

## Kodály és a zenetörténet

### I Praeludium

Előrebocsátom: székfoglalóban nem kísérletezem az elbizakodott vállalkozással: „elhelyezni Kodályt a zenetörténetben”. Hiszen nyomatékosan megtette ezt ő maga a sokágú tevékenység nyalábja, bokra vagy hálója által, melyben működött. Zeneszerzés, népzene-tudomány annak minden ágával (gyűjtés, lejegyzés, dallamtipológia kidolgozása, történeti stílustanulmány, közreadás), gyerekkórus-repertoár megteremtése, zenei nevelés elmélete és gyakorlata az alaptól a felső fokig, zenei közművelés, publicisztika (a rövid ideig művelt újságkritika mellett ide tartozik a propagáló-polemizáló tanulmány műfaja, melynek Kodály ellenállhatatlan svádájú művelője volt), az amatőr kórusmozgalom újjászervezése, nyelvművelés. Valóban, Kodály az is volt, ami nem volt – „nem volt nyelvész” az általa igen kedvelt Lőrincze Lajos szerint, s lám mégis ő lett az újabb idők leghatásosabb nyelvművelő programjának kezdeményezője és haláláig legerőteljesebb hatású kivitelezője. Minderről ha nem is eleget, de sokat írtak, egyebek között az elmúlt tíz év folyamán két tanulmányt a jelen előadásával azonos cím alatt – az egyik komoly szakmunka, a másik egy zeneszerző lelkes vallomása.

A téma tehát nem egészen új, a közlésnek talán mégis némi újszerűséget kölcsönöz a demonstrációs anyag, amelyre épül. Köztudott, hogy Kodály hagyatékában hatalmas kéziratos feljegyzés- és fogalmazvány-gyűjtemény maradt az utókorra. E korpuszból Vargyas Lajos 1989-ben és 1993-ban két kötetre való válogatást publikált, és ezzel óriási módon gyarapította az utókor ismereteit a „rejtőzködő” Kodályról. Ám Vargyas közreadásai távolról sem merítették ki a kézirattömeget, s a kiadatlan anyag számottevő részét éppen a „klasszikus” zenei tárgyú írások, elemzések, előadások teszik ki; ezek rostálását és kiadását a megjelent kötetek érdemes összeállítója az utókorra bízta. Előadásomban Kodály és a zenetörténet kapcsolatának aspektusait a kiadatlan iratokból válogatott idézetekkel fogom példázni és értelmezni a közel hetven éves pálya egyes szakaszaiban, és ami ezekkel nagyjából egybeesett: Kodály működésének különböző minőségeiben.

Szép és jó – vetheti közbe a kritikus hallgató – de nem kellene előbb mégis kísérletet tenni annak meghatározására: *mit* is foglal magába ez a fogalom: zenetörténet? Eltekintve attól, hogy ennek kifejtése nem férne bele a székfoglaló praeambulumába, azért sem próbálok előzetesen válaszolni a kérdésre, mert a hallgatóság Kodály definíciójára kíváncsi, nem az enyémre. Ő pedig, mint gyakorló muzsikusz, efféle „németes” kérdésekre közvetlen formában nem felelt volna. Bevezetésképpen tehát az ellenkező irányból, az idős Kodály egy meglepő asszociációjának felidézésével kísérlem meg áttételesen bemutatni, mit tekintett ő a zenetörténetbe tartozónak – minek van a zenében egyáltalában története? Egy szétvágott boríték üres belső oldalára írta fel Leopold von Ranke axiomáját, amit Szekfű Gyulától hallott vagy nála olvasott: „Szekfű: Ranke=was ist eigentlich geschehen.” Mi is történt valójában. Az utalás eléggé pontos ahhoz, hogy a historiográfia történetében műveletlen kérdezőnek a világháló jóindulatú óriása megadja az idézet forrását: a származási hely Ranke előszava a *Geschichten der romanischen und germanischen Völker* című 1824-ben megjelent munkájához. Az eredeti szövegkörnyezetet magyar fordításban idézem: „Vannak, akik azt tartják a történetírás feladatának, hogy ítéletet alkosson a múltból s ezzel okulással szolgálja a maga korát, a jövő érdekében. Ily magasztos feladatra jelen kísérlet nem vállalkozik; csupán annyit akar megmutatni: *hogyan is volt valójában.*” *Wie es eigentlich gewesen.* Láttuk: a szélteben-hosszában idézett maximát Kodály tudattalanul átalakította: „*hogyan is volt valójában*” (*wie es eigentlich gewesen*) helyett azt írta: „*mi is történt valójában*” (*was ist eigentlich geschehen*). A feljegyzés ezután nem várt irányba fordul: „Diák, detektívregény: agyonüti az időt, izgalom, de nem fejleszt. Shakespeare: táplálék, erősít, növel és nevel;

izgalom, de termékeny. Kártya: steril. Bridge: ész. Sakk? Schopenhauerrel tartom: nincs haszontalanabb. Akinek nincs egyebe, személyisége érvényesül, nyer, az kártyázzék.”

