán kifejlett jó ízlés viszont nehezen rontható el."* (Vt I/198.)

Sőt, az elit- és tömegnevelés egyensúlya közös gyökerű megteremtésének lehetőségét látta, gyermekeknek írt kórus-mesterművek által.

„Ha Erkel Ferenc csak egy-két kis kart írt volna gyermekeknek: ma többen hallgatnák operáit. Senki se túlságosan nagy arra, hogy a kicsinyeknek írjon, sőt igyekeznie kell, hogy elég nagy legyen rá." (Vt I. 44.)

E kritikai hangot, 1929-ben, el kell hogy fogadjuk Kodálytól. Ennek oka, hogy ezen felismerést már előtte magáénak tudhatta, hiszen egyfajta módon – az előtte való, csupán zeneszerzői céljait egy pedagógiaival ötvöző új célért – a '20-as évek fentebb idézett második felétől látványosan megváltoztatva, egy új 'célközönségnek'; gyermekkaroknak komponál, méghozzá egy magas, de megvalósítható szinten. Ezek között vannak népi töredékekre, népi szövegekre és népdalokra épülők.

Kodály jól gondolta: már az ezidőben keletkezett művek, mint pl. a *Túrót eszik a cigány* (1925), a *Villő* (1925), a *Gergëly-járás* (1926), a *Lengyel László* (1927), a *Cigánysirató* (1928) vagy a *Pünkösdölő* (1929) alapjaiban változtatták meg a zenei ízlést és a magyar népzenéről alkotott gondolkodás- és érzésvilágot, és valóban azzal kecsegtettek, hogy e nemzedék felnőtté válásával jelentősen fog formálódni a közízlés és a magyarságtudat.

Ezt az új, magától 'kitermelődő' generációt azonban egyrészt nem lehetett kivárni, másrészt pedig, addig is, magára hagyni. Az 1930-as években pedig a sűrűsödő történelem egyre sürgetőbbé tette az idősebb korosztály, a felnőttek számára szánt kórusművek megírását.

Kodály viszonyulását a kor Liedertafel stílusához már ismerjük. De maga a *stílus* csak az egyike volt Kodály problémáinak. A másik, mindjárt a kor által evidens módon kínált férfikari dalárda 'műfaja' volt.

Kimondatlanul ugyan, illetve a vegyeskarok felé fordulással, ilyen típusú kórusművek komponálásával mégis éreztetve az új irányvonalat, s ezt szóval is megvilágítva – mint pl. *'A magyar karének útja'* c. írásában 1935-ben, Kodály látványosan kezdte elutasítani a férfikarokat. Elutasításának okát részben a kórushangzás – a vegyeskarhoz képesti – szegénységével, részben – a fentit is magában foglaló rész-ok miatti – árnyalt lélekábrázolási képesség hiányával magyarázta.

> *„A dalárdát ugyanis korlátolt hangterjedelme és művészi értékben oly szegény irodalma arra ítéli, hogy örökké a művészet előtornácában vesztegeljen. A nagy mesterek keveset, vagy éppen semmit sem írtak férfikarra. Ellenben a világirodalom számtalan remekében válogathat a vegyeskar. […] Jól tudom: nem szűnhetnek meg máról holnapra a férfikarok. (Sőt néhol, mint a tanítóképzőkben vagy papi szemináriumokban mindig lesznek. S legyen egyelőre inkább férfikar, mint semmilyen kar.) De szembe kell néznünk azzal a ténnyel, hogy ma még – vagy már – minden jobb ízlésű zenész messze elkerüli őket, legfeljebb szükséges rossznak tartja. Mert meggyőződése, hogy a művészet szempontjából haszontalanok, sőt károsak, s hogy kivágandók, mint a bibliai terméketlen fügefa. Én erre azt feleltem, amit az evangéliumi kertész: 'Uram, hagyjuk meg még az idén, körülásom, megtrágyázom, hátha gyümölcsöt hoz jövő nyáron? Ha nem hoz, kivághatod azután!' "* (Vt.I/52.)

Ezt a nézetét propagálta hosszú időn keresztül írásaiban és előadásaiban.

Ugyanakkor 1951-ben – talán nem véletlenül, az átélt és folyamatosan megélt társadalmi feszültségek, nemzeti tragédia és emberi sorsok férfikarokon keresztül markánsan történő közvetíthetőségének lehetősége okán [*'Rabhazának fia'* (1944), *'Isten csodája'* (1944),*'Élet vagy halál'*(1947)] – már magát valamelyest revideálva, árnyaltabban fogalmazott egy előadását követő közönség-előadó között beszélgetés közben, egy kérdésfelvetés kapcsán:

> *„Valóban, lehetőleg arra törekedtünk, hogy a vegyeskar jobban divatba jöjjön, s ezért tudatosan kissé elhanyagoltuk a férfikar-írást. Én az első időben egy cikk írásához kezdtem: „Hogyan írjunk férfikarra?". Célom volt, hogy ne csak közvetlen tanítványaim találják meg a helyes utat. De nem írtam meg a cikket, arra gondoltam, elég férfikar van, vessük magunkat inkább a vegyeskarra. Így csak az első mondatig jutottam el: Hogyan írjunk férfikarra? Azt mondhatnám, sehogy, írjunk vegyeskarokat. De teljességgel belátjuk, hogy vannak csoportok, ahol fizikailag nem lehet vegyeskart teremteni, ahol csupa férfi van, és*

ezek akarnak énekelni, s meg is érdemlik, hogy jól énekeljenek. Azt hiszem, hogy a fellendült újabb karirodalomban lesz elég férfikar is." (Vt.I/241.)

[Lett is. Ő maga is írt még néhányat, nagyszerűt. Hogy mára a férfikari kórusok mégis megfogyatkoztak, sőt, szinte eltűntek, annak nem Kodály ellenük való egykori berzenkedése az oka, hanem a társadalomban azóta bekövetkezett jelentős változások.]

Ami bizonyos: jelentős társadalmi akadályokat kellett a vegyeskarok létrejöttének útjából odébb görgetni, hiába változott meg – úgy általában – a nők helyzete Magyarországon a XX. század elejétől. Kodály a városi és vidéki életformáknak egyforma racionális életszerűséggel üzen:

„Nem hiszem, hogy ma, mikor a nő hivatalban, gyárban csakúgy dolgozik, mint a férfi, valaki éppen az énekben tartaná alsóbbrendűnek." – írta 1935-ben.(Vt.I/52.)

„Ha szabad a templomban együtt énekelni a férfival, mért nem szabad a polgári életben? Amint a férfi élete nem teljes a nő nélkül, a zene sem teljes a női hang nélkül: a legnagyobb mesterek legnagyobb alkotásait nem lehet megszólaltatni női hang nélkül. A vegyeskari művek az élet teljességét ábrázolják, a férfikarok csak az egyik felét, mondhatjuk: nem a szebbiket. A magyar karének ma már csak a vegyeskar jegyében fejlődhetik tovább." (Vt.I/121.)

És akkor még jobban fejlődhet, ha a kóristák megtanulnának kottát olvasni, mert – mint a fentihez hasonlóan ugyanitt, a *'Karéneklésünk jövője'* c. írásban, 1942-ben így dohog:

„Gondoljuk meg: micsoda munka volna egy színdarab előadása, ha a szereplők nem tudnának olvasni, s úgy kellene beléjük verni, szajkó módra, a szerepüket. Pedig a dalárdák ezt csinálják mai napig. Annyi munkával, amennyi analfabéta dalárdának egy darabhoz kell, olvasó énekkar tízet is megtanul."

Annak, hogy Kodály a kórusművészet felé fordult – mint említettük – legfőbb oka az volt, hogy a kisebb-nagyobb összetartozásnak, sőt, a 'népi' együvé tartozásának keretét, illetve kifejezőeszközét látta benne. Ugyanakkor, már *'A vidéki város zeneéleté'*-ben rámutatott, hogy bár a német férfikarok (Liederkreis) mintájára létrejött dalárdáink működése fontos a *társadalmi összejövetelek* szerepköre szempontjából, ezek – a zenei kifejezőeszközök hiányossága, illetve korlátozottságai miatt, az elvi lehetőségekhez képest – nem képesek egészen betölteni sem társadalmi, sem művészi szerepüket. E gondolat: a társadalmi szerepvállalás, kulcsfontosságú szó Kodály nép-és nemzetnevelő eszméi realizálásakor. [Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a XIX. század végén a dalárdák a nemzettudat letéteményeseként éltek a köztudatban!]

Ezen idealisztikus, vagy inkább ideákon nyugvó elképzelés azonban – végső soron és különös módon – mégiscsak a realitásra épül. Mert elgondolkodtató, ugyanakkor mégis igaz, hogy az utópista szocialisták eszméihez közelálló gondolatok ténylegesen realizált formáival találkozhatott 1927-ben Kodály olyan keményen kapitalista társadalomban, mint Anglia. Bizonyos, működő ideák társadalomfordító, vagy inkább: egyensúlyozó erejére, a harmonikus közösségi lét belső törvények - vezérelte, művészeten keresztüli, mindenki által örömmel történő alakítására ismert rá Kodály, amikor először szembesült az angol énekkarok világával.

Széles látóköre, éleslátása azonnal magába fogadta, amit ott tapasztalt, és ideális eszközként ezért állította a magyar társadalom bajainak orvoslása szolgálatába. 1935-ben ezt írta:

> *„Bizonyos, hogy vannak a karszervezésnek társadalmi feltételei: elsősorban az, hogy legyen egy embercsoport, amelynek tagjai egymást megbecsülik, társadalmilag egyenlőnek tekintik, ahol senki sem akar a másiknál különb lenni. Ezért olyan nehéz szétszaggatott polgári társadalmunkban karokat szervezni. […] Ha egyrészt igaz is, hogy fejlett karéneklés csak nagy mértékben szolidáris társadalomban lehetséges, másrészt kétségtelen, hogy a karéneklés fejleszti a társadalmi szolidaritást. Lebontja az osztályok közötti választófalakat. E tekintetben távoli, de nem elérhetetlen ideálunk lehet az angol falusi énekkar, amelyben a földesúr és családja mellett ott sorakoznak alkalmazottai s a földműves és iparos lakosság minden arravaló tagja."* (Vt.I/52.)

De – mint már vázoltuk – a társadalom bajai – át- meg átszőve egymást, hol okként, hol okozatként – nem orvosolhatóak egyik napról a másikra. Így öt év múlva, a *'Magyarság a zenében'* c. hosszú tanulmányában gyakorlatilag ugyanazokat írhatta le, mint évekkel azelőtt:

> *„Társadalmi életünk elavult, kisvárosias formái sem kedveznek a zeneéletnek. Nálunk elképzelhetetlen, amit Angliában falun látunk, hogy a földesúr családja, személyzete, a tanító és egyszerű munkások közös énekkarba állnak össze. Pedig az angol csakúgy, vagy még jobban fenntartja a társadalmi korlátokat. De a közös munkával elérendő célt mindennek elébe teszi. Nálunk hiányzik az összműködés, szolidaritás szelleme, ezért nem fejlődnek énekkaraink. Pedig számunka ma és jóideig az énekkar az egyetlen járható út a nagy zene, a zenei közművelődés felé, mert a legkevésbbé költséges. Nem a férfikar, korlátolt és művészeten inneni irodalmával, hanem a vegyeskar."* (in *'Magyarság a zenében'*, 38.)

Az angol vokális zene követendő példája végigkísérte Kodály életét, s ahol lehetett, mindig hivatkozott is rá. A British Council budapesti könyvtárának avatása alkalmából, 1960-ban például előadást tartott e témakörben, mely egyébként az angol nagykövetség által kezdeményezett előadás-sorozat első, ünnepi alkalma volt.

Általános érvényűség és időszerűség együttes megjelenése a vegyeskarokban

Mint ahogyan annak idején a korálok éneklése, illetve a korálfeldolgozások jelentették a protestáns németség vérzivataros történelmi idejeiben az egyik legjelentősebb összetartó erőt, jelentették a bachi passiókban a kor emberének erkölcsbeli, hitbeli és bizonyos értelemben politikai állásfoglalását, vagy ahogyan a Judás Maccabbeus-sal, s a többi händeli oratórium kórusai által ismert rá a maga világára az angol nép, hasonlóan fonódik össze Kodály vegyeskarainak jelentős részében az erkölcsiség, a hit, a jövőbe vetett bizalom és a hazáért tenni vágyás általános, időtől független érvényűsége, valamint az aktuális gondokból, illetve e kettő konzekvenciájából levonható/levonandó, szükséges cselekvés igénye és mikéntje.

Ez utóbbi gondolat – a magyar léleknek a realitásból vagy a múlt dicsőségébe való menekülés, a sírva vigadás, vagy a realitást ugyancsak nélkülöző, fékezhetetlen hevület okán, esetleg éppen a tunyaság, a szellemi restség sajátmagunk-állította béklyójának mindennapjai tükrében – különösen fontos aspektusa Kodály világának, még akkor is, ha történelmünk, hányatott sorsunk legalábbis magyarázatot adhat a fenti attitűdökre.

Kodály világosan lát. Átérzi a történelem és a sokszor saját magunk által magunkra tett súlyok lelkeket bénító terhét, de könyörtelenül felfedi a hibáink által idevezető tévutat, és a jobb, igazabb, erkölcsösebb jövőhöz megmutatja a kiutat.

> *„Népem tragikus sorsán való panaszkodás helyett megpróbáltam enyhíteni azt és erősíteni öntudatát. Sírás nem segít. Már sokat sírtunk. Nézzünk már tiszta szemmel a jövőbe.”*

Ezen útmutatás egyszerre Kodálytól jövő (részint a vegyeskarok, részint saját élete példái által), ugyanakkor a magyar irodalom nagyjainak – a saját korukban megénekelt igazságuk jövőre nézve is érvényes – gondolatait tolmácsolva, illetve nagy magyar költők évszázadokon átívelő, nemzetépítő szellemét hívja a jelen gondjainak

orvoslására. Az aktualitás – néha, akár kettősen is, mint azt ahogyan például a *'Liszt Ferenchez'* is példázza – részben Liszt születésének 125. és halálának 50. évfordulója, részben a társadalmi kor- sőt; kórkép okán –, legtöbbször idősíkok összecsúszásának érzetét kelti, mégpedig a régmúlt korok és a Kodály által megélt magyar történelem gondjai, illetve a gondok okai között számos esetben fellelhető kísérteties hasonlóság miatt. A társadalom gondjai orvoslásához pedig szükség van a bajok gyökerének megtalálására. Kodály e tekintetben példakövetőként beállt abba a – háládatlan volta miatt – nem túl hosszú sorba, ahol jeles személyiségek szembesítették a magyarságot sanyarú sorsának számos belső okával, mint például az irigység, a széthúzás, az ellenségeskedés.

E sorban igen tekintélyes helyet foglal el a magát latinul Comeniusnak író Ámos Komensky cseh író (született Szeges János, méghozzá székely ősökkel!), aki 1650-54-ig a Rákócziak vendégtanáraként négy évet töltött a Lórántffy Zsuzsanna nevéhez köthető sárospataki iskolában, s próbálta a 'világosság műhelyévé' formálni a gimnáziumot, miközben számos alkalommal ostorozta a magyar nemtörődömséget és tunyaságot.
E kiváló elmére hivatkozott Ady is egy 1908-as hírlapi jegyzetében, és Kodály maga is többször idézte növendékei előtt Comenius gondolatait és szerepét.
De nekik – Ady gondolatainak parafrázisával élve – gázolva bár a társadalom elvadult tájain, szembesülve az ős, buja földet ellepő dudvával és muharral, mégis, ha gyötrelmesen is, de (szintén Ady metaforájával élve) fel kellett ismerniük: 'föl-földobott kőként' itt a hazájuk, itt kell a nemzetet újjá formálniuk, kinek-kinek úgy, ahogyan azt a végzetük, vagy ahogyan azt a maguk-kereste/vállalta sorsuk kijelölte. Saját lelkükből nincs kibújási lehetőségük: 'Százszor is, végül is'.

Van-e politikai üzenete a Kodály vegyeskaroknak?

Ady kínzó önvallomása nem magányos kiáltás a magyar irodalomban. Kodály vegyeskari szövegei között számos olyat találunk, ahol ez a hangvétel megtalálható. Ezen versek azonban – függetlenül attól, hogy melyik évszázadban, illetve történelmi korszakban keletkeztek – mindig kiemelten fontos társadalmi aktualitáshoz köthetők,

melyhez számos esetben, szétválaszthatatlanul kapcsolódik a politika. És itt meg kell állni egy pillanatra, idézve Kodály gondolatát:

„Napi politikával sohasem foglalkoztam […] Átvitt értelemben azonban politika volt minden taktus, amit írtam, minden népdal, amit gyűjtöttem, mert mind egy tégla az új Magyarország felépítéséhez."

Itt talán ellent lehet mondani Kodálynak. Nem csupán és elsősorban egy akkortájt anekdotaként közszájon forgó állítólagos, ámbár hihető történet okán [Rákosi rosszalló megjegyzésére, miszerint *„Mostanában nem sok jót hallok magáról, Kodály elvtárs!"*, Kodály elhíresült válasza ez volt: *„Én sem magáról!"*], s nem is csak azért, amiért Demény János visszaemlékezése szerint a '30-as évek vége felé hangosan és hosszan szidta a 83-as (ma 56-os) villamoson az egyik, szélsőjobb felé forduló politikust, vagy – még visszább tekintvén az időben – amiért kihallgatást kért a miniszternél a háborús bűnösnek kikiáltott Dohnányi érdekében.

A *'Hátrahagyott írások'* között számos elemzése olvasható az 1945-től kezdődő új korszakról. Tárgyilagos látásmóddal vizsgálódva, rosszallóan ír az országot vezető kontárokról, a népet elvadító pártról, az erőszakról, a hazugságról éppúgy, mint a később levert szabadságharcot követő oktalan bosszúhadjáratról, az ártatlanok üldözéséről, a haynaui rémuralom újjászületéséről. Ugyanakkor a népnyelvből, a paraszti életből merített képekkel érzékeltette elítélő véleményét, például ekképpen:

„Az a ló, melynek véresre rángatják a száját, végre megbokrosodik. – A bika, ha nyugtában folyton piszkálják, végre felugrik, és döf, akit lát. – Népet kormányozni nem lehet néppszichológiai ismeretek nélkül. – És szeretet nélkül nem lehet hibáiról leszoktatni."

Kodályról egyébként számos – és valóságos (!) –, erősen politikai színezetű történet kering, melyek ma ugyan anekdotának hatnak, a maguk korában azonban ékesen bizonyították Kodály segítő szándékát, igaz ügyekért vállalt kiállását éppúgy, mint humorát. Kodály politikai bátorságát a fenti, Rákosival történt, akkor egyébként vérfagyasztónak is értékelhető szóváltásán kívül sok, hasonló jellemezte.

Valamikor az '50-es évek végén [miheztartás végett, emlékeztetőül érdemes átolvasni Kodály '50-es években keletkezett műveinek szövegét, s elképzelni az ennek okán szerzett politikai megbízhatósági 'priuszát'] a magyar népzene gyökereit kutató kiváló népzenekutatót, Vikár Lászlót nem akarták beengedni a Szovjetunióba, hiszen azidőtájt még a szovjet lakosság is csak egyfajta útlevéllel közlekedhetett két tagköztársaság

között. Vikár Tamás visszaemlékezése szerint Kodály – mikor ez tudomására jutott – telefonon azonnal felhívta a szovjet nagykövetet.
„*Kodály Zoltán vagyok”* – mutatkozott be. Csaknem érezni lehetett, ahogyan a telefonvonal túlsó végén a nagykövet szinte ’vigyázz-ba vágja magát’:

„ – *Tessék, Kodály elvtárs!*

– *Barátja maga a magyar népnek?!*

– *Ter…Természetesen!*

– *Akkor miért nem engedik be Vikárt?! ”*

Ezek után Vikár László kiutazása és külföldi gyűjtőmunkája különösebb gond nélkül megoldódott.

Bár e történetek természetesen fontos jelzőkövekként is értékelhetők, mégis, a címben jelzett témakörben mindenképpen az értékelhető a legfontosabbnak, hogy műveiben Kodály milyen szöveghez nyúlt, azokból mit és hogyan használt fel azért, hogy a benne lévő érzéseket, gondolatokat a legjobban ki tudja fejezni.
E kérdés- és témakörben az előző fejezetben tárgyalt aktualitásnak különösen fontos szerep jut, nem elhanyagolható szempontként amiatt, hogy a politika oldaláról várhatóan, sőt kiszámíthatóan érkező, a kórusművekre hatalmi oldalról történő reagálást a minél kisebb támadási felülettel legalábbis tompítani lehessen. Efféle, Kodály szilárd belső meggyőződésén túli, a politika felé ’alibiként’ szolgáló aktualitás (például Vörösmarty Mihály halálának 100. évfordulója 1955-ben) is magyarázhatja, hogy Kodály például, ezidőtájt – pontosabban 1956-ban – miért fordult szövegválasztásában Vörösmarty felé (*’Magyarország címere’*, illetve a férfikarok közül az *’Emléksorok Fáy Andrásnak’* és *’A nándori toronyőr’*). Persze, a versek szövege nem hagy kétséget afelől, hogy a háttérben – sőt, mindenki számára inkább primér üzenetként szólóan – mi a mű és Kodály igazi üzenete.

És ha visszább tekintünk az időben, például Gazdag Erzsi: *’Balassi Bálint elfelejtett éneke’* című – természetesen Balassi által soha meg nem írt – versére a maga 6+6+7-es, tipikus formulájával, ez – formájában – ugyan valóban a XVI. századi neves katona-költőt idézi:

„Ó, de mëgvetnélek,
Ki is nevetnélek!
De sírok, mert szeretlek.

Csak në volnék vérëd,
Könnyen felednélek.
Elmennék én messzire.

De jaj, hová fussak,
Hogy soha në jussak
Vissza hazám földjére?"

Ám, ha a kórusmű keletkezési dátumát nézzük: 1942, akkor értjük meg igazán a fasizálódó Magyarország szégyenén feljajduló, de a szeretett haza foglyaként, 'föl-földobott kőként' az itt maradást vállaló költő és zeneszerző fájdalmát. S hogy honnan valósi a reménykedés ereje?

Talán, mert Petőfi 1844-es, drámai aktualitású, éppen száz éves szavai, a *'Rabhazának fiá'*-ból valósággá válhat 1944-ben is:

„...az ítélet napja eljön talán
S hazám bilincseit lerontja."

És mert *'A nagy világon e kívül / Nincsen számodra hely'*. Így érezte Vörösmarty is. És így érezte Kodály is, amikor (– ki tagadhatná a politikai állásfoglalását is világosan jelző témaválasztást és annak idejét?! –) 1954-55-ben, a *'Zrínyi szózatá'*-ban a költő-hadvezér égető szavaival való ostorozáson, gúnyon és buzdításon túl a 98-103. ütemekben Vörösmartyt és Egressyt idézte szóval és hanggal.

Petőfi is minden körülmény között ugyanígy állt ki a hazáért, mint pl. a *'Magyar vagyok'* c. versében, 1847-ben:

„Szégyenlenem kell, hogy magyar vagyok!
Itt minálunk nem is hajnallik még,
Holott máshol már a nap úgy ragyog.

De semmi kincsért s hírért a világon
El nem hagynám én szülőföldemet,
Mert szeretem, hőn szeretem, imádom
Gyalázatában is nemzetemet!"

S mert a XX. századi Magyarország történelme bővelkedett a nemzet gyalázatában és tragédiájában, Kodály – a nemzet élő lelkiismereteként – számos műben próbálta inteni, figyelmeztetni, óvni a magyarságot. Széles látóköre és a művész érzékenysége csalhatatlan szenzibilitásával reagált az előbb idézett, 1956-os vagy a második világháborús eseménye egzaktságához képest kevésbé feltűnő, ám később mégis történelmet író politikai 'előszelekre' is. Ennek ékesen szóló bizonyítékai az 1936-os *'Magyarokhoz'* és az 1937-es keletkezésű, Ady forradalmi versére írt *'Felszállott a páva'* (ekkor még a Munkásdalegyletek Szövetsége által kiírt felhívásra férfikarként komponált formájában). [1937 'Ady-év' volt, születésének 60. évfordulóját ünnepelték.] Ezeket az – irodalom és a zene köntösébe öltöztetett, számos esetben alig-alig leplezetten politikai felhangú – üzeneteket pedig mindenki megértette.

Megértették a kórusok és a hallgatóság is. Ez éppúgy megnyilvánult a *'Páva'* egyesített munkáskarok által énekelt bemutatóját követő hihetetlen tetszésnyilvánításában, mint például a *'Zrínyi szózatá'*-nak fogadtatásakor, amikoris a teljes művet meg kellett ismételni.

És persze, értette ezeket az üzeneteket a Hatalom is. A cenzúra éber volt: az Ady versben a vármegye jelzőjét 'vad' helyett 'ős'-re szelídítette. Látva azonban, hogy a hatalom elleni lázongásnak még így is szimbóluma lehet (– mert, hiszen az ilyen korokban, amikor nincs lehetőség a nyílt szóra, marad - mint egyedüli eszköz - a jelkép és a jelképekkel elmondható üzenet –), igen hamar be is tiltották a kórusművet. Így aztán 1937-38-tól (ez már az Anschluss ideje) a *'Forr a világ'* vette át az egyre inkább a szélsőjobb oldal felé tolódó, majd egyre inkább fasizálódó Magyarországon az egyszerre ez elleni tiltakozásra, ugyanakkor a hazáért való összefogásra buzdítás jelképének szerepét, s vált egyfajta módon 'forradalmi tömegdallá'.

Ebben nyilván az is szerepet játszhatott, hogy a hatalom a Berzsenyi szövegbe már nem tudott úgy belekötni, mint Adyéba. [Ráadásul, mintegy felmutatható 'alibiként' szolgált 1936, Berzsenyi halálának 100. évfordulója is.]

Mikor azonban erre a legkisebb lehetőséget is látta, rendszertől függetlenül nem habozott betiltani azt, amiben az aktuális hatalmat veszélyeztetni látta. Így történt ez a Zrínyi szózatával is. Lehetetlen volt ugyanis meg nem érteni a látszólag a törökökről, valójában azonban a *mindenkori* 'rettenetes sárkány' szimbolikájáról szóló szövegsorokat: *„Látok ëgy rëttenetës sárkányt, mëly mérëggel, dühösséggel teli, elragadja, s ölében viseli a magyar koronát."[…] „Hallj mëg engëm élő magyar, ihon a veszëdelëm, ihon az emésztő tűz!" […] „Erdélyt, koronánknak legszëbbik boglárát fëlprédálta, fejëdelmét eltiporta, nemzetünket, országunkat gázolja, mint ëgy vadkan a szépen plántált szőlőt!"* Így, s aztán tovább sorjáznak az égetőbbnél égetőbb gondolatok, mint például a legdrámaibb pillanatokban felhangzó *„Ne bántsd a magyart!"*.

Nem csoda, hogy ezután a bemutató után – a '60-as évek végén Vass Lajos által dirigált egyetlen előadás kivételével – csak évtizedek múlva hangozhatott fel a mű ismét a pódiumokon.

Kitekintés a férfikarokra

A „napi politikával sohasem foglalkoztam" – ha 'úgy vesszük' – mégiscsak igaz állítás lehet. Mert ha egyfajta, körülbelüli tagoltság mentén próbáljuk Kodály férfikarait értelmezni (emlékeztetőül: Kodály – finoman szólva – nem igazán lelkesedett e műfajért), feltűnik, hogy a kompozíciók java a XX. századi történelem fősodora mentén helyezkedik el. Így tehát a 'napi történelem', a 'napi politika' valóban, ezeknek csupán egy-egy jelzőköve.

Mi az oka, hogy Kodály – ha időszakosan is, de – vissza-, vagy inkább: odafordul a férfikarok felé? Az ok egyszerű. Először is, e történelmi vonulatok és 'végeredményük' [(I. és) II. Világháború, valamint 1956] alapvetően határozták meg Európa és benne hazánk, illetve nemzetünk sorsát, magyarságunkhoz való viszonyunkat. E történelemfordító, forrongó, nem egyszer 'lázbeteg', véres idők zenei kifejező eszköztárának pedig egyik legevidensebb eszköze az ezt ábrázolni tudó, hol ércesen zengő, hol tompán kongó férfihang. Második okként, a magyar népet – a kompozíciók irodalmi alapját képező versek történelmi analógiájával – felrázni akaró, erkölcsre,

emberségre, hazaszeretetre buzdító Kodály, a nemzet sorsán való jobbítás szándékával azért fordult a férfikarokhoz, mert a magyarországi 'tradicionális' férfikarokban felfedezte a népnevelés hatékony, propaganda erejű lehetőségét.

A már fentebb említett történelmi folyamatokból az egyik a fasizálódás felé vezető út volt. Érdemes megvizsgálni, hogy a társadalom és a politika még kevéssé látszó változásait is milyen finom lélekrezdülésekkel képes Kodály érzékelni és érzékel*tet*ni, ugyanakkor – viszonylag rövid idő, alig pár év alatt – milyen határozottsággal határolódik el a társadalomban és a politikában egyaránt megerősödő szélsőséges hangoktól.

Az 1934-ben írt *'Katonadal'* már nem egészen az 1918-as *'Régi magyar katonadalok'* (másként: *'Magyar rondó'*) világa, bár ugyanúgy népdalihletésű. Trombita és dobkísérete sem feledtetheti azonban a baljós jeleket: *„Arról alól kékën béborult az ég."* De mégis, mindenek: Trianon és a világ újrafelosztása szándékával mozgó német fenyegetés ellenére; az élet, a szerelem, a normál emberi lét védelmében, a nép józan hangjaként visszhangzik az utolsó sor: *„Kapitány úr, szalutálni nëm fogok!"*

Az 1935-ös *'Justum et tenacem'*-ben Kodály – kitűnő szövegválasztással, Horatiust idézve – hátborzongató társadalmi érzékenységgel érzékeltetve inti a magyarságot, a *'Katonadal'*-lal szemben itt már a nép másik énjének ábrázolásával, egyúttal a vers magyar 'alcímével' – *'Rendületlenül'* – hitet téve a jogállamiságban, az igazságért való kiállás érdemességében. Bár a vers mondanivalója általános érvényű, mégis – méghozzá félreérthetetlenül – egyúttal a jobbra tolódó politikai közhangulat ellen is szól.

„Kit jog vezérel s állja mit eltökélt:
Sem rosszra hívó nép tüze, sem dühös,
Parancsoló tirannus arca
Meg nëm ijesztheti és nyugalmát
El nëm rabolja s Adria zsarnoka
A szélvész, villám, Jupiter ujja sem:
Az ég szakadva ráomolhat,
Meg se remegne, amíg lesújtja."

(Trencséni József fordítása)

Már ekkor jól látszott: Kodály a továbbiakban az addigiakhoz képest jelentősen más: új és magasztos szerepet szán a férfikaroknak. A későbbi, férfikarokra írt kompozíciói ezt messzemenően igazolták is.

Kodály látta: az ország rossz úton jár. A történelem, a sors és a magunk hibái- szabta, bennünket tévútra vezető erőket konstruktívra formálva, hazánk, népünk sorsa jobbra fordul! – hirdeti 1936-ban, reformkori nagy költőnk, Kölcsey *Huszt* című versének megzenésítésével. A vers két gondolati alappillérét:

„Régi kor árnya felé visszamerengeni mit ér?

[...]

Hass, alkoss, gyarapíts: s a haza fényre derül!"

érdemes még egyszer összevetni Kodály gondolatával:

„Népem tragikus sorsán való panaszkodás helyett megpróbáltam enyhíteni azt és erősíteni öntudatát. Sírás nem segít. Már sokat sírtunk. Nézzünk már tiszta szemmel a jövőbe."

Az analógia nyilvánvaló. A 'tiszta szemmel jövőbe nézés' és a tenni akarás Kodály világa is. Egy különbség azonban, talán mégis van Kölcsey és Kodály nézőpontja, illetve megközelítési módja között. Kölcsey azt mondja:

„Messze jövendővel komolyan vess össze jelënkort."

Ezt Kodály is megteszi. De ő, a 'régi kor árnyai' közül segítségül hívja a 'Nagyok' szellemét is, hogy azok példáját idézve segítse a Jelent a Jövő érdekében!

A fasizálódás útján járó Németország, illetve a vele időben eltolt párhuzamosságú, Magyarországon is erősödő jobboldali veszély keményebbé tette Kodály hangját. Az 1936-ban komponált *'A magyarokhoz'* (*'Forr a világ'*) és a már taglalt, férfikarra írt, 1937-es *'Felszállott a páva'* hűen bizonyítja ezt. És mindkét művet – szélesebb körű terjeszthetősége okán – más hangfajú kórusra is átírja, mint az eredeti verzió volt. [Utóbbit Forrai Miklós javaslatára írta át vegyeskarra.] Sőt, az Ady forradalmi hangján is szóló *'Páva'*, betiltása után, éppen a legkritikusabb időben, 1939-ben hangozhatott fel ismét, igaz, nagyzenekari variációsorozatként, tehát szöveg nélkül (ámbár éppen emiatt: betilthatatlanul, azaz végső célját, a mind szélesebb körű hatást elérve), mégpedig Hollandiában, az amszterdami Concertgebouw 50. évfordulóján. És bár Kölcseyhez hasonlóan itt is a jövőbe tekintünk, a nép hangját idéző Ady és Kodály egyaránt harcosabb optimizmussal szólít meg, sőt, hív harcba:

„Másképpen lësz holnap, másképpen lësz végre!"

De a történelem nem igazolta Kodály jövőbe vetett hitét. A fasizálódás előszelét az embertelenség irracionális mértékű elszabadulása követte.

A férfikarok második 'ciklusa' ezt az időszakot; a Radnóti által, a *Töredék*-ben 1944-ben világgá sikoltott

„Oly korban éltem én e földön,
mikor az ember úgy elaljasult,
hogy önként, kéjjel ölt, nemcsak parancsra"

és

„az ország megvadult s egy rémes végzeten
vigyorgott vértől és mocsoktól részegen."

II. világháborús világát, valamint az azt követő pár évet, a 'lecsengés' korszakát, illetve ennek érzés- és gondolatvilágát igen nagy szenvedéllyel öntötte hangokba.

Még az ugyanazon eszmékért, ideálokért küzdő, sőt a hasonló utat járó Legnagyobbak lelkialkata is lehet teljesen különböző. Bartók ezt érzi:

„Ha valaki itt marad, holott elmehetne, ezzel hallgatólag beleegyezik mindabba, ami itt történik, mondhatják." És úgy érzi, megfullad a lassanként a fasizálódás hálójába kerülő Európában és (a néhány évvel később maga is fasizálódott) Magyarországon, hogy nem képes itthon megmenteni a háború és a fasizmus borzalmaitól magát, szeretteit, a magyarságot, hogy nincs eszköze, és hogy egzisztenciálisan ellehetetlenül. Számára az utolsó pillanat, amit még itthon el tudott viselni, az az 1940 októberében adott zeneakadémiai búcsúkoncertje volt. Ezután útnak indult, annak ellenére is, hogy amint még Svájcból írta: *„Talán a bizonytalanságba megyünk, de nincs más választásunk. Vajon mennyi időre? Isten tudja…"*

Kodály más. Úgy érzi, maradnia kell, még akkor is, ha csak műveivel és személyes jelenlétével próbálhatja meg a 'kizökkent időt' és benne a magyarságot visszarángatni a szakadék felé tántorgástól.

Nem lehet a véletlennek betudni, hogy e vészterhes időkben Kodály – sorozatosan – egyik legnagyobb költőnket, a 100 évvel azelőtt élt Petőfit hívja segítségül. A forradalmár költőt, aki mindenek felett, a magyarság hibáival együtt is, élete feláldozása árán is, hűen szerette hazáját. És bár az 1944-ben komponált *'Isten csodája'* és a *'Rabhazának fia'* (mely utóbbi – mint vers – éppen a kórusmű keletkezése előtt 100 évvel született) éppúgy a nemzet pusztulását vizionálja, illetve festi meg a maga képszerűségével, és tár fel hibáink közül számosat, mint például végzetes önsors-rontásunkat:

„A szëm saját kezünkben mindënütt
Saját szívünkre célzó gyilkot lát,
S ez öngyilkos kéz hányszor szálla ránk!”

(Isten csodája)

Mégis, a jövőbe vetett hitet, Istenben való bizakodást, s nem utolsósorban a magunk erejére támaszkodást hirdeti Petőfi, és vele együtt Kodály is:

„De az ítélet napja eljön talán,
S hazám bilincseit lërontja.”

(Rabhazának fia)

És a humánum hangján szól a hét szólamban, fortissimóban zengő, a megoldás feltételét kínáló válasz, mely Petőfi, illetve Kodály és Radnóti korára egyaránt érvényes üzenetű:

„Embërségünkből álljon fönn hazánk!”

(Isten csodája)

A világháború rettenetének, a humánum elleni valaha volt legnagyobb gaztettnek emléke – az ország gazdasági, mentális és pszichés állapotának okán is – évekig jelen volt Kodály művészetében: az 1947-ben komponált *’Élet vagy halál’* (szintén Petőfi verse) szélsőségesen romantikus festői képpel ábrázolja a bősz üvöltésű viharban magára hagyottan, véres homlokkal küzdő magyart. Ugyanakkor, a mű második nagy formai egységében már a neves elődök, hajdani vezéreink példáját idézve szólítja cselekvésre a nemzetet, s hirdeti a győzelmet.

„Ha csak félakkorák is lëszünk, mint a nagy ősapák,
Hamarosan el fogja lepni árnyékunk
A sárba és vérbe fúlt ellenség táborát!”

Ugyancsak ennek a harcias kiállású, új nemzeti összefogást hirdető hangvételnek lehetünk tanúi a *’Jelige’* (1948) és *’A szabadság himnusza’* (1948) partitúraoldalain.

[Különösen érdekes az ’új nemzeti összefogás’ vonatkozásában a *’Jelige’* szövege. Mindenképpen elgondolkodtató ugyanis, hogy Kodály tizenegy évvel ezelőtt a *’Páva’* hatodik versszakát – amelyben az *„Új lángok, új hitek, <u>új kohók</u>, új szentek”* sor is szerepel – kihagyja a megzenésítésből. Ha ehhez hozzátesszük azt is, hogy József Attila egyetlen versét sem zenésítette meg, kérdésként az merülhet fel, hogy ennek bizonyos

képi világ-beli vagy esetleg világnézeti egyet nem értési okai lehettek. Ehhez képest jelent meglepetést, különösen a Jankovich Ferenc vers második versszakának megzenésítése, többek között ezekkel a mondatokkal:

„Lëndül a munka országunkban, búgnak a gyárak,
Szánt a gép, milljó kéz sürög áldva ősi mezőkön!”]

Magyarország újbóli felépítése – Európa csodálkozására – pár év alatt sikerült. Ebben döntő szerepet játszott az emberek optimizmusa, lázas tettrekészsége és az új társadalom ideájába vetett bizalma. Ez messzemenően érvényes Kodályra is, miközben azonban éleslátása nem homályosodik. A politikai, s vele a napi élet visszásságait, torzulásait már a kezdetektől észreveszi, sőt – nem kis bátorsággal – mind erőteljesebb hangsúlyozottsággal szóvá is teszi, például, amikor már 1951-ben *’egyes megtévedt embereink túlbuzgó oroszoskodásá*ról’ ír (Vt/I.224.).
A társadalom – többek között például a Népi Kollégiumi Mozgalom erősödésével – reagált a politika és ideológiája túlzásaira. Mégis, hogy a ’nagy egész’ elérje a ’gyulladási hőmérséklet’ kritikus pontját, szellemi erők és bizonyos, kisebb-nagyobb gyújtópontok szükségeltettek. Ilyenek voltak például az ELTE Petőfi Körének 1956. szeptemberi ülése a Gólyavárban, vagy például Kodály ezidőben írt (vagy bemutatott) művei, köztük az 1955-ben komponált, de ’56 szeptemberében bemutatott, ’természetesen’ Petőfi vers ihlette *’Nemzeti dal’*, illetve az 1956-os év két, nagyszerű; Vörösmarty Mihály egy-egy versére komponált *’Emléksorok Fáy Andrásnak’* és a *’Nándori toronyőr’*. Ez utóbbi – a nándorfehérvári diadal 500. évfordulója történelmi okán – egyszerre buzdít, ugyanakkor az önfeláldozó hazaszeretet szimbolikus alakja, Dugovics Titusz hősi cselekedetének morális erejét hívja a hazáért harcolók segítségére.
A fent említett művek címei s a versek önmagukért beszélnek. Ezért talán szükségtelen Kodály – napnál világosabb – ’hittételét’ nemzete szabadságáért felvállalt tettrekészsége és tettre hívása mellett tovább részletezni.

A férfikari művek betöltötték azt a szerepet és célt, amit Kodály nekik szánt. Felrázták, és egységbe szólították a magyarságot történelmünk kritikus időszakaiban, miközben egy ehhez képest jóval prózaibb feladatot is teljesítték: a férfikarok irodalmának bővítésével a magyarországi kórusok szakmai lehetőségeit is jelentősen gazdagították.

A vegyeskarok irodalmi háttere

Kodályt – a zenéhez fűződő alapvető kapcsolatán túl, érdeklődése, vonzalma, illetve, természetesen, diplomája okán is – szoros kötelék fűzte a magyar irodalomhoz. Ez a vonzalom egyszerre volt érvényes a régebbi korok írói és költői, ugyanakkor a kortársak iránt is. A régiek közül vannak Kodályra nézve olyan meghatározó személyiségek, akikre többször is hivatkozik. Ilyen például a XVII. században Erdélyben élt (illetve oda Amsterdamból visszatért), több nyelvet beszélő, jelentős teológiai tudással is rendelkező, európahírű kiváló nyomdász, Misztótfalusi Kis Miklós. Az ő méltatlan sorsában, a *'Maga személyének, életének és különös tselekedetinek Mentsége'* című életrajzi írása alapján Kodály meglátta mindazon tehetségekét is, akik nemzetükért *saját* hazájukban szeretnének tenni, ám irigység, széthúzás és más 'magyar bajok' miatt tervük kudarcra van ítélve. E nemzetsors-rontó attitűdre való ráismerés és annak ostorozása meghatározó Kodály kórusműveinek világában.
Ehhez a ráismeréshez társul egy másik hatás; Kodályt a későbbiekben mind művészetében, mind pedig a közélet területén vívott csatáiban jelentősen segítő szellemi forrás is, mégpedig a rá oly nagy hatással bíró Pázmány Péter (1570-1637), akinek – Tarnóc Márton szavaival – *„…nyelve, stílusa, gondolkodásának tősgyökeres magyarsága, vitatkozó és érvelő szenvedélye mély nyomot hagyott Kodály tanulmányaiban."* (in: Tarnóc Márton: Kodály és a régi magyar műveltség)

Ha a Kodály által kórus- és egyéb művei szövegi anyagául választott költeményeket szeretnénk elemezni, illetve ezek szerzőit taglalni, arra juthatunk, hogy igen széles azon költők köre, akik szerepet kaptak a kodályi életműben. Beszélhetünk Balassi Bálintról (*'Szép könyörgés'*), Batsányi Jánosról (*'A franciaországi változásokra'*), Berzsenyi Dánielről (*'A magyarokhoz'*), Kecskeméti Vég Mihályról (Psalmus hungaricus), Kisfaludy Károlyról (*'Mohács'*), Kölcsey Ferencről (*'Huszt'*), Zrínyi Miklósról (*'Zrínyi szózata'*),…, gyakorlatilag a régi magyar irodalom csaknem valamennyi mértékadó alakjáról (beleértve még, pl. a XVI. század közepén élt Tinódit, majd utána, a késői reneszánsz protestáns zsoltárköltőjét és műfordítóját: Szenczi Molnár Albertet is), valamint, nem kevésbé, a szinte csak az irodalmárok által ismert alakokról, mint például Kodály kortársáról, Bodrogh Pálról (*'Sirató ének'*).

Ezt a rendkívül széles, a magyar évszázadokba egyre visszább nyúló és mélyebbre ásó irodalmi érdeklődést egyébként Kodály könyvtára, illetve a kötetekbe írogatott bejegyzések is tanúsítják, miként ez a fentebb már idézett Tarnóc által írt tanulmányból is kitűnik.

Ehhez azonban – méghozzá nélkülözhetetlen módon – Kodály történelmi érdeklődése is szervesen kapcsolódott, s talán ez segíthet bennünket abban, hogy – jóval egyszerűbb, ugyanakkor mégis igaz megközelítéssel – kijelenthessük: Kodály mindazon költőkhöz, illetve verseikhez fordult a legszívesebben, amely művek – megkérdőjelezhetetlen irodalmi értékük mellett – a magyar történelem, a haza és a nemzet kérdéseivel foglalkoznak. Ezek között is főként azok kerültek Kodály érdeklődésének látómezejébe, ahol a múlt és a jelen példakénti összekapcsolásával megteremthette magának a népnevelési szándékának leginkább megfelelő szövegi hátteret.

E háttér talán legmarkánsabban szembetűnő alakja, bizonyos tekintetben alfája és omegája: Petőfi, akihez a legnehezebb időkben is fordulhatott, akinek magyarsága, szuggesztív ereje, hazájához való szeretete és hűsége, valamint Istenben és a nép erejében való bizodalma Kodály számára a lelki és szellemi megerősítést jelentette, még a legtragikusabb történelmi időkben is. Ilyenek *'A székelyekhez'* (1943), a *'Csatadal'* (1943), a férfikarok közül a *'Rabhazának fia'* (1944), az *'Isten csodája'* (1944), az *'Élet vagy halál'* (1947) és a *'Nemzeti dal'* (1955).

A számos Petőfi vers választásának másik, természetes fő oka Petőfi nyelvi és költői világának sajátosan *magyar* és sajátosan *népi* világa. Az a világ, amelynek egy másik árnyalatát is nagyon szerette Kodály, s még ha csak egyetlen kórusmű alapját is képezi e tónus – mégpedig a lírai *'Csalfa sugár'* -ban (illetve, a *'Négy dal'*- ból a *'Haja, haja'* címűben) –, mégis, számtalanszor hivatkozik Arany Jánosra is, mint például 1950-ben, ekképpen:

> *„A magyaros iskolát eleinte lenézték, míg végre Petőfivel, Arannyal győzedelmeskedve, olyan utat mutatott, melyről azóta sem tért le igaz magyar író.*
> *De nemcsak az irodalomnak, minden más művészetnek is ők mutatták meg a helyes utat."* (Vt.I./221.)

Az *Általános érvényűség és időszerűség együttes megjelenése a vegyeskarokban* című fejezetben már esett szó arról a Kodály és Ady közötti hasonlóságról is, mely a problémák felismerésének közös vonásában jelentkezik. Mindketten a nemzet

tunyaságából és fásultságából *is* jelentős mértékben eredeztethető enyészetének tragédiáját láttatják hasonló szemszögből (*'Akik mindig elkésnek'*), részben pedig az egyébként ostorozó kritikával illetett haza szeretetének itthon marasztaló bilincsei hordására késztetik honfitársaikat. Kodálynak ezen kívül azért is volt ösztönző Ady költészete, mert olyan példát látott benne, *„aki a maga nyelvét a régi nyelvből alakította ki csodálatosan"* (Vt. I/27.), azaz abból a több századot átívelő nyelvi örökségből, amelyet elsődlegesen a Kodály által annyira szeretett Petőfi és Arany művészetének öröksége jelentettek. Ennek megújulását látta Ady költészetében, és ezt: a népből kinőtt, s a nép nyelvét beszélő, a múltból a máig ívelő, autentikus magyarság-hangot szerette volna ő maga is kompozícióiban megvalósítani. Ennek a 'Nép – Ady – Kodály' hárompólusúságnak szép példája a *'Fölszállott a páva'*.

Bár némileg más költői és személyiségbeli aspektusból szemlélve, értékelve és élve az előbb említett korszakot, a nemzeti romantika időszakát, Vörösmarty versei is többször ihletők voltak Kodály számára. A vegyeskarok között ilyenek a *'Liszt Ferenchez'* és a *'Magyarország címere'*, a férfikarok közül pedig *'A nándori toronyőr'* és az *'Emléksorok Fáy Andrásnak'*. E versek mértékadó voltát jelzi, hogy mind a négy témája a haza és a hazafiság, és hogy az ezekre komponált kórusművek közül az utolsó három 1956-ban készült!

E fejezetben szólni illik az eredeti szövegekhez képesti változtatásokról is. Ezeknek néhol a vers terjedelme (azaz: hossza) az oka, leginkább azonban az a szellemiség és lelkiség, amely aztán majd, a kodályi világban a dramaturgiát szolgálja. Ehhez aztán néhol – kifejezetten a vokalitás, illetve az összhatás érvényesítése céljából – sokszor csak praktikusnak tűnő, de azért azon jó párszor túlmutató változtatásokat eszközöl Kodály.

Ennek reprezentálására álljon itt csupán egyetlen, ám kiemelkedően illusztratív példaként, a *'Liszt Ferenchez'*. A nagy változtatások tekintetében a 14 versszakos óda felét (a 4-6.; a 9-11. és a 13. versszakot) elhagyja, illetve a felhasználásra kerülők közül kettőt (8. és 12.) egybeötvöz. Mindezt természetesen azért teszi, hogy a mű eszmei mondandói a zene dramaturgiájában is minél sűrítettebb formában legyenek a lehető szuggesztívebbek, azaz – például a bachi életműre, s ott is a két passiót egybevetve – mintegy 'János-passió'-szerű tömörséggel lehessen a kórusmű még drámaibb, még izzóbb.

A mű végefelé is, a 132-134. ütemekben, nyilvánvalóan ilyen okok nyomán maradt ki a Vörösmarty szövegből:

„És ha hallod, zengő húrjaiddal,

Mint riad föl e hon a dalon” - ból a *’zengő húrjaiddal’*.

Az ’un poco animato’ rész *zenei* dramaturgiája, pontosabban: az ezt indukáló nekibuzdulás és tettrekészség egyszerűen nem férnek meg a költő némileg dagályosabb, szélesebben szétterülő, romantikus fogalmazás-világával.

[Érdekes megemlíteni, hogy Kodály hasonló módon hagy ki az *’Akik mindig elkésnek’* Ady versből is, méghozzá egyetlen szót a *„Késő az álmunk, a sikerünk”*-ből, de itt az ok némileg más: ide, ebbe a végtelenül sötét, szinte ’fatális’, 6 β -s hangnem zenei világába, illetve a teljes kopozíció szellemiségbe, valamint az ebből származtatható dramaturgiájába egyáltalán nem illeszthető a „sikerünk” szó. Talán azért, mert már a megkésett sikerre sincs reményünk.]

Visszatérve a *’Liszt Ferenchez’* szövegéhez: Kodály – hasonlóan a már fentebb tárgyalt okokhoz – a mutató névmást is megcseréli, így teszi még árnyaltabbá a ’szöveg által megszólítottaknak’ (közönség, nép, nemzet) szóló, immár kodályi felhívást:

„*Mint riad föl* a hon e dalon…”

A Vörösmarty-féle szövegben előforduló *„Légyen hangod a vész orgonája” ’legyen’*-re történő módosítását (79-80. üt.) Kodály nyilván nem azért választotta, mert idegenkedett a szó régies alakjától, hanem, mert e mozgósító szöveget zeneileg támogató harcias ’kis éles’ ritmusok – a prozódia okán – csak a *’legyen’*- nel tudnak igazán harmonizálni.

Az eredeti szöveg: *„Riadozzon diadalmi ének.” „zengedezzen…!”*- re váltásának (92-93. üt.) két oka lehetett. Az egyik az, hogy a ’mai’ korban, ezen szó-párosításban – a szó jelentésváltozása miatt – mást érzelmi asszociációk fejeződnek ki, mint a Vörösmarty-korabeli szövegi verzióban. Ugyanakkor – talán ellensúlyozva a ’riadozzon’ immár negligált speciális kifejezőerejét, sőt azt a kifejezetten pozitív jelentésű ’zeng’-re cserélve – Kodály az eredeti (az előző évszázad gyakorlatának egyébként tökéletesen megfelelő) szóvégi írásjelet (azaz: pontot) felkiáltójellé változtatja, hangsúlyozottan ’igazi’ felszólító módba téve a mondatot, s főleg a gondolatot.

Van még egy oka a szócserének. Ez pedig az énekelhetőség, illetve a dús, melegen áradó hang igénye. Ennek is sokkal inkább megfelel a ’Ria…’ zöngétlen mássalhangzójához képest összehasonlíthatatlanul előnyösebb vokális lehetőséget nyújtó ’Zen…’ két, zöngés mássalhangzója.

Vörösmarty ezt írja: *„Még van lelke Árpád nemzetének.”* Kodály tudatosan cseréli meg a szavakat: *„Van még lelke Árpád nemzetének!”* (156. üt.), s nem véletlenül él ismét a pont felkiáltójelre történő kicserélésének módszerével, vagy inkább: erejével, noha egyébként, más művekben, érintetlenül hagyja a régi szabályok szerinti pontot.
(Pl. a Balassi szövegre írt *’Szép könyörgés’*- ben csak és kizárólag a mondatvégi pontot találjuk, még a magasztos /*„Áldj meg vitézséggel”*/ és a legdrámaibb érzelmeket /*„Në gyalázzon engëm”*/ illusztráló részeknél is!)
A „Van még lelke Árpád nemzetének!” szórendje, ugyanis, a szövegi – és lelki – előzmények után a közösséget, azaz a magyar nemzetet talán jobban motiváló, mint eredeti formájában, a versben. Ráadásul, mint az új formai határról és allegro tempóban nekilóduló anyagnak a ’még’- hez képest keményebben indítható ’van’- ról (esetleg a ’v’ zöngétlen párjával (’f’) való besegíthetőséggel) történő indításával könnyebb a kórusnak a mind tempóban, mind hangban és lélekben igényelt ’nekirugaszkodás’.
A mássalhangzók szerepén túl érdemes a magánhangzókét (valamint a hangképzés nehézségét) is szemügyre venni: a ’még’- gel történő indítás – különösen a szoprán 156. és 160. ütemeiben (f”), illetve a szoprán I. és a tenor I. 164. ütemében (a”; a’) – az ajaktartás sajátossága miatt az énekeseknek igen kényelmetlen, feszítő érzésű lenne, akusztikusan pedig – a szövegábrázolás elvárásához képest – túlságosan vékony. A ’van’ azonban e hibalehetőséget gyakorlatilag maradéktalanul kiküszöböli.

