

Sziklavári Károly

Hangváltás az 1920-as évtized magyar zeneszerzésében

Individualizmustól a közösségi szellemig

„Trianon után [...] kell, hogy a magyarságnak teljes reneszánsza következzen be.”

(Móricz Zsigmond, 1926)

Történelmi pillanatként értékelhető díszhangversenynek adott otthont 1923. november 19-én a Pesti Vigadó: a főváros egyesítésének 50. évfordulóját ünnepelték meg az egybegyültek, de az est az utóbbi száz év bizonyára legtöbbet emlegetett hazai koncerteseménye lett. Programja láthatóan a nemzeti apoteózis jegyében állt össze – a három új mű mellett ideértve Liszt Ferenc *Magyar fantáziáját* és Hector Berlioz *Rákóczi-indulóját* –, s érzékelhetően annak hite sugározta át, hogy pár esztendővel a magyarságot valaha ért talán legsúlyosabb csapás után, a város egyesítésének pillanatnyi jubileuma pusztá előképéül szolgálhat majd a nemzet-újraegyesítés eljövendő örömnepének. E kettős tartalom legkevesbé burkolt formájú művészi foglalata Dohnányi Ernő *Ünnepi nyitánya* volt. Hatalmas szimfonikus apparátust megmozgató alkotásában a zeneszerző közvetlen módon juttatta kifejezésre azt a kollektív mondanivalót, amelyet egy egész nemzet kívánt hallani-érezni az adott pillanatban, Lisztet és liszti kompozíciós bravúrt idéző virtuozitással szerkesztve a négytémás (a végső tetőpontig folyvást feszülő dramaturgiai ívű) polifon szövetet: felhasználva hozzá a lázasan lüktető nyitó gondolatot, a *Szózatot*, saját „*Magyar Hiszekegy*“-dallamát, valamint a *Himnusz* melódiáját.

Dohnányi „*Magyar Hiszekegy*“-dallama az 1920-ból, a legszörnyűbb történelmi kataklizma évéből származó, Magyarország feltámadásába vetett *Hitvallás* (*Nemzeti Ima*) keretmelódiája. E kompozíció legnagyobb apparátusú verzió-



ja szerint tenorszólóra, vegyeskarra és zenekarra íródott.¹ Ahogyan a monográfus Vázsonyi Bálint – már évtizedek távolából – megfogalmazta: a darab „*annak az érzelmi reakciónak terméke, melyet akkoriban nagyjából az egész magyar szellemi vezetőréteg magáévá tett, és amelyből például egy Psalmus-méretű mestermű is született*”. Vázsonyinak e két kompozíciót óvatosan egymás mellé állító mondata – az ő személyes, nemzetközi terű életpályájából adódóan is – üde kivételnek számít publikálásának helyét és idejét tekintve.² A század második felének – olykor rendszerhű, máskor öntudatlanul is politikai ideológia által befolyásolt – itthoni zenetörténet-írása ugyanis szinte kizárólag mint Kodály Zoltán *személyes sérelmeit* világgá kürtölő alkotást volt hajlandó látni és láttatni az 55. zsolnárt, noha a mű



címét nem sokkal a bemutatót követően *Psalmus Hungaricus*ként véglegesítve maga a zeneszerző is mintegy hangsúlyozta az össznemzeti érvényű mondani-valót. Azt, hogy Kodály elsődlegesen nem a *személyes*, hanem a *magyarság* sorsproblémáira reflektált újszerűen nagy erejű, katartikus kicsengésű s az 1923. évi díszhangversenyen kitörő fogadtatásban részesült alkotásával, épp e közönségreakció teszi egyértelművé, majd a darab művészi üzenetének értelmezése lényegileg változatlan maradt az olyan 1945 előtti méltatók számára is,