Nem állítom, hogy az ironikus, értékfosztó felsorolás kapcsolata a Ranke-parafrázissal teljesen világos; mégis igyekezni fogok értelmezni. Ehhez hozzásegít a boríték külső íratlan oldalán olvasható, az idézettel egyidejű zenei verdikt hasonló tartalma: „Zenei substance. Lasso [biciniumaiban] több [tartalom van] mint Vecchi 24 kórusos Amphiparnasójában.” Nem tudom, mire gondolt Kodály: az Amfiparnaso szerény ötszólamú madrigálkomédia, sokszínű, inkább commedia dell’arte mint detektívregén-zsánerű tartalommal. A tévedéstől függetlenül az üzenet világos: Kodály szerint Shakespeare és Lasso nevel és növel, a detektívregényben, kártyában, sakkban és az Amfiparnasóban „nichts ist eigentlich geschehen”, valójában nem történt semmi. Talán azt is mondhatom: a felsorolt játékok, olvasmányok és zenék által *bennünk-velünk* nem történt semmi. Ahol pedig nem történik semmi, ott nincs történet, nincs történelem.

Ha túl is interpretálok Kodályt, annyit mindenesetre megenged a detektívregény beidézése az érvelésbe, hogy behelyettesítsem egyik fő zenei ellenségével, a „zenei ponyvával”, melyet élethossziglan próbált legyőzni (holott tudta: a ponyva örök). A zenei ponyva szórakoztat, de nem nevel, mindig egyforma, mint a bridge és a sakk, ezért nincs története, nem része a zenetörténetnek. Nem vitatkozom Kodállal sem a sakkozók, sem a detektívregény-olvasók, sem az operett kedvelői nevében: legyen meg a musicae praeceptor igazsága. Itt csupán egyetlen olyan esetet idézek föl, mely bizonyítja, hogy a kor „ponyvaszerű” zenei jelenségei alkalmilag betolakodnak a zenetörténet tudatosított folyamatába, talán éppen egy olyan író által, aki tagadja történelemképességüket.

*Uncili, smuncili* ügyben néhány hete körkérdezt kollégáimhoz, s a válaszokból nagy meglepetésemre kiderült: nem csak a fiatalok, de az idősebbek sem mind ismerték Zerkovitz Béla *Aranyeső* című 1913-ban bemutatott operettjének ezt a zenefogyasztás egyik szubkultúrájában máig játszott-énekelt sikerszámát. Kodály bezzeg ismerte – „Hisz aki Budapesten élt, akármilyen elbűjva, nem tudott menekülni az Uncili elől. Még én is hallottam. A levegő telítve volt vele.” Ismerte Huszka Jenő *Lili bárónőjét* (1919) is, valamint a *Zimberizombori szép asszonyt*, a Lengyel Miska nótaszerző által saját szerzeményének állított csárdást. Ismerte őket, és Kálmán Imrét is bevonva az áttekintésbe, részletes dallamtörténeti tanulmányt vázolt föl egymáshoz fűződő kapcsolatukról, szenvedélyes tónusban, mint akinek feltett szándéka szakszerű melódia-történeti vizsgálat tárgyává tenni a „zenei ponyva”-fertőzés eme virulens tünetét, bármennyire művészetten kívülinek bélyegezze is azt. Rejtélyes kezdeményezés, amit azonban segített tisztázni a Kodály-levelezés katalógusa: úgy látszik, Zerkovitz plágiummal vádolta Huszkát, és Kodályt kérték föl szakértőnek. Ő a szakvéleményben lelkiismeretesen visszakövete az *Uncili* dallam családfáját a 18. századig, sőt a gregoriánig. Példaként többek között felhozta az Andante con variazioni tétel témáját Beethoven *Harfenkvartettjéből*.

## II Első fázis: a zenetörténet átélése

Megragadom az elegáns mozdulattal felkínált fogódzót, és a „még én is hallottam”-zene történetében tett kényszer-kirándulás *Uncilival* telített levegőjéből az op. 74. Esz-dúr vonósnégyes rakétájával megkísérlem fölemelni hallgatóimat a *nagy zenetörténet* magasabb nyomású atmoszférájába, amelyet Kodály a szakmai kötelességként, zene- és oktatáspolitikai projektumok részeként és személyes muzsikusi kielégülést keresve hallgatott és elemzett. Kiadott írásaiban nem találtam az op. 74 említését, a „papírokon” viszont még négyszer bukkan fel az *Uncili*-jegyzeten kívül. Háromszor találkozunk vele a *Zenei forgácsok (korai évekből) művekről, stílusokról, előadásról* feliratú boríték párizsi feljegyzéseiben, mindig a Beethoven és utódai, Beethoven és a jelen történeti összefüggésben. Idézem az egyik előfordulást: „Hogy miért csak az utolsó [kvartettek] érdeklik [a Párizsban hallott Capet-

