

Szőnyi Ferenc

RÁM VILLANNAK CSUPÁN

Nem lázadok, s formát se bontok.
Hol alul-, hol felülnézetben
rám villannak csupán a dolgok
(és annyi az elintézetlen).
Nyakatekert érvekbe ástam
kiszenvedett meggyőződésem,
hogy van humusz a pusztulásban;
s hogy tán nem maradok meg én sem.
Hólánc, kovakő, fűрге szoknya –
tervek, miket sejtjeink szóttek.
Hallod? a birtokviszonyok ma
halkan, vadul átrendeződtek.
Kerestetik egy talpig hű rög!
Csak nem tudom, taszít-e, hív-e...
Perzselődik a régi bűnök
kitöltetlen, gyűrt adóíve.
A lobbanást füstcsík előzi.
Akcidentális minden részlet.
Az idő előfizetői
múlékonyan szemembe néznek,
s peregnék rám a rend faláról
világraszóló semmiségek...
A lét pajtája hogyha lángol,
kinn is rekedtem, s benn is égek.

Dalos Anna

„NEM KODÁLY-ISKOLA, DE MAGYAR”

Gondolatok a Kodály-iskola eszméjének kialakulásáról

A Kodály-iskola jelenségét leíró szakmunkák¹ az iskola indulását a harmincas évek második felére, kibontakozását pedig a negyvenes-ötvenes évek fordulójára teszik. Az iskola vezető stílusaként a folklorisztikus nemzeti klasszicizmust határozzák meg, s jellegzetes műfajait a divertimentóban, a szerenádban, a versenyműben, a szimfóniában, a kantátában és az oratóriumban, valamint a népdalszvitben ismerik fel. Abban is

egyértelműen, hogy az iskola mind esztétikája, mint pedig stílusa révén könnyen illeszkedett az ötvenes évek zsdanovi követelményrendszerébe, II. világháború utáni vezető szerepét azonban nemcsak ez a kompatibilitás tette lehetővé, hanem az is, hogy a Kodály-iskola a harmincas-negyvenes években politikai-ideológiai ellenzékként lépett fel. Az iskola konzervatívvá válásának gyökereit az elemzők Kodály kísérletezést elutasító, öntörvényű személyiségében lelik fel, s habár hangsúlyozzák, hogy a mester számára ez a függetlenséget biztosította, tanítványainál ugyanez az alkotói magatartás elzárkózást és provincializmust vont maga után.

A leírásokban található ellentmondások mindazonáltal arra figyelmeztetnek: a magyar zenei historiográfia mindeddig nem definiálta körültekintően a Kodály-iskola jelenségét. Míg Kroó György és Kárpáti János Kodályt tekinti elsődleges mintának,² addig Ujfalussy József és Tallián Tibor egyszerre látja Bartókban és Kodályban az iskola stílusának megteremtőit.³ Gergely János egyenesen az iskola kétrétegűségéről beszél, s a falu és város összebékítésén munkálkodó, a népzene állandó elemeire építő Kodály, illetve a népek testvérré válásáért harcoló, a népzene változó elemeit felhasználó Bartók közötti választás alapján véli elkülöníthetőnek az iskola két csoportját.⁴ A konszenzus hiányára leginkább a nemzedékek csoportosítása terén figyelhetünk fel. Kárpáti két generációt különít el: az elsőbe az 1900 körül, a másodikba az 1920 körül született Kodály-tanítványok tartoznak.⁵ Kroó könyve ha nem is ennyire kategorikusan, de szintén nemzedékek alapján csoportosítja Kodály tanítványait (1900, 1910 és 1920 körül született tanítványok).⁶ Ugyanakkor Gergely János tágabb értelmet tulajdonít a Kodály-iskola kifejezésnek: valójában a huszadik század négy magyar zeneszerző-nemzedékét mutatja be Bartóktól és Kodálytól egészen az Új Zenei Stúdió megjelenéséig.⁷

Hogy feltárjuk ezeknek az anomáliáknak a forrásait, és hogy teljesebb képet kapjunk a felmerülő kérdésekről, szükséges, hogy újból szemügyre vegyünk a Kodály-iskola jelenségét. Tanulmányom célja az, hogy korabeli írásos dokumentumokra támaszkodva megkísérleljek felvázolni egy az eddigieknél differenciáltabb képet a XX. századi magyar zenetörténet legmeghatározóbb irányzatáról, a Kodály-iskoláról.

I

Eddigi kutatásaim alapján úgy tűnik, hogy a Kodály-iskola kifejezést először Seiber Mátyás használta 1926 novemberében, Kodályról, a zeneszerzéstanárról szóló tanulmányában: „Szerencsés mindenki – írta –, aki a »Kodály-iskolában« nevelkedhetett.”⁸ Seiber idézőjelbe teszi a kifejezést, ami minden bizonnyal annak szokatlanságára utal. Amikor Kodály-iskoláról beszél, nem művészeti irányzatot ért rajta, hanem sajátos intézményi formát, egy meghatározott személy vezette intézményt. Közel másfél évvel később Ádám Jenő zenekari SZVI-t-jéről szóló kritikájában Sonkoly István alkalmazta a kifejezést: „[Ádám] kompozíciója magán viseli a Kodály-iskola minden erényét. Tömör dolgozási mód a klasszikus formálás javára, nem túltömött zenekari írásmód, szölisztikus hajlam a fűvóhangszerek szerepeltetésében.”⁹ Ebben a megfogalmazásban Sonkoly egyértelműen a tanulmányok összességét érti iskolán, s ez a különbségtétel rendkívül fontos, mert a magyar nyelvben az iskola szó több jelentéssel is bír: egyszerre jelöli a rendszeres oktatást nyújtó tanintézményt, az iskolai tanulmányok együttesét és egy művészeti irányzatot.

A húszas-harmincas évek új zenéről szóló írásaiban a Kodály-iskola kifejezéssel csak ritkán találkozunk, s ilyenkor is kizárólag az iskolai oktatás, az iskolai tanulmányok összessége értelmében. A jelentés olyannyira nem változott az évtizedek folyamán,

hogy 1948-as Kodály-könyvében Sonkoly még akkor is, amikor hangsúlyozza, hogy Kodály „*mint zeneszerző-pedagógus iskolát teremt*”,¹⁰ tehát már egyértelműen csoportosulásként fogja fel Kodály zeneszerzői iskoláját, akkor sem azt mutatja be, mi teszi e tanítványi kört egységes irányzattá, hanem azt, miként tanította tanára a mesterséget. Szabolcsi Bence még 1972-ben az ÚTON KODÁLYHOZ kései nagyesszéjében is a mesterség szeretetében ragadta meg a Kodály-iskola legjellegzetesebb vonását.¹¹

Habár használatának nyomaira még a negyvenes évek második felében is csak ritkán bukkanunk, a Kodály-iskola kifejezés ebben az időszakban új jelentéssel gazdagodott. A *Zenei Szemle* 1948-as Bartók-számában Szabó Ferenc, Szervánszky Endre, Farkas Ferenc és Veress Sándor műveiről szólva éppen Szabolcsi Bence határozta meg a Kodály-iskolának ezt az új vonását,¹² amikor a fiatal nemzedék műveiben Bartók és Kodály zenéjének „*visszhangját és visszfényét*” ismerte fel. Véleménye szerint a Bartók- és Kodály-iskolát éppúgy jellemzi a mesterség ismeretének magas foka, mint az európai és magyar hagyományra egyaránt támaszkodó zenei nyelv vagy az alkotói önállóság. Mindazonáltal a nagy előképek és az örökösök közötti különbségeket is hangsúlyozta: elsősorban a megváltozott társadalmi-politikai környezethez alkalmazkodó új mondánivaló jelentőségét emelte ki: „*Bartók és Kodály iskolája nem uniformizált és nem jellegtelennített, hanem felszabadított, és segített egész művésszé válni. Hogy kettejük hangja vissza-visszajár a mai nemzedék műveiben, éppoly természetes, mint az, hogy e visszhang és visszfény már merőben más és más értelmet ver vissza, más formák, mondanivalók és megoldások közepette.*

Ami ezen felül közös maradt e művészekben: elsősorban a megoldás és a mesterség magas igénye, mely mindenütt szigorú követelményeket támaszt, s alkotótól, hallgatótól egyaránt elvárja az odaadást és elmélyülést; másodsorban az európai módon magyar zenei nyelv, mint természetes otthon, mint teljesen tulajdonba vett és öntudatosan vállalt anyag és gondolkodásmód; számukra immár rögzített pont, melyről a világ forgását figyelik. De éppoly természetes, hogy a talpuk alatt érzett szilárd pont nem menti fel őket semmiféle erőfeszítés alól; a forgó világ kétségtelenül nehéz kérdéseket ad fel mindnyájuknak.”¹³

Nemcsak a Bartók-ünnepségek teremtettek alkalmat arra, hogy Szabolcsi egyszerre kapcsolja Bartók és Kodály nevéhez az iskolát. Cikkét mindenképpen a zeneszerzők és zenekritikusok prágai kongresszusának néhány hónappal korábbi HATÁROZAT-a által kiváltott zenepolitikai kontextuson belül kell értelmeznünk.¹⁴ A HATÁROZAT ki-mondta, hogy a zene válságának egyik feloldási lehetősége az, ha a zeneszerzők – mivel a zenében nem létezhet nemzetköziség – szoros kapcsolatot alakítanak ki saját nemzeti hagyományaikkal. A magyar zeneszerzés különleges helyzetére világít rá, hogy Kodály már a század első felében a magyar hagyományhoz való csatlakozást írta az új magyar zene zászlajára, így az őt követő nemzedékek úgy érezhették: helyes úton járnak. Ezért hivatkozott Szabolcsi a nagy példaképekre. Írása mégis számos rejtett utalást tartalmaz: miközben a HATÁROZAT által megteremtett kereteken belül mozog – ezt jelzik az olyan fordulatok, mint „*más formák, mondanivalók, megoldások*”, „*magyar hang*”, „*a forgó világ [...] kérdései*” –, lépten-nyomon előbújik megfogalmazásából a Kodály-iskola büszke öntudata. Szabolcsi szinte a HATÁROZAT kritikáját adja, amikor az uniformizáltságot szembeállítja a Bartók- és Kodály-iskola fő jellegzetességével, az egyediséggel, s kiemeli a magyar zenei nyelv európaiságát.

