

BÁCSI ZOLTÁN LÁSZLÓ
KODÁLY ZOLTÁN
„MÁTRAI KÉPEK” CÍMŰ KÓRUSMŰVÉNEK ELEMZÉSE
TANÁRI ÉS TANULÓI SZEMMEL

Konzulens: Hraschek Katalin
egyetemi adjunktus (LFZE)



[Szakdolgozat](#)
(21 Mb)



[Mátrai képek dallamai](#)
(0,06 Mb)



[Térképek](#)
(1,5 Mb)



[Mátrai képek népdalai](#)
(2,1 Mb)



[Mátrai képek dallamai](#)
(0,05 Mb)



[Dallam szövegforrások](#)
(0,5 Mb)



[Népdalok](#)
(1,3 Mb)



[Mellékletek a könyvből](#)
(0,6 Mb)



[3-4-I-II. sz. melléklet](#)
(3,9 Mb)



[5. sz. melléklet](#)
(0,02 Mb)

TARTALOMJEGYZÉK

1.	Bevezetés.....	3
2.	A Mátrai képek népdalai	6
2.1.	„...magyar népdalok után”	8
3.	A Mátrai képek elemzése – tanári szemmel.....	10
3.1.	Első rész (1-95. ütem)	10
3.1.1.	A Vidrócki híres nyája [A] – 1-4. versszak, 1-43. ütem	10
3.1.2.	Már Vidrócki emelgeti a bankót [B], 44-74. ütem	23
3.1.3.	A Vidrócki híres nyája [A] – 5. versszak, 75-95. ütem.....	30
3.2.	Második rész (96-191. ütem).....	38
3.2.1.	Elmegyek, elmegyek, el is van vágyásom [C], 96-128. ütem	38
3.2.2.	Madárka, madárka [D], 129-153. ütem	49
3.2.3.	Sej, a tari réten [E], 154-191. ütem	57
3.3.	Harmadik rész (191-277. ütem)	68
3.3.1.	A harmadik rész tartalmi felépítése	68
3.3.2.	A harmadik rész formai felépítése; a rondótéma és az epizódok feldolgozásának módja	74
3.3.2.1.	A rondótéma első megszólalása (192-207. ütem)	74
3.3.2.2.	Az első epizód (208-227. ütem)	79
3.3.2.3.	A rondótéma második megszólalása (228-235. ütem).....	84
3.3.2.4.	A második epizód (236-261. ütem).....	89
3.3.2.5.	A rondótéma harmadik megszólalása – finálé (262-277. ütem).....	99
4.	A népdal, mint az iskolai énekoktatás anyaga	105
5.	A Mátrai képek népdalainak feldolgozása az iskolai tanórákon	110
6.	A Mátrai képek népdalai tanításának gyakorlati megvalósítása	126
	FORRÁSJEGYZÉK	131

1. Bevezetés

Dolgozatom tárgyául Kodály Zoltán „*Mátrai képek*” című kórusművét választottam. Mint kórusénekesnek, nagy élményt jelentett számomra a művel való megismerkedés. A szólamok hálás ének-anyaga mellett az a mód fogott meg, ahogyan Kodály a népdalokhoz nyúl: azokat értő módon feldolgozva szinte nem tesz mást, mint hogy – a rá jellemző leleményességgel és zeneszerzői eszközeinek gazdag tárházát felhasználva – ráirányítja az éneklők és a hallgató figyelmét a dalok tartalmára, annak zenei kifejeződésére, azaz: a bennük rejlő szépségekre. Dolgozatom tárgyának megválasztásában az egyik fő motivációt ez jelentette.

Választásom másik oka az volt – s erre, utólag úgy gondolom, valamikor a Kodály-mű tanulása közben ébredhettem rá –, hogy a *Mátrai képek* népdalainak szövege rendkívül gondolatébresztő. S a gondolatok, amelyek bennem ébredtek a dalok kapcsán, természetesen jövő gondolatok voltak, ezért gondoltam úgy, hogy érdemes a gyerekekben is felébreszteni őket. Amikor ezt megkíséreltem, tapasztaltam, hogy ez egyrészt valóban lehetséges, másrészt a diákok számomra váratlan saját gondolataival a kép tovább gazdagodik.

Köszönettel tartozom Kleeberg S. Mária tanárnőnek, aki az ELTE TFK Ének-Zene – Karvezetés szakán tartott módszertan előadásain fáradhatatlanul ostromozta azt a gyerekeknek gyakran feltett kérdést, hogy vajon „ez a dal vidám vagy szomorú?”, s ráirányította figyelmünket arra, hogy a gyerekek számára gyakran a legegyszerűbb kérdésekkel – pl. „Ki énekli a dalt?” – tehetjük megfoghatóvá, életszerűvé a népdalokat, s hozhatjuk közel hozzájuk azokat.

Mindezen kívül a téma feldolgozásához – mind jelen dolgozatom megírásakor, mind a tanítás során – az a negatív példa szolgált még motivációként, amellyel olyan iskolai énekórákon találkozhattam, ahol a tanár a népdalok *szövegével* egyáltalán nem foglalkozott (erről később szólok bővebben).

Felmerülhet a kérdés, milyen szerepet kap az énektanításban a *Mátrai képek* jelen munkámban elvégzett elemzése. A mű kétféle – énektanári és karvezetői – szempontból való megközelítését két okból is indokoltnak tartom.

Az egyik: annak ellenére, hogy az énektanári diplomát általában egyszakosnak tekintik, nemcsak névlegesen jelent két elvégzett szakot. Nem véletlen, hogy az énektanár–karvezetés szakos államvizsga az elméleti mellett két, teljesen eltérő jellegű gyakorlati vizsgából: az iskolai zárótanításból és a karvezetés diplomakoncertből áll.

A másik ok, hogy bár való igaz, hogy ezen elemzés nagy része alkalmatlan arra, hogy a benne foglaltakat a gyerekeknek átadjam, ami keveset mégis meg tudok velük osztani belőle, azzal csak akkor tudom megismertetni őket, ha megvan az a háttér, amelyet az elemzés egészének megléte biztosít. Nyilvánvaló, hogy a tanárok az iskolai tanórákon – így az énekórán is – tudásuknak csupán töredékét adhatják át a gyerekeknek. Ehhez, úgy tűnhet, elegendő lehet ennél a töredéknél alig valamivel nagyobb tudás is. Lehetséges, hogy egy-egy óra megtartásához valóban elegendő, s való igaz, hogy a tanár sem lehet mindentudó, s fölmerülhet olyan kérdés, amelyre, még ha átfogó tudással rendelkezik is, csak így felelhet: „Nem tudom, de utánanézek a következő órára”. Ha azonban hiányzik a háttér: az átfogó ismeretanyag s azon belül az összefüggések ismerete, a tanár idővel hiteltelenné válik, s akkor nem tudja többé motiválni a gyerekeket tantárgya szeretetére, komolyan vételére. Lehet, hogy kevésbé nyilvánvaló módon, de a karvezető tevékenységhez is szükséges az átfogó ismeretanyag a műről, a stílusról, sokszor a szerzőről. Ezek hiányában a karvezető munkája sekélyessé válik, igaz, ezen a területen kevésbé fenyeget, hogy a gyerekek észrevennék a vezető hiányosságait. Mindezt átgondolva láthatjuk: nem véletlen, hogy az államvizsga harmadik része a komplex záróvizsga, melynek célja a tanítás és a karvezetés gyakorlati munkája mögött húzódó elméleti háttér felmérése. Az a hármasság, mely szerint e három vizsga felépül, szükséges, hogy az énektanári tevékenységet is jellemezze.

Köszönetet mondok édesanyámnak, aki az internetről való anyaggyűjtésben nyújtott döntő segítséget.

Köszönettel tartozom a Pasaréti Szabó Lőrinc Két Tannyelvű Általános Iskola és Gimnázium mindazon tanulóinak, akik óráimon lelkesen részt vettek a népdalok és a mű megismerésében, és nem egy egyéni gondolatukkal bizonyos szövegrészeket avagy kérdéseket számomra is új megvilágításba helyeztek.

S végül egy technikai jellegű megjegyzés: annak ellenére, hogy elemzésem áttekinthetősége érdekében a kapcsolódó kottapéldák nagy részét a szövegbe ágyaztam, a mellékletben megtalálható a mű teljes kottája.

2. A Mátrai képek népdalai

A Mátrai képek nagyszabású, a Mátra-vidék több népdalát felölelő, a cappella kórusmű.

A művet Bónis Ferenc énekkari „népdal-rapszodiának”¹, Bárdos Lajos „vokális szimfóniának”², Kollár Kálmán „a falusi nép operájának”³ nevezi, felépítését Breuer János⁴ és Tóth Aladár⁵ is a szvitével rokonítja. Kodály különböző karakterű népdalokat foglal szerves egészet képező sorozatba; a tételek egy részének hangvétele ellentétes a másik csoportéval.

Furcsának tűnhet, hogyan kerülhet egyazon műbe gyászt kifejező szöveg és a falusi évődést vagy éppen a felfokozott mulatozást megjelenítő népdal. A magyarázat egyszerű: az ellentétes karakterű, egymástól teljesen elütő élethelyzeteket ábrázoló népdalok kiegészítik egymást, együtt alkotnak teljes egészet: hiteles képet a parasztság életéről.

Bónis Ferenc írja: „A mű költői formája: betyárballada és falusi életkép, sötétség és világosság kettőssége.”⁶

Tóth Aladár így fogalmaz: „A magányos haramia tragikuma és az emberek boldog közösségének derűje ebben a kórusban mint egyetlen érem két oldala illeszkedik egymáshoz. Itt éppen ez a kettősség, az ellentétek tökéletes egyensúlyával szimbolizálja az élet teljességét, egységét.”⁷

A kórusműben a következő népdalok szerepelnek:

- [A] A Vidrócki híres nyája (ballada)
- [B] Már Vidrócki emelgeti a bankót
- [C] Elmegyek, elmegyek, el is van vágásom
- [D] Madárka, madárka
- [E] Sej, a tari réten
- [F] Két tyúkom tavali

¹ Bónis, in: *Forrás* c. folyóirat, 2007 december, 42. o.

² Bárdos: *A Mátrai képekről*, in: *Harminc írás*, 344. o.

³ Kollár, 118. o.

⁴ Breuer, 322. o.

⁵ Tóth Aladár, in: Szabolcsi – Bartha, 16. o.

⁶ Bónis, in: *Forrás* c. folyóirat, 2007 december, 42. o.

⁷ Tóth Aladár, in: Szabolcsi – Bartha, 17. o.

[G] *Hallod-e, te szolgáló*

[H] *Ki van borér? De soká jár!*

A kórusmű három nagy részre tagolható⁸.

Az első két népdal alkotja a mű első szakaszát, [A][B][A] elrendezésben. A két dal együttesen beszéli el Vidrócki történetét. A „*Már Vidrócki emelgeti...*” kezdetű dal beékelődése a ballada első négy és utolsó versszaka közé logikus, hiszen kitölti a balladában elbeszélte történet hézagait – voltaképpen, ha szigorúan a szöveget vesszük csupán alapul, a mű során először innen értesülünk arról, hogy Vidrócki betyár volt; a dal mindennapi életét, valamint halálának körülményeit tárja elénk. A ballada utolsó versszaka ezt folytatva Vidrócki temetését beszéli el.

A továbbiakban a történetészövés fokozatosan fellazul: a második szakaszban ([C], [D] és [E]) még felfedezhető a történetek között némi – bár egyre lazább – összefüggés, vagy legalábbis annak lehetősége, a befejező részben ([F], [G] és [H]) ez is teljesen felbomlik⁹.

A népdalok tárgya is egyre kevésbé konkrét.

Az első részben Vidróckit szinte mint hús-vér embert ismerjük meg: a híres betyárvezér „*nemcsak betyár-típus, hanem önálló, határozott jellem, valódi egyéniség*”¹⁰.

A második rész szereplői szimbolikus figurák, személyes jellemvonások nélkül: mindhárom népdal a falusi embert mutatja be mindennapi élete egy-egy jellemző helyzetében, a szereplők konkretizálása, jellemük árnyalt ábrázolása nélkül.

Míg a második rész egy-egy népdalának versszakai összefüggenek egymással, egymásra épülnek, addig a harmadik egység népdalai lazán összefűzött strófákból állnak, amelyek szövegének gyakran – a hangulatán kívül – semmi köze nincs egymáshoz (ez a táncnóták jellemző sajátága): már egy-egy dalon belül sem beszélhetünk összefüggő cselekményről vagy helyzetfestésről. Ezenkívül Kodály váltogatja a népdalokat, az egyes népdalstrófákat hol ebből, hol abból a dalból villantja elénk kaleidoszkóp-szerűen.

⁸ Magam ezt a három részt értelmezem a három „mátrai képnek” – több elemző tablónak nevezi őket; a középső szakasz három kisebb képre osztható tovább.

⁹ Ahogy a történet egyre kisebb súlyt kap a népdalokban, úgy változik, hogy elemzésemben a mű mely vonásaira tevődik a hangsúly. Az első nagy rész elemzésekor sok szót ejtek a zenének és a szöveg tartalmának, hangulatának szoros összefüggéséről; a második rész vizsgálatakor főként a mű szerkesztéséről – a polifon szövet szerkezetéről és a harmóniai-modulációs váz alakulásáról – szólok bővebben; a harmadik résznek pedig elsősorban formai felépítésével foglalkozom.

¹⁰ Tóth Aladár, in: Szabolcsi – Bartha, 17. o.

A [G] népdal második versszakában és a [H] népdalban sok szó esik mulatságról, vendégeskedésről, házasításról. Mindez, az egymást váltogató, ill. gyakran egy időben megszólaló népdalok kavalkádja hangulatával együtt egy falusi lakodalom képét juttatja eszembe.

Ha a mű tematikáját szeretnénk összegezni, a következő vonulatot figyelhetjük meg:

Az első rész egy, a nép tudatában hősként élő konkrét személy, Vidrócki életét és jellemét tárja elénk. A második egység a parasztemberek hétköznapijaiból ragad ki három jellemző szituációt – a falusi élet szűkös keretei közül való elvagyódás, az otthonától, hazájától messzire szakadt ember honvágya, végül egy életkép: udvarlás, évődés –, a harmadik rész pedig ugyanezen emberek talán legjellemzőbb ünnepi pillanatába enged bepillantást, hiszen *„a múlt paraszti életformájában a lakodalom volt az egyik legjelentősebb mulatási alkalom.”*¹¹

2.1. „...magyar népdalok után”

Mielőtt a *Mátrai képek* akár tanári, akár tanulói szemel történő vizsgálatára rátérnénk, tisztáznunk kell, hogy a benne szereplő népdalok ottani formájukban a szó szoros értelmében nem is azok – a kórusműnek a fejezet címében idézett alcíme is erre utal. Kodály a *Mátrai képek* alapjául szolgáló népdalok mindegyikén változtatott többet-kevesebbet azok eredeti gyűjtött alakjához képest. A változtatások módja és mértéke széles skálán mozog: a népdal egyetlen hangjának megváltoztatásától ([B]) a különböző gyűjtött változatok sorainak kombinálásán keresztül ([A]) két különböző dal egy közös dallammá való ötvözéséig ([G]). Az [F] dalt, *„mint azt Vargyas Lajos kimutatta, [...] szinte Kodály komponálta: »Előzményként egy kétsoros töredéket találunk [...], meg egy négysoros füttyült dallamot, amire két sor szöveget utólag hozzámndtak [...] és két nagyon halk, elhasznált, alig kivehető dudafelvételt.»*

A 2. sz. mellékletben megtaláljuk a dalok gyűjtött alakjának ill. a kórusműben szereplő, Kodály átalakította formájának összevetését.

A kórusmű során gyakran előfordul, hogy Kodály az egyes népdalokból maga kialakította nyersanyaghoz képest is variánst alkalmaz. Ilyenkor az elemzés során az egyszerűség kedvéért a Kodály-féle változatnak a műben hallott első előfordulási formáját

¹¹ Magyar Néprajzi lexikon – „Lakodalom” c. szócikk

nevezem a dal „eredeti” formájának vagy változatának, tudva, hogy a kifejezés a szó szoros értelmében nem helytálló, hiszen így a dal gyűjtött formáját kellene jelölnöm.

3. A Mátrai képek elemzése – tanári szemmel

3.1. Első rész (1-95. ütem)

A mű első részének főszereplője Vidrócki, a betyár.

Vidrócki Marci létező személy, még születése és halálózása adatait is ismerjük: 1837-től 1873-ig élt¹². Bár a népdal s Kodály hőse sem történelmi figura, mégis: határozott, egyéni személyiség, jellemábrázolása kidolgozott. Ez részint az egyes népdalstrófák megjelenítette sokféle élethelyzetnek, részint a Kodály festette hangulatoknak köszönhető.

3.1.1. A Vidrócki híres nyája [A] – 1-4. versszak, 1-43. ütem

Elsőként, az [A] népdal első versszakában (1. kottapélda) mint a betyárok közt módos, szinte főúrnak számító emberrel találkozunk Vidróckival: nyája híres, és – ahogy az „csörög-morog” – mindenki térjen ki az útjából.

Con moto, parlando ♩ = 80

The musical score is written for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo/mood is 'Con moto, parlando' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The lyrics are in Hungarian. The Soprano, Tenor, and Bass parts have lyrics, while the Alto part is silent. The lyrics are: 'A Vid-róc-ki hi-rës nyá-ja Csö-rög - mo - rog a Mát - Csö - rög - mo - rog a Mát - Csö - rög - mo - rog a Mát -'.

¹² Breuer, 322. o.

rá - ba, Csö - rög - mo - rog

rá - ba, Csö - rög - mo - rog

rá - ba, mo - rog a Mát -

a Mát - rá - ba! Mert Vid-róc-kit nem ta - lál - ja.

a Mát - rá - ba! Mert Vid-róc-kit nem ta - lál - ja.

a Mát - rá - ba! Mert Vid-róc-kit nem ta - lál - ja.

rá - ba! Mert nem ta - lál - ja.

p poco sost.

1. kottapéllda

A kezdőszavak büszke kiáltásként, a szopránban és tenorban *unisono* hangzanak el – utóbbi fontos és gyakori zeneszerzői eszköz Kodálynál. A „csörög-morog” szöveget dübörögve jeleníti meg a basszus, a többi szólam a dallamot üreskvintes mixtúrában szólaltatja meg. Tőle a tizenhatod-mozgást átveszi a tenor előbb egy ütemre (4.), majd az ötödik ütem végén újra csatlakozik a basszushoz, s a záróakkord tercére való felfutásával diadalmas színt ad a zárlatnak. Ez összecseng a sor végén szereplő felkiáltójel jelezte büszkeséggel, s fokozza a kontrasztot a következő zenei sorral: ez a híres nyáj nem találja gazdáját, Vidróckit, a ballada hőjét – a dinamika *forte* helyett *piano*, a tempójelzés *poco sostenuto*, a fekvés az eredeti dallamból adódóan mélyebb, a felrakás üres kvintek helyett reális hármashangzat-mixtúra, alul a basszus pillérhangjaival megtámasztva, a hangzás egészében véve titokzatos.

A **második versszak** első sorának dús felrakású, üreskvintes akkordai jól érzékeltetik a vonuló nyáj monumentalitását.

A következő dallamsor feldolgozásában Kodály a dallamot hordozó tenort körülvevő többi szólamnak a főhangokat körülíró mozgásformája által érzékletesen festi le a „környes körül” szót¹³.

A szoprán főhangjai csaknem végig azonosak a tenor hangjaival, az alt ezt reális kvarttpárhuzamban követi (2. kottapélda). Az osztott basszus ezzel szemben lendületesen és célirányosan halad előre, hangmagasságát tekintve fölfelé, hogy azután a 12. ütemben megérkezzen a teljes előző ütemet kitöltő, szekvenciózus koloratúrájának a nyáj nagyszerűségéhez illő, győzedelmesen felcsapó záróformulájára. Az emelkedés – amely a jelölt két hangközlépés kivételével pontos tükröfordításban mozog a nőikarhoz képest – természetes *crescendo*val jár; ezt az utolsó ütemben csak fokozza a bariton és a basszus egyesülése, valamint az, hogy a bariton szekvenciáját a tenor folytatja, jól megénekelhető, magas fekvésben; a dallamot a tenortól a szoprán veszi át, a szövegnek inkább megfelelő negyed + fél helyett fél + negyed ritmussal – így a teljes kórus egyszerre mondja ki a következő sorhoz való levegővétel okán megrövidülő sorzáró hangot.

tempo

Mégýen az nyáj, mégýen az nyáj, Kör - nyes - kö - rül a gaz al - - ján.

Mégýen az nyáj, mégýen az nyáj, Kör - nyes - kö - rül a gaz al - - ján.

Mégýen az nyáj, mégýen az nyáj, Kör - nyes - kö - rül a gaz al - - ján.

9 Mégýen az nyáj, mégýen az nyáj, Kör - nyes - kö - rül a gaz al - - ján.

2. kottapélda

¹³ Monteverdi *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* c. nagyszabású madrigáljában hasonló mozgással festi le, ahogy Klorinda körüljárja a keresztes lovagok erődjét (ld. az 5. sz. mellékletben).

Tanácsstalan ember szólal meg: „»Ugyan hol állok elejbe, Kerek erdő közepébe?»”.

A 13. ütemben a felső három szólam mozgása csaknem végig mixtúra jellegű, az ütem utolsó hangjától azonban egészen a következő ütem végéig előbb a szoprán, majd az alt, végül ismét a szoprán kerül ellenmozgásba a másik két felső szólammal. A basszus ebben a két ütemben a többi szólam anyagához képest komplementer ritmusban halad. A versszak utolsó sora igen sűrűn felrakott, szólamösszeállításában változó mixtúra-menetben hangzik fel, amelyhez a basszus is csatlakozik a 15. ütemben. Utóbbi szólam az ütem elején, a szoprán az ütem végén mozog a többi három szólammal ellentétesen (3. kottapéllda). Mindez a textúra összhatását jóval dinamikusabbá teszi, mint az előző versszak zárósorában.

„U - gyan hol ál - lok e - lej-be, Ke-rek er-dő kö-ze - pé - be?^{cc}

„U - gyan hol ál - lok e - lej-be, Ke-rek er-dő kö-ze - pé - be?^{cc}

„U - gyan hol ál - lok e - lej-be, Ke-rek er-dő kö-ze - pé - be?^{cc}

13 „Hol ál - - lok e - lej-be, Ke-rek er-dő kö-ze - pé - be?^{cc}

3. kottapéllda

A tanácsstalan ember lehet a narrátor, ez esetben azért tanácsstalan, mert nem bízik benne, hogy ő meg tudja majd állítani a nyáját, avagy Vidrócki, aki nyája tartózkodási helyét nem ismeri. Kodály ebben a két sorban a *f* előzményhez képest nem ír elő dinamikai változást, szemben az előző versszak zárósorának *subito p* megszólalásával. Innen, az így létrejött energikus megszólalásból gondolom, hogy Kodály Vidrócki szavaiként értelmezi ezt a két sort.

A harmadik versszakban Vidrócki határozottan rendelkezik, a dallam előbb a tenorban, majd a teljes férfikarban hangzik fel, a nőikar kísér, néhány akkordban szólal meg csupán Vidrócki babája: a „baltám”-ra „baltád”-dal, a „nyájam”-ra „nyájad”-dal felel, mintegy jóváhagyólag. Az előadói utasítás *agitato* – izgatottan. Értelmezhetjük tempóváltásnak, ez

megfelel a versszak mondanivalójának: Vidrócki félti a nyáját, már indulna, izgatott, ideges, sürgetőleg szól.

A kemény, pattogós férfikari mondat a basszus orgonapontjába torkollik, *diminuendo* kezdődik, a tenor különválik a basszustól, a nőikarban megszűnik a párbeszédes formát eredményező szövegváltozat, a három felső szólam Vidrócki szavait énekli: az eddig magát kifelé oly keménynek mutató betyár most, hogy magára marad, keserűen felsóhajt. Megindító hallani, ahogy baltájához, a vadonban egyetlen társához szól, s számkivetettsége, magára maradottsága felett érzett mély bánatában felkiált: „Hej baltám, édes baltám!”, majd elhalkul a hangja. (4. kottapélda)

dim. - - - - - p

Hej bal - tám, é - des bal - tám. p

Hej bal - tám, é - des bal - tám. p

nyo-mat. Hej bal - tám, é - des bal - tám. p

24 nyo-mat.

4. kottapélda

Ez a néhány ütem csupa nyugalanság. A sóhaj beszédszerűen egyedül a tenorban hangzik fel, a nőikar csak később szólaltatja meg, s akkor is tartott hangokon.

A tenor a nőikarral komplementer ritmusban mozog, a harmónia meg-megérkezik egy-egy konzonáns akkordra: kvartszext felrakású dúrhármasra. Ezek a hangzatok azonban szerkezetüknek köszönhetően már önmagukban sem megnyugtatóak, a basszus orgonapontjával pedig a 25. ütem első, a 26. ütem második és a 27. ütem első negyedén négyeshangzatokat szólaltatnak meg – igaz, ezek nem élesen disszonánsak: a szekundsúrlódás mindig a basszus és a középső szólamok egyike közti N2 (abszolút hangmagasságot tekintve N9 ill. k7). A 28. ütem második és harmadik negyedén a felső három szólam D-dúr hármasával szemben az *e* inkább basszus-késleltető hangnak tűnik, amelyet azonban nem követ oldás. Ez számomra azt muatja, a felső három szólam akkordjait a basszus orgonapontjától függetlenül értelmezhetjük.

Az akkordokról, rögtön megszólalásuk után el is mozdul vagy a tenor, vagy a nőikar (5. kottapélda). A 25. ütemtől a 27. ütem első negyedéig a basszus fölött tulajdonképpen olyan mixtúra-menet hangzik, amelynek felső két szólama az alsóhoz képest mindig negyeddel később halad tovább a következő akkordra – a 25-26. ütemben így a nőikar hemiolája és a tenor ritmusa komplementer.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major, 4/4 time. The score is for measures 24 to 28. The lyrics are: "Hej bal-tám, é-dés bal-tám." The score includes dynamic markings like "dim." and "p". The Soprano and Alto parts have a "dim." marking at the start of measure 25. The Tenor and Bass parts have a "p" marking at the start of measure 25. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

5. kottapélda

A 26. ütem első negyedértékén a tenor hangsúlyos d^1 hangjával létrejövő bővített hármasként fokozza a nyugtalanság érzését. A felső három szólamban a 27-28. ütem a basszus orgonapontja fölött zajló mozgása, vonulatát tekintve szintén mixtúrára emlékeztet, ahol a nőikari szólamok *cambiata*-szerűen körülírják a tenor következő hangja fölött megszólaló tercüket. Ezen körülírás lehajló, lágy hangzású tercmenetei érdekes hangzásukkal különös színt adnak a megszólaló „édes” szónak. Bárdos Lajos megállapítása szerint „A Mátra beesteledő erdejét festi az é-dór keretben megjelenő É-akusztikus sor három nagyterce.”¹⁴ A terület már alterált hangjai révén is kiemelkedik diatonikus környezetéből – ugyancsak Bárdos írja: „A diatónia fényét elhomályosító menetek kiválóan készítik elő a következő strófát”¹⁵. Kodály az „édes” szóra azzal is ráirányítja a figyelmet, hogy a hajlítás alatt a tenor fekvő hangja kettő helyett három negyed hosszúságú, s ezzel megbillen a tenor és a nőikar továbblépésének negyedenkénti, komplementer váltakozása, amely a 25. ütemtől kezdve folyamatos volt.

A háromtagú szekvencia (ld. 6. kottapélda) nyugodtságát a tenornak a 27-28. ütemben félkottánként lelépő skálamenete biztosítja. A megnyugvás, vagy még inkább belenyugvás

¹⁴ *Heptatonia secunda*, in: Bárdos Lajos: Harminc írás, 459. o.

¹⁵ *uo.*, 460. o.

érzetét keltő megérkezés fokozatos: a tenor már a 28. ütem második negyedén eléri a szekvencia záróhangját, míg a nőikar oda csak a 29. ütem első negyedén érkezik meg. A szoprán és az alt utolsó lépésével dallamilag folytatja a szekvenciát, addigi ritmikája viszont augmentálódik, így megkomponált lassítással érkezik a számomra a beletörődést jelentő, feloldatlanul maradó $a^1-h^1-d^1$ akkordra.

6. kottapélda

Ez a néhány szó Kodály saját szövege: nem szerepel a népdalban, mégis, a „baltám” szó révén szervesen kapcsolódik a most elhangzott versszakhoz. Ezzel vezet át abba a térbe, időbe és hangulatba, amely a következő, **negyedik versszakban** jelenik meg¹⁶: beesteledett, Vidrócki már mélyen bent jár az erdőségben, s nincs kitől szállást kérnie. Az otthonatlan betyár, a máskor oly kemény, büszke, kevély most megrokskad a teher alatt, amelyet egész életében hordoznia kell, szinte megöregszik. „Beszéde” szaggatottá válik, Kodály a központosításnak megfelelően tagolja a versszakot soronként, félsoronként, a vesszőknél egy, a pontnál két negyedszünettel várta meg a népdalsorok megszólalását (ld. 7. kottapélda); a „szállást kérnék, de nincs kitől” szöveg a soron belül (a vesszőnél) is tagolódik, itt a két félsort is elválasztja egy negyedszünettel. Ez számomra nemcsak mondattani jelenség – érzelmi mondanivalót is hordoz: Vidrócki, miután kimondta, egy pillanatra mintha eljátszana a gondolattal, hogy van, talán nem is messze egy hely, ahol szállást kérhetne..., de aztán felsóhajt: úgyszincs kitől. S az utolsó két sorban valamiféle méltóságot érzek: a szenvedését

¹⁶ ld. a 15. sz. jegyzethez tartozó forrásidézetet

emelt fővel viselő emberét – ez talán a kiegyensúlyozott ritmikának s a dallam mély fekvésének köszönhető.



7. kottapélda

A versszak kísérete igen beszédes. Vidrócki zenei értelemben is teljesen magára marad: a mű során először fordul elő, hogy a kíséret a legcsekélyebb mértékben sem osztozik a dallamot hordozó szólam szövegében.

Fontos az is, hogy a dallam a basszusba kerül. Ennek oka talán több annál, mint hogy a mély férfiszólam hangszíne a legalkalmasabb arra, hogy a versszak mondanivalójának s Vidrócki lelkiállapotának fájdalmát visszaadja – nekem a barokk passiók Krisztus-hangja jutott eszembe. Hiszen a passió szó jelentése: szenvedés, s a balladának ezen a pontján Vidrócki mélyen szenved: az egész életét megnyomorító teher súlyosan nehezedik rá. S ahogy a passió során Krisztus számára a magára hagyatottság lelki kínja nagyobb gyötrelem, mint a testi, úgy Vidróckinak is ugyanez jelenti az igazi szenvedést.

A kíséret teljesen homofon: a felső három szólamban öt tartott akkord szólal meg, „A” hangzóval (8. kottapélda).

Az első szűk felrakású, mély fekvésű, tercállású C-dúr hármashangzat. Az egyszerű akkord köznapinak tűnő mondatra válasz: „Esteledik már az idő” – mintha Vidrócki éppen csak kimondaná hangosan egy gondolatát. Az akkord fekvése folytán mégis tompa hangzású, a dinamikai utasítás – *diminuendo* – révén sóhajszzerű: sejteti a folytatás hangulatát, súlyos mondanivalóját.

