

**ARANY JÁNOS**

**SZÖVEG ÉS ZENE ÖSSZEFÜGGÉSEI  
KODÁLY ZOLTÁN KÓRUSMŰVEIBEN**

**VERBINDUNGEN ZWISCHEN TEXT  
UND MUSIK IN DER CHORWERKE  
VON ZOLTÁN KODÁLY**

**JYVÄSKYLÄ**

**2012**

ISBN 978-951-39-4774-3 (PDF)

**SZÖVEG ÉS ZENE ÖSSZEFÜGGÉSEI  
KODÁLY ZOLTÁN KÓRUSMŰVEIBEN**

**VERBINDUNGEN ZWISCHEN TEXT  
UND MUSIK IN DER CHORWERKE  
VON ZOLTÁN KODÁLY**

**JÁNOS ARANY**

Academic dissertation to be publicly discussed  
by permission of the Faculty of Humanities of the University of Jyväskylä,  
in Auditorium Musica M103, on June 8th, 2012 at 12 o'clock noon.

Tiedekunta – Faculty	Faculty of Humanities
Laitos – Department	Department of Music
Tekijä – Author	János Arany
Työn nimi – Title	SZÖVEG ÉS ZENE ÖSSZEFÜGGÉSEI KODÁLY ZOLTÁN KÓRUSMŰVEIBEN  VERBINDUNGEN ZWISCHEN TEXT UND MUSIK IN DER CHORWERKE VON ZOLTÁN KODÁLY  CONNECTIONS BETWEEN TEXT AND MUSIC IN THE CHORAL WORKS OF ZOLTÁN KODÁLY
Oppiaine – Subject	Musicology
Työn laji – Level	PhD Dissertation
Aika – Month and year	June 2012
Sivumäärä – Number of pages	340
Tiivistelmä – Abstract	<p><b>The aim of the research</b></p> <p>The aim of this dissertation was to explore the vocal music of Zoltán Kodály, which is one of the most significant oeuvre in the music history of the 20th century. The choral works of Kodály produced a great influence on the choral music of his contemporaries. This influence is attributable to a coherent compositional mentality. The vocal style of Kodály carefully takes into consideration the technical demands – rhythm, intonation etc. – of the words; simultaneously, adapts itself to the meaning and content of the texts set in music. In the choral works of the Hungarian composer the similar rich vocal „toolkit” was introduced, which was used in the late Renaissance and the Baroque period, especially in the cantatas and other choral works of Johann Sebastian Bach.</p> <p><b>The method and process of the work</b></p> <p>In Section One the dissertation creates a view in the past of the European vocal music, respecting the connection between the music and the elaborated text.</p> <p>In Section Two the enumeration and categorization of the vast material (ca. 180 choral compositions in five groups) is being presented.</p> <p>In Section Three the author makes statistic comparison of spoken rhythm and the musical rhythm of the texts, in which the words were set. Similar comparison is made between the spoken intonation of the words and sentences, respectively the melodies given to the words and sentences.</p> <p>In Section Four the special musical tools, which are assigned to illustrate or express the content or meaning of the words set in music, are collected.</p> <p>In Section Five there are series of examples: detailed analyze of four choral pieces. The <i>Angels and Shepherds</i> (music on folk texts written for double children's choir), the <i>Jesus and the Traders</i> (motet with Bible text for mixed choir), The <i>114th Geneva Psalm</i> (arrangement of an old melody and text with organ accompaniment) and the <i>Gods Wonder</i> (a piece on Sándor Petőfi's poem for male choir) show the large scale of the musical tools listed in the previous chapters.</p>
Asiasanat – Keywords:	Hungarian Music History, Zoltán Kodály, Choral Music, Relation Between Music and Text
Säilytyspaikka – Depository:	University Library, Department of Music
Muita tietoja – Additional information	ISBN 978-951-39-4774-3

**Author's address** János Arany  
Faculty of Music  
University of Debrecen, Hungary

**Author's Email** j.arany@gmail.com

**Supervisor** Professor Emeritus Matti Vainio  
Department of Music  
University of Jyväskylä, Finland

**Reviewers** Professor Péter Erdei  
Liszt Ferenc University of Music  
Zoltán Kodály Pedagogical Institute of Music, Kecskemét, Hungary

Professor Emeritus Mihály Ittzés  
Liszt Ferenc University of Music  
Zoltán Kodály Pedagogical Institute of Music, Kecskemét, Hungary

**Opponent** Professor Emeritus Mihály Ittzés

## Tartalomjegyzék

Einleitung.....	8
Die Grundgedenke der Arbeit.....	8
Der Zweck der Dissertation.....	11
Die Methode der Arbeit.....	11
I. Zusammenhänge zwischen Musik und Text in der europäischen musikgeschichtlichen Tradition.....	15
I.1. Technische Verbindung zwischen Musik und Text.....	15
I.2. Inhaltliche Verbindung zwischen Musik und Text.....	15
I.2.1. Musik und Rhetorik.....	16
I.2.2. Die Madrigalisten.....	19
I.2.3. Affektenmusik des Barocks.....	22
I.2.4. Die romantische Programmmusik.....	25
I.2.5. Die Musik als Sprache.....	26
II. Chorwerke von Kodály .....	28
II.1. Durchsicht der Chorwerke nach Grundtypen.....	28
II.1.1. Einstimmige Chorwerke mit Orgelbegleitung (6).....	32
II.1.2. Kinderchöre (59).....	32
II.1.3. Frauenchöre (24).....	33
II.1.4. Männerchöre (26).....	33
II.1.5. Werke für gemischten Chor (65).....	33
II.2. Gruppen der Chorwerke.....	34
II.2.1. Laut der Abstammung der Texte.....	34
II.2.2. Laut dem Inhalt der Texte.....	36
II.2.3. Laut der Abstammung der Melodie.....	36
II.3. Kreis der in der Dissertation untersuchten Werke.....	37
II.4. Art und Weise der Untersuchung.....	37
III. Prosodie; technische Verbindung zwischen Musik und Text.....	39
III.1. Rhythmus der Texte.....	39
III.1.1. Die Fragen der Rhythmenanalyse.....	39
III.2. Die Intonation der Texte.....	41
III.2.1. Der Tonfall.....	41
III.2.2. Die Betonung (Die Akzentierung).....	42
III.2.3. Betonung und Tonfall in den Worten.....	43
III.2.4. Betonung und Tonfall in den Sätzen.....	43
IV. Verbindung zwischen Text und Musik in der Praxis.....	45
IV.1. Angyalok és pásztorok (Die Engel und die Hirten).....	45
IV.2. Jézus és a kufárok (Jesus und die Krämer).....	54
IV.3. A 114. genfi zsoltár (Der 114. Genfer Psalm).....	66
IV.4. Isten csodája (Ein Gotteswunder).....	73
Zusammenfassung.....	81
Bevezetés.....	83
A dolgozat alapgondolata.....	83
A dolgozat célja.....	85
A munka módszere.....	86
I. Zene és szöveg összefüggései az európai zenetörténeti hagyományban.....	89

I.1. Zene és szöveg technikai kapcsolata.....	89
I.2. Zene és szöveg tartalmi kapcsolata.....	89
I.2.1. A zene és a retorika.....	90
I.2.2. A madrigalizmusok.....	93
I.2.3. A barokk affektus-zene.....	96
I.2.4. A romantikus programzene.....	98
I.2.5. A zene mint nyelvezet.....	99
II. Kodály kórusművei.....	101
II.1. A kórusművek áttekintése alaptípusok szerint.....	101
II.1.1. Egyszólamú karok orgonakísérettel (6).....	104
II.1.2. Gyermekkarok (59).....	104
II.1.3. Női karok (24).....	105
II.1.4. Férfi karok (26).....	105
II.1.5. Vegyeskarok (65).....	106
II.2. A kórusművek csoportosítása.....	107
II.2.1. A szöveg eredete szerint.....	107
II.2.2. A szöveg tartalma szerint.....	108
II.2.3. A dallam eredete szerint.....	109
II.3. A dolgozatban vizsgált darabok köre.....	110
II.4. A vizsgálat módja.....	110
III. Prozódia; zene és szöveg technikai kapcsolata.....	111
III.1. A szövegek ritmusa.....	111
III.1.1. A ritmus-elemzés kérdései.....	113
III.1.2. Az elemzendő művek csoportosítása.....	114
III.1.3. A művek ritmusának elemzése.....	115
III.1.3.1. Próza-típusú szövegek.....	115
III.1.3.2. Ütemhangsúlyos versek.....	122
III.1.3.3. Újmértékű versek.....	123
III.1.3.4. Időmértékes versek.....	128
III.2. A szövegek lejtése.....	141
III.2.1. A hanglejtés.....	141
III.2.2. A hangsúlyok.....	141
III.2.3. Hangsúly, hanglejtés a szavakban.....	142
III.2.4. Hangsúly, hanglejtés a mondatokban.....	144
III.2.5. Az elemzendő művek csoportosítása.....	146
III.2.6. A kórusművek hanglejtésének vizsgálata.....	147
III.2.6.1. Próza-típusú szövegek, szabadversek.....	147
III.2.6.2. Átkomponált versek.....	155
III.2.6.3. Versek több-kevesebb visszatérő zenei anyaggal.....	161
III.3. A szövegek fonetikai megjelenése.....	166
III.3.1. Fonetikai jelek esetenkénti alkalmazása.....	167
III.3.2. Köznyelvi ejtési szokások jelölése.....	168
III.3.3. Tájnyelvi sajátosságok jelölése.....	171
III.3.4. Régies irodalmi szóalakok használata.....	175
III.3.5. Új fonetikai jelölés alkalmazása.....	176
IV. Szöveg és zene magasabb összefüggése.....	179
IV.1. Jelentés és ábrázolás Kodály kórusműveiben.....	180
IV.1.1. Hangok.....	181

IV.1.1.1. Emberi hangok.....	181
IV.1.1.2. Hangszerek.....	189
IV.1.1.3. Verbunkos/kurucos dallam- és ritmus-motívumok.....	196
IV.1.1.4. Dallam-idézetek.....	199
IV.1.2. Képek.....	200
IV.1.2.1. Mozgások.....	200
IV.1.2.2. Irányok.....	210
IV.2. Állandó alakzatok.....	226
IV.2.1. Nyomatékosítás.....	226
IV.2.1.1. Nyitó fohász, helyzet-ismertetés.....	227
IV.2.1.2. Kinyilatkoztatás, kiemelés.....	228
IV.2.2. Fájó emlékezés.....	229
IV.2.3. Megnyugvás, elrendeződés, lezárás.....	233
V. Zene és szöveg összefüggései a gyakorlatban	
– A kodályi szövegkezelés jellegzetes példái.....	238
V.1. Angyalok és pásztorok.....	238
V.2. Jézus és a kufárok.....	247
V.3. A 114. genfi zsoltár.....	258
V.4. Isten csodája.....	264
Összefoglalás.....	271
Mellékletek.....	273
A) Irodalomjegyzék.....	273
A) 1. Könyvek.....	273
A) 2. Kották.....	278
A) 3. Internet-hivatkozások.....	280
B) Kórusmű-jegyzék.....	281
C) Példatár.....	306

## Einleitung

### Die Grundgedenke der Arbeit

Seit meiner Kindheit singe ich im Chor, und wie alle Chorsänger, fühlte ich oft auch: es gibt Werke, die ich mit Freude, und andere, die weniger gern singe. Die Werke von Bartók und Kodály zu vorigen gehörten. Am Anfang habe ich für selbstverständlich erachtet: die Texte der Kinderchorwerke von den zwei Komponisten sind auf ungarisch, ihre Melodien entweder bekannte Volkslieder, oder dazu ähnlich waren. Aber während meinen Chorsängerjahren haben mir viele kleinere und größere Chorwerke von europäischen Komponisten auch große Vergnügen verursacht, deren Texte – ebenso wie ihre Melodien – aus einer fremden Welt stammten, aber solche Kodály-Stücke auch, deren Grund keine ungarische Volkstexte und -Melodien waren. Diese Erfahrungen haben mir allmählich die bekannte Wahrheit empfinden gelassen: das Geheimnis der Wirkung von den großen Kunstwerken nicht im Grundstoff, sondern in der Art und Weise der Bearbeitung sich befindet, und diese Wirkung noch die Grenzen der Nationalkulturen auch übertreten kann.

In der Periode meiner Berufswahl habe ich – auf die Anregung meines Lehrers – an einem Wettbewerb, dessen Thema das Leben und Musik von Kodály war, teilgenommen. Während der Studien musste ich darauf gezwungen, die gefühlte Wahrheit im Zusammenhang der Wirkung der Werke verstehen zu versuchen, und in ihren kleineren Details auch zu formulieren. Die Aufgabe hat sich auf alle Werke von Kodály erstreckt, aber für mich das größte Erlebnis die Analyse der Chorwerke oder die Erkennung einiger, den Ausdruck des Textes dienendes Kompositionsmittel bedeutet hat.

Während musste ich eine kleinere Arbeit von dem Männerchor *Isten csodája* schreiben, und durch einer Teil des Werkes besonders hingerissen wurde: „... *holttesteinket fölfa lá a láng*“ / d.h. „und uns're Leichen fraß der Feuerbrand...“. Ich sah: es kann keine Zufall sein, daß in diesem Teil durch die Bewegung der Chorstimmen das Anblick der Flammen wirklich nachgerufen wird. Diese Bemerkung hat mit einigen der Analysen anderer Chorwerke übereingestimmt und dadurch wurde ich zur weiteren Suche derähnlichen Zusammenhänge zwischen der Text und Musik bewegt (siehe den Beispiel 1. in der nächste Seite).



52.

S holt-tes-te-in - ket föl - fa - lá a láng! \_\_\_\_\_

S holt-tes-te - in - ket föl - fa - lá a láng! \_\_\_\_\_

S holt - tes - te - in - ket föl - fa - lá a láng! \_\_\_\_\_

1. Isten csodája, 52-54.

Durch die Untersuchung die Chorwerke und das Ergebnis des Wettbewerbs ich endgültig zu Musikberuf gerichtet wurde; und später, als Chorleiter habe ich mich bemüht, mit den Werken von Kodály immer öfter zusammen zu treffen. Während meiner Arbeit habe ich die Zeichen der philologischen Sorgfalt des Komponisten auf Schritt und Tritt erfahren: die Zeichen der Aufmerksamkeit, damit er in den kleinsten Teilen der Werke auch die Melodieführung der Stimmen mit der Betonungsordnung der Wörter und Sätze von der gesprochenen ungarischen Sprache abzustimmen hat. Gleichzeitig habe ich nacheinander solche musikalische Manifestationen in der Chorstücke von Kodály getroffen, die einen klaren Zusammenhang mit irgendeinem Bild des ertönten Textes gezeigt haben. Immer ausdrücklicher wurde ich von der Frage beschäftigt: ob diese Erscheinungen nur einige spektakuläre Kompositionsideen, oder die Zeichen einer einheitlichen Komponistendenkungsart wären. In meiner Arbeit<sup>1</sup> gelegentlich des Zentenariens der Geburt des Komponisten probierte ich auf diese Frage eine Antwort geben. Die Antwort war eindeutig „ja“, aber die Feststellungen der damaligen Schrift – wegen Umfassungsursachen – konnten sich notwendigerweise nur auf einige (obwohl koherente) Beispiele stützen. Der Wesenkern dieser Dissertation aber durch die vorige Arbeit gegeben wurde.

Von den Vokalwerken Kodálys schon im Leben des Komponisten viele wertvolle Besprechungen und einige großzügige Analysen erschienen. Als Vorbild kann man die Tätigkeit von Aladár Tóth nennen; er hat in seinen Kritiken – von den Erstaufführungen schreibend auch – die frisch erschienenen Werke von Kodály ständig gewürdigt. Daneben aber am Anfang der 1940-en Jahren hat er eine Übersicht auch von den bis dahin erschienenen

1 Arany János: *A nyelv és zene egysége Kodály Zoltán művészetében* In *Az ének-zene tanítása* Budapest, Tankönyvkiadó, 5/1983. 217-224. o; 6/1983. 265-270. o.

Vokalkompositionen gegeben<sup>2</sup>. Ähnliche Zusammenfassungen enthält das Buch von László Eöszé *Örökségünk Kodály (d.h. Unser Erbe, Kodály)*<sup>3</sup>. Diese Schrifte bewerten die literarische und die gesellschaftliche Beziehungen einerseits von der Themen- und Textwahl der Werken, andererseits aber die reiche Komponistentechnik würdigen, dadurch Kodály der hervorragende Vertreter der europäischen Vokalmusik, und der bedeutendste Komponist der Vokalmusik des 20. Jahrhunderts wurde. Neben den zusammenfassenden Besprechungen solche Schriften auch entstanden, die durch die ausführliche Analyse einer Komposition in die Werkstatt des Komponisten einen Einblick gelassen haben<sup>4</sup>. Diese Werkanalysen immer auf einige charakteristische wortmalende Methode hinweisen, aber bis auf den heutigen Tag keine solche Besprechungen stand, die die Verwendung dieser Mittel durch viele Werke, vielleicht im ganzen Lebenswerk auf der Spur folgen könnte.

Die andere wichtige Anregung um das Thema meiner Dissertation zu erörtern durch die Begegnungen mit den europäischen Traditionen der Verwendung von den illustrativen Mitteln gegeben wurden. Im Laufe meiner Studien und pädagogischer Arbeit habe ich dieselbe Erscheinungen mit ausgesprochenen Interesse beobachtet, dann gesucht, mit denen ich in den Werken von Kodály schon begegnet hatte. Ich habe in den Programmstücken der Madrigal-Literatur von Renaissance die prachtvolle Ideen der Wortmalerei kennengelernt. Die herrlichste Beispiele der tieferen Verbindung zwischen dem Inhalt des Textes und der Musik – durch einige ausgezeichnete Fachbücher und bescheidene eigene Erfahrungen – in der Vokalmusik von Johann Sebastian Bach, in der Opernmusik von Mozart bzw. in den Liedern von Schubert und Schumann gefunden habe. Unter der Wirkung deren Beispiele habe ich immer mehr gesehen: die auf tiefer Bedeutung angewiesene musikalische Mittel darin beteiligt sein könnten, daß die Musikwerke – oftmals von den Sprachschranken unabhängig – auf den Vortragskünstler und Zuhörer größere Wirkung ausüben sollen.

---

2 Tóth Aladár: *Kodály Zoltán költői világa énekkari szerzeményeinek tükrében* In *Zenetudományi Tanulmányok*, I. Budapest, 1953, o.

3 Eöszé László: *Kodály kórusművészete*; i.m. 77. o. vagy *Kodály Weöres-kórusai – Weöres Kodály-versei* i.m. 103. o.

4 Neben den schon genannten Autoren muß man hier in erster Reihe die Abhandlungen von Lajos Bárdos, Ferenc Bónis und Mihály Ittzés erwähnen.

## Der Zweck der Dissertation

Der Zweck der Arbeit ist deswegen ein umfassenderes Bild wie das bisherige geben zu probieren, von jenen Kompositionsmitteln, die in den Vokalwerken von Kodály eine organische Zusammenhang zwischen der Musik und dem bearbeiteten Text schaffen.

Zuerst möchte ich aufführen und demonstrieren die Methoden, die durch der Komponist die musikalische Formulierung zum Rhythmus und zur Betonung des bearbeiteten Textes nähert.

An zweiter Stelle möchte ich die Textenerscheinungen überschauen und klassifizieren, in deren musikalischen Ertönung der Komponist identische oder ähnliche Illustrationsmittel mit mehrere oder mindere Konsequenz verwendet. Darin halte ich für besonders spannende Frage, ob in den Vokalwerken folgerechte musikalische Symbole war sind, die die Wörter oder die Begriffe nicht schildern, sondern sie mit selbständigen musikalischen Erscheinungen zusammenknüpfen.

Am dritter Stelle aber möchte ich es klarstellen, ob die Häufigkeit des Vorkommnisses solcher Mittel das Maß wahr erreicht, ihre Verwendung als Stilelement betrachten zu können.

## Die Methode der Arbeit

Vor allem mußte ich das Kreis der prüfenden Werke definieren. Diese Frage nur auf den ersten Blick einer offener Arbeit scheint. Die Klassifikation der Vokalkompositionen von Kodály viele Fragen aufgeworfen hat. Das mächtige Material auf vielerlei Art kategorisiert werden kann; das Thema meiner Forschung zu dieser Kategorisierung spezielle Hinsicht auch gegeben hat.

Die Vokalstücke habe ich zuerst in vier größere Gruppen, darin in Untergruppen geordnet:

- 1) Lieder mit Instrumentenbegleitung (neben den Liedern von den Serien *Énekszó* [16], *Két ének* [2], *Három ének* [3], *Négy dal* [4], *Öt dal* [5] und *Megkésett melódiák* [7] noch weitere 4 alleinstehende Lieder; sowie die Serie *Magyar népdalok* [10], die elf Bände der Serie *Magyar népzene* [62], die Hefte *Öt hegyi mari népdal*

[5], und *Nyolc kis duett* [8], zusammen 85 Volksliederbearbeitungen) alles in allem **126** Kompositionen von Liedertyp

- 2) Chorwerke [**180**]
  - a) einstimmige Chorwerke mit Begleitung; [**6** Stücke]
  - b) Kinderchöre<sup>5</sup> a cappella [56], oder mit Begleitung [3]; zusammen **59** Stücke
  - c) Frauenchöre<sup>6</sup> a cappella [23], oder mit Begleitung [1]; zusammen **24** Stücke
  - d) Männerchöre a cappella [25], oder mit Begleitung [1]; zusammen **26** Stücke
  - e) Werke für gemischte Chöre a cappella [53], oder mit Begleitung<sup>7</sup> [12]; zusammen **65** Stücke
- 3) Bühnenwerke [**3**]
- 4) Pädagogische Werke (433 Melodien und 661 kleinere oder größere Kompositionen, zusammen **1094** Stücke)
  - a) einstimmige Übungen ohne Begleitung (333 *olvasógyakorlat*, das II. Heft der *Ötfokú zene*<sup>8</sup>; zusammen 433 Melodien) und mit Begleitung (die 9 Stücke der Serie *Epigrammák* mit Klavierbegleitung), alles in allem **442**;
  - b) zweistimmige Übungen (120 Übungen der Serie *Énekeljünk tisztán*, 180 Stücke der vier Hefte der Serie *Bicinia hungarica*, die weiter, im Band *Válogatott biciniumok* publizierte 13 neue Bicinien, sowie die 77, 66, 55, 44, 33, 22 és 15 *két-szólamú énekgyakorlat*, alles in allem **625** Stücke)

5 Niemand hat es pünktlich definiert, welche für höhere gleiche Stimmen geschriebene Werke für Kinder-, und welche für Frauenchor bestimmt sind. Die Klassifizierung habe ich aufgrund vom Inhalt der Texte und von der Art der musikalische Setzung gemacht, deshalb kann man es willkürlich zu betrachten.

6 Siehe die vorige Bemerkung

7 Hieher sind – neben *Assumpta est*, die Werke mit Orgelbegleitung (*A 114. genfi zsolttár; Pange lingua, Laudes organi*), die zwei Fassungen der *Kállai kettős*, die Transkription vom *Intermezzo* für gemischten Chor, *The Music Makers* und *Vértanúk sírján* – die drei, traditionell oratorisch genannte große Werke (*Psalmus hungaricus, Te Deum, Missa brevis*) gekommen. Es ist keine Vereinfachung. Wenn ein Stück wegen der Orchesterbegleitung schon „oratorisch“ ist, dann muß man den *Vértanúk sírján*, (der nur ein Chorstück mit langer Orchestereinleitung ist) auch oratorisch nennen. Wenn wir ein Stück wegen der mitwirkenden Solisten für oratorisch halten, dann wir auch die kurze Motette *Assumpta est* so nennen können. Deshalb machte ich eine Gruppe aus der Stücke für gemischten Chor mit Instrumentalbegleitung – ohne Hinsicht auf die Größe des Werks oder der Aufführungsgruppe. Wahrscheinlich Lajos Bárdos hatte das Material der Jubiläums-Ausgabe der Kodály-Chorwerken nach gleicher Hinsicht zusammengestellt. In dieser Ausgabe sind – ohne Hinsicht auf die Größe – nur die a cappella Kompositionen zu befinden.

8 In den I., III. und IV. Heften der Serie sind keine Melodien von Kodály, sondern ungarische, tschere-missische und tschuwaschische Volkslieder zu finden.

c) dreistimmige Übungen (27 Stücke der Serie *Tricinia*)

NB: Die Serie *Epigrammák* mit Klavier, die Serie *Tricinia* und die Stücke mit Texten der *Bicinia hungarica* aufgrund ihres musikalischen Wertes unter den Liedern, Kinderchorwerken bzw. Frauenchorwerken einordnen sein könnten.

Es ist festzustellen: die Zahl der Vokalwerke des Komponisten ist 1451. Diese verblüffende Zahl können wir zu den Prinzipien der Werknumerierung dadurch annähern, wenn getrennt nur solche Stücke numeriert werden, die als selbständige „konzertfähige“ Einheiten vorkommen können, oder als pädagogische Einheiten zugebrauchen. So bleiben selbständig die Lieder, die Chorwerke und die Bühnenwerke, aber die mit pädagogischer Absicht geschriebene Sammlungen je eine Einheit bilden. Die Zahl ist so auch zu groß: neben den 126 Liederartigen Kompositionen, 178 Chorstücken und 3 Bühnenwerken können wir noch 15 pädagogische Melodie- und Übungssammlungen, d.h. zusammen 322 Werke registrieren.

In meinen ersten Plänen kam die Durchsicht des ganzen Vokal-Oeuvre Kodály's vor. Diese Plan mußte ich in der Mitte der Arbeit aufgeben. Die Verengung des Kreises der zu prüfenden Werke durch den Umfang und die Schranke der zur Arbeit verwendbaren Zeit begründet wurden. Ungern mußte ich endlich so entschieden, daß ich in dieser Arbeit die Verwendung der musikalischen Ausdrucksmittel nur auf dem Gebiet der Chorwerken prüfen werde.

In der zweiten Phase der Arbeit mußte man die ausgewählte Werke an die Reihe nehmen, und die musikalische Erscheinungen durch die Analyse erschließen und einsammeln, diemit dem Inhalt und Sinn des bearbeiteten Textes im engen Zusammenhang bringen zu können. Die Analyse der Werke – wegen den in den Vorigen schon erwähnten Umfanganschränken – keineswegs vollständig sein könnte. Gleichzeitig konnte ich mich nicht auf die einfache Aufzählung der zu prüfenden Mittel beschränken. So würde die Übersicht der einzigen Werke ein Mittelweg zwischen der tieferen Analyse und der schematischen Werkrezension.

In der dritten Phase der Arbeit mußte man den sammelten Material klassifizieren, d.h. zuerst die Mittel der „technischen“ dann der „inhaltlichen“ Zusammenhänge typisieren und in Gruppen ordnen. Zur letzteren Aufgabe probierte ich aus mehreren Quellen Hilfe erwer-

ben, aber mit wenigem Erfolg. Ich habe kein solches „Wörterbuch“ gefunden, das mir den rechten Weg weisen, oder einen Gesichtspunkt geben könnte. Nachdem folgte der Schwerpunkt der Arbeit: die Durchsicht der gesammelten musikalischen Erscheinungen und deren Rezension entsprechend den bestimmten Gruppen. Während der Arbeit probierte ich Zusammenhang und Verbindung zwischen der kompositorischen Aufdrucksweise von Kodály und der traditionellen Mittelsysteme der illustrativen Musik und der musikalischen Symbolik finden. Dadurch wollte ich feststellen: worin ist die vokalische Ausdrucksweise einzigartig, und inwiefern hat er sich auf die Traditionen gestützt?

## **I. Zusammenhänge zwischen Musik und Text in der europäischen musikgeschichtlichen Tradition**

### **I.1. Technische Verbindung zwischen Musik und Text**

Im Laufe der Geschichte war die europäische Musik lange Zeit in erster Reihe Vokalmusik, und dementsprechend hat sie sich mit irgendeinem Text eng verbunden. Die Verbindung zwischen dem bearbeiteten Text und der dazu gegebenen Musik kann man völlig aus technischem Gesichtspunkt erklären. In diesem Falle muß man nur erwägen: ob der Text in der gesungenen Form den Rhythmus und die Intonation der Rede bewahrt hat? Die Antwort auf diese Frage ordnet die Qualifikation der Verbindung in die Thematik der Prosodie ein.

### **I.2. Inhaltliche Verbindung zwischen Musik und Text**

Die Inhaltsverbindungen zwischen der Musik und dem bearbeiteten Text hat die Fachliteratur seit dem 16. Jahrhundert in den Kreis ihres Interesses eingezogen. Neben der „*musica theoretica*“ – die sich mit theoretischen Regeln der Musik beschäftigt – und der „*musica practica*“ – die die vielen Wissenswerten der musikalischen Praxis beschreibt – die theoretische Schrift von Listenius<sup>9</sup> 1537 den Begriff „*musica poetica*“ eingeführt hat<sup>10</sup>. Seine Wille war vermutlich solche Zusammenhänge zu enthüllen, darauf die Vorigen keine Sorge verwendet haben. Seit der Zeit der Spätrenaissance sich entwickelnde und seitdem immer reichere theoretische Literatur behandelt die Tätigkeit der „poetischen Musik“ auf vielerlei Art; aus diesem reichen Material – für mich – entfaltet sich drei Grundtypen.

Eine Gruppe der Schriften sucht Zusammenhänge zwischen dem Bau der musikalischen Konstruktionen und Formen, bzw. den Regeln der mündlichen oder schriftlichen *Disposition der Gedanken*, d.h. wollte sie das Dasein der *musikalischen Rhetorik* herausbekommen.

Andere Schriften nehmen die Anwesenheit *musikalischer Gesten* mit solcher Bedeutung an, die in Werken mit oder ohne Text ebenso erscheinen, und – mehr oder minder – an gleichen oder ähnlichen emotionellen oder logischen Inhalt sich knüpfen. In den klassischen Madrigalen der reifen Renaissance und in den dramatischen Madrigalen der Spätrenais-

---

9 Nikolaus Listenius (1510-?) deutscher Musiktheoretiker

10 *Musica Nicolai Listenii ab auctore denuo recognita multis novis regulis et exemplis adaucta*, 1537

sance und des Frühbarocks erscheinen oft solche bedeutungsvolle musikalische Gesten, die eine Gruppe der unter dem Namen „*Madrigalisten*“ zusammenfassbaren Mitteln bilden. Die bedeutungsvolle musikalische Gesten lebten natürlich in der – auf die Affekte konzentrierende – Barockmusik weiter, und ihre gemeinverständliche Nachricht wurde von der Romantik, darin von der Programm-Musik auch verwendet.

Die reichlichste Zug der Fachliteratur analysiert die verschiedene Mittel der musikalischen Darstellung von der einfachen Klangnachahmung durch die „Ton-Übersetzung“ der visuellen Erscheinungen bis zur mehrgliedrigen Versinnlichung des Seelen- und Gefühlszustandes. Die Komponistenpraxis kennt wohl diese Mittel seit der Mitte der Renaissance; sie geben die andere Gruppe der Madrigalisten, und während den weiteren Perioden bestanden auch – bald ernst, bald spielerisch, bald in ironischer Form.

Während dem 20. Jahrhundert entstanden mehrere Versuche in dem gemeinsamen Gebiet der Musiktheorie und -geschichte, der Psychologie und der Philosophie die Verbindung der grundlegenden Gefühl- und Verstandens-Erscheinungen und der grundlegenden Musik-Erscheinungen zu enthüllen.

### ***1.2.1. Musik und Rhetorik***

Für die Theoretiker war offensichtlich zwischen den Regeln der Konstruktion des Textes und der Musik Zusammenhang zu suchen. Die Regeln der Abfassung der Gedanken, d.h. die Regeln der Aufbauung und Interpretation der Texte wurde von der Rhetorik festgesetzt. Deswegen haben die Theoretiker – und oft gewiss die Komponisten auch – die Prinzipien der Rhetorik geforscht, bzw. haben sie es in der Erklärung der musikalischen Formen und Konstruktionen auch verfolgt. Diese Bestrebung der Musiktheorie hat sich in der Frührenaissance verstärkt, als die in diesem Thema geschriebene Arbeiten der antiken Autoren wieder entdeckt wurden. Die Fachliteratur betrachtet darunter als hervorragende das Werk *Instituio Oratoria* von Quintilianus<sup>11</sup>, das am Ende des Mittelalters, 1416 wieder bekannt wurde. Obwohl das Grundmaterial der Rhetorik der Text ist, die musikalische Interpretation seiner Grundsätze nicht nur auf die Musik mit Text sich beschränkt war: während

---

11 Marcus Fabius Quintilianus (cca. 35 – cca. 100), in Hispanien geborener römischer Lehrer der Rhetorik; sein Lebenswerk hat einen grossen Einfluss auf die Literatur und Theorie im Mittelalter und in der Renaissance.



der Entwicklung der Instrumentalmusik in der Renaissance hat die Theorie die Regeln des reinen musikalischen Erschaffens oft mit den Grundbegriffen der Rhetorik verglichen.

Das Lehrbuch von Quintilianus nennt fünf Elemente der wohlgebauten Rede. Sie sind: 1. *inventio* (Erfindung der Grundgedanken), 2. *dispositio* (Anordnung der Gedanken), 3. *elocutio* (Ausarbeitung der Rede [anders: *elaboratio* /Bearbeiten/ oder *decoratio* /Verzieren/]), 4. *memoria* (Erinnerung) und 5. *pronuntiatio* (Sprechen, Vortrag). Wortgetreu: „*Alle Rede, wie es die meiste und Beste Autoren veröffentlichen, steht aus fünf Teilen: Erfindung, Ordnen, Erklären, Erinnern und Vortrag oder Tat (man nennt auch so).*“<sup>12</sup> Der humanistische Wertordnung gemäss sind ihres Gesamtziel von drei Grundprinzipien geführt: *move-re* (in Bewegung setzen), *delectare* (Entzücken) und *docere* (lehren).

Die Theoretiker der auf antiken Gründen erblühenden Renaissance, und noch eher des Barocks haben es so auf dem Gebiet der Rhetorik, wie der Musik mit vielen Teilbegriffen bereichert, aber die obere Prinzipien auf vielerlei Art auch umgestaltet haben. Dementsprechend waren, die nach Cicero über vierteiligen Konstruktion sprechen: 1. *Inventio* /Erfindung/, 2. *Dispositio* /Anordnung/ oder *Elaboratio* /Bearbeitung/, 3. *Decoratio* /Verzieren/, 4. *Pronuntiatio* /Sprechen lassen/ oder *Elocutio* oder *Actio*. In den späteren Traktaten von Barock aber eher eine sechsteilige Struktur figuriert. Es wurde von Mattheson<sup>13</sup> am bündigst beschreibt in seinem 1739 publizierten grundlegenden Werk „*Der vollkommene Capellmeister*“: Teil 2. Kapitel 14. §. 4. *Was nun zum ersten die Disposition betrifft, so ist sie eine nette Anordnung aller Theile und Umstände in der Melodie, oder in einem ganzen melodischen Wercke, fast auf die Art, wie man ein Gebäude einrichtet und abzeichnet, einen Entwurff oder Riß machet, um anzuzeigen, wo ein Saal, eine Stube, eine Kammer u.s.w. angeleget werden sollen. Unsere musicalische Disposition ist von der rhetorischen Einrichtung einer blossen Rede nur allein in dem Vorwurff, Gegenstande oder Objecto unterschieden: dannenhero hat sie eben diejenigen sechs Stücke zu beobachten, die einem Redner vorgeschrieben werden, nemlich den **Eingang**, **Bericht**, **Antrag**, die **Bekräftigung**, **Wiederlegung** und den **Schluß**. *Exordium, Narratio, Propositio, Confirmatio, Con-**

---

12 „*Omnis autem orandi ratio, ut plurimi maximique auctores tradiderunt, quinque partibus constat: inventione, dispositione, elocutione, memoria, pronuntiatione sive actione (utroque enim modo dicitur).*“ (Quintilianus: *Institutio oratoria, Liber tertius, Cap. (3)*)

13 Johann Mattheson (1681 – 1764), deutscher Komponist und Theoretiker

*futatio & Peroratio*“. Die auf drei Teile gegliederte, vereinfachte Variation dieser sechsteiligen Struktur existiert endlich bis jetzt im Schema „Einleitung-Verhandlung-Vollendung“ der Schulkonzepte. Leider aber, die Untersuchung der Einzelheiten weist auf Erosionsprozesse auch hin: dasselbe lateinische Terminus (z.B. *elocutio*) in verschiedenen Fachbüchern manchmal ganz andere Bedeutung bekommen kann.

Die Literatur der musikalischen Rhetorik brachte während einem Jahrhundert einen sehr reichen Ertrag. Im zweite Teil des 16. Jahrhunderts ist sie soweit gekommen, die musikalische Gegenstücke der ganzen Mittelsammlung der rhetorischen Lehrbücher aus Mittelalter und Renaissance, der sogenannten „Rhetorische Figuren“ zu suchen und in Begriffe giesen zu probieren. Die vollständigste Sammlung der musikalisch-rhetorischen Figuren (mit der Nennung beinahe 160 verschiedener rhetorischen Beispiele) hat Johannes Burmeister<sup>14</sup> in seiner zusammenfassenden theoretischen Arbeit<sup>15</sup> geschrieben. So der Titel, wie das Erscheinungsdatum des Werks ein symbolische Bedeutung hat. In den Vorigen war schon die Rede davon: neben den die zwei fundamentalen Gesichtspunkten der musikalischen Fachliteratur (*musica theoretica* und *musica practica*), die seit Boethius verwendet war, die neue Forschungshinsicht von *musica poetica* (Musik als Poesie) 1537 erschien. Der Titel des Buches von Burmeister ist eine demonstrative Annahme und Erklärung dieses seit halben Jahrhundert eingeführten Begriffs. Die Erscheinungsdatum des Buches ist sogar 1606. Eben in dieser Zeit wurde die Gattung *Oper* eine revolutionäre Neuigkeit gereift, und bald, in dem nächsten Jahr die Komposition von Monteverdi – *Favola d'Orfeo* – zur Bühne gekommen war.

Aus dem Gesichtspunkt unseres Themas halte ich für wesentlich zwei Erscheinungen zu betonen:

1. Die Zusammenhänge zwischen Musik und Rhetorik berühren in erster Reihe und grundsätzlich den Aufbau und die Struktur der Komposition. Dieses Prinzip wurde besonders von den Teoretikern der Spätrenaissance und des Barocks betont.

2. Die Geburt des Grundprinzips von 'musica poetica' hat die Aufmerksamkeit der Musikfachschriftsteller auf ein neues wesentliches Gebiet gerichtet. Der Komponist und der

---

14 Joachim Burmeister (cca 1566 – 1629), deutscher Komponist, Dichter und Theoretiker

15 *Musica poetica* / Poetische Musik (1606)

Musikant haben sich immer danach gesehnt, durch die Gefühle und die Sinne die Fantasie der Zuhörerschaft imstande sein zu bewegen und zu beeinflussen. Im Kreise von 'musica poetica' analysierte neue Gedanken haben die Mittel dieser Wirkung und dieses Einflusses ins Auge gefasst und bewusst gemacht in 16. Jahrhundert.

### ***1.2.2. Die Madrigalisten***

Die Renaissance machte riesige Schritte in der Entwicklung der Methoden von musikalischer Konstruktion. Die fortwährend kompliziertere Produkte der polyphonen Denkungsart aber kann man nicht nur als Geistenspiel betrachten: In der Verwirklichung der hochgradigen Konstruktionen hat sich eine andächtige Wille manifestiert. Der schaffende Mensch wollte auf immer höherem Niveau und mit der Verrichtung immer mehrer Regeln die in der geschafften Welt erfahrene Ordnung sich nähern und nachahmen. Die Denkungsart der Komponisten – einigermaßen widersprechend – wollte angenehme und leicht aufzunehmende Erlebnisse seinem Publikum geben. Das komplizierte Situationsbild stark vereinfachend: die hochfliegende lateinsprachige Kirchenmusik (Messen, Motetten) hat die kompliziertere polyphonische Konstruktionsart kultiviert, in der profanen Musik blühte die in Nationalsprache ertönende Gesangkultur (Chansons, Lieder, Frottolas) auf. Die explosionsartige Entwicklung der Zeitgenosseliteratur und die Ansprüche der Komponisten und Vortragskünstler aber zwischen den zwei Denkungsarten schnell einen Durchgang erschafft haben. Aus dem anfänglichen, anspruchslosen dreistimmigen Madrigaltypen von Trecento entstand in der Mitte der Renaissance eine neue, anspruchsvolle Gattung. Der – meistens fünfstimmiger – Madrigal der reifen Renaissance hat eine reiche polyphonische Mittelsammlung mobilisiert, aber hat darauf grosses Gewicht gelegt, die Aufmerksamkeit des Publikums mit leicht verständlichen wechselreichen Musikbildern zu erhalten. (Ebenso wie ein guter Prediger oder Lehrer auch richtig macht, wenn seinen gehobenen Vortrag mit einigem Scherzen, oder geistvollen Beispielen beschönigt).

Auf die Verwandtschaft der Mittel des wirksamen, erfolgreichen Redners und des erfolgreichen Musikers hat schon Tinctoris<sup>16</sup> auch aufmerksam gemacht. Im dritten Band seiner Arbeit (*Liber de arte contrapuncti* – Buch von der Kunst des Kontrapunktes) schrieb: „Wie

---

16 Johannes Tinctoris (cca. 1435 – 1511), flämischer Komponist und Theoretiker

*aber durch die Abwechslung im Art der Rede (nach der Bemerkung von Tullius [Cicero] die Zuhörer in grösserem Masse entzückt werden, ebenso in der Musik auch durch die Vielfältigkeit der Akkorde, die Seele der Zuhörer im grossen Masse auf Vergnügen erregt wird...*<sup>17</sup> Man kann daran nicht zweifeln, dass Tinctoris unter dem Titel 'die Abwechslung der Musik' auf die Anwendung der solchem gemeinverständlichen Mittel denkt, die die wohl komponierte Musik ebenso lebendig machen wie ein gut gewählte rednerische Scherze auf das Wesen des gehobenen Ausspruchs leuchten kann.

Diese Mittel bilden eine breite Gruppe der in den Vorigen schon erwähnten rednerischen Figuren, was der Redner während der 'decoratio' (Erörtern des Themas mit verzierten, anschaulichen Beispielen) benutzen kann. Diese rhetorische Kniffe dienen die Illustrierung und Kolorierung einiger Gedanken des Textes, bzw. das Erwecken der Gefühle im Zusammenhang mit dem Text. Eine größere Gruppe (die sogenannte 'Hypotyposis' Klasse) ähnliche illustrativen Figuren der musikalischen Rhetorik sind von der Musikliteratur als '*Madrigalismus*' erwähnt.

Der Begriff Madrigalismus ist ziemlich bekannt, aber seine pünktliche Definition aus den hervorragendsten Lexiken (Groves, MGG, Brockhaus) fehlt. Aus den verschiedenen Essays, die sich mit der Vokalmusik der Renaissance beschäftigen scheint es, dass er mehr Schichten von verschiedenen Tiefe hat: die Klangnachahmung; die einfachere und gehobene Art der Wortmalerei; und die Praxis der '*musica riservata*' und das musikalische Formulieren der abstrakten Begriffe und Gefühle. Das 'Arsenal' der Madrigalisten ist dementsprechend ungeheuer reich. Es scheint aus der Vielfältigkeit der Bewerten Feststellungen der Fachliteratur: die Madrigalisten der Renaissance und des Frühbarocks haben ihre Ausdrucksmittel davon abhängig gewählt, ob sie sich unter der Wirkung – bezüglich der Aufgabe der Künste, darin der Musik – welcher philosophischen oder ästhetischen Meinungen betätigt haben. Dementsprechend kann man im grossen und ganzen unter de Madrigalisten vier Typen finden:

---

17 „*Quemadmodum enim in arte dicendi varietas secundum Tullii sententiam, auditorem maxime delectat, ita et in musica concentuum diversitas animam auditorum vehementer in oblectamentum provocat...*” (Tinctoris: *Liber de arte contrapuncti, Liber tertius, Capitulum VIII.* )

a) im Notenbild erscheinende 'für die Vortragende gültige' Zeichen (z.B.  $\circ \circ$  = Augenpaar; geschwärtzter Notenkopf: Trauer usw.); dieses Mittel den Namen 'musica riservata' bekommen pflegte; ein „Augenpaar“-Beispiel aus dem Madrigal *Occhi dolci e soavi* (Süsse und milde Augen) von Luca Marenzio (1560-1599) [occhi = Augen]:

Oc - chi dol - ci e so - a - vi \_\_\_\_  
 Oc - chi dol - ci e so - a - vi \_\_\_\_  
 Oc - chi dol - ci e so - a - vi \_\_\_\_

2. Marenzio: *Occhi dolci e soavi*, 1-5.

b) musikalische Geste, die die Rolle der einfachen rhetorische Figuren erfüllen (z.B. Betonung, Fortsetzung, Steigerung, Pause usw.);

c) Mittel, die die konventionelle Bezeichnung der grundlegenden Fühlen, bzw. der Lebenssituationen dienen (z.B. Sekundenschritte, Kromatik = Leiden; Pause = Stille, Tod; Vorhalt = Erwartung, Ratlosigkeit usw.); diesen Typ nennt die Fachliteratur als Tonmalerei (tone-painting); lasset uns sehen eine ganze Reihe von Sekundenschritten, wenn der Text über das Leiden (*dolore*) erzählt in dem Madrigal von Carlo Gesualdo:

53.  
 sen - tir do-lo - re, do-lo - re, do-lo - re,  
 do - lo - re, do - lo - re, do-lo - re,  
 do - lo - re, do-lo - re, do-lo - re,  
 sen - tir do-lo - re, do-lo - re, do - lo - re,  
 do - lo - re, do-lo - re,

3. Gesualdo: *Beltá, poi che l'assenti*, 53-60.

**d)** musikalische Darstellung einiger Worte des Textes (z.B. Wellengang, Kuckuckstimme, Fallen usw.); diesen nennt die Fachliteratur als Wortmalerei (word-painting). Der nächste Beispiel stammt wieder von Marenzio: „*Scendi dal paradiso Venere...*“ (d.h: Steige herab Venus, vom Paradies). Der vocativus „*scendi*“ (Steige herab) bekommt einen demonstrativen Quint-abschritt in jeden Stimme; der Weg von Venus vom Paradies (*dal paradiso*) herab wurde von einer Sekundenpassage gezeichnet.

Scen - di dal pa - ra - di - so Ve - ne - re, scen - di  
 Scen - di dal pa - ra - di - so Ve - ne - re,  
 Dal pa - ra - di - so Ve - ne - re, dal pa - ra - di - so Ve - ne - re  
 Scen - di dal pa - ra - di - so Ve - ne - re,  
 Scen - di

4. Marenzio: *Scendi dal Paradiso*, 1-7.

Ich habe die vorige vier Type ganz willkürlich bezeichnet und in dieser Reihe gestellt. Die Reihenfolge ist für mich dadurch motiviert, dass das Mittel **a)** nur dem Vorträger von der Absicht des Komponisten informiert: der Zuhörer daraus nur indirekt wird klug, wenn der Vorträger der Eingebung des Notenbildes getreu und demonstrativ folgt. Das Mittel **b)** dient in erster Reihe die Erklärung und nur in zweiter Reihe die Illustration: es stellt nicht dar, sondern gliedert auf. Die illustrierende Absicht der Mitteln in der Gruppen **c)** und **d)** ist für den Zuhörer spürbar (**c)** oder verfehlendlos (**d)**.

### ***1.2.3. Affektenmusik des Barocks***

Im Titel dieses Abschnittes habe ich bewusst die verbreitete Bezeichnung '*Affektenlehre*' vermeiden. In der modernen Fachliteratur der Musikgeschichte als Autorität in Evidenz gehaltener G. J. Buelow stellt fest, dass „...*im Barock keine solche umfassende, kohärente Theorie entstand, die bestrahlen könnte, wie die Affekte in der Musik darstellen müssten.*“<sup>18</sup>

18 „...in fact no one comprehensive, organized theory of how the Affects were to be achieved in music was ever established in the Baroque period.” (Groves Dictionary of Music. *Rhetoric and Music 4. Affects*)

Die Analytiker der Barockmusik – besonders der Vokalmusik Bachs – ein kohärentes musikalisches Mittel-System vorausgesetzt haben. Dieses System – wie ein Wörterbuch – die Worte einer gemeinsam gesprochenen Musiksprache für die Beschreibung der Gefühle enthalten hätte. „...*die Theoretiker ... haben darin unentwegt geglaubt, dass dieses befestigste System der musikalischen Figuren einen Grund der Affektenlehre des Barocks gebildet hat. Die neuere Forschungen haben es klar gezeigt, dass ständige musikalische Figure niemals existieren – nie im Kopf der Komponisten des Barocks, nie in den Erklärungen der Theoretiker.*“<sup>19</sup> Im Licht dieser Feststellungen der Ausdruck 'Affektenlehre' verliert seinen Sinn. Alle Anschauungen der Musikgeschichte stehen in Einklang darin, dass nach der Auffassung des Barocks die grundlegende Aufgabe der Musik (und aller anderen Künste auch) die Darstellung – und dadurch das Erwecken in den Zuhörern – der menschlichen Gefühle (*emotio*), der Leidenschaften (*passio*) und der Seelenzustände (*affectio*) ist. Wie so vieler anderen Gedanken, kann man deren Grund auch in den ästhetischen Ansichten der griechischen Philosophie finden. Platon und Aristoteles haben auch klar den Zusammenhang der Musik und der Gefühle formuliert, und zusammen damit haben sie die Wirkung auch erkannt, die die Musik auf den Mensch machen kann. Seit dieser Zeit ist der Begriff des musikalischen Ethos ein bekanntes Grundprinzip der griechischen Musiktheorie. Der Barock – wegen des Fortschrittes der Wissenschaften – weitere Zusammenhänge finden glaubte: Bacon, Leibniz und vor allem Descartes dachten, dass man die physiologische Natur der Gefühle rationell und wissenschaftlich enthüllen kann, d.h. dass man die objektive biologische Zeichen der Gefühle erkennen kann (*Les passions de l'âme*, 1649). Die Komponisten beschäftigten sich nicht mit diesen philosophischen Versuchen, aber ist es evident, dass die Kompositionen der Epoche alle mögliche Mittel – Melodie, Harmonie, Tonart, Tempo, Rhythmik, Metrum, Akzent, Dynamik usw. – in Dienst des Ausdrucks der Affekten gestellt haben. Mit Rücksicht darauf, dass Europa der Epoche im grossen und ganzen einheitliche Musiksprache gesprochen hat, in den Ateliers vieler Komponisten die Versuche zum Ausdruck auch auf gleiches Ergebnis gekommen sind. (Demzufolge kann man verstehen das nachträgliche Mißverständnis der Forscher, als angesichts der vielen, in ähnlichen

---

19 „...writers, including Bukofzer, continued to believe that such a stereotyped set of musical figures was an essential aspect of a Baroque theory of Affects. More recent research has clearly shown that a concept of stereotyped musical figures with specific affective connotations never existed in the Baroque composer's mind or in theoretical explanations.“ (Groves Dictionary of Music. *Rhetoric and Music 4. Affects*)

Manieren sprechenden Musik ein gemeinsames Mittelsystem, „allgemeine Übereinstimmung“ ahnten.) Die größte Komponisten der Epoche aber in ihrem Mittelsammlung integriert und souverän verwendet das alles, die seit dem Mittelalter auf diesem Gebiet die Kompositionstechnik angesammelt hat. Es ist bestimmt, dass in theoretischer Bildung von Bach oder Händel die Prinzipien der musikalischen Rhetorik auch eine Rolle spielten. (Schon deswegen auch, weil dann noch die Kenntnis der Rhetorik das Teil der allgemeinen Schulausbildung war.) Es ist bestimmt auch, dass sie neben den hochwertigen Kontrapunkt-Studien über die mehrstimmige Ausdrucksart der Madrigalisten und über die einstimmige Ausdrucksart der italienischen Opernkomponisten auch entsprechen orientiert haben. Die Vokalwerke von Johann Sebastian Bach dienen mit einer ganzen Beispielsammlung darum. Die Passionsgeschichte bietet mehrere Möglichkeiten für die Anwendung der musikalischen Ausdrucksmitteln an. Nehmen wir nur zwei Beispiele. Das 7. Choral aus der Johannes-Passion (*O grosse Lieb'*) erzählt über das kommende Leiden Christi. An das Wort „Marterstrasse“ die Kromatik ist nicht nur bei der Bass-Stimme verwendet, sondern der Komponist hat auch in der Melodie einige „extra“ kromatische Schritten dareingestellt. In den zwei Worten der 5-6. Takten („*diese Marterstrasse*“) es gibt im Ganzen 8 kleine Sekunde abwärts und 1 aufwärts:

5. Bach: **Johannes-Passion**, 7. Choral: *O grosse Lieb'*, 3-6.

Etwas später, wenn Poncius Pilatus Jesum geisseln lässt, tritt der Evangelist seinen gewohnten, sachlichen Rahmen aus: aus der Melodie der Wort „*geisselte ihm.*“ kann man klar die Windung der Geschlinge der Geissel hören/sehen:

6. Bach: **Johannes-Passion**, 30. Recitativo, 2-5.



Möglicherweise, Europa in Zeitraum des Barocks sich endlich umgestaltet hat, und deswegen scheint es dem Beschauer so, dass nach dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts in dieser Teilfrage der Musikgeschichte und Musiktheorie eine Zeit lang die den ganzen Kontinent berührende allgemeine Feststellung keinen Sinn haben. Die Komponisten haben selbständig, nach ihrem eigenen Geschmack von der ausdrucksvollen Musik Entscheidungen getroffen; manchmal aber haben sie Aufträger füllt. Es ist amüsant zu lesen, wie Mozart an seinem Vater auf 1. August 1781 von der in exotischen Milieu spielenden Opernhandlung und von den dazu verknüpfenden musikalischen Motiven schreibt hat: „*Das Sujet ist türkisch und heißt: »Belmont und Konstanze, oder: Die Verführung aus dem Serail.« Die Sinfonie, den Chor im 1. Act und Schlußchor werde ich mit türkischer Musik machen.*”

#### ***1.2.4. Die romantische Programmusik***

Die nächste Periode der Bestrebungen, die verfeinerte und reiche musikalische Mittelsammlungen verwendet, ist die Romantik des 19. Jahrhunderts. Dessen bedeutendster – aber auf jedem Fall effektivster – Teil die Blütezeit der Programmusik ist. Es ist recht, bisher haben wir gesehen, dass die mit dem Text zusammenwirkende Mittel durch die Vokalmusik entwickelt wurden, und dann die sogenannte sprechende Mittel in die Instrumentalmusik gelangten und dort weiter lebten. Die romantische Programmusik erwuchs von anderem Stamm, sie ist grundlegend aus Instrument verlasst, sogar ihre Definition schliesst die singbare musikalische Gattungen aus. Nach der fachlichen Terminologie ist die Programmusik: „*Solche Instrumentalmusik, diemit der Beschreibung irgendeines begrifflich wahrnehmbaren Themas oder mit dessen Versinnlichung in Verbindung stehend; der Komponist gewöhnlich verweist darauf mit der schriftlichen Rezension des Inhalts, oder mit dem Titelgeben.*“<sup>20</sup> Und trotzdem: durch zwei wichtigen Momente ist die Programmusik zur Vokalmusik stark gebunden.

