



Képek forrása: Kodály Zoltán Emlékmúzeum és Archivum

 Könyves-Tóth Zsuzsanna

Kodály éjszaka–zenéje

Repetíció és borzongó tremolók, neszező hangok és zörejek, a magányos lélek dala – e zenei jellemzőkkel szokás illetni a 20. század egyik sajátos, Bartók nevéhez kapcsolódó tételtípusát, az éjszaka zenéjét, amely a *Szabadban* zongoraciklus ikonikus darabja után kapta nevét. De valóban Bartók volt az első és egyetlen, aki ilyen módon festett képet az éjszakáról, és csak az ő műveivel kapcsolatban legitim az *éjszaka zenéje* megnevezés?



„Kodály éji-zenéi (akár utal rá egy-egy mű címe, akár nem) sokkal jelentékenyebb helyet töltenek be Kodály alkotó-művészetében, mint ezt korábban gondoltuk volna. Bennük virul ki Kodály szerelmi költészete, mégpedig zenéjének túlnyomó részt vokális, kis részben hangszeres ágában.”¹

A korai Kodály-kutatás egyik kiemelkedő alakja, Kecskeméti István szinte magától értődően használja a zeneszerzővel kapcsolatban az *éji-zene* kifejezést, ugyanígy Breuer János, aki *Kodály-kalauzában* egy sor művet, tételt, zenei részletet nevez éjszaka zenéjének. A *Meghalok, meghalok* kórusmű kapcsán például így ír: „Mintha egy fülledt nyári este emléképe lenne ez a kezdő tétel s hozzá hajnali kép a »tánclépésben« lejegyzett »Piros alma mosolyog a dombtetőn«. Az első darabban különleges, Kodály fantáziája által teremtett hangzó hatás, hogy a szövegtelen női kar a szólisták szájára adott népdal kontúrját húzza ki. [...] a *Meghalok, meghalok* című népdalt 1957-ben ismét s teljesen új köntösben írja át szoprán-szólóra, 3-4 alténekesre és négyszólamú nőikarra. A dallam lüktetése immár nem lázas többé [...], lázasak azonban a harmóniak, a most is szövegtelen kórusmű harangütései, már-már hangfürtökbe, clusterekbe sűrített hangzásai, amelyekbe a Hegyi éjszakák levegője is beszűrkedik.”²

Majd rögtön rátér a szóba hozott nőikarra: „A *Hegyi éjszakák I-V*. fantasztikus természeti látomások, szöveg nélkül elmondott sűrű drámai képek sorozata, mintegy a bartóki Éjszaka zenéje zongoradarabjának, illetve hangszeres típusának énekhangokra fordított személyes változata.”³

Breuer nem csak a címükben is erre utaló műveknél hozza fel a bartóki példát. Az előzőeknél sokkal korábbi mű, az 1915-ös *Csellószonáta*-elemzésében a középső tételt így jellemzi: „Ez a mélységesen költői Adagio a távoli jövőbe tekint; talán első hírnöke ama nocturno-látomásnak, amely a bartóki »éjszaka zenéje« típusban nyeri el végső jelentését.”⁴ A legjellemzőbb példa kétségtelenül a *Triósszerenád* második tétele, amelynek elemzéseit olvasva az összes zenetudós említi a tétel tagadhatatlan rokonságát Bartók zongoraművével,⁵ s ezt alátámasztja a zeneszerző 1920-as nyilatkozata is.⁶

Jogos lehet a kérdés, hogy ha Kodály éjszaka-zenéje kapcsán szinte mindig Bartókot emlegetik, miért nem történik így fordítva is? Kodály már sokkal korábban használta a nocturno zenei toposzt, mint Bartók, sőt ha a *Hegyi éjszakák* öt részét vesszük szemügyre, azt látjuk, hogy Bartók éjszaka-zenéje nem hatott Kodályra, inkább egyéni hangvétele fejlődött az évek során. E típus természetesen nem a 20. század találmánya, története egészen a zene kezdetéig nyúlik vissza, a nyugati zenében pedig számos, az éjszakának szentelt műfaj jött létre: ide tartozik többek közt a szerenád, divertimento vagy a noctürn is.