29

Es-te-lë-dik már az i-dő,

8. kottapélda

A második szövegsornak már az első feléből, a folytatás ismerete nélkül is tudjuk, hogy Vidrócki hiába is kérne szállást. A kísérő szólamok jóval magasabb fekvésű, tágabb felrakású hangzatot szólaltatnak meg, ezúttal korábban, nem várva ki a félsor végét sem. Az akkord hangjai: a tenorban és az altban c^1-e^1 terc, ennek fölső hangját kettőzi oktávval magasabban a szoprán. Az előző, ugyancsak c alapú¹⁷ akkord tömör, anyagszerű megszólalásához képest ez a hangzat karcsú, légies, fényes, hűvös hangzású. A három negyed hosszúságú akkord még kétszer felhangzik, mindannyiszor *diminuendo*, egyenletes időközökben, az egyes megszólalások között egy-egy negyedszünettel (9. kottapélda).

31 Szállást kér-nék, de nincs ki-től. Sü-rű er-dő a szál-lá-som.

9. kottapélda

¹⁷ Értelmezhetnék a basszus és a felső három szólam hangjait együttesen, négysszólamú, azonban utóbbiakat a basszustól olyannyira különállónak, függetlennek érzem, hogy inkább hajlok az általuk megszólaltatott háromsszólamú akkordokat önálló hangzatoknak tekinteni.

A magas, karcsú és fényes hangzású, újra és újra elhalkuló hangzat egyenletes ütemben ismétlődő megszólalása harangszóra emlékeztet. A harangkondulás általában lágy, mély, zengő (hasonlóan a versszak során felhangzó legelső akkordhoz). Van azonban egy harang, amelynek jellemzően magas, éles hangja van: a lélekharang. Hangja a kilátástalanság, a reményvesztettség hangja, a Vidróckit a végsőkéig elcsüggesztő érzéseket fejezi ki.

Azt, hogy az akkordokat valójában kik szólaltatnák meg, nem tudjuk. Valakinek vagy valakiknek az együttérző sóhajai hangzanak fel, vagy csupán Vidrócki hallja képzeletében a lélekharang hangját, esetleg a kívülálló szemlélő asszociációja, amit a betyár életének kilátástalansága kelt benne... – bármelyik lehetséges. De biztos, hogy még ha a hallgatóság együttérzését fejezik is ki a felhangzó akkordok, megszólaltatójuk nem része, csupán szemlélője a ballada világának, hiszen a valóságban nincs Vidrócki mellett senki. A távolból hangzik, akár a passiók koráljai, amelyek a mindenkori *befogadót* teszik az események részesévé.

A lélekharang kongásának ritmusa a harmadik népdalsor végén (34. ütem) megbillen (ld. 10. kottapélda)– az ötödik, utolsó akkordot megelőző szünet az eddigi egy helyett két negyed értékű.

31 Szállást kér-nék, de nincs ki-től. Sü - rű er - dő a szál-lá - som,

10. kottapélda

A várt újabb kondulás pillanatnyi elmaradása meglepő, a folytatás jelentőségét növeli, annak súlyt, nyomatékot ad. Utóbbi a szöveggel van összefüggésben: Vidrócki itt mondja ki, s a hallgató ebben a pillanatban érti meg a híres betyárvezér tragédiáját. Egy percre – a negyedszünet erejéig – mindenki elnémul a betyár panasza hallatán, a versszak során először

a sorzáró hang egy negyed erejéig egymaga szól, s amikor, már más hangokon, új, fájdalmasabb harmóniával újra megszólal a harang, egy pillanatra mintha megállna az idő.

Amíg az előző három akkordban a szopránnak inkább a hangszín alakulásában volt szerepe, addig a két középső szólam elmozdulásával önálló harmóniai szerepet nyer az immár tág szerkesztésű, az eddiginél egészében véve mélyebb fekvésű, kvinthiányos szeptimakkord¹⁸ szeptimhangjaként. Ennek ellenére az új akkord megszólalásakor úgy vettem észre, figyelmem nagyobbbrészt az egyes szólamok elmozdulására irányul, s csak kisebb mértékben a létrejövő új hangzatra, holott utóbbi érzelmi töltése vitathatatlanul erősebb. Számomra mégis beszédesebben fejezi ki a fájdalmat, részvétet az alt fölfelé tett k2-lépése, s a tenorral eddig megszólaltatott terc ellenmozgásban szextre való kinyílása, mint az alt és a szoprán szeptimsúrlódása.

A szeptimsúrlódást azért is érzékeljük inkább színként, mint disszonanciaként, mert a szoprán e^2 -je – miután az alt e^1 -ről való elmozdulásával önállósult, s az érkező új akkordban érzésem szerint dominál – az előző akkordból fekvé maradvá, a harang-hangzás effektusának jelentős tényezőjeként összekötő kapcsot alkot a két hangzat között, ezzel biztosítva a harangszó kialakult asszociációjának megmaradását. Ha a hangközt disszonanciaként értelmeznénk, akkor ez az oldódás igényének feszültségét hordozná, s kíváncskozna, hogy a szoprán lehajlásával a disszonáns szeptimhangköz konszonáns szextre oldódjék. A megszólaló akkord azonban – ilyen értelemben – teljes mértékben statikus.

¹⁸ ld.17. sz. jegyzet

A „Sűrű erdő” szöveg egyre halkuló, furcsa akkordjai is a kietlenséget és magányt illusztrálják (11. kottapéllda).

The first system of the musical score is for the vocal part. It consists of four staves. The top three staves are for the vocal line, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo/mood is marked 'p dim.' (piano, diminishing). The lyrics are: 'Sű - rű er - dő szá - lá - som, 36 - ká - som.' The melody is characterized by a series of descending intervals, creating a sense of fading or retreat.

The second system of the musical score continues the vocal part. It consists of four staves. The top three staves are for the vocal line, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo/mood is marked 'pp' (pianissimo) and 'sosten.' (sostenuto). The lyrics are: 'szá - lá - som. 40 - som.' The melody continues with descending intervals, maintaining the sense of fading or retreat.

11. kottapéllda

A szakasz kezdőakkordja egyezik a harangszó utolsó kondulásának hangzatával. A szopránban a „Sűrű erdő szállásom” szavak kimondása során a szoprán dallama T8-ot esik – az ereszkedő dallam Vidrócki lemondó sóhaját festi.

A mondat vagy félmondat kezdőszava szünet után szólal meg, a második és harmadik szó kezdőszótagját a dallam felfelé tett N2 lépéssel éri el. A fölfelé tett lépések kiemelik a szósúlyokat, a dallam egészének szavankénti ereszkedése ($e^2-c^2 - d^2-g^1 - a^1-g^1-e^1$) pedig a mondat hanglejtésének felel meg.

Az altban és a tenorban a „Sűrű erdő” szavak dallama lépésszerűen lefelé halad. A szókapcsolat két tagját Kodály azonos, a folytatást ettől eltérő ritmussal látja el, ezzel a jelzős szerkezet egybetartozását húzza alá. A két szólam dallama az egyes motívumokon belül és a teljes szakaszt tekintve is folyamatosan egyre lejjebb ereszkedik.

A 37. ütemben az „erdő” szó elhangzásakor a szoprán T5-et lép le, ezzel csatlakozik a középső szólamok mozgásához, s velük mixtúrában halad tovább. Az egyetlen kivétel ez alól a 39. ütem első két negyede, itt az ütem 1-en a nőikar átkötése ellenében a tenor lelép N2-ot, majd lépésszerűen továbbhalad lefelé; az ugyancsak továbblépő alttal két hang erejéig k7-párhuzamot képez, ezt az alt terclépése szünteti meg az ütem végén, innentől visszaáll és meg is marad a szext-távolság a két szólam között.

(A tenor lelépését az magyarázhatja, hogy a szakasz ritmikájának köszönhetően az eredeti 3_4 -es metrika, s a hozzá tartozó súlyozás elmosódik, ezért szükség van valamilyen fogódzóra, amely fenntartja az eddigi súlyviszonyok érzetét. A tenor lépése nélkül a fősúly az eredeti ütem 1-ről lassan átkerülne a második ütésre – ennek különösen kellemetlen következménye lenne a 39. ütemben a „szállásom” szótag hangsúlyossá válása.)

A mixtúra felépítése érdekes módon a tonális és a reális felépítés határán mozog: a szólamok lépései az esetek egy részében a hangnemen belül maradnak, az alt és a tenor között viszont két alkalommal is – első alkalommal egy-egy átmenő hang közbeékelődésével, másodszer közvetlen módon – keresztállás alakul ki (12. kottapélda): az első szó kezdőhangja az altban f^1 , a másodiké a tenorban $fisz$, a harmadik szó második szótagján az alt c^1 -t, a harmadikon a tenor $cisz$ t énekel.



12. kottapélda

A kétféle mixtúra-hangzás közti ingadozás és a keresztállások szokatlan hangzása titokzatos légkört teremt.

A „szállásom” szó két alkalommal hangzik el, a két megszólalás azonban zeneileg három motívumból áll. A három motívum intenzitása egyre csökken: az első még fölülről induló dallam, mindhárom szólam T4-ot jár be felülről lefelé haladva; kezdőszótagja átkötött hang a női szólamokban, s hajlítás a tenorban, önmagán belül kis dinamikai ívet igényel. A második motívum, amely alulról indul, már a föllépéssel sem éri el az előbbi kezdőhangját: utóbbinál egy hanggal lejjebbről ereszkednek vissza a szólamok az előző motívum záróhangjaira. A szövegelosztás is hozzájárul az intenzitás csökkenéséhez: az előbbi átkötött hanggal szemben itt a kezdőszótag negyedszünet után induló félkottája után a következő ütem 1-én szólal meg az új szótag; a kezdőhang relatív rövidsége, az átkötés hiánya és az ereszkedés helyetti föllépés egyike sem hagy teret az előbbihez hasonló, bármilyen apró dinamikai ív képzésének. A három tényező közül talán csak az utolsó szorul némi magyarázatra: a föllépést megelőző dinamikai ív a következő, hangsúlytalan szótagot kedvezőtlen módon kihangsúlyozná.

Furcsának tűnhet a „szállásom” másodszeri elhangzásakor a szó negyedszünettel való két részre bontása. A kettészakadt szó elhangzásakor a dallami motívum megismétlődik, mintha a beszélőnek – Vidróckinak – erőt kellene gyűjtenie a szó befejezéséhez. A motívum csonka megismétlése – hiszen az alt és a tenor másodszor fekvé marad az ütemkezdő föllépő hangon – és másodszeri *sostenuto* megszólalása, s a szó kettészakadása a dinamika további csökkenése nélkül is a beszélő lelkierejének megfogyatkozását, s a sűrű erdő sötétbe borulását festi.

A szoprán kétszer is elhangzó g^1 - $fisz^1$ - e^1 motívuma dallamilag már a következő népdal kezdő fordulatát előlegzi. A középső szólamok e - c^1 szextre való föllépése pillanatában csökken a dinamika *pp*-ről *ppp*-ra; a hangköz másodszorra fekvé marad, így a keresztállás sem hangzik fel még egyszer – mindebből érezzük, hogy a szakasz lezárásához közeledünk.

A kép lassan elsötétül, s mint egy *filmbeli vágással*, más helyszínre és más hangulatba kerülünk: elérkeztünk a második népdalhoz, az első nagy egység középrészéhez.

3.1.2. Már Vidrócki emelgeti a bankót [B], 44-74. ütem

A [B] népdal – „Már Vidrócki emelgeti a bankót” – elbeszélői azok, akik Vidróckit nem annyira hús-vér emberként, inkább élő legendaként ismerik.

Az első strófa (13. kottapéllda) *allegro* tempójú, és szinte végig imitációs. Nem véletlenül: a versszak *pianissimo* indul, mint amikor valami pletykát rebesgetnek az emberek egymás között, s ahogy a híresztelés lábrakap, úgy viszi tovább a zenei anyagot a belépő imitáló szólam – itt a tenor. Aztán a 3. sortól újabb szakasz – újabb, immár háromfázisú (szoprán-tenor-alt) imitáció („Elvezeti...”): megintcsak a fojtott beszélgetés. A versszak utolsó másfél ütemét leszámítva csak a felső három szólam énekel, az utolsó másfél ütemben kapcsolódik be a bariton, az utolsóban a basszus. Ha a jelenetet egy falusi kocsmába képzeljük, akkor ők azok, akik a szomszéd asztal mellől helyeselnek. Az egész strófa jóval derűsebb hangulatú, mint az előző rész.

Allegro (♩ = 116)

pp

Már Vid-róc-ki e-mel-ge-ti a ban-kót,
pp A ban-kót,
pp Már Vid-róc-ki e-mel-ge-ti

44

Ősz-haj-na-lon el-ve-ze-ti a csi-kót. *pp* El-ve-ze-ti
 Ősz-haj-na-lon el-ve-ze-ti a csi-kót.
 a ban-kót, *pp* El-ve-

46

49

51

13. kottapéllda

A második versszak – az előző *pianissimo* zárásával szemben – *fortissimo* kezdődik. Nagy újságot ad tudtul, melynek mibenlétét még nem ismerjük, de a basszus „Jaj!” felkiáltása, amely egybeesik a tenor nyomatékos „nagy hírit” szövegével, már előrevetíti azt, hogy baj történt (14. kottapéllda). A berobbanó „Jaj” szóval (c^1) egy időben a szoprán felfelé történő oktávugrással megszólaltatott e^2 hangja és az alt $fisz^1$ -e, mely ezzel kis szeptimet, a basszus hangjával tritonust zár be, és az ütésen, a tenorban megszólaló e^1 -vel is sűrlődik, együttesen inkább effektusszerűen érzékeltetik a kiáltást, mintsem disszonáns harmónia gyanánt.

ff Hal-lod-tad-ë Vid-róc - ki - nak nagy hí - rit?

ff Hal-lod-tad-ë Vid-róc - ki - nak nagy hí - rit?

Hal-lot-tad-ë nagy hí-rit?

54 Ja!

14. kottapéllda

Hasonló a helyzet a két ütemmel későbbi megfelelő helyen (15. kottapéllda)– itt az alt ráadásul *divisi* önmagában nagy szekundot énekel ($e^1 + fis^1$), s ehhez járul a tenor d^1 -je. Utóbbiról a tenor továbbhalad, motívuma rímel a szólam előző sor végén énekelt hangjaira. A motívum egyszerű dallama összhangban van a „*levágta a fejét*” szavak értelmével – az előző sor végén énekelt fordulatot utólag értelmezhetjük ennek megelőlegzéseként. Amíg az első sorban a tenor közbevág (ugyanott, ahol az első versszak első sorában közbeszólt), s ezáltal a megkomponált dinamikai emelkedés lépcsőzetesen éri el a jajkiáltás hangerejét, addig a második sorban csak a dallamsor utolsó hangjának megszólalásakor, a basszussal együtt lép be; ez egybeesik a nőikari *unisono* felbomlásával is. Mindennek köszönhetően a fájdalomkiáltás előzmény nélkül, így az előbbinél is nagyobb intenzitással tör ki. Vidróckit lefejezték – a hagyomány szerint betyártársa, Pintér Pista ölte meg, „*ki titkon a betyárcsapat vezérségére vágyott*”¹⁹; tetteben áruló módon segítette harmadik társuk, bizonyos Lőrincz Pista²⁰.

¹⁹ Balogh, 150. oldal, 11. bekezdés

²⁰ Balogh, 152. oldal, 14-16. bekezdés

16. kottapéllda

A versszak hangvétele csak az utolsó másfél ütemben lágyul meg, az utolsó nyomaték, az „a földre” szöveg (a szopránban) és a „levágta” szó (a középső szólamokban) után a veszteség szomorúságát festve, amit azok az egyszerű emberek éreztek, akik akár hírből ismerték Vidróckit, akár személyesen, mindenképp egy hőst veszítettek el benne.

A harmadik versszak *piano* indul és alaphangulata bensőséges: aki megadja Vidróckinak a végtisztességet, azt az Isten is megáldja. A kezdés karcsú hangzása erős kontrasztot képez az előző versszak karakterével. Amíg ott a hírt kapták meg a beszélők, s annak hallatán csaptak fel indulataik, itt, a hír okozta sokkon immár túl, hangvétélük nyugodtabbnak indul – ezt szolgálja a *meno mosso* tempó is. A strofa első felében a két felső és a két alsó szólam is (a basszus és az alt kezdőhangját leszámítva) külön-külön *unisono* énekel. A dinamika a versszak kezdetén *piano*, azután viszont – a dallamot hordozó szólamokban az első, majd a második sor végén, a kísérő szólamokban a második ütem végétől – folyamatosan emelkedik. A dallam hangzásának lépcsőzetes erősödése számomra azt az erőt jelenti, ami a Vidrócki pártjára álló, s őt végtisztességben részesítő, ezzel az emberivel szemben az isteni törvényt²¹ érvényesítő ember erkölcsi fölényében rejlik, az ütemenként felhangzó „Jaj!”-ok folyamatos *crescendo*ja pedig a gyász, a bánat lassan felizzó fájdalmát festi (17. kottapéllda).

²¹ Részletesen ld. a 117-118. oldalon

Meno mosso (♩ = 96)

A Vid-róc-kit ki mos-sa ki a vér-ből? Azt áld-ja még az Úr-is-ten az ég - ből.

ta. Jaj! Jaj! Jaj!

A Vid-róc-kit ki mos-sa ki a vér-ből? Azt áld-ja még az Úr-is-ten az ég - ből.

64 ta. Jaj! Jaj! Jaj!

17. kottapéllda

Bár a versszak harmadik sorának ritmikája nagyon hasonló az előző versszak megfelelő sorában tapasztalthoz, karaktere mégis ellentétes, a feldolgozás eltérő módja révén: a basszus orgonapontja felett a tenorban két-két negyedlet átfogó hajlítások jelennek meg (ellentéte az iménti negyedletenkénti *marcatónak*), az alt szólamban alterált hangok szerepelnek (az előbbi szakasz s az azt követő sor hangjai is a szoprándallam dallamos moll-skáláját leszámítva teljesen diatonikusak voltak) (18. kottapéllda). Haladnak ugyan együtt skálamenetek több szólamban, de az ilyen mixtúraszerű mozgás tartama itt legfölből két negyed, a belső szólamok inkább egymásra feelve kezdenek újabb és újabb lefelé irányuló mozgásba, szemben az előző szakasz tömören felrakott mixtúrájának céltudatos haladásával, ami a drámaiságot szolgálta. Mindez – kivételesen szép harmóniákkal párosulva – rendkívül lágy, mintegy imádságos hangvételt eredményez. Ehhez jól illik a basszus orgonapontja; a szólam anyaga erről ellépve funkciósbasszus-jellegűvé válik: tartott hangjai és jellegzetes funkciós lépései biztos alapot nyújtanak a felső három szólam harmóniáinak lágy mozgású változásaihoz.

18. kottapélda

Ez a versszak – s egyben a népdal – koronás (negyed)szünettel, tehát kiírt cezúrával zárul – ez először fordul elő a műben. Természetes magyarázata, hogy az imádság után a beszélő elcsendesedik; a történetben is új szakasz következik, amely lezárja Vidrócki történetét: a visszatérő első népdal Vidrócki temetését beszéli el.

3.1.3. A Vidrócki híres nyája [A] – 5. versszak, 75-95. ütem

A visszatérő [A] népdal **ötödik versszakának** feldolgozása hasonló szerkesztésű, mint a dal első megszólalásának negyedik, záró versszaka. Különbség az eltérő harmóniakon kívül, hogy a dallam nem a basszusban, hanem az altban szólal meg, a kíséret a versszak első

felében a férfikarba kerül (19. kottapélda), a másodikban pedig – szemben a negyedik versszak három szólamban megszólaló kísérő akkordjaival – ötszólamú: osztott szoprán és tenor szólammal (21. kottapélda).

Szó volt róla, hogy a negyedik versszakban felhangzó akkorok megszólaltatói semmiképp nem részei, csupán szemlélői a ballada világának²².

Az ötödik versszak esetében egészen más a helyzet: több, mint valószínű, hogy a kíséretben a Vidróckit gyászoló tömege szólal meg, az a tömeg, amely vágyott volna elkísérni Vidróckit utolsó útjára, de a valóságban nem tehette meg: a híres betyárt titokban temették el, jeltelen sírba²³. S a környékbeli egyszerű nép, amelynek azt sem engedték meg, hogy illő módon, harangszóval búcsúztassa Vidróckit²⁴, vágyálmát fogalmazza meg, amikor legalább a balladában „odameséli magát” a temetésre²⁵, és gyöngyöt – elképzelhetetlenül értékes kincset – szór kedves halottja koporsójára.

(Más értelmezés szerint a gyöngyök nem valóságosak lennének, hanem eső vagy könnyek hullását jelképeznék. Erre a szép gondolatra hatodik osztályos tanulók jutottak; egyikük, amikor a 20. kottapéldán látható dallam-variáns alkalmazására kerestünk magyarázatot, még azt is hozzáfűzte, hogy a mivel a lehulló gyöngy újra fölpattan, az eső és a könny viszont csurog, a variáns is jobban illik az utóbbiak valamelyikéhez.)

Ez a gyászoló tömeg masszívabban szólal meg gyászában és vágyakozásában egyaránt, mint a harangszót megszólaltató, avagy Vidróckin szánakozó kar. Előbbit festik a versszak első felében a férfikar mély, tompa hármashangzatai, utóbbit a strófa második felében a kíséret tág felrakású, négy-, majd ötszólamú akkordjai. A negyedik versszak feldolgozásához képest megnövekedett szólamszámnak nemcsak a dúsabb hangzás szempontjából van jelentősége: a négy, majd öt szólam révén a kíséret teljes akkordokat tud megszólaltatni, szemben az előző versszak harangozást festő, inkább effektusszerű, mint harmóniai szerepű hangzataival.

²² ld. 19. o.

²³ 1873. február 10-én – Balogh, 153. oldal, 8-9. bekezdés

²⁴ Balogh, 153. oldal, 10. bekezdés

²⁵ amelyről csak utólag értesült – Balogh, 153. oldal, 9. bekezdés

Tempo I (*ma un poco meno mosso*)

mp A Vid-róc-ki sír-hal-má - ra Gyöngyhull a ko-por-só - já - ra.

p A A

75

19. kottapélda

A versszak első fele leíró, ehhez mértén csöndes – nem csupán halk, hanem igen nyugalmas is. Az alt szólamban *mp* felhangzó dallamot a háromszólamú férfikar mély fekvésű, tompa hangszínű, tág felrakású, halkuló *p* hármashangzatokkal kíséri – a négy ütem alatt összesen két akkord szólal meg, a két népdalsor végén egy-egy, az első pontozott fél-, a második koronás félértéken.

Hogy a gyöngy pergését-hullását – amely egyértelműen mesés elem, csak vágyálom, semmint realitás – érzékeltesse, Kodály megváltoztatja a második sor első ütemének utolsó hangját (20. kottapélda). Az új hang az eredeti fölfelé végzett tercugrás helyett belesimul a skálamenetbe. Ez nemcsak illusztráció: még nyugalmasabbá teszi a dallamot.

mp A Vid-róc-ki sír-hal-má - ra Gyöngyhull a ko-por-só - já - ra.

75

20. kottapélda

A versszak második része (21. kottapélda) ezzel szemben kirobbanó: „Hej Vidrócki, most gyere ki! Hat vármegye vár ideki!”, az alt dallama *f* dinamikájú. A kíséret – amely kiegészül az osztott szopránnal – első két akkordja a 78. ill. a 79. ütem második ütésén szólal meg, dinamikájuk *p*, *diminuendo*, karakterük azonban, rögtön a félsorok második negyedén való belépésük miatt, sürgető.

A harmadik akkord várat magára, de – főként azért, mert nem szabályos ismétlődésből lép ki ezzel – más, kevésbé drámai módon, mint a negyedik versszakban: itt pusztán kívárja

a rábeszélés – „Hej, Vidrócki, most gyere ki! Hat vármegye vár ideki!” – lendületes érvelését, és sóvárgását kifejező sóhajával ad kérésének nagyobb nyomatékot. A három negyednyi szünet ellenére utóbbi szervesen kapcsolódik az előző két akkordhoz: ebben része van annak, hogy a három hangzatban a szoprán II. félhangonként emelkedik (e^1 - f^1 - $fisz^1$), s a basszus háromhangos funkciósbasszus-jellegű mozgást végez, továbbá a tenor II. (és majd a hozzá csatlakozó tenor I.) haladása is a basszuséhoz hasonló (21. kottapélda).

21. kottapélda

A kísérő szólamokban a megfelelő szakaszhoz képest itt van az egyetlen formai eltérés: a hívást követően megszólaló hangzat – domináns színezetű, d alapú nónakkord – kinyílik, dinamikailag kupolát képezve, hangközlépéseit tekintve nem, harmóniailag annál jelentősebben (22. kottapélda): az érkező akkord négyeshangzat, alaphangja e , színezete szintén domináns, szerkezete a basszusban fekvő maradt d hang révén szekundfordítás. A hangzat a szoprán fölfelé tett N2 lépésével szintén nónakkorddá bővül – ez a pillanat a harmóniai kinyílás csúcspontja –, felépítésében megegyezik az előző ütemben megszólaló hangzatéval. A szopránnak az elért $fisz^2$ hangjáról e^2 -re való visszahajlásával egy időben a többi szólam is elmozdul, s visszakanyarodnak az előző ütemben hangzó akkord hangjaira; a fellépést és visszahajlást dinamikai oldás kíséri. (Különbség, hogy az akkord ezúttal kvinthiányos, lévén, hogy az alt a hangja ebben az ütemben már nem szól.)



22. kottapélda

A másfél ütem harmóniai történéseit összegezve: *d* alapú, domináns színezetű, nagy nónát átfogó nónakkordot *d* basszusú domináns szekundakkord követ, amely a szoprán föllépése folytán ugyancsak nagy nónás, de szekundmegfordítású domináns nónakkorddá nyílik ki; a szólamok végül visszatérnek az első nónakkord hangjaira – ez nyilvánvalóan nem sugall harmóniai befejezettséget. A befejezetlenség érzését számomra leginkább a tenor c-re való visszalépése erősíti.

Ezt a nyitva hagyott akkordot nemigen lehet „válasz nélkül hagyni”. S valóban: Vidrócki kiszól kevélyen a sírból, nem tagadva meg azt az önmagát, akit szinte vallásos tisztelet övez, s megismételve a versszak második felének dallamát, lekicsinylően mondja: „»Mit ér nekem hat vármegye? Tizenkettő jöjjön ide.«”. (Ez a dallamismétlés – természetesen – nem Kodály leleménye: a népdalban szerepel így.)

Vidrócki költői kérdését a kórus többi része elnémulva hallgatja; csak akkor szólal meg ismét, amikor a basszus elérte a harmadik népdalsor záróhangját. Fontos pillanat: ekkor csatlakozik vissza Kodály az előző versszak analóg helyéhez: innentől, a 85. ütem utolsó negyedétől kezdve a feldolgozás – bár néhol ritmikai eltérés előfordul – a hangokat tekintve pontosan megegyezik a negyedik versszak megfelelő szakaszának feldolgozásával (85-94. ütem v.ö. 34-43.), annak ellenére, hogy a hangulat, a mondanivaló homlokegyenest ellentétes az ottanival.

85 hat vár-mé-ge? Ti-zén-ket-tő jüj-jön i - de:

(ossia: i-de:)

23. kottapéllda

A versszakot követő szakasz is hangról hangra, s már ritmikájában is²⁶ megegyezik a negyedik népdalstrófa megszólalását lezáró terület zenei anyagával, a kórus itt „a” hangzóval énekel. Egy ilyen kevély válasz után azonban nehezen tudom elképzelni ugyanazt a szomorú hangvételt, mint ami ennek a résznek az első alkalommal történő „sűrű erdő szállásom” szöveggel történő megszólalására jellemző.

87 i - de:

(ossia: i-de:)

²⁶ Kivétel ez alól a kiadásban szereplő, s a kórusvezetők által az eredeti helyett többnyire alkalmazott *ossia*: 

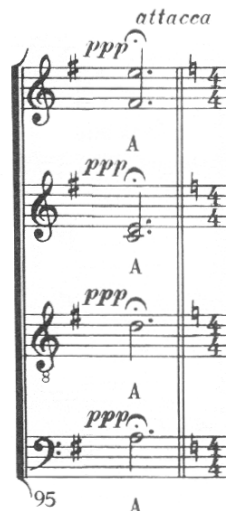
Ehhez Bárdos Lajos szolgál adalékkal „Az új Kodály-kötetek kérdéséhez” c. írásában: „Helyreállítottam a Mátrai képek basszusában a 87-88. ütem eredeti ritmusát, amelyik az előző kiadásokban külső beavatkozásra elferdítve jelent meg. (Most ez az önkényes változat mint *ossia* szerepel a kötetben.)” in: Tíz újabb írás, 219. o.



24. kottapélda

Erre a gondolatra akkor jutottam, amikor a művet a Debreceni Református Kollégium *Kántusának* előadásában hallgattam, Berkesi Sándor vezényletével. Ezen a felvételen ennek a szakasznak különösen a kezdetét határozottan álmélkodó hangvételűnek hallom (a lelépő hangközöket a legenyhébb, szinte észrevétlen *glissando*val hidalják át a szólamok), ezt a reakciót pedig kifejezetten életszerűnek érzem.

A darab első egységét a másodikkal összekötő átvezetés mindösszesen egyetlen, *ppp* megszólaló akkord vagy inkább hangfűrt, szólamok szerint: *a* (B); *d*¹ (T); *c*¹ *e*¹ (A); *fisz*¹ *e*² (S) (25. kottapélda). Ezzel, mint amikor egyetlen karmozdulattal intünk búcsút, s egy szóval kiáltunk a távolból még egy utolsó istenhozzádot, elbúcsúzunk Vidrócki alakjától. A hangfűrt, amely inkább effektus, mint harmónia, halk, távoli trombitajelként egyben mintegy bejelenti a mű második nagy egységét.



25. kottapélda

Az akkord több elemző szerint Vidrócki halálának, sírbatételének hangulatát illusztrálja Vásárhelyi Zoltán felfogásában a hangzat a jelenet túlvilági irrealitását festi. Ittész Mihály számol be arról, hogy Vásárhelyi a Mátrai képek próbálása során „képes volt hosszú percekeltölteni azzal [...], hogy [...] a Vidróczki balladát lezáró különös akkord [...] lidércfényszerűen, foszforeszkáló hangszínnel szólaljon meg.”²⁷ Kollár Kálmán a mű előadására irányuló útmutatásában megfogalmazott elképzelése szerint az akkord a lágy csillagfény távoliségát festi: „a [...] Vidróczki-ballada csendes siratással fejeződjön be, és egy – csak igen figyelmes munkával megoldható – nónakkord csillagtakarója hunyorogjon Vidrócki sírja felett...”²⁸

(Bár magam az imént leírt módon inkább a következő részhez, avagy mindkettőhöz egyformán kapcsolódónak érzem a hangzatot, az itt idézett két megközelítést éppoly elképzelhetőnek tartom, mint sajátomat.)

²⁷ Ittész Mihály: *Emlékek, találkozások (Vásárhelyi Zoltán 1900-1977)*, Forrás c. folyóirat, 2000 november, 94. o.

²⁸ Kollár Kálmán, 118. o., 5. bek.

3.2. Második rész (96-191. ütem)

A második nagy egység három dalból áll: az „*Elmegyek, elmegyek, el is van vágyásom*”, a „*Madárka, madárka*” és a „*Sej a tari réten*” kezdetű népdalokból.

