

Mimézis, érzelem, hitelesség: a kodályi zene esztétikuma

Kodály művészetének esztétikai erőterét az érzelemvilág sokoldalú és több szintű zenei ábrázolása határozza meg. Ennek a zenei mimézisnek fő erővonalát az alkotás számos mozzanata építi ki. A cselekvő ember művészi utánzásában, az ember és világa közötti viszony zenei bemutatásában Kodály zenéje az érzelmek művészi reflexióit oly módon hozza létre, hogy e reflexiókban az érzelmeket nemcsak a művészi eszmék dinamikus kísérő-hordozó-továbbító eszközeként tekinti, hanem történelmi-szerkezeti előfeltételüket fedezi fel bennük. Az érzelmek születését, alakulását, tudatosulását vigyázva zenéje életre kelti a szellemi tevékenység geneziséét: érzelmi általánosításai a tudatosulás folytonosságában eszmékké konkretizálódnak, és az esztétikai mező területét is átlépve az erény régióiba emelkednek. A genezis újraalkotása a mimézis szigorú logikájával vezette el Kodályt ennek a genezisnek hiteles forrásához, a népdalhoz. A népdal zenei világa eleve magában rejt nemcsak az alkotó-esztétikai mező hiteles feltételeit, hanem már önmagában is megvalósult esztétikum: az ember mindenkori érzelmi konfrontációjának szinkretikus megőrkítése eszményei és valósága keresztútjában. E hiteles forrás idézése végigkíséri Kodály zeneszerzési tevékenységét egész életútján. Alkotásait, érzelmi objektivációit, saját mondanivalójának tartalmait a népdallal való találkozásától létele végéig elsősorban a népdal esztétikuma ihleti. Persze ihlettől alkotásig út vezet, amelyet az önálló értékek teremtése kövez ki. Kodály művészetében is. Zenéje a látszatok ellenére sem megállás, beletorpanás az ihlető források egyszerű és rögtöni idézésébe, hanem továbblépés, az út bejárása, újraalkotott, de végső fokon új, saját értékek megalkotása. Ezen az általánosító úton alakul ki Kodály saját érzelemvilága, amely nemcsak tükrözi és minősíti a források élet-érzéseit, hanem visszahat rájuk, és mai megidézésükben felel is rájuk. Feleletei bejárják az érzelmek kifutópályáit — érzéstől erényig, művészi alkotástól erkölcsi tettekig. Ez a világ egyszerre a megértő jóság és az ellenkező harag pólusai között rendeződik, és épül be a kodályi zene hol villámlóan fenyegető, hol villódzón hívogató, múltat idéző — jövőt ígérő univerzumába.

A kodályi zene érzelemvilága tehát végső soron két szintet tartalmaz: a forrásokét és az ezek által kiváltott reflexiókét; e reflexiók az erény szintjén ható hozzáérzések akár a megértő jóság, akár az ellenkező harag hite táplálja őket.

Es az életmű érzelemvilága így egységes világ; mert a források idézése akár népművészeti, akár a nemzeti kultúra hagyományait idéző, mindenképpen csak a hiteles értékek átvételére támaszkodik — ez a kodályi zene érzelmi szférájának első nagy értéke. Ugyanakkor a nagy személyiségek látnoki felismerését hordozó Kodály érzelmi magatartása biztos záloga volt a hiteles értékek hiteles átvételének — és ez a kodályi zene érzelmi világának második nagy értéke. Az átvétel pedig tulajdonképpen az új teremtése volt, az újé, a jelené és a jövőé. Túl talán saját elvárásain, a megidézett múlt nemcsak újraszületett, hanem — a reneszánsz kultúr-történeti mozzanataéhoz hasonlóan — itt is új született: a jelenkor hiteles és adekvát művésze. Így Kodály zenéje nem egyszerűen érzelmi tükre egy ilyen vagy olyan előjelű történelmi vagy jelenkori eszmének, tettnek, történésnek, hanem ő maga érzelemébresztő, sőt érzelemvezérlő is.

Kodály zenéjében a mimézis egyik legszebb megvalósulásának vagyunk a tanúi. Nemcsak magát az érzelmet metaforizálja zenévé, hanem olyan esztétikai-művészi szintézist teremt, amelyben pontossá formálja az érzelem hiteles és sokoldalú kapcsolatát az érzelem — világ, érzelem — gondolat viszonyában.

Már az inspirációs forrás, amelyből ez a zene táplálkozik, az ébresztett, újra-költött vagy egyenesen új érzelmet olyan gazdag hangulati-kedélymezővé szélesíti, amelyben maga a zenei mimézis is sajátos, belső kompozíciós elvvé válik. Mert a zene, a mimézis mimézise, újrafogalmazza az ember és a világ kapcsolatát az érzelmi élet érzékvé tétele révén, de úgy, hogy magát ezt az érzelmi életet is megváltoztatja, nemcsak állapotát befolyásolja, lazítja-feszessé teszi, gyorsítja-lassítja, fel-le fokozza stb., hanem minőségileg is mássá, többé teszi, mint ami különben. A népdal hagyományain sarjadt zene, így Kodály zenéje is, úgy tűnik, a mimetikus