A korszak prominens zenepolitikusainak, Mihály Andrásnak és Székely Endrének nyilatkozatait vizsgálva úgy tűnik, a teoretikusok úgy próbáltak elhatárolódni a harmincas-negyvenes évek magyar hagyományától, hogy eközben mindazt, ami abból felhasználható volt, mégiscsak átmentsék saját korukba. Ezért hangsúlyozta Székely Endre 1951-ben, hogy „*a mi művészetünk nem lehet homlokegyenest ellenkező mindazzal, ami ed-*

dig volt, hanem a legszebb, a leghaladóbb nemzeti hagyományok egyenes folytatása kell hogy legyen”.¹⁵ Teljes elutasításra már csak azért sem kerülhetett sor, mert mind Bartók, mind pedig Kodály rendkívüli tekintélynek örvendett, s a velük való szembefordulás blaszfémiaként hatott volna. Jellemző Kodály reputációjára, amelyet személyes jelenléte nyilván még fokozott is, hogy BARTÓK BÉLA ÉS AZ UTÁNA KÖVETKEZŐ NEMZEDÉK című írásában Mihály András¹⁶ azzal a mondvacsinált ürüggyel kerülte meg megtámadását, hogy életműve – szemben Bartókéval, akinek oeuvre-jéből már ki lehet választani azokat a kompozíciókat, amelyek példaként szolgálhatnak a fiatalabb nemzedék számára – még nem lezárt, s ezért a kritika szempontjából sem értékelhető.

A politikai hatalom ily módon kisajátította a magyar hagyományt, s ez az 1956-os kataklizmát követő nyitással párhuzamosan válságot okozott a zenei életben. A kor elméletírói és zeneszerzői mintha úgy érezték volna: bűn terheli őket, amiért elárulták az iskolát, s ezért vezekelniük kell. A Kádár-éra politikai demagógiáját követve úgy próbálták meg tisztázni a múltat, hogy azt közben mégse utasítsák el teljes egészében.¹⁷ Miközben kritikát gyakoroltak a „túlkapások” felett, állandóan a kodályi hagyományra, az iskolára hivatkoztak, s mivel ennek gyökerei a harmincas évekre nyúltak vissza, saját szerepük értékelése közben egyszersmind fel is oldozhatták magukat. Az önkritikával és önfelmentéssel párhuzamosan egy új jelenséget is fel kellett dolgozniuk: 1956 után a zenei élet megnyitotta kapuit a nyugat-európai új zene előtt. A kortárs zenei diskurzus központi fórumain – például az 1960-ban induló *Magyar Zenében* – hosszú, elemző kritikákat szenteltek a kortárs zenei bemutatóknak. E kritikák mindegyike ugyanazt a kérdést feszegette: miként lehetséges létrehozni egy olyan korszerű zenei nyelvet, amely a nyugat-európai tendenciákat visszatükröző jellege ellenére is szorosan kapcsolódik a magyar tradícióhoz; amely modernitása ellenére is specifikusan magyar?

A hatvanas években tehát újra felmerült annak a nyugat-európai új zene és a magyar hagyomány egyesítéséből létrejövő szintézisnek az igénye, amelyet Kodály fogalmazott meg fél évszaddal korábban. A fiatal nemzedékhez tartozó zenetörténészek – legalábbis erről tanúskodik Somfai László és Kárpáti János egy-egy tanulmánya 1968-ból¹⁸ – úgy látták: e szintézist a Földes Imre által „Harmincasok”-nak elkeresztelt új generáció¹⁹ fogja megteremteni. De Kodály tanítványainak műveiről szólva is léptenyomon előkerültek azok a megfogalmazások, amelyek az új összefoglalás szükségességét hangsúlyozták, és az erre irányuló kísérleteket elemezték. Egy ideig úgy tűnt, hogy az iskola jellegzetes képviselőjeként induló, az 1960-as évektől azonban a dodekafóniával is kokettáló Dávid Gyula szolgál majd paradigmátikus figuraként a zenei gondolkodás számára, mivel – mint kritikusai vélték – dodekafon műveiben sem tagadhatja: a magyar hagyományhoz tartozik.²⁰ Pernye András azonban már 1962-ben Dávid SZIMFONIETTA-járól szóló kritikájában rámutatott arra, hogy a zeneszerző kísérlete sikertelennek bizonyult: „*Dávid Gyula legújabb művének bemutatója alkalmából fájdalommal regisztráltuk, hogy egy igen invenciózus, kitűnő komponista, aki a hagyományos stílusban sok értékes művel gazdagította a modern magyar zenét, szintén áldozatul esett a nyelvi megújítás hangzatos követelményének, anélkül, hogy mondanivalója bárhol is túllépné a régi iskola tartalmait.*”²¹

Pernye utalása a „*régi iskola tartalmai*”-ra jelzi, miért született meg éppen a hatvanas évek kortárs zenei diskurzusában a Kodály-iskola kifejezésnek az a jelentése, amelynek értelmében – Ujfalussy, Kroó munkáit, valamint az 1965 és 1968 között megjelenő MAI MAGYAR ZENESZERZŐK-SOROZAT szerzőit követve²² – ma is használjuk. A Kodály-iskola ér-

tékelése, a hozzá fűződő viszony megfogalmazása teremtette meg azt az eszközt, amelynek segítségével a kortárs zeneszerzők és zenetudósok a magyar zenei múltról és jelenről beszélhettek. A téma polemikus megközelítése a zenei életen belüli vitákban – például Breuer János és Mihály András 1968-as levélváltásában a *Muzsika* hasábjain²³ – éppúgy megragadható, mint Kroó György flagelláns hevületű könyvében.²⁴ Az iskola egyszerre jelentett vonatkozási pontot és elutasítandó példát. A kor zenei életének le kellett számolnia azzal az illúzióval, hogy Bartók és Kodály művészi jelentősége az iskola számára vezető szerepet biztosított a XX. század zenetörténetében. Ugyanakkor új remény is ébredt, s aggódva figyelték: nem bizonyul-e az újabb megújulás is illúzióknak?

II

Ha maga a Kodály-iskola kifejezés nem is, de a gondolat, hogy az új magyar zene két vezető egyénisége körül tanítványaikból új zeneszerzőcsoportnak kellene kialakulnia, már a húszas évek elején megjelent. Tóth Aladár már 1922-ben arról írt, hogy „a Bartók–Kodály-tradíció megőrzése és kiépítése zenekultúránk egyik legfontosabb feladata”,²⁵ 1923-ban pedig Kodály december 10-én tartott szerzői estjét elemezve felvázolta azt a romantikusan idealizált művészportrét is, amelyben a forradalmár alkotót tanítványok odaadó csoportja veszi körül: „Benne vagyunk a műhelyben, hol a magyar kultúrát csinálják: íme a legnagyobb előadó-művészet a legnagyobb zenei szolgálatában, a nézőtérén ott ül a komoly művészi élet minden számottevő tagja, a tanítványok lelkes serege: ez a kép életrajzokba kívánkozik mint illusztrációja annak az életnek, mely a művész nagy magányosságát körülmelengeti.”²⁶

Amikor Tóth Aladár papírra vetette ezt a toposzt, „tanítványok lelkes serege” még nem vehette körül Kodályt: kényszerű szabadságoltatása után éppen csak hogy újra kezdte az oktatást a Zeneakadémián, első, később oly híressé vált osztálya 1923 decemberében talán még csak az ellenpont alapjainál tartott, de semmiképpen sem lépett fel egységes esztétikát követő s erre az esztétikára önálló műalkotásokkal hivatkozó iskolaként.

A húszas években az iskolát valójában a három Kodály-apológéta – Szabolcsi Bence, Tóth Aladár és Molnár Antal – képviselte. A PSALMUS HUNGARICUS bemutatójának páratlan sikere azonban egy csapásra megváltoztatta Kodály pozícióját a zenei életben, s mind hírneve, mind műveinek modern magyarsága meghatározó szerepet játszott abban, hogy a fiatal, pályájának legelején álló nemzedék tőle kívánjon tanulni. Mégis hangsúlyoznunk kell, hogy Tóth Aladár már akkor az új magyar zene tradíciójáról beszélt, amikor azt csupán két zeneszerző – Bartók és Kodály – neve fémjelezte, mégpedig alig több mint egy évtizede. Voltaképpen ábrándképet fogalmazott meg; arra vágyott, hogy Bartók és Kodály megjelenése ne csupán rövid fénykora legyen a magyar zene történetének, hanem egy törés nélküli, folytonosságot felmutatni tudó nemzeti zenekultúra első virágkora. Mintha Kodály és Bartók zenéjének jelentőségét, sőt létjogosultságát is csak azáltal tudta volna igazolni, hogy vannak, lesznek folytatói. Ezzel magyarázható, hogy már igen korán, jóval a fiatal zeneszerző-nemzedék fellépése előtt kereste az utódokat, a fiatal generációról szóló kritikáiban pedig állandóan a kodályi–bartóki modell követését firtatta.²⁷

Szabolcsi Bencét ugyanebben az időszakban igen kevésbé foglalkoztatták a követők. Kodály tanítványaira viszonylag későn, 1934-ben utalt először HARC AZ ÚJ ZENÉÉRT MA-

GYARORSZÁGON című írásában,²⁸ Bárdos Lajos nevét pedig – egyetlenként a tanítványok közül – 1937-ben említette első alkalommal.²⁹ A régi zenetörténet kutatójaként eleve nem reflektálhatott a zenei élet hétköznapijaira úgy, mint azt zenekritikus barátja tette, ám hallgatásának más oka is lehetett. Szabolcsi szerint Kodállal megteremtődött a magyar zenei klasszicizmus, s ez jelentette számára azt a teljességet, amellyel nem-hogy a tanítványok csoportja, de még Bartók sem vetekedhetett. Még az ÚTON KODÁLYHOZ kései Kodály-értelmezése is hangsúlyozza a mester – Szabolcsi szavával – „világmagyarsága”-ból fakadó különállását: „A század elején a gondolat s a lehetőség [a világmagyarságé] épp hogy derengeni kezd; a század közepén válságba kerül. Akkor már Kodály művészete az egyetlen, mely – tanítványai és követői között is magányosan – hirdetni és képviselni fogja. Mintha őbenne volna meg utoljára; vagy hosszú időre utoljára; mert a kor művészeinek legtöbbszörében már csak egy-egy részlet él az egykori egészből. Az Egész azonban nincs jelen a részekben, még a részek összege sem azonos vele.”³⁰

Molnár Antal megközelítése is különbözött a Tóth Aladárétól. Mint Molnár zeneesztétikai szemléletéről szóló tanulmányában Ujfalussy József kimutatta, új zenéről szóló írásait „messianisztikus várakozás” jellemezte.³¹ Olyan új klasszicizmus eljövételét várta, amely az új ember és az új társadalom kollektívizmusra épülő szellemiségét hordozza. Bartók és Kodály – mint ezt 1927-es, BEVEZETÉS A ZENEKULTÚRÁBA című könyvének egyik fejezete hirdeti – „az új művészi korszak első hírnökei, kik persze még csak próbálkoznak, kísérleteznek és így törekszenek fölépíteni az új ember formareprezentációját. Ők az eljövendő klasszicizmus zászlóbontói, előhírnökei”.³² Molnár Antal tehát a Bartók és Kodály által megteremtett klasszicizmust egy eljövendő, új stílusirányzat jelszavává formálta át – e stílusirányzatot azonban olyan távoli jövőbe helyezte, hogy eszébe sem jutott a Kodály tantermében eszmélődő fiatalok műveikhez kapcsolni. Ezt bizonyítja még 1947-ben megjelent kötete, AZ ÚJ MUZSIKA SZELLEME is, amelyben ugyan hangsúlyozza, hogy „az újabb magyar nemzedék munkássága sem képzelhető el Bartók és Kodály nélkül; fáklyáit az ő fényüknél gyújtotta meg”,³³ de sehol egy szóval sem említi, hogy túl a Bartók- és Kodály-követésen a fiatal generáció valamely tagja beteljesítette volna a két mester által alapított, várva várt klasszicizmust.

