

Ha mégis lírai főzenét hallanánk a félmúltból (a jelenig szólót), s ezt történetesen a bartóki modell kifejezés segítségével írjuk le, akkor sem más, amit rögzítünk, mint csend és dal disszonzonanciája.

OLÁH SZABOLCS

„Magyar költők fülében idegen dallam zúg”

KODÁLY ÉS A MAGYAR IRODALOM

Kodály Zoltán és a magyar irodalom. Ehhez hasonló címmel az *Alföld* 1982-es évfolyamában számos ünnepi dolgozat volt olvasható Kodály születésének 100. évfordulóján. Az irodalmárok „kézenfekvőnek látták”, hogy – Kiss Ferenc fogalmaz így – rámutassanak „az ismerős társulásokra: arra az ihletett azonosulásra, mellyel Kodály Balassitól Weöres Sándorig költészetünk hozzá közel álló verseit a zene nyelvén újjáteremtette”.¹ Ünnepelesen és részletekbe menően méltatta Bitskey István „a kifinomult esztétikai érzéket” és „a széles anyagismeretet”, melyre támaszkodva Kodály kiválasztotta, zeneszerzői igényeihez igazította és megzenésítette a régi magyarországi és a klasszikus irodalom szövegeit. Irodalom és zene „találkozási pontjainak kitapintása” a Kodály előtt tisztelgő írásokban rendre *tematikai* szempontok alapján valósult meg: az irodalomtörténészek „filológiai fogódzókat” kerestek Kodály „irodalomélménye jellemzéséhez”.² Érdemes ma is elolvasni e megemlékezéseket: gazdagon szemléltetik azt az irodalomtörténeti közmeg egyezést, hogy – Bitskey szavaival szólva – „valóságos irodalomtörténet lenne összeállítható azokból a szerzőkből és művekből, amelyeket Kodály megzenésített, vagy más módon figyelemmel kísért”. Viszont a megemlékezésekből számomra nem derül ki, hogy az irodalomtörténészek mivel indokolják az irodalom dallá és kórusénekké alakításának ezt a „rendkívüli gazdagságát” és „szembetűnő egységességét”. A filológiát is végzett Kodálynak milyen alapelvei, vágyai, elkötelezettségei mutatkoznak meg itt? Tudjuk, hogy tudományos munkásságának középpontjában a népzene-kutatás állt, s attól nyert távlatot zenetörténeti, zeneesztétikai, zenekritikai, irodalomtörténeti, nyelvészeti és nyelvművelő tevékenysége is, ráadásul az ezeken a területeken szerzett tapasztalatait a komponista is kamatoztatta. De hogyan fogta fel Kodály zene és irodalom kapcsolatát, ha ennyire állhatatosan ragaszkodott az irodalom megzenésítéséhez? Az irodalmi nyelv és a vokális zene intermediális kapcsolata Kodály életművében ráadásul azért is értelmezésre szoruló téma, mert a népdalból eredő modális harmonizálás, a nyelvi hangsúlyon alapuló prozódiahoz igazodó zenei ritmus, a reneszánsz minták nyomán a tiszta szólamvezetést kiemelő ellenpont ugyan a karénekké alakított irodalmi szövegek esetében – főként azok nagy száma miatt – magától értetődőnek tűnhet föl, ám korántsem az. Már Kiss Ferenc szóba hozta azt a kényes témát, hogy „a népdalgyűjtés ugyan

folyt, a Kisfaludy Társaság finanszírozta és fémjelezte, de az irodalom nem ettől remélte újjászületését”.³

Zeneszerzőként Kodály a vokális zenei alakzatokban megmutatkozó *énekbang* és a költészeti formákban alakhoz jutó *beszédbang* egymással gyakran feszültségbe kerülő közege, s az ebben a közegben lehetséges *ritmusalakzatok* iránt érdeklődött. A magyar költőket annak alapján ítélte meg, hogy képesek-e, hajlandóak-e a magyar nyelv természetéből adódó ritmuslehetőségeket felszínre hozni, érzékelhetővé tenni költeményeikben. Ebből a szempontból Kodály hátrahagyott írásainak Vargyas Lajos által válogatott, szerkesztett és sajtó alá rendezett 1993-as gyűjteményében (*Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*) szigorúan lesújtó értékelések olvashatók: „a magyar költő verstani és zenei kultúrája mélyen alatta áll irodalmi kultúrájának”.⁴ Verseket dallá, kórusénekké átírni óhajtó zeneköltőként Kodály úgy ítélte meg: annak, hogy a magyar dal nem tud kialakulni, fő akadály a magyar költők. Költészetünkben hiányolta „a magyar nyelv természetének egyedül megfelelő verselést”; „e verseknek csak a nyelve magyar, belső zenéje idegen”.⁵ A fő bajt abban látja, hogy „költőink, éppen a legjobbak, ötven év óta nagyjából idegen dallamhagyományok hullámrezgését visszhangozzák. Új ösztönzést idegen művészetből merítenek”, ráadásul ennek már nincsenek is tudatában. „Ábrányi Emil hazafias versei mind német nóták foszlányait idézgetik. A belőle kiinduló ifjú Ady hiába harsogja büszkén: magyar. A rímbe csattanó súlytalan szótag keservesen nyikkan; a magyar Múza szomorúan fordul el; mikor jön már a szabadítom?”⁶