Szólni kell még a *nem*-versekről: a *’Zrínyi szózata’* és a *’Jézus és a kufárok’* szövegéről, pontosabban szólva a szöveg zeneszerzői megközelítéséről.
Mint minden zeneszerzőnek, így Kodálynak is az jelenthette az egyik legnagyobb kihívást, hogy e két műben a szöveg alapját próza képezi. A későbbiekben majd kiderül: Kodály mindazon törekvése, amelyben nagy költőink verseinek megzenésítését tűzte ki célul, s melyben – éppen a magyar nyelv ápolása ügyéért – az addigi egysíkú, leginkább jambikusan skandáló időmértékes verselés által szabott korlátokat akarta a rendkívüli gazdagságot kínáló antik verslábak segítségével a ’hangsúlyos, magyaros ’ verselés érvényre jutása érdekében módosítani (miként például Ady), nos, ez az út visszafelé is járható, illetve ez a felfogás viszonossági alapon érvényesíthető.
Ez azt jelenti, hogy nem csupán az időmértékes verselést lehet beszédszerűvé tenni, hanem a prózát is lehet természetes módon ritmizálni. Kodály akár az evangéliumi, akár a Zrínyi-féle prózai szöveget bizonyos – a későbbiekben tárgyalandó – görög verslábak irányába tolta el, azaz, a magyar nyelvből, beszédből kiindulva ritmizálta, lényegét

tekintve tehát 'versítette'. Ezt pedig – szükség esetén: metrum-váltásokkal – a helyes magyar beszédnek, illetve a zenei prozódia szempontjának megfelelően, ugyanakkor a mindenkori kifejezés szolgálatába állítva öntötte végleges metrikai és ritmikai formába. Ehhez például Kodály a *'Zrínyi szózata'* szövegének belső, lappangó ritmikáját és lüktetését előzetesen elemezte, és feljegyzéseket, sőt ütemrajz-ábrát is készített róla.
Ez a szöveg Kodály szerint (néhol esetleg osztással) alapjában dipodikusan vezényelhető, mely ugyan – mint írja – *„Szabad parlando, de mögötte őrt áll az egyenletes mozgás ingája."* [E feljegyzéseket a 'Gróf Zrínyi Miklós költői művei' (sajtó alá rendezte: Széchy Károly) című kötetben, papírszeletekre írva találták.] Ez a felismerés természetesen egyúttal jelentősen megkönnyítette a zeneszerző további kompozíciós munkáját is, elsősorban talán a metrumok megválasztásában.
Ami e két műben a szövegi változtatásokat illeti, annak alapvetően két fő oka van. Az egyik – magától értetődően – a terjedelem-szabta korlát, a másik pedig az a szellemiség és lelkiség indukálta dramaturgiai szerep, amelyről már szóltunk.
Teljesen egyértelmű, hogy Zrínyi Miklós *'Ne bántsd a magyart! Az török áfium ellen való orvosság, avagy az töröknek magyarral való békesség ellen való antidotum'* című hatalmas prózai műve a maga *teljes* egészében nem igazán lenne alkalmas – nem utolsósorban a 'befogadói' oldal miatt – a cappella formában történő megzenésítésre. Kodály ezért úgy állította össze a szöveget, hogy az egyszerre adja vissza a költő és hadvezér Zrínyiben is dúló emocionális hullámveréseket és kisimulásokat, kijelölve egyúttal a kompozíció belső formai határait is.
A prózai műben több latin idézet is szerepel. Ezek közül van olyan, amelyet Kodály átvett, vannak olyanok, amiket nem, és olyanok is, amelyeket magyarra fordítottan használt fel a szövegben (például a Bírák könyve V. fejezetéből, Debora énekéből). Végül is egyetlen latin mondat található a Kodály-féle szövegi anyagban (bár, talán, az eszmei és lelki végkicsengés szempontjából ez a legfontosabb), mégpedig a 104. ütemtől kezdődően: *„Hic vobis vincendum vel moriendum est." („Itt győznöd vagy halnod kell.")*

Igen figyelemre méltó, s talán kijelenthető (a szóhasználat összehasonlító végeredménye legalábbis ezt látszik alátámasztani), hogy a Debora énekéből vett szövegek fordításai közül is válogatott, illetve mérlegelt, majd módosított Kodály. Valószínűleg az „...akik önként keltek föl a népből. Áldjátok az URat!" protestáns fordítás képezi a *„Kik szabad akaratból... áldjátok az Urat!"* (271.ütemtől), míg az

„Így vesszen el, Uram, minden ellenséged, akik pedig szeretnek, legyenek olyanok, mint a nap, amikor teljes fényében fölkel." katolikus fordítás pedig a 317. ütemtől kezdődő *„Így vesszenek el Uram, mindën ellenségid. Akik pedig tégëd szeretnek, mint a nap az ő fëltámadásában, úgy tündököljenek!"* szövegi alapját.
Márpedig, ha kimondhatjuk: 'alapja' (s ez igaz – még ha nem is ilyen mértékben – például a *'Liszt Ferenchez'* szövegi változtatásaira is), akkor ezzel mást is kimondunk: nevezetesen azt, hogy Kodály – ha összességében nem is költői –, de mindenestre 'verselői' szerepet is felvállalt mondandója legoptimálisabb szövegi hátterének biztosítása érdekében.

A *'Jézus és a kufárok'* szövegére is igaznak bizonyul ugyanez az állítás, lévén, hogy – ellentétben a cím alá írtakkal – Kodály nem csupán János, hanem Márk és Lukács evangéliumának szövegéből is valamennyit felhasznált, sőt, nem is egyszerűen ezek egyikének vagy másikának szó szerinti átvételével nyerte el a kórusmű a végleges szövegi változatát, hanem bizonyos – és igen stílusos, veretes szövegű – kodályi átformálásokkal, melyeket egyébként Bónis Ferenc: *Neoklasszikus vonások Kodály zenéjében* című tanulmányának szemléletes összehasonlításában jól nyomon követhetünk.

A magyar nyelv ápolása

A szoros értelemben vett, 'foglalkozásilag gyakorolt', azaz zeneszerzői anyanyelv-ápoláson túl – melyre mindjárt kitérünk –, alapvetően fontos volt Kodály számára, hogy az 'átlag magyar', azaz a 'nép' [egyik fő 'címzettként', értsd: a (fél)művelt (fő)városi középosztály] is szépen és helyesen beszélje anyanyelvünket. Ezért a közélet számos lehetőségét is felhasználva, ahol csak tudott, ott segítette a magyar nyelv ápolásának ügyét. Példa erre a Lőrincze Lajos által írt *'Nyelv és élet'* c. könyv Kodály által írt előszava, valamint az első 'Helyes Kiejtési Verseny', melyet az ő 1937-es kezdeményezésére rendeztek meg, először 1939-ben, Budapesten, s melynek talán legfontosabb célja az volt, hogy a társadalomban oly fontos szerepet játszó értelmiség – köztük a kiemelt felelősségű tanárok – hibátlanul birtokolják a magyar kultúra

terjesztésének nyelvi eszközét. [Érdemes utánagondolni: 1939-ben (!) mi mindenre futotta Kodály figyelméből, fegyelméből, erejéből!] E versenyből az évek folyamán országos mozgalom lett, melynek érdekében Kodály – az ügy széleskörű propagálásával, esetleg a minisztériumban, vagy éppen a Magyar Tudományos Akadémián való közbenjárásaival – továbbra is fontos szerepet vállalt. Ugyanakkor ez már egy jól kirajzolható folyamatnak a betetőzése.

Nem lehet ugyanis amellett a Kodály-i erkölcsi mértéktartás, illetve a szakmaiságon túli, mértékadó pedagógiai attitűd mellet szó nélkül elmenni, ahogyan legelőször a 'saját házuk előtt kezd sepregetni'. Már 1918. december 29-én a *Pesti Napló* zenei beszámolói között, egy Verdi: Traviata előadás kapcsán írt kritikája szól – itt egyébként dicsérően – az érthető, jól artikulált éneklés fontosságáról. Kodály (Pusztay Sándor Germont alakításáról) így ír: *„Ritka dolog az Operaházban: minden szavát megértettük."* Kapitánffy István visszaemlékezéséből pedig tudjuk, hogy valamikor a '30-as évek közepén *'több tanár szóvá tette a növendékek henye beszédét és hiányos irodalmi tudását'*. Kodály javaslatára ezután dr. Vajthó László tanár okította a zeneakadémistákat a magyar irodalom ismereteire – a visszaemlékezések szerint nagy haszonnal.
Az 1936-ban írt, döntően a karéneklésünk jövőjéről és a művelt karvezetők szükségéről írt, mérföldkőnek tekinthető *'Excelsior'* alig egy oldalnyi írásában is dohog a magyartalan; félig német, félig magyar 'kultúrfölény' makaróni-szó voltán.
S bár tombol már a II. Világháború, az Iskolai Énekgyűjtemény I. kötetének 1943-ban írt előszavában még így is fel tudja hívni a figyelmet az anyanyelvi nevelés fontosságára:

> *„S ne feledjük: a szöveges dal nem csak zenéjével hat. Szövege rendkívüli hatással van a nyelvi tudatosság megalapozására. A dalokban élő sokoldalú nyelvkincs zsenge korban beültetve s a dallam segítségével egész életre rögzítve: jobb védelem a nyelvromlás ellen, mint az úgynevezett nyelvvédő könyvek vaskos kötetei, különösen, ha a nyelvoktatás is feldolgozza és felhasználja ezt a remek anyagot."* (Vt.I./134.)

Ugyanitt szól a közép ë nyelvjárás fontosságáról éppúgy, mint az Akadémia szabályaitól eltérő helyesírás szerepéről.

És ismét egy lehetetlen időszakban, 1945-ben, a rommá tett Magyarországon van ereje a magyar nép jelentős részének kultúraközi állapotáról írni, és Móricz Zsigmond *'A magyar nyelvérzék rothadása'* c. cikkét citálni a *'Zenei köznevelés'*-ben. Többek között

ezt írja: *„[...] ahol a nép már nem tud jól magyarul, a hírlapok és az iskola nyelve rontotta meg.”* Majd – és itt derül ki, hogy Kodály, függetlenül attól, hogy közben összedőlt a világ, mennyire a népnevelés elengedhetetlenül fontos részének tekintette az anyanyelv ápolását – így folytatja: *„Valóban tragikus képtelenség, hogy mire az állam népnevelő jószándéka valóra válik, éppen ellenkező hatást ér el.”*

Mindenképpen megjegyzendő, hogy Kodály ekkor már régóta és igen tudatosan harcolt a magyar nyelv érdekében és védelmében. Ezt példázza az 1939-ben írt (és 1940-ben megjelent) *’Magyarság a zenében*’ 24. oldalán található gondolatsor is.

> *„[...] itt maradt emlékül a jambus, mai költőink jambomániája, s vele versformáink végtelen egyhangúsága. Ez az oka, hogy magasabb magyar dalirodalom máig se tudott kifejlődni. Költőink egymástól örökölték azt a végzetes balhitet, hogy ’fenkölt’ tartalom csak idegen formával fér meg. Végleg a jambushoz szegődtek, a magyar versforma dilettánsok és kontárok kezére maradt, s nem tudott tovább fejlődni. Pedig már Arany János megmondta, hogy idegen versformára csak idegen dallamot lehet írni.”*

S e gondolat folytatásának logikája nyomán – tudniillik, hogy egész magyar műdal-irodalmunk is ezért idegen ízű – beszél a különböző szövegek nyelvi fordíthatóságának lehetetlenségéről is, lévén, hogy a különböző nyelveknek különböző a zenei frazeológiája is. És – Arany, valamint Kisfaludy Sándor példáit idézve – szól még arról is, hogy valamiféle zeneismeret nélkül a költők nemigen juthatnak el a versírás tökélyének teljes birtoklásáig. (Ha Arany Shakespeare-fordításait vizsgálnánk, bizonnyal igazat adhatnánk Kodálynak.)

De milyen versláb is ez a jambus, és miért e kemény kodályi megnyilatkozás? Maga a jambus így néz ki: ˘ ¯ , és a talán a franciák ’találták ki’ a klasszikus drámák és elbeszélő költemények nyelveként. Ez volt például például Voltaire nyelve/zete, csakúgy, mint Pierre Corneille-é. E jambikus lüktetés természetes módon illeszkedik pl. a német nyelvhez is, mely sokszor a súlytalan névelővel történő indítás utáni, majd az ezt természetesen súllyal követő, fontos főnévvel kiválóan összeillenek. Ez pedig – Auftakt-os megfelelésük okán – jól harmonizál azzal a ’jambusdallam’-típussal, ami ellen Kodály – a magyar nyelv, illetve a némettől merőben eltérő magyar zenei nyelv védelme érdekében – oly sokszor hadakozott.

Érdekes, hogy bár Kodály foglalkozott József Attila költészetével is (*’Verstani gyakorlatok’* /in *Hátrahagyott írások*/), s bár a költő 1934-ben el is juttatta verseit Kodálynak, összességében nem vállalt fel a költőtől való egyetlen vers megzenésítését

sem. Hogy ez Kodály jambus-ellenességével magyarázható, illetve, hogy a zeneszerző nem vette figyelembe, hogy József Attilánál – ellentétben a nagy átlagnál – e jambusok súlyosabbak és emiatt 'magyarabbak', avagy a költő szellemiségével nem tudott teljes mértékben azonosulni, – nem igazán kideríthető. Ugyanakkor azonban Adytól – kinek versei közül számosat az időmértékes és a hangsúlyos verselés szabályai szerint is elő lehet adni – kettőt is megzenésített (*Akik mindig elkésnek*, *Fölszállott a páva*).

Két, kitérő gondolat erejéig azért érdemes előrefutni az időben. Az első azt példázza, hogy Kodályt fenti hitvallása és elkötelezettsége gyakorlatilag élete végéig elkísérte. Egy 1963-ban írt nyílt levelében (*'Az egyszerű nép mindennapi nyelvén'*) dicséretét fejezte ki amiatt, hogy a *Népszabadság* c. napilap helyet adott Lőrincze Lajos nyelvi helytelenségek ellen fellépő cikkének. Úgy vélte, hogy ez is a napilapok feladata kellene, hogy legyen.(Vt./III. 433.)

Ha e cikkében nem is fogalmazta meg szó szerint azt, hogy 'népnevelés', de a gondolat önmagáért beszél. E cikkében – éppolyan következetességgel, mint amit eddig megszoktunk tőle – szólt a német nyelv anyanyelvünkre gyakorolt káros nyelvi és nyelvtani befolyása ellen. Ugyanezt tette egyébként 1964-ben, a Magyar Televízióban zajlott, Randé Jenővel és Lőrincze Lajossal (aki annak idején, az 1939-es, első 'Helyes Kiejtési Verseny' győztese volt) történt beszélgetésekor is. Kodály itt is hangsúlyozta a helyes beszéd, a szép kiejtés fontosságát. Példaként idézte a még kevéssé elrontott, viszonylag 'tiszta' vidéki beszédet, ugyanakkor pellengérre állította a fővárosban dívó helytelen beszélési módot, kiemelve a közszereplők – például a pedagógusok – ezirányú felelősségét.

Érdemes ugyanakkor azon is elgondolkodni, hogy Kodály fenti két megnyilvánulása (hozzá idézve a Rádió műsorpolitikában megvalósuló, ízlésfejlesztésben játszott szerepvállalásának fontosságát hangsúlyozó gondolatait is), jól példázzák, vagy legalábbis valószínűsítik, hogy Kodály tudatában volt a média társadalmi tudatformáló hatásának és erejének. E tudatosságnak egyébként már jóval előbb is megvoltak a jelei, hiszen Kodály már egy 1951-es Nyelvművelői Ankét elnöki megnyitójában hosszasan idézte Déry Tibor egy1945-ös felszólalását, amely aktualitásában azóta sem veszített semmit (sőt, inkább jelentősen igazolódott egy olyan folyamat, amelynek napról-napra vagyunk szenvedő alanyai):

> *„A magyar nyelv kiált segítségért. Ha nem hallgatjuk meg, elpusztul. Mind rosszabbul beszélünk és írunk, azaz lassanként megöljük a nyelvet. Mintegy hű és pontos tükörben*

nyomon követhetjük a nyelvben a közszellem ijesztő hanyatlását, a társadalmi fegyelem felbomlását. A könyv tükre a léleknek. Soha olyan lomposan nem beszéltek az emberek, mint manapság. A napi sajtó stílusa a pongyolaság; közleményeiben, híreiben egymást érik a legsúlyosabb nyelvtani hibák, hirdetései szűrő nélkül kerülnek a lapba.

A mozi, a köznyelv másik nagy nevelője, nem marad el a versenyben, a képfeliratokat kísérő szövegeket a nép legádázabb ellenségei találják ki, kik még az elemi iskola próbáját sem állnák meg. A rádió is tetézi a hanyagságot. A könyv is megrontja a nyelvet, nem beszélve az élmény-irodalomról, amelynél szennyesebb hullám nem söpört végig a magyar irodalmon. Az idegen művek tolmácsolásában olykor nem találni egyetlen mondatot sem, amely a legelemibb mondattani vagy nyelvtani szabályokat megtartaná. A politikusok és a tudósok is nyomorítják a nyelvet…" (Vt.II./324.)

[Ha már egyszer utánagondoltunk: 1939-ben és különösen 1945-ben (amikor – teljesen nyilvánvalóan és legelsősorban – a háborús sebek gyógyításával és az ország talpra állításával kellet foglalkoznunk) mi mindenre futotta Kodály figyelméből, fegyelméből, erejéből, ugyanez érvényes Déry Tiborra is, ugyancsak 1945-ben! Érdemes utánagondolni: *'a nép legádázabb ellenségei'* drasztikus kifejezés is azt mutatja, mennyire a népnevelés részének gondolták mindketten az anyanyelv ápolását!]

A másik gondolat-pár ugyanilyen szervesen kötődik Kodályhoz. Ez pedig a magyarság és az anyanyelv kapcsolata, illetve annak is egy speciális vetülete. E specialitás pedig abban rejlik, hogy – ellentétben a kommunista hatalom által kitagadásra, vagy 'vissza nem fogadásra' ítéltekhez (azaz, a döntően '56-osokhoz) való viszony vonatkozásában – Kodály itt sem tagadta meg magát, pedig a Hatalom ezt sem nézte jó szemmel. A '60-as években, négy év alatt három írás is foglalkozik az emigrációban élőkkel. Az *'Anyanyelv és a távolélő magyarok'* (1962), *'Üzenet amerikai magyaroknak'* (1965) és *'A magyar nyelv az emigrációban'* (1965) az anyanyelv megtartó erejének fontosságáról éppúgy szólnak, mint arról a korholásról, hogy a távol élők magyar nyelvvel és irodalommal szembeni mulasztásai magyarságuk elvesztésének veszélyét rejtik magukban. És Kodály nem engedte, hogy az itthon maradtak ez ügyben tisztának érezhessék lelkiismeretüket: világosan szólt arról a felelősségünkről, ahogyan az emigrációban élőknek kell segítenünk, hogy megőrizhessék anyanyelvüket, közös kultúránkat, hogy megőrizhessék magyarságukat.

Térjünk most vissza ismét a helyesen beszélt magyar nyelv és Kodály vegyeskari műveinek kapcsolatához. Mindjárt itt le kell szögezni, hogy amikorra ez a kérdés

egyáltalán időszerűvé válhatott, Kodálynak már tiszta elképzelése volt e témakörről. Érdeklődése ugyanis már akkor kezdett a jambus (ti-tá) és a trocheus (tá-ti) erősen korlátozott világa helyett új utakat kutatni, amikor az 1910-es évek elején mintegy 'ráismert' a magyar népdal és az antik (leginkább a görög és latin) költészet szövegi, illetve, pontosabban: verstani megközelítésű; közösnek, vagy legalábbis hasonlónak tűnő, s emiatt egyfajta módon összekapcsolható versláb-gyökereire. Ezek [spondeus ('tá-tá'), dithirambus ('ti-ti'), molosszus ('tá-tá-tá'), tribrachis ('ti-ti-ti'), korijambus ('tá-ti-ti-tá'), bracchius ('ti-tá-tá'), amphibrachis ('ti-tá-ti'), krétikus ('tá-ti-tá')] a jambus és trocheus természetes felhasználásán *túli*, jóval gazdagabb és változatosabb szótagcsoportok kialakításának lehetőségével az optimálishoz közelítőbb zeneszerzői ritmikai alapbázist nyújthatnak, mint önmagában a jambus és a trocheus.

[Erről az útkeresésről, illetve annak megtalálásról, azaz, hogy hogyan jutott el Kodály a népdalok és a görög verslábak összekapcsolásával a magyar költészet legremekebb alkotásainak megzenésítéséhez, például a *'Vallomás / Előadás a Nyugat-barátok körében'* (Vt.II/ 490-491.) oldalain olvashatunk.]

Ebben az újszerű megközelítési módban találta meg Kodály a jó prozódia nagy kihívása egyik legfontosabb elemének, azaz *a helyes, ugyanakkor az érzelmeket pontosan követő, illetve tolmácsolni képes ritmus* (és a majd később említésre kerülő ütembeosztás) megvalósíthatóságát és különböző megoldási lehetőségeit.

E vonatkozásban – merész asszociációval – talán a zenei barokk hajnalán működő firenzei Camerata társaság hitvallása köszön vissza, legalábbis abban a tekintetben, hogy ők is a *szöveg* elsődlegességéből kiinduló, s azt a legkifejezőbb eszközökkel (benne – természetszerűleg – a ritmus kifejező erejével) illusztráló zenei megoldások hívei voltak.

Érdemes szem előtt tartani, hogy még Erkel nemzedékének zeneszerzői sem igen törődtek a helyes magyar beszéd 'helyes magyar éneklési módra' történő átvitelén. Egyik közös 'imádságunk', hitvallásunk, a Vörösmarty versére Egressy által komponált – zenei összhatásában különben kimagaslóan szép és nemes – *Szózat* tele van a magyar nyelvet kerékbe törő prozódiai hibákkal. Ezen tényeket figyelembe véve, még inkább becsülendő Kodálynak a magyar *énekelt* nyelvért tett fáradozása.

Kodály egyébként a *'Szózat'*-on túl, a *'Magyarság a zenében'* című tanulmányának *'A beszéd zenei oldala'* alfejezetében szól Liszt bizonyos 'zenei magyartalanságairól' is, amelyet a nyelv nem-tudásával magyaráz. Számos alkalommal szól viszont arról, hogy

„Magyar író, kivált versíró sem juthat el mestersége csúcsáig zeneismeretek nélkül.” És itt – mint sok helyen – előszeretettel hivatkozik Arany Jánosra és Kisfaludy Sándorra.

Verstani megjegyzések, feljegyzések egész sora jelzi, hogy a prozódia tökéletes megvalósításához Kodály igen komolyan foglalkozott az előző korok nyelvezetének sajátosságaival is. Jó példa erre az 1939-ben írt *’Sziv vagy szív?’* című írása, amelyben Vörösmarty egy ógörög, úgynevezett Alkaioszi-strófa adott ritmusára írt ifjúkori, kiadatlan költeménye (*’T. Czinke úrnak’*) okán elemzi a dunántúli Vörösmarty röviden beszélt ’i’ hangjainak, valamint a versmérték-kívánta; hol rövid, hol hosszú ’sziv’, illetve ’szív’ használatának kapcsolatát és helyességét.
Ugyanitt szól arról, hogy a hiányjelek hogyan károsíthatják a beszédet és a ritmust. Példaként citálja Aranyt, aki például az ’*aki*’, ’*ami*’ összeírása ellen tiltakozik, hiszen az *„a’ ki”* (*az ki*) helyesen így ejtendő: *ak ki.* Ezt azért is fontos tudni, mert egyébként sérül a versforma, amit aztán zeneileg nem könnyű helyrehozni.

’A magyarokhoz’, amely Berzsenyi 1807-ben írt versének részletére készült, kiválóan, sőt, talán a legjobban példázza Kodály azon törekvését, hogy a versszöveget és a ’magyar zenei tematikát’ – annak teljes kifejezőeszköz-tárával – a lehető legharmonikusabb egységbe olvassza. Például, ahogyan a 4/4-es ütembeosztás súlyviszonyaihoz igazítja a szöveg zenei ritmusát, annak belső súlyviszonyait néha finoman módosítva, szükség esetén a szótagokat előre-hátra ’lökdösve’ (valamint a prozódiát segítő hangközugrások alkalmazásával), a legapróbb részletekre is figyelemmel. Bárdos – erről szóló tanulmányában – ezt a legtökéletesebben tárja elénk.

Kodály fenti törekvése számos művében érvényesül:
A *’Békesség – óhajtás – 1801. esztendő’* versszakainak szerkezete a következő:
– ◡ – – –|◡◡ – ◡ – – (*„Szállj le felséges palotád egéből”*)

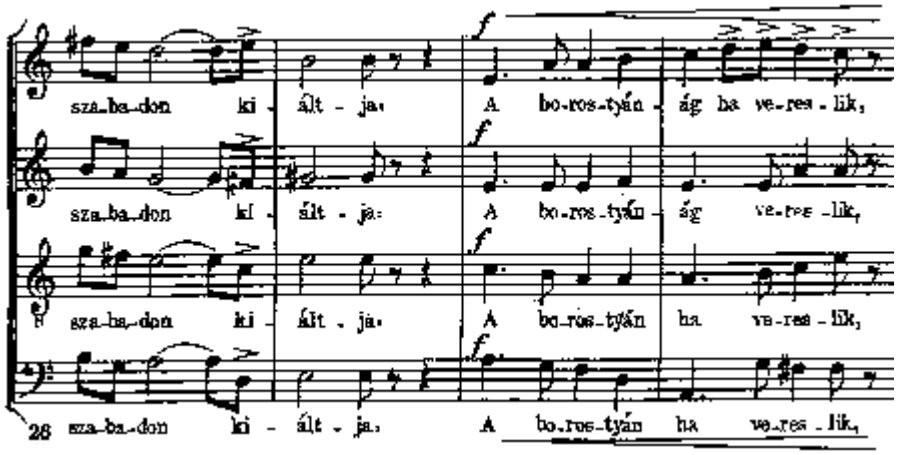
Ez az ún. szapphói sor megismétlődik még kétszer (azaz összességében háromszor szólal meg), majd a versszak végén, alapvető jellegzetességgel, quasi ’toldalékként’ ezeket követi egy adoniszi sor:

– ◡◡ – – (*„Már valahára”*)

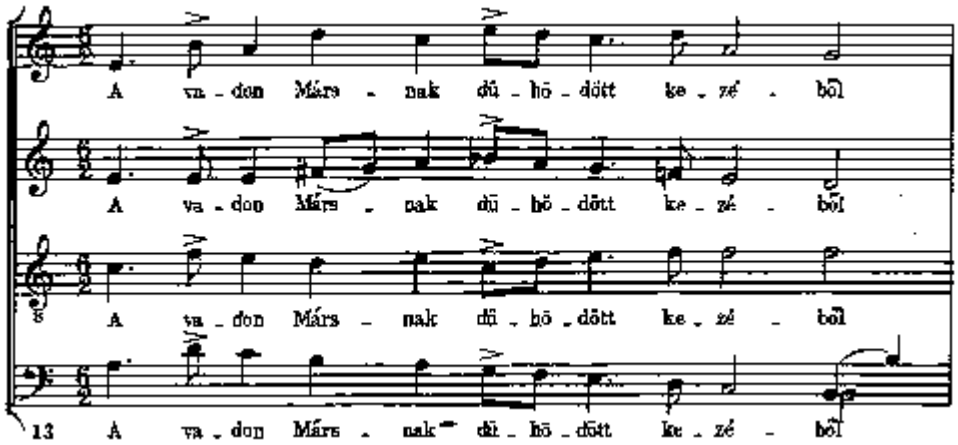
Ez utóbbi sor kapcsán megjegyzendő, hogy mindkét típusú verssor vége rövidebb, azaz egy morányi egységként is meg tud szólalni. (1 mora = a metrikus ritmusrend 1 egységnyi alaplüktetése, a rövid szótag tartama.)

Kodály – miközben tiszteletben tartja e görög verssor-típusokat – a szótagok eredeti, elvi 1: 2 (azaz 'rövid – hosszú') értékének mora-arányát – igazodva a szöveg lejtéséhez, a szó fontosságához, illetve a prozódiához – számos helyen megváltoztatja. Így tudja elérni, hogy a 'régi, skandáló', azaz időmértékes verselést a magyar nyelvhez közelebb álló hangsúlyos verseléshez közelítse. A dallam lejtését pedig ehhez a magyarabb verseléshez igazítja.

Az „ **A va**don", „**A sze**líd", „**A dü**hösséggel", „**A bo**rostyán" kapcsán – túl azon, hogy a 'verslábilag' kívánt 2:1-hez képesti 3:1 arány kis nyújtott ritmusképlete 'magyarabb' és – a szöveghez illőn – lelkesítőbb, ugyanakkor arra is rávilágít, hogy Kodály mennyire ismerte a magyar nyelvet, illetve, hogy zeneszerzőként is mennyire tudta azt 'birtokolni'! E 3:1-es arány ugyanis éppen annak a – XIX. sz. második feléig (kb.1850-ig) élő – beszélt nyelvi gyakorlatnak a (zenei) megfelelője, amely szerint az 'a' névelő – a kimondásban – hosszúnak számított. Tehát, ezekben a fent idézett esetekben: '*az* borostyán' helyett:' a(b)borostyán', '*az* vadon' helyett: 'a(v)vadon' stb.



A fenti, egészében: mikro-szintű arányok mellett, egy strukturális szinttel feljebb is szívesen és gyakran tesz módosításokat Kodály. A szapphói sor kezdetét, például, hol a 2-1|2-2-2-höz közeli formulaként értelmezi, ill. szán neki 2/2 utáni 3/2-es metrumot – természetesen az ennek megfelelő súlyviszony-konzekvenciákkal –, mint pl. az 1-2. ; 4-5. ; vagy a 7-8. ütemekben, hol pedig a 6/2-del jelzett, új; 2-1-2|2-2 típusú kezdés szerint haladunk, mint pl. a 13. ütemben („ A vadon | Mársnak…"), vagy a 18. ütemben: „Ily soká | tartó…")



Összességében tehát az állapítható meg, hogy Kodály egyidejűleg képes a magyar nyelv zenei sajátosságait is érvényre juttatni, miközben a tipikusan magyarnak nevezett/érzett zenei nyelvezetünk bizonyos ritmikai elemeit is engedi megnyilvánulni.

A ritmus kifejezőereje

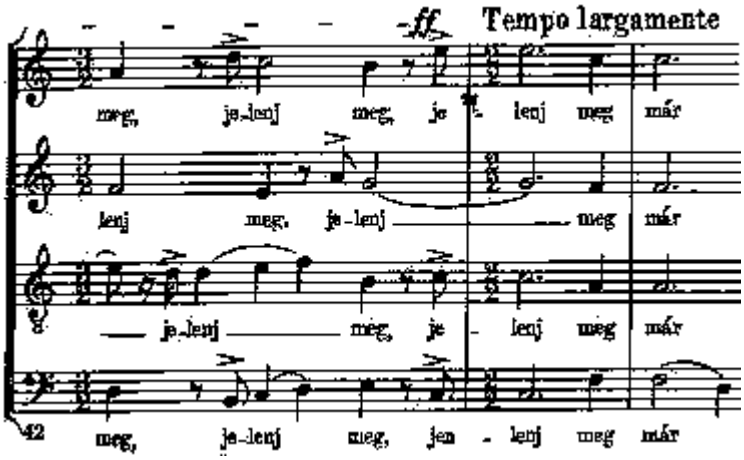
A ritmus 'magyarosítása'

Már a fenti példák is azt példázták, hogy a helyes magyar 'énekelt beszéd'-nek való megfeleltetés szándéka más célokkal is párosul. Kodály pedig különben sem az a típusú zeneszerző, aki nem gondolja meg kétszer is, hogy – ha egyébként lehetséges, – két jó ritmikai megoldás közül melyiket válassza.

A fentebb már emlegetett (eredendően 2:1-es /'metrikus trocheus'/, ám 3:1-esre /'ciklikus trocheus'/ módosított) mora arány-változtatás már jelezte, hogy a szöveg minél hűbb ábrázolási igénye érhető tetten ezen pontokon. Néha, fontos pillanatokban – mint pl. a mű 30-31. ütemben található egyik eszmei sarokpontja – Kodály szívesen fordul a 2:2 helyetti 4:4 arányával egyfajta 'mora-augmentálási' technikához, hogy jobban kihangsúlyozhassa mondandóját, mint például a 30. ütemben: *„ ...Undok címer előttem!"*

S miközben a belső ritmikai viszonyok – néha, szélsőséges esetben, mint pl. a 32. ütemben – a 7:1-es arányt is elérik ('szabad trocheus'), sóvárogva sóhajtva: *„ Szállj*

le…!”, pár ütemmel később azonban már, ráadásul stringendo-val tüzelve, valamint torlasztva hajtva a szólamokat, az eredetileg 1:2-es arány helyett szabad ritmusú verslábformában; 1:4-esre (41- 42. üt.), sőt 1:6-osra (42. üt.) élesedve sürgetik a Béke eljövetelét: *„ Jelenj meg már valahára!”*



E – ritmikai átalakításból származtatható – belső tűz azonban – a mű összhatása szempontjából – ’kiegyenlítődik’, vagy inkább: harmonikussá alakul az ütembeosztás segítségével, illetve annak jól megtervezettségével. Mert ugyan – az előző fejezet végén említett okoknál fogva – gyakoriak a metrumváltások (2/2, 3/2, 4/2, 6/2), melyek egyidejűleg – ’számlálójuk’ különbözősége okán – a helyes prozódia érvényesülését is természetszerűleg segítik, ugyanakkor e metrumok ’közös nevezőjét’, azaz alaplüktetését mégiscsak a fél értékek adják, amelyek pedig az általánosan kedvelt, két egységből álló verslábak folyamatos, gördülékeny előrehaladását éppoly hatékonyan szolgálják, mint a nemes dallam áradásának lehetőségét.

A *’Liszt Ferenchez*’ ritmikai megoldásai sokban hasonlítanak a ’Békesség – óhajtás’-éhoz. A Vörösmarty vers valamennyi versszakát adó, egyenként hat sornyi szerkezete – szótagszám szempontjából – mindig azonos: 10 – 9 – 10 – 9 – 10 – 10.

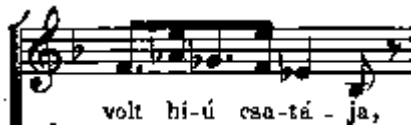
Az öt verslábból álló sorok negyedik tagja mindig trocheus (2:1), a többi azonban – az ezen kívüli gazdag lehetőségeivel (spondeus:2:2 ; piricchius: 1:1) – még könnyebben megoldhatóvá teszik a szövegábrázolást célzó, morákkal történő variálást, illetve azok módosításait. A 8. ütem legelején az ’elvárt, szabályos’ arányok helyett – saját (és Vörösmarty) romantikus hevülete okán – Kodály 7:1-es ritmusképlet-aránnyal (azaz, szabad ritmikájú trocheussal) próbálja felrázni a tespedt, beteg hazát, egyaránt idézve a költőt és a költő-idézte, szintén nagy hazafi Lisztet:

„Van-e hangod a beteg hazának

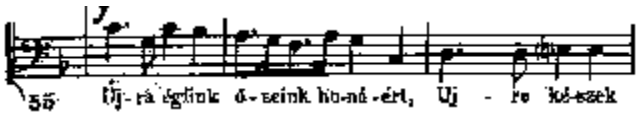
A velőket rázó húrokon?”

A verssor folytatása is hasonlóképpen figyelemre méltó: a természetességgel való tovább skandálhatósága ellenére a nagyobb figyelmet kikövetelő, fontos gesztusú szó (szavak) érdekében először 1:1-es arányú ’ritmikus trocheussá’ (azaz, ’ti-ti’-vé) alakítja a következő ritmust: *„A velőket rázó […]”*, majd 3:1-esre módosított, ún. ’ciklikus trocheussal’ (azaz, nyújtott ritmussal) fejezi be a mondatot: *„[…] húrokon?”*

És ismét a 2:1-es trocheust ’magyarosítja’ 3:1-esre, azaz kis-, majd ’normál’ nyújtott ritmusra a 38. és 40. ütemben: *„Lázbetegnek volt hiú csatája!”*



De az 57. ütemben kezdődő, Poco più mosso tempójú versszak – jövőbe vetett reményével és a tettrekészségével – ismét harcba szólítja a magyarságot. Ennek pedig – túl a harci kvarton és a reményteli F-dúr hangnemen – ismételt ritmikai ösztönzője a huszárosra módosított ’kis nyújtottak’ lovagló ritmusa az 58-60. ütemekben: *„Újra égünk őseink honáért,…”*.



Ugyanakkor az is figyelemre méltó, ahogyan Kodály megérzi, hogy mikor *nem* szabad az időmértékes verselés eredeti formájához, arányaihoz hozzányúlnia. Ez –’amúgy’ – csak a legnagyobb költőinknek adatott meg, olyannak, mint Kodály korában, pl. Weöres Sándornak. Nyilván nem véletlen, hogy Kodály és Weöres együttes munkájának miniatűr remekeiből is a vers ritmikájának és a zene lejtésének tökéletes összhangja tárul elénk. De amíg például Weöresnél a pentameter sor lírai játsziságával és gyermeki örömű skandálhatóságával tűnik elő az *’Éjszaka csodái’* című versében:

„Aranypor mállik az éj válláról

s szemközt a sarkon a cégtábláról

furcsán szökken a pentameter-sor elő:

’Tóth Gyula bádogos és vízvezeték-szerelő” ,

addig Kodálynál, például a

Kisfaludy Károly versére írt *'Mohács'*-ban, a Szolimán uralmának keserveit viselni kárhoztatott magyarok szenvedéseit illusztrálandó, a szüzek megbecstelenítését, az ártatlanok halálát képszerűen elénk táró versszak végén, a 72-73. ütemekben pörölycsapásként zuhannak ránk a pentameter ritmusai:

„S a Duna szőke vizén hány rabok úsztak alá!” ¯ ˘˘| ¯ ˘˘| ¯ | ¯ ˘˘| ¯ ˘˘ | ¯||

S ugyanitt – a Kodálytól megszokott kemény hangú, magunk hibáival való szembenézés, sőt szembesítés okán –, hasonló ritmikai keménységgel szól a 90-91. ütemben az itt legmagasabban járó tenor szólamban a pentameter lüktetése:

„Nem! nem az ellenség, önfia vágta sebét!” ¯ ˘˘| ¯ ¯ | ¯ | ¯ ˘˘| ¯ ˘˘ | ¯||

És ha most ennek a műnek az ütembeosztását hasonlítanánk össze a már taglalt *'Békesség-óhajtás – 1801. esztendő'*-ével, akkor most – éppen a fentebb elemzett szándék, az igen erőteljes, megrázó emocionalitás indokolja, hogy itt a verslábak *minden egyes szótagja* valódi pörölycsapásként szóljon. S bár a vers egy hexameterből és egy pentameterből álló disztichonja, amelyben – persze, a nagy versforma szempontjából lényegtelenül – egy-egy spondeus és daktilus egymásra 'cserélhető':

¯ ˘˘| ¯ ¯ | ¯ | ¯ ˘˘| ¯ ˘˘ | ¯ | (*„Nemzeti nagylétünk nagy temetője Mohács!”*)

mindenképpen lehetővé tenné az alla breve-s ütembeosztást, mégis, a mű döntően negyedes lüktetést sugalló ütembeosztásra épül, s közte is feltűnően kiemelt szerepet kap a pentameterek zenei realizálására az 5/4-es metrum. Ezt pedig ez esetben azért választotta Kodály, mert e lelki – és zenei – 'pörölycsapások' csak akkor valósíthatók meg, illetve akkor érzékeltethetők igazán, ha az ütembeosztás nem fél-értékekben, hanem negyedekként lüktet.

A vers negyedik strófájában – hasonlóan számos más helyhez – az figyelhető meg, hogy a hexameter-adta ritmikai lehetőség végessége miatt Kodály – bár tartja magát a verslábak-szabta rendhez;

¯ ˘˘ | ¯ ˘˘| ¯ ¯ | ¯ ˘˘ | ¯ ˘˘| ¯ ¯ | (*„Tomori! büszke vezér! mért hagytad el érsëki székëd;”*)

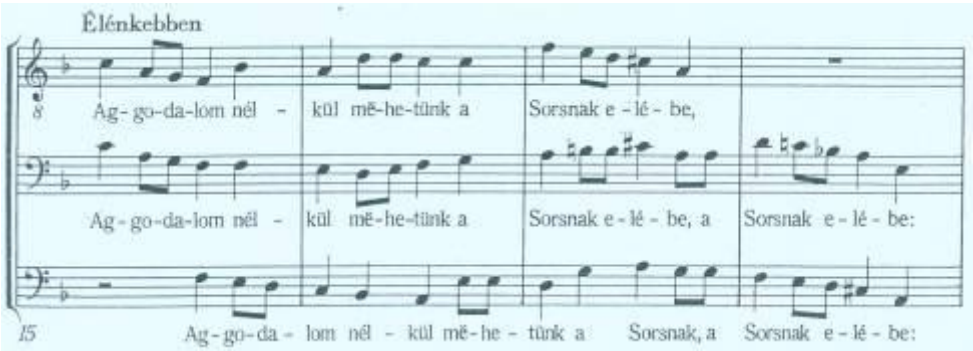
mégis, mintegy 'keresztbe vágva' a harmadik verslábat, a fontos *'mért'* kérdőszót az 5/4-es ütembeosztás segítségével 'ütem egy'-re 'előrelöki', ezzel egy időben a férfi

szólamokat fellépteti, és az altot szűkített kvinttel, a szopránt pedig tiszta oktávval felugrasztja (19. ütem).

Az antik görög verselés verslábait tagolva nem esett még szó közülük két, alapvető fontosságúról. Az egyik a daktilus ('tá-ti-ti'), a másik az anapestus ('ti-ti-tá'). E verslábak főnix-ként történő első nagy feltámadását a zenei barokk korszakában lelhetjük fel, hiszen e meghatározó művészeti korszak általános vonásai közül – beleértve a festészet és szobrászat stílusjegyeit is – az egyik legfontosabb, ugyanakkor legmarkánsabb – a *mozgalmasság* – a zenében elsősorban e két ritmusképlet segítségével realizálódik. (E két versláb aztán majd a 'neobarokk' stílusjegyeket is felmutató művekben kap ismét fontos szerepet.)

A véletlen különös játéka-e, vagy másnak tudható be az a különös egybeesés, hogy Kodály magyarságot mozgósítani, lelkesíteni kívánó szándéka többször olyan versválasztásokkal találkozott, amelyekben olyan típusú verssorok, mint pl. a pentameter jelentős formaalkotó tényező, – nem tudni. De ezen verssor-típusok – néha közepes, máskor relatíve gyors, lendületes tempóval, de legfőképpen jellegzetes daktilus-lüktetésükkel – még ha 'tá – ti-ti'-ként is vannak leírva –, barokkos lendületű 'ti – ri-ri' -ként hol pianóban, hol pedig – gyakrabban – fortéban lüktetnek.

A férfikarok közül a *'Justum et tenacem'*-ben, ekképpen: *„Meg nëm ijesztheti…"* (9. üt.) *„Meg se remegne…"* (26. üt.) Az *'Emléksorok Fáy Andrásnak'* 15 -18. üteméig, azaz négy teljes ütemen keresztül dübörög fortéban a relatíve élénk tempójú, izoritmikus 4/4-es ütem, mely – a basszus szólam fél ütemmel eltolt imitációja nyomán – összességében hét, lüktető daktilusban fejezi ki a nép (s egyúttal az 1956-os Magyarország) elszántságát és jövőbe vetett hitét: *„Aggodalom nélkül mëhetünk a Sorsnak elébe…"*



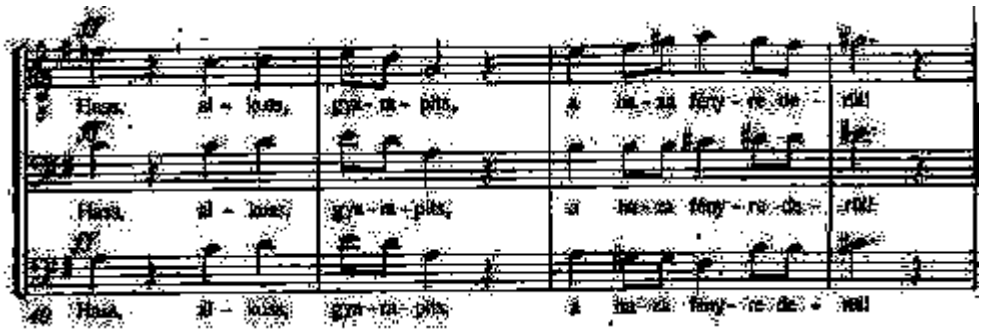
De ugyanez a versláb köszön vissza a legtöbb ütemből a szintén 1956-ban komponált *'A nándori toronyőr'*-ben, még a legutolsó ütemben is: *„...szörnyű halálba rohant."*

És a lelkesítés, a hazáért tenni vágyás és az erre való buzdítás ugyanígy; a pentameterek-indukálta, illetve -determinálta ritmusok szólnak a *'Huszt'* végén, a Piu mosso által ösztökélt daktilusok nyomán:

„Hass, alkoss, gyarapíts, A haza fényre derül!"

És itt ismét meg kell állni egy pillanatra, s szemügyre kell venni, hogy Kodály – a skandálásra csábító pentameter első fél sorát – hogyan változtatja át a magyar nyelv (és a zenei nyelv) természetének jobban megfelelően.

Tekintetbe véve a magyar nyelv tőhangsúlyos voltát, a szavak egyenkénti, súlyos üzenetét, valamint a 4/4 súlyviszonyait, azaz, hogy a 3. ütemegység melléksúllyal bír, – a 'hass' után – meglepetésszerűen – a versláb várt ritmikai egysége helyett szünet következik, hogy a fontos, üzenetértékű 'alkoss' szó (mellék)súlyra eshessék. Ez természetszerűleg 'továbblöki' – méghozzá igen jó helyre, fősúlyra – a 'gyarapíts' szavát, melyet Kodály – legfontosabb felszólításként – természetesen melodikailag is kiemel e szűk kis dallami közegben. De a legérdekesebb az, hogy az eddigiek természetes folyományaként, az átrendezések nyomán az eredeti 'problémát' okozó daktilus az 50. ütemben – legalábbis a szövegi és a metrikai súlyérzet nyomán – átalakult anapestus típusú zenei verslábbá, miáltal egyúttal a mozgalmasság ritmusképletekkel történő variabilitása is jobban megvalósulhatott.



Talán e helyen nem tűnik erőltetett asszociációnak, ha szót ejtünk még valamiről, amit dithirambikus *szerkezetnek* hívnak. Ez tehát – nevéből is kitűnik – alapvetően nem versláb, hanem egy összetett, kevert szerkezet, mely számos anapestus és daktilus verslábat tartalmaz (bizonyos fokig variatív módon, sokszor egy másik verslábat helyettesítve), éppen ezért szerkezetének kevert és variatív tulajdonságainál fogva praktikusan használható mind a költőknek, mind pedig a zeneszerzőknek. A fenti kottaszemelvény azt példázza, hogy – ez esetben – nem költői, hanem zeneszerzői

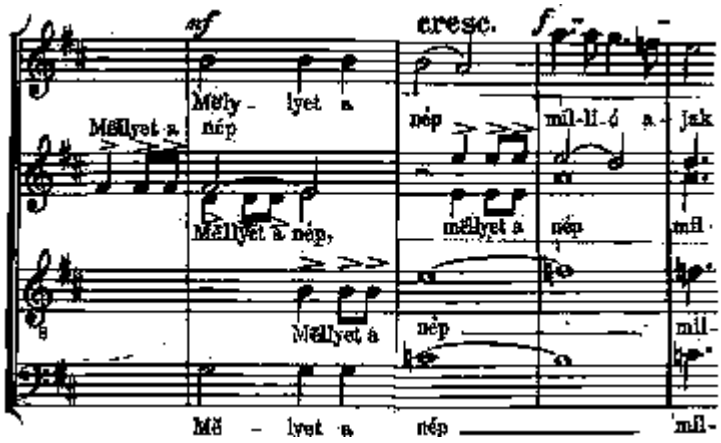
típusú dithirambikus ritmikai szerkezet irányába tolódik el ez a pár ütem. Így, ezáltal egyidejűleg az időmértékes verselés erőteljesen kezd a magyar hangsúlyos verseléshez közelíteni, legalábbis a zenei, pontosabban: a 'kompozíciós kompenzáció' eredményeként.

Hasonló megoldást találunk a *'Liszt Ferenchez'* utolsó versszakában is. A versszakonként konzekvensen 10 / 9 / 10 / 9 / 10 / 10 szótagszámú verssorok között a harmadik (*„Melyet a nép millió ajakkal…"*) a következőképpen értelmezhető:

Tá – ti | Tá – Tá | Tá – ti | Tá – ti | Tá – Tá (ti>)

„Mely-lyet a' nép mil – li – ó a – jak – kal"

Az első verslábat, az egyben a sor 'alapképletét' is meghatározó trocheust mindenképpen egy hangsúlyos kezdésű spondeus ('tá-tá') követi. Ez azonban, a mű lelkesítő, un poco animato előadásmódú, végkifejlet felé haladó formai egységében – a ritmikai kommunikáció vonatkozásában – nem eléggé 'mozgósító' erejű. Ezért Kodály megváltoztatja a verslábak eredeti arányát és egymáshoz való illeszkedésüket, és 'lelkesítő daktilusok'-kal hajszolja a szólamokat, vele pedig, emocionális közösségvállalásra késztetve az énekes előadókat, valamint a szűkebb és tágabb értelemben vett, megszólított hallgatóságot, azaz a közönséget és a népet.



Kodály kórusműveit elemezve számos helyen érhetnénk tetten eme rendkívüli, összeegyeztető figyelmet. Elégedjünk azonban most meg a fenti pár ütem ritmikai világára való rácsodálkozással. Hasonlóan ahhoz, ahogyan egy cseppnyi tengervízből is következtethetünk a tenger egészének összetételére, ugyanígy, e kis részletből is megismerhetjük Kodály zeneszerzői szövegkezelését.

A daktilusok trombitaszólambeli, 'ti – ri-ri'-kénti, feltűnő tobzódása szól – nyilván az általános ritmikai zenei köznyelv világának megfelelően – a *'Katonadalban'*. Azért

érdekességként megjegyzendő, hogy ezt az uralkodó, lelkesítő 'lovagló' ritmusképlet-sorozatot egy fontos helyen, az 50-51. ütemben, a kisdob szólamában – szintén a maga 'elvárt' ritmikai világának megfelelően, tehát anapestusokkal – töri meg, illetve quasi egyensúlyozza Kodály.

A triolák

Kodály kórusainak ritmikai világában nem túl gyakoriak a triolák. Ezeket a szerző – úgy tűnik – csupán néhányszor, kivételes megfontolással használja. Éppen ezért érdemes néhányat közülük szemügyre venni.

A *'Jézus és a kufárok'*- ban feltűnően sokszor, mégpedig éppen az ellentétes szellemi, illetve emocionális pólusokon megjelenően alkalmazza a triolákat Kodály.

Első megjelenési formájában, közvetlenül Jézus szavaihoz, illetve a bibliai résztvevők, valamint a ma embere, a hallgatóság emocionális visszhangjaként, a 123. ütemtől kezdődő Calmato részben találkozunk velük. A 127. ütemben, a passiókból ismert szokás szerinti hangfajnak megfelelő, azaz basszus szólamban kezdődő, Jézusnak a galambok árusaihoz intézett szavait idéző dolce dallama, a *„Vigyétök el ezëket innét!"* érzelmileg is hihető formában; a szó természetes, anapestus-i ritmusát jelentősen lágyító triolával, szelídítőn szólal meg. Ezzel pedig először – és szinte egyidejűleg – az előzőleg a pénzváltókkal szemben kimutatott 'Isten Fia haragja' nyomán megrettenő nép félve felengedő, 'a félelem még a szívben és a torkon' érzete kis éles és triola egyesítésének ritmusa szól az 'ütem hármon', pianissimo visszhangzó *„Vigyétek!"*- ből (127. üt.). Ezután a triola 'normál' alakjával már valamelyest megnyugvást hozó – mégis, az ütem második egységén történő, tehát váratlanul, mintegy a sokk után még levegő után kapkodó tömeg (a turba) által rebegett – *„ezeket"* kezdi az érzelmeket a 129. ütemben ismét a kiegyensúlyozottság irányába terelni.

Másodszor, ugyanilyen fontos megjelenésként a mű végén találkozunk a triolák kifejezetten szövegtagoló alkalmazásával. A 159. ütemtől, a Piu mosso-val jelzett; *„Hallván ezt a főpapok és írástudók"*-kal kezdődő utolsó nagyobb formai egységben, az alt és a basszus szólamának sötét hangszínével, s a mély hangfekvésben recitáló unisono erejével amúgy is fenyegetőn feltornyosuló *„El akarák őt veszteni"* triolái éppoly félelmetes elszántságot tükröznek, mint Bach János passiójában a szintén a főpapok és

írástudók által feltüzelt turba *„Kreuzige, kreuzige!”* daktilusainak szinte hisztérikusan kitörő, fanatikus, mindent elsöprő ereje.

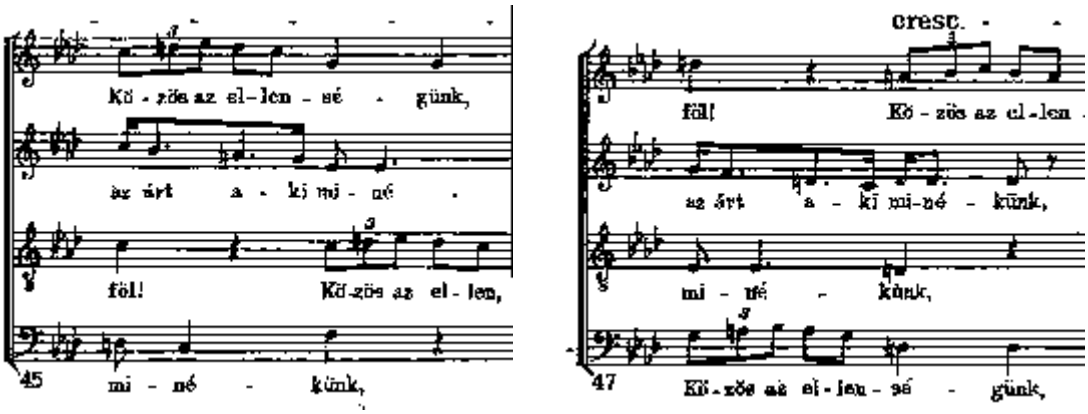
Kodály a jellegzetesen magyar betegség, a letargia képének ábrázolásában is szerepet juttat a triola kifejezőerejének. Ennek szép példája az *’Akik mindig elkésnek’*. Az Ady szövegi világának kifejezését reprezentáló, rendkívül sötét 6 β -s hangnemhez igen lassú; Lento kiírású, q = 58-60 tempó társul. Ehhez a – Vörösmarty által is már régen megénekelt, a történelem ’elbágyasztó súlya’ alatt élő, ’csüggedő faj tétlen nyugalma’ típusú – szomorú világhoz társulnak az általában fél, vagy egész értékben mozgó alsó szólamok. Ezt a letargikus világot a szoprán szólama teszi végül zeneileg és érzésvilágában egyaránt teljessé és hitelessé. A dallam, nagy triolás ritmusával – mind a mű elején, mind pedig a quasi visszatéréskor – igen kifejezően tárja elénk azt a – hol melankolikus, hol romantikus tragikummal megélt – érzésvilágot, amelyet – mint egyfajta ’végeredményt’ – a magyarság többnyire magának köszönhetett, és amely ellen Kodály oly annyira hadakozott.

