

Az ellenállás egyik fő oka az, hogy a mai ember nehezen hiszi el, hogy a polcokon sorakoztatható forrásokon kívül van élő forrás is. Míg ide nem jutnak el a tamaskodók, addig minden bizonyíték csak szakmai és nem köznevelési szükségletet fejez ki. Ezért emelkedett hatványozott mértékben a melléállók száma, mikor a Népzene kutató Csoport kiváló gyűjtői, az egész országot bejárva, mindezt igazolták. Rövid húsz év alatt bizonyítékokkal felszerelve hirdethette, hogy önmagunk hiányos zenei tudását akarjuk az ősökre ruházni, mikor elvitatjuk tőlük a magasabb műveltséget. Pedig saját kultúránk nem lehet magas szintű, ha háttérbe szorítjuk benne a népkultúrát. Csak ez utóbbival lehet teljes annyira, hogy elmondhatjuk, nem hanyatott komp a magyarságunk, hanem összekötő, egyfelől a két évezred, másfelől a két világrész kultúrája között.

A zeneművelés egyenlő az öntudatműveléssel is. Ezt az elméletét természetes következtetéssel terjesztette ki a szép magyar beszédre. Mindenki ismeri a külföldiek csodálatát, amikor meghallják a magyar beszéd pompás zeneiségét. De nem hallhatják meg, a lehetőség mely fokán hallatszik ez a nyelvi zene, a beszédzene. Ezt szintén csak az anyanyelvet éberrel vigyázó zenész tudhatja. Tudta is ő! Ezért javított mindenkit mindenhol. Rádiót, tévét és egyéb közművelődési intézményeket beievonva, egyetemi pályázatok létrehozásával terebélyesítette országossá a szép magyar kiejtés gondolatát.

Ez volt a második terület, amelyet országos méretűvé szervezve, nem szűnt meg művelni. Ismét a jelleg-jellem-egyéniesség-gondolat kiteljesedését tűzte célul, de mindezt a nemzet egészére. Hiszen zengő haragnak szánta nyelvünket, mely költőink műveiben még sajátosabbá fokozódik. A zeneszerzők pedig ezt a mindentől elütő magyar zenéjű szöveget olyanná varázsolják, mely kivívja a megbecsülést itthon is, külföldön is. Mi ráismerünk, hogy sajátosan a miénk. Az idegen pedig arra döbben rá, hogy a világhangban van valami egyéni, mely egészen más, mint a többi, mégis beleillő és gazdagító.

Ezért szólít fel mindenkit, hogy nagy gondja legyen a kiejtésre. Ha nem a zeneiség művészi foka hat valakire, hasson legalább az a gondolat, hogy a se ilyen, se olyan anyanyelvi beszéd ugyanilyen lelket alakít. Csak az egyéni jelleg, a külső és belső tulajdonság kialakítása sokszorozhatja meg ezen a területen is a nemzet öntudatát saját művészete igénylésében.

Közvetlen vagy közvetett hatására országsszerte megindult a küzdelem a nyelvi romlás ellen. Hogy ebben a kezdők között a legnagyobb szerepe neki volt, legeg fogultabb ellenzője sem vitathatja.

Egységben akarta láttatni a magyar nyelv szépségét a Halotti beszéd-től a legifjabb költőnkig, hogy az élő példa termékenyítő hatása győzze meg a leghiteltlenebbeket is arról, milyen elválaszthatatlan a nemzeti öntudattól a magyar nyelv szakadatlan ápolása, védelme, szépségének kibontakoztatása.

