

K Ö Z L E M É N Y

Laki Péter

„NEKEM KÖZÉPPONT, NEKED PERIFÉRIA”*

Gondolatok Kodály nemzetközi recepciójáról

Élénken emlékszem 1967. március 6-ára, amikor megtudtuk, hogy elhunyt Kodály Zoltán. Tizenhárom éves voltam, és a budapesti XIII. kerületi zeneiskolában, a Fürst Sándor (korábban, és ma ismét Hollán Ernő) utcában ültem Fürjes Lajos tanár úr szolfézsosztályában. Fürjes tanár úrnak könnyes volt a szeme, amikor közölte velünk a hírt. Mindnyájan mélyen meg voltunk illetődve. Átéreztük, amit Szabolcsi Bence sokat idézett nekrológiájában köztudottan így fogalmazott meg: „Szálfa dőlt ki közülünk...”¹ Véleményem szerint azért, mert ugyanez a kép Szabolcsi tizennégy évvel korábbi Sztálin-nekrológiájában is előfordul, még nem kell a mondatot feltétlenül semmitmondó frázisnak tartani, bármennyire kínos is egyébként az egyezés. Hogy mennyire találó a kifejezés Sztálinra, az más lapra tartozik; Kodállal kapcsolatban mindenesetre kimond valamit, ami jelenlegi témánk, Kodály nemzetközi recepciója szempontjából fontos. A szálfa *közülünk* dőlt ki, a kimagasló egyéniség egy közösség része volt, egy közösségé, amelyre a kimagasló egyéniség döntő hatással volt. Hiszen aligha akadt Magyarországon olyan zenész, aki ne tanult volna Kodálynál vagy egy Kodály-tanítványnál, aki ne ismert volna valakit a Tanár Úr környezetéből. Ez a személyes kapcsolat, vagy manapság inkább már csak annak emléke, máig része a magyarországi Kodály-képnek, és ezt a dimenziót nem könnyű külföldön érzékelteni.

A zeneszerző Kodály külföldi fogadtatása² nyilvánvalóan sokat szenvedett ettől a kontextushianyától. Természetesen olyan darabok, mint a *Háry János* szvit vagy a *Galántai táncok* a nemzetközi hangversenyrepertoárnak is szerves részei, de ez önmagában még nem elegendő annak az érzékeltetéséhez, hogy Kodály nemcsak egy

* A 2017. december 8-án a Zenetudományi Intézet Bartók-termében, a Kodály Zoltán születésének 135. és halálának 50. évfordulója alkalmából rendezett nemzetközi konferencián elhangzott, eredetileg angol nyelvű előadás írott változata.

1 Mint Péteri Lóránt egy tanulmányában megírta, Szabolcsi „e metaforát nem ekkor használta először nekrológiában. 1953 márciusában egy nagyon nagyhatalmú szovjet politikust búcsúztatott ugyanezekkel a szavakkal.” Ld. Péteri Lóránt: „Zene, oktatás, tudomány, politika. Kodály és az államszocializmus művelődéspolitikája (1948–1967)”, *Forrás* 39/12. (2007 december), 45–63., az idézet a 62. oldalon. Köszönöm Halász Péternek, hogy erre az egyezésre felhívta a figyelmemet.

2 Kodály zenepedagógiai munkásságának természetesen óriási hatása volt és van külföldön. Ennek méltatása a jelen tanulmányban nem célom.

a 20. századi, népdalokat feldolgozó nemzeti zeneszerzők nagy létszámú csoportjában, hanem olyan egyedi jelenség, aki senki másra nem jellemző módon egyesített magában nemzeti és nemzetközi vonásokat.³ Úgy látszik, a mai világban nem mindegy, hogy az a bizonyos szálfa a mi erdőnkben nőtt vagy valaki máséban, hogy „közülünk” dőlt-e ki, vagy nem. Az erdőn kívül másképpen látjuk a szálfát, mint ha a tövében állunk. „Ki gépen száll fölébe, annak térkép e táj...”