Külön figyelmet érdemel az 5. ütem ritmikai megoldása. A ’normál’ nyolcad triola utolsó hangja az azt követő nyolcad-pár első hangjához van kötve. Ez – önmagában – még nem tükrözi a megoldás különleges szépségét. Ha azonban a szöveggel együtt (*„Fáradt, szomorú a lépésünk”*) értelmezzük, a ’láttatás’ ritmikai megoldásának típusában jelentős hasonlatosságot fedezünk fel Schubert *’Lindenbaum’* című dalának második strófájával: *„Ich musst auch heute wandern…”* (Ma is vándorolnom kell). Itt két estben is, a vándorlás monotóniáját reprezentáló nyolcad triolákat töri meg Schubert ’kis nyújtott’ ritmusképlettel, illetve a dallam e közé ’beroskadó’ nyolcad hangjával, igen nagy megjelenítő erővel ekképpen ábrázolva a hosszú vándorlásban megfáradt vándor vánszorgó, meg-megbotló lépteit.

Kodálynál, a hasonló célt szolgáló ritmikai illusztráció (bár nem egyedüli) segítségével ugyanez a gondolat- és érzésvilág köszön vissza ránk a *„Fáradt, szomorú a lépésünk”*-ben, ’csupán’ a szellemi sík változik át: végtelennek tűnő történelmi vánszorgásunkról van itt szó, ráadásul – Schubert molnárlegénye történetének, illetve a másik dalciklus: a Winterreise ennél is tragikusabb, kilátás nélküli boldogságkeresésének párhuzamba állíthatóságával – Kodálytól szokatlan módon; kiút mutatása és bíztatás nélkül. Igaz, Ady verséből sem következhet más: ’maradhatunk magunknak’ reménytelenségünkkel, magunkba roskadón, mint történelmünk folyamán oly sokszor.

A triolát Kodály a csatazaj ábrázolására is felhasználja. Erre példát egyaránt találhatunk a vegyeskarok és a férfikarok között.

Az *'A székelyekhez'* 45., 47.és 51.ütemében a *„Tinéktëk is az árt aki minékünk"* harcias 'kis éles' ritmusképlet sorozata, illetve az azt követő éles ritmus, valamint az ezzel találkozó *„közös az ellenségünk"* triolával induló motívumának 'csatazajos összevisszasága' adja a kórusmű egyik legmarkánsabb hangfestésű részét.



Egy első világháborús vagy még régebbi keletkezésű katonanóta az alapja a trombitával és pergődobbal kísért *'Katonadal'*-nak. Ennek 58. ütemében, az először akkor triolákat játszó dob ritmusa találkozik az akkor éppen az unisono erejével (hogy ne mondjuk: a hadsereg egységes hangjával, sőt; alig túlzón, csupán némileg átvitt értelemben: hangvételével, azaz, lényegében: hozzáállásával) megszólaló férfikari szólamok éles ritmusával. Így – ellentétben az előzőekkel, a külső ellenséggel vívott csata *'külső* csatazajával' – Kodálynak itt egyfajta *belső* konfliktust sikerül ábrázolnia a ritmusképletek (és érzelmek) könyörtelen és némileg vészjósló összecsapásával.

A 66. ütemben hasonló zenei képfestés zajlik. A 67.-ben a triolák a férfikar által énekelt nyolcad-menettel találkoznak, míg az utolsó, 73. ütemben a tenor két triolát átfogó, jobban mondva: 'keresztbeverő' büszke, szinkópás befejezésű dallama okoz – ha nem is fegyver-, de mindenképpen: 'emocionális – csörömpölést': *„Kapitány úr, szalutálni nëm fogok!"*

A mű 1934-ben készült. Még három év van addig hátra, hogy Kodály le is írja: *„Németország eltakarja előlünk a Nyugatot."*. De Kodály megérzése jól működött, még ha ekkor természetesen nem is láthatta előre a történelem számlájára írható, lényegében azonban magunk-írt forgatókönyvet.

A nemzet buzdításának egyéb kifejezőeszközei

Az unisono ereje

Kodály – számos helyen alkalmazva az unisono technikáját – jól érez rá: a többszólamúság helyett – legyen az homofónia, vagy a polifónia akkordokra kinyíló szövete – olykor, akár az együvé tartozás (értsd benne: szellemi, lelki, kulturális, hitbéli, magyarságunkhoz tartozó vonatkozásait), akár az erő – benne sokszor a nép erejének – szimbolizálására alkalmasabbnak tűnik az unisono ereje. Álljon itt két erőteljes példa ennek illusztrálására.

Az *'Ének Szent István királyhoz'* fontosságát már az a zeneszerzői szándék is jelzi, hogy öt különböző kórustípusra is feldolgozta. Szövegi alapját az 1797-es Bozóky-énekeskönyv adja. Aktualitása kettős volt: egyrészt államalapítónk, Szent István halálának kilencszázadik évfordulója, másrészt az Európára – s benne Magyarországra – az 1938-tól egyre vészesebb fenyegetéssel tornyosuló fasizmus. E veszedelem ellen is kéri az imádság és a zene erejével legfényesebb, legerősebb szentünk segítségét.

E két indíttatás közös eredőjeként pedig, természetes módon kerülnek látókörünkbe egyházi népénekeink. Ezekkel érzékelhetjük és átérezhetjük az Istenbe, Hazába, erkölcsbe, jövőbe vetett hitet erősítő szerepüket Magyarországon éppúgy, mint az Anyanemzettől elszakított országrészek templomaiban és otthonaiban, de akár más nemzetek történetének évszázadaiban is, akár példaként állítva a XVI. századi korálokat, melyek az evangélium szavainak, valamint az anyanyelv és az egyszólamúság közös, összetartó erejével ugyanígy segítették át a németséget történelmük viszontagságos, sokszor vérzivataros időszakjaiban.

Figyelemre méltó, hogy az öt verzióból a gyermek- és nőikarokra, illetve a nagy vegyeskarra írtak kivételével a másik három – némileg különböző megoldásokkal ugyan, de – élnek az unisono, az 'egy lélek – egy motiváció – egy szándék – *egy hang*' kifejező erejével. A kezdő zenei gondolat, a 'téma' beköszönő, első része (1-4. ütem) mind a három változatban unisono. (Megjegyzendő, hogy a legtöbb unisono-t a férfikari változat tartalmazza, ahol valamennyi versszak ebből nyílik ki, és válik többszólamú szerkezetté.)

A másik mű, a *'Jézus és a kufárok'* – bár az előbb taglalt műnél négy évvel korábbi keletkezésű, mégis, már ekkor – 1934-ben, egyfajta bibliai példabeszéddel, az Új Testamentumból, János Evangéliumának 2. és 13.-ból vett részeivel tart morális tükröt az azidőtájt morális talajvesztés küszöbéhez érkezett – s aztán, sajnos, a történelem által igazoltan, itt elbukott – Európának és Magyarországnak.

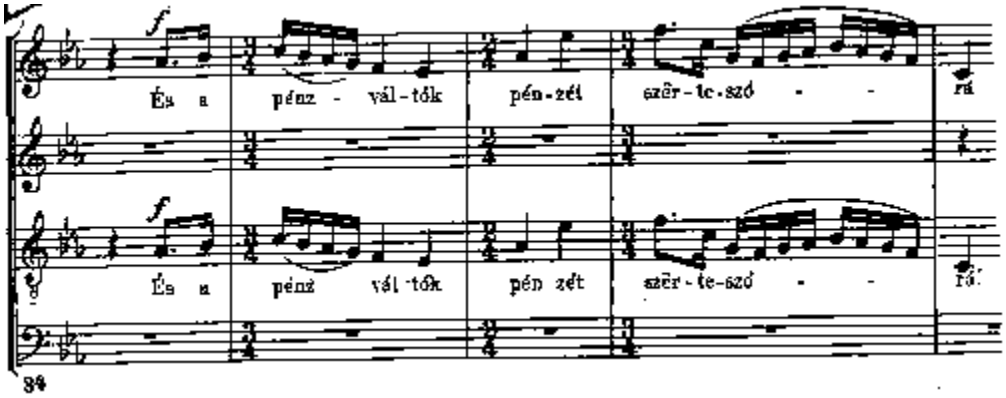
A mű ilyen értelmezésének létjogosultságát igazolja Tóth Aladár figyelemre méltó gondolata a mű méltatásakor, a *Pesti Napló* 1934. július 31-i számában:

> *„…a 'Jézus és a kufárok' című nagyszabású a cappella–motetta kétségkívül a XX. század egyik leghatalmasabb művészi alkotása. Vele a zeneköltő […] forró aktualitással nyúl bele nemzete életébe […]".*

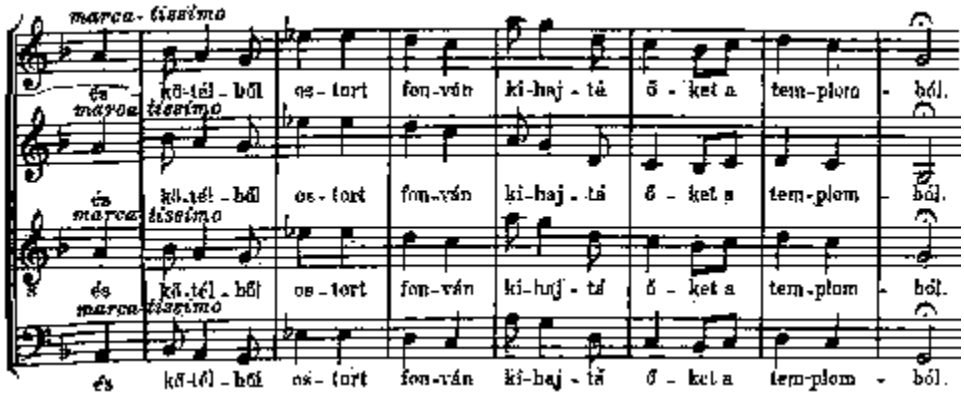
Az evangélista szerepének kórus általi átvállaltatásával természetes, hogy Kodály eme nagyszabású bibliai freskót széles ecsetvonású unisono-val kezdi, alig két ütem alatt egy oktávnyira felnyújtóztatva a recitálva beköszönő pentaton dallamot, mintegy felvonva a függönyt a drámai események előtt:

„*Elközelge húsvét és fëlméne Jézus Jéruzsálembe…"*

Az azonban legalábbis szokatlan, zeneszerzői szempontból nézve pedig egészen kivételes, hogy a 84. ütem végén felütéssel kezdődő fugato-t a 'Dux' vonatkozásában, azaz a témát indító felső szólamok között unisono szólaltatja meg. Ennek a – 88. ütemig tartó – duxnak ezáltal jóval koncentráltabb erőt, illetve kezdő energiát sikerült adni. Kodálynak nyilván ez is volt a szándéka, hiszen a pénzváltókkal történt tényleges, drámai konfliktusról szóló első gondolat (*„És kötélből ostort fonván kihajtá őket a templomból."*) után ezen második: *„És a pénzváltók pénzét szërteszórá."* a mindenki szemében leginkább 'szelíd' jelzővel illethető jézusi képhez képest drasztikus erőt (s egyúttal zenei erőt), illetve az Isten Fia által csak kivételesen használt erő-lehetőséget hivatott megjeleníteni. Mintegy additív energiaként, ehhez járul még az e négy ütemnyi témában igen jelentős szerepet játszó két 'kis nyújtott' ritmus, valamint három tizenhatod-csoport is.



Harmadik unisono-s megjelenítési részként, kihagyhatatlanul, pedig, természetesen helyet kap a 116-122. ütemben ama bizonyos *„És kötélből ostort fonván kihajtá őket a templomból”* is, ezúttal – az eddigiekhez képesti – legmagasabb fekvésű és ’össz-ambitusú’ (a”- G) unisono téma tutti erejével, mégpedig – Kodálytól ritkán láthatóan, szinte magáról megfeledkezetten túlzás-szerűen – a marcatissimo és a fortissimo elementáris erejével, valamint a záró ’g’ fölött elhelyezett fermata jel döbbenet-lecsengető súlyával.



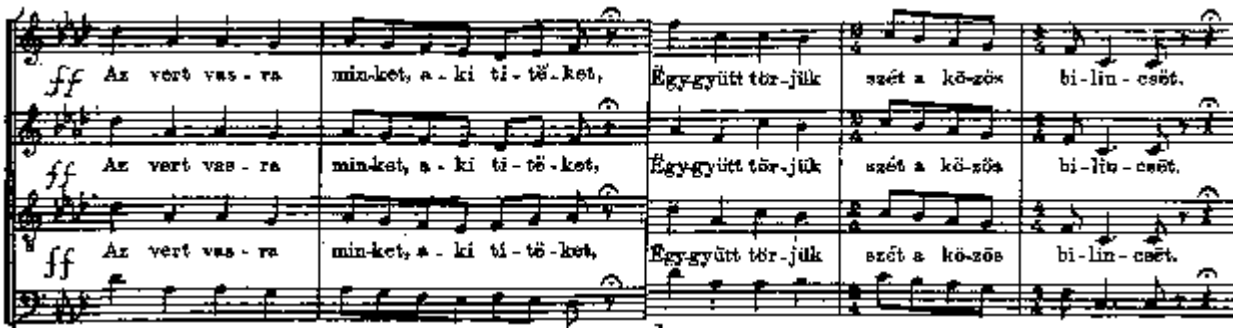
A *’Magyarország címeré’*-ben az unisono használatának *aránya* elképesztő méretű: a kezdő ütemen (illetve az ezt követő, megérkező ’ütem 1-en’) kívül a (10-) 11-13. ütemek beszámításával ez összességében csaknem öt ütem, ami – tekintetbe véve, hogy a teljes mű mindösszesen 22 ütem – egészen párját ritkító!

’A székelyekhez’-ben a ’magyar – székely’ összefogás szükségessége történelmi és érzelmi indíttatású indoklás-párjának első elemében érzi úgy Kodály, hogy a ráismer/tet/és és szembesítés drámáját a legjobban az unisono – itt felrázó – erejével tudja legjobban illusztrálni (54-55. ütem):

„Az vert vasra minket, aki titëket,

Ëgyütt törjük szét a közös bilincsët.”

E gondolatpár ’belső lecsengéseinek’ – tekintettel arra, hogy önmagukon belül is jelentős gondolatokról van szó, mindkettő ’átgondolást’, illetve ’érzelmi visszhang-időt’ igényel – Kodály úgy ad külön zenei hangsúlyt, hogy az 54-55. ütem dipodikus unisono motívuma végén lévő nyolcad szünet *fölé*, illetve a zenei frázis második felét jelentő tripodikus motívuma végén álló negyed szünet *fölé* fermata-t ír.



’A magyar nemzet’ bevezető zenei gondolata, egészen a 4.ütem ’ütem egy’-éig még a szokásos módon, azaz az unisono erejével, ugyanakkor a romantikus patriotizmus pátoszával, s egyúttal – romantikus festői szemmel nézve – széles horizontú perspektívából szemlélődően szólít meg:

„Járjatok be mindën földet,

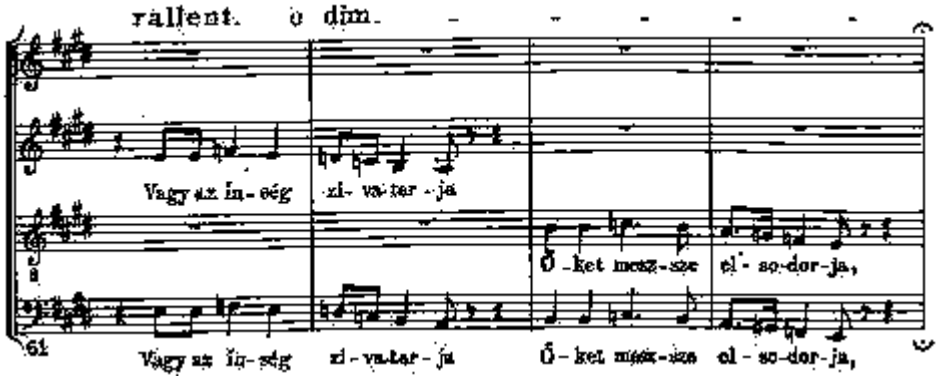
Mëllyet Isten mëgterëmtëtt,”.

Ugyanakkor a 61-64., valamint a 91-94. ütemekben – Kodálytól addig szokatlan módon – az unisono eszközével inkább már a történelem sötétebb képei jelennek meg.

Az első esetben ez a mély szólamokban e – f – e sóhajmotívummal, majd a továbbiakban lefelé hanyatlással induló, ezután pedig a férfi szólamokban ismét síró flexás (h – c – h), oktávkopulációs megoldású második motívummal folytatódó zenei frázisban ölt testet:

„Vagy az ínség zivatarja

Őket messze elsodorja” .



A második példában az

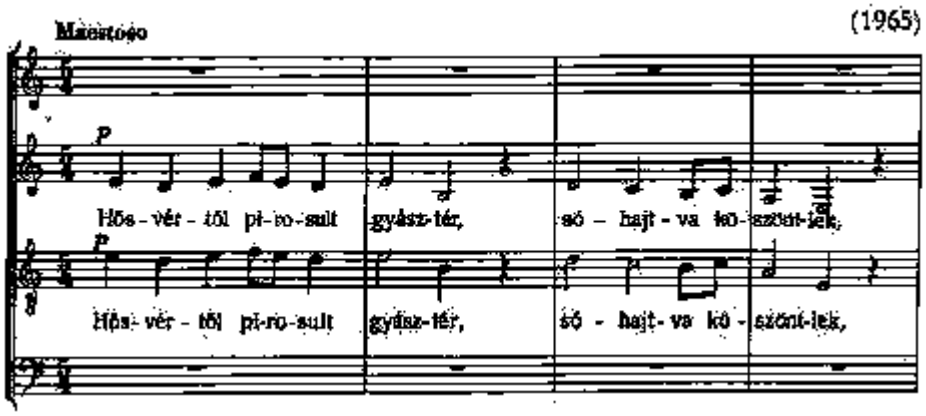
„Ezer éve, hogy e nëmzet
Itt magának hazát szërzëtt,”

a magyarság szégyenét taglaló, és a nemzethalált vizionáló képbe ágyazottan jelenik meg a férfikar unisonoja által, mégpedig ismét a h – c – h síró motívum kifejezőerejével támogatva.

Az előzőleg tárgyalt műből és a hasonlóan tragikus alaphangból következően, a *'Mohács'* -ban is hasonló megoldásokat lelhetünk fel. Az 1-7. ütemekben az első két motívumot a középső szólamok indítják, majd az 5. ütemtől a férfi szólamok fejezik be a tragikusan ránk köszönő gondolatot:

„Hősvértől pirosult gyásztér, sóhajtva köszöntlek,
Nëmzeti nagylétünk temetője, Mohács!”

A vers beköszönő romantikus hangvétele miatt várható, hogy Kodály valamilyen, emocionalitást illusztráló zenei gesztust is alkalmazni fog e drámai szöveg érzékeletetésére. Ez – mindjárt az első ütemben – be is következik, mégpedig pontosan ugyanúgy, mint *'A magyar nemzet'*-ben: gyászos síró flexával (e – f – e).



A 11. ütemben, ugyancsak az alt és a tenor unisonojában jelenik meg e motívum (h – c – h). [Ez utóbbi, analóg példák okán érdemes visszagondolni a Szabolcsi Bence által elnevezett 'zenei köznyelv' jelenségére.]

De Kodály nem lenne hű magához, ha a pusztulás képei és a magunkkal való kritikus szembenézés után a magyarság reményteli jövője érdekében való tettrekészségét, tenni vágyását kifejezendő a 93. ütemben kezdődő új szerkezeti elem kezdetét nem unisono-val indítaná: *„El! ti komor képek! ti sötétség rajzati, félre!"*

Tovább lehetne sorolni az unisono megjelenéseit és a fentiekben taglalt funkcióit akár a vegyeskarokban, mint pl. a *'Liszt Ferenchez'* 1-2. ütemében, vagy akár a férfikarokban: *'A nándori toronyőr'* 1-6., *'A franciaországi változásokra'* 1-10., a *'Nemzeti dal'* 1-8. ütemeiben, valamint a *'Justum et tenacem'* és az *'Emléksorok Fáy Andrásnak'* legelején, s ugyanígy, az *'Élet vagy halál'* 1-2.ütemek beköszöntő motívumában. E példákból leszűrhető az is, hogy a Kodály kórusművek kezdését tekintve az egyik fő típust az unisono indításúak [a másikat pedig a harmóniai felépítésűek] jelentik.

Témánk szempontjából nézve, az 1944-ben komponált *'Isten csodája*' egyfajta különlegességet tartalmaz. Ha ugyanis gondolatban végigfutjuk az eddig említett műveket, feltűnik, hogy Kodály leginkább a 'néppel a népet' való megszólításaiban (különös tekintettel a 'beköszönő', kezdő motívumokra) használja az unisono erejét, illetve technikáját. E vonatkozásban kivételes megoldásként kell értékelnünk, hogy az *'Isten csodájá'*-ban csak a mű végén (a 101-105. ütemekben) szólal meg az unisono. Igaz, ekkor hangzik fel a mű legfontosabb, a történelmi szituáció aspektusából nézve legmarkánsabb, a nép és a haza megmaradásának feltételét megfogalmazó gondolata: *„Embërségünkből álljon fönn hazánk!"*. Majd ezt bontja ki, illetve szélesíti ki augmentációval himnikus, 6. illetve 7 szólamú kódává.

Meg kell említenünk még a *'Fölszállott a páva*' unisono kezdését, amely a legmagátólértetődőbb, hiszen a népdal első versszakának ez a legautentikusabb megjelenési formája, valamint a *'Semmit ne bánkódjál'* 1-14. üteméig tartó – a tenor és a basszus által énekelt – unisono-ját. Mindkét esetben e dallamok eredeti formájukban, mintegy mintaként szólalnak meg, s ebből kerülnek a későbbiekben variatív kibontásra. Utóbbinál – hasonlóan az előzőhöz – a közös(ségi) ének (itt: egyházi népének) szerepe

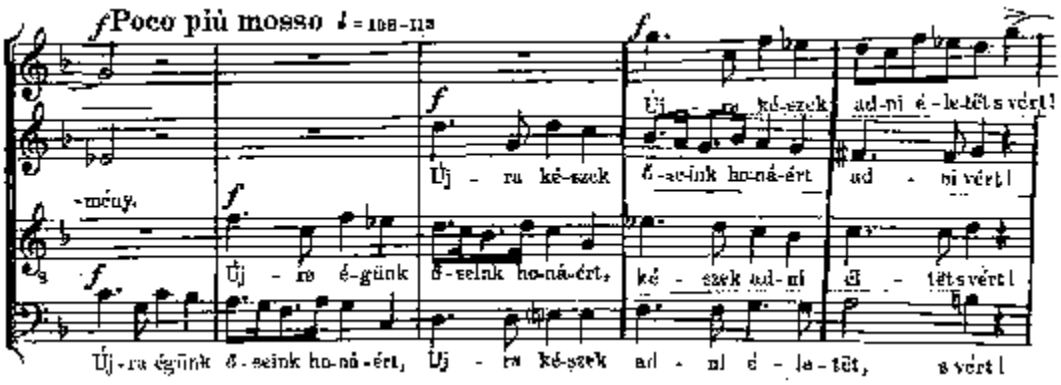
okán természetes megszólalási módként; szellemi és lelki aspektusból szemlélve pedig a hit egyesítő erejeként szólal meg az első versszak unisono-ként, illetve pontosabban: oktávkopulációként.

Szólni kell még az unisono alkalmazásának egy megmagyarázhatatlan pontjáról, illetve épphogy annak hiányáról. Ez pedig a *'Zrínyi szózata'*. Jóllehet a mű 403 ütemnyi, nem található benne unisono! Ez azért is igen különös, mivel szép számmal tartalmaz olyan – eddig már példákkal illusztrált – lehetőségeket, amelyek erre – drámaiságuknál, avagy emelkedettségüknél fogva, esetleg a hit és a buzdítás erejét növelő hatás jobb kiaknázása okán – alkalmasak, sőt, kifejezetten kézenfekvők lennének. Ennek a hiánynak azonban nyilvánvalóan megvannak a maga kompozíciós okai, amelyek inkább más zeneszerzői megoldásokat részesítettek előnyben.

A torlasztásos imitáció

A *'Liszt Ferenchez'* kórusmű korábban már idézett 135-137. ütemében nem csak a ritmikai kifejezőeszközöknek jut fontos szerep, hanem egyéb zenei kommunikációs elemek is bevetésre kerülnek, sőt, ezeknek szinte halmozásával szembesülhetünk. Ezek egyike a torlasztásos technika. Ebből jó néhány található mind a vegyeskarokban, mind pedig a férfikarokban. A versek témájától függetlenül, azonban, összességében, mégiscsak ugyanazt a pszichés felhangot, vagy legalábbis közelítőleges szinonímiát van hivatva ábrázolni az imitációs technika ezen közkeletű megoldása.
A *'Liszt Ferenchez'* összetett (és számos elemből álló) lelki struktúrával rendelkezik, illetve építkezik. Ezek között jelentős szerepet kapnak azok a pillanatok, amikor – akár a magyarság magával szemben vétett bűneinek, akár a történelem által ránk rakott bajok súly alatti roskadozásunk 'emocionális ellentételezéseként' – a jövőbe vetett hit, a tenni akarás és az erre való buzdítás hangja szólal meg Vörösmarty versében. Ezt az érzés Kodály – számos estben – torlasztásos imitációval teszi életközelivé. Először például, a főnixként való feltámadás illusztrálásakor, a Poco piu mosso tempójú 57-60. ütemekben:

„Újra égünk őseink honáért,
Újra készek adni életët s vért!"



Ugyanez a megoldása – ráadásul szövegi belső bővüléssel, valamint a 'lovagló' kis nyújtott ritmusokkal és egy 'mini-szekvenciával' fokozott feszültségrávezetéssel – a 74. ütem végén a basszustól felütésként induló *„És ha zëngesz…"* zenei gondolatnak. E torlasztással azonban még nem ért véget a folyamat: a 'vész orgonájának' Liszt által gyakran használt sürgető hangvétele (*„Legyen hangod…"*) idézésekor, a 85. és 88. ütemekben a női szólamok motívumindításához képest a férfi szólamok mindössze fél ütemes torlasztással imitálják a női kart, meggyőzően illusztrálva az életért, a szabadságért, a hazáért vívott küzdelmet, *„mëlyben a harcnak mënnydörgése szól"*.
És ugyanez a torlasztásos technika tárul elénk a 132. ütemtől kezdődően, az újra magunkra ébredő *„És ha hallod, Mint riad fël a hon e dalon"* -t követően. A már citált 135. ütemtől a *„Mëllyet a nép millió ajakkal zëng …"* még az 'un poco animato' jelzéssel is nyomatékosítva repít a mű utolsó lélek-stációin át, egészen a magasztos, himnikus befejezésig: *„Van még lelke Árpád nëmzetének!"*.

A *'Békesség-óhajtás'* 40. ütemében is – a *'Liszt Ferenchez'* 75-77. üteméhez hasonlóan – látszólag, 'technikailag' csupán egy kis szövegi belső bővülésről van szó. Ha azonban azt nézzük, hogy – különösen az eddigi szövegi (és Kodály korában, az akkori 'aktuálpolitikai') történések fényében – mennyire vágyjuk: mi, magyarok, s velünk együtt: Európa, ezt a mindennapokban megtestesült fogalmat: Béke, akkor válik zeneileg is érthetővé a torlasztásokkal történő megvalósítása a közös, sürgető vágynak: *„Jelenj meg…!"*

Árnyalatnyi eltérésekkel, alapjaiban mégis ugyanilyen érzelmi indíttatású gondolatok vezérlik Kodályt a torlasztásos technika alkalmazásában a többi műben is. Ő pedig – a

választott költő gondolatainak és érzéseinek hű tolmácsolójaként – ezzel ösztönzi cselekvésre a magyarságot a haza és a nemzet érdekében.

Ezt az utat járja az *'A székelyekhez'* 82. ütemében kezdődő, Con moto-biztatású *„Föl székely föl! Közös az ellenségünk*!" harcba szólításakor éppúgy, mint az *'Akik mindig elkésnek'* 11., illetve 13-14. ütemében, a történelmi távlatban és arányban mért; szalmalángidejű magunkra találásunk illusztrálásakor:

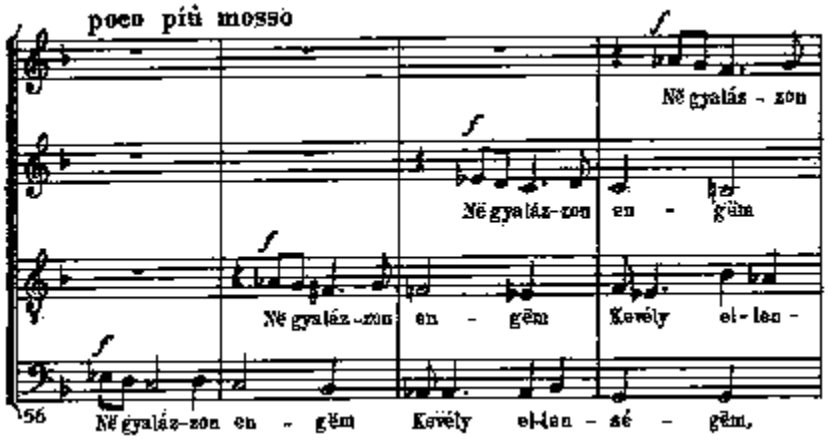
„Mëghalni së tudunk nyugodtan.

Amikor már mëgjön a Halál,
Lelkünk vörösen lángra lobban".

Az 1943-ban komponált *'Szép könyörgés'* 56. ütemében némileg más felhang uralkodik a poco piu mosso által is támogatott torlasztott imitáció fölött, avagy inkább: munkálkodik a mélyben. Ez a megalázottak büszkesége, a

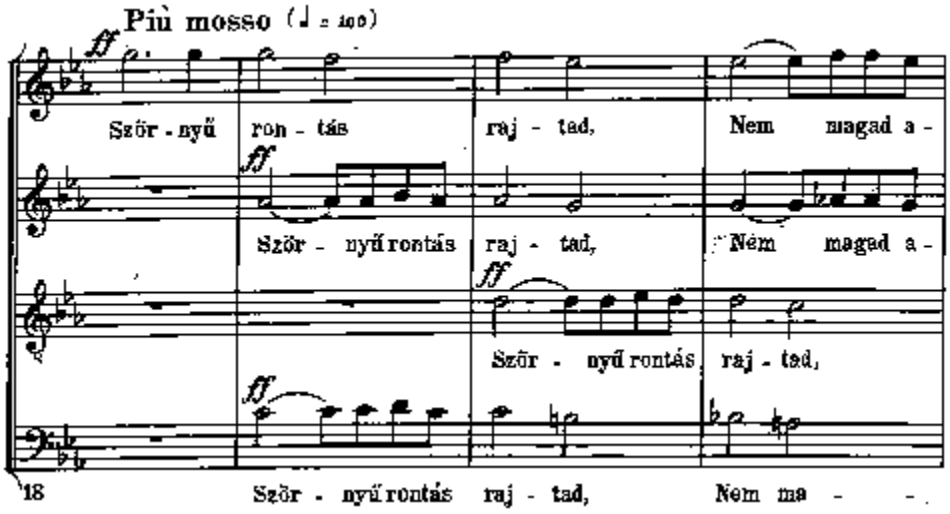
„Ne gyalázzon engëm
Kevély ellenségëm,"

érzésvilága. Isten segítségül hívásával e kiszolgáltatottságból és megaláztatásból kéri aztán a kiutat Balassi és vele együtt Kodály éppúgy, mint az oly sokszor, így a II. világháborúban is sokat szenvedett magyarság.



A II. világháború és Balassi okán szót kell ejteni a Gazdag Erzsi verse ihlette *'Balassi Bálint elfelejtett éneké'*-ről (1942). Ennek 18. ütemétől indul az a torlasztott imitáció, amely – immár valamelyest talán általánosíthatunk: szokásos módon, azaz, az előzményhez képest gyorsabb tempóval – itt: Piu mosso-val társulva festi le a – talán – Balassi-kori, de mindenképpen: Kodály-kori, háború-dúlta Magyarországot:

„Szörnyű rontás rajtad,
Nem magad akartad,
Dög pusztít a testëdën,
Mëly csak vérëd issza, agyad szívja,
Vígadoz majd estëdën.”



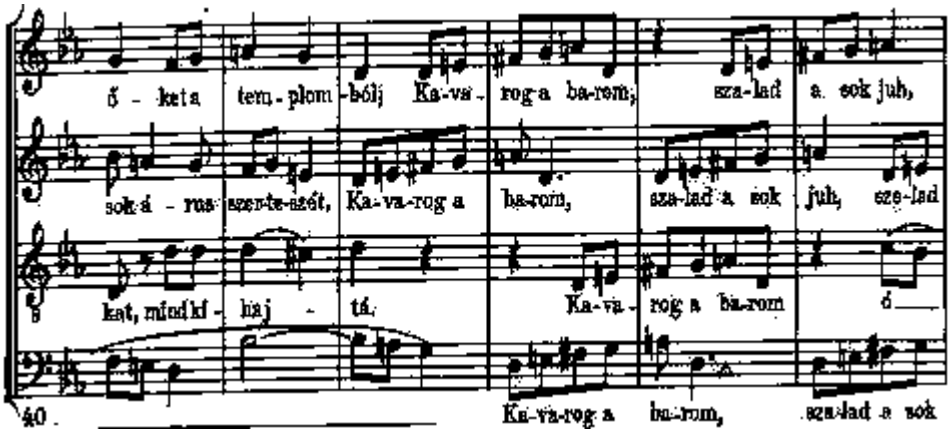
Az előzőkben tárgyaltak fényében nem meglepő, hogy Kodály a tenor szólam 20. ütemében a testi-lelki szenvedés kifejezésének egyik hangközszimbólumát; a kis szekundot alkalmazza újra, itt melodikus, azaz síró flexa-i megjelenítés alakjában (d’ – esz’ – d’), a következő ütemben pedig együtthangzó formájában, jelesül a szoprán és a tenor szólamok közötti kis nóna félhangnyi hosszúságú, lélekfacsaró disszonanciájában (d’ – esz”).

A fasizmus, illetve majd a későbbi nyilas uralom e drámai, szinte szürreális költői megjelenítésében, a tényeken is túl, messzebbre mutató Magyarország-elsiratásban a fájdalom kifejezésénél Kodály a kis szekund ’kiegészítő hangközét’; a nagy szeptimet is megszólaltatja, közvetlenül a szoprán szólam után megszólaló tágszerkesztésű háromszólamú akusztikai csúcsponton, a szoprán és az alt g” – asz’ fél értékű hangjainak disszonanciájával.

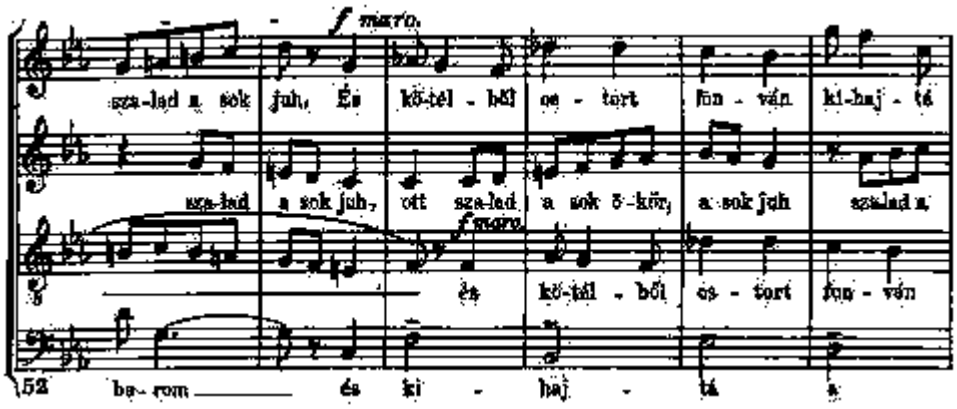
A *’Jézus és a kufárok’* Andante tempójú, s a 4. ütemtől mixtúrás orgonahangzású szétterülő fortéjából a templom falai között elsimuló tömbjeit idéző bevezetés totálképes látványa után, mintegy az addigiak ellenpólusaként hasít a bibliai képbe a

pénzváltók közelképszerű ábrázolása. Az előzőhöz képesti gyorsabb tempó, a forte hangerő, az Animato hangvétel és az imitációs szerkezet önmagában is elegendő lenne a látvány okozta felkavaró érzések, a felháborodás hangjának kifejezésére. Kodály azonban nem elégszik meg ennyivel. Torlasztásos technikával fokozza a feltoluló érzelmeket mind a mai hallgatóságban, mind pedig – belehelyezkedve a bibliai világba – a jeruzsálemi nép, a 'turba' lelkében. Ezt a megoldást találjuk a 8-9. ütemben (*„És ott találá ökrök, galambok árusit,"*) és a 11-17. ütemek széles tenutoiban (*„…és ott terpeszkëdtek a pénzváltók!"*). Ez a szerkesztés azonban arra is tökéletesen megfelelő, hogy a Jézus által a templomból kizavart árusok és kihajtott állatok kavargó, mozgalmas látványát képszerűen érzékeltesse. Az erre rávezető ütemek után, a 42. ütemtől már igazán a tetőpontján lévő forgatag (s egyúttal zenei forgatag) a legkülönbözőbb formációkat ölti: a 42-43. ütemben a *„Kavarog a barom"* torlasztásai szólnak. A 43-44. ütemben a férfikari szólamokban a fenti mondat fölött a női szólamok már a *„szalad a sok juh, szalad a sok árus"* félmondatot öntik a felfelé szaladó dúr pentachord hangjaiba, a felfordulás 'nyelvi zűr-zavarát' is illusztrálva.

Az ezt követő, viszonylag homogén *„szalad a sok árus"* motivikájával pedig, az ezután következő ütemekben ismét összeverődő szövegrészek, illetve a torlasztás okán az egymást keresztező motívum-ízek még jobban érvényesülnek.



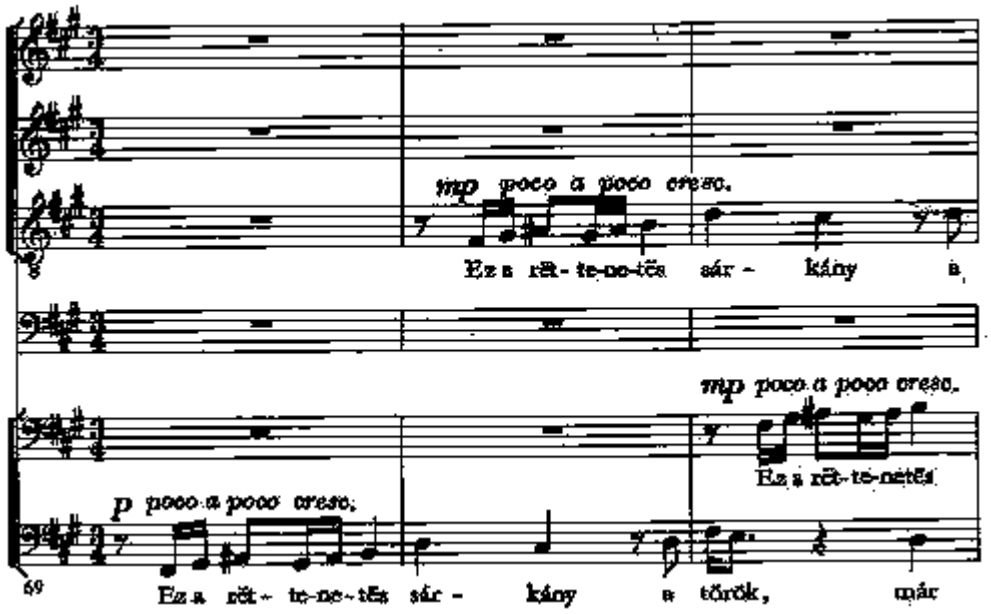
És hogy még tökéletesebb legyen a káosz-kép, a föl-le szaladgáló motívum (*„…kavarog a barom, szalad a sok ökör, a sok juh, szalad a sok árus szerteszéjjel…"*) fölött (a szopránban) és alatt (a tenorban) – ugyancsak a torlasztott imitáció technikájával – az 54. ütemben megszólal az *„És kötélből ostort fonván kihajtá őket a templomból"*.



A *'Zrínyi szózata'* 69. ütemétől kezdődő formai egységnek 'cselekvési háttere' nagyban hasonlatos a *'Jézus és a kufárok'* fentebb bemutatott jelenetéhez. Itt azonban a török (és a XX. századi 'törökök') által feldúlt ország képének ábrázolása volt Kodály célja.

A 'protagonista', azaz a szónoki szerepet vállaló Zrínyi, a 67-68. ütem után (*„Magyarok! Ti néktëk szólok:"*), miközben szinte Tiborc-i módon panaszolja az ország hányatott sorsát, ezzel egyidőben átadja a szót a népet megszemélyesítő ötszólamú kórusnak. Zrínyiből, miként Tiborcból is, tulajdonképpen a nép hangja szól. Amíg azonban ez a panasz Tiborcnál monológ formájában ölt testet, addig Kodály a kórusban az imitáció egy rendkívül izgalmas lehetőségét valósítja meg.

Az *„Ez a rëttenetës sárkány a török…"* kezdetű, Kodálynál szokatlanul hosszúnak számító imitációs alapanyag a férfi szólamokban szólal meg h-mollban, torlasztott imitációban, mégpedig proposzta – riposzta formában.



Az ebből – a 77. ütemben – kinőtt, az eddigiekhez képest szélesebb léptékben (3/2) élő, az előzőhöz némileg hasonló, h-moll zenei anyagot – amelyet ismételten a basszus szólaltat meg – a 78. ütemben, szintén torlasztással – az alt és a szoprán unisono-ja követi, mégpedig fisz-mollban, azaz – az előtte lévő hangnemhez képesti domináns mollban – a fúga építkezés szabályainak megfelelően: 'comes' funkcióval: *„Erdélyt, koronánknak legszëbbik boglárát fëlprédálta, fejëdelmét eltiporta, nemzetünket, országunkat gázolja, mint ëgy vadkan a szépen plántált szőlőt!"*

A 90-91. ütemekben a *„Sënki a maga országából ki nem mégyën, hogy minket helyhëztessën belé"* kulcsmondata ismételten torlasztott imitációban szólal meg az alt, majd a basszus, és végül a bariton szólamokban.

A 204. ütemben a szoprán szólamban a'-ról kezdődő, majd a tenor által folytatott, Con moto tempójú *„Most, ha valami csak mëgrëzzenik is a török részéről, futunk ide s tova, vizeken által, havasokon által, Ki emide, ki amoda",* elsősorban az ábrázolt szituáció áttételes korábrázolása, valamint a proposzta-riposzta struktúra miatt ugyancsak sok hasonlóságot mutat a *'Jézus és a kufárok'*-kal (*„Kavarog a barom, szalad a sok juh, szalad a sok árus"*).

E rész a 78. ütemben alkalmazott megoldáshoz is hasonlít valamelyest, ugyanakkor attól jelentősen el is üt, mivel a 213. ütemben belépő basszus a témát d-ről indítja, ezáltal itt, mint egyfajta 'fordított fúgaszerkezetben'; második megszólalóként vállalja a 'Dux' szerepét.

A 245. ütemtől kezdődő kisebb zenei egység is a tématorlasztás jegyében kezdődik (bariton szólista – alt – szoprán). Ami azonban itt meglepő és feltűnő, az nem is az olyan fontos szó, mint: 'Brazíliában' kvartonkénti építkezése, s pláne nem a torlasztás alkalmazása, hanem az, hogy – e három legutóbbi zenei példában, egészen kivételesen, az addig megszokottaktól gyökeresen különbözően – Kodály, Zrínyi nyomán, a 'népnevelésnek' egy kegyetlen, ámbár néhanapján szükséges eszközével él: a *gúnnyal*. Ezen legutóbbi példánál ekképpen: *„Úgy hallom, Brazíliában elég puszta ország vagyon, kérjünk spanyol királytól ëgy tartományt, csináljunk ëgy kolóniát, lëgyünk parasztok!"* E kegyetlen szembesítést egy – Kodálynál mindenképpen szokatlan – tudatosan negédes, lefelé ugrálgató, majd fölszökkenő dúr hármashangzat felbontás, egy még inkább viszolyogtató piano hangerő, a táncos 'kis nyújtott' ritmusképletek és négyes tizenhatod-csoportok, valamint a *„la-la-la-la"* szöveg teszik emocionálisan

tökéletesen elviselhetetlenné, mind a Kodály-korabeli, mind a mai címzetteknek; nekünk.
S hogy éppen ez Kodály célja, bizonyítja a *„ légyünk parasztok!”* utáni döbbenet és felzúdulás (*„A!”*), majd a ’lehetőség’ fölötti ’elhűlés’ reagáló hangja a kórusban az amúgy is disszonáns szűkített terckvart akkorddal (c’ – esz’ – fisz’ – a’), valamint az ennek g’ -vel történő ’kiegészítésével’ az alt szólamban.

A vegyeskarok elemzésében leírtak – a zenei kifejezés okai, a legtipikusabb zeneszerzői megoldások – természetesen érvényesülnek a férfikarokban is.
A torlasztásos imitáció alkalmazásának okait taglalva, a fentiekhez igen hasonlókat tudnánk mondani a *’La Marseillaise’* indításáról, a *’Jelige’* 10-11., az *’Emléksorok Fáy Andrásnak’* (7)-8-(9)., *’A franciaországi változásokra’* 17., a *’Justum et tenacem’* 22-24., a *’Rabhazának fia’* 26-30.és 39-40., a *’Semmit ne bánkódjál’* 39-40. és az *’Isten csodája’* 13-14., valamint 46-48. ütemeiről.

A ’magyar világ’

A ’harci’ kvartok

A *’Liszt Ferenchez’* a már előzőekben tárgyaltakon kívül jellegzetesen ’magyarnak’ tudott, illetve annak vélt kommunikációs elemet is felvonultat a minél teljesebb, nemzetet mozgósító hatás elérése érdekében. A szellemi, lelki, illetve a tényleges harcra történő buzdítás – történelmi okoknál fogva – kialakult eszköze volt (sőt, bizonyos értelemben ma is az) a rézfúvó hangszerek pszichés hatásának felhasználása. Ehhez az általánosnak elismert zenei kifejezésmódhoz azonban – talán leginkább Lisztnek (illetve Berlioznak) az Európa-szerte híressé vált ’Rákóczi induló’-ja kapcsán *(„Hős Rákóczi népe, kurucok előre!”*)* – olyan asszociációk kezdtek kialakulni és széles körben a pszichés elfogadás szintjére emelkedni, hogy ezen trombitafanfárszerű, ’felcsapó’, majd visszaugró, esetleg oda-vissza ugráló, tiszta kvartos zenei motívum a hősiesen csatázó magyar huszár/ság, a nemes célért küzdő büszke magyar/ság és hasonló értelmezések zenei szimbóluma.

[* Az induló szövege valószínűleg a 20. század elején született, és az (elvárt) hazafias magatartás, illetve a hazafias nevelés nyomán hamar el is terjedt. Szerzője ismeretlen.]

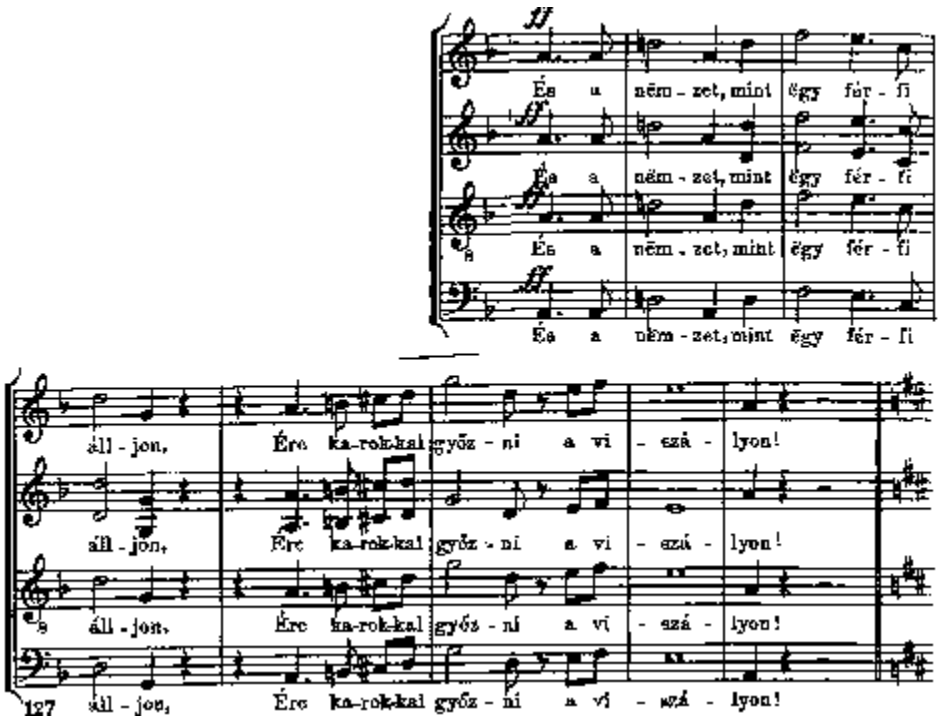
Hogy e témakörben pontosan mi volt Kodály véleménye – nem tudni. Az azonban biztos, hogy tudta: e világos, egyetemesnek elfogadott zenei motívum igen jól harmonizál a magyar történelem- és zene adta tényekkel, nem kevésbé a magyar nép lelkébe ivódott, félreérthetetlen asszociációval, így kompozícióiban számos esetben találkozhatunk e – számos esetben ténylegesen – 'harci', de mindenképpen valamiféle cselekvésre buzdító kvartmotívummal.

Ez aztán persze – a művek egy jelentős részében –, a Kodály által szívesen és gyakran használt pentaton, vagy az ennek bizonyos elemeit felhasználó tonalitás esetén jól illeszkedhet a zenei szövetbe, miként, például *'A magyarokhoz'* 10. ütemében, ahol egyébként a 'vérbe mártott tőr' és 'dühös viadal' szövegi környezetében található.

Visszatérve kiindulási pontunkhoz, a *'Liszt Ferenchez'* anyagához: a 124. ütemtől kezdődő két mondatból az első:

„És a nëmzet, mint ëgy férfi álljon,
Érc karokkal győzni a viszályon!"

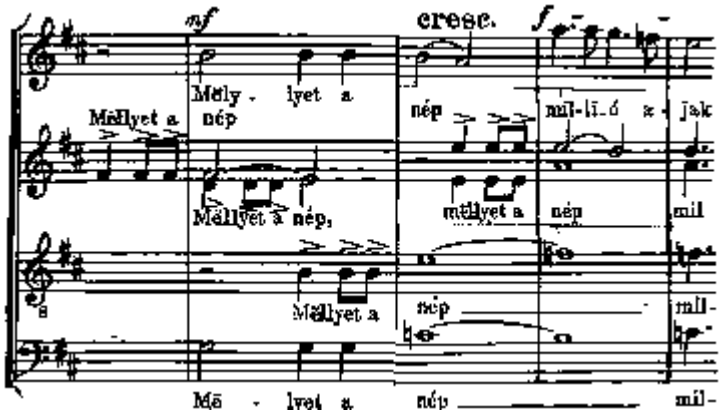
két, különböző helyen (a 124-125. és a 128-129. ütemekben) is él a felcsapó, majd visszaugró kvart motivikájával, ráadásul mind a négy szólam unisonoban egyesülő erejével.



[Emlékeztetőül: ugyanezzel a felcsapó, majd visszaugró kvartos motivikával találkoztunk az *„Újra égünk…”* torlasztott imitációjában, az 57-60. ütemekben is.]

Az ezt követő, szintén a nemzetet mozgósító gondolat második tagmondata: *„Mëllyet a nép millió ajakkal zëng utánad bátor hangokon…”* – túl a torlasztásos szerkezeten, valamint az osztott alt szólam és a tenorok lelkesítő daktilusán – felvonultatja még a középső, lüktető szólamokhoz képesti; szélső szólamokban megvalósított augmentáció – a zenei szövetet relatív nyugalmával nemesítő – technikáját éppúgy, mint a felugró kvartok egy eddig nem említett alkalmazását.

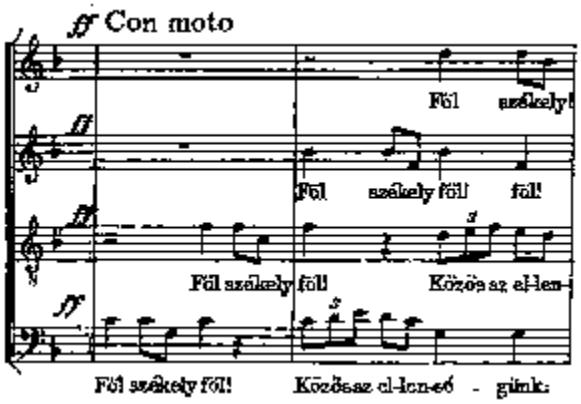
A 135. ütemben kezdődő – és bizonyos szempontból: részben a záró- és kezdőhangok egybeesése, részben az augmentáció okán kialakuló – torlasztott imitáció úgy van megtervezve, hogy az ’amúgy’; önmagában is tiszta kvartos fellépésen túl, az alttól indulóan (fisz’), s aztán a szopránon tovább (h’)-, majd a hangzásban még tovább építkező tenorral (e’), s végül a szopránnal (a”) betetőzze ezt a kvartokból épülő katedrálist: *„Mëllyet a nép millió ajakkal zëng …”*



A *’Magyarország címeré’*-ben, mindjárt az 1-2. ütemben, az unisono előbb taglalt erejével szólalnak meg Vörösmarty szavai a szoprán és a tenor szólamok diadalmas kvart le- majd visszaugrásával, ráadásul forte hangerővel és – Kodálynál szokatlanul – a Maestoso ’tempókarakter’ szinte ’előírt’ romantikus pátoszával: *„Szép vagy o hon…”*

’A székelyekhez’-ben a ’metaforisztikus elbeszélés’ nyugodt tempójától (♩ = 63) fokozatosan jutunk el az ezt követő Piu mosson (♩ = 92) át az ehhez képest is számottevően mozgalmasabb; ♩ = 116-os tempókiírású, Con moto- ösztökélte indulótempóig. Ekkor szólalnak meg a ’riadó-kürtök’ mozgósító ’harci kvartjai’: *„Föl, székely, föl!”* (40-88./!/ ütemig).