GÁRDONYI ZOLTÁN

Palestrina szakrális zenéje Kodály tanításában

Palestrina kórusművészete mindaddig jóformán csak zenetörténeti fogalom volt számomra, amíg Kodály iskolájába nem kerültem. Megismerésük Kodály iskolájában sem közvetlen zenei élmény útján vált sajátomná, hanem kezdetben a zeneszerzési szerkesztő technika elsajátítását célzó gyakorlatok írásának kényszerévé. Kodály úgy alapozta meg ellenpont-tanítását, hogy tanítványaitól megkívánta a „stylus gravis”-nak, más néven „strenger Satz”-nak megfelelő, kezdetben száraz és hallatlan megkötöttségek között mozgó gyakorlatok írását. Ez a tanmenet visszanyúlik J. J. Fux („az osztrák Palestrina”) 1725-ben megjelent „Gradus ad Parnassum”-áig, amit azután főleg J. G. H. Bellermann 1862-től 1922-ig öt kiadást megért ellenpont-tankönyve szinte napjainkig megőrzött.

Kodálnál folytatott zeneszerzési tanulmányaim idején jelent meg a kiváló dán zenetudós, Knud Jeppesen zenetudományi doktori értekezése (1925). Ez az értekezés új szemléletmódot valósított meg Palestrina kórusműveinek hangzásvilága tekintetében. Tárnya: a disszonancia szerepe Palestrina stílusában. Jeppesen értekezéséből kitűnik, hogy „a tiszta hármashangzatok zenéje” ennek a hangzásvilágnak csak a zenetörténészek által kedvelt tetszetős, de felszínes jellemzése. Az értekezés kimutatta, hogy Palestrina zenéje mily gazdag az énekszólamok sokféle-képp árnyalt disszonáns találkozásaiában. A tiszta hármashangzatok éppen a stílárisan fegyelmezett disszonáns mozzanatokhoz való viszonyukban válnak Palestrina zenéjének jellemző sajátosságává.

Mint a zenetudomány minden új erecményét, Kodály Jeppesen értekezésének új szemléletmódját is magáévá tette. Ellenpont-tanítása keretében Palestrina kórusműveinek stílusát Jeppesen értekezésének segítségével tanulmányoztatta. Ily módon Kodály tanítása nyomán fokról fokra mélyebben ismerhettem meg Palestrina műveit. Amellett a stílusgyakorlatok százainak szellemi gimnasztikához hasonló fokozatát járva, bele kellett tanulnom a stilizálásba: meg kellett szoknom a zenei képzelőerő fegyelmzését, ami a dallam és a ritmus, valamint az együtthangzás legapróbb részleteinek a tudatos megszerkesztésére vezetett.

Míg a ceciliánus iskola régibb, XIX. századi módszere azzal kecsegtetett, hogy a tanuló egyszer talán elérkezik arra a fokra, amelyiken majd motettát vagy misét, egyszerűen „műveket” fog tudni „alkotni” Palestrina stílusában, addig Kodály tanítómesteri bölcsessége már a tanmenet korai fokaitól kezdve egyre több Palestrina-kórusmű megismerését, elemzését és éneklését tette lehetővé. Később (1935) Jeppesen is így szerkesztette meg ellenpont-tankönyvét: megtartotta ugyan a ceciliánus iskola tanmenetét, de módszerében a régibb, úgyszólván dogmatikus me-revségű szabályok mellékesekké, a Palestrina szakrális műveiből merített mintapéldák viszont döntő fontosságúakká váltak. Ezzel menthető, hogy Jeppesen a tankönyv maga szerkesztette gyakorlat-példái közül nem is egyben eltért a szövegben foglalt szabályoktól.

Kodály ellenpont-tanítására visszaemlékezve, különösen a vokális dallamszerkesztés gyakorlásának kell sokrétű jelentőséget tulajdonítanom. A vokális zene szerzője ugyanis nem hághatja át büntetlenül az emberi énekhang természetes, pszichofizikai korlátait. Sem a dallami ugrások halmozása, sem a félhangnyi lépések kromatikus zsúfolása nem okoz örömet az énekesnek.