A magyar zene európai vezető szerepében azonban mindhárman egyetértettek. Ez Tóth Aladár 1928-ban a *Zenei Szemle* hasábjain napvilágot látott európai körképében is tetten érhető.³⁴ E kritikában arra tett kísérletet, hogy felvázolja a modern zene helyzetét, s ezen belül meghatározza az új magyar zene pozícióját. Schoenberg, Hindemith és Stravinsky elutasítása után Bartókot a zene új Siegfriedjeként üdvözölte, cikkét pedig Kodály és az ő tanterméből útnak induló fiatal magyarok életközpon-tú, emberhez szóló művészetének rajongó értékelésével zárta: „Aki hallgatja ezt a muzsikát – foglalta össze a Kodályról szóló panegiriszt –, és elmerül grandiózus szellemében, az nem állhat ellen a benne rejlő imperatívusznak, az tudja, hogy ezzel a muzsikával be kell töltenünk az életet.”³⁵

Tóth Aladár kritikájában is szembetűnik a húszas-harmincas évek új magyar zenéről szóló írásainak legjellegzetesebb stílári vonása: a militáns hangvétellel párosuló intolerancia. Az olyan szavakkal-kifejezésekkel, mint „grandiózus szellem”, „kell” vagy „imperatívusz”, szinte parancsba adja a magyar zene primátusának elfogadását. A SZENT ZENETÖRTÉNET ZSOLDOSAI című, 1926-ban keletkezett írásában Szabolcsi Bence sem tagadta fanatizmusát és elfogultságát, sőt tudósi alapelvvé emelte, jelszóvá avatta azt: „És elfogultak vagyunk vele szemben, fanatikusak az érdekében, »egyoldalúak és történelmietlenek« – és ellenfelei minden »szent zenetörténet«-nek. Támadóinknak igazuk van ezen a ponton; mert ez valóban nemcsak az esztétika és nem a történelem kérdése többé, hanem az emberi hovátarto-

zandóságé. *Harcolni csak olyan gondolatért lehet, amellyel belső közösségünk van; az esztétikai szempont itt szolgájává lesz a hatalmasabb gondolatnak. Harcolni csak a jobbért, az igazabbért lehet. De azért kell is harcolni szakadatlanul, megállás és megalkuvás nélkül, a ködnek mindenfajta bajnokai ellen, a »kínai fal«, a »reakciós konzervativizmus« és az »esztelen forradalmiság« vádján keresztül is, mert tudjuk, hogy mi vagyunk a jobbnak és igaznak hordozói.*”³⁶

Ugyanebben az évben KODÁLY ZOLTÁN című cikkében programként határozta meg az új magyar zene kodályi tervét: „...az az ember, aki ilyen művészettel ajándékozza meg nemzetét, valóban több egy nagyszerű muzsikusnál: szellemi vezér, akinek alkotása irány, program, út”.³⁷ E program megvalósításában is még sokáig a három apologéta vitte a vezérszerepet. Szabolcsi Kodály műveit értelmezte,³⁸ Molnár Antal tudatosan vállalta az eszme hirdetését és népszerűsítését, valamint az új zenét magyarázta,³⁹ Tóth Aladár pedig vitacikkeket, propagandisztikus írásokat jelentetett meg a *Zenei Szemle* és a *Pesti Napló* hasábjain.⁴⁰ Az apologéták írásait az ÚJSZÖVETSÉG evangéliumaihoz hasonlíthatjuk: néha szóról szóra visszhangozzák, másutt parafrázálják Kodály 1925 és 1929 között keletkezett írásait.⁴¹

E bibliai hasonlat rávilágít az első Kodály-elemzők tanulmányainak másik stílárst tartalmi sajátosságára. Írásaikban a militáns szókészlet mellett megjelennek a keresztény retorika elemei is: Tóth Aladár „*prófétá*”-nak nevezi Kodályt, akinek minden hangversenye: „*feltámadás és örök élet*”.⁴² Szabolcsi is „*igehirdető*”-nek titulálja mesterét.⁴³ A Jézussal való azonosítás tehát nemcsak a mester külső megjelenéséből fakadt, hanem a húszas-harmincas évek Kodály-apológiájának keresztény szóhasználatából is. A Jézus-kép olyan erőteljes nyomot hagyott a Kodály-tanítványok gondolkodásán, hogy Kerényi György A TANÍTVÁNY című kéziratot önéletrajzában is lépten-nyomon beletűközünk az *Imitatio Christi* motívumába: „*Kodály elvonult egyedül, mint életében mindig. Lehetséges ez? Hisz folyton körül volt véve az őt szeretőkkal, de maga volt, mint Krisztus lett volna tanítványai nélkül. Miért nem volt tizenkét tanítványa? Mert hogyan is közlekedtek volna a mai világban? Ó, volt neki is! Szabolcsi Bence, Tóth Aladár, Veress Sándor, Vásárhelyi, Bárdos, Seiber, Keresztury, Kerényi, mentek vele s mindig mentek volna. De elmaradtak, csak néma ajkuk suttogta: életem, mindenem, álmaim öröme, terveim ábrándja, utam célja, regényem hőse, aranyarcú, Krisztus-termetű, angyaljárású, Jézus-szavú jóság, életem csodája, Kodály, mindenem!*”⁴⁴

Ez a fajta retorika azonban több mint szépírói gesztus. Szabolcsinál, Molnárnál számtalanszor megjelennek a vallással, az istenhittel kapcsolatos párhuzamok, s mindketten úgy vélik: az új művészetnek vallásosnak s ezzel szoros összefüggésben etikusnak kell lennie. Szabolcsi például úgy fogalmazott, hogy: „*ez az új művészet, melyről most Európa elmélkedik, etikus. Nemcsak abban az értelemben, hogy állásfoglalást jelent az ember életével szemben; hanem azért is, hogy az emberi megújodást hirdeti, hogy küldetése van, hogy vallásos és mindenkihez fordul. Az új művészetnek szeretnie kell az embert s meg kell mutatnia neki a két megváltó megoldást, amely lényegében egy: a földet és az Istent*”.⁴⁵ Ugyanezt az elképzelést vázolta fel Molnár Antal is, amikor a vallásosságot és a hitet emelte ki az új kultúra legfőbb elemeként: „*Minden igazi emberi érték s így minden igazi kultúra is vallásos; a hit, az istenhit valaminő formája azért velejárója minden emberi értéknek, mert a hit az, ami magát az értéket teremti*”.⁴⁶ Az etika legerőteljesebb megnyilvánulását pedig Kodály kórusaiban ismerte fel: „*[Kodály] önálló, eredeti, új acappella-világot teremt, az egykorinak erkölcsiségét véve át elsősorban. Mert a klasszikus énekkari stílus képessége, az ehhez szükséges mindenirányú leszűrtség révén, elsősorban etikai erő*”.⁴⁷ Tóth Aladár fiatal gyermekkar-komponisták műveit elemezve egyenesen a zeneszerzés amaz „*etikai fundamentumá*”-ról beszélt, amely Kodály tiszta formálású és stílusú kórusaiban nyilvánul meg

paradigmatikusan: „A lélek tisztaságával és komolyságával párhuzamosan a zenei forma és a stílus tisztaságáról és komolyságáról is hatalmas leckét adnak nekünk Kodály kórusai. A Kodály-követőknek ezért először azokat a szolid muzikális alapokat kell behatóan tanulmányozniok, melyeken a Kodály-zene égbeszökő tornyai felépültek. Egészségesen hangzó kórustétel, tiszta, tömör dallamvezetés, biztos, orgánikus harmonizálás: ez az alfája minden további fantáziamunkának. A zeneszerzés etikai fundamentuma ez, csak ilyen szolid alapokon nyugvó zene nemesítheti a lelket.”⁴⁸

Az új művészet célkitűzései – vallásosság és a leszűrtségben megvalósuló éthosz –, amelyeket a húszas években Kodály teoretikusai fogalmaztak meg, egyenes úton vezettek a magyar katolikus egyházzene megújításának tervéhez, továbbá a zenei nevelés és kórusmozgalom kibontakozásához. A Kodály-apologéták – mint látni fogjuk – sokáig ebben az irányzatban vélték felismerni, még ha nem nevezték is így, Kodály zeneszerzői iskoláját.

III

Szabolcsi Bence 1925. április 6-án hosszú levelet küldött mesterének, Kodály Zoltánnak, amelyben részletesen beszámolt néhány ifjú költő és zeneszerző zeneakadémiai bemutatkozásáról. Levelében élesen elutasította azt az irányzatot, amelyet az esten gyermekkori barátja, Kósa György képviselt, és keserűen kiáltott fel: „A »generáció akarat« mégsem olyan egyetemes, mint hittük.”⁴⁹

1928 januárjában alakult meg Kadosa Pál, Kelen Hugó, Kósa György, Szabó Ferenc és Szelényi István egyesülete, a Modern Magyar Muzikusok (MoMaMu). Már önmagában véve az intézményesült forma is az új zene képviselőinek öntudatra ébredésére vall. A fiatal nemzedék színre lépéseként értékelhetjük továbbá a zenei szaksajtó gazdagodását is: 1926 szeptemberében jelent meg Gombosi Ottó európai színvonalú, új zenét propagáló lapjának, a *Crescendónak* első száma, s ugyanekkor vette át Szabolcsi Bence és Tóth Aladár a *Zenei Szemle* irányítását. Az 1926 és 1929 közötti időszak azonban még túl korainak bizonyult az új generáció teljes kibontakozásához: a MoMaMu négy hangverseny után feloszlott, Kodály tanítványainak kezén a *Zenei Szemle* ugyan jelentős tudományos lappá vált, de elvesztette olvasótáborát, és 1929-ben megszűnt. Gombosi távozását követően a *Crescendo* is ugyanerre a sorsra jutott.