általánosítást hatványozza: egy már kész mimézist választ saját mimézise tárgyául; még élesebben fogalmazva, a zene tárgya is zene. És így tárgyi túldetermináltsághoz jutunk. Valóban, a zenében életre keltett népi melosz érzelmébresztő szerepét mint túldetermináló erőt Kodály zenéje esetében sem tagadhatjuk le. Csakhogy: a mester általánosító ereje már a feldolgozott anyag kiválasztásában is megnyilvánul. Igen: Kodálynál már a szelekció is általánosítás; a hasonlóságok különbséggé, a különbségek hasonlósággá alakításának zenei dialektikájában, és ebben a kiválasztásban benne van az érzelmek újrendezéséből születő új érzelmi perspektívája is. Gondoljunk a *Magyar népzene* éneke-zongorára tíz füzetére, amelyek összeállításra már önmagában is új struktúrát jelent. Néhol meg tematikai jelzés is van: *Katonadalok* (VI), *Régi harcokról* (VII), *Bordalok* (IX)... Kodály már e tematikai rendezésben is alkot, a struktúra megszervezésével új érzelmi viszonyok lehetőségét, sőt valóságát hozza létre. Ehhez pedig olyan tudósnak kellett lenni és olyan művésznek is, mint ő vagy Bartók. Csak a népdal és népe érzelmi-világának tökéletes ismerete biztosíthatta az alkotás eme szintjét már a „puszta” kiválasztás és konfrontáció lépcsőfokán. Így pl. a VII. füzet két dala, a *Megégett Rácország* és a *Körtéfa* a hasonlóság—különbség több réti kereszttüzeiben a zenei mimézis valóban kodályi produkciója: a két dallam hasonlít vonalában, különbözik hangnemében; a szövegi konfrontáció dialektikája is legalább ennyire sokrétű a tagolódás hasonlóságában, a szó szerinti értelem különbségében: „Megégett Rácország, / Megmaradt három ház, / Egyik a királyé, / Másik a császáré, / A harmadik pedig / Kedves galambomé.” „Körtéfa, körtéfa, / Gyöngyösi körtéfa, / Sok gyalogkatona / Megpihent alatta. / Alulról szél fújja, / Felülről nap süti, / Jó annak nevetni, / Ki egymást szereti.” Nos, a szöveg—dallam párhuzamok, mellérendelések, összetevések szintetikus felerősödnek a zongorakíséretet fölött a kodályi tudatos-érzelmi vezérlés jegyében. (A kész tézises—antitézises szerkesztést persze óriási kísérleti szakasz előzi meg és követi Kodálynál. Így e népdalfeldolgozások 1924—1932 között keletkeztek, de a „Körtéfa, körtéfa”-motívumra még 1937—1942 között is visszatér a biciniumokban.) Itt csak sejtetni szeretnők a különböző-hasonló érzelmi visszhangok gazdagságát, amely aztán az emlékezés képzetlátszó tengelyén olyan sokszínű régiókba vezet, amelyről joggal írja Szabolcsi Bence: „Azonos és mégis ellentétes, két külön világ: szinte egy és ugyanabból a melódiából válik a szemünk előtt melankolikus búcsúdál és heroikus diadalujjongás. A két kompozíció még eszközeiben is rokon: egyetlen orgonapont hangfoltjából száll fel a *Körtéfa* szélzugása, napsütése, szívárványos ködbe vonva a szegény katoná s óhaját, egyetlen akkord gyűjtja fel az ifjúság és a szerelem ujjongó örömtüzeit a *Rácországban*. S a színek skálája mégis oly gazdag, hogy a két ikerkép két egymást tagadó, egymást kiegészítő testvéri mikrokozmosz támad.” És tegyük hozzá: az ikerkép konfrontációs élményét csak növeli az újrarátalálás öröme: mert nem egyszerű justaponálás történik itt, hanem a két dal köz. Kodály beilleszt — a lassú—gyors—lassú érzelmi logika jegyében — „con moto”, egy valóban ellentétező mozzanatot, a *Labanc gúnydalt*, amely trias-forma szerkezetre emlékeztetve bővíti a mondanivaló érzelmi gazdagságát, olyanformán, hogy végül is öt tétel híd-szerkezetében gyűrűzik az érzelmek megszemélyesítése. És eléri mindezt Kodály a szelekció és rendezés eszközeivel, ami itt a gondolat—érzellem szintézisének belső gazdagságává mélyül az énekhang (forrás, népi hagyomány) és a zongorakíséret (kodályi értelmezések) avatott művészi egységében. Az esztétikai siker kulcsa a miméziszel belső és többrétű érvényesítéséből fakad: a népdal feldolgozása egyszerre jelenti az ősi zenei mimézisbe rejtett érzelmek ébresztését és ezek ébresztése révén a mai rezonanciát velük kapcsolatosan. Az új rezonancia is mimézis: azoknak az érzelmeknek a zenei tükre, amelyek Kodályban zendültek fel, de amelyek kora emocionális szférájába tartoznak, és az új értékeket képviselik, még akkor is, ha befogadásukat a dzsentri hagyományokon elnevelkedett rétegek ellenérzésekkel telve gátolták, mert mást éreztek magukénak azzal szemben, ami hitelesen a sajátjukat jelentette, az igazi értékek gazdag ősi és mégis mai skáláján. Kodály tisztában volt az új (ráébresztett) értékek önmagunkké tételének történelmi-társadalmi nehézségeivel is; mint ismeretes, a zenei nevelés átfogó programját és tudományos-gyakorlati eszközeit dolgozta ki ezeknek a nehézségeknek a leküzdéséért: zeneileg alfabetizálta az ifjúságot, új alapokra helyezte a népdalkutatást, és a *zene mindenké* jelszó fényében visszaadta népének azt, ami zeneileg ősidők óta sajátja volt.

E nagy esztétikai ajándékozás első feltétele azonban a forrás igazsága volt: az ősi népdal mimézisrendjének csodálatos gazdagsága. E gazdagság a művészi általánosítás történetében két fontos mozzanatra épült. Elsősorban a külső és a belső, a tárgyi és az alanyi világ érzelmi objektívációjának rendkívül gazdagon egyedített tükrözésére; másodsorban ennek a tükröződésnek az ősi egységére, a népművészet, költészet—zene—tánc antik műzikére emlékeztető szinkretizmusában.

Az ember és a világ kapcsolatában a gondolati-érzelmi viszonyulásokat és e viszonyulás ősi történetét a népművészet elevezen örökölte meg. A világ érzelmi birtokbavételének népzenei tükröződése, úgy tűnik, egyidejű maguknak az érzelmeknek legrégebb, kezdeti tudatosulásával. Az érzelmeik mint első interiorizált reakciók az ember és környezete viszonyával szemben lassan átalakulnak; tudatosulásuk révén fokozatosan leválnak a valóság konkrétumairól mint ezekkel való közvetlen kapcsolatok, eszmékké módosulnak, és tovább generálják az emberi szellem eszmei tartalmát. Ebben a történelmi-generatív folyamatban a zene sajátos szerepet játszott azáltal, hogy magává tett egy bizonyos szakaszt, amelyet az alkotások pontszerűségei meg is örökítettek az emberi tudat fejlődésének folytonosságában és megszakíttatóságában. „Ki kell emelnünk azt az elemi tényt — írja Lukács György —, hogy minden egyes érzelmi aktus az ezt kiváltó külvilághoz kapcsolódik, és hogy az emberek érzelmi reakciói eredetileg lényegileg konkrétak, vagyis elválaszthatatlanul kapcsolódnak a környező tárgyi világban rejlő kiváltó okhoz. Amilyen kevésbé kell konkrét közléseket tartalmazniuk az őket kiváltó tárgyról, olyan erősen kapcsolódnak tartalmukban, intenzitásukban stb. kiváltójukhoz; közvetlenül nem a szenvedély, a szeretet vagy a gyűlölet érzése jelenik meg, hanem egy meghatározott helyzetben levő meghatározott személy iránti szeretet vagy gyűlölet. Bármennyi közös vonással rendelkezhetnek is a legfontosabb indulatok, mint pl. a félelem vagy a remény, a szeretet vagy a gyűlölet stb., bizonyára nagyon hosszú ideig konkrétan fölöttébb differenciált formákban léteztek és hatottak, mielőtt az emberek mint indulatokat ilyen gondolatvilágegyesítő fogalmi nevezőre hozták volna őket. És magától értetődik, hogy mielőtt az indulatokat nyelvi-fogalmilag eme egységesítő megjelölések valamelyikének alárendelték, már létezett az egymással rokon csoportok és alcsoportok érzelmeszerű szintézise.” A tárgyi világgal fenntartott kapcsolat érzelmi intenzitása tehát fogalmi megjelölésük előtt rendkívül differenciált módon jelentkezett, és e jelentkezés szintetizálódhatott a fogalmi általánosítás előtti történelmi szakaszban. Herder mondotta, hogy a költészet régebbi, mint a próza, valószínű, hogy a zenei és tánc-általánosítások még a költőinél is régebbiek. Tehát a népdal a szöveg és dallam viszonylatában őrzött érzelmi-értelmi mimézisnek bár ősi, de már egy nagyon is magasrendű szintézise, amelyben az érzelmi viszony a maga utólréghetetlen gazdagságában az esztétikai mező sarkai között partikularizálódik a valóság és az eszmény művészi dialektikus sokszínű konfrontációjában. Persze ez a szintézis nem feledtetni és nem is akarja feledtetni az érzelmi objektíváció népművészeti megvalósulásának történetében az ember és világa közötti kapcsolatok esztétikai közvetlenségét. Az általánosító erő kifutópályája szinte felmérhetetlen távlatokkal rendelkezik minden egyes népdalban: az érzelem születésének tettenérésétől a kiéléséig és e kiélésben annak a ténynek esztétikai-művészi nagyszerű tudatosításáig, hogy a világ birtokolható, elsajátítható, hogy a miénk válnak; mi több, a viszony vektorainak művészi mozgásával kialakul az az érzelmi tudat, miszerint nemcsak e világ részesei vagyunk, hanem mi magunk vagyunk a világ, úgy is, ahogyan vagyunk, és úgy is, ahogyan szeretnénk lenni. „Mindennek az lehet a következménye, hogy a külső ingerek egyre inkább a pusztán ösztönzés jellegét veszik fel, hogy az érzések kiváltója és az érzések közti megfelelés nagymértékben elhalványul, sőt látszólag meg is szűnik. Az érzések és indulatok tehát, amennyiben a valóság visszatükrözései, sokkal szubjektívebbek, sokkal távolabb esnek a valóság igazi természetének megközelítésére irányuló tendenciától, mint az emberek összes többi reakciói. A szubjektív reagálás mozzanata, a felvevő szubjektum szükségletei és sajátosságai jutnak túlsúlyra bennük, és ezek már az életben is gyakran csaknem a visszatükrözés folyamatának megkettőzéséhez vezetnek: nem annyira a tárgy hat közvetlenül, mint inkább a tárgynak a szubjektum emocionális életében végbemenő átalakító visszatükrözése.” (Lukács) Persze az érzelmeik ennyire elvont interiorizálásához az ősi művészetben belül is hosszú az út. A külső és a belső világ érzelmi-zenei tárgyiassága valószínűleg megelőzte, sőt feltehetőleg hasonló módon járta be az általánosításnak és tudatosulásnak azt az útját, amelyet a költői alkotás világában már feltártak. (Ha megelőzte — és megelőzte! —, akkor viszont a költői általánosítás útja a *hasonlítottnak*, és nem fordítva; innen a helyes sejtés a költői tartalom mélyrétegeinek zeneiségére vonatkozóan.) Így a zenei elvonások érzelmi objektívációt is jellemezhetjük Tudor Vianu metafora-elemzéseivel: „Tehát a szellemi életben kialakult új fogalmak megnevezésére érzékelhető dolgok nevét használták az emberek, előbbit az utóbbival fejezték ki, azaz metaforát alkottak. Ugyanilyen módon a konkrét tulajdonságokat jelölő szavak is az idők folyamán erkölcsi fogalmakhoz társultak (meleg érzés, kemény jellem, éles megfigyelés, száraz beszéd, keserű sóhaj, rothadt erkölcst stb.). Sully-Prudhomme még Blaise előtt bemutatott és elemzett egész sor ilyen természetű jelzőt. [...] Bebizonyította, hogy az alapvető testi funkciókra (tapintás, izelés,

