

6321-11

MAGYAR
ZENETÖRTÉNETI
TANULMÁNYOK

—
KODÁLY
ZOLTÁN
EMLÉKÉRE

MAGYAR ZENETÖRTÉNETI TANULMÁNYOK

KODÁLY ZOLTÁN EMLÉKÉRE



A NÉPZENEKUTATÁS EREDMÉNYEINEK HATÁSA KODÁLY ALKOTÁSAIBAN

Mindig voltak olyan alkotóművészek, akik élményük területét tudományos érdeklődéssel is igyekeztek meghódítani. Goethe, Leonardo nevezetes példái ennek a magatartásnak. Kodály és Bartók ugyanezt az alkotótípust képviseli, náluk azonban már többről van szó, mint az átlagon felüli intellektus átlagon felüli érdeklődéséről: ők élményük világát már a szaktudomány fegyverével, kutató munkával is birtokba akarták venni. A tudatos keresés, a tudat irányító szerepe stílusa kialakításában Kodálynál már indulásakor jelentkezik. Visszaemlékezésében vallja meg, hogy „... ha a zeneszerzőnek már az volt a szándéka, hogy mint Herder a népek hangját, ... saját népének hangját meghallja, és azt aztán valamiképpen hangosabban megszólaltassa, akkor ezt a hangot először meg kellett ismernie.” Már ebből is következik, hogy nála a kétféle tevékenység nem határolódik el egymástól: ugyanannak a szellemi munkának két oldala ez, két lehetséges reagálás ugyanarra az élményre. Ami tudományosan foglalkoztatta, az egyúttal művészi alkotás forrása is lett; ami művészi alkotásra ihlette, arról tudósként is töprengett — s előbb-utóbb tudományos problémáit is feldolgozta. Világosan követni tudjuk, amint népzenei gyűjtéseiből, tudományos eredményeiből művészi alkotások is születnek, s amint tudományos fölfedezései egyre nagyobb befolyást gyakorolnak alkotó fantáziájára.

Ez az összefüggés már akkor is nyilvánvalóvá válik, ha időrendben egymás mellé helyezzük gyűjtéseit, tudományos dolgozatait azokkal a zeneművekkel, amelyekben a gyűjtött és tudományosan tárgyalt népdalok adják a témát vagy alap gondolatot. 1909-ben közli a *Zoborvidéki népszokásokat*, 1924-től kezdve dolgozza fel gyermekkoraiban az északnyugati terület szokásdallamait. 1914-ben találja meg Bukovinában az énekelt Árgirus-szöveget, 1920-ban értekezik róla *Árgirus nótája* címen — s a népdalból rekonstruálja a XVI. századi históriás énekek ritmusát —; 1931-ben adja közre a dallamot *Katona vagyok én, ország őrizője* szöveggel a Magyar Népzene sorozatban zongorakísérettel feldolgozva. 1915-ben közli az Ethnographiában a *Hitellen férj*-balladával kapcsolatos fejtegetéseit: egy recitálással oldott dallamnak szlovák párhuzamaiban kimutatja eredeti ritmusát, és rögtön rámutat a dallam református zsoltár-előzményére a XVII. századból, valamint ritmusrokonaira Balassinál és régi magyar költészetünkben; — ez az a ritmusfajta,

a 6/8-os kétszer 3 + 2 osztású tizes, amit 1923-ban a Psalmus tett feledhetlenné; de már 1917-ben a *Mulató gajd*-dal, 1923-ban pedig a *Síralmas nékem* (Balassi említett verse) és a *Várj meg madaram* megzenésítésével is elárulta, mennyire szívügye ez a ritmus, a régi magyar költészet egykori kedvelt versformája. (A *Síralmas nékem* és a *Várj meg madaram* datálásával kapcsolatban lásd Breuer János cikkét jelen kötetben: Kodály műveinek visszhangja az 1920-as évek nemzetközi sajtójában. Szerk.)

Az ötfokúságról írt munkáit egyelőre átugorva 1922-ben találjuk Somogyban, gyűjtőúton, és 1926-ban jelenik meg a Hány Jánosban e gyűjtéséből az első „kanasztánc-ritmus”, a *Hej két tyúkom tavali*-énekekben. 1922–28 között a Mátravidéken gyűjt, s 1931-ben már megkomponálja a *Mátrai képeket*. 1933-ban jelenik meg előadása a *Néprajz és zenetörténet* összefüggéseiről: hogy a néphagyományban fennmaradt emlékek teszik élővé a zenetörténeti emlékek vázlatos kottaképét, és a néphagyomány ismerete nélkül nem ismerhetjük meg zenei múltunkat; — még ugyanabban az évben elkészül *Galántai táncok* című zenekari műve, ami a vázlatos régi kottás feljegyzésekből a népi hangszeres zene ismeretével megelevenített verbunkos-stílus remeke. 1934-ben gyűjt első ízben Karádon, ugyanabban az évben már meg is születik a *Karádi nóták* férfikarra; 1935-ben megtalálják a Páva-dallamot, 1937-ben férfikarra dolgozza fel Ady szövegével, de a népi dallammal, s 1939-ben már elkészülnek a Páva-variációk nagyzenekarra. Látjuk, hogy a gyűjtő—kutató és a tudományos felfedező eredmények azonnal vagy bizonyos érési idő után művészi eredményekké is alakulnak át.