1. Wie es schon erwähnt wurde: Die Instrumentalmusik hat den bedeutenden Teil der Inhalt der Texte ausdrückbaren Mittel jahrhundertlang von der Vokalmusik überge-

---

20 Brockhaus Riemann Zenei Lexikon III; Budapest, 1984. Zeneműkiadó, p.155

nommen, oder parallel damit entwickelt. Die instrumentale Programmmusik der Romantik also von der Vokalmusik – auf Umwegen – sehr viel bekam.

2. Eine wichtige Quelle der Mittelsammlung der romantischen Klaviermusik am Anfang des 19. Jahrhunderts – durch Schubert – die revolutionär sich erneuernde Lied, bzw. die Instrumentalbegleitung des romantischen Liedes von neuen Typ war.

### ***1.2.5. Die Musik als Sprache***

Die Theoriker strebten in allen bisherigen Epochen danach – im Besitz von mehr oder weniger Erkennungen – die eigene, akzeptierte Grundwahrheiten wieder aufzusetzen, oder mit neuen zu ersetzen. Die Musiktheorie im 20. Jahrhundert hat zu dieser Bestrebung neben der Philosophie und Ästhetik die Hilfe der Psychologie auch in Anspruch genommen. Meyer<sup>21</sup> und Adorno<sup>22</sup> haben allgemeine Zusammenhänge gesucht bezüglich der Erklärung von den musikalischen Erscheinungen; Cooke<sup>23</sup> aber direkte und konkrete Bedingungen aufgesetzt hat. In seinem 1959 erschienenen Werk, *The Language of Music* hat er ein regelmässiges Wörterbuch zusammengestellt, darin neben 16 grundlegenden Melodienfiguren (z.B. „steigende 5-1-(2)-3 (Moll)  $\approx$  Tragödie“ oder „fallende 5-(4)-3-(2)-1 (Dur)  $\approx$  Beruhigung, Trost“ usw.) hat er eine bestimmte Bedeutung und Inhalt zu den in der Musik entstehenden rhythmischen, metrischen und tonalen Spannungen und Lösungen gefügt. Er hat seine Erläuterungen nicht nur als Hypothesen formuliert: er hat zu seinen allen Behauptungen mehrere Notenbeispielen mit oder ohne Text gefügt. Nach Cooke, die erkannte Zusammenhänge ihre Wirkungen in jeden Epochen der Musikgeschichte und in der Musik von jedem Typ einheitlich üben und üben aus. Endlich hat es befunden: auf Grund seiner Entdeckungen kann man den Sinn der textlosen Musik (ihren geistigen und gefühlsmässigen Inhalt) auflösen. „*Es scheint sicher, wenn die Musik geheimnisvolle Empfindungen ausdrückt, dann sie es durch die sentimentalen Worten der Musiksprache ausdrücken muß, ebenso wie, so zu sagen die Schrifte von San Juan de la Cruz seine mystische Empfindungen durch die empfindliche Worte der gesprochenen Sprache ausdrücken.*“<sup>24</sup> Ein Halbsatz

---

21 Leonard B. Meyer (1918-2007), amerikanischer Komponist, Musikhistoriker und Philosoph.

22 Theodor Wiesengrund-Adorno (1903-1969), deutscher Philosoph, Ästhetiker, Soziologe

23 Deryck Cooke (1919-1976) englischer Musikhistoriker

24 „*What seems certain is that if music does express mystical intuitions, it must do so through the emotional terms of musical language, just as the writings of, say, St. John of the Cross express his mystical ex-*

des Autors weist darauf hin auch, dass die typische Wendungen automatisch funktionieren: *„Der Komponist, der seine besinnungslose Gefühle auf der besinnungslose Sprache ausdrückt, und oft ist er sich nicht bewusst, worüber er eigentlich spricht, in Wirklichkeit 'sich enthüllt'...“*<sup>25</sup> Das heisst: nach Cooke die Komponisten unbewusst sprechen eine gemeinsame Musiksprache, sondern sie die durch Jahrhunderten gültige Gesetzlichkeit der expressiven Musik unwillkürlich verwenden.

---

25 *„The composer, expressing unconscious emotions in the inexplicit language of music, and often not fully realizing himself exactly what he is saying, does indeed 'give himself away'...“* (Cooke: p.273)

## II. Chorwerke von Kodály

### II.1. Durchsicht der Chorwerke nach Grundtypen

Ich habe in der Einleitung meiner Dissertation von den Chorwerken nur Zahlen publiziert. Diese Zahlen geben aber Information nur darüber, daß die zur einzigen Chorotypen gehörenden Chorgruppen aus wieviel für sie komponierten Stücken wählen könnten. Das ganze Bild wird dadurch nuanciert, daß der Komponist einige aus seinen Chorstücken für mehrerlei Chorotype zugänglich gemacht hat. Eine Gruppe der Varianten ist „Translokation“<sup>26</sup> (TL: Transposition aus Kinderchor zum Männerchor oder zurück; z.B. *Jelenti magát Jézus*); in anderen Fällen ein „Transcription“ (TS: Durchschrift aus einem Kinder- oder Männerchor zu gemischtem Chor – mit Änderungen in der Stimmenleitung und in der Konstruktion der Harmonien; z.B. *Fölszállott a páva*); und in einigen Fällen eine Gruppe von selbständigen Varianten, deren Grund eine gleiche Melodie ist (V: z.B. *Ének Szent István királyhoz*).

Lasset uns sehen diese Kompositionen (die Zahl hinter den Titeln zeigt die Zahl, die Buchstaben zeigen die Typen der Varianten): *A csikó* (2, Kinderchor, Männerchor [TL]), *A magyarokhoz* (3, Kinderchor, Männerchor [TL], gemischter Chor [TL]), *A szabadság himnusz* (4, zweistimmiger Kinderchor, dreistimmiger Frauenchor [TS], Männerchor [TL], gemischter Chor [TS]), *Adventi ének* (2, einstimmiger Chor mit Orgel [V], gemischter Chor [V]), *Az éneklő ifjúsághoz* (2, Kinderchor, gemischter Chor [TS]), *Első áldozás* (2, einstimmiger Chor mit Orgel [V], gemischter Chor [V]), *Esti dal* (3, Kinderchor, Männerchor [TL], gemischter Chor [TS]), *Ének Szent István királyhoz* (6, einstimmiger Chor mit Orgel [V], Frauenchor [V], Männerchor [V], gemischter Chor für Knabenstimmen [V]), kleiner gemischter Chor [V], grosser gemischter Chor [V]), *Fölszállott a páva* (2, Männerchor, gemischter Chor [TS]), *Jelenti magát Jézus* (2, Kinderchor, Männerchor [TL]), *Jelige* (4, Kinderchor, Männerchor [TL], kleiner gemischter Chor [TS], grosser gemischter Chor [TS]), *Könyörgés* (2, Frauenchor, gemischter Chor [TL]), *Köszöntő / Nagyszalontai köszöntő* (3, Kinderchor, „leichte Fassung“ [V], Kinderchor [V], gemischter Chor [V]), *Miaty-*

---

26 Terminus technicus von Lajos Bárdos: einfache Transposition aus einem Kinderchor zum Männerchor (oder zurück), ohne eine einzige Änderung der Noten.

*ánk* (2, bicinium, gemischter Chor [TS]), *Semmit ne bánkódjál* (3, Männerchor, Frauenchor [TL], gemischter Chor [TS]), *Stabat mater* (2, Männerchor, gemischter Chor [TS]), *Újlesztendőt köszöntő* (2, Kinderchor, gemischter Chor [TS]), *Túrót eszik a cigány* (2, Kinderchor, gemischter Chor [TS]). Die Nummer der in mehrere Varianten existierenden Werken ist 18, die Nummer der Varianten ist 48. Keine Aufgabe dieser Dissertation bedeutet es zu definieren, wo die Grenze zwischen dem selbständigen Stück und der Variation sei. Deswegen habe ich die Originaldaten in der Publikation der Zahlen belassen.

Die Orientierung wird dadurch weiter kompliziert, daß viele Kompositionen – wegen verschiedener Ursachen – bis den heutigen Tagen weder in den die Chorwerke von Kodály erhaltene sorgfältig zusammengestellte und schön ausgestattete Sammlungen, noch in allgemeines Bewußtsein gekommen sind. In einem Fall (*Stabat mater*) führte diese Situation zum allgemeinen Umsichgreifen einer ganz falschen Version.

Aus den in 1972 ausgegebenen offizielle Sammlungen fehlen:

- *A 114. genfi zsoltár* – gemischter Chor mit Orgelbegleitung (1948)<sup>27</sup>;
- *Adventi ének* – einstimmiger Chor mit Orgel/Harmoniumbegleitung (1944)<sup>28</sup>;
- *Ave Maria* – Frauenchor mit Kammerorchester- oder Orgelbegleitung (1898)<sup>29</sup>;
- *Canticum nuptiale* – Männerchor<sup>30</sup>;
- *Első áldozás* – einstimmiger Chor mit Orgel/Harmoniumbegleitung (1942)<sup>31</sup>;
- *Ének Szent István királyhoz* – einstimmiger Chor mit Orgel/Harmoniumbegleitung (1938)<sup>32</sup>;
- *Intermezzo* – gemischter Chor mit Orchesterbegleitung (1955)<sup>33</sup>

---

27 In Sonderausgabe erhältlich.

28 Eine Transkription des gemischten Chores unter dem gleichen Titel aus dem Jahre 1943; ausgegeben nur in einigen kirchlichen Sammlungen.

29 In der Zeit der Ausgabe der offiziellen Sammlungen war nur in engen Fachkreisen bekannt; seit einigen Jahren in Sonderausgabe erhältlich.

30 Lustige Gelegenheitskomposition. Man kann darüber in dem Artikel von István Kecskeméti lesen: *Kodály zenei köszöntője Szabolcsi Bence esküvőjére / Musikalischer Gruss von Kodály gelegentlich der Hochzeit von Bence Szabolcsi* (in *Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete - Magyar Zenetörténeti Tanulmányok*; Kecskemét. 1992. Kodály Intézet, 135-150. Seite)

31 Der Magyar Kórus Gesellschaft hat es 1942 ausgegeben, in der Sammlung von 1972 nur die Transkription des gemischten Chores (1943) erscheint.

32 Der Magyar Kórus Gesellschaft hat es 1938 ausgegeben, nach dem Weltkrieg ist es nur in einigen kirchlichen Sammlungen erschienen.

33 Eine Transkription von dem Orchesterstück aus der Hány-suite, mit dem Text von dr. Károly Vargha.

- *Jézus és a gyermekek* – einstimmiger Chor mit Orgel/Harmoniumbegleitung (1946)<sup>34</sup>;
- *Jövel Szentlélek Úr Isten* – gemischter Chor (1962)<sup>35</sup>;
- *Kállai kettős* – gemischter Chor mit Klavierbegleitung (1937)<sup>36</sup>;
- *Könyörgés* – Frauenchor (1945)<sup>37</sup>;
- *Könyörgés* – gemischter Chor (1946)<sup>38</sup>;
- *Magyar mise* – einstimmiger Chor mit Orgel/Harmoniumbegleitung (1944)<sup>39</sup>;
- *Miatyánk* – gemischter Chor (1964)<sup>40</sup>
- *Mikoron Dávid* – einstimmiger Chor mit Orgel/Harmoniumbegleitung (1948)<sup>41</sup>;
- *Miserere* – doppelter gemischte Chor (1903)<sup>42</sup>;
- *Pange lingua* – gemischter Chor mit Orgelbegleitung (1929)<sup>43</sup>;
- *Salló Pista* – gemischter Chor (1929)<sup>44</sup>;
- *Semmit ne bánkódjál* – gemischter Chor (1952)<sup>45</sup>;
- *Stabat mater* – Männerchor (1898)<sup>46</sup>;
- *Stabat mater* – gemischter Chor (1962)<sup>47</sup>;

- 
- 34 Es ist nur in einigen kirchlichen Sammlungen erschienen, jetzt in Sonderausgabe erhältlich.
- 35 Nur in kirchlichen Ausgaben erhältlich.
- 36 Nur in bestimmten Bibliotheken (z.B. Kodály Institut, Kecskemét) erhältlich.
- 37 Ausgegeben nur in kirchlichen Sammlungen und – mit verändertem Text – in einem Lehrbuch.
- 38 Eine Transkription des Frauenchores unter dem gleichen Titel; ausgegeben nur in kirchlichen Sammlungen.
- 39 Ausgegeben nur in kirchlichen Sammlungen.
- 40 Eine dreistimmige Transkription des 60. Biciniums aus Bicinia hungarica I. Heft. Ausgegeben nur in kirchlichen Sammlungen.
- 41 Hauptthema des Psalmus hungaricus. Ausgegeben – als selbständiges geistliches Lied – unter der Nummer 263. in dem *Liederbuch* der Reformierten Kirche in Ungarn (Budapest, 1948); die Begleitung in dem *Choralbuch* der Reformierten Kirche in Ungarn (Budapest, 1959), unter der gleichen Nummer. Als einstimmiger Chor mit Begleitung wurde es 1968 in einer kirchlichen Sammlung ausgegeben.
- 42 In der Zeit der Ausgabe der offiziellen Sammlungen war nur in engen Fachkreisen bekannt; seit einigen Jahren in Sonderausgabe erhältlich.
- 43 In Sonderausgabe erhältlich.
- 44 Bearbeitung des Lieblingsliedes von dem berühmten ungarischen Schriftsteller Mór Jókai. Sie wurde für eine besondere Gelegenheit geschrieben und ist in der Handschrift geblieben; jetzt befindet sich im Museum Herman Ottó zu Miskolc. Sie ist auch erschienen im Buch *Kodály Zoltán levelei* (Legány Dezső) Seite 356.
- 45 Eine Transkription des Männerchors unter dem gleichen Titel; nur in verschiedenen Privat-Ausgaben erhältlich.
- 46 In der Zeit der Ausgabe der offiziellen Sammlungen war nur in engen Fachkreisen bekannt; seit einigen Jahren in Sonderausgabe erhältlich.
- 47 War für lange Zeit nur in kirchlichen Sammlungen und mit fehlerhafter Harmonisierung erhältlich. Die rechte Transkription wurde nach 1962 nur in engen Fachkreisen bekannt; seit einigen Jahren in Sonder-

- *Tantum ergo I-V.* – Kinderchor mit Orgel/Harmoniumbegleitung (1928)<sup>48</sup>;
- *Újesztendőt köszöntő* – gemischter Chor (1961)<sup>49</sup>;
- *Vejnemőjnen muzsikál* – Kinderchor mit Klavierbegleitung (1944)<sup>50</sup>;

Im Falle der mit Orgel oder mit Orchester begleiteten großzügigen Kompositionen die extra Publikation begründet ist; die Werke *Kállai kettős*, *Laudes organi*, *Missa brevis*, *Psalmus hungaricus*, *Te Deum* oder *Vértanúk sírján* sind seit Jahrzehnten zu erreichen, aber das für gemischten Chor transkribierte *Intermezzo* aus dem Hány-Singspiel, oder die Note der in 1962 auf den Auftrag aus Oxford komponierte *The Music Makers* kann man in Ungarn nur mit ernster Forschungsarbeit beschaffen.

Es ist gut zu sehen: die pünktliche Übersicht der Werke des in der Zeit so nahe stehenden und in allen seinen Taten so geregelten Komponisten auch wegen der historischen Umstände erschwert wird. In der Beilage gibt es eine viel ausführlichere Durchsicht, die die wichtigsten Informationen über den Chorkompositionen zusammenfasst.

Im folgenden aber, mache ich eine einfache, den Typen entsprechende Aufzählung sämtlicher Chorwerken von Kodály.

Anmerkungen: 1. In der Tabelle sind die Kinderchöre und die Frauenchöre getrennt behandelt. In der Einleitung war davon schon die Rede: hinsichtlich dessen gibt es keine Verweisung, ob welche von den für höhere Stimmen geschriebenen Chören „Kinderchor“ oder „Frauenchor“ geheißen könnte. Wie ich es schon dort angegeben habe: in meiner willkürlich zusammengestellte Verteilung habe ich in erster Reihe den Inhalt des Textes in Betracht genommen. In Falle eines Werkes (*A szabadság himnusza / La Marseillaise*) aber habe ich die zweistimmige Variation unter die Kinderchöre, die ein bißchen komplizierte dreistimmige Variation unter die Frauenchöre eingeordnet. 2. Die Werke ein \* Zeichen bekamen, aus denen der Komponist mehr Varianten auch geschrieben hat.

---

ausgabe erhältlich.

48 In Sonderausgabe erhältlich.

49 Eine Transkription des Kinderchores unter dem gleichen Titel, die wurde für eine Bestellung aus Grossbritannien geschrieben. Da wurde sie auch ausgegeben; in Ungarn ist sie schwer erhältlich.

50 In Sonderausgabe erhältlich.

### II.1.1. Einstimmige Chorwerke mit Orgelbegleitung (6)

- |  |                                |
|--|--------------------------------|
| 1. <i>Adventi ének / Veni veni Emmanuel*</i>   | 4. <i>Jézus és a gyermekek</i> |
| 2. <i>Első áldozás / Admonitiones Diaconi*</i> | 5. <i>Magyar mise</i>          |
| 3. <i>Ének Szent István királyhoz*</i>         | 6. <i>Mikoron Dávid</i>        |

### II.1.2. Kinderchöre (59)

#### Kinderchöre ohne Begleitung (56)

- |  |   |
|--|---|
| 1. <i>A 150. genfi zsoltár</i>                   | 31. <i>Házasodik a vakond</i>                       |
| 2. <i>A csikó *</i>                              | 32-38. <i>Hét könnyű gyermekkar</i>                 |
| 3. <i>A juhász / Juhásznóta</i>                  | – 1. <i>Éva, szívem, Éva</i>                        |
| 4. <i>A magyarokhoz *</i>                        | – 2. <i>Falu végén</i>                              |
| 5. <i>A süket sógor</i>                          | – 3. <i>Héja</i>                                    |
| 6. <i>A szabadság himnusza (2 stimmig.) *</i>    | – 4. <i>Versengés</i>                               |
| 7-11. <i>Angyalkert – Játékdalok</i>             | – 5. <i>Ciróka</i>                                  |
| – 1. <i>Kecskejáték</i>                          | – 6. <i>Jó gazd'asszony</i>                         |
| – 2. <i>Tyúkozás</i>                             | – 7. <i>Zöld erdőben</i>                            |
| – 3. <i>Gyertyajáték</i>                         | 39. <i>Isten kovácsa</i>                            |
| – 4. <i>Bent a bárány...</i>                     | 40. <i>Jelenti magát Jézus *</i>                    |
| – 5. <i>Vásárosdi</i>                            | 41. <i>Jelige *</i>                                 |
| 12. <i>Angyalok és pásztorok</i>                 | 42. <i>Kár!</i>                                     |
| 13. <i>Aurea libertas / Arany szabadság</i>      | 43. <i>Katalinka</i>                                |
| 14. <i>Az éneklő ifjúsághoz *</i>                | 44. <i>Lengyel László</i>                           |
| 15. <i>Békedal</i>                               | 45. <i>Méz, méz, méz</i>                            |
| 16. <i>Cigánysirató</i>                          | 46. <i>Nagyszalontai köszöntő *</i>                 |
| 17. <i>Cú föl, lovam</i>                         | 47. <i>Nagyszalontai köszöntő – leichte Fassung</i> |
| 18. <i>Egyetem-begyetem</i>                      | 48. <i>Nyulacska</i>                                |
| 19. <i>Gergely-járás</i>                         | 49. <i>Pünkösdlő</i>                                |
| 20. <i>Gólya-nóta</i>                            | 50. <i>Szolmizáló kánon</i>                         |
| 21. <i>Hajnövesztő</i>                           | 51. <i>Táncnóta</i>                                 |
| 22. <i>Harangszó</i>                             | 52. <i>Túrót eszik a cigány *</i>                   |
| 23. <i>Harasztosi legénynek</i>                  | 53. <i>Újlesztendőt köszöntő *</i>                  |
| 24. <i>Harmatozzatok!</i>                        | 54. <i>Ürgeöntés</i>                                |
| 26-30. <i>Hat tréfás kánon – Népi szövegekre</i> | 55. <i>Villő</i>                                    |
| – I. <i>Lencse, borsó, kása</i>                  | 56. <i>Vízkereszt</i>                               |
| – II. <i>Madarak voltunk</i>                     |   |
| – III. <i>A leányka szóttalan</i>                |   |
| – IV. <i>Tyúkkergető (Új kőkút)</i>              |   |
| – V. <i>Fürdő után (Kerek ez a tó)</i>           |   |
| – VI. <i>Mikor mentem misére</i>                 |   |

#### Kinderchöre mit Begleitung (3)

- |  |
|--|
| 57. <i>Karácsonyi pástortánc</i> (Quer/Blockflöte) |
| 58. <i>Tantum ergo I – V *</i> (Orgel/Harmonium)   |
| 59. <i>Véjnemöjnén muzsikál</i> (Klavier)          |



### II.1.3. Frauenchöre (24)

#### Frauenchöre ohne Begleitung (23)

1. *A szabadság himnusza* (3 stimmig.) \*
2. *Árva vagyok*
3. *Ave Maria [1935]*
4. *Csalfa sugár*
5. *Ének Szent István királyhoz* \*
6. *Esti dal* \*
7. *Fancy / Dal*
8. *Három gömöri népdal*
9. *Hegyi éjszakák I*
10. *Hegyi éjszakák II*
11. *Hegyi éjszakák III*
12. *Hegyi éjszakák IV*
13. *Hegyi éjszakák V*

#### Frauenchor mit Begleitung (1)

- 14-15. *Két zaborvidéki népdal*  
– 1. *Mégghalok, mégghalok*  
– 2. *Piros alma mosolyog*
16. *Könyörgés* \*
17. *Mégghalok, mégghalok* – zaborvidéki népdal
- 18-21. *Négy olasz madrigál*  
– 1. *Chi vuol veder*  
– 2. *Fior scoloriti*  
– 3. *Chi d'amor sente*  
– 4. *Fuor de la bella caiba*
22. *Semmit ne bánkódjál* \*
23. *Szent Ágnes ünnepére*
24. *Ave Maria [1898]* (Kammerorchester, Orgel)

### II.1.4. Männerchöre (26)

#### Männerchöre ohne Begleitung (25)

1. *A csikó* \*
2. *A franciaországi változásokra*
3. *A magyarokhoz* \*
4. *A nándori toronyőr*
5. *A szabadság himnusza / La Marseillaise* \*
6. *Bordal (Két férfikar – 1.)*
7. *Canticum nuptiale*
8. *Emléksorok Fáy Andrásnak*
9. *Esti dal* \*
10. *Élet vagy halál*
11. *Ének Szent István királyhoz* \*
12. *Fölszállott a páva* \*
13. *Hej, Büngözsdi Bandi*
14. *Huszt*

15. *Isten csodája*
16. *Jelenti magát Jézus* \*
17. *Jelige* \*
18. *Justum et tenacem / Rendületlenül*
19. *Karádi nóták*
20. *Kit kéne elvenni?*
21. *Mulató gajd (Két férfikar – 2.)*
22. *Nemzeti dal*
23. *Rabhazának fia*
24. *Semmit ne bánkódjál* \*
25. *Stabat mater* \*

#### Männerchor mit Begleitung (1)

26. *Katonadal* (Trompete, kleine Trommel)

### II.1.5. Werke für gemischten Chor (65)

#### Gemischte Chöre ohne Begleitung (53)

1. *A 121. genfi zsoltár*
2. *A magyar nemzet*
3. *A magyarokhoz* \*
4. *A szabadság himnusza / La Marseillaise* \*
5. *A székelyekhez*
28. *Jézus és a kufárok*
29. *Jövel, Szentlélek Úr Isten*
30. *Könyörgés* \*
31. *Köszöntő* \*
32. *Liszt Ferenchez*

- |  |   |
|--|---|
| 6. <i>Adventi ének / Veni veni Emmanuel</i> *            | 33. <i>Magyarország címere</i>                    |
| 7. <i>Akik mindig elkésnek</i>                           | 34. <i>Mátrai képek</i>                           |
| 8. <i>An ode for music / Óda a muzsikához</i>            | 35. <i>Media vita in morte sumus</i>              |
| 9. <i>Az 50. genfi zsoltár</i>                           | 36. <i>Miatyánk</i> *                             |
| 10. <i>Az éneklő ifjúsághoz</i> *                        | 37. <i>Miserere</i>                               |
| 11. <i>Balassi Bálint elfelejtett éneke</i>              | 38. <i>Mohács</i>                                 |
| 12. <i>Békesség-óhajtás, 1801. esztendő</i>              | 39. <i>Molnár Anna</i>                            |
| 13. <i>Cohors generosa / Régi magyar diákköszöntő</i>    | 40. <i>Naphimnusz / Bóruich sém k'vaud</i>        |
| 14. <i>Csatadal</i>                                      | 41. <i>Norvég leányok</i>                         |
| 15. <i>Első áldozás</i> *                                | 42. <i>Öregek</i>                                 |
| 16. <i>Ének Szent István királyhoz – fiú-vkarra</i> *    | 43. <i>Pange lingua</i> [Pange lingua 3.] *       |
| 17. <i>Ének Szent István királyhoz – kisebb vkarra</i> * | 44. <i>Salló Pista</i>                            |
| 18. <i>Ének Szent István királyhoz – nagy vkarra</i> *   | 45. <i>Semmit ne bánkódjál</i> *                  |
| 19. <i>Este</i>  | 46. <i>Sík Sándor Te Deuma</i>                    |
| 20. <i>Esti dal</i> *                                    | 47. <i>Sírató ének</i>                            |
| 21. <i>Fölszállott a páva</i> *                          | 48. <i>Stabat mater</i> *                         |
| 22. <i>Gömöri dal</i>                                    | 49. <i>Székely keserves</i>                       |
| 23. <i>Horatii carmen II. 10 / A szép énekszó...</i>     | 50. <i>Szép könyörgés</i>                         |
| 24. <i>I will go look for death / Gyászének</i>          | 51. <i>Túrót eszik a cigány</i> *                 |
| 25. <i>János köszöntő</i>                                | 52. <i>Újesztendőt köszöntő</i> *                 |
| 26. <i>Jelige – kis vegyeskarra</i> *                    | 53. <i>Zrínyi szózata</i>                         |
| 27. <i>Jelige – nagy vegyeskarra</i> *                   |   |
| <b>Gemischte Chöre mit Begleitung (12)</b>               |   |
| 54. <i>A 114. genfi zsoltár</i> (Orgel)                  | 60. <i>Missa brevis</i> (Orchester /Orgel)        |
| 55. <i>Assumpta est Maria</i> (Orchester /Orgel)         | 61. <i>The Music Makers</i> (Orchester)           |
| 56. <i>Intermezzo /Háry – 21./</i> (Orchester)           | 62. <i>Pange lingua</i> (Orgel)                   |
| 57. <i>Kállai kettős</i> (Klavier)                       | 63. <i>Psalmus hungaricus</i> (Orchester)         |
| 58. <i>Kállai kettős</i> (Volksensemble)                 | 64. <i>Te Deum / Budavári Te Deum</i> (Orchester) |
| 59. <i>Laudes organi</i> (Orgel)                         | 65. <i>Vértanúk sírján</i> (Orchester)            |

## II.2. Gruppen der Chorwerke

### II.2.1. Laut der Abstammung der Texte

Von dem Standpunkt der ausgewählten Thema aus, lohnt sich zuerst die Chorwerke laut der Abstammung zur Verarbeitung ausgewähltes Textes zu ordnen.

*Volkstext, Volkslied und Volksgebrauch* bilden den Grund von 69 Werken aus den aufgezählten 180 Werken (38%). Dieser Zahl ist nur dann belehrend, wenn wir untersuchen es, ob der Komponist bei welchem Chortyp die Verwendung des Materials von Volksabstam-

mung als wichtigste betrachtet: solange aus den 25 Frauenchören 6; aus den 26 Männerchören 6, und aus den 64 gemischten Chören 11 von Volksabstammung sind, bis unter den 58 Kinderchöre 45 solche Werke zu finden sind.

*Auf den Text von ungarischen Literaturwerken* wurden 78 Stücke komponiert, 44% der Chorwerken. Daraus 4 einstimmige Chorwerke, 13 Kinderchöre, 6 Frauenchöre, 18 Männerchöre und 38 Werke für gemischten Chor. In der Klassifikation habe ich Gedichte der bekannten ungarischen Dichter, die alte geistliche Lieder der bekannten oder unbekanntenen Autoren, und die Texte der von fremder Abstammung aber auf ungarisch bearbeiteten kirchlichen oder weltlichen Kompositionen auch (z.B. die Genfer-Psalm-Übersetzungen von Albert Szenci Molnár oder die Hymnen-Übersetzungen von Dénes Szedő, bzw. die Marseillaise-Bearbeitungen) als ungarischen Literaturwerk betrachtet. Die ungarischen Textautoren der Chorwerke sind: *ADY Endre (1877-1919)*, *ARANY János (1817-1882)*, *BALASSI Bálint (1554-1594)*, *BATIZI András (1515-1546)*, *BATSÁNYI János (1763-1845)*, *BERZSENYI Dániel (1776-1836)*, *BODROGH [Bacher] Pál (1885-1950)*, *GAZDAG Erzsébet (1912-1987)*, *GYULAI Pál (1826-1909)*, *JANKOVICH Ferenc (1907-1971)*, *KECSKEMÉTI VÉG Mihály (?; 16. Jahrhundert)*, *KISFALUDY Károly (1778-1830)*, *KÖLCSEY Ferenc (1790-1838)*, *PETŐFI Sándor (1823-1849)*, *SÍK Sándor (1889-1963)*, *P. SZEDŐ Dénes (1902-1983)*, *SZENCI MOLNÁR Albert (1574-1634)*, *SZIRMAY Lajos (?; 19. Jahrhundert)*, *SZKHÁROSI HORVÁT András (?-1549 cca.)*, *TÁRKÁNYI Béla (1821-1886)*, *VARGHA Károly (1914-1993)*, *VIRÁG Benedek (1754-1830)*, *VÖRÖSMARTY Mihály (1800-1855)*, *WEÖRES Sándor (1913-1989)* és *ZRÍNYI Miklós (1620-1664)*.

*Fremdsprachige Literaturwerke* sind die Gründe von 26 Werke, 15 % der Chorwerke. In dieser Kategorie sind 1 einstimmiger Chor, 8 Frauenchöre, 2 Männerchöre und 15 Werke für gemischten Chor, aber keine Kinderchöre zu finden. Der bedeutende Teil der fremdsprachigen Chorwerke sind lateinisch (18), daneben sind 4 Werke mit italienischen und 4 mit englischen Text. Die Textautoren sind: *St. Thomas AQUINAS (1224-1274)*, *Matteo Maria BOIARDO (1441-1494)*, *William COLLINS (1721-1759)*, *Giovanni FIORENTINO (?; 14. Jahrhundert)*, *John FLETCHER (1579-1625)*, *Matteo di Dino FRESCOBALDI (?-1348)*, *Quintus HORATIUS Flaccus (65-8 v. Chr.)*, *John MASEFIELD (1878-1967)*, *NICETAS Remesianus (?-414)*, *NOTKER Balbulus (?840-912)*, *William SHAKESPEARE (1564-1616)*, *Arthur O'SHAUGHNESSY (1844-1881)* és *Giacopo da TODI (1230 cca.-1306)*

NB: Aus den lediglichen Zahlen der Statistiken aus entwickelt sich klar das markanteste Element der oft abgefassten Konzeption von Kodály: Beinahe 4/5 der Kinderchorwerke auf Volkstexte, die restliche 22 % aber auf ungarische Literaturtexte komponiert wurden. Unter denen dagegen keine fremdsprachige Texte zu finden sind. Das heißt: eine starke Kultur nur auf nationale Gründe bauen kann: das Kind muß zuerst in den Traditionen seines eigenen Volkes und im Gebrauch seiner eigenen Sprache Geschicklichkeit verschaffen.

### ***II.2.2. Laut dem Inhalt der Texte***

Ich möchte mich davor hüten, für alle Chorwerke eine Gruppe zu suchen; die Textwahl von Kodály in dieser Hinsicht allzusehr farbenreich ist. In den folgenden hebe nur einige Charakteristische Typen hervor:

*Geistliche Stücke.* In dieser Gruppe gehören 26 % der Chorwerke, d.h. 46 Kompositionen. Darunter sind alle die 5 einstimmige Chorwerke, 6 Kinderchöre, 6 Frauenchöre, 3 Männerchöre und 26 Werke für gemischten Chor. Bemerkung: in dieser Kategorie habe ich keine die Elemente der Volksreligiosität enthaltene Werke eingerechnet (z.B. *Esti dal, Lengyel László, Pünkösdlő* usw.).

*Werke von Nationalverpflichtung und patriotischem Text.* Die Vertreter dieser Kategorie sind 30 Chorstücke (17% der Werken): 4 Kinderchöre, 12 Männerchöre und 14 Werke für gemischten Chor.

*Werke vom spielerischen oder spaßigen Inhalt:* 34 Stücke, 19 % der Chorwerke. Ihrer überwiegende Mehrheit sind die 29 Kinderchorwerke, daneben 2 Männerchöre und 3 Werke für gemischten Chor.

*Kompositionen von lyrischen Inhalt:* 23 Werke (13%). Darunter sind 1 Kinderchor, 9 Frauenchöre, 2 Männerchöre und 13 Werke für gemischten Chor.

### ***II.2.3. Laut der Abstammung der Melodie***

*Melodie von Volksabstammung* sind in 50 Chorstücken, in 28 % der Werke zu finden. Darunter sind 27 Kinderchöre, 5 Frauenchöre, 7 Männerchöre und 11 Werke für gemischten Chor.

*Melodie aus anderen Quellen* (Genfer Psalmen, gregorianische und ambrosianische Gesänge, geistliche Lieder usw.); 19 Stücke (11% der Werke). Dazu gehören 2 einstimmige Chorwerke, 3 Kinderchöre, 3 Frauenchöre, 2 Männerchöre und 9 Werke für gemischten Chor.

### **II.3. Kreis der in der Dissertation untersuchten Werke**

Ich möchte die Feststellungen meiner Dissertation in erster Reihe mit den aus den enume-rierten Werke genommenen Beispielen illustrieren. Neben den in den Tabellen befindlichen Chorwerken aber habe ich einige Werke der Serie *Bicinia hungarica* auch in der Kreis be-zogen.

Die Dissertation prüft, daß in der Vokalmusik von Kodály die Akzentordnung und der Inhalt des Textes die Formulierung der zum Text geschriebenen Musik auf welche Art be- einflußt haben. Diese Frage setzt es voraus, daß der geprüfte Werk einen Text hat, ferner, daß die Musik in der Kenntnis des Textes gemacht wurde. Demzufolge außer dem Kreis der zu prüfenden Werke gefallen sind, **1)** die Kompositionen ohne Text (z.B. die fünf Frau- enchorwerke unter dem Titel *Hegyi éjszakák* oder viele Stücke der Serie *Bicinia hungari- ca*) und **2)** die Stücke, zu denen der Text nachträglich gemacht wurde (z.B. viele weitere Stücke aus *Bicinia hungarica* oder der für gemischten Chor geschriebene *Naphimnusz*). Diese Kompositionen sind nur in den Verzeichnissen dieser Arbeit zu finden.

### **II.4. Art und Weise der Untersuchung**

Ich habe die Untersuchung – wie ich es schon in der Einleitung auch angegeben habe – mit der schematischen Analyse der Kompositionen angefangen. Während der Analysen pro- bierte ich erstens die melodische, zweitens die rhythmische und dynamische Elemente mit dem bearbeiteten Text in Beziehung setzen. Nur in einigen auffälligen Fällen habe ich mich vorsätzlich mit dem Sinneninhalt der Tonarten und der Akkorde beschäftigt. Die Harmoni- enwelt der Musik von Kodály ist ein spezielle selbständige Gebiet der mit dem Komponist sich beschäftigten Forschung. Dieses Gebiet ist von solchem Ausmaß, dessen Berührung die angenommene Rahmen meiner Arbeit weit übersteigen könnte.

Nach den Einzelanalysen der Werke folgt der Vergleich der Kompositionen, den in der Dissertation verhandelten Standpunkten (Rhythmus, Tonfall, illustratives Mittel) gemäß. Im letzten Kapitel stelle ich einige charakteristische Beispiele aus die Analysen vor.

### **III. Prosodie; technische Verbindung zwischen Musik und Text**

Die Prosodie in erster Reihe ein metrische Begriff ist: so nennt man das mit Maßen und Akzenten sich beschäftigte Fach der Metrik; manchmal nominiert sie enger die Systeme der quantifizierende Metrik. Die musikalische Bedeutung des Wortes breiter ist. Dementsprechend die (musikalische) Prosodie ist: *In der Musik wird mit Prosodie das Verhältnis des Worts zum Ton bezeichnet: die Betonung von Wort- oder Versakzenten durch musikalische Mittel wie Rhythmus und Takt.*<sup>51</sup> Anders formuliert: Prosodie ist die Eigenschaft des Vokalwerkes, die durch der ausgewählte Text ein solches musikalische Milieu bekommt, das am nächsten zu seiner gesprochenen Form fällt. Der Komponist kann dazu aus den Liedern seines eigenen Volkes ein Beispiel bekommen, weil die Volkslieder in der Weise ihrer Entstehung und Verhältnissen die Möglichkeit der guten Prosodie tragen: der Gesang in der Lippen der Sänger bis dahin – möglicherweise Jahrhunderte lang – sich gestaltet, bis seiner Melodie und Rhythmus die Natürlichkeit der Intonation des auf ihn gesungenen Textes erreichen.

#### **III.1. Rhythmus der Texte**

Die musikalische Deklamation, die das Rhythmus der Rede, d.h. den Wechsel der längeren und kürzeren Silben imitiert, ist der fundamentale Anspruch aller Musik in deren Mittelpunkt der Text steht. Dieser Anspruch war anwesend – ungeschrieben, dann immer mehr in der Form der reicheren Zeichen – schon in der Praxis von mittelalterlichen gregorian, und hat in der Lieder der Renaissance und der späteren Zeiten oder in der Recitativos der Opern weiter gelebt. Seit dem Anfang der mehrstimmigen Gesangkultur, besonders seit dem Festsetzen des heutigen Notenschreiben strebten die Komponisten immer öfter und immer intensiver danach, in ihren Werken solche musikalische Rhythmenwerte zu finden, die den gesprochenen Rhythmus der bearbeiteten Worte am meisten imitieren können.

##### **III.1.1. Die Fragen der Rhythmenanalyse**

Zum Vergleich der ausgesprochenen Worte und der eingepassten Musik müssen wir ein richtiges Zeichensystem finden. Die Rhythmenbeschreibung, die die quantifizierende Metrik

---

51 Wikipedia (<http://de.wikipedia.org/wiki/Prosodie>)

zustande gebracht hat, bestimmt und bezeichnet nur zwei Silben (lang: — ; kurz: ∪ ). Der Mensch, der die Texte mit empfindlichen Ohren hört, mehr unterscheiden kann. Obwohl geschahen Experimente, den Rhythmus der Texte mit feiner – deswegen komplizierter – Mitteln festzusetzen, endlich aber habe ich mich eher neben der traditionellen griechischen Bezeichnung entschieden. Vor dem Beginn des Vergleiches aber muß man feststellen: das Verhältnis der Metrik zwischen der kurzen und langen Silben 1:2 ist; diese Verhältnis in der europäischen Praxis – und in den Kompositionen Kodálys auch – vielmals in 1:3 bzw. 3:1 ändert sich. Dementsprechend der Jambus oft schärfer (statt ♩ mit ♩. Werten), der Trochäus gedehnter (statt ♩ mit ♩. Werten) erscheint.

Bei dem rhythmischen Vergleich der mehrstimmigen Musik und des in deren bearbeiteten Textes entsteht die Frage: den Rhythmus welcher Stimme vergleichen wir mit dem Rhythmus des Textes? Man kann die Frage in den homophonischen Werken oder in den homophonischen Teilen irgendwelcher Komposition leichter beantworten: die Stimmen in diesen Werken rhythmisieren den Text einheitlich, oder nur mit einigen kleiner Abweichungen der Dekorierung. Im Falle von polyphonischen Werken oder Werkteilen habe ich die Worte in solcher Stimme verfolgt, die im gegebenen Teil das Tonbildebene beherrscht

Ich habe aus den prüfenden Stücken die folgende herausgenommen: Werke mit lateinischen (liturgischen) Prosatexte; Kompositionen auf verschiedene fremdsprachige Gedichte. Dessen Ursache ist, daß die Rahmen der Dissertation in großem Maße ausgeweitet wäre, wenn neben der ungarisch die rhythmische Eigentümlichkeiten der lateinischen, englischen und italienischen Sprache auch in die Untersuchung einziehen hätten. Endlich habe ich aus der Untersuchung die auf Volkslieder oder auf andere gegebene Melodie (z.B. geistliche Lieder, genfer Psalmen usw.) geschriebene Bearbeitungen auch herausgenommen. Im deren Falle wurde die Selbständigkeit des Komponisten durch die gegebene Melodie der dazu gehörene Rhythmus bedeutend beschränkt.

Ich kann den Leser dieser Zusammenfassung mit der Einzelheiten der ungarische Texten berührenden rhythmischen Vergleich nicht belasten. Deren Ergebnisse kann nur verfolgen, der die Rhythmenverhältnisse der ungarischen Sprache und Textenaussprache kennt. Ich teile in der folgende nur das Endergebnis der Untersuchung mit.



Als Zusammenfassung können wir feststellen, daß der Komponist den Rhythmus der ausgewählten Texte mit der rhythmischen Abfassung in seinen Chorwerken sorgfältig in Einklang gebracht hat. Man kann aufgrund der statistischen Prüfung seiner allen Chorwerke behaupten, daß in den Kompositionen von Kodály der musikalische Rhythmus der Worte in 88% ( $4767:5369 = 87,67$ ) mit dem Rhythmus der sprechenartigen Aussprache, bzw. mit dem metrischen Rhythmenwert zusammenfällt. Diese Sorgfalt betätigte sich mit gleichförmiger Intensität, unabhängig davon, daß der bearbeitete Text mit welchen Gebundenheiten die Einigung erschwerte: auf dem Gebiet der rhythmischen Erfüllung gibt es kein wesentlicher Unterschied zwischen den Prosatexten (die dem Komponisten freie Hände lassen), den in verschiedenen traditionellen europäischen Formen geschriebenen Gedichten und den Bearbeitungen der klassischen Gedichten. Durch diese Tatsache sind natürlich nicht nur der Komponist, sondern die Dichter auch gelobt, in deren ungarischen Texten die Worte die Last der oft sehr gebundenen rhythmischen Regeln ungezwungen angenommen haben. Aus einer anderen Richtung sehend aber fliegt diese Anerkennung auf den die Texte auswählenden Kodály zurück, in dessen Sorgfalt nicht nur die Konsequenz, sondern der Anspruch in der Textwahl und die Elastizität in der Behandlung auch Aufmerksamkeit verdienen. Der Komponist bestand nicht steif auf die vollkommene Rhythmisierung der Worte, ohne Hindernis passte sich den Gebundenheiten der fertigen Melodien und Texten an, und nahm in Betracht die musikalische Hinsicht auch, die die Worte in anderer Art dienen.

## **III.2. Die Intonation der Texte**

Während der bisherigen Untersuchung habe ich mich mit dem Unterschied der Zeitdauer der Silben, bzw. mit der musikalischen Erscheinung der Kürze und der Länge der Silben beschäftigt. Die andere wesentliche Schicht der technischen Verbindung zwischen Text und Musik berührt den Tonfall, bzw. die Betonung.

### ***III.2.1. Der Tonfall***

Seine pünktliche Definition ist durch die Metrik (Verslehre) gegeben: *„Während der Rede sprechen wir die Stimmen – in musikalischer Bedeutung – in verschiedener Höhe aus, und die Fluktuation der abfälligen-aufsteigenden, bzw. gleichmäßig hohen Stimmen nennen wir*

*Tonfall.*<sup>52</sup> In anderen Worten Tonfall ist der Tonhöhenverlauf innerhalb eines Wortes oder eines Satzes. Der Tonfall – und darin erstens nicht der Tonfall der Worte, sondern der Tonfall der Sätze – ist unerlässlich zum Verständnis des Textes. In der Fortsetzung der vorigen Definition wird es von dem Fachmann so zusammengefasst: *„Der in allen Sprachen vorhandene Satztonfall zeigt den Typ der Mitteilung, bzw. den Seelenzustand des Sprechendes an (und dementsprechend kann er erklärend, fragend, bedrohend, verwundert usw. sein).“*<sup>53</sup> Hinsichtlich dieser erleuchtenden Funktion des Tonfalls, die Komponisten der Werke mit Text streben von Anfängen an danach, die Melodien „expressiv“ zu machen: möglichst sollen sie den Seelenzustand und Wille der Personen, die den Text sagen.

### **III.2.2. Die Betonung (Die Akzentierung)**

Für den Komponist bedeutet darin eine besondere Aufgabe die Versinnlichung der Betonung (Akzentierung) von den Worten und Sätzen. Der Akzent ist *„...eine suprasegmentale Eigenschaft von Lauten, Wörtern, Wortgruppen und Sätzen. Sie dient der Hervorhebung von Silben, Wörtern, Wortgruppen und Sätzen. Als Mittel kommen dynamischer, melodischer und temporaler Akzent zum Einsatz. Neben dem Hauptakzent kann es noch einen Nebenakzent geben. Beim Wortakzent wird eine Silbe hervorgehoben, beim Satzakzent ein Wort.“*<sup>54</sup>

Den Sinn der lebenden Rede gibt also die Betonung, d.h. dynamische, melodische oder temporale Hervorhebung von Silben, Wörtern usw. Die Musik – abgesehen von einigen dramaturgisch begründeten Ausnahmen – vermeidet aber die häufige und schnelle Tonkraftänderungen. Deswegen versinnlichen die Komponisten – der Praxis gemäß – die Betonung auch mit melodischer Hervorhebung. Dementsprechend behandle ich gemeinsam den Tonfall und die Betonung (Akzentierung) als ich die Melodieführung der Kompositionen mit den bearbeiteten Texte vergleiche.

---

52 Szerdahelyi István: *Verstan mindenkinek* Budapest, 1994. Nemzeti Tankönyvkiadó; 43.o

53 Szerdahelyi István: *Verstan mindenkinek* Budapest, 1994. Nemzeti Tankönyvkiadó; 43.o

54 [http://de.wikipedia.org/wiki/Akzent\\_\(Linguistik\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Akzent_(Linguistik))

### ***III.2.3. Betonung und Tonfall in den Worten***

In der ungarischen Sprache bezieht sich eine eindeutige Regel auf die Betonung der Worte: Wenn ein Wort von Akzent ist, der Akzent immer auf erstes Glied des Wortes fällt. Mit Rücksicht auf in dem vorigen Absatz formulierten bedeutet es, wenn der Komponist die Betonung pünktlich folgt, dann das erste Glied der nachdrücklichen mehrgliedrigen Worte auf höheren Noten wie die andere ertönt.

Gleichzeitig mit der Verfertigung der an die Rhythmisierung bezüglichen Statistik, habe ich die Chorwerke aus diesem anderen Hinsicht auch geprüft. Aus meiner Prüfung – ebenso, wie bei der rhythmischer Prüfung blieben die Chorbearbeitungen auch, deren Grund ein Volkslied, Kirchliches oder anderes Lied von gebundener selbständiger Melodie und Rhythmus. Ferner blieben die auch aus, deren Text zu der zu der schon vorhandenen Musik nachgepasst wurde.

Bei der Prüfung folgt ich jetzt denselbe Gesichtspunkt auch, den bei der Rhythmisierung. In den homophonischen Werken, in den homophonischen Teilen der Werke prüfte ich die Führung der obersten – im allgemeinen – die Leitmelodie tragenden – Stimme. Im Falle der polyphonischen Werke oder Werkteile folgte ich den Tonfall der Worte in der Stimme, die im gegebenen Teil das Tonbild eben beherrscht. Es kam zur Sprache, daß den ungarischen Akzentenregeln gemäß, die Verpflichtung des Falles von den Worten nur auf die den Nachdruck besitzende Worte gültig ist. Trotzdem erledigte ich die Prüfung bei allen mehrgliedrigen Worten der Texte, unabhängig davon, ob das Wort in syntaktischen, erklärenden Hinsicht nachdrücklich wäre.

Den oberen Kriterien entsprechend fand ich, daß Kodály in der Chorwerken die Worte beinahe in 62% (61,92%) mit fallender Melodie komponiert hat.

### ***III.2.4. Betonung und Tonfall in den Sätzen***

Das obige Ergebnis ist an und für sich ein sinnloses und umbewertendes Spiel. Einerseits deswegen, weil die Verpflichtung des Falles innerhalb der Worte nur bei den nachdrücklichen Worten ins Gewicht fällt. Andererseits – und noch eher – deswegen, weil wie wir den Fall der Worte in der lebenden Rede auch dem Schwung der größeren Einheit, des Satzes seinem expressiven erklärenden Wille unterordnen, ebenso und noch eher muß es sein, als

zu den Worten die Musik sich anschließt. Nicht nebenhin: auch dieser Zusammenhang leuchtet scharf darauf, daß zwischen unserer Rede und der Musik eine unzerreißbare Verbindung ist, d.h: Es ist die Musik, die unserer Rede pünktlichen Sinn und Verstand gibt.

Vor der Absolvierung des folgenden Vergleich muß man feststellen: in der Betonung sind keine mit dem Anspruch der wissenschaftlichen Präzision formulierte Regeln. Der Fall der Sätze hängt in gewisser – manchmal sehr großer – Weise von dem Sprecher. Die Betonung einiger vollen Sätze ist dadurch beeinflußt also, daß der Sprecher in welchem Seelenzustand und in welcher Sprechposition sei; daß er davon hängend was für wichtig hält; und der Satz mit welchen vorigen und weiteren Sätzen umgeben ist. Erst bedeutet auf die Melodiebehandlung des Komponisten übersetzt: Die auf den ganzen Satz sich erstreckende Melodiebogen sind dadurch beeinflußt, was der Komponist im Satz herausheben will; was er von dem geistigen und gesinnvollen Inhalt des Satzes denkt, und noch davon, daß der den Satz umgebene ganze Text woher kommt und wohin geht.

Es ist mehrfach evident, daß die Betonung in großem Maße eine subjektive Frage ist. Es ermahnt zur Vorsicht in Verbindung mit den aus meinen Vergleichen ziehenden Folgerungen auch. Die Zusammenstellung der Statistik bekommt einen neuen Verstand in diesem Punkt. Es ist ungeeignet zur wirklichen Messung, zum Abzug minuziöser Folgerungen, nur auf größere Zusammenhänge bestrahlen kann.