vonósnegyest] mért sikerülnek jobban? Első tulajdonság a szingazdagság, ezek ott érvényesülnek. [...] op. 74 után szinte minden egyes műben újat fedez fel és mindegyre több és több apró jele annak hogy ez a süket zenész megsejtette az egész *színfejlődést*.” A következő hangversenyen hallgatott zenét mintha csak azért tűzték volna műsorra, hogy Kodály érzékelje: a színfejlődés múltja kezét nyújt a jelennek: „A hangzásinvenció. Színkitalálás, Klangproblem. (Jeux d’eau: Ravel) de ennél nagyobb is lehet, tartalmasabb. Debussy Jardins sous la pluie.)”

Kodály párizsi jegyzeteit olvasva több mint egy évszázaddal az események után is át tudjuk élni: a fiatal zeneszerző úgy érezhette, váratlanul bekerült a zenetörténet kellős közepébe. Ilyen élménye korábban aligha lehetett huszonéves zeneszerzőnek. Párizs mindent kiemelt a megszokottból, és mindent aktuálissá tett. Jellemző Kodály esete Debussyvel. 1965-ben interjút adott Párizsban, s a beszélgetőtárs kérdésére: itt szerezte mélyebb ismereteit a francia zenéről? azt válaszolta: „Feltétlenül. Hiszen azelőtt semmit sem ismertünk belőle. ... Így én vittem az első Debussy-kottákat Magyarországra.” Kijelentését cáfolják a korábbi évek – igaz, szórványos – budapesti koncertadatai, valamint Bartók 1907. február 6-án Thomán Istvánnak írott levele, melyben Debussy és Reger-dalok kottáit ígérte. Hatvan év nagy idő, mégsem hiszem, hogy Kodályt emlékezete csalta volna meg; a párizsi Debussy-felfedezés az, ami törölte memóriájában a mégis-csak-volt pesti előzményeket. (Nb. Kodály a párizsi beszélgetésben finoman megfeddte Bartókot, amiért 1905-ben Párizsban járva nem figyelt föl Debussyre. Bartók valóban „nem vette észre” a *Pelléast*. Kodálynak köszönhette az ismerkedést vele, aki nem restelt beülni a Bibliothèque Nationale-ba, és hosszú délelőttökön át tanulmányozni az opera partitúráját.

A koncertélményeken kívül Párizsban más találkozásai is voltak Kodálynak a zenetörténettel. Például meglátogathatta Romain Rolland-t a „Boulev. Montparnasse 162” szám alatt: valóságos tanórát kapott tőle a francia zenetörténetből Claude le Jeune-től Deodat Sévéverac-ig. Mikor elhagyja Párizst, Kodály fülében együtt hangzik Bach, Mozart, Beethoven, Berlioz, Brahms, Glazunow Debussy, Ravel, Strauss, és újra meg újra Wagner: történeti távlatok, mégis mind része a zenetörténeti jelennek.

### **III Második fázis: A zenetörténet oktatása**

Idő múltán a párizsi színvarázs halványulni kezdett. 1916-ban Kodály már kifejezetten rossz hangulatban foglalja össze annak zenetörténeti következményeit „A zenei impresszionizmus delelőn túl. Kult[úrában] a föld visszafelé forog. Előbb kel a nap nyugaton. Így az impresszionizmus delén túl volt ott, mikor itt csak föllendült. [...] Kutassuk, mikor kezdtek olyan zenét írni, melyben lazul az összefüggés? [Itt tartalmaz összefoglalás következik, majd Kodály levonja a következtetést:] a mai fiat[alok] zenéje hangszerelési effekt gyűjtem[ény]. A mondanivaló egészen eltörpül. A gondolat kialakítása elmarad. A legnagyobb összefüggő szerkezet: 4 ütem, sőt olykor 2 ütemen túl nem megy.” A borongós diagnózist néhány hónappal később eloszlatja a reménység a szebb jövőben. Bartók bemutató kapcsán írja 1918-ban: „Mintha csak a zenetörténet megismételné három emberöltő előtti útját. A századvégi soknevű „modern”-ségből mind láthatóbban kezd kiemelkedni egy konstruktív irány.”