A művészetté válás azonban nem mindig magától értetődő és egyszerű; a dallam néha csak lehetőséget villant fel, amit csak a tudós vagy a művész képzelőereje láthat meg benne. Amikor mi a kész mű ismeretében rátalálunk a kiindulást adó népi változatra, már az alkotás fényében látjuk az előzményt, és csak az azonosság többé-kevésbé fennálló volta érdekelt; de ha önmagában, alkotás háttéré nélkül találkozunk egy-egy ilyen „előzménnyel”, vajon kinek jutna eszébe „alkotás” lehetőségét látni meg benne? Vegyük szemügyre az alábbi furulya-dallamot:





Így bizony igénytelen kis darab, különösen, ha halljuk is az elfúló, bizonytalan és halk hangokat, amiket a kotta nem tud visszaadni. Csak ha a *Marosszéki táncok* harmadik epizódja mellé tesszük, akkor látjuk, hogy milyen lehetőségek lappangtak benne.

V/2 Allegro vivace (♩=160-168)



Még igénytelenebb a következő kanászki- és trombita-felvétel:



És ebből az emlékből támadt egyrészt a Hány János csatára hívó jele, másrészt a mesehangulatú óra-zene, melynek első négy ütemét emlékeztetőül felidézzük:

V/4



Kodály a hangzás igénytelensége, egy szál furulya vékony hangja mögött is meg tudta hallani a figurálás nemes hagyományát és át tudta venni zenekari szólamainak figurációiba. A *Nékem olyan emberecske kéne* énekelt dallamának furulya-változatát látjuk a V/5 kottapéldában; vessük össze *Székely fonó*-beli hangszeres formájával (V/6):

V/5

$\text{♩} = \text{kb. 112}$

8 *sempre*

sic



V/6

195



Néha nem is elég egyetlen dallamot, egyetlen felvételt tenni az alkotás elé. A Mátrai képek híres zárótétele, a *Két tyúkom tavali, három harmadévi*, a feldolgozásából vált közismertté:

V/7 Allegro molto

ff p
Két tyúkom ta-va-li, há rom harmad-é - vi,
ff p
Hajtsd ha-za Ju-lis-kám, za-bot a-dok né - ki.
Pi - te sár-ga, pi - te bú-bos, pi-te mind a há - rom.
Az u - ram is itt hon vagy on; nincsen semmi ká - rom.

Előzményként egy kétsoros töredéket találunk (V/8), meg egy négysoros füttyült dallamot, amire két sor szöveget utólag hozzámondtak (V/9), és két nagyon halk, elhasznált, alig kivehető dudafelvételt (V/10–11). A V/12 példa a kórustémát mutatja; a fekete rombusz-kották a felvételeken meglevő, de nem azonos helyeken alkalmazott hangokat jelzik, az üres rombuszok a felvételeken elő nem forduló hangokat.

V/8
Két tyúkom ta-va-li, há-rom harmad é - vi.
Hajtsd haza Ju-lis-kám, za-bot a-dok né - ki.

V/9 Fütty

(Pi-rók ku-tya pad a-latt fo-gát viesor - gat - ja.
O - da - ug-rik a má-sik, ne-ki kac-cog - tat - ja.)

V/10 F. 103 duda

stb. apráják

V/11 F 106/b duda
stb. apráják

V/12



Mindebből kivehető, hogy Kodály a faluban hallott három dallamváltozat különböző megoldásait olvasztotta össze, az utolsó sort méghozzá úgy, hogy a füttyült dallam két ütemét egy ütemmel eltolva alkalmazta; s még így is két helyen, saját ízlése szerint, két hangot másképp alkalmazott. (A harmadik sor harmadik ütemének elején s a negyedik sor első ütemében. Lehetséges ugyan, hogy a dudajáték kivehetetlen részeiben ezek a hangok is elhangzottak, vagy még a felvétel előtt vagy után hallotta.) A lényeg azonban az, hogy az összeolvasztás is, az apróbb módosítások is a népi variálás stílusában történnek; bármelyik énekes bármelyik előadásban ugyanilyeneket produkál, s a zeneszerző, aki a népi stílust és annak éppen ezt a változékonyságát ismeri, itt maga is úgy szerepel, mint egy variáló — a jó ízlésűek közül.

A szerző tulajdonképp mindig „kiválaszt” a változatok sokféleképp burjánzó szövevényéből egy neki legjobban megfelelőt. Válogatás eredménye a *Hej két tyúkom tavali* dallama is Hány Jánosban:

V/13



Hej két tyúkom tava-lyi, há-rom harmad é - vi. Ha tudtá-tok, hogy az e-nyém,
mért ad-ta-tok en - ni! Tyu-tyu szöke, tyutyu bar-na, tyutyu mind a há - rom.