Ez utóbbi mindazonáltal rivális lapnak számított Szabolcsiék szemében. Nyugatos orientációjú szerkesztése éppúgy magára vállalta az új magyar zene népszerűsítését, mint a nyugat-európai zenei központok kortárs zenei eseményeinek méltatását. Úgy tűnik, az ellenszenv is kölcsönös volt, hiszen a lapban Kodály-ellenes vélemények is szóhoz juthattak. Jemnitz Sándor 1927-ben Kodályt „lokális jelentőségű nemzeti iparművész”-nek nevezte, s ellenségesen lépett fel a Szabolcsi-féle intoleráns magatartással szemben.⁵⁰ Gombosi Ottó ugyan a magyar zene primátusának biztos tudatában fordult szembe Adolf Weissmann berlini zenekritikus véleményével, s hangsúlyozta, hogy „az ifjú magyarok a modern zene megváltói lesznek”,⁵¹ Kodály irányában azonban nem mutatkozott elfogultnak. 1927-ben éles kritikával illette MAGYAR NÉPZENE című sorozatát, s arra figyelmeztette a zeneszerzőt: „ne higgye el, hogy ő megállhat, hogy elérkezett klasszikus stílusához, végső tökéletes írásmódjához.”⁵²

Kósa egy 1927-es zongoraestjéről beszámolva a lap zenekritikusa, Pollatsek László az ott megszólaltatott művek fiatal zeneszerzőit „Kulturträger-generáció”-nak nevezte, s a „mi féltve őrzött kincsestárunk”-ként aposztrofálta őket.⁵³ Kritikájában elsősorban még-

is a művekben megmutatkozó Bartók-hatásra hívta fel a figyelmet. A későbbi MoMa-Mu tagjai valóban nem tartoztak Kodály hívei közé, annak ellenére, hogy három Kodály-tanítvány – Kadosa, Szabó és Szelényi – is részt vett az egyesület munkájában. A *Crescendo*, bár nem volt e zeneszerzők hivatalos lapja, lehetőséget adott arra, hogy publikálják benne elképzeléseiket. 1928 legelején Szelényi István A MODERN ZENE FŐBB ÁRAMLATAI címmel adott közre itt egy írást,⁵⁴ amely akár az egyesület kiáltványának is tekinthető. Szelényi egy olyan tiszta, abszolút zene megteremtését tűzte ki célul, amely a megfelelő érzékszervhez, tehát csak a fülhöz szól. Hasonlóan Molnárhoz, ő is az új ember új művészeteként jellemezte e zenét, ám eltérően idősebb kortársától, különös jövőképet alkotott. Elképzelése – „*A hangmagasság, hangszín, ritmus és dinamika törvényeiből új formák fognak születni. A zene csak zene lesz, de zene!*”⁵⁵ – szinte az ötvenes évek szerializmusát előlegezi.

Ez az esztétika egyértelműen szembehelyezkedett a kodályi elképzelésekkel. Nem véletlen tehát, hogy tevékenységükről Tóth Aladár sem nyilatkozott pozitívan. Kritikáiból egyértelműen kiderül, hogy nem őket tekintette az új magyar zenei hagyomány ifjú képviselőinek: Szabolcsi szavával „*gyökértelen nyugatosokat*”⁵⁶ látott bennük. 1930 áprilisában többek közt azt róta fel Kadosa Pálnak és Szabó Ferencnek, hogy nem követik természetes hajlamaikat, hanem divatos irányzatok uszályába szegődnek: Kadosa egyensúlyra törekvő, harmonikus formaérzékét zsúfolt, érdes és töredékes expresszivitásba hajszolja bele, Szabó pedig lírai-melodikus tehetségét a tárgyilagosság álruhájába bújva próbálja eltitkolni.⁵⁷ Tóth tehát éppúgy elutasította a schoenbergi expresszionizmust, mint a „*Neue Sachlichkeit*” hindemithi mozgalmát, s habár a fiatalok műveiben megmutatkozó Bartók-hatást nem helyteleníthette, hiszen egyrészt Bartók is az új magyar zene hőrosa volt, másrészt ő maga is a zeneszerző odaadó hívének vallotta magát, mégsem foghatta fel irányzatukat az új magyar zene kodályi értelemben vett igaz útjaként. Bartók és Kodály stílusának különbségét is a nyugathoz fűződő viszonyukban ragadta meg: míg Bartók zenéjében „*az örök-magyar európai társra vágyás*”-t ismerte fel, addig Kodályban a „*magyar épület építője*”-t ünnepelte.⁵⁸

Ezért is üdvözölte olyan örömmel a *Magyar Kórus* 1931-es és az *Énekszó* 1933-as megjelenését. Mind a folyóiratok nagyrészt azonos szerzőgárdája, mind pedig Tóth Aladár számára egyértelműen ez a kör, a *Magyar Kórus* köre jelentette azt a csoportosulást, amely Kodály követőit, közvetlen munkatársait tömörítette magába.⁵⁹ Míg az apologeták Kodály életének evangéliumát írták, a *Magyar Kórus* körébe tartozó tanítványok munkássága – legalábbis ez derül ki többek között Kerényi György KODÁLY ZOLTÁN ÉS A MAGYAR KÓRUS című cikkéből⁶⁰ – már az APOSTOLOK CSELEKEDETEI-hez tartozott: „*Kodály azonban nemcsak műveivel mutat példát: egész fellépése, személye, működése a magyar egyházi zeneélet vezérévé avatja. A Magyar Kórus sem volna nélküle. Tanítványai alapították, szerkesztik és fejlesztik; az a friss hang, mely lassankint erőre kap benne, az ő iskolájának hatása. A többszölamúság az egyház művészete s ezt a művészetet, Palestrina ellenpontját, Kodály tanítja a jövő egyházi muzsikusainak a Zeneművészeti Főiskolán.*”⁶¹ E szerint az elképzelés szerint Kodály a magyar egyházi zene megteremtését tekintette elsődleges céljának, s csak ennek mellékágaként fordult a kórusmozgalom eszméjének népszerűsítése és a zenei műveltség emelése felé. Ebben követték őt katolikus tanítványai: Bárdos Lajos, Kertész Gyula és Kerényi György. Tóth Aladár sokáig Bárdos Lajost tartotta Kodály legtehetségesebb tanítványának: „*Ez az aránylag fiatal muzsikus valóban követendő példát mutat, hogy milyennek kell lennie annak az igazi »reformnemzedéknek«, mely a nagy gondolatok, magas eszmék szolgálatában, a legnemesebb szellemiség hatalmával erősíti meg a nemzetet. [...]*

A kompozíción [Bárdos miséje, amely a hangversenyen megszólalt] kétségtelenül érezzük Kodály hatását, de – és ezt különösen hangsúlyozzuk – ez a hatás nem bújtatja el kényelmesen a szerző egyéniségét az átvett diadalmas eredmények mögé, hanem ellenkezőleg, fokozottabb erőki-fejtésre ösztönzi azt. Bárdos nem tartozik azoknak sorába, akik boldogan falatozzák a gesztenyét, melyet számukra Kodály kikapart. Ő nemcsak a kész eredményeket vette át, hanem azt a nagy és súlyos feladatot is, mely elé Kodály a magyar zenészt állította.”⁶²

Ebben a kontextusban válik érthetővé az is, hogy néhány évvel később a már csalódott Szabolcsi miért éppen a magyar kórusmozgalomról, Kodály közvetlen követőiről rajzolt kíméletlen karikatúrát *A TANÍTVÁNYOK, AVAGY A PALESTRINA-MOZGALOM TÖRTÉNETE* című, 1938-as pamfletjében,⁶³ s mutatott rá arra, miként vész el az önmagukat előtérbe toló tanítványok tevékenysége során a mester eszméje. Tóth Aladár körülbelül Szabolcsival egy időben ismerte fel a mozgalomban megnyilvánuló epigonizmus veszélyeit. Ezért is fordulhatott érdeklődése a nyugatos Veress Sándor felé, akit kezdetben csupán „*jobb sorsra méltó*” tehetségnek tartott,⁶⁴ később azonban, hegedűre és zenekarra írott *ÁRIA*-jának 1937-es bemutatója alkalmával – magabiztos és független zenei megnyilatkozására hivatkozva – a kevés Kodályhoz méltó követő egyikeként ünneplte.⁶⁵ Ugyanez az elfordulás-elhatárolódás megfigyelhető Molnár Antalnál is, aki éppen ebben az időszakban dolgozott Kodály-könyvén, amelyben feltűnően került hősé zeneszerző-nevelői szerepének és követőinek említését, 1937-es *A MA ZENÉJE* című tanulmányában pedig lakonikusan arról írt, hogy „*Kodályt is jó sokan igyekeznek követni, de alig jutnak túl a külsőségeken, mert az ő követése nehéz, aszketikus önfegyelmet kíván.*”⁶⁶

Az apologéták csalódottságával egyidejűleg erőteljesebbé váltak a különböző csoportok közötti határvillongások is.⁶⁷ 1938. január 1-jén vette át Horusitzky Zoltán *A zene* című folyóirat szerkesztését, s ezáltal lényegesen megerősödött a *Magyar Kórus* körének jelenléte a magyar zenei élet nagyközönséget is befolyásoló fórumain.⁶⁸ A csatározások egyik legfontosabb színtere éppen ez a folyóirat lett. Az első éles hangú vita a nyugatos Farkas Ferenc és a *Magyar Kórus* külső körébe tartozó Ottó Ferenc között zajlott le 1939–1940 fordulóján.⁶⁹ *A Magyar Élet* hasábjain Farkas támadást intézett ama fiatal zeneszerzők ellen, akik erejüket meghaladó, nagyszabású műveket komponálnak, s arra biztatta kollégáit, hogy inkább a kisebb terjedelmű, használati zenék felé forduljanak. Ottó Ferenc sérelmesnek találta ezeket a kitételeket, s azzal vádolta a Respighi-tanítvány Farkast, hogy a „Gebrauchsmusik” esztétikáját kívánja ráerőltetni magyar kollégáira. Ugyanakkor Farkas a kultúra szinte posztmodern szellemű pluralitása mellett tette le a garast, s felhívta a figyelmet arra, hogy nem baj, ha a Bartók és Kodály utáni nemzedék minden tagja a neki megfelelő stílust követi, hiszen a sokféleség élteti az igazi zenekultúrát.