Több elemző²⁹ is egybefüggő történetté kapcsolja össze a három dal cselekményét. Ezt magam kissé erőltetettnek érzem. Eszerint az értelmezés szerint ugyanis az [E] népdalban szereplő legény azonos lenne azzal, aki a [C] dalban búcsúzott babájától, a harmadik dalból viszont egyértelműnek tűnik számomra, hogy ott a legény nem régi babájával találkozik, hanem egy számára eddig ismeretlen leánnyal keresi új kapcsolat lehetőségét. S bár az elsőhöz hasonlóan a második nagy egységben szintén van szomorúság is ([D]), s ez Kodály feldolgozásában drámai méreteket ölt, a részt valódi dráma mégsem árnyékolja be – ez nem lenne érthető akkor, ha megtudnánk, hogy a világot a nyakába vevő legény igaz szeretetét hamisra fordította – márpedig ha egy ismeretlen leánynak kezdene udvarolni a tari réten, akkor mindenképp ez lenne a helyzet.

3.2.1. *Elmegyek, elmegyek, el is van vágyásom* [C], 96-128. ütem

Az első dalban szerelmesek búcsúzkodásának vagyunk tanúi. Szereplői: egy legény és egy leány; előbbi szűkösnek érzi a tanyasi élet kereteit, és elhatározza, hogy szerencsét próbál a nagyvilágban – utóbbi szeretettel búcsúzik.

A három strófa feldolgozási formája magáért beszél: az első – a legény szavait – a férfikar énekli, a másodikban – ahol a leány válaszát halljuk – a dallam a nőikarba kerül, a harmadikban a nőikar és a férfikar imitációban felelget egymásnak (utóbbira még kitérek).

Az első versszakot a legény énekli a leánynak (férfikari *unisono*). Karaktere markáns, az előadói utasítás: *Tempo di marcia*, azaz: indulótempóban – lenézően beszél otthonáról, nincs is

²⁹ Tóth Aladár: „Hetyke fiatal legényke fordít hátat szűk kis falusi otthonának, hogy szerencsét próbáljon a nagyvilágban. Búcsúszavára lány, dallamos női hangok válaszolnak. És itt máris érezzük: akit ilyen hívogató-csalogató otthoni hangok bocsátanak útra, az bizonyára nem fogja sokáig bírni az idegenben. Csakugyan, a második zenei képben már fel is csendül a honvágy éneke, majd a következő jelenet már haza is hozza a legényt, akinek természetesen első dolga a házasság.” – in: Szabolcsi-Bartha, 17. o.

^{29b} Bónis Ferenc: „[...] szerelmi történet következik. Hetyke dalba kezd a messzi útra készülő legény. Nincs maradása kis falujában – ahová hű szív várja vissza. A legény nem is marad el sokáig. Először egy kis madárral üzen választottjának, majd megjelenik ő maga is[...].” – in: Forrás c. folyóirat, 2007 december

maradása. Útnak indulását kissé komikusra festi az előadói utasítás, elképzelem, ahogy a legény kimasírozik az otthonát jelentő tanyáról, s arra számít, hogy a nagyvilág már várja bevonulását – a világ, ahol ismeretlen és feltehetően jelentéktelen figuraként jelenik meg, majd letöri mostani lelkesedését.

Az egész ütemes generálpauza (a kottában még szerepel is a „G. P.” rövidítés), amely a leány válaszát megelőzi, dramaturgiailag fontos: azt a szünetet érzékelteti, amit a vélhetően váratlan bejelentés kelt.

Nagyon jól el tudom képzelni a jelenetet: a legény megteszi a bejelentését, a leány ránéz és először nem szól semmit. De aztán sóhajt egyet és szeretettel válaszol. Az egyik legegyszerűbb zeneszerzői eszköznek: egy ütemnyi szünetnek köszönhető, hogy önkéntelenül megjelent előttem ez a kép – ez a megoldás életszerűvé tette azt a szituációt, amelyet a dal csupán felvázolt.

A népdal ezen az élethelyzeten keresztül maga is jól modellezi a férfi és női szerepeket: a férfi megy a saját feje után: bejelent; a nő a maga érdekeinél előbbre helyezi a férfi szempontjait: nem marasztalja, s bár valószínűleg fáj neki, hogy kedvese messzire távozik, mégis, szeretettel búcsúzik tőle.

A népdal dór dallama igen érdekes: amíg valamivel több, mint felét (az első kb. öt és fél ütemet) *g*-dó köré szerveződő *d*-mixolidnek érzem, s a népdal további része kelti csak a dal valós hangnemének, a *d*-dórnak vagy az ahhoz közel álló *d*-eolnak érzetét – mintha az ötödik ütem első és második felének kéttagú mikro-szekvenciájában hangnemváltás történné, s a második tag megszólalásakor a hangnem egy (dór esetén két) kvinttel lejjebb ereszkedne. Emiatt, amíg az *f* és a *b* hang a versszakok első felétől idegen, s ott több ízben mellékdomináns színezetet hoz létre, addig a strófák második felében a hangnem velejárója. Ez azért fontos, mert ahogy később látni fogjuk, a versszakok első részében az *f* és a *b* hang harmóniai szerepe mellett a tartalmi is jelentős: előbbit – ahogy az akkordok hangzását lágyítja – a bensőségesség, utóbbit – a hangzatok színét sötétítő jellege miatt – a feszültség kifejezőjének, s mindig egyfajta figyelmeztetésnek érzem.

Az első két versszakot tartalmilag a legény bejelentése és a leány reakciója teszi ki. Míg az előbbi nyers (*fortissimo, tempo di marcia, unisono*), utóbbi megértő és finom (*piano, poco calmato* – kissé nyugalmasabban –, szépen harmonizált). A leány egyetlen kérése, hogy a legény maradjon hű hozzá – ezt az első két sorban fogalmazza meg (26. kottapélda). A kíséret

pp dinamikájú, ringató mozgású akkordjai az első három ütemben hullámhoz hasonló utat járnak be: a harmóniai váz G-dúr szerint gondolkodva I – orgonapontos IV⁶₄ – I, ezt színezi meghitté a tenor *d-f* lépése révén létrejövő, mellékdomináns színezetű akkord a 106. ütem második félértékén. Föllépésnek köszönhetően a tenor az althoz hasonlóan felülről közelíti meg a következő akkordot, párhuzamos mozgásuk is hozzájárul az akkordok haladásának simaságához.

Poco calmato

26. kottapélda

A második sor dinamikailag kinyílik, így vezet a strófa második felére. Itt a leány azt is elmondja, mit *ne* tegyen a kedvese: „*Igaz szereteted, babám, hamisra ne fordítsd!*”. Ebben a sorban Kodály egy helyen módosítja a dallamot: a „*szereteted*” szó második és harmadik szótagján az eredeti felcsapó kvartot hangismétléssel helyettesíti, lágy, bensőséges karaktert adva így a szó elhangzásának (27. kottapélda).

27. kottapélda

Erre a gondolatra megmozdul a kíséret: félkottákban mozgó, tág felrakású tonális mixtúrát hallunk másfél ütemen keresztül, amely azonban igazán drámai hatást nem céloz (28. kottapélda).

28. kottapéllda

A kíséret tonalitása ebben a szakaszban (109-112. ütem) alapvetően *F*-dó köré szerveződik. Erre a 108. ütemben megszólaló mellékdomináns színezetű négyeshangzat vezet, utóbbinak színezetét adó alterált hangja az altban megjelenő *b* hang, amely majd a szoprán lelépésével szintén mellékdomináns hangzatot, nónakkordot képez. Ez a mellékdomináns hangzat itt a *G*-ből az *F* köré szerveződő tonalitás felé történő moduláció eszköze. A modulációval a harmóniak a népdalban másfél ütemmel később lezajló hangnemi süllyedés elébe mennek.

Mivel a kíséret megadta hangnem így a 109. ütemben és a 110. ütem első felében *N2*-dal lejjebb került, mint a dallam tonalitása, nem meglepő, hogy a szoprán harmadik sort indító *g* hangja a kíséret *F*-dúr akkordjával nónakkordot képez; ugyanez a helyzet a következő ütem 1-én, igaz, ott ez a dallam módosulásának: a felcsapó kvarttlépés helyett beiktatott hangismétlésnek köszönhető.

A sor első másfél ütemében – azaz három akkord erejéig – a kíséret tág felrakású tonális mixtúrában, nyugodt félkottákban mozog. A szinte folyamatosan jelen lévő *b* hang egyfelől az *f* tonalitás része, másfelől viszont, mivel a szoprándallam ezen szakaszában alterált hangnak számít, kissé baljóslatú, figyelmeztető karaktere is érvényesül.

A 110. ütemtől a basszus félkottái *g*-től *d*-ig ívelő skálamenetet képeznek, ennek befejeztével a dallam *g* záróhangra hajlik vissza. A szoprán 110. ütemben szereplő mindkét éles ritmusa szabályos, előkészített késleltetés, a teljes akkordokat nézve, *F*-dúr szerint gondolkodva *IV*⁹⁸ és *I*⁷⁶. A 111. ütem elején a basszus *b* hangjára mellékdomináns szeptim,

ill. a szoprán ütemkezdő hangját figyelembe véve mellékdomináns nónakkord épül, a kíséret ezáltal az *Esz*-dúr, majd a következő akkordra való továbbhaladással a *c*-moll tonalitás felé látszik elmozdulni. A 111. ütemben a tenor és az alt tercpárhuzama a *c* dallamos moll keretében halad, az ütem második felében a szoprán ³²-es késleltetésével végül ismét nónakkord szólal meg. Az ötöshangzatok folyamatos jelenléte bizonyos mértékig fellazítja a tonalitás-érzetünket, így az könnyen változik, akár rövid időközönként is.

A következő ütem 1-én a dallam eléri *d'* alaphangját, ekkor azonban a kíséret kvartszext-megfordítású *G*-dúr harmóniát szólaltat meg, amely az ütem második felében a basszus lelépésével alap-akkorddá alakul, s általa megerősödik a zárlat *G*-dúr tonalitása – ez megfelel a következő versszak kezdésének.

A következő, **harmadik strófa** kétszer hangzik el egymás után, imitációs feldolgozásban. A versszak kétszeri feldolgozását összevetve a következőket tapasztaljuk: az imitáció a versszak első három sorában mindkétszer együtemes eltéréssel történik, csupán az imitáció „szereposztása” változik: az első alkalommal (29b. kottapéllda) a nőikart imitálják a férfiszólamok, másodszor (29b. kottapéllda) a magas szólamokat a mélyek.

The image shows a musical score for a three-part setting. It consists of three staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto/Tenor), and the bottom staff is a piano accompaniment. The lyrics are: "Ha jó-ra for-dí-tod, Áld-jon még az Is-ten,". The score includes dynamic markings: *p* (piano) at the beginning and *pp* (pianissimo) in the piano part. The piano part has a bass clef and a treble clef with an '8' indicating an octave. The vocal parts have treble clefs. The score is numbered 113 at the bottom left.

29b. kottapéllda

121

p Ha jó - ra for - dí - tod, Áld-jon még az Is - ten, *cresc.*

p Ha jó - ra for - dí - tod, Áld-jon még az

p Ha jó - ra for - dí - tod, Áld-jon még az Is - ten, *cresc.*

p Ha jó - ra for - dí - tod, Áld-jon még az

29b. kottapéllda

Az utolsó sor – „Verjen meg az Isten!” – a negyedik sor első ütemében azonos ritmusban robban ki minden szólamból. Ennek érdekében az addigi imitáló szólamokban a harmadik sor szövege – „Ha rosszra fordítod, babám” – módosul, s a szövegvariáns – „De ha rosszra” – kettő helyett egy ütem alatt hangzik el.

Amíg az első alkalommal (30b. kottapéllda) a szólamok már a harmadik sor második ütemében nagyjából hasonló, bár nem teljesen azonos ritmusban énekelnek, addig másodszor (30b. kottapéllda) a tenor ritmusa a megfelelő ütemben eltér a többi szólamétól, a félkotta + negyed után negyedszünet következik, s csak a következő ütemben csatlakozik azokéhoz, ezáltal a szólamok egyesült megszólalása még drámaibb. A szoprándallam az alulról fölkanyarodó, majd visszaeső dallam helyett T8-val följebből indulva, *marcato* negyedeken lefelé haladó skálamenetet énekel, mintegy a fölülről jövő istenverést érzékeltetve.

Ha rossz-ra for - dí - tod ba-bám Ver-jën mæg az Is - ten!

Ha rossz-ra for - dí - tod ba-bám Ver-jën mæg az Is - ten!

Is - ten, De ha rossz-ra, Ver-jën mæg az Is - ten!

117 Is - ten. De ha rossz-ra, Ver-jën mæg az Is - ten!

30a. kottapéllda

Ha rossz-ra for - dí - tod, ba-bám Ver-jën mæg az Is - ten!

Is - ten, De ha rossz-ra, Ver-jën mæg az Is - ten!

Ha rossz-ra for - dí - tod, Ver-jën mæg az Is - ten!

125 Is - ten, De ha rossz-ra, Ver-jën mæg az Is - ten!

30b. kottapéllda

Az első változatban a nőikar az első két sorban – az *unisono* sorzáró hangokat leszámítva – oktávban mozog. A tenor az első két ütemben az utolsó hangot kivéve a szopránt imitálja, a basszus vele csaknem végig tercpárhuzamban halad; a férfikar így belépése pillanatában *h-d*¹ tercet énekel. Ezt a nőikar *g-g*¹ oktávja öleli körül, éppúgy, ahogy a két szerelmes átöleli egymást búcsúzóul, s egymás karjában figyelmeztetik a másikat, hogy hűségéről meg ne feledkezzen.

A második sorban a tenor a szopránt terccel lejjebb imitálja – ez alól ismét kivétel a sor utolsó hangja. A basszus csak az első két hangon mozog tercben vele: amikor a tenor föllép harmadik hangjára, a basszus leválik róla, s skálamenetben halad tovább lefelé; a következő

ütemben elért *c* hangjával a szoprándallamnak megfelelően T5-et lelépő tenor ismét tercet zár be.

A férfikar két félkottáján *c-e*, majd *c-esz* terc hangzik, a tenor lehúzó erejű B1-lépésével szemben a nőikar ellenmozgásban lép fel N2-ot a *g*-oktávraól az *a*-oktávra, a hangzat így dúrról szűkített hármásra vált. A szoprán dallamának már említett, ádáz karakterű felcsapó kvartllépésével egyidőben, a következő ütem első negyedén az előzőnél T5-tel nagyobb ambitusú *g*-moll szextakkord szólal meg, amely mintha a szerelmeseknek a riasztó kilátásra elsötétülő tekintetének, tágra nyíló szemének képét vetítené elénk. Az akkordváltások hordozta feszültséget Kodály az utóbbi hangzatra rávezető, egész ütemes *crescendo*val növeli.

(31. kottapélda)

The musical score is for three voices (Soprano, Alto, Bass) and a four-part vocal harmony. The lyrics are in Hungarian. The score shows a crescendo in dynamics from *p* to *pp*. The lyrics are: "Ha jó-ra for - dí - tod, Áld-jon még az Is - ten, Ha rossz-ra for - dí - tod ba-bám". The Soprano part starts with a *p* dynamic and ends with a *pp* dynamic. The Alto part starts with a *pp* dynamic and ends with a *pp* dynamic. The Bass part starts with a *pp* dynamic and ends with a *pp* dynamic. The four-part vocal harmony is marked with *pp* and *pp* dynamics.

31. kottapélda

A basszus folytatja skálamenetét – félütemenként, lefelé tett szekundlépéseit az utolsó sorra („*Verjen meg az Isten!*”) való baljóslatú rávezetésnek érzem. Ebben vesz részt a tenor is, amely a basszussal ellenmozgásban és a lépés-hangismétlés tekintetében komplementer módon halad. Haladásában szintén feszítőerőt érzek, ennek oka a hangoknak az akkordokban betöltött disszonáló szerepe, és a dallamnak a „*Verjen*” szó kezdőhangjára irányuló céltudatos haladása lehet.

A 119. ütemben a szoprán és az alt szextpárhuzamban mozog, ez a következő ütem első hangján a szopránnak az alt lépésszerű továbbhaladása melletti kvart-lelépése révén T4-ra – az egész akkordot tekintve tágfekvésből szűkfekvésbe – zárul be (32. kottapélda). A tenor a 119. ütem első három negyedén a nőikar szólamaival tonális, tág felrakású hármashangzat-

mixtúrát alkot, az utolsó negyeden azonban a basszushoz csatlakozik, azzal tercben találkozással haladva tovább a versszakot záró akkordra. A basszus itt – még mindig félütemenként – egyfajta nem szokványos, de Kodálynál gyakori funkciós záradék basszushangjait szólaltatja meg³⁰.

32. kottapélda

A strófát lezáró ütemben hangzó szűk felrakású *D*-dúr akkord – bár a dinamikai utasítás változatlanul *f* – a tágfekvésű előzményhez képest kevésbé erőteljes, mintegy megszelídül (ezt a nőikar dinamikájának természetes esése is segíti), s ezzel előkészíti a versszak első felében elhangzó pozitív gondolat és az ahhoz kapcsolódó áldáskívánás visszatérését.

Másodszor az imitáció ismét *p* indul, az előbbinél még lágyabban, hiszen a nőikar masszívabb oktávpárhuzama helyett a két magas szólam, szoprán és tenor énekel, kezdetben tercpárhuzamban – ez a továbbiakban csak a második és a negyedik népdalsor első ütemében lesz így, előbbi esetében egy hang eltéréssel.

A magas szólamokat a mélyek – alt és basszus – imitálják, érdekesnek találom, hogy köztük viszont az első sor második ütemét és a strófa utolsó előtti ütemének utolsó hangját leszámítva folyamatos a tercpárhuzam.

Lágyabb hangvételi kezdése ellenére a versszak ezen, másodszori megszólalása már az előző indulatosabb szakasz nyomait mutatja. „Kézzelfogható” jelei a *d*-mixolidhoz képest

³⁰ Bárdos Lajos állapítja meg az itt szereplő záróformuláról, amely a mű más pontján is előfordul, hogy „A hagyományos IV–V–I sablonnál sokkal szimpatikusabb szerzőnknek az azonos funkciórendű IV–VII–I fokhármas, [...] szubtonális hetedik fokkal [...]”; Bárdos a záradék három előnyét is felsorolja: „a) nincs vezetőhang, tehát népdalosabb a hangzás, b) mégis töretlen az autentikus erővonal, c) a basszus a pentaton skálát képviseli.” – Heptatonia secunda, in: Bárdos: *Harminc írás*, 416. o.

idegen *b* hangok, amelyek a versszak feldolgozását végigkísérik. Ezek az alterált hangok egyfelől – a strófa első felében – hozzájárulnak a hangzás bensőségességéhez, másfelől ugyanakkor a harmadik-negyedik sorban kilátásba helyezett átok kitörését az előbbi elhangzásánál is drámaibbá teszik. Ez utóbbi érzés egyértelműen felerősödik, amikor a basszusban megjelenik az *esz* hang; az egy ütemmel korábban kezdődött *crescendo*, amely ezúttal folyamatosan vezet föl az utolsó sor *f* dinamikájára, szintén hozzájárul ehhez.

121 Ha jó-ra for - dí - tod, Áld-jon még az Is - ten, Ha jó-ra for - dí - tod, Áld-jon még az Is - ten, Ha jó-ra for - dí - tod, Áld-jon még az Is - ten, Ha jó-ra for - dí - tod, Áld-jon még az

125 Ha rossz-ra for - dí-tod, ba-bám Ver-jén még az Is - ten! Is - ten, De ha rossz-ra, Ver-jén még az Is - ten! Ha rossz-ra for - dí - tod, Ver-jén még az Is - ten! Is - ten, De ha rossz-ra, Ver-jén még az Is - ten!

33. kottapéllda

A 125. ütemben a szoprán felcsapó kvartjára fölvezető emelkedő dallammal szemben a többi szólam ellenmozgást végez: a tenor negyedekben, az alt és a basszus felekben halad lépésszerűen lefelé, a mély szólamok tercpárhuzamban, a tenor pedig a basszussal szeptimben sűrűlődv a második és harmadik negyeden. Az ütemváltáskor a tenor és a basszus bezárta N6 hangköz oktávra nyílik ki, a megszólaló akkord G-dúr hangzat, ezt a

tenor ennek vezetőhangjáról éri el; az alt a dúrtercet szólaltatja meg. Az így létrejött akkord, dúr színezete, tág felrakása és alapállású felépítése révén jóval agresszívebb, mint az előző elhangzás megfelelő, g-moll hangzata, s így hangulata is – utóbbiánál világosabb színezete ellenére – baljóslatúbb.

Az ütem folytatásában a basszus és az alt párhuzamos, negyedekben mozgó, céltudatos skálamenete a következő ütem hasonló mozgásformájához is előkészítésül szolgál.

A teljes 127. ütemet kitöltő, minden szólamra kiterjedő ellenmozgás (kivétel ez alól a basszus utolsó hangja) a strófa utolsó ütemének első ütésén felhangzó üreskvintes akkordra vezet. Ez a kiüresedett akkord, amely ráadásul az ütem második felén a tenor lelépésével *unisonora* vált, csakúgy, mint az előző ütemben a szólamok közti, skálamenetekben haladó ellenmozgás teljessége, a befejezettség érzését kelti, és a harmadik strófa ismételt elhangzását súlyosabb kicsengésűvé teszi, mint az előző zárlatét.

Az ütem utolsó negyedén az alt elszakad a basszustól, és a szopránhoz csatlakozik, s azzal együtt lép le a népdal záróhangjára. A 127. ütem utolsó akkordja így háromhangossá válik, ezáltal a következő akkord üreskvintes színezete nem jelent zökkenőt a zenei szövet alakulásában. A basszus a 126. ütem második felében éles ritmusban két *c* hangot énekel. A kettő közül a másodikkal a tenor *k7*-et zár be, amely szűkülő irányú ellenmozgással oldódik a *d-a* kvintre.

Ha a versszakot záró fordulatot összevetjük az első elhangzás zárlatával, azt tapasztaljuk, a kettő csaknem hangról hangra megegyezik: a basszus és a szoprán anyaga ugyanaz, az alt *c-b-a* dallamát átveszi a tenor. A két zárlat gyökeres eltérését, a második befejezettségét az első nyitva maradásával szemben, a szólamok vezetésének tulajdonképpen egyetlen különbsége okozza: a tenor *e-e-fisz* fordulata helyett az alt *esz-g-d* hangokat énekel. Ráadásul az utóbbi két hang az altban nem is önálló: dallama a szopránhoz csatlakozik, a nagyfokú hangulati eltérés tehát tulajdonképpen annak köszönhető, hogy a fölfelé törő, s a megszólaló *D* alapú akkord dúrtercét jelentő *fisz*¹-re továbbhaladó *e*¹ helyett lefelé húzó, s majd a *d*¹-re, az üres kvint alaphangjára lelépő *esz*¹ hang szerepel.

3.2.2. *Madárka, madárka* [D], 129-153. ütem

Amíg mű középső részét alkotó három népdal közül az első ([C]) és a harmadik ([E]) feszes karakterű, addig a „*Madárka, madárka*” kezdetű [D] népdal lírai hangvételű, előadásmódja *parlando*. Kodály a dal eredetileg gyűjtött formájától (34. kottapélda) csak az utolsó sorban tér el: helyén az első sort ismétli meg. Ez egy dallami és egy ritmikai változtatás jelent: az utolsó népdalsor kezdőhangja a gyűjtés szerint *b*, a műben *g*; ritmusa eredetileg négy nyolcad, Kodály ezt negyed-negyed-páros nyolcadra változtatja. Utóbbi változtatást a szerző a második versszakban a negyedik mellett a második sorban is alkalmazza. Az iskolai ének- és a szolfézsórákról a gyerekek ebben a formában ismerik a népdalt, ehhez képest az első versszak második sora tűnik változatnak.

157 MÁTRAI KÉPEK (4)

$\text{♩} = 112$

1. Ma - dár - ka, ma - dár - ka, Csá-cso-gós ma - dár - ka,

Vidd el a le - ve - lem, Vidd el a le - ve - lem, Szép Magyar ha - zám - ba.

1)

1)

34. kottapélda³¹

Két lehetséges okot látok, amiért Kodály változatot kívánhatott alkalmazni. Az egyik a rendszerező népdalgyűjtő gondolkodását tükrözi, a másik a népdalfeldolgozóét. Az első: Kodály változatában szabályos szerkezetűvé – AA⁵BA – válik az eredetileg szabálytalan népdal – AA⁵_{v1}BA_{v2}; Kodály tehát következetességre törekedve formálhatta át a gyűjtött népdalt. A második: a feldolgozásban, az első versszakban a dinamikusabb ritmusú eredeti változatot ki is emeli Kodály: a tenorban kiírt *mezzoforte* dinamika mellett a nőikar számára *diminuendo*t ír elő, a második versszak sokrétű és sodró hatású imitációja számára azonban ugyanebben a sorban sokkal alkalmasabb a szerző alkalmazta ritmusváltozat.

³¹ ld. 2.d melléklet

Kodály mindkét versszakot kánonná dolgozza fel. Az első egyszerű primkánonnak indul a tenor és a szoprán között, akkordkitöltő szerepű, önálló anyagot hozó alt szólammal. A versszak második sorától kezdve azonban a szoprán kimozdul a következetes prim- avagy oktávkánonból: a második népdalsort a tenornál relatív hangmagasságot tekintve kvartttal lejjebb szólaltatja meg; a harmadikat tulajdonképpen ismét primben, de variáltan: az első ütem szekunddal lejjebb kerül; a negyedik kezdését negyedszünet késlelteti, s kimarad a lelépő „szép” szótag – ezt ugyanakkor az alt szólaltatja meg, de g^1 helyett esz^1 hangon.

Andantino (♩ = 56)

Ma-dár-ka, ma-dár - ka, Csácsó-gó ma -

Ma-dár-ka, ma-dár - ka, Csácsó-gó ma -

Ma-dár-ka, ma-dár - ka, Csácsó-gó ma - dár - ka,

129

dár - ka, Vidd el a le - ve - lem, Vidd

dár - ka, Vidd el a le - ve - lem, Vidd

Vidd el a le - ve - lem, Vidd el a le - ve - lem

133



35. kottapéllda

A feldolgozás technikájának, a dallam fekvésének és formájának sorról sorra való állandó változása, alakulása bennem a megszólított madárka ide-oda csapongását, távolabb-közelebb, magasabbra-mélyebbre szállongását asszociálja – az, hogy a madárka elvigye a beszélő levelét, vágyálom, amely egyik pillanatban teljesen irreálisnak, míg a másikban egészen elérhetőnek tűnik, ezzel cseng egybe számomra ez az állandó közeledés-távolodás.

A **második versszakban** ez a tétova vágyakozás erőre kap, határozott irányt vesz, a hozzá kapcsolódó érzelem konkrét megfogalmazást nyer: a beszélőnek „*bánatjába, szíve fájdalmába meghasad a szíve*”. (A szóismétlés – a „*szíve*” szó kétszeri elhangzása – nem zavaró, inkább hasonló hatást vált ki, mint a *figura etimologica* költői eszköz.) Az érzéseknek ezt a fokozódását Kodály a bánat lassú, de sodró erejű felizzásának festi, az egész versszakot átfogó, hatalmas – részben kiírt, részben megkomponált – dinamikai ív által.

A strófát a barokk zenére emlékeztető, sokrétű polifon szövetben dolgozza fel a szerző. A népdal hangjait az összes, sorra belépő szólam minden változtatás nélkül³² énekli, semmilyen önálló anyagot nem téve hozzá; a dallam valamennyi szólamviszonylatban prím- avagy oktávkanonban, s az egész strófában következetesen, szólampáronként (TI.+SII. és B+A+SI.) negyed eltéréssel való, torlasztás jellegű imitációban hangzik fel.

³² a Kodály kialakította változathoz (ld. feljebb) képest

A versszak polifon szövetét a következő ábrán követhetjük figyelemmel:

ütem	140			141			142		
negyedek	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Szoprán I.					Szoprán I. 1. sor				
Szoprán II.		Szoprán II. 1. sor						Szoprán II. 2. sor	
Alt					Alt 1. sor (T8↓ a szoprán I.-hez képest)				
Tenor	Tenor 1. sor						Tenor 2. sor		
Basszus				Basszus 1. sor					

ütem	143			144			145 (24!)	
negyedek	1	2	3	1	2	3	1	2
Szoprán I.	[1. sor]	Szoprán I. 2. sor						Nőikar 3. sor
Szoprán II.	[2. sor]							
Alt	[1. sor]	Alt 2. sor						
Tenor	[2. sor]						Férfikar 3. sor	
Basszus	Basszus 2. sor							

ütem	146		147		148		149 (3 ₄ !)		
negyedek	1	2	1	2	1	2	1	2	3
Szoprán I.	[Nőikar 3. sor]								
Szoprán II.							Szoprán II. 4. sor		
Alt									
Tenor	[Férfikar 3. sor]						Tenor 4. sor		
Basszus									

ütem	150			151			152		
negyedek	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Szoprán I.		Szoprán I. 4. sor							
Szoprán II.	[4. sor]				Szoprán II. lecsengés / codetta				
Alt		Alt 4. sor							
Tenor	[4. sor]				Tenor lecsengés / codetta				
Basszus	Basszus 4. sor								

ütem	153			154
negyedek	1	2	3	1
Szoprán I.	[4. sor]			
Szoprán II.	[lecsengés]			
Alt	[4. sor]			
Tenor	[lecsengés]			
Basszus	[4. sor]			

1. ábra

Musical score for the song "Hogy az küld - te, Mond - jad, hogy az küld - te," featuring S. II. and a bass line. The score is in 2/4 time and includes lyrics in Hungarian.

The score consists of five staves. The first four staves are for the vocal parts (S. II. and three other voices), and the fifth staff is for the bass line. The lyrics are in Hungarian and are repeated across the staves.

The lyrics are:

Ha kér - dik, ki küld - te, Mond - jad, hogy az küld - te,
 Ha kér - dik, ki küld - te, Mond - jad, hogy az küld - te,
 Ha kér - dik, ki küld - te, Mond - jad, hogy az küld - te,
 Ha kér - dik, ki küld - te, Mond - jad, hogy az küld - te,
 Ha kér - dik, ki küld - te, Mond - jad, hogy az küld - te,

53

A harmadik sorhoz érkezve a férfikar, majd negyeddel később a nőikar *unisono* szólal meg (37. kottapélda). Első ránézésre mintha felbomlanának a szólampárok, valójában azonban megmaradnak, csupán az eddigi együtemes időbeli eltérés szűnik meg. A hatás – a kiírt mezzoforte dinamika ellenére – kirobbanó, drámai, monumentális: a hangzás, a kifejezőerő jelentősen megnövekszik.

te, Ki - nek bá-nát-já - ba, Szí - ve fáj-dal-má -
 Ki - nek bá-nat-já - ba, Szí - ve fáj-dal-má -
 te, Ki - nek bá-nat-já - ba, Szí - ve fáj-dal-má -
 Ki - nek bá - nat-já-ba, Szí - ve fáj - dal-má-ba,
 145 Ki - nek bá - nat-já-ba, Szí - ve fáj - dal-má-ba,

37. kottapélda

Idáig a szólamok eltolt belépése a sodró erejű, de fokozatosan felépülő kinyílást szolgálta. Az imitációból eredő, egyre gazdagodó hangzás érezhetően vezetett valahová, de nem a mondanivaló érzelmi kifejezését szolgálta – nem is volt rajta mit kifejezni³⁷ –, hanem a harmadik sorban kifejezett érzelem megfogalmazódásának és kimondásának előkészítését.

A harmadik sorban a tetőpontra érkezünk meg: a szólamok két rétegű *unisono*ban való egyesülése teszi monumentálissá ennek megszólalását, ugyanakkor a kánonszerkesztést is megtartja: a férfikari *unisono*hoz képest a nőikari egy negyeddel később szólal meg. Itt az imitáció már az érzelmi töltés kifejezését szolgálja: az egymás szavába vágó, a sort kezdő két síró-motívumot ismételtető, majd mozgásukkal egymást körülfonó szólamok hitelesen jelenítik meg a beszélő szinte zokogó felkiáltását.