szaglás, mozgás stb.) vonatkozó jelzők legnagyobb része metaforikus áttétellel erkölcsi fogalmakhoz tapadt. De az egykori érzelmi-kapcsolatok elvonódásai az erkölcsi szférába nem jelentik, mint már említettük, az esztétikai viszony közvetlenségének a tovatűnését. „Henning figyelemreméltó tanulmánya a költői kép keletkezésének igen tetszetős nyelvtörténeti magyarázatát adja. Föltételezi, hogy a nyelv hosszú időn át csupán szilárd szerkezetű, megbonthatatlan jelzős kapcsolatokat ismert. Még ma sem választhatunk el bizonyos szagerőket jelző szavakat a jelzett szótól. Pirosról, melegről, élesről önmagában is beszélhetünk, de illatról, szagról csak rózsára, szamócára, terpentínre vonatkoztatva. Előbbi esetben a jelzős szerkezet szétbontható, labilis: a jelzőt elválaszthatjuk a jelzett szótól, és más fogalomhoz is társíthatjuk; utóbbi esetben a szerkezet állandó, fölbonthatatlan; a jelzőnek csak a jelzett szóval együtt van értelme (rózsailatú stb.). Henning fejtegetését kiegészíthetjük azzal, hogy átmeneti forma is kialakult a két szerkezet között; ez eredetileg állandó volt, később fölbomlott, azaz a jelzőt más fogalmakra is vonatkoztathatjuk, pl. rózsaszín, téglaszínű, égszínkéék stb. Ez a tény csak megerősíti azt a föltevést, hogy a nyelvtörténeti múltban minden jelzős szerkezet állandó volt — fejtegeti Vianu. Hasonlóan a zenei mimézisben esztétikailag — a viszonyok bonyolult kapcsolatában — az érzelmi és elvont olyan művészi dialektikájára talá-lunk, amelyben ránk mosolyog az eszme, ahogyan Bacon mondaná. Tehát a tárgy és érzelmi kapcsolat zeneileg az egyedítől az esztétikai különösig bejárja a mező minden érzelmi pontját. Így a népdal érzelmvilága a dallam-szöveg kapcsolatában a szinkretikus szakaszon belül „először” zeneileg tételeződéhetett (a külső hangzó jegyek plasztikus ábrázolásától, fokozatosan elvonódva, a belső lelki világ expresszív jegyeinek tükrözéséig), és csak „másodsor” vehette fel a költői szöveg szóbeli értelmezését — hogy az ősi szinkretizmus történelmi szakaszának végén létrehozta az esztétikai általánosítás csodálatos népzenei értékeit. Ennek az esztétikai-episztemológiai feltételezésnek fontos jelentősége lehet a kodályi zeneszerzői aktus belső törvényeinek megértésében is. Különösen akkor, ha Kodály alkotói viszonyát vizsgáljuk az irodalmi, költői szövegek zenei kiválasztásában és újra-továbbértelmezésében. Mert Kodály mélyen tisztában volt azzal az esztétikai-genetikai tényvel, hogy a költői alkotás belső törvényeinek zenei újra-továbbgondolása eleve zenei kell legyen, vagyis a költői szövegből a zenei szinkretikus magot tárta fel, és a szöveg zenéjét gondolta tovább, a tudomány és művészet intimitásában megalkotva az életműben, és azon túl tanulmányaiban, a modern magyar zene prozódiját, amint ezt László Zsigmond kimutatta: „A zeneszerző, ha nem telkinti pusztá nyersanyagot vagy alkalomnak a komponálásra választott verset, ha közösséget vállal a költő mondani- és vallanivalójával, ha a vers élményanyaga vagy háttere rokon hurokat ébreszt fel benne, szükségszerűen megkeresi és megtalálja ennek a belső, tartalmi, szubsztanciális mondanivalónak külső megjelenési elemeit is, megtalálja és összefüggésükben értékeli azokat, jól tudja, vagy (a tudásnál mélyebben) átélve, hogy a belső szubsztancia, az igazi »eszmei mondanivaló« csak materiális megjelenésében válik igazán valóvá. Ritmus és melódia, rímhelyzet és rím, pauza és tempó — mind összefügg, és pedig összefügg egymással és azzal, amit megjelenít, ábrázol, kifejez. Ezen a belsőt-külsőt átjáró megértésen keresztül válik a vers a zeneszerző sajátjává, a már megformált élmény a maga élményévé, melyet azután úgy képes a maga nyelvébe átültetni, hogy hű marad a költő nyelvéhez. Így jön létre az a vokális kifejezés — az igazi zenei prozódia —, mely egyszerre tükrözi a költőnek, zeneszerzőnek. Így születik a zenei prozódia — valóban a költészet szelleméből, abban a minden vonatkozásában átélt értelemben, hogy ez a »szellem« ezer gyökérszállal kapaszkodik a költészet »testébe«: a vers rugalmas organizmusában élő és lélegző nyelvbe.” És tegyük hozzá: a költészet szelleme valamikor az ősi zenéből született. Vagyis: Kodály a költői szöveg megkomponálásával azt adja vissza — nem utolsósorban a költői alkotás értékeinek továbbbecsiszolásával és új zenei értékek beleötvözésével —, ami valamikor hasonlóan sajátja volt: a szinkretikus zeneiséget. Számára tehát a költemény végső soron eszköz, csodálatosan kezelt eszköz volt a benne elrejtett zenei célszerűség zenei céljá alakítására és azon túl új zeneiség, zene — újabb érték teremtésére.