Farkas és Ottó levélváltásával egyidejűleg a zenekritika felelősségének kérdését járta körül Veress Sándor és Horusitzky Zoltán vitája.⁷⁰ *A zene* hasábjain Horusitzky a magyar énekbeszéd megteremtésére tett jelentős kísérletként méltatta Ottó Ferenc operáját, a *JÚLIA SZÉP LEÁNY-T*. Veress Sándor felháborodva szólt hozzá a kritikához az *Ének*-szóban: „*Élesen állást kell foglalnunk innár arval a mindjobban elburjánzó felfogással szemben, hogy egy zenemű különleges esztétikai értékeként könyvelik el, ha történetesen felbukkan benne egy magyar népdal.*”⁷¹ Veress szerint ugyanis önmagában véve a népdal alapanyagként való kiválasztása nem érték, sokkal fontosabb a feldolgozás-harmonizálás módja, mikéntje. Horusitzky viszonzására reagálva pedig hangsúlyozta, hogy a közös cél érdekében sem szabad az esztétikai értelemben selejtes alkotásokat felstilizálni, s csak az igazi értékek mellett szabad kiállni.

Mindkét diszkusszió kulcsfontosságú kérdéseket érintett, amelyek – úgy tűnik – a harmincas-negyvenes évek kortárs zenei közbeszédének középpontjában álltak. Szabad-e, szükséges-e nagyszabású, a kodályi nemzeti romantika heroikus hangvételét imitáló alkotásokat írni? Érték-e önmagában véve az, ha valaki Kodály stílusában komponál, ha népzenei dolgoz fel? Milyen szempontokat kell követni a népdalok felhasználásában? Mitől jó egy népdalfeldolgozás? A negyvenes években Szöllősy András, a legfiatalabb tanítványnemzedék képviselőjeként, éppen e problémákra hivatkozva vonta kétségbe a Kodály-iskola létjogosultságát. Már 1943-as Kodály-disszertációjában arra törekedett, hogy kiemelje Kodályt követőinek, epigonjainak köréből.⁷² Végül BARTÓK, KODÁLY ÉS AMI UTÁNUK KÖVETKEZIK című, 1946-ban keletkezett írásában⁷³ megsemmisítő támadást indított a „*révületbe eső rajongók*”⁷⁴ ellen, akik – véleménye szerint – nem értették meg a Kodály műveiben rejlő útmutatást. Kodálynál – hangsúlyozta – a népi kultúra nem más, mint az egyetemes európai műveltség mikrokozmosza. S mivel a tanítványok éppen ezt nem vették tudomásul, a népzenei forrás két alapvető vonása – a népzene önmagán túlmutató jellege, vagyis európaisága és a zenének a humánnum körébe való emelése – elsikkadt műveikben. 1946-ban Szöllősy András már szükségét érezte annak, hogy megvédje mesterét saját iskolájától.

IV

Kodály híressé vált, TIZENHÁROM FIATAL MUZSIKUS című, 1925-ben keletkezett cikkét⁷⁵ a szakirodalom általában úgy értékeli, mint olyan írást, amelyben zeneszerzői iskolája védelmére kelt.⁷⁶ Diósy Bélának írott válaszlevelében Kodály valójában csak tanítási módszereit, a zeneszerző-nevelésről vallott elveit magyarázza el, és – miközben a sajátosan magyar zenekultúra érvényesülésének szükségessége mellett érvel – szembeállítja „a korlátolt német kisváros konzervativizmusát” saját, „világkultúrán nőtt magyar konzervativizmusával”.⁷⁷ Az iskola kifejezést azonban tudatosan kerüli. 1925-ben – mint ahogy ez az eddigiekből kiderült – az egységes esztétikai-alkotói irányzat értelmében nem is beszélhetett még róla.

Óvakodott is attól, hogy ilyen kijelentéseket tegyen. A híres válasszal éppen egy időben az amerikai *Modern Music* folyóirat számára írt beszámolót a kortárs magyar zene helyzetéről, amelyben említést tett a fiatal nemzedékről, s habár nem zárta ki egy új, erős zeneszerzőcsoport megjelenésének lehetőségét, tárgyilagosan beszélt egyfelől arról, hogy az I. világháború miként befolyásolta a fiatalok személyiségének, munkához való viszonyának alakulását, másfelől pedig arról, hogy az új generáció még nem lépett a zenei élet porondjára: „*Nem egyszer fölvetették a kérdést, hogyan is áll a dolog az ifjabb nemzedékkel – vajon nem jelentkeznek még a folytatók vagy éppen más irányt követők?*”

Rá kell mutatni arra, hogy Magyarországon az 1875–85 között született nemzedék oly bőségét ontotta a tehetségeknél minden területen, nemcsak a zenében, hogy nagyon is érthető lenne a természet nyugalmi pazuája, amit a művészetek története mindenkor igazol. Ettől eltekintve a háború egy egész generációt elpusztított, és pedig kettős értelemben: részben a csatamezőn; részben pedig olyan ifjúság nőtt fel az abnormis korban, amely nem tanult meg dolgozni, és amelynek erkölcsi felelősségérzése nagyon meggyengült. Ezzel szemben azok az évfolyamok, melyeknek a fejlődés szempontjából legfontosabb évei már rendezettebb időbe esnek, ismét több bizalmat keltenek. Jó kezdések mutatkoznak – komoly munka folyik.

Céltalan lenne olyan nevek sorát említeni, melyek várakozást kelthetnének – talán teljesülés nélkül, annál is inkább, mert egyikük sem alkotta még meg reprezentatív művét, amely már pozitív teljesítményként volna értékelhető. Még néhány esztendő: rövidesen megmutatkozik, vajon megadatott-e a vetésnek, hogy megérlelődjék.”⁷⁸

Kodály a későbbiekben is tartózkodott attól, hogy használja a Kodály-iskola kifejezést. Ismereteim szerint mindössze abban a Vargyas Lajos által közreadott jegyzetben említi, amelyből tanulmányom címét is vettem:

„Mi a Kodály-iskola?

Kodály-iskola soha senkit le nem bélyegzett, sőt arra törekedett, hogy mindenki szabadon fejtsse egyéniségét, amennyiben van.

[...] Egyéni különbs[égeken] felül abban különböznek még a szerzők, kinek mekkora [a] magyarság-élménye. Ezt a kozmopolita fővárosban nem lehet megszerezni. Csak a vidéki, sőt falusi rezervátumba menekült néppel való érintkezésben. Hogy onnan a maradék magyars[ág] benyomuljon a fővárosba, áthassa az egész magyar életet: ez fönnyaradásának egyetlen útja.

Dávidnak van ilyen élménye. S ha néha belebúvik is a kozm[opolita] tizenkétfok[úság] dívatos egyenruhájába, mozgásán érzik valami. [...]

Csak hárman vagyunk – negyedik-ötödik Ádám, Járdányi –, akiknek magyarság-élménye körülbelül egyforma intenzitású, nem K[odály] isk[ola], de magyar: és milyen különböző az eredménye, megnyilvánulása a művekben!”⁷⁹

A szöveg kontextusa világosan mutatja, hogy jegyzetét Kodály a hatvanas években vetette papírra.⁸⁰ Erre utal megjegyzése Dávid Gyula dodekafon kísérleteivel kapcsolatban. De a Kodály-iskola kifejezés használatával is a hatvanas évek előbbiekben bemutatott diskurzusára reagál: felkiáltásában („Nem Kodály-iskola, de magyar”) érezni lehet a szóhasználattal kapcsolatos elégedetlenségét, sőt az általa keltett irritációt is, s talán magának a jegyzetnek a megszületését is az válthatta ki, hogy elege lett a mindenütt hangoztatott kifejezésből. Egyértelműen szembehelyezkedett a hatvanas évek Kodály-iskola-koncepciójával is, hiszen írásában annak adott hangot, hogy az Ádám Jenő, Dávid Gyula, Járdányi Pál nevével fémjellezhető iskolának legfontosabb vonása a magyarságélmény. Kodály tehát erőteljesen hangsúlyozta az iskola magyarságát, s ezzel – ellentétben a hatvanas években kialakított, egységes stílusideálra épülő iskola-felfogással – annak nemzeti hovatartozását emelte ki, mint ahogy arra is figyelmeztetett: e magyarság a különböző művekben a legkülönfélébb módokon nyilvánul meg.

Jegyzetei, írásai egyébként arról vallanak: nem kívánt létrehozni iskolát. A Vargyas Lajos által közreadott KÖZÉLET, VALLOMÁSOK, ZENEÉLET című kötetben több olyan jegyzete is olvasható, amelyben egyértelmű távolságtartással nyilatkozik saját zeneszerzés-tanári tevékenységének jelentőségéről.⁸¹ A harmincas-negyvenes évek fordulóján azonban meglepve tapasztalta tanítványi köre megerősödését. Még ha nem beszélt is saját iskolájáról, maga a jelenség – mint ekkor keletkezett, meghatározó jelentőségű írásai bizonyítják – egyre erőteljesebben foglalkoztatta. Gyakoribbá váltak e témával kapcsolatos utalásai, s ezek szinte mindig ugyanazokat a kérdéseket járták körül: milyen szerepet töltenek be a kisebb jelentőségű zeneszerzők a zenekultúrában? Hogyan viszonyulnak alkotásaik a nagyobb komponisták műveikhez? Milyen értéket képviselnek e kompozíciók?