¹ Dübörgő ima és hitvallás, amely Papp-Váry Elemérné közismert versszövegére keletkezett. A műről lásd részletesen Kiszely-Papp Deborah tanulmányát: *A Queens College zenei kéziratai*. Megjelent: *Dohnányi Évkönyv 2006/7* (MTA Zenetudományi Intézet Dohnányi Archivum). Jellemző a közelmúlt és a jelen hazai kulturális életének abszurd viszonyaira, hogy Dohnányi óta nem készült hangfelvétel a műből! A magyar föltámadásba vetett hitnek közvetlen formában hangot adó Dohnányi-kompozíciók a *Hitvallás* szomszédságában: a transzcendens vigasz-hangú, *Pastorale* („*Mennyből az angyal*”) feliratú zongoradarab ugyancsak 1920-ból, valamint a *Magyar Jövő Himnusz* című kórus (1921). Figyelemre méltó, hogy egy mégoly kicsiny vegyeskari tétel is, mint a *Magyar Jövő...*, a szerzőre jellemzően tágas dimenziókat bont ki: valósággal „dohnányis kiáradásokról” beszélhetünk akár a „magyar tavasz”, akár később a „lesz még feltámadás” szövegű szakaszokat illetően, úgy, hogy az utóbbiban szinte már a *Szegedi mise* zenei világának előképére ismerhetünk. – 5 ne feledjük el végül azt a lankadatlan erőfeszítést sem, amelyet az előadóművész Dohnányi 1920 után, éveken át fejtett ki! Nem hagyta, hogy csüggedés legyen úrrá művészetén, és lehetőségei szerint azon munkálkodott, hogy az ne lehessen úrrá nemzetén sem.

² Vázsonyi Bálint, *Dohnányi Ernő*, Budapest, 1971, 122.

mint Tóth Aladár vagy Prahács Margit.³ Az elkövetkező évtizedek – „hivatalos” vagy „öncenzúrázott” – *Psalmus*-értékeléseinek kontrasztjaképpen Ordasi Péter írta le az alábbi, döntő súlyú szavakat: „a Magyar Zsoltár [...] Trianon örök mementó”-ja, mely „minden igaz lélek előtt igazságot szolgáltat a magyarságnak és reménységet utódainknak”.⁴ Kodály világsikert kivívott alkotása egyébiránt épp e politikai vonatkozás miatt nem hangozhatott föl sem 1929-ben Pozsonyban, sem három évtizedre rá Kolozsvárott.⁵ Ők tudták, miről szól a darab.

S a *Psalmus Hungaricus* nem csupán címére nézve mondható valamelyest, előadói apparátusát illetően pedig még feltűnőbbben hasonlatosnak Dohnányi imént említett művéhez: a *Nemzeti Ima* sem eszmei szempontból, sem pedig zenei világát tekintve nem éppen elhanyagolható előzménye a *Magyar Zsoltárnak*! Közös vonásuk a nemzeti tragikum alapérzésében fogant, drámai hevületű nyitólendület; a Dohnányi-kompozíció kifejező, markáns kezdőképletének az egész textúrát végigkísérő szerepe összevethető a *Psalmus* alapmelódiájának szerkezeti funkciójával; szembeötlőek a kétfajta formaelgondolás megfelelései is. (Elmondhatni, ami Dohnányinál még csupán csírájában volt meg, az Kodálynál később tágas felületekké szélesedett.) Mindezek olyan összefüggések, amelyek mellett nem érdemes észrevétlenül tovasiklani.

A *Psalmus* egyszersmind vízvázalstó lett az életműben, számos későbbi elágazás kiindulópontjaként, hiszen Kodály alkotásainak jellegzetes műfajspektruma épp a *Zsoltár* világa nyomán bővült ki a kollektív szellemű vokális kis- és nagyformák, valamint a közösségi hangú zenekari muzsika irányában.⁶ De az alaptónust, a kifejezésmód közvetlenségét a mondanivaló tartalmi jellegével és erejével együtt, önmagában is örökölte jó néhány azt követő, nagyszabású kompozíció. S e *Psalmus* utáni Kodály-művek belső világát immár ugyanúgy a nemzeti fölemelkedés eszmeisége hatotta át, ahogyan a kor megannyi honi „írástudójának” számára is ugyanaz jelentette a központi kérdést akkortájt papírra vetett elmélgéseiükben: e szerzemények apoteózis-hangja zenei eszközökkel hirdette meg a *kibontakozás, megújulás* gondolatát a történelmi tragédiák sora után, mint arra már Olsvai Imre népzenekutató is rámutatott.⁷ Ez sejlik föl a *Háry János* vagy a *Székely fonó* díszletei mögül; ugyanez tekinthető a *Marosszéki* vagy a *Galántai táncok* legfontosabb művészi üzenetének, melyet a *Psalmus* megírása után a nemzet legünnepeltebb zeneköltője intézett magához a *nemzethez*; a sor egészen a grandiózus *Páva-variációkig* folytatható.