A forrásul választott népdal tehát Kodály művészetében mint ontogenezisben újraéli feldolgozása során filogenezise legfontosabb mozzanatait: az érzelnek kialakulása során játszott szerepét, elvonódásait, tudatosulásukat: a dallam-szöveg viszony fokozatos, szakaszos, de végső fokon közös genesisét. A mester szerzői beavatkozása pedig tovább rétegezte az ősi mimézis érzelmszerkezetét: mai érzéskékké konkretizálta az egykori tartalmakat, és általán persze új lényegyet hozott létre. Ennek az új lényegnek tanúságtétele a kodályi melosz, amely minden egység és egyszerűsége ellenére sem mond le az ősi intonációról, még akkor sem,



TÖRÖS GÁBOR: KODÁLY

cedera'o, parlando (♩ = ca 60)

Allegro, fero

6/8 p mf p f p *piu*

T. Libero, senza misura, animato

p, ma in rilievo

recitato mf

recitato f

ben marcato

f, egualmente

esitando

l.v.

giusto, quasi a prima

Tempo

(S.M.)

Kodály Zoltán emlékének
DERENGŐ RÓZSA

Gagliarda József Attila versére

Andante J. = 60-72

5

mf

$\text{♩} = \text{♩}$

piú

mosso

J. = 72-84

Terényi Ede

S
Ch, kód a - szál - kem, ködben áll a rózsaszál, a ró - zsa - szál, falala, falala lalala, falala
IS
Ch, ködben áll a rózsaszál, a ró - zszaszál, falala lalala, falala lalala, falala
A
Ch, ködben áll hajl, a ró - zszaszál, falala lalala, falala lalala, falala
[10] tempo I. Poco agitato J. = 84
lalala, falala la, falala lalala, falala lalala, fala - la lalala, falala la, a ró zsa - szál. Papagájhajnal szállt fölötte,
lalala, falala la, falala lalala, falala lalala, fala - la lalala, falala la, a ró - zszaszál.
a ró - zszaszál. Papagájhajnal szállt fölötte,

[25]
szár - nyával, szár - - - 3 - nyával hátba is ütötte és ő mosolygott, a balog,
szárnnyával, szár - - - nyával hátba is ütötte és ő mosolygott - hajl - , a balog,
szárnnyával, szár - - - nyával hátba is ütötte és ő mosolygott, a balog,

[35] $\text{♩} = \text{♩}$ J. = 84 [40] mf
sa - mikor csendes este volt, levelén megpihent a hold és tuskéin a
sa - mikor csendes este volt, levelén megpihent a hold és tuskéin a
sa - mikor csendes este volt, levelén megpihent a hold és tuskéin a

[45] f subito p, > f dim. subito [50] - - - al pp
csillagok falala lalala, falala lalala, lalala la, a m
csillagok falala lalala, falala lalala, falalala la, a m
csillagok falala lalala, falala lalala, falalala la, a m - al pp

ha nézőpontjai távolabbi horizontokra vezetnek, mint pl. a *Hegyi éjszakákban* (1923) vagy a *Négy olasz madrigálban* (1932).

Az egyéni és a közös szoros kapcsolata, az alkotás és az ihlet viszonyának ilyen elkötelezettsége már alkotása kiindulópontján tudatos ars poetica volt. Ennek a szellemében született az opusz 1: *Enekszó*, dalok népi versekre; kézirásos motívó (az utolsó dal szövege): „Kötöttem bokkrétát / Erdei szekfűből, / Annak adom én azt, / Kit szerettek szívből.” „Az Enekszó című dalsorozat szövege — jelzi az utóirat — magyar népköltési gyűjteményekből való. Zenéje Kodály Zoltán eredeti szerzeménye az 1907 és 1909 közötti évekből.” A kiindulópont mércéje tehát a zenei mimézis olyan magas igényével lép fel, amely egy régi melosz szülte dal szövegéből a régi zeneiség visszhangjaként új zenét, új *műalkotásügyéniséget* teremt — ahogyan Lukács György mondaná. Ez az ars poetica végig következetes esztétikai kánon marad Kodály alkotói tevékenységében.

Az érzelmek zenei mimézisének krédója a hasonlóvá formálás sokszínű és sokrétű esztétikai valóságában elkerülhetetlenül felvetette a hitelesség kontrollját is: mind az ősi minta autenticitását, mind a hozzá való viszonyulás avatottságát. Ez az esztétikai kérdéskör végső soron az esztétikai tudat hitelességének a problémáját hozta magával, ami elvezetett a művészi tudat racionális felülvizsgálásához. Kodály életművének kibontakozása és egész íve szervesen kapcsolódik e kérdés gyakorlati-elméleti megválaszolásához. Maga a kérdés szinte programkérdés volt, de sajátosan nem egyszerűre jelentkezett a zenében és az irodalomban. Kodály mellett, és talán néhány évvel hamarabb, az Eötvös-kollégiumban Horváth Jánost, a költészettan nagyszerű képviselőjét is hasonló kérdések foglalkoztatták. Bizonyára ismerte a magyar—német szakos Kodály a magyar—francia szakos Horváth célkitűzéseit és kutatási eredményeit. De Horváth elemzése a már megvalósított program irodalomtörténeti feltárását célozták még a romantika századaiból; Kodály viszonyulása a kérdéshez: e program megkésélt, de korszerű megvalósítása a zenében is, persze meghaladva az egykori romantika eszmei tartalmát. Mindenesetre kompozíciós programjában ott szerepelnek Kőlcsey művei, aki a művészi tudat történetének és hitelességének első teoretikusai közé tartozott. A művészi tudat elemzése Kőlcseynél is érzelmesztétikai fogantatású, érzelmesztétikája pedig szervesen kapcsolódik a miméziselmülethez. A dalt így határozza meg: „harmóniás szavakba öntése a gondolatát érlelt érzeménynek.” Jóllehet a dal műfaja a szinkretizmus differenciálódása során már a XVIII. században irodalmi-költői alakzatot jelentett, poétikai-lírai funkciói mellett Kőlcsey tudatában mégsem zárta ki az énekelhetőség minőségét, annál inkább nem, mert a hiteles források keresésében és méltatásában ő is a zene—költészet ősi egységéhez jut el: a népdalhoz. Horváth tudományos-elemző Kőlcsey-ízüetei egybeesnek Kodály művészi invokációival (a *Huszt*, a *Bordal* szövegének feldolgozásai férfikarra). Így Kodály művészetében az esztétikai tudat formálódása zeneileg megismétli azt a programot, amely irodalomtörténeti tény volt már a költészeti romantikában. Nem véletlen, hogy egyes méltatói a múlt századi romantika megkésélt, de legnagyobb alakjai közé sorolják Kodályt. Persze alkotói tevékenysége mérlegén ez a megállapítás csak részizgagság, mert Kodály igit-vérig XX. századi művészetet hoz létre, a régi program sóvárgó ábrándja — ősi forrásokat saját magunk erejéből és nem idegen mintára a mai művelődés szintjén megidézni, és belőle táplálkozva saját művészetünket kidolgozni — pontossá formált esztétikai eszményé erősödik Kodály célkitűzésében, és meg is valósul. Fájdalmasan érdekes kultúrtörténeti tény, hogy ez a program nem egy időben az összművészet szintjén vált valóra, és hogy éppen a zene, amely annak idején a költőiség generatív premisszáját jelentette, volt az, amely a költészet fejlődéséhez viszonyítva megkéséltten kapta vissza jogát hitelességéhez. Itt most nem elemezzük részletesen az okokat, de tény, hogy ebben nemcsak a zeneszerzéstani idegen kezekből kapott idegen mintái játszottak közre, hanem mindenekelőtt az esztétikai köztudat kispolgári lomposága is, az a dzsentrirelkü sirva vigadás, amelynek kiáltó anakronizmusát Ady költészete méltán ostorozta, és amely még hosszú időn át akadályozta azt, hogy az igazi művészet és elsősorban a hiteles zene-művészet közönségre leljen, pontosabban: hogy saját közössége saját közönsége is legyen. Ennek az integráns zeneesztétikai kultúrának a megvalósításában nagy erővel hathattak Kodályra a régebbi költészeti célkitűzések. Ebben az időben elemzi Kőlcsey esztétikáját Horváth János: „Vannak népek, úgymond Kőlcsey, kik a népköltészetet fokozatosan nemesítvén, teremtenek meg maguk erejéből egy eredeti, nemzeti irodalmat. »Másutt a pórdal állandóul megtartja eredeti együgyűségét, s a nemzet szebb része felfelé hágván a miveltség lépcsőin, a bölcsőben fekvő nemzeti költést messze hagyja magától. Ily körülményben a magasabb poesis többé belső szikrából szép lángra nem gerjed; idegen tűznél kell annak meggerjednie, s a nemzet egészének nehezen fog világítani. Velünk, úgy látszik, e történt meg.« Való-