Kodály – jóllehet e motívum mindössze egyetlen ütemnyi hosszúságú – nem hagyja ki a torlasztás lehetőségét az érzelmi fokozás érdekében. Példa erre az 53. ütem, ahol az alt és a basszus szólamok 'ütem 1-re' történő csatakiáltását az 'ütem kettőn' belépő szopránok teszik még inkább csatahűen zaklatottá. Az pedig egészen magával ragadó, ahogyan a 82-83. ütemekben a basszusból induló, s a hangfajoknak megfelelően égre törő építkezés folyik: az önmagán belüli kvartos motivika az alsó három szólam beléptetésénél az *előzőhöz* képest tiszta kvarttal folytatódik, ráadásul úgy, hogy az egyes szólamok záró hangjaikor indulnak.



Ennek következtében pedig, ha csak egy-egy negyed érték erejéig is, de vertikálisan is, azaz együtthangzó hangközként is megszólalnak a kvartok, mintegy a végső erőfeszítésre késztetve a székelységet a szabadságáért és a megmaradásáért vívott küzdelemben.

[Hogy ez nem egyszeri megoldás Kodály kórusműveiben, érdemes a fenti példát összevetni a már elemzett *'Liszt Ferenchez'* 135-138. ütemeivel! Jól látható: e két zeneműrészletben a zeneszerző ugyanazt a megoldást alkalmazza a rokon mondanivaló ábrázolásakor.]

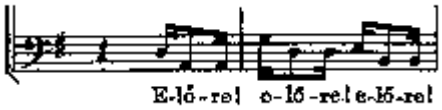
A *'Szép könyörgés'*-ben e le- majd felugró motivika a téma beköszöntésekor – nyilván a szöveg keserve okán – nem tűnik fel, illetve népzenei mintájú palástja színében jelenik meg. Az Istenhez felszálló fohász nyomán azonban, melyben – hasonlóan a *'Psalmus'*-hoz – az ellenséggel (vagy inkább: a gonosszal, a sanyarú sorssal) vívott küzdelemhez kéri a Teremtő áldását, e népzenei vagy népéneki palást érzelmi metamorfózison megy át, s immár csatába induló 'harci kvartok' formájában és erejével zengi: *„Áldj mëg vitézséggel…!"*

Érdekes, s éppen ezért érdemes megjegyezni, hogy az e művel, illetve zenei anyagával, sőt, bizonyos mértékig szellemiségében is, pontokban kimutatható hasonlósága mellett,

a rokonságot mutató *'Békesség-óhajtás'* – az evidensen kínálkozó lehetőség ellenére – nem él a kvartok harcra mozgósító erejével.

A mindenféle, leginkább irodalmi képi áttételeket mellőző, 'direkt' ábrázolásokban, miként például a Petőfi versére írt *'Csatadal'*-ban is, e kvartos motovika tobzódását figyelhetjük meg: *„Trombita harsog dob pereg"* (2-3. üt.); *„Kész a csatára…"* (3. üt.); *„Ez lelkësíti…"* (11. üt.); *„Aki magyar, aki vitéz…"* (39-41. üt.); *„Mindjárt vitéz…"* (57-58. üt.) és a számtalanszor előforduló *„Előre!"*

E kvartos motívumot – melyet a prozódia kedvéért nem felfelé, hanem lefelé ugrat – a már ismert 'kvart-torony' típusú építkezési módban is felhasználja, mint pl. a második kórus 67-70. ütemeiben (basszus: **e** – **a** – tenor: d'– alt: g' – szoprán: c"). Ugyanakkor arra is akad példa, hogy Kodály a 'kis szinkópák' ritmusának erejét használja fel úgy, hogy két, a kvartoszlopon egymásra következő „előre" motívumot ugyanabban a szólamban szólaltat meg egymás után, tehát – mint a 82. és a 85-86. ütemekben a basszus szólamokat – az igen nehezen intonálható kis szeptim ugrásra kényszeríti az énekeseket.

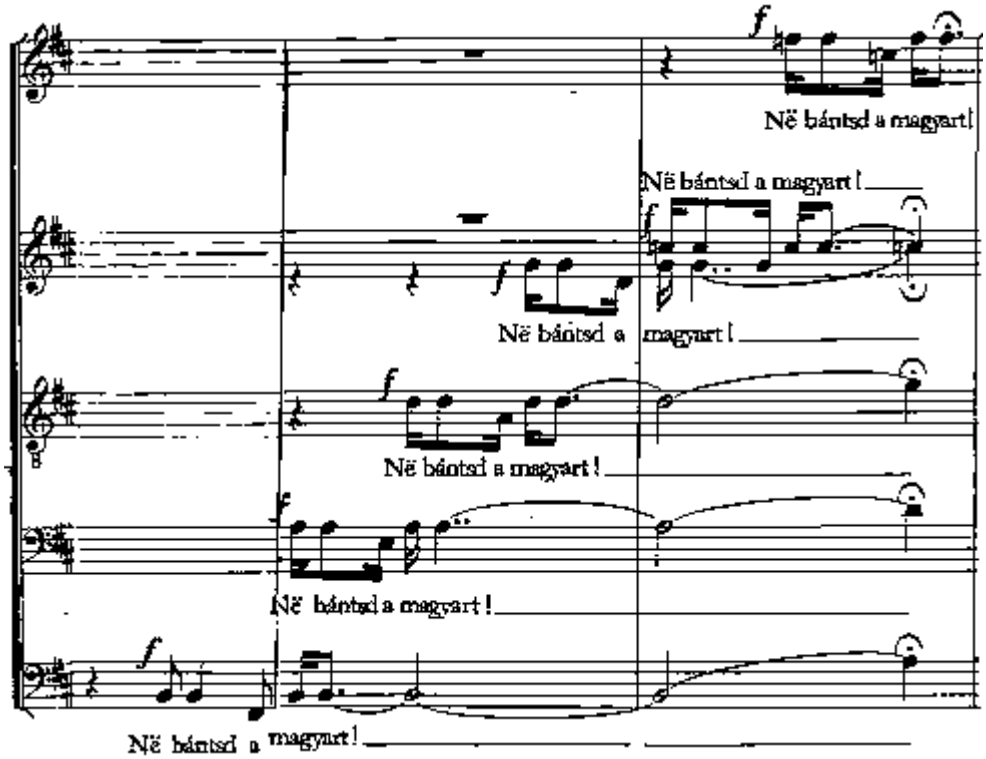


A *'Zrínyi szózata'* 127. ütemében a bariton szólista – úgy is, mint a hadvezér – harci kvartjára: **h** – e' – **h** (*„Míg karunkban kopját,…"*) visszhangzik a sereg (benne a tenor ugyanezzel a kvarttal). Ezután ismét a bariton következik, de ekkor már – mintegy a fokozódó harci kedvet érzékeltetőn, egy kis szekunddal feljebb (c' – f' – c'): *„…markunkban szablyát szoríthatunk."* (128-129. üt.). És erre már – a szóló augmentált ritmikájának köszönhetően – a kórus (benne a tenor, a maga kvartos visszhangjával) és a szólista – tán' a vezér és a sereg szellemi és lelki eggyé olvadásának ábrázoltatási szándékával – együtt zenghetik: *szablyánk.*

A műben, a témánk szerinti másik, figyelemreméltó, refrénszerűen visszatérő gondolat és érzés a *„Në bántsd a magyart!"* világgá kiáltása. Ebben; a mélységből transzcendentálisan az égnek, horizontálisan pedig (*'Miképpen a mennyben, azonképpen itt, e földön is'*) egész Európának szánt felszólítás zenei megfogalmazásában érdemes nyomon követni azt a folyamatot, ahogyan e zenei gondolat – mintegy különböző stációkon keresztül [v.ö.: a 15. ütemben a *„Ne bántsd a*

királyt!” bővített hármashangzat gondolatára a 32. ütemben rímelő *„Në bántsd a magyart!”* motivikájával, aztán a 131-132. ütem szoprán szólamában megváltozó, egy, illetve két lelépő kvartot már tartalmazóval, s végül a le- majd visszaugró kvartugrásokból állóval], quasi végleges, harcias alakját elnyeri a szoprán és a mezzo szólamok 188-189. ütemeiben. Később ugyanez megerősítést nyer egy kvarttal (!) feljebb, a 194-195. ütemekben.

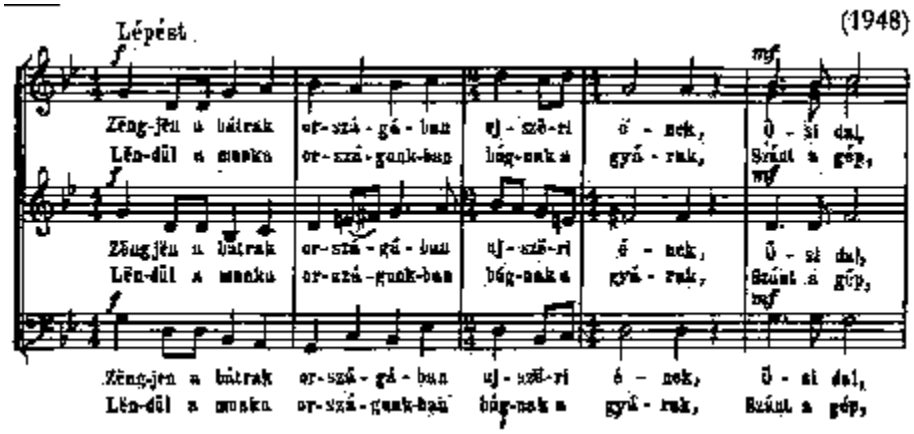
Ez a véglegesedett forma kíséri aztán végig a művet. Ehhez – a 299. ütemtől kezdődő, Più mosso-val jelzett rész lelkesítő szövege okán (*„Új hadakat választa az Úr, és Ő forgatá fël az ellenség kapuit.”*) – Kodály két alkalommal is torlasztásos szerkesztésmódot alkalmaz: a 304-307., illetve a 313-315. ütemekben. Az utóbbi hely különösen magával ragadó: a basszustól induló, majd a hangfajilag egyre magasabban fekvő szólamok részben önmaguk is tiszta kvarttal feljebb lépnek be, mint az előttük levő, ugyanakkor saját motívumuk lelépő kvartjai ’kitöltik’, vagy inkább: akusztikailag teljessé (FISZ – H – e – a – d’ – g’ – c” – f”), emocionálisan pedig hihetővé és átélhetővé teszik *„A mélységből kiáltok hozzád, Uram!”* érzésvilágát: *„Në bántsd a magyart!”*



A férfikarokban e ’harcias’ motívum még szembeötlőbben és magától értetődőbben jut érvényre, mint például női szólamok esetében.

A *'La Marseillaise'* (*'A szabadság himnusza'*) első, kétütemes motívuma maga is két, felugró kvartot tartalmaz: e – a (szó,-dó); h – e' (ré-szó). A hasonló motívumok (felugró kvartok) felbukkanásán *túl* pedig – mint például a bariton szólamban a 9. ütemben, valamint a basszus szólam 21. és 28-29. ütemében – a tematikus kidolgozás nyomán e motívum bizonyos 'továbbfejlődésének', de mindenképpen változásának lehetünk tanúi. Az addig 'magányosan' felugró kvartok le-, majd visszaugró motivikai alakzatot kapnak. Hasonló jelenséget figyelhetünk meg például a Jankovich Ferenc versére 1948-ban írt *'Jelige'* kezdő motívumában (g – d – g):

„Zëngjën a bátrak országában újszëri ének!".



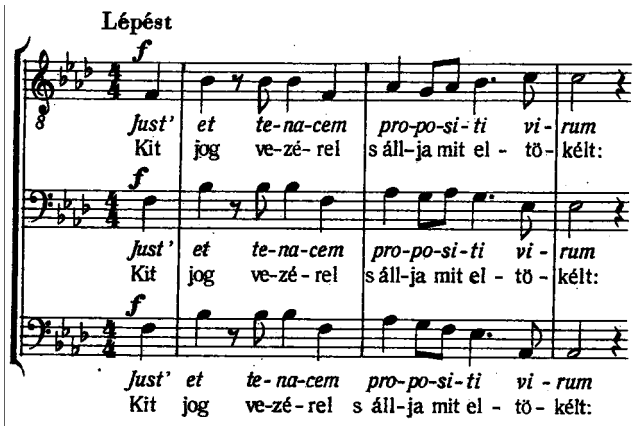
'A nándori toronyőr' 1. ütemében a kezdő motívum elején a dallamosságot szolgáló hangi kitöltés ellenére is felismerhető a kvart-keret: d' – a – d'. Ezen túl többször is, fellépő kvartos pillanatokban – például a tenor szólam 8-9.,10-11.és 11-12. ütemében – találkozunk e hangközzel, úgy, hogy ez utóbbi – mintegy emelkedő motívumként (a – d'; h – e') – éppen a *„büszke jeleddel"* szövegrésznél éri el melodikai csúcspontját. Ezen kívül az 'érintetlen, eredeti' motívum formájában, ugyancsak a tenor szólamban, a 14. és a 17. ütemben felhangzanak e 'harci kvartok', ezekkel is kihangsúlyozva a zenemű keletkezésének évében, azaz 1956-ban ismét aktualizálható Vörösmarty sorokat:

S ëgyszërsmind mëgölelte merőn a holdemelő kart,
S száz öli fënségről szörnyű halálba rohant."

A *'Justum et tenacem'*-ben a mű elején: lényegi motívumként, ráadásul – Kodálynál szokatlan módon – felütéssel indítva jelentkezik a felugró kvart. Ez pedig így, az általános zenei köznyelvben – függetlenül tehát a zenei korszakoktól és a kifejezni

vágyott szellemiség eszmei tartalmától – a magasztosság egyik legfontosabb zenei kifejezőeszköze, sőt, quasi szimbóluma. [V.ö.: Wagner: Tannhäuser – Nyitány; La Marseillaise; Internacionálé; a Szovjetunió/Oroszország Himnusza, de talán ide sorolható még Mozart: Zauberflöte – Sarastro F-dúr áriájának egyébként tipikus, táguló motívumkezdése is stb.]

Az e helyen, azaz a Kodály műben fellépő 'büszke' kvart azért arra enged következtetni, hogy a kórusmű – bár a latin szöveg van felülre írva – egyszerűen a prozódia, illetve a fontos szavak fontos zenei helyeken történő megjelenése okán, a kisebb betűvel szereplő *'Rendületlenül'* alcímnek megfelelően, valószínűleg alapvetően magyar nyelvre készült. Példa erre a mű eszmei mondanivalója szempontjából kulcsfontosságú *„jog"* (nem pedig a latin *„et"*) szó kvartugrás nyomán 'ütem egyen', súlyos bé'-n történő megszólalása.



A *'Katonadal'* trombitaszólamában külön magyarázatot nem igénylően, evidens módon, mintegy szignálként jelenik meg az alfejezetünk témájaként szolgáló hangköz, ugyanakkor a mű végén, a tenor szólam 71. ütemében, a *„Kapitány úr, szalutálni nem fogok!"* végkicsengésében – immár vokális változatban – harsan fel újra a leugró-, majd visszacsapó harci kvart. [Az külön szépsége a struktúrának, hogy Kodály a kórusmű zenei alapjául szolgáló népdalt (katonanótát) is úgy választotta ki, hogy már az első népdalsor is két leugró kvartot tartalmaz, a teljes népdal alatt pedig ötször tűnik fel ez a hangköz.]

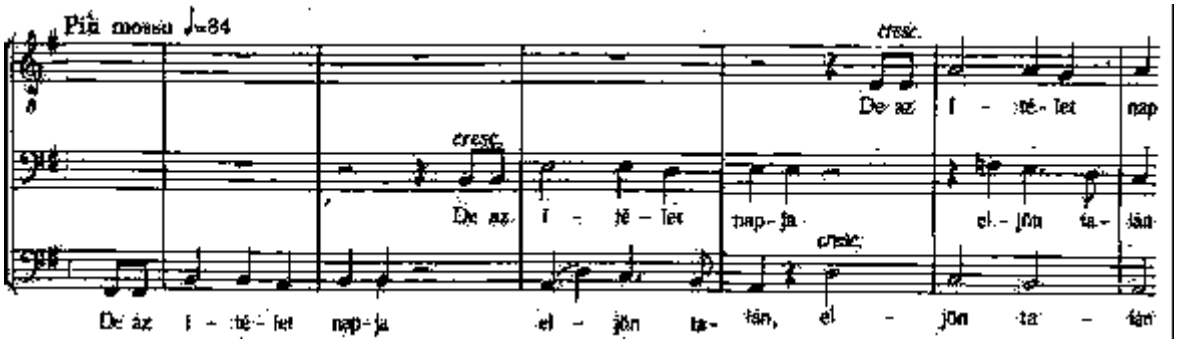
A *'Rabhazának fia'* 25. ütemétől kezdődő Più mosso rész szövege

„De az ítélet napja eljön talán,
S hazám bilincseit lërontja"

egyértelműen, s

ráadásul kétszeres okkal is indukálta a kvartszignálos indítást. Az egyik asszociációs lehetőség – szövegben és zenében –, ha beleértjük, belehalljuk az *utolsó ítélet* harsonajeleit. A másik – zenetörténeti – párhuzamot a szabadító opera kínálja, ahol a trombita, vagy más rézfúvós hangszer jelenti be a közeledő szabadulást, vagy legalább jelzi a reményt az elnyomottaknak, elesetteknek.

A zenei kifejezés erejét Kodály a tempóváltáson és a fortissimo-ig crescendáló hangerőn kívül – szokásosan – a basszustól induló, s a 30. ütemben a tenorig felérő kvarttorony építésével fokozza (FISZ – H – e – a).



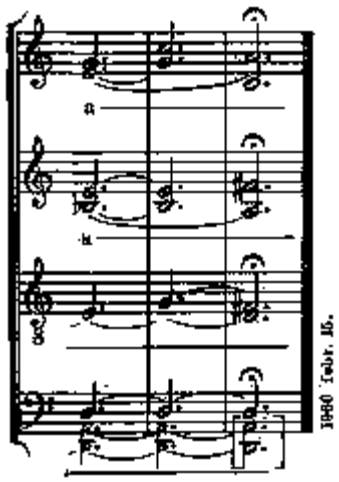
A magyar népzene hatása

A magyar népzenéhez fűződő viszonya alapjaiban határozta meg Kodály életművének alakulását. Első népdalgyűjtő útja (1905) és a magyar népdal strófaszerkezetéről szóló bölcsészdoktori disszertációja* (1906) már kialakították a népzenét a tudós ember szemével *is* vizsgáló látásmódját. *Kodály, tudvalevően ugyanis, a zeneakadémiai zeneszerzés szak mellett a [ma Pázmány Péterről elnevezett] Budapesti Tudományegyetem magyar-német szakos hallgatója is volt. Az ugyanebben az évben Bartókkal közösen kiadott, zongorakíséretes húsz népdal (*'Magyar népdalok'*) pedig elindította azon az úton, hogy a népdalokat *zeneszerzői* oldaláról is megközelítse, illetve a népzenenyújtotta lehetőségeket művészetébe olvassza. Ennek eredményeként mind a magyar zenetudomány, mind pedig a magyar zeneművészet területe meghatározóan gazdagodott. A népzene történeti stílusainak első nagy elméleti összefoglalását 1937-ben *'A magyar népzene'* című monográfiájában jelentette meg. A még 1913-ban Bartókkal együtt a Kisfaludy Társasághoz benyújtott *'Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezeté'*-ből pedig *'A Magyar Népzene Tára'* címen – igaz, csak az ötvenes évektől – kiadványsorozat jelent meg.

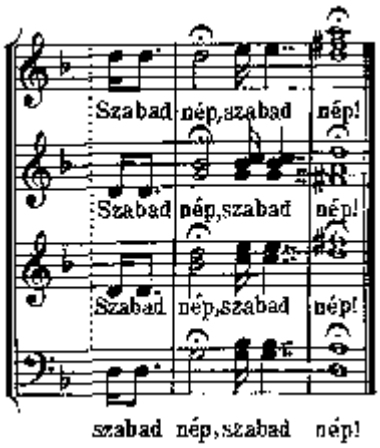
Kodály számos kórusművében a népzenei ihletés nyilvánvaló. Létjogosultságát alapvetően az a szándék indokolta, hogy Kodály – még ha új zeneszerzői hangvétellel és eszközökkel is – a legrégebbi zenei gyökerek megtartásával, a 'nép' hangjával szólva, a saját művészetükkel szerette volna a széles néptömegek kulturális felemelkedését elérni. Ezzel egyenrangú, másik szándéka az volt, hogy az ún. műveltebb társadalmi rétegeket 'magyarabbá' tegye. Legegyszerűbb alakban, azokban a kompozíciókban, ahol a dallami alapot egy-egy népdal képezi, tulajdonképpen valamilyen (strófikus vagy variáltan strófikus) népdalfeldolgozásról van szó. Ilyen például a férfikari *'Katonadal'*, a vegyeskarok közül a *'Fölszállott a páva'* formai keretét adó népdal, s ezen kívül egyéb; a dolgozat témájához nem tartozó művek közül a *'Gömöri dal'*-tól a *'Mátrai képek'*-ig bezárólag számos népdalfeldolgozás. A fentebb említett két népdal kapcsán is elmondható az, ami a magyar népdalok jelentős részéről, azaz, hogy akár régi, akár új, esetleg 'vegyes'-nek nevezett stílusú népdalról van is szó, bizonyos tipikus melodikai, illetve szerkezeti vonások többségükben fellelhetők. Ilyen például a fel- vagy leugró kvart/ok előfordulása. [Ennek oka lehet persze az is, hogy a magyar népdalok egy meghatározó része – esetleg keretként – a kvartok közé szerveződik, esetleg éppen két-kvartos (pl. lá'-mi – ré-szó) szerkezetű, sőt, sokszor kvintváltással is élő (lá'-mi – ré-lá; szó¸-dó – ré-szó).] Ebből pedig az is következik, hogy az előző fejezetben emlegetett kvartok – még ha esetenként más formában is – a magyar népzene szerkezetében is természetes módon vannak jelen. Ugyanakkor azonban meg kell jegyezni, hogy a 'népzenei' és a történetileg máshonnan jövő 'harci' ('hősi') kvartok szellemisége – még az esetleges hangi megegyezés konstellációjakor is – egymástól jól megkülönböztethető.

Tipikus, magyar népdalokra jellemző pentaton melodikai fordulat a *'Székelyekhez' „Köröskörül sötét fëlhő az égen"* népdal*szerű* kodályi dallama negyedik sorának (*„Kit idegën népek vëttek középre"*) kadenciája: szó, – lá,. E lépéstípus, mely az alsó alaphangot lentről nagy szekunddal közelíti meg, magában hordja a Kodály által egyéb esetekben is számos alkalommal kihasznált szubtonális fok – tonika kétkvintes emelkedésű, archaizáló plagális *érzetű* lépés-lehetőségét (például Szó-dúr – Lá-dúr, vagy Tá-dúr – Dó-dúr), elsősorban a kadenciákban. Ennek láthatjuk példáit a *'Jézus és a kufárok'* 4-5. ütemében (*„Jéruzsálembe"* / B^7 - C - D/), a *'Békesség-óhajtás – 1801. esztendő'* 26-27. ütemében (*„szabadon kiáltja"* /D^9 - E/), a *'Fölszállott a páva'* 42-43. (*„Vagy lëssz új értelmük"* /C - D/), valamint utolsó két ütemében,

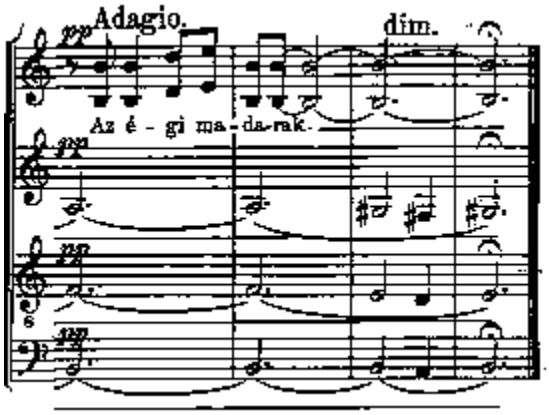
ahol az osztott basszus orgonapontja fölött a modális domináns szerepű, terckvart fordítású Szó-dúr szeptimakkord után szólal meg a tonikai funkciójú, záró Lá-dúr akkord*:*



Kodály kedveli ezt a kadenciális formulát. *'A magyarokhoz'* záró ütemeiben ugyancsak terckvart fordítású Szó-dúr szeptimakkord után szólal meg a záró Lá-dúr harmónia, ráadásul a basszus plagális kvartugrásá-val kombinálva, mintegy *'Amen'*-érzettel megerősítve a népért és a nemzet sorsáért tenni akarók erejét.

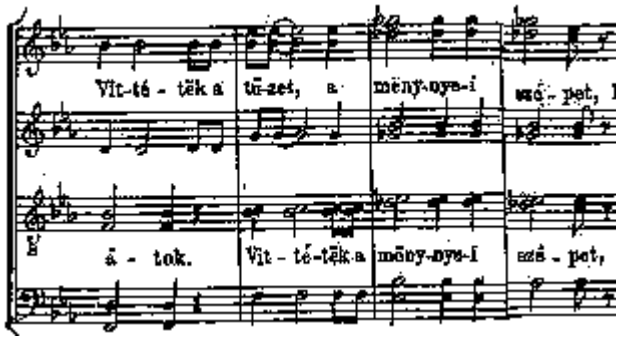


A *'Székely keserves'* zárása a *'Fölszállott a pává'*-éhoz igen hasonló, azzal a különbséggel, hogy itt az osztott szoprán szólam felső orgonapontja alatt szólal meg a kvartszext fordítású Szó-dúr után az ugyanilyen fordítású Lá-dúr akkord. E záró harmónia, éteri É-dúr kvartszextjével, szinte az akusztika földi határain is túl lebegve, éppúgy idézi az otthagyott szülőföld emlékezetét, mint a képszerűen illusztrált szöveget: *„Mëg is mëgsiratnak az égi madarak."*



Visszatérve az előző fejezetben már tárgyalt kvartegyütthangzásokhoz, ugyanilyen aspektusból érdemes végiggondolni például a *'Liszt Ferenchez'* 135. ütemétől induló szakaszt, benne a szólamok közötti, pentatont idéző, az előbbiekben kottával is illusztrált építkezését: mi – lá – ré – szó (*„Mëllyet a nép millió ajakkal zëng ...”*).
A 138. ütemben megérkező h-f'-(a')e"-a" akkord kapcsán pedig – Bárdos szemléletes példái segítségével – érdemes magát Lisztet is idézni. A *'Prometheus'* szimfonikus költemény elején és a *'Malédiction'*-ban is a kodályihoz igen közel álló kvartakkordot találunk, azzal a különbséggel, hogy a lényegében h'-e"-a" torony alatt – quasi 'alaphangként' – Liszt f hangot szerepeltet, ami azonban a h-val együtt, tritonusként 'ördögi', vagy legalábbis baljós hangulatot kölcsönöz a hangzásnak. A *'Malédiction'* -ban ez a későbbiekben átalakul f-a-h-disz bővített terckvart akkorddá, amely két összekapcsolódó bővített kvartjával igazi 'átokmotívum'-ként szól. Ezzel a területtel a 'Romantika hatásai' alfejezet foglalkozik részletesebben.

Teljességükben pompázó, 'igazi' pentaton akkordokat is találhatunk Kodály kórusműveiben. Ilyenek szólnak például a Bodrogh Pál versére írt *'Sirató ének'* 10-12. ütemei pianissimo-jából kinyílva: *„Vittétëk a tüzet, a mënnyei szépet.”*



A kurucvilág színei és a ’magyar skálák’

Ha a kuruckorból kellene egyetlen, emblematikus, jellegzetesen magyar (s nem csak annak *érzett*!) dallamot a kor zenei illusztrációjaként választani, a *„Te vagy a legény, Tyukodi pajtás”* kezdetű minden bizonnyal az erre esélyesek között szerepelne.

A hasonló *indítású*, azaz, a dallamos moll legtipikusabb szeleteként, *mi – fi – szi* kezdésű, bővített szekundlépést is tartalmazó, és *’mi’*-re végződő, valószínűleg jóval későbbi keletkezésű *’Kecskemét is kiállítja nyalka verbunkját’* utolsó sora – Bárdos meghatározásával – ’kuruc’ hangsorú.

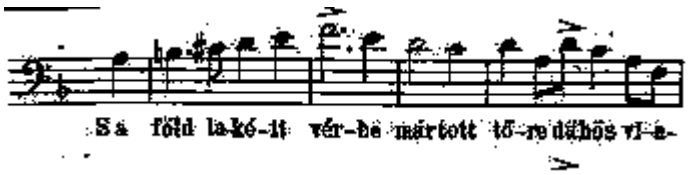
Erkel operájából, a *’Hunyadi László’*- ból az erőtől feszülő, büszke *’Palotás’* – amely széles ismertségével (s talán a *„Meghalt a cselszövő…”* mellett) az egyik legnépszerűbb részlete a műnek – szintén e fenti három hanggal ’adja a felütést’ a palotást indító tánclépéshez, és ugyanígy kezdődik a *’Bánk bán’*-ban Petur bán *’Bordal’*-a is.

A fenti példákból is kitűnik, hogy e motívumkezdés vagy -felhasználás* – népzenei előfordulásán túl – jellegzetesen magyar, számos esetben ’kurucos’, ’huszáros’, de mindenképpen lelkesítő zenei szimbólumként jelentkezik a műzene világában is.

[* Például a *’Szózatban’* az *„A nagy világon…”* minore hangnemének sötétjéből – *’szó - lá - ti’*-vé történő metamorfózisával – ez a *’mi - fi - szi’* vezet vissza bennünket a maggiore hangnembe (*„Áldjon vagy verjen sors keze…”*), így erősítve a mű fő mondanivalóját: *„…Itt élned, halnod kell.”*]

E megjelenés pedig nem csak a nemzeti romantika korszakáig nevezhető tipikusnak, hanem Kodályig éppúgy , mint, mondjuk, a magyar operettek világáig terjedően. Kodály egyébként nem csupán a népzenei, illetve a történelmi példák miatt kedvelte a melodikus moll hangsort, hanem azért is, mert a heptatonia secundába [lásd: később] is illeszkedik.

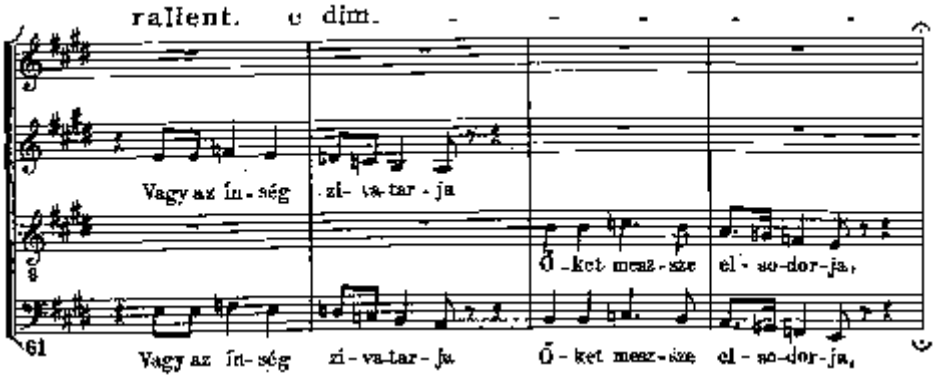
’A nándori toronyőr’ 13. ütemében (*„S ëgyszërsmind mëgölelte…”*) , A *’Magyarország címere’* 4. (*„Téridet országos…”*) és 16. ütemében (*„Naggyá csak…”*), *’A magyarokhoz’* 6-7. ütemében (*„S a föld lakóit…”*) ugyanezt a motivikát találhatjuk meg.



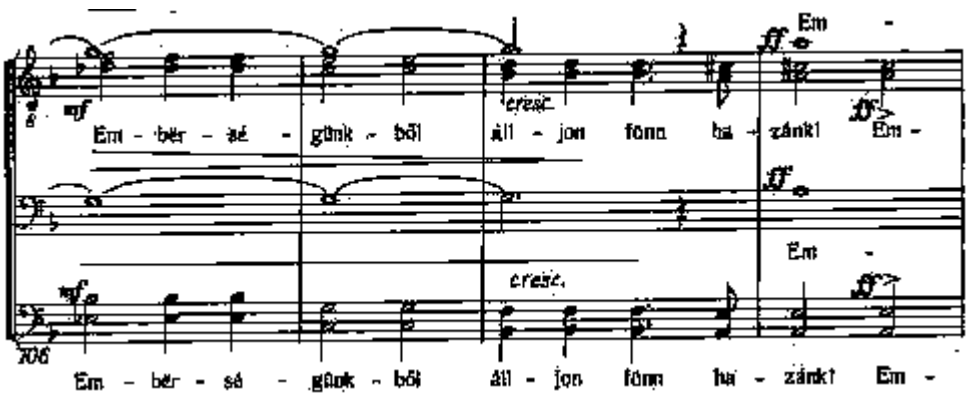
Népdalaink egy jelentős részénél, így például a *'Te vagy a legény, Tyukodi pajtás'* zárásánál is, számos estben köszön ránk a kuruc kor meghatározó, kedvelt, fríg, fríges vagy 'mi' végződése. E 'búsongó fríg' – nem utolsósorban az úgynevezett 'Rákóczi dallamkör'*-höz való kapcsolhatósága okán – számos Kodály mű motivikájában is jelentős szerepet kap.

A fentebb már idézett *'Szózat'*-ban, *„A nagy világon e kívül…"* dallamában sem nehéz felismerni a dallam eredetét, még akkor sem, ha a harmóniai menetből kiviláglik, hogy Egressy nem fríg, hanem moll hangnemi környezetbe helyezte a Rákóczi nóta motívumát. [A Rákóczi nóta melodikai gyökereit tartalmazó legrégebbi írásos előfordulást egyébként az 1680-as évekre datálható, felvidéki Vietoris codex-ben találhatjuk, igaz, hangszeres formában és 'Olach tancz' címen. Dallamának különleges szépségén túl, ritmikai érdekességeként fel kell figyelnünk arra is, hogy a nagyobb léptékű lejegyzés diktálta sugallat ellenére, illetve a tánc gyors tempója miatt számos esetben találkozunk benne a később már jellegzetesen magyar (-nak érzett) 'tim-ri – ti-ti'-érzetű ritmus-elemmel.]

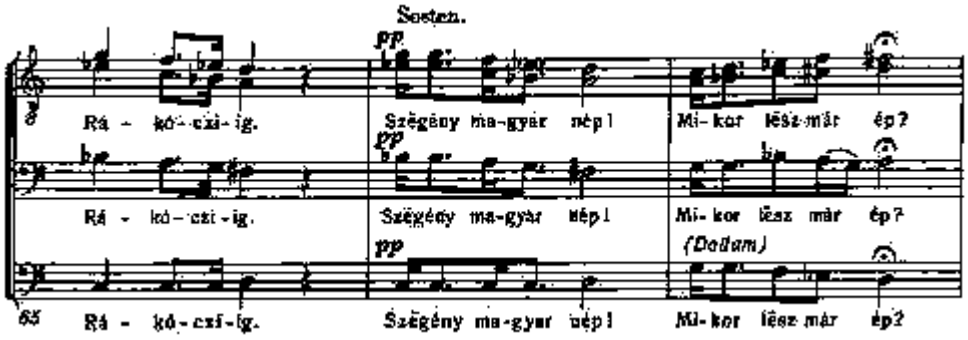
'A magyar nemzet' 63-64. ütemében a Rákóczi-nóta elejére és végére ismerhetünk rá:



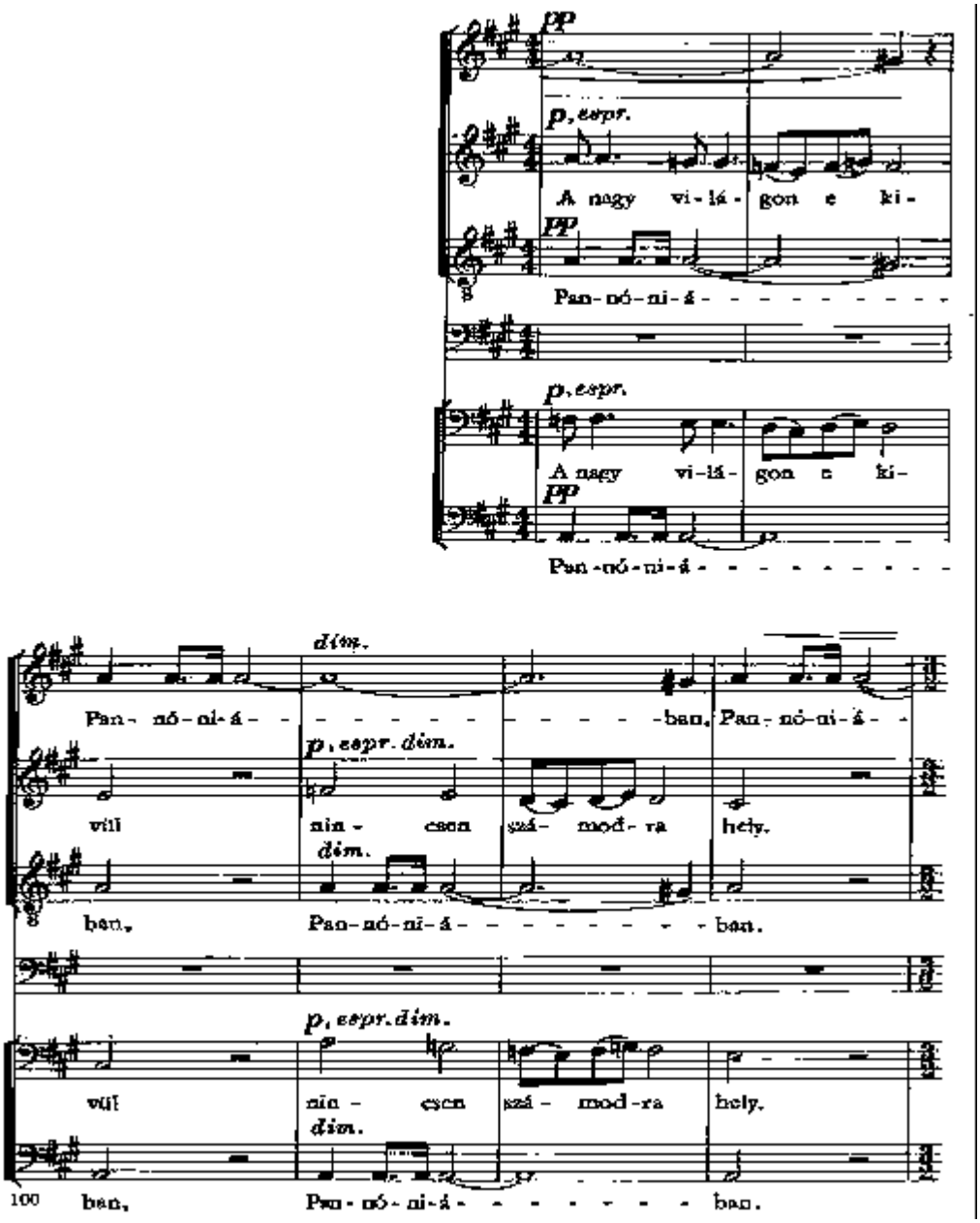
E fríges motivika számos esetben vonhatja maga után a harmónia alakulását. Erre láthatunk példát az *'Isten csodája'* 106-109. ütemében, a fríges dallamvégződést megtámasztó Mi-dúrban.



Még jobban ráismerhetünk a ’Rákóczi nóta’ zárására az *’Élet vagy halál’* férfikar 66-67. ütemében, ahol mind a szöveg, mind a dallam kuruc kori idézet, és ahol Kodály a fríges motivikát követően ismét a Mi-dúr félzárlatot használja a kérdés illusztrálására: *„Szëgény magyar nép! Mikor lësz már ép?”*



Kodály a már többször említett *’Szózat’*-ot a *’Zrínyi szózata’* egyik legfontosabb pontján (*„Az mi nëmës szabadságunk az ég alatt sëhol nincs, hanem Pannóniában.”*) a 98-103. ütemben szövegben és hangban szó szerint idézi: *„A nagy világon e kívül nincsen számodra hely.”*.

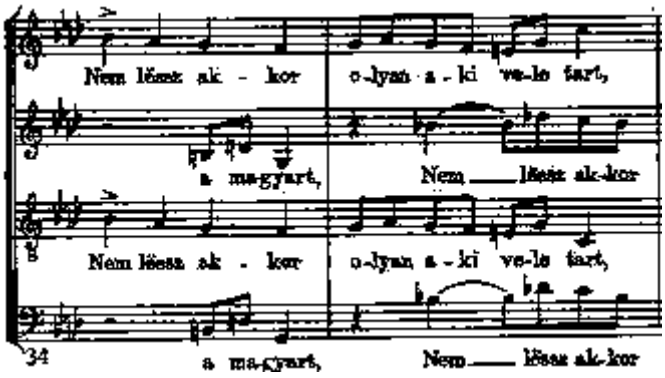


Az ebből következő gondolat [a *'Szózat'*-hoz igen hasonló, mi–fi–szi/–ti–lá/ motívumkezdéssel (!)] pedig aztán a végletig sarkítottan fogalmazza meg a magyar földön maradók hazafiságának állhatatosságát: *„Hic vobis vincendum vel moriendum est. Itt győznöd vagy halnod kell!"*

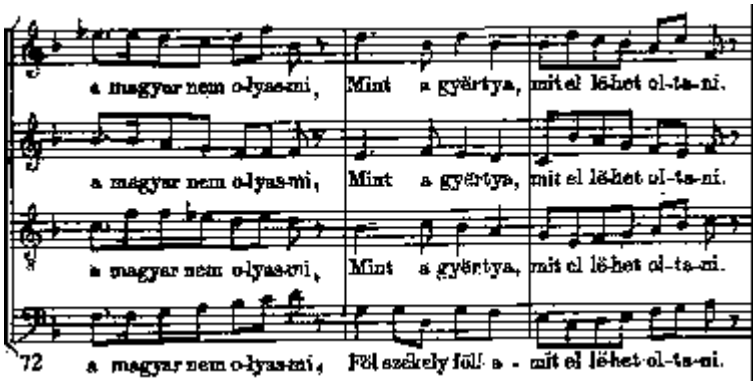
Oda-, majd visszacsapó kvartjain túl, a kórusművekben felbukkanó másik harci riadó a 'mi – szó – dó' trombitaszignálja, amely ismételten előhívhatja a *'Rákóczi induló'* zenei emlékeit, illetve érzésvilágát.

Az 1943-ban komponált *'A székelyekhez'* 33-35. ütemében (*„Ha a magyar is elhagyja a magyart, Nem lëssz akkor olyan aki vele tart…"*) az előzőhöz képest gyorsabb tempóban, az alsó szólamok crescendáló unisonojában kétszer, a tenorban pedig egyszer

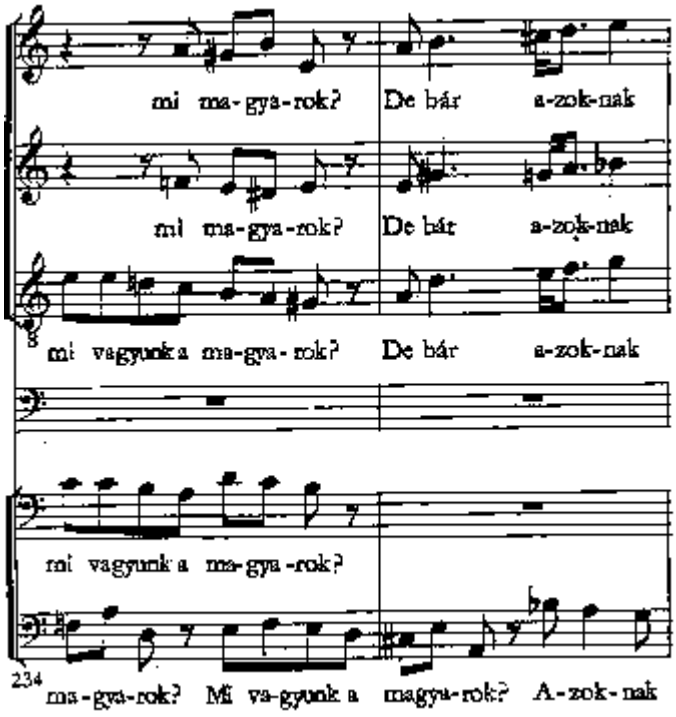
szólal meg e harci riadó, ráébresztve a magyarságot a végveszélyben való összefogás szükségességére, mely nélkül eltűnünk a történelem viharában.



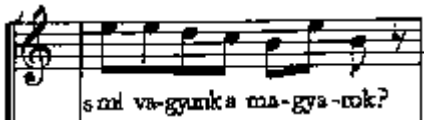
A 72. és 74. ütemekben pedig, a lelkesítő szöveget (*„[...] a magyar nem olyasmi, Mint a gyërtya, mit el lëhet oltani.”*) kétszer illusztrálja ugyanezzel a motívummal a szopránban, illetve a 73. ütemben egy ’harci kvart’-tal a basszusban: *„Föl székely föl!”*



És ismét a ’magyarok’ szóhoz kapcsolódóan tűnik fel (igaz: *szi – ti – mi* formában) a *’Zrínyi szózata’* 234-235. ütemében e motívum, immár a szégyenünk feletti felháborodás hangján, öntudatunkra hivatkozva: *„Boldog Isten, mëly hitványság! S mi vagyunk a magyarok?”*



Megjegyzendő, hogy előtte, a 233. ütemben, ugyancsak a ’magyarok’ szó a fel- majd visszacsapó kvart tipikus magyar zenei szimbólumával jelenik meg a szoprán szólamban.



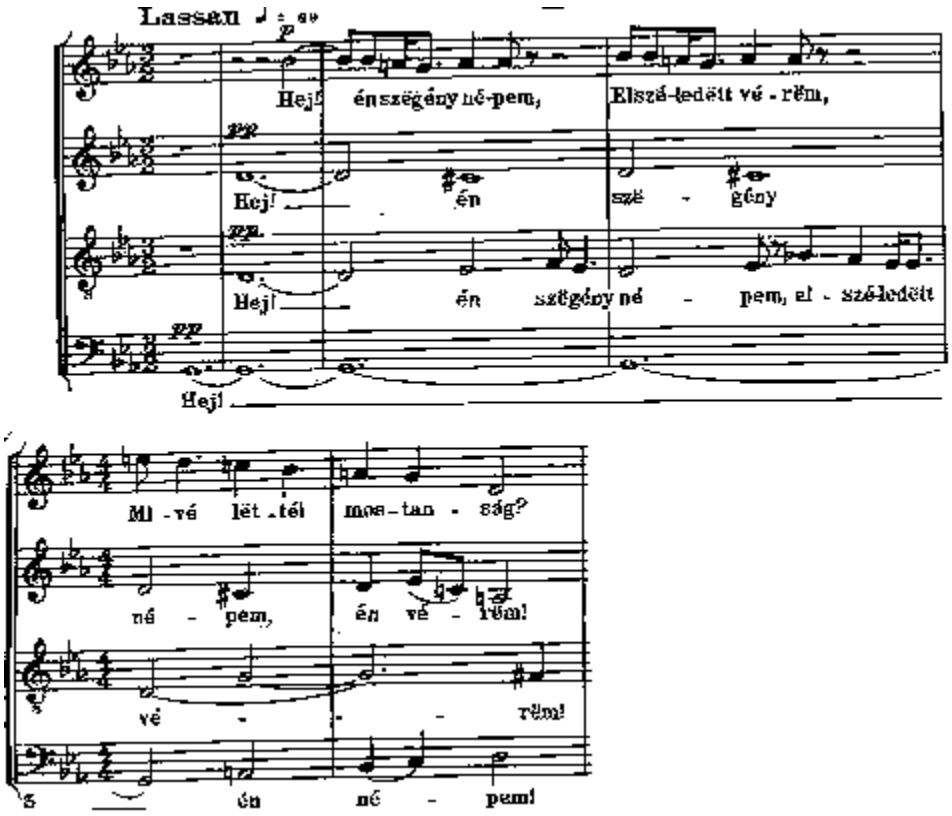
A XIX. század nemzeti romantikája – joggal – tovább éltette a hazáért akár életét áldozó huszár hősi alakját és ideáját. Ennek – mint láttuk – a népzene világában is éppúgy megvannak a maga lenyomatai, mint a műzenében. A *’Kecskemét is kiállítja nyalka verbunkját’* első sora azonban másra is felhívja a figyelmet, mégpedig arra a bővített szekund-lépésre, amely nem a – mondjuk: fríg – hangsor alján szerepel, ún. ’törökös fríg’ jelleget kölcsönözve a népdalnak, hanem másutt. A fent említett népdalnál például: a hangsor tetején (***dó*** – ***ri*** – *mi*), ezáltal speciális; ’Kecskeméti hangsor’ színezetet adva a népdal első sorának.

A magyar/os zene egyik lehetséges fő jellegzetességét adó, bővített szekundot/szekundokat tartalmazó, hasonló, úgynevezett ’magyar’ (’ungár’) skálát/skálákat – zongoradarabjaiban – Liszt ismertette meg a nagyvilággal. A többes szám jogosultságát az jelzi, hogy a bővített kvartos mollon kívül (= „cigány skála”: l-t-

d-ri-m-f-szi-l) még egy tucat hasonló, rokon szellemű és érzésvilágú – mi- vagy lá alaphangú – skála létezik.

A *'Balassi Bálint elfelejtett éneke'* g-alaphangú orgonapontjára építkező, s majd dominánson záró első zenei frázisa a 'magyar skálák' színgazdagságát tárja elénk. A negyedik ütem közepéig a szoprán dallam és az akkordkíséret együttes hangkészlete a g-bővített kvartos eol hangsorában mozog. Ekkor azonban, a tenor drámai gesz hangjával (illetve enharmonikus értelmezésével: fisz), ha csak egyetlen pillanatra is, de teljes lesz a 'cigány moll' hangsora. Az ötödik ütemben e bő kvartos meghatározó színezetet tovább gazdagítja a szoprán szólam alaphanghoz képesti nagy szextes, dóros karaktert kölcsönző e" hangja. Az ütem harmadik egységén pedig, kifejezve a II. világháborúban torzult gondolkodásúvá és lelkűvé vált Magyarországot, a c és cisz együttes, fájdalmas megszólalása, ugyanígy az előtte levő ütem G-gesz szűkített oktávja [lásd: 'A romantika hatásai' című fejezetet], illetve az alt szólam több mint négy ütemen keresztül énekelt 'síró motívuma' teszi a hangzást még különlegesebbé és drámaibbá:

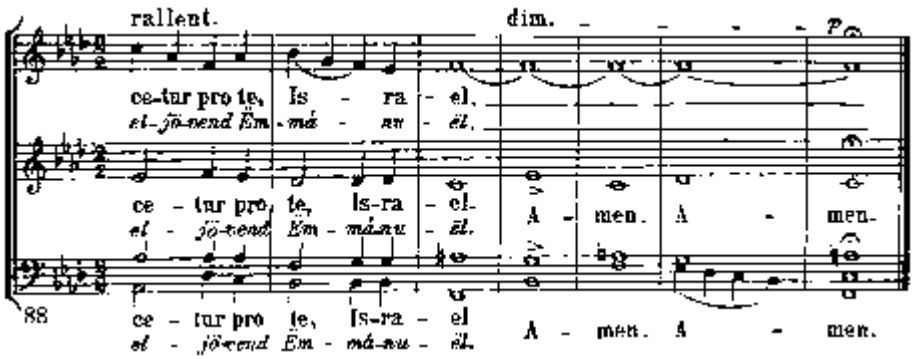
„Hej! Én szëgény népem,
Elszéledëtt vérëm,
Mivé lettél mostanság?"



E hangsorbéli változatosságot tovább gazdagítja az a sajátos, második hétfokú hangrendszer, a ’heptatonia secunda’, amelynek szerkezetéből [2222$_2$2$_2$2222$_2$2$_2$2 stb.] levezethető például az akusztikus skála is. E hangrendszer Kodály által leggyakrabban használt modusza a Bárdos Lajos által V.-ként jelzett modus, melynek gazdagságát jelzi, hogy három különböző aspektusa, illetve színezete is lehet.

Első lehetőségét mindjárt a fentebb már taglalt; jellegzetesen magyar, ’kurucos’ volta teszi jól használhatóvá. Ez esetben e ’kuruc’ hangsor a következőképpen értelmezhető: mi – fi – szi – lá – ti – dó – ré – mi.

Másodikként, a ’picardiai eol’ (lá – ti – di – ré – mi – fá – szó – lá) – miközben a magyar népzene egyik fő vonásának számító, kedvelt szó-lá kadenciális pentaton karakter érvényesülését is segítheti –, másik, s talán legfőbb jellegzetességeként a lá-sort színezi, mintegy reményt hozó ’ kifényesedéssel’. Ennek a (számos esetben vallási indíttatású) reménynek pedig sokszor a művek végén, mint például az *’Adventi ének’* utolsó, kiszélesedő ütemeiben, az *„Amen”* codában lehetünk tanúi. E mű – témaválasztásával, valamint keletkezési idejével (1943) – is azt példázza, hogy Kodály milyen nagyfokú empátiával fordul a mindenkori elesettek, az igazságtalanul elnyomottak és meghurcoltak, ez esetben a zsidóság felé.



Az V. modus harmadik megnyilvánulási formáját az úgynevezett ’dúr-moll hangsor’ (dó – ré – mi – fá – szó – la – ta – dó) jelenti. Ez esetben a dúr kap archaizáló színeket, ’patinát’.