Kodály éjszaka-zenéjén belül alapvetően két egymástól jól elkülönülő csoportot állapíthatunk meg: az első, objektívebb kategóriába tartoznak azok a művek, melyeknek címében valamilyen módon szerepel az éjszaka zenéjére való utalás. A második, szubjektívebb csoport esetében csupán a zene, illetve kontextusa kapcsolódik az éjszakához.

A cím utal estére, éjszakára	Nincs utalás a címben
Este (1904)	Meditation sur un motif de Claude Debussy (1907)
Nyári este (1906; 1929–30)	Kilenc zongoradarab, op. 3 – I. Lento, II. Andante poco rubato, VI. Moderato triste (1909)
Éjjel az erdőn (1907, befejezetlen)	1. (c-moll) vonósnégyes, op. 2 – II. Lento assai, tranquillo (1908–9)
Öt dal, op. 9, Éjjel (1915–18)	Cselló-zongora szonáta, op. 4 – I. Fantasia - Allegro di molto (1909–10)
Szerenád, op. 12 – II. Lento ma non troppo (1919–20)	Hét zongoradarab, op. 11 – V. Tranquillo, VII. Rubato (1910–18)
Hegyi éjszakák I–V. (1924; 1955–56; 1962)	Hegedű-cselló duó, op. 7 – II. Adagio–Andante
Bicinia III. – Az éjszaka de szomorút álmodtam, Éjjeli vendégek, Hosszú éjszaka (1937–42)	Csellószonáta, op. 8 – II. Adagio con grand' espressione (1915)
Esti dal (1938)	Meghalok, meghalok (1925) Mátrai képek – részlet (1931) Molnár Anna – befejezés (1936)

Ahhoz, hogy lássuk, mit jelent Kodály számára az éjszaka zenéje, érdemes ezek közül kiragadni két, egymástól időben és műfajban igen különböző művet: a *Szerenád* második tételét és a *Hegyi éjszakákat*.

A Szerenád

„[...] a hullámzó-kanyargó, szélesívű diatonikus Kodály-dallamok mellett ott lappang a szűk és fojtott »beszélő« dallamok családja, amelyen a *Triósszerenád* középtételében uralkodik s amely közvetlen elődje az ugyancsak »beszélő« Bartók-dallamok családjának (a *IV. és V. vonósnégyes*, a *Zene húros- és ütőhangszerekre lassú tételeiben*). Közös bennük, hogy mindegyik nocturno-zene, éjszakai monológok vagy dialógusok zenéje. Persze, minthogy a Kodály-zene dallamossága alapjában vokális hajlamú és magatartású, a szűk, kromatikus dallamosság itt lényegében mindig csak vendég, részlet vagy átmenet (amilyen a *Psalmus nagy sírás-zenéje*).”⁷

Kivételesen minden elemző,⁸ így Szabolcsi Bence is összefüggésbe hozza Kodály op. 12 *Szerenádjának* középső tételét Bartók éjszaka-zenéjével. A mű hat évvel korábban

született, mint Bartók első ilyen típusú darabja. Ekkor még jó barátságban volt a két zeneszerző, pályájuk többé-kevésbé párhuzamosan haladt. Mindketten a zenei direktórium tagjai voltak a Tanácsköztársaság idején, amiért később Kodályt komoly meghurcolás érte. Közvetlenül a trauma után írta a *Triószerenádot*, mely összességében mégis derűs, Mozart divertimentóinak szellemében fogant mű. Első anapestus-lüktetésű tételle valóban egy stilizált szerenád, melyben nagy szerepet kap a pengetett kíséret felett szóló nagyívű hegedűdallam, utolsó tételle pedig egy táncmulatság képét vetíti elénk.