1941-ben keletkezett NÉPZENE ÉS MŰZENE című tanulmányában például a két zenélési forma jellemzőinek összevetése ad alkalmat Kodálynak arra, hogy kifejtsen álláspontját a nagy alkotók mellett működő kisebb jelentőségű művészek tevékenységéről: „Még a legnagyobb mesterek kezdőalkotásai is csak utánzatok; elődeik műveitől sokszor alig különböz-

nek. Mondhatjuk: »variánsokat« írnak, nem új műveket. Csak lépésenként fejlődik ki eredetiségük, jön meg saját hangjuk. S még legeredetibb műveikben is találni mások hatását. [...] A művész nem él légtüres térben, hanem emberek társaságában. Azt érzi, azt gondolja, amit milliók, neki csak jobban sikerül kifejezni. De mit mondjunk a művészek többségéről, akikben az idegen gondolat nem újat kelt, hanem hasonlót? akik egész életükre epigonok, utánczóknak maradnak? A művészettörténeti iskolák, csoportok, követők serege azt jelenti, mint a népzene terén a variáns. Mindenütt van egy-két vezető énekes, nótafa, akút egy sereg utánczó követ. Eltanulják dala-it, előadásmódját, esetleg modorosságait. Valóságos iskola.”⁸²

Kodály szerint tehát a követők a nagy mesterek műveinek kevésbé tökéletes variánsait hozzák létre. Népzenei hasonlata segítségével azonban mégiscsak rehabilitálja őket, amennyiben bebizonyítja, hogy az utánczóknak, az iskola tagjainak alkotásai éppúgy a nemzeti kultúra részét képezik, mint ahogy a vezető énekesek, nótafák kiemelkedő teljesítményeivel párhuzamosan megjelenő népdalvariánsok a népi zenekultúráé. Kodály tehát az egységes zenekultúra elemeként fogta fel a zeneszerzői iskola-jelenséget, és szervesen illesztette be a magyar zenéről kialakított koncepciójába is. MAGYARSÁG A ZENÉBEN című, 1939-ben keletkezett írásában⁸³ külön kiemelte, hogy a népzene és az európai hagyomány egyesítésére épülő nemzeti zenekultúrákban – elemzésében tudatosan kerülte Magyarországot, s inkább Japánt, Oroszországot, Skandináviát és Amerikát hozta fel példaként – a zenetörténeti fejlődés végállomása mindenképpen egy „új nemzeti zeneszerző iskola”.⁸⁴

Az európai és nemzeti zene szintézisének hangsúlyozását 1939-ben, a II. világháború árnyékában a politikai helyzetre történő reakcióként is értelmezhetjük. A fokozatosan faszálódó Magyarországon, s így a zenei életben is, amely a magyar társadalmat tükrözte vissza kicsiben, határozottan ki kellett állnia az általános európai értékek mellett. Ahogy húszas-harmincas évekbeli írásaiban – mint például a TIZENHÁROM FIATAL MUZSIKUS-ban – még a magyar hagyomány elsődlegessége mellett tört lándzsát, most a magyar zenének Európához, az európai civilizációhoz tartozását helyezte előtérbe. MI A MAGYAR A ZENÉBEN? című, szintén 1939-es tanulmányában hosszabb passzust szentelt ennek a kérdésnek: „A néphagyomány jelentőségét a letelt harminc év alatt talán sikerült annyira köztudatba vinni, hogy ma már nem kétséges: ennek átélése nélkül magyar zeneszerző nem lehet senki.

De Magyarország Európának is szerves része: annak hagyományait is benne kell élnie. Kelet és Nyugat ütközőpontján álló országnak, népnek élete célja csak az lehet, hogy mind a kettőhöz hozzátartozzék, ellentéteiket magában kibékítse, egybeolvassza. Ebből a szempontból értéktelen az a magyarság, amely nem európai, és számunkra értéktelen az európaiság, ha nem magyar is egyszersmind.”⁸⁵

E tanulmányban azonban Kodály saját követői felett is kritikát gyakorol, szóhasználatából itt és most – más írásaival összevetve – sokkal negatívabb értéktétele olvasható ki: „A legnagyobbak, mint Bach, Mozart, koruk és elődeik szinte valamennyi irányával tartják a kapcsolatot, hatásuk messze belenyúlik az utókorba. E sokoldalú nagyok mégis sokkal erőteljesebben fejezik ki a maguk nemzeti jellegét, mint a nemzeti hagyományra kirekesztő egyoldalúsággal támaszkodó kisebbek.”⁸⁶ A kisebbeket – s itt kimondatlanul, de egyértelműen tanítványaira gondol – „kirekesztő egyoldalúság”-gal vádolja. Ez a kifejezés azonban nemcsak azt jelzi, hogy nem táplált illúziókat tanítványai alkotásainak jelentőségét illetően, hanem azt is, hogy úgy érezte: tévútra jutott tanítványaival és a tévútra jutott Magyarországgal szemben meg kell védenie húszas években megfogalmazott elképzelését a „világkultúrán nőtt magyar konzervativizmus”-ról.

Jegyzetek

- 1.** Ujfalussy József: ELŐSZÓ A MAI MAGYAR ZENEI ALKOTÓMŰVÉSZETHEZ. *Magyar Zene*, VIII/3. (1967. június.) 227–230. Kroó György: A MAGYAR ZENESZERZÉS 25 ÉVE. (Budapest: Zeneműkiadó, 1970.) Kárpáti János: HUNGARY. 20th CENTURY MUSIC. In: THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS 8. (London: McMillan, 1980.) 799–801. Gergely János: NÉPZENE ÉS MAI MAGYAR TÁRSADALOM. KÜLÖNLNYOMAT A „30 ÉV”, AZ EURÓPAI PROTETÁNS MAGYAR SZABADEGYETEM KIADÁSÁBAN MEGJELENT KÖTETBŐL. (München: Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem, 1986.) 239–279. Ide: 260–267. Tallián Tibor: MUSIK IN UNGARN. ZEITEN, SCHICKSALE, WERKE. (Budapest: Frankfurt 99' Kht., 1999.)
- 2.** Kroó: i. m. 35.; Kárpáti: i. m. 800.
- 3.** Ujfalussy: i. m. 227–228.; Tallián: i. m. 22.
- 4.** Gergely: i. m. 260.
- 5.** Kárpáti: i. h.
- 6.** Lásd Kroó könyvének II. részét (93–125.), valamint a kötet öt évvel későbbi, bővített kiadásának (A MAGYAR ZENESZERZÉS 30 ÉVE. Budapest: Zeneműkiadó, 1975) utóhangját (173–203.).
- 7.** Gergely: i. m. 261.
- 8.** Seiber Mátyás: KODÁLY, A TANÍTÓ. *Crescendo*, I/3. (1926. november.) 8–11. Ide: 11.
- 9.** Sonkoly István: ÚJ FIATAL ZENESZERZŐ. ÁDÁM JENŐ SUITE-JE. *A zene*, IX/16. (1928. március 1.) 200–201. Ide: 200.
- 10.** Sonkoly István: KODÁLY. AZ EMBER, A MŰVÉSZ, A NEVELŐ. (Nyíregyháza: Tanügyi könyvesbolt, 1948.) 78.
- 11.** Szabolcsi Bence: ÚTON KODÁLYHOZ. In: Uő: BARTÓKRÓL ÉS KODÁLYRÓL. Szerk. Bónis Ferenc. (Budapest: Zeneműkiadó, 1987.) 372–404. Ide: 378.
- 12.** Sz[abolcsi] B[ence]: MAI MAGYAR SZERZŐK ZENEKARI MŰVEI. *Zenei Szemle*, II/8. (1948. december.) 444–445. Tallián Tibor mutatta ki, hogy a II. világháború után Szabolcsi magyar kortárs zenéről vallott nézeteit milyen erőteljes mértékben hatotta át az iskoláról kialakított koncepciója. Tallián Tibor: „TERMÉKENY KÖZSZELLEMET, SZABAD POLIFÓNIA, FELSZABADULT TAVASZI LÉGKÖRT...” SZABOLCSI, A ZENEPOLITIKUS. *Magyar Zene*, XXI/4. (1980. december.) 402–410.
- 13.** Szabolcsi: i. m.
- 14.** A ZENESZERZŐK ÉS ZENEKRITIKUSOK PRÁGAI KONGRESSZUSÁNAK HATÁROZATA. *Zenei Szemle*, II/6. (1948. május.) 293–296. Ide: 294.
- 15.** Székely Endre: ZENEMŰVÉSZETÜNK FEJLŐDÉSÉNEK KÖVETKEZŐ LÁNCSZEME. *Új Zenei Szemle*, II/4–5. (1951. április–május.) 16–23. Ide: 21.
- 16.** Mihály András: BARTÓK BÉLA ÉS AZ UTÁNA KÖVETKEZŐ NEMZEDÉK. *Zenei Szemle*, III/1. (1949. március.) 2–15.
- 17.** Ezt fogalmazta meg érzékenyen, a politikai-ideológiai felhangokat óvatosan kerülve Ujfalussy József is Kroó György 1970-ben megjelent könyvéhez írott előszavában: „*A munkának nemcsak a mennyisége nyomasztott, hanem még inkább a vele járó felelősség tudata, az irtózás attól, hogy önmagunkat, jobbára élő kortársaink és mindannyiunk tetteit, eredményeit és kudarcait tegyük mérlegre. Csoda-e, ha újra és újra megtorpantunk, aggódtunk, vajon elég biztos lesz-e tekintetünk; elég könyörtelen és mégis elég tapintatos ahhoz, hogy a múltat magunkénak vállalva bíráljuk, és szigorúan megítélve is a magunkénak tartsuk.*” Kroó: i. m. (lásd az 1. jegyzetet). 5–7. Ide: 5.
- 18.** Somfai László: FIATAL MAGYAR ZENESZERZŐK. MEGJEGYZÉSEK A BEMUTATOTT MŰVEKRŐL. *Magyar Zene*, IX/2. (1968. június.) 165–173. Kárpáti János: JELLEMZŐ TÖREKVÉSEK A FIATAL MAGYAR ZENESZERZŐ-NEMZEDÉK ALKOTÁSAIBAN. *Magyar Zene*, IX/3. (1968. szeptember.) 231–236.
- 19.** Földes Imre: HARMINCASOK. BESZÉLGETÉSEK MAGYAR ZENESZERZŐKKEL. (Budapest: Zeneműkiadó, 1969.)
- 20.** Molnár A. Jenő: DÁVID GYULA: III. SZIMFÓNIA. *Magyar Zene*, I/4. (1961. február.) 450–452. Székely András: DÁVID GYULA: VONÓSNÉGYES. *Magyar Zene*, V/5. (1964. november.) 526–527.
- 21.** Pernye András: DÁVID GYULA: SZIMFONETTA KAMARAZENEKARRA. *Magyar Zene*, III/4. (1962. szeptember.) 386–388. Ide: 386.
- 22.** A Kodály-tanítványokról szóló kötetek: Bónis Ferenc: KADOSA PÁL (Budapest: Zeneműkiadó, 1965); Breuer János: DÁVID GYULA (Budapest: Zeneműkiadó, 1966); Dobos Kálmán: VISKI JÁNOS (Budapest: Zeneműkiadó, 1968); Kecskeméti István: JÁRDÁNYI PÁL (Budapest: Zeneműkiadó, 1967); Pernye András: SZABÓ FERENC (Budapest: Zeneműkiadó, 1965); Várnai Péter: TARDOS BÉLA (Budapest: Zeneműkiadó, 1966); Várnai Péter: MAROS RUDOLF (Budapest: Zeneműkiadó, 1967).
- 23.** Breuer 1968-as bécsi útjáról szóló beszámolójában Ligeti Györgyre hivatkozva a plurális zenekultúra mellett kardoskodott. Írásában