Ezzel egy időben kezdődik Kodály és a zenetörténet viszonyának következő etapja, mintegy a konstruktív irány elméleti-történeti megalapozása: a zeneszerzés-tanítás első, módszerteremtő időszakának programja, a növendékek visszavezetése a formához. Mondhatnám úgy, a zeneszerzés-tanításban Kodály a legő elveire épít. Elemzése a klasszikus stílus legkisebb önállóan is megálló, értelmezhető eleméből, a nyolc ütemes periódusból kiindulva jutnak el a beethoveni nagyformákig. Pontosabban szólva a *nem-nyolcütemes* periódusokból kiindulva; a hagyatékban fennmaradt sok száz építőköcska számottevő hányada szabálytalan periódusok ütemszámait rögzíti. tAz elemzésekkel nem kérkedett a növendékek előtt; a visszatekintő

tanítványok csak annyit állapíthattak meg évtizedekkel később: „mindent tudott”. Alkalmilag láthatták is mesterüket a Zeneakadémia könyvtárában összkiadás-kötetek fölé görnyedve hieroglifákat róni legkülönbözőbb eredeti funkciójú lapokra és laptöredékekre. Engedjék meg, hogy bemutassam Kodály elemző-szenvedélyének egy átlag-halandót elrettentő példáját, Kodály jegyzeteit Domenico Scarlatti szonátáinak Alessandro Longo-féle 1906-os kiadásához, amit sokáig összkiadásnak tekintettek. Végiglapozva a köteteket, nem is egy Kodály kezétől származó bejelölést találtam.

Szonáta 2-ik téma (és csoportja) reпрízbeli átalakítása (regiszterben maradás) (Mozart)IV,99 (60), V,14/15, V,26 nb!, V,74, 79, 93 nb!, V,159 II,112. Beethoven (pastoral-motiv)  
Bach V,174 (75), VI,77 (54)  
Monteverdi–Scarlatti–Debussy quintjei  
Bach V,23 (16), előbbi kötetek?  
Beethoven~Scarlatti. ált[alános]: humor, D[urch]f[ührun]g módja

A soktucat elemzésből itt közölt néhány sor Kodály univerzális analitikus szemléletéről vall. Scarlatti zenéjét olvasva párhuzamok „ugranak be” zenei emlékezetébe Bach, Mozart, Beethoven, Schubert tételekből, de eszébe jut Monteverdi és Debussy is. Nem kell hozzátennem: bizonyára ő maga sem gondolta, hogy az asszociációk mindegyike mögött közvetlen történeti összefüggést lehetne keresni a Scarlatti-szonáták és a hozzájuk rendelt szerzők és művek közt; a kapcsolat csupán a 18. századi változásaiban is egységes stílusának következménye – az előremutató Monteverdivel és a visszatekintő Debussyval körítve.

Kodály kedvelt témája volt a szerzők és művek közötti rokonságok megfigyelése. Händel kölcsönzéseire többszörösen visszaért az elfogadás hangján. Ezekről a legjobb helyről, a Chrysander-féle összkiadás *Quellen zu Händel's Werken* kötetből és Guido Adlernek Gottlieb Muffat *Componimentijének* közreadását kísérő tanulmányából értesült a *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* III. kötetében. Az ifjú Muffat és a DTÖ kiaknázása a formatan illusztrálására a legváratlanabb lépések egyike Kodály kalandozásai során – mert azt magától értődőnek kell tartanunk, hogy a rondóforma tipológiáját vizsgálva végigjegyzetelte François Couperin, *Pièces de clavecinjének* Louis Diémer-féle kiadását, vagy hogy tanulmányozta Jean-Marie Leclair hegedűszonátáinak közreadását az Eitner-féle Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke sorozatban. A Bach és Mozart-összkiadások használatára számos bizonyítékunk van, általában a formatani anyag rendhagyó tételei kapcsán. Mozart és Beethoven zongora- és kamaraműveinek elemzéséhez azonban Peterskiadásokat használt, a ritkábban idézett Haydn-hoz régi Payne-partitúrákat. Ha pedig csak mérhető-számolható ütemszámú formai egységekről volt szó, példáit gyakran a polgári két- és négykezes zongorázás igényeinek kielégítését célzó zongorakivonatokból, átirat-albumokból és gyűjteményekből szedte össze – leggyakrabban Henry Litolff kiadó termékei közül. Így Haydn szimfóniák menüettjeinek formáját is Litolff-féle zongorakivonatban tanulmányozta.

#### **IV Harmadik fázis: A zenetörténet hasznosítása**

Kodály 1942-ig folytatta a zeneszerzés-tanítást, de a zenetörténet olvasásában az általa szakadatlanul a zenész-növendékek figyelmébe ajánlott Bertalotti-solfeggiókhoz hasonlóan az 1930-as évtized elején *kulcsot váltott*. Ahogyan Szabolcsi írta az Úton Kodályhoz szép visszaemlékezésében: Kodály lejött a hegyről. Leszállásra a magyar zenekultúra kettős, egymással összefüggő anomáliája készítette: az iskolai és ovodai énektanítás elégtelensége, illetve a szociális és etnikai megosztottságból fakadó idegenség a művelt osztály és a nép (parasztság) között. Ahhoz, hogy ezen anomáliák kialakulását átélhetően bemutassa közönségének – áttételesen: a nemzetnek –, azután pedig hozzáláthasson felszámolásukhoz és

új fundamentumot rakhasson le, Kodály a zenetörténethez fordult. Szórványos kezdetek után az 1930-as években legfontosabb és legsúlyosabb zene-, művelődés-, és nemzet-történeti témáján, a magyar zenetörténeten át a zenetörténet átélésének és a tanításnak egyképp mozaikszerű világából elérkezett a valódi történeti szemlélethez.