A fennmaradt vázlatok azt mutatják, hogy Kodály eredetileg harmadik tételnek szánta a végleges mű középső tételét, mely – Kroó György feltételezése szerint – esetleg egy finale lassú bevezetése is lehetett volna.⁹ A vázlatban szerepel még egy felirat is a tétel elején: „Dialog”. Tehát egy párbeszédéről van szó, melyet Breuer nő és férfi, illetve ember és természet párbeszédeként is értelmez.¹⁰ A Kroó György és Szabó Balázs által is idézett Tátrai-visszaemlékezés az előbbi támasztja alá: „Emma asszony felhívott, hogy szeretné, ha eljátszanánk a *Triószerenádot* a kórházban. Megkérdeztem, hogy miért nem vonósnégyest? Azt mondta: ő már kimérte, hogy a kvartett nem fér el a szobában. Felmentünk a trióval. Ma is előttem van a kép: Kodály ott ült Emma asszony ágyán és fogta a kezét. Egész idő alatt egymás kezét fogva hallgatták a *Triószerenádot*. Amikor befejeztük, Emma asszony odaint, hogy menjek közel hozzá. Odahajolt a fejemhez és azt mondta: Tátrai, tudja, hogy mit jelent ez a lassú tétel? Mondtam: valószínűleg szerelmi párbeszéd az első hegedű és a brácsa között. Azt mondja: ennél sokkal több, ez a beteljesülés.”¹¹

A dialógusjellegre egyébként Bartók is felhívja a figyelmet egy 1920-ban megjelent cikkében: „A vonóshármasnak a második tételle a legfigyelemreméltóbb: titokzatosan, hosszan kitarított szeptimek és nónák kettős fonala, tremolószakaszok a második hegedűben – pianissimo és con sordino – mint harmonikus keret; és egyfajta dialógus az első hegedű és a brácsa között. A brácsa különösen lebegő, szenvedélyes dallamai az első hegedű felcsillanó motívumaival váltakoznak. Soha ezelőtt még nem hallott, soha és senki által még nem álmodott zengő tündérországba kerültünk.”¹²

Breuer e szöveg idézete után megjegyzi: „Azt hiszem, Bartók igencsak megfigyelte eme »éjszaka zenéje«-nek sajátosságait, a sajátjait írván.” Kecskeméti a végleges formájában *Lento ma non troppo* feliratú tétel mellé állítja Bartók *Az éjszaka zenéjének* néhány ütemét,¹³ majd a későbbiekben is az 1926-os műre utalva jellemzi zeneileg a tételt. Valóban úgy tűnik, hogy Bartók modern, később kedvelt típusának egyik igen fontos inspirációja lehetett Kodály zenéje.

E tétel nem egy könnyed és barátságos este, hanem egy természeti zajokkal teli, félelmetes, sötét éjszaka képét festi le. Ha az első tétel a klasszika éjjene típusához, vagyis a szerenád, divertimento műfajához nyúlunk vissza, ez inkább a romantika magányos noktürn-hagyományát folytatja. Itt azonban már nem a melankólia az uralkodó érzelm, sokkal inkább a sötét természet félelmetességét festi le Kodály. A századforduló zenéje is lehetett az előkép, gondoljunk csak Wagner *Trisztán és Izoldájának* első felvonásvégi éjszakai jelenetére, amikor a szerelmesek kiisszák a méregpoharat, vagy Debussy *Három noktürn*-nek szintén középső tételére, a *Felhők*re. Félelmetes éjjeli zenét ugyanakkor az első világháború időszakában Bartók és Kodály is írt, az előbbi zeneszerző például egy dalt *Az őszi lárma* című versére, az utóbbi szintén egy dalt *Éjjel* címmel. A *Szerenád Lentó*jában hallható zajok és zörejek zenei megfogalmazása azonban nagyon modern eszköz, Kodály életművében is újnak és merésznek számít, igaz, kamarazenéjében felfedezhetőek zenei előzményei. A *Csellószonáta* középtétele egy sirató vagy gyászmenet, melyet harangozás kísér. A cselló felső regisztereiben hallhatunk olyan zörejeket, amelyek megelőlegezik a *Szerenádot*, például rögtön a tétel elején. A hegedűre és csellóra írt *Duó* második tételének jellegzetes motívuma a sordino tremolo a gordonka szólamában, amely fölött a hegedű egy kétségbeesett, repetitív dallamot játszik.