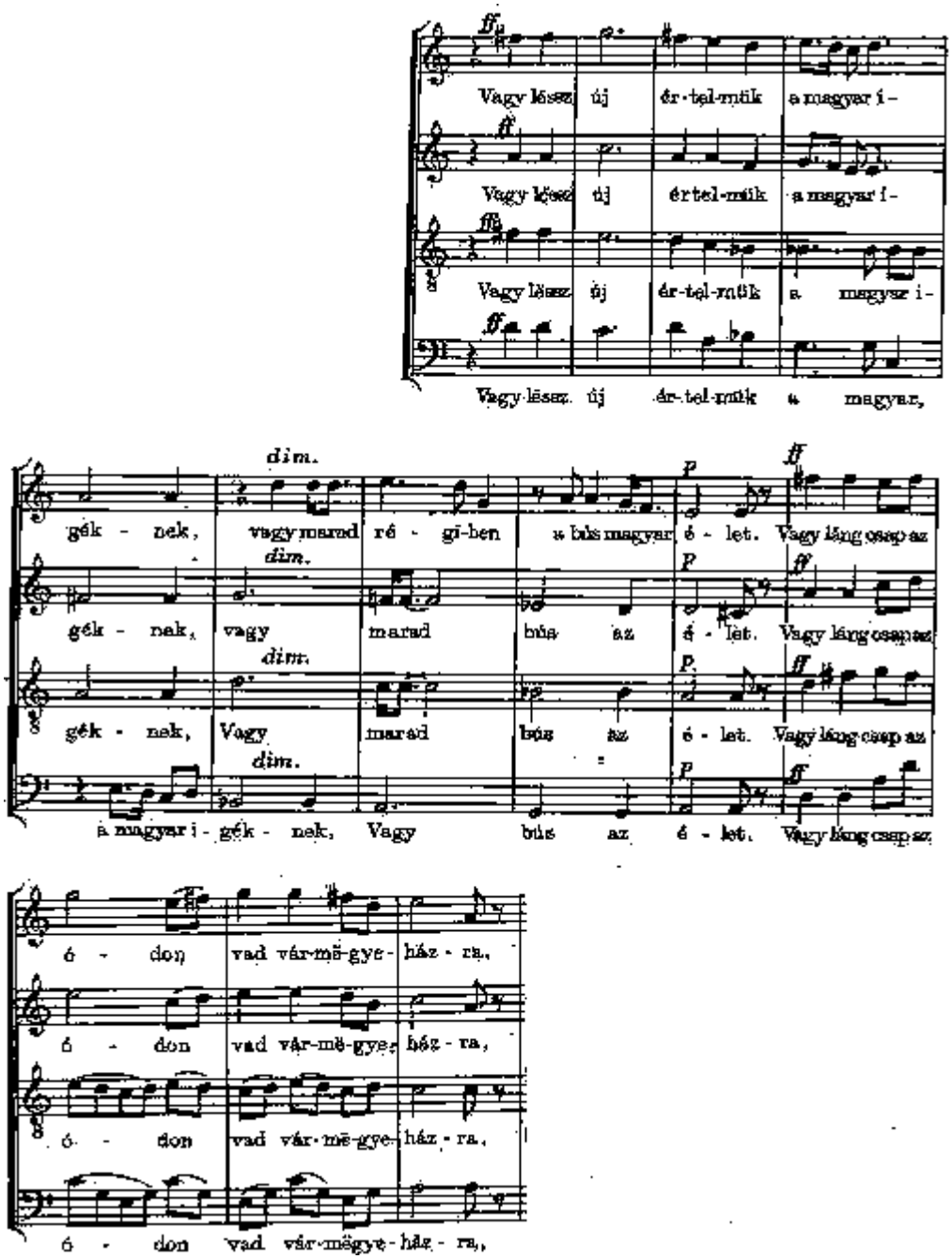
Hogy e modusok mennyire egy tőről fakadnak, illetve mennyire ’áttűnhetnek’ egymásba, ezt példázza a *’Fölszállott a páva’* középső formai részének az a 13 üteme, amely az előtte levő d-lá pentaton mag köré rendeződött d-eolból nyílik ki, és – szoros összefüggésben a szövegi környezettel – fényesül D-dúr akkorddá, illetve a későbbiekben alakítja és váltogatja színét a (nápolyi szext akkorddal színezett) D–dúr-

moll és a d–picardiai eol – vezetőhang nélküliségük miatt – nem hivalkodó fényű, mégis nemes hangzású hangsorai között.

„Vagy lëssz új értelmük a magyar igéknek,

Vagy marad régiben a bús magyar élet.

Vagy láng csap az ódon vad vármëgyeházra,[…]



[…*Vagy itt ül a lelkünk tovább lëigázva.”* Ez utóbbi gondolatot, jellegzetesen ránk valló lelki visszahanyatlásunkat és lassanként ismét a múlt emlékeibe történő süppedésünket itt már csak – az előző hangzásvilághoz képest szűkebbnek tűnő – éles pentatónia

(valamint unisono), a mű végén pedig a kezdeteket visszaidéző d-lá pentaton mag és az aköré rendeződött d-eol határozza meg. E folyamat egyébként – leginkább a vers szellemi üzenetét és végkicsengését illetően – nagyfokú rokonságot mutat a szintén Ady által írt *'Akik mindig elkésnek'*-kel.]

Európai hatások

Palestrina hatása

A Kodály kórusművek jelentős hányada Kelet és Nyugat egyfajta zenei kézfogását, azaz, a már elemzett, európaiság és magyarság egyidejű megjelenési elvárásának zeneszerzői szinten történő megvalósulását reprezentálja. Ennek egyik oka az, hogy e kórusművek szólamainak (dallamainak) népdalok mikrostruktúrájához közelálló szerkezete nem idegen a Kodály által példaképnek tekintett, szerkesztés-, valamint dallamkezelési módját tekintve pedig mindenképpen követendőnek ítélt Palestrina zenei világától. Kodály tudniillik a magyar népdalok, a gregorián énekek és Palestrina dallamai elemzésekor úgy találta, hogy azok – a hangközök megválogatásában – egymással nagyfokú hasonlóságot mutatnak, még akkor is, ha utóbbinál *„előre elgondolt harmóniamenetek mentén történik a polifónia útja”*.

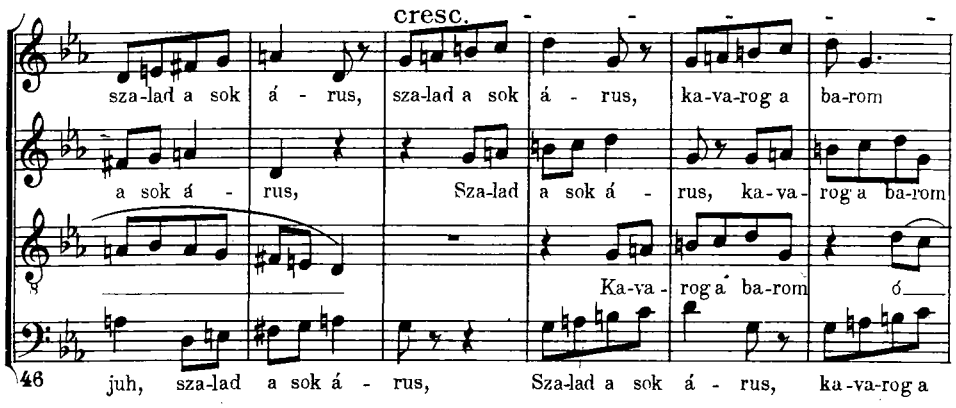
Palestrina szellemének gyakori megjelenítése azonban így – a fentiek tükrében – nem csupán Nyugat és Kelet találkoz/tat/ása, hanem a múlté és jelené is, sőt – a népzene Kodály által felhasznált, vagy inkább: megidézett régebbi rétegeinek segítségével – egyúttal a különböző 'múltak' találkozója is.

Az esztétikai érzék formálásának vonatkozásában, a közönség és előadók ízlésének pallérozásában pedig, Kodály igen komoly formáló erőnek gondolta a Palestrina műveket és stílust. Sőt, a hívő emberek léleknemesítésének hatékony eszközét is meglátta benne. Üdvözölte, hogy a '30-as évektől mind több Palestrina mű került a templomokba. Szemöldök-összevonó, mégis finom kritikával – ugyanakkor tapasztalattal párosuló realizmussal – egyszer így fogalmazott: *„A vallásos érzés növelésére többet tesz egy Palestrina hymnus, mint egy tucat közepes prédikáció.”*

Mindenesetre Kodály a kórusműveiben 'felélesztett', vagy inkább: újra felfedezett Palestrina stílussal jelentősen hozzájárult a karnagyok és kóristák zenei és éneklésbéli

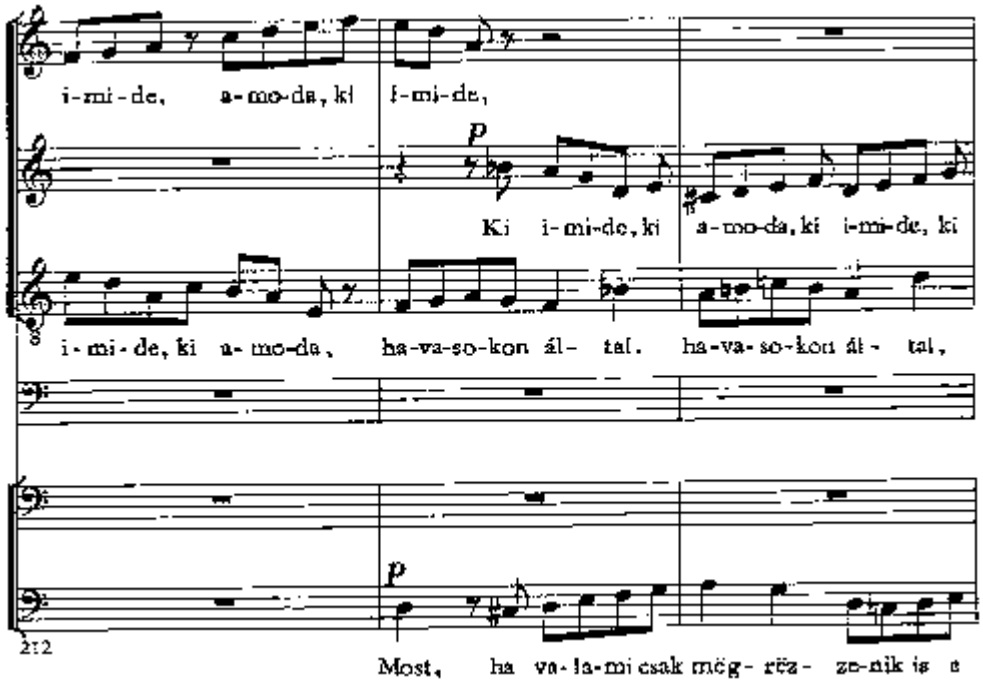
előadásmódjának finomításához, amelyet a kodályi melódia formálása és végső, nagyvonalú eleganciája éppúgy segíti, mint a művek – *énekes* technikával nézett – kifejezetten könnyen való énekelhetősége. Ez általános érvénnyel vonatkoztatható a szólamok kiegyenlített hangfekvésére éppúgy, mint az énekeseket kimerítő, folyamatosan (túl) magas vagy mély hangfekvés és az irreálisan nehéz hangközi ugrá/lá/sok kerülésére. Ehhez járul – különösen Kodály hosszabb terjedelmű műveiben – a Palestrina stílus kiegyensúlyozottságát példaként követő, másik nagy ereje, a homofon és polifon részek arányos kezelése.

A Palestrina által tökélyre fejlesztett imitációs technika példája érvényes a Kodály művekre is. Legyen ez azonban akár proposzta – riposzta, vagy egyszerű imitációs szerkezet, e megoldások elsősorban sohasem a külsődleges formai keret szolgálatában állnak, hanem mindig a szöveg tartalmi és érzelmi kifejezésének elsődleges szándékát segítik. A *'Zrínyi szózata' Amen* záró fúgája magától értetődő természetességgel idézi a későreneszánsztól és barokktól általánosnak mondható szerkesztést.
A *'Jézus és a kufárok'* fúgája (*„És kötélből ostort fonván kihajtá őket a templomból"*), valamint az abba ékelt szűk imitáció (*„Kavarog a barom, szalad a sok juh, szalad a sok árus"*) azonban már tényleges tartalmával és képszerűségével igényli a fenti kompozíciós megoldásokat, eszünkbe juttatva bizonyos műfajnevek eredeti jelentését is, mint például caccia = vadászat, üldözés stb. és fúga = futás, szökés stb.
Az alábbi példa éppen ezt a képi ábrázolású madrigalista szófestést mutatja:



Ugyanilyen képszerű szövegábrázolási indíttatású a *'Zrínyi szózata'* proposzta – riposzta kezdésű, a későbbiekben pedig a fúgaszerkezet irányába mozduló formai egysége, amelynek szövege fájdalmasan szembesíti a magyarságot gyávaságával:

„Most, ha valami csak mëgrëzzenik is a török részéről, futunk ide s tova, vizekën által, havasokon által, Ki imide, ki amoda…”. Lévén, hogy barokk szerző szövegi alkotásáról van szó, e *’futás’* ilyen zenei szerkesztésben történő zenei ábrázolása még indokoltabb. Az pedig, hogy a mű (barokk) szövegének erőteljes aktuálpolitikai értelme is van – 1954 a keletkezés éve – nem teszi e (szintén a barokkot idéző) zenei formát kevésbé hitelessé.



Neo irányzatok

A fenti zenei idézet okán szólni kell a XX. század elején feltűnő, s a Kelet-európai zeneszerzők egy része által preferált ’neo’ irányzatról. Ennek nyomán [Prokofjev: *’Klasszikus szimfónia’*, 1917] – mint ahogyan pl. Stravinsky is, az ún. ’orosz korszaka’ után, a kétszáz évvel azelőtt élt Pergolesi művei részleteinek felhasználásával készült *’Pulcinellá’*-jával 1920-ban, s majd később, pl. a *’Zsoltár-szimfóniá’*-val (1930) az új inspirációkért a régebbi korokhoz visszanyúló új európai ’divathoz’ kapcsolódik (vagy talán maga is része a teremtésnek), – pl. Bartóknál is megjelennek ennek az irányzatnak bizonyos stílusjegyei.

Az 1930-ban komponált *'Cantata Profana'*-ban például, túl a barokkra utaló műfajon, bizonyos részekben 'neobarokk'- nak nevezhető elemek: például daktilus és anapestus ritmika, valamint fúga szerepelnek kiemelt fontossággal, még, ha – ez utóbbi, az ún. 'Vadász-fúgában' – jellegzetes, 'bartóki' hangsorban is. Ráadásul, ezen fúga – a basszus szólamban – még az ún. barokk szekvenciát is idézi. [Feltűnően sok barokk elemet találunk egyébként *I.* és *II. Zongoraversenyének* gyors tételeiben (1926, ill. 1931) is.]

Ugyancsak a barokkot idéző motoros ritmika adja Kodály 1939-ben komponált *'Concerto'*-jának egyik legfőbb jellegzetességét. Ugyanakkor kórusműveiben is feltűnően sok helyen találkozunk daktilus, illetve kevesebbszer: anapestus lüktetéssel. Fontos azonban megjegyezni, hogy ezeknek semmiféle 'divatstílus'-irányzatot követő megjelenési oka nincs. Megjelenésük szövegtartalmi, illetve *ábrázolásbeli* okáról, szerepéről, valamint a görög versformák, ill. verslábak-adta lehetőségekről már esett szó a 'Ritmus kifejezőereje' c. fejezetben.
A legfőbb okra (s ide kívánkozik Palestrina stílusának felelevenítése is) Szabolcsi Bence megfogalmazása világít rá: „S épp ezért, mert pótolni kellett az elmaradt nagy múltat, mert Kodály zenéje *a nem-volt tegnapot is felépíteni jött*, ez a zene megteremtette a maga tradícióját és múltat varázsolt önmaga mögé." E mondat – világos történelmi és irodalmi vonatkozásán túl – itt nyeri el *zeneileg* is értelmét.
Ennek megfelelően – például, mint a fentebb már idézett *'Zrínyi szózatá'*-ban – számos estben találkozunk ugyan imitációs szerkesztésekkel éppúgy, mint daktilus-os lüktetésekkel (*„Ez a rëttenetës sárkány"*), esetleg anapestusokkal (*„Ihon a veszëdelëm, ihon az emésztő tűz!"*), e barokk korszakra jellemző jegyek megjelenését azonban nem a XX. század 'neo' divatja mozgatja, hanem az, hogy a költő-hadvezér XVII. századi sorait leghitelesebben a barokk ellenpont-hagyomány és a fenti korra jellemző tipikus ritmusképletek képviselhetik *zenetörténeti stílusjegyek* szempontjából a leghitelesebben.

A 'neo' irányzatok említésekor szót kell még ejteni arról, hogy Kodályt előszeretettel sorolják a 'folkloristák' közé. E kifejezéssel azonban – Kodály esetében – igen óvatosan kell bánni, lévén, hogy ő a népdalfeldolgozások egyszerűnek mondható szintjén messze túllépett, s egy jellegzetesen kodályi, ugyanakkor mégis félreismerhetetlenül magyar zenei világot hozott létre. Bartók – Kodályra is érvényesíthető – szavaival élve:

„[...] a zeneszerző [...] sem parasztdallamokat, sem parasztdallam-imitációkat nem dolgoz fel zenéjében, de zenéjéből mégis ugyanaz a levegő árad, mint a parasztzenéből. Azt lehet mondani ilyenkor: a zeneszerző megtanulta a parasztok zenei nyelvét és rendelkezik vele oly tökéletes mértékben, amilyen tökéletes mértékben egy költő rendelkezik anyanyelvével."

Az óvatosságot azonban más is indokolja. Ez pedig az, hogy e fenti zenei világ számos esetben egyfajta *szintézisen* alapuló különleges színű *új*ként jelentkezik, hiszen Kodály – hasonlatosan a bronz készítéséhez – bizonyos, a múltból és a (Kodály-kori) jelenből vett európai zenei hagyományokat, illetve zenei irányzatok, gyakorlatotok értékekeit ötvözte a hagyományos magyar zenei világgal. Dalos Anna tömör megfogalmazása: *„Kodály művei a folklorisztikus nemzeti klasszicizmus paradigmatikus alkotásai: népzenei alapokra építve, a nemzet történelmének fordulópontjait felidézve klasszikus zenei formákban nyilvánulnak meg"* mindenestre a fent leírtakat látszik alátámasztani.

Egyházzenei hatások

Kodály, kórusműveinek jövőbe bizalommal néző, sugárzó bizonyosságát – humanista meggyőződésén túl – katolikus hitéből meríti. A kórusművek hátterét nyújtó versekből és egyéb szövegekből (Bozóky-énekeskönyv /1797/; Kecskeméti Vég Mihály 1560 körül keletkezett 55. zsoltárparafrázisa; Biblia; az 'Angyalok és pásztorok' népi szövege) számos alkalommal, magától értetődően köszön vissza az istenhit.

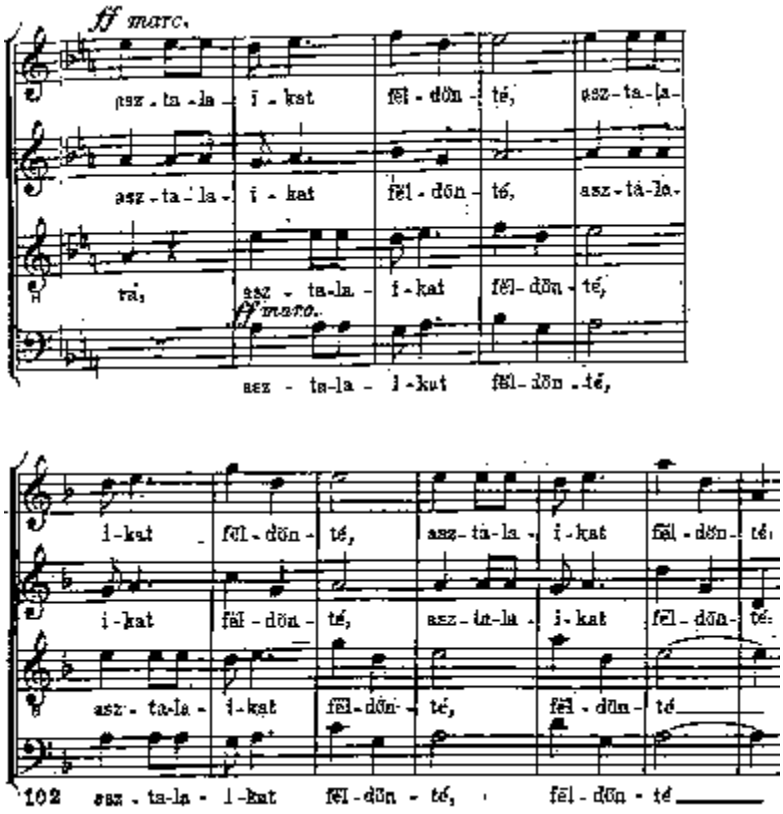
E hit ereje, illetve ennek – a magyarságot áttételesen segítő háttérereje által támogatott – általános bizonyos erkölcsi sarokponti üzenetei sugároznak tovább Kodály műveiben a megszólítottak: a *nép* felé. Ilyenek: a haza sorsáért való összefogást gátló emberi gyarlóságainktól, vétkeinktől (restség, irigység, ellenségeskedés) történő megszabadulás kívánalma, a haza építése és a hozzá való feltétlen hűség, Isten dicsőítése és benne való bizodalmunk, hogy hibáinktól való megszabadulásunk után – Isten segítségével – Magyarország ismét felvirágozhat. Történelmi példáinkból kiindulva, Kodály számos művének ez az elsődleges, legfontosabb üzenete. A Hit, s hozzá kapcsolódóan a magunk 'megjavulásába' és az ország sorsának rendeződésébe vetett hit Kodály nép- és nemzetnevelési szándékában kiemelt fontossággal bír.

A kórusművek zenei anyagából számos alkalommal köszönnek vissza mind népzenei, mind pedig az egyházzenét idéző dallamok, illetve az egyházzenéhez köthető

zeneszerzői megoldások. A gyermek- és nőikari *'Jelenti magát Jézus'*-nak (1927), valamint férfikari változatának zoborvidéki, az *'Újesztendőt köszöntő'*-nek nagyszalontai népdal, a *'Pünkösdölő'*-nek szintén népi szokásdallam és népi szövegi töredékek, a *'Vízkereszt'*-nek régi magyar egyházi ének adják a melodikai alapját. A Bicinia Hungarica harmadik füzetében pedig – többek közt – a Kisdi Benedek egri püspök védnöksége alatt 1651-ben megjelent Cantus Catholici-ben található *'Óh, mëly félelëm'* és *'Krisztus fëltámada'* egyházi énekeket dolgozta fel Kodály.
A vegyeskarra feldolgozott 50.,121., valamint az orgonakíséretes *'114.Genfi zsoltár'* és a nőikarra írt *'A 150. genfi zsoltár'* , a XVI. századi reformátor, Szkhárosi Horvát András evangélikus lelkész dallamát mind női-, mind férfikarra feldolgozó *'Sëmmit në bánkódjál'*, valamint a Bicinia Hungarica harmadik füzetében található 33.,124. és 126. genfi zsoltárok feldolgozásai azt mutatják, hogy Kodály a nép *közösségvállalási és hitbéli* együvé tartozásának kívánalmakor a református népénekek erejét is meghatározónak ítélte.

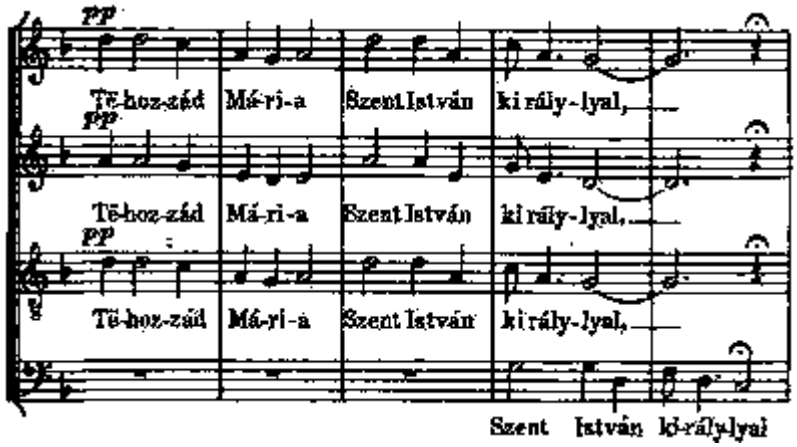
A gregorián zene emlékeit fedezhetjük fel a Szt. Ambrus himnuszán nyugvó, nőikarra írt *'Szent Ágnes ünnepére'*, valamint a vegyeskarra írt *„Első áldozás"* XII. századi dallamában, mely utóbbi egyébként orgonakíséretes egyszólamú verzióban is elkészült.

Kodály jó néhány művében találkozunk a többszólamú gregorián zene hangzását idéző szólamvezetéssel. Ezek egy része, mint például a férfikarra írt *'Isten csodája'* 106-111. üteméig tartó, basszus és tenor szólamok közötti kvintpárhuzam (*„Embërségünkből álljon fönn hazánk!"*) azonban nem orgánum-maradvány, hanem egy lefelé tartó mixtúra része. Némileg hasonló – bár itt már az organum létjogosultságának dramaturgiai alátámasztását is felmutató – példa a *'Jézus és a kufárok'* 4-7. ütemének akkordmenete: *„[...] Jéruzsálembe a templomba"*. A 97. ütemtől kezdődő, felháborodás hangján szóló *„asztalaikat fëldönté"* organum-a azonban már valóban a gregorián zene ősi erejét idézi, ráadásul Kodály szólampáros imitációval kombinált formában tárja elénk e bibliai képet:



E példa nyomán pedig zenei emlékezetünkben előhívódik a hasonló hangvételű, motivikájú és ugyanilyen elementáris erővel, félelmet keltőn zengő *„Igaz vagy Uram ítéletedben”* psalmusi érzés-, sőt, hangzásvilága is.

A kisebb vegyeskarra írt *’Ének Szent István királyhoz’* utolsó versszaka (*„Tëhozzád Mária Szent István királlyal…”*) háromszólamú orgánuma (alap – kvint - oktáv) szelíd hangvételéből indul az a folyamat, amely végül a mű csúcspontjához (*„Egész Magyarország sír és panaszkodik, Mint Pátronájához óhajt s fohászkodik”*), s majd csendes fohászával történő zárásához vezet: *„Ah, hol vagy magyarok tündöklő csillaga? Hol?”*



Kodály a mulandóság, pontosabban szólva a nemzet halálának vizionálásakor is, mintegy figyelmeztetőn és emlékeztetőn feltett ujjal, szívesen él egyes üres kvintek használatával, illetve a tényleges organum-technika adta kifejezés lehetőségével. A *'Rabhazának fia'* első ütemeiben a férfikar által énekelt, együtthangzó H-fisz (*„Mënjünk, mënjünk a földbe, beteg szivem!"*), az *'Isten csodája'* 17. ütemének alap – kvint – oktáv megpihenése (*„S ez öngyilkos kéz hányszor szálla ránk!"*) és más példák ezt támasztják alá.

A Petőfi versre írt *'A magyar nemzet'* szövegének egy pontján, a 95. ütemtől kezdődőn (*„És ha jőne most halála…"*) a kor nemzeti romantikája a nemzethalál képét vetíti előre, és a jövő nemzedékek képzeletbeli reagálását idézi föl.
[E dramaturgia egyébként számos esetben köszön vissza a korszakból, mint pl. a Vörösmarty által 1836-ban írt Szózatban is:

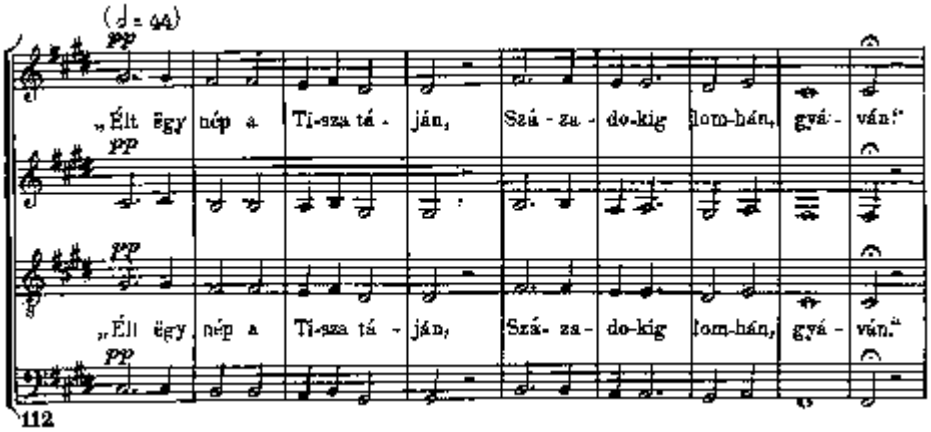
„S a sírt, hol nemzet sűlyed el,
Népek veszik körűl,
S az ember millióinak
Szemében gyászköny űl."]

Petőfi versében a történelem viharaiban elenyészett magyar nemzetről így emlékeznének a népek a világtörténet könyvében olvasva:

„Élt egy nép a Tisza táján,

Századokig lomhán, gyáván."

E nemzetsírt Kodály négyszólamú organummal illusztrálja, amely azonban – nem utolsósorban négy kereszt előjegyzéséből következő hangzása miatt – nem igazán a tényleges, hanem inkább egy *időben távolabbi*, képzeletbeli világból érkezőnek, mintegy szürreálisan a jövőből visszatekintőnek hat. Talán nem is túlságosan erőltetett e fantáziakép, hiszen zenei 'áthallásunk' is lehet: a dallam tudniillik – hasonlósága miatt – 'behívódik' a Bicinia Hungarica negyedik füzetében feldolgozott *'Komoly öreg Vejnemöjnën'*-ből, vagy egy másik Kodály műből, a *'Vejnemöjnën muzsikál'*-ból, szinte megidézve a nemzeti eposzukból a múltjukról regélő, régmúltba révedő Vejnemöjnën alakját.



Kodály számos esetben használt plagális akkordkezelésekor egyik természetes forrásként kell megemlíteni Liszt egyházzenei műveinek neomodális hagyatékát. Kodálynál ugyanakkor az figyelhető meg, hogy az akkordok e típusú kezelésmódja nincsen feltétlenül és kizárólagosan a megzenésített szövegek vallásos megközelítéséhez kapcsolva. Természetesen rendkívül magától értetődő, ugyanakkor illusztratív, ha egy-egy jellegzetesen egyházzenei fordulat éppen a megfelelő szövegi (szebben és igazabban szólva pedig: szellemi, sőt, *hitbéli*) háttérrel párosul.

Ugyanakkor e kérdés elemzésekor érdemes visszaemlékezni a Kodály által szívesen és gyakran használt lá-pentatonra, vagy az egyházi hangsorok olyan modusaira, mint például a dór, a fríg, a heptatonia secunda V. modusára (akár a kuruc hangsoros, akár a picardiai eolos, akár a Dúr-moll soros változatról van szó), esetleg az ungár skála valamelyik rokon szellemiségű változatára. Itt ugyanis kiderül, hogy ezek kivétel nélkül vezetőhang *nélküli* hangsorok, s így – Kodálynál például előszeretettel a zárlatoknál – pl. a szubtonális fok – tonika viszonyának két kvintes emelkedésével, visszaidézve a reneszánsz mesterektől a mind egyházi, mind világi zenéjükben megszokott plagális színeket, igen nagy természetességgel 'fölharmonizálhatók'.

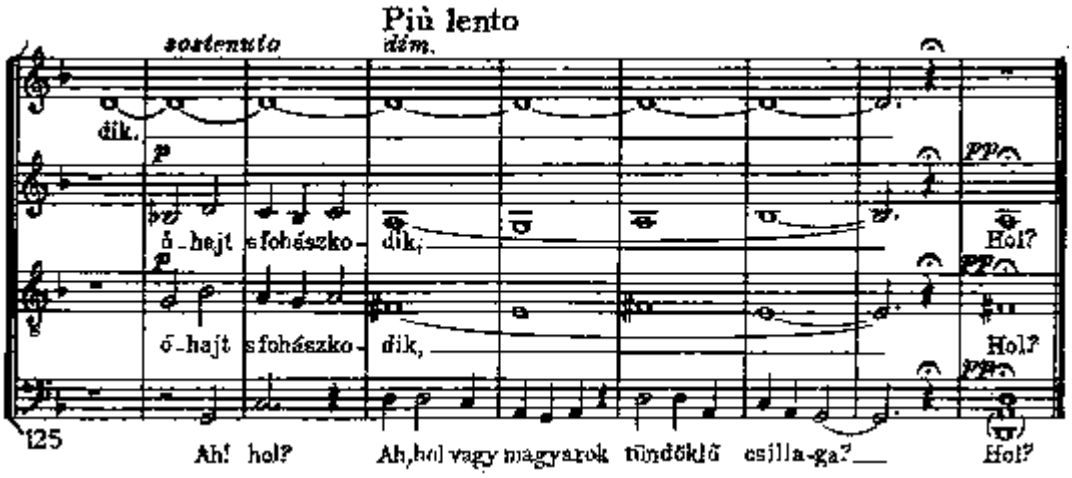
A Kodály kórusművekben kutatva számos helyen találunk szebbnél szebb példákat témánkhoz. Mégis, a legmagávalragadóbbak talán a zárlatok környékén találhatók.

A *'Békesség-óhajtás'* utolsó két ütemében, még ha a szólamok a záróakkord vonzása indukálta erőnek engedelmeskedve sodródnak is a végkifejlet felé, s éppen ezért a végletig, dúr-moll akkord-féleségig feszítik a harmóniát, mégis, alapjában B – C – D mögöttes vezérlőelvet figyelhetünk meg, mindegyik között két kvintkörös emelkedéssel, azaz plagális *színezetet* kölcsönözve az akkordmenet végének. Ez

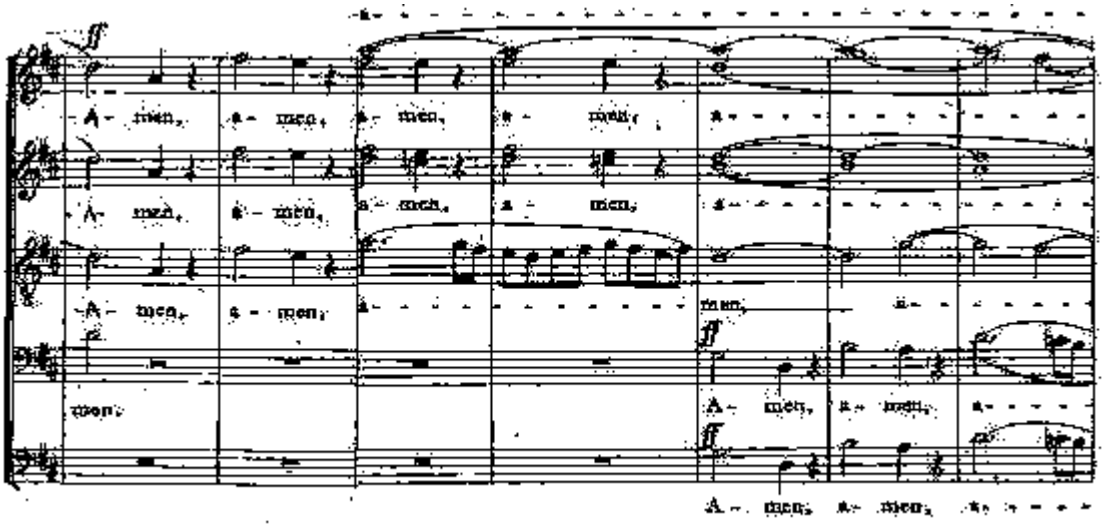
egyúttal azt is jelenti, hogy az utolsó két akkord között egyidejűleg valósul meg a modális és a funkciós (VII. domináns – I. tonika) megoldású befejezés.

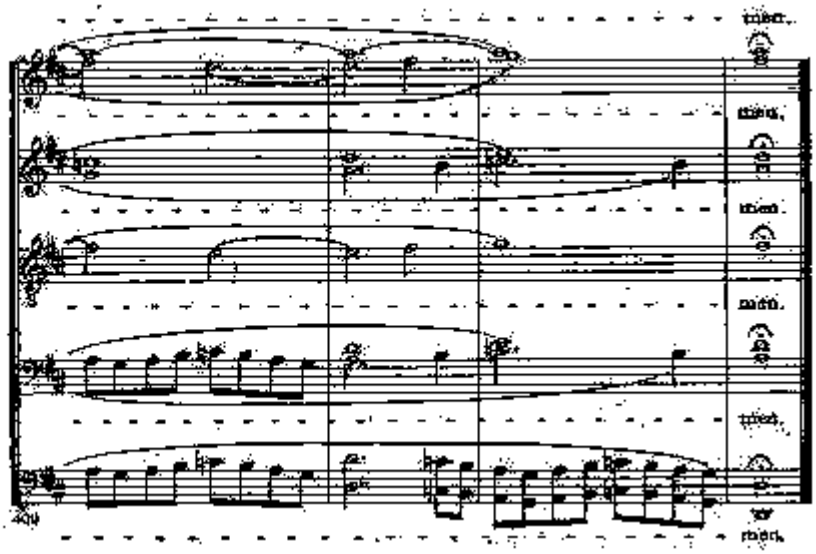
A *'Jézus és a kufárok'* pentaton (tetraton) melodiájának 4-5. ütemeiben ugyanez a B – C – D szólal meg (*„Jéruzsálembe"*), ám itt – a B ^{7} színezésével – maradéktalanul tiszta szerkezetű dúr akkordok formájában. Az külön szépséget kölcsönöz a folytatásnak (*„…a templomba"*), hogy az út mintegy visszafelé járásával (D – C – B – Asz – G) természetesen – és immár 'szabályosan' – ugyanolyan plagális menet születik, mint előtte volt, egyszerre illusztrálva összességében a templom ívét éppúgy, mint az orgona mixtúrás akkordjait. Ha pedig quasi g-fríges zárlati környezetben értelmezzük e harmóniákat, akkor D. – S. – T. – D. ('nápolyi domináns' /Bárdos/) – T. funkcióiból is kitűnik modális zenei világa.
Ugyanilyen kitüntetett figyelmet érdemel a mű végi akkordmenet: B^7 – $Desz^6$ – Esz (azaz, nápolyi akkord!) – D (*„[…] úgy hallgatá Őt!"*).

A *'Szép könyörgés'* picardiai eol hangsorúvá dicsőülő kódájának végső akkordlépése különösen érdekes. A záró Lá-dúr előtti Szó-dúr akkord – két kvintes, szubtonális kapcsolata miatt – amúgy is plagális *érzetű* záró lépést jelölne ki. Kodály azonban ezt – a szoprán szólam d"-c"-d" alsó váltóhangos dallami zárlatában – az antitonikai funkciójú [Bárdos kifejezése] Szó-dúr (VII.) terckvart fordításban használja fel, ezáltal a basszus szólam nem szekundlépéssel, hanem kvartugrással érkezik meg az utolsó akkordra, előhívván a IV.- I. fok 'Amen- zárlatának' *érzetét*, hitben és jövőben egyaránt megerősítő lelki érzését.
Kodály itt olyan, általa kedvelt eszközhöz nyúlt, amelyet szellemiségében hasonlóan, ugyanakkor megvalósításában másként oldott meg egyéb műveiben, mint pl. a kisebb vegyeskarra írt *'Ének Szent István királyhoz'*-ban. Itt a picardiai eol színezetű hatütemnyi codetta felső orgonapontjába illeszkedik az utolsó előtti, szubdomináns funkciójú akkord (G-bé-d-é), amely alaphelyzetű szeptimakkordként is plagális lépésként pihenne meg a záró (D-dúr) akkordon. Romantikus örökségként azonban, kvintszext fordítás után – épp úgy, mint ahogyan azt az előzőkben láttuk – 'Amen-zárlat-típusú' modális kvartugrással érkezik meg a záróakkordra: *„Ah, hol vagy magyarok tündöklő csillaga? Hol?"*



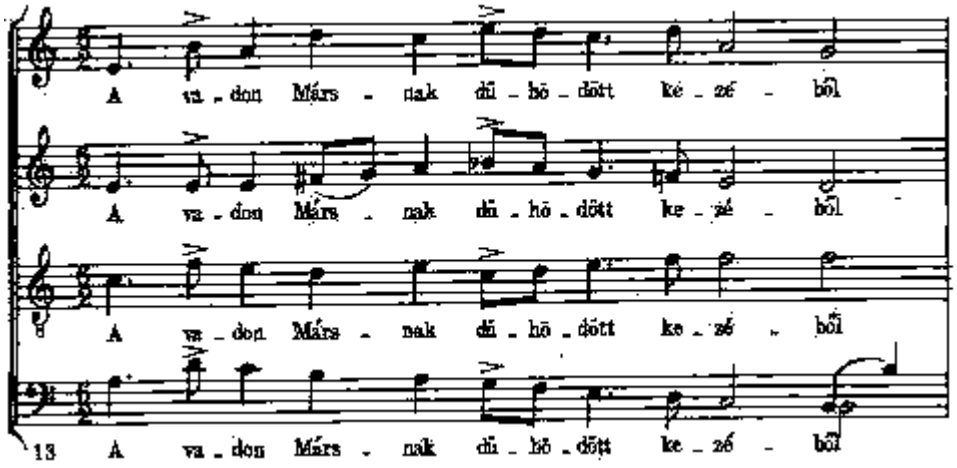
A *'Szép könyörgés'* hitéhez hasonló sugárzik a *'Zrínyi szózata'* dúrból induló, végül mégis mixolyddé nemesülő és 'régiesedő' *Amen* záró fúgájának végén is, csak itt még rafináltabb megoldással él a zeneszerző: a kilenc szólamból négy az átmenő hang funkcióját kapja, illetve ezek közül a basszus és a bariton fel- majd lefutó motívumában járja be az utolsó akkordhoz vezető utat. A szoprán I. az utolsó kilenc ütemben egyedüli szólamként tartja az a" 'felső orgonapontot', mely egyszerre szolgálja ki mind a domináns, mind a tonikai funkciót. Ez alá rendeződnek a tartó akkordok. A 402. ütemben a középső szólamokban meghatározóvá válik a C-dúr (leszállított VII. fokú) akkord, azaz, a szoprán a" orgonapontjával funkciókeveredés jön létre, mely a záró ütemben a D-dúrra történő két kvintes, plagális érzetű fellépéssel ér végül révbe. Mindemellett azonban, az oktáv kopulációban éneklő két alsó szólam – mely d'-ről kezdte ugyan a le- majd felfelé tartó száguldását, s aztán a szubtonális 'c'-t is többször kijelölte magának, – végül a heves, lefelé tartó dallami menetben a g-G-ig fut le, s innen, a szubdomináns hangról, kvartugrással éri el a tonikai befejezést. Beleszámítva még a fúgatéma önmagában is lefelé kvartugrással történő témafejét, összességében tehát három különböző (köztük melodikai és harmóniai) plagális megoldás egymást erősítő hatása nyomán, ezen kívül a fúgaszerkezet, a lüktető daktilusok, a számos szólam és a fényes D-dúr együttes jelenlétével alakul ki e monumentális fúga feltartóztathatatlan ereje.





A modalitással kapcsolatban – bár az egyházzenével nem kizárólagos oksági kapcsolatban – szót kell még ejteni arról, hogy Kodály számos alkalommal él a modális keresztállás lehetőségével. Például a *'Békesség-óhajtás'* 13. 19. és 56. ütemében ennek 'hagyományos', legegyszerűbb formájával találkozhatunk. Minthogy azonban Kodály a '*nem-volt tegnapot* is jött felépíteni', természetes, hogy e keresztállás stílusjegye önmagában nem lenne elég reprezentálni egy félezer évvel ezelőtti zenei korszakot. Ezért ehhez – arányát tekintve gazdagon – társítja a szextfordítású hármashangzatok alkalmazását, emlékeinkben felidézve például a burgund-németalföldi Dufay-féle fauxbourdon XV. századi zenei gyakorlatát. [E XV-XVI. század zenei világát is idéző példa kapcsán, Szabolcsin kívül eszünkbe juthat Bónis Ferencnek a kodályi művészetről szóló 'idő- illetve stílus-meghatározása' is (in Hódolat Bartóknak és Kodálynak. *'Neoklasszikus vonások Kodály zenéjében'*), amely szerint ez: a közeli (századeleji),

vagy távolabbi ’tegnappal’(romantika) történő szembefordulás, illetve a ’Tegnapelőtt’ képének és a Ma látásmódjának kombinációja]

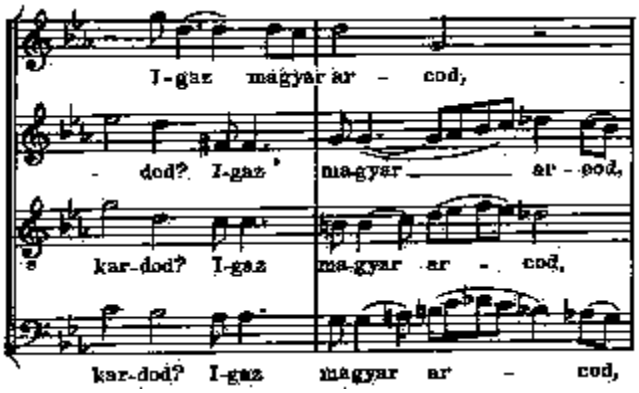


A *’Balassi Bálint elfelejtett éneke*’ 49. ütemében azonban, a basszusban és az altban található a-h – ász-bé keresztállás már ugyanazon ütemen belül – még ha szólamlogikai vezetés szerintiek is –, a hangnem kibillenését is eredményezi. Ez pedig szoros kapcsolatban van a vers szövegével, annak felháborodásával, illetve majd később, a zenei frázis 51-52. ütemében a tenor dallam fríges végződésében kifejezésre jutó nosztalgikus szomorúságával:

„Hol van hősi kardod?

Igaz magyar arcod, [g-a-h-c (mi-fi-szi-lá /!/) – g-ász-bé-c (mi-fá-szó-lá)]

Vitéz híre nevednek?” [dó-ti-lá-szó-fá-mi]



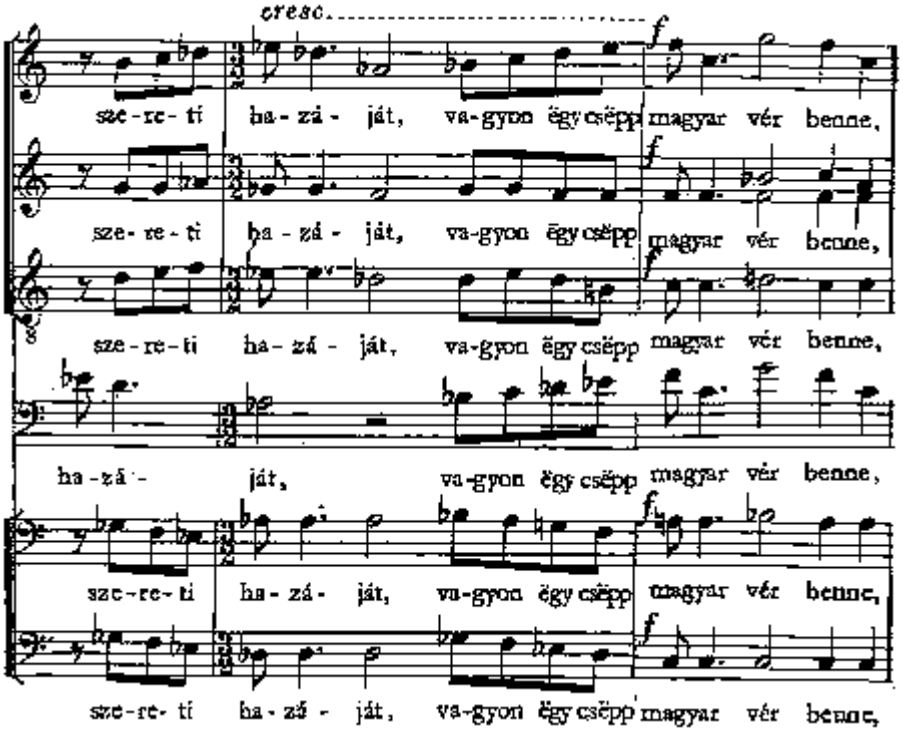
A romantika hatásai

Minore e Maggiore

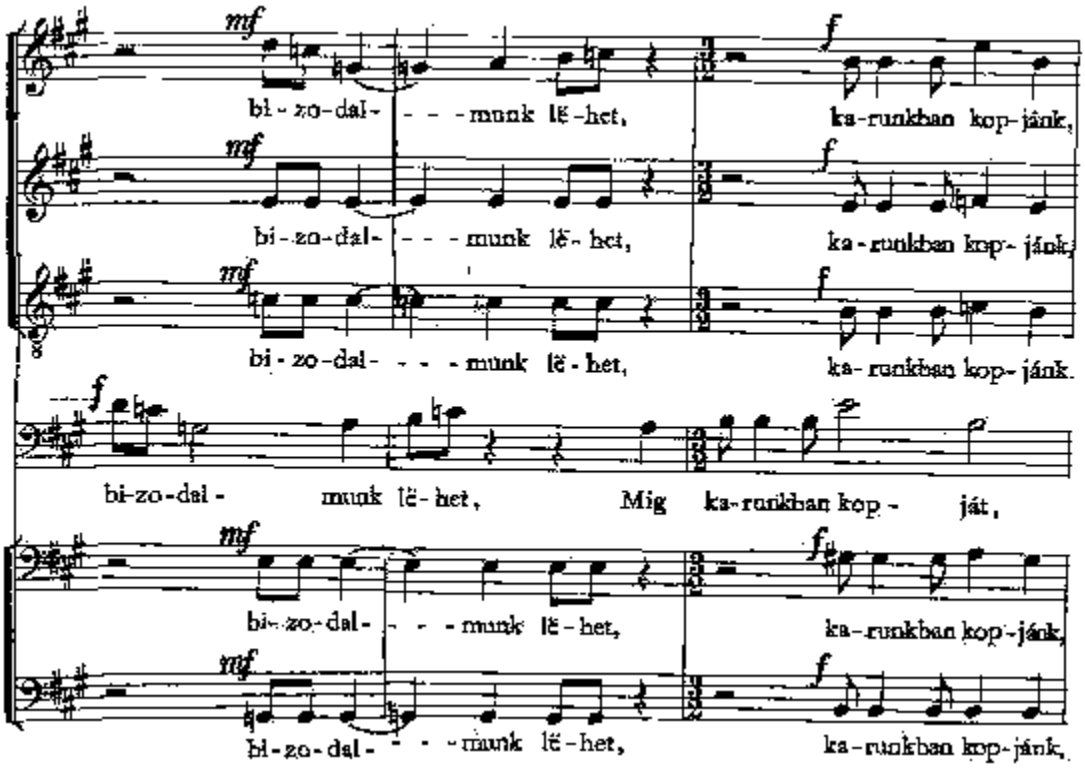
A minore – maggiore váltásokról, a mögötte meghúzódó eszmei tartalom kifejezésének liszti örökségéről, valamint annak kodályi továbbviteléről 'A művek formavilága' című fejezet 'Lamento e Trionfo' alfejezetében esik szó.

Tercrokon fordulatok

Kodály számos esetben használja a romantika korában általánosan elterjedt harmónia-kezelési fordulatot, amely a fenti, 'Lamento e Trionfo' Liszt által kedvelt formai, illetve hangnemi megoldásán túl, szintén a romantika legnagyobb magyar alakja művészetének is különösen jellemző vonása volt. A *'Zrínyi szózata'* dramaturgiája különösen alkalmas arra, hogy a tercrokonság-okozta érzetek és a Zrínyi-vers keltette érzelmek közös harmóniája megteremtődjék. Az alábbi példában a magyar öntudatra hivatkozás zenei kísérőjeként megjelenő, négy kvintkörös emelkedésű hangnemi fordulata (Desz-dúr – F-dúr), illetve *'emelkedettsége'* mindenképpen lelkesítő erővel bír.



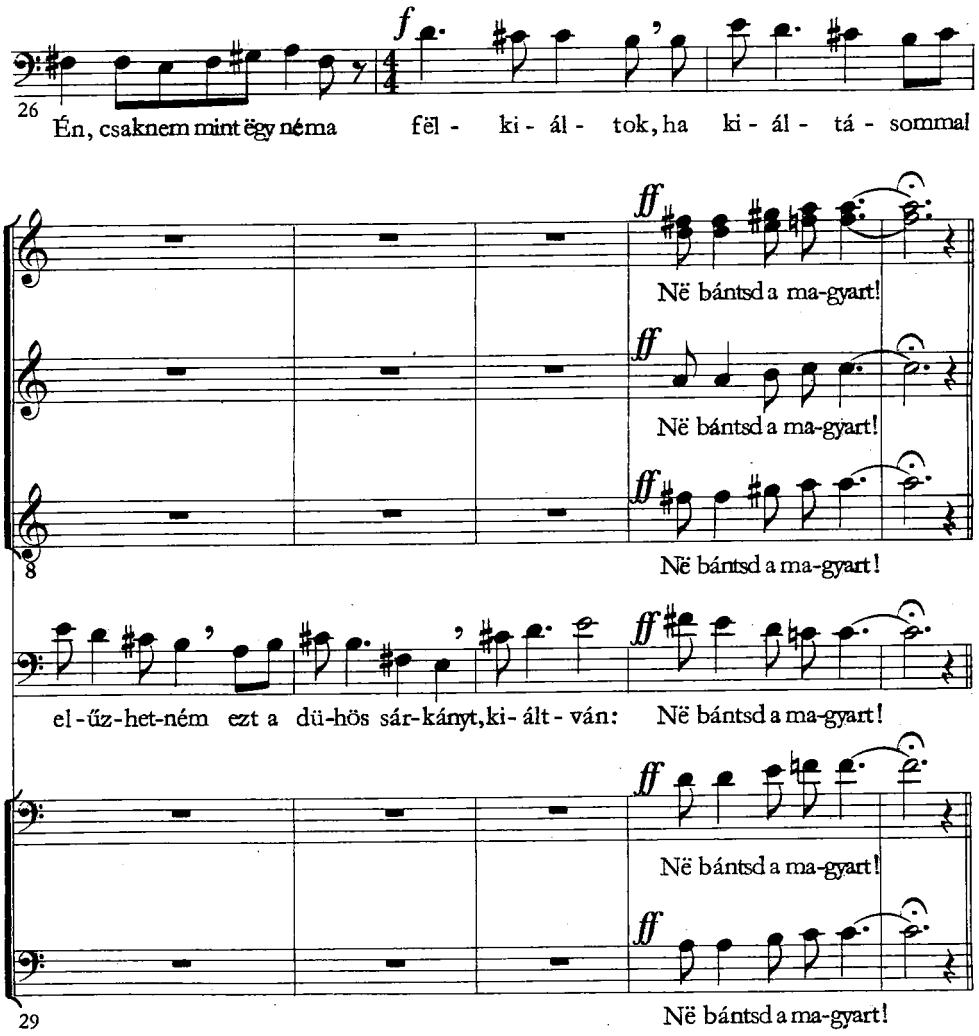
Épp ilyen, négy kvintkörös emelkedésű a következő szemelvény is, ugyanakkor itt már a ’bizodalmat’ kifejező – amúgy is a világosságot, a fényt prezentáló – C-dúr fényesedik tovább É-dúrrá, kifejezve a szabadságukat akár harc árán is megőrizni készek elszántságát: *„[…] Míg karunkban kopját, markunkban szablyát szoríthatunk.”*



[Érdemes (fel)figyelni arra, Kodály mennyire ügyel, hogy zenei megoldásai a lehető legárnyaltabban kövessék a szöveg lelki hátterét. Ezért például a ’bizodalmunk’ szónál a ’fölfelé tekintő’ áhítat érzékeltetésére nem alaphelyzetű, hanem kvartszext fordítású akkordot használ, amit aztán – az ’Istennel, a Hazáért’ gondolat- és érzésvilág mentén – ugyanilyen fordítású, ’emelkedett’ érzést sugalló harmóniával folytat.]