Igen tanulságos megnézni, hogyan írnak Kodályról a vezető nyugati enciklopédiák, általános zenetörténetek. Természetesen a legtöbb ilyen munka földrajzi, országról országra haladó beosztást követ. (Talán csak a második bécsi iskola szerzői, valamint Stravinsky és Bartók – a Pierre Boulez által a hatvanas években kanonizált „Ötök” – kapnak nemzetek fölött álló besorolást.) Ilymódon a zeneszerzők természetes kontextusukban jelennek meg ugyan, de ha ez a kontextus az egyetlen, akkor könnyen egyoldalú szemlélethez vezethet, és olyan szerzők, akik hangot akartak adni nemzeti hovatartozásuknak, könnyen nacionalista fényben tűnhetnek fel.

„Nationalism’: Colonialism in Disguise?” című tanulmányában Richard Taruskin a nemzetiességet „átoknak és kényszerzubbonynak” nevezi: az úgynevezett „perifériákról” származó zeneszerzők csakis országuk képviselőiként léphetnek a nemzetközi színpadra, ami egyszersmind azt is biztosítja, hogy soha ne szabadulhassanak meg másodosztályú címkéjüktől.⁴ Itt az idő, hogy ezeket a zeneszerzőket kiszabadítsuk a nemzeti kényszerzubbonyból, amelybe egyébként is csak a dolgokat egyoldalúan szemlélő muzikológusok bújatták bele őket, ők maguk sohasem érezték magukat ilymódon korlátozva. A megszabadítás egyik módja, ha nemcsak arról beszélünk, hogy ezek a zeneszerzők milyen forrásokat használtak (Kodály esetében ez természetesen a népzene), hanem arról is, hogy *hogyan* használták azokat. Gigantikus, ötkötetes zenetörténetében⁵ Taruskin maga is beéri a népzenei forrás pusztá megjelölésével: utal a paraszzenére és a népies műzenére mint elfogadott, illetve elutasított forrásokra, és a magyar modernisták „dilemmájáról” beszél: ők, úgymond, „egyszerre akartak a paraszzenét követve nemzetiek lenni és városias módon rafináltak mutatkozni.”⁶ Ez persze távolról sem dilemma, inkább tagadhatatlan létjogosultsággal rendelkező művészi program, amelyet Bartók és Kodály igen különböző módon, de egyforma hitelességgel valósított meg. Lehet, hogy Kodály műveinek harmóniai analízise nem volna annyira „érdekes”, mint Bartók darabjaié (Taruskin kerek negyven oldalon keresztül elemzi a bartóki összhangzattant általános zenetörténetében), de ez csak annyit jelent, hogy Kodály zenéjének specifikumát más módon kell megragadni – éppenséggel a bel- és külföldi kulturális források érzékenyebb feltárása révén. És ez az, amit nehéz meg-

3 Ld. Dalos Anna: *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007

4 Richard Taruskin: „Nationalism’: Colonialism in Disguise?”, *New York Times*, 1993. augusztus 22. Új utóirattal ld. Richard Taruskin: *The Danger of Music*. University of California Press, 2009, 25–29., ide: 26.

5 Richard Taruskin: *Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

6 „...dilemma facing Hungarian modernists, who wanted equally to be national on the peasant model and to be sophisticated, which implied urbanity.” Uott, IV/376.

tenni mindaddig, amíg Kodály, vagy Vaughan Williams, vagy de Falla, ha egyáltalán szerepelnek összefoglaló munkákban, kizárólag mint „hazafiak” szerepelnek, mindenfajta nemzetközi perspektíva nélkül. Mintha ezek a zeneszerzők mást sem tettek volna egész életükben, mint a nemzeti zászlót lengették. Ideje, hogy a *Psalms Hungaricus*ban a *Psalmus*ra is ugyanannyi figyelmet fordítsunk, mint a *Hungaricus*ra, és hogy Kodály mesterművét azokkal a húszas és harmincas években keletkezett nagy vallásos kórusművekkel vessük össze, amelyek közé nemcsak olyan „periférikus”, „kelet-európai” darabok tartoznak, mint Janáček *Glagolita miséje* és Szymanowski *Stabat matere*, hanem például a francia Honegger *Dávid királya* és az ugyancsak francia Stravinsky *Zsoltárszimfóniája* is.