A ko-ka som sem veszettel, nincsen semmi ká - rom. Hej tar - ka tik - ja,
fe-hér lá-bu lúd - ja, Még a gu-nár-nak is van tarka purusz-lik - ja.
Ti-nó-ri - a, ma-nó-ri - a, székfü gyömbér, gyanóri - a szégyen a ci-cá - nak,
szégyen a ma-cá - nak. Hogy nem fogott e-ge-ret az ő kis fi - á - nak.

Az eredeti lejegyzés a következő lehetőségeket tartalmazza:

V/14



Hej két ti-kom ta-va - li, há-rom harmad é - vi.
Ha tudtá-tok, hogy az e-nyém, mér ad-ta-tok en - ni?
Tyutyu szölke, tyutyu barna, tyutyu mind a há - rom.
A ko-kasom semve-szett el, nincsen semmi ká - rom,
Hej szajha tik - ja, fe-hér-lá-bú lúd - ja
Még a gu-nár-nak is van tarka pu-rusz - lik - ja.



Ami nincs benne, az is egytől-egyig mind feltalálható ennek a dallamnak számos változatában — a Magyar Népzene Tára VI. kötetének tanúsága szerint. Az ottani 1. számú dalban láthatjuk azokat a változatokat, amelyek példáinkból hiányoznak, s amelyek a sokszorosan igazolt általános formát képviselik. Ahogy az énekeseknél újra meg újra felbukkannak ugyanazok a megoldások a legtarkább kombinációkban, ugyanúgy felhasználhatja őket az a szerző is, aki egyszer ebbe a változat-burjánzásba belepillantott és annak stílusába beleélte magát. (Bartók népdalfeldolgozásaiban is figyelemmel kísérhető ugyanez az eljárás).

A népi stílusnak ilyen ismerete, elsajátítása és a variáló képesség akkor kellett igazán, amikor régi, vázlatos följegyzésben kellett felismernie — vagy megéreznie — a benne rejlő hiteles népi stílust. Ismét csak azt szemléljük meg először, *ami* és *ahogy* az alkotás *előtt* állt, hogy megítélhessük: mennyi fantázia kellett az életrekeltéséhez. Vajon Kodály előtt kiből milyen visszhangot vert volna a következő dallam:



Amikor Kodály a *Galántai táncok*ban feldolgozta, még nem ismerte az alábbi dallamot Székről, sem annak a Mezőségen itt-ott még hallható hangszeres változatait:



mégis tökéletesen eltalálta a feldolgozás tempóját, a dallam méltóságteljes karakterét, díszítéseit, amit a nyolcadokban mozgó vázlatos zongoraletét bizony egyáltalán nem éreztet.

De van itt egy másik tanulság is. Nevezetesen, hogy a tudományos és művészi-alkotó munka egysége fordítva is fennáll: sokszor a megérzés jár előtte a tudatos felismerésnek. Kodály a múlt századi vázlatos dallamban megérezett valami jellegzeteset, valami ősit, és feltámasztotta teljes hangulatával — anélkül, hogy tudta volna róla azt, amit azóta tudunk: hogy a dallam-típus a sirató rokonságába tartozik, hogy régi tánczenénknek igen kedvelt,

szerteágazó dallamfajtája, amit későbbi kutatások és újabb időben előkerült források tettek számunkra világossá. A régi magyar tánczene és a népi hangszeres muzsika egységét is akkor még csak ő érezte és kezdte megvalósítani alkotásaiban; részletes tudományos bizonyításához most kezdünk hozzá a felgyűlt hatalmas anyag rendszeres feldolgozásával. És vannak olyan „meglátásai”, amelyek soha tudományosan meg nem jelentek, csak egy-egy zeneműben testet öltve: a *Mátrai képek* egy sor dudanótát fűz fel pompás fűzerbe a lakodalmi multság jelenetében. Bizonyára a negyedekben mozgó alapritmus elemi ereje ragadta meg képzeletét. Hogy ez tudatos-sá is vált benne, azt egyetlen bejegyzésből tudom, amit első verstani könyvem kéziratába írt bele, ahol a dudanóták ritmusát említem: „de azok a legrégebbiek”.

De mégsem azok az esetek a jellemzők Kodályra, amikor meg kellett érezni valami rejtett szépséget és a csírából kibontani a magasabbrendű szépséget. Legáltalánosabban, legtöbbször tapasztalható forrása ihletének az, amikor a népdalban tökéletes szépséget ismer meg, és ezt az önmagában is magasrendű szépséget akarja szolgálni alkotásával. És ezek közt a szépségek közt is első helyet foglalnak el azok, amelyekről a tudományos felfedezések kiderítik, hogy a legősi, legnemzetibb elemei a hagyománynak. Ha azokat a dallamokat emeljük ki, amelyeket többször is feldolgozott, amelyek, úgy látszik, a legmélyebb élményt jelentették számára, azok tökéletes szépségű dallamok — és egy kivételével ötfokú, kvintváltó vagy ereszkedő dallamok, a legrégebbi népdalstílus darabjai. Vagyis amelyekben összefonódott az esztétikai érték és a történeti jelentőség, amelyekben a kutató és a művész együtt kapott örökre szóló élményt. És most újból állítsuk párhuzamba a tudományos felfedezést és a zenei alkotásokat: az ötfokúságról írt tudományos munkáit és ezeket a visszatérő, több formában is feldolgozott dallamokat.