Az 1923. november 19-i díszhangverseny harmadik ősbemutatójaként a *Táncszvit* hasonlóan új típusú, kollektív hang megtestesítőjének bizonyult, s an-

³ Lásd erről részletesebben Ordasi Péter dolgozatát: „Igaz vagy, Uram!” / Kodály Zoltán zsoltára. Megjelent: Szeged. A város folyóirata, 19. évfolyam, 12. szám (2007. december), 8–11. Kötetben: Ordasi Péter, *Ablak felfelé*, Budapest, 2020, 46–53. További idevágó példa gyanánt lásd Bónis Ferenc könyvét: *Élet-pálya. Kodály Zoltán*, Budapest, 2011, 191.

⁴ Ordasi, hiv. m.

⁵ Uo.

⁶ Utóbbi tényén az sem változtat lényegesen, hogy a *Marosszéki táncok* komponálásának ötlete valószínűleg még közvetlenül a *Psalmus* előtti időszakra nyúlt vissza.

⁷ A Magyar Kodály Zoltán Társaság 2003. évi konferenciáján, *A Galántai táncok titkos tartalma* címmel tartott előadásában.

nak kialakulása hosszú előtörténetre tekintett vissza. Bartók Béla tízes évekbeli alkotói világának szinte központi helyén állt az a gyászos-tragikus dramaturgiai ívű nagyforma-modell, amely már a *Kossuth szimfonikus költemény* óta ismerősnek számított az életműben. Elbukást kifejezésre juttató, egyben a ciklusdramaturgiai súlypontot is hordozó *lassú fináléval* zárult megannyi akkori többtétéles kompozíció: akár az *évtized tipikus* bartóki ciklusszerkezet-típusáról is beszélhetünk e művek kapcsán. Idetartozik a *Négy zenekari darab* (Op. 12), a *Zongorasztvit* (Op. 14), bizonyos szempontból az *Ady-dalok* (Op. 16) valódi belső kontrasztokat nélkülöző ciklusa és hasonlóképp – az előbbieknél szorosabban összefüggő tételrendet képviselve – a *II. vonósnégyes* (Op. 17); e csoportba vonhatunk továbbá két színpadi alkotást: *A kékszakállú herceg várát* és *A csodálatos mandarint is*.⁸ A zeneszerző Bartók ebben a tízes évek végéig tartó időszakában jutott legtávolabb mindattól, amit közösségi lelkületűnek nevezhetünk. Expresszionizmusba áthajló individualista kifejezésmódja mindazonáltal sok tekintetben a *kor hangja* volt: elegendő ehhez a magyar irodalom párhuzamos jelenségeire gondolnunk. Holott művészete az idő szerint sem nélkülözte a kollektív jegyű összetevőket, ám azok többnyire mintegy idézőjelbe kerültek: mintha csupán távolról utalt volna valamire a szerző, amit jól ismer, de nem az övé.⁹ A modernség szülte vergődő magánylira *természeténél fogva* volt és maradt diszharmonikus: nem ismert közösségi föloldódást.¹⁰ Példa rá az *I. vonósnégyes* (Op. 7) zárótétele, melyet hagyományosan az első népi elemekkel telített, féktelen-*barbaro* hangú bartóki táncfináléként emleget a szakirodalom, – s amely mégis kívülről láttatott életkép, groteszkbe játszó alapszínnel. Utóda lett ebben nem sokkal később *A falu tánca* (Op. 10). S kézenfekvő párhuzamként újbóli pillantást vetve Kodály Zoltán életművére: ugyanúgy hosszú út vezetett el a *Gordonka-szólószonáta* (Op. 8) népi gyökerű, ám eredendően individualista táncfináléjától a „vízválasztót” követő, nagyszabású „táncfantáziák” kollektív mámoráig.

Kodályéhoz hasonlóan, és részint azonos okokból kifolyólag,¹¹ Bartók életművében is éppúgy a húszas évtized kezdete jelentette a legfontosabb határkövet a zeneszerzői hang megújrodása terén: a kollektív szellemű összetevők előtérbe kerülésével s az alkotói látásmód gyökeres átformálódásával.¹²

⁸ Később már nem foglalkoztatták a szerzőt ennek az aláhajló vonalú ciklusszerkezeti dramaturgiának a lehetőségei, azt egyetlen alkalommal elevenítve föl csupán (lélektani okokból): 1939-ben, a *VI. vonósnégyes* komponálásakor.