Kodály egy meglehetősen bonyolult intermediális összefüggés elhanyagolását kéri számon: úgy látja, hogy a magyar költők nem fogékonyak eléggé a költői nyelvben följegyződő zenei dallam ritmusképző sajátosságaira, valamint a verbális és a dallami emlékezet lehetséges összjátékára (ennek jelentéseire). Bírálatainak lényege: ha a versritmust meghatározó dallamemlékezet idegen, akkor hamisan hirdeti magát Ady programadó verse magyarnak. Kodály a *Nyugat* 1933. március 1-i számát felütve azon bosszankodik, hogy egymást követő lapokon Erdélyi József és Kosztolányi Dezső – világuk, stílusuk, felfogásuk szerint össze nem vehető költeményeket – ugyanannak a német népdalnak a ritmusára írnak, anélkül, hogy ennek tudatában volnának.⁷ „Ennyire különböző mondanivalók azonos versformában! Hát nem bizonyítja ez, hogy már csak külsőség a vers? Az ilyen verset nem is lehet megzenésíteni. Nem igazabb ilyenkor a verses formát elhagyni? Szabad verset írni?” Kodály a versköltői munka igazságát és erkölcsét kérdőjelezi meg, amikor azt állítja: a magyar költő nincs tudatában, hogy idegen dallamfrázis hatására hozza létre versalakzatát, s közvetíti ritmusélményét. A némává vált papírirodalom korában a költők könnyen elfelejtkeznek arról, hogy a versben felismerhető ritmus mindig valamilyen – nem verbális eredetű – zenei képlethez is közel áll (tehát éppen nem a szó zeneiségéről van szó, hanem a nyelv és a zene eltérő ritmusképző lehetőségeiről: prozódia, ritmika és melódia intermediális viszonyrendszeréről). A tudós zeneszerző *hallja*, hogy az 1850 utáni és a modern versekben „tisztára jambus-melódiák zúgnak”: mindig „ott kopog ez a sánta ördög, a magyar ritmus megölője”, ám „a zeneileg műveletlen költő *nem tudja*, s ezért nem is zavarja, hogy a versformákhoz külföldi dallamemlékek tapadnak”.⁸ A költőnek zeneileg műveltenek kell lennie, ám nem mindegy, milyen zenét hallott, mert akarva-akaratlanul

ezt a dallamfrázist fogja újraírni, amikor versalakzatot épít fel a fülében zúgó dallamfoszlányokhoz igazodva.⁹ Kodályt aggodalommal töltötte el, hogy a magyar verssor súlypontja kezd a végére tolni: „a nyugat-európai dallamfrázis (= verssor) a rím felé emelkedő, a rímben ér csúcsára, az a célja. A magyar verssor (= dallamfrázis) feszültsége, magja az eleje táján van, vége felé enged, a rímnek nem veszi sok hasznát. Sőt a túlságos jó, feltűnő rímelés mindig tréfás hatású, mert a sorok végére tolja a súlypontot. Olyan hatás ez, mintha valaki a kezén jár”.¹⁰ Semmi képpen nem hízelgő a hazai esztéta modern költőkre nézve Kodálynak az a véleménye, hogy „a jambus fojtó ölelésében elsorvad a magyar nyelv versteremtő ereje. Minden versünk fordításnak hangzik”.¹¹

Ha a magyar költő „magyarul hangzó zenét kíván szövegéhez, kénytelen lesz ismét a magyar vers és zene hagyomány alapjára állni”.¹² Kodály úgy ítélte meg, költészetünkre ösztönzőleg hatna a magyar zenei hagyomány, elsősorban az énekelt – és nem a szöveggént olvasott – népdal alaposabb ismerete. Az énekelt népdal azért ajánlható a műköltő figyelmébe, mert a magyar nyelv természetének megfelelőbb, a nyugat-európai dallamokon alapuló ritmusképleteknél mozgékonyabb, változatosabb, szabadabb ritmuskombinációk lehetőségét tárolja magában; a műköltő a népdalritmus „még mindig ki nem merített s ki nem meríthető változatosságában elég variálható formaelemet talál, hogy mondanivalóját formába öntesse”.¹³ A magyar versírásnak Arany János kezdeményezését kell továbbvinnie, „a népdalritmus gazdag változatosságát kell bevinnie a műköltészetbe, s azok alapján új formákat fejlesztenie. Minden más út a teljes (s hozzá magyartalan) egyhangúságba vezet”.¹⁴ Ha ugyanis a magyar verset a költő eloldja a népdal-reminiszcenciától, akkor idegen melódiatípus alapján épül ki a versalakzat, s egyre távol a szakadék a modern műköltészeti nyelv és a magyar zene között. Ha pedig a költészet lemond a dallam irányításáról, akkor ezzel – minthogy a vers csak dallamra épülhet ki – lemond a nagy ívekről is, sorokra atomizálódik, végül prózává lesz.

A versritmusra fogékony költők figyelmébe Kodály azért ajánlhatta egy másik médium vagy ritmusarchiválási rendszer, az énekelt népdal ritmusát, mert vizsgálódásai idején már elváltozóban voltak azok az „orchesztikus” formák, melyek eredetileg megszabták a népdalok előadásmódját. Megszabadult az ének a kísérő tánc- és munkamozdulatok kényszerítő izochronizmusától, így viszont meglazultak a pontos, szigorú időviszonyok, s érvényre juthatott a szöveg nyelvi ritmusa és a dallam zenei eleme. Franz Saran ritmustörténeti modellje nyomán került Kodály 1906-os disszertációjának (*A magyar népdal strófuszerkezete*) középpontjába az egyetlen ütemmetrikát fellazító szabad előadás, a „tempo rubato”. Ez azért kínálkozhat példaképpül a költészeti ritmus újraértelmezéséhez, mert „első foka annak a fejlődésnek, amelynek során az énekből elmondott vers lesz”.¹⁵ E médiumváltás következményeinek megértése érdekében törekedett Kodály egy-egy népdal történeti változatainak és szinkrón variánsainak megismerésére: a speciálisan nyelvi és a tisztán zenei ritmustényező összjátékát vizsgálta történetileg változó előadásmódokban. Arra volt kíváncsi, hogy a tempóvariánsok hogyan hoznak létre új ritmusformát, s a megváltozott előadásmódok hogyan vesznek fel új szigorú időviszonyokat. Aki ismeri a ritmikai modalitások e történetileg megvalósult változatait, a zene vagy a költészet médiumában *támaszkodhat* rájuk, amikor érzékelhetővé