## IV. Verbindung zwischen Text und Musik in der Praxis

### IV.1. Angyalok és pásztorok (Die Engel und die Hirten)

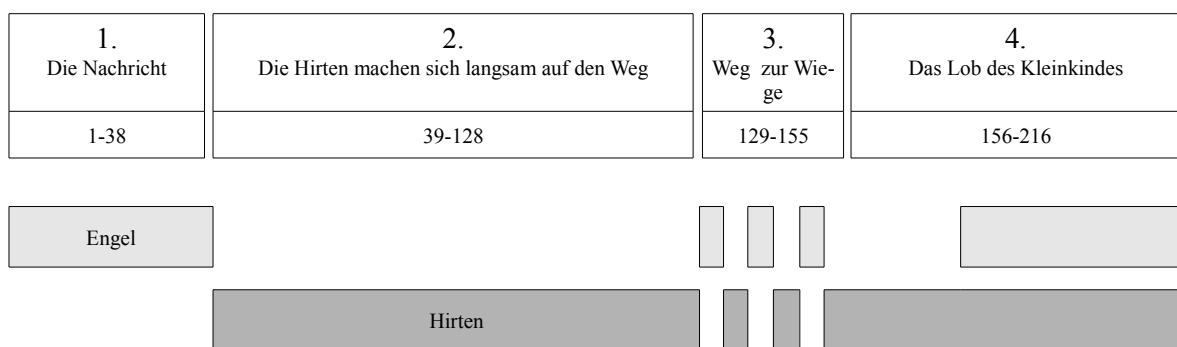
Zur Zeit der Komposition des Chorwerkes, 1935, begann schon die Chorkultur in Ungarn in Blüte stehen. Es wurde durch die Vorstellungen der ersten Dutzende der Kinderchöre und anderer Chorwerke von Kodály, und die großartige Arbeit seiner Schüler weit und breit im Lande begünstigt. Die Sänger der schnell sich vermehrenden Schulchöre haben immer mehr leichter die Anforderungen der kleineren Chorwerke bewältigt, die hervorragendere Ensembles aber haben mit riesigem Beifall die anspruchsvollere Werke des bisherigen Repertoires (*Lengyel László, Villő, Pünkösdlő* etc.) auch gesungen. Aus der Werkstatt des Komponisten kamen von 1933 die in immer größerer Formen sich ordnende gemischte Chöre zum Vorschein; die Männerchöre auch bekamen vom Komponist seit 1934 mehr Aufmerksamkeit wie bis dahin. Der für die kleine Kompositionen hat natürlich nicht abgenommen, aber es scheint auch gewiß, daß Kodály seit Mitte der 1930-er Jahre immer mehr darauf zahlen konnte: die Ensembles die seine Werke vorführen wünschen, übernehmen die Lösung der schwierigen Aufgaben auch. Wahrscheinlich, wurde *Die Engel und die Hirten* als solche Aufgabe komponiert.

Der Zentralgedanke der sich formenden Musikerziehungskonzeption von Kodály war der Anspruch der Erkennung und Erlernen der „musikalischen Muttersprache“. Dem ist zu verdanken, daß bis Kodály zum Grund der gemischten Chöre poetische Texte oft gewählt hat, schrieb er den bedeutenden Teil seiner Kinderchöre auf Volkstexte oder auf Volkslieder. Diese kurze Melodien dienen dem Naturgrundstoff in erster Reihe der kleineren Kompositionen. Größere Stücke kann man aber nur wie ein Suite aus mehren Volkslieder zusammensetzen (wie *Pünkösdlő*), oder etwas aus der Welt der Volksbräuche – voll mit Rollenspielen, Handlungen, mit spannenden Wendungen – ins Leben rufen (so sind *Lengyel László* oder *Villő*). Diesmal hat sich Kodály an letzteren gewendet.

Die Welt der an die Historie von Bethlehem sich knüpfende Spiele ist das reichste Material des ungarischen Volkssittenschatzes. Ihren Text und Melodie hat der Komponist aus mehr Quellen zusammengestellt. Durch das Spiel sind die Spieler in zwei Gruppen – die Scharen der Engel und Hirten – geteilt. Es gab für Kodály eine Möglichkeit zum Erproben

einer – in Kinderchor bis dahin nicht angewandten – in der Spätrenaissance entstandenen zweichörigen Technik. Der Doppelchor war natürlich nicht nur ein dramaturgisches Spiel oder ein Kompositionsmittel für Kodály. Die Idee seiner Verwirklichung gaben die Festkonzerte der frisch erblühene Chorbewegung, die durch immer größere Mengen in die Konzertsäle angezogen wurden<sup>55</sup>. Kodály hat das Vortragsensemble der Komposition auf Chöre „Engel“ und „Hirten“ zerteilt. Der erste ist bis Ende zweistimmig, der letztere fast bis Ende in drei Stimmen singt. Kodály hat ersichtlich auf pünktliche Befolgung der dramaturgischen Ereignisse der Komposition besondere Sorge verwandt. Deswegen versendet das Chorwerk ausdrucksvolle theatralische Mittel häufiger wie bis dahin. Darüber wird sich die Analyse fortlaufend auslassen.

Die Komposition kann man auf vier größere Teile: durch das erste wird die Nachricht von Bethlehem ertönt (nur die Engel singen); im zweiten machen sich die Hirten langsam auf den Weg und machen sie ihre Geschenke an (nur die Hirten singen); das dritte verfolgt den Weg der Hirten unter der Leitung der Engel (die zwei Chöre singen meistens abwechselnd); im vierten endlich loben die zwei Gruppen zusammen den geborenen Jesus (beide Chöre singen). Die folgende Abbildung zeigt proportioniert die Ordnung der vier großen Teilen der ganzen Komposition, aber schildert sie nur schematisch die Besetzung der zwei Gruppen:



55 An einigen Konzerten der „Éneklo Ifjúság / Singende Jugend?“ Chorbewegung erschienen die Chöre mit solchem großen Stand, daß für Einzelteile der Mitwirkenden nur in der Galerie des Konzertsales Platz finden wurde; sie haben ihre Programmnummer in den Galerien quasi „widersprechen“ vorgetragen.

Die Komposition wird mit dem Gesang der Engel geöffnet (1-38.). Das Evangelium beginnt lateinisch mit einem Schrei „*Gloria*“ in *d'-d''* Oktav (das Spiel ist dann vollkommen, wenn wir uns nicht nur verkleiden sondern sprechen wir so auch, wie es von der Rolle verlangt ist – d.h. die Engel müssen lateinisch singen...). Unter das weiße Engelkleid aber blitzen die schmutzige Füßchen des die Rolle spielenden Bauernkindes aus: der lateinische Öffnungssatz ertönt im „Dialekt“. Die in *e''-d''-c''-a'* pentatonischen Tönen geklungene Tri-chord von „*in excelsis Deo*“ in welchem ungarischen Kinderliedchen auch hinentgehen könnte. Die Musik der zweiten Reihe strebt auch etwas „kirchliches“ spielen: die Worte „*et in terra*“ ertönen mit einer Imitation, aber der Alt – statt der regelmäßigen Quart oder Quint – mit einem Septim tiefer (9-11. S-A, *c''-d'*) die modalische Melodie des Soprans imitiert. Die zwei Engelspieler „finden den Stil“ nur auf der Quint des Schlußes (15-17. S-A, *e'-a*):

Et in ter - ra pax homi-ni-bus bo - nae vo - lun - ta - tis,

Et in ter - ra pax homi-ni-bus bo - nae vo - lun - ta - tis,

#### 7. Angyalok és pásztorok, 9-17.

Das Wesentliche – der Hörschaft zuliebe – ertönt dann ungarisch, aber die die Hirten erweckende Melodie und ihre Begleitung sind weiter auf modalischer Reihe auch erbaut (18-28.), nur vor dem phrygischen *e'* Schlußton verfärbt sich mit einigen Modifikationen (29-30.). Im Schluß des Teiles bekommen wir dessen Erklärung auch: aus vorigem *e'* plötzlich ein Quint eine *A*-Dur Schlußfigur wird (32-34.). Die kleine *Coda* schließt dann modalisch: die Engel kehren zur lateinischen Sprache zurück, und geben die Bühne mit einem leeren *e'-h'* Quint dem Chor der Hirten über (32-38.):

28 *f* rongyos is - tál - ló - ban ta - lál - já - tok; *ff* Glo - ri - a in ex - cel - sis De - - - - o!

ta - lál - já - tok; *ff* Glo - ri - a in ex - cel - sis De - - - - o!

#### 8. Angyalok és pásztorok, 28-38.

Die Teilnehmer des Spieles kommen von dem zweiten Teil der Komposition (39-128.) in ein „sicheres Gelände“ an: von hier angefangen ist es ein ungarisches Volksbrauchweise. Seine Melodie ist eigenartig: ihre beide Hälfte sind dorisch, aber die zweite beugt sich ein Quint tiefer und bekommt davon einen milden Moll-Charakter. Der Komponist fädelt die Beratung der Hirten auf die vier Strophen dieses Gesang auf. Die erste Strophe (39-62.) gehört dem seine Hirtenjungen erweckenden Schäfermeister: die Melodie wurde von dem Alt gesungen. Die obere Stimmen (die Hirtenjungen) nehmen sich aber nur langsam zusammen: auf die erste erweckende Worte blicken sie nach drei Takten Pause hinauf (39/41; 43/46.), und zwischen den weiteren dringenden Worten des Schäfermeisters auch noch lange Zeit nur einige Silben schnaufen sie – im zweiten Teil aller Takten (47-54.).

The image shows a musical score for three parts. The top part is a vocal line for the Shepherd (Alt), starting at measure 43. It features a dynamic marking of *f* (forte) and includes the lyrics: "Nem! Ó! hát itt az". The middle part is a vocal line for the Shepherd Boys (Hirtenjungen), also starting at measure 43, with the same lyrics: "Nem! Ó! hát itt az". The bottom part is a piano accompaniment, starting at measure 43, with the lyrics: "Az an-gyal azt mond - ta, Hal-lot - tá - tok? Üd - vö - zi - tőt ti ma lát - tok,". The score is written in a single system with three staves.

9. Angyalok és pásztorok, 43-50.

Das Erwachen geht schwer; der Schäfermeister (Alt) muß seine Schlußworte immer wiederholen um darüber Gewißheit zu verschaffen: die Hirtenjungen (obere Stimmen) sagen schon ganze Worte nach ihm (55-62.). In der zweiten Strophe nehmen die Hirtenjungen mit kindlicher Begeisterung, lärmend die Melodie über, fragend, wohin sie abgehen sollen (63-70.). In der zweiten Hälfte der Melodie nimmt der Schäfermeister die Führung zurück und verweist daran: welcher ist der rechte Weg, werden es die Engel sagen. Den Jungen gefällt davon am besten das Wort „*angyalyszó*“ (*das Engelwort*): über der erklärenden Stimme des Schäfermeisters wiederholen sie es staunend im Kanon (71-78.):



71. *p*  
 An - gyal - szó, oly szép szó, an - gyal - szó, oly szép szó.  
*p*  
 An - gyal - szó, an - gyal - szó, oly szép szó.  
*p*  
 An - gyal - szó - ból úgy ér - tet - tem, Szü - le - té - se hogy Bet - le - hem.

## 10. Angyalok és pásztorok, 71-78.

Am Anfang des dritten Strophe entsteht endlich die gemeinsame Entscheidung; die drei Stimmen in drei Tönen, aber zusammen und *f* sagen den Entschluß: setzen wir uns in Bewegung (79-86.)! Im zweiten Teil der Melodie werden die Vortragsverordnungen der Dynamik zum Situationmalenden Element: das Problem der Wahl des entsprechenden Geschenkes verursacht etwas Unsicherheit. Die Dynamik löst aus *p* stufenweise in *pp* ab, die Melodie wandert unsicher aus Sopran in Mezzo, alle Stimmen wiederholen den Text polyphonisch und die letzte Worte des Soprans repetieren *staccato* die Frage (87-103.). Nach eintaktiger Pause (104.) wird die entsprechende Antwort durch die Kindliche Findigkeit gegeben: sollen wir es tragen, das für uns das liebste und bei der Hand ist; Brot, Milch und Käse (105-120. SMs). „Noch ein Lämmlein“ fügt der Schäfermeister dazu – davon kann nur er entscheiden (111-120. A):

109. *f* *dim.*  
 Majd én vi - szek né - ki kis te - jecs - két. Majd én vi - szek né - ki  
*f* *dim.*  
 Én is vi - szek saj - tot, ke - nye - recs - két. Én is vi - szek  
*f*  
 Majd én vi - szek né - ki bá - rány - kát!

## 11. Angyalok és pásztorok, 109-114.

Den Teil schließt der Chor der Hirten mit der *f* Wiederholung der zwei Zeile der in der dritten Strophe zustande gekommenen Entscheidung (121-128.). Es ist bemerkenswert, daß

in dieser letzten zwei Halbstrophen verlässt Kodály die zweite – in die Tiefe sinkende – Hälfte der Melodie.

Der dritte Formeleinheit (129-155.) der Komposition beginnt auffällig für Augen ebenso wie für Ohren. Die Engel erscheinen, um die Hirten zu führen: Ihr Kommen ist in der Note – durch das Ausschreiben der Doppellinie und die Vormerkung (3 #) – klar angezeigt. Das Erscheinen des Quintes des vorigen Schlußtones (*a'-e''*) und der Sturz der Dynamik (*f - pp*) machen den Zuhörer auf das himmlische Ereignis aufmerksam (129.). Beide Chöre bekommen Rolle während den folgenden Takten. Ihre Stimmen singen meistens komplementär, aber oft verschmelzen sich. Die Engel halten hoch den kleinen, aus Silberpapier ausgeschnittenen Stern von Bethlehem (129-136; 144-155. *sempre pp*), die Hirten aber – einander in Kanon hin und her stoßend – eilen nach dem Stern (133-140.):

137.

*pp* *fp*

Glo - ri - a! Glo - ri

*pp* *fp*

Glo - ri - a! Glo - ri

*pp*

Nézd meg Ban - di! Ott va-gyon - é?

*dim.* *pp*

Bi-zo-nyos is - te - ni je - len - sé - get. Nézd meg Ban - di! Ott va-gyon - é?

*dim.* *pp*

Bi-zo-nyos is - te - ni je - len - sé - get Ban - di! Ott va-gyon - é?

### 12. Angyalok és pásztorok, 137-144.

Bis sie den Stern folgen, intonieren sie das Hauptthema in *E*-Dur. Als sie unsicher werden, stellen sie die Frage ein Quint tiefer, in *A*-Dur. Auf ihre Fragen (141-143; 145-147; 150-151.) schwingen die Engel wiederholt den Stern (*fp* 144; 148; bzw 151.). Die gespannte Erwartung der Suche bis zur Ende des Teiles die Dynamik des Hirtenchors über *pp* nicht lässt.

Nach neuere Doppellinie beginnt der Schlußteil des Chorwerkes (156-216.): das Einkommen der Hirten zum Stall von Bethlehem. Die größere Hirtenjunge (Ms) ist die flin-

keste: das Ziel erblickend, rennt los. Er singt die Melodie (jetzt in D), die kleinere und der Alte eilen zuerst atemlos nach ihm, ihre Stimmen stocken (156-160):

156. *f*

Ott van, ott van!

Ott va-gyon bi-zony-nyal, már meg-néz-tem,

Ott van, ott van!

13. Angyalok és pásztorok, 156-159.

Dann – ihren Temperamenten entsprechend – die zwei Hirtenjunge schwärmen zusammen (Kanon zwischen Ms und S, 163-176.), der Schäfermeister aber langsam, mit größeren und augmentierten Schritten (♩ ♩ ♩ statt ♩ ♩ ♩) folgt die Schwärmer (A 165-176.). Die Mahnung der langsame Schritten ist von einem *diminuendo* auch untergestrichen (169-176.):

164. *p*

Jaj, ott fekszik a já-szol-ban, Bé-ta-kar-va posz-tócs-ká

Jaj, ott fekszik a já-szol-ban, Bé-ta-kar-va posz-tócs-ká-ban,

a já-szol-ban. Jaj, ott fekszik

14. Angyalok és pásztorok, 164-171.

Die Hirten *diminuendo poco a poco* nähern sich atemverhaltend zur Krippe, von außen aber leise und ermutigend ertönt wieder der Engelchor. Unter dem engelischen *p crescendo d'-d''* Oktav (177-183.) wiederholen noch die Hirten die letzte Takten ihrer vorigen Melodie, dann kehren sie aus *D-Dur* mit drei Mixturenschritten (182-183. „...ott fekszik!“ / „dort liegt er!“) zur die Komposition beginnenden *G-Tonalität* zurück (die Vormerkung verschwindet). Jetzt startet das Finale der zweichörigen Motette (184-216.). Beachtenswert

ist der bisher leitende Weg des Engelchors: das erste Ersetzen (1-38.) begann auf *d''*, das zweite (129-155.) auf *e''*; bei der dritten Anmeldung (177.) kehren sie zum *d''* zurück und bald von dort auch weiterspringend kommen sie zum Schmettern des beendenden Tones *g''* an. Der weitergehaltene *f* schallende Oktav des Engelchors nunmehr nicht nur singt: das Wort „Gloria!“ statt des bisherigen angenehmerer und langsamer plötzlich ein schneller Rhythmus und dadurch kräftigen Kupferbläser-Charakter bekommt (einige Engel hat gewiß ihre Trompeten auch hervorgenommen...). Unter ihnen ertönen die erste zwei Reihen des Hauptthemas, aber als die Engel auf der Grundton der Tonart hinauftreten (191. *g'-g''*), dann der zweite Teil der Melodie auch mit einem Quart höher abgeht, später seine Richtung auch umdreht sich, und damit wird er der wirksamste Stellvertreter der Empörung des Schlußes. Mit kombinierter Anwendung der verschiedenen einfachen Mittel verleiht der Komponist diesem Schlußabschnitt einen symphonischen Charakter. Die Stimmen des Hirtenchors singen die Reihen der Melodie in verschiedenen Parallelen und kontrapunktischen Passagen. Man findet einfache Terzparallele (184-185. S-Ms; 192-195. A-Ms; 197, A-Ms, 213. S2-Ms), Sext-züge (190-191. S-Ms, 213. S2-A2), Horn-passage (209-210. Ms-A1-A2, 213. A2-A3), entgegengewandte Stimmen (188-189. S-Ms), und deren Kombination: doppelte Terzparallele gegenüber leitend (200-207, S-Ms, bzw. A1-A2). Weiteres Entwicklungsmittel ist, daß – wie es aus den Bezeichnungen sich klar herauszeigt – die Faktur und Dynamik des Schlußabteiles auch ständig sich ausbreiten. Der Hirtenchor bis zum Takt 199. noch dreistimmig ist, neben ständigen *crescendo* von dem 200. Takt vier-, dann von dem 211. sechsstimmig sich erbreitet, und sein vorgeschriebene Dynamik in der letzten 15 Takten *ff* ist. Über diesen alles hängt ständig der Fanfar in Oktavparallel der zwei Stimmen des Engelchors.

Sehen wir ein charakteristisches Exemplar aus der Finale, mit steif trompetierenden Engelchor und mit in Hornzügen und Terzparallel sich entgegen bewegenden Hirtenstimmen

203. *f* *cresc.* *ff*

Glo-ri - a! \_\_\_\_\_ Glo-ri - a! \_\_\_\_\_ Glo-ri - a! Glo-ri - a! \_\_\_\_\_ Glo-ri - a! \_\_\_\_\_

Glo-ri - a! \_\_\_\_\_ Glo-ri - a! \_\_\_\_\_ Glo-ri - a! Glo-ri - a! \_\_\_\_\_ Glo-ri - a! \_\_\_\_\_

*cresc.* *ff*

di-a - dal - munk! di - a - dal - munk! \_\_\_\_\_ Glo-ri - a! \_\_\_\_\_

di-a - dal - munk! di - a - dal - munk! \_\_\_\_\_ Glo-ri - a! \_\_\_\_\_

di-a - dal - munk! di - a - dal - munk! \_\_\_\_\_ Glo-ri - a! \_\_\_\_\_

15. Angyalok és pásztorok, 203-211.

Der die Komposition schließende Engelfanfar und die unter ihm brausende Akkordserie werfen einen langen Blick hervor von der Wiege des eben jetzt geborenen Jesu bis zum Osternsieg des künftig auferstehenden Jesu. Das Wesen dieses Weges von Christ konzipiert der Text in der Schlußandacht: „Sei immer unsere Obhut, dann, als wir sterben, unser Sieg!”

## IV.2. Jézus és a kufárok (Jesus und die Krämer)

Kodály hat die Historie der Tempelreinigung 1934 bearbeitet. Das Werk ist eines der gewaltigsten *a cappella* Chorstücke des Komponisten. Der Untertitel des Werkes (2. 13 Joh.) scheint zunächst darauf hinzuweisen, daß ein biblischer Text als Basis dient, doch bereits durch Ferenc Bónis<sup>56</sup> wurde nachgewiesen, daß der Text der Kodály-Motette in keiner ungarischen Bibelübersetzung wortgetreu so wiederzufinden ist. Woher stammt also der Motettentext? Als anspruchsvoller Philologe bevorzugte der Komponist sichtlich die sprachlich besten Textvorlagen. Aus diesem Grund zog ich zum Vergleich die Übersetzungen von Gáspár Károli<sup>57</sup> und György Káldi<sup>58</sup> heran, denn sie gelten als die zwei bedeutendsten und stilistisch einheitlichsten Basiswerke der ungarischen Bibeltradition. Die Ergebnisse des gründlichen Vergleiches sind: Kodály

- a) hat gewohnheitsgemäß zwischen den Textquellen souverän gewählt;
  - b) hat nicht nur aus dem Text von Johannes zitiert, sondern aus den anderen Evangelien auch einige Sätze, Redewendungen oder Worte übernommen;
  - c) hat in etlichen Punkten solche Worte oder Ausdrucksweisen in den Text eingepasst, die so in keiner der genannten Übersetzungen zu finden sind;
  - d) hat überwiegend die Übersetzung von Károli zitiert und sich weniger an dem Text der Káldi-Bibel orientiert.
- Daneben ist es festzustellen, daß
- e) sich ein bestimmter Textteil („...és ott találá...“) nur in der Historie von Johannes findet,
  - f) der Text des Schlußteiles des Werkes („Hallván ezt...“) eben in den Evangelien von Johannes und Matthäus fehlt.

---

56 Bónis Ferenc: *Neoklasszikus vonások Kodály zenéjében* In *Hódolat Bartóknak és Kodálynak* Budapest, 1992. Püski Kiadó Kft. 122-126.o

57 „*Szent Biblia*“ Werk von Gáspár Károli /Károlyi/ (1529-1591), die erste vollständige ungarische Übersetzung. Beendet 1590, wurde in Vizsoly gedruckt.

58 „*Szent Biblia*“ Werk von György Káldi (1573-1634) die erste vollständige ungarische Übersetzung der römisch-katholischen Kirche. Beendet 1626, wurde in Wien gedruckt.

In der folgenden Tabelle findet sich die Einteilung des Textes nach der Textfassung der Komposition selbst, und der deutschen Textfassung der Geschichte von der Tempelreinigung nach Johannes. Der deutsche Text ist aus der Luther-Bibel 1984 entnommen (www.-die-bibel.de). Zwischen den [ ] Klammern gebe ich (in dem deutschen Text) die Sätze an, die sich bei Johannes nicht finden sind. Es gibt auch Worte, die sich weder in der Károlinisch noch in der Káldi-Übersetzung finden sind. Diese von Kodály selbst in den Text eingefügten Worte habe ich (in dem ungarischen Text) durch Unterstreichen gekennzeichnet.

<i>Elközelge Húsvét és féléme Jézus Jéruzsálembé, a templomba. És ott találá ökrök, juhok, galambok árusait, és ott <u>terpeszkédtek</u> a pénzváltók.</i>
Und das Passafest der Juden war nahe, und Jesus zog hinauf nach Jerusalem. Und er fand im Tempel die Händler, die Rinder, Schafe und Tauben verkauften, und die Wechsler, die da saßen.
<i>És kötélből ostort fonván, kihajtá őket a templomból, <u>kavarog a barom, szalad a sok juh, szalad a sok árus.</u> És a pénzváltók pénzét <u>szérteszorá</u> és asztalaikat feldönté.</i>
Und er machte eine Geißel aus Stricken und trieb sie alle zum Tempel hinaus samt den Schafen und Rindern und schüttete den Wechslern das Geld aus und stieß die Tische um.
<i>És a galambok árusinak mondá: „Vigyétek el ezeket innét. Ne tégyétek atyám házát <u>kereskedés</u> házává.” <u>Amazoknak</u> mondá: „Írva vagyon: az én házam imádságnak háza minden <u>népek közt.</u> Ti pedig <u>mivé tettétek?</u> Rablók barlangjává!”</i>
Und sprach zu denen, die die Tauben verkauften: tragt das weg und macht nicht meines Vaters Haus zum Kaufhaus. [Lukas 19. 46: Es steht geschrieben: »Mein Haus soll ein Bethaus sein«, ihr aber habt es zur Räuberhöhle gemacht.
<i>Hallván ezt a főpapok és írástudók, el akarák őt vesztetni mert félnek vala tőle. Mivelhogy az egész sokaság rajta csügg vala. <u>Úgy hallgatá Őt!</u></i>
[Markus 11. 18: Und es kam vor die Hohenpriester und Schriftgelehrten, und sie trachteten danach, wie sie ihn umbrächten. Sie fürchteten sich nämlich vor ihm; denn alles Volk wunderte sich über seine Lehre.]

Es lässt sich also feststellen, daß der Komponist aus mehreren Übersetzungen und innerhalb von diesen aus mehreren Evangelien Textpartien entnommen hat. Erklärtes Ziel Kodálys war nicht ein Vermischen der Quellen, sondern ein gut zu rhythmisierender Text, deswegen entnahm er diesen unterschiedlichen Worte bzw. fügte er selbst einige Begriffe hinzu. In zwei anspruchsvollen Analysen der Komposition<sup>59</sup> wird nachgewiesen, daß sich durch Kodálys Eingriffe ein Prosa-Gedicht ergeben hat, dessen Zeilen man skandieren

59 Bónis Ferenc: *Neoklasszikus vonások Kodály zenéjében* In *Hódolat Bartóknak és Kodálynak* Budapest, 1992. Püski Kiadó Kft. 126.o; Eöszé László: *Jézus és a kufárok. Kodály vegyeskari motettája* In *Örökségünk Kodály* Budapest, 2000. Osiris Kiadó 85.o

kann. Zu 91% stimmen metrischer und musikalischer Rhythmus hinsichtlich der Worte überein. Durch die Melodieführung werden die Satzakkente klar zu Geltung gebracht, daneben folgt sie in vielen Fällen (59%) auch noch der Intonation der einzelnen Worte.

Die kleineren oder größeren Teile des Chorwerks erhielten eine gut erkennbare Gliederung durch Charakter- bzw. Tempowechseln (7/8; 20/21; 122/123. 157/158.), anderswo durch Doppellinien (20/21; 96/97; 122/123; 157/158.) oder bedeutungsvolle Pausen (83/84; 157/158; 172/173.) stehen am Ende der Formenteile. Durch diese Gliederung wird der Text zugleich erklärt und auf zusammengehörige Einheiten – dem Inhalt gemäß – eingeteilt; der Umbruch der Tabelle hat diese Gliederung auch in Betracht gezogen. Dementsprechend kann man die Motette in vier musikalische Einheiten aufteilen, die durch je einen kurzen Anfangs- und Schlußteil eingerahmt werden. Innerhalb der Analyse und in der – am Ende befindlichen zusammenfassenden Abbildung – habe ich die Rahmenteile mit  $k^1$  und  $k^2$ , die inhaltlichen-musikalischen Einheiten mit römischen Ziffern bezeichnet.

Die Komposition beginnt mit einer kurzen, sieben Takte langen *Andante* Einleitung (1-7.), deren dramaturgische Rolle – nach den Regeln der historischen Erzählung – die Bezeichnung des Ortes und Zeitpunktes der Handlung ist. Wie in seiner anderen Chorwerke, hat der Komponist diesmal auch den Unisono-Beginn gewählt. Zwei dann drei Stimmen des Chors bewegen sich solange zusammen, bis der Name des Ortes erklingt (4.). Der Name der heiligen Stadt wird von dem plötzlich in fünf Stimmen sich aufteilenden Chor mit einem *B-f-d'-a'-f''* Septimakkord ausgesprochen. Auf diese Septimakkord folgt eine Mixtur-Reihe, zuerst von *C-Dur* nach *D-Dur*, dann kehrt sich um, und nach Berührung von *C-, B- und As-Dur* an *G-Dur* ankommt. Durch das langsame Rollen und dem breiten Aufbau der Harmonien, sowie durch die Wirkung des über ihnen schwebenden *d'''* des Soprans – entsteht die festliche und kühle Atmosphäre des Tempels geradezu fühlbar (4-7.). Es folgt die vereinfachte Zusammenfassung des Anfangsteiles:

The image shows a musical score for the beginning of the motet 'Jézus és a kufárok, 1-7.'. It features four staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano part starts with a piano (*p*) dynamic and a melodic line. The Alto, Tenor, and Bass parts provide harmonic support. The lyrics are: 'El-kö-zel-ge Hús-vét és fel-mé-ne Jé-zus Jé - ru - zsá - lem - be, a tem-plom - ba,'. The score includes dynamic markings (*p*, *f*) and a fermata over the final measure.

16. Jézus és a kufárok, 1-7.



Nach der Einleitung kommt der die Figuren des Werkes vorstellende I. Teil (8-20.), der zwei kleine Fugati enthält. Durch lebhafteres Tempo (*Animato*, dann *più mosso*), durch polyphonische Konstruktionsart und durch aus kurzen Werten bestehenden schnelleren Rhythmus wird der Anfang der Handlung verstärkt. Die pünktliche Bedeutung der aus Sechszenteln stehenden, zur Vorstellung der Krämer verwendeten Figur wird später fortwährend klarer. Jetzt empfinden wir nur soviel, daß das Bild ein bißchen lebendiger ist (8-10. „*És ott találá... / Und er fand im Tempel die Händler...*“):

8. T. és ott ta-lá - lá  
17. Jézus és a kufárok, 8.

9. A. ök - rök, qa-lam - bok  
18. Jézus és a kufárok, 9.

10. T. á - - ru - sit  
19. Jézus és a kufárok, 10.

Sofort verständlich ist aber das musikalische Bild des Themas des zweiten Fugatos (11-18. „*És ott terpeszkedtek... / ... und da saßen die Geldwechsler...*“): die breite Körperhaltung der neben ihren Tischen prangenden Geldwechsler wird durch eine Reihe der mit *marcato* begonnenen Vierteln zitiert. Nach den schweren Viertelschritten hört man immer wieder Sechszehntelfolgen, wenn das Wort 'pénz' (Geld) erscheint; plötzlich wird den Zuhörern auch die Bedeutung der kreisenden Rhythmen- und Melodienfigur des vorigen Fugatos (8-10.) und der Basartumult der Imitationsreihe klar. Das folgende Notenbeispiel zeigt das neue Thema und ruft einen Takt aus der Imitationsserie wach:

11. B. és ott ter - pesz-ked-tek a pénz - vál - tók,  
20. Jézus és a kufárok, 11-12.

18. T. 18.  
21. Jézus és a kufárok, 18.

Während des Fugatos wird die *d*-Grundtonart des Anfangs verlassen: am Ende dieses Teiles steht der Dominant Sekundakkord des *g*-Molls. Dieser Schluß ist aus technischer Hinsicht spannend auch: alle vier Stimmen singen das Thema – der Sopran und der Alt das Originalthema in Quartparallelen, der Tenor und der Bass die Spiegelumkehrung des Themas in Terzparallelen (19-20. ... *és ott terpeszkedtek / und da saßen die Wechsler*.):

19.

ott ter - pesz - ked - tek a pénz - - vál - tók

22. Jézus és a kufárok, 19-20.

Jetzt beginnt der – in seiner Bedeutung und Taktanzahl auch großzügigster – II. Teil der Komposition, der ebenso in zwei kleinere selbständige Abschnitte zerteilbar ist, wie der vorige Teil der Motette (21-83./84-122.). Der Formabschnitt wird – neben auf dem Schlußton stehenden gesetzte Fermate des vorigen Teiles, neben dem neueren Tempo- (*Con moto*) und Metrumwechsel – durch eine neue Tonart angezeigt; darüber informiert auch eine Vormerkung. Die Tempelreinigung ist ein gewaltiges und lebhaftes musikalisches Bild: eine Fuge, deren Thema ( $f^1$ ) nach dem Bass – ein Quart höher durch das Duett von Tenor und Alt, endlich – noch ein Quart höher – durch den Sopran vorgestellt wird (21-28. B, 28-35. AT, 35-42. S; „*És kötélből ostort fonván, kihajtá őket a templomból / Und er machte eine Geißel aus Stricken und trieb sie alle zum Tempel hinaus.*“).

21. *f marcato*

És kö - tél - ből os - tort fon - ván ki - haj - tá ő - ket a tem - plom - ból,

23. Jézus és a kufárok 21-28.

Das Thema erweist sich als ein Volltreffer: sein grundlegendes Bauelement ist eine kurze Figur aus drei Töne. Der sich dreifach steigernde Figur (22. *es-d-c*; 23-24. *as-g-f*; 25. *d'-c'-g*) füllt das Thema mit Energie, der vierte (27-28. *g-f-c*) schließt es ab. Dadurch aber, daß die vier Figuren in drei unterschiedlichen Rhythmen erscheinen und ihre Eintritte in fortwährend sich erweiternden Intervallen aufeinander folgen (*es-as* – Quarte / *as-d'* – Tritonus / *d'-g* – Quinte), steigert sich die Erregung des Themas (24).

Nach den ersten drei Erscheinungen der Themen folgt ein durchführender Abschnitt, dessen Grundlage die imitative Entwicklung eines einfachen Pentachord-Motives ist (42-53. „*Kavarog a barom / Die Rinder, die Schafe und die Händler laufen hin und her...*“). Dieses Motiv kommt in der vier Chorstimmen actzehn mal zurück (25.):



24. Jézus és a kufárok, Dreitönenmotiv



25. Pentachord-Motiv

Der Text dieses Motivs findet sich nicht im originalen Bibeltext, er ist die Kodálys Interpolation. Die Interpolation bekommt durch die Abhandlung von László Eősze eine treffende Erklärung: Der Komponist benötigt eine solche Melodienfigur „...die mit ihren »ratternden«-»polternden« Achteln zur Imitationsbearbeitung sehr geeignet ist“<sup>60</sup> Während der neulich – nunmehr enggeführten – Erscheinungen des Themas (53-61. ST / 60-68. BA) verschwindet das Motiv nicht, und eilt bis zum Abschluß von *fff* (68-83.). Das entstehende musikalische Fresko erweist sich als expressiv: die motorische kanonische Wiederholung des durchführenden Motivs ist ein getreues Abbild des Wirrwarrs der Marktmenge, der hin und her rennenden Verkäufer und ihrer Tiere. Von Zeit zu Zeit erscheint aber das Ordnung schaffende Fugenthema, dessen Bewegung die in der Hand Christi zerfallenden Geißel nachfühlbar zeichnet.

Im Rahmen des im 84. Takt beginnenden zweiten Fugatos erzählt der Komponist die weiteren spektakulären Gesten des Ordnung schaffenden Christus (84-96. „*És a pénzváltók pénzét szerteszórá..*“ / „...und schüttete den Wechslern das Geld aus“). Durch das Duett von Sopran und Tenor in Oktav-Unisono (84-88.), dann durch den Oktavkanon von Alt und Tenor (88-93.) wird das Thema (*f*<sup>2</sup>) vorgestellt, dem Oktavkanon von Sopran und Tenor schließt sich der Alt mit einer dritten Kanonstimme in Quinte an (92-96.). Ein guter bekannte ist das Thema des Fugatos: bei der Nennung der Geldwechsler (*pénzváltók*) ist dieselbe Figur zu hören, die schon zu Beginn des Werkes mit diesem Wort verknüpft ist (z.B. 12. Takt S), durch das Wort '*szerteszórá*' (zerstreute) wird mit der Variation dieser Figur das Rollen der Geldstücken zur „Geldregen“ multipliziert:



26. Jézus és a kufárok, 84-88.

60 Eősze László: *Jézus és a kufárok. Kodály vegyeskari motettája* In *Örökségünk Kodály* Budapest, 2000. Osiris Kiadó, 87.o

Eine hervorragende Vorgeschichte dieses illustrativen Mittels ist der 54. Satz der Johannes-Passion (*Lasset uns den nicht zerteilen, sondern darum losen, wess er sein soll*). Die Kriegsknechte würfeln um den Rock Christi, und Bach vertraut die Illustration des Wirbels des Würfels der Sechszentelpassage an:



27. Bach: **Johannes-Passion** – 54. Chor, 6-7.

Die Fortsetzung zitiert die I. Strophe auch: neben den Motiven mit schnellem Rhythmus des Zerstiebens der Wechselgelder erscheint hier auch ein anderes, breiteres Thema (97-108. „...és asztalaikat feldönté.” / „...und stieß die Tische um.”). Die äußere Erscheinung des Themas (*marcato* in leeren Quinten) wird in diesem Falle auch durch die im Text erscheinenden Gegenstände, bzw. deren Gewicht, durch den dumpfen Krach ihres Sturzes diktiert. In dieser Hinsicht ist das Detail das Gegenstück des die sich „spreizenden” Geldwechsler im I. Teil (11-18.) darstellenden Motives:

28. **Jézus és a kufárok**, 97-101.

Der II. Teil des Chorwerkes wird durch das Wiederholen der Fugato-Themen geschlossen. Die vier Stimmen zuerst in Paaren, lassen simultan die zwei Themen erklingen: das Tenor-Bass Duett singt das  $f^1$  Thema, das Duett von Sopran-Alt das  $f^2$  Thema (108-114.):

108. S+A

És a pénz - vál - tók sok pénz - zét szer-te-szó - - - rá,

T+B

És kő - tél - ból os - tort fon - ván ki - haj - tá ő - ket a tem - plom - ból,

29. Jézus és a kufárok, 108-115.

Dann und endlich schließt der II. Teil mit dem Muster des typischen „großen Unisono“ von Kodály: die vier Stimmen singen das f<sup>1</sup> Thema in dreifacher Oktavierung (115-122.).

Die III. Formabschnitt der Motette (123-157.) beginnt nach einer durch Fermaten verlängerten Schlußnote und nach einem Doppelstrich, über dies in einem wesentlich langsameren Tempo (*Calmato*). Traditionell ist die Rollenbesetzung der Lehre Christi: die Worte Jesu werden von dem Bass intoniert, die um ihn stehende und die Worte wiederholende Maße in der Tonlage der anderen drei Stimmen. Die zwei Gedankenreihen der Lehre werden mit zwei ruhigen Recitativen eingeführt (123-126. Alt: „*És a galambok árusinak monda:*“ / „*Und sprach zu denen, die die Tauben verkauften:*“; 137-138. Sopran: „*Amazoknak monda:*“ / „*Und sprach zu den anderen:*“). Die erste Lehre strahlt eine milde Resignation aus: ihre Melodie beginnt in hoher Tonlage und – mit der langsamen Beruhigung der Aufregungen durch den die Geißel ablegenden Jesus zusammen – fällt dann um eine Oktave (a-A). Die erste Reaktion der die Worte wiederhallenden Menge ist erschrocken: die ersten drei Harmonien der oberen Stimmen werden durch eine Sekundreibung überschattet. Dann hellen sich die Harmonien des Nachhalles zu reinen Dreiklängen auf. Ein weiteres sprechendes Element dieses Teils ist ein Beugen in dem Wort Christi 'kereskedés' ('Handel') „*ne tegyétek atyám házát kereskedés házává.*“ / „*und macht nicht meines Vaters Haus zum Haus des Handels*“): die kleine, aus vier Sechzehnteln bestehende Figur hat sich bisher schon dreimal zur Erwähnung der Händler, der Geldwechsler, oder zum Bild des Geld-Rollens<sup>61</sup> gesellt. Im Folgenden stelle ich die drei vorherigen ähnlichen Motive auch vor:

61 Im I. Teil der Motette, in den Takten 8-11. und 11-20. („*Und er fand im Tempel die **Händler**,... und die **Geldwechsler** die da saßen*“), dann in dem zweiten Fugato des II. Teiles in der Takten 84-96.: („*und schüttete den Wechslern das **Geld** aus*“).

134. ke-res - ke - dés \_\_\_\_\_ és ott ta-lá - lá . És a pénz - vál - tók szer - te - szó - - - - (ré

30. Jézus és..., 134.      31. Jézus és..., 7-8.      32. Jézus és..., 84-85.      33. Jézus és..., 87.

In der zweiten Lehre wird aus dem zunächst stillen Tadel der laute, erregte Ruf nach Verantwortung. Das Bass-solo von Christus beginnt hier aus der Tiefe (unterster Ton ist *A*), und steigert sich von dem *p* Anfang bis zur für diese Stimme eine dramatische Herausforderung bedeutende *ff* obere *e'* (148. „*Rablók...*“ / „*Räuber[höhle]...*“). Die melodische und dynamische Steigerung des Solos wird in der Begleitung von dem Komponisten mit Hilfe eines weiteren Mittels erhöht: die widerhallende Stimmen den Bass zuerst (139-145. „*Írva vagon...*“ / „*Es steht geschrieben...*“) nach 4 Viertel folgen, dann wird die Distanz verkürzt zu 2 Viertel (146-147. „*mivé tettétek?*“ / „*...ihr aber habt...*“), auf den erregten Ausdruck „*Räuber*“ (148.) kommt aber der Widerhall schon mit 1 Viertel Verspätung:

139. S+A+T      146. S+A+T      148. S+A+T

ír - va      Mi - vé tet - té - tek?      Rab-lók, \_\_\_\_\_

ír - va va-gyon      Mi - vé tet - té - tek?      Rablók \_\_\_\_\_ bar-lang-

34. Jézus és a kufárok, 139-140.      35. Jézus és a kufárok, 146-147.      36. Jézus és..., 148.

Vom Scheitelpunkt führt der Weg nur hinunter: bis zum Schluß des Teiles wiederholt der Bass die Worte „*Rablók barlangjává*“ („*zur Räuberhöhle*“) dreimal und immer tiefer beginnend (148. *e'*; 150. *d'*; 154. *g*), und mit einem graduellen *diminuendo* verknüpft. Die betroffene Maße wiederholt nur das Wort „*Räuber*“ bald chromatisch, bald in Großsekund-Schritten fallenden Moll- und verminderten Akkorden, die sich am Ende zur Dur-Harmonie beruhigen.

Der IV. Teil der Komposition (158-172.) beginnt nach einem Doppelstrich und nach einer eintaktigen Generalpause, wieder mit einem beweglicheren Tempo. Die tiefe Stimmen zitieren schon das Murmeln der die Ereignisse argwöhnisch betrachtenden Pharisäer (159-161. „*Hallván ezt a főpapok és írástudók...*“ / „*Und es kam vor die Hohenpriester und Schriftgelehrten...*“), aber der Sopran und der Tenor antworten unerwartet darauf: „*Räuber!*“. Wir können sogar annehmen, daß wir noch immer den Widerhall des vorigen Schrei-

ens hören, aber die Fortsetzung spricht dagegen. Über die in der unteren Stimmen ertönen- den folgenden Satz die Oberen im energischen *marcato*, immer wieder – achtmal – wieder- holen: „Räuber“. Das Wort ist also kein zufälliger Nachhall mehr, sondern die Aufforde- rung der Verschwörer Jesu umzubringen:

161. S+T  
Rab - lók, rab - lók, rab - lók,  
A+B  
i - rás - tu - dók, el a - ka - rák őt vesz - te - ni, el a - ka - rák őt vesz - te - ni,

37. Jézus és a kufárok, 161-164.

Den achttaktigen Schlußteil (173-180.) kann man nicht nur wegen seines Umfangs und seiner Position mit dem siebentaktigen Öffnungsteil in eine Parallele stellen. Aus seinem einstimmigen Beginn in drei Takten (173-176. „*Mivelhogy az egész sokaság rajta csügg...*“ / „*denn alles Volk hängt an **Ihm***“) entfaltet sich dann derselbe auf *B* gebaute Septimakkord, den wir in der Einleitung am Wort „*Jerusalem*“ gehört haben. Die Harmonie *B-f-d'-a'-f'* knüpft sich jetzt an das Wort „*rajta*“ („*an Ihm*“), das direkt auf Jesu bezogen ist. Auf die Akkord-Übereinstimmung hat der Komponist selbst durch eine unerwartete *Lento*-Anwei- sung und einen Metrumwechsel aufmerksam gemacht. Den harmonischen Zusammenhang konzipiert es mit der Einfachheit der Katechismen: die alte Heiligkeit (Jerusalem) wird von der neuen (Jesus) abgelöst. Diese glückliche Erkenntnis strömt aus der abschließenden Akkordfolge auch, die sich zwischen dem in Gegenrichtung verlaufenden Bass und Sopran immer breiter entfaltet. Nach dem fünfstimmigen *Des-Dur-* (178.) und siebenstimmigen *Es-Durakkord* (179.) erreichen wir schließlich die elftönig aufgetragene, strahlende *D-Dur* Harmonie:

The image shows a musical score for a piece titled "38. Jézus és a kufárok, 173-181." The score is written for four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and one piano accompaniment staff. The music begins at measure 173. The tempo is marked "Lento" and the dynamics range from *p* (piano) to *ff* (fortissimo). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *cresc.* and *lunga*. The lyrics are in Hungarian and are written below the vocal staves. The piano part includes a note marked "Elképzelt hang" (imagined sound).

173 *p* *rallent. cresc.* *Lento* *f* *cresc.* *lunga* *ff* *pp*

so - ka - ság raj - ta csügg va - la, úgy hall - ga - tá Ót.

Mi - vel - hogy az e - gész nép a nép úgy hall - ga - tá Ót.

Mi - vel - hogy a nép a nép úgy hall - ga - tá Ót.

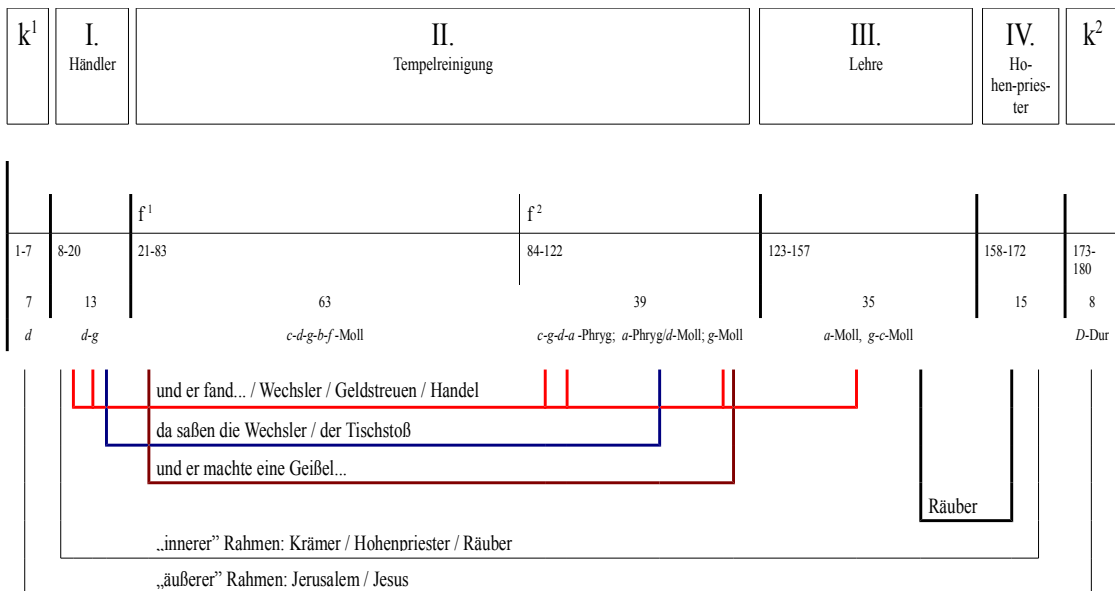
\*) Elképzelt hang a nép úgy hall - ga - tá Ót.

## 38. Jézus és a kufárok, 173-181.

Die Struktur der Komposition wirkt einerseits durch ihre klare Gliederung, andererseits durch die unbemerkt wirkenden inneren Zusammenhänge auf die Zuhörer. Unter denen sind solche, die nur durch die Untersuchung der Noten selbst aufgedeckt werden können: derartig ist die Verbindung der – in der letzten Abbildung mit Buchstaben  $k^1$  und  $k^2$  bezeichneten – Rahmenteile oder die unausgesprochene inhaltliche Verflechtung des I. und IV. Teiles (Krämer [=] Pharisäer). Die erwähnten Formenteile – die Maßen, die verwendeten musikalischen Mittel und das dramaturgische Dasein – rahmen das Werk ebenfalls zweifach. Kodály's Motette wird durch andere musikalische Mittel vereinheitlicht: diese Mittel spielen eine Rolle in Bezug auf die Textbehandlung. Hierzu gehört „Arbeitsteilung“ zwischen Homophonie und Polyphonie im Vertonen der statischen und dynamischen Textteile; das durch zwei verschiedenen Stellen auffällige musikalische Bild der sich spreizenden Kaufleute und des Umstürzens ihrer schweren Tische; die illustrative Figur, die dreimal der Charakterisierung des fortrollenden Geldes und des Handels dient; oder das tiefsinnige Harmonie-Paar in den Rahmenteilen. Die Empfindung der Einheitlichkeit ergibt sich auch dadurch, daß der Komponist am Ende des langen zweiteiligen II. Abschnitts (Die Tempelreinigung) aus der zwei Fugato-Themen eine simultane Durchführung konstruiert. Weitere innere Zusammenhänge ergeben sich durch die Widerhalleffekte der zwei Gedanken von Christlicher Lehre, der Wiederholungen des Motivs „Räuber“ (die eine tiefsinnige Andeutung auch birgt), oder zwischen der eröffnenden und abschließenden *D*-Tonart der Motette.



Die folgende analysierende Abbildung zeigt schematisch die wichtigsten Zusammenhänge auf. Allerdings täuscht die Abbildung – hinsichtlich der Zahl der Takte. Der übermäßig groß erscheinende II. Teil ist wegen des schnellen Tempos – nach Sekunden gerechnet – nicht länger, sondern kürzer, als der III. Absichtlich der dynamische Mittelpunkt der Komposition steht zwischen dem Schlüsselsatz der Lehre Christi („*Es steht geschrieben: »Mein Haus soll ein Bethaus sein«*”) und seinem leidenschaftlichen Aufschrei („*ihr aber habt es zur Räuberhöhle gemacht!*”).



### IV.3. A 114. genfi zsoltár (Der 114. Genfer Psalm)

Das Werk wurde zur festlichen Einweihung der nach dem II. Weltkrieg restaurierten Orgel der Reformierten Kirche in Budapest-Pozsonyi-út geschaffen. Sándor Arany, der Chorleiter der Gemeinde, ersuchte 1948 den Komponist ein festliches Chorwerk für gemischten Chor mit Orgelbegleitung zu komponieren, dessen Grundlage ein beliebiger Genfer Psalm sein sollte. Kodály wählte persönlich den Text aus, dessen durch Albert Szenci Molnár formulierter Untertitel „*Danksagung des Volkes Israels*” adäquat entsprach.

Als Text dient die französische Übersetzung in gereimten Versen des 114. Kapitels des Buches der Psalmen von Clement Marot, die für das Genfer Psalter erfolgte. Dieser Text wurde unter dem Titel Psalterium Ungaricum<sup>62</sup> von Albert Szenci Molnár 1606 in die ungarische Sprache übersetzt und 1607 erstmalig veröffentlicht. Die Dichtungsart des Textes ist eine Ode. Die Melodie des Psalms ist eine dorische Melodie in sechs Zeilen, deren Komponist ist der einzig wirklich bekannte des Genfer Psalters, Louis Bourgeois.

Das – während der Jahrzehnte vor der Entstehung dieses Chorwerkes gebräuchliche Reformierte Gesangbuch enthielt den 114. Psalm nicht in der originalen Melodie, sondern mit der des 80. Genfer Psalms, d.h. mit einer einzigen zusammenfassenden Strophe, mit Zeilen veränderten Silbenzahl und mit unterschiedlicher Reimform. Die musikalische Arbeitsgemeinschaft der Reformierten Kirche unter der Leitung von Kálmán Csomasz Tóth hatte die Umarbeitung des Gesangbuches eben 1948, in der Zeit der Anfertigung von der Komposition beendet. In diesem Buch hatte der 114. Psalm seine eigene Melodie und alle vier Verse „zurückbekommen”. Für alle Fälle, ist Kodály zum originalen Text von Szenci Molnár, bzw. dessen zur im neuen Gesangbuch erschienenen, aktuellen Variante zurückgekehrt. Die Bearbeitung enthält den ganzen Text des Psalms.

Im folgenden stelle ich den Text des Werkes von Kodály parallel zur Originalübersetzung von Albert Szenci Molnár vor; auf die Besonderheit der Schreibweise in der ersten Auflage liegt ein eigener Augenmerk. Bedingt durch die 1607 für die ungarische Sprache eingeführten Rechtschreibregeln ergeben sich überwiegend die vorliegenden Unterschiede,

---

62 Pfalterium Ungaricum. | SZENT DAVID KIRALYNAC ES PROPHE TANAC SZAZ | ötven SOLTARI AZ FRANCIAI | notáknac és verfeknek módjokra moft | úyonnan *Magyar* verfekre fordi- | tattac es rendeltettec, | az | *Szenci* MOLNAR ALBERT *által*. MDCVII. | *HERBORNABAN* | Nyomtattatot Hollos Christof által.

insgesamt jedoch finden sich nur vier Zeilen, in denen der Komponist den Text als solchen abgeändert hat. Jede einzelne Abänderung hat den Text klarer und verständlicher werden lassen. Die veränderten Wörter habe ich mit Fettschrift markiert. Darunter findet man der Text in Lobwassers Übersetzung.