Az utat és eredményét két alapvető írás, az 1933-ban *Néprajz és zenetörténet* címmel tartott nagy előadás, és a Szekfű Gyula vállalkozása, az 1939-ben megjelent *Mi a magyar?* kötet számára kidolgozott *Magyarság a zenében* tanulmány mutatja. Ezek általánosan ismertek, ezért idő hiányában nem foglalkozom velük, bármily érdekes részletekkel egészítik is ki a fogalmazványok a kiadott változatokat. Mindkettő történeti vonala a magyar kultúra léptenyomon akadályokkal meghintett, rögös útját ábrázolja a keleti egyszólamúságtól az importált és a társadalom egésze által át nem élt többszólamúsáig. „Valószínű a magyarsággal a keleti zene egy hajtása került ide.” „[...] ez a zenekultúra *írastalan*, keleti jellegű. Mi voltaképp 1850 táján kezdünk rendszeresen áttérni az írásbeliségre.” Az áttérés az írásbeliségre csökevényesen sikerült: „A magyar zenetörténet 100 éve: harc a régi írastalan zenekultúra és a nyugatról jött új írásos világkultúra közt, amely *német* formában jelentkezett. A közvélemény megmaradt a cigány típus mellett.”

## **V Kitérő: Molyoknak való olvasmányok**

Zenetörténeti áttekintésünk következő tárgya Kodály viszonyulása a zenetörténeti irodalomhoz. Már gimnazistaként szisztematikusan gyarapította ismereteit a zenetörténet Johann Sebastian Bach-hal kezdődő *klasszikus jelenében*, alkalmi kirándulásokkal a *kronológiai jelenbe* (Goldmark). Olvasott is: „*Köhler Louis*. Igen értékes dolgozatok, pl. Schubert.” – jegyezte be az érettségi évében fölfektetett első zenei füzetébe. A Zeneakadémián egy-egy tanéven át tanult általános zenetörténetet és esztétikát Herzfeld Viktortól, később egy évig magyar zenetörténetet Molnár Gézától. Herzfeld műveltségét tisztelte, Molnár Géza személyét nem kedvelte, zenei magyarság-felfogása már a doktori tanulmányok idején szálka volt szemében. Egyetemi jegyzeteinek tanúsága szerint a disszertáció anyagának összegyűjtésekor már ismert egyet s mást Hugo Riemann gazdag és eredeti zeneelméleti és történeti írásai közül; ezekre tanítás közben is hivatkozott. Párizsi találkozása Romain Rolland-nal hosszú egyoldalú beszélgetés kiindulópontja lett: később nem egyszer idézte a *Vie de Beethoven*-t, a *Musiciens d'aujourd'hui*-t és a *Musiciens d'autrefois*-t. Rolland nagy zenészregénye, a Jean-Christophe második részének első könyvében – *La foire sur la place* a korrupció és ellenséges sajtó-kritika prototípusát fedezte fel.

Az „írott zenetörténet” olvasása fiatal korától haláláig elsősorban analitikus és dokumentatív tartalma miatt volt szükséglet számára. Max Kalbeck monumentális Brahms-monográfiája végigkísérte pályáját, fiatalemberként egy kritikát idézett belőle Brahms ifjúkori zongorázásáról, idősebb korában a fiatal Brahms és Joachim levelező ellenpont-tanulmányai foglalkoztatták. A feljegyzésekben nem csak Beethoven művei, de a Beethoven-tanulmányok is nagy helyet foglalnak el. Olvasta Seyfried referátumát Beethoven kontrapunkt-tanulmányairól, Bernhard Marx Beethoven-könyvét és Alexander Wheelock Thayer alapművét, először valószínűleg németül. Különleges figyelemmel tanulmányozta Nottebohm közleményeit Beethoven vázlatairól. De más nagyok alapvető irodalma is érdekelte. Többször említi Wyzewa és Saint-Foix monumentális Mozart-monográfiáját; az 1936-os Liszt-megemlékezés évében figyelemmel tanulmányozta a Liszt-irodalmat. Előfordulnak a feljegyzésekben történeti-elemző megfigyelések, melyeknek nem adja meg forrását, de ezeket szerencsés esetben kideríthetjük: Mozart három ön-korrektúrájáról írott feljegyzésének példái Alfred Einstein *Mozartjának* angol kiadásából származnak. Elméleti érdeklődése visszavezette egészen Fétis Bibliographie universelle-jéig. Gyakran hivatkozott zeneszerzők zenetörténeti érdekű munkáira, Berlioz, Schumann, Wagner esszéire; Lisztet különös előszeretettel idézte. Voltak meglepő találatok: több időskori feljegyzésben említ egy