kívánja tenni a magyar zenei és nyelvi ritmusnak a szabadságra és a változékonyságra való hajlamát. Zenetudósként ennek az érdeklődésnek a hiányát vetette a költők szemére. Az érdeklődés hiányát magyarságtudományi munkáiban annak tudta be, hogy a magyar típusú műveltségben a zenének igen alárendelt szerepe van. Nevelési célja innen eredt: „a magyar kultúra egyoldalúan vizuális, mellé kell fejlődnie a hallás kultúrájának”.¹⁶ Meg volt győződve, hogy a ritmuskombinációk iránti fogékonyság fejleszthető a népdal-hagyomány elsajátítása révén; a vokális népzene ismeretét sürgette a szakzenészek és a zenekedvelők körében, s ezt a műveltségét és fogékonyságát elvárta a költőktől és az irodalmároktól is.

A zenetörténészek számára emlékezetes a kérdés, amellyel a *Psalmus Hungaricus* elhangzása után Kodály egy tehetséges szólistához fordult: „Miért nem énekel magyar prozódiaival?” „De hiszen én pontosan azt a ritmust énekeltem, ami a kótában van!” – válaszolta az ifjú tenor. „Ez a hiba! Nem a kótafejeket kell énekelni, hanem az anyanyelv alkalmazkodó törvénye szerint: magyarul!” – hangzott az útbaigazítás.¹⁷ Ez a tanács – éppen, mert megfogalmazásra szorult – nem volt magától értetődő; és bár a zenetudósok (és a zenészek) egy része jó ideje már komolyan fontolóra vette, még ma is értelmezést kíván. Mert Kodály szemrehányása abban az összefüggésben érthető meg, hogy a ritmus észlelése már mindig is tanult viszonyulás az érzékelés fizikai-anyagi alapjaihoz és technikai mértékeihez; s még a képzett zenész is csak akkor formálhat meg valamely ritmusalakzatot, ha fogékony a médiumra, amelyben az a bizonyos ritmusformáció egyáltalán képződni tud. Tehát nem arról van szó, hogy a maga nyersességében kellene megértenünk a materiális és a fenomenális alternatíváját, amikor arra a kérdésre keressük a választ, hogy hol van valójában a ritmus. Mert bizonyosan nem kizárólag a fizikai időviszonyokban (a hanghullámokban), de nem is csupán egy fogalmi minőségdimenzióban (ahol a kottajelzések jelentéssel ruházzák fel a hanghullámok mérhető anyagi összetevőit). Kodály arra figyelmeztet, hogy a mű saját időszerkezete, amelynél el kell időznünk, s a képződmény számunkra való jelentősége, amelyre a mű az előadása és a befogadása révén tesz szert, csak a művészeti nevelés során már elsajátított médiumviszonyokban képes megmutatkozni. A műalkotás „Chladni-figurája, magakívánta rendje” (Kodály e fogalmat a *Nyári Este* 1930-as átdolgozásának partitúrájához írt előszavában használta) másnak mutatkozik a hangszeres zenei kompozíció esetében, s megint másnak a vokális zenei ritmusképződményben.¹⁸ Ami ugyanis a ritmust illeti, a vokális zenemű saját időstruktúrája nem egyedül a hangszeres zenében érvényesülő ritmusviszonyok szerint kényszeríti ránk magát, hanem a zenei hanghoz képest egy további médiumnak: a magyar beszédnyelvnek a ritmusviszonyai alapján is. Az énekművésznek tehát a ritmust médiumkonfigurációban kell észlelhetővé tennie: a zenei ritmika és a magyar beszédnyelvi prozódia együttesen figyelembe vett lehetőségei alapján. Kodály ennek a mediális összefüggésnek a felismerését, megértését és érvényre juttatását várja el a képzett énekesektől; a „sajátosan magyar művészi énekmód” a nyelv prozódiai viszonyaihoz igazodva engedni kihallatszani az énekelt ritmust a hangképződményből. Kodály új vokális műzenéje – a pusztulófélben lévő énekelt népdal hagyományának átsajátításával – megvalósította a magyar nyelvi és a zenei ritmus mediális összjátékában lehetőségként meglévő ritmikus szabadságot és változatosságot. Viszont az

új énekelt műzene megszólaltatása megkövetelte az énekművészeket, hogy képesek legyenek az egyenletes ütemmetrikát fellazító szabad előadásra (tempo rubato); az ehhez szükséges fogékonyságra Kodály meggyőződése szerint a szakzenészek is csak a zenei néphagyomány újratanulása során tehetnek szert: „énekművészeink java kezdi felismerni, hogy egy sajátosan magyar művészi énekmód megte-remtésére csak hagyományos dalaink népi előadásmódjából lehet elindulni”.¹⁹ Ám a hallgatóságnak is meg kell tanulnia, hogy az éneklésből „kihallja” a magyar prozódianak megfelelő ritmusviszonyokat.