1907-ben világosodott meg benne — Bartók csíki gyűjtésének sok pentaton dallama láttán — az ötfokúság jelentősége népdalainkban. 1917-ben jelenik meg *Ötfokú hangsor a magyar népzeneben* című tanulmánya. Bartók 1924-ben közli könyve függelékében — bizonyára nem Kodály tudta nélkül — azt a három cseremis népdalt, amiről megjegyzi, hogy ötfokú, kvintváltó felépítésük néhány régi magyar dallamban is megtalálható. 1934-ben Kodály már a cseremis népdalok kvintváltását tanulmányozza *Sajátságos dallam-szerkezet a cseremis népzeneben* című dolgozatában. 1937-ben pedig megjelenik a *Magyar népzene* című tanulmánya, amelyben magyar és keleti példák sorával bizonyítja a régi, pentaton stílus keleti eredetét.

Most lássuk a feldolgozásokat. Az 1907-es felfedezés után ő is elmegy a székelyekhez, s 1910-ben, 1912-ben és 1914-ben (Bukovinában) megtalálja azokat a dallamokat, amelyeket sorra feldolgoz műveiben: a *Hét zongoradarabban Székely nótá* címen az „Azhol én elmenyek” kvintváltó ötfokú

dallamát, 1918-ban a *Székely keserves* recitáló-ereszkedő tiszta ötfokú dallamát. Az elsőt a Magyar népzene első füzetében dolgozza fel újra 1924-ben, majd a Székely fonóban 1932-ben; a másodikat a nagy vegyeskari remekműben, 1934-ben. A *Háry János*-beli „Hej két tyúkom tavali” — 1926-ban — tulajdonképpen ugyanazt a dallamot dolgozza fel, mint a *Karádi nóták* „Megismerni a kanászt cifra járásáról” finálé-dallama, 1934-ben, más változatban. Ez egyike a legtipikusabb kvintváltó-ötfokú dallamcsaládnak. Végül az 1935-ben megtalált „Röpülj páva”-dallamot 1937-ben férfikarra dolgozza fel, 1939-ben pedig nagyzenekarra. Erről a dallamról akkor már tudta, hogy a kvintváltó-ötfokú dallamstílus egyik ősfarmája, s a kvintváltásnak benne tapasztalható hangnemi módosulásairól írt már előzőleg a cseremiszek kvintváltásával kapcsolatban. Azt azonban még nem tudta, csak moszkvai bemutatója után derült ki, hogy ennek a dallamnak is megvan pontos cseremis párhuzama, s ma már a keleti eredetű régi stílus központi darabjának tekintjük. Jellemző az is, hogy az 1910-ben gyűjtött „Székely keserves”-t csak 1918-ban dolgozza fel először zeneműben, az „Azhol én elmenyek”-et (1912) pedig csak 1917-ben; a *Karádi nótákat* viszont 1934-ben azonnal, a gyűjtéssel egy évben, a Páva-dallamot 1937-ben, két évvel felbukkanása után. Addigra kiérlelődtek a tudományos problémák, világosan *tudta* is az előkerült darabok jelentőségét, a művészi reagálás is azonnal jelentkezett.

Az, ami ebből az összeállításból szemünk elé tárul, az a tudományban a legősi, legnemzetibb stílus fokozatos tudatosulása, és az, hogy alkotómunkájával egyre jobban hozzátapadt ehhez a felismert legősi hagyományhoz. De a tudományos felismeréshez kellett a dallamoknak és az egész stílusnak sallangtalan, monumentális szépsége is. Mert ezúttal nagyon is emlékeztünkbe kell vésnünk: ez a „tudományos érték” sosem csak tudományos szempontból az, mindig együtt jár vele az esztétikai érték, a szépség vonzóereje is. Ezek a klasszikus darabok, amelyek vissza-visszatérnek művészetében, s többi stílusrokonai is, nemcsak történeti jelentőségükkel tűnnek ki a többi közül, hanem időtlen szépségükkel is. A néphagyományra az jellemző, hogy ami a történeti fejlődésben kialakul benne mint legtipikusabb, az egyúttal a legérettebb szépséget is jelenti: a történeti érték maximuma az esztétikai érték maximumát is.

És az is jellemző, hogy a *Magyar népzene*-sorozatot — ahol zongorakísérettel adta ki legszebb népdalainkat az énekesek és a közönség számára — néhány Székelyföldön gyűjtött ötfokú dallammal kezdi meg, s korábbi, zaborvidéki gyűjtéséből először a harmadik füzetben használ fel dallamokat. Vagyis a legősi réteg felfedezése váltja ki belőle a szándékot, hogy a népdalok szépségével a zenei világ elé álljon.