A sor második felében kiírt *diminuendo* kezdődik – ez a természetes dinamika amúgy is végbemenő oldódását erősíti –, amely a negyedik sor hangvételéhez vezet el: a feltörő panasz

³⁷ a „Ha kérlek ki küldte, mondjad, hogy az küldte...” szövegrész nem tartalmaz információt, az csak a vessző után – a 3. sorban – következik, amikor megtudjuk, az „az” vonatkozó névmás kire vonatkozik

után maga a történés – a beszélő szíve meghasad a bánattól – nem lehet erőteljes, hiszen megtörtséget hordoz³⁸: elcsendesül. A *diminuendo* folyamatos, a szakaszt záró hangra *pp* érkezünk, s a sor elején visszatér az első két sorra jellemző szerkesztés – ez a kettős *unisono*hoz képest jelentős intenzitásbeli visszaesést jelent. Emellett jelképes jelentősége is lehet: ahogy a beszélőt elhagyja ereje, úgy esik szét az *unisono* újra szólamokra.

A negyedik sor zárómotívumát a tenor és a szoprán II., immár *unisono* haladva, lecsengésként, mintegy *codettaként* megismétli; egyesülve mondják ki, mintegy végső szentenciaképpen: „meghasad a szíve”. Ez a találkozás ismét a fokozás – ezúttal az érzelmi fokozás – eszköze, ezúttal dinamikai emelkedés nélkül; sőt, a két magas szólam T4-tal mélyebben, számára kifejezetten mély fekvésben énekli el a motívumot – zeneileg ez is a lezáráshoz közelít. (38. kottapéllda)

38. kottapéllda

Hogy az érzelmi feszültség ennek ellenére nem oldódik, az érkező üreskvintes akkord mellett az alt fekvő maradó g^1 hangja jelzi. A feloldást csak az [E] népdalt bevezető, a férfikarban felhangzó dudabasszus-kvint hozza meg. Ez a hangulati mellett harmóniai feloldást is jelent. A [D] népdal hangneme g -dór, a g záróhang tonika érzetét kelti; az alt fekvő maradt hangján kívül a basszusban is G hangon zárta a 153. ütem 1-én.

A belépő dudabasszus-kvint c és g hangokon szólal meg, ehhez a tonikához képest a g hang domináns. Tehát amiről eddig „azt hittük”, hogy tonika – egy érzelmileg nem, de

³⁸ Händel *Messiásának* „Behold and see” kezdetű áriája jutott eszembe, a „Broken his heart” szövegrész

hangnemileg megnyugvást jelentő záróhang –, arról a férfikar belépésével „kiderül”, hogy valójában domináns: feloldást követelő funkció. A várt feloldást pedig – úgy a hangnemi, mint a hangulati feszültség oldódását – a férfikar adja meg. (39. kottapélda)

39. kottapélda

A [D] dal második versszakának kodályi feldolgozását akár szimbolikus jelentőségűnek is tekinthetjük: bár Kodály a maga igényei, elgondolása alapján valamelyest átformálta a népdalt, s ezt a változatot használta feldolgozása anyagául, ahhoz ezen túl nem tett hozzá semmit: nemhogy új motívumot nem alkalmazott, de még más hangnemet sem érintett: a népdalt a maga egyszerűségében megfelelőnek ítélte a versszak nagyszabású és monumentális feldolgozásának egyetlen alapanyagául.

A versszak feldolgozása megfelel annak a közismert, kézenfekvő s itt is érvényes körülménynek is, hogy az új stílusú népdalok négy sora közül a harmadik valamilyen

módon különleges: AABA szerkezet esetén ez nyilvánvaló, ABB_vA esetén már sokféle fokú és fajtájú a különbség: jellemző a sor megrövidülése vagy meghosszabbodása, máskor a különbség gyakran csak egy hang eltérés az előző sorhoz képest. Ezen dal sorszerkezete AA⁵BA, s a B sor egyértelműen elkülönül a többitől, mind hosszabb terjedelme, mind az azok ütemfajtájától eltérő ²₄-es metruma, mind a soron belüli szimmetrikus tagolódása révén. Az, hogy Kodály a harmadik sort a többitől ilyen nagy mértékben eltérő módon dolgozta föl, az érzelmi mondanivalón túl tehát a népdal felépítésével is összhangban áll.

3.2.3. *Sej, a tari réten [E], 154-191. ütem*

Az előző népdalból kivilágló fájdalom a hontalanság, a hazától való elszakíttottság fájdalma. A [E] népdal napfényes, itthoni tájba kalauzol minket: a tari réten, szénahordás idején vagyunk tanúja egy pirosposzgás, dolgos barna leány és egy pirosposzgás, udvarias barna legény évődésének – naivan idealizált szereplők a naivan idealizált helyzetben. (A dal dallama és karaktere derűs hangulatot kölcsönöz a szénagyűjtögetésnek.) Az érkező legény bizonyára nem odavalósi, hiszen ismeretlenként szólítja meg a leányt – bár biztosat nem tudunk róla, nem vagyunk tisztában élethelyzetével. Szavai azt sejtetik, hogy módjában állna megadni a leánynak a kényelmes életet, de ez csak feltevés, nem derül ki, hogy valóságot takar-e, és ha igen, akkor komoly szándékot jelez vagy csak az évődés része. S épp mire komolyabbra fordulhatna a párbeszéd, már vált is a helyszín, és – a két fiatal mintegy magára hagyva – falusi mulatságban találjuk magunkat.

Az otthonnak a dalból sugárzó biztonságos közelsége ellentétben áll azzal a szituációval, amelyet a [D] népdal sejtet, de szembenáll a [C] dallal is, amelyben az otthonát a bizonytalan messzeséggel felcserélni készülő legény és az őt búcsúztató leány szólalt meg.

A népdal megszólalását a férfikar énekelte dudabasszus-kvint vezeti be. Valóban bevezeti: a dal első ütemének ereszkedő dallama T₅-et jár be (a kvint alsó hangja a népdal dór hangsorának alsó váltóhangja). Ezt a kvintet szólaltatja meg a basszus és a tenor c és g hangokon, mintegy előimitáció-szerűen (40. kottapélda).

Tranquillo ♩ = 116

p cantabile
Sej, a ta-ri ré - tén
Pi-ros bar-na

pp
Ré - tén, ré - tén, ré - tén, ré - tén, ré - tén,
Ré - tén, ré - tén, ré - tén, ré - tén, ré - tén,

154

40. kottapéllda

Ezen előimitációs jelleg révén jut a hangköz a továbbiakban is jelentős szerephez, a versszakok zárásában rejlő modulációs lehetőség egyik fontos tényezőjeként.

A dallamot az alttól a szoprán veszi át az elsőre kvintválaszt adó második népdalsorban – Kodály a sorokat a szólamok hangfekvéseinek megfelelően osztja el a partitúrában –, az alt sorzáró hangja (*d*) fekvé marad, háromhangos kvinttornyot képezve a férfikar dudabasszuskvintjével (*c-g*). Ehhez a második sor végén egy ütem és a következő sor kezdőhangja erejéig a szoprán teszi hozzá a torony negyedik hangját (*a*) (41. kottapéllda).

Tranquillo ♩ = 116

p cantabile
Sej, a ta-ri ré - tén
Pi-ros bar-na

pp
Ré - tén, ré - tén, ré - tén, ré - tén, ré - tén,
Ré - tén, ré - tén, ré - tén, ré - tén, ré - tén,

154

41. kottapéllda

Az a^1 hangról azonban a következő sor második hangjával elmozdul a szoprán: elindul fölfelé; olyan érzésünk támad, mintha az első két népdalsor lendületgyűjtés lett volna ehhez az – eddigiekhez képest ellentétes irányú – felfelé haladáshoz.

Az alt a 161. ütemben föllép e^1 -re, majd a következő ütemben g^1 -re (42. kottapéllda) – mindkét lépése döntő szerepet játszik a C-dúr érzet kialakításában, majd megerősítésében. Az alt e^1 -re való föllépésével a kvinttorony tág felrakású, tercállású C-dúr hármashangzattá alakul. A kvinttorony hangnem-érzetet elbizonytalanító hangzásának megszűntével a dudabasszus-kvint addigi effektus-jellege a tonális szerep felé mozdul el. Az alt a 162. ütemben megszólaló g^1 hangjával a szoprán fölé kerül, így annak f^1 - f^1 - e^1 dallamát ⁴⁻³-mas oldásként értelmezi, ez egyértelműen megerősíti a terület C-dúr jellegét.

42. kottapéllda

Miután az alt döntő szerepével a C-dúr hangnem megszilárdult, a 162. ütem utolsó negyedén megszólaló üres c-g kvint után első hallásra meglepetésként ér a 163. ütem 1-én az

érkező *D*-dúr akkord. Kodály azonban jól előkészíti ezt a meglepetést. Egyrészt: amint láttuk, Kodály aláhúzza az előző két ütem *C*-dúr tonalitását. Másrészt: az altban épp ennek érdekében megszólaltatott *g* hang az érkező *D*-dúr hangnem „oldaláról” nézve annak tercét készíti elő; ráadásul az, hogy az alt ellenmozgást végez az összes többi szólam üreskvintes mixtúra jellegű, párhuzamos mozgásával, hozzásegít, hogy az érkező hangnemet logikus funkciós megérkezésnek, *Tá*-dúr – *Dó*-dúr váltáshoz hasonlóak érezzük (43. kottapélda).

159

kis-lány, Ar-ra mēgy egy pi-ros,bar-na le-gény. Lē-vē-szi ka-lap-ját.

Sej, a ta-ri ré-tēn, ré-tēn, ré-tēn,

ré-tēn, ré-tēn, Sej, a ta-ri ré-tēn, ré-tēn, ré-tēn,

ré-tēn, ré-tēn, Sej, a tá-ri ré-tēn, ré-tēn, ré-tēn,

43. kottapélda

A moduláció döntő tényezője, szinte „mechanikai” mozgatója azonban az, hogy a dallam a dal záróhangját *cambiata*-szerű fordulat keretében, fölfelé tett N2 lépéssel éri el. Az ezzel együtt szinte magától értetődően azonos módon fellépő dudabasszus-kvint előimitációs jellege „készen találja” az új hangnemet (44. kottapélda): a hangnemváltást véglegességét biztosító, kadenciával vagy más módon történő megerősítés szükségtelenné válik.

mf dim. p

lap-ját.

ré-tēn, ré-tēn, ré-tēn, ré-tēn, ré-tēn, ré-tēn,

ré-tēn, ré-tēn, ré-tēn, ré-tēn, ré-tēn, ré-tēn,

8

ré-tēn, ré-tēn, ré-tēn, ré-tēn, ré-tēn, ré-tēn,

163

ré-tēn, ré-tēn, ré-tēn, ré-tēn

Mitcsi-nálsz tē kis-lány, Pi-ros, bar-na

44. kottapélda

Kodály fő zeneszerzői leleménye itt az, hogy ismét csak a népdalból magából kiindulva, annak zárófordulatával együtt mozgatva lépteti N2-dal följebb a hangnemet is (az eljárásra joggal alkalmazhatjuk „az egyszerűség eleganciája” kifejezést).

Kodály itt is, mint oly sok más alkalommal, a népdal sajátjaiból indul ki, annak természetes adottságait használja a feldolgozás módjának alapjául. Eljárására pontosan ráillik Domokos Pál Péter gondolata: *„A Mátrai képekben a szólamok vonalai egymásból nőnek tömör testté, nyoma sincs a harmóniába való öltöztetésnek, a népdal szinte önmaga látja el magát háttérével”*³⁹.

A moduláció első ránézésre pusztán a fokozás eszköze. Eszerint azonban a második és a harmadik versszak között – bár tartalmát tekintve indokolt lenne – nincs előrelépés: mindkettő *e*-dórban hangzik el. A hangnem változatlansága azonban az utolsó két versszak folyamán csak a dallamra igaz, s épp ezért csak első ránézésre jelent hangnemi statikusságot: a basszus szólam anyaga az eddigi dudabasszus helyben járása helyett a harmadik versszakban funkciós jelleget ölt.

Ez megfelel az utóbbi két versszak tartalmi viszonyának, mely szintén fokozást tesz indokolttá: az után, hogy az első versszak a narrátor szavaival bemutatta a helyszínt és a szereplőket, a második pedig – immár a szereplőket szólaltatva meg – elénk tárja a situációt is, de a szereplők szándékairól, érzelmeiről még nem szól semmit, a harmadik versszakban végül ez utóbbiak is megfogalmazódnak, legalábbis, ami a legényt illeti. (Az pedig, hogy a második és harmadik versszak dallamának hangneme megegyezik, megfelel a dal „szereposztásának”: a *d*-dórban megszólaló első versszak a kívülálló narrátor szavait szólaltatja meg, míg az *e*-dórban felhangzó második és harmadik strófa maga a párbeszéd a legény és a leány⁴⁰, azaz a személyesen érintettek között.)

A második versszak végén a hangnem az első strófában hallottal azonos módon emelkedik N2-ot, ám a két utolsó versszakot egymástól elválasztó két ütem után a kíséret visszalép a *D*-dúr akkordra (45. kottapélda), s az utolsó strófa ennek megfelelően az előző versszakéval azonos hangnemben szólal meg.

³⁹ Domokos Pál Péter: *A magyar népzene és énekkari műveltségünk*, in: Hítel c. folyóirat, 1938, 2. szám

⁴⁰ Szavaikat Kodály elosztja a férfi- és a női szólamok között.

169

173

45. kottapéllda

A kíséret azonban csak egy ütem erejéig időzik a *D*-dúr akkordon – ezt a szoprán fekvé maradt *e'* hangja amúgy sejteni engedte –, mintegy új lendületet véve a most már sűrűn egymásra következő új és új akkordok szekvenciaszerű bejárásához; Kodály a harmadik versszakban (46. kottapéllda) mintegy diminuálja a különböző harmóniák bejárásának eddigi nyugodt, versszakonként haladó folyamatát. A hangzatok gyors egymásutánja a népdalsoroknak megfelelően kétütemes egységekbe szerveződik, az egyes sorok második ütemében megszólaló harmónia basszus- és egyben alaphangja megegyezik a következő sor első ütemében szereplővel – ez alól csak az utolsó sor első üteme kivétel, ahol a basszus szólam csatlakozik a dallamot éneklő baritonhoz.

p
ré - tén, ré - tén, ré - tén, Sej,
p
ré - tén, ré - tén, ré - tén, Sej,
p espr.
Nem va - ló az né - kéd, Piros bar-na kis-lány!
p
175 ré - tén, ré - tén, ré - tén, Sej a

cresc. - - - - *f cresc. e string.* -
Sej a ta - ri ré - tén, ré-tén, ré-tén,
a ta - ri ré-tén, ré-tén,
a ta - ri ré-tén, ré-tén,
Né-kéd csak egy híves szoba kül-le-ne, Ki-be vár-ro - gat-nál.
179 ta - ri ré - tén, Ki-be vár-ro - gat-nál.

46. kottapéllda

Az első akkordváltás (*D*-dúr – *E*-dúr) mixtúra jellegű, így még nem érezzük funkcióváltásnak; módja megegyezik az eddigi versszakok végén hallottal, csak hogy most rögtön az első sor⁴¹ zárásakor végbemegy. Innentől kezdve a harmónia kétütemenként egy kvintet esik (*e-a-d*).

A második sorban, amikor már közeledünk a legérdekesebb mondanivalóhoz – a legény ajánlatához –, izgalmas harmóniai pillanatnak lehetünk tanúi. A 177. ütemben (47. kottapéllda) hangzó *E*-dúr harmóniát annak tercével súrlódó kvart – *a* hang – színezi, éppen a dallamban. Ez a *h* hangra tart, melyet a *cisz-a* lépéssel előzetesen körüljár; mire eléri a *h* hangot, mely

⁴¹ egy hang kivételével megegyezik az utolsó sorral

beleillene az E-dúrba, addigra már a harmónia tovább lépett, az esetleg várt A-dúr akkord helyett elízióval domináns színezetű A-dúr szeptimre, amelyet az említett *h* hang nónakkorddá egészít ki. A basszus ráadásul az új hangzat megszólalásának pillanatában oszlik ketté, a basszus I. szólam fekvé maradv (*e*), a basszus II. T5-et lép le, így érve el az izgalmas akkord alaphangját. Ez a lelépés és a bariton ezzel ellentétes N2 lépése jelentette kinyílás, a két felső szólam váratlan, az elíziót létrehozó alterált hangjainak meghangsúlyozott megszólalása, a szólamszám megnövekedése (az osztott basszus megszólalása is hangsúlyt kap) együttes hatására a hallgató felkapja a fejét: érzi, hogy most valami fontos történik.

47. kottapélda

A harmadik sor megszólalásával egy időben belépő szoprán átveszi a baritontól a *h* hang képezte nótát, ezzel a feszültség folyamatosságát biztosítja további egy ütem erejéig. A következő ütem első negyedén *a*-ra lép le, megerősítve ezzel az érkező D-dúr harmóniát, egyben szekunddal lejjebb imitálva a bariton előző ütemben énekelt emelkedő skálamenetét, az ereszkedő dallammal ellenmozgásban mintegy továbblendítve a zenei történést a „végekfelet” felé. A fölfelé induló skálamenet végcélja már – túl a G-dúr s az azt követő D-dúr kvintjét ill. oktávját képező két *d* hangon – a 182. ütem E-dúr harmóniájának oktávja.

Az utolsó népdalsor a legelső szólamba kerül, így dallam volta mellett döntő a szerepe a harmóniák alakulásában. A 181. ütem *g* kezdőhangja és a fölötte hangzó G-dúr harmónia folytatja a hangnemi láncot, de az ereszkedő basszusedallam az ütem második felére a

cresc. - - - - *f* cresc. e string. -

Sej _____ a ta - ri ré - tén, ré-tén, ré-tén,

_____ a ta - ri ré-tén, ré-tén,

_____ a ta - ri ré-tén, ré-tén,

Né-ked csak egy hívesszoba kélle-ne, Ki-be var-ro gat-nál

ta - ri ré - tén, Ki-be var-ro - gat-nál. —

A mixtúra jellegű mozgás az alt ellenmozgásával visszaidézi a pillanatot, amikor két ütem erejéig (173-174.) érintettük az *E*-dúr harmóniát. Erre az epizódra emlékeztet az is, ahogy a nőikar a 182-183. ütemben a korábbi kíséző szólamok mintájára ismétелgetni kezdi a „réten” *E*-dúr akkordjait. A férfikar azonban fekvve marad a harmadik versszak záróhangján, s ebből már érezhető, hogy nem egy negyedik versszak következik, hanem a második rész már említett „végekfejelete”.

184		185		186		187		188		189		190		191	
I [#]	VII ⁴ ₃	I [#]	VII	I [#]	II ⁶ ₅	I [#]	VII	I [#]	II ⁶ ₅	I [#]	II ⁴ ₃	I [#]	I [#]	IV	II ⁶
T	D	T	D	T	S	T	D	T	S	T	S	T	T	S	S

65

49. kottapéllda

A 190-191. ütemet kitöltő tonikai ill. szubdomináns funkció megduplázása a *codetta* és a második rész vége közeledtével szükségessé váló fékezést szolgálja, amely egyben a harmadik részt megelőző, annak berobbanó kezdetéhez szükséges *fermata* előkészítéséhez is elengedhetetlen. A fokozást szolgálja a szoprán többi szólamtól eltérő ritmikája⁴² és tagolódása⁴³, s főként összetettebb súlyozása⁴⁴ és nagyobb léptékű tagolódása⁴⁵ segít a nagyobb egységet átfogni (50. kottapéllda).

⁴² a „réten” szó háromszori megnyújtott megszólalása, mely két alkalommal másfél, harmadszorra két teljes ütemet vesz igénybe

⁴³ 187-188. és 189-190. ütem: a szoprán felütése a következő ütemre vezet, így a kettőt összekötjük, míg a többi szólamban az ütemváltás előtt elválasztás szükséges.

⁴⁴ Míg az alsó három szólamban a „Sej” szavakon érvényesülő egyértelmű súly csak csekély strukturáltságot biztosít, addig a szopránban az első „réten” szó hosszú-rövid, súlyos-súlytalan megszólalása, melyhez a második és harmadik alkalommal még felütés is járul, az utolsó esetben pedig a „ré-” szótag az eddigiekhez képest másfélszeres hosszúságúra nyúlik, összetettebb szerkezetet alkot, melyben a súlyviszonyok egyértelműbbek és erőteljesebbek.

⁴⁵ alsó három szólam, 184-191. ütem: 2+2+3+1 ütem; szoprán: 3½+2+2½ ütem

Sej, a ta - ri ré - tén, a ré - tén, a ré - tén.

Sej, a ta - ri, sej, a ta - ri, sej, a ta - ri ré - tén, ré - tén.

Sej, a ta - ri, sej, a ta - ri, sej, a ta - ri ré - tén, ré - tén.

184 Sej, a ta - ri, sej, a ta - ri, sej, a ta - ri ré - tén, ré - tén.

50. kottapéllda

A *fermatát* hangsúlyozza, hogy a szoprán a többi szólamtól eltérően csak itt éri el záróhangját, mely egyben a harmadik rész első harmóniájához és egyben alaphangneméhez (G-dúr) szolgál vezetőhangul.

3.3. Harmadik rész (191-277. ütem)

A harmadik részben már a kezdés pillanatában, az [F] népdal vehemens megszólalásakor érezhető, hogy a sodró lendületű egység végképp búcsút mond a kötött, összefüggő cselekményt hordozó szövegeknek. Fergeteges kavalkád kezdődik: a harmadik mátrai kép, egy multság, talán egy lakodalom képe bontakozik ki előttünk. Különböző táncnóták strófái hangzanak fel a különböző szólamokban, első ránézésre „festői” összevisszaságban: a mulató társaság tagjai egymás szavába vágva fújják a magukét, időnként a nem éppen vendégmarasztaló házigazda is hallatja a hangját. Ez lehet a hallgatót érő első benyomás, kialakulásáról és valamelyes megváltozásáról később részletesen szólok. Essék azonban előbb szó ezen utolsó nagy egység formai felépítéséről.⁴⁶

3.3.1. A harmadik rész tartalmi felépítése

A harmadik nagy egység formája rondó, mégpedig, a rondótéma három változata okán, variált rondó. A három ízben megszólaló rondótéma gerincét⁴⁷ az [F] népdal (*Két tyúkom tavalí*) képezi, a két epizódot a [G] (*Hallod-e, te szolgáló*) és a [H] népdal (*Ki van borér? De soká jár!*) strófái adják.

Az epizódok komponálása során Kodály megváltoztatta az egyes népdalokon belül a versszakok sorrendjét, egy esetben ([H]/2.) a versszakon belül cseréli meg az első két és a második két szövegsort.

A változtatások áttekintéséhez az alábbi táblázat segítségével összevetem a versszakok eredeti sorrendjét a műben érvényesülő elrendezéssel:

⁴⁶ Annak okáról, hogy a harmadik részt miért elsősorban formai felépítése szempontjából vizsgálom, a 2. fejezetben már szóltam.

⁴⁷ bővebben ld. a 3.3.2.1. fejezetet

A versszakok eredeti (gyűjtött) formája és sorrendje:		A versszakok sorrendje a kórusműben:	
		Két tyúkom tavali...	RT.
[G/1.]	Hallod-e, te szolgáló Körmöljön meg a holló! Megdöglött már a szürke, Mi' csináljunk már véle.	Hallod-e, te szolgáló, Körmöljön meg a holló! Megdöglött már a szürke, Mit csináljunk már véle?	[G/1.]
[G/2.]	Apczon lakok, keress meg, Két lányom van, szeresd meg. Néked adom egyiket, Vedd el akarmellyiket.	Ki van borér? De soká jár! Verd meg, Isten, mé' nem jön már? Még ma egy cseppet sem ittam, Bizony, maj' meghalok szomjan.	[H/1.]
[H/1.]	Ki van boré', de soká jár Jaj, Istenem mé nem jön má'? Még ma egy csöppet se ittam, Bizony, maj meghalok szomjan.	A fűzfának nincsen tövi, A vendégnek nincsen szémi. Szëmi vóna, hazamenne, Illyen soká itt nem lenne.	[H/4.]
[H/2.]	Ki a fiát házastja, Legyen bora, pálinkája! Ki a lányát férhez adja, Legyen bukros dunnahaja!	Két tyúkom tavali...	RT.
		Apczon lakom, keress meg, Két lányom van, szeresd meg!	[G/2.]
[H/3.]	Menj ki, vendég a házambó', Mer fát kapok a lóc aló'! Csivirítom, csavarítom, Majd a hátadra lapítom.	Néked adom egyiket, Vedd el akármellyiket.	
		Ki a lányát férhez adja, Legyen bukros dunnahaja,	[H/2.]
[H/4.]	A fűzfának nincsen tövi, A vendégnek nincsen szémi ⁴⁸ . Szëmi vóna, hazamenne Illen soká itt nem lenne.	Ki a fiát házastja, Legyen bora, pálinkája!	
		Kimenj vendég a házamból, Mert fát kapok a lóc alól! Csiviritem, csavarítom, Majd a hátadra lapítom.	[H/3.]
		Két tyúkom tavali...	RT.

3. ábra

A változtatásoknak két lehetséges okát látom. Az egyik a fenti táblázat magáért beszélő szabályos elrendezése: a rondótéma [F] népdala után a [G] dal egy⁴⁹, majd a [H] népdal két versszaka következik; az újabb rondótéma után megismétlődik ugyanez az elrendezés.

⁴⁸ Munkámban sehol nem jelöltem a Kodály által következetesen használt *ë* hangzókat, itt azért tettem kivételt, mert *e*-ként kiejtve nem rímelve az előző sorral.

⁴⁹ Annak magyarázatát, hogy a táblázatban miért kapcsoltam össze a rondótémával, a 3.3.2.1. sz. fejezetben

A másik valószínű ok a versszakok tartalmában rejlik. A [G]/1. versszak a harmadik rész összes többi szövegétől függetlennek mondható, tartalmi szerepe így környezetében nincsen. Azzal viszont, hogy a homofon feldolgozása, ezáltal a közös éneklés képzetét keltő rondótéma után elsőként szólal meg a táncnóta-strófák közül, egyfajta dramaturgiai szerepet kap: az első nótás kedvű vendég ajkán hangozhat fel, mintegy a mulatozás profán invokációjaként.

A multság két népdalának versszakai sem eredeti sorrendjükben, sem Kodálynál nem alkotnak szoros logikai láncot. A [H] népdal strófáinak eredeti sorrendjében az első két és a második két versszak is logikusan kapcsolódik egymáshoz – az előbbi kettő lazán, a második kettő egészen szorosan –, de a versszakok *összességében* nem állnak össze kerek egésszé. Első hallásra úgy tűnik, a Kodály kialakította sorrendben ugyanez a helyzet, mégis úgy érezzük, esetlegesség helyett dinamizmus jellemzi a versszakok egymásutánját (ennek okára még kitérek), amely a mulatozás hol innen, hol onnan felhangzó daltöredékeit asszociálja.

A „hol innen, hol onnan” kifejezést nem pusztán a hangulatfestés kedvéért alkalmaztam, hanem szó szerint értem: Kodály több értelemben is sztereó hatást hoz létre, így a zenét hallgatva valóban az a kép jelenik meg előttem, hogy egy emberekkel zsúfolásig tömött helyiségben hol az egyik, hol a másik sarokból hallom az általános zivajgt túlszárnyaló éneklést.

Mindez több szinten valósul meg. Az első szint a térbeli: a hangzás a szó *szoros* értelmében sztereó: ahogy a dallam vándorol a különböző szólamokban, úgy az egyes versszakok – a kórusok itthon megszokott tömbös elrendezése révén (4. ábra) – a hangzó tér más-más pontján hangzanak fel.

A rondótéma mindhárom alkalommal a szopránban szólal meg, kiegészítve azzal, hogy az első elhangzás második versszaka a tenorba kerül (ld. 3.3.2.1.).

Az első epizódban az egyes versszakokat a szoprán, a bariton, végül az alt, a másodikban megfordítva: az alt, a bariton, s a szoprán éneklő – ennek gyakorlati következménye, hogy a versszakokat a közönség a nálunk szokásos, az imént említett kórus-elrendezés esetén (ld.

4. ábra) jobboldalt előlről, középen hátulról, ezután baloldalt előlről hallja, majd – a rondótéma második elhangzása után – ugyanez fordított sorrendben is lejátszódik.

Tenor	Bariton	Basszus
Szoprán		Alt

4. ábra

Áttételesen a sztereóhoz hasonló hatást kelt a bejárt hangnemek sokfélesége (5. ábra), valamint ezzel összefüggésben a dallam hol magasabban, hol mélyebben való megszólalása is. Utóbbi egyébiránt csak az abszolút hangmagasságra vonatkozik; a szólamon belüli, az egyes szólamok természetes hangterjedelméhez viszonyított relatív hangfekvés mindenütt magas; ez biztosítja, hogy a dallam az egész harmadik részben változatlan energiával szólal meg.

A versszakok sorrendje a kórusműben:	A dallamot hordozó szólam	A versszak hangneme
<i>RT.</i> Két tyúkom tavali...	Szoprán	<i>g-ión</i>
<i>[G/1.]</i> Hallod-e, te szolgáló, Körmölgön meg a holló! Megdöglött már a szürke, Mit csináljunk már véle?	Szoprán	<i>g-mixolíd</i>
<i>[H/1.]</i> Ki van borér? De soká jár! Verd meg, Isten, mé' nem jön már? Még ma egy cseppet sem ittam, Bizony, maj' meghalok szomjan.	Bariton	<i>d-mixolíd</i>
<i>[H/4.]</i> A fűzfának nincsen tövi, A vendégnek nincsen szémi. Szémi vóna, hazamenne, Illyen soká itt nem lenne.	Alt	<i>d-mixolíd</i>
<i>RT.</i> Két tyúkom tavali...	Szoprán	<i>g-ión</i>
<i>[G/2.]</i> Apczon lakom, keress meg, Két lányom van, szeresd meg! Néked adom eggyiket, Vedd el akármellyiket.	Alt	<i>e-mixolíd</i>
<i>[H/2.]</i> Ki a lányát férhez adja, Legyen bukros dunnahaja, Ki a fiát házassítja, Legyen bora, pálinkája!	Bariton	<i>d-mixolíd</i>

[H/3.]	<i>Kimenj vendég a házamból, Mert fát kapok a lóc alól! Csiviritem, csavarítom, Majd a hátadra lapítom.</i>	<i>Szoprán</i>	<i>g-dór</i>
RT.	<i>Két tyúkom tavali...</i>	<i>Szoprán</i>	<i>g-ión</i>

5. ábra

Úgy fogalmaztam, hogy a versszakok eredeti sorrendje az esetlegesség, kodályi elrendezése viszont a dinamizmus érzését keltheti a hallgatóban. Ennek tartalmi oka – az eddig részletezett formai mellett – az, hogy Kodály a sorrend átgondolt átalakításával, s egyetlen, összefüggő és dramatizált jelenetté alakítja a népdalban csak helyzetképeket festő szövegeket. (Ha a két kifejezést nem karakterbeli, hanem stilisztikai értelemben használok, nevezhetem a népdalok helyzetfestését lírainak, a Kodály vázolta jelenetet pedig – dramaturgiai íve okán – drámainak vagy dramatikusnak.)