Palestrina dallamalkotási stílusában még elevenen élt és hatott az a régi és hatalmas dallamkultúra, amit a gregorián korális nevével foglalunk össze. Ennek a dallamkultúrának a megismeréséhez és megbecsüléséhez Kodály tanítása éppen Palestrina szakrális művein keresztül vezetett el. A gregorián korálisnak, valamint Palestrina dallamalkotásának a tanulmányoztatása révén vált élővé Kodály tanításában a régi egyházi hangsorok tisztán diatonikus világa. Ezen a téren némi kapcsolat mutatkozik ugyan a magyar népzene dallamtípusaival, de Kodály a modális gregorián dallamok és a modális vonásokat mutató magyar népi dallamok melódiai alkata között mégis különbséget kíván tenni. Jóval később — 1950 táján — tanúja voltam, amikor valaki megkérdezte Kodálytól, hogy „A Vidrócki híres nyája” dallam vajon dór hangsorú-e. Kodály erre a kérdésre ezt a kitérő, de jellemző választ adta: „Ezen még nem is gondolkoztam.”

Kodály a dallamszerkesztés gyakoroltatása során arra is nagy gondot fordított, hogy a magasság-mélység tekintetében korlátozott terjedelmű énekhangra szánt dallamok szépsége nagy mértékben függ a csúcspont megközelítésének, elérésének és elhagyásának módjától. Megkívánta, hogy tanítványai ne nyugodjanak bele a maguk által szerkesztett dallamok gyarló voltába, hanem törekedjenek azokat kisebb-nagyobb változtatásokkal „palestrinásabbá” tenni. Ennek gyakorlására egy-egy megadott alapidallamhoz — főleg kezdeti fokon — az ellenszólamok egész sorozatát kellett szerkeszteni. Néha már-már úgy tűnt, hogy a tanuló minden lehetséges kombinációt kimerített, mire Kodály — tanítványai szeme láttára — minden addiginál jobb és szebb megoldású ellenszólamot vetett papírra. Ezek a tények egybe-vágnak azzal, hogy Kodály saját kórusműveinek minden egyes szólamát utólér-

hetetlen biztonsággal formálta meg. A kórusművek magas kultúrájú megformálásában Kodály művészete — a legnagyobbak közül — éppen Palestrináéhoz, valamint Händeléhez fogható. Ennek a művészetnek a mesterségbeli részét Kodály mégsem a saját kórusműveinek példáján, hanem elsősorban a Palestrina-stílus mélyreható tanulmányoztatásával sajátította el tanítványaival. A Kodály-iskola egyik elvitathatatlan érdeme, hogy a kórus-szólamok megformálása terén még a jelentéktelen epigonok is igényesebbek kortársaiknál.

Kodály tanítómesteri munkájában Palestrina műalkotásai közül kivétel nélkül iszentiszteleti rendeltetésű kórusművek szerepeltek példaként. Ezek a művek voltak például, a ritmusbeli képzelőerő iskolázásának is. A kezdetben csak egyenletes időérték-típusokra korlátozott ritmusú stílusgyakorlatok csak a felületes szemlélő szemében hordozták magukon a terméketlenség látszatát. A ritmikai megkötöttség voltaképpen felmenti a tanulót az önálló ritmus-formálás alól, hogy egész figyelmét a dallam és az együtthangzás stílusos megszerkesztésére fordíthassa. Már ezen a fokon fel kellett figyelnünk a dallamrajznak hangsúlyos és hangsúlytalan mozzanatokkal összefüggő finomságaira.

De Kodály tanítása még egyéb okból is csak a szakrális kompozíciókat vette mintául Palestrina alkotásai közül. A szűkebb értelemben vett Palestrina-stílus, teljes tisztaságában, csak ezeken a műveken szemléltethető, nem pedig a madrigál műfajába tartozó, olasz szövegű kórus-kompozíciókon. A szakrális művek latin (és helyenként görög, illetve héber) nyelvű szövegének zenével való társításában valamennyi kortársa közül éppen Palestrina adta meg leginkább azt a fenséget és magasztosságot, ami méltó a szent szövegekhez és ami a kórusmű elhangzásakor előmozdítja az énekelt szöveg érthetőségét. Éppen ezért, aki Kodály iskoláján latin nyelvismeret és liturgikus tájékozottság nélkül próbált volna végigmenni, annak előbb-utóbb rá kellett volna eszmélnie saját zenei műveltségének hiányos megalapozottságára.