A *Szerenád* második tételle ABA formájú, melyet az A formákban végig jelenlévő második hegedű sordino pianissimo tremolója indít. A középső részben elindul egy, az első tételből már ismert ritmusképlet, az anapestus, vagyis két rövid, majd egy hosszú ritmusérték ismétlődése, mely egyszer csak teljesen abbamarad, magára hagyva az első hegedű szólamát. A szóló az első tétel fő- és melléktémáját veszi alapul. A general pausa után következik a szerepcseré: a brácsa szólamát ezúttal az első hegedű játssza. Míg az első részben a brácsa szólama az embert, a hegedűé pedig a természetet jelképezte, most fordított a helyzet.

A nagyobb lélegzetvételi dallam valóban egy – vagy két – ember megszólalása. Mik lehetnek azonban a különböző zajok és zörejek? A legelső ilyen a már említett középső szólam tremolója, mely éppúgy érzékeltetheti egy fülledt nyári éjszaka vibráló levegőjét, mint a sötétben virrasztó, didergő ember lelkiállapotát. A következő zaj a nyolcadik ütemben kezdődik – ezt állította párba Kecskeméti a fent említett Bartók-részlettel, melyet a magyar zenetudomány kánonja ugráló békákként szokott leírni, jelen esetben azonban madáracsicsergés, vagy egyéb meghatározhatatlan (épp ezért félelmet keltő) hang is lehet. A visszatérésben ez a zaj a brácsaszólamban, immáron szeptimakkordként szólal meg, a regiszterváltás következtében pedig már inkább kutyaugatásnak hangzik. Az egyre sűrűbb szóváltás az első hegedű és a brácsa szólamában a középrészhez, egyben zenei csúcsponthoz vezet – Emma asszony minden

bizonyra erre gondolt, amikor beteljesülésről beszélt. Újabb zöreje a visszatérésben az említettekén kívül már nincs, figyelemreméltó azonban a zárlat bipolaritása. A brácsa és a második hegedű C-dúr akkordja felett mintha egy hiányos b-re épülő lá-pentaton motívum négy hangja veszne a semmibe.

Hegyi éjszakák és a szövegtelen kórus

Az éjszaka zenéjének egy altípusát a szöveg nélküli vokális darabok alkotják, amelyek talán legfontosabb zeneirodalmi előzménye a *Szirének* című tétel Debussy noktürnjei közül: az emberi orgánum hangszerként való használata ebben játszik legelőször főszerepet.¹⁴ Bartókot is foglalkoztatta ez a zeneszerzési technika. A *Kékszakállú herceg várának* komponálása idején így ír Frederick Deliusnak a szerző *Eine Messe des Lebens* című oratóriumával kapcsolatban: „Nagyon érdekeltek minket a szöveg nélküli kórusok is. Ehhez hasonlót még nem hallottunk. Azt hiszem, Ön volt az első, aki ezzel megpróbálkozott. Úgy gondolom, ebből a műfajból még sokat lehetne kihozni, egészen sajátos hanghatásokat.”¹⁵

A *Kékszakállú*ban csupán néhány sóhaj erejéig jelenik meg az emberi hang, mint új hangszín, *A Csodálatos mandarin* végén azonban kiemelt szerepet kap a kísérteties szöveg nélküli kórus.