- |   |   |
|---|---|
| <p>1. <i>Hogy Izrael kijött Egyiptomból,<br/>Az idegen népnek országából,<br/>Megtére Jákób háza.<br/>Júdát Isten magának szentelé,<br/>Az Izraelt országul fölvevé,<br/>Ő lőn nekie Ura.</i></p> <p>2. <i>A tenger ezt látván, hátra álla.<br/>A Jordán vize visszafordula,<br/>Mind hátra sietének.<br/>A hegyek szökdöstek, mint a kosok,<br/>És a halmok, mint a juh bárányok,<br/>Magasan szökdösének.</i></p> <p>3. <i>Mi lelt téged, tenger? Mit térsz hátra,<br/>Mi lelt téged, Jordán? Ki űz vissza,<br/>Hogy elszaladsz oly igen?<br/>Mért szöktetek hegyek, mint báránykák,<br/>És ti halmok, mint a kis juhocskák,<br/>Mért szöktök ilyen fennen?</i></p> <p>4. <i>Az Úrnak haragos színe előtt,<br/>Jákób Istene haragja előtt,<br/>Mind e föld megrettenjen!<br/>Ki a kösziklát tóvízzé teszi,<br/>Forrásnak útját kőben repesztí,<br/>Hatalmas erejében.</i></p> <p>1. <i>Da Israel zog aus Egyptenland,<br/>und von dem Volk, daß Sprach ihm unbekannt,<br/>Jakobs Haus sich mußß kehren,<br/>Juda Gott zu sein'm Heiligthum annahm,<br/>die Herrschaft über Israel bekam,<br/>gab sich ihm zu ein'm Herren.</i></p> <p>3. <i>Was war dir Meer, daß du flohest hinter sich?<br/>Was war dir, o Jordan? Was jagte dich,<br/>daß du die Flucht mußß geben?<br/>Was springt ihr Berg, gleich wie die Lämmerlein?<br/>Ihr Hügel, wie die jungen Schäflein,<br/>euch mußß empör erheben?</i></p> | <p>1. HOgy Izrael kijött Egyiptombol,<br/><b>Holott az nép idegen nyelven szol,</b><br/>Megtére Jacob Háza,<br/>Judát Isten magának szentelé,<br/>Az Izraelt országul fölövövé,<br/>Oe lön nékie Ura.</p> <p>2. Az tenger ezt látván hátra álla,<br/>Az Jordán vize <b>félen fordula,</b><br/>Mind hátra sietének,<br/>Az hegyec szökdöstec mint az kosoc,<br/>Es az halmoc mint az juh bárányoc,<br/>Magassan szökdösének.</p> <p>3. Mi lelt téged tenger? mit térsz hátra,<br/>Mi lelt téged, Jordán? ki űz vissza,<br/>Hogy elszaladsz illy igen?<br/>Mit szöktetöc hegyec mint báránkác?<br/>Es ti halmoc mint az kis juhoczák<br/><b>Miért szöktöc illy fönyyen?</b></p> <p>4. Az Urnac haragos szine előtt,<br/>Jácob Istene haragja előtt,<br/>Mind ez föld megrettennyen.<br/>Ki a kösziklát Tóvízzé teszi,<br/><b>Az kemény követ vízzé eresztí</b><br/>Hatalmas ereiben.</p> <p>2. <i>Das Meer sah es, und floh bald hinter sich,<br/>auch der Jordan mit seinem Wasser wich,<br/>zurück sie eilends drungen,<br/>die Berg aufhüpften, wie die Schäflein,<br/>Die Hügel, wie die jungen Lämmerlein,<br/>hoch in die Höh aufsprungen.</i></p> <p>4. <i>Ja, vor des Herren grimmigem Gesicht,<br/>vor dem Gott Jakob, wenn er zornig sicht,<br/>erbebt die ganze Erden,<br/>durch ihn ein Fels in See verzehrt ward,<br/>in Wasserquellen Steine, die da hart,<br/>gar bald, verwandelt werden.</i></p> |
|---|---|

Wegen der festlichen Gelegenheit (Orgelweihe) bekam die Begleitung der Komposition besonderes Gewicht. Das Werk beginnt mit einem siebentaktigen Orgeleinleitung. Die fan-

farensartigen Eröffnungstakte (1-4.) dieser Einleitung deuten kurz die bevorstehenden stürmischen Ereignisse an, aber in den 5-7. Takte zieht sich die Orgel zurück, damit die Aufmerksamkeit der Zuhörer voll auf den Chor richtet.

In der ersten Strophe (8-19. Takte) wird die Sachlichkeit der Situationsdarstellung durch die einfache, homophone Bearbeitungsweise unterstrichen, dadurch wird der Text betont und leicht verständlich, und die Hörer werden an die Ereignisse herangeführt. Die Begleitung bleibt in dem ganzen ersten Vers im Hintergrund, und gibt nur eine harmonische Stütze den Chorstimmen. Sie signalisiert aber in den eintaktigen Pausen zwischen den Melodiezeilen mit der Weiterformung einiger Melodiefiguren bereits, daß sie bald mehr Aufmerksamkeit beanspruchen wird.

Die zweite Strophe wird durch einen bestimmten Pedal-Zug vorbereitet (19.), der die Befreiung des jüdischen Volkes durch eine Reihe von Bildern andeutet. Die Trennung des Meeres und das Zurückwandlung des Flußes Jordan werden durch das die erste drei Zeilen der Melodie ertönende *f unisono* benachrichtigt (20-25. Takte). Während dieser Unisono die Pedalstimme der Begleitung zeichnet die Wellen und das Brausen des Meeres: eine aus Achteln bestehende, energische Pedal-Passage läuft auf und ab.

19. kar unisono:  
pedál szólam: A tenger ezt lát - ván hátra ál - la, A Jordán vi - ze visz - sza - for - du - la, Mind hátra si - e - té - nek.  
*f legato*

39. A 114. genfi zsoltár, 19-26.

Ein Rhythmus-Kanon im zweiten Teil der Strophe (26-31.) zwischen dem Frauenchor und dem mit halben Takt später in Terzparallel einsetzenden Männerchor berichtet von den außerordentlichen Erscheinungen der auf göttlichen Befehl hinrevoltierenden Natur. Nachdem die Orgel anderthalb Takte plötzlich aussetzt, dann aber verwendet sie außerordentlich virtuose Mittel. Die Berge und Hügel bewegen sich die erschrockene Tiere: Diese außergewöhnliche Bewegung wird durch mit Vorschlägen grob bezeichneten Pedalfiguren dargestellt (27-31.):



## 40. A 114. genfi zsolttár, 27-30.

Kodály hat die dramatische Kraft der aufgeregten ersten Zeilen der Strophe mit zwei Mitteln gesteigert. Einerseits, hat er – um der ungarischen Betonung zu entsprechen – den aus Viertel- und Achtelnoten bestehenden, ausgeglichenen Rhythmus der Genfer Psalmmelodie in einigen Punkten des Textes mit trochäischer Dehnung (21. ♩. „hátra-álla”) oder mit jambischer Verschärfung (22. ♩. „vize”) abgeändert. Andererseits, hat er in der ersten Zeilen der Melodie so verändert, daß sie die Oktave des Grundtones schneller und in steilerem Bogen erreicht. Auch den Beginn des dritten Verses hat der Komponist mit ähnlicher Souveränität behandelt. Deshalb ist es interessant die ersten Takte der drei ersten Strophen (1. Vers: 8-11., 2. Vers: 20-23., 3. Vers: 32-35.) zu vergleichen, wo ich mit Sternen bezeichnet habe, wenn irgendeine Silbe einen anderen Rhythmus oder eine andere Tonhöhe bekommen hat, als die entsprechende Silbe der Psalmmelodie. Anhand des folgenden Beispiels kann man gut erkennen, wie oft und auf welche Art der Komponist wegen des Rhythmus der gesprochenen Sprache den Rhythmus der Melodie diesem anpasste. In dem nachfolgenden jeweils viertaktigen Ausschnitten haben sich die Rhythmischen Werte von 16 Silben und die Höhe von 3 Tönen geändert (in der ganzen Komposition sind noch weitere 5 ähnliche rhythmische Änderungen in den Tönen des Hauptthemas zu finden):

Hogy Iz - rá - el ki - jött E - gyip - tom - ból, az i - de - gen nép - nek or - szá - gá - ból  
\* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \*

A ten - ger ezt lát - ván, hát - ra - ál - la, a Jor - dán vi - ze víz - sza - for - dú - la  
\* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \*

Mi lelt té - ged, ten - ger, mittérsz hát - ra? Mi lelt té - ged, Jor - dán, ki úz víz - sza?  
\* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \*

## 41. A 114. genfi zsolttár, 8-11; 20-23; 32-35.

Wie es zu sehen ist, moduliert der dritte Vers (32-44.) – traditionsgemäß – eine Quinte höher, gleichzeitig stürzt aber der *cantus firmus* eine Oktave und eine Quarte herunter: im ersten Teil der Strophe (32-37.) wird die Psalmmelodie von dem Bass gesungen. Die Bear-

beitungsart ist hier polyphon, weil die tiefgelegte Melodie in der Homophonie nicht hörbar sein könnte. Der *cantus firmus* ist mit der Pedalstimme verstärkt, während die obere Stimme der Begleitung eine dynamische Sechszehntelpassage spielt (32-37.). In der zweiten Hälfte der Strophe wird (39-44.) zwischen dem die Melodie singenden Alt und dem diesen tonalbeantwortenden Sopran wieder ein Kanon entwickelt. Die Bewegung der rechten Hand mildert sich nach der Sechszentel-Reihe zu spielerischen Daktylen, die den Kanon des Frauenchors bis zum Ende des Teiles begleiten. Das Notenbeispiel zeigt die Bewegung der rechten Hand und der Pedalstimme:



42. A 114. *genfi zsoltár*, 35-37.

Nur eine eintaktige Vorbereitung leitet uns zu den Schlußvers, der der Höhepunkt der Komposition ist. Die in die Originaltonart zurückkehrende Strophe (45-58.) kehrt musikalisch zum zweiten Vers zurück. Wieder das Dröhnen der Pedalstimme führt zu der Melodie, deren erste drei Zeilen von einem riesigen Chorunisono gesungen wird (45-50). Während sie jedoch in der zweiten Strophe nur Achtel spielte, kann man jetzt einen Sechszentel-Zug hören. Der zweite Teil des Verses ist hier auch polyphon, aber die Melodie bleibt jetzt im Bass, so daß der Sopran und auch der Tenor eine Möglichkeit bekommen mit einer Gegenstimme bis zum hohen  $a''$  ( $a'$ ) zur musikalischen Illustration des großartigen Schlußbildes beitragen zu können. Die Spannung der Begleitung steigert der Komponist dadurch, daß er ihre Fortgang manchmal mit Viertel-, Achtel- oder Sechszehntelpausen unterbricht. Die unerwartete Innehalten und Wiederstarten geben der Begleitung markante Akzente, dadurch kann die Pedalstimme unter den hymnisch verbreitenden Schlußzeilen des Chors auch die erdbebenartige Energie des göttlichen Freisetzens klar darstellen. (Der letzte Notenbeispiel zeigt wieder die Außenstimmen der Orgel).

The image shows a musical score for two systems, numbered 47 and 51. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The first system (47) begins with a dynamic marking of *f* and a *legato* instruction. The second system (51) continues the piece. The notation includes various rhythmic values, rests, and articulation marks.

## 43. A 114. genfi zoltár, 47-54.

Die Struktur der Komposition ist klar und ausgeglichen. Die Bearbeitung der vier Strophen ist gleich proportioniert, alle sind zwölf Takte lang, nur der dritte Vers weist einem Takt zusätzlich auf, es handelt sich nämlich um den dynamischen Schwerpunkt. Nur ein kurzes Vor- und ein noch kürzeres Nachspiel umrahmen die Komposition (das Nachspiel ist eigentlich eine – aus der vierten Strophe entwickelte – *Coda*). In der Behandlung des Chors verwendet Kodály die Mittel der polyphonen Konstruktion außerordentlich wirksam. Die erste Strophe hebt sich durch eine homophone und gleichförmige Struktur ab, die zweite, dritte und vierte Strophe zerfallen in zwei Halbstrophen. Bei der zweiten Strophe weist der erste Teil der Melodie in *unisono* Form auf, der zweite Teil beinhaltet einen zweistimmigen Kanon zwischen dem Frauen- und Männerchor. Beide Teile der dritten Strophe sind polyphonisch: im ersten Teil im lockeren Kanon folgen die drei obere Stimmen dem Bass, in der zweiten Halbstrophe folgt ein Quart-Kanon zwischen Alt und Sopran. Die letzte Strophe imitiert die zweite nur mit wenigen Abänderungen: sie beginnt *unisono*, setzt sich kanonartig imitatierend fort, aber der Kanon wird dreistimmig, zuerst begleitet der Tenor den Bass, dann setzen zwei Frauenstimmen als Begleitung ein. So so entsteht die Form einer Brücke die im letzten Takt der Endstrophe durch die Rückkehr des Chors zur Homophonie verstärkt wird.

Die dritte Strophe ist der dramaturgische Mittelpunkt des Stückes. Darauf verweist es zuerst, daß beide Teile der Melodie polyphon erklingen; zweitens, daß die Strophe um einen Takt länger ist (Durchführung zwischen den zwei Halbstrophen), und darauf weist auch ein drittes Mittel hin. Der Grundton der dorischen Psalmmelodie in der ersten, zweiten und vierten Strophe ist E; in der dritten Strophe aber H. Durch diese Modulation wird





#### IV.4. Isten csodája (Ein Gotteswunder)

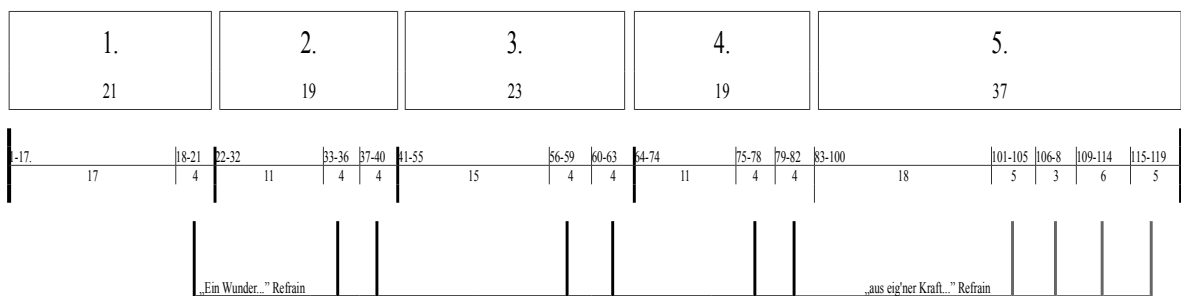
In den Jahren des zweiten Weltkrieges hat der Komponist viele Gedichte von Sándor Petőfi bearbeitet. Zwei gemischte Chöre – *A székelyekhez* und *Csatadal* – sind 1943 geschrieben, in dem Jahr 1944 aber zwei Männerchöre – *Isten csodája* und *Rabházának fia* – aus der Werkstatt Kodály herausgekommen sind. Kein Vermerk vom Komponist blieb davon, kann man es nur ahnen, warum Kodály von der Gedichte Petőfis angerührt wurde: Jeder von den Gedichten sprechen über den Schicksal des Volkes oder von dem Verhältnis zwischen dem Mensch und seiner Heimat. Diese Fragen in gleicher Weise könnten die zwei für das Schicksal ihres Volkes besorgte Schöpfer beschäftigen: den Komponist in den Jahren des Weltkrieges, und den Dichter vor 100 Jahren (das Gedicht wurde im Januar 1846 geschrieben, wenn Ungarns Historie gegen eine Revolution vorangegangen war). Eine der bedeutendsten Stück dieser Reihe der Petőfi-Chorwerke ist der Männerchor *Isten csodája*.

Das Gedicht zieht Lehren aus den Beispielen einiger Ereignisse der ungarischen Historie aus. Zwischen den Strophen des Textes in den ersten fünf Versen wird gesinnliche und geistige Zusammenhang durch eine refrainartige Schlußzeile geschafft: Ein Gottes Wunder ist, daß unser Vaterland noch steht! (In der deutschen literarischen Übertragung: „*Ein Wunder, daß noch steht der Vaterland!*“<sup>63</sup>). Der letzte Ausklang des Gedichtes ist trotzdem zuversichtlich. Die Schlußzeile der letzten Strophe ist die positive Variante des Refrains. Es ist keine Behauptung, sondern eine Aufforderung: Aus unserem Menschentum soll unseres Vaterland stehen (in der literarischen Übertragung: „*Aus eig'ner Kraft ersteh' das Vaterland!*“). Ich teile unterstehend den Text des Chorwerkes und die deutsche Übertragung des Gedichts parallel mit. Der Komponist hat eine aus der Strophen ausgelassen, die anderen hat er ohne Änderung bearbeitet. Der Weg des Refrains ist wechselreicher: in der ersten Strophe kommt er noch nur einmal, in der folgenden Strophen hat der Komponist den Refrain zweimal wiederholt: damit Kodály die Wichtigkeit der wiederholenden Nachricht steigert. Die in der Schlußstrophe erscheinende, zuversichtliche Refrainvariante bekommt einen noch größeren Akzent: seinen Text singt der Chor viermal.

---

63 Die Übersetzung ist das Werk von Lorenz Landgraf (*Alexander Petőfi | Lyrische und epische Dichtungen*, Budapest, 1938. Verlag von Ludwig Kókai)

Die unterstehende Abbildung zeigt klar den Aufbau des Werkes und leuchtet darauf, wie der Komponist der „Mitverfasser des Textes“ wird. Dadurch, daß Kodály eine aus den tragischen, selbstanklagvollen Strophen ausgelassen und die Dimension der Schlußstrophe gesteigert hat, wurden die innere geistige-gesinnliche Verhältnisse des Werkes umgeordnet, so der Tragische Text einen positiven Endnachdruck bekommt. Die zuversichtliche Schlußstrophe nimmt beinahe ein Drittel der fünfstrophigen Komposition ein (37/119 Takten = 31%). Es ist noch auffälliges, daß der tragische Refrain siebenmal erscheint, bis die letzte belebende Refrain-Variante doch lässt Kodály viermals wiederholen.



Jetzt ist der Text des Männerchors und des originellen Gedichtes parallel zu folgen:

- |   |  |
|---|--|
| <p>1. <i>A meddig a történet csillaga</i><br/> <i>Röpíti a multakba sugarát:</i><br/> <i>A szem saját kezünkben mindénütt</i><br/> <i>Saját szívünkre célzó gyilkot lát,</i><br/> <i>S ez öngyilkos kéz hányszor szálla ránk!...</i><br/> <i>Isten csodája, hogy még áll hazánk.</i></p> <p>2. <i>Így hordozunk sok százados sebét,</i><br/> <i>Kéblünk soha be nem gyógyulhatott;</i><br/> <i>Mérget kellett mindénkor innia,</i><br/> <i>Ki sebeinkre önte balzsamot.</i><br/> <i>Valami rossz szellemtől származánk!</i><br/> <i>Isten csodája, hogy még áll hazánk.</i></p> <p>[die 3. Strophe von Kodály nicht bearbeitet war]</p> <p>3. <i>Itt foly Sajó... oly görbén kanyarog,</i><br/> <i>Mint embër, aki görcsben haldokol.</i></p> | <p>1. Wie weit zurück in die vergang'ne Zeit<br/> das Auge der Geschichte forschend blickt:<br/> es sieht allüberall von eig'ner Hand<br/> auf unser eig'nes Herz den Dolch gezückt<br/> und oft stieß auf uns die Selbstmörderhand!...<br/> Ein Wunder, daß noch steht mein Vaterland.</p> <p>2. So tragen Wunden wir jahrhundertlang,<br/> die Wunde nie auf uns'rer Brust sich schloss;<br/> man zwang den Gifttrank immer jenen auf,<br/> der milden Balsam auf die Wunde goß.<br/> Es hielt uns wohl ein böser Geist gebannt!<br/> Ein Wunder, daß noch steht mein Vaterland.</p> <p>3. Und während wir um schnöde Knochen uns<br/> am Mist gerauft wie eine Hundeschar,<br/> gewahrten wir auf einmal, daß indess'<br/> ein Löwenschwarm hereingebrochen war.<br/> Türk' und Tartare kamen wutentbrannt.<br/> Ein Wunder, daß noch steht mein Vaterland.</p> <p>4. Dort fließt die Sajó<sup>64</sup>, die so stark sich krümmt,<br/> gleichwie ein Mensch in schwerer Todespein,</p> |
|---|--|

64 Sajó ist ein Fluß in Ungarn, daneben 1241 die größte Schlacht des Einbruchs der Mongolen stattgefunden hat. Dann der König, Béla IV. landesflüchtig, und der 2/3 Teil der schutzlosen Bevölkerung Ungarns vernichtet wurde.

- Ott haldokoltunk, vérünk ott szivá  
Az óriási nádály, a mogul,  
S holttesteinket fölfalá a láng!  
Isten csodája, hogy még áll hazánk.*
4. *S ott van Mohács... ott nyomta a királyt  
Sárkoporsóba páncéla s lova,  
S készült számunkra a lédölt király  
Kardjából a rettentő zabola,  
Melytől még most is ég és vérzik szánk!...  
Isten csodája, hogy még áll hazánk.*
5. *Mi lesz belőlünk?... ezt én kérdezem,  
De mily kevesen gondolnak vele.  
Oh nemzetem, magyar nép! Éltédet  
Mindig csak a jó sorsra bízod-é?  
Né csak Istenben bízunk, mint bizánk;  
Embérségünkben álljon fönn hazánk!*
- dort starben wir und der Mongole sog,  
der Rieseneigel, unser Herzblut ein  
und unsre Leichen fraß der Feuerbrand!  
Ein Wunder, daß noch steht mein Vaterland.
5. Und dort liegt Mohács<sup>65</sup>... dort versank in Schlamm  
der König samt dem Panzer und dem Pferd;  
dort ward geschmiedet uns der Schreckenszaum  
aus des gefall'nen Königs stolzem Schwert,  
an den der blut'ge Mund noch immer mahnt!...  
Ein Wunder, daß noch steht mein Vaterland.
6. Was wird aus uns noch werden?... frage ich,  
wie wenige jedoch denken daran.  
O du mein Ungarn, du mein Volk! Vertraust  
du stets dich nur dem guten Schicksals an?  
Vertrauen wir nicht bloss auf Gottes Hand;  
aus eig'ner Kraft ersteh' das Vaterland!

Die erste Strophe des Chorwerkes (1-21.) beginnt mit einem Bass-Solo: Kodály – seiner geliebten Gewohnheit gemäß – die erste Worte des Textes *unisono* ertönt (1-4.). Die Melodie hier noch zum *f*-Moll – gemäß dem Vorzeichnung – sich anpassen scheint. In den zweiten Verszeile die Linienführung der sich anschließenden oberen Stimmen zum dunkleren *Des*-Dur zeigt, und die ganze Strophe schwebt zwischen diesen zwei Tonarten. Der markante Text – der homophonischen Konstruktion zu danken – verständlich ertönt (5-12.). Wir hören eine kurze Imitation nur im Halbsatz, der die Strophe schließt: „*S ez öngyilkos kéz hányszor szálla ránk!*” / „*und oft stieß auf uns die Selbstmörderhand!...*” (13-17.). Der Refrain der Strophe ist eine stille, dreistimmige Harmonienreihe, die aus *Des*-Dur abgehend durch *Ces*-Dur auf den die Lösung wartenden Dominant des *f*-Molls moduliert. Diese modalische Harmonienreihe wird das Leitmotiv der Komposition, die in identischer und/oder variiertes Form, mit verschiedenen Struktur und Stimmenführung am Ende der folgenden drei Strophen auch erscheint:

65 Mohács: Kleinstadt in Südungarn. Daneben hat 1526 eine große Schlacht stattgefunden, wo der König, Lajos II. starb. Nach der Schlacht kam Ungarn 160 Jahre lang unter Herrschaft des Osmanischen Reich.

18

Is - ten cso - dá - ja, hogy még áll ha - zánk!

Is - ten cso - dá - ja, hogy még áll ha - zánk!

Is - ten cso - dá - ja, hogy még áll ha - zánk!

## 44. Isten csodája, 18-21.

Die Lösung der am Ende der ersten Strophe stehenden Harmonie kommt mit der leeren *F-c* Quint an, die im Anfang der folgenden Strophe ertönt.

Die tief führende und eng anliegende Harmonien in der erste Zeilen der nächsten Strophe (22-40.) rufen den Ton der über die traurige Vergangenheit erzählenden Kodály-Kompositionen wach (22-25. (22-25. „*Így hordozunk sok százados sebet...*” / „*So tragen Wunden wir jahrhundertlang,*”). Die düstere Worte bekommen ähnliche tiefe Harmonien, oder leere Quinte in der zweiten Strophe des Männerchors *Nemzeti dal* (15-18: „*Rabok voltunk mostanáig...*” / „*Gefangenen waren wir bisher...*”), ebenso im gemischten Chor *Magyar nemzet* (112-120. „*Élt egy nép a Tisza táján...*” / „*Ein Volk lebte in der Theißgegend...*”), oder im gemischten Chor *Liszt Ferenchez* (19-21. „*Sors és bűneink, a százados baj...*” / „*Schicksal und unsere Sünde, das hundertjährige Unglück...*”). Es ist interessant den vorigen mit den erwähnten Takten des *Isten csodája* zu vergleichen:

22

*pp* Így hor-do-zunk sok szá-za-dos se - bet,

*pp* Így hor-do-zunk sok szá-za-dos se - bet,

*pp* Így hor-do-zunk sok szá-za-dos se - bet,

## 45. Isten csodája, 22-23.

19

*pp* Sors és bú-ne-ink, a szá-za-dos baj,

*pp* Sors és bú-ne-ink, a szá-za-dos baj,

*pp* Sors és bú-ne-ink, a szá-za-dos baj,

## 46. Liszt Ferenchez, 19-21.

In der Fortsetzung der Strophe bekommen eine Rolle die sprechende Musikelemente auch: alle drei Stimmen mit ihren Sekundenfolgen gehen den zum Scheitelpunkt der Strophe führenden, dann zurückkehrenden Weg durch (26-30. „*Mérget kellett mindenkör in-nia...*” / „*man zwang den Gifttrank immer jenen auf...*”). Die Steigerung der Spannung wird

durch das Weiterschritt der Tonart in *c*-Moll auch angezeigt. Der Schluß der Strophe ermöglicht aber, daß der Refrain ebenso beginnen kann, wie im Ende der vorigen Strophe; seine Fortsetzung aber eine Veränderung bringt: er schließt mit anderen Harmonien, wie in der ersten Strophe, dann wiederholt sich einer Terz tiefer, aber jetzt schon mit dem originellen Kadenz, die so nach *c*-Moll zeigt.

Die dritte Strophe (41-63.) mit der Reihe von großartigen poetischen Bilder gedenkt von einiger am schwersten Katastrophe der ungarischen Historie, dem Tatarensturm. Der Komponist hat mit den Worten außerordentlich expressive musikalische Bilder angeknüpft. Den neben dem Schlachtfeld geschlängelten Fluß ist durch eine hin- und herlaufende Achtelreihe (42-44. „...*oly görbén kanyarog.*“ / „...*die so stark sich krümmt.*“) gezeichnet:

41  
 Itt foly Sa-jó, mint ember, a-ki görcs-ben hal-do-kol,  
 oly gör-bén ka-nya-rog, mint ember, a-ki görcs-ben hal-do-kol,  
 oly gör-bén ka-nya-rog, mint ember a-ki görcs-ben hal-do-kol,

47. Isten csodája, 41-46.

Der Untergang der hoffnungslos kämpfenden ungarischen Armee in allen drei Stimmen wird aus Sekundenschritten stehenden, sich niederbiegenden Skalagang (46-48. „*Ott hal-dokoltunk...*“ / „*Dort starben wir...*“), die Entsetzlichkeit des Sturzes durch eine Dissonanzenreihe (47-50. „...*vérünk ott szivá az óriási nádaly*“ / „*der Mongole sog ... unser Herzblut an...*“) wachgerufen:

46  
 Ott hal-do-kol-tunk, vé-rünk ott szi-vá az ó-ri-á-si na-dály,  
 Ott hal-do-kol-tunk, vé-rünk ott szi-vá az ó-ri-á-si na-dály,  
 Ott hal-do-kol-tunk, vé-rünk ott szi-vá ...

48. Isten csodája, 46-50.

Die Flamme aber in auf- und niederlaufenden, einander imitierenden Melodienfiguren erscheinen (siehe den 1. Notenbeispiel). Der Refrain der Strophe ist eine neuere Variante des originellen Refrains; wieder ertönt er zweimal und jetzt schließt sich in *es*-Moll Dominant.

Die vierte Strophe der Komposition (64-82.) weder zum *es*-Moll, noch zum *Ges*-Dur die wartende Harmonie des vorigen Schlußes löst, sondern mit einem theatralen *ges*-Moll Akkord – der mit *fermata* gebreitet ist – den Name „Mohács“ ertönt (65.). Das folgende Bild des Textes wird durch ein auf die drei Stimmen verbreitendes, dreitaktig stürzendes Motiv empfindungsvoll gemacht (66-68. „*Ott nyomta a királyt sárkoporsóba páncéla s lova.*“ / „*dort versank im Schlamm der König samt dem Panzer und Dem Pferd*“):

Ott nyom-ta a ki-rályt sár - ko - por - só - ba pán - cé - la  
sár - ko - por - só - ba pán - cé - la s lo - va,  
Ott nyomta a ki - rályt pán - cé - la s lo - va,

49. Isten csodája, 66-68.

Dieses stürzende Motiv ist ein charakteristisches Mittel der Vokalmusik von Kodály. Zwei weitere berühmte Beispiele rufe ich wach: am Ende des *Psalmus hungaricus* stürzt der Chor-Unisono ein Duodezime auch (322-325. „*A kevélyeket aláhajigálod*“ / „*Die Kühn Vermeß'nen schmetterst Du zu Boden*“<sup>66</sup>). Der *Te Deum* zeigt auch ein ähnliches Bild: „*Du grauest dich nicht ganz in Gebärmutter der Jungfrau niederlassen, den Menschen zu befreien.*“ (181-185. „...*tu ad liberandum suscepturus hominem non horruisti Virginis uterum.*“)

181

Non hor - ru - i - sti vir - gi - nis u - te - rum

Non hor - ru - i - sti vir - gi - nis u - te - rum

## 50. Te Deum, 181-185.

Die Strophe wird mit einer dramatischen, mit *rallentando* betonten Metapher beendet (69-74.), in deren Schluß ertönt wieder die als Refrain zurückkommende Harmonienreihe. Der Refrain beginnt jetzt in der dunkelsten Tonart des Werkes. Dieser sechsstimmigen *Ges-Dur* Harmoniereihe geben aber eine überirdische Strahlung die sehr ausgedehnte Akkordstellung (*Ges-des-ges-b-des'-b'*) und die *pp* Dynamik:

75 *pp*

Is - ten cso - dá - ja, hogy még áll ha - zánk!

*pp*

Is - ten cso - dá - ja, hogy még áll ha - zánk!

*pp*

Is - ten cso - dá - ja, hogy még áll ha - zánk!

## 51. Isten csodája, 75-78.

Die Worte der Schlußzeile jetzt auch zweimal ertönen: der Refrain zweitens (79-82.) schon tiefer, in engeren Lage und mit weniger (am Ende nur schon mit drei) Stimmen sich wiederholen.

Die letzte Strophe (83-119.) setzt dichterische Fragen auf. Dementsprechend schwankt ihre Tonalität: die Strophe im Laufe der ersten vier Textenzeile die Tonarten *es-Moll*, *as-Moll*, *Ces-Dur*, *Es-Dur*, *As-Dur*, *f-Moll* berührt. Die fünfte – jetzt schon nicht fragend, sondern auffordernd – Verszeile kehrt zum *As-Dur* zurück, und nach einem kurzen Fugato mit einem unvollständigen wechseldominanten Septim steht dort, wo der Refrain folgen könnte (100.). Der Komponist die Erwartung mit Doppelstrich und ausgeschriebenem Tonartwechsel steigert. Mit diesem Wechsel beginnt das *Coda* der Komposition. Sein Anfang ist ein Überraschung: er ertönt nicht im erwarteten *Es-Dur*, sondern zwei Quinten höher, in *F-Dur*, sein Text aber nicht der bisher siebenmal gehörte Seufzer ( „*Isten csodája, hogy még*

áll hazánk!” / „Ein Wunder, daß noch steht der Vaterland!”), sondern eine energische Aufforderung: „Emberségüinkből álljon fönn hazánk!” / „Aus eig'ner Kraft ersteh' das Vaterland!” Damit betont Kodály die Bedeutung des Satzes, daß er es viermal wiederholt: zuerst ertönt es in einem großen Oktav-Unisono (101-105.):

101  
Em - ber - sé - günk - ből áll - jon fönn ha - zánk  
Em - ber - sé - günk - ből áll - jon fönn ha - zánk  
Em - ber - sé - günk - ből áll - jon fönn ha - zánk

52. Isten csodája, 101-105.

Das zweite mal hören wir es in unter den gehaltenen, zeilenschließenden *g* Tönen in abwärtsschreitenden Non-, Septim- und Durakkorden (106-108.). Das dritte mal geht es – im Verhältnis zu den zwei vorigen – in augmentierter Schritten. Es beginnt in riesengroßen, in sechsstimmiger Mixtur geordneten Durakkorden, und bleibt stehen an vor dem Letzten Wort wartenden Quart- und Septimakkorden. Das vierte mal ertönt es – unter einer wartenden Harmonie – in einer einzigen Stimme, dann, am Ende dieser Zeile, nach einer riesigen subtonalen Septimharmonie erschallt der siebenstimmige *F*-Dur Schlußakkord:

109  
Em - ber - sé - günk - ből áll - jon fönn ha - zánk!  
Em - ber - sé - günk - ből áll - jon fönn ha - zánk!  
Em - ber - sé - günk - ből áll - jon fönn ha - zánk!  
Em - ber - sé - günk - ből áll - jon, em - ber - sé - günk - ből áll - jon fönn ha - zánk!

53. Isten csodája, 109-119.



## Zusammenfassung

Nach dem Durchblick der Chorwerke des Komponisten ist es würdig kurz zu werten: hinsichtlich auf die Zusammenhänge der Musik und des Textes, welche Kompositionstradition übte die größte Wirkung auf die musikalische Textbehandlung von Kodály aus.

Weil die Rede über Vokalwerken ist, können wir automatisch ausschließen, daß die Chorwerke von Kodály im Kreis der Programmmusik gehört wären. Wie es in dem **I.2.4.** Abschnitt (Die romantische Programmmusik; 17. Seite) festgestellt ist, die Programmmusik ist grundlegend aus Instrument verlasst, sogar ihre Definition schliesst die singbare musikalische Gattungen aus.

Für mich scheint es klar, daß Kodály bei der Selektion der musikalischen Konstruktionen und Formen an solches System sich nicht hielt, das wir – mit dem Wortgebrauch der Musiktheorie der Renaissance – als den Ausdruck der musikalischen Rhetorik betrachten könnten. Natürlich, in vielen Werken des Komponisten können wir uns mit solchem Mitteln der Formgebung treffen, die die Mittelsammlung der Rhetorik auch kennt: Wiederholung, Steigerung, Pause für Schluß einer Formeinheit, innere und äussere Erweiterung, dreifache Ordnung von Einführung-Behandlung-Vollendung usw. Sie sind wichtige rhetorische Figuren auch, aber es ist absehbar, daß hinter ihnen die grundlegendste, natürliche Regeln der Gedanken-Mitteilung, bzw. -Anordnung sich befinden. Das in der Renaissance ausgearbeitete ganze System der musikalischen Rhetorik vielmehr reicher und komplizierter ist. Die Formgebung der Werke von Kodály eher nur auf die grundlegenden Regeln verweist, und die neoklassische, die Tradition hütende und darauf bauende Anschauung des Komponisten spiegelt.

In der Vokalmusik von Kodály finden wir nur wenige Spuren der Elemente des musikalischen Gestensystems, das sich auf ständigen Bedeutung der charakteristischen Melodienwendung gründet. Möglicherweise kommen einige Übereinstimmungen zwischen den Beispielen des Motiven-Wörterbuchs (das sich an den Namen Deryck Cooke knüpft), und einigen Melodienwendungen von Kodály vor (obwohl Cooke eben von Ihm keine einzige Motive zitiert...). Einer von den wichtigsten Grundstoff seiner Kompositionen (die pentatonische Melodik und die häufige Quart-Schritte der ungarischen Volksmusik) aber von dem

Blickfeld des englischen Musikwissenschaftler zu weit fällt. Es ist noch zu bemerken, daß Kodály manchmal solche Melodienwendungen oder Motiven gebracht, die oft mit ähnlicher oder gleicher Bedeutung zusammen erscheinen. Diese Figuren aber kann man nie in solche strenge und konsequente Schrittenordnung drängen, die Cooke von seinen Musterbeispielen erfordert. Die gleichförmig, oder ähnlich wiederkehrende Motiven bei Kodály sind rar, und kann man ihre Bedeutung an konkrete Verweisungen gut binden (z.B. ein Trompeten-ähnliches Signal in dem *Te Deum* (1936) und im Chor *Mohács* (1964): in beiden Fall der Text über den Burg Buda spricht). Es gibt noch andere wiederkommende Figuren, die aber nicht an konkreten Bedeutung sich knüpfen, eher wurzeln sie in den typischen Melodiengesten der Volksmusik; deswegen sind sie allgemein und vieldeutig zugleich. Ein gutes Beispiel ist das öffnende, abtretende Quart-Motiv; es ist häufig in der ungarischen Volkslieder, deshalb in der Volkslied-Bearbeitungen von Kodály. Daneben aber 11 Kinderchöre, 2 Frauenchöre, 8 Männerchöre und 13 Werke für gemischten Chor beginnen auch mit einem abtretenden Quart-Motiv, auch wenn der Text kein Volkslied, sondern ein Gedicht ist.

Die expressive Mittel, die die Musik der Chorwerke und den Inhalt des Textes verknüpfen, kann man bei Kodály in erste Reihe mit den Typen **c)** und **d)** der Madrigalisten (siehe den **I.2.2.** Abschnitt) identifizieren, d.h. zur konventionellen Bezeichnung der grundlegenden Gefühle bzw. Lebensumstände (z.B. Sekundenschritt: Leiden; Vorhalt: Ratlosigkeit usw.), und zur bildartigen musikalischen Erscheinung einiger Worte des Textes (z.B. Wellengang, Fall usw.) dienen. Kodály setzt damit die mehrjahrhundertlichen Traditionen der musikalischen Darstellung fort, im großen und ganzen mit solcher Souveränität, die an die den Affekt in Vordergrund stellende Musik des Barocks, und darin vor allem an die bildschaffende Praxis der Vokalmusik von Johann Sebastian Bach erinnert.

## Bevezetés

### A dolgozat alapgondolata

Gyermekkorom óta énekelek kórusban, s mint minden karénekes, én is sokszor éreztem: vannak darabok, amelyeket örömmel, és vannak, amelyeket kevésbé szívesen éneklek. Kodály és Bartók művei az előbbiek közé tartoztak. Ezt először természetesnek is tartottam: a két szerző gyermekkori műveinek szövege magyar nyelvű, dallamuk vagy jól ismert népdal, vagy népdalhoz hasonló melódia volt. Ám a karénekes-évek során nagy gyönyörűséget szerzett nekem európai szerzők számos kisebb-nagyobb kórusműve is, melyeknek mind a szövege, mind a zenéje idegen világból származott, de olyan Kodály-darabok is, melyeknek alapja viszont nem magyar népi szöveg és dallam volt. A tapasztalatok apránként velem is megéreztték a jól ismert igazságot: a nagy műalkotások hatásának titka nem az alapanyagban, hanem a földolgozás módjában van, s ez a hatás képes átlépni a nemzeti kultúrák és a nyelvi különbségek határait is.

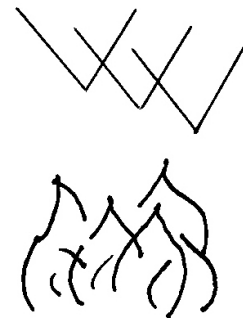
A pályaválasztás időszakában tanárom ösztönzésére részt vettem egy versenyen, melynek tárgya Kodály élete és zenéje volt. A tanulmányok során kényszerültem arra, hogy a művek hatásával kapcsolatban megérezett igazságot megpróbáljam megérteni és apróbb részleteiben meg is fogalmazni. A feladat Kodály minden zeneművére kiterjedt, de a legnagyobb élményt a kórusművek elemzése és a szöveg kifejezését szolgáló néhány zeneszerzői eszköz fölismerése jelentette. A fölkészülés idején kisebb dolgozatot kellett írnom az *Isten csodája* című férfikarról, s a mű egy részlete különösen megragadott: „... *S holttestünket fölfalá a láng!*...”. Úgy gondoltam: nem lehet véletlen, hogy ezen a helyen a kórus szólamainak mozgása valóban a lángnyelvek látványát idézi:

52.

S holt-tes-te-in - ket föl - fa - lá a láng!

S holt-tes-te - in - ket föl - fa - lá a láng!

S holt - tes - te - in - ket föl - fa - lá a láng! \_



1. *Isten csodája*, 52-54.

A megfigyelés egybevágott más kórusdarabok elemzéseinek néhány megállapításával, s a szöveg és zene közötti hasonló összefüggések további keresésére ösztönzött.

A kórusművek tanulmányozása és a fent említett verseny eredménye végleg a zenei pályára felé irányított, s később, már karvezetőként is törekedtem Kodály műveivel mind gyakrabban találkozni. Munkám során lépten-nyomon tapasztaltam jeleit a zeneszerző filológusi gondosságának: annak a figyelemnek, amellyel a művek legapróbb részleteiben is törekedett a szólamok dallamvezetését összehangolni a beszélt magyar nyelv szavainak és mondatainak hangsúlyrendjével. Ugyanakkor Kodály műveiben rendre talákoztam olyan zenei megnyilatkozásokkal, amelyek világos összefüggést mutattak a megszólaltatott szöveg valamelyik képével. Egyre határozottabban foglalkoztatott a kérdés: egy-egy látványos kompozíciós ötletéről van-e szó, vagy egységes zeneszerzői gondolkodásról? A zeneszerző születésének századik évfordulóján készült dolgozatomban<sup>67</sup> próbáltam választ adni erre a kérdésre. A válasz egyértelmű 'igen' volt, de az akkori írás megállapításai – terjedelmi okokból – szükségszerűen csak néhány kiragadott (bár összefüggő) példára támaszkodhattak. Jelen értekezés magvát mégis az a dolgozat adta.

Kodály vokális műveiről már a zeneszerző életében számos értékes ismertető és néhány nagyobb szabású elemzés jelent meg. Példaképpen említhető Tóth Aladár munkássága, aki kritikáiban az egyes bemutatókról szólva is rendszeresen méltatta Kodály frissen megjelent műveit, emellett azonban az 1940-es évek elején áttekintést is adott az addig megjelent kompozíciókról<sup>68</sup>. Hasonló összefoglalókat tartalmaz Eősze László *Örökségünk Kodály* című kötete<sup>69</sup>. Ezek az írások egyfelől értékelik a művek téma- és szövegválasztásának irodalmi és társadalmi vonatkozásait, másfelől méltatják azt a gazdag zeneszerzői technikát, melynek révén Kodály az egyetemes európai vokális zenének egyik kiemelkedő képviselője, a 20. századi vokális muzsikának pedig legjelentősebb szerzője lett. Az összefoglaló ismertetőkhöz mellett születtek olyan írások is, melyek egy-egy kompozíció részletes elemzése

67 Arany János: *A nyelv és zene egysége Kodály Zoltán művészetében* In *Az ének-zene tanítása* Budapest, Tankönyvkiadó, 5/1983. 217-224. o; 6/1983. 265-270. o.

68 Tóth Aladár: *Kodály Zoltán költői világa énekkari szerzeményeinek tükrében* In *Tóth Aladár | Válogatott | Zenekritikái | 1934-1939* | Budapest, 1968. Zeneműkiadó, 580-620. o.

69 Eősze László: *Kodály kórusművészete*; In *Örökségünk | Kodály* Budapest, 2000. Osiris Kiadó, 77-84. o. vagy *Kodály Weöres-kórusai – Weöres Kodály-versei* i.m. 103-114. o.

útján engedtek bepillantást a zeneszerző műhelyébe<sup>70</sup>. Az ilyen műelemzések mindig rámutatnak az énekes darabok néhány jellegzetes szófestő eljárására, de mindmáig nem született olyan ismertető, amely az ilyen eszközök alkalmazását művek egész során, esetleg a teljes életműben nyomon követné.

Dolgozatom témájának kifejtéséhez a másik fontos indítást az illusztratív eszközök alkalmazásának európai hagyományaival való találkozások adták. Tanulmányaim és tanári működésem során kifejezett érdeklődéssel figyeltem, majd kerestem ugyanazokat a jelenségeket, melyekkel Kodály műveiben már találkoztam. A reneszánsz madrigál-irodalom program-darabjaiban a szófestés remek ötleteivel ismerkedtem meg. A szöveg tartalma és a zene közötti mélyebb kapcsolat legnagyobb példái azonban – néhány kitűnő szakkönyv segítségével és szerény személyes tapasztalatok révén – Bach vokális zenéjében, Mozart operamuzsikájában, illetve Schubert és Schumann dalaiban találtam. Ezeknek a példának a hatására egyre inkább úgy láttam: a szöveg mélyebb értelmére utaló zenei eszközöknek részük lehet abban, hogy a zeneművek – sokszor a nyelvi korlátoktól ellenére is – nagyobb hatást gyakoroljanak az előadóra és a hallgatóra.

## **A dolgozat célja**

Munkám célja ezért az, hogy megpróbáljon az eddigiéknél átfogóbb képet adni azokról a zeneszerzői eszközökről, melyek Kodály vokális műveiben szerves összefüggést teremtenek a zene és a megzenésített szöveg között.

A dolgozat első fejezetének tárgya a zene és szöveg közötti kapcsolat néhány alapvető nézőpontjának, illetve típusának rövid ismertetése – ahogyan az a zenetörténeti hagyományban megjelenik.

A második fejezetben meghatározom és néhány szempont figyelembe vételével csoportokba rendezem a földolgozandó anyagot

Ezután sorra veszem és bemutatom azokat a zeneszerzői eszközöket, melyek a zene és a megzenésített szöveg technikai kapcsolatát szolgálják. Ezeknek révén a zeneszerző a zenei

---

70 A már megnevezett szerzők mellett itt elsősorban Bárdos Lajos, Bónis Ferenc és Ittész Mihály tanulmányait kell említeni.

megfogalmazást a kiválasztott szöveg beszélt ritmusához, illetve lejtéséhez, hangsúlyozásához közelíti.

A folytatásban a zene és szöveg közötti tartalmi kapcsolatok eszközei kerülnek sorra. Szeretném áttekinteni és osztályozni azokat a szövegi jelenségeket, melyeknek zenei megszólaltatásában a zeneszerző több-kevesebb következetességgel azonos vagy hasonló illusztratív eszközöket alkalmaz. Ezen belül különlegesen izgalmas csoportnak tartom a Kodály kórusműveiben megjelenő állandósult zenei szimbólumokat, melyek nem ábrázolják, hanem önálló, következetesen kirajzolódó zenei jelenségekkel társítják a zenébe ültetett szöveg gondolatait vagy fogalmait.

Végezetül – megfogalmazott következtetések birtokában – egy-egy kompozíció példáján bemutatom a sokrétű zeneszerzői eszköztár elemeinek együttműködését.

## A munka módszere

Mindenek előtt meg kellett határoznom a vizsgálandó művek körét. Ez a kérdés csak első látásra tűnik kézenfekvő feladatnak. Kodály énekes kompozíciónak osztályozása számos kérdést vetett föl. A hatalmas mennyiségű anyagot sokféleképpen lehet csoportosítani, vizsgálódásom tárgya a kategorizáláshoz speciális szempontokat is adott.

A vokális darabokat először négy nagyobb csoportba, ezen belül alcsoportokba rendeztem:

- 1) dalok énekhangra, hangszerkísérettel (az *Énekszó*, a *Két ének*, a *Három ének*, a *Négy dal*, az *Öt dal*, a *Megkésett melódiák* dalai mellett további négy önálló dal; valamint a *Magyar népdalok*, a *Magyar népzene* sorozat tizenegy kötete, az *Öt hegyi mari népdal*, és a *Nyolc kis duett* összesen 85 népdalfeldolgozása) mindösszesen **126** dal-típusú kompozíció
- 2) kórusművek (összesen **180**)
  - a) egyszólamú karok kísérettel; (**6** mű)
  - b) gyermekkarok<sup>71</sup> kíséret nélkül (56), illetve kísérettel (3); (összesen **59** mű)

---

71 Teljes pontossággal senki nem határozta meg, hogy a magas hangokra írt egynemű karok melyike nevezendő gyermek- és melyike nőikarnak. A felosztást a szöveg tartalma és megzenésítési módja alapján készítettem, ezért önkényesnek tekinthető. Az adatok mögött ezek az önkényes számítások állnak.

- c) nőikarok<sup>72</sup> kíséret nélkül (23), illetve kísérettel (1); (összesen **24** mű)
  - d) férfikarok kíséret nélkül (25), illetve kísérettel (1); (összesen **26** mű)
  - e) vegyeskarok kíséret nélkül (53), illetve kísérettel<sup>73</sup> (12); (összesen **65** mű)
- 3) színpadi művek (összesen **3**)
- 4) pedagógiai művek (433 dallam és 661 kompozíció, összesen **1094** mű)
- a) egyszólamú gyakorlatok kíséret nélkül (a *333 olvasógyakorlat*, és az *Ötfokú zene* II. füzet<sup>74</sup> összesen 433 dallama) és kísérettel (az *Epigrammák* sorozat 9 hangszerkíséretes darabja), mindösszesen **442** darab;
  - b) kétszólamú gyakorlatok (az *Énekeljünk tisztán* sorozat 120 gyakorlata, a *Bicinia hungarica* sorozat négy füzetének 180 darabja, a *Válogatott biciniumok* kötetben közzé tett további 13 új bicinium, valamint a 77, 66, 55, 44, 33, 22 és 15 kétszólamú énekgyakorlat, mindösszesen **625** darab)
  - c) három szólamra (a *Tricinia* sorozat **27** darabja)

NB: A zongorakíséretes *Epigrammák* sorozat, a *Tricinia* sorozat és a *Bicinia hungarica* szöveges darabjai zenei értékük alapján elhelyezhetők lennének a dalok, a gyermekkarok, illetve a nőikarok között.

Megállapítható: a zeneszerző énekes darbjainak száma 1403. Az elképesztő számot a szokásos opus-számozási elvekhez azzal közelíthetjük, ha csak azokat a darabokat számozzuk külön, amelyek önálló, „koncertképes” egységként előfordulhatnak, vagy pedagógiai egységként kezelendők. Így önállóak maradnak a dalok, a kórusművek és a színpadi művek, de egy-egy egységet képeznek a pedagógiai szándékkal írt gyűjtemények. A szám így

72 Lásd az előző jegyzetet

73 A fiatalkori *Assumpta est*, az orgonás művek (*A 114. genfi zsoltár; Pange lingua, Laudes organi*), a két-féle *Kállai kettős*, a vegyeskari *Intermezzo*-átirat, a *The Music Makers* és a *Vértanúk sírján* mellett a három – hagyományosan oratorikusnak nevezett – nagy kompozíció is a vegyeskarok közé került. Ennek oka nem az egyszerűsítés szándéka. Ha a mű a nagyszabású zenekari kíséret miatt kapja az „oratorikus” nevet, akkor így nevezendő pl. az egyszerű vegyeskari részletből kifejlesztett *Vértanúk sírján*, ha viszont az énekes szólisták alkalmazása teszi a művet oratorikussá, akkor a megjelölést az *Assumpta est* motetta is megkaphatja. Ezért döntöttem úgy, hogy a mű és az előadó együttes méretétől függetlenül egy csoportot hozok létre a hangszerrel kísért vegyeskarokból. Vélhetőleg szerkesztőként Bárdos Lajos is hasonló szempont szerint állította össze a Kodály-vegyeskarok kötetének jubileumi kiadását. A gondozásában megjelent kötetben – méretre való tekintet nélkül – csak az *a cappella* művek szerepelnek.

74 A sorozat I, III. és IV. füzetében nem Kodály dallamai, hanem magyar, mari és csuvas népdalok vannak.

is magas: a 126 dalszerű kompozíció, a 180 kórusmű és a 3 színpadi darab mellett 15 pedagógiai célú dallam- és gyakorlat-gyűjteményt, azaz összesen 324 művet regisztrálhatunk.