mindazonáltal kétélű fegyverrel játszott, mert ugyan abban igaza volt, hogy a hatvanas években induló nyugat-európai posztmodern a különböző stílusok egyenjogúságát hirdette, kijelentése mégis a hazai zenetörténeti szituáció teljes meg nem értésére vagy meg nem érteni akarására vallott. Breuer ugyanis Szabó Ferenc és más konzervatívok népszerűsítése mellett állt ki, szembeállítva őket a külföldön egyre nagyobb népszerűsége szert tevő „hangos nyelvújító csoporttal”. Mihály András felháborodva utasította vissza Breuer vádjait, s hangsúlyozta: a magyar zeneszerzők műhelyében végbenemő változásokat semmiképpen nem lehet újításként aposztrofálni, sokkal inkább az újdonságok megszűréséről, elsajátításáról és a magyar hagyománnyal való összeolvastásáról beszélhetünk. Véleménye szerint mindez a sajátos magyar történelmi helyzet, vagyis a bartóki–kodályi hagyomány miatt alakult éppen így. Válaszából természetesen nem hiányzott az iskolára történő utalás sem. Breuer János: BÉCSI UTAZÁS ÚJ MAGYAR ZENÉVEL. *Muzsika*, XII/2. (1969. február.) 9–11. Mihály András: A „HANGOS MAGYAR NYELVÚJÍTÓ CSOPORT”-RÓL. *Muzsika*, XII/4. (1969. április.) 9–11. Ide: 10.

24. Az önostorozó magatartásra utal önmagában véve már a többes szám első személy gyakori használata, de legalább ennyire a Kodály-iskola kifejezés szinte mindig negatív kontextusban való megjelenése és a keserű hangú kritikuss megközelítés is, például az olyan megfogalmazásokban, mint: „a Kodály-iskola Kodály-epigonizmussal süllyed. [...] A Kodály-zene ellenzéki lendülete, egyéni elményből fakadó népi-közösségi hangja bámulatos gyorsasággal anakroniztikussá vált” (40.), vagy Kodály „európai érvényű, önálló nemzeti művészetét” az iskola „aprópénzre váltja” (42–43.), és „Íratlan törvényt emelkedett, hogy a haladás a zenében a dúr-hangnemmél, a klasszikus szonáta-, rondó- vagy dalformával, a Kodály-művekből desztillált akkordfűzések patronjai-val azonos. Az az elzártág, a nemzetközi áramlatoiktól való tudatos elszigetelődés, amely a Kodály-iskolára már a harmincas évektől jellemző volt, most beteges egyoldalúsághoz, harsány konzervativizmushoz vezetett”. (45–46.) (Lásd az 1. jegyzetet.)

25. Tóth Aladár: FILHARMÓNIA. *Pesti Napló*, 73/277. (1922. december 5.) 7.

26. Tóth Aladár: KODÁLY SZERZŐI ESTJE. *Pesti Napló*, 74/280. (1923. december 12.) 6.

27. Lásd Kelen Hugóról, Horusitzky Zoltánról

és Serly Tiborról szóló kritikáit: SZERZŐI EST. *Pesti Napló*, 77/10. (1926. január 14.) 15.; AZ U.M.Z.E. HANGVERSENYE. *Pesti Napló*, 84/90. (1933. április 22.) 8.; SERLY TIBOR SZERZŐI ESTJE. *Pesti Napló*, 86/109. (1935. május 14.) 14.

28. Szabolcsi Bence: HARC AZ ÚJ ZENÉÉRT MAGYARORSZÁGON. In: UŐ: BARTÓKRÓL ÉS KODÁLYRÓL. (Lásd a 11. jegyzetet.) 117–120. Ide: 120.

29. Szabolcsi Bence: ÉNEKKARI EST. In: UŐ: BARTÓKRÓL ÉS KODÁLYRÓL (Lásd a 11. jegyzetet.) 139–141. Ide: 141.

30. Szabolcsi Bence: ÚTON KODÁLYHOZ. In: UŐ: BARTÓKRÓL ÉS KODÁLYRÓL. (Lásd a 11. jegyzetet.) 372–404. Ide: 380.

31. Ujfalussy József: MOLNÁR ANTAL ZENEESZTÉTIKAI SZEMLELETE. *Zenetudományi dolgozatok* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1999). 305–310. Ide: 310.

32. Molnár Antal: BEVEZETÉS A ZENEKULTÚRÁBA. (Budapest: Dante Könyvkiadó, é. n. [1927].) 96.

33. Molnár Antal: AZ ÚJ MUZSIKA SZELLEME. (Budapest: Dante Könyvkiadó, é. n. [1947].) 120.

34. Tóth Aladár: MODERN ZENE BUDAPESTEN. *Zenei Szemle*, XII/3–4. (1928. március–április.) 79–92.

35. I. m. 90.

36. Szabolcsi Bence: A SZENT ZENETÖRTÉNET ZSOLDOSAI. *Zenei Szemle*, XI/1. (1926. október.) 2–6. Ide: 5.

37. Szabolcsi Bence: KODÁLY ZOLTÁN. In: UŐ: BARTÓKRÓL ÉS KODÁLYRÓL. (Lásd a 11. jegyzetet.) 60–63. Ide: 60.

38. Lásd a BARTÓKRÓL ÉS KODÁLYRÓL című kötetben összegyűjtött írásokat. (Lásd a 11. jegyzetet.)

39. Molnár Antal legfontosabb könyvei-írásai ebből az időszakból: EURÓPA ZENÉJE A HÁBORÚ ELŐTT. A TÁRSADALOMTUDOMÁNYI TÁRSASÁG SZABAD ISKOLÁJÁBAN 1917. DECEMBER 12-ÉN TARTOTT ELŐADÁS. Különlenyomat a XX. Század 1918. márciusi számából; AZ ÚJ ZENE. A ZENEMŰVÉSZET LEGÚJABB IRÁNYÁNAK ISMERTETÉSE KULTÚRETIKAI MEGVILÁGÍTÁSBAN (Budapest: Révai, é. n. [1925]); AZ ÚJ MAGYAR ZENE (Budapest: Dante Könyvkiadó, 1926); BEVEZETÉS A ZENEKULTÚRÁBA (lásd a 32. jegyzetet); BEVEZETÉS A MAI MUZSIKÁBA (Budapest: a szerző kiadása, 1929); KODÁLY ZOLTÁN. Népszerű zenefüzetek 4. (Budapest: Somló Béla, é. n. [1936]); A MA ZENÉJE. Népszerű zenefüzetek 7. (Budapest: Somló Béla, 1937).