⁹ Ellenpéldák is akadnak természetesen: ilyen a *15 magyar parasztdal*, ilyen *A kékszakállú herceg vára* és *A fából faragott királyfi* számos pillanata; legfőbb korai kivétel az *Este a székekelyknél*.

¹⁰ Az 1920-ban komponált *Improvizációk magyar parasztdalokra* című sorozat kapcsán viszont valódi, ám egyedi szintézisről beszélhetünk, az alapul vett paraszti dallamvilág és a modern-expresszionista zeneszerzői nyelv összeegyeztetésének sikerült kísérleteként.

¹¹ A „tárgyilagosság” koreszménye a művészi zene újszerű *közösségi tónusát* hívta életre akkortájt Európa-szerte: Bartók kompozícióinak alaphangváltozását részben innen eredeztethetjük. De csupán részben.

¹² Ami jöhet, nem volt teljességgel független fejlemény az 1926. esztendőben végbement – s jelentőségében a szerző által is kiemelt – kompozíciós stílusváltozástól, de nem is azonosítható az utóbbival.

A műveiben minduntalan kísértő tragikum-aura, elbukás-gondolat helyébe már egyre inkább a fölemelkedés eszméje lépett attól kezdve. Így forrt ki az évtized hangszeres termésében az *ünneplő néptáncfinálék* típusa, amely a *Tizenöt magyar parasztdal* – régebbi, hagyományosabb és szűkebb – keretei között megvalósult vívmány nyomán, majd az *Improvizációk magyar parasztdalokra* (Op. 20), sőt az *I. és II. hegedű-zongora szonáta* már összetettebb – de részint még „oldalirányba mutató” – kísérletei után¹³ a *Táncszvit* szerkezetdramaturgiai végpontjaként öltött elsőként *látványos formát*. S e táncfinálék kollektív hangja politika fölötti üzenet hordozója volt, amely később Bartók sokat idézett alkotói vezérelveként („a népek testvérré-válásának eszméje”) nyert írásos megfogalmazást. A *Táncszvit*: álom a zene nyelvén. Alapgondolata nem más, mint a *sokféleségből kifejlő egység* bemutatása, ám az eszményi „létközösséget” alkotó, különféle melódiákat – nosztalgikus neo-verbunkos hangjával, s mintegy a visszaálmódott múlt darabjaként – félrehallhatatlanul *magyar ritornell* fogja össze.¹⁴ Futó pillantást vetve továbbá a ritornelles bartóki nagyformák előtörténetére, a *Táncszvit* kapcsán beszélhetünk az első *valóban kollektív* zenei tulajdonságokat és eszmei tartalmat magában sűrítő *ritornellről* is az életműben.¹⁵

1931-ben kiadójának kérésére állította össze Bartók a *Magyar képek* rövid és könnyen előadható tételfüzérét, évtizedekkel korábbi zongoradarabjait átdolgozva nagyzenekarra. Elgondolásaira a mű jellegét illetően Dohnányi Ernő szintúgy öttételes zenekari szvitje, a *Ruralia Hungarica* (1924), illetve annak népszerűsége is befolyással lehetett.¹⁶ Erről árulkodhat a kétféle címadás rokonságán és a tételszám-azonosságon, s ugyanúgy a szerkezeti megfeleléseken túl¹⁷ e művek egyaránt utóromantikus hangja, de a kollektív zeneszerzői kifejezőmód mögött fölsejlő eszmeiség össznemzeti perspektívája is.¹⁸ Mi

¹³ Az *Improvizációk* és a két *hegedű-zongora szonáta* stílusvilága jelentősrészt még Bartók expresszionista nyelvezetében gyökerezett, melynek sajátosságai kisebb súlyúakká váltak már a *Táncszvit* textúrájában.

¹⁴ A teljes Kárpát-hazában tett gyűjtőútjai során Bartók minduntalan megtapasztalta, hogy a földrajzilag egy fedél alatt élő népek sokasága *valódi lét- és sorsközösséget* alkot. A magyar nemzetre mért elemi csapás mellett a trianoni diktátum legsúlyosabb következménye épp az időtlen idők során tradicionálisan kialakult természetes viszonyok megszűnte lett. Alkotóként Bartók mintegy visszaálmódta a régi természetességet.

¹⁵ Az előzményeket illetően egyedül *A kékszakállú herceg vára* „vér”-ritornelljét tekinthetjük valamilyen értelemben kollektív tartalmat közvetítő zenei gondolatnak, amennyiben a történet kapcsán általánosan vonatkoztatjuk azt a férfi-nő viszony negatív lényegére. De zenei összetevőiben nem volt közösségi hangú e képlet.