Ennek érdekében Kodály a közönségnevelés anyagát maga alkotta meg 1925-től kezdve. Megújította a kóruséneklést, az énekkarok minden fajtáját ellátta művekkel, az iskolai énekkutatás számára két- és háromszólamú olvasógyakorlatokat, az óvodásoknak kis dalokat írt, tanítványai segítségével az egész országra kiterjesztette az Éneklő Ifjúság mozgalmát.²⁰ Dalai és kórusai a magyar nyelv prozódiai lehetőségeit bontják ki gazdagon. A magyar beszéd tökéletes zenei kimunkálását nyelvművelési tettek tartotta; vokális művészetét a nyelvtudósok nyelvmelodikai kutatómunkájával állította párhuzamba: „az is egy neme a kísérleti fonetikának, ha az ember versek alá kottákat írogat, s megpróbálja a bennük rejlő melódiákat napvilágra hozni”.²¹ Ezt az Eötvös Collegium Volt Tagjai Szövetségének közgyűlésén mondta Kodály 1937. december 9-én, amikor Gombocz Zoltánra emlékezett, aki a nyelveket fonetikai alapon tanította, s akitől ösztönzést kapott a hangzó beszéd alaptörvényeinek tisztázására és a beszédkultúra oktatására (nálá látott először külföldi könyvet, melyben a hanglejtést kottával próbálták rögzíteni). Vokális kompozíciók alkotójaként Kodály a nyelv zenei elemeit vizsgálta (a hangképzést, a hangsúlyt, a hanglejtést, az artikulációt, a beszédrítmust), nyelvművelőként – Gombocz Zoltán nyelvészológiai tanítását átvéve – a beszédbeli nyelvhelyesség romlását társadalmi gondnak tartotta.²²

A művészetek és az irodalom típusai és antropológiai értelmezése jegyében Kodály a nyelv és a zene kapcsolatáról leolvashatónak vélte egy-egy közösség egyedi arcú kultúraalkotásának tulajdonságjegyeit. A nyelvújítás germanizmusaival és a magyar biedermeier zenéjével mind a mai napig küszködik a magyar művelődés, szögezi le az *Arany János dallamgyűjteménye* (1952) elé írt ismertetésben: „a nyugati versformákkal egyidőben beszüremkedett dallamraj soká akadályozta egy magasabb magyar dallamstílus kialakulását”. Az idegen műzene éket vert a néphagyomány és a műveltek ízlése közé, s nem engedte, hogy „a néphagyomány közvetlenül átfeljődjék a műzenei stílusba”: mindez elkerülhető lett volna, ha „művelt osztályunk nem szegődik annyira az idegen szellem szolgálatába”.²³ A nyelviileg kifejlesztett zeneérzék antropológiai karakterjegyét Kodály kultúraalkotó erejűnek tartotta, s erre az – ily módon antropológiaileg értelmezett (vagyis humánideológiaileg funkcionális) – intermediális viszonyra bízta rá a saját és az idegen közötti megkülönböztetés szerepét is: „a magyar fülben már maga a nyelv kifejleszt bizonyos fokú zeneérzékét. Ha valakinek beszédébe csak kevéssé is belevegyül egy más nyelv zeneisége: a magyar észreveszi.”²⁴ A nyelvromlást Kodály tehát nem frazeológiai vagy szintaktikai síkon állapította meg, hanem a beszélt nyelv zenei elemeinek a síkján: idegen nyelv zenei elemei keveredtek a magyar beszédbe („más nyelvek ritmusa, hangsúlya és dallamvonala is kezd beszívárogni”), s ez ellen nem

lehet pusztán szóképzleti purizmussal fellépni. A hangsúlyos rövid szótag nyújtása, a hangsúlyos szótagok intenzitásának növelése „pusztító betegséget jelent nyelvünk ritmusrendszerében. Ha idejekorán meg nem állítjuk ezt a folyamatot, teljesen összezavarja nyelvünk ritmusát, és a magyar verselés létalapját kezdi ki.”²⁵

A beszélt nyelv prozódiai síkján kimutatott nyelvromlással Kodály a népdal nyelvi és zenei tisztaságát állítja szembe: a nép „nyelvével, dalaival bizonyítja, hogy itt ő éli legtisztábban a nemzeti folytonosság életét ezer éve”.²⁶ Szükséges tehát a népdal megismertetése, ám ehhez „a nép hangját” „újra a nemzet színe elé” kellett hozni „a falusi rezervációból, ahova az idegen befolyás nyomása elől menekült”.²⁷ Az énekelt népdal és a hangszeres népzene hagyományának rendszeres feltárásától és megtanulásától Kodály azt remélte, hogy a prozódiai készség megváltozását és a zenei ritmus új érzékelését készítheti elő mind a képzett énekesek, mind a zenekedvelők körében. A zeneelméleti órákon a népdalokkal végzett zenei írás-olvasás gyakorlatok előbb a szakzenészek fülébe beleültetik a népdal prozódiai, ritmikai és melódiai finomságait. Azután az így lehetővé vált művészi előadások a műkedvelők számára is feltárhatják a „népdal lelkét”, ami „az operás, operettes előadásban, valamint az úri nótázás cigányos modorában egyaránt elvész, de megvan a nép fia magától értetődően biztos, tévedhetetlen előadásában, még a reszketeg, öreg hang, a fogak híján elmosódó kiejtés ellenére is”.²⁸ A megújított zenekultúra jóvoltából létrejön a feltételrendszere egy új, szervesen kiteljesedő és nagy egységként kibontakozó művelődési korszaknak, melyben a műzene nemzeti tudatosságot nyer, a magasabb zene iránt érzéketlen tömegek felszámolódnak. A nemzeti tudatosság felé vezető haladásnak ez a narratívája Magyarországon az 1930-as években bántó lehetett sokak számára, mert a kulturálisan idegen meghatározásakor nem vette figyelembe, hogy a városlakó családok sokasága többnyelvű volt, vagyis a családban énekelt gyermekdalok természetesen közvetítették a „jövevény” nyugat-európai prozódiai és zenei ritmikai elemeket: ezeknek nyilvánvalóan identitásképző értéke volt. Ugyancsak a széles körben hatni képes kulturális produktum közösségképző szerepét értékelte le Kodály, amikor a népzene épülő általános és egységes magyar zenekultúra megteremtésének távlatából nézve elmarasztalta cigányzenészek játékát: „a jövevény nép nagyszerű utánzóképeségével elleste a magyar előadásmódot, s az utánzat, mint ez már lenni szokott, kiszorította az eredetit”.²⁹ Kosztolányi Dezső 1933-ban eljátszott egy társas-lélektani tanulmány gondolatával; hosszas fejtegetésbe fog arról, hogy tervezett írásában a tudományos és az esztétikai szempontokat félretéve csak a magyar nóta közösségképző erejével foglalkozna: „közönyös, hogy mit érnek ezek. Azzal se törődnek, hogy magyarosak-e vagy németesek, hogy népdalok-e vagy műdalok, vagy népies műdalok”.³⁰ Kosztolányi sorait nehéz nem úgy olvasnom, mint jogos bírálatát annak az egészlelvi gondolkodás jegyében született programnak, amely a zenei és az irodalmi kultúra érvényben lévő formalizációs rendszereit „a magyar népdal a par excellence magyar klasszikus zene” alaptétel szellemében kívánta lecserélni.³¹ Kodály történelemszemlélete láthatólag a tökéletesedés elvén alapult; úgy gondolta, hogy a kultúraalkotó ember nyelvi-műveltségi tulajdonságjegyeinek egy bizonyos együttállását fel kell, hogy váltsa az antropológiai jellemzők egy másik – az érvényre jutó nézőpontból jobb – konstellációja, ha nevelés, tanulás révén megte-