ifjúkorában olvasott füzetet arról, hogy *túl sok a zene*, és keresgéli emlékezetében a szerző nevét, míg meg nem találja: Ferdinand Hiller feuilletonja, „Zu viel Musik”. Ezzel gyakran kiegészíti kedvelt Wagner-idézetét a II. Lajosnak címzett zeneiskola-tervezetből: az iskolában egyáltalán nem kell zeneszerzést tanítani, arról gondoskodjanak a magántanárok. Többször hivatkozik Wagner Beethoven-tanulmányára, és a vezénylésről szóló írására. Mondani sem kell, hogy a pedagógiai irodalmat töviről hegyire ismerte Pestalozzától Szőnyi Erzsébetig, és bizonyára az olvasott könyvek vezették olyan további, néha egészen meglepő munkák nyomára, mint Eduard Kulke, *Ueber die Umbildung der Melodie. Ein Beitrag zur Entwicklungslehre*, 1884. „Diktálás: először olv[astam róla] Kulke Cornelius metódusa. Nekem furcsa [volt]. Természetes, amit hallunk, le tudjuk írni. Csakhamar láttam, hogy nem akar ki.” Nem szakirodalom, de zenei tárgya és írójának személye miatt szóba hozom: közvetlenül a magyar kiadás megjelenése (1948) után elolvasta a *Doktor Faustust*, és egy egész oldalas jegyzetben fejtette ki róla véleményét. Conclúsiója: „Azzal, hogy elképzelt szerzője műveit behatóan elemzi, azt siratja voltaképp, hogy e műveket senki sem írta meg – Sch[önberg] semmiesetre. Tiltakozása nevetséges. 12 hang gyökere: Bartók önéletrajza. Sch. csak szisztematizálta németesen.” Azt, amit Schönberg mégis megírt – *Mózes és Áron* – 1965-ben a londoni Covent Gardenban ismerhette meg, és nem hagyta szótlannul.

Nem hiszem, hogy érezhető volt Kodály nyilvános fellépésén, a feljegyzések mindenesetre könnyen s gyorsan felháborodó személyiségnek mutatják. Nyilvános polémiáiban többnyire csak álláspontja következetességét lehet érzékelni; az elégedetlenség telének szélvihara csak az íróasztalnál tombolt. Így születtek – főleg az 1920-as években, illetve idős korában – a maró el nem küldött levelek és cikkek, melyek nyilván szükségesek voltak ahhoz, hogy visszanyerje lelki egyensúlyát. Ezt nem véletlenül hozom fel éppen itt, a zeneírók fejezetében: a húszas években valósággal frontális támadást intézett a zenei ismeretterjesztő irodalom ellen. Kávénénikéknek nevezte az írókat, akik az életrajz jobb-rosszabb előadásával a zeneszerző személyére irányítják a figyelmét, holott annak egyedül érdekes életrajza a művekből olvasható ki. Számunkra nem túl hízogó a zenei irodalom általános értékelése: „Nem akarom mondani, hogy egyetlen könyvet sem érdemes olvasni. Magam eléggé körülnéztem, nyugodt lélekkel [mondhatom]: 3/4 része értéktelen. Értéktelen az élő zenéhez közelebb férközni vágyó a közönség [számára]. Szaktudósoknak persze szükségük van [rá]. De a zenének is van egy „Wissenschaft des nicht Wissenswerten”-je, amit jobb messze elkerülni [Hatvany Lajos]. A zene tudománya is míg egy kis lépést tesz előre, ezer lépést tesz félre és hiába. Ezek mind vastag könyvekbe gyűjtve fekszenek a könyvtárakban. Nyugodjanak békében. Egypár könyvmoly (két és [hat] lábú) hadd rágódjék rajtuk. De az élet? és az élő zene?” Nem járnak jobban a kritikusok. Tevékenységüket Kodály néhány sorban foglalja össze: „A magyar zenekritika. Rossz fiúk: Max u. Moritz. (Wilhelm Busch páratlan, rajzos Bubengeschichtéje). Frissen meszelt falat betintáznai. Pizskító hajlam (Freud–Adler). Ellenportrék – akik 20-30 éve rajzolnak karikatúrákat rólunk, ha egyszer mi is. (Példák 1-2 vonás). De nem: magasabb rendeltetés.”