¹⁶ Idekívánkozik a Vázsonyi Bálint által elbeszélte történet: „1924-ben Bartók, úgy mondják, izgatottan ment be akadémiai tantermébe, hóna alatt partitúrával. Egyenesen a zongorához ült és az egészet eljátszotta. Majd összecsukta a kottát és azt mondta: »végre egy magyar zenekari mű, mely *hangszerelve* van«. A darab a *Ruralia* zenekari változata volt.” (Vázsonyi hivatkozott könyve, 222.)

¹⁷ Utóbbiak jelentőségét nem csökkenti a szimmetrikus bartóki nagyformákkal való összefüggés ténye sem a *Magyar képek* ciklusszerkezete esetében.

¹⁸ Mint a *Ruralia Hungarica* eszmei háttérére elegendő csupán utalni e helyütt Dohnányi egyéb, húszas évtizedbeli magyar darabjaira.

más lehetne ékeesebb tanújele a Bartók-zene ilyen irányú vallomásosságának a *Magyar képek* szinte mottóértékű kezdő darabjánál? Az *Este a székelyeknél* meghitt idillje Bartók „Családi kör”-vallomása, -zenekölteménye, melyben a kollektív otthon-fogalom tartalmában *nemzetrészt lefedővé* szélesedik, úgy, hogy melódiavilágával a darab össznemzeti mondanivaló közvetítőjeként ragyog fel: benne a székelység által megőrzött ősi pentaton ötfokúság – mint közkincs – egyetemesen magyar jelképként szolgál.¹⁹

A korabeli, magyarságot megszólítani és magyarságról üzeni tudó zenekari miniatűröknek a csoportjába illeszkedik továbbá Kodály Zoltán *Háry János szvitjének* (1927) Bartókra vélhetően szintúgy hatást gyakorló tételso-ra is. (S vajon a *Háry* helyenkénti, színpompás magyar neoromanticizmusa elképzelhető volna-e a *Ruralia Hungarica* mint előzmény nélkül?) A *Magyar képek* füzérével Bartók egész egyszerűen a posztromantikus magyar zenekari miniatűrök Dohnányi által megteremtett, majd Kodály által is gyarapított irodalmához csatlakozott: nem csupán a műfaj tekintetében, hanem az eszmei tartalom vonatkozásában is, mintaválasztásával egyszersmind vállalva a létező hagyomány képviselte szellemi örökséget. S lényegük szerint ugyanezt a gondolatiságot sugározták magukból – a sorstraumákkal szembeni „még-is”-hangjuk révén – Kodály már említett, nagyszabású alkotásai is, míg a zenekari miniatűrök a legegyszerűbb, legközvetlenebb formában juttathatták s juttathatják kifejezésre számunkra ma is ezt az üzenetet. Később a *Magyar parasztdalok* füzérével (1933) bővítette még Bartók a Dohnányi és Kodály mint úttörők nevével fémjelezhető posztromantikus (neoromantikus) *magyar zenekari miniatűr-irodalmat*.²⁰

Zongoradarab-elődjéhez képest az *Este a székelyeknél* szimfonikus verziójában érezhetően fölerősödött a kollektív tónus, s ez valamelyest a *Melódia* nagy, kitárulkozó éjszaka-vallomására nézve is igaz. A legerőteljesebb változást azonban a finálé, annak is a végpontja árulja el, amennyiben összevetjük tétel-ősével. Az *Ürögi kanásztánc* lezárása hirtelen dramaturgiai föllendüléssel párosul a fordított irányú, megelőző folyamat kontrasztjaként – mondhatni, szinte szemvillanásnyi apoteózis gyanánt hatva. S e végpont éles ellentétben áll a kiindulásul szolgáló és átfogalmazott textúrájú zongoradarab megoldásával, amelynek század eleji, individualista – a folyamatot lassan elemeire bontó, végül a „semmibe hullajtó” – befejezését vélhetően Edvard Grieg nem sokkal korábbi,

¹⁹ Népzenei – vagy legalább népi jellegű – háttér a *Magyar képek* további négy tételének zenei világában is jelen van: a *Medvetánc* a bartóki „torz” típus korai példája, úgynevezett kanásztánc jellegű ritmikával; a *Melódia* széles ívű – indulásakor ismét pentaton – dallamát lépésenként olyan káprázatos zenekari köntösbe öltözteti a szerző, amelynek hangszínvárázsa a *Két kép* (Op. 10) *Virágzás* tétele óta ismerős; a *Kicsit ázotlan* sziporkázóan szellemes „hajnali részegségének” melódiafordulatai mögött a XIX. századi magyar dalhagyomány tűnik föl; az *Ürögi kanásztánc* hangszeres népi melódia feldolgozása.