ban ez történt meg velünk, vagy — az említett csekély énekmondói örökség le-
számításával — majdnem ez. Mert a szervezett énekmondást egy első lépésnek
kell tekintenünk, mit a népköltészet a maga emberségéből tesz, hogy irodalom-
má emelkedjék. A második, döntő lépést már nem tehetette meg." Ennek a „második
lépésnek” jelenkori megvalósítója volt a zenében Kodály. Az érzelmi zenei mimé-
zisében tudta és megvalósította azt a feladatot, amely az érzelmi diagnosztikus
megmutatásán túl elsősorban a *mit* és a *hogyan* művészi kérdéseit vetette fel a
téma és a stílus dialektikájában: a népi melosz őrizte történelmi idői hagyományait
mai értékeket hordozó zenekultúrává újítani, a múlt hiteles piedesztálján valódi
újat teremteni. Azt tette, amit Kölcsey javasolt: „a való nemzeti poesis eredeti
szikráját a köznépi dalokban kell nyomozni.” Kodály népdalkutatásai egyaránt nagy
jelentőségűek a modern zenei folklór tudományos eredményei és a modern zene-
szerzés fejlődése szempontjából; személyesen ötvözte e kettős igény megvalósítását.
„Ezeket a gyakran föld alatti hatóerőket érdemes volna történelmileg felkutatni
a köztudatba bevinni. Nem elég pusztán tudomásul venni Bartók és Kodály népdal-
kutatózásait. Azok elveit kell megérteni és — ahol lehet, ahogy lehet — belevinni
a kultúra megértésének és fejlesztésének elméletébe és gyakorlatába. [...] Bartók
és Kodály az igazi népművészet felkutatását mindig szorosan összekapcsolták a
legmagasabb rendű művészet lényegének feltárásával. A magyar népdalkutatás esz-
tétikai eredményei tehát a szemléletnek egy oly módszerére mutatnak, mely Bach-
tól és Händeltől egészen Muszorgszkijig mindig fényt vet a legmagasabb rendű
művészet népi alapjaira. Másodsor kiemelendő, hogy nálunk a magyar népi mű-
vészet értékének hangsúlyozása mindig kifejezett hadüzenet volt a magyar elpol-
gáriasisodó dzsentrikultúrának” — állapítja meg Lukács György. Persze a hiteles for-
rások idézése Kodály művészetében, a népdal nyomain, elvezetett az irodalmi-költői
értékek zenei miméziséhez is: az értelem—érzelmi dialektikájában újra felcsendül-
tek, új hangot kaptak az irodalomban-költészetben már tudatosult érzések-eszmék.
Az általánosítás szerkezetváltozásait itt is a népművészet történelmi genézise inspi-
rálta. Kodály, a zenei kibernetika belső törvényeinek értelmében, sajátos feed-
backet valósít meg: újra vezérli a „félíg ének, félíg beszéd” szinkretikus dialekti-
káját. „A beszéd zenei oldala csakolyan jellemző tulajdonsága minden népnek, mint
a zenéje. A nyelv is énekel, a zene pedig beszél. Világosan érezzük a nyelv és zene
dikciójának még eléggé fel nem derített, talán fel sem deríthető összefüggését” —
vallja, és a költészet fejlődésvonalát megfordítva újra a zenei elem felé közelít;
így tárja fel a legősibb érzelmi mimetikus mozzanatok, hogy belőle az új zene
irodalmát hozza létre. „Nem valószínű, hogy a Tinódi előtti énekmondók szavaltak
volna (holott még ő is csak énekelt, recitált); még kevésbé valószínű, hogy a nép
maga közt versben mondott volna el valamit (mondát, regét), nem pedig éne-
kelte volna azt. A nép körében is kellett valamely átmenetnek lennie az énekből
a versfelmondáshoz, s ez alig lehetett más, mint az a »félíg ének, félíg beszéd«:
recitatív előadási módor, minőt Kodály Zoltán mutatott ki még ma is a nép közt,
s minőül Tinódi előadását is meghatározta. Egyrészt tehát a népi (nemzeti, ős-)
dallamok és táncok zenei ritmuselve, másrészt az ezek ellenőrzése alatt létesülő
recitatív jellegű éneklés, mibe a beszéd saját hangsúlyrendszere is hovatovább bele-
játszik: lehetnek az a »kénytelenség« a verset író magyar ember fülében, melyhez
szövegritmus létesítésében öntudatlanul igazodott” — így Horváth János. Nos, a
költőség kialakulása a zeneiből teszi lehetővé Kodály számára, hogy a költészet
zeneiségét zenévé módosítsa. Ezeknek a lehetőségeknek a keresése és megtalálása
vezeti Balassi, Berzsenyi költészeté felé. Hogy a feltárt zenei elem hiteles lesz, azt
már Arany János is sejtette. „A legrégibb költői emlékektől fogva Leopold koráig
a magyar verselés tömege a formáknak egy oly önálló, teljes, szervezeten-
szerűt mutatja — mondja Arany János —, mely azonos a népdal formáinak rend-
szerével, vagy inkább a kettő együtt teszi a rendszert. Tisztán áll ez előttem a
legkisebb részletéig, s bátran kimondhatom, hogy ezen időszak költelme, nem
ugyan öntudatos művészettel, de mindenesetre azon kénytelenségből, hogy magyar
fül csak így érezte *versnek* a verset, egyenesen a népre támaszkodik.” Ugyanakkor
a kiválasztás, a helyes orientáció itt is olyan fontos volt, mint a népdal esetében.
Kodály zeneszerzői nagyságát igazolja, hogy tematikailag is, de zeneiségében is
mindig a legnagyobb értékekre talált rá. Hiszen a szöveg—dallam költői fejlődése
sem volt egyenes vonalú fejlődés. A költői dalszerzés elég nagy vargabetűt írt le,
míg kialakította önmagát. Talán még Balassinál is. Arany valószínűleg nem ismer-
hette Balassi szerelmi verseit, mikor ezt írta róla: „Költői irodalmunk első száza-
daiból általában kevés lyrai, még kevesebb oly versezet maradt ránk, mely hatá-
rozottan a dalhoz, a világi dalhoz lenne számítható [...]. Maga Balassa, Rimai, Ben-
niczki sem mondhatók a dal művelőinek mai értelemben, [...] s ha olykor a lel-
kesebb Balassa lyráig hevül is, az a mit lantja zeng, csak széles értelemben vehető