Kodály tanítását mind a gregorián korális, mind a liturgika terén méltó módon egészítette ki Harmat Arturnak, egykori tanáromnak, később tanártársamnak az oktató munkája. Diákkori kedves emlékeim között tartom számon, hogy Harmat Artur a gregorián korálisból, valamint a liturgikából nála tett vizsgámon a bizottság és diáktársaim előtt kiemelte: ez a G. Z., aki most vizgázott, református létere is „kitűnő” osztályzatot érdemel. Átlagon felüli érdeklődésem indítékai éppen Kodály tanításából eredtek. Arról is szívesen emlékezem meg, hogy közvetlenül ifjúkori gregorián- és Palestrina-tanulmányozásom előtt egy fiatalon elhunyt vidéki római katolikus kórházi lelkész néhány füzetnyi Palestrina-kompozícióval együtt nekem ajándékozta teljes, Solesmes-i kiadású *Graduale romanum*-át, amit könyvtáram egyik legbecsesebb és máig is gyakran használt darabjaként őrzök. Meggyőződésem, hogy a gregorián korális és a liturgika terén való tájékozottságot a mai művelt zenészek éppúgy nem nélkülözhetik, mint az alapos ellenponttani iskolázottságot, mert ezek nélkül a zeneirodalom számos örökbecsű remekének a teljes megértése nem lehetséges.

Közel fél évszázadnyi távolság ellenére egyre növekszik előttem Kodály akkori tanítómesteri bölcsessége: felismerte, hogy az első világháborút követő időben a felnövő új magyar zeneszerző-nemzedék mesterségbeli tudását nem az erjedésben levő új zene jórészt még kiforratlan újításaira, hanem vitán felül álló, klasszikus mintákból merített alapokra kell felépíteni. „Nem Bachtól és Palestrinától kell őrizkednünk, az idegen nagyok csak segítik a magunk nemzeti szelleme kibontakozását” (*A magyar karének útja*, 1935). A „kultúra vagy magyarság egészségtelen és veszedelmes alternatívája” (Szabolcsi Bence szavai) megoldásaként Kodály így fogalmazta meg kora magyar zenészeinek helyes látószögét: „Egyik kezünket még a nogáj-tátár, a votják, a cseremisz fogja, a másikat Bach és Palestrina” (*Magyarság a zenében*, 1939). Bartókról szólva, így nyilatkozott: „A latin zenén való okulásnak csak utolsó fázisát említem: 1925-től kezdve többször biztattam kórusok írására. Soká nem írt, azután (mintegy tíz év múltán) egyszerre egész csokorral állt elő. Akkor kezdte forgatni Palestrina műveit, s ez a művészet mélyen megragadta. Örök kár, hogy nem kerülhetett sor ennek az impulzusnak

„mélyebb kiaknázására” (*Bartók Béla, az ember, 1946*). Továbbá: „Sarkallta ifjúkori laza, romantikusan hiányos zeneszerzőiskolájának tudata. Utoljára eljutott odáig, hogy miután Jeppesen ellenpontkönyvének kölcsönként példányát egy nyáron át forgatta, 1938-ban megvette. Ugyanakkor kottával elhalmozott zongoráján fel-felbukkant egy-egy Palestrina-kötet. Rájött, hogy itt a felelősségnek másutt nem tapasztalható legfelső fokát csodálhatjuk. Ki tudja, mit irt volna még e késői hatások megérlelése után, ha a kegyetlen sors oly korán ki nem ragadja kezéből a tollat?” (*A folklorista Bartók, 1950*).