²⁰ Kérdés, Bartók *Magyar parasztdal*-sorozata hogyan viszonyul eszmeiség szempontjából Weiner Leó Op. 18. jelzésű *Magyar népi táncok zenekarra* c. sorozatához (1931)? Weineré magyar hangú individualista alkotás (a szónak abban az értelmében, amilyen már a szerző Op. 3. *Szerenádja* is volt). Ismerte vajon Bartók? Ha igen, kifejezett ellendarabról beszélhetünk a *Magyar parasztdalok* (1933) kapcsán Weiner művének perspektívájából.

a maguk idején úttörően modern ütemei ösztönözték.²¹ E különbség – jóllehet, miniatűr formakeretek között valósul meg, mégis – világnyi: különbség a századelő ifjúian kísérletező, majd 1931 közösségivé érett Bartók-hangja között.

Visszakanyarodva a régi, expresszionista-individualista bartóki nyelvezetre – s ismét utalva annak párhuzamaként a kor hazai költészetének rokon jegyeire –, ideje föltennünk a kérdést: volt-e hasonlóan konkrét megfelelője a Bartók, Dohnányi és Kodály művészetét átható újszerű, kollektív kifejezésmódnak a magyar szépírási területén?²² Létezésére különösen a *Háry János* összetett spektrumú nemzeti apoteózisa figyelmeztethet,²³ amely mint a fölemelkedés himnusza alapmelódiának számított a korban: legfontosabb hangjait már Szabó Dezső intonálta 1919-ben közzétett, majd példa nélküli hatást kiváltott háborús nagyregényében. Az *elsodort falu* befejezéseként több száz oldal egyetlen ívet alkotó expresszionista „ordítását”, vészaját hirtelen, szinte minden előzmény nélkül, mégis oly határozottsággal, ahogyan az ébredő hajnal elúzi az éjt, föl váltja a kollektív tónus és tartalom: az értelmes élet – azaz a nemzeti jövő – ünnepélyes-eszményi álmokképe. E végpont és katartikus erejű írói üzenet *alkotói út* megtételét is szimbolizálta egyben – mintegy önportréként a szellemiek terén sokáig „Ady-tanítványnak” számító Szabóét –, s annak bizonyos tulajdonságai, az individualitástól a közösségi mondanivaló megleléséig, a világháború utáni időszak több, vezető hazai komponistájának pályatörténeti fejleményeivel találkoztak. A magyar irodalom és zeneművészet az idő szerinti *kollektív ismérvei* ugyanakkor jóval tágabb összefüggésrendszerbe is beágyazhatóak, hiszen a közösségi jelleg egyáltalán nem hatott idegenül a kor európai összművészetében, s mindez még távolabbról szemlélve része volt annak az általános civilizációtörténeti nóvumnak, amelyet a húszas évtized dinamizmusaként emlegetünk. Magyar földön viszont a kollektív művészi mondanivaló keretei jellemzően *nemzeti tartalommal* telítődtek. Ahogyan a XIX. századvég és a modernség kezdetének alkotói nagymértékben, lépésenként eltávolodtak azoktól a közösségi eszméktől és eszményektől, amelyek hagyományosan átítták a magyar romantika talaját, úgy talált rá a XX. század magyar művészete ismét a kollektív hangra – meglehet, a nemzettragédiák árnyékában, mégis azok gondolati ellensúlyaként: a lelki otthon tudatával, megújult kötelékével.

²¹ *Slätter* (Op. 72), No. 1.; bizonyos mértékig idevehető a *Troldhaugeni lakodalom* (Op. 65, No. 6) befejezése is.

²² A társművészeteket illetően kézenfekvő festészeti párhuzamot kínál Aba-Novák Vilmos vagy az alföldi realisták munkássága – ennek bővebb taglalása viszont túlhaladná a jelen dolgozat kereteit.

²³ Lásd e témáról bővebben jelen sorok szerzőjének dolgozatát a *Napút* 2017/5. számában, *Háry János kalandozásai Garaytól Kodályig – Daljáték és szent tűz* címmel.