Nemzeti „kényszerzubonyában” Kodály az általános zenetörténetek lapjain elsősorban mint etnomuzikológus és pedagógus szerepel. Nemzetközi kontextusban ritkábban találkozunk a nevével; ha mégis, mint például Carl Dahlhaus egy enciklopédiacikkében, ott a szerző, számunkra talán meglepő módon, a *Háryt* Brecht és Weill *Mahagonnyjával* asszociálja, azon az alapon, hogy mindkettő „színpadi tablók nyitott formájára” épül.⁷ Egy másik kézikönyben Michael Beckerman, a cseh zene szakértője és Jim Samson lengyel specialista Jaromír Weinberger *Švanda, a dúdásával* állítja párhuzamba a *Háryt*:

Mindkét operának népi hőse van [...] aki tehetséges, de ugyanakkor mihaszna [ne'er-do-well], mindketten mítikus utazásokat tesznek kifinomult zenei alvilágokba (a Jégkirálynő birodalma, vagy a bécsi udvar), ahol a hős beleszeret egy hideg, kifinomult nőbe [sic]. Végül mindkét hős visszatér a falujába, hála ártatlan, de igen eltökélt kedveseiknek, akik mint angyali figurák jelennek meg, éles ellentétben az elkényeztetett „városi”, csábító dámmakkal. Így az egész nemzetet egy nagy képzelőtehetséggel megáldott, de kissé felelőtlen férfi elemként és egy megbízható, nehézkes [stolid] de bájos és naiv női elemként ábrázolja. Mindkét műben a hallhatóan nemzeti fogantású zene mint az erény visszatérő szimbóluma jelenik meg.⁸

Tekintet nélkül arra, hogy mennyire jogosult az összehasonlítás, és eltekintve egyes pontatlanságoktól, annyit bizonyosan elmondhatunk, hogy itt történt egy bizonyos kezdeti kísérlet a nemzeti határok túllépésére és annak a kérdésnek a felvetésére, hogy milyen tágabb esztétikai és dramaturgiai célokat szolgálhat a folklór mint zenei stílus (Beckerman és Samson számára például az „erény szimbóluma” lehet.)

7 *Das große Lexikon der Musik in acht Bänden*. Freiburg: Herder, 1979. Ld. Carl Dahlhaus: *Gesammelte Schriften*, 1–10. k. Laaber: Laaber, 10. k. (2007), 614.

8 Both operas deal with a folk hero... who is gifted yet also a kind of ne'er-do-well, and both feature monomythic journeys into a kind of sophisticated musical underworld (the kingdom of the Ice Queen and the court of Vienna) where the hero loses his heart to a cold, sophisticated woman. Finally, both heroes are returned to their villages through the interventions of their innocent yet determined sweethearts, who stand out as angelic figures in stark contrast to the spoilt, manipulative 'urbane' women who seduce them. Thus the nation itself is represented both by an imaginative and virile yet slightly irresponsible masculine element and a reliable and stolid yet sweet and naïve feminine side. In both these works audibly national music is used as a recurring symbol of virtue. Michael Beckerman–Jim Samson: „Eastern Europe, 1918–45”. In: *Man and Music: Modern Times*. Ed. Robert P. Morgan. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 1993, 133.

Talán a zenetörténeti kézikönyveknél is termékenyebb párhuzamot kínál fel két zenekari kompozíció, melyet ugyanaz a zenekar három hónapon belül mutatott be: Kodály zenekari *Concertójára* és Stravinsky *Symphony in C* című művére gondolok. Mindkét darabot a Chicagói Szimfonikusok rendelték meg fennállásuk 50. évfordulójára, olyan zeneszerzők műveinek társaságában, mint Darius Milhaud, Nyikolaj Mjaszkovszkij és William Walton, hogy az azóta feledésbe merült neveket ne említsük. Nem Kodály volt az egyetlen magyar azokban az években a chicagóiak műsorán. Ha Bartók nevét hiába keressük is, ott volt Zádor Jenő (1894–1977), aki 1939-től élt Amerikában, valamint Kürthy Zoltán (1902–1954), 1935 és 1943 között a New York-i Filharmonikusok brácsa-szólamvezetője, akinek egy zenekari scherzóját Dmitri Mitropoulos is elvezényelte (ennek felvételét 2010-ben adták ki CD-n).⁹