## **VI Negyedik fázis: A zenetörténet emlékezete**

A historiográfiai kirándulás után visszatérek a történethez vagy történetekhez, mindenesetre a történetekhez. Miközben egyre mélyebben hatolt be a régmúlt magyar zenetörténetének öt foglalkoztató jelenségeibe (amelyek nem voltak olyan könnyen elérhetőek, mint a klasszikusok jelene), Kodály lassanként távolodott a *jelenvaló jelen* zenetörténetétől. A magyar zenéstílust, amelyet a fiatalabb nemzedékek már a harmincas években magukévá tettek, másfél évtizedre konzerválta a világháború és a zsdanovscsina parancsa. Ennek pseudo-klasszikus és népnemzeti jelszavait Kodály igyekezett saját meggyőződése szerint értelmezni és ellensúlyozni, a doktrína által életre keltett zombi-zene irányában korántsem volt ily toleráns. Az ideológusok orosz minta nyomán eszményítették a 19. század magyar zenéjét, felhergelve

ezzel őt, aki az 1930-as évek vége óta a keleti pentatóniát tekintette a magyarság zenei jelképének: „5<sup>o</sup>: összekapcsol 1500 éve elhagyott nyelvokonainkkal tehát nagyobb egység mint a felületi 19. században keletkezett réteg, mely csak a németekkel kapcsol össze. (Prahács.)”

A vasfüggönyön túl termelt új zene általános stílusa a háború után nagyot változott, erről a magyar zeneszerzők élcsapata az ötvenes-hatvanas évtized fordulóján szerzett tudomást. A közelmúlt, majd a jelen irányzatainak hírnökei beszivárogtak a hangverseny-pódiumokra és betörték a magyar zeneszerzésbe; az ifjak (és számosan a vének közül) lelkesen igyekeztek az új útra lépni. Kodály néhány melankolikus megjegyzéssel reagált, de ez nem váltott ki belőle mélyebb, hosszabb visszhangot. Ám amikor 1962-ben Velencében ízelítőt kapott a legeslegújabb nemzetközi termésből, ingerülten fakadt ki: „Kísérlet. A közönség nem kísérleteket vár a művésztől, hanem lelket tápláló eledelt. A kísérleteket végezze el otthon, nyilvánosan csak az eredményeket mutassa be.”

Lényeges körülmény, hogy a kísérletekkel Velencében találkozott, s a találkozó után gondolába ülhetett ifjú feleségével. Az új élet, az utazások, személyének, műveinek és elveinek udvarias fogadtatása külföldön, a külföldről érkezett megrendelések tíz év szocialista zárkaélet után minőségileg más közegbe repítették. Egyszersmind számvetésre készítették saját múltjáról, amit immár az általános zenetörténeti múlt részének tekintett.

Idézem az idős Kodály gunyoros megjegyzését: „Annál aki öregkorára elhülyül, bizonyára fiatalon is ki lehet mutatni a bacillust. Aki fiatalon épelméjű, öreg korára sem butul el.” Ha az ítélet klinikailag nem is megalapozott, magamagáról teljes biztonsággal állíthatta ezt. De éppen mert *compos mentis* volt, nagyon jól tudta, a múltó évtizedek változtatnak az emberen, azért is, mert a világ, amelyben él, maga is változik. Itt nem részletezhetem, hogyan értékelte a valahai, más világokban élt Kodály eredményeit, csak a zenetörténet eddig ismertett etapjainak újratárgyalásában – ezekben az augustinusi retractatiókban – megfigyelhető szellemet próbálhatom megragadni. Mottójuk lehetne, amit a zeneszerzés oktatásról írt: „Nem ahogy 30-40 évig, hanem ahogy ma tanítanám, ha újra kezdhetném.” Váratlanul lírai, mégis hiteles a zenetörténetileg nagytávlatú emlékezés az ifjúkorra: „Szag a levegőben. Valami vajúdott. Türelmetlenség, megunása az addiginak. Stílusforradalom – Symptomák minden művészetben. Szemtanuk átéltük, Vége? Lezárhatjuk? Eddig egyetlen ilyet: Monteverdi–Merulo.” Már céloztunk a magyar zenetörténet témájának újratárgyalására 1950 után. Egyetlen időskori motívumot még, ami bizonyosan összefüggött az önvizsgálattal: a szerzői önkorrekciók szemléjének összművészeti tágassága. „Mesterek saját átdolg[ozásai]. (Grieg szonáta, Beethoven, etc.) De írók festők átdolgozásai is (Schumann: „[Seh tüchtig im Leben um, wie] auch in anderen Wissen[schaften] und Künsten). Wilhelm Meister[s] Theatralische Sendung és későbbi alakja, Keller Gottfried „Der grüne Heinrich” 2 alakja, 3 [Flaubert] Tentation stb.”

Időskori jellegzetesség az anekdoták kedvelése is (és a hajlam gyakori ismétlésükre). Az autobiográfiában, melyhez jegyzeteket készített, bizonyosan annak tudatában, hogy nem fogja megírni, hemzsegnék a művelődéstörténeti kuriózumok és pletykák, Kodály szisztematikusan tágítja a „was ist eigentlich geschehen” merítési territóriumát. Idézem a *nagy zenetörténet* határának egyik újabb átlépését a „kis zenetörténet irányába”: „Autobiográfia. Ízlés. 1958-ban újra előkerült a ‚jambó’. 1896-ban ‚Ősbuda’ esti szórakozóhelyén hallottam először egy olasz gitáros énekes-csoporttól. Annyira elragadott, hogy azt írtam testvérnémnek: nem tudok betelni vele. Megvettem a kótát és elküldtem neki. Pedig akkor már Mozart, Beethoven hegedű szonátáit játszottam és nem egyhamar tetszett valami.”