Kodály életművében ennél jóval jelentékenyebb helyet kap a szöveg nélküli ének. Már a Debussy zenéjével való bizonyítható találkozás előtt legelső, 1904-ben kiadott művében, az *Estében* feltűnik egy-egy szövegtelen szakasz, melyekben már felfedezhetők későbbi műveiben is használt eszközök. Az 1907-es párizsi út után francia komponista zenéjének friss emlékével Kodály egy levele szerint egy *Éjjel az erdőn* című szimfonikus képen dolgozik: „Egy bosszantó, hogy se a kvartett, se a celloson[áta], se néhány vegyeskar, se az »Éjjel az erdőn« c. szimfonikus kép szövegnélküli énekekkel nem fog elkészülni ezen a nyáron, se a többi hátralevőn nem lehet gondolkodni.”¹⁶

Az *Este* után úgy tűnik, ismét összekapcsolja a szövegtelen kórust az éjszakával, feltehetően a *Szirének*, tündérek hangjával, elképzelését azonban csak évekkel később, a *Hegyi éjszakák*ban valósítja majd meg.

Nem sokkal később belekezd öt zongoradarab írásába egy *Naplójegyzetek* feliratú füzetben, melyek közül végül csak



Biharfüreden 1918-ban, Bartókkal és barátjukkal, Busjitia Jánossal

a második, *Valsette* és a harmadik, *Méditation sur un motif de Claude Debussy* című rövid műveket adta ki.¹⁷ Az itt szereplő ötödik, *Lento* zongoramű egy pontján belép egy szöveg nélküli énekhang. Kecskeméti István a következőket írja erről a momentumról:

„A távolság romantikájának friss, századfordulós megfogalmazása ez a zenében: először talán Debussy *Szirénjeinek* éteri hangján szólalt meg egy ilyen távoli ének, Kodálynál pedig ebben az újonnan előkerült kéziratban találjuk első nyomát. A későbbiek már jól ismerjük Kodály híressé vált kompozícióiból, a *Nausika*tól a *Hegyi éjszakák*on át azokig a magas szoprán-szólóig, amelyek egy-egy Kodály-kórusmű búcsúzó ütemeiben szólalnak meg. Hogy e részben vagy egészben szöveg nélküli szoprán-szólókban szoprán-szólamokba saját szerelmi üzenetét is belerejtette a költő, az csak ebben a korai kéziratban sejlik fel – a 25 éves Kodálynak jövődő feleségéhez, Emmához írt hangjegyes és szöveges vallomásában.”¹⁸



Emmával otthonukban

szóló munka²⁰ tündéreket emleget. Maga Kodály erre nem tett utalást a rádióinterjúban, melyben a művet említi: „Világ életemben sokat jártam magas hegyek között, ott éjszakákat töltöttem, s észrevettem, hogy a hegyeknek hangja van. Mégpedig csodálatos hangja, amit sokszor hallottam, abból próbáltam megrogzítani egy-egy töredéket, de hát sokkal több és szebb van ottan, mint amit ez a rövid darab mutat-hat.”²¹

A tündérvilág mellett a kórusmű természetzene-jellegének említése is közös pont az elemzőknél. Szabolcsi a nőikar orgánumban látja a természet hangjának megtes-tetését Kodálynál: „[...] a női hang mint természet-hang, mint táj kolorit jelenik meg. Itt nincs szó konfliktusból kipattanó küzdelem-ről, drámai gondolatok kibontásáról:

A szopránszóló tehát a női szubjektumot, az Ewig-Weiblichét jelképezi.

Legközelebb 1923-ban, a *Psalmus Hungaricus*-ban alkalmaz ismét szövegtelen kórust Kodály a *Gyakorta köztök gyűlések vannak* kezdetű versszak, és az utána következő refrén kíséreteként. Breuer így ír a részletről: „A szövegtelen sirató nőikórus, Kodály szavával halálkar – mintája talán Debussy *Noktürnjeinek Szirének-tétele*, vagy Delius ilyentén kóruskezelése –, érzelmi mélypontja az alkotás-nak.”¹⁹ A szakasz végén hasonló ringatózás fedezhető fel, mint amelyet az *Este* végén hallhattunk.