Első terveimben Kodály teljes vokális életművének áttekintése szerepelt. Ezt a tervet a munka derekához érve föl kellett adnom. A vizsgálandó művek körének szűkítését a terjedelem és a munkára fordítható idő korlátai is indokolták. Kénytelenül döntöttem végül úgy, hogy dolgozatomban a zene és nyelv összefüggéseit csak a kórusművek terén vizsgálom.

A második munka-szakaszban sorra kellett venni a kiválasztott műveket, s elemzés útján föltárni és összegyűjteni azokat a zenei jelenségeket, melyek szoros összefüggésbe hozhatók a megzenésített szöveg tartalmával, jelentésével. A művek elemzése – az előbbieken már említett terjedelmi korlátok miatt – korántsem lehetett teljes. Ugyanakkor nem szorítkozhattam a vizsgálandó eszközök pusztá fölsorolására sem. Így az egyes művek áttekintése középút lett a mélyebb elemzés és a vázlatos műismertetés között. Az elemzések anyagát – ismét csak terjedelmi okok miatt – nem csatolhattam a dolgozathoz.

A munka harmadik szakaszában osztályozni kellett az összegyűjtött anyagot, azaz, tipizálni, csoportokba rendezni előbb a szöveg és a zene „technikai” összefüggéseinek, majd „tartalmi” összefüggéseinek eszközeit. Ez utóbbi feladathoz megpróbáltam több forrásból is segítséget szerezni, de kevés sikerrel. Nem találtam olyan „szótárt”, amely eligazított vagy szempontot adott volna a rendezéshez. Ezután következett a munka súlyponti része: az összegyűjtött zenei jelenségek áttekintése és ismertetése a meghatározott csoportok szerint. A munka során megpróbáltam összefüggést, kapcsolatot találni Kodály zeneszerzői kifejezésmódja és az illusztratív zene vagy a zenei szimbolika hagyományos eszközrendszeré között. Ennek révén kívántam megállapítani: miben egyedi Kodály Zoltán vokális kifejezésmódja és mennyiben támaszkodott a hagyományokra.



## I. Zene és szöveg összefüggései az európai zenetörténeti hagyományban

### I.1. Zene és szöveg technikai kapcsolata

A zenetörténet során a dokumentálható európai zene sokáig elsősorban énekelt zene volt, ennek megfelelően szorosan kapcsolódott valamilyen szöveghez. A megzenésített szöveg és a hozzá adott zene közötti kapcsolat értelmezhető tisztán technikai szempontból. Ez esetben csak azt kell mérlegre tenni: énekelt formájában a szöveg megőrizte-e a beszéd ritmusát és lejtését? Az erre a kérdésre adott válasz a kapcsolat minősítését a *prozódia* tárgykörébe utalja.

### I.2. Zene és szöveg tartalmi kapcsolata

A zene és a megzenésített szöveg közötti *tartalmi* összefüggéseket a szakirodalom a 16. század óta vonta érdeklődésének körébe. A zene elméleti szabályaival foglalkozó „*musica theoretica*” és a zenélés gyakorlatának sokféle tudnivalóját taglaló „*musica practica*” mellett Listenius<sup>75</sup> elméleti írása<sup>76</sup> 1537-ben vezette be a „*musica poetica*” fogalmát, vélhetőleg éppen azzal a szándékkal, hogy olyan összefüggéseket fedjen föl, melyekre az előző kettő nem fordított gondot. A kései reneszánsz idejétől kibontakozó és azóta mind gazdagabb elméleti irodalom sokféleképpen tárgyalja a „költői zene” működését; ebből a gazdag anyagból számomra három alaptípus bontakozik ki.

Az írások egy része összefüggést keres a zenei szerkezetek, formák építésének, illetve a *gondolatok* szóbeli vagy írásbeli *elrendezésének* szabályai között, azaz a *zenei retorika* létét firtatja.

Más írások olyan *jelentéssel bíró zenei gesztusok* jelenlétét feltételezik, melyek szöveges és szöveg nélküli művekben egyaránt föltűnnek és többé-kevésbé azonos vagy hasonló lelki vagy gondolati tartalomhoz fűződnek. Az érett reneszánsz klasszikus és kései reneszánsz és korai barokk drámai madrigáljaiban gyakran tűntek föl efféle, jelentőségteljes zenei gesztusok, melyek a *madrigalizmus* néven összefoglalható eszközök egy csoportját al-

75 Nikolaus Listenius (1510-?) német zeneelmélet-író

76 *Musica Nicolai Listenii ab auctore denuo recognita multis novis regulis et exemplis adaucta*

kojták. A jelentőségteljes zenei gesztusok a barokk érzelem- (*affektus*-) központú zenéjében természetszerűleg továbbéltek, s közérthető üzenetüket a romantika, ezen belül a *programzene* is fölhasználta.

A szakirodalom leggazdagabb vonulata a *zenei ábrázolás* különféle eszközeit taglalja az egyszerű hangutánzástól a vizuális jelenségek hangra-fordításán át a lelki-érzelmi állapotok többrétű érzékeltetéséig. Ezeket az eszközöket a reneszánsz dereka óta jól ismeri a zeneszerzői gyakorlat; ezek adják a madrigalizmusok másik csoportját, s a későbbi korszakok során is fönmaradtak – hol komolyan, hol játékosan, hol ironikus formában.

A 20. század során a zeneelmélet, a zenetörténet, a pszichológia és a filozófia közös határvidékén több különleges próbálkozás született alapvető érzelmi és értelmi jelenségek és alapvető zenei jelenségek kapcsolatának föltárására, egy speciális *zenei nyelvezet* létének igazolására és tudományos meghatározására.

### ***1.2.1. A zene és a retorika***

Az elméletírók számára kézenfekvőnek tűnt összefüggést keresni a szöveg és a zene szervezésének szabályai között: A gondolatok megfogalmazásának, azaz a szövegek szervezésének és előadásának szabályait a retorika, a szónoklattan rögzítette, ezért az elméletírók – s gyakorta nyilván a zeneszerzők is – a retorika elveit kutatták, illetve követték a zenei formák, szerkezetek értelmezésében is. A zeneelmélet ezirányú törekvése a korai reneszánsz idején erősödött föl, amikor újra fölfedezték az antik szerzők e tárgyban írott munkáit. Közöttük a szakirodalom kiemelkedő jelentőségűnek tekinti Quintilianus<sup>77</sup> *Institutio oratoria* című művét, mely a középkor végén, 1416-ban vált újból ismertté. Bár a retorika alapanyaga a szöveg, elveinek zenei értelmezése nem korlátozódott a szöveges zenére: a hangszeres zene reneszánsz-kori elterjedésével az elmélet a tiszta zenei gondolatfűzés szabályait is gyakorta vetette össze a retorikai alapfogalmakkal.

Quintilianus tankönyve a jól fölépített szónoklat öt elemét nevezi meg. Ezek: 1. az *inventio* (az alapgondolatok megtalálása), 2. a *dispositio* (a gondolatok elrendezése), 3. az *elocutio* (kifejtés [más néven *elaboratio* /földolgozás/ vagy *decoratio* /ékesítés/], 4. a *me-*

---

77 Marcus Fabius Quintilianus (cca. 35 – cca. 100) hispániai születésű római szónok; jelentékeny hatást gyakorolt a középkori szónoklattanra és a reneszánsz irodalomra.

moría (emlékeztetés) és 5. a *pronuntiatio* (megszólaltatás). Szó szerint: „*Tehát a szónoklás teljes folyamata, ahogyan azt a legtöbb és legjelesebb szerző ránk hagyta, öt részből áll: kitalálásból, elrendezésből, kifejtésből, emlékeztetésből és megszólaltatásból vagy cselekvésből. (ugyanis mindkét néven említik).*”<sup>78</sup>. A humanista értékrend szerint mindezek egyetemleges célját három alapelv vezérli: *movere* (megmozdítani, serkenteni), *delectare* (gyönyörködtetni) és *docere* (tanítani).

Az ókori alapokon kivirágzó reneszánsz, s méginkább a barokk kor elméletírói – mind a retorika, mind a zene terén számos részfogalommal gazdagították, ám sokféleképpen át is alakították a fenti elveket. Ennek köszönhetően voltak, akik Cicero nyomán négytagú szerkezetéről beszéltek: 1. *Inventio* /kitalálás/; 2. *Dispositio* /elrendezés/ v. *Elaboratio* /feldolgozás/; 3. *Decoratio* /ékesítés<sup>79</sup>/; 4. *Pronuntiatio* /elmondás/ v. *Elocutio* v. *Actio*. A későbbi, barokk traktátusokban pedig már inkább hatrészes szerkezet szerepel; ezt a legtömörebben Mattheson<sup>80</sup> rögzítette a *Der vollkommene Capellmeister*<sup>81</sup> című 1739-ben kiadott alapvető írásában: „*Ami mármost az elrendezést illeti, az egy dallam vagy egy egész zenemű minden részletének és tulajdonságának megfelelő elrendezése, éppen úgy, ahogyan egy épületet berendezünk és leírunk, egy tervet vagy vázlatot készítvén, hogy megmutathassuk, hol fog elhelyezkedni egy-egy terem, szoba vagy kamra stb. A zenei elrendezésünk egy beszéd retorikai elrendezéséből származik, s attól csak a fölvetésben és a tárgy mibenlétében különbözik: onnantól ugyanazt a hat elemet figyelhetjük meg, melyek egy szónok számára is elő vannak írva, úgymint a bevezetés, témafölvetés, javaslattétel [a témakifejtés előzetes vázlat /A.J./], igazolás [megerősítés, kifejtés], ellenvetés és lezárás. Exordium, Narratio, Propositio, Confirmatio, Confutatio & Peroratio.*”<sup>82</sup> ([]-k között a magam magyarázó be-

78 „*Omnis autem orandi ratio, ut plurimi maxime auctores tradiderunt, quinque partibus constat: inventione, dispositione, elocutione, memoria, pronuntiatione sive actione (utroque enim modo dicitur).*” (Quintilianus: *Institutio oratoria, Liber tertius, Cap. (3)*)

79 Itt 'kifejtés' értelemben.

80 Johann Mattheson (1681 - 1764) német zeneszerző, elméletíró

81 A tökéletes karmester

82 Teil 2. Kapitel 14. §. 4. „*Was nun zum ersten die Disposition betrifft, so ist sie eine nette Anordnung aller Theile und Umstände in der Melodie, oder in einem gantzen melodischen Wercke, fast auf die Art, wie man ein Gebäude einrichtet und abzeichnet, einen Entwurff oder Riß machet, um anzuzeigen, wo ein Saal, eine Stube, eine Kammer u.s.w. angeleget werden sollen. Unsere musicalische Disposition ist von der rhetorischen Einrichtung einer blossen Rede nur allein in dem Vorwurff, Gegenstande oder Objecto unterschieden: dannhero hat sie eben diejenigen sechs Stücke zu beobachten, die einem Redner vorgeschrieben werden, nemlich den Eingang, Bericht, Antrag, die Bekräftigung, Wiederlegung und den Schluß. Exordium, Narratio, Propositio, Confirmatio, Confutatio & Peroratio.*”

toldásait közöltem). Eme hatrészes szerkezet három részbe tagolt, egyszerűsített változata végső soron a mai napig tartja magát az iskolai fogalmazványok 'Bevezetés-Tárgyalás-Befejezés' sémájában. Sajnos a részletek tanulmányozása jelentésváltozási folyamatokra is rávilágít: egyazon latin nyelvű szakkifejezés (pl. az *elocutio*) a különféle elméleti írásokban olykor egészen más értelmezést kaphat.

A zenei retorika irodalma egy évszázad alatt igen gazdag termést hozott. A 16. század második felére eljutott odáig, hogy megkeresse és megpróbálja fogalmakba önteni a középkori és reneszánsz retorika-tankönyvek teljes eszköztárának, az ún. retorikai alakzatoknak a zenei megfelelőit. A zenei/retorikai alakzatok legteljesebb táráát (mintegy 160 különféle retorikai példa megnevezésével) Joachim Burmeister<sup>83</sup> írta le egy összefoglaló elméleti munkájában<sup>84</sup>. A mű címe is, megjelenési ideje is jelképes súlyú. Az előbbieken már volt róla szó: a zeneelmélet – Boethius óta alkalmazott – két alapvető nézőpontja (*musica theoretica* és *musica practica*) mellett 1537-ben tűnt föl a '*musica poetica*' (a zene mint költészet) vizsgálódási szempontja. A Burmeister-könyv címe – *Musica poetica* – ennek a félév-századdal azelőtt bevezetett új fogalomnak a demonstratív vállalása és kifejtése. A könyv megjelenési időpontja pedig 1606. Éppen ezidőtájt érett forradalmi újdonsággá az opera műfaja, s rövidesen színre került Monteverdi műve, a *Favola d'Orfeo*.

Témánk szempontjából két jelenséget tartok lényegesnek kiemelni:

1. A zene és a retorika összefüggései elsősorban és alapvetően a kompozíció szerkezetét, fölépítését érintik. Ezt az elvet különösen a késő-reneszánsz és a barokk korszak elméletírói emelték ki.

2. A *musica poetica* alapelveinek megszületése a zenei szakírók figyelmét új, lényeges területre irányította. A zeneszerző és a zenész előadó mindig is vágyakozott rá, hogy az érzelkek, érzelmek révén képes legyen megmozdítani, befolyásolni a hallgatóság képzeletét. A *musica poetica* körében taglalt új gondolatok ennek a hatásnak, befolyásnak az eszközeit vették szemügyre, s kezdték tudatosítani a 16. században.

---

83 Joachim Burmeister (cca 1566 - 1629) német zeneszerző, költő, elméletíró

84 *Musica poetica* / Költői zene (1606)

### ***I.2.2. A madrigalizmusok***

A reneszánsz korszak óriási lépéseket tett a zenei szerkesztés technikájának fejlesztésében. A polifonikus gondolkodásmód egyre bonyolultabb megnyilvánulásai azonban nem tekinthetők pusztán szellemi játéknak: a magasrendű szerkezetek létrehozásában áhítatos szándék nyilatkozott meg. Az alkotó ember mind magasabb színvonalon és mind több szabály teljesítése útján törekedett megközelíteni, utánozni a teremtett világban tapasztalt rendet. A mindennapi zeneszerzői gondolkodás – ennek némiképp ellentmondva – kellemes és könnyen befogadható élményeket kívánt szerezni közönségének. Nagyon leegyszerűsítve a bonyolult helyzetképet: a magas röptű, latin nyelvű egyházi muzsika (misék, motetták) a bonyolultabb, polifonikus szervezőmódot művelte, a világi zenében kivirágzott a nemzeti nyelven megszólaló dalkultúra (chansonok, frottolák, songok). A kortárs irodalom robbanásszerű fejlődése és a zeneszerzői-előadói igény azonban hamar teremtett átjárást a kétféle gondolkodásmód között. A trecento kezdeti igénytelen, háromszólamú madrigál-típusából a reneszánsz derekára igényes új műfaj született. Az érett reneszánsz – többnyire ötszólamú – madrigálja gazdag polifonikus eszköztárat is mozgósított, de súlyt helyezett rá, hogy a közönség figyelmét könnyen érthető, változatos zenei képekkel tartsa fenn (amiképpen egy jó prédikátor vagy tanító is helyesen teszi, ha emelkedett előadását egy-egy tréffával, szellemes példával színesíti).

A hatékony, sikeres szónok és a sikeres zenész eszközeinek rokonságára már Tinctoris<sup>85</sup> is fölhevítette a figyelmet. *Liber de arte contrapuncti* /az ellenpont művészetéről írott könyv/ című munkájának harmadik kötetében ezt írta: „Amiképpen ugyanis a beszéd művészetében, Tullius [Cicero] megállapítása szerint leginkább a változatosság gyönyörködteti a hallgatót, ugyanúgy a zenében az összhangzatok sokfélesége nagy mértékben gyönyörűségeire indítja a hallgatók lelkét; ezért Etikájában a filozófus nem kételkedik a változatosságot a legédesebb/leggyönyörűsebb dolognak tartani és az emberi természet számára azt szükségesnek ítélni.”<sup>86</sup> Nem kételkedhetünk benne, hogy Tinctoris a zene változatossága címén olyan, közérthető eszközök alkalmazására gondol, melyek ugyanúgy teszik elevevé

85 Johannes Tinctoris (cca. 1435 – 1511) németalföldi zeneszerző és elméletíró

86 „*Quemadmodum enim in arte dicendi varietas secundum Tullii sententiam, auditorem maxime delectat, ita et in musica concentuum diversitas animam auditorum vehementer in oblectamentum provocat, hinc et philosophus, in Ethicis, varietatem jocundissimam rem esse naturamque humanam ejus indigentem asserere non dubitavit.*” (Tinctoris: *Liber de arte contrapuncti, Liber tertius, Capitulum VIII.* )

a jól szerkesztett zenét, ahogyan egy jól megválasztott szónoki tréfa rávilágítani képes a magasröptű mondanivaló lényegére.

Az előbbieken már említett szónoklattani alakzatok egy széles csoportját alkotják azok az eszközök, melyekkel a beszélő a '*decoratio*' (a mondanivaló ékesített, szemléletes példával megtűzdelt kifejtése) során élhet. Ezek a retorikai fogások a szöveg egy-egy-gondolatának szemléltetését, kiszínezését, illetve a szöveggel kapcsolatos érzelmek keltését szolgálják. A zenei retorika hasonló, szemléltető alakzatainak egy nagyobb csoportját (az ún. 'Hypotyposis' osztályt) a zeneírás '*madrigalizmus*' néven is emlegeti.

A madrigalizmus fogalma meglehetősen ismert, de pontos meghatározása a legjelesebb lexikonokból (Groves, MGG, Brockhaus) hiányzik. A reneszánsz kor énekes zenéjét tagláló különféle tanulmányokból úgy tűnik, hogy több, különféle mélységű rétege van, melyek a hangutánzástól a szófestés egyszerűbb és emelkedettebb formáin keresztül egészen a „*musica riservata*” gyakorlatáig és az elvont fogalmak, érzelmek egyezményes szabályok szerinti zenébe-öntéséig húzódnak. A madrigalizmusok eszköztára ennek megfelelően ropant gazdag. A szakirodalom értékelő megállapításainak zavarba ejtő sokféleségéből úgy tűnik: a reneszánsz és korai barokk korszak madrigalistái attól függően választották meg kifejező eszközeiket, hogy milyen – a művészetek, s ezen belül a zene feladatára vonatkozó – filozófiai vagy esztétikai nézetek hatása alatt működtek. Ennek megfelelően nagyjából négy típus található a '*madrigalizmusok*' körében:

a) a kottaképben megjelenő, „az előadónak szóló” ötletek (két egész-hang: egy szempár jelölése, befeketített kottafej: gyász stb; ez az eszköz a „*musica riservata*” nevet szokta kapni); egy nevezetes „szempár”-példa Luca Marenzio (1560-1599) *Occhi dolci e soavi* (édes és kedves szemek) című madrigáljából [occhi = szemek]:

Oc - chi dol - ci e so - a - vi

Oc - chi dol - ci e so - a - vi

Oc - chi dol - ci e so - a - vi

2. Marenzio: *Occhi dolci e soavi*, 1-5.



és **d**) csoportba tartozó eszközök illusztráló szándéka a hallgató számára megérezhető **(c)** vagy eltéveszthetetlen **(d)**.

Scen - di dal pa - ra - di - so Ve - ne - re, scen - di  
 Scen - di dal pa - ra - di - so Ve - ne - re,  
 Dal pa - ra - di - so Ve - ne - re, dal pa - ra - di - so Ve - ne - re  
 Scen - di dal pa - ra - di - so Ve - ne - re,  
 Scen - di

4. Marenzio: **Scendi dal Paradiso**, 1-7.

### I.2.3. A barokk affektus-zene

A szakasz címében tudatosan kerültem az elterjedt „affektus-tan” (Affektenlehre) megjelölést. A modern zenetörténeti szakirodalom tekintélyeként számon tartott George J. Buelow leszögezi, hogy „...igazából egyetlen olyan átfogó, összefüggő elmélet sem született a barokk korban, amely megvilágította volna, hogy az affektusokat miként kell a zenében megjeleníteni.”<sup>89</sup> A barokk zene – különösen az árnyaltan kifejező bachi vokális muzsika – elemzői hajlamosak voltak feltételezni egy összefüggő zenei eszközrendszert, mely mintha szótárszerűen tartalmazta volna egy közösen beszélt zenei nyelv szavait az érzelmek leírásához. „...az elméletírók ... rendületlenül hittek benne, hogy a zenei figurák efféle rögzült rendszere képezte a barokk 'affektus-tan' egyik alapját. Az újabb kutatások világosan megmutatták, hogy jellegzetes érzelmi tartalommal bíró állandósult zenei figurák soha nem léteztek – sem a barokk kor zeneszerzőinek fejében, sem az elméletírók magyarázataiban.”<sup>90</sup> E megállapítások fényében az 'affektus-tan' kifejezés értelmét veszíti. Abban viszont minden zenetörténeti szemlélet megegyezik, hogy a barokk korszak felfogása szerint a zene (és

89 „...in fact no one comprehensive, organized theory of how the Affects were to be achieved in music was ever established in the Baroque period.” (Groves Dictionary of Music. *Rhetoric and Music 4. Affects*)

90 „...writers, including Bukofzer, continued to believe that such a stereotyped set of musical figures was an essential aspect of a Baroque theory of Affects. More recent research has clearly shown that a concept of stereotyped musical figures with specific affective connotations never existed in the Baroque composer's mind or in theoretical explanations.” (Groves Dictionary of Music. *Rhetoric and Music 4. Affects*)



minden más művészet) alapvető feladata az emberi érzelmek (emotio), szenvedélyek (passio) és lelkiállapotok (affectio) megjelenítése (s ezáltal a hallgatóban való fölébresztése is). Mint annyi más gondolatnak, ennek is megtalálni alapját a görög filozófia esztétikai nézeteiben. Platón és Arisztotelész is világosan megfogalmazta a zene és az érzelmek összefüggését, s ezzel együtt a hatást is fölismerték, amit a zene az emberre tenni képes. A zenei *ethosz* fogalma ettől fogva a görög zeneelmélet egyik ismert alapelve. A barokk kor a tudományok előrehaladtával további összefüggéseket vélt találni: Bacon, Leibniz és mindenekelőtt Descartes úgy vélte, hogy racionálisan és tudományosan föltárható az érzelmek fiziológiai természete, azaz fölismerhetők az érzelmek objektív élettani jelei (*Les passions de l'âme*, 1649). Ezekkel a filozófiai próbálkozásokkal a zeneszerzők nemigen foglalkoztak, ám az nyilván való, hogy a korszak zeneművei minden lehetséges eszközt – dallam, harmónia, hangnem, tempó, ritmika, metrum, akcentus, dinamika stb. – az affektusok kifejezésének szolgálatába állították. Tekintettel arra, hogy a kor Európája sok tekintetben egységes zenei nyelvet beszélt, a kifejezésre tett próbálkozások is gyakran jutottak egyforma eredményre számos zeneszerző műhelyében. (Nem kis mértékben ennek is köszönhető a kutatók utólagos félreértése, amikor a sok hasonló modorban beszélő muzsika láttán közös eszközrendszert, „közmegegyezést” sejtettek...) A korszak legnagyobb szabású szerzői pedig integrálták eszköztárukba és szuverén módon alkalmazták mindazt, amit e téren a középkor óta a dokumentálható kompozíciós technikák fölhalmoztak. Bizonyosra vehető, hogy Bach vagy Händel elméleti képzésében szerepet kaptak a zenei retorika elvei (már csak azért is, mert az iskolai oktatásnak akkor még részét képezte az elemi retorika ismerete), és az is bizonyos, hogy a magasrendű kontrapunkt-tanulmányok mellett kellő mértékben tájékozódtak a madrigalisták többszólamú és a korai olasz operaszerzők egyszólamú kifejezőmódjában is. Bach vokális kompozíciói egész példatárral szolgálnak e tekintetben. A passiótörténet számos lehetőséget kínál a kifejező eszközök alkalmazására. Álljon itt egy többszólamú és egy egyszólamú példa. A János-passió 7. korálja (*O grosse Lieb*) a szenvedést jövendőli. A „Marterstrasse” (mártír-út, a szenvedés útja) szónál nemcsak a látványos basszus-menet alkalmazza a fájdalom ábrázolására a reneszánszban kifejlesztett eszközt, a kromatikus mozgást; a zeneszerző átmenő hangokkal a korál-dallamot is elszínezi. Az 5-6. ütem két szavában – „*diese Marterstrasse*” – mindösszesen nyolc lefelé és egy fölfelé mozduló kisszekund-lépés fordul elő:

4.  
Die dich ge - bracht auf die - se Mar - ter - stra - ße:

5. Bach: **Johannes-Passion**, 7. Choral: O grosse Lieb', 3-6.

Amikor pedig Pilátus megostoroztatja Jézust, az evangélista szólama hirtelen kilép megszokott kereteiből: a „geisselte ihm.” (megostoroztatta) hangjaiban világosan látni/hallani a korbács fonadékaiknak tekeredését:

Da nahm Pi - la - tus Je - sum und gel - tet ihn!

6. Bach: **Johannes-Passion**, 30. Recitativo, 2-5.

Lehetséges, hogy Európa alakult át véglegesen a barokk időszakában, s ezért tűnik úgy a szemlélőnek, hogy a 18. század első harmada után a zenetörténet-zeneelmélet e részkerésében egy ideig nincsen értelme az egész kontinensre vonatkozó általános érvényű megállapításoknak. Az alkotók önállóan, egyéni ízlésük diktálta mértékben hoztak döntéseket a kifejező zenére vonatkozóan; olykor pedig megrendelést teljesítettek. Szórakoztató olvasni miként írt édesapjának Mozart az egzotikus környezetbe helyezett operacselekményről és az ahhoz fűződő 'török' zenei motívumokról: „*A történet török, s az a címe: »Belmont és Konstanze, avagy Szöktetés a szerájból«.* A nyitányt, az I. felvonás kórustételét és a zárókórust török zenével fogom megcsinálni.”<sup>91</sup>

#### ***I.2.4. A romantikus programzene***

A kifinomult és gazdag eszköztárat alkalmazó zenei kifejező törekvések következő időszaka a 19. századi romantika, melynek egyik legjelentékenyebb – de mindenképpen nagyhatású – vonulata a programzene kivirágása. Igaz, eddig azt láttuk, hogy a szöveggel „együttműködni” hivatott eszközöket a vokális zene fejlesztette ki, s az így nyert beszédes

91 „Das Sujet ist türkisch und heißt: »Belmont und Konstanze, oder: Die Verführung aus dem Serail.« Die Sinfonie, den Chor im 1. Act und Schlußchor werde ich mit türkischer Musik machen.” (Mozart an seinem Vater, 1. August, 1781.)

eszközök azután átkerültek az instrumentális zenébe és ott tovább is éltek. A romantikus programzene más tőről fakadt; alapvetően hangszeres indíttatású, sőt meghatározása ki is zárja az énekes zenei műfajokat. A hivatalos terminológia szerint a programzene „*Olyan hangszeres zene, amely valamilyen fogalmilag megragadható téma leírásával vagy annak érzékeltetésével kapcsolatos; erre rendszerint a zeneszerző utal a tartalom írásos ismertetésével vagy a címadással.*”<sup>92</sup> Mégis: két fontos momentum a romantikus programzenét is erősen köti az énekes zenéhez.

1. Ahogy már volt szó róla: a hangszeres zene a szövegek tartalmát kifejezni képes eszközök jelentékeny részét évszázadokon keresztül az énekes zenétől vette át, vagy azzal párhuzamosan fejlesztette ki. A romantika hangszeres programzenéje tehát áttételesen nagyon is sokat kapott a vokális zenétől.

2. A programzene billentyűs eszköztárának egyik lényeges forrása a romantika kezdetén Schubert révén forradalmian megújuló dalmuzsika, illetve az új típusú romantikus dal zongorakísérete volt.

### ***1.2.5. A zene mint nyelvezet***

Az elméletírás minden eddigi korban arra törekedett, hogy – kevesebb vagy több új fölismerésének birtokában – újra-fogalmazza vagy újakkal helyettesítse saját, elfogadott alapigazságait. A 20. századi zeneelmélet ehhez a törekvéshez a filozófia és az esztétika mellett a pszichológia segítségét is igénybe vette. Meyer<sup>93</sup> és Adorno<sup>94</sup> általános érvényű összefüggéseket keresett a zenei jelenségek értelmezésére vonatkozóan, Cooke<sup>95</sup> azonban direkt és konkrét feltételezéseket fogalmazott meg. Az 1959-ben megjelent *The Language of Music* című művében szabályos szótárt állított össze, melyben 16 alapvető dallami alakzat (pl. „*emelkedő 5-1-(2)-3 (moll) [azaz m-l-(t)-d'] ≈ tragédia*” vagy „*ereszkedő 5-(4)-3-(2)-1 (dúr) [azaz s-(f)-m-(r)-d] ≈ megnyugvás, vigasztalás*” stb.) mellett a zenében létrejövő ritmikai, metrikai és tonális feszültségekhez és oldásokhoz is határozott jelentést, tartalmat fűzött. Fejtegetéseit nem hipotézisként fogalmazta meg: minden állításához szöveges és

92 Brockhaus Riemann Zenei lexikon III. kötet O-Z; 155.o

93 Leonard B. Meyer (1918-2007) amerikai zeneszerző, zenetörténész és filozófus

94 Theodor Wiesengrund-Adorno (1903-1969) német filozófus, zeneesztéta és szociológus

95 Deryck Cooke (1919-1976) angol zenetörténész

szövegtelen zeneműrészeket kottapéldáinak kis csokrát fűzte. Cooke szerint a fölismert összefüggések a zenetörténet bármely korában és bármely típusú zenében egyformán fejtették és fejtik ki hatásukat, s végső soron úgy találta: fölfedezéseinek alapján megfejthetővé válik a szövegtelen zenék jelentése (érzelmi-értelmi „tartalma”). *„Bizonyosnak látszik, hogy ha a zene titokzatos megérezéseket fejez ki, akkor ezt a zenei nyelv érzelmes szavai útján kell tennie, épp úgy, ahogyan, mondjuk, San Juan de la Cruz írásai az ő titokzatos megérezéseit a beszélt nyelv érzelmes szavai útján fejezik ki.”*<sup>96</sup> A szerző egy félmondata arra is utal, hogy a jellegzetes fordulatok „önjáró” módon működnek: *„A zeneszerző, aki öntudatlan érzelmeit a zene pontatlan nyelvén fejezi ki, s gyakran nincs is teljesen tudatában annak, hogy tulajdonképpen mit beszél, valójában 'leleplezi magát'...”*<sup>97</sup> Azaz: Cooke szerint a komponisták nem tudatosan beszélnek egy egyezményes zenei nyelvet, hanem önkéntelenül alkalmazzák a kifejező zene századokon átnyúlóan érvényes törvényszerűségeit.

Dolgozatomban törekszem nyomára jutni annak is, hogy Kodály vokális zenéjének kifejező-ábrázoló eszközei az előbbieken föl idézettek közül melyik csoporthoz állnak legközelebb.

---

96 *„What seems certain is that if music does express mystical intuitions, it must do so through the emotional terms of musical language, just as the writings of, say, St. John of the Cross express his mystical experience in the emotional terms of spoken language.”* (Cooke: *The Language of Music*; 272.o)

97 *„The composer, expressing unconscious emotions in the inexplicit language of music, and often not fully realizing himself exactly what he is saying, does indeed 'give himself away'...”* (Cooke: i.m. 273.o)

## II. Kodály kórusművei

### II.1. A kórusművek áttekintése alaptípusok szerint

Dolgozatom bevezetőjében a kórusművekről pusztán számadatokat közöltem. Ezek az adatok azonban csak arról adnak tájékoztatást, hogy az egyes kórustípusokba tartozó együttesek hány nekik szánt darab közül válogathatnak. A teljes képet árnyalja, hogy a szerző jó néhány kórusművét többféle kórustípus számára hozzáférhetővé tette. A változatok egy része egyszerű „translocatio”<sup>98</sup> (TL: egynemű karról egynemű karra; pl. *Jelenti magát Jézus*), más esetekben átírat, „transcriptio” (TS: egynemű karról vegyeskarra; pl. *Fölszállott a páva*); néhány esetben pedig hasonló zenei alapra épülő kompozíciók, önálló „variáns”ok csoportja (V: mű több változatban; pl. *Ének Szent István királyhoz*).

Lássuk ezután a „több-alakú” műveket (a címek mögött, zárójelben a különféle változatok számát és minősítését közlöm): *A csikó* (2, gyermekkar, férfikar [TL]), *A magyarokhoz* (3, gyermekkar, férfikar [TL], vegyeskar [TL]), *A szabadság himnusza* (4, kétszólamú gyermekkar, háromszólamú nőikar [TS], férfikar [TL], vegyeskar [TS]), *Adventi ének* (2, egyszólamú kar kísérettel [V], vegyeskar [V]), *Az éneklő ifjúsághoz* (2, gyermekkar, fiú-vegyeskar [TS]), *Első áldozás* (2, egyszólamú kar kísérettel [V], vegyeskar [V]), *Esti dal* (3, gyermekkar, férfikar [TL], vegyeskar [TS]), *Ének Szent István királyhoz* (6, egyszólamú kar kísérettel [V], nőikar [V], férfikar [V], fiú-vegyeskar [V], kisebb vegyeskar [V], nagyobb vegyeskar [V]), *Fölszállott a páva* (2, férfikar, vegyeskar [TS]), *Jelenti magát Jézus* (2, gyermekkar, férfikar [TL]), *Jelige* (4, gyermekkar, férfikar [TL], kis vegyeskar [TS], nagy vegyeskar [TS]), *Könyörgés* (2, nőikar, vegyeskar [TL]), *Köszöntő / Nagyszalontai köszöntő* (3, gyermekkar „könnyű letét” [V], gyermekkar [V], vegyeskar [V]), *Meghalok, meghalok* (2, nőikar [V], nőikar [V]), *Miatyánk* (2, bicinium, vegyeskar [TS]), *Semmit ne bánkódjál* (3, férfikar, nőikar [TL], vegyeskar [TS]), *Stabat mater* (2, férfikar, vegyeskar [TS]), *Újlesztendőt köszöntő* (2, gyermekkar, vegyeskar [TS]), *Túrót eszik a cigány* (2, gyermekkar, vegyeskar [TS]). Végző soron 19, több-alakú mű van, 50 változatban. Közülük 8 egyszerű áttétel [TL], 13 átírat [TS] és 15 variáns [V]. Ennek a dolgozatnak nem fel-

98 Bárdos Lajos kifejezése: egyneműkari áthelyezése változtatás nélkül másik egyneműkar számára; ok-táv-, esetleg szeptim- vagy nóna-távolságba

adata, hogy meghatározza, hol van a határ önálló darab és változat között. Az adatok közlésében ezért hagytam meg az eredeti számot.

Tovább bonyolítja a tájékozódást, hogy jó néhány kompozíció különféle okok miatt nem került be a Kodály kórusműveit tartalmazó, gondosan szerkesztett, szép kiállítású, 1972-ben kiadott gyűjteményekbe, s ezáltal a köztudatba se. Egy esetben (*Stabat mater*) ez a helyzet egy teljesen hibás változat általános elterjedéséhez vezetett.

Hiányoznak a fent említett 1972-es gyűjteményekből:

- *A 114. genfi zsoltár* – vegyeskar orgonakísérettel (1948)<sup>99</sup>;
- *Adventi ének* – egyszólamú kar orgona/harmóniumkísérettel (1944)<sup>100</sup>;
- *Ave Maria* – nőikar, kamarazenevari vagy orgonakísérettel (1898)<sup>101</sup>;
- *Canticum nuptiale* – férfikar<sup>102</sup>;
- *Első áldozás* – egyszólamú kar orgona/harmóniumkísérettel (1942)<sup>103</sup>;
- *Ének Szent István királyhoz* – egyszólamú kar orgona/harmóniumkísérettel (1938)<sup>104</sup>;
- *Intermezzo* – vegyeskar zenekar-kísérettel (1956)<sup>105</sup>
- *Jézus és a gyermekek* – egyszólamú kar orgona/harmóniumkísérettel (1946)<sup>106</sup>;
- *Jövel Szentlélek Úr Isten* – vegyeskar (1962)<sup>107</sup>;
- *Kállai kettős* – vegyeskar zongorakísérettel (1937)<sup>108</sup>;
- *Könyörgés* – nőikar (1945)<sup>109</sup>;
- *Könyörgés* – vegyeskar (1946)<sup>110</sup>;

---

99 Külön kottában elérhető.

100 Az 1943-as vegyeskari mű átírata; csak egyházi kiadványban jelent meg.

101 A kötetek kiadásának idején csak szűkebb körben volt ismert; néhány éve külön kottában elérhető.

102 Vidám alkalmi kompozíció; kéziratban maradt. Megtalálható Kecskeméti István *Kodály zenei köszöntője Szabolcsi Bence esküvőjére* című cikkében (in *Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete - Magyar Zenetörténeti Tanulmányok*; Kecskemét. 1992. Kodály Intézet, 135-150.o)

103 A Magyar Kórus kiadta, kötetben csak az 1943-as vegyeskari átírat jelent meg.

104 A Magyar Kórus 1938-ban kiadta, a háború után csak egyházi kiadványban jelent meg; a jubileumi kötetekben csak öt másik változata szerepel.

105 A Hány-daljáték zenekari tételének fölkérésre készült átírata dr. Vargha Károly szövegével.

106 Sokáig csak egyházi kiadványban jelent meg; jelenleg külön kottában elérhető.

107 Csak egyházi kiadványban jelent meg.

108 Nehezen elérhető; a Zeneakadémia könyvtárában nem, a Kodály Intézetben megtalálható.

109 Csak egyházi kiadványban jelent meg; eltérő, világi szöveggel (*Ó, szép béke*) tankönyvbe is bekerült.

110 Csak egyházi kiadványban jelent meg.

- *Magyar mise* – egyszólamú kar orgona/harmóniumkísérettel (1944)<sup>111</sup>;
- *Miatyánk* – vegyeskar (1964)<sup>112</sup>
- *Mikoron Dávid* – egyszólamú kar orgona/harmóniumkísérettel (1948)<sup>113</sup>;
- *Miserere* – kettős vegyeskar (1903)<sup>114</sup>;
- *Pange lingua* – vegyeskar orgonakísérettel (1929)<sup>115</sup>;
- *Salló Pista* – vegyeskar (1929)<sup>116</sup>;
- *Semmit ne bánkódjál* – vegyeskar (1952)<sup>117</sup>;
- *Stabat mater* – férfikar (1898)<sup>118</sup>;
- *Stabat mater* – vegyeskar (1962)<sup>119</sup>;
- *Tantum ergo I-V.* – gyermekkar orgona/harmóniumkísérettel (1928)<sup>120</sup>;
- *Újlesztendőt köszöntő* – vegyeskar (1961)<sup>121</sup>;
- *Vejnemőjnen muzsikál* – gyermekkar zongorakísérettel (1944)<sup>122</sup>;

A nagyobb szabású, zenekarral vagy orgonával kísért kompozíciók esetében indokolható a külön közlés; a *Kállai kettős*, a *Laudes organi*, a *Missa brevis*, a *Psalmus hungaricus*, a *Te Deum* vagy a *Vértanúk sírján* ebben a formában évtizedek óta, a fiatalkori *Assumpta est* néhány esztendeje elérhető; ám a Hány-daljátékból 1956-ban Vargha Károly szövegével vegyeskarra átírt *Intermezzo*, vagy az 1962-ben oxfordi megrendelésre írt *The Music Makers* kottáját Magyarországon már csak komoly kutatómunka árán lehet beszerezni.

---

111 Csak egyházi kiadványban jelent meg;

112 A *Bicinia hungarica* I. 60. számának háromszólamú átírata; csak egyházi kiadványban jelent meg.

113 A *Psalmus hungaricus* vezérdallama önálló népéneként a Magyarországi Református Egyház 1948-ban kiadott *Énekeskönyvében* 263. szám alatt, hangszerkísérete 1959-ben az *Énekeskönyvhöz* csatlakozó *Református korálkönyvben*, szintén 263. szám alatt, az egyszólamú kar és a hangszerészólam együtt a Magyarországi Baptista Egyház *Evangéliumi Vegyeskarok* kötetében (1968) jelent meg.

114 A kötetek kiadásának idején csak szűkebb körben volt ismert; jelenleg külön kiadványban elérhető.

115 Külön kiadványban elérhető.

116 Jókai Mór kedves nótájának földolgozása, fölkerésre készült és kéziratban maradt; jelenleg a miskolci Herman Ottó múzeum őrzi. Megjelent: *Kodály Zoltán levelei* (szerk. Legány Dezső) 356.o.

117 A férfikari mű átírata; csak egyházi kiadványban jelent meg.

118 A kötetek kiadásának idején csak szűkebb körben volt ismert; néhány éve külön kiadványban elérhető.

119 Egyházi kiadványokban sokáig hibás harmonizálásban jelent meg; a szerző által jóvá hagyott átírata csak szűkebb körben volt ismert; néhány éve külön kiadványban elérhető.

120 Külön kiadványban elérhető;

121 A gyermekkari mű változata; angliai megrendelésre készült, ott külön kiadták; nehezen elérhető.

122 Külön kiadványban elérhető.

Jól látható: az időben mégoly közeli és minden cselekedetében rendezett zeneszerző műveinek pontos áttekintését is megnehezítik a történelmi körülmények. A dolgozat végén egy részletes áttekintés foglalja össze a kóruskompozíciókkal kapcsolatos legfontosabb adatokat. Ott a művek a címük szerinti betűrendben jelennek meg.

A következőkben viszont kórustípusonként sorolom föl Kodály Zoltán összes karművét. Megjegyzések: 1. Azok a darabok \* jelet kaptak, melyekből a zeneszerző több változatot is készített. 2. Külön csoportba kerültek a gyermekkarok és a nőikarok. A Bevezetőben már volt róla szó: arra nézve nincsen világos utalás, hogy a magas hangokra írt egynemű karok melyike nevezendő gyermekkarnak és melyike nőikarnak. Ahogy ott is jeleztem: önkényesen készített felosztásban elsősorban a szöveg tartalmát vettem figyelembe. Egy mű (*A szabadság himnusza*) esetében pedig a kétszólamú változatot a gyermekkarok, a kicsit bonyolultabb szövéssű háromszólamút pedig a nőikarok közé soroltam.

### **II.1.1. Egyszólamú karok orgonakísérettel (6)**

- |   |                                |
|---|--------------------------------|
| 1. <i>Adventi ének / Veni veni Emmanuel</i> *   | 4. <i>Jézus és a gyermekek</i> |
| 2. <i>Első áldozás / Admonitiones Diaconi</i> * | 5. <i>Magyar mise</i>          |
| 3. <i>Ének Szent István királyhoz</i> *         | 6. <i>Mikoron Dávid</i>        |

### **II.1.2. Gyermekkarok (59)**

#### **gyermekkarok kíséret nélkül (56)**

- |   |  |
|---|--|
| 1. <i>A 150. genfi zsoltár</i>                          | 31. <i>Házasodik a vakond</i>                    |
| 2. <i>A csikó</i> *                                     | 32-38. <i>Hét könnyű gyermekkar</i>              |
| 3. <i>A juhász / Juhásznóta</i>                         | – 1. <i>Éva, szívem, Éva</i>                     |
| 4. <i>A magyarokhoz</i> *                               | – 2. <i>Falu végén</i>                           |
| 5. <i>A süket sógor</i>                                 | – 3. <i>Héja</i>                                 |
| 6. <i>A szabadság himnusza / Marseillaise</i> (2 sz.) * | – 4. <i>Versengés</i>                            |
| 7-11. <i>Angyalkert</i> – Játékdalok                    | – 5. <i>Ciróka</i>                               |
| – 1. <i>Kecskejáték</i>                                 | – 6. <i>Jó gazd'asszony</i>                      |
| – 2. <i>Tyúkozás</i>                                    | – 7. <i>Zöld erdőben</i>                         |
| – 3. <i>Gyertyajáték</i>                                | 39. <i>Isten kovácsa</i>                         |
| – 4. <i>Bent a bárány...</i>                            | 40. <i>Jelenti magát Jézus</i> *                 |
| – 5. <i>Vásárosdi</i>                                   | 41. <i>Jelige</i> *                              |
| 12. <i>Angyalok és pásztorok</i>                        | 42. <i>Kár!</i>                                  |
| 13. <i>Aurea libertas / Arany szabadság</i>             | 43. <i>Katalinka</i>                             |
| 14. <i>Az éneklő ifjúsághoz</i> *                       | 44. <i>Lengyel László</i>                        |
| 15. <i>Békedal</i>                                      | 45. <i>Méz, méz, méz</i>                         |
| 16. <i>Cigánysirató</i>                                 | 46. <i>Nagyszalontai köszöntő</i> *              |
| 17. <i>Cú föl, lovam</i>                                | 47. <i>Nagyszalontai köszöntő</i> – könnyű letét |



18. *Egyetem-begyetem*
19. *Gergely-járás*
20. *Gólya-nóta*
21. *Hajnövesztő*
22. *Harangszó*
23. *Harasztosi legénynek*
24. *Harmatozzatok!*
- 25-30. *Hat tréfás kánon* – Népi szövegekre
  - I. *Lencse, borsó, kása*
  - II. *Madarak voltunk*
  - III. *A leányka szóttalan*
  - IV. *Tyúkkergető (Új kőkút)*
  - V. *Fürdő után (Kerek ez a tó)*
  - VI. *Mikor mentem misére*

### **II.1.3. Nőikarok (24)**

#### **nőikarok kíséret nélkül (23)**

1. *A szabadság himnusza / Marseillaise* (3 sz) \*
2. *Árva vagyok*
3. *Ave Maria [1935]*
4. *Csalfa sugár*
5. *Ének Szent István királyhoz* \*
6. *Esti dal* \*
7. *Fancy / Dal*
8. *Három gömöri népdal*
9. *Hegyi éjszakák I*
10. *Hegyi éjszakák II*
11. *Hegyi éjszakák III*
12. *Hegyi éjszakák IV*
13. *Hegyi éjszakák V*

#### **nőikar kísérettel (1):**

### **II.1.4. Férfikarok (26)**

#### **férfikarok kíséret nélkül (25)**

1. *A csikó* \*
2. *A franciaországi változásokra*
3. *A magyarokhoz* \*
4. *A nándori toronyőr*
5. *A szabadság himnusza / La Marseillaise* \*
6. *Bordal (Két férfikar – 1.)*
7. *Canticum nuptiale*
8. *Emléksorok Fáy Andrásnak*
9. *Esti dal* \*

48. *Nyulacska*
49. *Pünkösödölő*
50. *Szolmizáló kánon*
51. *Táncnóta*
52. *Túrót eszik a cigány* \*
53. *Újesztendőt köszöntő* \*
54. *Ürgeöntés*
55. *Villő*
56. *Vízkereszt*

#### **gyermekkarok kísérettel (3)**

57. *Karácsonyi pásztortánc* (furulya vagy fuvola)
58. *Tantum ergo I – V* \* (orgona vagy harmónium)
59. *Vejnemöjnën muzsikál* (zongora)

#### **14-15. Két zborvidéki népdal**

- 1. *Még halok, még halok* \*
  - 2. *Piros alma mosolyog*
16. *Könyörgés* \*
  17. *Még halok, még halok* – zborvidéki népdal \*
  - 18-21. *Négy olasz madrigál*
    - 1. *Chi vuol veder*
    - 2. *Fior scoloriti*
    - 3. *Chi d'amor sente*
    - 4. *Fuor de la bella caiba*
  22. *Semmit ne bánkódjál* \*
  23. *Szent Ágnes ünnepére*

#### **24. Ave Maria [1898]** (kamarazenekar vagy orgona)

14. *Huszt*
15. *Isten csodája*
16. *Jelenti magát Jézus* \*
17. *Jelige* \*
18. *Justum et tenacem / Rendületlenül*
19. *Karádi nóták*
20. *Kit kéne elvenni?*
21. *Mulató gajd (Két férfikar – 2.)*
22. *Nemzeti dal*

10. *Élet vagy halál*
11. *Ének Szent István királyhoz* \*
12. *Fölszállott a páva* \*
13. *Hej, Büngözsdi Bandi*  
férfikar kísérettel (1):

23. *Rabhazának fia*
24. *Semmit ne bánkódjál* \*
25. *Stabat mater* \*
26. *Katonadal* (trombita és kisdob)

### II.1.5. Vegyeskarok (65)

vegyeskarok kíséret nélkül (53)

1. *A 121. genfi zsoltár*
2. *A magyar nemzet*
3. *A magyarokhoz* \*
4. *A szabadság himnusza / La Marseillaise* \*
5. *A székelyekhez*
6. *Adventi ének / Veni veni Emmanuel* \*
7. *Akik mindig elkésnek*
8. *An ode for music / Óda a muzsikához*
9. *Az 50. genfi zsoltár*
10. *Az éneklő ifjúsághoz* \*
11. *Balassi Bálint elfelejtett éneke*
12. *Békesség-óhajítás, 1801. esztendő*
13. *Cohors generosa / Régi magyar diákköszöntő*
14. *Csatadal*
15. *Első áldozás* \*
16. *Este*
17. *Esti dal* \*
18. *Ének Szent István királyhoz – fű vegyeskarra* \*
19. *Ének Szent István királyhoz – kisebb vkarra* \*
20. *Ének Szent István királyhoz – nagy vkarra* \*
21. *Fölszállott a páva* \*
22. *Gömöri dal*
23. *Horatii carmen II. 10 / A szép énekszó...*
24. *I will go look for death / Gyászének*
25. *János köszöntő*
26. *Jelige – kis vegyeskarra* \*
27. *Jelige – nagy vegyeskarra* \*
- vegyeskarok kísérettel (12)
54. *A 114. genfi zsoltár* (orgona)
55. *Assumpta est Maria* (zenekar, orgona)
56. *Intermezzo* (Háry – 21.) (zenekar)
57. *Kállai kettős* (zongora)
58. *Kállai kettős* (népi zenekar)
59. *Laudes organi* (orgona)
28. *Jézus és a kufárok*
29. *Jövel, Szentlélek Úr Isten*
30. *Könyörgés* \*
31. *Köszöntő* \*
32. *Liszt Ferenchez*
33. *Magyarország címere*
34. *Mátrai képek*
35. *Media vita in morte sumus*
36. *Miatyánk* \*
37. *Miserere*
38. *Mohács*
39. *Molnár Anna*
40. *Naphimnusz / Adoration / Bóruich sém k'vaud*
41. *Norvég leányok*
42. *Öregek*
43. *Pange lingua* [Pange lingua 3.] \*
44. *Salló Pista*
45. *Semmit ne bánkódjál* \*
46. *Sík Sándor Te Deuma*
47. *Sírató ének*
48. *Stabat mater* \*
49. *Székely keserves*
50. *Szép könyörgés*
51. *Túrót eszik a cigány* \*
52. *Újesztendőt köszöntő* \*
53. *Zrínyi szózata*
60. *Missa brevis* (zenekar vagy orgona)
61. *Music Makers, The / An Ode* (zenekar)
62. *Pange lingua* \* (orgona)
63. *Psalmus hungaricus op. 13.* \* (zenekar)
64. *Te Deum / Budavári Te Deum* (zenekar)
65. *Vértanúk sírján* \* (zenekar)

## II.2. A kórusművek csoportosítása

### II.2.1. A szöveg eredete szerint

A választott téma szempontjából először a megzenésítésre kiválasztott szöveg eredete szerint érdemes elrendezni a kórusműveket.

*Népi szöveg, népdal és népszokás* az alapja a fősorolt 180 közül 69 műnek (38%). Ez a szám akkor tanulságos igazán, ha megvizsgáljuk, hogy a zeneszerző melyik kórustípus esetében tartja a legfontosabbnak a népi eredetű anyag alkalmazását (a következő fősorolásban a zárójelek között azt tüntetem fel, hogy a szövegtípus a kategória darabjainak hány százalékában található meg): míg a 24 nőikarból 6 (25%); a 26 férfikarból 6 (23%), és a 65 vegyeskarból 11 darab (17%) szövege népi eredetű, addig az 59 gyermekkar között 45 ilyen művet találunk (76%). A fölhasznált szövegek jelentékeny része (37) Kodály gyűjtéséből származik. Emellett a zeneszerző merített más gyűjtők munkájából (39), a *Magyar Népköltési Gyűjtemény* köteteiből (10) és Kiss Áron *Magyar gyermekjátékgyűjtemény* című alapművéből (23)<sup>123</sup>.