dálnak, de nem látszik, hogy különösebben a dal belformája után törekednek. Énekelni ugyan lehetett, [...] de akkor énekeltek sok mindent; az egyházban hosszú dogmai fejtegetést vagy bibliai történetet, a lakomáknál Tinódi-féle históriákat, a nélkül, hogy am azok bensőkép az ének, ez utóbbiak a ballada vagy kisebb eposz formáira igényt tartottak volna. Ily módon Balassa versei is fölvehették a zenei külsőt, bár hiányzott bennök a dalszerűség, melyre nem csupán az kívántatik, hogy a szöveg sora megfeleljen a zeneinek. Több azokban a leíró elem, részletezés, hosszabb a lélekzet, csekélyebb az összpontosítás, hogy sem a dal megtűrhetné; s az egyéni sorsára, specialis körülményekre vonatkozó helyek nem engedik érzelmeit amaz általánosságra emelkedni, mely a dalt a sokaság ajkán meghonosítja. Eszerint bátran elmondhatjuk, hogy a dal mint költői forma nem létezett irodalmunkban — vagy legalább e létezés nyomai elég számú példányban ki nem mutathatók —, egészen a XVII. század hanyatlásáig; akkor is nem a sajátban, hanem egyes-egyes szívek kicsiny körre szánt és kézírati homályra kárhoztatott érintkezéseiben találjuk a dalt, mely saját formája után törekszik. A tematikai, stilisztikai, műfaji kérdések mellett társadalomtörténeti kérdések fontosságát is hangsúlyozzák a hiteles líra kialakulásával kapcsolatban. Kölcsey nemcsak az ősi források jelentőségét emeli ki, hanem az érzelmi talaj történelmi hűségét és azonosságát is lényeges előfeltételnek tekinti: „Mert a nemzeti poesis a nemzeti történet körében kezdő pályáját, s a lyrának később feltámadó s individuális érzelmeiket tárgyazó zengése is csak ott lehet hazáivá, hol az a nemzeti történet régebb Muzájától kölcsönöz saját-ságot, s személyes érzeményeit a nemzeti hagyomány és nemzeti megnesesített életkör nimbusán keresztül sugároztatja.“ Kodály zeneszerzői viszonyulása a több évszázados költészet felé persze meghaladja a dal műfaji kereteit; ugyanakkor a zenei elem újrafelfedezése és továbbgondolása során a költészet egészében is már (illetve még) a dalban szintetizálódó zeneesztétikai minőségek dinamizmusára épít. És talán itt — a dal műfaján innen és túl — nyilvánul meg igazi elemében prozódiai művészete. Elég, ha a disztichon kötött ritmusának zenei feldolgozására gondolunk pl. Az igaz bölcsben Verseghy Ferenc szövegére (*Biciniumok* I.), amikor is a váltakozó ütemek és a dallam belső szerkezete „megszüntette megörzi“ a hexameter lüktetését, de úgy, hogy érzelmi-értelmi hangsúlyi egységében a kétszólamú szerkesztésben is minden csodálatosan a helyére kerül. Egyébként ez a zenei miniatűr arra is szép példa, hogyan komponálja végig Kodály magát a gondolatot is. A hasonlatra épített párvers Kodálynál is a hasonló és a hasonlított mellérendelésére alapozva egészül ki a kétszólamú imitáció zenei anyagával. Végül is egy kétszeresen közvetett mimézissel találjuk szembe magunkat, amelyben az imitációs-ellenpontozó elv belső alkotó módszerre lényegül. Ennek értelmében próbáljuk meg elképzelni a pentaton fordulatokkal teli eolos dallam lassan zajló szépségét, amely a disztichon gondolati tömörségét az érzelmi kiélés és átélés zenei világába emeli: „Nézd a búzakalászt, büszkén emelkedik az ének. / Míg üres; és ha megért, földie konyitja fejét. / Kérkedik éretlen kincsével az iskolagyermek, / Míg a teljes eszű bölcs megalazza magát.“ — Ez a mikrokozmosz azonban csak sejtetni tudja a nagy Kodály-művek titkait, amelyekben — óriási fesztávon — való-sul meg az értelem és az érzellem szintézise: a gondolat eszmévé, az érzellem erény-nyé gazdagodik-tudatosul ..., mint pl. a *Psalmus hungaricus*ban.

Kodály hasonlóan jár el a zenei mimézis olyan bensőséges régióiban is, amikor a zenét fokozza tovább zenévé. Mindenekelőtt a hangszeres zenei források feldolgozására, elsősorban a táncdallamok továbbkomponálására gondolunk. Itt a forrás hitelességét visszakeresve, Kodály átnevesíti a régebbi dokumentumok anyagát. Pl. a *Galántai táncok* esetében a galántai cigányok egykori dallamtárából merít egy 1800-as évekből származó bécsi gyűjtemény közvetítésével. E cigány muzsikuskok játékának megbízhatóságáról írja Kárpáti János: „Repertoárjuk, melyet akkor még bizonytalannal nem fertőzött meg a jóval később fellépő és máig tartó felszínes szórakoztató igény (dszentrik mulattatása, kávéházi és idegenforgalmi muzsikálás), a Bécsben megjelent kiadványok tanúsága szerint rendkívül értékes volt. Nem ok nélkül fordult Kodály ezekhez a táncdallamokhoz; olyan anyag rejtőzött bennük, mely méltó volt a szimfonikus zenekari feldolgozásra, a művelt muzsikuskokból álló Filharmóniai Társaság ünneplésére. Es szervesen beleillett Kodály programjába, a magyar népzene és a magyar zenetörténet valamennyi értékének megmentésébe, megörökítésébe, magasrendű műzenei formába öntésébe.“ De még az eredetileg is jó dallamanyag igazi művészi magaslatra emelkedik a mester kezében — a harmonizálást és a hangszerelést nem is tekintve. A szerkesztés metamorfózisában a *lassú-friss* párosítás elvét szem előtt tartva Kodály a mű méltóságát teljesen gördülő, rondótémaként visszatérő anyagát egy „friss“ típusba tartozó táncból komponálja meg; a beavatkozás azonban éppoly biztonságos, mint maga a választott

tematikus anyag. Persze a dallam a tempóváltozásnak megfelelően módosul-nem-szedik. Kodály intervenciója azonban lényegét hordozó. A dallamváltozással olyan tematikus egységet hozott létre a feldolgozott nyolc táncdallamon belül, amely nagy zenei formához, zenekari rondóhoz vezetett; a rondóforma zenei gondolatainak lehetőségei szerint bővítette az egykori táncdallamok mimetikus erőterét — amely így méltóvá válik a Mester Galántát idéző nosztalgiajának bensőséges ábrázolására. És az elemzések sorát folytathatnók a táncdallamok forrásai körül is...

A tánc és költészet népi és műzenei megidézése Kodály zenéjében a művészi általánosítás történetének a már említett mindkét mozzanatát hordozza: az érzelmi objektivációk egyediesített tükröződését is és e tükrözés szinkretikus egységének modern újraalkotását is.