Ugyanígy, kvartszext fordítású akkordokkal, mixtúrás csúsztatással éri el a mű első nagy csúcspontját a 32-33. ütemben: *„Ne bántsd a magyart!”*. Ám itt, e D-(esetleg: A-) dúrból F-dúrba vezető, alig egy ütemnyi ’út’ igen érdekes: először is azért, mert a baritonszólót kísérő – itt hatszólamú – kórus minden szólama felfelé mozog (a szoprán: a”-ig), miközben pedig, összességében – a ’végeredményt’ tekintve – három kvintkörrel mélyebbre süllyedünk. Ezt az ambivalens, különös érzést keltő eszközt Lisztnél is megtaláljuk; csakúgy, mint egy másik, hasonlóan figyelemre méltó jelenséget: a kórus belépése előtt a szólista szólama közelítően h-dór vagy -eol, de mindenképpen h-

centrumú. Ehhez képest jelent különös fordulatot a frázis végére – immár a kórussal közösen – megérkező F-dúr kvartszext akkord, mely jelenség poláris kapcsolat néven ismeretes.



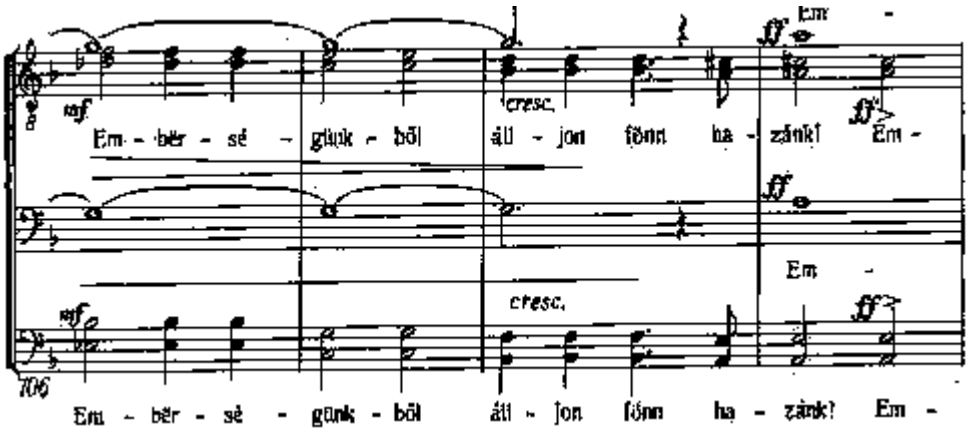
Poláris kapcsolat és mixtura

A poláris távolság adta különböző kifejezésmódok, akár a 'diabolus in musica'* szimbolikus továbbvitelű alvilági vonatkozásában Liszt *'Dante'*-jában a maga f – h hangközmenetével, akár ennek ellenpólusaként, mintegy e földi vonzáskörből kiszakadt, megtisztult, 'más'-világi *'Tasso'*-i megfogalmazásában a c-moll kezdéshez képesti (piano espressivo) Fisz-dúr -jával, illeve a *'h-moll szonátá'*-ban a lét nagy kérdéseit feszegető szférában, a mű befejezésekor [hiszen e kompozíció mintegy 'előzménye' a *'Faust szimfóniá'*-nak], megannyi arculatában, mind Liszt teremtményei. [* Az 'ördög

hangköze' a középkortól napjainkig (lásd: Durkó: *'Halotti beszéd'* (*„ürdüng"*) megtartotta jelentéstartalmát.]

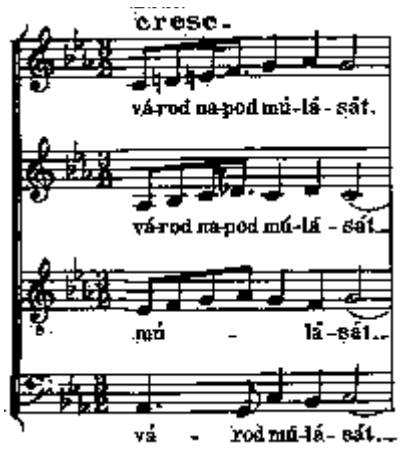
Kodály, ha jóval ritkábban is, de ugyanilyen szétmutató lehetőségekként használja ki a poláris távolság jelentéstartalmait . A *'Mohács'* 'gyásztértől sírig' tartó szellemi, szövegi és zenei vonulatában az egyetlen reményteli pont: *„Új nap fényle rëánk annyi veszélyëk után"* Fisz-dúr fénysugara (/96→/99. üt.) az, amely – legalábbis szövegében – Magyarország újjá éledését reméli. A zene azonban vágyainknál igazabbat szól: a mű végére a nemrég még magasan szárnyaló Fisz-dúrból a 'magyar jelen' csendesen továbbenyésző világába 6 kvintkörös zuhanással érkezünk vissza, ahol a szűkszerkesztésbe zsugorodott C-dúr akkord legmagasabb hangja is csupán az: e'.

Az *'Isten csodája'* – noha jóval régebbi keletkezésű (1944), – ugyanarról a nemzethalál-vízióról és a talán valamikor ránk köszönő jobb sorsról szól, mint az imént említett *'Mohács'*. Mégis, Kodály itt a költemény bizakodóbb aspektusú befejezésének jobban aláhúzott perspektívájával azonosul. Ennek pedig nem csupán a hét szólamban, szélesen áradó F-dúr záróakkorddal ad hangot, hanem más módon is. A 101. ütemben, az akkor még három szólamban fortissimo zengő *„Embërségünkből álljon fönn hazánk!"*-at a 106. ütemtől megismétli, de immár hat szólamban, Esz-dúr nónakkordból indulón, s Á-dúrra hevülve megérkezőn. A hat kvintkörös emelkedésű poláris távolságot merész íveléssel alig három ütem alatt éri el! [Külön szépsége e részletnek, hogy további romantikus elemként – a Lisztre is oly jellemző – tercrokonságot (Esz – C), reneszánsz stílusjegyként plagális lépéssort, régebbi zenetörténeti korok estleges 'visszaköszönéseként' pedig a basszusban fríg zárlatot, illetve a férfikarban orgánumot találunk. Eközben pedig az egész akkordmenet mixturás akkordcsúsztatása – a megnyugvó zárlati pont ellenére is – felidézi a tonalitás-elmosás liszti, vagy Debussy-i szándékát is.]



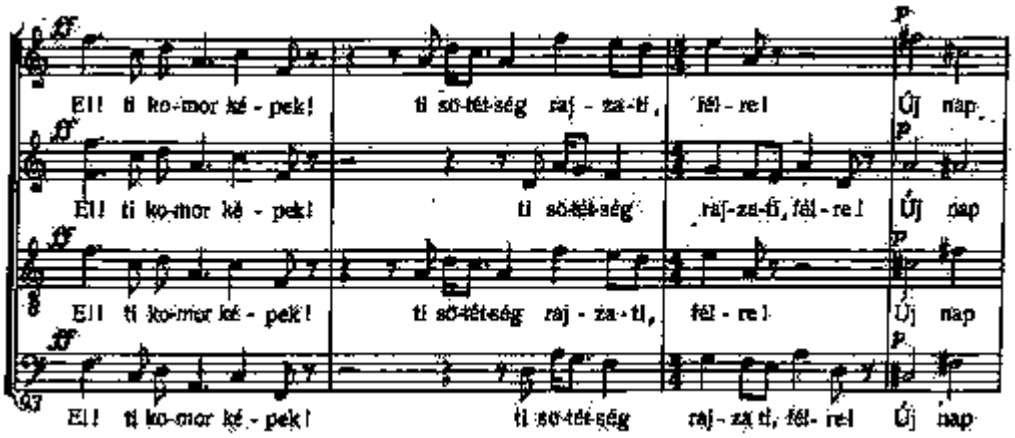
A *'Balassi Bálint elfelejtett éneke'* 13. ütemében ugyanígy megtalálhatjuk az itt felfelé tartó (dúr kvartszextes) mixturás akkordcsúsztatást éppúgy, mint a magyar történelemre érvényesíthető, 'puha ernyedésű' elmúlás – női- ill. férfi szólamokban fellelhető – gregorián orgánum-*maradvánnyal* illusztrált megfogalmazását:

„Puha ernyedésben
Párnás süppedésben
Várod napod múlását."



Egytercűség

Az egytercűség (közös tercűség) is elsősorban a romantikus zeneszerzők (pl. Schubert) akkordkezelésének egyik tipikus és kedvelt fordulata. Kodálynál ritkán lehet vele találkozni, és ekkor sem egymást követő harmóniák formájában. Ehelyett a szellemi és 'lelki' dramaturgia kiemelt fontosságú *sarokpontjaiként* szerepel, mint pl. a *'Mohács'* 93. és 96. ütemeiben. A lényegi szöveget (*„El! ti komor képek!"*) illusztráló nagy erejű F-dó pentaton unisono dallam – némi d-eolos fordulat után – a 96. ütemben kapja a szövegi indoklást: *„Új nap fényle rëánk [...]."*. Ekkor szólal meg a történelem gyászos emlékeit szétoszlató, varázsütés-szerű fisz-moll akkord. Ebből pedig (az alt szólam kromatikus /á - áisz - h/ motívumkezdésének segítségével), mintegy a felkelő nap sugarai életadó melegeként, minore – maggiore váltással, a következő akkord Fisz-dúrrá fényesedésével fejezi ki a jövőbe vetett hitet és reményt: *„Új nap fényle rëánk annyi veszélyëk után. Él magyar, áll Buda még!"*



Alfa-akkord család

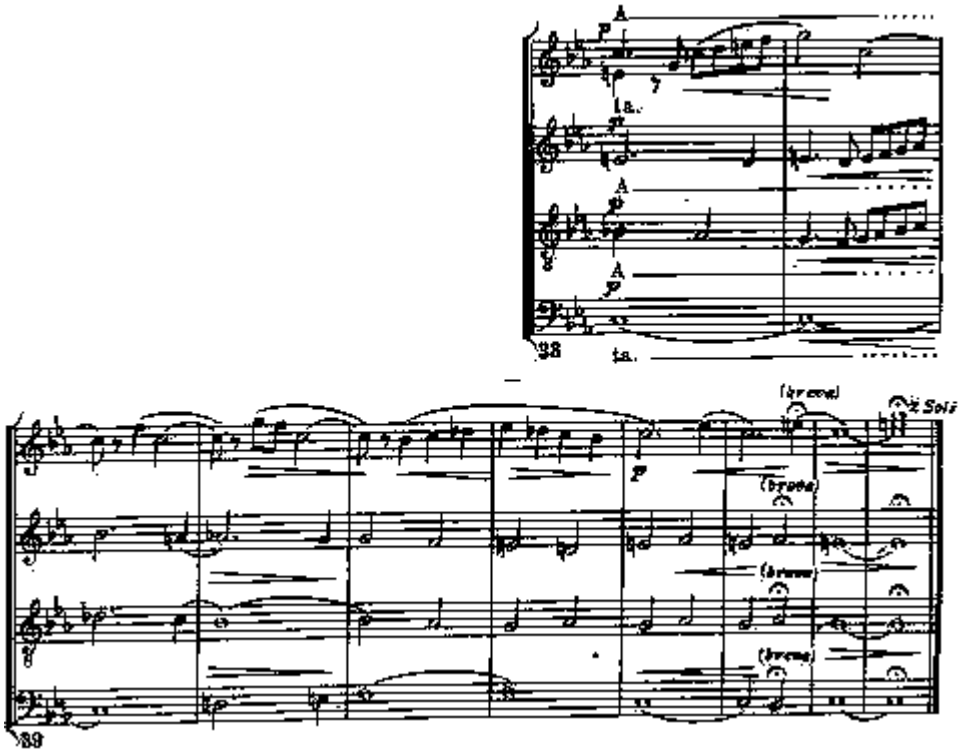
Számos esetben figyelhetjük meg, hogy Kodály – a modális keresztállás szokásos alkalmazásától eltérően – valamely törzshangot és annak alterált változatát lényegileg *egyszerre* szólaltatja meg, leginkább szűkített oktáv formájában. E harmóniák egyik gyökere ismét a liszti örökségig nyúlik vissza, mégpedig az 1852/53-ban írt *h-moll szonáta* quasi főtémájának lefutó ***β*** akkordjáig: á-g-e-cisz-áisz. E harmónia aztán – a Fesz-dúr és Esz-dúr kvintszext akkordok találkozásaként – a feltűnést keltő Stravinsky mű, a *'Le Sacre du Printemps'* egyik botrányköveként (tehát 60 évvel Liszt után/!/) került igazán a figyelem központjába. A harmóniacsalád, amelybe ezen akkordok is tartoznak, Lendvai Ernő nemzetközileg is elfogadott tengelyrendszere által vált megismerhetővé.

Kodály kisebb vegyeskarra írt *'Ének Szent István királyhoz'* című kompozíciója 40. ütemének második felében találkozhatunk ***β***-akkorddal: a szoprán lelépő f-esz hangjai alatt a többi szólam c-a-fisz hangjai teszik teljessé a harmóniát, miközben az akkord disszonanciája kifejezően támasztja alá a szöveget: *„Nem szünnek iszonyú sírástól szemei"*.

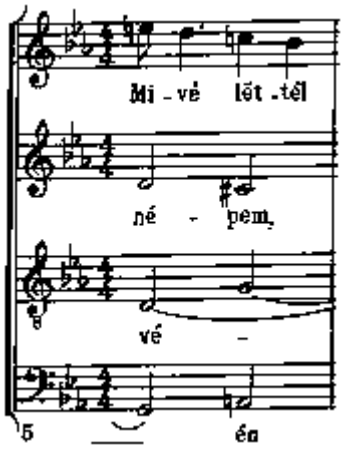
A *'Sirató ének'* szöveg nélküli codá-ja különlegesen szép példája annak, hogy Kodály – stílusjegyeinek gazdagságával – hogyan tudja a magasztosságot és a hitet ábrázolni jellegzetesen magyar zenével és jellegzetesen kodályi módon. Szövegnélkülisége ellenére – lévén, hogy a meghalt barátok emlékével az *„Úgy legyen!"* sem

dramaturgiailag, sem érzelmileg nem lenne összeegyeztethető – mégis megnyugvó, ugyanakkor megdicsőülő *„Amen”-érzetet* sugároz a mű utolsó tíz üteme. Ezt segíti a basszus orgonapontja éppúgy, mint a már tárgyalt Szó-dúr (VII.) terckvart – Lá-dúr viszonylatú, 43. ütemben történő kvartugrása (f – c), valamint a záróakkordra szubtonális fokról történő kétkvintes érkezése (lényegi B^7 – C). A C-picardiai eolt – mely éppen *picardiai* voltánál fogva némi ’másvilági’ reményt is kifejez – a 41-42. ütemben megszólaló desz hangok (’ta’) teszik magyarabbá részben c-fríges karaktert adva, ugyanakkor a c-picardiai eol hangsor é-jével valalamiféle – c hangra épülő – ungár-skála (bővített szekundos fríg) csíráját is ki lehet hallani (c-desz-é-f-g-ász-bé).

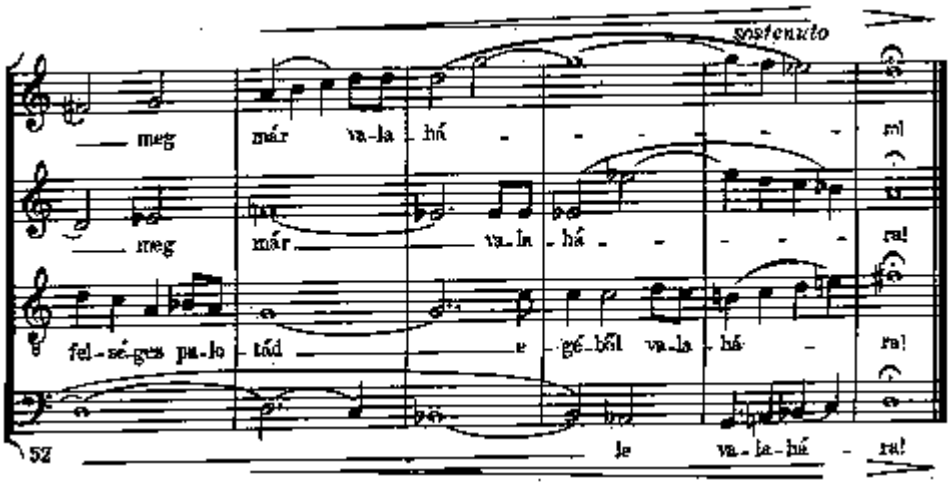
A 42. ütem más, akkordikai szempontból is különleges. Tekintve, hogy a basszus – éppen az f ’orgonapontja’ miatt – nem tekinthető a felső szólamokban zajló folyamatok részének, valamint hogy az alt szólam fő hangja az e’ (alsó váltóhangja a d’), a tenor szólam fő hangja pedig a g (kromatikus felső váltóhangja az ász), valamint a szoprán c”-je is ekkor már csak átmenőhang, ezért az ebben az ütemben horizontálisan és vertikálisan kirajzolódó akkord (esz-desz-bé-g-é) – éppen kirajzolja az esz-***β***-akkordot.



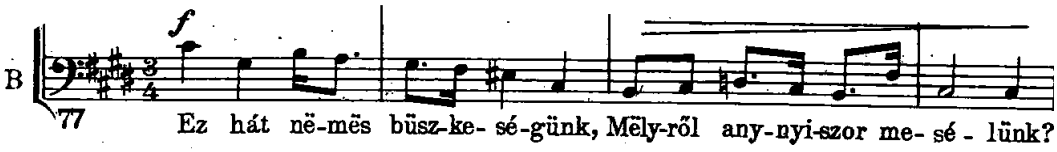
Némileg más viszonyokat tükröz a *'Balassi Bálint elfelejtett éneke'* 5. ütemének szűkített oktávja. Ebben az estben egy másik, jellegzetesen kodályi megoldásról, az ún. dúr-moll akkordról van szó. Jól érzékelhető, hogy a basszus Á-jához képest az alt szólam cisz'-e dúr, míg ugyancsak a legmélyebb szólamhoz mért szoprán c"-je moll karaktert ad az akkordnak. E sajátos, a dúr harmónia feletti moll melódiából, illetve e két karakter együttes megjelenéséből származó disszonancia, pontosabban a női szólamok között létrejött cisz'-c" szűkített oktávjának feszülése szöveghűen ábrázolja a költő és zeneszerző fájdalmát.



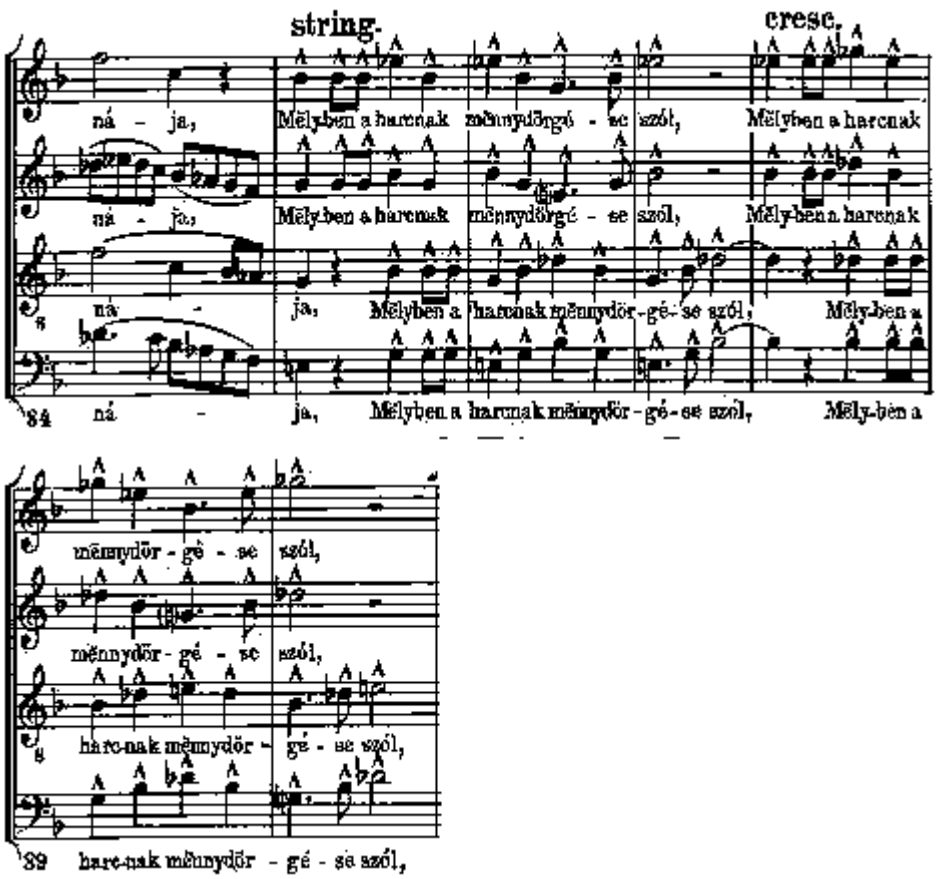
A *'Békesség-óhajtás'* codá-ja sok tekintetben – hitében, reményében és néhány zeneszerzői megoldásában – a *'Sirató ének'* szöveg nélküli codá-ja testvérének tekinthető. A *'Békesség-óhajtás'* témájának dóros alapkarakteréhez viszonyítva, akár – a logikus váltást sugalló – picardiai eol hangsorkezdésként is értékelhető a coda indítása, mégis, az 52. ütem hangkészlete (l – ta – di - r - m - f - s) kirajzol valamiféle más, de az ungár skálákhoz közeli szellemiséget és hangzásvilágot. E fenti – enharmonikusan a d-nagyterces fríg hangsorára emlékeztető – hangkészlet aztán váltja színét. Először ismét dóros lesz, majd a jellegzetes B-g-esz'-d" terckvart- és a Kodályra meghatározóan jellemző (Ász-c-esz"-g") szeptimakkord ellenére is nehezen megfogható hangnemi gomolygást követőn, a megérkező szextfordítású bővített akkord után, végül, *'valahára'* az utolsó előtti ütemben feltartóztathatatlanul elindulnak egymás felé a szólamok. E jellegzetesen kodályi zenében pedig a vonzás 'felülír' minden 'illemet': a basszus és a tenor között (Bé – h) modális keresztállást eredményez, a szopránban fríges motivikával köszön vissza, (C-re épülő) dúr-moll akkordja disszonanciájával a végletig feszít, és alapjában véve szubtonális fokról oldódik a várva-várt, reményteli békét szimbolizáló, magasztos D-dúrra.



[A fenti; l – ta – di - r - m - f - s hangkészlet *'A magyar nemzet'*-ben egyébként tényleges dallamot életre hívó hangsorrá válik, ahol Kodály megvalósítja mind a 'kurucos' hangvételt, mind pedig az úgynevezett régi stílusú népdalok bizonyos stílusjegyeit, mint pl. a kvintváltás lényegi keretét (cisz-gisz – fisz-cisz). A különböző hangsorok (picardiai eol és /nagyterces/ fríg) egybeolvadása egyúttal meggyőzően tárja elénk a hangsorok természetes alakíthatóságának lehetőségeit.]



A *'Liszt Ferenchez'* magyarságot felrázó szövege számos estben indokolja a drámai ábrázolást és hangvételt. Ennek egyik eszközeként Kodály – Liszt akkordhasználatát felidézve – az alfa-akkord család felé is fordul. A *„[...] Mëlyben a harcnak mënnydörgése szól"* megjelenítésekor a 85-87. ütemben esz-β, a 88-90. ütemben pedig esz- γ akkorddal fejezi ki a csatazaj disszonanciáját.



Debussy hatása

Az előző fejezet végén a népzenei hatások között említett pentaton akkordok használata máshoz is köthető: Debussyhez. Míg azonban nála a jávai gamelán zene pentatóniájának 'felfedezése' az 1889-es párizsi világkiállításon, s később majd, Kelet-Európa folklorisztikus, a nyugat-európai zeneszerzőket rabul ejtő egzotikumán túl, egyfajta kiút megtalálását jelentette a romantika wagneri világának mindenkit magához vonzó örvényéből, addig Kodálynak Debussy zenéje mintegy identitásbeli megerősödést hozott. Részben segítette abban, hogy jelentősen eltávolodjon korábbi példaképétől, Brahmstól, és ráismertesse a harmóniahasználat új lehetőségeire, részben pedig tudatosította benne, hogy ha a magyar népzene szelleméből táplálkozva szeretné megújítani a magyar zenét, a hagyományos funkciós gondolkodás helyett (mellett) – Debussyhez hasonlóan – a modalitás, valamint a dúr - moll tonalitás kereteiből kilépő új harmóniák felé kell fordulnia.

Kodálynak, század eleji párizsi tanulmányútján a Debussy zenéjéhez köthető hatások közül a *harmóniai újdonságot* valószínűleg nem elsősorban a pentatónia és akkordjai jelentették (bár rácsodálkozó megerősítésül nyilván szolgáltak), hanem a szeptim- és nónakkordok. Ellentétben olyan nagytudású és kivételes személyiségekkel, mint pl. Molnár Antal – aki a *'Nyugat'* 1915/20. számában végtelenül elmarasztaló kritikával illette Debussy zenéjét – Kodály – ugyanennek a lapnak 1918/8. számában, Debussy halálának okán megszólalva – hosszan méltatta az általa nagyra tartott zeneszerző művészetét, mondataiból kitetszően egyúttal válaszolva Molnár Antal kegyetlenül kemény kritikáira is.

Íme, a Molnár-féle kritika gondolataiból:

„...rövidre fogva így stilizálnám, utálom, amikor egészséges, vérmes és harapós franciák az érzékeny, tünde lelket adják, melynek nazális világfölfogása rózsaszín fátyolba borítja a misztikusan pislogó Univerzumot. A tehetségtelenség egyik fegyvere, hogy hiányzó egészséges gondolatait affektált nyakatekertséggel pótolja.[...]

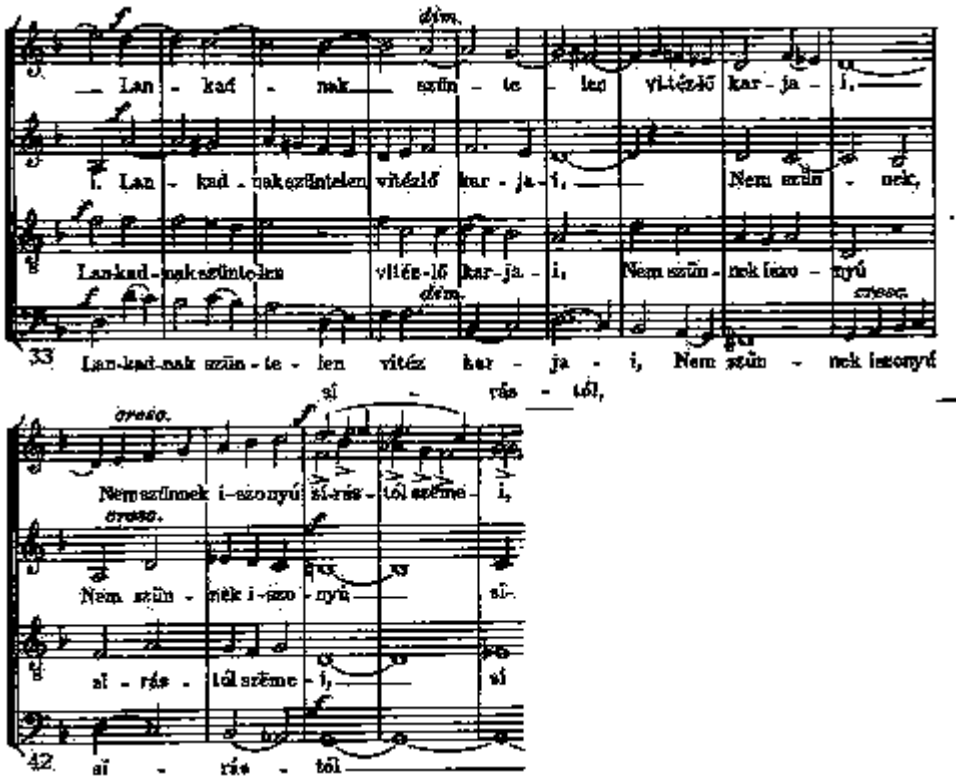
Debussy nem építi, hanem tákolja a formát. [...] Gondolatai fejlődésképtelenek, stagnálók. [...] Debussy nem tud modulálni, harmonikája teljesen hiányos, és itt van a veszte. Művészetének alapja a harmóniákkal való festés, és íme összhangzati épülete is hiányos, művei hosszú hangnem-foltokból vannak összevarrva, mely hangnemfoltok nem folynak át, hanem egy-egy taszítás útján esnek egymásba.[...]. Az orrhangra élénken emlékeztető egészhangú-skálamanier, a belőle folyó harmonika nem oly központi erő Debussynél, mint nyomorult utánzóinál, de mindazonáltal eléggé jelen van ahhoz, hogy affektált a beteges hatását kellően éreztesse. Plasztikátlanul, elmosódottan hat, az bizonyos, és nagyon jellemző kísérője a dekadens, alaktalan, makogó és sejtető irodalomnak, [*] varázsa is van, sőt olykor még ereje is. De olyan különböző dolgok festése közben, olyan okadatolatlanul és olyan egyformán használja Debussy, hogy nagyrészt ez is dívatízűvé válik nála".

És ennek ellenpólusából, a Kodály által írt quasi nekrológból való gondolatok közül néhány:

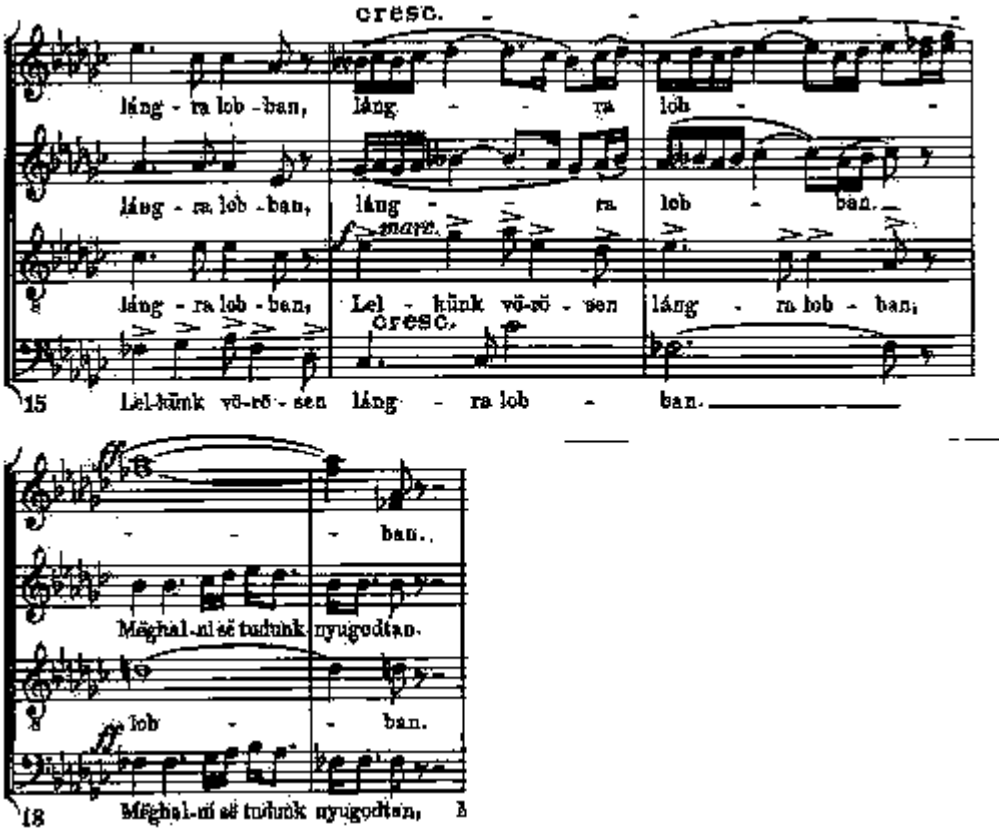
„[...] Egy-egy hangulatot megrögzíteni, precíz, szuggesztív képben, vagy egy érzés fejlődését követni, a lélek hullámzásának vonalát megfogni, ezt akarta és tudta. Bizonyos, olyasvalami ez, mint az impresszionizmus a festésben.[...] A harmóniában sokszor lemondott az akkordok eddig szokott összefűzésének előnyeiről, ezzel sokat nyert egyes akkordok kifejező ereje.[...] Mintha most, annyi torz lárma után, Debussy műveiből megint a latin vonalú szépség első félénk sugarai áradnának.[...] A szabadság és szépség felé visz az út, amelyen elindult. És itt nem fontos, hogy az új világból mekkora darab az övé. Határa nem nagy, a néhány

legnagyobbak birodalmához nem is fogható. De költő a maga világában és ennél több senki sem lehet."

Valószínűleg éppen ez: a lélekábrázolás finomságának újszerű eszközeit jelentő harmóniák: a Molnár (valamint Debussy némely honfitársa által is, mint, mondjuk Satie-ék) által elutasított ködpárás*, illékony impresszionista világ szeptim- és nónakkordjai fogták meg elsősorban Kodályt. Ebben az alkotói korszakában írt kompozícióiban (főként dalokban, szóló- és kamaraművekben), sőt, későbbi darabjaiban is, köztük természetesen kórusműveiből is, számos esetben ezek a harmóniák (leginkább szeptim- és nónakkordok) köszönnek vissza. [*Impresszionista *szemlélet* és *összhatás* vonatkozásában a *'Norvég leányok'*-at és a *'Hegyi éjszakák'*-at lehet példaként megemlíteni.] Ami azonban különösen érdekes, az az, hogy Kodály ezen akkordokat nem csak a 'harmonikus lét', hanem a kifejezetten drámai szövegek illusztrálásakor is előszeretettel használja, mint például a kisebb vegyeskarra írt *'Ének Szent István királyhoz'* alábbi részletében is: *„Lankadnak szüntelen vitézlő karjai,/ Nem szünnek iszonyú sírástól szëmei".* Érdemes ugyanakkor arra is felfigyelni, hogy a drámaiság érzékeltetésekor az általa előszeretettel használt bővített szextes család egyik tagjával – igaz, itt csak átmenő akkordként –, valamint a Kodály által kedvelt alfa harmónia-család közül a 40. ütemben ***β***-akkorddal, valamint a 44. ütemben szűkített oktávval is találkozhatunk.



A fentihez igen hasonló körülmények között találkozunk az *'Akik mindig elkésnek'* legdrámaibb és legszenvedélyesebb pontján nónakkorddal és szeptimakkordokkal (15-17. ütem), valamint a valóban drámai érzetű – és Kodály által gyakran használt – bővített terckvart akkorddal: *„Amikor már mëgjön a halál,/ Lelkünk vörösen lángra lobban,/ Mëghalni së tudunk nyugodtan.”*. A 18. ütemben az alsó szólamok dallama által illusztrált, utolsó fellángolás azonban fantasztikus 'akkordrobbanáshoz' vezet: az önmagába másfél ütem alatt visszatérő, amúgy is disszonáns (és egyébként az egészhangúságba illeszkedő) bővített terckvart-akkord különböző pontjai között hatalmas feszültségek torlódnak: a női szólamok szeptimakkordja (bé-desz-fesz-ász), a férfikarban a bővített szext (fesz-dé'), a tenor és az alt közötti kis nóna (dé'-esz"), majd szűkített oktáv (d'-desz"), valamint az ütem elején az egészhangú skála jól kivehető, jellegzetes szelete (fesz-gesz-ász-bé- -dé).



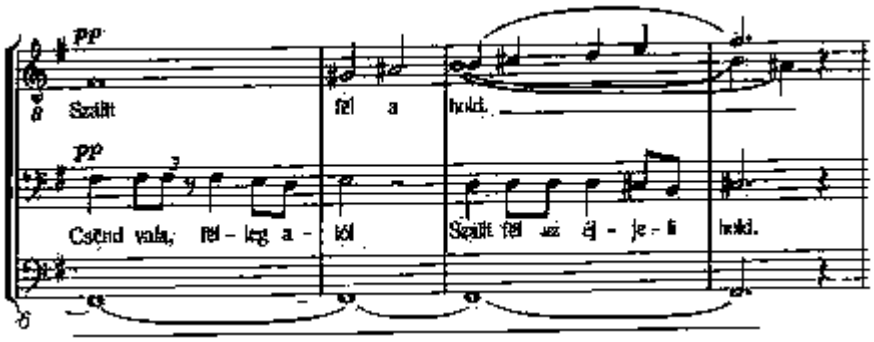
A szeptim- és nónakkordok gyakori használata olyannyira feltűnő, hogy Kodályt – méltatásai mellett – jó néhány esetben érte kritika, mint például W. H. Mellers 1941-ben írt, *'Kodály és a keresztény epika'* című munkájában, amelyben Bartók, Janaček és Kodály művészetét hasonlítja össze, megállapítva, *hogy „A három zeneszerző közül kétségtelenül Kodály a legkisebb és legegyszerűbb”*. E gondolatmentben – bár méltatja

’a népdalok pentaton, illetve modális világából kibontakozó érett, plasztikus dallamosságát, lírai, nemes áradását’ – mintegy az elmarasztalás indoklásul, szemlélődő önmegfigyelésűnek és befelé fordulónak, zártnak ítéli Kodály zenei világát. Az írás szerzője jelentős szerepet tulajdonít Debussy hatásának, amikor Kodály művészetéről így vélekedik:

„Ez eredendően nosztalgikus, és nem meglepő, amikor felfedezzük, hogy harmóniavilága nyugodt szeptimáival és nónáival bizonyos rokonságban áll Debussyével.”

Ugyanitt szól Kodály ’statikus (Debussy-féle), finom mívességű harmóniai aláfestéséről’ is. (in *Kodály-mérleg, 1982*. Szerkesztette: Breuer János, 176-177. old.)

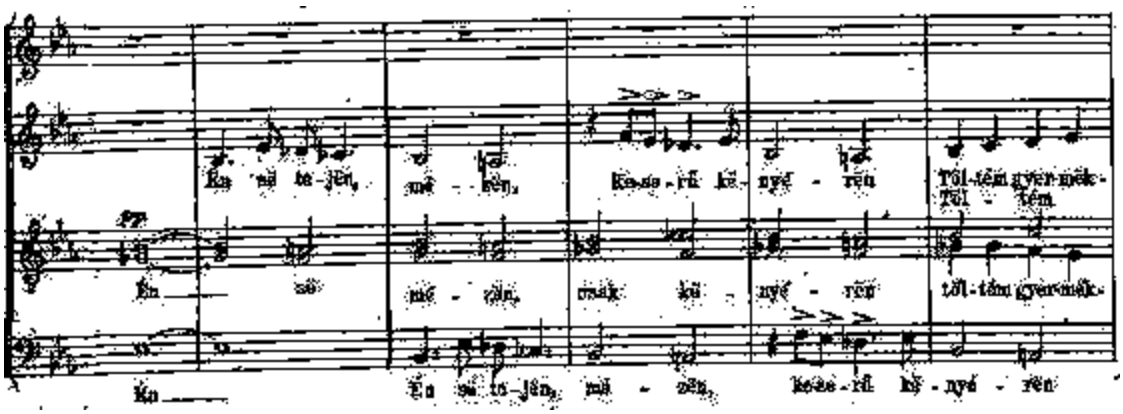
A már Lisztnél pár alkalommal megjelent, Debussynél pedig általánossá vált tonalitás-elmosó szerepű egészhangúság is néhányszor megfigyelhető Kodály kórusműveiben, mint például a Gyermek- és nőikarokban az 1923-ban komponált *’Hegyi éjszakák I’* * híres kezdésekor, a *’Fancy’* végén, ahol egyszerre szólal meg mind a hat hang, a vegyeskarokban az *’An Ode for Music*’-ban (1963), a férfikarokban pedig az 1936-os *’Huszt’* 6-8. ütemében. [*A cím vagy éppen a megzenésítésre váró szöveg szinte kínálja magát az impresszionista stílusú ’zenei megfestésre’. Ennek egyik hatásos eszközével, az egészhangúság alkalmazásával pedig – a festészetben már bevált kontúrelmosás érzetének előhívásával – szinte megidézi Monet-t, Manet-t, vagy éppen Liszt kortársát, a nagy impresszionista elődöt: William Turnert.] *Dallami* vonatkozásban viszont a heptatonia secundához tartozó, ’mi’-re építkező modusú zenei frázis rendkívül érzékletesen ábrázolja a holdkeltét:



A *’Balassi Bálint elfelejtett éneké’*-ben Kodály az egészhangúsággal a lehető legkomorabb színeket festi fel az alsó szólamok által énekelt 32-35. ütemekben. Az alt és basszus amúgy is mély fekvésű dallama, illetve imitációja fonja át az osztott tenor szólam félkottákban mozgó hangjait, s e rendkívül tömör anyag – párosulva a

pianissimo-val – megrendítően, ugyanakkor nyomasztóan tárja elénk az életét elbeszélő történetét, melyet általánosítva, ráismerhetünk a költő (Gazdag Erzsi) és zeneszerző korának, a II. világháborús Magyarországon élők többségének sorsára és érzéseire is:

„[...] Én së tejën, mézën,
Keserű kënyérën
Töltém gyermëkségëmet.
De ennyi galádság,
Földön csúszó gazság
Fölforralja vérëmet.”

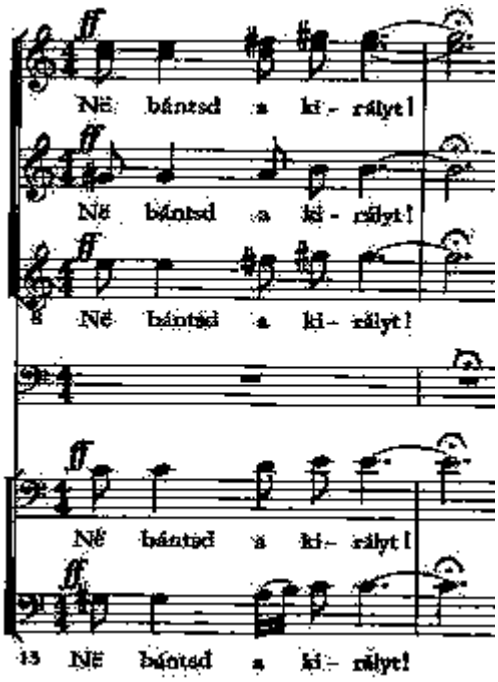


Az egészhangúsághoz kapcsolódóan szólni kell a mind e hangrendszerbe, mind pedig a tonalitás-elmosó impresszionizmus zenei kifejezőeszközei közé jól illeszkedő bővített hármashangzatok alkalmazásáról. Bár a fentiek és Kodály Párizsba tett utazása 1907-ben látszólag és egyértelműen Debussyhez kötni látszik Kodály kórusműveiben e harmóniák megjelenését, nem szabad elfeledkeznünk ezen akkordok alkalmazásának magyar gyökerű hagyományáról. Liszt 1854-ben komponált *'Faust szimfóniá'*-ja négy, egymás utáni bővített hármashangzatot tartalmazó első, 'töprengő' témája (amely egyébként így egyúttal valószínűleg a zeneirodalom első dodekafon témája is) ráadásul nem egyszerűen a különleges hangzás keresésének és megtalálásának az eredménye, nem az impresszionisták általi, a későbbiekben általánosan használt stiláris jegyként tűnik fel, hanem mint a lélekábrázolás belső kifejezőeszköze, a léleknek mintegy 'expresszionista *kivetülése'*.

Hasonlóan Liszthez, Kodálynál is főleg a lélek konfliktusainak ábrázolásában játszanak szerepet a bővített hármashangzatok és szeptimek, illetve a dallam és e harmóniák egymást segítő elemeinek egységet alkotó matériája. A dolgozat témája szempontjából azon akkordok tarthatnak nagyobb érdeklődésre számot, amelyek nem átmenő harmóniák, illetve nem valamely késleltetés disszonanciájaként szólalnak meg ezt

követő oldással ’letompítva’, hanem éppen ellenkezőleg: a maguk eredeti formájában és nyers erejében.

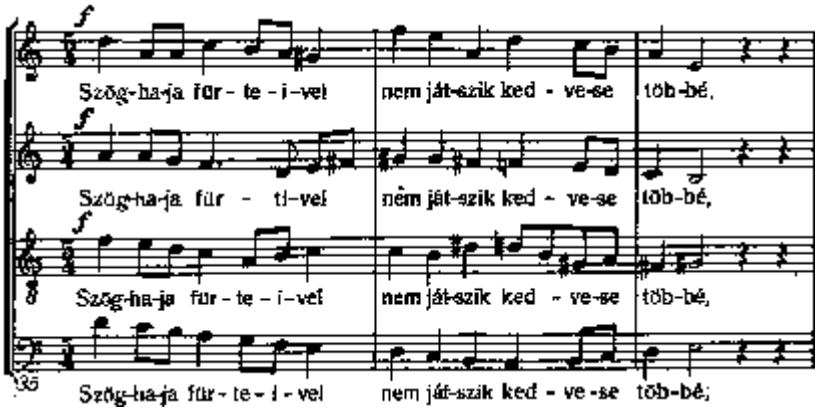
Ennek szép példáját találjuk a *’Zrínyi szózata’* 15. ütemében, amikor először szólal meg az a motívum, amely a már az előzőkben leírt folyamat szerint majd lassanként átalakul, és tartalmi vonatkozása, üzenete is megváltozik: *„Në bántsd a magyart!”*.



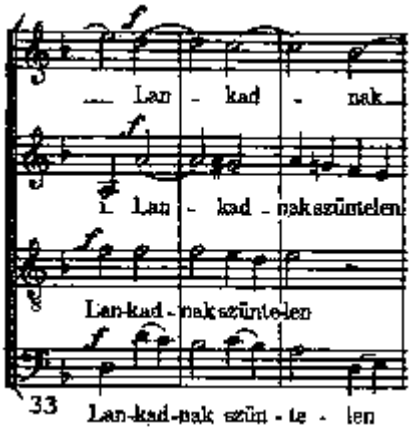
Figyelemreméltó, hogy Kodály a súlytalan zenei egységen lévő, lényegtelen névelőt két átmenőakkorddal oldja meg, illetve éppen ezekkel köti össze a hangsúlyos ütemegységeken lévő fontos szavakat, amelyeket bővített kvartszext és alaphelyzetű bővített akkordokkal illusztrál:

„<u>Në bántsd</u> a <u>királyt</u>!”

A *’Mohács’*-ban a vers drámaisága a súlyos történelmi mondanivaló miatt meghatározottan igényli a hasonló zenei ábrázolást. A 35. ütem végén található szextfordítású bővített akkordon, valamint a következő ütem második negyedén található bővített kvintes, nagy szeptimes hangzaton túl, Kodály más eszközöket is felhasznál 1526-os nemzeti tragédiánkhoz fűződő egy-egy gondolat vagy szó zenei illusztrálásához. A szoprán felugró ’kereszt-motívumú’ szűkített szeptime, ennek megérkezésekor az alttal alkotott ugyanilyen hangköze, ezt követően a tenor szűkített hármashangzata, azaz, összességében – beleértve a bővített hármashangzatot is – a distancia elven építkező skálákhoz tartozó hangközök és a belőlük épített hangzatok halmozása mind a testi és lelki szenvedést hivatottak ábrázolni. A kifejezőerőt a basszus és az alt (g-gisz’), a tenor és az alt (f’-fisz’), a szoprán és az alt (f’-fisz’), valamint a tenor és a szoprán közötti (disz’-d”) bővített, illetve szűkített oktávú keresztállások is nagymértékben növelik.



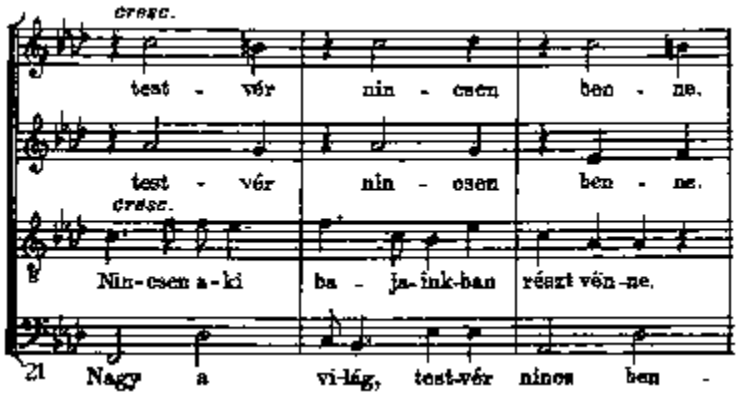
A kisebb vegyeskarra írt *'Ének Szent István királyhoz'* első nagy drámai csúcspontján a bővített akkordot megelőzi a Kodály által kedvelt és gyakran használt, nagy kifejezőerővel bíró VI^7. A bővített akkordból látszólag oldásként továbbmozduló férfikari szólamok azonban továbbra is fenntartják a feszültséget, lévén, hogy hangjaik – az eredeti akkordot kiegészítve – beilleszkednek az egészhangú skálába (é-d-c-bé-gisz/=ász). A 35. ütem moll dominánsa pedig – a vezetőhang erejétől megfosztva – hűen ábrázolja e drámai képet: *„Lankadnak szüntelen vitézlő karjai”.*



Az *'A székelyekhez'* második versszakának illusztrálásakor Kodály az előzőhöz igen hasonló eszközökkel él. A 21. ütem közepén megszólaló VI^7-et* a felső szólamokban továbbvezeti, ami által azok esz – g – h bővített hármashangzatot hoznak létre. Ugyanakkor – quasi 'torzóként' – megmarad az időbeli széthangoltságuk miatt lényegében el sem hangzott, Kodály által pedig kedvelt bővített terckvart akkord: desz – f – g – h. E két, egyébként külön-külön is drámai akkord pedig együttesen – hasonlóan az előző példához – az egészhangú skála hangkészletébe illeszkednek: desz – esz – f – g – ( ) – h. A magyarság elveszettségét lefestő első versszak romantikus metaforája utáni másik nagy kép: *„Nagy a világ, sëhol testvér nincs benne,/ Nincsen aki bajainkban részt vënne.”* valóban igényli a zenei kifejezőeszközök ezen halmozását.

Kodály ezért – valamint a szólamvezetés logikája miatt – e kvintváltó második sor dallami kadenciájánál várható pentaton, esetleg 'párhuzamos dúr'-érzetet sugalló

lehetőségek ellenére ismét az alapvetően disszonáns bővített /kvint/szext akkordot alkalmazza (desz – f – /ász/ – h).



(*Lévén, hogy a fenti szemelvényben is találkozunk e szeptimakkorddal, eszünkbe juthatnak más példák is a VI[7] alkalmazására, mint pl. a *'Jézus és a kufárok'* 4. üteme *„[...] Jéruzsálembe…"*, valamint a mű vége: *„[...] úgy hallgatá Őt!"*.)

E zenei idézetekből az látható, hogy az alfejezet címét adó téma, azaz Debussy hatása, több szál összefonódásában is jelentkezhet a Kodály művekben, ezzel a zenei 'Nyugat'-hanggal mintegy egyensúlyozva, vagy inkább kiegészítve a zeneszerző jellegzetesen magyar zenei hangvételét, illetve megteremtve Kelet és Nyugat zenei – és talán tágabb értelmű – kultúrája szintézisének lehetőségét is.

A művek formavilága

Általános szerkezeti struktúrák

A Kodály kórusok szerkezeti típusait csoportosítva fontos megállapítás az, hogy Kodály a különböző szerkezeteket, formákat nem a zenei matéria egyszerű keretének tekintette, hanem a mindenkori mondanivaló: az érzelmek, az eszmeiség, illetve az ezek által megtervezett dramaturgiai lehetőségek szolgálatába állította.

Az egyik fő szerkezeti alaptípust a markáns, csúcspont közeli, vagy egy tényleges, csúcsponti indítás jellemzi. Ezután a kisebb-nagyobb belső szerkezeti, formai részek

különböző vérmérsékletű és hangvételű, a formai lehetőségek által szabott megjelenése és kiteljesedése után, ezek a művek immár az 'igazi, nagy' csúcsponton zárnak.
A dolgozat tárgyával összefüggésbe hozható kórusművek közül ilyenek az *'Ének Szent István királyhoz'*, a *'A magyar nemzet'*, a *'Szép könyörgés'*, a *'Liszt Ferenchez'*, a férfikarok közül pedig a *'Nemzeti dal'*.

Másik fő alapszerkezeti típus lehetőségeként Kodály azt választja, amikor egy – hangzás- és érzésvilágában – relatíve visszafogott kezdést követően jutunk el a csúcspontig, s onnan térünk vissza a kiinduló hangvételhez.
Ennek egyik legtipikusabb példája az *'Akik mindig elkésnek',* ahol a második nagy részben a halál eljövetelekori fellobbanásunk után hullunk vissza a nemzet enyészetének világába. Azért e helyen feltétlenül meg kell jegyeznünk: e 'visszafordulás' – jóllehet, valamelyest zenei anyagában is, hangvételében azonban, 'átértékelt' szellemisége és érzülete ellenére is – mintegy visszatérésnek minősíthető, a középső részben zajlott gondolati és lelki történések miatt ez – mint egy *folyamat* része – éppoly kevéssé mechanikus, mint mondjuk – a ténylegesen Da Capo-s szerkezete ellenére – a hasonlóan drámai okok miatt hangról-hangra újra leírt visszatérésű Monteverdi mű, a Lasciatemi morire.
Ebbe az alapszerkezet-típusba tartoznak még: a *'Sirató ének',* a *'Fölszállott a páva'*, a *'Balassi Bálint elfelejtett éneke'*, a férfikarok közül pedig a *'Rabhazának fia'*.