A zenekari *Concerto* egyike volt Kodály legfontosabb külföldi megrendeléseinek, és egyike azoknak a műveknek, amelyekre a legkevésbé sem lehet ráhúzni a nemzeti „kényszerubbonyt.” Nem mintha a darab nem volna tele magyar vonásokkal: a pentaton nyitótéma és a gyakori kadenciális kvartugrások pillanatnyi kétséget sem hagynak efelől. De a mű elemzői az utóbbi negyven évben, Bónis Ferentől Dalos Annáig újra meg újra a barokk, vagyis nemzetközi kapcsolatokra hívták fel a figyelmet.¹⁰ Dalos analízisében különös hangsúlyt fektetett a „magyar” és „német” elemek szintézisére. Nincs okunk arra, hogy a magyar stíuselemeket mint „nemzeti” megnyilvánulásokat tárgyaljuk: ezek egyszerűen Kodály személyes stílusának részei. A pusztá dallammotívumoknál és azok eredeténél érdekesebb, hogyan dolgozik velük a zeneszerző, hogyan hoz létre belőlük *pièce bien faite*-et („jól megcsinált darabot”).

Igen tanulságos Dalos Anna részletes elemzését Martha Hyde-nak a Stravinsky-szimfóniáról szóló tanulmányával együtt olvasni.¹¹ Az amerikai szerző által felvázolt általános neoklasszicizmus-elmélet egy része meglepően jól illik Kodály művére is, annak ellenére, hogy, mint Dalos megállapítja: más neoklasszikusokkal ellentétben Kodály „nem stilizál, nem teszi idézőjelbe mondandóját, nem képviseli az új tárgyszerűség eszméjét...”¹² Ugyanakkor Hyde a neoklasszikus stílusutánzásoknak négy különböző fajtáját különbözteti meg Stravinskynál, melyek közül az egyik elég közel jár ahhoz, amit Kodálynál találunk. Az „eklektikus” (*Fúvósoktett*), a „tiszteletteljes” (*Pulcinella*) és a „dialektikus” (*The Rake's Progress*) mellett definiálja a „heurisztikus” utánzást is: a szóhasználat problematikus és félrevezető, de az adott összefüggésben rámutat valamire, nevezetesen a klasszikus formáknak arra a „mélyreható vállalására” (*deeper engagement*), amelynek nincs szüksége konk-

9 Kürthy 1923-ban lett a Filharmonikusok tagja, először mint hegedűs. Zongoristaként és karmesterként is szerepelt.

10 Ld. Bónis Ferenc: „Neoklasszikus vonások Kodály zenéjében.” In: *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Kodály Zoltán emlékére*. Budapest: Editio Musica, 1977, 217–35; Dalos: i. m., 291–312.

11 Martha Hyde: „Stravinsky's Neoclassicism”. In: *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Ed. Jonathan Cross. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 115–22.

12 Dalos: i. m., 312.

rét idézetekre ahhoz, hogy nyilvánvaló legyen. Hyde példája erre éppen a *Symphony in C*, melyben, mint írja, „két stílus ütközik”¹³, aminek eredményeképpen „új módon valósulnak meg olyan klasszikus értékek, mint a rend, világosság, egyensúly és formai szépség”. Stravinsky szimfóniája állandóan hivatkozik klasszikus mintákra (Hyde különösen közeli párhuzamokat talál Beethoven I. szimfóniájával, amely szintén C-dúrban van). Ez a minta a 20. században „a konkrét múltból egy csak most kibontakozó jövő irányába halad”¹⁴. Stravinsky mintegy „újra felfalálja” a klasszikus mintát, a maga „kulturális tudatával és kreatív emlékezetével”. Ugyanakkor Hyde megjegyzi, hogy ez a folyamat kiteszi a művet az eredetiség hiánya vádjának¹⁵, és annak a véleményének ad hangot, hogy majd az időben utolsóként megjelenő kategória, a „dialektikus imitáció”, fogja ezt kiküszöbölni.

Ha megpróbáljuk Hyde „heurisztikus imitációját” Kodály *Concertójára* vonatkoztatni, a már Bónis által is megfigyelt neoklasszikus vonásoknak tágabb esztétikai jelentőségére jöhetünk rá.