Az „elragadó dal” a máig kedvelt *Funiculì, funiculà!* volt, Luigi Denza szerzeménye, a *jambó* pedig a refrén nápolyi dialektusának pesti elhallása: „Jammo ’ncoppa, jammo já”.

## VII Postludium

Végszóként a fantáziáról. Kenesei István akadémikus két hónappal ezelőtt megtartott érdekesítő és merész székfoglalójában az agy képalkotó képessége, illetve a nyelv szerepét – talán mondhatom úgy is, prioritásának – kérdését tárgyalta. A képalkotó képességet – vagyis hogy látunk valamit, amit nem látunk – a szakirodalom a görögöktől örökölt szóval fantáziának nevezi. Erről szólva Kenesei emlékeztetett arra, hogy Kecskeméti Gábor szeptemberi székfoglalójának egyik motívuma ugyancsak a fantázia volt, majd kvázi fölszólította a következő előadót – szerénységemet – hogy kapcsolódjak az előtte szólókhoz, s a fantáziát tematizálva alakítsa ciklussá a Nyelv és Irodalomtudományok osztályába tavasszal beválasztott három rendes tag felszólamlásainak sorát.

Ezen a helyen csak néhány rövid idézettel tudok megfelelni kérésének. Kodály Zoltán mint egyén, kifejezetten a hiperfantáziások csoportba tartozott. Idős korában erről ő maga olyan határozottan tanúskodott, mintha adatokat kívánt volna szolgáltatni *Zeman és társai* önbevalláson alapuló statisztikájához. 1956-ban írta egyik vegyes feljegyzésekkel teli noteszébe: „Bennem festő veszett el. ezernyi gyorsfényképet őrzök tájak, emberek, mozdulatok szépségéről. Ahoz mérem, amit festve látok, azért tetszik oly kevés.” Két évvel később jegyezte be zsebnaptárjába: „Ella képe oly élesen tűnik fel néha, mintha ma látnám. Millen[nium] Műcsarnok megtanultam látni, nem kell fénykép, régi arcok oly élesek, le tudnám rajzolni, ha tudnék.” Végezetül egy topográfiai feljegyzés az 1960-as évekből; a kép oly élesen megjelent Kodály lelki szemei előtt, hogy a nyelvi kommentárt nem is fejezte be: „A nemzetek dekad[enciája] is spirális, mint a Gotthard alagút után” – tudniillik a vasúti rámpa, melyen a Luganóba tartó vonat leereszkedik.

Hipererős belső vizualitása az emlékképeken túl is vezette Kodályt, ha nem is a produktivitásig, de annak küszöbéig. A magántermészetű papírok közt több különös – mondhatni: fantasztikus – scenario fekszik. Az egyiket Kodály a pályája korai éveiben vetette papírra s *Ráütő hangok (Zöngék)* címmel látta el: „Megdöbbszörően szép, elkápráztató, elképzelhetetlenül bájos, kábítóan tündéri, felülmúlhatatlan. Paloták, melyeknek homlokzatán tobzódik a kalandos keleti fantázia. Oszlopsor oszlopsoron, csipkézett boltozás, tornyok, erkélyek, áttört mívű áltányok. Végig az utcákon hemzseg a nép, a színek tömérdekségének káprázatában.” Ám a vizuális hiperfantázia által kivetített képeket Kodály nem akarta transzponálni a zene médiumába. Tartózkodásának okát képszerűen leírta a párizsi feljegyzések legvallomásosabbjában. „Este a Boisban. Míg nappal van, szólhat a szó, ragyoghat a szín, metszheti a levegőt a forma. Estefelé azonban már gyengül az erejük. Még Mednyánszky-féle módon férhetnének a legközelebb hozzá. Éjjel pedig a szó is jobb ha elhallgat. Kezdődik a mi országunk.” Vagyis a zene országa.

Búcsúzóul hallgassuk meg Kodály kései kórusműve, a *Fancy* második részét. A dalt Shakespeare *Velencei kalmárjában* éneklő egy anonyim szereplő. Fancy a fantasy szó 15. században keletkezett összevonása, többek között azt jelenti: vágy, szerelem. Shakespeare azt mondja a versben: a szerelem a szemekben születik, és a szemekben hal meg. Fancy *fantáziává* válik. Shakespeare illő módon harangszóval búcsúztatja: ding, dong.

Óvakodom találgatni, milyen értelmezést adhatott Kodály a shakespearei jelképnek. Félek, hogy kávénikének minősítenek.