1925-ben a *Meghalok, meghalok* kórusban a nagybeteg Emmát siratja Kodály, 1931-ben a *Mátrai képekben*, majd 1936-ban a *Molnára Annában* dúdol altatót a szövegtelen kórus. Ez utóbbiban szinte végig jelen van a női szólamokban a szövegtelenség. Mint azt már korábban láthattuk, itt is szopránszóló zárja a művet, amely ez esetben egészen egyértelműen Molnár Anna dala. 1938-ban mutatták be Kodály legnépszerűbb éjszaka–zenéjét, az *Esti dalt*, melyben tulajdonképpen nincs zenei újdonság a korábbiakhoz képest. A kórus ezúttal zárt szájjal dúdol, a közép-részben eltűnik a szövegtelen kíséret, majd a végét ismét a korábban szöveges szoprán felfelé futó skálája szerepel.

Kodály egyetlen olyan műsorozata, melyben egyáltalán nem szerepel szöveg a *Hegyi éjszakák*. Bartók már a *Szerenád* világát is „zengő tündérországgként” írta le, a *Hegyi éjszakák* esetében pedig már – valószínűleg Szabolcsi Bence elemzéséből kiindulva – szinte minden e műről

ebben a kórusmuzsikában egy szerföltött szívhezszóló, messzi távlatokat nyitó tér-művészet nyilatkozik meg, áthatva álmodozó lírával, e mágikusan megidézett messze-ségek iránti olthatatlan vágyakozással. A hangzás itt éterien csillogó fénné válik és a korlátokat nem ismerő, áradó természet szabad lélegzetévé.”²²

Később folytatja a *Hegyi éjszakák* példájával: „[...] a *Hegyi éjszakák* című szövegtelen nőikar zümmögő kórusa végigzengő négy alaphangjával (f-g-a-h), aholis a szólóhangok úgy szólongatják egymást e lebegő, szakadatlan szóló »lyd akkord« alatt és fölött, mint bolygó tündérek egy varázserdőben. Éteri, testetlen hang ez: mint távoli szellem-ének visszhangja a szélben, mely hol közeledik, hol elenyészik, újra meg újra feléled, mindig elbűvöl. Igazi varázsdarab ez valóban: meselátomás, mely – anélkül, hogy a mélyebb hangtartományra támaszkodnék – talajtalanul lebeg a légben.”²³

Az éjszaka tehát a természettel és a női hanggal, vagyis nőiséggel szoros kapcsolatban áll. Ez utóbbit bizonyítja az is, hogy a II. és III. tételt az Emmával közös házassági évfordulójukra, a IV-et pedig Emma születésnapjára komponálta.²⁴ Kodály és a természet, avagy Kodály és a hegyek kapcsolatáról Szabolcsi ír talán a legközvetlenebbül, személyes emlékei alapján.²⁵ Míg a *Szerenád* természeti hangjai kissé félelmetesek, az ott szereplő nő – a költői énhez hasonlóan – inkább kívülálló szemlélődő-ként jelenik meg a műben, a *Hegyi éjszakákban* a nő maga a természet, vagy fordítva: a természet női hangon szólítja meg a magányos erdei vándort.

A *Hegyi éjszakák* öt tétele egy-egy alapvető koncepcióra épül, mintha Kodály a szövegneküliség lehetőségeivel kísérletezne. Az első, előjegyzés nélküli darab – *Assai lento* – három szólama kíséret-dallammá oszlik, mely tritónusz távolságú, egészhangokból álló clustert szólaltat meg a keretes szerkezet A részeiben. A darab végi szoprán szóló az *Estétől* kezdve szinte végig jelen volt Kodály szövegtelen kórusaiban. A második, E-dúr, *Moderato* tempójelzésű tétel négy szólamra íródott. Ebben már megjelenik a polifónia is egy fugato-szakasszal, a kísérőkórus nem csukott, hanem nyitott szájjal énekel, és megszűnik a szabályos ABA forma. A ciklus harmadik darabja, az *Andante* négy szólama kifejezetten szövegszerű, párbeszéd, harmóniavilága felbontja a tonalitás hagyományos kereteit – például a kezdeti d-mollból C-dúrba jut el. A IV. *Moderato* tétel a kisszekund hangközre épül, három szólama tökéletesen egyenértékű, szerkezete többnyire polifon, a vége egyértelmű D-dúrban zár. Az utolsó, 1962-ben írt tétel tempójelzés és előjegyzés nélküli, sőt – a többivel ellentétben – az sincs előírva, hogy zárt vagy nyitott szájjal éneklendő-e. A darab főtonalitása Desz-dúr, bár többnyire a hangnemneküliség jellemzi. A kezdeti öt szólam később hattá bővül, mely az utolsó ütemben még három szólószopránnal is kiegészül – rímelve ezzel az első tételre.