*Magyar irodalmi alkotás* szövegére készült 78 darab, a kórusművek 43%-a. Ebből 4 az egyszólamú kar (az egyszólamú karok 80%-a), 13 gyermekkar (22%), 6 nőikar (24%), 18 férfikar (69%) és 38 vegyeskar (59%). Az osztályozásban magyar irodalmi alkotásnak tekintettem az ismert magyar költők verseit, az ismert vagy ismeretlen szerzők régi istenes énekeit és az idegen eredetű, de magyar nyelven megzenésített egyházi vagy világi kompozíciók szövegét is (pl. Szenci Molnár Albert genfi-zsoltár-fordításait, vagy Szedő Dénes himnuszfordításait, illetve a Marseillaise-megzenésítéseket). A kórusművek magyar szövegírói: *Ady Endre (1877-1919)*, *Arany János (1817-1882)*, *Balassi Bálint (1554-1594)*, *Batizi András (1515-1546)*, *Batsányi János (1763-1845)*, *Berzsenyi Dániel (1776-1836)*, *Bodrogh [Bacher] Pál (1885-1950)*, *Gazdag Erzsébet (1912-1987)*, *Gyulai Pál (1826-1909)*, *Jankovich Ferenc (1907-1971)*, *Kecskeméti Vég Mihály (? , 16. sz.)*, *Kisfaludy Károly (1778-1830)*, *Kölcsey Ferenc (1790-1838)*, *Petőfi Sándor (1823-1849)*, *Sík Sándor (1889-*

---

123 A szám azért nem feleltethető meg pontosan a népi szövegre írt karművek számával, mert számos példa van rá, hogy egy-egy mű (pl. *Pünkösddőlő*, *Gergely-járás* stb.) több, különböző forrásból vett szöveget tartalmaz.

1963), *Szedő Dénes* (1902-1983), *Szenci Molnár Albert* (1574-1634), *Szirmay Lajos* (? , 19. sz.), *Szkhárosi Horvát András* (?-1549 körül), *Tárkányi Béla* (1821-1886), *Vargha Károly* (1914-1993), *Virág Benedek* (1754-1830), *Vörösmarty Mihály* (1800-1855), *Weöres Sándor* (1913-1989) és *Zrínyi Miklós* (1620-1664).

*Idegen nyelvű irodalmi alkotás* az alapja 26 műnek, a kórusdarabok 14 %-ának. Ebben a kategóriában található 1 egyszólamú kar, 8 nőikar, 2 férfikar és 15 vegyeskar, viszont nincsen gyermekkar. Az idegen nyelvű művek java része latin (18), ezek mellett van 4 olasz és 4 angol nyelvű darab. A szövegszerzők: *St. Thomas Aquinas* (1224-1274), *Matteo Maria Boiardo* (1441-1494), *William Collins* (1721-1759), *Giovanni Fiorentino* (?; 14. sz), *John Fletcher*, *Matteo di Dino Frescobaldi* (?-1348), *Quintus Horatius Flaccus* (Kr.e.65-Kr.e.8), *John Masefield* (1878-1967), *Nicetas Remesianus* (?-414), *Notker Balbulus* (?840-912), *William Shakespeare* (1564-1616), *Arthur O'Shaughnessy* (1844-1881) és *Giacopo da Todi* (1230 körül-1306).

NB: A statisztikák pusztá számadataiból is világosan kibontakozik a sokszor megfogalmazott kodályi koncepció legmarkánsabb eleme: A gyermekkari műveknek közel négyötöde (78 %) népi szövegre, a maradék 22 % pedig magyar irodalmi szövegre készült. Idegen nyelvű viszont egy sincsen közöttük. Azaz, erős kultúra csak nemzeti alapokra épülhet: a gyermek először saját népének hagyományaiban és saját nyelvének használatában szerezzen jártasságot.

### **II.2.2. A szöveg tartalma szerint**

Óvakodnék attól, hogy minden kórusmű számára keressek egy csoportot; Kodály szöveg-választása e tekintetben túlságosan színes. A következőkben csak néhány jellemző típust emelek ki.

Egyházi darabok. Ebbe az osztályba tartozik a kórusművek 26 %-a, azaz 47 kompozíció. Ezek között található mind a 6 egyszólamú kar, 7 gyermekkar (*A 150. genfi zsoltár; Angyalok és pásztorok, Harmatozzatok, Jelenti magát Jézus, Tantum ergo, Újesztendőt köszöntő, Vízkereszt*), 6 nőikar (*Ave Maria /1898/, Ave Maria /1935/, Ének Szent István királyhoz, Könyörgés, Semmit ne bánkódjál, Szent Ágnes ünnepére*), 3 férfikar (*Ének Szent István királyhoz, Semmit ne bánkódjál, Stabat mater*) és 25 vegyeskar (*A 114. genfi zsoltár,*

*A 121. genfi zsoltár, Adventi ének, Assumpta est Maria, Az 50. genfi zsoltár, Első áldozás, Ének Szent István királyhoz /3/, Jézus és a kufárok, Jövel Szentlélek Úr Isten, Könyörgés, Media vita in morte sumus, Miatyánk, Miserere, Missa brevis, Pange lingua, Psalmus hungaricus, Semmit ne bánkódjál, Sik Sándor Te Deuma, Stabat mater, Szép könyörgés, Te Deum, Újlesztendőt köszöntő, Vértanúk sírján).* Megjegyzés: nem számoltam ebbe a kategóriába a népi vallásosság elemeit tartalmazó darabokat (pl. *Esti dal, Lengyel László, Pünkösdlő* stb.).

Nemzeti elkötelezettségű, hazafias szövegű darabok. E kategória képviselője 22 kórusmű (a művek 12%-a) 3 gyermekkar (*A magyarokhoz, Kár!, Lengyel László*), 10 férfikar (*A franciaországi változásokra, A magyarokhoz, A nándori toronyőr, Emléksorok, Élet vagy halál, Fölszállott a páva, Huszt, Isten csodája, Nemzeti dal, Rabházának fia*) és 9 vegyeskar (*A magyar nemzet, A magyarokhoz, A székeleyekhez, Balassi Bálint elfelejtett éneke, Csatadal, Fölszállott a páva, Magyarország címere, Mohács, Zrínyi szózata*).

Játékos vagy tréfás tartalmú 33 darab, a kórusművek 18 %-a (pl. *A süket sógor, Cigány-sírató, Cú föl, lovam* stb.). Uralkodó többségük a 29 gyermekkar, emellett 2 férfikar (*Canticum nuptiale, El kéne indulni*) és 2 vegyeskar (*János köszöntő, Túrót eszik a cigány*).

### **II.2.3. A dallam eredete szerint**

*Népi eredetű dallam(ok)* szerepel(nek) 51 kórusműben, a darabok 28%-ában. Ezek között van 27 gyermekkar (a kategória 47%-a népi eredetű dallamra készült), 5 női-, 7 férfi- és 12 vegyeskar.

*Dallamok egyéb forrásból* (genfi zsoltár, gregorián és ambrozián ének, népének stb.): 21 mű (12%). Ide tartozik 2 egyszólamú kar (*Adventi ének, Első áldozás*), 4 gyermek- (*A 150. genfi zsoltár, A szabadság himnusza /2sz/, Harmatozzatok, Vízkereszt [és a Pünkösdlő I dallama...]*), 2 női- (*A szabadság himnusza /3sz/, Semmit ne bánkódjál*), 2 férfi- (*A szabadság himnusza /3sz/, Semmit ne bánkódjál*) és 11 vegyeskar (*A 114. genfi zsoltár, A 121. genfi zsoltár, A szabadság himnusza, Adventi ének, Az 50. genfi zsoltár, Cohors generosa, Első áldozás, Horatii carmen II. 10, Jövel Szentlélek Úr Isten, Naphimnusz, Semmit ne bánkódjál*).

### **II.3. A dolgozatban vizsgált darabok köre**

Dolgozatom megállapításait a kórusművekből vett példákkal kívánom illusztrálni. A dolgozat azt vizsgálja, hogy Kodály énekes zenéjében a szöveg technikai tulajdonságai (ritmus, hangsúlyok, hanglejtés) és tartalma (jelentés) miként befolyásolták a szöveghez írt zene megfogalmazását. Ez a kérdés föltételezi, hogy a vizsgált darabnak van szövege, továbbá, hogy a zene a szöveg ismeretében készült. Ennek értelmében kívül estek a vizsgálandó darabok körén **1)** a szövegtelen kompozíciók (pl. a *Hegyi éjszakák I-V* címmel megjelent öt nőikari mű), valamint **2)** azok a darabok, melyekhez utólag készült a szöveg (pl. a *Békedal*, az *Intermezzo* utólagos vegyeskari átírata, a *Miatyánk* két változata és a vegyeskarra írt *Naphimnusz*). Ezek a művek csak a jegyzékekben szerepelnek, ahol rovatuk megkülönböztető háttérszínt kapott.

### **II.4. A vizsgálat módja**

A vizsgálódást – amint azt már a Bevezető-ben is jeleztem – a művek vázlatos elemzésével kezdtem. Az elemzések során elsősorban a dallami, másodsorban a ritmikai és dinamikai elemeket próbáltam kapcsolatba hozni a megzenésített szöveggel. Szándékosan csak néhány föltűnő esetben foglalkoztam a hangnemek és akkordok jelentéstartalmával. Kodály zenéjének harmóniavilága és a harmonizálás jelentéstani összefüggései a zeneszerzővel foglalkozó kutatás külön, önálló területe. Ez a terület olyan méretű, hogy érintése a dolgozat vállalt kereteit messze meghaladta volna. Az egyedi műelemzések után következett a darabok összevetése a dolgozatban tárgyalt szempontok – ritmus, hanglejtés, ábrázoló eszközök – szerint. Az utolsó fejezet ezekből az elemzésekből mutat be néhányat.

### III. Prozódia; zene és szöveg technikai kapcsolata

A prozódia elsősorban verstani fogalom: a verstan mértékekkel és hangsúlyokkal foglalkozó ágát, olykor szűkebben, az időmértékes verselés rendszerét jelöli. A szó zenei értelmezése tágabb, de ugyanezzel van összefüggésben. A (zenei) prozodiáról a lexikon ezt írja: „... a vokális zenében a hangsúly, a hangsúlyozás meghatározott szabályai, amelyek a szöveg és a dallam kapcsolatában érvényesülnek.”<sup>124</sup> Kicsit másképpen megfogalmazva: A prozódia az énekes zenemű azon tulajdonsága, hogy a kiválasztott szöveg az eredeti, beszélt formájához legközelebb eső zenei megfogalmazásban szólaljon meg. Ehhez a zeneszerző a saját népének parlando-típusú dalaitól kaphat mintát, hiszen a népdalok e típusa kialakulásának módjában és körülményeiben hordozza a jó prozódia lehetőségét: a dal az előadók ajkán addig alakul – esetleg évszázadokon át – amíg melódiája és ritmusa el nem éri a rá énekelt szöveg lejtésének természetességét. A zeneszerző és elmélet-tudós Bárdos Lajos messzebbre hatol a meghatározásban, éppen, amikor Kodály énekes műveiről szól: „Ezekben testesül meg leginkább a jó prozódia: szöveg és dallam egyensúlya (egyik sem nyomja el a másikat), és helyes illeszkedése – párosulva a zenei gondolatok gazdagságával és a kifejezés művészi erejével.”<sup>125</sup>

#### III.1. A szövegek ritmusa

A beszéd ritmusát, azaz a hosszabb és rövidebb szótagok váltakozását utánzó zenei deklamáció minden szövegközpontú éneklés alapvető igénye. Íratlanul, majd egyre gazdagabb jelek formájában ott volt már a középkori gregorián gyakorlatban, és az előadó énekes önállóságát föltételezve élt tovább a reneszánsz és a későbbi dalkultúrában, vagy az operák *recitativo*-szakaszaiban. A többszólamú énekes kultúra kezdete – s különösen a mai kottairás rögzülése – óta a zeneszerzők egyre gyakrabban és egyre intenzívebben törekedtek megtalálni műveikben a megzenésített szavak beszélt ritmusát leginkább utánozni képes zenei ritmusértékeket. Természetes, hogy az élő beszéd ritmusa nagyon nehezen, vagy egyáltalán nem szorítható a zenei leírásban meghonosodott, többnyire 1:2 arányú (tizenhatod-

124 Magyar | Nagylexikon | Tizenötödik kötet | Pon-Sek | Budapest, 2002. Magyar Nagylexikon Kiadó; 157.o

125 Bárdos Lajos: Karvezetés II. Zenei prozódia; egységes jegyzet a tanárképző főiskolák számára, kézirat 2. változatlan kiadás; Budapest, 1988. Tankönyvkiadó

nyolcad-negyed-fél stb.) képleteket alkalmazó ritmikai-metrikai rendszer keretei közé. Ennek ellenére a népdalok jó fülű lejegyzői – a finom hangmagasság-különbségek jelölése mellett – a dalszövegek ejtési ritmusában tapasztalható finom tartamkülönbségek rögzítésével is megpróbálkoztak. Az eredmény: minél pontosabb a lejegyzés, annál bonyolultabb, nehezebben olvasható a kotta. A 20. századi zeneszerzők némelyike hasonló utakat járt be, s a tapasztalat is hasonló lett: Ha a ritmuslejegyzés pontosságát a végsőkig próbálták közelíteni a szövegek ejtési ritmusához, akkor végletekig bonyolódó rendszert hoztak létre. Kiderült: szerencsésebb, ha a szerző a szövegritmust az egyszerűbb metrikai sémák segítségével jegyzi le, és az előadókra bizza a beszédszerű megszólaltatás finomságait. Ennek előre bocsátása föltétlenül indokolt, amikor a zenei ritmusokon számon kérjük a beszéd ritmusát.

A zeneszerző Kodály számára két különböző megfontolás miatt volt természetes a szavak ritmusának figyelembe vétele. Erre készítették őt a nyelvész-irodalmárként fölhalmozott szakmai ismeretek éppúgy, mint a gyűjtőként a népdalénekesek között szerzett tapasztalatok. Riasztó példaképpen pedig ott állt előtte a 19. században született magyar énekes műzene darabjainak túlnyomó többsége. Ezekben a művekben a hibás prozódiai gyakorlat kétféleképpen érvényesült. Az egyik esetben a magyar szöveget idegen – többnyire német – minta szerint készült zenéhez társították. Egy cikkében<sup>126</sup> a zeneszerző erre a hibára több tanulságos példát is föl idézett, hogy bemutassa a romboló hatást, melyet szöveg és zene kétféle gondolkodásmódja okoz. A hibás prozódia másik fajtája az, amikor a magyar szöveg magyar – vagy magyaros – zenei köntöst kapott ugyan, de a szerzők megelégedtek az- zal, hogy a szöveg szótagszámát egyeztessék a dallamhangok számával. Sajnos, e tekintetben még két – méltán szívünkhöz nőtt – nemzeti énekünk, a *Himnusz* és a *Szózat* is elmarasztalható. (mindkettő hangszeres indíttatású verbunkos ritmusokat alkalmaz: *Himnusz* első sorának eredeti ritmizálása: ♩ ♪♪ , azaz: *I \_\_\_ sten áld me \_\_\_ g...*; a *Szózat* kezdete eredetileg: ♪♪ ♪♪ ♪ azaz: *Ha-zá \_\_\_ d-nak re \_\_\_ n...* ez utóbbinál ráadásul a dallamvonal legmagasabb hangja egy ragra esik). Tanulságos, hogy az énekes gyakorlat – és ennek tapasztalatai alapján néhány gondos utód – mindkét ének eredeti ritmusát átalakította a szöveg természetesebb kiejtése kedvéért.






---





126 *Zene az ovodában* In Kodály Zoltán | *Visszatekintés* | *Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok* | I. | Sajtó alá rendezte | és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta | Bónis Ferenc | Budapest, 1982. Zeneműkiadó Vállalat; 92-116.o



### III.1.1. A ritmus-elemzés kérdései

A kimondott szavak és a rá illesztett zene ritmusának összevetéséhez nehéz megfelelő jelrendszert találnunk. Az időmértékes szövegek számára létrehozott ritmus-leírás mindössze kétféle (hosszú: — ; rövid: ∪ ) szótagot határoz meg és jelöl. A szövegeket érzékeny füllel hallgató ember ennél többet különböztet meg. Kecskés András egy tanulmányában<sup>127</sup> ismerteti a XIX. századi magyar nyelvész, Fogarasi János ritmus-jelölési rendszerét. Ebben a rendszerben Fogarasi öt különféle hosszúságú szótagot nevezett meg és ellátta őket a módosított versmértéki jelekkel és a zenei ritmuslejegyzésből átvett jelekkel.

a jel mértéke	ritmus-jelölés	zenei ritmus-jelölés
három idejű hosszúság <sup>128</sup>	— .	
két idejű hosszúság	—	
tökéletlen (kétes) hosszúság	∪ .	
egy idejű rövidség	∪	
fél rövidség	∪	

A gazdagabb variációs lehetőségek kívánatosabbá tennék ezt a rendszert, használatát azonban a hagyományos időmérték-jelek és a kottázásban használatos pontozás társítása nehezen követhetővé teszi. Ezért végül mégis a hagyományos görög jelölés mellett döntöttem. Az összevetés megkezdése előtt azonban le kell szögezni: a rövid és hosszú szótag verstani aránya 1:2; ez az arány az európai gyakorlatban – és Kodály műveiben is – a páros ritmus gyakorisága miatt nagyon sokszor 1:3-ra, illetve 3:1-re módosul. Ennek megfelelően a jambus gyakorta élesebben ( helyett  értékekkel), a trocheus pedig nyújtottabban ( helyett  formában) jelenik meg.

Többszólamú zene és az abban megszólaltatott szöveg ritmikai összevetésekor fölmerül a kérdés: melyik szólam ritmusát vessük össze a szöveg ritmusával? Homofón művekben, vagy bármely darab homofonikus szakaszaiban a kérdést könnyebb megválaszolni: ezekben a szólamok egyformán – vagy csak néhány apró díszítésnyi eltéréssel – ritmizálják a

127 *A nemzeti verselés elméletének népköltészeti iránya* In Kecskés András: *A magyar verselméleti gondolkodás története (A kezdetektől 1898-ig)* Budapest, 1991. Akadémiai Kiadó, 207-240.o

128 Fogarasi nem 'hosszúság'-nak nevezi.

szöveget. Polifón művek vagy műrészletek esetén a szavakat mindig abban a szólamban követtem, amely az adott szakaszban éppen uralja a hangképet.

### ***III.1.2. Az elemzendő művek csoportosítása***

Ha ezek után szemügyre vesszük, milyen ritmikus megjelenést adott Kodály Zoltán a kiválasztott szövegeknek, akkor azonnal tisztáznunk kell, hogy ebből a szempontból karműveit több csoportra lehet osztanunk. E csoportokat aszerint törekedtem sorrendbe szedni, hogy a megzenésített szövegek (és a földolgozott dallamok) milyen mértékben szűkítik a zeneszerző mozgásterét a szavak ritmusának önálló meghatározásában. Igaz ugyan, hogy – kórusművekről lévén szó – a szerzőnek bármelyik csoportba tartozó mű esetében módja van rá, hogy a kísérő- vagy ellenszólamokban elszakadjon a kötöttségektől (s erre Kodály darabjaiban számos alkalommal van is példa), de a darab hangképét a hallgató számára elsősorban a szöveget teljes egészében megszólaltató vezérszólamok határozzák meg.

Kivettem a vizsgálandó darabok köréből a latin (liturgikus) prózaszövegekre épülő műveket, valamint az idegen nyelvű költői szövegekre írt darabokat. Ennek elsődleges oka az idegen nyelvek ritmizálási, ejtési szabályaiban való járatlanságom, a másodlagos és gyakorlati ok pedig az, hogy a dolgozat kereteit jelentékeny mértékben kitágítaná, ha a magyar mellett a latin, angol és olasz nyelv ritmizálási sajátosságait a vizsgálódásba vonnánk. Kivételt tettem két latin nyelvű Horatius-epigramma esetében: az időmértékes versek ritmizálási szabályai itt biztos fogódzót jelentettek.

Végezetül kiemeltem a vizsgálatból a népdalra vagy más kötött dallamra írt földolgozásokat. Ezek esetében a zeneszerző önállóságát jelentősen korlátozza az adott dallam és az ahhoz tartozó ritmus. E csoport két nagyobb alcsoportra osztható:

Magyar népdalfeldolgozások: *A csikó*, *A juhász*, *Angyalok és pásztorok*<sup>129</sup>, *Árva vagyok*, *Cigánysírató*, *Cú föl lovam*<sup>130</sup>, *Esti dal*, *Gergely-járás*, *Gólya-nóta*, *Gömöri dal*, *Harasztosi legénynek*, *Három gömöri népdal*, *a Hét könnyű gyermekkar* darabjai, *Jelenti magát Jézus*, *Karácsonyi pásztorlanc*, *Karádi nóták*, *Katalinka*, *Katonadal*, *Kállai kettős*, *Két zoborvidé-*

129 A kórusmű az első oldaltól eltekintve végig egy népszokási dallamra épül

130 Csak a szöveg népi eredetű, de a zeneszerző a szöveghez írt saját dallamát úgy kezeli, mintha eredeti népdal lenne, s így is ragaszkodik hozzá; a darabot ezért nem az 1.1.b) csoportba soroltam, hanem ide.

*ki népdal, Kit kéne elvenni, Köszöntő, Lengyel László, Mátrai képek, Meghalok, meghalok, Méz, méz, méz, Molnár Anna, Nyulacska, Pünkösdlő, Salló Pista, Székely keserves, Táncnóta, Túrót eszik a cigány, Új esztendőt köszöntő, Vejnemöjnen muzsikál<sup>131</sup>, Villő.*

Egyházi és világi énekek földolgozásai: *A 114. genfi zsoltár, A 121. genfi zsoltár, A 150. genfi zsoltár, A szabadság himnusza, Adventi ének, Az 50. genfi zsoltár, Első áldozás, Ének Szent István királyhoz<sup>132</sup>, Harmatozzatok, Horatii carmen II. 10., Jézus és a gyermekek<sup>133</sup>, Jövel Szentlélek Úr Isten, Semmit ne bánkódjál, Vértanúk sírján<sup>134</sup>, Vízkereszt.*

Fentiek figyelembe vételével a vizsgálatba vont darabokat négy csoportba soroltam:

- prózai szövegek;
- ütemhangsúlyos versek;
- újmértékű versek;
- időmértékes versek.

### **III.1.3. A művek ritmusának elemzése**

#### **III.1.3.1. Próza-típusú szövegek**

Az első csoportot a prózai vagy rímtelen és többé-kevésbé kötetlen fölépítésű szövegekre írt darabok alkotják, melyekben a zeneszerző teljesen szuverén módon, kötöttségek nélkül kezelhette a szavak ritmusát. Ebbe a csoportba sorolhatók

**1.3.1.a)** a próza-típusú irodalmi vagy liturgikus szövegre írt magyar nyelvű kórusművek: *Jézus és a kufárok, Könyörgés, Magyar mise, Szolmizáló kánon, Zrínyi szózata;*

**1.3.1.b)** a különféle magyar népi szövegekre írt feldolgozások: *A süket sógor, az Angyalkert öt darabja, Egyetem-begyetem, Hajnövesztő, Harangszó, a Hat tréfás kánon darabjai, Isten kovácsa*

131 A dallam finn népdal, a szöveg fordítás

132 Ez a mű az ütemhangsúlyos szöveg-megzenésítések csoportjából került ide. Csak a szövege eredeti, de Kodály a szöveghez írt saját dallamát – miként a *Cú föl, lovam* esetében (ld. a 40. jegyzetet) – itt is úgy tekintette, mintha átvétel lenne, s ezért nem engedélyezett magának teljes ritmikai szabadságot.

133 A négystrófás mű főtémája Kodály saját – ereszkedő népdalra emlékeztető – dallama, mely mind a négy versszakban ismétlődik, tehát úgy viselkedik, mintha kölcsönvett alapdallam lenne.

134 A *Vértanúk sírján* szövegét az *Ének Szent István királyhoz* kórusmű első szakasza, valamint utolsó strófájának második fele alkotja. Ennek megfelelően jeleztem a darabra vonatkozó statisztikai értéket is.

A következőkben a két alcsoportból egy-egy mű jellemző részleteit emelem ki, összevetve a szavak ritmusát a kórusműben alkalmazott ritmizálással.

**1.3.1.a)** Az első példa a *Magyar mise* két részlete: a *Kyrie* tétel énekszólamának nyitó kétharmada (a visszatérő „Uram, irgalmazz” dallama ezzel hangról-hangra megegyezik), valamint a hosszú *Gloria* tétel énekszólamának első 22 üteme. A darab kiváló alapot ad a vizsgálatához, hiszen végig egyszólamú. A szótagok alatt a hagyományos mérték-jeleket, alattuk pedig a művek szóban forgó részleteit közlöm. A kottapéldák néha kissé elcsúsznak a fölöttük lévő szöveghez képest, de az összevetés talán még így sem nehéz. Első példásorunk a *Kyrie* tétel kezdete (a hangszerkíséret és a szünetek lejegyzésétől eltekintettem).

U-ram, ir- gal- mazz!      U-ram, ir- gal- mazz!      U-ram, ir- gal- mazz!

U U — — —      U U — — —      U U — — —

U - ram, ir - gal - mazz!      U - ram, ir - gal - mazz!      U - ram, ir - gal - mazz!

7. *Magyar mise*, *Kyrie*, 5-11.

A verstani és a darabban megjelenő zenei ritmus rögtön az első szóban eltér. Ennek az eltérésnek igen világos a magyarázata: a megszólított neve után a szövegben mindig esedékes egy szemernyi megállás (az írásban ezt van hivatva jelölni a vessző). A zeneszerző nyilván ezt a megtorpanást jelezte az énekeseknek azzal, hogy az 'Uram' szó második tagját hosszúnak rendelte el. A nyitó sor első és második ismétlésekor az 'irgalmazz' záró szótagja, a harmadik ismétlésekor a teljes utolsó szó augmentált értéket kap. A kiterjesztés nyilvánvaló célja a zárlat hangsúlyozása. A harmadik ismétlés zárlati jellegét emellett a megelőző szünet kurtítása is nyomatékosítja.

Krisz- tus, ke- gyel- mezz!      Krisz- tus, ke- gyel- mezz!      Krisz- tus, ke- gyel- mezz!

— — U — — —      U — — —      U — — —

Krisz - tus, ke - gyel - mezz!      Krisz - tus, ke - gyel - mezz!      Krisz - tus, ke - gyel - mezz!

8. *Magyar mise*, *Kyrie* 13-14, 17-18, 20-22.

A második szövegsor (8. példa) zenéje szinte fotografikus pontossággal követi a verstani ritmusmértékeket (tekintve, hogy Krisztus nevének második szótagját a következő hangzótorlódás amúgy is meghosszabbítja, a zeneszerző további nyújtást már nem írt elő). A

könyörgést itt nem szakítják meg szünetek; azonban a záró szótag ritmusa a harmadik ismétléskor e sorban is augmentálódik.

Di-cső- ség a ma-gas- ság- ban Is- ten- nek!                      És a föl- dőn bé- kes- ség

○ — — ○ ○ — — ○ — — —                      — ○ — — — — —

3.

Di - cső - ség a ma - gas - ság - ban is - ten - nek!                      És a föl - dőn bé - kes - ség

9. Magyar mise, Gloria, 3-7.

A *Gloria* elején (9. példa) a zeneszerző tökéletesen követte a magyar szöveg ritmusát, s a rövid és hosszú szótagok közötti 1:3 aránnyal némi „kurucos” ízt adott neki (vö: *Intermezzo*). A 'magasságban' hosszúra fogott névelője utal a magyar névelő hagyományos súlyára: az magasságban; zenei oka is lehet, hogy a névelő az itt hosszúnak számító ♪ értéket kapta: Kodály így a nyitó sorban „ritmus-rímet” hozott létre: ♪♪. ♪♪ | ♪♪. ♪♪. Az 'Istennek' szóban a zeneszerző megkétszerezte a ritmusértékeket, a záró szótagot pedig – az első tételben alkalmazott módon – megnyújtotta. Érdeemes fölfigyelni rá: a szöveg tagolása kedvéért a zeneszerző több esetben metrumváltást is igénybe vesz.

jó- a- ka- ra- tú em- be- rek- nek.                      Di- cső- í- tünk Té- ged

—      ○ ○ ○ —      — ○ — —                      ○ — — — — —

8.

jó - a - ka - ra - tú      em - be - rek - nek.                      Di - cső - í - tünk Té - ged,

10. Magyar mise, Gloria, 8-10.

A 'jóakarató' szó zenei ritmizálása nincs tekintettel a záró hosszú szótagra: ennek oka talán az, hogy a jelző így lendületesebben fut rá a jelzett 'embereknek' szóra. A mondat végének – miként a tétel elején, itt is – szünet ad nyomatékot. A 'Dicsőítünk' szóval induló föl-sorolás elemei között is rövid szünetek „teszik ki a vesszőt”.

ál- dunk Té- ged,      i- má- dunk Té- ged,      ma-gasz- ta- lunk Té- ged,

— — — ○      ○ — — — —      ○ —      ○ — — —

11.

ál - dunk Té - ged,      i - má - dunk Té - ged,      ma - gasz - ta - lunk Té - ged,

11. Magyar mise, Gloria, 11-13.

A 11. példaszor egyetlen pontatlan részlete az 'imádunk' szó záró tagja, mely a szövegnek lendületet adó szinkópa kedvéért lett hosszú helyett rövid. Aprólékos gondosságra vall ugyanakkor a háromszori 'Téged' záróhangját megszólalni engedő kiírt nyolcadszünet.

há- lát a- dunk Né- ked nagy di- cső- sé- ge- dért. U- runk és

— — ∪ — — — — ∪ — — ∪ — — —

14.

há - lát a - dunk Né - ked nagy di - cső - sé - ge - dért. U - runk és

12. Magyar mise, Gloria, 14-17.

//

Is- te- nünk, meny- nye-i Ki- rály! Min- den- ha- tó A- tya- is- ten!

— ∪ — — — ∪ ∪ ∪ — — — — ∪ — — ∪ ∪ — —

18.

Is - te - nünk! Meny - nye - i Ki - rály! Min - den - ha - tó A - tya - is - ten!

13. Magyar mise, Gloria, 18-22.

Az utolsóként idézett 12-13. példaszor sor ritmizálása makulátlan pontossággal követi a szavak gördülését. A szöveg folyamata egyetlen ponton torpan meg. A 'mennyei' szóban a hosszú tag 6 nyolcad, az azt követő két rövid tag 1-1 nyolcad értékű. A nyújtást nyilván a szó értelme diktálta a zeneszerzőnek.

Nyers statisztikát készítettem, összevetve az idézett részletek szavainak előírt ritmusát (hosszú szótag – rövid szótag) a zenében megfogalmazott ritmusképletekkel. A ritmust természetesen mindig csak egy-egy szóra vonatkoztatva értékeltem. A zeneszerzőnek joga, zeneileg kötelessége is, hogy a ritmus alapértékét (azaz, a mora értékét) módosítsa: ahol a rövid (egy morás) szótag ♩, ott a hosszú ♩ esetleg ♩. , másutt ezt a viszonyt a ♩ és a ♩, illetve a ♩ és a ♩. , vagy a ♩ és a ♩, illetve ♩. párosa, olykor ezek kombinációja hozhatja létre.

A *Kyrie* tétel mindössze négy szóból építkezik; a verstani és a zenei ritmus három szó esetében egybevág, a negyedik szó ritmizálásának mondattani oka van (az „*Uram*” utáni megtorpanás). A megfelelés a szavak szintjén 75, a mondat szintjén (magasabb szinten) viszont 100%-os. A hosszú szótagok különféle mértékű nyújtásai ezt a megfelelést nem rontják, hanem hozzájárulnak a szöveg tagolásához, illetve értelmi-érzelmi nyomítékosításához. Zenei jelentőségük pedig az, hogy a rövid tételt ritmikailag gazdagabbá teszik.

A *Gloria* kiemelt első szakaszában a szavak száma 31. Ebből 28 szó esetében a verstani és a zenei ritmus megegyezik, azaz, a megfelelés 90%-os. Az első „hibás” szóról, a tétel első sorában hosszú szótaghelyet kapott rövid értékű névelőről már volt szó. A másik a kotta-példa 20. számú ütemében álló 'jóakarató' szó, melynek záró szótagja hosszú, ám a zenében rövid ritmusértéket kap. A „hibát” itt a mondat szerkezete indokolja: a jelzőt a zeneszerző ezzel a kurtítással futtatta rá a fontosabb jelzett szóra. Aránytalanul megnyújtotta a zeneszerző a hosszú kezdő szótagot a 'mennyei' szóban. Ezt a nyújtást a szövegnek nem a ritmusa, hanem az értelme indokolja. A teljes *Gloria* tétel, s különösen a teljes mise közlése sok helyet foglalna, de a nyers statisztikát minden tételre elkészítettem (a hibátlanul ritmizált szavak számát arányítottam a tétel szavainak teljes számával). A végeredmény: *Kyrie*: 75% [vagy 100%...]; *Gloria*: 87%; *Sanctus*: 71%; *Agnus Dei*: 82%. Az egész mise: 83%.

A próza-típusú irodalmi szövegre írt további magyar nyelvű kórusművek egyszerűsített statisztikája hasonló eredményeket mutat: *Jézus és a kufárok*: kb. 91%; *Könyörgés*: kb. 64%; *Szolmizáló kánon*: kb. 82%; *Zrínyi szózata*: kb. 89%. Ennek megfelelően megállapítható, hogy a zeneszerző ebben a műtípusban a szavak jelentékeny többsége, mintegy **88%**-a esetében követi az élőbeszéd ritmusát.

A számadatok mellett a bizonytalanságot sejtető „kb.” többszörösen indokolt. A *Magyar mise* vizsgálata során már láttuk, hogy egy-egy szó ritmizálását a mondatritmus befolyásolhatja. Emellett – a többszólamú darabokban – előfordul, hogy a zeneszerző ugyanazon szóhoz a különböző szólamokban más-más ritmust társít (pl. *Zrínyi szózata* „*eltiporta*” STBarB. 80.: ♩ . ♩ ♩ ♩ ; A. 80.: ♩ ♩ ♩ ♩), másrészt előfordul, hogy egy szó megismétlődik – akár egy szólamon belül – más ritmusképlettel (pl. *Jézus és a kufárok* „*kihajtá*” S 39. és 57. ütem: ♩ ♩ ♩, 61-63.: ♩ ♩ ♩). A szavak ismétlődése amúgy is kérdés a statisztika készítésénél: ugyanaz a szó a mű egy másik részében, más összefüggésben beszámítandó-e újként vagy kihagyjam a számításból... Külön kérdés az egytagú szavaké. Ezek esetében bármilyen ritmusérték jónak fogadható el, viszont ha értéküket a mellettük álló szóval összefüggésben szemléljük, nem hagyhatjuk őket figyelmen kívül. Az adatok ezért inkább arra szolgálnak, hogy a tendenciákra rávilágítsanak (ezért a „kb.” beszúrását a továbbiakban mellőzöm).

A részletes adatokat külön táblázatban rögzítettem: ott közlöm az elemzett szavak számát, s azt, hogy a ritmikai elemzés hány szó esetében vágott egybe adott a zeneszerző megoldásával.


**1.3.1.b)** Föltételeztem, hogy a népi szövegre írt kórusművek vizsgálata nem változtat ezen a képen; vagy, ha változtat, akkor talán még javít is. A nyelvészként a közbeszéd torzulásai miatt is rendre megszólaló Kodálynak különösen fontos volt, hogy a műveit éneklő gyermekek számára követendő mintát adjon.

A következőkben a *Hajnövesztő* című gyermekkar zenéjét követem. A kompozíció szövege ráolvasó mondóka, ennek megfelelően a szavak jelentős része sokszor ismétlődik. A kottapélda ezért kivonat-szerűen rögzíti a mű folyamatát a félzárlatig – a szoprán szólam szerint (a másik két szólam csak ugyanezeket a szavakat ismétli, ugyanilyen ritmussal. A félzárlattól a szövegek ismétlődnek – az előző szakaszban alkalmazott ritmusban, új szó pedig nem jelenik meg.

Ess, e- ső ess, fű- be, fá- ba, bú- za bu- kor- já- ba.

— — ∪ — — — ∪ — — ∪ — — — ∪

3.



Ess, e- ső, ess, fű - be, fá - ba, bú - za bu - kor - já - ba.

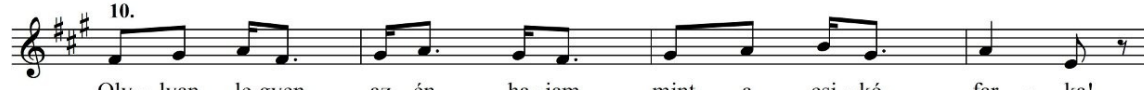
**14. Hajnövesztő, 3-8.**

A szavak beszélt és zenei ritmusa a 14. kottapéldában teljesen egybeesik. Ebben a sorban ismét megfigyelhető, hogyan „zenésíti meg” Kodály a szöveg gondolat-diktálta zökkenőit és megállásait: a 'fűbe, fába,' utáni vesszőket és a 'bukorjába' utáni pontot nyolcad-szünetekkel tette ki.

Oly- lyan le- gyen az én ha- jam, mint a(z) csi- kó far- ka!

— — ∪ ∪ — — ∪ — — — ∪ ∪ — — — ∪

10.



Oly - lyan le-gyen az én ha- jam, mint a csi - kó far - ka!

**15. Hajnövesztő, 10-13.**

A 15. kottapélda a szoprán 10. ütemétől indul. Az irodalmi nyelvben jambikus ritmusú 'olyan' szó népies, spondeus-szerű ejtését Kodály a szövegben is előírta, s ennek megfele-



lően ritmizálta is. A példa következő szava, a 'legyen' szigorúan véve „hibás”: pirrichius (U U) helyett jambus (U —) leírást kapott. Az énekes és a hallgató azonban ezt a ritmust még pontosnak hallja. A kiírt pontozott nyolcad viszont kedvez a mondóka feszes ritmusvilágának. A 12. ütem egyetlen kétértelmű pontját jelöltem is: az 'a' névelő a mai szokások szerint rövid, a hagyományos verselésben és a népnyelvben gyakran hosszú. A zeneszerző ez esetben az utóbbi mellett döntött, s a két szónak egyforma, nyolcad-értékű hangot adott. Így elkerülte a félreérthető „mintacsikó” (azaz: példás ló...) ejtést is.

Még an- nál is hosz- szabb le- gyen: mint a Du- na hosz- sza,

— — — — — U — — U U U — U

14.

Még an - nál is hosz - szabb le - gyen: mint a Du - na hosz - sza,

16. Hajnövesztő, 14-17.

A 15. ütem végén újabb 'legyen' áll, ismét éles ritmussal. Ezúttal azonban a szó második tagját a következő szó kezdő mássalhangzója a metrikai szabály szerint is megnyújtja. Így a szó második megjelenése utólagosan „igazolja” az elsónél már alkalmazott ritmust. A 'mint a' szópár e kottapéldában is (16. ütem) ugyanazt a kérdést veti föl, mint az előzőben, s a válasz is hasonló.

Még an- nál is hosz- szabb, még an- nál is hosz- szabb:

— — — — — — — — — — —

18.

Még an - nál is hosz - szabb, még an - nál is hosz - szabb:

17. Hajnövesztő, 18-22.

Kifejező, s éppen ezért nem tekinthető véletlennek, hogy a 'hosszabb' szó első tagja először nyolcad (19. ütem), másodjára, a példasor végén fél-értékűvé nyúlik (21. ütem), s harmadjára, a következő sorban még hosszabb lesz.

mint a vi - lág hosz- - - - - sza!

— U U — — — — — U

23.

mint a vi - lág hosz - - - - - sza!

18. Hajnövesztő, 23-29.

A 18. kottapéldában (szoprán, 23-29. ütem) a 'mint a' szópár megkapja a mai fülnek ott-honosabb, nyújtott, — ∪ ritmizálást. Ennek köszönhetően még az augmentált értékekre szétterülő sor is megőriz valamit az előző apró hangokból álló sorok feszültségéből. A haj hosszának növekedése itt éri el a csúcst: a 'hossza' szó első tagja négy teljes ütemnyire nyúlik. A közölt négy kottasornyi példa a darabban előforduló összes szót tartalmazza. A kórusmű szövegében végül is mindössze két szó kapott (zeneileg jól indokolhatóan) verstanilag pontatlan ritmizálást. A szabályosan ritmizált szavak aránya így 95%.

A népi szövegekre írt többi kompozíció esetében is elkészítettem a nyers statisztikát. Ennek végeredménye: *A süket sógor*: 78%; az *Angyalkert* öt darabja: 80%, *Egyetem-begyetem*: 88%, *Harangszó*: 81%, a *Hat tréfás kánon* darabjai: 78%, *Isten kovácsa*: 80%. Azaz: a próza-jellegű népi szövegekre írt Kodály-darabokban a zenei ritmus mintegy 80%-ban követi a szöveg élöbeszéd-diktálta ritmusát. Előzetes föltételezésem tehát nem igazolódott. Nem számoltam vele, hogy a megzenésített népi szövegek jelentékeny része mondóka vagy kiolvasó játék, azaz tagoló-vers; az ilyen szövegek többnyire ütempáros metrikai-ritmikái szerkezete sokszor erősebb a természetes kiejtési szabályoknál. Emellett a mondóka-szövegek ritmusát erősen befolyásolják a felelgetési szimmetriák (pl. *A süket sógor*, *Harangszó*, *Kecskejáték stb.*) vagy hangutánzó effektusok (pl. *Isten kovácsa*). Mindezeket figyelembe kell venni, amikor minősítjük a végeredményt: a próza-típusú irodalmi és népi szöveg-megzenésítések összesített átlageredménye a vizsgált szempont szerint **85%**.

### III.1.3.2. Ütemhangsúlyos versek

A megzenésített szövegek második csoportjába kerülnek az ütemhangsúlyos magyar versekre írt művek. Ezeket elsősorban a hanglejtés zenei követése különbözteti meg a próza-földolgozásoktól (e különbségről a dolgozat egy másik szakaszában esik szó). A szavak ritmusának követésében viszont ezek a darabok – a prózaszövegekhez hasonlóan – kevés gátat szabnak a zeneszerző számára; megzenésítésükben a szavak verstani és zenei ritmusának összevetése nagyjából hasonló arányokat mutat, mint az első csoport. A hasonlóságra való tekintettel ebből a csoportból nem emeltem ki külön példát, a következőkben ezért csak a csoport összesített nyers statisztikáját közlöm. Kecskés András Kodályról szóló ta-

nulmányának<sup>135</sup> mellékletében az *Akik mindig elkésnek* a „jambusi szimultán”, *A magyar nemzet* és a *Csalfa sugár* „trocheusi szimultán” versként szerepel, azaz, a szöveg egyidejűleg kétféle verstechnikai csoportba is besorolható. Tekintve, hogy a versek hovatartozásának meghatározásában a verstani szakirodalom sem egyértelmű<sup>136</sup>, én e három, kettős természetű verset az erősebb vonásaik szerint soroltam az ütemhangsúlyos versek közé. Szintén ide soroltam a 'szabad', vagy 'szabad sorú' verseket: *Norvég leányok*, *Öregek* és *Sík Sándor Te Deuma*).

Mindezek után következzen az érintett versekre vonatkozó statisztika: *A franciaországi változásokra*: 74%, *A magyar nemzet*: 94%, *A székelyekhez*: 86%, *Akik mindig elkésnek*: 84%, *Az éneklő ifjúsághoz*: 73%, *Balassi Bálint elfelejtett éneke*: 91%, *Csalfa sugár*: 90%, *Csatadal*: 94%, *Este*: 91%, *Fölszállott a páva*: 89%, *Házasodik a vakond*: 95%, *Hej Büngözdi Bandi*: 87%, *János köszöntő*: 92%, *Kár!*: 83%; *Két férfikar*: 85%, *Nemzeti dal*: 87%, *Norvég leányok*: 84%, *Öregek*: 88%, *Psalmus hungaricus*: 72%, *Sírató ének*: 89%, *Sík Sándor Te Deuma*: 95%, *Szép könyörgés*: 84%, *Ürgeöntés*: 93%. Az összesítés kerekítve **87%**-ot ad. Ennek megfelelően megállapítható, hogy Kodály az ütemhangsúlyos versek megzenésítésében hasonló, sőt nagyobb gondossággal követte zenei ritmussal a szöveg ritmusát, mint a prózaszövegek esetében (ott az átlagérték 85%).

### III.1.3.3. Újmértékű versek

A harmadik csoportba tartoznak azok a kórusművek, melyeket a szerző kisebb-nagyobb mértékű ritmikai kötöttségeknek engedelmességek versekre írt. A költemények e típusát Szerdahelyi István verstana a szakma gyakorlatára hivatkozva nevezi „újmértékű”-nek<sup>137</sup>. Ebbe a típusba számíthatók a következő vers- vagy himnuszfeldolgozások: *Arany szabadság*, *Élet vagy halál*, *Isten csodája*, *Jelige\**, *Liszt Ferenchez*, *Rabházának fia\**, *Szent Ágnes ünnepére* (a \* jelzésű versek szimultán verseknek is tekinthetők).

A fölsorolt művek közül egy magyar nyelvű versrészletet és egy latin himnusz fordítását választottam alaposabb tanulmányozásra<sup>138</sup>. Előbb a nagyszabású Vörösmarty-óda vegyes-

135 Kodály és a magyar vers In *Az Eötvös Collegium és a magyar irodalomtörténet Tanulmányok* Argumentum Kiadó – Eötvös Collegium 2003; 84-86.o

136 ld. Szerdahelyi István: *Verstan mindenkinek*, Budapest, 1994 Nemzeti Tankönyvkiadó; 183-184.o

137 Szerdahelyi István: *Verstan mindenkinek* Budapest, 1994. Nemzeti Tankönyvkiadó; 111.o

138 Korábban már jelzett ok miatt nem vizsgálom az idegen nyelvű szöveg-megzenésítések ritmizálását.

kari megzenésítéséből emeltem ki az első versszakot, melyben végig a szopráné a vezérdallam. A vers trochaikus lejtése kedvez a magyar nyelvnek, ugyanakkor érdemes a verslábak zenei ritmizálásban figyelni a hosszú és rövid ritmusértékek arányát. Ennek az aránymódosításnak itt nemcsak technikai, de tartalmi jelentősége is van. Ittész Mihály egyik elemzése erre így hívja föl a figyelmet: „Kodály Vörösmarty költeményének megzenésítésekor alapvetően fontosnak tartotta, hogy a vers trochaikus lüktetését, verslábait azoknak zenei ritmusba való átírásakor megtartsa. Azonban a magyar ritmusérzéknek megfelelően a 2:1 arány helyett a ritmikus (1:1) ill. a ciklikus (3:1) trochaeust alkalmazza. (Ezzel a hármas ütem lágyságát – amit a tartalom, a téma amúgy sem tűrhetne meg – kiküszöböli. Ily módon biztosítja az óda fennkölt ünnepélyességét.)”<sup>139</sup> Az idézett tanulmány egy másik részlete eszünkbe idézi, amit a dolgozat korábbi pontján magam is jeleztem: „A mora-értékek mindig csak egy-egy verslábbon belül érvényesek: a tartalmi, mondatszerkezeti, dallami kívánalmaknak megfelelően egészen különböző lehet a szomszédos verslábak mérő- (alap-) értéke!”<sup>140</sup> Lássuk az óda nyitó sorait!

Hír- he- dett ze-né- sze e(v) vi- lág- nak, Bár- ho- vá juss, min- dig hú ro- kon!

Hír - he - dett ze - né - sze e vi - lág - nak, Bár - ho - vá juss, min - dig hú ro - kon!

19. Liszt Ferenchez, 1-4.

A kezdő szó szélesebb trocheus-ritmusát a megszólítás gesztusa indokolja. Hasonló szélesítést kapott a 'világnak' szó második tagjára eső félhang, ezt talán a szó jelentésével magyarázhatjuk. A zeneszerző ezek mellett kisimította a 'zenésze' szó záró tagját: bizonyosak lehetünk felőle, hogy ezzel a két 'e' magánhangzó találkozásánál fenyegető összemosódást kívánta elkerülni. A 19. század szóhasználatában – és írásmódjában – az 'a' névelő vagy az 'e' mutatószó hosszúnak számított, és sokáig a' illetve e' formában írták. az „e világnak” 'e' mutatószava is ezért kaphat hosszú ritmust a zenében. A többi szótag arányai hibátlanok.

139 Ittész Mihály: *A trochaeus-kezelés Kodály Liszt-ódájában* főiskolai dolgozat; kézirat, 1.o (NB: Az idézetben szereplő 'ritmikus' és 'ciklikus' elnevezések Bárdos Lajos szóhasználatából származnak. Ittész Mihály munkája Bárdos tanár úr prozódia-órájára készített házi dolgozat volt.)

140 Ittész Mihály: i.m. 1.o

Van-e han- god a(b) be-teg ha- zá- nak A(v) ve-lő- ket rá- zó hú- ro- kon  
 U U — U — U — U — — — — U U




Van - e han - god a be - teg ha - zá - nak A ve - lő - ket rá - zó hú - ro - kon?

## 20. Liszt Ferenchez, 5-9.

A 20. példásor minden szava hibátlan ritmizálást kapott, csak a nyújtások mértéke változik. A zeneszerző a hosszú szótagot két szó ('hangod' és 'hazának') esetében nagyobb mértékben nyújtotta meg. Ennek révén a nyitó strófa második két sora egy ütemmel hosszabb lett, így a patetikus kérdés súlya is megnőtt. Mind a 6., mind a 8. ütemet hosszú névelő indítja (jelöltem). Kettejük közül a második figyelemre méltó feszültségkeltő erőt kap: a különösen megnyújtott trocheusnak („Aaaa \_\_vve[lőket]”), a hibátlan 2:1 helyett 7:1 arányú a ritmusa. A nyújtás révén föltorlódó energia végül egy indulatos szeptimlépésben robban ki.

Van-e han- god, van-e han- god, szív há- bor- ga- tó- ja,  
 U U — — U U — — — — — U — U




Van - e han - god, van - e han - god, szív há - bor - ga - tó - ja,

## 21. Liszt Ferenchez, 10-13.

A 21. példában a zeneszerző kétszer szólaltatja meg a „van-e hangod” kérdést (Vörösmartynál csak egyszer szerepel). E sorban a versritmus és a zenei ritmusértékek egy híján minden szótagon találunk, csak a 'háborgatója' szó második-harmadik tagjának aránya hibádzik (ezt szinte minden előadó együttes automatikusan „ki is javítja”, s a jelzett helyen, a 12. ütem negyedik negyedén nyújtott ritmusú szótagpárt énekel). A két mora értékű hangok hol negyed, hol fél hosszúságúak. A negyed-értékűek szabályosan követik a ritmus-arányokat, a fél-értékűek kiszélesedésének valószínűleg dramaturgiai – szó-kiemelő – célja van, a három, egyre magasabban ismétlődő félhang fokozó hatása félreérthetetlen.

Van-e han- god, van-e han- god, bá- nat al- ta- tó- ja?  
 U U — — U U — — — — — U — U



Van - e han - god, van - e han - god, bá - nat al - ta - tó - ja?

## 22. Liszt Ferenchez, 14-17.

Az utolsó sor (22. példa) ritmusképlete majdnem megegyezik az előzővel; a zeneszerző pedig úgy is járt el, mintha a kettő megegyeznék: a 'bánat' szó ritmusát két hosszú taggá simította ki. A hosszú szótagokból ezúttal már csak kettőt nyújtott meg, s a hozzájuk fűződő dallamfigura szembefordítása révén ('van-e'14. *g'-a'*; 15. *f''-e''*) ezek a félhangok most a strófa-zárlat elcsönDESÜLÉSÉT szolgálják. Az óda többi versszakáról már csak statisztika formájában adok képet: a zenei ritmus a teljes kórusmű során a szavak 92%-a esetében követi a természetes kiejtés ritmusát.

Különösen tanulságos a második példa, a *Szent Ágnes ünnepére* írt nőikari mű. A zeneszerző a himnuszfordításhoz maga írta a dallamot, s meglehetősen volna, hogy a szöveget magyar versként kezeli, de nem így tett. Pedig maga a fordító, Sík Sándor is csak lazán alkalmazkodott a pontos mértékhez: a hat strófa 24 sorát 15-féle (!) módon ritmizálta; a tökéletes négyes jambus mindössze egyszer fordul elő, viszont hatszor adódik olyan helyzet, melyben az első három szótag egyforma mértéket kíván. Kodály ezért végül a tisztán jambikus ambrozián ritmus egyik – az irodalomban gyakran előforduló változatát választotta alapritmusnak: | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | (NB. Ez a módosulat a Pünkösdlő nyitó himnuszának képlete is). Ez a képlet 12 alkalommal hibátlanul valósul meg. Igen érdekes megfigyelni, hogy a zeneszerző miként módosított ezen az önként vállalt ritmuskereten, ha azt a szöveg kívánta. A példákat mindig a dallamszólamból idézem, s fölöttük – emlékeztetőül – mindig jelölöm az „alapritmust”. Technikai okokból nem jelölöm viszont a 3/4 ütemmutatót (sok helyet foglal, s a példák enélkül is remekül érthetők).

13  
Vér - rel meg - szen - telt é - le - tét.

45  
Vé - rét vi - szí, mint ho - zo - mányt.

23. *Szent Ágnes ünnepére*, A, 13-16.

24. *Szent Ágnes ünnepére*, S, 45-48.

A 23. és 24. kottapélda önmagát magyarázza, legfőljebb hangsúlyozni lehet az egyes ritmusváltoztatások okát: az első példában a '**m**egszentelt' szó első tagja kéri a nyomatékos, ütemkezdő helyzetet (a pontos ritmus eredménye „*megsze—ntelt*” lenne). A második példában ugyanilyen helyzet igényel a '**v**iszi' első tagja („*vérét viszi—t*” helyett); az átkötéssel pedig elkerüljük, hogy az utolsó szó első tagja nevetségesen megnyúljen („*ho—zományt*”).