Kodálnál is új értelmet és funkciót kap egy klasszikus forma (itt: a barokk ritornello concerto), mindenfajta barokk dallami vagy harmóniai elem alkalmazása nélkül. Elképzelhető volna, hogy Kodálnak minden Stravinsky iránti antipátiája ellenére (hiszen, mint tudjuk, a másik Stravinsky-szimfóniát, a Háromtétéleset „nagyon unalmasnak” találta)¹⁶ Kodály és Stravinsky esztétikai célkitűzései között a harmincas években mégiscsak volt valami hasonlóság?

Úgy érzem, hogy Kodály igazi jelentőségét akkor érthetjük meg igazán, ha egyszerre látjuk őt mint a magyar erdőben felnőtt „szálfát” és a nemzetközi irányzatokkal kapcsolatban és dialógusban álló zeneszerzőt. A külföldi Kodály-irodalomban meglehetősen ritka az ilyen átfogó szemlélet. Ebből a szempontból érdekes egy 1968-ban (Kodály halála után egy évvel) megjelent olasz nyelvű munka, Franco Abbiati négykötetes zenetörténetének 20. századi része. Ebben találjuk a következő sorokat, amelyek éppen az anekdotikus elemek és a tudományos megállapítások egymásmellettisége és egymást megvilágító jellege révén tudnak fontosat mondani:

Néhány évvel ezelőtt abban a szerencsében volt részünk, hogy megismerhettük Kodályt a velencei lagúnán, utolsó olaszországi látogatása alkalmából. A nyolcvanas éveiben járó zeneszerző, rugalmas mint a nád [szálfá?], élénk szemekkel és reneszánsz kecskeszakállal, a velencei fesztivál vendége volt, ahol utolsó szimfóniáját adták elő, azt a művet, amelyen egy évtizeden keresztül dolgozott, és amelyet végül Arturo Toscanini emlékének ajánlott. Vele volt igen ifjú felesége [...] aki éppolyan boldog volt, mint ő, hogy a Canal Grandén gondolázhatott, és hogy a szimfónia olyan nagy sikert aratott a Fenice színházban.¹⁷

13 Hyde: *Stravinsky's Neoclassicism*, 115.

14 Uott, 121.

15 Uott, 122.

16 Kodály Zoltán: „Velenice után.” In: uő: *Visszatekintés*, 3., Budapest, Argumentum, 2007. 454. Ld. Dalos: i. m. 291.

17 Noi s'ebbe la fortuna di conoscere Kodály pochi anni fa sulla laguna veneziana, per il suo ultimo viaggio in Italia. L'ottuagenario musicista, elastico come un giunco, l'occhio vivacissimo e il viso incorniciato

Ez után a bevezetés után tér rá Abbiati a *Psalmus Hungaricus* méltatására.

A szabad rondó formájú mű a kifejezés őszinteségével és szinte vad energiájával hatott, az anyagnak azzal a tisztaságával, amelyből teljesen hiányzott mindenfajta iskolához való kötődés és mindenfajta akadémizmus [...] Itt is, mint mindig, felismerhetők Kodály meloszának nemzeti forrásai. A népzene hangjai és színei azonban olyan élénk invencióval és erővel emelkednek a művészet magasságaiba, és annyira erős az a képessége, hogy országa dalainak hieratikus értelmét megőrizze, és földalatti energiájukat, kirobbanó, imádkozó, könyörgő jellegüket kidomborítsa, hogy még egy földrajzilag távoli közönség is értékeli alapvetően regionális nyelvezetét.¹⁸

A Kodállal való személyes találkozás segített Abbiatinak abban, hogy kiszabadítsa a zeneszerzőt a kényszerzubbonyból, és hogy a *Psalmus*ban ne csak a *Hungaricus* lássa. Abbiati számára Kodály nem egyszerűen egy irányzat képviselője volt, hanem olyan jelenség, amely túlmélt a pusztai irányzaton, s ez valóban az első lépés a zene mélyebb megértése felé.