remtődnek az ehhez szükséges feltételek. A nemzeti tudatosság felé kell haladnia a zenekultúránknak; ez elvezet az egységes társadalmi műveltséghez. „Elérkezett az idő, hogy a népdal, de nem a szövege, hanem szöveg és dallam oszthatatlan egysége újra akkora, vagy még nagyobb hatással lehet műköltésünkre, mint száz esztendeje. S ezzel a magyar versformák soha nem álmodott megújulása is kell, hogy bekövetkezzék. Várjuk a költőt, aki végrehajtja”.³²

„Az igazi lírai költő verse zenei hangulatból születik. Hangok, ritmusok zúgnak-bongnak benne formátlanul, míg egyszerre csodaképp kristályba csattannak, Chladni-figurába, amelyben minden atom helyén van. Minél gazdagabb, sokfélebb zenei zűrzavar borong, annál többféle, gazdagabb versforma az eredmény.”³³ Amikor Kodály a Chladni-figura modelljét említi, akkor Arany János *A magyar nemzeti vers-ídomról* (1856) című tanulmányára utal. Ez a maga idejében a tanodai körök figyelmét kívánta felhívni „a magyar rhythmusra, melyet a klasszikai és nyugati formák mellett költészetünkben többé ignorálni nem lehet”.³⁴ Arany feladatot jelölt ki az újabb költői nemzedékek számára: „a szakadást lyrai költészetünk s zenénk rhythmusa közt elenyészteni, a kettőt ismét természetes összhangba hozni”. Akkor veszi elő a Chladni-figura modelljét Arany, amikor arról beszél, hogy a magyar versidomban a strófa nem a retorikus körmondatra jellemzően épül fel, hanem az összetartozó részek egyberázkódnak: „a rhythmus természetéből folyóan – kezdve az egyes ütemektől, egész a stropháig, sőt az egész költeményen”. Ennek a szintaxis, a metszet, a sor és a strófa szintjén egyaránt érvényesülő jellegzetességnek a *nyelvi modellezések*or Arany a meghatározott frekvencián kialakuló Chladni-féle csomóvonalak analógiájával élt. Ernest Florenz Friedrich Chladni kísérlete az emberi érzékszervek számára észlelhetetlen részecskemozgást teszi láthatóvá. Meghatározott frekvenciájú rezgés esetén a lemez bizonyos részecskéi nem mozognak, így ennek megfelelő csomóvonalak válnak láthatóvá. Más frekvencián megint más látható alakba rendeződne a lemez felszínén rezgő homok (a láthatatlan részecskemozgás eltérő frekvenciákon a homok eltérő alakzatait kirajzolva válik láthatóvá a felszínen). A modell találó, mert éppen azt szemlélteti, hogy a „magyar rhythmus” nem fenomenalizálódik bármilyen alakzatban. A versbeszéd összes észlelhető elemét egy góc köré gyűjtő „magyar rhythmus” olyan – még az értelmet megelőző, „*neszme*” (non sense) jellegű – működése a nyelvnek, amelyre eddig csak a régi magyar költészetben és a népdalköltészetben szokásossá vált formák, sémák, stílusok és témák települtek rá. Ezzel szemben lehetséges a magyar nyelvű költészetben egy másik ritmusképző – még nem értelmes, csak értelemképző – működésmód is, ez az idegen versidom ritmusképző alapja, amely a német zenére dalolt tiszta jambus és trocheus létrejöttét teszi lehetővé. Chladni modelljével leírva ez a nem látható részecskéknak egy másik frekvenciájú rezgése, amelyen a korong felszínére szórt homokszemcsék az előbbtől eltérő alakzatba rendeződnének. A „német trochaeus zöngelme” a magyar versnyelv olyan működése, amelyre (a XVIII. század utolsó harmadától kezdve Arany programírásának idejéig) alakot tudtak öltetni a *műköltészeti* sémák, formák, a fentebb stílus, a nemzeti eszmét hordozni képes témák, az esztétikailag értékes magyar nyelvű műköltészet. Arany programba foglalt reményei szerint „nincs messze az idő, hogy a nemzeti rhythmus magasabb nyelvű költészetrel is megfér”. A magyar nyelv egyfajta működésmódja („a magyar

rhythmus”) hordozója lehet a versalapú beszéd (szintaktikai, ütemszintű és strófaszintű) új formájának (ez a „magyar versidom”), amely kommunikációképes közege lehet az új nemzeti költészet poétikai és esztétikai alakzatainak – „lészen idomban s tartalmilag, testestül, lelkestül magyar”.