A legkiválóbb mester tanítása sem juttathat el valakit arra a fokra, hogy akár Palestrina, akár Bach, akár más zenei gényus stílusában a szó szoros értelmében vett műalkotásokat hozzon létre. Palestrina szakrális művei sem ilyen céltalattal szerepeltek Kodály tanításában. A zenei szerkesztő technika megolvasás és aprólékos megismerése és utánzása úgysem vezethet a mintául vett stílusban készülő, a mintával egyenértékű zeneművek alkotásához. A stílus-kópia, bármily tökéletesnek is tűnik, nélküli egyfelől a műalkotás eredetiségét, másfelől pedig a mintául vett stílus szubjektív (lélektani) és objektív (társadalmi és történelmi) feltételeit, legfőképpen pedig ihletettséggel dolgában sohasem érhet fel a mintául vett mesterművekhez. Ezért vált időszerütlenné a zeneszerzési tanításban a Palestrina stílusában írandó vizsgadolgozat követelménye. Ez a múltból átvett gyakorlat hovatovább olyan visszaélésekre vezetett a vizsgázók részéről, mint az úgynevezett „vándor-motetták” és „vándor-misék”: egyik-másik sikerültebb stílusgyakorlat az egy-két évvel későbbi vizsgán másik vizsgázó kézírásában került a vizsgabizottság elé...

Mindezt — magam is végigjárva egy jóval szerényebb zenei tanítómester pályáját — utólag tudom Kodály egykori tanítására visszaemlékezve felismerni. Nem előadások és esztétikai fejtegetések tették számomra egy emberéleten át emlékezetessé Kodály zeneszerzési iskoláját, hanem a sokszor szótlán, csak cselekvésben megnyilvánult hódolat a régi zeneirodalom nagyjai iránt.

NÁDASI ALFONZ

Az ember és a barát

Hosszú élete, küzdelmes munkássága, egyéni és társadalmi gondjai, a diákévek alapvetése, a világhír dicsősége, mind más-más oldalról mutatják meg. De éppen ez a sokoldalú életmegnyilvánulás adja kezünkbe a kulcsot lelki arculatának kivetésére.

A GIMNÁZIUMBAN. A zsenik sokféle fajtája közül neki az a típus adatott meg, amely már diákkorában rendkívüli tulajdonságokkal rendelkezik. Nemcsak osztályának volt a legkiválóbbja, hanem az egész gimnáziumnak is büszkesége. A nagyszombati érseki gimnázium kezdettől az egész vidék kulturális kisugárzó középpontja volt. Tanárai különös érzékkel tudták megtalálni a háromnyelvű vidék minden bonyolultságára a leghelyesebb megoldást. Kodály Zoltán szívacsként fogadta a diáknyelvre lefordított katolikus hitelvek életté alakítását.

Tanárait nagyon szerette. De valamennyi között hittanára, Toldy Béla volt rá a legmélyebb hatással. Bizonyára az ő személye is hozzájárult, hogy állandóan ministrált. Ehhez a diákmagatartáshoz a győri bencés gimnáziumban érettségizett édesapjának példája is hozzásegítette, aki évtizedek múlva is hálával tért vissza tanáraihoz Tihanyba és Zalaapátiba. Ezt a tényt, mint édesapjáról megmaradt egyik legszebb emlékét, mindig meghatottsággal emlegette.

Már kisdíák kora óta elégedetlen volt magával a szorosan vett feladatok megtanulásában. Sohasem elégtette ki az órára feladott anyag. Ebben jelentkezik már az az emberfeletti munka, melynek később tanúi voltak kortársai.

Akaratlanul is erre a gondolatra felelt évtizedek múlva, amikor minden tiltakozása ellenére kiejtették előtte, hogy ő lángész, zseni: már régen megmondták, hogy a lángész egy százalék tehetség és kilencvenkilenc százalék szorgalom.