A szerkezetek alaptípusai közül a harmadik a legegyszerűbb. Hasonló dramaturgiájuk, egységes, lelkesítő világuk miatt gyakorlatilag a mű elejétől a végéig többé-kevésbé azonosan, viszonylag magas hőfokon égők. Ilyenek a *'Jelige', 'Az éneklő ifjúsághoz'*, a *'La Marseillaise'*, *'A magyarokhoz'*, a *'Magyarország címere'*.
Egyszerű szerkezetük *zenei* oka az, hogy ezek közül az első három zeneileg egy strófás, *'A magyarokhoz'* pedig kánon.

Az eddig felvázolt típusoktól való eltérés okán, a *'Mohács'* tűnik ki speciális szerkezetével.
„Hősvértől pirosult gyásztér, sóhajtva köszöntlek,
Nëmzeti nagylétünk nagy temetője, Mohács!"
E gyászból induló és oda tartó csendes fájdalomnak keretét többször hullámoztatja meg veszteségeink sorolásakor a forte, illetve a 78. ütemben nemzetünk vesztét okozó

hibáinkon feljajduló, majd a 93. ütemtől a magyarság jövőjébe vetett bizodalom érzelmi hullámainak fortissimo-ja. S noha a mű végén visszaidéződik a nyitókép és az emlékezés csendje, a piano-vá halkuló és megnyugvást hozó befejezés mégis az új élet reményét fejezi ki:

„És të virulj, gyásztér, a béke magasztos ölében,
nëmzeti nagylétünk hajdani sírja, Mohács!”

A férfikarok közül például a *’Huszt’* szerkezete üt el az eddigiektől: pianissimo Maestoso-jából indulva, a Poco più mosso egy tétova mezzoforte nekifutása után, a 33. ütemtől kezdődő poco a poco crescendo-val, majd az ugyanígy történő accelerando-val végül diadalmasan szárnyaló fortéval fejeződik be a mű:

„Hass, alkoss, gyarapíts!
A haza fényre derül!”

A *’Békesség-óhajtás’* sem illeszkedik teljesen a fent vázolt három alapszerkezethez, lévén, hogy – az elsőnek nevezett csoport szokásos struktúrája szerint kezdődik ugyan, ugyanakkor – a ’Lassabban’ tempókiírást viselő, utolsó hét ütemnyi codettája egy áhítatos piano-ból indul, s majd a crescendo-t követő diminuendo után oda is tér vissza. A férfikarok közül a *’Semmit ne bánkódjál’* alapszerkezeti felépítése hasonlít talán legjobban e struktúrához.

A *’Jézus és a kufárok’* – bár összetettségében és ’fajsúlyában’ természetesen messze nem mérhető össze a *’Békesség-óhajtás’*-sal, mégis, hozzá némileg hasonló szerkezeti ívet ír le. Igaz ugyan – s ez Kodály mechanikusságot kerülő zeneszerzői leleményét dicséri –, hogy az elsőnek és a másodiknak jegyzett fő formák egy-egy meghatározó ismérvét is fellelhetjük a kórusmű motettaszerkezetre emlékeztető struktúráját elemezve.

A *’Zrínyi szózata’* szerkezete – meglepő módon: nem elsősorban terjedelme okán – nem kategorizálható egyik előzetesen tárgyalt csoporthoz sem. Ennek egyik oka a bariton szóló különleges szerepe, mely – a szöveg tartalmi és érzelmi strukturáltságának megfelelően – egyszerre tagol, illetve választ szét bizonyos gondolatokat (ezzel egyúttal természetesen tagolva a szerkezetet is), ugyanakkor pedig hidal át, sőt, ritkábban: kifejezetten *átköt, egyesít* különböző gondolati, zenei és formai egységeket.

Ez utóbbira példa a 146-155. ütemek alatti; a nemzet hanyatlását taglaló gondolatokra a 156. ütemben domináns funkcióval rácsapó baritonszóló *'Miért?' ké*rdése, s az abból – a szólista és a kórus által – szervesen kinövő zenei, ugyanakkor pedig, a magyarság történelmivé nőtt hibáit szellemileg és lelkileg elénk táró, szembesítő válasza.
A formai különlegességnek természetesen az is oka, hogy a mű rendkívüli hosszúságú (403 ütem), ráadásul számos lelki és szellemi stációt kíván a legkülönbözőbb zenei anyagok segítségével illusztrálni. Talán ezeknek a tényeknek tudható be, illetve eredeztethető leginkább a motetták világát idéző, füzérszerű formához köthető alapstruktúrája is, természetesen olyan egyedi megoldások kiegészítésével, mint például az idée fixe-nek is felfogható *„Ne bántsd a magyart!"* visszatérései és olyan különlegességek, mint például az ötszólamú *Amen* zárófúga.

A kórusművek szerkezetét tárgyalva, a következőkben különös figyelemmel kell górcső alá vennünk azt a negyedik, speciális formai megoldást, amely talán a legközelebb áll ahhoz a szellemi, lelki és pedagógiai világhoz, amelyet a nép- és nemzetnevelés folyamatában, illetve annak realizálásakor a 'formatan', avagy a formavilág egyáltalán igényelhet, s melyet Kodály oly szívesen alkalmazott.

'Lamento e Trionfo'

Az *'Emléksorok Fáy Andrásnak'* c. férfikar tenor szólamának 19. és 23. ütemében, a már érintőlegesen említett; a győzelmet megelőlegező, trombitafanfár-szerű, 'harci kvartos' indítása: *„Élni fog a nemzet, s állni szilárdan a hon."* eddig nem tárgyalt módon kapcsolódik a mű második nagy egységének érzésvilágához. E különösképpen lelkesítő, 'össz-pszichikai' hatásnak a hátterében egy Kodályra igen jellemző zenei megoldás áll.
Ennek – számunkra fontos, ráadásul a magyar zenetörténethez is köthető – hátterében részben az a romantikus típusú gondolkodás áll, melyet – pl. Beethovenre érvényesen – a 'per aspera ad astra' típusú szellemiségben, illetve érzésvilágban fogant kompozíciók jelentik. Ugyanakkor azonban az etípusú zenei gondolkodás *zenei formában* történő ábrázolása nem utolsósorban Liszt Ferenchez kapcsolható, például a szimfonikus költemények szellemi és lelki üzenetét hordozni, illetve azt a legjobban kifejezni képes;

a földi lét szenvedéseit, megpróbáltatásait, gyötrelmeit érzékeltető lamento, majd az azt követő; akár itt a földön, akár a nem evilági megdicsőülést szimbolizáló trionfo formai keretében. [Mindenesetre elgondolkodtató, hogy Kodály Liszttől – érdekes módon, ugyanakkor döntően – nem a XX. század felé mutató zenei elemeket vette át, hanem a tipikusan romantikus zenei kifejezőeszköz-tár egyik legjellegzetesebbikét (s, miként már eddig is láttuk; nem is egyetlenként).] Ennél pedig – szinte általános kodályi megoldásként – ugyanúgy a minore-maggiore váltással találkozunk, mint Schubertnél. Ő ugyan jelentősen más lelki aspektusból közelített a (zord) jelen, valamint az idealizált múlt és jövő viszonyához, mégis, úgy tűnik; bizonyos fajta 'lelki áthallások' analóg zenei megoldások felé mutatnak a romantikus zenei korszak és Kodálynak a nemzethez fűződő lelki kapcsolatán keresztül.

Kodály a 'trionfo' típusra történő váltást többször tempóváltással is kombinálja, s természetesen új formai részként valósítja meg.
Az *'Emléksorok Fáy Andrásnak'* férfikarában ennek tipikus példájával találkozhatunk. Az első nagyobb zenei egység – amely az 1956-os aktualitás okán külön értelmet is nyer a Vörösmarty versben – hangnemében, a sötét f-mollhoz közelítve híven követi a beköszönő gondolatot:

„A kétës csillag mily sorsot küld lë hazánkra,
Nincs bölcs a földön jóslatot adni tudó;…"

S bár a 'honfi szívek' erős akaratát emlegetve a tenor szólamban a 8. ütemben egy pillanatig az 'asz' feloldásával megcsillan az 'a' (*„De ha erős"*), az előjegyzés – és természetesen, vele a hangvétel – megmarad a 14. ütem végéig, amikor az addigi 'Nyugodtan' előadási mód 'Élénkebben'-re változtatásával, valamint maggiore, azaz F-dúrra váltással Trionfo típusú, új lelki és szellemi kicsengésű zenei szerkezeti egységben valósítja meg Kodály a vers záró gondolatát: *„Élni fog a nemzet, s állni szilárdan a hon."*
Mintegy 'ráadásként', e rövid; alig 12 ütemnyi formai egység alatt, a 15-17. ütemekben a fontos szavak kiemelésére (*„Aggodalom nélkül mëhetünk a Sorsnak elébe"*) három fellépő kvart is szerepel a dallamot éneklő tenor szólamban. Ezen kívül, aztán még, ugyanebben a szólamban, a 19. és a 23. ütemben eredeti, 'harcos' motívum formájában, mégpedig a diadalmas, fényes D(Lá)-dúr felvillanásaival tesz hitet Kodály:
„Élni fog a nemzet…".

Az *'Isten csodájá'*-ban a melodikai és a szerkezeti elemek az előzőhöz igen hasonló, szoros összefüggésben jelennek meg. Petőfi versének gyászos érzésvilágú zenei megfogalmazása itt is négy bé-s tonalitás, illetve a Lento (♩ = 76) tempójelzés külsődleges(nek tűnő) zenei keretein belül köszön be a mű kezdetekor, s bár – összefüggésben a szövegábrázolás igényével – a tempó néhol valamelyest gyorsabb lesz, máskor pedig lassabb, az előjegyzés változatlan marad. A jövőbe és a haza felemelkedésébe vetett hitet, illetve a vers eszmei és érzelmi világát tolmácsolni hivatott zenei paraméterek az utolsó formai egységben átváltanak a maggiore-t sugalló egy bé-s hangnembe és – a kezdetihez képest – jelentősen gyorsabb; ♩ = 116 tempóra.
A háromszor, forte elzengett [„Három a magyar igazság!"] *„Embërségünkből álljon fönn hazánk!"* szövegénél a 101-102. ütemtől a zenei kifejezőeszközök egész tára szolgálja a lelkesítést, és a népet a haza sorsáért való cselekvésre buzdításra (előtte a szöveg: *„Në csak Istenben bízzunk, mint bízánk;"*). A d"-a'-d" kvartokat – az emelkedő hevület okán – a c"-f" kvart követi (103-104. üt.), ráadásul mindez az unisono erejével. S ezen *„...álljon fönn..."* 'illusztrációs szekvencia' tovább folytatódik a (113)-114-115. ütemekben (d"-g"), tovább tágítva a horizontot, segítve és beteljesítve az érzelmeket a záró, hét szólamú F-dúr fortissimo záróakkordjában. (Zárójelben azért megjegyzendő, hogy e mozgósító kvartokat – legalábbis itt – nem könnyű felismerni. Ennek oka abban keresendő, hogy Kodály – a himnikus végkifejlet, illetve a Coda-szerű, záró szerkezeti forma érdekében – az ezt a részt közvetlenül megelőző két kisebb, de már a jövőt feszegető, egyúttal anapestusaival és daktilusaival mozgósító ritmikájából az utóbbit először duplájára augmentálja (101., 106. ütem), majd a tenor I. szólamban a 109-110. ütemben az eredeti érték négyszeresére szélesíti, quasi 'átértékelteti', ezzel *is* segítve a lassítás és karakterkicsengés kettős feladatának teljesülését.)

A szintén Petőfi versre írt *'Élet vagy halál'* – már címében is sugallja, illetve előrevetíti, hogy hasonló megoldásokkal lesz dolgunk, mint az előző művekben. És valóban: a c-moll hangnemmel illusztrált, ♩ = 80 tempóajánlású kezdés [Valószínűleg Bárdos Lajos ajánlása], mely mind Petőfi, mind Kodály korában érvényes metaforával, a háború tomboló viharában magányosan, elhagyatottan, véres homlokkal küzdő magyar és a haza pusztulásának képével tör ránk, többszörös; 3 bé-s, illetve előjegyzés nélküli hangnemek között hánykolódás után végülis – mintegy Beethoven-i fordulattal – a

fényes, magasztos C-dúrrá formálódik, így hirdetve – a mű legvégén hat szólamban – az ellenség feletti diadal hitét.

Itt ugyanúgy megtalálhatjuk Kodály 'magyaros' zenei kifejezési eszközeit, mint az előbbiekben. A 'harci kvartok' itt a szó legszorosabb értelmében harcra buzdítók: *„Föl, nëmzetëm!"* (55-56. ütemek). Az érzelem nyomatékosítását szolgálják a már eddig megismert módszerek: a 2:1-es mora-arány 3:1-esre történő 'magyarosítása', valamint a Trionfo – nevével magától értetődően asszociálható – tempóváltása q = 100-ra.

Egészen különleges – bár, példának okáért, a *'Zrínyi szózatá'*-ban is előfordul – hogy a magyar történelem dicsőségének emlegetésekor Rákóczit – Sostenuto jelzéssel – a Rákóczi nóta dallamfoszlányai idézik meg, a jellegzetes fríg zárlattal: *„Szëgény magyar <u>nép</u>! Mikor lësz már <u>ép</u>?"* (66-67. üt.). E 'kis nyújtott' ritmusok belső tüzével parázsló két ütem fríg zárlatának megpihenő d-'mi' kadenciális hangja fölé épülő, fermatával kiszélesített D(Lá)-dúr akkordja (a továbbmenetel szempontjából: domináns) a költői kérdés és az azt követő retorikai szünet kiváló érzékeltetője, amelyre ezután – immár tonikai funkcióval – ismét csak a lelkesítés lehet a válasz: *„Föl, nëmzetëm!"*

És *'A székelyekhez'*- ben, ismét Petőfi egyik romantikus metaforájának

„Köröskörül sötét fëlhő az égën,
ëgy magányos csillag ragyog középën.
Az a csillag ott a magyar nép képe,
Kit idegën népek vettëk középre."

szomorú, f-moll

hangneme vált át az 59. ütemben a szabadság remélt és oly' igen vágyott világának maggiore , azaz F-dúr hangnemébe: *„Mert végtére szabadokká këll lënnünk…!"*

Olyan ez a hangnemi váltás, mint amely – a tavaszi szél első fuvallataként – talán a jövő szabadságának hírnöke. Olyan érzés, mint amilyet Beethoven Fidelio-jában érezhettek az ártatlanul bebörtönzöttek, meghallván a trombita szabadító hangját. És így, immár az igazság és Isten erejének feltartóztathatatlanságával, a győzelem bizonyosságával szól egyaránt a költő és a zeneszerző:

„A magyarnak élnie këll örökké. És nem szabad rabnak lënnie többé! Föl, székely, föl!"

A *'Liszt Ferenchez'* kezdő, súlyos d-lá pentatonjára – amely a nagy magyar zeneszerző szellemét idézi, kérve a 'szív háborgatója, bánat altatója, hangok nagy Tanárját', hogy e fenyegető időben mutasson (ki)utat 'a beteg hazának' – végül a 132. ütemtől kezdődő,

un poco animato kiírású utolsó nagy formai egység válaszol, immár a diadalmas D-dúr jövőbe vetett bizodalmával: *„És ha hallod, mint riad fël a hon e dalon…”*.
Az egyébként is különösen összetett formai – és érzelmi – rendszerben a tágabban értelmezhető lamento-*érzet* itt vált át trionfo típussá, mely – ezt a Tempo I.-Sostenuto-Allegro-Sostenuto tempók is világosan jelzik – árnyaltságában vetekszik az első nagy ’szellemi egységgel’: nekibuzdulás, heroizmus, istenhit és patriotizmus egyaránt sugárzik a szövegből és egyúttal, természetesen a zenéből is, mely érzelmek közvetítésére a „maggiore” funkciójú fényes D-dúr nagyszerűen megfelelő.

A *’Zrínyi szózata’* historikusának deklamálása – hasonlóan a *’Liszt Ferenchez’* kezdete hangnemi világához – d-lá pentatonból indul, majd különböző hangnemek érintése után, végül a 271. ütem Maestoso-jától fordul a D-dúr felé. Ez az a lelki válaszvonal, ami az Isten felé fordulás és a belé vetett bizalom maradéktalan és megkérdőjelezhetetlen pillanata. S noha innentől a mű zárásáig még néhány ’lelki stáción’ keresztül vezet az utunk – közte a 299. ütemben induló, Più mosso tempójú *„Új hadakat választa az Úr, és ő forgatá fël az ellenség kapuit”*, az ezt követő Largoban a Psalmus Hungaricus világát idéző *„Így vesszenek el, Uram, mindën ellenségid!”* (318. üt.) apokaliptikus vizionálása, majd az ezt ellentételező, fényes horizontú *„Akik pedig tégëd szeretnek, mint a nap az ő feltámadásában, úgy tündököljenek!”* (324. üt.), egészen az Allegro tempójú, himnikus ’*Amen*’ záró fúgáig (342. üt.), – ezen ’össz-trionfo’ Isten e világi és azon túli dicsőségét, valamint a nemzet fennmaradását hirdető fényes D-dúrja mindvégig elkísér bennünket.

’Visszhang-lecsengések’

E furcsa szóösszetétel bevezetésekor szükségesnek látszik e fogalom tisztázása. Nem olyan zeneszerzői elvről, illetve annak megvalósítási típusáról beszélünk, mint amilyennel pl. *’A magyar nemzet’* 129. ütemében találkozhatunk. Tehát nem a mintegy a vízbe dobott kő egyszerű tovagyűrűzésekénti, bizonyos visszhangzó szavakkal történő, valamilyen érzelmet ábrázolni kívánó megvalósításról van szó. Ehelyett – közelítve az általunk feltételezett struktúra megértéséhez – (bár ez, a strófikushoz közelálló szerkezet miatt nem tűnik fel) – példaként az *’Ének Szent István királyhoz’*

utolsó 5+1 ütemét idéznénk, ahol a kezdő szöveg, illetve a *'hol'* kérdőszó csendül vissza emlékeinkben és főleg a *lelkünkben*.

Emlékeink pedig kétrétegűek: egyrészt zeneiek, másrészt – és talán, e 'technika' alkalmazásakor ez a döntőbb – emocionális természetűek.

Zeneileg tekintve, a már egy egyszer lezajlott zenei megjelenés *utáni*, valamilyen új zenei gondolatot követő vagy azzal párhuzamosan újból megjelenő melodikai vagy ritmusbeli visszautalásról van szó, amely miközben az új anyagot teljessé teszi, esetleg (érzelmileg is) 'kontraszubjektumosítja'.

Az új anyag teljessé tétele vonatkozásában azonban – a természetes zenei konzekvencián túl – sokkal fontosabb az a lelki visszautalás, lelki 'visszhang', sőt, talán az a magunkban valamennyire már 'elrendezett' lelkiállapot, ami ennek a zeneszerzői technikának a használatát egyáltalán indokolta.

A fentiek figyelembevételével tehát nem olyan típusú visszhang-megközelítésekről van szó, mint amilyen technikát egyébként Lassus és a többi XVI. századi mester – mint zeneszerzői bravúrt – előszeretettel használ, sőt az akkori Európa 'echo- versek' divatjával művel, s amelyet Kodály, egyébként, igen jól ismer. Nem külsőségeiben csillogó *technikáról*, hanem egy szolgálatába állított eszközhasználat okait motiváló belső, mély tartalmi és zenei kifejezési módról beszélünk e fejezetcím fogalomkörében.

A *'Liszt Ferenchez'* 145-146. ütemében, a szólisztikus tenor szólam által énekelt, egyesítő *„Állj közénk!"* az első, igazi; magunkat – a nemzet sorsáért tenni vágyás okán – való megszólításunk. Erre a mozgósító, háromhangnyi motívumra (e'- d' – a) aztán a teljes kórus visszhangzik a motívum tükörfordítás-féléjével; azaz – a szoprán I.-ben – a 'harci kvarttal' (a'- d"), illetve a már ugyancsak tárgyalt, 'délceg' éles ritmussal. A 150. ütemben az ütem első felét kitöltő, generálpauzának is beillő szünet, s az ezt követő, Sostenuto-val jelzett, korálszerű, Istennek hálát adó lelki odafordulás *után* (melyben egyébként a szoprán szólam a 152-153. ütemben a fenti motívumot is idézi /cisz" – h' – fisz'/), a bizonyosságot hozó, Allegro tempójú *„Van még lelke Árpád nëmzetének!"* háromszori elhangzásakor a 159. és a 163. ütemekben szólal meg ismét (összesen tehát négyszer) az *„Állj közénk!"*. [*„Három a magyar igazság, egy a ráadás!"*] Ez utóbbi már, egyébként, a 164. ütemtől kezdődő himnikus Sostenuto-ra vezet rá, mely immár az alt és a bariton unisonojával erősítve egyesít nemzetünkért való tenni akarásunkban és hitünkben.

Ez a megoldás tehát tipikusan azt példázza, hogy egy érzést és hozzáállást megjelenítő szöveg (*„Állj közénk!”*), illetve a hozzá tartozó zenei anyag – autentikus lelki dramaturgiai indoklással – akár ettől gyökeresen eltérő (szellemi, lelki, zenei) közeg után is visszatérhet, vagy más zenei anyaggal együtt élhet.

’A székelyekhez’ haza pusztulását vizionáló első nagy egysége után, a 40. ütemtől az 53.-ig terjedő Con moto tempójelzésű formai egységben hívnak először csatába a *„Föl, székely, föl!”* trombitaszignál-szerű kvartjai. Ezután, az 54. ütemtől egy új zenei gondolat, majd a fermátával meghosszabbított szünet után, az 59. ütemtől (itt ugyan tempójában még visszatartottan, de a későbbiekben – a poco sostenuto látszólagos tempótörése ellenére – már szabadon szárnyalóan) az addigi 4 β -s hangnemhez képesti 1 β–s ’trionfo- érzetbe’, illetve az eredeti; 32. ütembeli dallam ’trionfo’- változatú, metamorfózison átment dallamába hasít bele a mű 62. ütemében a *„Föl, székely, föl!”*. És ugyanezt, azaz egy bizonyos formarész önálló zenei világába egy régebbiből történő behatolásának, illetve speciális melodikai és szellemi, valamint lelki ’visszacsengésének’ lehetünk még tanúi a 71. és a 73. ütemekben, mindkét alkalommal a basszus szólam jóvoltából. Ezen ’visszhang-lecsengések’ azonban tudatosan vannak a fenti környezetbe beépítve, mert itt, új (érzelmi és zenei) környezetükben – ahol Petőfi arról szól, hogy igazságunknak és Isten bennünket való támogatásának tudatában nem csak hogy ne essünk kétségbe, de mutassuk meg, hogy akár az egész világ ellenében is, de kivívjuk szabadságunkat, s nemzetünk örökké fennmarad – a *„Föl, székely, föl!”* e harci kedvet folyamatosan fenn tudja tartani.

A *’Zrínyi szózatá’*-ban a *„Në bántsd a magyart!”* motivikájáról, annak kialakulásáról már esett szó a ’harci kvartok’ alfejezetben. Jelen témánkban fontos átgondolni azt a világos, egyenes utat, amely a *„Në bántsd a királyt!”*- tól a *„Në bántsd a magyart!”*- ig tart. Ezen úton természetesen zeneileg tekintve is áttekinthető az a kontinuitás, mely végigvezet bennünket a 15., 32., 144-145. és végül a 188-189. ütemekben, a motívum alakulásának stációin.

De az ebben a műben is az előző példákhoz hasonlóan fellelhető – és ’működő’ – ’visszhang-lecsengéseknek’ van egy másik vonatkozású szellemi, illetve lelki típusú összefüggése is. Ez pedig az az aktuálpolitika, illetve a haza és nemzet sorsát hosszú távon is meghatározó helyzet, amire már történt utalás az egyik előző alfejezetben.

Mert a ’királyt!’ egyben a magyar államot is jelképezi, s messze nem csak, vagy nem elsősorban a XIV. Lajosnak tulajdonított *„Az állam én vagyok!”* szólása okán, avagy hatalmi nézőpontjának általánosíthatóságából. Mert ha csak a Kodály által oly sokszor megénekelt Szent István királyra; európai gyökeret verésünk – és megmaradásunk – államiság- és vallásbéli alapfeltételeinek biztosítójára gondolunk, kiviláglik a ’király’ igazi és teljes; történelmi léptékkel mérhető és ott betöltött szerepe.

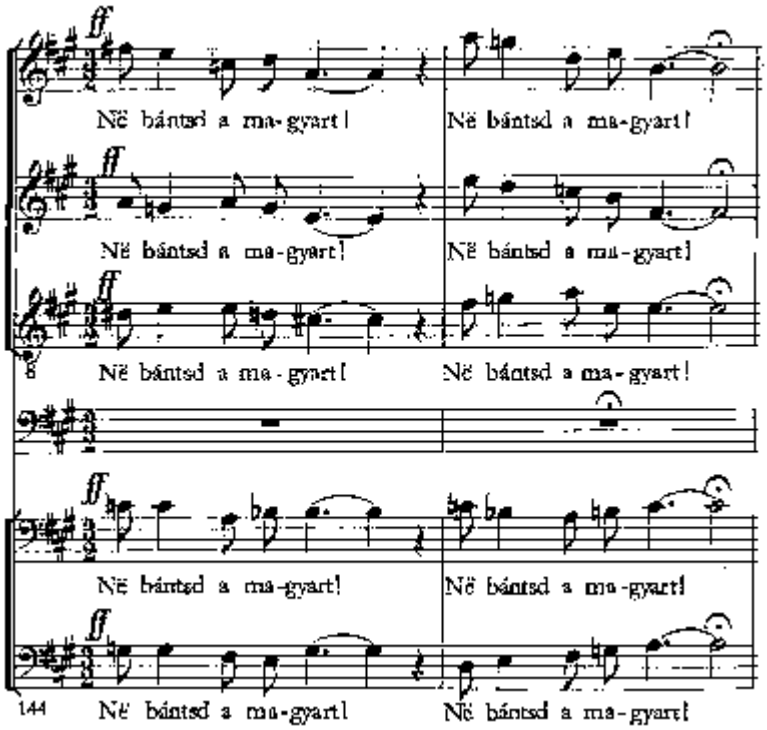
És innen, az államtól csak egy gondolati lépés a Zrínyi által kimondott ’magyart!’, ami a népet, sőt – távolabbról nézve, mondjuk, Trianon okán országhatárokon kívülre tekintve – a nemzetet is jelenti.

Ennek tükrében válik igazán drámaivá és autentikussá mind az a *„Në bántsd a magyart!”,* amely Zrínyi szövegét idézi ugyan, de címzettjei a szovjet megszállók és magyar kommunista kiszolgálóik, de e kiáltás egyidejűleg érvényes az anyaországon kívül rekedt milliók védelmében is.

Hasonlóan az előző példákhoz, itt is arról van szó, hogy Kodály valamilyen új zenei anyag mellé, vagy közé építi be a fenti, mottószerű gondolatot – hol még az átalakulás (131-132. ütem), hol pedig a ’végleges’, ’fixa idea’-típusú kvartszignálos alakjában.

A 131-132. ütemekben a *„De miért kelljen elvesznünk, avagy kétségbe esnünk, míg csontjainkban velő, ereinkben vér*, *míg Isten mënnyországban bizodalmunk lëhet, Míg karunkban kopját, markunkban szablyát szoríthatunk!”* világába, az *’A székelyekhez’*-ben már alkalmazott, s ahhoz hasonló lelki háttérbe ágyazza a *„Në bántsd a magyart!”* mondatát.

Az ezt követő zenei anyag (a 133. ütemtől kezdődően) már egy más világot, dicsőséggel és megbecsüléssel övezett elődeink emlékét állítja elénk. Ennek zárásaként hangzik fel ismét a *„Në bántsd a magyart!”*(144-145. üt.), mégpedig úgy, hogy a szoprán szólam előzőleg énekelt egy-, illetve kétkvartos alapszerkezete megőrzésre bár kerül, ugyanakkor azonban a 145. ütem szövegismétlésekor – ellentétben a 132. ütem példájával – a”-ra történő oktávugrással szakad ki a sikoltás: *„Në bántsd a magyart!”*



[E helyen nem lehet nem szólni a mű első nagy szellemi vonulatáról, amelynek gondolati pilléreit a *'rettenetes sárkány'*, a *'Hallj mëg engëm élő magyar, ihon a veszëdelëm, ihon az emésztő tűz!'*, *'A nagy világon e kívül…'*, a *'Hic vobis…/Itt győznöd vagy halnod kell!'* jelölik ki, s mely vonulat aztán a 145. ütemének *„Në bántsd a magyart!"* gondolatába torkollik. Mert e kiszakadó sikoltás ugyanaz, mint lesz majd az 1956. november 4-től vívott élet-halál küzdelmünk és annak reménytelensége okán Európának és Amerikának kiáltott szavaink: *„Segítsetek! Segítsetek! Segítsetek!"*]

De az ezt követő – például a Himnuszban is alkalmazott – fordulatból – amely magunkba nézésünkkel, magunkkal való szembesítésünkkel bajaink súlyosbodásának gyökereit tárja fel – induló, a továbbiakban számos (akár öngúnnyal kiváltott) érzelmi kilengésre is alkalmat adó továbbhaladásunkon is a *„Në bántsd a magyart!"* erejével kapunk bíztatást a *'jobbítsuk meg magunkat, szabjunk más rëndët dolgainknak'* Kodály által is annyiszor hangoztatott gondolatának kifejtésében. Ennek ereje segít bennünket a gyávaság, a gyengeség és a megalkuvás-okozta bajainkból való kilábalási képességünkben, valamint a tettekben és hitben megnyilatkozó kiút megtalálásában.

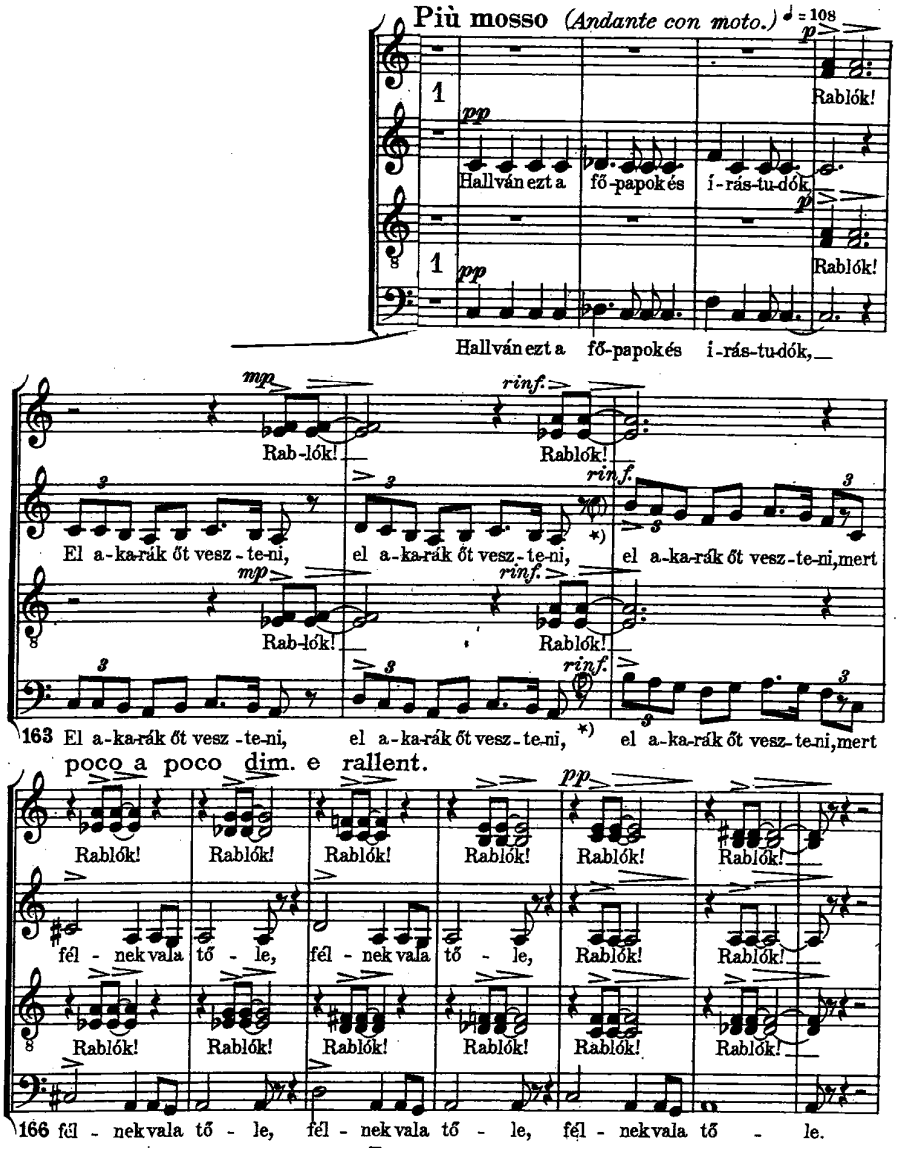
Sokatmondó, hogy ennyiféle érzelem, illetve ilyen bonyolult mentális és pszichés út bejárásakor végig tud kísérni egy egyszerű zenei 'mottó'. Az eddig leírtakon túli; 177-178., 185-202., 304-307., 313-317., 320. és 322. ütemek mindenesetre ezt bizonyítják.

A *'Jézus és a kufárok'* 148. ütemében a basszus (mely tradicionálisan elfogadottan Jézus zenei hangfaja) szólamának legmagasabb hangján szólal meg (e') a számonkérés után immár a felháborodás hangján: *„…ti pedig mivé töttétek? Rablók barlangjává!"* E kulcsszó: 'rablók' visszhangzik aztán a barlanggá lett/ barlanggá *tett* templom ívei között éppúgy, miként a Jézus korabeli nép és a XX. század harmincas éveinek derekán élő hívők lelkében. Ezen emocionális hatókör igen hasonlatos azon, passiók világát idéző megközelítéshez, melyben a turbák a Jézus korabeli népet, annak lelkületét, illetve a *bibliai jelenhez* való viszonyulásukat festik le, miközben a korálokban a Bach korabeli nép lelki és hittételbeli reflexiói szólalnak meg, reagálva az evangéliumban leírtakra, csak azzal a lényeges különbséggel, hogy Kodály – a műfaj és a terjedelem határai, valamint az általa megtervezett dramaturgia miatt – nem engedi meg, hogy egy önálló passiószám 'távlatából' szemléljük a bibliai eseményt, elhárítva saját korunkban megélt felelősségünk súlyát. Így – a *„Rablók!"* összesen húszszori; a fortissimóból egyre halkuló visszhangjával – bennünket; ma élő hallgatóságot is mintegy 'bevon' a bibliai történetbe és korba, megélt sorsközösségben szinte eggyé olvasztva a Jézus korabeli zsidó néppel.

[Kodály ezen zseniális megoldása a kulcs annak megértéséhez, hogy – a mindenkori aktuálpolitikai dimenziókat látva ugyan, mégis, azokat magához nem engedve – nagyobb rálátással, jóval 'fentebbről' szemlélve a 'legújabb-kori' Magyarország történetét, az eddig ránk hagyományozott és megkérdőjelezhetetlen értékek erodálódását látva, a zenén keresztül magunk is átéljük az egy jobb társadalomba vetett hitünk ideáinak 'rablók' barlangjában való rabsága, majd ottani deformálódása miatti felháborodást és haragot. Itt természetesen a múlt század '30-as éveinek, azaz Kodály korának 'átlag-emberinek', de mindenekelőtt 'írástudóinak' címzett üzenet lehetett a zeneszerző legfontosabb szempontja, ámbár – mint a II. világháború majd nemsokára megmutatta – nem sok sikerrel.]

Ezek tükrében érdemes a műben felhangzó (a lelkekben pedig különbözőképpen hullámokat verő és ott lecsengő) 'Rablók!' visszhangjait értékelni. A 158. ütem generálpauzája utáni, Più mosso tempóban és pianissimo-ban megszólaló 'evangélista' recitáló dallama fölötti, az imént már elült visszhangnak gondolt 'Rablók' tűnik fel ismét a távolból, méghozzá a piano-ból erősödőn, és lesz a mély szólamokat zeneileg, érzelmileg és atmoszférában hitelesen kiegészítő társ. Az előzőekhez képest valamelyest meg is változik: részben fojtottabb és fenyegetőbb lesz (a 164. és 166. ütemekben az osztott tenor és ugyancsak osztott szoprán szólamokban önmagában /esz'-a'/, a 167.

ütemben pedig a szopránokban /desz'-g'/ – igaz, itt már egy akkord fontos elemeként – mégiscsak az a tritonus szólal meg, amely a középkorban a nem túl hízelgő 'ördög hangköze' elnevezést kapta, s amely azóta is a 'gonosz' egyik legfontosabb zenei szimbóluma), részben – ugyanezen logika mentén; azaz, hogy 'rájuk ismertek', – kifejezi egyúttal a főpapok és írástudók jövőtől – és főképpen a néptől(!) – való félelmét is.



Az *'Élet vagy halál'* című férfikar 66-67. ütemében pedig, a neves ősök Attilától Rákócziig tartó sorolása utáni kérdés sóhajtásakor e 'visszhang' olyan, különleges fajtájával találkozhatunk, amikor ez dallami előzmény *nélküli* utalásként hangzik el. A *„Szëgény magyar nép! Mikor lësz már ép?"* motivikájában ugyanis először a felső tenor szólamában, majd a basszusban a *'Rákóczi nóta'* végére ismerhetünk rá. E visszhang tehát – eltérően az előző példáktól – konkrétsága mellett egyúttal oly annyira

elvonatkoztatott is, hogy több száz év történelmi (valamint zenei) emlékei és ehhez kapcsolódó /utó/érzéseink önmagukban is képesek megidézni.

Nép- és nemzetnevelés helyi szinten – Kecskemét

1934 szimbolikus jelentőségű év a magyar vidéki zenekultúra históriájában. A Kecskeméten megrendezett Hírös Hét páratlan zenei sikere, illetve az odáig vezető út egyedi sikertörténete igazolta mindazokat az ideákat, amelyek Kodály nemzetnevelői magatartásában markáns sarokpontokként jellemezhetők.

Az azóta eltelt évtizedek kecskeméti eredményeinek fényében – ha csak nagy vonalakban is – érdemesnek tűnik az ezen sikerig terjedő időszak áttekintése, mert azt példázza, hogy – bizonyos szerencsés konstellációkon túl – a jól végiggondolt, szisztematikus munka és az elhivatottság indukálta lelkesedés és kitartás hogyan virágoztathat fel egy addig többé-kevésbé átlagosnak, de mindenképpen tipikusnak mondható városi zeneéletet.

Az 1900-as évek elején dívott, világi, Liedertafel stílusú dalárdázás, illetve az általános zenei közízlés, valamint az 'elvárt' műfajok maguk-húzta határai általi kiszámíthatóságban élték zenei életüket a dalárdák és az egyházi kórusok.

A

Az első kecskeméti daltársulat. A fotó 1864-ben készült.*

* A fejezet fotóanyaga Heltai Nándor: Szívébe fogadott Kecskemét c. könyvéből való.

A kor általános zenei, de főként érzésvilágát – legalábbis kezdetben – jobban megjeleníteni látszó Bartók (például a Kossuth szimfóniában) talán emiatt szerepelhetett Kodálynál jóval előbb a kecskeméti hangversenyéletben. Első itteni szereplése és sikere annak tükrében még figyelemreméltóbb és értékelendőbb, hogy Bartók – lévén, hogy ezidőtájt a fővárosban nem vállalt szereplést – nem is élvezhette műveinek elismerését.
A Rákóczi úti Kaszinóban 1913. február 1-jén hangzott fel – ősbemutatóként – az *'Allegro barbaro'*.
[E jelentős esemény hátterében az is szerepet játszhatott, hogy az 1909-től a reáliskola igazgatójaként Kacsóh Pongrácz, illetve az 1910-től 39 éven át a Városi Zeneiskola igazgatójaként munkálkodó M. Bodon Pál ízlésformálása kezdte meghozni gyümölcsét, mégpedig olyannyira, hogy az országosan általában sekélyesnek minősíthető dalárda mozgalom is valamelyest kimozdult addigi állapotából, hogy ne mondjuk: szellemi és zenei állóvízéből.] E fenti hangversenyen (mely már hagyományosnak számítóan, 'Kuruc estély' címmel került meghirdetésre) szerepelt Bartók, s rajta kívül még a Népopera kiváló énekese: Basilides Mária is, akit egyébként rokonsági kötelékek is kapcsoltak Kecskeméthez.
Nyilván sok minden közrejátszott abban, hogy több mint egy évtized kellett ahhoz, hogy a fenti Bartók-fellépést követően az Észtországba akkor szegődött, fiatal kecskeméti hegedűművész, Vásárhelyi Zoltán búcsúhangversenyén egy szintén fiatal zongoraművész, Villecz Miklós először játsszon – a *Kecskeméti Közlöny* szavaival élve – „európaszerte nagy feltűnést keltett Kodály-féle népdalokat". 1923. december 23-át írták akkor.
A zenei közízlés fejlesztése azonban – lévén, hogy társadalmi, politikai, általános művelődéspolitikai és közízlésbeli, valamint helyi mozgatórugói egyaránt számottevőek – hosszadalmas folyamat, különösen, ha nem a főváros jóval nagyobb szellemi potenciál-lehetőségeiről beszélünk.

A Városi Dalárda 1869-70 telén alakult meg. Alapítója volt – többek között – pl. Horváth Döme, hajdani nemzetőrtiszt, aki elkötelezetten magáénak vallotta Kecskemét szellemi fölemelésének szándékát, s aki ezért a gazdasági egylet, sőt a Katona József Kör létrehozásában is jelentős részt vállalt. A Dalárda például, – mint *dalárda* – hosszú ideig, 1933 végéig a népi, illetve a népi ihletésű zenét nem nagyon respektáló,

ókonzervatívnak is joggal nevezhető, Liedertafel- elkötelezett Kremán Sámuel irányítása alatt működött.
Ugyanakkor, a hagyományos zenei ízléshez képesti változásért, a magyarságot az addigiakhoz képest jelentősen másként értelmező és ábrázoló új zeneművészetért az egyházi énekkarok sem lelkesedtek.

Vásárhelyi Zoltán három évet töltött Észtországban és Norvégiában, miközben – ha kezdetben látensen is – a Kodálynál eltöltött tanulóévekben magábaszívott szellemiség egyre meghatározóbban jelentkezett emberi és zenészi mivoltában egyaránt.

„Mint Kodály növendék nem tudtam gyökér nélkül lézengeni a nagyvilágban, Kodállyal leveleztem."

További életére nézve meghatározó fordulópontot jelentett egyik ottani koncertélménye.

„Volt egy gyönyörű emlékem, mely a Tallinban hallott nagyszerű Soumen Laulu finn oratórium-együtteshez fűződött. Megdöbbentem, milyen könnyedén tud megszólalni egy százhatvan tagú vegyeskar, mintha minden a levegőben lett volna. Addig énekkarral nem foglalkoztam."

1926-ban elfogadta a felajánlott zeneiskolai tanári állást Kecskeméten, és hazajött Magyarországra. Kodállyal találkozva és beszámolva külföldi tapasztalatairól, javasolta neki volt mestere, hogy 'csináljon kórust' Kecskeméten…

A kecskeméti Városi Zeneiskolában így aztán a Bartók és Kodály szellemiségét magáévá tevők s a zenei közízlésért tenni akarók mindinkább hatékony és látványos erőegyesítéssel tudták a város zenei életét fejleszteni. [Ne felejtsük: a Kodály-tanítvány Vásárhelyi mellett M. Bodon Pál Kodálytól és Bartóktól pár évre, közel akkor végezte a zeneszerzést Koesslernél a Zeneakadémián. A későbbiekben pedig, már igazgatóként M. Bodon vezette be elsőként Bartók zenepedagógiai műveit a zeneiskolai tananyagba!]
Az 1927-es évben – igaz, a vendég Palestrina Kórus vendégszereplésével – Kodály kórusművek (köztük a *Hegyi éjszakák I.*), valamint Bartók kóruskíséretes népdalfeldolgozásai is szerepeltek – köztük, a Kecskeméti Közlöny 1927. december 30-án megjelent tudósítása szerint, elsősorban az *„Istenem, Istenem"* és az *„Érik a búzavirág"* címűknek köszönhetően, nagy sikerrel – egy kecskeméti hangversenyen.

Mindettől függetlenül tagadhatatlan, hogy azideig sem Kecskemét nem került túl közel Kodályhoz, sem Kodály Kecskeméthez. Ez utóbbinak nyilvánvaló oka az volt, hogy

Kodály – a vasutas család kényszerű vándorlásai miatt – csak igen rövid ideig élt Kecskeméten, s csak jóval később 'hívódtak be' szülei révén 'átörökölt élmények', illetve teremtődött meg – igaz, akkor mélyen és maradandóan – az M. Bodonhoz, Vásárhelyihez, később pedig Szentkirályi Mártához fűződő szellemi, és a Kecskeméti Dalárda, valamint az őt lelkesen ünneplő közösség felé irányuló lelki kapcsolat.

Kecskemét Kodály felé fordulását a *'Psalmus hungaricus'* angliai, s legfőképpen New York-i bemutatója nyomán érthetjük meg, a Kecskeméti Közlöny 1928. jan. 18-i méltatása segítségével:

> *„Lehetetlen meg nem mozdulni a magyar szíveknek, amikor Anglia több városában csak művészfejedelmeket megillető hódolattal fogadja a Psalmus költőjét. Kecskemétet azonban a legbensőségesebben érinti a new yorki bemutató, amelynek publikumát a város előkelősége képezte (nem is lehetett másként az 50 dolláros helyárak mellett). A műsoron Kodály arcképe látható, valamint Budapest és Kecskemét városokból való felvételek abból az alkalomból, hogy nemcsak Kodály, de a szövegíró Végh Mihály is kecskeméti születésűek."*

1929. márciusában a *'kecskeméti Városi Zeneiskola II. történelmi hangversenye'* megrendezésével a zenei ízlés (át)formálásának újabb fontos állomásához érkezett a város. A Schubert, Schumann és Liszt művek mellett ugyanis Debussy, Kodály és Bartók zongoraművek, Dohnányi, Vásárhelyi és Kerényi kompozíciók szerepeltek a programban. Kodály két nőikarát pedig (*'Villő'*, *'Túrót eszik a cigány'*), Vásárhelyi vezetésével az intézet női kara adta elő.

Ez év decemberében pedig, Vásárhelyi szervezésével és áldozatos munkájával válhatott megvalósíthatóvá – 5 iskola részvételével – az első olyan hangverseny, amelyen gyermekkarok – köztük oly nagyszabású is, mint a *'Pünkösdölő'* – hangzottak fel. Vásárhelyi – hasonlóképpen, mint annak idején Kodály – jól érzett rá: a hagyományosan a magyar nótához és kuplékhoz szokott és ahhoz ragaszkodó polgárság véleményét és ízlését megváltoztatni elsősorban a fiatalság képes. Igaza lett. Ezt a koncertet – tekintettel a sikerre, valamint, hogy Kodály decemberben nem ért rá részt venni a hangversenyen – 1930 márciusában ismételten megrendezték. A város és Kodály kapcsolatában mértékadónak tekinthető, hogy Kodályt – aki a koncert kedvéért utazott le Kecskemétre – a vasútállomáson Kecskemét főjegyzője és a hangversenyen szereplő kórusok fogadták.

A hangverseny színvonala igen nagy elégedettséggel töltötte el Kodályt.

„Ilyen jó előadásban még nem hallottam a kórusokat” – nyilatkozta. Ez az esemény ugyanakkor látványos megnyilatkozása volt mindazon Kodályi eszméknek, céloknak (új magyarságtudat, ízlésformálás, közösségformálás), melyet a zeneszerző Kecskeméten tapasztalt. Ennek tudható be, hogy a dicséretekkel egyébként igencsak mértékkel bánó Kodály – többek között – így nyilatkozott a Kecskeméti Lapok 1930. júl. 18-i számában:

„– Kecskeméti impresszióimról csak igazán szépen tudok nyilatkozni. Mondhatom, egyenesen mintaszerű az, amit Bodon Pál húszéves és Vásárhelyi Zoltánék rövid pár éves munkájának eredményeként észleltem. Példát mutató ügyszeretet és minden elismerést kiérdemlő hozzáértés, felkészültség tud csak ilyet produkálni.

– Akik ezt ott csinálják, kiváló muzsikusok. Szinte ritkaság az, ha egy-egy jó muzsikus nem átall vidéken dolgozni. Furcsa dolog ez, de nálunk már így van. Kecskemétnek emellett az a szerencséje is megvan, hogy egyszerre két elsőrangú zenészhez jutott a Vásárhelyi-pár személyében, olyan muzsikusokhoz, akik bármelyik nagy városban megállnák helyüket, és akiktől egy Bodon Pál jobbján még nagyon sokat várok.

– Mert ott Kecskeméten, nagyon szerencsés ponton fogták meg a magyar muzsika kiterjesztésének lényegét. Csak abban az irányban szabad és lehet haladni, ahol ők elindultak. Mert ott tartunk, hogy anyanyelvünket újra kell tanulnunk. Az „új” magyar zene nem új, hanem – régi. Az új magyar muzsika mindazoknak a dallamoknak az összessége, melyek régen, évszázadokkal ezelőtt éltek és maradékokban élnek még ma is a nép között. Ezek a dallamok a mieink, ezeket meg kell fogni, meg kell őrizni…

– Ha azt akarjuk, hogy fejlődjék a magyar zenekultúra, akkor csak erre a talajra lehet alapoznunk. A természetben nincs ugrás, a természeti törvények betartása nélkül nincs fejlődés és amint a házat alulról felfelé kell építeni, éppúgy a zenekultúra alapjainak is a nép ösztönszerű zenei kifejezéseiben kell gyökereznie. Csak így lehet fokozatosan muzsikus anyagot teremteni, köréje a társadalom rétegeiből megértő, lelkesítő tábor tömöríteni és elvetni a reménység magvát, hogy a következő generációk már fogékonnyá válnak a magasabb igényű muzsika iránt is.

– Ennek a nevelő rendszernek legcélszerűbb módja az, amit Kecskeméten láttam: az ének. A legegyszerűbb hangszer a török, torka van mindenkinek, az énekben nincs pénzkérdés, nincs hangszerköltség, nem kell hozzá semmi más, csak hozzáértő és jó tanító. S hogy csak ez az alulról kezdett nevelő szisztéma célravezető, azt bizonyítják a kecskeméti tények. Bizonyítja zeneiskola fővárosi nívójú énekkara, amely egyenesen meglepett művészi teljesítményével és az a lelkes, nagyszámú közönség, amelyre a kecskeméti muzsika nem indokolatlanul számíthat a jövőben is.

Ha tehát ez lehetséges Kecskeméten, bizonyos, hogy lehetséges másutt is, mindenütt, ahol képzett és buzgó emberek képviselik a hivatalos muzsika ügyét. Kecskeméten már látják a módot és a helyes célt, csak az a fontos, hogy ezen az úton haladjunk tovább. S ha majd másutt is követik a példát, ha mindnyája összefogunk, és csak ennek a magasabbrendű célnak rendeljük alá egész működésünket, akkor elmondhatjuk, hogy tőlünk telhetően jól végeztük dolgunkat és leraktuk a magyar zene fokozatos fejlődésnek egészséges alapjait.
– Amit a kecskeméti zeneiskola hangversenyén láttam, példát mutató teljesítmény volt."

Vásárhelyi pedig tovább folytatta az elkezdett munkát. 1930 májusában 'Magyar énekkarest'-et szervezett, Kodály, Bartók, Bárdos, Kerényi György és saját műveiből, kiegészítve a programot Dohnányi és Weiner hangszeres műveivel.
1932-ben már a rádió közvetítette a Katona József Színházból a több város kórusát felvonultató hangversenyt, ahol a városi zeneiskola vegyeskarának előadásában, Vásárhelyi vezényletével szólalt meg a *'Mátrai képek'*. Ez tényleg szembeötlő kontrasztot jelentett a kecskeméti közönség számára némely kórus, pl. a Kremán Sámuel-féle Városi Dalárda stílusával szemben.
Vásárhelyi és kórusvezetői tevékenysége talán ekkor került ténylegesen az országos figyelem látómezejébe. A *Pesti Napló* 1932. május 10-i számában Tóth Aladár zenekritikus *'Hogyan teremtsünk vidéken komoly zenekultúrát'* c. cikkében – a kecskeméti zenei élet különböző szegmenseivel való foglalkozáson túl – többek között ezt írta:
„CSAK ÉRTÉKES MUZSIKÁT PROPAGÁLNI MINDEN MEGALKUVÁS NÉLKÜL

Hogyan érték el ezt a páratlan eredményt a kecskeméti zeneélet vezetői: Bodon Pál, a zeneiskola nagyszerű igazgatója és a lelkes tanárok, élükön a fiatal, zseniális Vásárhelyi Zoltánnal? Igen egyszerűen: hittek a zene géniuszában. Hittek Bachban, Beethovenben, a magyar zeneköltészet igazi nagyjaiban és az igazi magyar népdal nagyságában. A sikert a tiszta művészet belső hatalmától várták és nem a különféle külső támogatásoktól, szubvenciótól, összeköttetésektől.
Kecskeméten nem adták elő 'befolyásos', 'protekciós' szerzők jelentéktelen műveit, hogy ezáltal magas pártfogókra tegyenek szert. Csak a legértékesebb zenét terjesztették. De meg is lett az eredménye! Míg a kishitű kapaszkodók a 'protekciós zene' unalmával elriasztják a zenétől a nagyközönséget és sikertelenségük végre a magas pártfogókat is elkedvetleníti, addig Bodon és Vásárhelyi Zoltán – mert csupa jó zenét hoztak – megnyerték a zene ügyének a közönséget és sikereikkel kiérdemelték a legmagasabb elismerést és pártfogást. "

Vásárhelyi munkáját a kecskeméti sajtó is elismerte, sőt a *Kecskeméti Lapok* – méltatásában – 'hazafias tettként' értékelte. Az újság május 18-i vezércikkében – miközben emlékeztetett a levert forradalmakat követő társadalmi ernyedtség és kulturális züllés romboló hatásaira, ugyanakkor a korszakban már érlelődő nacionalizmust is némileg elénk tárva, a hangverseny példamutató kezdeményezéséből kiindulva – ezt írta:

> *„[...] A lelki Magyarország még nagyobb mértékben veszett el, mint a földi Magyarország. Lelki életformánk méltatlan a háborúban és a munkában tündöklő orcánkhoz. Sejtem, új honfoglalásunknak ez a dal a harci indulója. Elindulás azon az úton, amely a lelki Magyarország visszafoglalásához vezet."*

Ugyanezen év decemberében – természetesen Kodály részvételével – került sor a zeneszerző 50. születésnapja tiszteletére rendezett jubileumi hangversenyre a Református Újkollégium dísztermében. Az M. Bodon Pál által vezényelt Műkedvelők Zenekarán, a Vásárhelyi által dirigált zeneiskolai énekkaron kívül fellépett az a Gergely Ilus operaénekesnő is, akiről – és ez a kecskeméti zeneművészet egyre nagyobb elismeréséről tanúskodik –, majd 1934-ben, a zeneakadémiai hangversenye után így ír Tóth Aladár a Pesti Naplóban:

„Gergely Ilus a magasrendű kecskeméti zenekultúrát hozta magával."