Kodály elválasztja egymástól az egymáshoz legkevésbé kapcsolódó két versszakot⁵⁰, s az első a már említett profán invokáció funkciójával látja el. A [H]/1. versszakkal a mulatsághoz kapcsolódó gyakorlati tennivalók kerülnek előtérbe: nincs bor, akit érte küldtek, késik, az éneklő tréfásan – s a valóságban bizonyára már több pohár bor elfogyasztása után – panaszkodik közelgő szomjhaláláról. A szöveg egy helyen eltér a dal gyűjtött formájától: a „Verd meg, Isten” szavak helyén az eredeti szövegben a „Jaj, Istenem” felkiáltást találjuk. (Amikor először szembesültem azzal, hogy ez Kodály változtatása, meglepődtem, hiszen Kodály erős vallásossága közismert – ok nélkül bizonyára nem iktatott volna be a szövegbe ilyesféle átkozódást. A magyarázatot keresve azt vizsgáltam, mi változott meg zeneileg ezzel a szövegmódosulással. Két dolog: a ritmus és a karakter. A „Jaj, Istenem” szavak ritmusa két éles ritmus, karaktere panaszos, ezzel szemben a „Verd meg, Isten” szöveg jóval erőteljesebb, energikusabb, ritmusában – nyújtott ritmus és két negyed –, karakterében és tartalmában egyaránt.)

A következő – [H]/4. – versszak, annak ellenére, hogy a közte és a [H]/3. versszak között fennálló kapcsolat jelenti a mű ezen záró szakaszában az egyetlen teljesen egyértelmű

⁵⁰ Mindkettő eredetileg különálló, egyversszakos népdal volt, dallamukat Kodály hozta „közös nevezőre” ld. 2h melléklet.

Az, hogy utána mégis szétválasztja a két versszakot, azt mutatja, hogy az egyesítéssel Kodály szándéka az volt, hogy az új „népdal” majd a harmadik részben a meglévők mellett további kohéziós tényezőként szolgálhasson. Érdekes adalék és talán magyarázat minderre, hogy a két népdalt Kodály egyazon támlapra jegyezte le.

összefüggést bármely két strófa között, önmagában áll: a [H]/3. strófa majd csak a második epizód megfelelő helyén következik. Amilyen természetesnek érezzük a [G] népdal két versszakának szétválasztását, olyan meglepő ezen két versszak különválasztása. Valójában Kodály remek dramaturgiai érzékét dicséri, hogy a két strófa egymástól távolabb helyezésével az időben is elhelyezi a történeteket: a [H]/3. versszakban a vendégről még egyes szám harmadik személyben esik szó, mintha a kocsmárosné méltatlankodna félhangosan a férjének⁵¹, de azért úgy, hogy az otffeledkezett vendég is hallhassa. Eltelik bizonyos idő (rondótéma, [G]/2. és [H]/2. versszak), amíg végül elfogy a házigazda avagy felesége türelme, s botjával szándékozik pontot tenni a mulatozás végére.

A rondótéma másodszori elhangzása után a [G] népdal második strófája szolgál a második epizód bevezetéséül. Itt azonban már a szöveg szerves kapcsolatban van a folytatással. Ezt Kodály a [H]/2. versszak két felének felcserélésével éri el, amelynek így előbbre hozott második fele logikusan folytatja a [G]/2. versszak szövegét, a két különböző népdalhoz tartozó két versszakot a házasság témája révén kapcsolva össze, egyben visszakanyarodva az ivás, a lagzi, a mulatság témájához.

Végül Kodály – akárcsak a házigazda – a [H] népdal harmadik versszakával vet véget a mulatságnak, bot helyett a dallamot csavarva meg kissé, mixolídból dórrá alakítva. Az epizód utolsó két ütemének „*Majd a hátadra lapítom*” szövegét érzékeltetve a 261. ütem első hangját az eredeti dallamhoz képest kvinttel lejjebbi, az ütem többi hangjával azonos g^1 -re változtatja, mintegy a „*lapítom*” szó illusztrációjaként.

⁵¹ A „szereposztás” lehetne fordított is, hiszen a szövegből nem derül ki a beszélő személye, de életszerűbb a nyelvelő asszony és a hallgató férj képe – Kodály is eszerint járt el, a nőikarnak adva mindkét versszakot.

3.3.2. A harmadik rész formai felépítése;

a rondótéma és az epizódok feldolgozásának módja

Az [F] népdal anyagából és a [G]/1. versszakból épül fel a rondótéma első és harmadik megszólalása, utóbbiba a 269. ütemtől⁵² a 275.-ig terjedő belső bővülés ékelődik. A rondótéma második elhangzásakor kizárólag az [F] népdal anyagát halljuk. Az epizódokban a [G] és a [H] népdalt kísérő zenei anyagban nem szerepel más népdal.

3.3.2.1. A rondótéma első megszólalása (192-207. ütem)

Az első alkalommal a rondótémában az [F] népdal első két sora homofon feldolgozásban szólal meg, a második kettőben a szoprándallamot Kodály több rétegben felrakott dudabasszus-kísérettel látja el (51. kottapéllda). Utóbbi a harmadik részben – igaz, a rondótémában ill. az epizódokban eltérő formában, de – csaknem állandóan jelen van; kivételt ez alól csak a rondótéma második elhangzása, ill. harmadik megszólalásának egy része képez.

⁵² A szoprán 270. ütemét nem tekintem a versszak befejezésének, a záróhangtól való eltérés miatt, amellyel a dallam nyitva marad, továbbá a szó karakterbeli értelmében súlytalan zárás okán; meglátásom szerint a strófa befejező üteme a 275. ütemig várta magát.

Allegro molto (♩ = 160)

ff p Két tyúkom ta-va-li, há-rom har-mad-é - vi, *ff p* Hajtsd ha-za Ju-lis-kám.

ff p Két tyúkom ta-va-li, há-rom har-mad-é - vi, *ff p* Hajtsd ha-za Ju-lis-kám,

ff p Két tyúkom ta-va-li, há-rom har-mad-é - vi, *ff p* Hajtsd ha-za Ju-lis-kám,

192 Két tyúkom ta-va-li, há-rom har-mad-é - vi, Hajtsd ha-za Ju-lis-kám,

za - bot a - dok né - ki. Pi - te sár - ga, pi - te bú - bos,

za - bot a - dok né - ki. Sár - ga, bú - bos,

8 za - bot a - dok né - ki. Sár - ga,

195 za - bot a - dok né - ki. Sár

pi - te mind a há-rom, Az u - ram is itt-hon-vagy-on, nincs sen - semmi ká - rom!

sár - ga, bú - bos, sár - ga, bú - bos, sár - ga, bú - bos,

8 bú - bos, sár - ga, bú - bos,

197 ga,

51. kottapéllda

A basszus G orgonapontja fölött a tenor és az alt eltérő léptékű ingamozgást végez (6. ábra): az alt negyedekben, a tenor felekben mozog, az alt az egyvonalas, a tenor a kis *g* és *d* hangokat váltogatva; amíg az altban egy inga-motívum félkotta hosszúságú, addig a tenorban ugyanez az egység egészhang terjedelmű; a basszus kétütemenként szólaltat meg új szótagot.

ütem		196.				197.				198.				199.			
negyedek		1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
szólam	alt	Sár-	ga,	bú-	bos,	sár-	ga,	bú-	bos,	sár-	ga,	bú-	bos,	sár-	ga,	bú-	bos,
	tenor	Sár-		ga,		bú-		bos,		sár-		ga,		bú-		bos,	
	basszus	Sár-								ga,							

6. ábra

A 200. ütemben a szopránban felhangzik a [G] népdal első versszaka, a kórus teljes fennmaradó része viszont folytatja az [F] dalt, továbbhaladva a második versszakra, s variált felrakásban bár, de lényegében megismételi az első versszak zenei anyagát (52. kottapéllda).

Hal-lod - ë, tē szol - gá - ló, Kör - möl - jön még

Sár - ga bú - bos sár - ga

Sár - ga bú - bos sár -

ff *p* Két tyúkom ta-va-li, há-rom har-mad-é - vi, Hajtsd ha-za Ju-lis-kám, *ff* *p*

200 Két tyúkom ta-va-li, há-rom har-mad-é - vi, Hajtsd ha-za Ju-lis-kám,

a hol - ló! Még - dög - lött már
 bú - bos, sár - ga
 - ga, bú - bos, sár -
 za - bot a - dok né - ki. Ha tud - tá - tok hogy az e - nyém,
 za - bot a - dok né - ki. sár - ga,
 203 za - bot a - dok né - ki. Sár -

a szür - ke, Mitesi - nál - junk már vé - le?
 bú - bos, sár - ga bú - bos,
 ga, bú - bos, sár - ga, bú - bos,
 mér ad - ta - tok ön - ni? Az - ért ad - tunk komám - asszony, nem hagy - tuk el - vesz - ni!
 bú - bos, sár - ga bú - bos,
 205 ga,

52. kottapélda

Fölmerül a kérdés, vajon a 200.-tól a 207. ütemig terjedő szakasz még a rondótéma része, vagy – a [G] népdal megjelenése okán – már az első epizódhoz tartozik. Figyelembe véve a kíséretnek az eddigiekkel rokon, a folytatástól pedig merőben eltérő zenei anyagát, valamint a szopránban szereplő [G]/1. versszaknak a harmadik rész összes többi szövegétől való, már említett tartalmi különállását, arra jutottam, hogy a szakaszt a rondótémához tartozónak tekintsem.

Ezzel egybecseng a versszak invokatív funkciója (a mulatságban az igazi nótázás még csak ezután kezdődik), s mellette szól az is, hogy ha a szakasz már az epizód része volna, akkor a teljes férfikarban, majd a tenorban megszólaló [F]/2. strófa kíséret kellene, hogy legyen, ehhez pedig megszólalása túl markáns, a versszak első felét jellemző szólamszám és a *sff* sorkezdések eredményeképpen. Ugyanakkor a szoprándallam szintén igen erőteljesen hangzik fel, a *f* dinamikának, magas fekvésének és az első másfél sor *tenuto* negyedeknek köszönhetően. Mindezt figyelembe véve nehezen mondhatnánk, hogy a szakaszban az egyik vagy a másik dallam dominál, inkább nevezhetjük egyenrangúaknak őket. Így a zenei szövet *quodlibet*⁵³ emlékeztet – ez összhangban áll azzal az interregnumhoz hasonló állapottal, amely a rondótémának tisztán az [F]/1. versszakból építkező része és az első epizód közötti szakaszt jellemzi.

Az [F]/2. versszak kíséretében a variált felrakás keretét a szólam-osztások adják, amelyek révén a zenei szövet is gazdagodik. Általuk lehetséges, hogy az előző versszak tenor-anyagát átvegye a bariton, az [F] népdal dallama pedig így a szopránból a tenorba kerülhessen.

Az alt kettéoszlásával a hangzás teltebb lesz, új zenei anyag azonban szinte nem is kerül a textúrába. A két alt-szólam ritmusa komplementer: a g^1-d^1 hangokon mindkét szólamban augmentált nyújtott ritmus szerepel, félütemes eltéréssel. Az alt eddigi mozgásformája, a negyedekben mozgó $g-d$ inga lényegében – a 200. ütem első felét leszámítva – megmarad: tulajdonképpen eloszlik a két szólam között (53. kottapélda); a hangzás természetesen a fekvő maradó hangok révén dúsul. Különbség, hogy az ingamozgás már a versszak kezdetén elkezdődik, szemben az előző strófa első felének homofon feldolgozásával.

⁵³ ld. még Breuer, 322. o.

200 Sár - ga bú - bos sár - ga

203 bú - bos, sár - ga

205 bú - bos, sár - ga, bú - bos,

53. kottapéllda

Amíg az előző versszak második felében főként a tenor felekben mozgó ingája emelte ki a fő- és a melléksúlyt, addig itt, a második versszak első felében ehhez az alt egymaga járul hozzá: ezeken a pontokon találkozik a két alt szólam a g^1 hangon; ezen hangok külön meghangsúlyozása, mely egybeesik a szósúlyokkal, hasonló, bár kevésbé erőteljes hatást ér el, mint az imént a tenor.

3.3.2.2. Az első epizód (208-227. ütem)

Mindkét epizódot végigkísérik az egymásnak „Hej!” – „Haj!” szöveggel válaszoló nőikar és férfikar üres kvintjei.

Több elemző a mű különböző részeivel kapcsolatban megemlíti az adott szakasz valószínű hangszerez fogantatását. Kollár Kálmán az [E] népdal „Réten, réten” szövegű

kíséretét tekerőhöz hasonlítja⁵⁴. Breuer János a fináléről írja: „Hangszeres fogantatásúak sforzatissimo-piano váltásai, lüktető ritmusának dudára formázó kísérőfigurái.”⁵⁵ A zárójelenettel kapcsolatban Bónis Ferenc a dudát említi⁵⁶.

Utóbbit Bónis valószínűleg a rondótéma kíséretére, s nem az epizódokéra érti, hiszen a dudára nem jellemző az új és új hangindítás. Az epizódok kíséretének üres kvintjei inkább vonós-effektusra emlékeztetnek – mintha hegedű két szomszédos üres húrja szólna; a minden egyes hangon szereplő *marcato*-jel és *diminuendo*-jelzés is ezzel van összhangban.

A nőikar és a férfikar „Hej!” ill. „Haj!” szavai között az eltérés félütemes. Ennek révén az imitáció rendező elve a fősúly és melléksúly, arzis és tézis viszonya (ez mindkét epizódra jellemző), a hangszerek közül pedig a vonósok azok, ahol e kettőnek nemcsak zeneileg, hanem játéktechnikailag is nagy a szerepe – a vonásirány és a súlyozás természetes összefüggésére gondolok.

S végül még egy körülmény, amely szintén hegedűre utal: a [H]/1. versszak kíséretétől végig a *d-a* kvint szolgált – ez a hegedű két középső húrjának hangmagassága. A bariton énekelte strófát követő [H]/4. versszakban, amelyet az alt énekel, a kíséretben már három hang: *d, a, e* szerepel, s ezek megegyeznek a hegedű felső három húrjának magasságával.⁵⁷

Az epizód első strófáját (54. kottapélda), a [H]/1. versszakot négy ütem bevezető előzi meg, ennek szerepe a rondótéma felfokozott kavargása lecsendesülésének érzékeltetése – valaki talán nótát kért, a mulatozók elcsendesülnek, s csak a hangszerek hangja hallatszik, amíg – kivárva a zsvaj alábbhagyását – bele nem kezd a bariton első szólójába.

A kíséret a versszak egésze alatt változatlan.

⁵⁴ Kollár, 118. o. C pont

⁵⁵ Breuer, 322. o.

⁵⁶ Bónis, 43. o.

⁵⁷ Brahms *Der bucklichte Fiedler* c. népdalfeldolgozásának (Op. 93a Nr. 1) harmadik versszakában (C próbajel) a „Der Geiger strich” – „A hegedűs húzza” szövegrészt hasonló módon dolgozza fel. (ld. 3. sz. melléklet) A ³₈-os lüktetésű versszakot a basszus és a tenor indítja, *g-d¹* üres kvintet szólaltatva meg. Két ütem után lép be a nőikar – az alt *d¹*, a szoprán *a¹* hangon. A következő ütem második nyolcadán az alt föllép *a¹*-ra, a harmadikon a szoprán *e²*-re ugrik fel. Így a partitúra összes szólamában kizárólag kvintek szólnak, *g, d¹, a¹ és e²* hangokon – ezek a hegedű négy húrjának felelnek meg. A négy hang együttes jelenléte és a szöveg tartalma egyértelművé teszi az utalást – elismerem, hogy a Kodály-műben ugyanez nem állítható teljes bizonyossággal, mégis, valószínűnek tartom, hogy itt is fennáll ugyanez az összefüggés.

^{57b} Bárdos Lajos *Szól a doromb* c. kórusában, a 39-43. ütemben (ld. 4. sz. melléklet) a hegedűsnek szóló „Hát húzd rá” biztatás a tenor *d-d¹* lépésével indul, az utóbbi, fekvő maradé hangra az alt felel *d-a*, majd a szoprán *a-d* lépéssel. Annak ellenére, hogy a szoprán lépése nem folytatja a hegedűhúrok sorát, a szövegből számomra egyértelmű, hogy sem ez az építkezés, sem az abszolút hangmagasságok ilyen megfelelése nem véletlen.

sf *dim.* *p*
 Hej! hej! hej! hej! hej! hej!
sf *dim.*
 Hej! hej! hej! hej! hej! hej!
sf *dim.* *p*
 Hej! haj! haj! haj! haj! haj! haj!
sf *dim.* *f*
 Hej! haj! haj! Ki van bor-ér? De so - ká jár!
sf *dim.* *p*
 Hej! haj! haj! haj! haj! haj!

208

hej! hej! hej! hej!
 hej! hej! hej! hej!
 haj! haj! haj! haj!
 Verd mēg Is - ten, mé' nem jön már? Még mačgy csēp - pet sēm it - tam,
 haj! haj! haj! haj!

214

hej! hej!

hej! hej!

haj! haj!

218

Bizony maj' még -ha -lok szomjan!

haj! haj!

54. kottapéllda

Változás a strófa végeztével, a [H]/4. versszak kezdetén történik: itt a basszus és a bariton egyesül, a szoprán viszont kettéoszlik. Nem veszi át azonban – ahogy esetleg várható lenne – az alt d^1 hangját, ehelyett az imént már említett a^1 - e^2 kvintet szólaltatja meg.

A strófa első felében (220-223. ütem; 55. kottapéllda) a szoprán a^1 - e^2 kvintje tulajdonképpen váltakozik a férfikar d - a hangközével, a négy szólam csak egy-egy negyedértéken szól együtt, s még ott is lehetséges, hogy az egyik szólampár – amennyiben a karnagy ezt a megoldást választja – már a j hangzón énekel; ennek ellenére a kettőt fülünk egy harmóniává kapcsolja össze.

55. kottapéllda

A versszak második felében (224-227. ütem; 56. kottapéllda) azután a férfikar is háromszólamúvá oszlik: az eddigi kvintet a basszus és a bariton éneklí, a tenor pedig – akárcsak az imént a szoprán I. – szintén *e* hanggal (*e'*) bővíti most már valóban egy időben megszólaló háromhangos kvint-toronnyá a férfikar énekelte hangzatot.

56. kottapéllda

A szólamapparátus és a hangzatok bővülésében fokozatosságot figyelhattunk meg.

Az epizód kezdeti négy üteme, ahol még csak a kíséret énekel, egyre halkul. A bariton *f* dinamikával lép be, a kíséret dinamikája a *marcato*-jelek és *diminuendo*-jelzések mellett *p*. A versszak nyolc üteme alatt a kíséret nem változik. Az alt-dallam kezdetével egy időben szólaltatja meg a szoprán az *e*² hangot – a dinamika, anélkül, hogy erre külön utasítás szólna, természetesen megemelkedik. A kíséret így kialakult szerkezete most már csak négy ütem erejéig változatlan: a versszak második felének kezdetén (pontosabban a 224. ütem harmadik negyedén) oszlik ketté a basszus, s lép fel T5-et a tenor, a hangzás ezáltal tovább gazdagodik, egyben most már – a megkomponált emelkedésen kívül – kiírt *crescendo* kezdődik. Mindez a rondótéma második, ismét csak kirobbanó megszólalására vezet föl.

3.3.2.3. A rondótéma második megszólalása (228-235. ütem)

A rondótéma második megszólalásának első fele lényegében homofon, második fele imitációs feldolgozású, azonban már az első két sorban mutatkoznak az imitáció előjelei: a 229. ütemben a férfikar a „három” szó első szótagját megnyújtva a „harmadévi” szöveget a nőikarhoz képest negyeddel később mondja ki; a késést a férfikar a ritmus aprózásával „hozza be”, így lehet a következő ütem ismét homofon. (57. kottapéllda)

ff p

Két tyú-kom ta - va - li, há - rom har-mad-é - vi,

ff p

Két tyú-kom ta - va - li, há - rom har-mad-é - vi,

ff p

Két tyú-kom ta - va - li, há - rom har-mad-é - vi,

ff p

228 Két tyú-kom ta - va - li, há - rom har-mad-é - vi,

57. kottapéllda

A 231. ütemben csak a tenor válik külön a többi szólamtól, megismételve azok „*zabot adok*” szövegét; nyolcadai repetíció helyett lefelé haladó skálamenetet képeznek, mely a szöveg folytatására – „*néki*” – vezet. (58. kottapéllda)

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each part has the lyrics "Hajtsd haza Ju-lis-kám, za-bot a-dok né - ki." The Tenor part is highlighted with a box around the phrase "za-bot a-dok" and the following "né - ki." The score includes dynamic markings like *ff* and *p*. At the bottom left, there is a measure number "230".

58. kottapéllda

A 228-231. ütem során a basszus végig *c*, a tenor az utolsó fél ütemet leszámítva *f* hangot énekel. Ezen szakaszt hallgatva az akkordok hangzása mindvégig domináns szekundakkord érzetét kelti. Eleinte nem értettem, hogyan lehetséges, hiszen ez csak úgy fordulhatna elő, ha a basszus *c* hangjai fölött a felső szólamokban *D*-dúr vagy ahhoz közeli akkord szólna, ez pedig a teljes területre semmiképp nem igaz. Nem pontosan értettem a tenor folyamatos *f* hangjának szerepét sem – mely egyébként ellent is mondana a *G*-dúr szerinti domináns négyeshangzat jelenlétének –, pusztán színezőhangnak gondoltam.

Megvizsgálva azonban a szakaszban a funkciók elrendezését, úgy vélem, megtaláltam a magyarázatot. A tonikai és domináns jelleg váltakozása ellenére azért folyamatos a domináns négyeshangzat érzetét keltő hangzás, mert amíg a basszus *c*¹ hangjai folytán a *D*-dúr akkordhoz közeli, azaz az egyébként is domináns színezetű területek nyernek domináns szekundakkord jelleget, addig a tenornak a *G*-dúrhoz közeli hangzatokhoz járuló *f*¹ hangja eredményezi ugyanezt, lévén, hogy a *g* alapú, tehát tonikai fokra épülő mellékdomináns négyeshangzatban az alterált szeptimhang szerepét tölti be – mindennek révén ugyanez történik a *G*-dúrhoz közeli, tonikai jellegű és a *D*-dúrhoz közeli, domináns jellegű hangzatokkal.

Bár a két szólam ritmusa és dinamikája megegyezik, az előbbieik révén harmóniai szempontból hol egyik, hol másik kerül előtérbe (59. kottapélda).

A „G- ill. D-dúrhoz közeli hangzatok” kifejezés értelme tulajdonképpen egyszerű: mivel a basszus és a tenor orgonapontot ill. nyugvópontot énekel, az alapvető funkciós jelleg a két felső szólam anyagának megfelelően alakul, ami nyilván nem jelenthet teljes akkordokat, viszont a tonalitás-érzet egyértelművé tételéhez a két szólam anyaga is elegendő: a szakasz nagy részében a valódi funkciós basszus szerepét az alt tölti be. A nőikarban az első domináns terület a G-dúr szerinti V. fokú, a második I₄ akkordhoz közelít.

The musical score for 59. kottapélda consists of four staves. The first three staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) and the fourth is the Bass. The lyrics are: "Két tyú-kom ta - va - li, há - rom har-ma-dé - vi, Hajtsd haza Ju-lis-kám, za-bot-a-dok né - ki." The score is divided into four measures. The first measure is marked with *ff* and *p*. The second measure is marked with *ff* and *p*. The third measure is marked with *ff* and *p*. The fourth measure is marked with *ff* and *p*. The legend indicates:
 - A box with diagonal lines (top-left to bottom-right) represents the tonal area, shaded with a light color (tonikai terület, mellékdomináns színezettel).
 - A box with a grid pattern represents the dominant area (domináns terület).
 - A box with a cross-hatch pattern represents the functional role not carried by the shaded sound (funkciós szerepet nem hordozó színezőhang).

59. kottapélda

A basszus a harmadik sort (60. kottapélda) nem kezdi el a nőikarral, hanem, bevárva a tenort, fél ütem szünet után vele együtt folytatja csak a népdalt. Ezzel már valódi imitáció kezdődik a nőikar és a férfikar között, amely azonban egy ütem erejéig a jelölt két hangközlépést leszámítva tükörfordítású; a nőikar és a férfikar is tercmenetben halad.

Pi - te sár - ga, pi - te bú - bos, pi - te mind a há - rom,
 Pi - te sár - ga, pi - te bú - bos, pi - te mind a há - rom,
 né - ki. Pi - te sár - ga, pi - te bú - bos, pi - te mind a
 Pi - te sár - ga, pi - te bú - bos, pi - te mind a

60. kottapéllda

Az utolsó népdalsorban (61. kottapéllda) *crescendo* kezdődik, az imitációnak megfelelő félütemes eltéréssel. Az ütem közepén belépő férfikar újra tükörfordításban énekel, immár a nőikarnak nem az imitált korábbi, hanem a vele egyidejűleg megszólaltatott anyagához képest.

Az u - ram is itt - hon va - gyon, nin - csen sēm - mi ká - rom, de Hej! hej!
 Az u - ram is itt - hon va - gyon, nin - csen sēm - mi ká - rom, de Hej!
 há - rom, Az u - ram is itt - hon va - gyon, nin - csen sēm - mi kár. Haj!
 há - rom, Az u - ram is itt - hon va - gyon, nin - csen sēm - mi kár. Haj!

61. kottapéllda

Az imitáció nagyon fontos a most következő epizód hatásos kezdése szempontjából.

A 234. ütemben kezdődő *crescendo* felfutása a 236. ütem 1-ére tart, majd ott a dinamika azonnal csökkenni kezd. Az epizód berobbanó *sf* kezdőmotívuma, az odáig fejlődő, onnantól pedig csökkenő dinamika vízvázasztóként, a két szakasz elválasztása nélkül a lehető legélesebben határolja el őket egymástól.

Homofon feldolgozás esetén a *crescendo* létrejöttét gátolná a dinamika természetes csökkenése, amellyel a dallam ereszkedése jár, a gyenge zárlat pedig ritmikailag nem kedvez az epizódra való rávezetésnek. (Kodály valószínűleg ennek ellensúlyozására illesztette a „de” szócskát a szoprán sorzáró hangja és az epizód kezdőszótagja közti átmenőhangként.)

Mindkét problémára megoldást nyújt a Kodály alkalmazta imitáció.

A nőikar zárata pillanatában a férfikar tercmenetben valósággal lezúduló nyolcadmenete tartja fent a lendületet, s fut bele léptékváltással⁵⁸ a második epizód üreskvintes kíséretének a szó mindkét értelmében ütemes motívumaiba. (Érdekesnek találom, hogy a második epizód kíséretében a nőikar és a férfikar közti arzis-tézis imitáció az iménti rondótéma második felében kezdődött imitációnak – formai szempontból – egyenes folytatása.)

A tükörfordítás szerinti mozgás pedig a dinamika természetes esését ellensúlyozza. A nőikar anyaga a versszak utolsó másfél ütemében félütemenként kerül mélyebb fekvésbe ($f^2-d^2/d^2-h^1 - d^2-a^1/h^1-f^1$ – közös g^1) – a dallamnak ez a természetes oldódása akadályozná az imént említett fokozást, a férfikar természetes dinamikájának alakulása azonban ellensúlyozza ezt

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with Hungarian lyrics. The lyrics are: "Az u - ram is itt - hon va - gyon, nin - csen sēm - mi ká - rom, de Hej! hej! Hej! kár. Haj! kár. Haj!". The score includes a *cresc.* marking and a *sf* (sforzando) marking. The bottom of the score has a measure number 1234.

62. kottapéllda): a 235. ütem első felében a nőikar lefelé haladásakor a férfikar épp a kétütemes szakasz legmagasabb hangját éri el, s az ütem második felében, amikor a nőikar már megérkezett a szoprán számára viszonylag mély, az altnak középfekvést jelentő g^1 hangra, a férfikar akkor indul a viszonylag magas fekvésű $h-d$ tercről a mindkét szólamnak középfekvést jelentő $e-h$ kvint felé – a skálamenetet fekvése mindkét szólam számára

⁵⁸ Nem proporcióra gondolok, hanem a pergő, szinte sistergő nyolcadmozgást felváltó tartott, *marcato*, ütemnyi terjedelmű motívumokra.

lehetővé teszi a *crescendo* megvalósítását. A nőikar és a férfikar a 236. ütem 1-jén találkozik, s kerülnek azonos fekvésbe.

The image shows a musical score for a vocal ensemble. It features four staves. The top two staves are for the women's choir (nőikar) and the bottom two for the men's choir (férfikar). The lyrics are in Hungarian. The first system shows the women's choir entering with the lyrics "Az u - ram is itt - hon va - gyon, nin - csen sēm - mi ká - rom, de Hej! hej!". The men's choir enters in the second system with the lyrics "há - rom, Az u - ram is itt - hon va - gyon, nin - csen sēm - mi kár. Haj!". There are two "cresc." markings above the first and second systems, indicating a crescendo. Arrows point from the first system to the second, showing the progression of the music. The score is numbered 1234 at the bottom left.

62. kottapéllda

A versszak első három sora feldolgozásának tömörsége, a dudabasszus-kíséret helyetti tömbös mozgások a kíséretben, az imitációban az épp tizenhatod-párokat ill. a nyolcadokat éneklő szólamok közti szinte állandó súrlódás s nem utolsó sorban az említett szekundakkordnak a funkcióérzetet lebegtető hatása mind azt az érzést erősítik, hogy a rondótéma ezen második megszólalása csak átmenet, a darab vége felé mutató, s tulajdonképpen az egész harmadik részen átívelő fokozásban csak közbülső állomás, a folyamat feltartóztathatatlanul halad tovább a darab végkifejlete felé.

3.3.2.4. A második epizód (236-261. ütem)

Az epizód kezdetétől a végéig hangzó *ostinato* s majd a dallamok is erős ritmikai és karakterbeli kontrasztot képeznek a rondótéma anyagával. Utóbbinak három megszólalása közül egyedül az iménti második nem tartalmazta a [G] népdal anyagát, így a kontraszthatás is erősebb, mint az első epizód kezdetén.

Természetesen a kontraszt ritmikai és karakterbeli mivolta szorosan összefügg: a pergő nyolcadértékeket ütemnyi motívumok – tartott, *marcato* pontozott félkotta + negyedszünet –,

a dallamban szintén fogott ritmikájú anyag váltja az epizódban. Ugyanakkor mindkét szakaszra jellemző a tömör hangzás – ez az összekötő kapocs rondótéma és epizód közt a fokozás folyamatosságához járul hozzá.

A második epizód kezdetén a hangnem *d* helyett *e*-mixolíd – ez az első epizódhoz képest N2 emelkedést jelent; elgondolkodtató továbbá, hogy az *e-h* kvint már nem illik bele a hegedűhúrok hangolási rendszerébe. (Az, hogy ennek nem túlzás jelentőséget tulajdonítani, számomra abból derül ki, hogy az epizód további részében a kíséret ki is lép az üreskvintes hangzatok köréből.)

Az epizód első népdalstrófája a [G] dal második versszaka, amelyet az alt énekel, s az előző epizódban hallott négy ütemmel szemben csak kétütemes bevezetés előzi meg. (Ezt azzal az előzőnél nagyobb lendülettel magyarázom, amellyel a szólamok belefutottak az epizód masszív karakterű kíséretébe.) Annak ellenére, hogy az első epizód megfelelő helyén a [H] népdal anyaga szólalt meg a baritonban, a kíséret az első két sorban – a hangnem módosulását leszámítva – megegyezik. (63. kottapélda) (Ez tulajdonképpen természetes is, ha a két dal rokon karakterét és hasonló dallami és ritmikai sajátosságait tekintjük.)