25. Szent Ágnes ünnepére, Ms, 49-52.

26. Szent Ágnes ünnepére, Ms, 53-56.

A 25. példa elviselte volna az alapritmust is, az utolsó szó siettetett kimondása itt talán a szó értelmére, nyers, sürgető jelentésére utal, másfelől szerkezetileg indokolt: az eddigiek-nél mozgalmassabb szövegű versszak szövése dinamikusabbá válik, a mezzo teljes első sorát az alt kánonban ismétli. Az utolsó szó siettetett kimondása révén a 'hurcolják' szó kétszer hangozhat el. A 26. kottapéldában az alapritmustól való első eltérés a 'fáklyával' szó első tagjának hangsúlyos helyre kerülését szolgálja, az 'illatot' siettetett kimondása és kánonyszerű megismétlése pedig az előző sorvégi 'hurcolják' megszólalására rímel.

27. Szent Ágnes ünnepére, Ms/S, 58-61.

28. Szent Ágnes ünnepére, S, 62-65.

A 27. kottapélda nyújtott („*így felel*”) és éles („*nem ily*”) ritmusba rendezett szavai nemcsak a pontos deklamációt szolgálják: a 101 ütemes kompozíció dinamikus tengelyében, aranymetszés-pontjában vagyunk, ahol a himnusz gördülését maga a drámai szöveg is megakasztja azzal, hogy az elbeszélő helyett a főszereplő szólal meg. A sor végén a 'fáklyákkal' szó, ugyanúgy, miként a 28. példa záró szava ('szüzei') egyenletes negyedekben szólal meg. Így még bizonyosabbak lehetünk afelől, hogy nem volt véletlen a két előző példa zárószavának ritmikus megoldása: a 49. ütemtől a 65. ütemig tartó negyedik strófa minden sora egy mintára van szabva, azaz, ritmikailag „rímel”.

29. Szent Ágnes ünnepére, S, 70-73.

30. Szent Ágnes ünnepére, S, 78-81.

A 29. kottapéldában beszédes a ritmus megfordulása, melynek révén a 'láng' szó váratlan és indokolt nyomatékot kap. A 30. példa ismerős eszközhöz nyúl, hogy elkerüljük egy szótag kellemetlen megnyúlását („*ide*”).

31. Szent Ágnes ünnepére, SMsA, 86-89.

32. Szent Ágnes ünnepére, A, 8-12.

A 31. példa verstani szempontból a szöveg egyetlen hibátlan négyes jambusa, ám a magyar szövegmondás éppen ebben a sorban nem viselné el a jambikus lejtést (*ho-gyan ha-jolt...*), ezért Kodály a hogyan szó elejét az ütemkezdő hangsúlyos helyen hagyta, s a jambust egy hangsúlyos helyen induló éles ritmussal idézte föl. A 32-33-34. rövid példa viszont azt a néhány esetet mutatja be, amelyekben a zeneszerző pontosan földézte az eredeti, tisztán jambikus ambrozián sort. E pontokon a szigorú verstani szabályok nem engednek, de a magyar szöveg ritmusa lehetővé teszi a jambusok alkalmazását:

33. Szent Ágnes ünnepére, Ms, 28-32.

34. Szent Ágnes ünnepére, S, 40-44.

Ránki György visszaemlékezése szerint<sup>141</sup> maga Kodály nyilatkozott így: „*Jambust lehetetlen magyarul megzenésíteni.*” Ha lehetetlennek nem nevezzük is, megállapíthatjuk: ahol a szöveg és a dallam is jambikus ritmusú, ott sokkal nehezebb alkalmazkodni a magyar kiejtés ritmus-szabályaihoz. A *Szent Ágnes ünnepére* írt darab ezt példázza. A többi, jambikus magyar versre írt kórusművében (*Élet vagy halál, Isten csodája, Rabházának fia*) a zeneszerző kevesebb kötöttséget vett magára, s a megzenésítés során a metrikus képlet helyett rendszeresen inkább a magyar beszéd szabályainak engedelmeskedett.

Az újmértékű versek összképe a ritmus-összevetés alapján: *Arany szabadság*: 92%, *Élet vagy halál*: 86%, *Isten csodája*: 88%, *Jelige*: 95%, *Liszt Ferenchez*: 92%, *Rabházának fia*: 87%; *Szent Ágnes ünnepére*: 80%. Az összesített arány **88%**.

### III.1.3.4. Időmértékes versek

A negyedik csoport a ritmikai szempontból komoly kötöttségeket jelentő időmértékes versmegzenésítéseké. Ebbe a csoportba számlálható 7 magyar nyelvű (*A magyarokhoz, A nán-*

141 *Így láttuk Kodályt* Budapest 1982. Zeneműkiadó; 152.o



dori toronyőr, Békesség-óhajtás, Emléksorok Fáy Andrásnak, Huszt, Magyarország címere, Mohács) és 1 latin nyelvű (*Justum et tenacem*<sup>142</sup>) kórusmű.

Bárdos Lajos kimerítő tanulmányban elemezte a Berzsenyi-ódára írt *A magyarokhoz* című kánon prozódiaját<sup>143</sup>. Írásának vezérfonala világosan követhető: a forma szabályainak megjelölése után a legkisebb egységtől (verslábak) egyre nagyobb köröket rajzolva jut el a legnagyobb egység (teljes vers) analíziséig. Az alapos elemzés szempontjai és gondolatai már dolgozatom eddig megszerkesztett részeinek rendezésében is segítséget adtak. Ennek megfelelően a következőkben két úton is szemléltetni törekszem a verstani és zenei ritmus összefüggését: 1. Az eddigiekhez hűen továbbra is vizsgálom, hogy a zenei ritmus az időmértékes verselés korlátai között mennyire képes megtartani a *szavak* beszélt ritmusát. 2. Bárdos Lajos dolgozatának eljárás módja alapján ezúttal azt is megvizsgálom, hogy a szövegmegezenésítés ritmusképletei milyen mértékben felelnek meg a *verslábak* diktálta súlyviszonyoknak. Erre olyan vers – pl. a disztichon – esetében van lehetőség, melyet verslábak – többé-kevésbé – szabályozott<sup>144</sup> sora alkot. Az állandósult strófaszerkezetek – alkaio-szi strófa, szapphói strófa – nem verslábakból, hanem kólonokból állnak, melyeket nem mindig lehet pontos verslábakra tagolni.

A csoport szövegei közül egy rövidebbet, a két disztichonból álló Vörösmarty-epigrammát emeltem ki, melyet Kodály vegyeskar számára dolgozott föl. A szöveget a szoprán szerint követem, 1-1, szünetet tartalmazó ütemet kihagytam.

Szép vagy, o hon, bérc, völgy vál- toz- nak gaz- dag ö- led- ben

—    ∪    ∪ | —    —    — | —    —    | —    ∪    ∪ | —    ∪

Szép vagy o hon, bérc, ... völgy vál - toz - nak gaz - dag ö - led - ben,

35. Magyarország címere, S, 1-4.

142 A mű esetében éppen a ritmikai-metrikai vizsgálat mutatja meg, hogy a megezenésítés nem a latin eredetűnek, hanem a magyar nyelvű változatnak kedvez.

143 Bárdos Lajos: *A Kodály-kánon prozódiaja* In Bárdos Lajos | *Harminc írás | a zene elméletének és gyakorlatának | különböző kérdéseiről | 1929-1969*; Budapest, 1969. Zeneműkiadó; 262-273.o

144 Azért többé-kevésbé, mert elvben a disztichon mindkét alkotórésze (hexameter és pentameter) daktilusok sorából áll, de a klasszikus verstani szabályok szerint szinte mindegyik helyettesíthető spondeuszal. Kivétel mindkét sorban az utolsó előtti versláb; annak illik daktilusnak lenni.

Az első sor (35. példa) két nyitó verslába kiszélesedett és a végén kis nyújtást kapott. Ennek a változtatásnak azonban három kedvező következménye is van: Az első, hogy a rövid mű nyitó sora kellő nyomatótkot nyer. A második, hogy a nyújtás révén gondolati nyomatótkot kap a 'szép' és a 'hon' szó. A harmadik pedig: a záró nyújtás technikai figyelmeztetést ad az énekeseknek: kerüljék el a szavak értelmetlen összeolvasztását („szépvagyó” és „hombérc”...). A hexameter további folyamának ritmusa hibátlan zenei megfelelőt kap.

Té- ri- det or- szá- gos négy fo lyam ár- ja sze- gi  
 —    U   U   |—   —   |U   || —            U   U   |—    U   U   |U

Té - ri - det or - szá - gos négy fo - lyam ár - ja sze - gi.

36. Magyarország címere, S, 6-9.

A nyitó disztichon zeneileg is tökéletesen ritmizált második sorát (36. példa) egyetlen váratlan hangsúly-eltolás zavarja meg: a zeneszerző „átnyúl” a sormetszeten, s előre rántja a folytatás kezdő tagját. Döntését azonban megértjük, ha a mondatot élőszóval mondjuk el. Ekkor ugyanis egyetlen, folyamatosan ömlő mondatot mondunk, melyet eszünkben sincs a felénél megszakítani: „Téridet országos || négy folyam árja szegi.” A metszet csak a verstan szabályban létezik, a költő – s vele a zeneszerző is – átlépte. Ez az eljárás nem áll példa nélkül: ahol a szöveget a pentameter sormetszete értelmetlenül szakítaná meg, ott Kodály a zenét olykor más művekben is lendületesen gördíti tovább (kottapélda nélkül: *Mohács*, 16-17., 33-34., 50-53., 82-83. ütem; *A nándori toronyőr*, 10-12.).

Ám ter- mé- szet- től mind ez lel- ket- len a- ján- dék  
 —    —   |—   —   |—   —   |—   —   |—   U   U   |—   —


Ám ter - mé - szet - től mind ez lel - ket - len a - ján - dék,

37. Magyarország címere, S, 10-13.

A 37. példa elején és végén ismét egy-egy „hibával” találkozunk. A második versszak nyitó hexameterében az első spondeust Kodály trocheussá alakította: a kezdő szótagot megnyújtotta. Ezt magyarázhatja az ellentétes 'ám' kötőszó nyomatótkosításának igénye. A záró spondeus ('a]-ján-dék') hirtelen kiszélesedik: így a megtorpanás nagyobb figyelmet irányít a záró sor nevelő szándékú üzenetére.

Nagy- gyá csak fi- a- id szent a- ka- rat- ja te- het!

— — | — ∪ ∪ | ∪ || — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | ∪




Nagy - gyá csak fi - a - id szent a - ka - rat - ja te - het.

38. Magyarország címere, S, 14-15.

A ritmizálás ennél pontosabb nem lehetne: a 38. példában mindkét felsor hibátlan. A pentameter cezúrájára a magyar szövegnek ebben a sorban sem lenne szüksége, a metszet főntebb látott átlépése azonban ezúttal látszólag elmarad – kottapéldánk kiemelt szoprán szólamában. Ám a kísérő mély szólamok – amelyek némi késéssel követik a szopránt és a tenort – a következő ütem elején már összekötik, s így folyamatos mondat formájában szólaltatják meg a cezúrával elválasztott két felsort. A záró sor fontosságát a komponista azzal is hangsúlyozta, hogy szövegét megismételve *Coda*-szakaszt épített belőle:

Nagy- gyá csak fi- a- id szent a- ka rat- ja te- het!

— — | — ∪ ∪ | ∪ || — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | ∪



Nagy - gyá csak fi - a - id szent a - ka - rat - ja te - het.

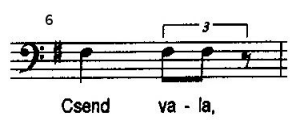



39. Magyarország címere, S, 16-22.

Ebben a záró szakaszban a hangok hosszúsági arányait már nem a beszédrítmus igényei, hanem a zene kiszélesedésének folyamatai határozzák meg.

A Vörösmarty-vers szavainak verstani és kiejtési ritmusa közötti egyezés 97%-os. A költeményben 9 daktilust és 11 spondeust találunk. A daktilusok közül 7 hibátlan zenei ritmust kapott (2:1:1), két esetben az arányok módosulnak: az 1. ütemben 4:2:1, a 7-8. ütem határán pedig 4:1:1 formában. A 11 spondeusból 9 sértetlen (1:1), egy hibádzik a 2. ütem elején (2:1) és egy a 10-11. ütem fordulóján (2:1). A tökéletesen ritmizált verslábak aránya így 80%. (Később még lesz szó róla: ha kevésbé szigorúak vagyunk, akkor a verslábak elrendezésének logikáját tekintjük irányadónak. Daktilus = hosszú-rövid-rövid: ennek a versmegzenésítés minden daktilusa megfelel, ha nem kérjük számon rajtuk a hosszú és rövid közötti egyezményes 2:1 arányt. Így számolva a *Magyarország címere* a verslábak terén is 90 %-os.)

A csoport többi tagjának áttekintéséből néhány érdekes következtetés vonható le. *A magyarokhoz* írt kánon zenéjében Bárdos tanulmányának számításai szerint feltűnően rossz a verslábak pontosságának aránya. Ennek oka azonban a tanulmányban alkalmazott minősítési eljárás szigora volt. A „tökéletlenek” minősített 31 versláb több mint egy harmadát 11 spondeus adta, amely semlegesnek számítható, hiszen ún. helyettesítő versláb. A 11 tökéletlen jambusból 9 megőrizte a jambikus jelleget, csak a lágyabb 1:2 helyett kicsit „verbunkosabb” 1:3 vagy 1:4 arányú ritmust kapott; 1 jambusból spondeus lett, s csak 1 fordult át a szöveg kedvéért trocheussá: így már csak 2 hibás jambus maradt. A 8 tökéletlen anapestus pedig kivétel nélkül megőrizte *ti-ti-tá* jellegét, csak abban volt hibás, hogy ritmusa az 1:1:2 helyett 1:1:3 vagy 2:2:3 arányt mutatott. Ha a spondeusokat nem számoljuk, s ezúttal is azt minősítjük, hogy a többiek esetében a mű során hány százalékban érvényesült a verslábak *logikája*, akkor máris 97%-ot kapunk (az előző összesítésben ezt az értéket zárójelben tüntettem föl).

Figyelemre méltó ritmikai ötletek okozzák azt is, hogy a *Huszt* férfikarban csak 70% a hibátlan zenei ritmussal megvalósuló verslábak aránya. A semlegesnek számító 12 spondeus ebben a műben is átalakult; néha trocheussá (pl. 5. Bar: „*megjállék*”: ♩ helyett ♩♩) egy alkalommal pedig – egyáltalán nem véletlenül! – jambussá (27-29. TBarB: „*és mond*”: ♩♩ helyett ♩♩). A daktilusok többsége megtartotta a 2:1:1 ritmusarányt, ám ha a szöveg igényelte, Kodály érdekes alakmódosulatokat hozott létre. Mindegyik megőrzi a lényegét, a *hosszabb-rövidebb-rövidebb* mértéket, de más és más módon: A csonka triola révén 3:1:1 arányt öltött „*Csend vala,...*” (40. példa) egy pillanatnyi szünettel helyezi el a vesszőt két tagmondat közé; a „*rémalak*” (41.) riadalmát a *crescendo-decrescendo* és a > jel mellett a sűvítésig megnyújtott nyitó szótag, s az így létrejövő 6:1:1 arány is szolgálja; szintén beszédszünet kedvéért kap triolás megoldást a 42. példa: „*...rom]vára, megjállék*.” (pontosan 6:2:1 formában írhatjuk le), és a harmadik disztichon 4:3:1 formában megszólaló kezdete (43. példa) a „*Honfi, mit [ér...*” szavakkal:

			
40. <b>Huszt</b> , Bar, 6.	41. <b>Huszt</b> , Bar, 22.	42. <b>Huszt</b> , Bar, 4.	43. <b>Huszt</b> , Bar, 29.

A végig disztichonban beszélő *Mohács* eszköztárának bemutatása külön fejezet lehetne. A kései Kodály-vegyeskar 74 spondeusa hétféle (1:1 // 3:2 / 2:1 / 3:1 / 4:1 // 3:4 / 1:2), alakban, 115 daktilusa pedig kilenc (2:1:1 // 3:1:1 / 4:1:1: / 5:1:1 / 6:1:1 // 4:4:1 // 2:3:1 / 2:4:1 / 3:1:2) különböző alakváltozatban jelenik meg.

Az összes időmértékes vers nyers statisztikája: *A magyarokhoz* (alkaioszi) – szavak: 96%, verslábak: 47%<sup>145</sup> (97%); *A nándori toronyőr* (disztichon) – szavak: 100%, verslábak: 90%; *Békesség-óhajlás* (szapphói) – szavak: 100%; *Emléksorok Fáy Andrásnak* (disztichon) – szavak: 98%, verslábak: 77%; *Huszt* (disztichon) – szavak: 98%, verslábak: 88%; *Justum et tenacem* (alkaioszi) – szavak: 89%; *Magyarország címere* (disztichon) – szavak: 97%, verslábak: 90%, *Mohács* (disztichon) szavak: 99%, verslábak: 96%. Összesítve: szavak – **98%**; verslábak – **93%**.

Általánosságban leszögezhető, amit a számok is világosan jeleznek: Kodály – járatos filológusként – természetesen törekedett rá, hogy időmértékes szövegre írt kórusműveiben megtartsa a klasszikus ritmus-szabályokat, ám ha a magyar szöveg ellentétbe került a verslábak szigorú rendjével, akkor a zeneszerző az értelmes szöveg-éjtés ritmusát részesítette előnyben. Úgy is, hogy ritmusképleteivel igazodott a szavak beszélt ritmusához, de számos lényeges ponton úgy is, hogy a szavak tartalmát vagy összefüggéseit nyomatékosította egy-egy ritmuselem kurtítása vagy szélesítése révén. Ezt világosan jelzik a fentebb már közölt statisztikai részletek: A *verslábak* kevesebb, mint 70%-a jelenik meg tökéletes metrikai pontossággal; a többi változatos formában idézi föl a hosszabb-rövidebb tagok közötti viszonyt. Ennek révén alakul ki a verslábak megvalósulásának végső, 93%-os értéke. Ugyanakkor a *szavak* zenei és beszéd-ritmusa közötti egyezés 94%-os. Ez az érték az eddigi csoportok eredményeihez mérve a legmagasabb; figyelemre méltó, hogy éppen az időmértékes kötöttségek között sikerült a zeneszerzőnek ilyen magas arányban követni a szavak kívánta ritmust!

A ritmikai vizsgálat megkezdése előtt kivontam a vizsgáldás alól a népdalokra vagy egyéb kötött dallamokra (középkori himnusz, reneszánsz istenes ének, genfi zsoltár stb.) írt földolgozásokat. Ahol ugyanis a darab főtémájának dallama, ritmusa és szövege is kötelezi

---

145 Bárdos Lajos az alkaioszi sorokat verslábak sorozataként értelmezte, elemzésének végeredményét ezért közlöm.

a földolgozás szerzőjét, ott a vizsgálat már nem a kórusmű, hanem az alapdallam – ismert vagy ismeretlen – zeneszerzőjét, annak prozódiai érzékenységét minősíti. Ezért a statisztikai méréseket ebben a csoportban nem volt érdemes elvégezni.

A zeneszerző számára azonban a kötött dallamföldolgozások is hagynak feladatot: itt a prozódiai finomításokra elsősorban a dallamot körülvevő kísérelő szólamok adnak lehetőséget. Ezek a szólamok viszont – természetesen – többnyire háttérben maradnak. Kodály polifonikus darabjaiban azonban nem egyszer találkozunk azzal, hogy a kísérelő szólam „kijavítja”, amit a téma kénytelenül „elront”. Példa erre a *Pünkösdlő*, 3/4-es nyitó szakaszának 37-38. üteme: a szoprán főtémájában súlytalan szótag kerül ütemkezdő hangsúlyos pontra (a 'szeleknek' középső tagja). Ugyanitt a mezzo is, az alt szólamot is úgy rendezi el a szerző, hogy az ütem első hangjára a 'szélnak' vagy a 'szeleknek' első tagja essék. Egy másik helyen (*Három gömöri népdal*, 95. ütem) a feszes dallam azt mondatja ki az alttal: „vigvóól-taméén” (♩. ♩. ♩.). A fölötté járó kísérelő szólam pontosítja: „víg voltam én” (♩ ♩ ♩.).

A zeneszerzői beavatkozás másik, izgalmasabb formája magát a témát érinti. A földolgozások jelentékeny részében a szöveg kénytelenül engedelmessé válik az alapdallamok kész ritmikái struktúrájának. Ezért a komponista csak arra szorítkozhat, hogy egy-egy karakteres képlet keretei között a szöveg kedvéért át- meg átrendezze a ritmikái alkotóelemeket. Ez az eljárás jól követhető olyan műben, amely egy dallamot több versszakal dolgoz föl.

1. Csü - tör - - tö - kón vir - - - ra - dó - ra

2. 1. ♩. ♩. ♩. ♩.

2. ♩. ♩. ♩. ♩.

9. Fel - ül - tem én a há - tá - ra!

10. ♩. ♩. ♩. ♩.

17. Kér - dik tö - lem: hogy a csi - kó?

18. ♩. ♩. ♩. ♩.

25. Mert ha er - re zsan - dár ül - ne:

26. ♩. ♩. ♩. ♩.

44. A csikó, 1-2., 9-10., 17-18., 25-26.

A 44. kottapéldában kiemeltem és egymás alá rendeztem *A csikó* négy versszakának egyetlen sorát, a nyitó dallamsort – mindannyiszor a dallamot éneklő felső szólamból.

Elég, ha összevetjük az egyes strófák azonos helyzetű pontjait. Az már első pillantásra kiderül, hogy a négy strófakezdés mindegyike eltér a másiktól, azt viszont már csak alaposabb vizsgálódás engedi észrevenni, hogy a négy strófakezdés nyolc üteme között sincs két egyforma ritmusú (!): mind a nyolc *d-m-d-s*, figura más-más ritmusképletet kapott. Érdekesképpen ezt a nyolc ritmust – egymás alá rendezve – az érintett sorok mellé róttam. Végző soron Kodály zeneszerzői eszközökkel mutatja be azt a jelenséget, melyet a népdal-elemzés „alkalmazkodó tempo giusto” néven határoz meg: a dallam kötött alapritmusából a változó szöveg ki nem léphet, de annak kereteit változatos módon tölti ki.

Az ép nyelvérzékű énekes a sok-versszakos dallamok minden strófáját kicsit másképpen énekli, attól függően, hogy mit kívánnak az éppen kimondandó szavak természetes súlyváltozásai. A népdaloknál ez kézenfekvő, a nagy létszámú templomi közösségek énekeinél viszont az ilyesfajta változékonyságot a tömeg tehetetlensége jóval szűkebb térre korlátozza és lassabban engedi érvényre jutni. Kodály egy református ének földolgozásában megelveníti, sűrítve idézi föl a folyamatot, melynek során a dallam ritmusa teljesen az éppen sorra kerülő versszak szavaihoz szegődik: Rendkívül tanulságos követni *Az 50. genfi zsoltár* vezérdallamának alakulását a kórusműben földolgozott nyolc versszak során.

A következő 45-46-47. kottapéldában láthatjuk, hogy a zeneszerző a vezérdallam felekből és negyedekből álló ritmusát a nyolc versszak során 91 (!) ponton változtatta meg hangok rövidítésével, nyújtásával vagy szünetek beiktatásával; egy helyen (4. strófa) pedig – hajlítások révén – kis mértékben még a dallamot is módosította. A nyolc versszak dallamát – az egyszerűbb követhetőség kedvéért – ugyanazon hangnem szerint írtam le (a földolgozás több hangnemet is érint). A példákból nem, csak az eredeti szöveg és a mű kottájának összevetéséből derülhet ki, hogy a szöveg gördülékenyebb ejtése kedvéért a zeneszerző nemcsak a dallam ritmusán változtatott: sokszor módosította a szavak sorrendjét, számos alkalommal kicserélt egy-egy szót és teljesen átfogalmazott egész sorokat (a 48 közül 26 szövegsor módosult eképpen). A módosítások néha csak frissítik, a 20. századi szókincshez közelítik az avultabb eredetit; a legtöbb esetben viszont azt szolgálták, hogy a szöveg és a dallam hangsúlyos pontjai egybe essenek. A három kottapéldában az alapidallam és az eredeti ritmus legfölül található; azon hangok fölé \* jelet tettem, melyek nem ott szólalnak meg, ahol az alapidallam megfelelő hangja. Ugyanezt a jelet helyeztem el a rövidített vagy

meghosszabbított sorzáró hangok fölött is. A sorok fölött olvasható, hogy a dallam adott részlete éppen melyik szólamban és a darab mely ütemeiben szólal meg.



1. vers: S-T; 1-8.



2. vers; A-B; 25-32.



3. vers: T; 48-51.

3. vers: S; 52-55.



4. vers: S-A; 76-83.



5. vers: S; 99-106.



6. vers: A; 127-138.



7. vers: T; 155-162.



8. vers: A 1-2, T 2, B; 179-187.



#### 45. Az 50. genfi zsoltár, 1-2. dallamsor

A versszakot nyitó szövegsorok többnyire markáns közölnivalót tartalmaznak, ezért a zeneszerző különösen ügyelt e szövegsorok beszéd-hú megszólaltatására; talán ennek is köszönhető, hogy a nyitó két dallamsor ritmusán változtatott a legtöbb ponton: a 91 módo-



sításból 37 esik erre a két sorra. A negyedik versszak nyitó sorában Kodály még a dallamot is módosította: a nőikarban megszólaló zoltársor kezdő hangjai mintha az áldozati tűz képét idézve imbolyognának a téma vázhangjai körül.



1. vers: S-T; 9-17.



Tá - ma - dat - ról és nap - e - nyé - szet - ről, Nagy szép - ség - get a Si - on he - gyé - ről El - jö az Is - ten

2. vers: A-B; 34-41.



Hív - ja a föl - det s, a fé - nyés e - get, Hogy még - í - lét - jen min - dén né - pe - ket, Mond - ván a hí - ve -

3. vers: S; 56-64.



Én né - pem hall - gasd még, szó - lok né - ked, Iz - ra - él, ezt jól e - széd - ben ve - gyed: Én ne - ked U - rad

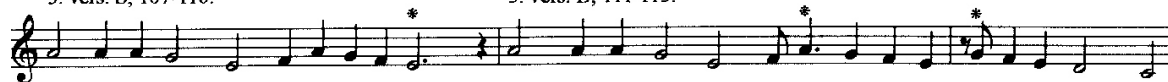
4. vers: S-A; 84-92.



Ak - lod - ból bá - rányt én nem ki - vá - nok, Mert min - dén ál - la - tok - kal én bi - rok, Hé - gyén, völ - gyön, er -

5. vers: S; 107-110.

5. vers: B; 111-115.



Mond a go - nosz - nak az ö - rök Is - ten: Nyel - ved - re vé - széd u - gyan lór - vé - nyém, kő - té - sem val - lod

6. vers: S; 139-147.



A pa - ráz - nák - kal ö - ró - mest mu - latsz, Rút tár - sa - ság - nak gyak - ran he - lyet adsz! Nem nyug - szik vál - tig

7. vers: T; 163-170.



Ezt mű - ve - léd, de én csak hall - ga - tok. Azt vé - léd, én is csak o - lyan va - gyok, mint szín - tén té, de

8. vers: T-B; 186-190.

8. vers: S 1, T 1; 193-196.

8. vers: T; 196-197.



Hogy el né ránt - sa - lak ment - ség nél - kül! Az ki há - lát ad, en - gém az bé - csül! Mond az Úr Is - ten,

#### 46. Az 50. genfi zoltár, 3-4. dallamsor

Ebben a darabban több, mint 20 alkalommal fordul elő, de más művekben is gyakori eszköze Kodálynak, hogy a sorzáró hangot megrövidíti. A rövidítések általában markánssabb tagolást eredményeznek, rövid szótagra esnek (pl. „*Uraknak Ura*”; „*rágalmazásra*”

stb.), vagy nyomatékot adnak egy helyzeténél fogva hosszú, de természete szerint rövid szótagnak (pl. „minden emberek,” „a fényes eget,”).



1. vers: S-T; 18-25.



ő fé - nyés - sé - gé - ben, Sém - mit el nem hágy ő í - té - le - té - ben.

2. vers: A-B; 42-48.



ket i - de gyűjt - sé - ték, Kik ál - do - zat - tal vét - ték kő - té - sé - met.

3. vers: S; 65-71.



és is - te - ned va - gyok, Ál - do - za - tid - dal ke - ve - set gon - do - lok.



dő - kon a va - da - kat is - me - rem és bí - rom a ma - da - ra - kat.

5. vers: B; 116-123.



kép - mu - ta - tó száj - jal, Ám gyű - lö - löd és még - ve - téd í - gé - met.

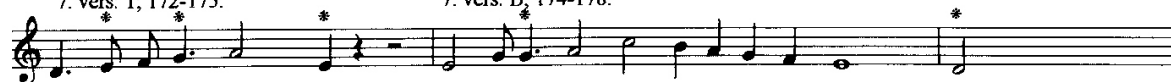
6. vers: T; 148-154.



rá - gal - ma - zó nyel - ved, Szá - jad - dal szer - zesz sok há - bo - rú - sa - got.

7. vers: T; 172-175.

7. vers: B; 174-178.



té - géd e - lő - vesz - lek, Szám - a - dás nap - ján bü - nőd - ről meg - fedd - lek.

8. vers: S, T 2; 198-199.

8. vers: S; 200-208.



az ki jár ez ú - ton Nincs sém - mi két - ség, kí - sé - ri ál - dá - som.

#### 47. Az 50. genfi zsoltár, 5-6. dallamsor

A zsoltárdallam utolsó sorai szintén bőven szolgálnak változtatásokkal. A jelölés itt némi magyarázatot igényel: a dallam záró hangja előtti szélesítést nem tekintetem (nem is jelöltem) ritmus-módosulatlak, annak tekintetem viszont, ha a legutolsó dallamhang rövidebb vagy hosszabb, mint a *cantus firmus* záró egész-értékű hang.

Kodály hét genfi zsoltárt dolgozott föl, közülük hármát (33, 124, 126.) bicinium, négyet (50, 114, 121, 150.) kórusmű formájában. A zsoltár-biciniumok esetében (nyilván pedagógiai céllal) érintetlenül hagyta az alapdallam megjelenését, ám a többi négy dallam kórusfeldolgozásában ugyanolyan ritmikai szuverenitással járt el, mint az előbbieken bemutatott 50. zsoltár esetében.

Önállósága azonban a többi dallamfeldolgozásban is érvényre jutott: A *La Marseillaise* Jankovich Ferenc készítette fordításának szövegén több ponton is módosított, ahol azt az eredeti zene ritmusa kívánta. A több közül csak kettőt emelek ki: a kottasorban leírt francia szavak alá tettem Jankovich szövegét, alatta pedig – dőlt betűvel – Kodály változtatását.



..tri - e le jour de gloire est ar - ri...  
 harc- ba, ma di- a- dal vár,  
 győ- ze- lem<sup>146</sup>

48. *La Marseillaise*, 3-4.



..gir ces fé - ro - ces sol - dats,  
 bösz öl- ni kész ka- to- nák!  
 rab ha- dát!

49. *La Marseillaise*, 14-15.

Könnyen belátható, hogy a zene energikus pontozott ritmusán mindkét esetben otthonosabban (és metrikailag pontosabban) szólal meg Kodály változata: *győzelem, rab hadát* = — ◡ —, mint a fordításban található két anapestus: *diadal, katonák* = ◡ ◡ —. A strófa végén viszont nem a versritmus miatt avatkozott közbe a filológus-zeneszerző: amikor az eredeti francia szöveg kétszer szólít föl a harchoz való csatlakozásra, jónak látta maga is két ismétlődő kifejezéssel helyettesíteni a fordító – ritmikailag korrekt, de ezt a momentumot figyelembe nem vevő – szavait:



..lons! Mar - chons, mar - chons,

E - lő - re, hogy  
*Csak jőjj, csak jőjj,*

50. *La Marseillaise*, 23-25.

146 Izzalmas további adalék: Az 1951-ben a szerző kiadásaként *Kórusok; II. kötet; Vegyeskarok* címmel megjelent könyvben e helyt még a 'diadal' szó áll, pontozott ritmussal. Hasonló a helyzet a 60-as évek köteteivel. Az igazítás a Bárdos Lajos szerkesztette 72-es könyvben jelent meg.

Összefoglalásképpen megállapíthatjuk, hogy a zeneszerző a kórusműveiben alkalmazott ritmikus megfogalmazást gondosan egyeztette a megzenésítésre kiszemelt szövegek ritmusával. Összes kórusdarabjának statisztikai vizsgálata alapján kijelenthető, hogy a Kodály műveiben a szavak zenei ritmusa **86%**-ban ( $4597:5328 = 86,28$ ) egybeesik a beszédszerű ejtés ritmusával, illetve az azt kifejező metrikus ritmusértékkel. Ez a gondosság egyforma intenzitással működött, függetlenül attól, hogy a megzenésített szöveg milyen kötöttségekkel nehezítette az egyeztetést: a ritmikai megfelelés terén nincsen lényeges különbség a zeneszerzőnek szabad kezet adó prózaszövegek, a különféle tradicionális európai formákban írt versek, vagy a klasszikus időmértékes költemények megzenésítései között. Ez a tény persze nemcsak a zeneszerzőt minősíti, hanem a költőket is, akiknek magyar szövegeiben a szavak otthonosan vették magukra a sokszor nagyon is kötött ritmikai szabályok nyugét. Másfelől nézve azonban ez az elismerés is visszaszáll a szövegeket kiválasztó Kodályra, akinek gondosságában nemcsak a következetesség, az egyenletes színvonal érdemel figyelmet, hanem a szövegek minőségével kapcsolatos igényesség és a kezelésben mutatott rugalmasság is. A zeneszerző nem ragaszkodott mereven a szavak tökéletes ritmizálásához; fennakadás nélkül alkalmazkodott kész dallamok és szövegek kötöttségeihez, s vett figyelembe a szavakat más minőségben szolgáló zenei szempontokat is.

## III.2. A szövegek lejtése

Az eddigi vizsgálódás során a szótagok időtartambeli különbségével, illetve a szótagok rövidségének és hosszúságának a zene ritmusban való megjelenésével foglalkoztam. Szöveg és zene technikai kapcsolatának másik lényeges rétege a hanglejtést, illetve a hangsúlyozást érinti.

### III.2.1. A hanglejtés

Pontos meghatározását a verstan adja: *„A beszéd során a hangokat – zenei értelemben felfogott – eltérő magasságban ejtjük ki, s az ereszkedő-emelkedő, illetve egyenletes magasságú hangok dallamhullámzását nevezzük hanglejtésnek.”*<sup>147</sup> A hanglejtés – s ezen belül elsősorban nem a szavak, hanem a mondatok hanglejtése – elengedhetetlen a szöveg értelmezéséhez. Az előző meghatározás folytatásában ezt így foglalja össze a szakember: *„A nyelvek mindegyikében létező mondathanglejtés a közlés típusát, illetve a beszélő lelkiállapotát jelzi (s ennek megfelelően lehet kijelentő, kérdező, fenyegető, csodálkozó stb.).”*<sup>148</sup> Tekintettel a hanglejtésnek erre az értelmező funkciójára, a szöveges zeneművek szerzői a kezdetek óta törekednek arra, hogy dallamaik „kifejezőek” legyenek: lehetőleg érzékeltessék a szövegben megszólaló személy(ek) lelkiállapotát vagy a közléssel kapcsolatos szándékát.

### III.2.2. A hangsúlyok

A zeneszerző számára ezen belül külön feladatot jelent a szavak és mondatok hangsúlyainak érzékeltetése. A hangsúly *„bizonyos szótagokra eső erőtöbblet, egy-egy szótagnak a környezőkhöz képest nagyobb hangerővel való kiejtése, tehát az átlagos beszéderőnél nagyobb nyomatókkal ejtett szótagoknak a sajátossága.”*<sup>149</sup> A nyelvtudomány megkülönböztet szóhangsúlyt, szakaszhangsúlyt és mondathangsúlyt. Közléseink alapvető szabálya, hogy beszédünkben azokat a szavakat ejtjük nagyobb hangerővel, melyeket fontosabbnak, kiemelendőnek tartunk. Minden mondatban van legalább egy ilyen kiemelendő, azaz, hang-

147 Szerdahelyi István: *Verstan mindenkinek* Budapest, 1994. Nemzeti Tankönyvkiadó; 43.o

148 Szerdahelyi István: i.m. 43.o

149 Grétsy László – Kovalovszky Miklós: *Nyelvművelők kézikönyve I-II*, Budapest, 1983-85. Akadémiai Kiadó

súlyos szó. A szóhangsúly a hangsúlyos szó valamelyik (a magyar nyelvben mindig az első) tagjára jellemző erőtöbblet. Ha a mondatban több hangsúlyos szó is van, akkor a mondat egyik hangsúlytól másik hangsúlyig terjedő részét szakasznak nevezik. A szakaszhangsúly tehát a szakasz élén álló szó hangsúlya. A mondathangsúly pedig nem más, mint a többinél erősebb szakaszhangsúly, azaz, a mondat legfontosabb közlendőjét jelző hangerőtöbblet.

Az élő beszéd értelmét tehát a hangsúlyozás, a hangerő állandó módosulása adja. A zene viszont (néhány, dramaturgiaiailag indokolt kivételtől eltekintve) kerüli a gyakori és gyors hangerőváltozásokat. Ezért a zeneszerzők a kialakult gyakorlat szerint a hangsúlyozást is a dallam vezetésével érzékeltetik. Ennek megfelelően a következőkben a hanglejtést és a hangsúlyozást együttesen kezelem, amikor a zeneművek dallamvezetését összevetem a megzenésített szövegekkel.

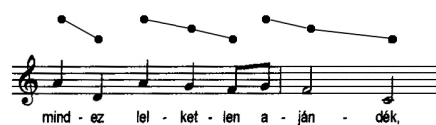
### ***III.2.3. Hangsúly, hanglejtés a szavakban***

A magyar nyelvben a szavak hangsúlyozására egyértelmű szabály vonatkozik: ha egy szó hangsúlyos, akkor a hangsúly mindig a szó első tagjára esik. Az előző bekezdésben megfogalmazottakat figyelembe véve ez azt jelenti, hogy ha a zeneszerző pontosan követi a hangsúlyozást, akkor a nyomatékkal bíró többtagú szavak első tagja magasabb hangon szó-lal meg, mint a többi.

A ritmizálásra vonatkozó statisztika készítésével egyidejűleg ebből a másik szempontból is megvizsgáltam a kórusműveket. Vizsgálódásomból – ugyanúgy, mint a ritmizálás vizsgálatakor – kimaradtak azok a kórusművek, melyeknek alapja kötött, önálló dallammal és ritmussal bíró népdal, egyházi vagy más ének. Kimaradtak továbbá azok is, melyeknek szövegét utólag illesztették a már meglévő zenéhez. A többi kórusművet ezúttal nem kellett külön csoportokra osztani: a különféle szövegtípusok ritmikai szabályai a zenei ritmizálásban különböző mértékben korlátozták a zeneszerző szuverenitását. Ezek a különbségek azonban nincsenek befolyással a szavak dallamára nézve.

A statisztika készítésénél természetesen – ugyanúgy, mint a szavak beszélt és zenei ritmusának összevetésekor – nem foglalkoztam az egytagú szavakkal. Dallami szempontból „helyesen hangsúlyozott” szónak azt tekintettem, melynek

- első tagja kapja a szó legmagasabb zenei hangját, s a többi szótagra eső dallamhangok folyamatosan ereszkednek; például



51. Magyarország címere, 12-13.

- első tagja kapja a legmagasabb zenei hangot, s az összes többi szótag lejjebb van, de csak részben vagy egyáltalán nem ereszkedik, s a szóban a dallamvonal nem indul el újra fölfelé; például:



52. Jézus és a kufárok, 160-61.

- első tagja kapja a legmagasabb zenei hangot, az összes többi szótag lejjebb van, s a szóban a dallamvonal elindul ugyan fölfelé, de csak egy szekundot emelkedik, s nem éri el újra a nyitó tag magasságát; például:



53. A magyar nemzet, 73-74.

- első két tagja egyforma magasságú, de gyorsan követi egymást, a két szótag elviseli vagy igényli az egyforma nyomatókót, s az összes többi szótag pedig lejjebb kerül; például:



54. Balassi Bálint elfelejtett éneke, 4.

Nem tekintetem „helyesen hangsúlyozott” szónak azt, melynek tagjai ugyanabban a magasságban, vagy emelkedő hangokon szólal meg.

A vizsgálódáskor ezúttal is ugyanazt a szempontot követtem, amelyet a ritmizálásnál. Homofón művekben, vagy a művek homofonikus szakaszaiban a legfőbb – általában a vezérdallamot hordozó – szólam vezetését vizsgáltam. Polifón művek vagy műrészletek esetén a szavak hanglejtését abban a szólamban követtem, amely az adott szakaszban éppen uralja a hangképet. Volt már róla szó, hogy a magyar hangsúlyozási szabályok szerint a lejtés szavakon belüli ereszkedésének kötelezettsége csak a nyomatókkal bíró szavakra érvényes. A vizsgálódást ennek ellenére a szövegek minden többtagú szaván elvégeztem, függetlenül attól, hogy a szó mondattani, értelmezési szempontból nyomatókos-e.

A fenti kritériumoknak megfelelően azt találtam, hogy Kodály a kórusművekben a szavakat mintegy **62%-ban** (61,92%) ereszkedő dallammal zenésítette meg.

### **III.2.4. Hangsúly, hanglejtés a mondatokban**

A fenti eredmény önmagában értékelhetetlen és értelmetlen statisztikai játék. Egyrészt azért, mert a szavakon belüli lejtés kötelezettsége csak a nyomatékos szavaknál esik latba. Másrészt – és még inkább – azért, mert amiképpen a szavak lejtését az élőbeszédben is alárendeljük a nagyobb egység, a mondat lendületének, kifejező-értelmező szándékának, azonképpen és még inkább így kell lennie, amikor a szavakhoz zene társul. Nem mellesleg: ez az összefüggés is élesen világít rá, hogy beszédünk és a zene között eltéphetetlen kapcsolat van, azaz: beszédünknek a zeneiség ad pontos jelentést, értelmet.

Nehéz helyzetbe kerültem azonban, amikor a kórusművek szövegét mondatokká csupaszítottam, s megpróbáltam e mondatokat a magyar nyelv ejtési, hangsúlyozási szabályainak megfelelő jelekkel értelmezni. (Ezt a jelrendszert a „Beszélni nehéz” mozgalom nyelvészei dolgozták ki). A hangsúlyozási jelek elhelyezésénél ugyanis lehetetlenség volt kivonni magam a zeneszerző „hangsúlyozásának” hatása alól. A jól ismert dallamok óhatatlanul befolyásoltak a szövegek lejtésének megítélésében. Olyan nyelvész kollégákat kértem meg ezért a mondatok hangsúly-jeleinek elhelyezésére, akik Kodály kórusműveinek csak némelyikét ismerik, s ezért a szövegekre „pártatlanul” néztek. Közreműködésük révén összevettem: kórusműveiben hogyan kezeli a szöveget a zeneszerző, s miként hangsúlyozza, értelmezi e szövegeket és azok egyes mondatait a beszéddel foglalkozó nyelvész (aki többségében nem ismeri a szóban forgó műveket). Az összevetés elvégzése előtt le kell szögezni: *a hangsúlyozásban nincsenek a tudományos precizitás igényével megfogalmazott szabályok*. A mondatok lejtése, fontos vagy kevésbé lényeges szavainak kiemelése, illetve elejtése bizonyos – olykor igen nagy – mértékben a beszélőtől függ. (Érzékletes példája volt ennek, amikor a két nyelvész kolléga ugyanarra a mondatra kétféle jelölést adott...) Egy-egy teljes mondat lejtését, hangsúlyozását befolyásolja tehát, hogy a beszélő milyen lelkiállapotban és milyen beszédhelyzetben van; hogy ettől függően mit tart lényegesnek; s hogy a mondatot milyen előző és további mondatok veszik körül. A zeneszerző dallamkezelésére átfordítva ez annyit jelent: az egész mondatra kiterjedő dallamíveket befolyásolja, hogy a komponista mit kíván kiemelni a mondatban; mit gondol a mondat értelmi és érzelmi tartalmáról, s arról, hogy honnan indult és hová tart a mondatot körülvevő teljes szöveg. A vizsgálathoz azonban „fordítást” kellett végezni. A nyelvészek által alkalmazott hangsúlyjelölést át kellett alakítani olyan jelekké, melyek a dallamok kottaképéhez közelebb állnak.



Erre László Zsigmond könyve<sup>150</sup> alapján az ún. „farkasfogás” jelölést választottam. A hangsúly-jelek alapján végigkísértem a mondatot; megkerestem annak legnyomatékosabb pontjait. Természetesen így igen változatos vonalkombinációk jöttek létre. Az egész mondatokra nézve ezért „összesítettem” az apró jeleket – mintegy megkerestem a vonalak „eredőjét”, azaz a mondat lejtésének fő irányait, s főleg a mondat leglényegesebb gondolatát, csúcspontját (ez utóbbit a példákban \*-gal jelöltem). Ha a szöveg és a rá alkalmazott dallam csúcspontja egybe esik, akkor a mondat „megfelelt”. Egy nevezetes motetta nyitó mondatán illusztrálom ezt a jelölési rendet:

The image shows a pitch contour diagram above a musical staff. The text is: "El - kö - zel - ge Hús - vét és fel - mé - ne Jé - zus Jé - ru - zsá - lem - be a tem - plom - ba." The pitch contour consists of a line with dots at each syllable. A star symbol (\*) is placed above the peak of the contour, which occurs on the syllable "Jé - zus". Two arrows point from the star to the beginning and end of the contour. Below the text is a musical staff with a treble clef, showing the melody for the text. The melody consists of quarter and eighth notes, with a final note on a whole note.

55. Jézus és a kufárok, 1-7.

Megfelelőnek minősül a mondat akkor is, ha a csúcspont mellett még más helyütt is megszólal a dallam legmagasabb hangja, de a csúcspontnál följebb nem lép (pl. *Rabházának fia*, 6-7. „**Megtetted, ammi kelle**,...”). Végezetül, megfelelőnek minősül a hanglejtés akkor is, ha a dallam a legfontosabbnak ítélt szón belül kilép fölfelé (pl. *Norvég leányok*, 30. „**Száll**dogál...”).

Tekintettel arra, hogy – mint az előbbieken jeleztem – a hangsúlyozás nagy mértékben szubjektív kérdés, s ez értelemszerűen az összevetéseimből levonandó következtetésekkel kapcsolatban is óvatosságra int, a statisztika készítése ezen a ponton új értelmet nyer. Igazi mérésre, aprólékos következtetések levonására alkalmatlan, csak nagyobb összefüggésekre világíthat rá.

150 LÁSZLÓ Zsigmond: Ritmus és dallam; Budapest, 1961. Zeneműkiadó Vállalat

### ***III.2.5. Az elemzendő művek csoportosítása***

A mondathangsúlyok és a szövegre írt dallamok vezetésének összevetésekor kivettem a vizsgálandó darabok köréből a népdalokra és más kötött dallamokra (genfi zsoltár, középkori himnusz, népének stb.) írt földolgozásokat. Ezek esetében a vezérdallam lejtésének szövegszerűsége nem a zeneszerzőt minősíti.

Hasonlóképpen ismét kimaradtak azok a művek, melyeknek zenéje előbb keletkezett, mint a szöveg: *Békedal, Intermezzo, Miatyánk, Naphimnusz*.

Szintén mellőztem – a dolgozat előző részében már említett indokból – az idegen nyelvű szövegek lejtésének vizsgálatát.

Némely szöveg belső ritmikus vagy tartalmi összefüggései erősen igénylik a tagolt, ismétlésekre épített megzenésítést. Efféle igénynek köszönhető, hogy Kodály az eredetileg dallam nélkül átvett strófikus szövegekre több esetben *cantus firmus*t írt, melyhez mindegyik (vagy majdnem mindegyik) versszakban tartotta magát. Könnyen belátható, hogy ha a főtéma több különböző szöveget ugyanazzal a dallammal szólaltat meg, akkor nem kérhető rajta számon a szöveghez igazodó lejtés. Tekintettel arra, hogy ezek a darabok lényegében úgy viselkednek, mint a kötött dallamföldolgozások, szintén kivontam őket a vizsgálat alól: *Cú föl, lovam, Első áldozás, Ének Szent István királyhoz, Házasodik a vakond* (két egységének két vezérdallama van), *Hej Büngözsdi Bandi, János köszöntő, Jézus és a gyermekek, Méz, méz, méz* (variálódó, de eltéveszthetetlenül azonos főtéma), *Szent Ágnes ünnepe, Szép könyörgés* (öt strófája közül csak a negyedikben nem szerepel a főtéma), *Ürgeöntés, Vértanúk sírján* (szöveges része az *Ének Szent István királyhoz* első versszaka, két megismételt sorral).

Ugyanezen ok miatt nem vizsgáltam a strófikus darabokat, melyek több versszakot szólaltatnak meg ugyanazzal a zenei anyaggal: *Az éneklő ifjúsághoz, Békedal, Jelige*.

Kimaradtak a kánonok, melyeknek szövege egy darabon belül többféle dallammal is előfordul, így – egyfelől nézve – értelmezhetetlen a kérdés: megfelel-e a dallamlejtés a szöveg lejtésének?: *Hat tréfás kánon, Kár!, Szolmizáló kánon*. (Másfelől nézve: izgalmas elemzése lehet a zeneszerzői találékonyságnak, hogy miként sikerül több, megfelelő zenei választ adni ugyanarra a kérdésre!)

Végezetül ezúttal is mellőztem – a dolgozat előző részében már említett indokból – az idegen nyelvű szövegek lejtésének vizsgálatát.

A fennmaradó kórusművekben természetesen nemcsak az értelmezés problémáival szembesülünk. Már a prózaszövegekben is találkozunk olykor versszerű, ritmikus lüktetéssel (a *Jézus és a kufárok* elemzéseire rendre megemlítik, hogy a motetta – Kodály által összeállított – szövege valójában ritmikus próza...). A strófákba, s ezen belül kötött szótagszámú sorokba szedett, rímes vers esetében pedig a zeneszerző keze némileg máris meg van kötve: a versképlet ritmusfigurái, a lecsorduló sorvégek, az összececsendülő rímek természetesen befolyásolják a rájuk íródó dallam járását. (Ugyanúgy egyébként, ahogyan a versmondónak akkor is roppant nehéz függetlenítenie magát a vers lüktetésétől, mikor a szöveg értelmezése – például enjambement esetén – ezt megkívná.)

Mindennek figyelembe vételével érdemes áttekinteni a fennmaradt szövegeket, a földolgozásmód kötetlensége szerint néhány típusba rendezve:

- prózaszövegek és szabadversek;
- átkomponált (végigkomponált)<sup>151</sup> versek;
- versek több-kevesebb visszatérő zenei anyaggal.

### ***III.2.6. A kórusművek hanglejtésének vizsgálata***

#### **III.2.6.1. Próza-típusú szövegek, szabadversek**

A zenei hanglejtés vizsgálatának szempontjából kiemelkedően lényegesnek látszanak a prózaszövegek. Ezek zenébe öntése esetén a szerzőt elvileg csak a megzenésítendő szöveg befolyásolja a dallamképzésben. Kevés megszorítással ugyanez érvényes a szabadversekre is, bár ott a gondolatok ritmusa már korlátozza, illetve a szavak lejtésétől némileg független melodikus összefüggések létrehozására készíti a zeneszerzőt. Ennek megfelelően a csoport tagjait két egységben tárgyalom. Előbb leírok néhány kérdést, amelyet egy-egy darab értékelése fölvetett, azután a címek betűrendjében közlöm a statisztikai eredményt: a dallammozgás alapvető iránya és csúcspontja a mondatok hány százalékában felel meg a

---

151 A szakirodalom az 'átkomponált' kifejezést részesíti előnyben, én helyesebbnek és kevésbé félreérthetőnek vélem a 'végigkomponált' elnevezést.

mondatok kiejtésekor alkalmazandó lejtésnek. Az előzőekben már említett külön táblázatban rögzítettem ennek a statisztikának a részletes adatait is; ott közlöm az elemzett mondatok számát, s azt, a mondattani elemzés hány mondat esetében adott a zeneszerzőével azonos eredményt.

**2.6.1.a)** Próza-típusú szövegek: *A süket sógor*; az *Angyalkert* öt darabja; *Egyetem-begyetem*; *Hajnövesztő*; *Harangszó*; *Isten kovácsa*; *Jézus és a kufárok*; *Könyörgés*; *Magyar mise*; *Zrínyi szózata*.

Az *Egyetem-begyetem* – volt már szó erről a típusról – voltaképpen tagoló-vers. Szövegében a mondat lejtése mellett legalább annyira fontosak (ha nem fontosabb...) az ütempárok szimmetrikus súlyváltásai. A szavak kopogásában érvényesülő ritmusjáték olykor „fö-lülírta” a teljes mondatok lejtésének követését.