Majd 1935-ben, a Kecskeméti Városi Dalárda színházi hangversenye nyomán, ugyanő:

> *„Várt pirosbetűs nap, évi hangversenyeink sorában. És még valami: egy vidéki város diadala a többi vidéki város és Budapest felett. A kecskemétiek produkciójában a legtisztább magyarság európai színvonalon is közkincs, a tájhaza keretei bennük magasztosultak először európai horizontra..."*

S végül, a Városi Dalárda 1936. május 14-i, zeneakadémiai szereplése kapcsán, szintén Gergely Ilusról, de talán még többről; egy jellegzetes, újonnan kialakult kecskeméti attitűdről, szintén Tóth Aladár tollából:

> *„...Ez a valóban fiatal kecskeméti 'kórista' ma a magyar klasszikus koncerteneknek egyik legkiválóbb leghivatottabb tehetsége: Gergely Ilus. A kecskeméti zenekultúra etikájához ugyanis hozzátartozik, hogy ilyen kivételes talentumú szólista nem restell beállni a kórusba – karénekesnek...."*

Az időben azonban kissé előreszaladtunk. Visszafordulva az 1933-as évhez, a legfontosabb kórustörténeti eseményt az jelentette, hogy az év végén a Városi Dalárda élére – Kremán Sámuelt felváltva – Vásárhelyi került. A következő, 1934-es év elején

pedig – szoros összefüggésben a kodályi „a vegyeskaré a jövő” gondolattal – vegyeskarrá alakult az addigi férfikar.

Ami az ezt követő mintegy hat hónapot illeti – különösen az 1930-as évek viszonyainak tükrében –, az párját ritkító a magyar kóruséletben. Kecskemét városának Idegenforgalmi Irodája felkérte Kodályt, hogy a Hírös Héten – szabadtéri előadáson – vezényelje el a *Psalmus Hungaricust.* A szerző azonban – részben szervezéstechnikai problémákra utalva válaszlevélben – inkább új kórusműveket ajánlott fel a városnak az eseményre. Ez volt Kodály első igazi, zeneszerzői gesztusa a város felé. (Emlékeztetőül: 1932-ben, 50. születésnapján még így nyilatkozott:

„… engem szívébe fogadott Kecskemét, amelyért pedig semmit sem tehettem”.)

A darabok bemutatására Vásárhelyit és a Városi Dalárdát kérte fel az Idegenforgalmi Iroda.

Az újonnan alakult vegyeskari dalárda és Vásárhelyi munkakedvére és -bírására jellemző, hogy június elején, tehát csupán mintegy három hónappal a megalakulásuk után, már főként Bartók művekből álló díszhangversenyen mutatkoztak be.

Jellemző Vásárhelyi előrelátására az is, hogy – érezvén a sokakban még meglévő, Bartókkal és Kodállyal szembeni fenntartásokat – sokszor, pl. jeles zenei események előtt, a városi lapokban cikkekkel, esetleg közvetlenül a koncert előtti ismertetőkkel, tehát a szó szoros értelmében nép-, illetve közönségneveléssel próbálta a hallgatóságot a mély tartalom megismertetésével az új esztétikai értékrend felé irányítani.

Ez történt a júniusi koncertet megelőzően is, és ezt folytatta a Hírös Hét Piaristák terére hirdetett szabadtéri zárókoncertje előtt is, amikor Kodály új vegyeskarait mutatta be a közönségnek. Ezen ismertetők nem foghatók fel szigorú értelemben vett elemzéseknek (legfőképpen nem zeneelméleti elemzéseknek), de a magyar nemzet történetére, a legkiválóbb magyar költők gondolatára, vagy akár a Bibliára hivatkozva, markáns – sokszor látnoki – képekkel a hallgatóságot oly erősen motiválja érzelmileg, hogy ez segíti őket a zenék magukba fogadásában.

A bemutatásra váró három új kórusművet (*’Akik mindig elkésnek’*, *’Öregek’*, *’Jézus és a kufárok’*) az alig pár hónapja vegyeskarként felállt Városi Dalárda mintegy öt hét (!) alatt tanulta meg!

A Hírös Hét méltó keretet kapott: a nyitókoncertet a kecskeméti Katona József Bánk bánjának Erkel-komponálta operájával tették feledhetetlenné, a zárókoncertet pedig a rádió-közvetítette Kodály ősbemutatókkal.

A siker frenetikus volt. A helyi sajtó java (Kecskeméti Lapok, Kecskeméti Közlöny) megemlítve az Ady és Weöres-versek nagyszerűségét is, elragadtatással ír a művekről, a zeneszerzőről és az előadókról egyaránt. Heltai Nándor kiváló helytörténész szerint egyedül a „katolikus plébánia szócsövének” tekintett *Kecskemét és Vidéke* nem írt egy szót sem Kodályról, sem pedig az ősbemutatókról.

A Hirös Hét országraszóló művészi eseménye volt a ragyogó Kodály-kórusok bemutatója.

Páratlan élményt jelentett a szabadtéri előadás. A legelőkelőbb fővárosi zenekritikusok elragadtatással nyilatkoztak Kodály szülővárosának ir mestermüveiről.

A Hirös Hét egyik országosan kiemelkedő nagy eseménye volt a vasárnap esti szabadtéri dalosünnepély. A reflektorokkal és hatalmas villanylámpákkal megvilágitott, nagyszerűen díszitett téren este 9 órától kezdve Hadányi Antal vezényletével a honvédzenekar szórakoztatta a gyülekező közönséget. A kegyesrendi gimnázium előtti teret zsufolásig megtöltötték az érdeklődők. Kétezernél több hallgatója és nézője volt a nagyszerű zeneünnepélynek. A jelenvoltak soraiban ott láttuk Kodály Zoltánon kivül Fáy Istvánt főispánt, Kiss Endre dr. polgármestert, több fővárosi zenekritikust, a vidéki vendégeket és Kecskemét város zeneértő közönségének szinét-javát.

ezen népénekeit. Óriási izgalomm várt eseménye volt az estnek, fény pontja a Hirös Hétnek és mulhatatlan d csősége Kecskemétnek Kodály Zoltán h rom eredeti bemutatója, amit egyenesen Hirös Hét dalosünnepélyére szerzett. A

Kodály. Vásárhelyi.

első Ady: „Akik mindig elkésnek” költ ményére irt lirikus zenei alkotása. A m

A Kodály művek, Vásárhelyi és a Városi Dalárda munkájának megbecsüléseként, illetve sikerük elismeréseként az előadók meghívást kaptak a Zeneakadémia 1934-35-ös koncertévadjában való szereplésre. Vásárhelyiék óriási műsort vittek:

MEGHÍVÓ

A KECSKEMÉTI VÁROSI DALÁR

1935. MARCIUS 10-EN, VASÁRNAP DELUTÁN FÉL 6 ORAKOR

BUDAPESTEN

A ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA NAGYTERMÉBEN

AZ EGYESÜLET FENNÁLLASÁNAK 75-IK ÉVFORDULOJA ALKALMÁB

HANGVERSENYT RENDEZ

MELYRE NAGYMÉLTOSÁGODAT, MÉLTOSÁGODAT, NAGYSÁGODA

TISZTELETTEL MEGHÍVJA

DR. KISS ENDRE S. K.

POLGÁRMESTER,

AZ EGYESÜLET DISZELNÖKE

TORMÁSSY ISTVÁN S. K.

ÜGYVEZETŐ ELNÖK

BURDÁCS REZSŐ

ELNÖK

MŰSORON:

KODÁLY ZOLTÁN

ÚJ VEGYESKARAI BUDAPESTEN ELŐSZÖR:

„AKIK MINDIG ELKÉSNEK” (ADY) „ÖREGEK” (WEÖRES SÁNDOR

„SZÉKELY KESERVES”

„JÉZUS ÉS A KUPÁROK” (JÁN. II. 13.)

VALAMINT:

Dowland (angol, 1562—1626), Gastoldi (olasz, 1563—1622), zio (olasz, 1500—1599), Orlando di Lasso (németalföldi, 1594) Praetorius (német, 1571—1621) kórusművei és B (németalföldi, 1400—1460), Buxtehude (svéd, 1637—1707), F eri (olasz, XVI. század), Haydn, Händel, Mozart, Schütz (1585—1672) szólóénekei

KARNAGY: VÁSÁRHELYI ZOLTÁN

SZÓLISTÁK:

GERGELY ILUS (MEZZO SOPRAN) MIHÓ IDA (S

MARKO JÓZSEF DR. (BARITON)

ZONGORÁN KISER

VÁSÁRHELYINÉ HAZAI MARGIT

Jegyek 80 fillértől 4 pengőig kaphatók a „Koncert” hangve irodában (Váci utca 23.) és a Zeneművészeti Főiskola port

A fővárosi hangversenyen aztán fényesen bebizonyosodott, hogy a kecskeméti siker nem volt sem véletlen, sem elfogult lokálpatrióták hevülete. A fővárosi újságok (Magyar Hírlap, Népszava) ugyanolyan lelkesen méltatták Vásárhelyi és a 75 éves Városi Dalárda teljesítményét, s csodálták a kompozíciókat, mint előtte Kecskeméten.

Tóth Aladár a Pesti Naplóban ezt írta:

„A kecskeméti énekesek nem 'vidéki kuriózummal' jöttek, hanem egy olyan zenei világkultúrával, amelynek Kecskemét lett Magyarországon a legtermékenyebb melegágya – szinte érthetetlen, hogyan sajátították el ilyen nagyszerűen a nemrég még 'dalárda műsort' éneklő kecskeméti dalosok a klasszikus polifónia szellemét, az 'á capella' hangzás szubtilis finomságát, kiegyenlítettségét. "

Kodály a koncert után – többek között – így reagált a sikerre:

„Nem találok semmi különöset abban, hogy ez a mai nap bekövetkezett.... Ennek a napnak el kellett jönnie, mint ahogyan a baracknak meg kell érnie, ha közben el nem fagy.....Ez a mai nap ismét azt mutatta meg, hogy a termő magyar erők vidéken sarjadnak. Mint öreg vidéki, régen és sokat gondolkodom rajta, hogyan lehetne a főváros patológikus elbizakodottságát észretéríteni. Kecskemét ma újabb bizonyságot hozott fel amellett, hogy a magyar élet súlypontja vidéken van. Azt kellene elérnünk, hogy egy nagy város legyen az egész ország. Most már közeledünk ehhez a célhoz, apró tüzek gyulladnak ki szerte az országban mindenfelé, a kecskeméti pedig már nem is apró tűz, hanem hatalmas lobogás, amelyet már a főváros tornyaiban is meglátnak. "

Kodály Zoltán és Kecskemét.

Jövőre ujra találkozunk — mondotta a Dalárdának az illusztris zeneköltő.

A Városi Dalárda csütörtöki országra szóló sikerű zeneakadémiai hangversenyét bankett követte, amelyen megjelent *Kodály* Zoltán is feleségével, valamint a fővárosi lapok zenekritikusaival együtt.

A vacsorán *Sándor* József dr. tiszti főügyész, a Dalárda elnöke köszöntötte Kodályt és a vegyeskar tagjainak tomboló éljenzése közben mondott hálás köszönetet azért, hogy újabb halhatatlan művének átengedésével újabb díszt és fényt adott a Kecskeméti Városi Dalárdának és Kecskemétnek. Kérte, hogy ezt a páratlan értékű támogatást, szíves jóindulatot a jövőben is őrizze meg a „hirős város" részére.

Kodály Zoltán emelkedett ezután szólásra:

— Én szívesen és boldogan teszek eleget ennek a kérésnek, csak azt ne mondják aztán végül rám, hogy: „Timeo Danaos"... Mert a mi utaink rögösek, göröngyösek. Itt nem puha párnában alszunk, hanem göröcsös szalmazsákokon. Éppen ezért a magam részéről nem merem buzdítani a kecskemétieket, de ha önként és szívesen vállalják a nehézségeket, a keserves kenyeret, én boldogan nyujtom hozzá a kezemet: jövőre újra találkozunk.

Kodály Zoltán utolsó szavai elvesztek az ünneplő Dalárda tagjainak lelkes éljenrivalgásában. Meghatottan vették körül az illusztris zeneköltőt aki szivélyesen kocintott velük s egészen a vonat késő éjszakai indulásáig együtt maradt a kecskemétiekkel a fehér asztal kellemes hangulatában.

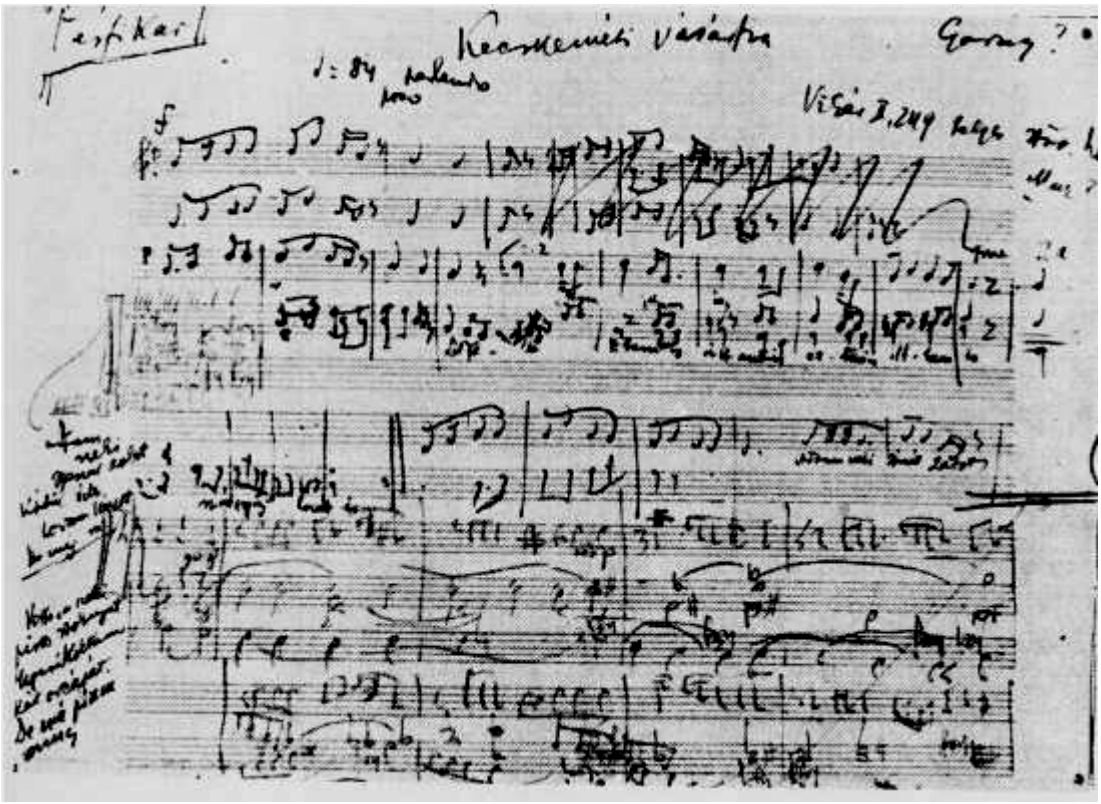
1936-ban Kodály ismét jelentős gesztust tett a kecskemétiek felé: a *'Molnár Anna'* c. legújabb művének ősbemutatóját bízta Vásárhelyire és kórusára. Noha tudvalevő volt, hogy pár napra rá Budapesten is fellép az énekkar, olyan személyiségek, mint Sergio Failoni, Tóth Aladár és mások tartották érdemesnek a Hírös Hét május 12-i koncertére ideutazni. [Az érdeklődést természetesen a hangversenyen közreműködő Bartók fellépése is fokozta.]

Május 15-én a Zeneakadémián megismétlődött a siker. A kritikák – ugyanúgy, mint egy éve – áradoztak a művekről és az azokat fantasztikusan interpretáló kecskeméti előadókról.

Tóth Aladár a Pesti Naplóban az évad hangversenyének nevezi, s így méltatja:

> *„Vásárhelyi – akárcsak kórusa – egyébként önmagát múlta felül ezen az estén és ezzel ugyancsak sokat mondunk. De nem mondunk sokat, ha megállapítjuk, hogy ez a hangverseny volt az idei szezon legreprezentatívabb magyar hangversenye, sikere pedig egyenes arányban állt művészi jelentőségével."*

Kodály nagyszabású terve, hogy a Vásárhelyi által gyűjtött Kecskemét környéki népdalokból álló monumentális alkotást hozzon létre az 1937-es Hírös Hét-re, nem sikerült. Az eredeti elgondolás szerint több száz népi kórustag által eredeti formájában elénekelt népdalcsokor után, feldolgozásban szólaltak volna meg a népdalok.



Az 1937-es évben mindenesetre folytatódott a Kecskeméti Dalárda sikertörténete: háromszor hívták meg őket Budapestre.

Ám ennek az évnek – pláne, ha a magyar zenetörténet szempontjából is nézzük –, mégiscsak talán legfontosabb eseménye az *Éneklő Alföld* rendezvénye volt.

Legfőbb szenzációját Bartók 21 egyneműkarának elhangzása jelentette. Ebből számos: ősbemutató volt (*'Bánat', 'Bolyongás', 'Cipósütés', 'Csujogató', 'Huszárnóta'* /ez utóbbi a Vásárhelyi által vezényelt Városi Dalárda férfikari előadásában/, *'Játék', 'Jószágigéző', 'Héjja, héjja, karahéjja', 'Keserves', 'Leánykérő', 'Legénycsúfoló', 'Levél az otthoniakhoz', 'Madárdal', 'Ne hagyj itt', 'Ne láttalak volna', 'Ne menj el', 'Senkim a világon', 'Tavasz').*

Vásárhelyi – közművelői (népművelői) szokásához híven – pár nappal az ezúttal Bartókra összpontosító hangverseny előtt *'21 Bartók kórus indul Kecskemétről világhódító útjára'* címmel jelentetett meg egy lelkesítő cikket a Kecskeméti Lapok április 15-i számában, amelyben Bartókot és Kodályt 'példamutató ikerpár'-ként jellemezve méltatta kettejük szerepét a nemzeti hagyomány kiteljesítésében, a magyar zenének a világ egyetemes zenekultúrájához történő felzárkóztatásában, sőt, mint némi túlzással* fogalmaz;

> *„Jövő vasárnap Bartók kórusainak bemutatásával Kecskemét az egész világot meg fogja előzni."*

[*Marosvásárhelyen ugyanis, ezen kórusművek közül már februárban elhangzott néhány.]

A rádió által is közvetített koncertre április 18-án került sor, mégpedig kecskeméti, valamint kiskunfélegyházi és nagykőrösi iskolai kórusok részvételével. A közönség soraiban olyan hírességek foglaltak helyet, mint például Sergio Failoni.

Hogy egyáltalán érzékeltetni lehessen, miféle társadalmi, milyen, a szegényeket a kultúra által felemelő, s a zenével (és főként a közös éneklés, az összkar erejével) a legszélesebb néprétegeket lelkileg egyesítő hatása volt az ezidőtájt egyre táguló és erősödő iskolai kórusmozgalomnak, álljon itt egy idézet a kiváló helytörténész, Heltai Nándor *'Szívébe fogadott Kecskemét'* című könyvéből:

> *„A legtöbb énekkar dramatizált formában adta elő műsorát. Óriási sikere volt a színpadra vitt népi gyermekjátékoknak. A világoshegyi mezítlábas gyerekeket pedig le sem akarták engedni a pódiumról. Szereplésüket Hajdu Ernő újságíró jóvoltából megelőzte hírük. A szociális kérdésekre fogékony, a társadalmi ellentmondásokat ostorozó, szókimondó újságíró*

a Kecskeméti Lapok, 1937. március 28-i számában közölte megdöbbentő riportját a népdalteremtő nép iszonyú nyomoráról.
A fiatal Lőrincz Béla tanító tanyai kórusáról szeretett volna írni, de még fontosabb közlendő riadóztatta lelkiismeretét. A próbára összegyűlt 56 gyerek közül csak 12 ebédelt zsíros kenyeret, a többi üres, földesbarna kenyérrel csillapította éhségét. Sohasem próbálhattak teljes számban. 'Az 5 Kovács-gyerek közül három mindig hiányzik, mert csak két ruhájuk van, amit felváltva viselnek.' Lőrincz Béla 100 pengős fizetéséből bérelt egy rozoga harmóniumot a környékben gyűjtött népdalok betanítására. Bizony elszomorodott, amikor a messzi tanyaközpont nehéz sorsú népének lelki elszegényedésére is fölfigyelt. Már a mezítlábas parasztgyerekek is a pesti slágereket nyekeregték! A Vásárhelyi-i kórusban éneklő tanító nem nyugodhatott bele az elsivárosodásba. Elhatározta: visszavezeti diákjait a magyar dalhoz. Ez a példa is jelzi, hogy milyen áttételekben hatnak jó ügyek."

Kodály 1935-ben apró tűzként induló hatalmas lobogásként jellemezte a kecskeméti zenei élet kiteljesedését. E valóban, az ország minden pontjáig ellátszódó tűz 1938-tól – Németország '30-as évek közepi folyamatos politikai jobbratolódásával, majd az Anschluss-szal, s az ennek nyomán a magyar szélsőjobb erők egyre nagyobb térnyerésével a közéletben, s még inkább a 'köz-érzet'-ben, nem nagyon kedvezvén a Kodály-i, mi több: egyáltalán, a szélesebb látókörű, civilizált, humánus európai szellemiségnek –, a legtöbb helyen összeroskadni látszott.
A fenti szituáció is valószínűleg befolyásolhatta Vásárhelyi addigi, hittel és tetterővel jellemezhető zenész- és közönségnevelő tevékenységét. Körülbelül ettől az időtől kezdődően úgy érezte; 'elfogyott', elfáradt a kecskeméti zenei élet színvonaláért és az emberek gondolkodásmódjának megváltoztatásáért vívott harcában. Ezt írta Bartóknak: *„ A kecskeméti munkában végleg felőrlődtem. Nem vagyok képes rá, hogy hanyag és zeneietlen emberekkel küzdjem ki az elérhetetlen művészi célokat."* Majd egy másik levelében ezt írta: *„ […] A Városi Dalárdával nem érdemes tovább dolgozni."*
Ezek után nemsokára, valóban, véget is ért Vásárhelyi áldozatos és gyümölcsöző munkája Kecskeméten, aminek következtében aztán a zenei élet jelentősen hanyatlani kezdett. Kivételt talán az iskolai hangversenyek jelentettek, de jellemző, hogy a Vásárhelyi távozása után szétesett, majd 1940-ben ismét valamelyest összeverődött Városi Dalárda ismét hazafias (szövegi- és zenei) frázisú dalokat, magyar nótákat és operett slágereket tanult. Ennek egyik oka nyilvánvalóan a trianoni sérelmek emlékének kiújulásában keresendő.

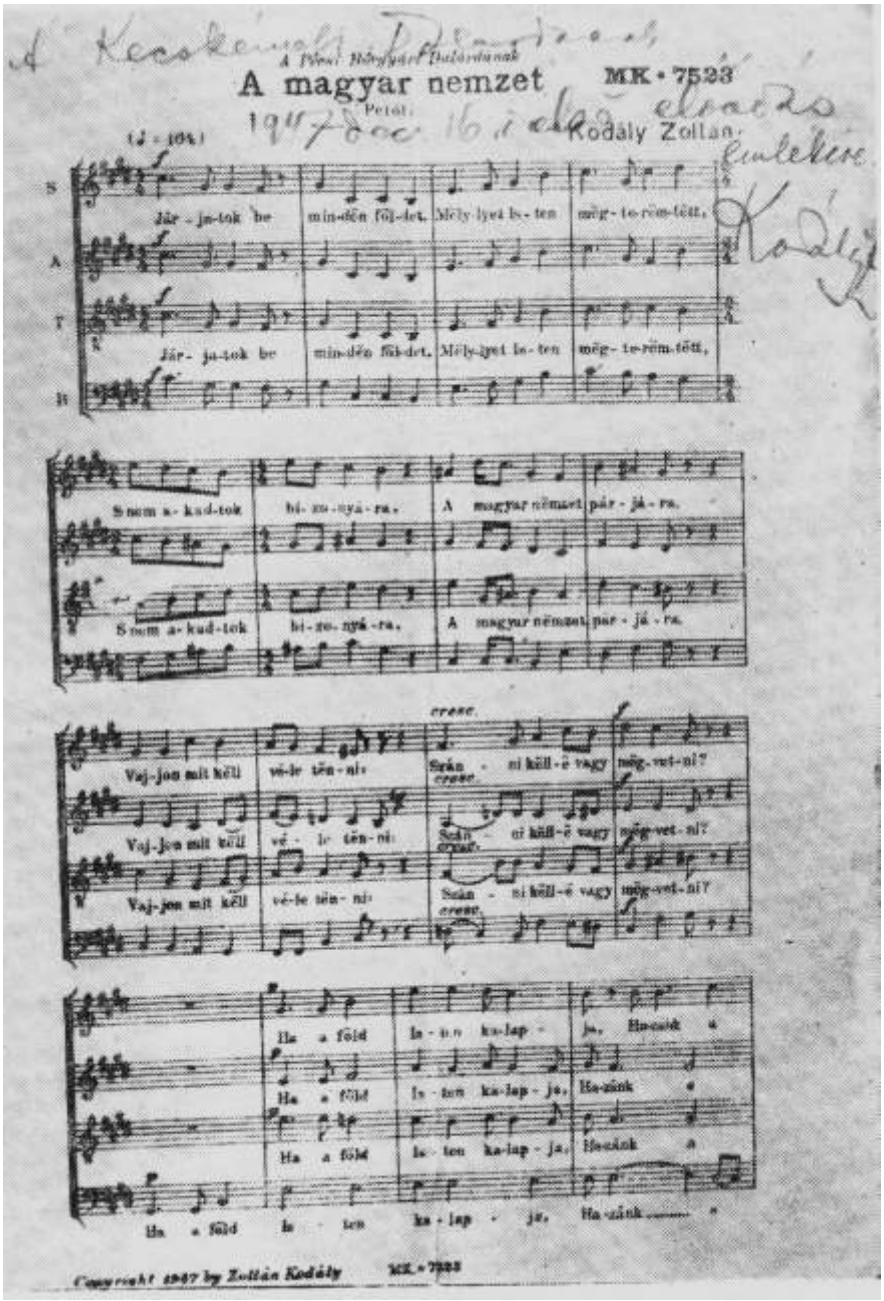
1945 után pedig még pár évnek el kellett telni, amíg az ország – úgy ahogy – kilábolt a világháború sokkjából, és az ország helyreállításának legfontosabb feladatait elvégezte. Elsősorban a fentiek okán, gyakorlatilag mintegy 10 évet kellett várni a kecskeméti kórusélet 'másodvirágzására'.

Kecskeméten, valószínűleg Tóth László (a Katona József Társaság akkori elnöke, 1947-től Kecskemét polgármestere) fejében fordult meg Kodály díszpolgárrá választásának gondolata. Ennek aktualitását természetesen a zeneszerző 65. születésnapja adta.

A Kodályt erről előzetesen tájékoztató küldöttség – a díszpolgárság gondolatát elfogadó köszönetén túl – két kottát is kapott a szerzőtől, aki az egyiket a Városi Dalárdának küldte, a másikat pedig a Polgári és Munkás Dalkörnek.

Kodály díszpolgári oklevele

A díszpolgárrá választás napján, dec. 16-án az esti koncert ismét a régi idők fényét idézte.



A koncerten ősbemutatóként felhangzott a *'Magyar Nemzet'*, valamint (noha előtte a rádióban már egyszer megszólalt) a közönség előtti megszólalás okán szintén ősbemutatónak számító, Petőfi versére írt *'Élet vagy halál'*.

Ez utóbbit pedig – Tempus mutandur –, láss csodát, az a Kremán Sámuel vezényelte, aki pedig azelőtt mindenféle módon tiltakozott Kodály zenéje, sőt általában, az új magyar zenei ízlés ellen.

Külön elgondolkodtató érdekessége a históriának, hogy kórusának tagsága két évvel később, 1949-ben már szorgalmazta, hogy vegyék fel Kodály nevét. (Az 1950-es évektől már mindenki 'Kodály Kórus'-ként ismerte őket.)

A Kodály-kórus vezetőivel, otthonában

A fenti díszhangverseny más szempontból is fordulópontot jelentett Kecskemét életében. Ama bizonyos 'nemzetnevelői szándék' szerencsés véletlen folytán új színtérrel bővült.

Itt látta ugyanis Kodály a Református Tanítónőképző gyakorló iskolája tanárának; Szentkirályi Mártának zeneóvodásait először. A koncertet követő vacsorán – erre Kodály kérésére hívták meg a fiatal tanárnőt – és az azt követő hosszú beszélgetésen körvonalazódott az, a tanárnő által kigondolt, a Gulyás György által vezetett békéstarhositól némileg különböző, de Kodály gondolatvilágával teljesen harmonizáló, új énekes iskola megteremtésének a koncepciója, mely később követésre méltó példaképpé vált a magyar énektanításban és nevelésben.

Kodály Zoltán és Szentkirályi Márta

Kodály minisztériumi közbenjárása segítségével, végül, 1950 szeptemberében indult meg a tanítás az azóta világhírűvé vált intézményben, mely beindulásától kezdve azt is példázza, hogy bármilyen zenei képességű gyerekekkel való szisztematikus foglalkozás, illetve a zene által meghatározott pozitív miliő hatása nyomán képességeik fejlődésével más – nem zenei – tantárgyak területein is összességében eredményesebb munka, jobb teljesítmény érhető el, mint a nem zenei általános iskolában tanuló társaiknál.

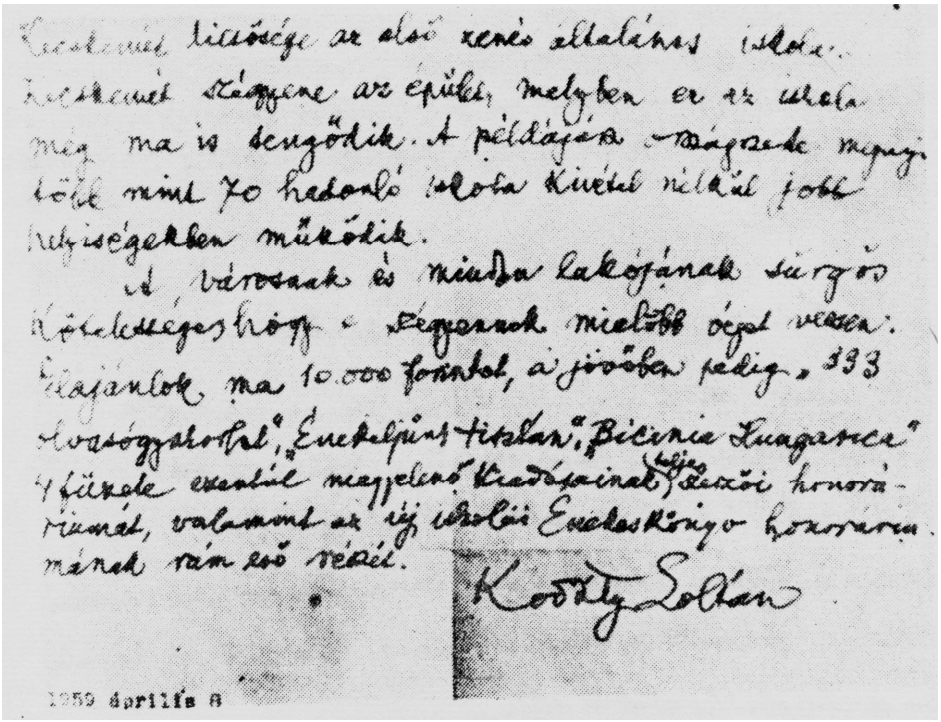
A másik – talán a szubjektivitás talaján álló – megállapítás pedig az, hogy a közös zenei élmények, s az odáig közös erővel megtett út – a maga egymásra figyelés szükségességével – végső soron nagyobb lelki összetartozást, jobb közösséget, maradandóbb kapcsolatokat hozhat létre, mint a zene – illetve pontosabban: a közös zenélés – nélkül nevelkedett fiataloknál.

A Tanítóképző gyakorlóiskolájának tanárából az új, 'énekes iskola' legendás igazgatója lett, az új iskola pedig rövid időn belül igazolta Kodály és Szentkirályi Márta ideájának igazát.

A teljességhez az is hozzátartozik, hogy a Szentkirályi Márta által elkezdett zeneóvoda népszerűsége megnőtt. Későbbi vezetői között olyan méltó utódokat találunk, mint Lakos Imréné, a Kecskeméti Óvónőképző Intézet, illetve jogutódja, a Kecskeméti Tanítóképző Főiskola tanára, aki évtizedekig vezette a zeneóvodai foglalkozásokat a Kodály Iskolában a gyerekek és a szülők osztatlan megelégedésére.

Az iskola továbbra is szívügye maradt Kodálynak. Éppen 75. születésnapján (1957 december 16-án), a Katona József Színházban – ahol a díszhangversenyen egyébként saját maga vezényelte mintegy 400 énekesnek *'A magyarokhoz'* összkart –, ünnepi beszédének felét az énekes iskola méltatása, közönségformáló hatása és a mostoha kommunális körülményein való háborgása tette ki.

Példaként idézzük egy 1959-es, az iskola érdekében tett, nagyvonalú felajánlását:

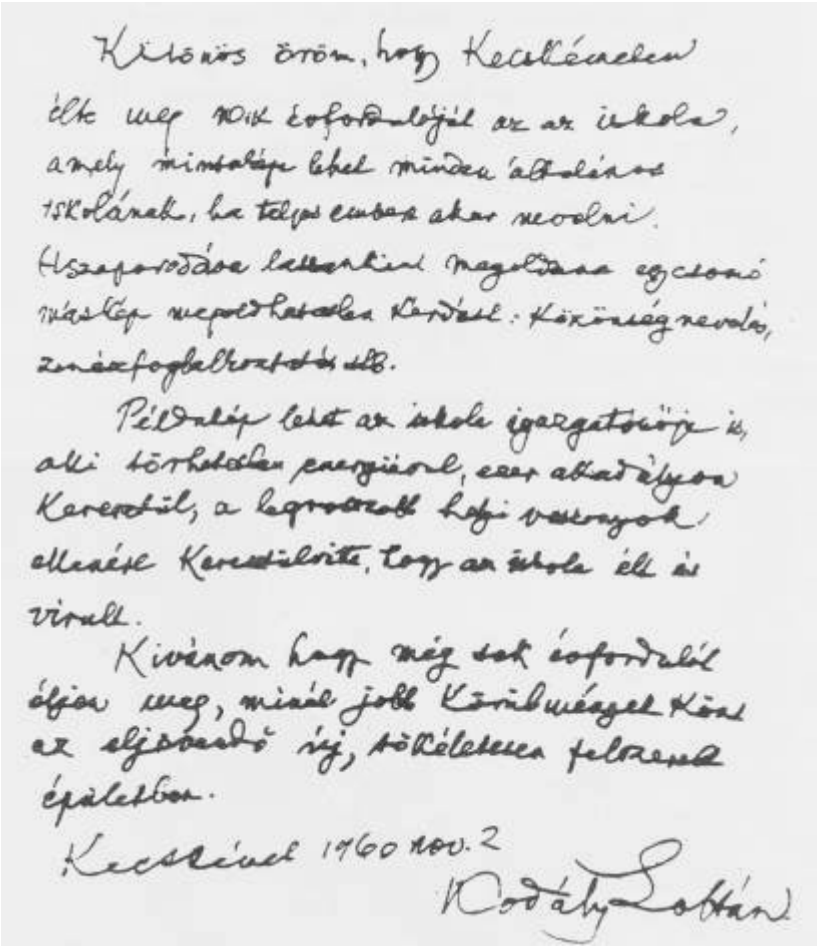


Kecskemét dicsősége az első zenés általános iskola.
Kecskemét szégyene az épület, melyben ez az iskola
még ma is tengődik. A példájára országszerte megnyi-
tőbb mint 70 hasonló iskola kivétel nélkül jobb
helyiségekben működik.
A városnak és minden lakójának sürgős
kötelessége, hogy a szégyennek mielőbb véget vessen.
Felajánlok ma 10.000 forintot, a jövőben pedig „333
olvasógyakorlat", „Énekeljünk tisztán", „Bicinia Hungarica"
4 füzete ezentúl megjelenő kiadásainak teljes szerzői honorá-
riumát, valamint az új iskolai Énekeskönyv honorárium-
ának rám eső részét.

Kodály Zoltán

1959 április 8

….és későbbi, üdvözlő sorait:



Különös öröm, hogy Kecskéméten
élte meg 10 ik évfordulóját az az iskola,
amely mintaképe lehet minden általános
iskolának, ha teljes embert akar nevelni.
Aszaporodása lassankint megoldana egyszerű
másképp megoldhatatlan kérdést: közönségnevelés,
zenészfoglalkoztatás stb.
Példaképp lehet az iskola igazgatónője is,
aki törhetetlen energiával, ezer akadályon
keresztül, a legrosszabb helyi vesszenyek
ellenére keresztülvitte, hogy az iskola élt és
virult.
Kívánom hogy még sok évfordulót
éljen meg, minél jobb körülményeket könt
az eljövendő új, tökéletesen felszerelt
épületben.

Kecskemét 1960 nov. 2

Kodály Zoltán

Nem lenne teljes – és jellegzetes magyar – ez a – elsősorban Kecskeméthez fűzhető – hőskorszak, ha elhallgatnánk mindazokat a hangokat, amelyek az új magyar zene és képviselői ellen szóltak; hol hangosabban, hol – átmenetileg, sokszor az általános és/vagy helyi kultúrpolitikai, vagy tényleges politikai helyzettől / közérzettől függően – némileg elhalkulva.

Ezek az erők még Kecskeméten is erősek voltak, s a bartóki, kodályi 'új' zenei felfogás – no meg a hangzásvilág – ellen ugyanúgy szóltak, mint a magyar nóta védelmében. Ez azonban talán, némileg természetes jelenség. Itt ugyanis nincsen másról szó, mint 'csupán' arról, hogy a magyar mentalitás és lélek sajátosságainak következményeként – jó néhány költőnk által már megénekelt – történelmi sorsunk, sőt predesztináltságunk a 'nemzeti érzést', illetve a 'nemzeti hangvételt' (beleértve a szellemiségét és a konkrét, immár az esztétikai szintre kivetülő tényleges hangvételt is) egyszerűen másnak idealizálta, mint Kodály, Bartók és a többiek.

Országos szinten Kodály és Bartók 'tartotta a frontot' a fenti hangokkal szemben. Kecskeméten ez a feladat leginkább M. Bodon Pálra és Vásárhelyire hárult. Nem volt könnyű dolguk. Az újjal szembeni gyanakvás, a ragaszkodás a megszokott, jóleső régihez, a közöny, sőt, a rosszakarat elleni fellépésük – sokszor a kecskeméti újságok hasábjain – azonban meglehetősen hatékony volt, annak ellenére is, hogy még az országos sikereket megélt 'kecskeméti csoda' zenitjén is (1934-37), tehát több mint 20 évvel a megindított változások után is minden nap meg kellett küzdeniük a maguk igazáért.

Utólag látható és megállapítható: érdemes volt, s nem is csak az ő igazukért, hanem a magyar zenei élet új kibontakozásáért. Rendkívül sok időt és munkát jelentett, hogy – metaforával élve – a nem sok termőerőt jósló sárga kecskeméti homokban próbáltak meghonosítani egy amúgy is számos bajnak kitett palántát. Ám az idők során bebizonyosodott, hogy – a megfelelő, folyamatos ápolás, a fölösleges hajtásoktól való megszabadítás és a felszíni homok alatt rejlő mélyebb termőréteg erejével – ebből a palántából milyen gyönyörű virágot lehet nevelni.

[A vadhajtásoktól való megszabadítás okán figyelemreméltó, hogy már 1937-ben figyelmeztetett Vásárhelyi arra, hogy a kodályi sikerek melegéhez közelebb kívánkozók hogyan veszélyeztetik a Kodály által elképzelt eszményiséget:

„…lassanként előtünedezve részt kértek a 'haszonból' kistehetségű, sőt tehetségtelen, kis műveltségű, sőt teljesen tudatlan 'zeneszerzők' is. Köd jelent meg a láthatáron. Kodály gyönyörű mozgalmát mindinkább fenyegette az elsekélyesedés veszedelme!"

A Népművészeti Intézet Iskoláján 1951-ben tartott, *'Ősi hagyomány – mai zeneélet'* című előadásán pedig, Kodály szólt a '20- as és '30-as évek dilettáns karvezetőiről is, akik ráadásul sokszor a kórusok legnagyobb ellenkezése ellenére próbálták rájuk erőltetni a népdalokat. Ugyanakkor ezt is hozzátette:

„…még mindig vannak ilyen maradványok, és a karvezetőnek nagy tapintatra, óvatosságra van szüksége, hogy a magyar népdal erőszakolásával meg ne utáltassa azt a kar tagjaival."]

Hogy még egy pillanatig maradjunk – az egyébként Kodály által is igen kedvelt – vidéki életből vett metaforáknál, a kecskeméti virágtőről a '60-as évektől új hajtások sarjadtak.

Első megnyilvánulását – a később magát nemzetközivé kinövő – I. Kecskeméti Népzenei Találkozó 1967-es megrendezése jelentette. Létrejöttéért legtöbbet talán Heltai Nándor és az Óvónőképző Intézet (később: Tanítóképző Főiskola) legendás tanára, dr. Kálmán Lajos tettek. Utóbbi – nem utolsósorban, éppen a Népzenei Találkozók ügyéért a későbbiekben a legelkötelezettebben fáradozó, kiváló népzenekutató, egyházzenész, zeneszerző és karnagy – később szintén elnyerte a Kecskemét Díszpolgára címet.

A kodályi eszmék, a nevével fémjelzett módszer, a Kodály Iskolában zajló munka sikere Kecskemétre irányították a külföld figyelmét is. Ugyanakkor egy idő múlva annak is eljött az ideje, hogy a város is tudatosabban és hatékonyabban nyisson a nagyvilág felé. Ennek eszközének jól bevált formáit jelentik a Nemzetközi Kodály Szeminárium rendszeresen visszatérő eseményei: zenepedagógiai előadásai, kurzusai, bemutatói és hangversenyei. E szemináriumok célja a kodályi zenepedagógia külföldi zenepedagógusok körében történő mind teljesebb megismertetése, illetve a résztvevők továbbképzése Az első szemináriumot 1970 nyarán rendezték meg. Szoros összefüggésben a nemzetközi zenepedagógiában kialakult széleskörű érdeklődésre és igényre, pedig, megalakult a Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet, amely a III. Nemzetközi Kodály Szeminárium megszervezésével kezdte meg működését 1975-ben.

Utószó

Kodály születésének ez évi, immár 125. évfordulóját ünnepelve, éppúgy, mint a mindennapokban, akarva, akaratlanul szembesülünk Kodály terveivel, céljaival, munkásságának szerteágazó mivoltával és meghatározó jelentőségével, valamint a mai magyarországi zenei közállapotokkal.

Nem kétséges, hogy Kodály művei – hiszen a zeneszerzői stílus, a jellegzetesen kodályi, ugyanakkor magyar hanglejtés a magyar komponisták több nemzedéke számára is mintaként szolgált – hasonlóképpen a magyar közkincset gazdagítják, mint a népzenekutatásban elért, meghatározó eredményei. Az sem kétséges, hogy kórusművei meghatározó szellemisége iránymutató volt a magyarság jelentős részének a múltban, és lehet/lehetne a jelenben és a jövőben. A 'Kodály-módszer' nemzetközi elismertsége, hazai zenész-tehetségeink és kórusaink itthon vagy külföldön elért sikerei is mind igazolják Kodály törekvéseinek, tanításainak érvényességét.

Mégis, ha összevetnénk a Kodály által elképzelt ideális (és megvalósítható!) zenei közállapotot (köztük a jó zenei közízlés, az ezt segítő, minőségi zenei közoktatás, valamint az ideális énektanár /értsd: tehetséges karnagy és kiváló zenepedagógus!/ ismérveinek kérdéseivel) a mai magyarországi helyzettel, bizony lehangoló, vagy legalábbis felemás eredményre jutnánk.

Az 1980-as években szólaltak meg, majd erősödtek fel azok a hangok, amelyek a 'Kodály-módszer válságá'-ról szóltak. Ugyanakkor figyelemreméltó, hogy az egyéb módszerekkel (pl. Orff- módszerrel) oktató kollégák is hasonló gondokról számolnak be Németországban, Ausztriában, Svájcban, Csehországban és sok más országban, szerte a világon. Úgy látszik tehát, hogy nem egyedi, nem sajátosan magyar krízisről van szó, hanem globális jelenségről egy olyan világban, ahol olyan dinamikus, ugyanakkor erőszakos felfogások, mint például a „fektess be tőkét és préselj ki belőle minél több hasznot, lehetőleg minél rövidebb idő alatt" érvényesülésének egyszerűen csak vetülete, illetve következménye az értékekről, az élet mikéntjéről alkotott nézeteinknek és a világ dolgaihoz való viszonyulásainknak a megváltozása.

Ez, a gyenge középszer (benne: szellemi javak) fogyasztását preferáló, beszűkültebb látókörű gazdaság- és profitorientált világ – amely elvetette az ókori görög vagy reneszánsz embertípus ideáját – pedig minden eszközzel a maga elvei, illetve érdekei szerint működteti az élet egyéb területeit is – benne az oktatást –, s teszi a perifériára a

művészeteket, benne a zeneoktatást is, mint számára nem elég gyorsan és látványos hatékonysággal megtérülő 'befektetést'.

Összességében tehát azt mondhatjuk, hogy zenepedagógiánk napi gondjainak jelentős részét ehhez képest viszonylagosan távolabbi 'alrendszerek' – mint például oktatáspolitika – okozzák, amelyeket pedig egy jelentősen megváltozott, illetve ennek megfelelően megváltozott ízlésű, valamint értékrendű világ vezérel.*

Az ugyanakkor bizonyos, hogy a Kodály által megálmodott *'Százéves terv'* nagy koncepciójának bizonyos elemei – hol országos, hol helyi szinten, jelenleg – ha nem is 'százéves Csipkerózsika-álmukat', de mindenesetre szendergésüket élik.

Kecskemét mindenesetre messzemenően igyekszik a nagy elődök által elkezdett utat folytatni, emléküket ápolni és szellemi örökségüket megbecsülni. A Kodály Iskolában, a Kodály Intézetben és az idén immár 113 éves kecskeméti Városi Zeneiskolában (amely 1989-ben M. Bodon Pál nevét vette fel) zajló magas színvonalú zenepedagógiai munka ezt példázza.

Nem szabad azonban az óvó- és tanítóképzés eredményességéről sem megfeledkezni. Egyedi színfoltot jelentett Magyarországon az Óvónőképző Intézetben az 1980-as évek elején bevezetett újszerű zenei képzés. 1982-ben Kodály születésének centenáriumán a Nemzetközi Kodály Konferencia – a kulturális- és oktatási miniszterrel együtt – december 15-én eljött az Óvónőképző Intézetbe, ahol arról született megállapodás, hogy a hagyományos két éves képzés mellett – a zenei képzés kiemelt szerepével – induljon el egy hároméves, ún. integrált, óvó- és tanítóképzés is.

Ez – az elsősorban Róbert Gábor tanszékvezető docens nevéhez fűződő speciális tantervvel – 1983-ban, mintegy ötven hallgatóval be is indult, s ez adta a későbbiekben a példát, illetve a mintát a többi magyarországi társintézménynek. A későbbi, megváltozott képzési követelményű, ma is érvényes, négy éves tanítóképzés vonatkozásában pedig ugyanilyen egyedinek számít a Tanítóképző Főiskolán, illetve jogutódjában, a Kecskeméti Főiskola Tanítóképző Főiskolai Karán hosszú ideje zajló zenei képzés is (kiemelt figyelemmel a műveltségterületes képzésre), amelynek eredményei révén az intézmény ugyancsak országos és nemzetközi hírnévre tett szert, s melynek éppúgy tanára volt dr. Kálmán Lajos, mint címzetes főiskolai tanára, Forrai Katalin, kiknek nevét tanterem is viseli.

Születésének 125., halálának 40. évfordulóján páran talán majd felébrednek a 'szendergők' közül, köztük, remélhetőleg az oktatáspolitikusok közül is néhányan. Kodályról – nem kétséges – majd országszerte megemlékeznek. Hogy számos helyen

kampányszerűen, a 'Kodály-évhez' kapcsolódón, kötelességként letudva azt, az is bizonyos.

Bizonyára némely iskolában – talán még pedagógusképző intézményben is – tantermet neveznek el róla, remélhetőleg belső meggyőződésből. Kecskeméten a Tanítóképző Főiskolai Kar Zenei Tanszékén 2005-ben avattuk fel a dr. Kálmán Lajosról nevezett termet. Arról a zenepedagógusról kapta a nevét, akinek életpályája Kodályéhoz igen hasonló, szinte 'ikerpálya', akinek hite, ereje, szerteágazó figyelme, ügyek iránti elkötelezettsége éppoly hiteles, mint példaképéé, a Mesteré, s akiről tanítványai éppen olyan rajongással beszélnek, mint Kodályról. **

A jövőben – esetleg szintén pedagógusképzőben – felavatásra kerülő, Kodályról elnevezett tantermek minden bizonnyal jó helyen és jókor adatnak majd át. Jó helyen, mert mai és jövő nemzedékek jelenlegi és jövőbeli tanítóinak, nevelőinek kell magukat majd e termekben napról napra, óráról órára a *Mércével* összevetni, és megpróbálni Tanítóvá, a terem névadójának méltó szellemi követőjévé válni, s jókor, mert ha valamikor, akkor most: polarizálódó, individualizálódó, hogy ne mondjuk: sok tekintetben a szétesés jeleit mutató világunkban van szükségünk igazi, nagybetűvel értendő tanítókra, Praeceptorokra.

Az értekezés tárgykörében megjelent publikációk, a dolgozat szerzőjétől:

*

– „In unruhigen Gewässern"(„Nyugtalan vizeken"). in *K.u.K.* Krems, Kecskemét: Pädagogische Akademie Krems, Pädagogische Hochschule Kecskemét, 1995.

– „Wirbelwind". in: Pädagogische Horizonte in Europa. Krems, Kecskemét: Pädagogische Akademie Krems, Pädagogische Hochschule Kecskemét, 1999.

– „Forgószél". in Módszertani Lapok Ének-zene 3. szám. Budapest: 1999.

– „Die Kodály-Methode in Ungarn – Entwicklungen, Erfahrungen und neue Herausforderungen". in Welchen Unterricht braucht die Grundschule? 103-117. p. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 2006.

**

– „Praeceptores – Gondolatok Tanítókról egy teremavató kapcsán". in Magyar Tudomány ünnepe, Bács-Kiskun Megyei Tudományos Fórum. Kecskemét: Kecskeméti Főiskola Nyomda, 2006.

– „Az ember alkotásra született – Válogatás dr. Kálmán Lajos munkáiból". Az írásokat és kézírásos kottákat sajtó alá rendezte és szerkesztette: Smuta Attila, 287 oldal + CD melléklet, Lakitelek: Antológia Kiadó, 2004

Bibliográfia

Bárdos Lajos. Kodály, az összefoglaló. in A Kodály Intézet Évkönyve 2001. (szerkesztette Ittzés Mihály), Kodály Intézet, Kecskemét, 2001

Bónis Ferenc. Neoklasszikus vonások Kodály zenéjében. in Bónis Ferenc. Hódolat Bartóknak és Kodálynak. Püski Kiadó, Budapest, 1992

Bónis Ferenc. Történelmi jelképek a magyar zenében a nemzeti romantika korától – Kodályig. in Bónis Ferenc (szerk.). Kodály emlékkönyv.
Püski Kiadó, Budapest, 1997

Breuer János (szerk.). Kodály-mérleg, 1982. Gondolat Kiadó, Budapest, 1982

Breuer János. Kodály kalauz. Zeneműkiadó, Budapest, 1982

Breuer János. Kodály Zoltán szabadsághangjai. in Breuer János. Kodály és kora. Kodály Intézet, Kecskemét, 2002

Eösze László. Forr a világ. Móra Kiadó, Budapest, 1982

Eösze László. Kodály formaművészetének néhány sajátossága. in Bónis Ferenc. Kodály Zoltán emlékére. Magyar zenetörténeti tanulmányok, 4. Zeneműkiadó, 1977

Eösze László. Kodály Zoltán. Gondolat Kiadó, Budapest, 1967

Heltai Nándor. „Szívébe fogadott Kecskemét”.
Kecskemét Város Tanácsa, Kecskemét, 1982

Ittzés Mihály. „A múlt csak példa legyen” – A magyar történelem Kodály Zoltán műveiben. Kodály Intézet, Kecskemét, 1996

Ittzés Mihály. Kodály köpönyege. in A Kodály Intézet Évkönyve 2001. Kodály Intézet, Kecskemét, 2001

Keresztury Dezső. Gál István. Kapitánffy István. Demény János. visszaemlékezé-sei in Bónis Ferenc (szerk.). Így láttuk Kodályt. Zeneműkiadó, Budapest, 1982

Kodály Zoltán. Visszatekintés I – III.
Sajtó alá rendezte: Bónis Ferec. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1974

Szabolcsi Bence. Kodályról és Bartókról.
Közreadja: Bónis Ferenc. Zeneműkiadó, Budapest, 1987

Tarnóc Márton: Kodály és a régi magyar műveltség, In: Kodály szeminárium, Kodály Intézet, Kecskemét, 1983

Tóth Aladár. Kodály Zoltán költői világa, énekkari szerzeményeinek tükrében. in Kodály emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára. Szerk.: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1953