40. Tóth Aladár legfontosabb írásai ebből az

- időszakból: VAN-E MAGYAR ZENE? *Pesti Napló*, 77/59. (1926. március 13.) 12.; KODÁLY ZOLTÁN ÉS A MAGYAR KULTÚRA. *Pesti Napló*, 77/64. (1926. március 19.) 12.; MAGYAR ZENE – MAGYAR ZENEKULTÚRA. *Pesti Napló*, első közlemény, 79/186. (1928. augusztus 17.) 12–13., második közlemény, 79/189. (1928. augusztus 22.) 11.; ZENEKULTURÁNK ALAPJA: A NÉPZENE! *Zenei Szemle*, XIII/1. (1929. január.) 2–7; A MAGYAR TOLL FELADATA A MAGYAR ZENEI ÉLET SZOLGÁLATÁBAN. *Zenei Szemle*, XIII/3–4. (1929. március–április.) 29–36.
41. Kodály legfontosabb írásai ebből az időszakból: A MAGYAR NÉPZENE, MAGYAR ZENE, MIT AKAROK A RÉGI SZÉKELY DALOKKAL?, NÉPZENE, A MAGYAR NÉPDAL MŰVESZI JELENTŐSÉGE. In: UÓ: VISZSZATEKINTÉS. ÖSSZEGYŰJTÖTT ÍRÁSOK, BESZÉDEK, NYILATKOZATOK 1. Közr. Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1974). 21–35.; TIZENHÁROM FIATAL MUZSIKUS. In: UÓ: VISSZZATEKINTÉS. ÖSSZEGYŰJTÖTT ÍRÁSOK, BESZÉDEK, NYILATKOZATOK 3. Közr. Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1989). 447–451.
42. Tóth Aladár: A XVI–XVIII. SZÁZAD MAGYAR LÍRÁJA ÉS KODÁLY ZOLTÁN. *Pesti Napló*, 76/77. (1925. április 4.) 12. A Kodály-tanítványok írásainak keresztény retorikájára már Hadas Miklós felhívta a figyelmet: A NEMZET PRÓFÉTÁJA. KÍSÉRLET KODÁLY PÁLYÁJÁNAK SZOCIOLÓGIAI ÉRTELMEZÉSÉRE. *Szociológia*, 1984/IV. 469–490. Ide: 471–472.
43. Szabolcsi Bence: KODÁLY ZOLTÁN. (Lásd a 37. jegyzetet.) 61.
44. Kerényi György: A TANÍTVÁNY. EGY ÉLET KODÁLY MELLETT. A kézirat a budapesti Kodály Archívumban található. II.
45. Szabolcsi Bence: KODÁLY-DALOK. In: UÓ: BARTÓKRÓL ÉS KODÁLYRÓL. (Lásd a 11. jegyzetet.) 9–14. Ide: 9.
46. Molnár Antal: BEVEZETÉS A ZENEKULTÚRÁBA. (Lásd a 32. jegyzetet.) 28.
47. Molnár Antal: KODÁLY ZOLTÁN. (Lásd a 39. jegyzetet.) 42.
48. Tóth Aladár: ÚJ GYERMEKKAR KOMPONISTÁK. *Pesti Napló*, 82/95. (1931. április 28.) 17.
49. A levelet Kroó György Szabolcsi-monográfiája alapján idézem. Kroó György: SZABOLCSI BENCE I. rész (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1994). 241–242.
50. Jemnitz Sándor: KOLLEKTÍV ÁRAMLATOK EURÓPA MAI ZENÉJÉBEN. *Crescendo*, I/10. (1927. május.) 7–10. Ide: 7.
51. Gombosi Ottó: NYÍLT LEVÉL A MAGYAR MUZSIKÁRÓL. (VÁLASZ ADOLF WEISSMANN BERLINI ZENEKRITIKUSNAK). *Crescendo*, I/2. (1926. október.) 16–19. Ide: 19.
52. Gombosi Ottó: KODÁLY ZOLTÁN SZERZŐI ESTJE. *Crescendo*, I/9. (1927. április.) 20–21. Ide: 21.
53. Pollatsek László: FIATAL MAGYAR ZENESZERZŐK. KÓSA GYÖRGY ZONGORAESTJE. *Crescendo*, I/9. (1927. április.) 18–20. Ide: 18.
54. Szelényi István: A MODERN ZENE FŐBB ÁRAMLATAI. *Crescendo*, II/6–7. (1928. január–február.) 3–11.
55. I. m. 11.
56. Szabolcsi Bence: A CIGÁNYZENÉTŐL A NÉPZENEIG. In: UÓ: BARTÓKRÓL ÉS KODÁLYRÓL. (Lásd a 11. jegyzetet.) 121–128. Ide: 127.
57. Tóth Aladár: MODERN SZERZŐI EST. *Pesti Napló*, 81/89. (1930. április 15.) 15.
58. Tóth Aladár: KODÁLY SZERZŐI ESTJE. *Pesti Napló*, 75/84. (1924. május 6.) 12.
59. Tanulmányomban tudatosan kerülöm a XX. századi irodalomtörténet-írásban elfogadott „népi” és „urbánus” meghatározást, mivel a nyugatosok közül többen is – így Veress Sándor és Lajtha László – nemcsak népzene-kutatóként tevékenykedtek, de műveikben meghatározó szerepet játszott a népzenei forrás, míg a *Magyar Kórus* köréhez tartozó zeneszerzők elsősorban a katolikus egyházzene megújítását tűzték ki célul, s csak másodsorban fordultak a magyar népzene felé.
60. Kerényi György: KODÁLY ÉS A MAGYAR KÓRUS. *Magyar Kórus*, II/8. (1932. december.) 94–97.
61. Kerényi: i. m. 95. Hasonlóképpen látta ezt a körön kívül álló Farkas Ferenc is, aki 1937-ben úgy fogalmazott, hogy Kodály nyomában „a kiváló tanítványok pedig megteremtették a magyar egyházi zenét”. Farkas Ferenc: REMEKMŰ ÉS IRÁNYÍTOTT ZENE. *Magyar Élet*, IV/7. (1939. július.) 25–26. Ide: 26.
62. Tóth Aladár: A CECÍLIA-KÓRUS HANGVERSENYE BÁRDOS LAJOS VEZÉNYLETÉVEL. *Pesti Napló*, 86/87. (1935. április 16.) 12. Ez a kritika megjelent Tóth Aladár válogatott zenekritikái között is. (Budapest: Zeneműkiadó, 1968.) 123–125.
63. Szabolcsi Bence: A TANÍTVÁNYOK AVAGY A PALESTRINA-MOZGALOM TÖRTÉNETE. In: UÓ: BARTÓKRÓL ÉS KODÁLYRÓL. (Lásd a 11. jegyzetet.) 146–153.
64. Tóth Aladár: SZERZŐI EST. *Pesti Napló*, 86/110. (1935. május 15.) 11.

- 65.** Tóth Aladár: FIATAL MAGYAR SZERZŐK A SZÉKESFŐVÁROSI ZENEKAR HANGVERSENYÉN. *Pesti Napló*, 88/58. (1937. március 12.) 14.
- 66.** Molnár Antal: A MA ZENÉJE. (Lásd a 39. jegyzetet.) 9.
- 67.** A csalódások és viták ellenére 1937 nyarán mégis közösen léptek fel Bangha Péter lapja, a *Magyar Kultúra* támadásával szemben. Ez volt az első és egyben utolsó alkalom, amikor a különböző csoportosulások egymással összhangban utasították el a szélsőjobboldali kritikát. Lásd: Név nélkül: TOLLHEGGYEL. *Magyar Kultúra*, XXIV/13–14. (1937. július 5–20.) 47–48. A lap a következő számban is visszatért a témára, s megkísérelte védeni álláspontját: XXIV/15–16. (1937. augusztus 5–20.) 94–95. A sajtóvitában ringbe szállt többek között Molnár Antal (VAN-E DESTRUKTÍV ZENE? LEVÉL A SZERKESZTŐHÖZ. *Pesti Napló*, 1937. július 16.), Bálint György (BARTÓK ÉS KODÁLY – VAGY HORST WESSEL?! *Népszava*, 1937. július 15.), Tóth Aladár (HOGYAN DESTRUÁLJA BARTÓK ÉS KODÁLY A MAGYAR IFJÚSÁGOT?, *Magyarország*, 1937. július 15.). A *Magyar Kórus* külön mellékletet szentelt a témának. Ebben jelent meg Péczely Attila EGYMÁST ÜJTÜK című cikke. *Magyar Kórus*, VII/27. (1937. október 27.) 1–6.
- 68.** A nyugatosok háttérbe szorulása a politikai helyzetből is adódott, ugyanis e művészek többsége zsidó származású volt.
- 69.** Farkas Ferenc: REMEKMŰ ÉS IRÁNYÍTOTT ZENE. *Magyar Élet*, IV/7. (1939. július.) 25–26.; Ottó Ferenc: REMEKMŰ VAGY IRÁNYÍTOTT ZENE? VÁLASZ FARKAS FERENCNEK. *A zene*, XXI/1. (1939. október 15.) 13–14.; Farkas Ferenc: VISZONVÁLASZ OTTÓ FERENCNEK. *A zene*, XXI/3. (1939. november 15.) 43–45. Farkas Ferenc úgy érezte, hogy válaszával nem zárult le a vita, s ezért a lap hasábjain két további közleményt adott közre, amelyben ugyan nem utalt a vitára, de a kritikáirás objektivitására szólította fel a hazai zenekritikusokat. KRITIKA A ZENEKRITIKÁRÓL. *A zene*, XXI/8. (1940. február 15.) 115–116.; MÉG EGYSZER A ZENEKRITIKÁRÓL! *A zene*, XXI/9. (1940. március 1.) 141.
- 70.** H[orusitzky Zoltán]: JÚLIA SZÉP LEÁNY. ÚJ MAGYAR OPERA. BEMUTATÓ AZ OPERAHÁZBAN. *A zene*, XXI/3. (1939. november 15.) 45–46.; Veress Sándor: HOZZÁSZÓLÁS EGY OPERÁHOZ ÉS ANNAK BÍRÁLATÁHOZ. *Énekszó*, VII/3. (1939. december–1940. január.) 692–693.; H[orusitzky Zoltán]: HOZZÁSZÓLÁS EGY HOZZÁSZÓLÁSHOZ. *A zene*, XXI/5. (1940. január 2.) 79–80.; Veress Sándor: MÉG EGY SZÓ A HOZZÁSZÓLÁSRÓL. *Énekszó*, VII/4. (1940. február.) 703–704.
- 71.** Veress Sándor: HOZZÁSZÓLÁS EGY OPERÁHOZ, i. m. 692.
- 72.** Szöllősy András: KODÁLY MŰVÉSZETE. (Budapest: Pósa Károly, 1943.) 129.
- 73.** Szöllősy András: BARTÓK, KODÁLY ÉS AMI UTÁNUNK KÖVETKEZIK. *Újhold*, II/1. (1946. július.) 69–72.
- 74.** I. m. 69.
- 75.** Kodály Zoltán: TIZENHÁROM FIATAL MUZSIKUS. In: Uő: VISSZATEKINTÉS 3. (Lásd a 41. jegyzetet.) 447–451.
- 76.** Eősze László: KODÁLY ZOLTÁN. (Budapest: Gondolat, 1967.) 63.; Bónis Ferenc: A VITÁZÓ KODÁLY. In: Ittész Mihály (szerk.): A KODÁLY INTÉZET ÉVKÖNYVE III. (Kecskemét: Kodály Intézet, 1986.) 6–22. Ide: 6.
- 77.** Kodály Zoltán: TIZENHÁROM FIATAL MUZSIKUS. (Lásd a 75. jegyzetet.) 450.
- 78.** Kodály Zoltán: MAGYAR ZENE. In: Uő: VISSZATEKINTÉS 1. (Lásd a 41. jegyzetet.) 24–28. Ide: 27–28.
- 79.** Kodály Zoltán: MAGYAR ZENE, MAGYAR NYELV, MAGYAR VERS. KODÁLY ZOLTÁN HÁTRAHAGYOTT ÍRÁSAI. Szerk. Vargyas Lajos (Budapest: Szépirodalmi, 1993.) 88–89.
- 80.** Vargyas Lajos 1954-re datálja a jegyzetet. Tévedésére már Ittész Mihály felhívta a figyelmet: EGY MAGYARSÁGKUTATÓ MŰHELYBEN. *BUKSZ*, VII/1. (1995. tavasz.) 63–65.
- 81.** Többek között: Kodály Zoltán: KÖZÉLET, VALLOMÁSOK, ZENEÉLET. KODÁLY ZOLTÁN HÁTRAHAGYOTT ÍRÁSAI. Szerk. Vargyas Lajos (Budapest: Szépirodalmi, 1989.) 142., valamint 157.
- 82.** Kodály Zoltán: NÉPZENE ÉS MŰZENE. In: Uő: VISSZATEKINTÉS. ÖSSZEGYŰJTÖTT ÍRÁSOK, BESZÉDEK, NYILATKOZATOK 2. KÖZI. Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1974.) 261–267. Ide: 264.
- 83.** Kodály Zoltán: MAGYARSÁG A ZENÉBEN. In: Uő: VISSZATEKINTÉS 2. (Lásd a 82. jegyzetet.) 235–260.
- 84.** I. m. 239.
- 85.** Kodály Zoltán: MI A MAGYAR A ZENÉBEN? In: Uő: VISSZATEKINTÉS 1. (Lásd a 41. jegyzetet.) 75–80. Ide: 78.
- 86.** I. h.