The image shows a musical score for a four-part setting. The top staff is for Soprano (S), the second for Alto (A), the third for Tenor (T), and the bottom for Bass (B). The lyrics are in Hungarian. The score includes dynamic markings such as *sf* (sforzando), *p* (piano), and *mf dolce* (mezzo-forte dolce). The tempo or mood is indicated as *And.* (Andante). The score is numbered 236 at the beginning of the bottom staff.

63. kottapélda

Változás a strófa második felében történik (64. kottapélda): az osztott szoprán az addigi e^1 - h^1 üres kvintről – amelyet a férfikar továbbra is énekel –, gis^1 - e^2 szextre ugrik fel (242. ütem). A változás egyrészt logikus: amíg az alt $cisz^1$ - h^1 sorkezdését az eddigi kvint h^1 hangja elhomályosítaná, addig a gis^1 - e^2 szext valóssággal bekeretezi; másrészt a szoprán I., e^2 -re való föllépésével az alt-dallam fölé kerül, ezáltal – immár a legmagasabb szólamként – új szólam

belépésének benyomását kelti. Ráadásul az eddigi két, oktávban hangzó üres kvinthez képest a most megszólaló, tág felrakású, oktávhelyzetű *E*-dúr akkord hangzása jóval dúsabb, s megszólalásával a dinamika is természetes módon megemelkedik. Mindez az előrelépés érzetét kelti, s annak a fokozásnak jelenti a kezdetét, amely aztán a [H]/3. versszaknak a 254. ütemben való megszólalásáig ível.

64. kottapéllda

A szoprán II. a 243-244. ütemben énekelt a^1 hangjaival az alt dallamához alkalmazkodik, amely ebben az ütemben terccel lejjebből, a következőben terccel följjebből közelíti meg lépésszerűen ugyanezt a hangot. A szoprán II. $gisz^1$ -ről a^1 -re való fellépése, majd a 245. ütemben a h^1 -ra való továbbhaladása az említett fokozás apró építőköve: ütemenként megszólaltatott, tartott hangjai fölfelé haladó, $gisz^1-a^1-a^1-h^1$ dallammá állnak össze. (Ha a dallami helyett harmóniai szerepük lenne jelentősebb, akkor a 244. ütem a^1 hangja, amely a tenor h hangjával sűrűlödik, a h^1 -ra való továbbhaladás helyett $gisz^1$ -re kellene, hogy oldódjon. Abban, hogy a fellépés mégsem hat természetellenesnek, szerepe van az egyes hangok megszólalását elválasztó negyedszüneteknek is.)

A 244. ütemben a 254. ütemig ívelő *crescendo* kezdődik. (Ebben a tenor szólam a 246. ütemtől való kétütemenkénti megszólalása folytán nem tud részt venni, viszont anyagában hordoz fokozást: két alkalommal *forte* és *marcato* szólaltatja majd meg magas fekvésben a *g* alapú nónakkord szeptimhangját, az f^1 -et, harmadik megszólalásakor kettéoszlik, és a

szeptimmal együtt a nótát is (a^1) megszólaltatja, először az előbbi *f*, másodszor *ff* dinamikával.)

A kíséretben az addigi arzis-tézis imitáció a 245. ütemben megbolydul: amikor a szoprán az arzison megszólaltatott h^1-e^2 T4-jára a férfikar az eddigiekhez hasonlóan a tézisen $e-h$ T5-tel felel, ehhez rendkívüli módon maga a szoprán is csatlakozik, az eddig osztott szólam egyesülve *marcato gisz*¹ hangot szólaltatva meg.

Az így létrejövő E-dúr akkordot tekinthetnénk a 246. ütem felütésének, ám szerepét összetettebbnek és fontosabbnak érzem ennél: a következő hangzattal együtt ez késlelteti a következő olyan akkordot – a 246. ütem második félértékén –, amely az eddig arzison megszólaló hangzatokhoz hasonló súlyt képvisel.⁵⁹ Ez azonban – eddigi fősúly szerepével ellentétben – a melléksúlyon, tézisen szólal meg; nem véletlen, hogy szövege – a nőikarban most először – „haj!” (az eddigi „hej!” helyett – a *hej-haj* szó pár tekinthető az arzis-tézis viszony szövegi megfogalmazásának). Vagyis a két közbeiktatott mélyebb regiszterű akkord szolgált a súlyviszonyok eddigi medrűkből való kilendítésének eszközeül (65. kottapéllda).

The image shows a musical score for five voices. The lyrics are: 'hej! hej! hej! haj!' (top line), 'mely-lyi-ket. hej! haj!' (second line), 'haj! haj!' (third line), 'haj! Ki a lá-nyát fér-' (fourth line), and 'haj! haj! haj!' (bottom line). There are two shaded rectangular boxes: one around the first 'hej!' in the top line, and another around the first two 'haj!' in the bottom line. The measure number '245' is written at the bottom left of the score.

65. kottapéllda

A 246.-tól a 253. ütemig a teljes nőikar és a – baritonon kívüli – osztott basszus szólam homofon mozgást végez, az imitáció tehát megszűnik.

⁵⁹ A 246. ütem első akkordjáról ez azért nem mondható el, mert az osztott basszus szólam, valamint a szoprán I. oktáv- ill. szext föligrása miatt az első hangot a szólamok hamarabb be kell, hogy fejezzék, s nemcsak szükségből, hanem a megfelelő karakter kialakítása okán is levegőt kell venniük a felugrás előtt.

Az eddigi, a nőikar és a férfiszólamok közti imitáció során, amely a teljes első epizódban és a jelen epizód első tíz ütemében folyamatos volt, a kíséret *abszolút* hangmagasságot tekintve énekelt az arzison magas, a tézisen mély regiszterben – az előbbi a női szólamok szólaltatták meg, „hej!” szöveggel, utóbbit a férfiszólamok, a „haj!” szócskával feelve rá –, *relatív* értelemben azonban a szólamok a saját hangfajuknak megfelelő azonos fekvésben: kényelmes középfekvésben énekeltek.

Az imitáció megszűnésével – de nevezhetnénk belső imitációvá alakulásnak is – magas és mély regiszter váltakozása immár *relatív* hangmagasság szempontjából értendő: a női és férfiszólamok felelgetése megszűnik, a fekvésváltás immár a szólamokon belül történik. Periodikussága megmarad, de augmentált formában: az egy-egy teljes inga-motívum keretétül szolgáló egység egy ütem helyett kettőre növekszik. A kíséret továbbra is effektuszerű, a váltakozó regiszterben ugyanaz az hangzat: g hangra épülő nónakkord hangzik fel újra és újra, nyolc ütemen keresztül.

A megmaradó periodikusság továbbra is fönntartja azt az *érzetet*, hogy a – most már belső – imitáció az arzis-tézis viszony szerint történik, ez azonban a fő- és mellécsúlyok váltakozásának nem felel meg, akár annak eddigi, akár mostani, augmentált formáját tekintjük. Az eddigi együtemes lépték szerint a homofon mozgású szólamok énekelte összes akkord tézisen szólal meg, az augmentált, kétütemes egységeken belül pedig az arzishoz és a tézishoz képest is eltolt ritmusban hangzik fel (66. kottapéllda). Mindennek hangulati oka lehet: a zene ütemével ellentétes, a felfokozott mulatozáshoz jól illő dobbantások jutottak eszembe.

The image shows a musical score for a vocal ensemble, likely a choir or a group of soloists. It consists of two staves, each with a treble clef. The lyrics are in Hungarian. The score includes a crescendo marking (cresc.) and a measure number 246. The lyrics are: "Ki a lá-nyát fér-höz ad - ja, Lő-gyén buk-ros dűn-na - ha - ja,". The melody is characterized by a series of eighth notes, with a crescendo marking indicating an increase in volume. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the lyrics are aligned with the notes.

66. kottapélda

A kíséretben egyetlen szólam mozog a többtől függetlenül: a tenor. Négyszer szólal meg ütemes egységeket tekintve arzison, az augmentált súlyviszonyok szerint tézisen (67. kottapélda). Az összhatás szempontjából az utóbbi a fontos (ezt jelzi a „Haj!” szöveg is), de megszólalása még így is hatékonyan emlékeztet az eredeti súlyviszonyokra. Erre szükség is van, hiszen a többi kíséző szólam anyaga az augmentált arzis-tézis viszony fő- és relatív súlyához képest egyaránt szinkópált, ezért viszonyítási pontokat igényel, amelyekből érzékelhetjük, mihez képest tolódott el a ritmus. Erre a szerepre bariton dallama csak korlátozottan lenne alkalmas, hiszen a dal, dudanóta lévén, végig *marcato* és *tenuto* negyedekben mozog (a *tenutót* Kodály jelöli is), az egyes hangok tehát körülbelül egyforma súlyozást igényelnek.

A tenor tehát a súlyozásban szolgál támpontul, a kétütemes egységeknek mégsem fő-, csupán melléksúlyán szólal meg – ezzel (imént kifejtett szerepe ellenére is) ugyancsak súlyeltolódás hatását kelti. (Mintha Kodály attól óvakodna, nehogy túl komolyan vegyük a tenort, amelynek abszolút arzison való megszólalása talán már túl pedáns kereteket teremtené...)

The image displays two staves of musical notation, likely for a vocal piece. The top staff features a vocal line with lyrics: "Ki a lá-nyát fér-héz ad - ja, Lē-gyēn buk -ros dun - na - ha - ja," and a "cresc." marking. The bottom staff features a vocal line with lyrics: "Ki a fi - át há - za - sít - ja, Lē-gyēn bo -ra, pá - lin - ká - ja," and a "250" marking. Both staves include "haj!" markings and a "haj!" box.

67. kottapéllda

Összefoglalva: az epizód első harmadában, a [G]/2. versszaknak az altban való megszólalása alatt a kíséret női és a férfiszólamai félütemes eltéréssel válaszoltak egymásnak, hangfajukhoz viszonyítva azonos fekvésben, az abszolút hangmagasságot tekintve azonban magas ill. mély regiszterben. Egy magas-mély inga-motívum egy ütem alatt zajlott le.

A [H]/2. strófa a baritonban szólalt meg, a kísérő szólamok homofóniában mozogtak, immár szólamon belül váltogatva a magas regisztert a mélyvel. A regiszter, valamint a fősúly és melléksúly váltakozása az addigiakhoz képest augmentálódott: a magas-mély inga „lengésideje” két ütem volt. A tenort leszámítva a kíséret az így létrejött súlyviszonyokhoz

képest szinkópált ritmusban mozgott; a tenor szólam tájékozódási pontot jelentett az eredeti súlyozást tekintve, a kétütemes egységek téziséen megszólalva.

A 254. ütemben változik a textúra, s a kísértet tagolódása is. A dallam a szopránba kerül, a [H] népdal esetében most először. (Annak okáról, hogy a dallam miért variált alakban szerepel, már szóltam a 3.3.1. fejezet végén.)

A [H]/3. strófa során is megmarad az augmentált, két-két ütemet átfogó arzis-tézis viszony, megszűnik viszont a magas-mély ingamozgás. A dallamhoz hasonlóan a kíséret is kétütemes motívumokban mozog, ezek azonban a népdalsorokhoz képest félütemes eltéréssel indulnak. Önmagukon belül súlyozásukban nincs rendkívüli, a félütemes eltolódás miatt viszont ez az eredeti súlyviszonyoknak teljesen ellentmond. Az alt és a tenor egyidőben megszólaló kétütemes motívumai súlytalan helyen, hangsúlyos egészhanggal indulnak, ezt szintén súlytalan helyen megszólaló félkotta követi (összeolvasva az előző egészhanggal, mint augmentált csonka szinkópát értelmezhetjük), végül az említett negyed fősúlyon, mégis teljes mértékben súlytalanul hangzik fel. Ezeken a helyeken a kíséret a „haj!” szócskát szólaltatja meg – a „szövegválasztás” megintcsak nem véletlen, súlytalan hangokról lévén szó; a basszus a két középső szólamtól valamelyest függetlenül mozog.

A kíséretnek a dallamtól eltérő tagolódása – hasonlóan a második részt lezáró *stretta* szoprán szólamának a többtől eltérő tagolódásához (ld. 50. kottapélda) – segíti a dallamsorok összekapcsolását (igaz, az említett szakaszban a szereposztás fordított volt: a kíséret kétütemes egységekbe szerveződésével állt szemben a dallam ettől eltérő tagolódása) (68. kottapélda).

68. kottapéllda

Mindennek ellentmondani látszik, hogy a basszus épp ezeken a negyedeken vált regiszttert és oszlik ketté egyidejűleg, ezáltal a megszólaló akkord ambitusa T8-val megnő, felrakása pedig dús és tágszerkesztésű lesz, a hangzás így – egy-egy negyed erejéig – harmóniai szempontból kinyílik. Ennek hasonló lehet a szerepe, mint az előző versszakban a tenornak: emlékeztetni a valós súlyviszonyokra (a szólam T8-ot lelépő, rövid negyedhangja dobbantásra emlékeztető hangzású). Ugyanakkor nem kérdéses, hogy a basszus következő, *b* hangja, magasabb fekvése és a szólam újbóli egyesülése révén ennél is erőteljesebben, hangsúlyosabban szólal meg.

A [H]/3. versszak kezdetének pillanatában jelenik meg a basszusban a *B* hang – a harmadik rész első ilyen hangja; az, hogy ezen a versszakon kívül nem is fordul elő többször,

nem meglepő, ha a dalok hangnemére gondolunk. (Megint csak Domokos Pál Péter megállapítása⁶⁰ jut eszembe: az eddigi mixolíd ill. ión hangnemű dalok nem tartalmazták, és Kodály szerint kíséretükben sem is igényelték a hangnemtől idegen *b* hangot. Itt azonban a dal dórrá alakul, s bár ezt a versszak kezdetén még nem sejtjük, Kodály a kíséretben már jelzi.)

A basszus *B* hangja *B*-dúr harmónia alapja. Az említett negyedek közül az első kettőn az osztott basszus *B-f* kvintet énekel, a terchang – *d*¹ – a tenorban hangzik. A külön hangsúllyal ellátott, átkötött félkottán mindhárom esetben terchiányos szeptimakkord szólal meg. Az alt beugró disszonanciája – *a*¹ hang a basszus *b*-jével szemben (az előbbi a tenor *f*¹ hangja támasztja alá) –, s ennek oldódása szinte önmagától létrehozza azt a fokozatos oldódást, ami ezeket az egyre rövidülő hangokból álló motívumokat jellemzi.

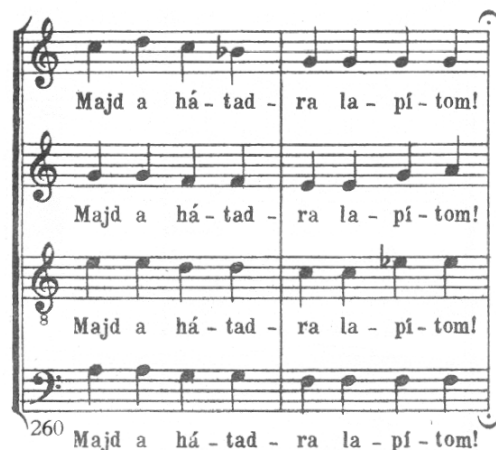
A harmadik alkalommal a basszus a *b*-ről ezúttal *c*-g kvintre ugrik le, N2-dal följebb, mint az első két alkalommal – ez a fokozást szolgálja. Az új basszushangok megszólalásával szemben az alt és a tenor másfél ütemmel korábban elkezdett motívumát az előzőhöz hasonlóan fejezi be, s csak a következő motívum kezdete kerül szekunddal följebb, alkalmazkodva a basszusban beállt változáshoz. Ez elgondolkodtatott a basszus súlyozását és főként tagolódását illetően: utóbbi eszerint nem a középső szólamokéval, hanem a szopránéval esik egybe.

A harmadik népdalsor utolsó másfél ütemében a két középső szólamhoz csatlakozik a basszus is – ebben a két ütemben (s tovább, az epizód végéig) azonos ritmusban és tagolódás szerint, sőt, az epizód utolsó két hangját leszámítva, tonális mixtúrában mozognak. A kíséret két teljes ütemet kitevő motívuma most, harmadszorra lerövidül: kettő helyett másfél ütemesre, háromhangosról kéthangosra; az indító, hangsúlyos egészhang pontozott félre és negyedszünetre változik, utóbbi biztosítja, hogy a lerövidült motívumot is kerek egésznek érezzük.

A kíséretben hangzó mixtúra a basszus révén jön létre, amely ezúttal nem marad fekvő, hanem csatlakozik a középső szólamok lefelé haladásához. A hangzat, amelyben a mixtúra mozog, az előző két motívumot indító, terchiányos szeptimhangzat, amely állandó feloldatóságával mintegy folyamatos harmóniai elíziót képez, tovább és tovább fokozva ezzel az utolsó rondótéma végső kirobbanásáig felgyülemelő feszültséget (69. kottapélda). A

⁶⁰ ld. a 39. sz. jegyzethez tartozó forrásidézetet

fokozás nem fut bele az utolsó szakaszba: kiírt lassítás nélkül, az ütemvonalon tartott fermata révén létrejövő cezúra akasztja meg a folyamatot, hogy azután a szüneten átbillenve szabad utat engedjen a rondótéma utolsó, magával ragadó, s az eddigieknél is gyorsabb, fergetes tempójú megszólalásának.



69. kottapéllda

A cezúra előtt – megfelelő feszültségének megteremtéséhez – szükséges valamiféle fékezés. Kodály nem tempóbeli, hanem – mondhatjuk így – harmóniai fékezést alkalmaz az epizód utolsó ütemében (261.). A basszus és szoprán⁶¹ négy-négy azonos – egymással N2-ban (ill. N9-ban) súrlódó *f* ill. *g* – hangot énekel, ellentétben a kíséret eddigi, félütemenként új hangot hozó anyagával; a tenor és az alt az ütem közepén *e-esz* keresztállást létrehozó lépést tesz, az alt pedig az utolsó negyeden a szoprán fölé kerül, annak *g* hangjával szekundsúrlódást képezve; a föllépés *pendantja* a második részt záró *stretta* utolsó ütemében a szoprán hasonló lépésének (ld. 50. kottapéllda), szerepük is megegyezik.

3.3.2.5. A rondótéma harmadik megszólalása – finálé (262-277. ütem)

Az [F] népdal utolsó alkalommal az eddigi, 160-as negyedértékű *allegro molto*hoz képest *più mosso* szólal meg. A dinamika szintén megemelkedik: az [F] népdal anyagát

⁶¹ Utóbbinál ismét visszautalok a dallamvariáns a 3.3.1. fejezet végén található magyarázatára.

megszólaltató szólamok dinamikája az eddigi *sff*, majd *p* helyett *ff*, majd *mf*; Kodály a quodliet egyensúlyát a tenorban – miként az [F]/1. versszak szopránban való megszólalásakor (200-207. ütem) is – *f* dinamikájával biztosítja. Az [F]/1. versszakkal egyidőben a tenorban ismét felhangzik a [G]/1. strófa, ezt leszámítva a versszak első felének feldolgozása homofon, a második felét pedig a 196-199. ütemben látottakhoz hasonló dudabasszus-kísérettel látja el Kodály. Különbség, hogy az alt mozgása az ottanihoz képest diminuált – negyedek helyett nyolcadokban mozog –, a sorok utolsó fél ütemén pedig a szopránt imitálja, továbbá, hogy kétszólamú helyett háromszólamú férfikar szerepel, a tenor ottani anyagát itt a bariton veszi át, a tenor pedig a [G] népdal első versszakát énekli. (70. kottapélda)

Più mosso

ff *mf*

Két tyú-kom ta - va - li, há - rom har-mad - é - vi,

ff *mf*

Két tyú-kom ta - va - li, há - rom har-mad - é - vi,

f

Hal - lod - ë, tē szol - gá - ló,

ff *mf*

262 Két tyú-kom ta - va - li, há - rom har-mad - é - vi,

ff

Hajtsd ha - za Ju - lis - kám, za - bot a - dok né - ki.

ff

Hajtsd ha - za Ju - lis - kám, za - bot a - dok, za - bot a - dok

f

Kör - möl - jön mēg a hol - ló!

ff

Hajtsd ha - za Ju - lis - kám, za - bot a - dok né - ki.

ff

264 Hajtsd ha - za Ju - lis - kám, za - bot a - dok né - ki.

Pi - te sár - ga, pi - te bú - bos, pi - te mind a há - rom.
né - ki. Pi - te, pi - te, pi - te, pi - te, pi - te, pi - te,
Még - dög - lött már a szür - ke,
sár - ga,

266 sár

Az u - ram is itt - hon va - gyon, nin - csen sém - mi ká - rom.
Az u - ram is itt - hon van, pi - te, pi - te, nin - csen sém - mi
Mit esi - nál - junk már vé - le?
bu - bos,

268 ga,

70. kottapéllda

A 269. ütemben a szoprán utolsó hangja nyitva hagyja a dallamot, ezért számítom ezt az ütemet már a már említett belső bővüléshez – a betoldott szakasz a versszak befejezését, egészen pontosan utolsó ütemét késlelteti.

A versszak végeztével a dal harmadik sora megismétlődik a szopránban (270-271. ütem), majd úgy tűnik, következik a negyedik sor, ám a szólam az eredeti szöveg helyett a „pite” szócskát kezdi ismételgetni, a sor első üteme dallamának háromnegyedén (272.). A lüktetés így a 4_4 -es metrumban 3_4 -essé válik, a tempó megkomponált emelkedéseként fokozva a szerzői utasítás szerinti *stringendo* hatását. (Gondoljunk csak arra, hogy a barokkban gyakori megkomponált *sostenuto*, a hemiola annak révén kelti a lassítás érzését, hogy a pl. 3_4 -es

metrumba 3_2 -es lüktetést visz, megnövelve ezzel a metrikus egységet, augmentálva a súlyviszonyokat. Ennek ellenkezője történik itt: a 4_4 -es lüktetésben 3_4 -esre csökken a metrikus egység; a súlyviszonyok diminúció helyett csupán átrendeződnek, lévén, hogy a két metrum közt nemcsak léptékbeli az eltérés.)

A hatást a motívum *perpetuum mobile*ként való ismételtetése is erősíti, különösen, hogy a szoprán után egy negyeddel belép a tenor, kettővel az egyesült basszus, a szopránt hangról hangra pontosan imitálva (71. kottapéllda).

The image shows a musical score for four voices and strings. The staves are arranged vertically. The top staff is Soprano, the second is Tenor, the third is Bass, and the bottom is Bass. The lyrics are 'Pi-te, pi-te, pi-te' and 'há - rom. Hal - lod - ő, tő szol - gá - ló!'. The score includes dynamic markings like 'p cresc. e string.' and 'p cresc.'.

71. kottapéllda

A következő (273.) ütemben az altban felhangzik a [G]/1. versszak első sora. Dallamsor és motivikus anyag – jelen esetben az alt és a többi szólam – viszonya általában nem kérdéses: előbbi dominál, utóbbi a kíséret szerepét tölti be. Itt azonban az altnak a dallam megszólaltatására tett „kísérletét”, amely a tenor „sikertelen próbálkozását” követi (hiszen utóbbi sem jutott tovább a harmadik sor megismétlésénél), nem érezzük *cantus firmus*nak, s a többi szólamot sem halljuk kíséretnek, a hangzást inkább általános kavargásnak érezzük, amelyből időnként föl-fölbukkan egy-egy daltöredék vagy dallamfoszlány.

Az alt szintén csak egy sort énekel, amíg azonban a tenor – a szopránhoz hasonlóan és vele egyidejűleg – azután hagyta félbe az utolsó két sort, hogy a már elénekelt versszak második felébe kezdett bele ismét, addig az alt szólamán belüli előzmény nélkül kezd bele ugyanazon versszakba. Ennek hatására érezzük úgy, hogy az alt kisebb lélegzetű ívbe foglalja a 272-273. ütemet, mint az imént az azonos terjedelmű dallam-szakaszt éneklő

szoprán és tenor a 270-271.-et. Fokozza ezt az érzést az is, hogy a tenorban és a szopránban hangzó népdalsorok kíséretében a versszakok előző, „hiánytalan” elhangzását kísérő anyag folytatódott, az alt-dallam viszont ilyen szempontból is előzmény nélküli, hiszen már az összes többi szólam a szoprán indította új anyagot énekl (ld. 71. kottapéllda).

A sor végeztével az alt is félbehagyja a népdalt, s szintén bekapcsolódik a többi szólam körforgásszerű mozgásába (275. ütem), azokhoz képest terccel lejjebb – ezzel mintegy felváltja a basszust, amely az ütem 1-jén „pitty!” szócskával befejezi motívuma ismételtetését. Az ütem második negyedén a basszus immár csak három negyed hosszúságú motívumot indít el, amely már csak szövegében („*Hallod-e te!*”) kapcsolódik a népdalhoz. (72. kottapéllda) Az, hogy a tenor, az alt, majd a basszus énekelte sorok vagy motívumok a 270.-től a 275. ütem végéig részben érzetben, részben valós terjedelmükben is egyre rövidülnek, szintén a *stretta*-hatást szolgálja, a kiírt *stringendo*hoz és a metrum kettősségéhez hasonlóan.



72. kottapéllda

A basszus fenyegető felkiáltását jelentékeny cezúra követi (Kodály ezt a hagyományos jelölés és az ütemvonalra illesztett *fermata* együttes alkalmazásával jelzi), ám ezután felháborodását elsöpri az [F] népdal mindeddig késleltetett befejezése: a teljes kórus **Tempo I.**-ben (azaz: a mű jóval fogottabb kezdőtempójában), *ff* felhangzó unisono kiáltása, amely mintegy végső szentenciaképpen szavakba önti a mű pozitív végkicsengését: „*nincsen semmi károm.*” (73. kottapéllda)

Tempo I.

nincsen sēm-mi ká - rom.

nincsen sēm-mi ká - rom.

nincsen sēm-mi ká - rom.

276 Nincsen sēm-mi ká - rom.

73. kottapéllda

A művet diadalmas, a mélybasszus G hangját leszámítva magas, a szopránt tekintve rendkívül magas fekvésű, sűrű felrakású G-dúr akkord zárja (74. kottapéllda).

Haj!

Haj!

Haj!

277 Haj!

74. kottapéllda

4. A népdal, mint az iskolai énekképzés anyaga

Ha mérlegeljük, a *Mátrai képek* mely dalait tanuljuk meg iskolai énekképzésen, arra juthatunk, nem mindegyik egyformán hálás az órai feldolgozás szempontjából.

Mielőtt ezt bővebben kifejténém, hadd szóljak néhány szót a népdalokkal való tanórai munkáról.

Azt tapasztalom, hogy a gyerekek a legközismertebb – helyenként sajnos mondhatjuk: az unalomig ismert – népdalokat is úgy éneklük, hogy a legkevésbé sincsenek tisztában a szöveg jelentésével. Ennek több oka van.

Az egyik ok az a távolság, ami a mai – s főként a városi – gyerekeket az egykori falusi emberek életvitelétől elválasztja, s ami által a legnyilvánvalóbb dolgok sem magától értetődőek számukra⁶². (Ugyanakkor különböző forrásokból – családi beszélgetésekből, talán hon- és népismeret órán hallottakból vagy akár józan ésszel való gondolkodás alapján – nagyon sok mindent tudnak, ami ezzel a témakörrel kapcsolatos⁶³.)

A másik ok, hogy a népdalok szövege – formai és terjedelmi korlátai okán – mindig sűrít: a helyszínt, a körülményeket, a történetet, az éneklő személy élethelyzetét egy-egy szóval, képpel érzékelteti, jelzi, körvonalazza.

Ahhoz, hogy megértsük és a gyerekek számára is érthetővé tegyük a népdalokban szereplő utalásokat, ki kell bontanunk, sokszor valósággal meg kell fejtenünk a szöveg értelmét. Ilyen módon felkelthetjük a gyerekek érdeklődését olyan népdalok iránt is, amelyek éneklés szempontjából kevésbé „adják magukat” a számukra.

Hangsúlyozom, hogy mindez nem belemagyarázás. Nem az a cél ugyanis, hogy ha török, ha szakad, az én meglátásaimat csikarjam ki a gyerekekből. Természetesen kérdéseim irányított kérdések, azaz: bizonyos előre eltervezett irányba mutatnak. Ha azonban egy kérdésemre az általam várttól eltérő válasz érkezik, nem vetem el, sőt, értékesnek tartom, és szinte jobban örülök neki, mint a várt válasznak, hiszen a magamban előre felvázolt

⁶² Ezt tükrözi pl. egy nyolcadikos tanuló válasza, melyet kérdésemre – „Mi az a szántás?” – adott: „Aratás.”

⁶³ Jellemző példa erre, hogy a gyerekek számára egyértelmű és magától értetődő, hogy a parasztemberek korán keltek és korán feküdtek.

gondolatmenetet csak gazdagítja. Igaz viszont, hogy ettől a gondolatmenettől – mivel kérdéseim egymásra épülnek – nem szívesen térnék el gyökeresen más irányba, de erre legtöbbször nincs is szükség: egy-egy váratlan választ ugyanúgy beépíthetek a folyamatba, mint a vártakat.

Hadd szolgáljak minderre egy gyakorlati példával: bemutatom azt a kérdéssort, amelyet az „Érik a szőlő” kezdetű, két rövid versszakból álló népdal feldolgozásához állítottam össze, s ismertetem a gyerekek leggyakoribb válaszait is.

Először álljon itt a népdal szövege, azután következzenek a kérdések és a válaszok – utóbbiaknál kiegészítéseimet szögletes zárójelben közlöm.