Vannak olyan zeneteoretikusok, akik azt vallják: nem szükséges semmit tudnunk a zeneszerzőről ahhoz, hogy a zenéjét értékeljük. A zene, úgymond, magáért beszél. Valójában azonban a zene igen ritkán beszél magáért: a legtöbbször olyan zenének felé gravitálunk, amelyekhez valamilyen személyes élmény folytán már eleve van valami közünk. Vagy ha nincs, és a darab felkeltette az érdeklődésünket, akkor már csak kíváncsiságból is meg akarjuk tudni, ki a szerző. A zene csak akkor kezd majd önmagáért beszélni, amikor már legalább egy pár lépést tettünk abban az erdőben, ahol a szálfák nőttek.

Az antropológiában sokat beszélnek „emikus” és „etikus” megközelítésekről, vagyis az adott kultúrán kívül, illetve azon belül álló szemlélő nézőpontjáról. Sokak szerint a kutatónak meg kell őriznie kívülálló mivoltát, különben elveszíti objektivitását. Valójában azonban a legtöbbször bizonyos szempontból kívül-, más szempontokból belülálló vagyunk. Kodály nemzetközi fogadtatásában mindig probléma volt, hogy a kívül- és belülálló között nem volt eléggé élénk és alapos a kommunikáció. Ezért azon kell lennünk, hogy tanuljunk egymástól és kölcsönösen gazdagítsuk egymásnak a zeneszerzőről és műveiről alkotott felfogását.

da un ciuffo di pizzato rinascimentale, si trovava ospite di Venezia per l'esecuzione a quel festival della sua ultima sinfonia, lavoro intorno al quale aveva lavorato una decina d'anni, dedicandolo poi alla memoria di Arturo Toscanini. Era con lui la sposa giovanissima... felice come lui d'avventurarsi in gondola sul Canal Grande, felicissima del successo che la sinfonia aveva conseguito al Teatro La Fenice. Franco Abbiati: *Storia della musica*, 4., „Il Novecento”. Milano: Garzanti, 1968, 708-709.

18 Edificio architettato in libera forma di rondò, che lascia una intensa impressione di sincerità espressiva, di potenza quasi selvaggia, di purezza consustanziale ossia monda dalle tare delle suggestioni di scuola e dall'accademismo formale. Anche qui, come sarà sempre di poi, si riconoscono le sorgenti nazionali alle quali ricorre spontaneamente il melos kodaliano. Ma la vivacità inventiva e la forza d'inalzare ad altezza d'arte le voci e i colori della canzone del popolo, e insomma la capacità di trattenere il profondo senso ieratico o di valorizzare drammaticamente la sotterranea energia dei canti della terra singoli e collettivi, prorompenti, oranti e supplichevoli, sono tali che riesce al compositore di far apprezzare la sua tavolozza fundamentalmente regionale anche ad ascoltatori di sensibilità più lontana. Abbiati, I.m. 710-711.

ABSTRACT

PETER LAKI

ONE PERSON'S CENTER, ANOTHER'S PERIPHERY:

Some Thoughts on the International Reception of Zoltán Kodály's Music

While Kodály's image in Hungary is, to this day, defined primarily by his personal image as handed down through the generations, his international reception has been hampered by a tendency to regard him as little more than a representative of musical nationalism. We have to work to bring these two perspectives closer to one another, by communicating to the world who Kodály really was, and by emphasizing those musical techniques and aesthetic positions in his oeuvre that transcend mere folklorism. (The full English text of the conference lecture is available upon request.)

Peter Laki, a native of Budapest Hungary, graduated from the Franz Liszt Academy (now University) of Music in 1979 and received his Ph. D. from the University of Pennsylvania in 1989. He served as Program Annotator of the Cleveland Orchestra from 1990 to 2005 and taught courses at Case Western Reserve University, Kent State University, John Carroll University and Oberlin College between 1990 and 2007. In 2007, he joined the faculty of Bard College in upstate New York as Visiting Associate Professor of Music. Dr. Laki is the author of numerous musicological articles and the editor of *Bartók and His World*, a collection of essays and documents published by Princeton University Press in 1995. He writes program notes for many orchestras and performing arts organizations around the country and has lectured at many international conferences. In September 2017, he was one of three keynote speakers at an international Bartók symposium held in Budapest.