Azt is le kell azonban azonnal szögezünk, hogy sohasem vált egyoldalúvá a tudományos eredmények hatása alatt. Akár a *Magyar népzene* füzeit

lapozzuk végig, akár a *Háry Jánost*, vagy a *Székely fonó* partitúráját a bennük feldolgozott dallamok szempontjából, mindig a népzene legváltozatosabb stílus-elemeit találjuk bennük, sohasem kizárólagosan az ötfokú régi dallamokat. Sokszor még funkciós dúr dallam is megjelenik — ha valami történeti jelentőség indokolja, mint a „Nyalka kuruc”-ot csúfoló labanc dalban; s az ötfokú dalok mellett egyedül a „Meghalok, meghalok” kezdetű zoborvidéki dallamot dolgozta fel két ízben is: egyszer a *Két zoborvidéki népdalban* kórusnak, másodszor a *Magyar népzene*ben énekhangra és zongorára; ez pedig a maga sajátos hatású hangsorával, dúr-terccel és moll-szexttel nem ötfokú; ezt Kodály később több rokonával együtt („Körtéfa”, „Elkiáltom magamat”) morva eredetűnek tartotta. (Morva párját egyébként egyiknek sem ismerjük, csupán ez a hangsor gyakoribb a morváknál, mint nálunk vagy a románoknál.) Ezek a nagy, összefoglaló zenei képek a magyar népdalról felölelnék lehetőleg mindenfajta szépséget, ami a magyar népzenei hagyományban található, és ezzel a gazdag sokféleséggel foglalják keretbe a legsajátosabb, keleti vonásokat. A *Mátrai képek* fődallama, a Vidrócki-ballada sem tartozik a pentaton-kvintváltó darabok közé. Kodály még azt hihette, hogy „elhomályosult ötfokúság” és elhomályosult kvintváltás emléke lappang benne — ennyiben tehát már csak közvetve tartoznék az „ősrétegbe”. Ez azért nem akadályozta meg, hogy — megismerve szépségét és népszerűségét — fel ne használja az egész vidék hangulatának felidézésére. Azóta már úgy tudjuk, hogy egyes részei inkább utólag „ötfokúsodtak”, s ez a típus is a sirató-rokonságba tartozik. Vagyis a művészi megérzés ugyanúgy helyesen működött — még a tudományos eredmény előtt —, mint a dudánóták esetében.

Akinek a népi dallam ennyire fontos, aki a dallam szépségeért készíti a feldolgozást, hogy minél méltóbb keretben jelenjék meg az, amit ő a maga egyszerűségében is tökéletesnek látott, az kiemelni akarja a dallamot a feldolgozással is, nem elrejtteni benne. Kodály népdalfeldolgozásai arról nevezetesebbek, hogy akár kórusban alkalmazza, akár zongora- vagy zenekarkísérettel látja el, fő gondja, hogy a kíséret ne terhelje meg, ne rejtse el a dallamot, engedje szabadon szárnyalni. Zongorakísérete sokszor csak közjáték a dallam versszakai közt, egyébként tartott hangok vagy diszkrét ritmuskíséret fölött ívelhet a dallam.

v/17
Allegro con brio $\text{♩} = 126$
ff strepitoso

Lento
ff *p doloroso*
 Jaj! „Jő-jön haza é-des-a - nyám!”
sf *p* *espr.*

Tempo I
 Mert beteg az é-des-a - pám!” „Vár, lányom egykicsit, Hackl táncójak
pp

egy ki-csit, Minnyár én is me-nyek, Eggyet kettőt for-du-lok, Minnyár otthon

le - szek,

Jaj!

Lento più doloroso

„Jöj-jön haza, é-des-a-nyám! Gyóntassuk meg é-des-a-pám!”

Máskor meg halk akkord-ismétlések festik alá a dallamot a dallam ritmusától eltérő ritmusban, alig adva többet, mint egy-egy tartott harmóniát megtámasztásul.

V/18 *Lento poco rubato* ♩ = 40

Az hol én el -

me - nyék, Még az fák is sír - nak,

Gyen - ge á-ga - i-ról Le - ve - lek le - hull - nak.

pp

simile

dim.

ppp

Különös feladatot jelentett a népdalfeldolgozás polifon szövésű kórusokban. A Palestrina-szerű ellenpont nem engedi annyira érvényre jutni a dallamot — a szöveget még kevésbé —, mint ahogy Kodály kívánta. Tehát kialakítja azt a fajta többszólamúságot, amikor a népdal alatt a többi szólam

szövegtelenül énekel — „a” szótagra —, s az egész kíséret zenei jellegében is eltér a feldolgozott népdaltól: tornyosuló-zuhanó hullámmozgásával, szólam-szerű, mégsem dallamszerű mozgással valóban ellenpontja, aláfestő; zúgó háttére csak a dallamnak, amely a maga határozott dallamvonalával még fortisszimóban is kirajzolódik ebből a háttérből. Ilyen a *Székely keserűs* (második és különösen harmadik versszakában)

V/19

ff

Tengérnek nagy partja: Koporsóm oldala Tengérnek mélysége: Koporsóm feneké

aj! aj!