<i>Érik a szőlő, hajlik a vessző,</i>	<i>Van vereshagyma a tarisznyába’</i>
<i>bodor a levele.</i>	<i>keseű magába’.</i>
<i>Két szegény legény szántani menne,</i>	<i>Szolgalegénynek, sej, a szegénynek</i>
<i>de nincsen kenyere</i>	<i>de kevés vacsora.</i>

Kérdéseim:	A gyerekek válaszai [és kiegészítéseim]
<i>Melyik évszakban játszódik a népdal?</i>	<i>Ősszel, hiszen érik a szőlő.</i>
<i>Mit tudunk meg a népdal első fél versszakából a dal szereplőiről?</i>	<i>Semmit [ez nem ritka a népdalokban].</i>
<i>Kikről szól a dal?</i>	<i>Két szegénylegényről.</i>
<i>Hová mennének?</i>	<i>Szántani.</i>
<i>Mi az a szántás?</i>	<i>A termőföldet alkalmassá teszik a vetésre.</i>
<i>Mivel szántanak?</i>	<i>Ekével.</i>
<i>Mi az az eke?</i>	<i>Egy ék vagy vasaló alakú vasdarab, amit lenyomnak a földbe.</i>
<i>Minél fogva?</i>	<i>Az eke szarvánál fogva.</i>
<i>És utána?</i>	<i>Barázdát vonnak – ebbe vetik majd a vetőmagot.</i>
<i>Hogyan?</i>	<i>Az ekét előlről egy másik ember vagy valamilyen igásállat: ló vagy ökör húzza.</i>
<i>Mikor?</i>	<i>Főként – mint ahogy ebben a dalban is – ősszel [, de ha valami baj éri az őszi vetést, akkor tavasszal is vethetnek].</i>
<i>A saját földjüket szántják föl?</i>	<i>Valószínűleg nem, hiszen szolgalegények.</i>
<i>Mije nincsen a két legénynek?</i>	<i>Kenyere.</i>
<i>Mije van?</i>	<i>Vöröshagymája.</i>
<i>Hol?</i>	<i>A tarisznyában.</i>
<i>Mi az a tarisznya?</i>	<i>Vászon vagy szőttes válltáska.</i>
<i>Miért „magába”’?</i>	<i>Mert nincs kenyérük.</i>

<i>Miért „keserű magába’” – a hagyma íze keserű?</i>	<i>Nem: az keserűség, hogy magában van, hogy nincs mellette kenyér.</i>
<i>Milyen étkezésre van náluk a hagyma?</i>	<i>Vacsorára⁶⁴.</i>
<i>Miért ilyen feszes vajon a népdal karaktere⁶⁵?</i>	<i>[A két legénynek van tartása, tudják, hogy ami a feladatuk, abban helytállnak, emelt fővel járhatnak a világban, nehéz körülményeik ellenére is.]</i>

Az utolsó előtti kérdésre adott válaszhoz fűzött magyarázat a sajátom, s az utolsó kérdésre is a saját feleletemet, ill. a gyerekek általam kibővített avagy összegzett véleményét írtam le – mindkettőt a gyerekek számára is elfogadhatónak érzem –, a többi kérdésnél azonban a gyerekek várható válaszait tüntettem fel. Láthatjuk, hogy egyszerű kérdések, gyakran adekvát válaszokkal, mégis gondolkodást igényel megválaszolásuk. Sok olyan kérdés van köztük, amelyre minden gyerek tudja a választ. Mégis, ha a kérdések logikusan felépített sorába illeszkednek, nem tartom fölöslegesnek feltenni őket: mivel a logikai „lánc” minden elemének el kell hangzania, választhatok, hogy a nyilvánvaló dolgokat – mintegy frontálisan⁶⁶ – én fogalmazom meg, vagy pedig kérdést teszek föl ezekkel kapcsolatban is, annak ellenére, hogy a gyerekek és én is pontosan tisztában vagyunk a válasz kézenfekvő mivoltával. Legtöbbször az utóbbit választom, így a gyerekek joggal érezhetik úgy, hogy tevékenyen és a maguk örömére közösen fejtik meg a népdal szövegének jelentését. Ha utóbbit ilyen módon kibontjuk a diákok számára, a gyerekek bepillantást nyerhetnek a népelet azon mozzanataiba, amelyek ihlették ezeket a népdalokat, s amelyeket ilyen módon nem teljes bizonyossággal, de annál érdekfeszítőbben rekonstruálhatunk.

Azért is elengedhetetlenül fontos a népdal szövegével foglalkozni, mert az is a nép ajkán született, ugyanúgy – és feltételezhetően ugyanakkor –, mint a dallama, azzal egyenrangú és egyenértékű. (Ha sarkítani szeretnék, azt mondhatom, a népdal fele a szöveg.) Ezért olyan módon szerves a szöveg és a dallam kapcsolata, ahogyan a műzenében sosem vagy csak nagyon ritkán, hiszen ott a legritkábban fordul elő, hogy a zeneszerző a szövegíró is egyben.

⁶⁴ [Ez azt jelenti, hogy nem arról van szó, hogy kimennek szántani, ebédre bekapnak valamit, most éppen az üres hagymát, és majd este jóllaknak. Ehelyett egész nap, evés nélkül dolgoznak, és utána a vacsorájuk az a kevés hagyma, amellyel nemigen tudnak jóllakni, ezért éhesen hajtják álomra a fejüket.]

⁶⁵ Hiszen szomorú a két legény helyzete, sanyarú a sorsa. Jobban illene hozzá lágyabb, szomorkodóbb karakter. De nem, ez a népdal feszes, van tartása. Mi lehet ennek az oka?

⁶⁶ Óráimon, amikor csak módomban áll, igyekszem elkerülni a frontális tanítást, bár természetesen vannak témakörök, amelyek éppen ezt igénylik.

Kodály írja: „a dallam és szöveg egymástól el nem választható, osztatlan egység. A népdal műfaját éppen a szöveg és a dallam szerves kapcsolata teszi. Egyik sem teljes mű önmagában.”⁶⁷

A Kodály-módszer többek között a zenei írás-olvasás elsajátíttatásához ad hathatós segítséget. Alapgondolata az, hogy a zenei ismeretek elsajátításakor az adott nép népzenejét, népdalait kell alapul venni. Ez egyrészt megkönnyíti munkánkat, másrészt erkölcsi kötelességünk.

Megkönnyíti a feladatot, hiszen a tanulás kezdetekor nem valami abszolút újdonságot kell megtanítanunk, nem elméleti alapokat kell lefektetnünk, s arra építenünk, hanem a gyerekek már meglévő „ismeretanyagában”: a gyerekdalokban, mondókákban szereplő dallami és ritmikai jelenségeknek kell, lehet nevet adnunk. Tágabb értelemben is előzményekre építhetünk: a gyökereinkre, ahonnan magunkkal hoztuk a magyar népzene dallamvilágát: ezért sajátítjuk el gyermekkorban könnyedén a pentaton dallamokat.

Erkölcsi kötelességünk pedig azért, mert népdalkincsünk nemzeti hagyományunk fontos része. Éneklésük a mindennapi népeletből – ha ugyan beszélhetünk még ilyenről – mára csaknem teljesen kiveszett. Hogy mégis fennmaradhasson, s ne csupán valamiféle múzeumi kiállítás gyanánt, abban a hagyományőrző mozgalom tagjai mellett nagy a felelőssége a zenei képzést végzőknek is. Az ő feladatuk megismertetni és megszerettetni a népdalokat a gyerekekkel, az ifjúsággal.

Ha egy ének- vagy zenetanár foglalkozik a népdal hangsorával, hangközeivel, sorszerkezetével, ritmikai elemeivel, stílusjegyeivel stb., de szövegével nem, akkor csak az elsőként említett szempontot tartja szem előtt – a népdalok megkönnyítik a zenei ismeretek elsajátítását –, s az utóbbival nem törődik. Így a népdalt a zenei ismeretek elsajátításához használatos segédeszközzé alacsonyítja le. Ez a Kodály-módszer végletes félreértelmezése. (Találkoztam olyan, igen magas színvonalú zenei tagozatos osztállyal, ahol a gyerekek egy népdalt szolmizálva, kézjelről tanultak meg. A szöveget sem azon az órán, sem a néhány rákövetkezőn nem tanulták hozzá. Nem valami dilettáns tanárról van szó, hanem magasan képzett, komoly szakmai tudással rendelkező, gondosan felépített órákat tartó pedagógusról. /Ugyanez a tanár nyilatkozott a sokáig Mozart-műnek tartott, jelenlegi vélekedés szerint Haydn-tól származó „Erdő mélyén” kezdetű kánonról így: Haydn „egy jobb pillanatában” írta./)

⁶⁷ Kodály Zoltán: *Magyar népzene* – előszó az I. kiadáshoz

Mindez természetesen nem azt jelenti, hogy a népdalok imént felsorolt zenei jellemzői nem fontosak. Fontosak, de nem a legfontosabbak. A Kodály-konceptió ugyanis a kottaolvasást nem célnak, hanem eszköznek tartja. Célja: a magyar zenekultúra kialakítása. Ennek csupán eszközei közé tartozik a zenei írás-olvasás általánossá tétele az iskolákon át⁶⁸, (amelynek fájó hiányát egyébiránt ma igencsak érezzük).

Ha a népdalok szövegével való foglalkozásra nem sajnáljuk az időt – nem szólva arról, hogy a szöveg megbeszélése során sokszor elhangzó népdal lerövidíti majd a megtanulásra szükséges időt is –, valamit az ellen is tettünk, ami a magyar oktatás egyik legnagyobb problémája: az ismereteknek tantárgyak szerinti skatulyákba való behatárolása, egymástól való elszigetelése ellen. Hiszen a balladák útján „betévedünk” az irodalom, a népszokások révén a hon- és népismeret, a szövegekhez kapcsolódó népművészeti ábrázolásokkal a rajz és művészettörténet, a különböző haszon- vagy egyéb növények, állatok, mezőgazdasági tevékenységek kapcsán a biológia, a katonadalokkal – s a népzene körén kívül eső históriás énekkel, Balassi énekelt katonaverseivel vagy a kuruc dalokkal – a történelem területére. Ha végiggondoljuk, műzene hallgatása „ürügyén” sem érinthetünk ennyi területet. S mindezzel olyan élményekhez juttathatjuk a gyerekeket, amelyek nyomán később talán azon is elgondolkodnak, hogy az a tantárgy, ami ilyen szervesen kapcsolódik a legtöbb „fontos” tantárgyhoz, talán nem is olyan haszontalan és harmadrangú.

⁶⁸ Kodály Zoltán: *Százéves terv (1947)*,
In: *Visszatekintés, I. kötet*, 207-209. oldal,

5. A Mátrai képek népdalainak feldolgozása az iskolai tanórákon

Azt mondtam, a *Mátrai képek* népdalai közül nem mindegyik egyformán hálás az órán való feldolgozás szempontjából. Álláspontom nehezen lenne védhető, ha megtanulhatóságuk lenne ebben a kérdésben döntő: ebből a szempontból egyedül a „*Két tyúkom tavali*” kezdetű dal okozna nehézséget, fürge tizenhatod-hajlításaival. Figyelembe véve azonban a 4. számú fejezetben leírtakat, a feldolgozás központi részének – a dal megtanulása mellett – a szöveg megbeszélését, értelmezését, kibontását tekintve arra jutottam, hogy igazán hálás feladat azon népdalok „megfejtése”, amelyek versszakai szerves egységet alkotnak, különösen, ha ez valamilyen történetet beszél el. Eszerint a *Mátrai képek*ben előrehaladva a dalok egyre kevésbé alkalmasak elemző megbeszélés tárgyául – a lazán egymás mellé fűzött versszakok egymás utáni megvitatása egyfajta hektikus jelleget kölcsönözhet a beszélgetésnek. Énekelni viszont annál jobb őket, így tanításukkor a hangsúly a megbeszélés helyett inkább ide kerülhet. Másfajta pozitív élményt jelenthet a gyerekeknek Vidróckinak a balladában strófáról strófára kikerekedő története, versszakról versszakra új és új árnyalattal gazdagodó jellemzése.

Mindezt szem előtt tartva jelen dolgozatomban a *Mátrai képek* első részének két, ABA formában feldolgozott, Vidróckiról szóló népdalát elemzem, úgy, ahogyan ezt egy tanórán tenném, s ahhoz hasonlóan, amint a 4. sz. fejezetben tettem az „Érik a szőlő” kezdetű népdallal.

Konzulensem javaslatára a kérdéseket kipróbáltam nemcsak hatodik osztályban, ahol a *Mátrai képek* a tananyag része, hanem nyolcadik és tizedik. osztályban is, arra lévén kíváncsi, milyen különbség mutatkozik az azonos kérdésekre adott válaszokban. (Erről később bővebben is szólok.)

Előzetes ismerettként a gyerekek megtudhatták, hogy Vidrócki betyár volt, mégpedig létező személy: Vidrócki Marci, s hogy születési és halálozási évét is ismerjük: 1837-től 1873-ig élt. Ugyancsak „kérdézz-felelek” módon összegyűjtöttük, mit tudunk a betyárokról.

Eredeti terveim szerint egy-egy versszak megtanulása és megbeszélése után rögtön meg is hallgattuk volna az adott versszakot Kodály feldolgozásában. A gyakorlatban azonban

kiderült, hogy így a zenehallgatás nagyon széttöredezik: sokszor egy-egy strófa túl rövid ahhoz, hogy ne természetellenes, külső beavatkozásnak hasson a felvétel leállítása a versszak végén. Így bizonyos esetekben inkább egybekapcsoltam két vagy több versszakot, s előre föl hívtam a gyerekek figyelmét a hallgatandó szakasz néhány lényeges pontjára.

Emellett egy-egy nagyobb egység több részletben való megbeszélése után az egységet újra végighallgattuk, ezúttal megszakítás nélkül. Utóbbi segíthet elmélyíteni a zene keltette benyomásokat és hangulatot, s lehetővé teszi a zenei kifejezőeszközök ismételt, most már önálló megfigyelését.

Az alábbiakban ismertetem a két népdal s a mű hozzájuk kapcsolódó szakasza feldolgozásának menetét⁶⁹.

Bemutatom az [A] népdal első négy, majd külön még egyszer az első versszakát:

A Vidrócki híres nyája
Csörög-morog a Mátrába,
Csörög-morog a Mátrába!
Mert Vidróckit nem találja.

Ezután teszem föl utóbbival

kapcsolatos kérdéseimet:	A gyerekek szóbeli válaszai [és kiegészítéseim]:
<i>Ki énekli ezt az első versszakot?</i>	<i>Az elbeszélő, narrátor</i>
<i>Mi az a nyáj?</i>	<i>Sok lábasjóság együtt, valakinek a tulajdonában.</i> <i>[Nemcsak juhok alkotnak nyáját: ld. a „Tiszán innen, Dunán túl” kezdetű népdalt.]</i>
<i>Milyen a Vidrócki nyája?</i>	<i>Híres.</i>
<i>Mitől lehet híres egy nyáj?</i>	<i>Nagyon nagy.</i>
<i>Mit jelentett a falusi embereknek egy nagy nyáj?</i>	<i>Gazdagságot</i>
<i>Hol legel ez a nyáj?</i>	<i>A Mátrában.</i>

⁶⁹ Ennek írásban való részletezése némiképp hálátlan feladat úgy az Olvasó, mind a magam számára. Az Olvasó számára azért, mert a kérdések és válaszok sok oldalon keresztül tartó felsorolása mindenképp a nehézkesség érzetét kelti, számomra pedig a leírás hosszadalmassága miatt. Hogy ne vesszünk el ebben a valóban terjedelmes felsorolásban, az Olvasót s magamat is arra biztatom, hogy munkám ezen utolsó szakaszát olvasván ne tévesszük szem elől, hogy mindez a tanórán – természetesen – szóban történik, s egy-egy szakasz adott esetben néhány vagy néhány tíz másodperc alatt lezajlik. A kérdésfolyamot ezenfelül gyakran váltja éneklés ill. zenehallgatás, s míg a papíron ezt egy-egy sorban fogalmaztam meg, addig az órán ezek – üdítő változatossággént – félperceket-perceket jelentenek.

<i>Mi az a Mátra?</i>	<i>Hegység.</i>
<i>Hol helyezkedik el?</i>	<i>Északi Középhegység.</i>
<i>Milyen haszonállat morog?</i>	<i>Szarvasmarha, disznó.</i>
<i>Mit jelent az, hogy csörög?</i>	<i>Kolomp, lánc, vagy az állatok lába alatt zörgő avar avagy töredező száraz gallyak zaja.</i>
<i>Miért csörög-morog?</i>	<i>Mert nem találja Vidróckit.</i>
<i>Kije a nyájnak Vidrócki?</i>	<i>A gazdája.</i>
<i>Milyen egy gazdátlan nyáj lelkiállapota⁷⁰?</i>	<i>Bizonytalan, tanácstalan.</i>

Megtanuljuk az első versszakot, majd bemutatom a másodikat:

*Megyen az nyáj, megyen az nyáj,
Környeskörül a gaz alján.
„Ugyan, hol állok elejbe,
Kerek erdő közepébe?”*

Kérdéseim:	A gyerekek válaszai [és kiegészítéseim]
<i>Miért megyen a nyáj, miért nem egyszerűen megy?</i>	<i>Régies kifejezés, és mert nagy a nyáj.</i>
<i>Miért hangzik el ez kétszer?</i>	<i>Olyan hosszú idő, amíg elhalad. [Vadnyugati történetek kedvelt eleme a bivalycsorda átvonulása miatt több órát veszteglő vonat.]</i>
<i>Merre megyen?</i>	<i>Környeskörül [> köröskörül] a gaz alján.</i>
<i>Mit jelent, hogy „a gaz alján”?</i>	<i>A „susnyásban”: akkora a gaz, hogy a nyáj ki sem látszik belőle. [Erdőszéli lankát képzelek el, ahol magasra nőtt a gaz.]</i>
<i>Mit jelent, hogy köröskörül?</i>	<i>Körbe-körbe vagy összevissza.</i>
<i>Miért?</i>	<i>Mert tanácstalan.</i>
<i>Mit szeretne tenni vele, aki a versszak második felét énekli?</i>	<i>Meg szeretné állítani.</i>
<i>Magabiztos vagy bizonytalan, aki kérdez?</i>	<i>Bizonytalan.</i>
<i>Honnan tudjuk?</i>	<i>Kérdez.</i>
<i>Ki ő?</i>	<i>Vidrócki, esetleg a narrátor.</i>

⁷⁰ Elmondom, hogy tudósok megállapították: az állatoknak is van pszichikumuk, csak éppen lelki folyamataik nem egy felnőtt ember, hanem egy kb. három-négyéves kisgyerek lelki működésének felelnek meg.

<i>Ha a narrátor énekl miben bizonytalan?</i>	<i>Hogy meg tudja-e állítani – valószínűleg nem. [Ugyan, hol állhatnék elébe? Az erdő közepén? És ott vajon mit tennék? Eltipornának!] Az is lehet, hogy a kerek erdő maga a nyáj: annyian vannak, hogy az ember elvesz közülük, végképp nem tudja megállítani.</i>
<i>Ki az az egyetlen ember, akinek a szavára biztos, hogy megállna a nyáj?</i>	<i>Vidrócki.</i>
<i>Akkor miért bizonytalan mégis? Miben bizonytalan?</i>	<i>Nem tudja, hol találja a nyáját.</i>

**Megtanuljuk a második versszakot,
majd meghallgatjuk az első két versszakot Kodály feldolgozásában.**

Előzetes kérdéseim:	A gyerekek válaszai a zenehallgatás után:
<i>Hasonlítsd össze a „Mert Vidróckit nem találja” és a „Kerek erdő közepébe?” szakasz dinamikáját!</i>	<i>Az előbbi halk, az utóbbi hangos.</i>
<i>Mit fejez ki a kettő?</i>	<i>Az első versszakban a piano a nyáj szorongását, a másodikban az erőteljes megszólalás az, hogy Vidrócki a beszélő; elszántságát.</i>

Bemutatom a harmadik versszakot:

*Hoz’ ki babám szűröm, baltám,
Hagy menjek az nyájam után.
Mert levágják az kanomat,
Keselylábú ártányomat.*

Kérdéseim:	A gyerekek válaszai [és kiegészítéseim]
<i>Ki énekl ezt a versszakot?</i>	<i>Vidrócki</i>
<i>Kihez beszél?</i>	<i>A babájához.</i>
<i>Mit jelent az, hogy „babája”?</i>	<i>A szerelme, kedvese stb.</i>
<i>Milyen hangon szól hozzá? Szépen kéri?</i>	<i>Nem: utasítja, rendelkezik.</i>
<i>Miért akar útnak indulni?</i>	<i>Félti a nyáját.</i>
<i>Mi az a szűr?</i>	<i>Posztóból készült, kabátféle felsőruha⁷¹.</i>

⁷¹ A gyerekeknek elmondom még, hogy a „szűr” szó eredeti jelentése: szürke posztó. A szűrt nem öltötték fel, csak panyókára vetve viselték; elől díszes szíjcsat fogta össze. A XIX. század elejétől-derektől a szűrt szegéssel,

<i>Miért kéri a szűrét? Csak épp átugrik a szomszédba?</i>	<i>Nem: hosszabb útra indul: azért kéri, hogy éjszaka bárhol meg tudjon aludni.</i>
<i>Tudja, mikorra ér vissza?</i>	<i>Nem: nem tudja, merre a nyája, hiszen elkóborolt.</i>
<i>Biztos, hogy magától kóborolt el?</i>	<i>Nem: lehet, hogy valaki elhajtotta.</i>
<i>Mire kell neki a balta?</i>	<i>Ha a nyáját valóban elhajtották, meg kell verekednie érte.</i>
<i>Bátor?</i>	<i>Igen.</i>
<i>Mitől fél mégis?</i>	<i>Hogy levágják az állatait.</i>
<i>Milyen állatok ezek?</i>	<i>Disznók [– a „kan”, a „keselylábú” és az „ártány” kifejezések magyarázata].</i>
<i>Miért tart attól, hogy levágják őket?⁷²</i>	<i>Nem fog rájuk ismerni, végleg elveszíti a nyáját.</i>

**Megtanuljuk a harmadik versszakot, majd meghallgatjuk Kodály feldolgozásában;
a „Hej, baltám” szövegrész előtt állítom meg a felvételt.**

Előzetes kérdéseim:	A gyerekek válaszai a zenehallgatás után:
<i>Változott-e a tempó az eddigiekhez képest?</i>	<i>Igen.</i>
<i>Ha igen, hogyan és miért?</i>	<i>Gyorsabb lett, mert Vidrócki is sürgeti babáját, idegességében.</i>
<i>Megszólal-e Vidrócki babája?</i>	<i>Igen.</i>
<i>Ha igen, mely szövegekben?</i>	<i>A nőikarban. [A baltám-ra baltád-dal, a nyájam-ra nyájad-dal felel.]</i>

rátétel, végül hímzéssel igen gazdagon díszítették, valóban cifraszűr lett. (Magyar néprajzi lexikon – a szűr szócikkból)

⁷² Segítő kérdés: mit tesz egy zsebtolvaj, ha ellopta valakinek a teli pénztárcáját? > A pénzt elteszi, a pénztárcát pedig bedobja az első szemétkukába. Miért? A pénz személyes, egyedi? > Nem. A pénztárca...? > Az igen. Mi történhet? > Ráismerhet a tulajdonosa.

Itt is ugyanez a helyzet. Mi, ha kimegyünk egy nyájhoz, minden birkát (vagy más lábasjószágot) egyformának látunk. A pásztorok számára viszont nincs két egyforma birka, marha, disznó stb.: mindegyiket meg tudják különböztetni a többitől, így a saját nyájukra is rögtön ráismernek. Ha Vidrócki valahol – akár egy vásárban – találkozik az állataival, megismeri őket. Ha viszont levágják és feldolgozzák őket, akkor többé nem fog a nyomukra jutni.

Meghallgatjuk még egyszer a harmadik versszakot,
tovább is, a „Hej, baltám” szövegrész végéig.

Előzetes kérdéseim:	A gyerekek válaszai a zenehallgatás után:
<i>Akár érted majd a szöveget, akár nem, ítéld meg, milyen az új szakasz hangulata!</i>	Borongós, búslakodó.
<i>Milyen szöveg hangzik el az „ártányomat” szó elhangzása után?</i>	„Hej, baltám, édes baltám!” [Ha nem értették, megmondom.]

További kérdéseim:	A gyerekek válaszai a zenehallgatás után:
<i>Vajon Vidrócki mondja-e?</i>	Igen.
<i>Mikor beszél egy épelméjű ember a mellette levő tárgyakhoz?</i>	Ha magányos: a magányos ember nagyon erősen tud kötődni, ragaszkodni egy-egy tárgyhoz.
<i>Vidrócki csak most magányos?</i>	Nem: egész életében számkivetett.

Bemutatom a negyedik versszakot:

*Esteledik már az idő,
Szállást kérnék, de nincs kitől.
Sűrű erdő a szállásom,
Csipkebokor a lakásom.*

Kérdéseim:	A gyerekek válaszai [és kiegészítéseim]
<i>Milyen napszakban járunk?</i>	Esteledik.
<i>Miért nincs szállása?</i>	Az erdőben nincsenek lakóépületek; [ennél is fontosabb, hogy] egy betyárt nem fogadna be senki.
<i>Mit jelent, ha egy erdő sűrű?</i>	Sűrűn nőnek a fák és az aljnövényzet, átláthatatlan, nehéz benne haladni. [Nem parkerdő.]
<i>Napközben milyenek benne a fényviszonyok?</i>	Félhomály uralkodik.
<i>Milyen érzés egy sűrű erdőben járni éjjel, egyedül?</i>	Félelmetes.
<i>Milyen egy csipkebokor?</i>	Szúrós.
<i>Miért azt választja mégis szállásul?</i>	Hogy elrejtőzzön.
<i>Miért jó, ha elrejt?</i>	
<i>Milyen egy alvó ember?</i>	Védetlen, kiszolgáltatott.
<i>Mi a különbség a szállás és a lakás között?</i>	A szállás ideiglenes, a lakás állandó, és az illető sajátja.

Miért van ennek jelentősége?	Mert Vidrócki nemcsak ezt az egy éjszakát tölti a vadonban: egész életében bujdosik.
------------------------------	--

Mielőtt felteszem a felvételt, eléneklem még egyszer a versszakot, majd meghallgatjuk a Kodály-műben is, a „Sűrű erdő” szövegű szakasz kezdetéig.

Előzetes kérdésem:	A gyerekek válasza a zenehallgatás után:
Mi a különbség aközött, ahogy éneklek, és aközött, ahogyan Kodály feldolgozta ezt a versszakot?	Kodály szünetekkel tagolja.
További kérdéseim:	A gyerekek válaszai:
Hol iktat be Kodály szünetet?	A vesszőknél [, azaz a központosításnál].
Miért?	Vidrócki akadozva beszél.
Miért?	A bánat súlya alatt.
Mi lehet az oka a vesszőn túl annak, hogy Vidrócki a „Szállást kérnék” szavak után is megáll a beszédben?	Elgondolkodik.
Miről?	Lehetséges, hogy számba veszi a lehetőségeket, hol kaphatna mégis szállást; elgondolkodik sanyarú sorsán; talán eljátszik az egyébként képtelen gondolattal.
Melyik szólam énekelte a népdalt?	A basszus.
A többi szólam mit énekelt?	Álló akkordokat szólaltatott meg.
Milyen szöveggel?	„A”.

Meghallgatjuk még egyszer a versszak feldolgozását, ugyanaddig, mint az imént.

Előzetes kérdésem:	A gyerekek válasza a zenehallgatás után:
Egyforma időközönként szólaltak-e meg ezek az akkordok?	Igen [ill. az utolsó kicsit késett a várthoz képest].
További kérdéseim:	A gyerekek válaszai:
Minek a hangjára emlékeztet? ⁷³	Harangéra.
Magas vagy mély hangú harang hangjára?	Magas.
Melyik harangnak van magas hangja? [+ rávezetés]	A lélekarangnak.
Mi az a lélekarang?	A temetési menet indulását jelző harang.

⁷³ Ennél a kérdésnél általában szükség volt valamilyen rávezetésre, némi körülírásra. Ennek ellenére nem tartom hiábavalónak ennek „erőltetését”, mert általa igen szép vonással gazdagodik a gyerekeknek a műről alkotott képe.

<i>Az előtt, hogy a harangkondulás később szólal meg, milyen szöveget énekel a basszus?</i>	<i>„Sűrű erdő a szállásom”.</i>
<i>Mi lehet az oka, hogy épp az a kondulás hangzik fel a vártnál később?</i>	<i>Döbbenet, rádöbbenés [szinte csak ahogy kimondja, döbben rá – s döbbenünk rá vele mi is, a külső szemlélők – szavai igazára, értelmére és súlyára], avagy a Vidróckit elfogó nyugtalanság</i>

Utoljára hallgatjuk meg a versszak feldolgozását, ezúttal tovább, a „Sűrű erdő” szövegű szakasz végéig.

Előzetes kérdésem:	A gyerekek válasza a zenehallgatás után:
<i>Milyen fényviszonyokat képzelsz el az új szakaszhoz?</i>	<i>Fokozatosan besötétedik. [Filmbeli vágást képzelj el: a következő népdal más helyszínen, talán más hangulatban is játszódik majd.]</i>

Bemutatom a teljes [B] népdalt, majd külön még egyszer az első versszakot:

*Már Vidrócki emelgeti a bankót,
Őszhajnalon elvezeti a csikót.
Elvezeti, amerre a nap lejár,
Arra, tudom, a gazdája sosem jár.*

Kérdéseim:	A gyerekek válaszai [és kiegészítéseim]
<i>Ki éneklé a versszakot?</i>	<i>A narrátor.</i>
<i>Mit tesz Vidrócki az első két sorban?</i>	<i>Lop. Rabol.</i>
<i>Mi a különbség a lopás és a rablás között?⁷⁴</i>	<i>A rablás erőszakkal és/vagy megfélemlítéssel történik, a lopás a tulajdonos tudta nélkül.</i>
<i>Itt melyikről van szó?</i>	<i>Az utóbbiról: lopásról.</i>
<i>Mit lop?</i>	<i>Bankót.</i>
<i>Mi az a bankó?</i>	<i>Pénz.</i>
<i>Milyen pénz?</i>	<i>Papírpénz [– akkoriban még a nemesfém pénzeknek nagyobb becsületük volt, mint a papírbankóknak, de azért a bankó is nagy értéket képviselt⁷⁵].</i>

⁷⁴ Illusztrálom, pl. egy tolltartó elcsenésével, majd fenyegetéssel való elvételével.

Még mit lop?	Csikót.
A narrátor Vidrócki tettét és életmódját erkölcsileg mélységesen elítéli. Így van?	Nem.
Miből tudjuk? Mit tesz Vidrócki a bankóval?	„Emelgeti”. A narrátor finoman fogalmaz: nem ellopja, még csak el sem emeli, épp csak „emelgeti” a bankót.
Miért érezzük, hogy a narrátor finom?	A gyakorító képző miatt.
Mit tesz a csikóval Vidrócki?	„Elvezeti”, szinte mintha a sajátja volna.
Merre?	„Amerre a nap lejár” > nyugatra.
A gazdája a nyomára bukkanhat?	Nem, hiszen sosem jár arra.
A narrátor jót vagy rosszat mond ezzel Vidróckiról?	Vidrócki agyafúrtságát dicséri.
Miért pozitív Vidrócki megítélése, bűnöző léte?	A szegény nép a jóttevőjét tisztelte benne, aki a gazdagoktól elvett javakat megosztotta velük – ő volt „a magyar Robin Hood” [ahogy a gyerekek fogalmaztak: Robin Hood II]. [Azért is pozitív Vidrócki és a többi betyár megítélése, mert többnyire kényszerűségből és az elnyomó osztrák hatalom ellenében lettek betyárok; Vidróckiról ráadásul úgy tartja a hagyomány, hogy embervér nem tapadt a kezéhez ⁷⁶ .]

Megtanuljuk az első versszakot, majd meghallgatjuk Kodály feldolgozásában.

Kérdéseim:	A gyerekek válaszai [és kiegészítéseim]:
Hangosan vagy halkán szólal meg a versszak Kodálynál?	Halkan.
Miért?	A hatás nem szerezhette volna a Vidrócki tetteiről és hollétéről.
Mindenki pontos értesülésekkel rendelkezett Vidrócki tetteiről?	Nem, de innen-onnan hallottak ezt-azt.
Hogyan mondjuk, amikor valamiről senki nem tud biztosat, de bizonyos hírek keringenek? Az emberek valamit...?	...rebesgetnek.
Máshogyan is nevezzük ezt; minek?	Pletykának – ez is halk, suttogó.

⁷⁵ A „János bácsi, Pista bácsi” kezdetű népdal „Száz forintos bankó benne, / A ládából ki ne szedje” sorai jutottak eszembe.

⁷⁶ Balogh, 156-157. o.

Meghallgatjuk még egyszer a versszak feldolgozását.

Előzetes kérdésem:

A gyerekek válasza a zenehallgatás után:

<i>Figyeld meg, hol lépnek be a mély férfiszólamok!</i>	<i>A versszak legvégén. [Ha a jelenetet egy falusi kocsmába képzeljük, akkor ők azok, akik a szomszéd asztal mellől helyeselnek.]</i>
---	---

Bemutatom a második versszakot:

Hallottad-e Vidróckinak nagy hírit?

Pintér Pista hogy levágta a fejét,

Pintér Pista úgy levágta egyszerre,

Mingyár leborult Vidrócki a földre.