Arany a dallamra énekelhető vers ritmikai *egyhangúságának* elkerüléséhez keres megoldást: ezt a hasonló vagy ellenkező nyomató vagy súlyú (hangsúlyos) ütemek *cserélhetőségében* találja meg. Ehhez az ajánlathoz kapcsolódik Kodály, hangsúlyozva, hogy ezt a ritmikai lehetőséget a népdalagyományból lehet megismerni. A hagyomány olyan mélyrétegében, mellyel ráadásul Arany még érintkezésbe sem került. Száz évvel Arany születése után hallhatóak voltak Nagyszalontán régi pásztor- és betyárdalok, melyeknek az ő dallamgyűjteményében nincs nyoma (nyilván nem ismerte szülőföldje dalkincsét a maga teljességében, hanem csak azt a részletét, amely közvetlen környezetében élt).

Az *Árgirus nótája* (1920) című tanulmány egy félreértést tisztáz: „azt kellene hinnünk, hogy a tizenkét szótagú versekben írt epikus énekeink ütemezése örökös egyhangú *ti ti ti tá tá* volt. Ilyen ritmusra szorítva, énekelve, sokat emlegetett döcögős verselésük valósággal tűrhetetlenné válik a mai fülnek. A mi *Árgirus-nótánkban* nem találjuk meg a szokott 4+2 ütemezést. Ennek és vele még vagy tizenöt, a nép közt gyűjtött hasonló stílusú dallamnak az előadásmódja recitáló; tánclelésben, indulószerű, ütemező pontossággal sohasem hallhatóak. A nyolcad-kották időtartama nem egyforma, kottairással ki nem fejezhető apró, irracionális eltéréseket okoz köztük a beszéd ritmusa, amely itt felülkerekedik és kikezdi a zenei ritmus pontosan lemérhető időviszonyait. A *tempo rubato* ismert nekiszaladását és lelassítását Verseghy Ferenc nem tudta felismerni, mondja Kodály: „vannak és voltak képzett zenészek, akik ennek a magyar szabálytalanságnak a szabályát nem tudták megérezni és azt mindenestül elvetik”.³⁵ A ritmikus szabadság és változatoság Kodály és Bartók számára a ritmus feljegyezhetőségének mediális összefüggései közé tartozott: a ritmust élő folyamatnak tekintették, s ritmikai elemzéseik, rendszerezéseik során mindig az eleven előadásra támaszkodtak. Disszertációja elején Kodály kijelenti, hogy a ritmikai népdaltanulmány csak énekelte dalokon alapulhat: „a népdal *vokálszöveg*, igazi élete csak az énekben van, szöveg dallam nélkül nem teljes mű”. Ezzel szemben „régibb gyűjtőink és kutatóink költeménynek vették, műköltő szemmel vizsgálták. Pedig a népdal lényegesen különbözik a szavalásra, elmondásra készült költeménytől”.³⁶

A zene időbeli mozzanatainak lejegyezhetetlensége mediális kérdés, melyet Kodály és Bartók számára a rögtönzött tempómódosulások vetettek fel. Ez a ritmika ütemekbe nem foglalható, csak az eleven előadásban érzékelhető lényegére hívta fel a figyelmet. A kottajelzés erre képtelen, de a kotta és a fonogramm együttesen már képes arra, hogy „finomságokat, jelekkel, szavakkal körül nem írható előadásmódot megörökítsen”.³⁷ A népdal és a hangszeres népzene rossz előadásai vagy felszínes (mert többnyire idegen hatásra történő) átalakításai során az apróbb finomságok (futólagos, elsuhanó hangok, csúszások, az értékviszonyok árnyalati módosulásai, az alig észrevehető tempóváltoztatások) mennek veszendőbe, holott ezek nem dallami és ritmikai imponderábilák, hanem a népdal szinte le

sem jegyezhető lényegét teszik ki: fellazítják, szabadon változtatják az egyenletes ütemmetrikát.