Aj! aj!

Aj! aj!

Tenger sűrű habja: Szémfődelem lészén, Tengérnek zúgása: harangszómis lészén

aj! aj!

aj! aj!

aj! aj!

dim. *rall.*

bom, bom, bom, bom,

ó ó ó

és ilyen a *Karádi nóták* könyörgő betyárának éneke:

V/20

Lassabban *p (kérő hangon, beszélve)*

pp *legato*

A Kérem a-lá-za-to-san az u-rakat,

Engedjék el ezt a csekély ba-jomat! Hajtok bárányhajtok pörgét az urnak,

(A)

Csak engemet bocsásson el szabad-nak! Kérem a-lá-zatosan az

f *mp*

(A)

u - ra - kat, Engedjék el ezt a csekély ba - jo - mat! Hajtok lovat harminchármat

(A)

fe - ke - tét, Kivel felszántom az u - rak me - ze - jét.

(A)

Ké - rem a - lá - za - to - san az u - ra - kat, En - ged - jék el ezt a csekély

Ké - rem szé - pen az u -

ba - jo - mat! Haj - tok o - lyan da - ru - szó - rü pa - ri - pát, ra - kat En - ged - jék el

Hét vármegye nem ta - lál - ja fől pár - ját. a ba - jo - mat, En - ged - jék el a ba - jo - mat.

Kodály a *Psalmus hungaricus* szőlőjének és a kísérő női jajgató-kórusnak együttesében találhatott rá erre a megoldásra (115—130. ütem: „Gyakorta köztük gyűlések vannak”). Egy harmadik megoldása az egymásnak felelgető két dallam, amely szintén inkább egymásután szólal meg, mint egymás alatt vagy fölött. A *Székely fonó* „Elmenyek, elmenyek — Ha kiindulsz Erdély felé” dallampárja és számos gyerekkar példa erre (pl. Lengyel László). Nyilván nem véletlenül írta *Magyarság a zenében* című tanulmányában: „Amiben oly különböző egyéniségek, mint Erkel és Liszt megegyeznek: a dallam uralkodó szerepe, gazdag, beszédes ritmusok... mind kedves a magyar ízlésnek” (Visszatekintés: II/250 l.), és előbb: „Ha például a német többszólamúságot jellemzi a kíséret bizonyos túltengése, Erkelnél észrevehető, mennyire őrizkedik ettől, mennyire vigyáz, hogy a dallam szárnyalását a kísérő apparátus túlságosan meg ne kösse” (ugyanott, 239 l.). Az figyelhetette meg mindezt, akinek magának is gondja volt rá.

Akinek a népi dallam ennyire fontos — így kezdtem az előbb. S valóban, senkinek sem olyan fontos, mint neki, senki sem áldozott annyi zeneszerzői munkát a népdalnak, maga Bartók sem, mint ő. S ha most zeneszerzői munkáját időrendben tekintjük át, mégis meglepő dolgot tapasztalunk: a népdal mint téma és önálló mű aránylag későn került Kodály alkotásának középpontjába. Az időrend világosan három elváló korszakot mutat ki pályáján: az első 1923-ban a *Psalmus*-szal zárul, és úgyszólván nincs is benne népdalfeldolgozás; a második a *Psalmus*-tól — 1923-tól — 1932-ig, a *Székely fonó*ig, amelyben kizárólag népdalfeldolgozások és népdaltémájú művek születnek; a harmadik az 1932-től élete végéig terjedő korszak, amidőn a kétféle alkotás párhuzamosan jelentkezik egymás mellett.

Zeneszerzői pályáját ő maga is a népdal megismerésétől — 1905-től — számítja: ez alakította ki egyéni hangját, vokális stílusát és hangszeres zenei nyelvét — mégis az első tizenhét év alatt mindössze egyetlen népdalfeldolgozásnak nevezhető művet alkot: a *Két zoborvidéki népdal*-kórusát, s népdaltémából alkot két zongora-darabot, a *Székely nótát* és a *Székely keservest*. Egyetlen zongorakíséretes történeti dalfeldolgozása keletkezik még ebben az időszakban: a *Kádár István*. Emellett még első vonósnégyesét indítja egy mottószerűen beillesztett népdallal — „Lement a nap a maga járásán” — s ezzel ki is merítettük e korbéli népdaltémáit. Ugyanakkor megszületnek kamaraművei, mindkét vonósnégyese, triószerenádja, hegedű—gordonka duója, gordonka—zongora szonátája, szólógordonka szonátája, zongora-darabjainak és dalainak sorozata. De még ezek is csupa eredeti dallamból, Ady, Balázs Béla, Móricz Zsigmond szövegére, vagy régi költőkére — a *Megkészt melódiák* —, sőt az op. 1, az *Énekszó* is népi szövegekre írt *eredeti* dallamokból áll. És mindent betetőz a *Psalmus*, amelyben szintén semmi közvetlen népdalemlékezés, népdaltéma nincsen. S ha kórust ír — egyelőre még ritkán —, akkor is Kölcsey szövegére, régi ismeretlen szerző versére

eredeti muzsikát szerez, a *Bordalt* és a *Mulató gajdot*, vagy a korszak végén szöveg nélkül a *Hegyi éjszakákat*.