Kérdéseim:

A gyerekek válaszai [és kiegészítéseim]:

<i>Miről tudósít ez a versszak?</i>	<i>Vidrócki haláláról.</i>
<i>Miért mondja, hogy nagy hír?</i>	<i>Mert nagy horderejű.</i>
<i>Hogyan halt meg Vidrócki?</i>	<i>Pintér Pista levágta a fejét.</i>
<i>Ki lehetett ez a Pintér Pista?</i>	<i>A hóhér vagy egy rivális betyár⁷⁷.</i>
<i>Mit jelent: „Mingyár leborult Vidrócki a földre?”</i>	<i>Összeesett.</i>

**Megtanuljuk a második versszakot,
majd meghallgatjuk Kodály feldolgozásában az első két strófát.**

⁷⁷ Az utóbbi; miután megtanultuk a dalt, felolvasom a gyerekeknek Balogh Béni könyvéből a Vidrócki halálának történetét elbeszélő, „Hej, tiribesi pusztá” c. fejezetet – Balogh, 150-154. o.

Bemutatom a harmadik versszakot:

A Vidróckit ki mossá ki a vérből?

Azt áldja meg az Úristen az égből.

Úgy száll arra az Úristen áldása,

Mint az égből az eső szakadása.

Kérdéseim:	A gyerekek válaszai [és kiegészítéseim]:
<i>Milyen kérdés vetődik fel ebben a versszakban?</i>	<i>A kérdés: ki mossá meg Vidrócki véres holttestét.</i>
<i>Miért fontos, hogy megmossák?</i>	<i>Hogy előkészítsék a temetésre.</i>
<i>Mit nem adna meg Vidróckinak az, aki most ásna egy gödröt, azon véresen belevetné Vidrócki holttestét, és visszalapátolná rá a földet?</i>	<i>A végtisztességet.</i>
<i>Nagy dolog megadni ezt Vidróckinak?</i>	<i>Nagy, hiszen az Úristen is megáldja azt, aki ezt megteszi.</i>
<i>Hogyan áldja meg? Szűken vagy bőven?</i>	<i>Bőven: olyan bőven, mint ahogy a szakadó eső zuhog a földre.</i>
<i>Miért nagy dolog?</i>	<i>Mert veszélyes.</i>
<i>Miért?</i>	<i>Büntetés járhatott érte, ha valaki szolidaritást vállalt az üldözött bűnözővel.</i>
<i>Aki mégis vállalta, mivel kerülhetett összeütközésbe?</i>	<i>A törvénnyel.</i>
<i>Melyik az az antik dráma, amely hasonló problémát vet föl?</i>	<i>Szophoklész: Antigoné⁷⁸.</i>
<i>Mi az Antigoné alapkonfliktusa?</i>	<i>Antigoné fivére vétkezett Théba városával szemben, ezért miután meghal, Kreón, a város ura halálbüntetés terhe mellett megparancsolja, hogy senki nem temetheti el illő módon, Antigoné viszont Kreón parancsával dacolva megadja fivérének a végtisztességet.</i>
<i>Milyen törvényt képvisel Antigoné az emberi törvénnyel, Kreón parancsával szembeszegülve?</i>	<i>Az isteni törvényt: a halottakat minden körülmények között megilleti a végtisztesség, a temetetlen halott lelke pedig nem nyert nyugalmat. [Ez majd' mindegyik ókori nép hitvilágban így volt.]</i>

⁷⁸ Ha még nem olvasták – lévén 9. osztályos tananyag –, akkor én nevezem meg a drámát, s a következő kérdés helyett vázolom alapproblémáját. Ha magasabb osztályban tanuljuk a dalt, ahol irodalomból már eljutottak idáig a tananyagban, akkor a két kérdésre a tanulók válaszolnak.

<i>Aki Vidróckinak megadja a végtisztességet, melyik törvényt képviseli?</i>	<i>Az istenit az emberivel szemben [úgy, ahogy Antigoné is tette], hiszen Isten áldása lesz rajta.</i>
<i>Ha a narrátor erkölcstelen gonosztevőnek tartotta volna Vidróckit, kívánta volna-e annak fejére Isten áldását, aki megadja a betyárnak a végtisztességet?</i>	<i>Nem.</i>
<i>Vidrócki megítélése milyen volt a nép körében?</i>	<i>Pozitív [ld. az első versszak kapcsán megbeszélteket].</i>

**Megtanuljuk a harmadik versszakot,
majd meghallgatjuk Kodály feldolgozásában.**

Előzetes kérdésem:	A gyerekek válaszai a zenehallgatás után:
<i>Hogyan változik a dinamika a versszak folyamán?</i>	<i>Halkan indul, azután az első, majd a második sor végén erősödik.</i>

További kérdéseim:	A gyerekek válaszai [és kiegészítéseim]:
<i>Van-e köze ennek ahhoz, amiről eddig beszéltünk?</i>	<i>Lehet: aki az isteni törvényt képviseli az emberivel szemben, az erkölcsi fölényben van, s ez erőt ad neki.</i>
<i>Mit énekel a strófa első felében a basszus és az alt?*</i>	<i>Lefelé haladó skálát.</i>
<i>A második sor dallama magasabb vagy mélyebb az elsőénél?*</i>	<i>Magasabb [> tehát a szólamok szélesebb hangközt, akkordot fognak át, szólaltatnak meg: a zene kinyílik].</i>
<i>A basszus mit énekel a harmadik népdalsorban?*</i>	<i>Egy mély hangot tart majdnem végig.</i>
<i>Hogyan nevezzük?*</i>	<i>Orgonapont.</i>
<i>Ideillik?*</i>	<i>Igen: [a felső három szólammal együtt] orgonaszerű hangzás az Úristen áldásáról szóló szövegrész megszólalásakor.</i>
<i>Dúr- vagy mollakkordra zár?*</i>	<i>Dúrakkordra.</i>
<i>Mi lehet az oka?*</i>	<i>Vidrócki nyugtot lel – szűkebb értelemben erőszakos halála, tágabb értelemben hányatott élete után; aki ehhez hozzásegítette, az bő áldásban részesül.</i>
<i>Eddig a műben összesen egy versszak zárult dúrakkorddal. Nézd végig a szöveget, és próbáld eldönteni, melyik lehetett az?*</i>	<i>„Már Vidrócki emelgeti...” – 1. versszak.</i>
<i>Miért?*</i>	<i>Ez az egyetlen, amelyik a jelen strófa mellett pozitív kicsengésű.</i>

**Meghallgatjuk még egyszer a versszak feldolgozását,
majd folytatólagosan az [A] népdal utolsó ötödik versszakáét is.**

Előzetes kérdéseim:	A gyerekek válasza a zenehallgatás után:
<i>Ismerős-e a dallam, amelyet a versszak befejezése után hallasz?</i>	<i>Igen: az „A Vidrócki híres nyája” dallama.</i>
<i>Miről szól?</i>	<i>Vidrócki temetését beszéli el, s azt, hogy a halott betyár kiszól a sírból.</i>

Bemutatom, majd megtanuljuk az [A] népdal ötödik versszakát:

*A Vidrócki sírhalmára
Gyöngy hull a koporsójára.
Hej Vidrócki, most gyere ki!
Hat vármegye vár ideki!
„Mit ér nekem hat vármegye?
Tizenkettő jöjjön ide.”*

További kérdéseim:	A gyerekek válaszai [és kiegészítéseim]:
<i>Miért kombinálta Kodály a két népdalt?</i>	<i>Mert így kapunk teljes képet Vidróckiról.</i>
<i>Nézd végig a Vidrócki-ballada szövegét! Mi az, amiről sokat beszéltünk, de nem derül ki belőle?</i>	<i>Hogy Vidrócki betyár volt.</i>
<i>A nép, amelynek ajkán a népdal született, és aki hallgatta a balladát, tudta ezt?</i>	<i>Igen: Vidrócki híres betyár volt.</i>
<i>Ha mi nem tudunk erről, milyen kérdéses pontok maradnak számunkra a balladában?</i>	<i>Miért nem lel szállásra? Hogyan halt meg? Miért várja hat vármegye, hogy kikeljen sírjából, ha csak egyszerű pásztorember volt?</i>
<i>A ballada első négy versszaka milyen hosszú szakaszt tár elénk Vidrócki életéből?</i>	<i>Egy vagy néhány napot: élete egy konkrét eseményén keresztül mutatja be.</i>
<i>És az ötödik versszak?</i>	<i>Tulajdonképpen pillanatképet villant elénk Vidrócki temetéséről.</i>

A „Már Vidrócki...” kezdetű dal három strófája milyen élethelyzet(ek)ben láttatja Vidróckit?	Az első versszak a mindennapjaiba enged bepillantást, a második a halálhíre érkezésének pillanatát mutatja be, a harmadik pedig holtteste sorsának kérdését veti föl és sejteti a pozitív választ is.
Kitölti az első dal hagyta hézagokat?	Igen: megtudjuk, hogy lopásból élt, hogy lefejezték, és hogy megítélése a nép körében pozitív volt.

Még egyszer elénekeljük a versszakot, majd bemutatom a strófa Kodálynál szereplő változatát.

Előzetes kérdéseim:	A gyerekek válasza a zenehallgatás után:
Mi a különbség aközött, ahogy énekeltük ill. ahogy mutattam?	Egy hang: „gyöngy hull a koporsó ^s jára”.
Mi lehet az oka?	A gyöngy hullását, pergésének simaságát érzékelteti. Az is lehet, hogy a gyöngyök nem valóságosak, hanem eső vagy könnyek hullását jelképeznék; az egyik tanuló meglátása szerint a dallammódosulás az utóbbiak valamelyikéhez jobban illene.

Meghallgatjuk a versszak első két sorát Kodály feldolgozásában még egyszer.

Előzetes kérdéseim:	A gyerekek válasza a zenehallgatás után:
Emlékezz vissza a negyedik versszak basszus-dallamát kísérő szólamok harangozására! Mi a különbség?	Itt a dallam az altban van, a férfikar kísér, magas helyett mély akkordokkal.
Mi lehet az oka?	A gyász.

Meghallgatjuk a versszak második két sorát Kodály feldolgozásában még egyszer.

Előzetes kérdéseim:	A gyerekek válasza a zenehallgatás után:
<i>Hogyan változik a kíséret?</i>	<i>Ismét magas akkordok szólalnak meg.</i>
<i>Mi lehet az oka?</i>	<i>Hívják Vidróckit.</i>
<i>Hogyan esett, hogy itt állítottam le a felvételt?</i>	<i>Rosszul.</i>
<i>Miért?</i>	<i>Mert nem vártam meg a befejezést.</i>
<i>Miért nem fejeződött be itt?</i>	<i>Mert még következik Vidrócki válasza [ill., ha megfordítom: ilyen nyitva hagyott, hívó sóhajt nem lehet válasz nélkül hagyni]⁷⁹.</i>

Meghallgatjuk a versszak utolsó két sorát Kodály feldolgozásában még egyszer, majd tovább, a 94. ütemig.

Előzetes kérdéseim:	A gyerekek válasza a zenehallgatás után:
<i>Melyik szólamban hangzik el Vidrócki válasza?</i>	<i>A basszusban.</i>
<i>Ismerős-e az a rész, s ha igen, honnan, amely Vidrócki szavait követi?</i>	<i>Sűrű erdő...</i>

További kérdéseim:	A gyerekek válasza [és kiegészítéseim]:
<i>Az milyen hangulatú volt?</i>	<i>Szomorú.</i>
<i>Miért?</i>	<i>Vidrócki örök számkivetettsége és magányossága miatt.</i>
<i>A mostani rész is ugyanilyen szomorú. Igaz ez?</i>	<i>Nem.</i>
<i>Valóban nem, ezt sejthetjük az előzményekből is. Most viszont függetleníts az előzményektől és csak a füledre hallgass! Fölteszem a két részt egymás után – mondd meg, mi a különbség!</i>	<i>[Ha nem hallják meg a felvételtől, rávezetem őket saját énekemmel:] Az „a” hangzót éneklő kórus a lelépésbe egészen kis csúszást [– glissandót] visz.</i>
<i>Mit fejez ez ki?</i>	<i>Csodálkozást, a csoda – megszólalt a halott! – fölött való álmélkodást.</i>

⁷⁹ Az utolsó strófával való foglalkozást fordítva is felépíthetem: nem éneklek el és nem tanuljuk meg „előre” az utolsó versszakot, hanem a felvételtől mutatom be, s így állítom meg a negyedik sor után a lejátszást. Érdekes lehet, mennyit találnak ki a gyerekek a folytatásból. (Ezt még nem próbáltam ki, így az eredményt egyelőre csak találgathatnám.)

Meghallgatjuk a 95. ütemet is.

Előzetes kérdésem:

A gyerekek válasza a zenehallgatás után:

<i>Egyetlen ütemet fogok lejátszani. Lehet, hogy folytatódik Vidrócki vagy a sírját körülállók története, lehet, hogy nem. Szerinted melyik?</i>	<i>Nem.</i>
--	-------------

További kérdéseim:

A gyerekek válaszai [és kiegészítéseim]:

<i>Miért nem?</i>	<i>Mert mindent elmondtunk már Vidróckiról, amit lehetett. Mert a „non-plusz-ultra” tovább már nem fokozható.</i>
<i>Mit hallottunk?</i>	<i>Egyetlen akkordot.</i>
<i>Milyen hangszereken képzelőd el?</i>	<i>Rézfúvókon? [Engem trombitajelre emlékeztet, amely bejelenti a következő részt.]</i>

Végül meghallgatjuk a mű teljes első részét.

6. A Mátrai képek népdalai tanításának gyakorlati megvalósítása

Dolgozattémám feldolgozásakor iskolai énektanárként abban a szerencsés helyzetben voltam, hogy a téma pedagógiai részében foglaltakat a gyakorlatban ki is próbálhattam. A próba sikerrel járt: igazoltnak látom, s megnyugtatónak találom, hogy az általam választott módszer a gyakorlatban valóban működik; ugyanakkor tanulságokkal is járt a próba.

Azt tapasztaltam, hogy a népdalok tartalmának ilyen módon, kérdésekkel-válaszokkal való közös kibontása felvillanyozza a gyerekeket, gondolkodásra sarkallja őket. Ennek csak egyik, bár fontos eredménye, hogy a diákok ötleteiből egyéni, sokszor számomra is váratlan válaszok születnek (ilyen volt az, hogy az [A]/2. versszakban a „*kerek erdő*” lehet maga a nyáj⁸⁰, avagy a gyöngynek mint az esőcseppekre avagy könnyekre vonatkozó költői képként való értelmezése – [A]/5. strófa⁸¹). Ha azonban egyetlen ilyen egyedi gondolat sem kerül napvilágra, és a diákokkal közösen végig az általam előre elgondolt úton haladunk, akkor sem vallottam kudarcot, hiszen célokat elértem: felkeltettem a gyerekek érdeklődését, s a dalok közös megfejtésében érdekeltté tettem őket.

A szöveg értelmének részletes megvitatása után az egyes versszakok helyes karakterét (pl. az [A] dal harmadik és negyedik versszakának éles kontrasztját) is könnyebben megvalósítottuk.

Ez megfordítva is hasonlóan működik: ha a dal szövegéről – s így tartalmáról, mondanivalójáról – csak valamiféle elnagyolt, vázlatos, általános képünk van, akkor a karaktere sem fog megszületni eléneklésekor.

A népdalok szövegének megbeszélése során azok a gyerekek is aktívan be tudtak kapcsolódni a munkába, akik nem szeretnek vagy nem tudnak énekelni. (Reménykedhetünk, hogy ahogy a dal témája megfogja őket, talán énekléséhez is meghozza a kedvüket.)

Persze a módszer hátulütője is itt rejlik: a népdalok szövegének ilyen részletes megvitatása sok időbe telik, s az éneklés és beszéd aránya a helyes egyensúlytól a beszéd túlsúlya felé tolódhat el. Úgy érzem azonban, célszerű, amennyire lehetséges, a teljesség igényével megvitatni ezeket a szövegeket, hiszen így jelentenek igazán élményt a

⁸⁰ ld. 110. o.

⁸¹ ld. 120.o.

gyerekeknek, így viszont szükséges, hogy a többi órán kompenzáljuk ezt az alapvetően nemkívánatos súlyeltolódást. Erre a *Mátrai képek* dalainak összessége kiválóan alkalmas, hiszen – ahogy leírtam a 2. fejezetben – az egyes dalok szövege egyre kevésbé összefüggő, így tartalmilag egyre kevesebb kérdést vetnek föl.

Ezt tükrözi az is, ahogyan a hét⁸² dal megtanulására szükséges idő alakult. Az alábbi táblázatban vázolom, melyik népdal hány tanórát vett igénybe (7. ábra).

1. tanóra	[A]/1-4.
2. tanóra	[B]/1-3.
3. tanóra	[A]/5.; az [A] és [B] dal összefoglalása, [A]/1-4., [B]/1-3., [A]/5. elrendezésben; Balogh Béni: <i>Hej, Tiribesi puszta</i> (felolvasás)
4. tanóra	[C] és [E]; [D]: ismétlés (5. osztály)
5. tanóra	[G] és [H], a strófákat a Kodály összeállította sorrendben énekeljük
6. tanóra	az összes megtanult népdal eléneklése, a <i>Mátrai képek</i> felépítése szerint; a mű egészének meghallgatása

7. ábra

Ez a hat – esetleg a másodikat és a harmadikat összevonva öt – tanóra a jelenlegi heti egy énekóra mellett egy osztály életében másfél, de legalább bő egy hónap.

Nyilvánvaló, hogy azon osztályokban, ahol a dalok többsége nem szerepel a tananyagban, s amelyik igen, az is csak ismétlésként, nincs lehetőség ennyi időt szánni ezen népdalokra. Kérdés, hogy a hatodik osztályban megtehetjük-e ezt.

A hatodik osztályos törzsanyagban a *Mátrai képek* dalai közül csak az [A], a [D] és az [F] dal szerepel, ill. a Nemzeti Tankönyvkiadó alternatív javaslatként az [A] helyett a [B] avagy a [C], az [F] helyett az [E] népdalt közli, továbbá két, egymást követő órára zenehallgatási anyagként javasolja a *Mátrai képeket*⁸³.

Eszerint a műben szereplő nyolc népdalból hármat tudnak a gyerekek. A kórusmű meghallgatására ilyen körülmények között két mód kínálkozik.

⁸² A nyolcadik, [F] dalt tizenhatod-hajlításaiiban rejlő technikai nehézsége miatt nem tanítottam meg, csupán én énekeltem el a gyerekeknek.

⁸³ A Nemzeti Tankönyvkiadó tanmenetjavaslata az általa kiadott 6. osztályos énekkönyvhöz (ld. 5. sz. melléklet)

Az egyik: hallgassuk meg azokat a részeket, amelyek népdal-anyagát a diákok ismerik, hiszen minden ilyen jellegű zenehallgatás élményt jelent a gyerekeknek. Így a gyerekek az adott szemelvényeket végig képesek figyelemmel kísélni, viszont a mű csonka marad.

A másik: a mű egészének meghallgatása. Ha figyelembe vesszük, hogy a kórusmű tíz-tizenkét perces, s a gyerekek hozzávetőlegesen a dalok harmadát ismerik, kérdésessé válik, van-e értelme a darab ilyen módon való meghallgattatásának. A tanulók a számukra ismeretlen dalokat feldolgozó részeket nemigen tudják figyelemmel kísélni, már csak azért sem, mert – még ha meg is értenék a kórus szavait – a mű sebessége folytán biztos, hogy értelmezni a szövegeket nem tudnák. S akkor maradna a „jó zene” önmagáért való meghallgattatása. (Köztes megoldás lehet, hogy a mű teljes szövegét kiosztjuk a gyerekeknek papíron, s ott a szöveget figyelemmel tudják kísélni, azonban ezt sem tartom kielégítőnek, ha arra gondolok, hogy a diákok maguktól még az általuk tudott és énekelt dalok szövegét sem értelmezik.)

Abban az esetben viszont, ha a kórusműben előforduló összes, vagy majdnem az összes dalt ismerik a diákok, képesek végig figyelemmel kísélni a teljes kórusművet.

(Ezt gyakorlatból tudom: az egyik, nem túl jó magaviseletű nyolcadik osztályban magam is meglepve tapasztaltam, hogy az általam lejátszott, tíz és fél perc hosszúságú felvételt az osztály, miután végigénekeltünk hét népdalt a műben szereplő nyolcból, gyakorlatilag teljes csendben hallgatta végig.)

A *Mátrai képeket* s népdalait konzulensem javaslatára tanítottam az általános iskolai hatodik osztályon kívül (itt a tananyag szerves részét képezik) a nyolcadik és a tizedik évfolyamon is. (A két további évfolyam anyagában egy, ill. kettő szerepel ezen népdalok közül, de csak mint ismétlési anyag.)

Fölmerül ennek kapcsán az a kérdés, vajon a különböző osztályokban a dalok tartalmával kapcsolatban ugyanazon kérdéseket teszem-e föl.

Logikusnak tűnhetne, hogy ugyanazon témakört a három osztályban más-más kérdések mentén dolgozzuk fel, magam azonban nem emellett döntöttem. Bár a kérdésekben valóban voltak különbségek, ezek inkább a kérdésfeltevés módjában mutatkoztak, mintsem a kérdések tartalmában. Minél idősebbek a tanulók, annál kevesebb rávezetést igényelnek, így bizonyos kérdéseket, amelyeket a kisebbeknél még fölteszek, a nagyobbaknál elhagyhatok. A kérdések egy bizonyos csoportja pedig ebből a megfontolásból akár mindegyik korosztálynál

el is maradhatna: azokra gondolok, amelyekre a válasz adekvát. Hogy miért teszem fel őket mégis, kisebbeknek és nagyobbaknak egyaránt, erről a 4. fejezetben már szóltam.

Az azonos kérdéssorok alkalmazásának eredménye meglepett: a tanulók válaszainak tartalmában nem mutatkozott jelentős különbség, mindössze annyi, hogy az idősebbek asszociációi gyakran gyorsabbak ill. közvetlenebbek voltak. (A kisebbeknél az asszociációk körét egy-egy esetben behatárolja más ismereteik, általános műveltségük egyelőre sok helyütt hézagos volta.) Ez azt mutatja, hogy kérdéseim sora valóban eléggé irányított, ugyanakkor a diákok nagy része nem mutatott ellenkezést amiatt, hogy túl könnyűek volnának a kérdések. Ennek elérésére részben tudatosan magam is törekszem: igyekszem a kérdéssorokat változatosan összeállítani; hasznosnak érzem ebből a szempontból – bár racionális magyarázatot nem tudok rá adni, miért az – a kérdések pontos és választékos (de időnként ellenkezőleg: a gyerekek hétköznapi nyelvében való) megfogalmazását is.

A dalok megbeszélése során a gyerekek logikai képességei mellett igyekszem képi világukra is hatni. Egy-egy szereplő egyéniségét vagy egy-egy történetet igen részletesen megismerünk, így a gyerekek számára akár a környezet, a helyszín jellege és hangulata is kirajzolódhat lassan. Utóbbiakra, ha lehet, utalok, s ezekkel kapcsolatos az a házi feladat, amit a hatodik osztályosoknak adtam: írják meg a két Vidrócki-dalhoz egy forgatókönyv azon részét, amely a kamera-állásokat rögzíti. (Sajnos, a munkákat még nem láttam, kíváncsian várom őket.)

7. Összegzés

Úgy vélem, a népdalok és a Kodály-mű együttesen maradandó élményhez juttathatják a gyerekeket, főként a két, Vidróckiról szóló dal pedig olvasmányélményhez hasonló hatással lehet rájuk.

A híres betyárvezér, akinek karaktere a Balogh Béni könyvében összegyűjtött, szájhagyomány útján fennmaradt Vidrócki-történetekből rajzolódik ki, markáns, egyéni, nagyon is emberi, ugyanakkor széles jókedvében vagy győzelme teljében is valahol szánnivaló ember lehetett. Akivel Balogh egy könyvnyi történeten át ismertet meg, azt ez a két népdal a maga módján sűrítve, Kodály pedig azután a dalok horizontját szélesre tárva mutatja be.

A Vidrócki keserűségét élénk táró versszak bemutatásakor, megbeszélésekor és éneklésekor úgy láttam, megérintette a diákokat a betyárvezér számkivetettségének, otthontalanságának sanyarúsága. A Vidrócki ügyességét dicsérő, az ő pártjára álló narrátorral valószínű, hogy ők is szívesen összekacsintottak volna. Amikor több osztályban is felolvastam Balogh Béni beszámolóját Vidrócki haláláról, mindenütt csendben, figyelemmel és úgy érzem, részvéttel hallgatták a gyerekek, s utána elítélően beszéltek a Vidróckit nem erővel és ügyességgel, hanem gyengébbként, sunyi csellel legyőző két másik betyárról.

Úgy érzem, a népdalokon és a Kodály-művön keresztül a gyerekekkel sikerült közösen megismernünk Vidrócki rokonszenves alakját, s azáltal, hogy a figura így kicsit a mi hősünké alakult, a népdalokhoz, azok énekléséhez is sikerült közelebb kerülnünk.

FORRÁSJEGYZÉK

Tóth Aladár: *Kodály Zoltán költői világa, énekkari szerzeményeinek tükrében*

In: *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára*

Szerkesztette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes

Akadémiai Kiadó Budapest, 1953

Bárdos Lajos: *A Mátrai képekről*

In: Bárdos Lajos: *Harminc írás a zene elméletének és gyakorlatának különböző kérdéseiről*

1929 – 1969

Zeneműkiadó Budapest, 1969

Bárdos Lajos: *„Az új Kodály-kötetek kérdéséhez”*

In: Bárdos Lajos: *Tíz újabb írás*

1969 – 1974

Zeneműkiadó Budapest, 1974

Bárdos Lajos: *Heptatonia secunda*

Egy sajátos hangrendszer és modulusai Kodály Zoltán műveiben

Készült a zeneköltő 80. születésnapjára

In: Bárdos Lajos: *Harminc írás a zene elméletének és gyakorlatának különböző kérdéseiről*

1929 – 1969

Zeneműkiadó Budapest, 1969

Szabolcsi Bence: *Úton Kodályhoz*

Zeneműkiadó Budapest, 1972

Domokos Pál Péter: *A magyar népzene és énekkari műveltségünk*

In: *Hitel repertórium*, összeállította: Záhony Éva

(*Hitel* c. folyóirat, 1938, 2. szám)

Breuer János: *Kodály-kalauz*

3., bővített kiadás

Zeneműkiadó Budapest, 1982

Bónis Ferenc: *Pillantás az alkotóműhelybe: hat Kodály-kórus*
In: *Forrás* c. folyóirat, 2007 december

Ittész Mihály: *Emlékek, találkozások (Vásárhelyi Zoltán 1900-1977)*
In: *Forrás* c. folyóirat, 2000. november

Kollár Kálmán: „Zengj nekünk dalt...”
Tanulmányok Kodály Zoltán vegyes kari műveiről
Készült a veszprémi Liszt Ferenc Kórustársaság CD-lemezeihez, 2002-ben

**Bereczky János – Domokos Mária – Olsvai Imre –
Paksa Katalin – Szalay Olga:**
Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai
Zeneműkiadó Budapest, 1984

Balogh Béni: *Vidróczki a nevem!*
A Pallas Antikvárium Kft. Kiadása, a kiadás évét nem jelölik;
korábbi kiadása: Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó, Budapest, 1979

Magyar Néprajzi Lexikon
Főszerkesztő: Ortutay Gyula
Akadémiai Kiadó Budapest, 1977

Támlapok: a Bartók-rend adatbázisa
MTA Zenetudományi Intézet – www.zti.hu

Kodály Zoltán: *Százéves terv* (1947),
In: *Visszatekintés, I. kötet*
Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1964. sajtó alá rendezte Bónis Ferenc

Tanmenetjavaslat az általános iskola 6. osztálya számára – Ének-zene
Összeállította: Ördög László

MELLÉKLETEK JEGYZÉKE

1. sz. melléklet/I.:

a *Mátrai képek* dallam- és szövegforrásainak gyűjtőhelyei
– a gyűjtés helye és dátuma

1. sz. melléklet/II.a-e:

térképek a gyűjtőhelyek feltüntetésével

2. sz. melléklet [A – H]/I.:

a támlapok *facsimiléje*

2. sz. melléklet [A – H]/II.:

kottapéldák a Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai c. műből

2. sz. melléklet [A – H]/III.:

a népdaloknak a *Mátrai képek*ben szereplő formája

3. sz. melléklet:

szemelvény Claudio Monteverdi *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* c. szólómadrigáljából; a szöveg – „*Va girando colei l'alpestre cima ver altra porta*” – jelentése: „*A hegyeken át kerülő utat vesz egy másik kapu felé*”

4. sz. melléklet/I.

szemelvény Johannes Brahms *Der bucklichte Fiedler* c. kórusművéből (Op. 93a Nr1)

4. sz. melléklet/II.:

szemelvény Bárdos Lajos *Szól a doromb* c. kórusművéből

5. sz. melléklet:

kivonat a Nemzeti Tankönyvkiadó 6. osztályos énekkönyvéhez adott tanmenet-javaslatából

6. sz. melléklet:

Kodály Zoltán: *Mátrai képek* – a kórusmű teljes kottája

MELLÉKLETEK

1. sz. melléklet/I.

A MÁTRAÍ KÉPEK dallam- és szövegforrásai:

- a gyűjtés helye, dátuma -

1.a. A Vidrócki híres nyája...

Gyűjtés helye, ideje: Szuha (Heves), 1923. 04. 02.

1.b. Szép az idő, kikelet van...

Gyűjtés helye, ideje: Szuha (Heves), 1923. 04. 02.

1.c. Megyen az nyáj...

Gyűjtés helye, ideje: Zabar (Gömör), 1906.

1. (szöveg) A Vidrócki sírhalmára...

Gyűjtés helye, ideje: Mezőkövesd (Borsod), 1899. Lejegyezte Bartók Béla

2. Már Vidrócky emelgeti a bankót...

Gyűjtés helye, ideje: Zabar (Gömör), 1906.

3. Elmegyek, elmegyek, / El is van vágyásom...

Gyűjtés helye, ideje: Zabar (Gömör), 1906.

Nagypeszek (Hont), gyűjtötte: Kodály Zoltán, 1912.

4. Madárka, madárka / Csácsogós madárka...

Gyűjtés helye, ideje: Szuha (Heves), 1923. 04. 02-03.

5. Sej, a tari rétén, / Pirosbarna kislyán...

Gyűjtés helye, ideje: Tar (Heves), 1923. 06. 29.

6.a. Két tyúkom tavali...

Dudanóta

Gyűjtés helye, ideje: Zsére (Nyitra), 1911.

6.b. Pirók kutya pad alatt fogát vicsorgattya...

Dudanóta

Gyűjtés helye, ideje: Zsére (Nyitra), 1911.

6.c. Id. Gergely-járás:

Dudanóta

Gyűjtés helye, ideje: Zsére (Nyitra), 1911.

6.c. (6. szöveg): Id. Hány János (dal): „Két tyúkom van tavalyi, három harmad évi, /

Ha tudnátok, hogy az enyim, mért adtatok ennyi?”

7.a. Hallod-é tő szolgáló / Körmöllyön meg a holló!...

Dudanóta

Gyűjtés helye, ideje: Ecseg (Nógrád), 1922. 06. 04.

7.b. Apczon lakok, keress még, / Két lyányom van, szeresdø még...

Gyűjtés helye, ideje: Ecseg (Nógrád), 1922. 06. 04.

8. Ki van boré', de soká jár, / Jaj, Istenëm, nénëm, nénëm jön má'?

Lakodalmás (nem duda)

Gyűjtés helye, ideje: Mátraverebély (Nógrád), 1922. 09. 08.