A magyar vers jövője Kodály szerint attól függ, hogy képesek lesznek-e a magyar költők az egyenlő szótagszámú sorok többféle ütemezésére, illetve az egyhangú kötött szótagszámok felszabadítására. Arany tett néhány kezdő lépést, de „megriadt a szabadságtól”.³⁸ Ehhez a szabadsághoz a mintát a *népdal* kínálja, ezt kell megismerni. A magyar költőnek a magyar dalra jobban kell figyelni. Nemcsak úgy, hogy materiálisan arra írjon, hanem a zene a lelkében tovább zengjen, átszublímálódjon szózenévé. A zeneszerző feladata az ízlés átalakítása: felszínre hozni a magyar népdal szabad és változatos ritmikájához igazodó ritmusjelenségeket mindenféle zenei és költői megnyilvánulásban. Kodálynak a magyar irodalom szövegei alapján készült dalai és kórusai többnyire korrekciós (szebben mondva: nevelési) igénnyel készültek. 1932-ben a *Nyugat-Barátok Körében* beszélt az 50 éves Kodály. A magyar nyelvnek olyan barátokat kívánt, „akiknek a lelkén legalább egyszer átment az a harangzúgás, amely a magyar nyelvben a Halotti beszédtől Adyig folytonos”. Karénekeiben ebből a harangzúgásból szerettem volna „valamit megrögzíteni”. Az a hangjelenség, amelyet Kodály vallomásában a „harangzúgás” szó tesz szemléletileg megfoghatóvá, éppen az ellentéte annak a hangjelenségnek, amelyet így utasít el: „zenében tájékozott közönségünk lelkében a német nyelv ritmikája gyökerezik, és a német szövegből folyó melódiák tűnnek fel természetesenek”.³⁹ Irodalommal foglalkozókat saját körükben marasztalt el a zenész, amikor ezt mondta: „a XIX. század folyamán költőink mégis teljesen behódoltak a jambusnak, aminek az a következménye, hogy irodalmunk számlálhatatlan remeke a zene számára elveszett. Már Arany János megmondta, hogy jambusra vagy trocheusra nem lehet magyar dallamot írni, mert ha megzenésítjük, idegen dallamok jönnek ki belőle, hacsak nem járunk el erőszakkal, hogy a jambust ignoráljuk, akár Egressy a *Szózatnál*, ami ritmikai torzszülöttet ad. Akik mégis megpróbáltak magasabb igényű magyar dalt írni, majdnem legyőzhetetlen nehézségekkel álltak szemben. Az út hosszú volt; meg kellett ismerni és meg kellett tanulni a népdal formakincsét, és csak azután lehetett óvatosan megkísérelni nem magyar versformájú versre is olyan dallamot írni, amely nem ellenkezik a magyar nyelv természetes dallamirányával. És itt kiderült, hogy a görög-latin formák még közelebb állnak a magyar nyelv természetéhez, mert egyenlőtlen és változatosabb szótagcsoportokat szolgáltatnak, mint a jambus vagy trocheus. Így hát bármilyen valószínűtlennek hangozzék is, együgyű magyarok énekeiből kellett elsajátítani, hogyan lehetne megzenésíteni a magyar irodalom egy-egy legremekőbb alkotását”. Az irodalmi szövegeken alapuló dalok és a karénekek szerzésének indoka tehát: érzékelhetővé tenni az egyenlőtlen és változatos szótagcsoportokon alapuló ritmikát versszöveg és énekdallam összjátékában. Egy kis faluban, ahol Berzsényi nevét még nem is hallották, lett világos Kodály előtt, hogyan lehetne Berzsényit dalban megszólaltatni. A *Megkéssett melódiák* (Op. 6, 1912-1916) felidézte, s a népdal révén újjáteremtette a történelmi múltat (Csokonai, Virág Benedek, Berzsényi, Kisfaludy, Kölcsey), s azt a kortárs poéták bevonásával (Ady, Balázs Béla) összekapcsolta a jennel.

Az új karénekről mondta Kodály 1932-ben, hogy „egyelőre nincs közönsége”. Az új zenei ritmust befogadni képes közönség nevelése vált fő feladatává: „Képzelnünk egy idegen és nyelvújítási szókinccsre alapozott magyar nyelvet. Képtelenség? Zeneileg megvalósította az iskola. Ennek kell véget vetni. Mennél határozottabban állítjuk az iskolai éneket természetes alapjára, annál gyorsabban és maradandóbban építhetjük fel a gyermek lelkében a magyar zenei öntudatot.”⁴⁰

JEGYZETEK

1. Kiss Ferenc, *Kodály – irodalmunk felől*, Alföld, 1982/12, 4.
2. Bitskey István, *A régi magyar irodalom Kodály művészetében*, Alföld, 1982/12, 21-25.
3. Kiss Ferenc, *Kodály... i. m.* 3.
4. Kodály Zoltán, *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers (Kodály Zoltán hátrahagyott írásai)*, vál. szerk. Vargyas Lajos, Bp., Szépirodalmi, 1993, 351.
5. Kodály-Vargyas, 1993, 353.
6. Kodály-Vargyas, 1993, 347.
7. „Erdélyi József kiskondás apjáról ír verset. A kép a magyar -pusztába- nyit egy kis perspektívát. De nem az a dallam kocog benne, amit az apa kiskondás korában furulyált, hanem amit a földesúr kisasszonya vagy inkább a nagyanyja a klavir mellett érzelt. Lapozok egy régi, száz éves kéziratos könyvben, rányitok egy melódiára, ami a zenei őse Erdélyi versének. (...) És lényegében ez a zenei csontváza a Kosztolányiéénak is”. Kodály-Vargyas, 1993, 355.
8. Kodály-Vargyas, 1993, 336.
9. „Nem mindegy, milyen zenét hallott a lyrai költő (...) Csak azt variálja, amit hallott. Újat is csak azok alapján találhat ki.” Kodály-Vargyas, 1993, 352.
10. Kodály-Vargyas, 1993, 344.
11. Kodály-Vargyas, 1993, 354. „Jambizálódik a próza is Pázmánytól Prohászkaig”, uo., 350.
12. Kodály-Vargyas, 1993, 347.
13. Uo, 347.
14. Kodály-Vargyas, 1993, 340.
15. Kodály, *A magyar népdal strófászerkezete* = K. Z., *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok II.*, közreadja Bónis Ferenc, Zeneműkiadó, Bp., 19742, 16 (A továbbiakban: VT II.)
16. Kodály-Vargyas, 1993, 116.
17. Lásd Forrai Miklós írását a *Vezényel Kodály Zoltán* című hanglemezdoboz kísérőfüzetében, Hungaroton, HXL 90053-55.
18. Kodály, *Előszó a Nyári Este partitúrájához*, Wien-Leipzig, Universal Edition, 1930, 2.
19. Kodály, *A magyar népzene (1937–1960)* = K. Z., *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok III.*, közreadja Bónis Ferenc, Zeneműkiadó, Bp., 1989, 372. (A továbbiakban VT III.)
20. Vö. Eöszte László, *Örökségünk Kodály: Válogatott tanulmányok*, Osiris, Bp., 2000, 151-174. (*Pályá és stílusformáló esztendők Kodály életében; Kodály zenepedagógiai koncepciójának kialakulása és jövője* című írások)
21. Kodály, *A magyar kiejtés romlásáról* = VT II, 289-290.
22. Eöszte László, *Kodály és a magyar nyelv = Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról*, szerk. Bónis Ferenc, Püski, Bp., 2001, 180-182.
23. Kodály, *Arany János dallamgyűjteménye (1952)* = VT II, 283. 1963-as visszaemlékezése szerint Kodály a *Székelyfönóval* (1932) pedagógiai missziót kívánt teljesíteni a közönség körében, „mert csaknem évszázados operai gyakorlatunk ellenére, közönségünk a magyar nyelvtől teljesen idegen frazeológiához szokott”. A XIX. századi Magyarországon a zene iránt érdeklődő művelt osztály rosszul beszélt magyarul, „nekik ellenkező előjelű Pygmalion kellett volna, amelyben a művelt osztály akarja megtanulni a parasztok helyes beszédét”, Kodály, *Emlékek* = VT III, 530.
24. Kodály, *A magyar kiejtés romlásáról*, i.m., 293.
25. Uo., 295.