A Psalmus után egyszerre fordulat áll be. Először is megjelennek gyermekkarai, és 1932-ig több mint egy tucat követi egymást. Azután 1926-ban a *Háry János*, 1927-ben a *Marosszéki táncok*, 1931-ben a *Mátrai képek*, és 1924-től 1932-ig a *Magyar népzene* tíz fürete. S mindent betetőz 1932-ben a *Székely fonó*. 1932-től kezdve azután újra megjelennek eredeti alkotások is, de a népdalfeldolgozás soha sem marad ki művei közül. Egymás mellett találjuk a *Galántai táncokat* és a *Páva-variációkat* a *Te Deum*-mal, a *Concertó*-val, kórusai közt *Öregeket*, *Jézus és a kufárokat*, *Akik mindig elkésnek*, *Huszt*, *A magyarokhoz* és *Norvég lányok*-féle eredeti alkotásokat a *Karádi nótákkal*, *Székely keservessel*, *Molnár Annával*, a tipikus népdalfeldolgozó-sokkal.

Bartók többször leszögezte, hogy a népdal felhasználásának három külön-közö fokozata van: 1. a népdalnak kísérettel való ellátása, a tulajdonképpeni népdalfeldolgozás, 2. népdaltémát felhasználni zeneművekben, 3. a legvégső és legmélyebb: a népdal nyelvét mint anyanyelvet elsajátítva csak népdal-szellemű eredeti alkotásokat szerezni. Amint látjuk, Kodály fordított sorrendben élt a három lehetőséggel: a népdal megismerése után azonnal kialakítja belőle zenei anyanyelvét: a terc-építkezés helyébe a kvart-építkezést; az ötfokú fordulatokkal, a szeptimával, mely nem kíván feloldást, a tritonusszal és a népdalban talált sokféle hangnemi lehetőséggel korszerűvé tett és egyéni-nemzeti zenei nyelvet; a népdal gazdag ritmikájából és dallamvilágából nemesveretű, magyar prozódiajú vokális nyelvét. Az utóbbival kapcsolatban emlékeznünk kell első tudományos munkájára, *A magyar népdal strófászerkezetére*, amely ugyan nem prozódiaival foglalkozik, de verstani érdeklődéséről mégis tanúskodik, s ezt az érdeklődést a népdal-lal való találkozás nem véletlenül érlelte alkotóművészetté. 1932-ben így vall erről: „Egy kis faluban, ahol Berzsenyi nevét még nem is hallották, lett világos előttem, hogy lehetne Berzsenyit dalban megszólaltatni.” (Visszatekintés: II/491 l.). Ez a vallomás azt is elárulja, mennyire tudott probléma volt számára a görög—római mértékes vers magyar megzenésítése. Csak aki sokat töpreng valamin, azt éri egy tapasztalat hirtelen felvillanó megnyilatkozásként.

Vagyis a népdallal való találkozásból megszületett új egyéni-nemzeti zenei stílusa.

Ennyi már elég is lett volna, hiszen ez már minden. Bartók szerint, és minden logika szerint ez a tökéletes vége.

Mi történhetett a szerző lelkében, hogy mégis visszafordult az úton, hogy ilyen gyökeres változás állt be életében? Aki olyan tudatos alkotó, mint Kodály, bizonyára meg is tudta fogalmazni a változást. Valóban, megtaláljuk ezidőből való nyilatkozatai közt a magyarázatot. 1932-ben, korábbi

műveiről szólva mondta a következőket: „... működésemnek egy olyan szakaszaról lesz szó, amely már lezártnak tekinthető; végre is 50 évvel illik a lírát szögre akasztani...” (Visszatekintés: II/487. l.) Szögre akasztani a lírát — vagyis epikussá válni; nem belülről kifelé élni, alkotni, hanem átadni magát a közösség nagy élményeinek, hogy azok az ő művészi képességén keresztül szólaljanak meg. A közösség alkotása: a népdal, szépségével és nagy nemzeti-emberi jelentőségével annyira tudatosult benne, annyira megnőtt és túlnőtt mindenben, hogy számára mindennél fontosabbá válik a feladat: ezt a nagy értéket méltó helyére tenni, világművészetté emelni.