Az összes darabra jellemző modern, már-már atoniális harmóniavilág, a tritónusz és különböző diszsonáns hangközök gyakori használata, tartott zengő cluster, alapvetően piano dinamika, illetve a dallamhordozó szólal pentatonjellege. Ez már nem programzene, nem szólalnak meg állatok, sem emberek. Az egészhangú skála egy másik világba nyit kaput, melyben már nem csicseregnek a madarak, nem beszélnek emberek.

Maga az őstermészet

A Kodály-életműről szóló irodalomban a zeneszerző éjszaka–zenéit szinte kivétel nélkül anakronisztikusan Bartókkal hozzák kapcsolatba. Természetesen egy kutató sem állítja, hogy Bartók hatott volna Kodályra e tekintetben, ennek ellenére azonban nem különítik el kellő tudatossággal a két életmű ezen szeletét – a fordított esetről pedig mintha egyesek félnének beszélni. Mindennek oka az lehet, hogy Bartók éjszaka–zenéjéről jelentős irodalom született a zongoradarab címének és műfajának egyértelmű utalása nyomán. Kodály éjszaka–zenéinek címadásai pedig kevésbé nyilvánvalóak, inkább képi, mint zenei vonatkozásúak.

A *Szerenád*, Kodály kamarazenei korszakának záródarabja a tisztán hangszeres éjszaka–zene típusába tartozik, stílusában legközelebb ez áll a bartóki típushoz, folytatása azonban nincs. A zeneszerző életművében végig jelenlévő éjszaka–zene típus a szövegtelen kórus, melynek legkoncentráltabb példája a fentiekben bemutatott *Hegyi éjszakák*. Kodály ebben a műfajban vitte tökélyre saját, Bartóktól

független notturmo–zenéjét, melyben a természet és a nő központi szerepet kap. Az előbbi tényező Bartókkal közös, az utóbbi azonban fontos különbség: míg Bartók éjszaka–zenéjében mindig magányos a költői én, addig Kodálnál az éjszaka és a szerető társ elválaszthatatlanok egymástól.

A zeneszerző egy fiatalkori jegyzetében így jellemzi feleségét: „E[mma] maga az őstermészet. [...] Sokat gondolkoztam, mért nem látszik meg ez a levelein; [...] még beszédén is csak akkor, mikor az ideái kezdenek kidomborodni. Azért tán, mert nincs eléggé hatalmában egyik nyelv se. De nála még a konvenciók beszéd-formák mögött is sajátos, eredeti képzetek vannak. Nyelvalakító képessége kicsiny, azért öltözteti ezeket a megtanult formákba. Csak ha mögé lát az ember ennek a nyelvnek, úgy látja meg. Az eredetisége tehát inkább az egész természetben, lényében olyan módon van elosztva, hogy nem a beszédében fejeződik ki a legjobban.”²⁶

¹ Kecskeméti István: „Kodály Zoltán négy kórusműve: Este - Hegyi éjszakák I. – Esti dal – Meghalok, meghalok (1957)”. In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve 1986. október/1987. szeptember* (Budapest: Zeneműkiadó, 1986), 418.

² Breuer János: *Kodály-kalauz* (Budapest: Zeneműkiadó, 1982), 310.

³ *Ibid.* I.m. 310-311.

⁴ *Ibid.* I.m. 77.