A kettős mimézis, a nép művészetének, századok költészetének feldolgozása és továbbgondolása-alkotása, egyszóval a források eleve adott esztétikuma nem csökkent — mint néhol olvasni — a kodályi zene eredetiségét, és nem jelentett elzárkózottságot sem e zene számára. Emellett ismeretes az a tény, hogy Kodály zeneszerzői tevékenységében nem mondott le az európai egyetemes vívmányok alkotó felhasználásáról sem; gondoljunk a francia zene iránt érzett szimpátiájára, Debussy-hódolatára már a korai szakaszban. Sőt, találkozás az egyetemes értékekkel meg is előzte a nemzeti értékekre való rátalálást. Zenéjének haladó jellegét csak: ebben a dialektikában — az egyetemes és a nemzeti konfrontációjában — érthetjük meg igazán. És ő maga is ebben a viszonylatban értékelt nagy elődei zenéjét — távol egy olyan tévhitől, hogy Bartók vagy saját zenéjének hiteles rátalálása az ősi forrásokra feledtetné Mosonyi, Erkel, Liszt, akár Bihari, Csermák, Lavotta zenéjének tagadhatatlan értékeit. Tisztán érezte a keleti nemzeti iskolák belső fejlődésében jelentkező gondolati-stiláris szerkezetváltozásokat, azt, hogy az első periódus múlt századi zenéjére a nagy romantika nyomta rá a művészi érték bélyegét, de azt is, hogy a következő, XX. századi zene hitelességét a nagy rátalálás jellemzi: a nemzeti zene forrásai közötti avatott disztinkció, a parasztdal reneszánsza és a kortárs egyetemes zene eredményeivel szembeni nyitottság, még akkor is, ha e nyitottság nem jelentette számára az avantgarde szellemével történő olyan fokú azonosulást, mint több más kortárs művészetében. De elismerte mind a múlt, mind a jelen minden hiteles zenei értékét. Más szóval: egyaránt vallotta a népi ihletettségű indítás nélkülözhetetlenségét és az egyetemes értékek befogadásának létfontosságát egy integráns esztétikai kultúra megteremtéséért. Döntése azonban: a nemzetitől az egyetemes felé. Kompozícióiban is, életútján is. Ezért mond le az univerzális sikeresség nimbuszáról az autochton hitelesség javára. Az opus 1. előtti szakaszban — tehát a népdallal való kinyilatkoztatászerű találkozás előtt — íródott *Adagió*ról például így vall: „Bizonyára észrevették, hogy ezen az *Adagió*n semmi sem látszik meg a magyar népzeneből; végre egy darab, melyben nincs népzene — mondaná némely barátom, aki ma is ellenzi, hogy *falura* mentem és ilyen dolgokat hoztam onnan. Ez meglehetősen világos és elég folyékony és internacionálisan érthető stílus; nincs lopva senkitől, kell, hogy legyen benne valami egyéniség, mint sikere mutatja, könnyen hozzáférhető, és ha folytattam volna, könnyebb és gyorsabb siker útjaira jutottam volna. De az embert vágyai vezérlik, és az én vágyaim engem oda vezéreltek, ahol nagyobb munkával kevesebb eredményt lehetett elérni.“

Az érzelmi objektivációk Kodály mimézisében az esztétikai értékrendek teljes skáláját benépesítik, sőt át is lépik azokat, és az esztétikum—etikum interferenciájában, az érzelem—értelem zenei dialektikájában erényekké magasodnak.

Ennek a dialektikának az értelmében a kodályi zene egyensúlypontja is a szépségnek hódol. A lelki nyugalom élményét azonban, amely a mindig várt szépség vezérmotívumos kísérelője, Kodály zenéjében sohasem érzékelteti az ataraxiás derű szemlélődő semlegességével. (Ismeretes a horatiusi *carpe diem* iránti ellenszenv.) Kodálynál a nyugalom élménye a nyugalom keresésébe vált át: vagy arra vágyik, vagy ha megszerzettnek véli, megőrzését vigyázza. Ez a vibráló egyensúlyérzés hullámzik az *Esti dalban*; a szépség élménye áhítható magasztosul... Meltán tartják úgy számon, mint a kórus-világírodalom egyik legszebb altatódalát. A szépség látszólag ártatlan vibrálása azonban a szépségrombolás elleni állásfoglalás szimbólumává növekszik pl. a *Norvég leányokban*. Bárdos Lajos így emlékezik: „Kodály Zoltán 1940-ben írta meg egyik legköltőibb és legeredősebb művét, a *Norvég leányokat*. Amikor a mű megjelent, mind úgy éreztük, hogy megalkotása szimpátia-tünetes volt a németek által akkoriban lerohant északi ország mellett.“ A szépség központi idézése elbír hosszabb ívű feszítvokat is, a lírai hangulattól a tobzó vidámságig, a balladai homálytól az ízes népi humorig, mint pl. a *Mátrai képekben*, amelyhez hasonlóan talán csak Bartók írt a *Concerto* fináléjának nagy népi tablójában.

A kodályi értékek leggyakoribb frekvenciasávja a *fenséges* és *aljas* élményvilága. Már a múltat idéző történelmi témaválasztás is előfeltételezi ezt a tényt, de még inkább motiválja Kodály tudatos buzdító erkölcsi állásfoglalása és nevelői célkitűzései. A heroikumot kísérő győzelem érzelmében azonban sajátos képletet mutat fel: a diadal élményét kiváltó döbbenet és ujjongó öröm érzelmepár kontrasztja itt inkább a döbbenet mozzanatát hangsúlyozza, és a memento élményét rögzíti, akár a nép életéből idéz (*Székelyleszerve, Fölszállott a páva*), akár a múlt századok érzelmeit kelti életre a történelmi múltat idézve — régi énekeskönyvek dalainak újratereztésétől Balassi, Berzsenyi, Petőfi költészetén át Adyig. A diadal vagy az elégtétel élménye itt sehol sem feltétel nélküli; záloga a győzelem eléréseért folytatott küzdelem, e küzdelem bánata, baja. Néha a döbbenet fenséges haragba csap át, mint például a *Jézus és a kufároknak*. A harag-keserűség és a belőle fakadó döbbenet érzelme, a mementót előlegező esztétikai élmény az egyetemes és nemzeti dialektikájában jelentkezik a zenekarra írott pávavariációkban. Erről Pándi Marianne így ír: „korábban Korály már feldolgozta Ady — ugyancsak népköltésztől inspirált — hasonló című [*Fölszállott a páva*] költeményét, férfikarra. Az ötfokú ósrégi magyar dallam és Ady versének harcos keserűsége azonban a második világháború küszöbén fokozott mértékben vált időszerűvé: fokozott feladat hárult a magyarságot reprezentáló zeneszerzőre is, aki új kompozícióval lépett a világ elé. Ezt a feladatot az emberiség szavának messze hangzó hallatását, Kodály úgy vélte, akkor oldja meg leghatékonyabban, ha az ősi magyar dallam és a haladó magyar költészet találkozását a variáció klasszikus formájában fejti ki.”