De hogy megértsük ennek a munkának igazi lényegét, még egy idézethez kell folyamodnunk. A szögre akasztott líráról ejtett szavai után nemsokára ezt hallhatták tőle: „Mi a faluban nemcsak egy csomó dalt... elvihető, felhasználható anyagot találtunk, hanem másvalamit is, ami nélkül ezek a dalok sem jöttek volna létre: kultúrát. Bármilyen furcsán hangozzék is: egységes, homogén kultúrát, amelynek ez a dal elválaszthatatlan része, mintegy tetőpontja, de mindenesetre szerves kivirágzása.” (Visszatekintés: II/488—489. l.). És minden népdalfeldolgozásában látható az az igyekezete, hogy a népdalon keresztül ezt az emberi világot varázsolja elénk. A zongorakísérek a *Magyar népzene*-sorozatban még csak elmélyítik a dallamokban rejlő hangulatot; az olyan nagyszabású karciklusok, mint a *Mátrai képek* vagy a *Karádi nóták* már az összefűzött darabok egymást kiegészítő hangulatával valami életképszerű teljességet idéznek fel: egy-egy vidék népi életének valami nagyobb egységét; a *Háry János* már felrajzolja a dalok mögé azt a népi-emberi világot, amiből születtek — még ha ez a népi világ a mesén átszűrve jelenik is meg. A tökéletes megoldást a *Székely fonó* hozza: a cselekmény ott már csak ürügy, hogy a népiélet stilizált képe mint háttér felrajzolódjék a dallamok mögé; hogy a dalokban kifejezett bánat, búcsúzás, szerelem, tréfa, a halál rettenete és ellentéte, a lakodalom tombolása abban az élet-keretben jelenjék meg, amelyből született; hogy az emberi világ és dalokba sűrített lényege egymás hatását fokozza. A *Székely fonó* annak a „homogén kultúrának”, a népkultúrának a művészet magasába emelt stilizált képe, ami hatalmasra nőtt a falut járó Kodály lelkében.

A látszólag fordított fejlődés így kap értelmet. És így kapnak értelmet múltat felidéző, elveszett múltat megálmodó művei is: a *Galántai táncok*, a *Háry János* intermezzójának verbunkos-zenéje, a *Megkéselt melódiák*, a *Psalmus hungaricus*, *Ének Szent István királyhoz*, a múltat és népit, időtlen magyarságot és korhoz nem köthető emberséget hirdető alkotásai. Az epikus átadja művészetét, mint nagyszerű hangszert a közösségnek, hogy benne és általa megszólaljon mindaz, ami egykor régen elhangozhatott, ami örök szépség felhalmozódott a hagyományban. Mikor egy rádióbeszélgetés keretében azt kérdezte német kérdezőtársa, kik voltak a zene nagy mesterei közül szellemi atyjai, felelete világosan erről az epikus alapállásról tesz

MAGYAR ZENETÖRTÉNETI TANULMÁNYOK

vallomást: „... elismerem azokat az ismeretlen, évszázadokkal, talán évezredekkel ezelőtt élt zeneszerzőket, akiktől a még ma is élő magyar népdal ránk öröklődött. [...] Számomra mindig az volt a fő dolog, hogy népem hangját hallhatóvá tegyem. Ezért kellett mindig arra törekednem, hogy felkutassam a régi dalokat... és megkísérlek azok szellemében tovább dolgozni, más szóval a régi hagyományt folytatni. És már azzal is elégedett lennék, ha úgy tartanának számon, mint azoknak a régen volt zeneszerzőknek nem méltatlan utódát, akik évszázadokkal és évezredekkel ezelőtt éltek.” (Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Besch-sel, fordította Keresztury Mária, Budapest 1969. 94. l.)

Vajon összeegyeztethető ez a modern zeneszerző feladataival, akinek mai választ kell adnia az élet mai kérdéseire? Nem megfutamodás ez a mától, az alkotóra váró mai felelősségtől?

Mikor pályája kezdetén azon tűnődött, hogy miként lehet kora válságba került zenéjéből — és különösen válságban levő magyar zenéjéből — újat, egészségeset alkotni, akkor világos volt, hogy az *emberi* válságot érezte, és arra keresett emberi megoldást. A népdalban emberségre talált — el nem használt, egészséges emberi érzésvilágot és annak időhöz nem kötött zenei kifejezését. Ez az emberi világ ragadta meg, abból alkotott magának hasonlót, majd annak minél tökéletesebb egészét akarta odatenni a világ elé. Ez az emberi világ — amit ősi elemei még egészségesebbé, átfogóbbá, időtlenebbé tesznek — ez volt az ő válasza kora embertelen világára, egyre üresebbé váló zenéjére, ha úgy tetszik: elidegenedésére. Ezzel válaszolt az elembertelenedő társadalom elembertelenedő zenéjére. Ő nem magát a társadalmi szétoldódást akarta kifejezni egyre jobban szétoldódó zenei formákkal, hanem az összeszedettségre, az egészséges emberi reagálásra akart példával szolgálni. Bartók egyéniségét tágitotta világ-méretűre a népzene emberi egészségével, Kodály egyéniségét adta oda, hogy ez az egészséges emberi világ megjelenjék a világ előtt a maga világméretű egyéniségével. Az eredmény a két alkotásban különböző, gyökerében mégis azonos: a népzene emberi világával megújított művészet, s célja új emberséget adni zenében az emberségre vágyó világnak.