26. Kodály, *Magyar zenekedvelők, Emlékek és arcképek: Előszó Ambrózy Ágoston könyvéhez* (1937) = *VT I*, 58-59.
27. Kodály, *Népi és egyéni műalkotás a zenetörténetben: Hozzászólás Szabolcsi Bence előadásához* (1953) = *VT III*, 420-421.
28. A művészi előadásra szükség van, mert a népi énekesek tősgyökeres előadását csak kevesen tudják élvezni. Kodály, *A népdal és a rádió* (1956) = *VT I*, 302-303.
29. Kodály, *Magyar zenekedvelők...*, i. m., 58-59. 1850-től egyre nagyobb tömegben keletkeznek a városi műdalok, s ezeket a népszínművek és a cigányzenekarok elterjesztették a falvakban; a kulturális javaknak ez a süllyedése azzal jár, hogy ott is a többé-kevésbé tanult muzsikusok által a cigányzenekarra alkalmazott városi műdalokat és táncokat játsszák, ahova azelőtt az ilyen zene soha nem jutott el. Viszont a polgáriasult városi cigányok (a cigányzenészek) számára tökéletesen ismeretlen a magyar népdal ősrétegébe tartozó hagyomány. A cigányzenekar tehát a népies műdalt tette közismertté, a legtöbb ilyen darab szerzője bizonyíthatóan nem cigány: ennek a népies műzenének a stílusa a XIX. század közepén alakult ki, ritmikai sajátosságai levezethetők a beszédből és a táncból. Kodály, *Népzeneink* (1943) = *VT III*, 373-387.
30. „végzetesen egybefűznek cigánynótáink, és egységet teremtenek közöttünk, akik egyébként oly kevésben tudunk megegyezni. Úgy vesznek körül bennünket, mint valami monda, mint valami hitrege, mint valami vallásos áhítat, mely hatalmasabb nálunk. Ilyesmin nem uralkodhatunk értelmünkkel. Hiába tudjuk, hogy a zene néha gyarló, és a szöveg még gyarlóbb, mind a kettőt tartalmassá teszi a hagyomány kegyellete”. Kosztolányi Dezső, *A mi nótánk: Vázlat egy tanulmányhoz* (Pesti Hírlap, 1933. január 8.) = K. D., *Sötét bűjőcska*, összegyűjtötte, gondozta Réz Pál, Bp., Szépirodalmi, 1974, 10-11.
31. Kodály, *A magyar népdal művészi jelentősége* (1929) = *VT I*, 35.
32. Kodály, *Arany János dallamgyűjteménye* (1952) = *VT II*, 286.
33. Kodály-Vargyas, 1993, 348.
34. Arany János, *A magyar nemzeti vers-idomról* = *Arany János. Tanulmányok és kritikák*, szerk. S. Varga Pál, Debrecen, 1998, 310-345. Az összes további Arany-idézet a 343-345. oldalakról.
35. Kodály, *Árgirus nótája* (1920) = *VT II*, 82-83.
36. Kodály, *A magyar népdal strófászerkezete* = *VT II*, 14.
37. Kodály, *Kelemen kőmies balladája* = *VT II*, 76.
38. Kodály-Vargyas, 1993, 367.
39. Kodály, *Vallomás: Előadás a Nyugat-Barátok Körében* = *VT II*, 490.
40. Kodály-Vargyas, 1993, 116.

SZKÁROSI ENDRE

Az újavantgárd és a zene

Költészet és zene közös eredete és organikus egylényegűsége bevett hivatkozásnak számít az irodalomtörténet, kevésbé a kortárs irodalomkritika világában. Pedig az eredet felől nézve nincsen más út – az oralitás ténye egyértelműen az auditív percepció és így a hangzásminőség kérdéseinek körébe helyezi az ősköltészet és a népköltészet évezredeit, illetve évszázadait. Kétségtelen ugyanakkor, hogy a lovgaköltészetben kialakuló, magasfokú intellektualitás csak a bonyolult, de legalábbis összetett zenei és nyelvi struktúrák terében bontakozhat ki. Példázhatják ezt a *trobar ric* vagy a *Dolce Stil Nuovo* legnagyobb költői, Arnaut Daniel, Dante, Cavalcanti és még annyian mások.

Ez az intellektuális és közlésszerkezeti cizellálódás is nyilván oka lehet zene és költészet fokozatos elkülönülésének, amennyiben a populáris eredet és a populá-