Kodály zenéjének drámaisága hordozza a *tragikus* konfliktus katarzisélményét is. Zenéjének megtisztító ereje általános érvényű; Arisztotelész megállapítása egészében jellemző erre a zenére, miszerint a katarzis — túl a szigorúan vett tragikus konfliktusokon — a mimézis során, amely a cselekvő ember utánzását választotta tárgyául, minden igazi zeneműben jelen van. De Kodály él a katartikus érzelmei pontossá formált ábrázolásával is. Például a népballadák feldolgozásában. Így a *Molnár Anna* feszültségében, kifejtetében, a balladai törvények keretében, adekvát módon tragikus katarzist idéző mű. Értékének sejtetésére összehasonlítható Bartók *A kékszakállú herceg vára* című operájával. A téma, a művészi mondanivaló, az érzelmi objektívációk hasonlósága a csábítás motívumától a konfliktusig, de még a megoldás hasonlóság—különbségében is arról győznek meg, hogy Kodály a népművészetben rejlő tragikumot éppoly meggyőző erővel tudta tolmácsolni a műzene törvényei szerint is, mint ennek az esztétikai erőternek bármely más értékét. És alkotói nagyságára jellemző, hogy a népzene—műzene dialektikájában úgy fejtette ki ezt a balladai konfliktust, hogy a tragikus ellentéteket hordozó opera zenei élményének szintjén, de a népballada műfajában idézte és fejlesztette tovább az eredeti gondolatot. Persze ugyanezt vagy ehhez hasonló drámaiságot és konfliktust Kodály műzenei formákba ötvözve is megszólaltat; elsősorban hangszeres zenéjében — kamarazenei művek, késői szimfónia —, amely a lírai bensőség és a múltba merengő epika mellett a drámai akcentusoktól sem mentes.

Es nem hiányzik az értékek spektrumából a *komikum* derűje sem. De a kodályi derű, vidámság is gyakorta nosztalgiával terhes: a múltra emlékezés ábrándos derűje. Elsősorban a humor hullámhosszán. A *Háry János* egész mondanivalójának érzelmi kísérete például nem elsősorban a nevetés, hanem, mint azt Szabolcsi Bence 1925-ben megállapította, inkább az ábrándos megmosolygás. Sőt. A megmosolygáson is túl olyan ábrándos merengés, amely a távoli utópiák eszményre közelítései hozza létre, az áhitott történelmi sikerélmény érzékvé tétele, a hősiesség, a győzelem, a nagyság, a méltóság és a boldogság délibábos bemutatása, azoknak az eszményeknek a hitvallása, amelyek valóra váltásában népe történelme oly hosszú évszázadokon át adósa maradt.

Es lehetne sorolni az érték kategóriák közötti érzelmi mozzanatok szebbnél szebb kodályi felelevenítéseit, a kellemet, a bájat, a miniaturálist, a grandiózust és a groteszket is... Talán elég, ha a szép—rút, jó—rossz, esztétikai—etikai metszeteire vetünk még egy elemző pillantást. Kiderül, hogy a démonikus és/vagy romantikus mezők helyett Kodály zenéje elsősorban a *szép és a jó* értékvilágát árasztja el, azt a világot, amelyet már az antik görög kultúra elválaszthatatlan ősi egységnek fogott fel a kalokagathia eszményében. Ezt az eszményt valamikor, szinkretikusan, egyaránt jellemezte a dionüszoszi féltelenség és az apollói szigor. A romantika szívesen vallotta a zenét dionüszoszi eredetűnek. Kodály antiromantikus pátosza éppen az apollói szigor hitvallásában mutatkozik meg. Abban, hogy zenéjében — a múlt, jelen, jövő ívén — az érzelmeiket zeneileg szinte klasszikusan megfigyelmezte, ahogy Hegel mondotta: „A zene: szellem, lélek, amely közvetlenül önmagáért csendül meg s önmagának hallásában kielégültnek érzi magát. Mint szép-művészettől azonban a szellem mindjárt azt követeli tőle, hogy miként magukat

az indulatokat, úgy kifejezésüket is megfékezze, nehogy a szenvedélyek bacchantikus tombolására és kavargó tumultusára ragadtassa magát, vagy megálljon a két-ségbeesés meghasonlottságában, hanem a jókedv ujjongásában éppúgy, mint a legnagyobb fájdalomban, mégis szabad és áradásában boldog legyen. Ilyen jellegű az igazán eszményi zene, a dallamos kifejezés Palestrina, Durante, Lotti, Pergolesi, Gluck, Haydn, Mozart műveiben." És tegyük hozzá, ilyen Kodály műveiben is.

Kodály az érzelmek tudatosítását, állandó konfrontációjukat a történelmi ideállal és a jelen valóságával-eszményével, végül is az erény birodalmába vezérli: arra tanít és arról győz meg, hogy a zene birtokában jobbak leszünk, életünk szebbé válik. Számára a kalokagathia régi érvényessége a jóság és a szigor állandói között érvényesülő alkotói erény-princípiummá nemesedik. A jóság és a szigorúság jegyében fogant életmű értelmi és érzelmi keresztmetszetét legátfogóbban a „jó-ságos kéz, rettenetes kéz, ellentmondást nem tűrő kéz parancsszava” már-már érzelmi metaforává, sőt oximoronná általánosodó kórusmotívuma jellemezhetné az Öregekből. Valóban a villámszóró fenséges harag és a ráncokat elsímító jóság mosolygása egyformán és egyszerre határozzák meg Kodály zenéjét.

De ha egy metaforát szimbólummá emelünk, jelképes továbfgondolására is vállalkoznunk kell. Ott, az Öregekben, a parancs szava: „No, gyere, tedd le!”... görög sorstragédiák élet—halál kollízióját idéző imperativusz: a végzeté. „Bevégeztetett.” Kodály születésének 100. évfordulóján azonban a jelkép jelentése a „tovább” felé forduló jelentés: parancsszó egy bevégzett életmű örökéletűvé tételére: No, gyere, és újra vedd fel, folytasd, és érezd magadénak azt, ami a tiéd. Kodály jelszava: a zene mindenkié. Az ő zenéje is. Azzá lett, és az is kell hogy maradjon, mert zenéjének zajlása az értől az óceánig, a népek tengeréig zajló zúgás, amit bércek visszhangoznak. Weöres Sándornak a 70. születésnapra írott köszöntőjéből idézve ünnepeljük a 100-at: „A hegytetőn, hol sas szárnya lendül, / a kristály jég mint orgona zendül, / a széles éggel összeforr kékje, / a csendnek van csak ily nagy zenéje.”

KANYÁDI SÁNDOR

HÉTLÁBÚ BOGÁR

Sz. D. utolsó útja

heten emeltük vállra
tarisznyában is eivihető
földi maradványod
hosszúkás hétlábú bogárként
csoszogtál araszolál
sehogysem akart kijönni a lépés
most se jött ki a lépés
még az öröklét felé
tartóban sem
én még a kalapomat is
kénytelen voltam
hónom alatt szorongatni
míg valaki meg nem szánt
s ki nem kapta onnan
komikus lett volna
ha mondjuk a lépcsőn
fölfele ahol súlyos
tölgyfa-páncélod ugyancsak
vállamra nehezedett
s mind a két kezemre szükség volt
ha akkor a kalap elgurul
belelépek vagy elbotlom benne
rágondolni is rettenetes
mivé sikeredhetett
volna az egész
végtisztességtevés

most már nyugodt lehetsz
oldaladon a fiaddal
sírotok ugyan jeltelen még
de mesternek nagynak mondanak
olyan bennfentes biztonsággal
amilyenel azelőtt részegesnek
idegbetegnek suttoztak
dehát azóta ezt már
istván is
lászló is
elmondhatták neked akik
akkor halálra váltan bár
de még gyanútlanul
lépegettek mögöttem
most már együtt mosolyoghattok
hogy milyen elszántan próbálok
elfogadhatóvá kopogni
ezt a keserű krónikát

Mellékdal:

hantoltál önmagad fölé gyönyörű
benemsüppedő vershantokat
töprenghet most a sok hű barát
vajon melyik jeltelen sír a tied