⁵ Breuer, 1982. 92-103.; Kecskeméti István: „Kodály Zoltán: Szerenád két hegedűre és mélyhegedűre op. 12”. In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve 1983. október/1984. szeptember* (Budapest: Zeneműkiadó, 1983), 85-95.; Kroó György: „Kodály: Szerenád, op.12”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korunkról* (Budapest: Püski, 2001), 109-127.; Szabó Balázs: „Bartók és Kodály: A 2. szonáta és a Triószerenád kapcsolatáról”. *Magyar Zene* 46/2 (2008. május): 183-196.

⁶ Somfai László (szerk.): *Documenta Bartókiana Heft 5* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977), 46. A későbbiekben lesz szó részletesen a tételről.

⁷ Szabolcsi Bence: *Kodályról és Bartókról*. Bónis Ferenc (szerk.): Szabolcsi Bence művei. 5. (Budapest: Zeneműkiadó, 1987), 397.

⁸ Breuer, 1982. 92-103.; Kecskeméti István: „Kodály Zoltán: Szerenád két hegedűre és mélyhegedűre op. 12”. In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve 1983. október/1984. szeptember* (Budapest: Zeneműkiadó, 1983), 85-95.; Kroó György: „Kodály: Szerenád, op.12”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korunkról* (Budapest: Püski, 2001), 109-127.; Szabó Balázs: „Bartók és Kodály: A 2. szonáta és a Triószerenád kapcsolatáról”. *Magyar Zene* 46/2 (2008. május): 183-196.

⁹ Kroó, 2001. 119-120.

¹⁰ Breuer, 1982. 101.

¹¹ Kroó, 2001. 124.; Szabó, 2008. 185.

¹² Bartók Béla: „Kodály's New Trio a Sensation Abroad”. *Musical Courier* 81/8 (1920. július): 5. Fordítás: César Saerchinger. Közreadta: Somfai László (szerk.): *Documenta Bartókiana Heft 5* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977), 45-47. Magyar fordítás: Breuer, 1982. 100.

¹³ Kecskeméti, 1983. 89-90.

¹⁴ Említhetünk egyéb példákat is a szövegtelen kórusra - Puccini *Pillangókisasszonyá*-nak zümmögő kórusát, vagy Enescu 1918-as 3. *szimfóniájának* finaléját, mely erős Debussy-hatásról árulkodik. Feltételezhetően Kodály ismerte a műveket, Puccinit és Enescut is többször említi a *Visszatekintés*ben sejtve, hogy jól ismerte a zeneszerzők életművét is.

¹⁵ Demény János (szerk.): *Bartók Béla levelei* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976), Bartók Béla – Frederick Delius, 1911. március 27. 176.

¹⁶ Gruber Emmának, Pozsony, 1907. július 23. Legány Dezső (szerk.): *Kodály Zoltán levelei* (Budapest: Zeneműkiadó, 1982), 39.

¹⁷ Kecskeméti, 1984.

¹⁸ *Ibid.* I.m. 270.

¹⁹ Breuer, 1982. 119.

²⁰ Bónis Ferenc: „Pillantás az alkotóműhelybe: hat Kodály-kórus”. In: *Forrás* 39/12 (2007. december): 40-44.; Breuer, 1982. 310-312.; Kecskeméti István: „Kodály Zoltán négy kórusműve: Este - Hegyi éjszakák I. – Esti dal – Meghalok, meghalok (1957)”. In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve 1986. október/1987. szeptember* (Budapest: Zeneműkiadó, 1986), 417-427.; Szabolcsi, 1987. 87.

²¹ Bónis Ferenc (szerk.): *Visszatekintés III.: összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok / Kodály Zoltán* (Budapest: Argumentum, 2007), 487.

²² Szabolcsi, 1987. 86-87.

²³ *Ibid.*, 87.

²⁴ Szabó, 2002. 96.

²⁵ Szabolcsi, 1972.

²⁶ Kodály Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1989), 122.