A *Hajnövesztő* jellemző példát hoz rá, hogy a kétféle szövegértelmezés lejtési „hibához” vezet: a szöveg a fokozás kedvéért a 'világ' szót emeli ki („*csikó farka*” < „*Duna hossza*” < „*világ hossza*”) a zeneszerző viszont – a ráolvasó mondóka céljára utalva – a 'hossza' szóra futtatta ki a dallamot.

A *Jézus és a kufárok* motetta záró sora elgondolkodtatja a szövegértelmezőt: „*Mivelhogy az egész sokaság rajta csügg vala; úgy hallgatá Őt!*” Kodály – nyilván nem véletlenül másképpen hangsúlyozott: „*Mivelhogy az egész sokaság rajta csügg vala; úgy hallgatá Őt!*” Vajon hiba ez?! A szabályos szövegelemzés talán az első, az elkötelezett értelmezés a második változatot részesítheti előnyben. Ráadásul a sor nagyszabású dinamikai és dallami fokozása is ez utóbbin éri el tetőpontját.

A ritkán hallható – a közhasználatból gyakorlatilag teljesen hiányzó – *Könyörgés* egyetlen mondatból áll. A megzenésítés a Szűz Máriához intézett, magasra ívelő megszólítás után egyenletes ereszkedéssel gördül alá a darab végéig. Ugyanakkor a mondat lényege, a kérés a szöveg második felében hangzik el (vastag betűvel a vezérdallam legmagasabb pontja, aláhúzva a nyomatékos szó): „*Ó bűn nélkül fogantatott Szűz Mária, könyörögi érettünk, kik hozzád menekülünk.*” A vizsgálódás során egyre világosabban látszik, hogy némelykor egy zenei gesztus előbbre való, mint a szöveg mondattanilag pontos követése.

A *Magyar mise* végigkövetésekor némi bizonytalanság volt bennem a Gloria tétel szövegének mondatai miatt. A liturgikus szövegek központosítása, tagolása ingoványos terület. Az egyetlen kézenfekvő megoldás Kodály tagolási elképzeléseinek átvétele volt. A kézirat hiányában ezt a leginkább elterjedt kiadvány szerint követtem.

A *Zrínyi szózata* alapjául szolgáló kézirat<sup>152</sup> valóságos szövegdszöveg, melyben rendkívül ritka a rövid, egyszerűen szerkesztett mondat. Kodály a költő szövegét jelentékeny mértékben módosította, hosszabb fejtegetéseit, halmozásait célirányosan megkurtította, sokszor avultabb szóhasználatát is érthetőbb kifejezésekre módosította. Ez esetben is kézenfekvő volt a vizsgálatban a zeneszerző mondatait követni.

*A süket sógor*: 83%; az *Angyalkert* öt darabja: 84%; *Egyetem-begyetem*: 50%; *Hajnóvesztő*: 80%; *Harangszó*: 80%; *Isten kovácsa*: 100%; *Könyörgés*: 0%; *Jézus és a kufárok*: 72%; *Magyar mise*: 84%; *Zrínyi szózata*: 64%.

#### 2.6.1.b) Szabadversek: *Öregek*; *Sík Sándor Te Deuma*.

Az *Öregek* nemcsak versnek, de prózaszövegnek is szabad. Maga a költő nyolc kisebb-nagyobb egységre osztotta, s ezt a verseskötetben nyomdai tördeléssel jelölte. A szakaszok között van egysornyi (az első és az utolsó) és van kilenc- és tizenegysoros is. Csak a hosszabb egységek végén van pont, de a gondolatok ritmusa alapján a belső tagolás is elvégezhető. Így a műben a szöveg hét „mondata” (egyét Kodály nem zenésített meg) 18 kisebb egységre tagolódik. Számításaimat ezek alapján végeztem. Az eredmény: 67%.

E csoportból alaposabb vizsgálatra emelem ki a másik verset. A kiemelés önkényes és nem véletlen. A *Sík Sándor Te Deuma* a kései kórusművek közé tartozik. Tanulságos megfigyelni rajta, hogyan foglalta össze a zeneszerző a vokális művek komponálásában szerzett több mint hatvan (az első fennmaradt vokális kompozíció óta pontosan hatvanhárom) évnnyi tapasztalatot. Szövegének szerkezete rendkívül egyszerű: kéttagú egységek füzére, ahol a tagmondatok között gondolati összefüggés áll. E tekintetben a szöveg – nyilván nem véletlenül – a bibliai gondolat-ritmizálást idézi. Minden egységet köszönetmondás zár le. A kéttagúságot csak az utolsó versszak szélesíti gondolat-halmozássá (az eredeti vers-

---

152 *A' török áfium ellen való orvosság; Zrínyi könyvtár I. Zrínyi Miklós prózai művei* szerk. Kovács Sándor Iván; Budapest, 1985. Zrínyi Katonai Kiadó

ben az utolsó kettő: Kodály itt is kihagyott egy szakaszt); itt a köszönetmondás is többszöröződik.

A katolikus pap-költő szövege a második világháború után, 1949-ben született, Kodály kórusműve pedig 1961-ben, Sík Sándor aranymiséjének tiszteletére készült. A zenei megfogalmazás rendkívül letisztult, alapvetően homofonikus. Ez határozottan kiemeli a darabban szinte mindvégig vezérszólamot éneklő szoprán deklamációját.

A szöveg a nyitó hála-mondás után majdnem végig háromsoros rövid strófákból áll, melyekben a harmadik sor csak két szó: „hála legyen”. A strófák első két sorában a gondolatritmus szópárokat jelöl meg, melyek többnyire ellentétben, néha fokozó viszonyban állnak egymással. (Ez a világos szerkezet, s a szándékoltan szűkszavú mondatfűzés rendkívül jó „terepet” ad jelen vizsgálódásunk számára.)



56. Sík Sándor Te Deuma, 1-2. TB

A vers elején Nicetas himnuszának<sup>153</sup> első három szava áll (innen a cím is), a folytatás már Sík Sándor személyes imádsága. A nyitó sor kétagú; ez előlegezi a folytatás gondolatritmizálását – ezúttal ismétlődő formában: „*dicsérlek*”<sup>154</sup> / „*hálát adok*”. A sornak – a szöveghez hasonlóan – a zenéje is idézet: amiként a költő az évezredek himnuszra hivatkozik az invokációban, úgy indít a férfikar is gregorián himnusz két nyitó sorával. E két mondat esetén tehát indokolatlan vizsgálni, hogy igazodik-e a dallam a magyar szöveg lejtéséhez.



57. Sík Sándor Te Deuma, 3-9. S

153 Nicetas Remesianus (cca 335-414): *Te Deum laudamus*

154 A helyesírási szabályzat 'dicsérlek' formát ír elő, a költő – s vele a zeneszerző – hosszú í-t írt.

Nem sokat lehet hozzáfűzni az 57. példához, a kottakép magáért beszél. Két jellegzetes-  
ségre érdemes odafigyelni: **1.** A szoprán dallama (némileg archaizálva) alapvetően zsolttá-  
rozó jellegű, s a recitáló hangról éppen akkor mozdul ki, mikor a szöveghangsúlyok –  
„mindennapi” / „másnapra való” – kívánják. **2.** A költő „hála legyen” záró szavait a zene-  
szerző következetesen „hála légyen” formával helyettesíti, ami a sorocskának folyamatos  
esést ad. Az első „Hála légyen” lejtése tökéletes leképezése a kiejtett mondat lejtésének – s  
mint látni fogjuk, így lesz ez az egész darab folyamán.

The image shows three pitch contour diagrams above the lyrics. The first diagram is for 'Hogy mindig ju-tott két ga-rasom ad - ni,' with an asterisk above the peak on 'ad - ni'. The second is for 'és magamnak nem kel-lett ké - re - get - ni,' with an asterisk above the peak on 'ké - re - get - ni'. The third is for 'Há - la lé - gyen.' Below the contours is a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody follows the contours, with a '10' above the first measure and a '3' below a triplet in the second measure.

58. Sík Sándor Te Deuma, 10-14. S

Az 58. példa mindkét tagmondatában lemondott a zeneszerző a szöveglejtés pontos kö-  
vetéséről. Az eltérés oka dramaturgiai jellegű. Az előző sor két felének egyforma volt a  
dallamszerkezete: recitáló hang – kimozdulás fölfelé – legördülés. Ott ez a szövegnek is  
megfelelt. Most ugyanez a szerkezet idéződik föl, mintegy jelezve a hallgatónak: „számíts  
rá, hogy zsolttározni fogunk...” A költő szövegében pontosan ugyanezt a célt szolgálják a  
tagmondatok ismétlődő nyitószavai: a 'hogy', illetve az 'és'.

The image shows three pitch contour diagrams above the lyrics. The first diagram is for 'Hogy ér - te-nem a-da- tott má - so - kat,' with an asterisk above the peak on 'a-da- tott'. The second is for 's nem kellett sír-nom, hogy meg-ért- se - nek,' with an asterisk above the peak on 'meg-ért- se - nek'. The third is for 'Há - la lé - gyen.' Below the contours is a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody follows the contours, with a '3' below a triplet in the second measure.

59. Sík Sándor Te Deuma, 15-20. S

Az előző sorban fölvetett dallamminta dramaturgiai súlyát látszik igazolni, hogy a zene-  
szerző még ebben a szakaszban is (59. példa) ragaszkodik a sémához, azon az áron is, hogy  
emiatt a tagmondatok két vezérszava nem kap egyforma hangsúlyt.

Hogy a sí-rók-kal sír - ni jól e - sett, és nem ne-vet - tem min- den ne-ve-tők- kel. Há - la lé - gyen.

60. Sík Sándor Te Deuma, 21-25. S

A 60. példában jól látszik, hogy a zeneszerző nem a dallam segítségével, hanem egy-egy, a környezetben váratlanul föltűnő ritmusképlet révén emeli ki a „sírókkal” / „nevetőkkel” szópart. A dallam még mindig a recitatív gesztusokhoz ragaszkodik. Most – négy rövid szakasz után – már észre vehetjük, hogy a szoprán dallamában valami belső „rím”-szerkezet is kibontakozik: miközben mind a négy dallamsor hasonló szerkezetű, az első és a harmadik, illetve a második és a negyedik dallam teljesen azonos hangokon gördül végig. A sorokat záró hála-mondás pedig kvintváltással nyomatékosítja ezt a keresztrímet: az 1-3. sorban (57, 59. példa)  $h'-f\sharp'$ , a 2-4. sorban (58, 60. példa)  $e'-h$  skálamotívumban szólal meg.

Hogy meg-mu-tat- tál min - dent, am - mi szép, és meg-mu-tat- tál min-dent, am - mi rút, Há - la lé - gyen.

61. Sík Sándor Te Deuma, 26-30. S

A 61. példával a mű középrészébe értünk. Ebben a mondatpárban ismét „hibádzik” a zenei hanglejtés: a gondolatritmus két pólusának nem a dallamvezetés, hanem a hang hosszúsága ad nyomatékot. Mind a 'szép', mind a 'rút' fél értékű hangot kapott, ami eddig elő sem fordult a darabban. (NB. a dallamhangot nem is lett volna szerencsés fölfelé vinni, hiszen a mondatok kulcsszava mindkét esetben az utolsó szó volt.) Az pedig, hogy Kodály nem a dallamhangokkal követte a szöveghangsúlyokat, lehetőséget adott egy másik zenei eszköz alkalmazására: az első tagmondat záró szava („szép”)  $h'$  hangon, a másodiké („rút”) tritonussal lejjebb,  $f'$ -en szólal meg.





Hogy ammi nem volt, nem kí - ván - tam, és sohasem volt e-lég,, am - mi vol - tam. Há - la lé - gyen.

65. Sík Sándor Te Deuma, 44-45. T, 46-48. B

Újabb jelentékeny változás következik a következő – sorrendben kilencedik – szakaszban (65. példa): a gondolatpár szólisztikusan, fele-felelésben a tenor és a basszus előadásában hangzik el. A két férfiszólam *recitativo*-ja az előző két sorban alkalmazott szenvedélyesebb, nagyobb kitérésekben fogalmaz, s szinte pontosan lekottázza a szöveg szónokias lejtését. A hála-mondatban csak az alt csatlakozik a két alsó szólamhoz, a szoprán már a következő nyitásra készül.

Hogy em-ber le-het-tem ak - kor is, mi-kor az em - be - rek nem a - kar - tak em - be - rek len - ni. Há - la lé - gyen.

66. Sík Sándor Te Deuma, 48-52. S

A 66. példában a szöveg hirtelen megiramodik; az eddigi pármondatok zsoldárokozó tagoltsága, a 'hogy' - 'és' ritmikus váltakozása megtörik, a szakasz egyetlen mondatra tömörül, melynek első fele rövidebb, második fele pedig lényegesen hosszabb, mint az eddigi versszakoké. A zenét hallgatva csak utólag fogjuk föl, hogy attacca ezúttal is elhangzott egy ellentétes gondolatpár. Kodály méltó módon követi a költemény sűrűsödésének folyamatát: a szöveg indulatát apró és változatos ritmusértékek (tizenhatod-szinkópák, -triolák, pontozott ritmusú figurák) alkalmazásával, valamint metrumváltásokkal (4/4, 5/8, 6/8) érzékelteti. Mindeközben a dallam deklamációja példamutató hűséggel követi a szöveget. A strófa végén álló hála-mondat kis négyszólamú kánonban hangzik el, jelezvén, hogy a záró szakaszhoz érünk.

[Itt Sík Sándor szövegében van még egy strófa, mely az utolsóhoz hasonlóan gondolathalmazba fog.]

Hogy teg- nap azt mondhattam: úgy le- gyen, és ma is ki- ált - ha- tom: úgy le- gyen, és hol - nap és hol- nap- u- tán és

67. Sík Sándor Te Deuma, 55-59. S

az - u - tán is a - ka - rom é - ne - kel - ni, hogy úgy le - gyen! Úgy le - gyen!

68. Sík Sándor Te Deuma, 60-53. S

A záró szövegszakasz (67-68. példa) jelentékenyen kitágítja a vers egészét meghatározó strófakereteket, s gondolatpár helyett többtagú gondolat-fokozást épít, melynek csúcspontjai az egymásra licitáló 'úgy legyen' felkiáltások. Kodály megzenésítésének dallamvonala – különös módon – ezt a szöveget csak részben követi, illetve máshová helyezi a dallami csúcspontokat. A szöveg végén a költő kétszer ismétli el a hála-mondatot. Kodály hatszor, s ebből a hatszoros ismétlésből bontakozik ki a darab rövid *Coda*-szakasza.

Mint láthattuk: a darab dallamvezetése sokhelyütt érzékenyen követte a szöveg lejtését, számos helyen azonban Kodály egyéb kompozíciós megoldásokat alkalmazott a természetes deklamáció kedvéért. A száraz statisztika  $25:36 = 69\%$  (A műben elhangzó 36 mondat-egységből 25 esetében egybeesik a szöveg és a rá írt dallam lejtése. A számolásnál minden ismétlődő „*Hála legyen*” mondatot és a többszörösen összetett záró mondat tagmondatait is külön számoltam.)

A Te Deum-mal a szabadversek csoportjának értékelése is lezárult: *Öreges*: 67%; *Sík Sándor Te Deuma*: 69%.

Összesítés: A próza-szövegekre és szabadversekre írt Kodály-darabokban a vezérdallamok vezetése mintegy 74%-ban követi a megzenésített szöveg mondatainak lejtését.

### III.2.6.2. Átkomponált versek

A teljesen szabadon – azaz átkomponált (végigkomponált) formában – megzenésített versek közé tizenhat kórusművet számlálhatunk: *A franciaországi változásokra*; *A magyar*

*nemzet; A magyarokhoz, A nándori toronyőr; Emléksorok Fáy Andrásnak; Este; Élet vagy halál; Huszt; Isten csodája; Justum et tenacem*<sup>155</sup>; *Liszt Ferenchez; Magyarország címere, Mohács; Nemzeti dal; Rabházának fia, Sirató ének.*

Szigorúan véve ezt a számot csökkenthetnénk, ha **a**) az egy strófás verset (*A franciaországi változásokra*) nem sorolnánk ide; **b**) máshová sorolnánk azokat a darabokat (pl. *Este, Élet vagy halál, Nemzeti dal*), melyekben akad bármilyen visszatérő zenei elem (ezek a következő csoportba kerültek). Végül az találtam helyénvalónak, hogy **a**) az egy strófás verset itt hagytam, mert máshol nem lenne hely számára; **b**) ebben a csoportban maradjanak azok a művek, melyekben a visszatérő elem nem a „főszöveg”, hanem a refrén anyagában található.

A csoport első darabja *A franciaországi változásokra* című férfikar. Ennek különlegessége, hogy a mondattagolás magában az eredeti versben homályos. Nyelvtanilag nézve a teljes vers egyetlen, betoldásokkal, fősorolásokkal és halmozásokkal teletűzdelt mondat, a költő azonban az egyik fölkiáltó jel után kisbetűvel folytatja a szöveget, a másik után viszont naggyal, mintha új mondat kezdődne; egyebütt vesszőket alkalmaz. Kodály kottájában a teljes mondatot csak vesszők és pontosvesszők tagolják. Ennek megfelelően a szerző egyetlen mondatként értelmezi, s akként hangsúlyozza is a férfikar vezérszólamát, mely a legfőbb szöveghangsúlyon kulminál.

*A magyar nemzet* című verset a Petőfi-kötetek strófa-tagolás nélkül közlik, szövegében azonban vesszők, pontok és fölkiáltójelek világosan jelzik a mondatok határait. Kodály a kórusműben határozottan elkülönülő szakaszokat hozott létre, s így egyben értelmezést is adott: elhelyezte a hosszú szöveg gondolati egységeit elválasztó metszeteket. A zeneszerző néhány helyen a szöveg központosítását is módosította. Petőfi a vers 23-34. sorait (a kórusmű 53-76. ütemei) egyetlen hatalmas mondatként szóltatja meg. Kodály ezt a vegyeskarban – az 1972-es gyűjtemény szerint – három mondattá tagolja. (Érdekes lenne összevetni ezt a kézirattal. A gyűjteményben álló kotta ugyanis e hosszú sor végén vesszőt tartalmaz...) A jelzett helyen vizsgálatomban mindenesetre Kodály tagolását vettem alapul.

---

155 Már volt róla szó: Több jel mutat arra, hogy a megzenésítés nem az eredeti Horatius versre, hanem annak magyar fordítására íródott.

*A magyarokhoz* írt kánon a zeneszerzői bravúrdarabok egyike. Megírásakor egyszerre kellett megfelelni többféle elvárásnak: énekelhető szólamok, jó összhangzás, a szavak és mondatok szövegszerű lejtése és találó ritmizálása – mindez egy időmértékes alapszöveg, az egyszerűnek nem nevezhető alkaioszi strófa keretei között! A ritmusról szólva már érintettük, hogy az időmértékes szöveg szavai is, a sorokat alkotó verslábak is átlagon fölüli pontosságú (94%, 97%) zenei ritmizálást kaptak a zeneszerzőtől. Az egyes szavak hangsúlyozása, lejtése is 71%-ban hibátlanul valósul meg a műben. A kánonszerkesztésnek talán a szöveg nagyobb egységeihez alkalmazandó zenei mondatlejtés esett leginkább áldozatául. A filológus némelykor kompromisszumra kényszerült a zenész kedvéért, de természetesen az egymással ellentételekben vezetett kánonszólamok dallami csúcspontjaira így is mindenkor lényeges és szenvedélyes szavak, mondatrészek kerültek.

*A nándori toronyőr* három disztichonja három mondatot alkot, melyekből a második és a harmadik tagolható. Az így létrejött öt tag közül négynek a dallamvezetése egybeesik a szöveglejtéssel, a középsőben a leghangsúlyosabb szótag („...**én** húzlak...”) nem a legmagasabb hangtól, hanem egy másik eszköztől, a hang megnyújtásától kapja a kiemelést; a dallam utána még egy szekundot föllép – a szintén jelentős 'büszke' szóra. (Ilyenkor szégyenkezik a vizsgálódó: szabad-e elköteleződni egyféle vizsgálati szempont mellett, mikor a zene oly sok eszköz együttműködésétől nyeri a hatását...)

*Az Emléksorok Fáy Andrásnak* három disztichonja csak két mondat, közülük a második a mű szövegének kétharmadát, zenéjének még nagyobb hányadát, majdnem háromnegyedet teszi ki. Ez a hosszú mondat azonban értelmezéssel tagolható; az utolsó pentameter magában is megáll. Ráadásul ez a sor az epigramma konklúziója is. A záró sor kezdete a hangsúlyos, a zeneszerző viszont a *Coda* kedvéért a pentameter második felét szélesíti ki és futtatja föl a fényes zárlathoz.

*Az Este* nyugodt áramlású zenéjében majdnem minden hangsúly tökéletes zenei nyomatéket kap. Az utolsó mondat szövegének súlypontjában álló szó („...**édes** álom...”) valójában a dallamsor legmagasabb hangján (*a'*) van, csak az előző ütemekben két ugyanolyan magas hangról, hangsúlytalan szótagról a zeneszerző fölbocsát egy-egy sóhaj-szerű *a'-h'-c''* díszítést ('lassan' és 'elringatják')... Emellett különös módon Gyulai Pál verséből Kodály kiemelt másfél sort, így a szöveg utolsó előtti mondata csonka, bár önmagában is értelmes.

Az *Élet vagy halál* férfikar a hét strófás Petőfi-vers három versszakát szólaltatja meg. Kodály azonban nemcsak kihagyott a szövegből; a szerkezetén is módosított. A második megzenésített versszak elejéhez refréncéppen az első strófa második felét illesztette. A két egyező szövegű szakaszt a zenei megfogalmazás is refréncént kezeli. A mű harmadik szakaszának szövege három versszak kihagyása után a vers utolsó, bizakodó strófája. A költői szöveg hosszú, több csúcspont lehetőségét nyújtó, összetett mondatokból épül föl. A zeneszerző a tíz mondat közül hat esetében nem a leg súlyosabb állítmányra, hanem egy-egy másik, szenvedélyes kifejezésre helyezte a dallami hangsúlyt. Érdekességképpen emelem ide a kevésbé ismert szöveget. A leírás folyamatos, a sorvégeket / jel, a strófahatárokat // jel mutatja, a sorkezdeteken csak akkor van nagybetű, ha azok egyben mondatkezdők is. A mindenkori vezérszólam (többnyire a tenor) legmagasabb hangját vastag betűvel, az általam vélt szöveghangsúlyt aláhúzásokkal jelölöm. A mondatokat be is számoztam.

1. A **Kárpátoktól** lè az Al-Dunáig/ egy **bósz** üvöltés, egy vad zivatar! / 2. Szétszórt hajával, **vérés** homlokával / áll a viharban maga a magyar. / 3. Ha nem születtem volna is magyarnak,/ e néphöz állanék ezennel én, / mert elhagyott, mert a **legelhagyottabb/** minden népek közt a föld kerekén. // 4. Szegény, szegény nép, árva nemzetem te, / mit vétettél, hogy így elhagytanak, / hogy Isten, ördög, **minden** ellened van, / és életed fáján pusztítanak? / 5. [3.]<sup>156</sup> Ha nem születtem volna is magyarnak,/ e néphöz állanék ezennel én, / mert elhagyott, mert a **legelhagyottabb/** minden népek közt a föld kerekén. // 6. **Föl.** nemzetem, föl! 7. Jussanak eszedbe / világhódító híres **őseid.** / 8. Egy ezred év néz ránk ítélő szemmel / Atillától egész Rákócziig. / 9. **Föl** nemzetem! 10. Ha csak félakkorák is / lészünk, mint a nagy ősapák, / hamarosan el fogja lepni árnyékunk a sárba / és vérbe fült ellenség taborát!

A Huszt hét mondatából hatban egybeesik a szöveg és a dallam csúcspontja. A „hibás” mondatban („Messze jövődővel **komolyan** vess össze jelenkort”) a zenei nyomaték az aláhúzott, a szövegi – megítélésem szerint – a vastag betűs szón helyezkedik el. Nem vitás azonban, hogy a megnyújtott kezdőszó a rendkívül kifejező kodályi szóképek sorát gazdagítja, s így a mondat a kívánt hatást éri el.

156 Az eredeti versben ez áll: „S dühös kezekkel kik tépik leginkább / Gazúl, örülten a zöld ágakat? / Azok, kik eddig e fa árnyékában / Pihentek hosszú századok alatt.”

Az *Isten csodája* refrénes vers. Hat strófájából az első öt ugyanazzal a tragikus mondat-  
tal, a hatodik annak bizakodóra fordított változatával zárul. A férfikarban Kodály öt vers-  
szakot dolgozott föl; ezek többnyire ugyanúgy hosszú, összetett, s szenvedélyes mondatok,  
mint amilyeneket az *Élet vagy halál* szakaszaiban találtunk. Az ilyen mondatok ismét gaz-  
dag lehetőségeket nyújtanak a legsúlyosabb pont keresőjének. Az első strófában (egyetlen  
mondat...) a pártatlan olvasó a költői fölkiáltásra („**hányszor** szálla ránk!”), a zeneszerző a  
tragikus állításra („**öngyilkos** kéz”) helyezte a szöveg-nyomatékokat. A refrén itt is, később is  
tökéletes lejtésű. A második strófában ismét nehéz választani a tragikus súlyú szavak kö-  
zött; a „...**mérget** kellett mindenkor innia...” mondatrész értelmezése ismételten fölveti a  
kérdést: A szöveg egy bizonyos bonyolultsági foka fölött van-e, létezhet-e egyértelmű  
megoldás a tökéletes mondatértelmezésben? Magam, vizsgálódóként a vastagított szó el-  
sőbbiségét látom, a zeneszerző az aláhúzott kifejezésre szavazott a dallam vezetésével. (Az  
sem lehetetlen, hogy egy mondatnak/mondattagnak két egyenrangú vagy majdnem-egyen-  
rangú súlypontja is legyen.) A következő szakasz költői képének zenei megvalósítása „fö-  
lülírta” a mondatnyomaték kérdését; a darab további gondolatai során szövegi és dallami  
nyomaték hibátlanul találkozik.

A *Justum et tenacem* (*Rendületlenül*) egy alkaioszi strófákban írt hosszú Horatius-óda  
első két versszakának megzenésítése. A ritmikai elemzésben is megállapítottam: a kórusmű  
zenéjét Kodály minden valószínűség szerint a magyar szövegre készítette, s a latin szöve-  
get inkább a klasszikus eredet iránti tiszteletadás szándékával hagyta a kottában. Ugyanezt  
a gyanút erősíti meg a lejtés vizsgálata. A hangsúlyozás már az első mondat elején árulko-  
dó (a szövegidézetekben vastagított betűvel jelzem a dallamhangsúlyokat): „*Just et tena-*  
*cem*” mondja a latin sorkezdet. A hangsúly a – legkevésbé fontos – kötőszóra kerül a két  
súlyos dicsérő jelző közé: „Igaz **és** állhatatos”. Trencsényi József magyar fordításában vi-  
szont éppen itt van lényeges szó: „*Kit jog vezérel...*”. Még ugyane mondatban, a vers máso-  
dik sorának végén a latin szövegben két szótagon is fölösleges dallami nyomatékokat talá-  
lunk: „...*prava jubentium*,”. A magyar fordítás itt is indokolja a súlyokat „...*nép tüze, sem*  
*dühös...*”. A mondatlejtést ezek után értelemszerűen a magyar szövegre vonatkoztatva vizs-  
gálok. A mű szövege két mondatból áll, melyek közül az első mondat igen hosszú: hat  
verssört tesz ki, a másodiknak csak kettő marad. A hosszú nyitó mondat két állítmányt tar-  
talmaz („*meg nem ijesztheti*” „*nyugalmát el nem rabolja*”), és halmozza az alanyokat is

(„*nép tüze*”, „*tirannus arca*”, „*Adria zsarnoka*”, „*szélvész*”, „*villám*”, „*Jupiter uja*”). Kodály végül kettős döntést hozott: az állítmányok egyikén („*el nem rabolja*”) és az alanyok licitáló felsorolásának legvégén („*Jupiter uja*”) is egyazon csúcspontra vitte a vezérszólamot. A másik, rövid mondat lejtését szöveg és gondolati tartalom egyaránt folyamatos ereszkedésnek rendeli el; így viselkedik a rá írt dallam is.

A *Liszt Ferenchez* óda teljes szövegéből a zeneszerző számos részletet kihagyott, a megzenésített sorokban némely pontokon megváltoztatott egyes szavakat és olykor a szórendet is módosította; két helyen pedig egy hosszabb mondatból két rövidebbet csinált. A mondatok lejtését Kodály gyakorta ebben a darabban is alárendelte egy-egy, számára lényeges kifejezés zenei megrajzolásának. (pl. „*Van-e hangod, szív háborgatója?*”: a mondat hangsúly a nyitó kérdőszón áll, a zene csúcspontja viszont a „szív”-hez szól...) Hasonlóképpen járt el a szerző a *Magyarország címere* és a *Mohács* esetében is.

A *Nemzeti dal* deklamációja a rövid sorok ellenére jó néhány alkalommal ad lehetőséget többféle értelmezésre. Kodály olykor a szólamok önállósításával adott megoldást ezekre a kérdésekre: az egyik csúcspont a magas szólamoké, a másik a basszusé, mely egyedül mond ki egy sort, amely a másik kettőből hiányzik (pl. 21-21. TBar „...*kik szabadon éltek...*”; 21. B „...*szolgaföldben...*”). A vers minden strófája egyazon közismert refrénnel zárul; a kórusföldolgozás követi ezt, bár zeneileg a hat refrén mindegyike más és más: változik a hangneme, a harmonizálása, a hosszúsága (rövidebb, majd hosszabbodó bővítést kap), végül az utolsóban megfordul a motívum mozgásiránya, s jelentékeny Coda épül belőle. Arra is van példa, hogy a refrén fogadkozó szövegében Kodály egy másik pontra helyezi a hangsúlyt: rávilágít egy lehetséges másik mondat-értelmezésre (40. T „...*hogy rabok tovább nem leszünk!*”)

Az átkomponált versek alkotta csoport eredményeinek összesítése: *A franciaországi változásokra*: 100%; *A magyar nemzet*: 67%; *A magyarokhoz*: 38%, *A nándori toronyőr*: 80%; *Emléksorok Fáy Andrásnak*: 33%; *Este*: 100%; *Élet vagy halál*: 40 %; *Huszt*: 100%; *Isten csodája*: 64%; *Justum et tenacem*: 50%; *Liszt Ferenchez*: 57%; *Magyarország címere*: 80%, *Mohács*: 61%; *Nemzeti dal*: 75%; *Rabházának fia*: 82%, *Sirató ének*: 57%. Mindösszesen **64%**.



### III.2.6.3. Versek több-kevesebb visszatérő zenei anyaggal

A nem kötött dallamra írt Kodály-kórusokban is sokszor előfordul, hogy egy-egy mű nyitó és záró strófájában ugyanaz a dallam tér vissza, s vannak olyan darabok is, melyekben több versszak is hasonló vagy azonos főtémára – olykor témákra – épül. Az előbbire példa lehet az *Akik mindig elkésnek*, a *Balassi Bálint elfelejtett éneke*, a *Békesség-óhajtás*, a *Bordal*, a *Csalfa sugár*, a második olasz madrigál (*Fior scoloriti*), vagy a *Pange lingua*; a második csoportba tartozik *A székeleyekhez*, a *Csatadal*, a *Fölszállott a páva*, a *Mulató gajd*, a *Norvég leányok* és a *Psalmus hungaricus*. Az alábbiakban e csoport tagjai közül a magyar nyelvűeket veszem szemügyre.

*A székeleyekhez* két első versszaka ugyanarra az – új stílusú magyar népdalra emlékeztető – alapidallamra épül. Négy további strófája átkomponált zene, de a darab közepétől kezdve két jellegzetes trombita-szignál („*Föl, székeley, föl*” és „*közös az ellenségünk*”) gyakori megjelenései a befejezésig kísérik a kompozíciót. A kupolás magyar népdal formáját öltő dallam pazarul talál a Petőfi szöveg népi ízű deklamációjához, de belső törvényei rendre szembeszegülnek a kibontakozó mondatok lejtésének – ahogy az az új stílusú, tempo giusto népdalok esetében is gyakori. A szabad formálású harmadik versszak szövegi és zenei lejtése már egybevág, s ilyen a negyedik és ötödik strófa, valamint az utolsó versszak első tagmondata is. A záró fél strófát alkotó mondat helyes hangsúlyozása ismét nézőpont, gondolkodásmód, állásfoglalás kérdése: „*A magyarnak élnie kell örökké, és nem szabad rabnak lennie többé!*” A mondatban az első imperativusra („*élnie kell*”) helyezi a fő nyomatékot, Kodály viszont a „*magyar*”-ra szavazott...

Az *Akik mindig elkésnek* egyik költői eszköze, kilátástalan egykedvűségének kifejezője a rövid mondatok alkalmazása, vagy a hosszabb mondatok párhuzamos, mellérendelő szerkesztése. Ennek révén az összetett mondatokban nem mindig lehet egyetlen érzelmi vagy gondolati pontot megjelölni, melynek dallami megjelenését firtatni érdemes. A megoldás ilyenkor, hogy a mellérendelő mondatokat egy-egy önálló gondolatként, külön vizsgálom. Az első versszak négy sora ugyan két mondatként jelenik meg, de valójában négy rövid, önmagába záruló egység. A szűk ambitusú sorokban a dallamok kis kimozdulással érik el a „csúcspontokat” – minden esetben pontosan követve a szöveg lejtését. A középső versszakot maga a költő is három mondatná formálta: a szélső, ismétlődő sorok egy-egy rövidébet, a középső két sor egy hosszabbat alkot. A szélsők lejtése ismét egybe vág a szövegé-

vel, a középőnél a zene nem az állítmányt („*lángra lobban*”), hanem a módhatározót („*vörösen*”) nyomatékosítja. Ennek zenei oka van: a zeneszerző itt a darab első szövegsorának témáját idézi föl; azaz, a tematikus összefüggés ez esetben fontosabb, mint a szavak pontos követése. A harmadik versszakot a zeneszerző némileg átrendezte, így egy sornak még a szótagszáma is változott. A vezérszólam azonban itt is példásan követi a megszólaltatott szöveg hangsúlyait.

A *Balassi Bálint elfelejtett éneke* kompozícióban egyrészt a nyitó és a záró versszak fő-témájának közeli rokonsága teremt zenei keretet. Egy másik jellegzetes, „kurucos” dallam-motívum többszöri visszatérése révén (melodikus moll-skálafigura a 7. /A „*Holott mindenfelül...*”, 8. /S „*Az ellenség kerül...*”, 36. /A „*Töltém gyermekségemet...*”, 44. /B „...vérem...”, 45. /B „*Fölforralja véretem...*”, 47. /TB „...*hősi kardod...*”, 49. /ATB „...*magyar arcod...*” és 65. /S „*De jaj, hová fussak*”) ütemben) pedig a darab eltéveszthetetlen, saját atmoszférát nyer. A szöveg sorainak zenei deklamációja világos dallam-indításokkal hangsúlyozza a Balassi-strófa tagolását, másrészt törekszik megfelelni a nyomatékos szavak igényeinek is. A vizsgálódás során egy ponton („...**K**eserű kenyéren töltém gyermekségemet”) úgy láttam: a valódi zenei nyomaték annak ellenére a vastag betűvel jelzett helyen van (**k**eserű:  $f'-e'_b'-d'_b'$ ), hogy az aláhúzott szótagra eső hang egy kis szekunddal följebb lép (*gyermekségemet*:  $d'-e'_b'-f'-g'_b'-f'$ ).

A *Békesség-óhajtás* nyitó és záró versszaka közötti témaegyezést maga a szöveg kényszeríti ki: Virág Benedek ugyanis ódájának keretverseit – elterjedt költői szokás szerint – variált szöveg-visszatéréssel hangsúlyozta; egész pontosan: a négy soros strófa 2. és 4. sorát teljesen érintetlenül hagyta, az 1. sor végén és a 3. sor elején változtatott. (Hogy ez mennyire általános eszköz, arra elég két nemzeti énekünk, a *Himnusz* és a *Szózat* példáját idézni.) A zene visszatérése ennél kötetlenebb és míg a versszakot záró sor az elején röviden le van kerekítve, a darab végén ebből szép Coda fejlődik.

A *Csalfa sugár* hibátlan zenei megfogalmazása egyaránt minősíti a vers szavait gyöngéd finomsággal kezelő zeneszerzőt és a szöveget alkotó költőt. A szöveg mindegyik versszakban ragaszkodik a megszemélyesítés kettős képéhez; a rímek mellett ez a gondolati összefüggés teremti meg a dal ritmusát. A kórusmű szerzője a két szélső strófa zenéjének moti-

vikus összekötésével érzékelteti a szövegnek ezt a belső összefüggését. A darab pedig – a variált visszatérés révén – klasszikus keretes szerkezetet kap.

A *Csatadal* szövege rendkívül lapidáris. Hatsoros versszakainak szerkezete ugyanolyan egyszerű, mint egy trombitaszignál: 8a-8a-5b|8c-8c-5b. Ehhez illően, a mű szinte „monotematikus” módon indul: az első két versszakban ugyanazon dallamnak négy variánsát halljuk négyféle magasságban, először *e'*, azután *a'*, harmadjára *e''*, végül *h'* kezdőhangról (mind a négyszer a hangképet leginkább uraló felső szoprán szólamban). A főtémaként viselkedő sorok kényszerpályára teszik a hanglejtést, a zeneszerző azonban apró variáló motívumokkal beavatkozik egy-egy lényeges szó kedvéért (Példa erre a 'szabadság': ez annyira fontos, hogy nemcsak a dallam módosul miatta, de kis, 11 ütemes belső Coda kerekedik belőle és – az „*Előre*” szó elmarad!). A darab másik három szabadon szerkesztett versszakában a dallam deklamációja rendkívül érzékenyen követi a szöveg hangsúlyait.

A *Fölszállott a páva* besorolása különleges. Keret-versszakainak dallama a jól ismert népdal, további három (2. 3. és 5.) strófájának főtémája is a népdal-melódiából fejlődik ki, ezért népdalföldolgozásnak is szokták tekinteni). A nyitó és záró versszakok vizsgálatától eltekintek, annak értelmében, hogy a kötött dallamok lejtését a zeneszerző nem befolyásolta. A fennmaradó hat átkomponált versszak váltakozó képet mutat. A második strófa („*Kényes, büszke pávák...*”) még a népdal ereszkedését, s nem a szöveget követi. A harmadik szakasz („*Másképpen lesz holnap...*”) rövid, nyitó egysoros tagmondatainak lejtése számára viszont éppen a népdalsor ereszkedő gesztusai adnak tökéletes nyomatékot. Különös pillanat a negyedik versszak vége: a jelző-halmazódás („...*új arcok...új szemek...új szelek...*”) végpontján ismét az 'új' jelzőn lenne mondatnyomaték, ám Kodály továbbviszi a dallami csúcspontot a 'csodákat' szóig: döntésének *diminuendo* és végül *pp* ad váratlan súlyt. Az ötödik („*Vagy bolondok vagyunk...*”) és a hatodik<sup>157</sup> versben („*Vagy lesz új...*”) a deklamáció tökéletesen érvényre jut, a hetedikben viszont egy nagyobb szabású kép („*Vagy láng csap...*”) magasabb szempontot diktál, mint a szöveg hangsúlyai.

A *Mulató gajd* első kettő és utolsó versének gyakorlatilag azonos a főtémája és a földolgozásmódja; az utolsóból persze vidám stretta fejlődik ki. eltérő zenei anyagot a 3-4. vers-

157 A kórusmű 6. strófája Ady versében a 8. Kodály a vers 6. strófáját – „*Új lángok, új hitek, új kohók stb.*” – kihagyta, s ide illesztette a „*Vagy lesz új értelmük...*” szakaszt

szak hoz, ez a két szakasz másik hangnembe is kerül. A ritmusában is kötött (pontosított volta-ritmusú) dallam nehezebben engedi érvényre jutni a szöveg lejtését, a 3-4. versszakban a zene sokkal hajlékonyabban követi a szöveget.

A *Norvég leányok* verstanilag szabadvers, de a szoprán nyitó sorában megcsendített négyhangos vezérmotívum főtemaként viselkedik, s e téma és variánsainak gyakori megjelenései teljesen átszövik a kompozíciót. A néhol nyolcadokban, néhol negyedekben mozgó dallamfigura a kompozíció legerősebb szervező elemévé válik, a deklamáció is ennek van alárendelve.

A *Psalmus hungaricus* több visszatérő témából épített szövevényes rondóforma. Visszatérő témái közül 3 érinti a mű énekszólamait: **a)** a nevezetes főtéma az 1. strófában mutatkozik be; kétszer visszatér ugyanezzel a szöveggel („*Mikoron Dávid...*”), emellett a 16. („*Ha egy kevésse...*”) és 17. versszak („*Szent Dávid írta...*”) is erre a dallamra szólal meg, néhány dallam-fordulat erejéig földidéződik továbbá a 7., 8., 9., és a 14. versszakban; **b)** a 2. strófa („*Istenem, Uram, kérlek tégedet...*”) dallama megismétlődik a 12. versben („*Én pedig Uram hozzád kiáltok...*”) ; **c)** a 3. strófa ún. síró-motívumát csak a tenorszóló éneklő szöveggel („*Csak sívok-rívok...*”), szövegtelenül viszont földidéződik a 8. strófában, és a 12. strófa két elhangzása között – mindkétyszer a nőikarban. A téma-egyezések növelik a hosszú darab belső kohézióját, ugyanakkor erősen korlátozzák a zeneszerző mozgásterét, mikor a változó szöveg hangsúlyait, lejtését követnie kellene. A szöveg mondattani elemzése egyébként sem egyszerű: mind a 17. négy soros strófája egy-egy hosszú mondat, melyekben gyakori a gondolatok ritmikus ismétlődése, mellérendelő halmozása. Ahol lehetett, ugyanúgy megkerestem a versszakok metszéspontjait, mint a hasonló esetekben, s a zenei lejtés vizsgálatát a kisebb egységeken próbáltam elvégezni. (Megjegyzés: Dolgozatom legelején végül is a kórusművekre korlátoztam a munkámat, ám ahol a kórust szerepeltető darabban énekes szólista működik közre, ott a vizsgálódást az ő szólamára is kiterjesztem.)

Az alcsoport eredményei: *A székyekhez*: 61%; *Akik mindig elkésnek*: 91%; *Balassi Bálint elfelejtett éneke*: 71%; *Békesség-óhajlás*: 70%; *Bordal*: 67%; *Csalfa sugár*: 100%; *Csatadal*: 90%; *Fölszállott a páva*: 67%; *Mulató gajd*: 62%; *Norvég leányok*: 43%; *Psalmus hungaricus*: 66%. Végző soron a visszatérő zenei anyaggal átszőtt kóruskompozíciók

dallamszervezése az összesítés szerint **70%**-ban felel meg a megzenésített szövegek hangsúlyozási-hanglejtési képének.

Már a statisztika bemutatása előtt jeleztem, hogy óvakodnék messzemenő következtetéseket levonni olyan adatokból, melyeknek föl vételében rengeteg a szubjektív elem. A vizsgálódás egyetlen általános tanulsága az lehet, hogy a kórusművek három nagy csoportja közül a prózaszövegek engedték a legnagyobb mozgásteret a szöveg hangsúlyozása-hanglejtése és a zeneszerzői dallamképzés egyeztetésében.

A vizsgált *összes kórusmű* adatainak összesítése alapján a *szöveg* és a rá alkalmazott *zene lejtése*, illetve hangsúlyrendje közötti megegyezés a szavak terén **62%** (61,85), a mondatok esetében **66%** (65,89).

E nagyobb összefüggések azonban arra mutatnak, hogy Kodály természetesen számos esetben alárendelte a szavak belső hangsúlyrendjének követését a mondat egészére vonatkozó értelmezésnek. Ugyanakkor éppen e nagyobb összefüggések fényében kap hirtelen nagyobb jelentőséget a dolgozat **III.2.3.** alfejezetében tárgyalt adat: miközben a dallamvezetést oly sokféle indulat, értelmezési szándék kormányozza, a zeneszerző 62%-ban mégis megtartotta az egyes szavak ereszkedő lejtését.

### III.3. A szövegek fonetikai megjelenése

A kiválasztott szöveg és annak zenei megvalósítása közötti kapcsolat kérdéseit tárgyalva nem hagyhatom említés nélkül Kodály Zoltán zeneszerzői eszközeinek egy különleges csoportját. Arról a szöveglejegyzési gyakorlatról van szó, melyet a zeneszerző a vokális művek írásakor követett. A zeneolvasó (az előadó) a Kodály-művek kottaiban szembesül néhány különleges, más zeneművekben ritkán vagy egyáltalán nem alkalmazott lejegyzési szokással. Ha ezeket az előadó jól értelmezi, akkor a – ritmusában és dallamában addig is pontos – előadás a szöveg-éjtés finomságai révén találóbb, elevenebb lesz. Kialakult terminológia híján soroltam ezeket az eszközöket a fenti cím alá: olyan kompozíciós sajátosságok, melyek elsősorban a zenében megszólaló szöveg *fonetikai megjelenését* befolyásolják. Hatásuk vagy annak hiánya nem követhető nyomon olyan könnyen, mint a pontos ritmus vagy a hibátlan dallam-intonáció, ezért ezeket az eszközöket közvetettnek is nevezhetjük. Jelenlétüket csak a kottaolvasó észlelheti. Ebből a szempontból ez az eszközcsoport a reneszánsz szerzők *musica riservata* gyakorlatát idézi: a zeneszerzőtől az előadónak küldött „bizalmas, belső információ”, melyet a kotta tartalmaz. Igaz ugyanakkor, hogy az ilyen belső információk arra nevelik az előadókat, hogy segítségükkel az adott mű kifejezőbben, plasztikusabban szólaljon meg.

E lejegyzési sajátosságok közös vonása, hogy kisebb-nagyobb mértékben eltérnek a jelenleg használatos helyesírási szokásoktól; különböznek viszont néhány egyéb tulajdonságukban, s ennek alapján kisebb csoportokba sorolhatók. Van, ahol az írásmód a magyar beszédből kikopó *zárt ě* használatát írja elő; van, ahol a *köznyelvi éjtési szokások* (pl. *lessz*), máshol *tájnnyelvi szavak, kifejezések* idéződnek föl (pl. *meghót*); van, ahol pedig a versritmus kedvéért *egy-egy szó régies* irodalmi alakja jelenik meg (pl. *fordúl, ohajtott*). Végül van egy különleges csoport, amely a zeneszerző által alkalmazott *új fonetikai jelölésmód* révén kínál gyakorlati megoldást a szövegejtésben előforduló egyik-másik problémára.

Szükséges leszögezni, hogy a következő pontokhoz csatlakozó felsorolások kénytelenül csak a nyomtatott kottakiadványokra támaszkodnak. Egyáltalán nem lehetünk bizonyosak afelől, hogy ezek tökéletesen vették át a szóban forgó – és a zeneszerző kézírataiban még megtalálható, de olykor igen apró – betű-különbségeket. Sokszor találkozunk azzal, hogy ugyanazon szó zárt 'e' hangzója az egyik mű kottájában megkapja a megfelelő *ě* jelet, egy

másik darabban nem. (például: éppen ez a 'nem' tagadószó sokszor szerepel a szövegekben 'nëm' formában, némelykor azonban /pl. *Kit kéne elvenni*, 21. TBarB/ elmarad a zárt hangzó jelölése. A leglátványosabb a következetlenség, amikor ugyanez a szó egy ütemnyi távolságon belül két szólamban kétféleképpen szerepel /*Házasodik a vakond*, 27-28. MsS/).

Máskor ritmikai, verstechnikai okok miatt gyanakodhatunk, hogy a nyomtatott kottakiadvány pontos-e: Az *Isten csodája* férfikar első versszakában (11. BarB) a költő kézírata 'szívüinkre' formát ad meg, a vers jambikus ritmusa is rövid helyre teszi az első szótagot, s ennek megfelelően Kodály is egy gyors szinkópába (♩♩ ♩) rendezte a szót. A kottában viszont 'szívüinkre' forma áll, hosszú í-vel. A *Kecskejáték* nyomtatott formája két egymást követő ütemben (4-5. S-A) ugyanazt a szót két változatban írja le: „Mit csinálsz a szőlőmbe?” és „Szőlőt enném ha vóna!”. (Talán azért, mert az első alkalommal a szó a kérdés súlytalanabb végére esik, másodjára pedig vele kezdődik a válasz?) Olyan is előfordul, hogy egyazon darab – az *Ének Szent Istvánhoz* – két különböző változatában ugyanaz a szó kétféleképpen szerepel: 'kiván', illetve 'bánkódó' (nagy vegyeskarra írt változat, 14. illetve 81-82. SATB); 'kíván' és 'bánkódó' (kisebb vegyeskarra írt változat, 14. és 92. SATB). A tájékozódni kívánó olvasót végleg elbizonytalanítja, hogy a 'kiván' szó a kompozíció összes többi változatában is rövid í-vel szerepel, ugyanakkor mindenütt hangsúlyos, hosszú, fél-értékű hangon...

### **III.3.1. Fonetikai jelek esetenkénti alkalmazása**

A zárt e hangzó ë jele a zeneszerző minden énekes művének kottájában föltűnik. Igaz: a magyar közbeszédben a többféle 'e' hangzó közötti különbség a 20. század első harmada óta a városi emberek beszédgyakorlatából szinte teljesen kiesett, s már csak néhány – és egyre kevesebb – vidéki dialektus őrizte meg épen. Ennek ellenére Kodály a beszédünkből lassan kimosódó hangzó megőrzését nem elszigetelt, népnyelvi kérdésnek tartotta, ezért jelölését a klasszikus irodalmi szövegekre írt műveiben is elvégezte. A zeneszerző bízott benne, hogy a hangzó visszahozható az általános használatba. Sajnos, ezt a bizakodást az utóbbi fél évszázad folyamatai nem igazolták.

A kórusművek kottáiban egyetlen további speciális jelet találtam, a *Villő* gyermekkar 90. ütemében. Az itt alkalmazott ê jel megnyújtott hangot jelöl, melyben a következő más-salhangzó is beleolvad: *felemeljük* – *felemêjük*. Emellett két kórusműben (*Gömöri dal*, *Két*

*zborvidéki népdal*) föltűnik még egy beszédszakást érzékeltető jelzés, mellyel a népdalgyűjtemények olvasói gyakran találkozhatnak. Ha a névelő előtti szó magánhangzóra végződik, akkor a beszélő a névelő elé olykor segítő – szaknyelven hiátustöltő vagy ejtéskönnyítő – hangzót illeszt: *Ha a Tisza ... – Ha ja Tisza*. Más vokális darabok kottáiban (elsősorban a *Magyar népzene* sorozat füzeteiben) a különféle tájszavak mellett további különleges hangzók jelei is föltűnnek; sajnos azonban e jelek kiírásában is egyenetlen a kiadványok színvonala.

### **III.3.2. Köznyelvi ejtési szokások jelölése**

A köznyelvi kiejtés számos beszédhelyzetben eltér a szavaknak a helyesírási szabályzatban meghatározott alakjától. (Ennek legáltalánosabban ismert példája az 'egy' [*eggy*]) számnév és az ebből származó sokféle toldalékolt szó: *eggyet, eggyik, eggyütt* stb.). A népi szövegek, s később a népdalok gyűjtői a köznyelvi beszédszakást a tudományos pontosság igényeinek megfelelően következetesen rögzítették, ám a nem tudományos körnek szánt kiadványokban és a zeneszerzők földolgozásaiban a szövegek már gyakorta javítva, „megfésülve” jelentek meg. Kodály szakított ezzel a gyakorlattal. Népdalokra vagy népi szövegekre írt földolgozásaiban igen sokszor tudatosan földidézte a nyelvszokás elterjedt „hibáit”. Ez az eljárás persze akár a tudományos pontosság iránti igény kifejezésének is tekinthető. A zeneszerző szándéka azonban valószínűleg nem ez, hanem a szövegek eleven csengésének megőrzése volt. Erre utal, hogy Kodály a köznyelvi ejtési „hibák” egyik-másikát olyan irodalmi szövegekre írt műveiben is alkalmazta, illetve előírta az énekeseknek, melyekben a költő kézírata a szabályos alakot használja (egy példa Petőfi *A székeleyekhez* írt verséből: „*Eggyütt törjük szét a közös bilincset!*”).

A fentiek értelmében a következő példák elsősorban népdal- és népiszöveg-földolgozásokból, másodsorban magyar irodalmi szövegekre készített kórusművekből, egy esetben pedig egy általánosan használt magyar nyelvű liturgikus szövegre írt karműből (*Magyar mise*) kerültek ki.

A teljes körű nyelvészeti elemzés nem lehet célja az alábbi felsorolásnak. Ismertetésem csak a legáltalánosabb típusokat sorolja föl. Ennek megfelelően rögzíthető, hogy Kodály kórusműveiben jelölést kap

- az *egy* és annak toldalékolt formái: *egy* / *eggyet*; *együtt* / *eggyütt*;



- a létige jövő idejű alakja: lesz / *lessz*;
- a szóhatárok beszédhelyzetben történő összerosása (mit csinál / *micsinál*);
- a helyhatározó ragok végének henye ejtése (szobájában / *szobájába*);
- a magánhangzó-kettőződés miatti hangkivetés (odaadom / *odadom*);
- az összeolvadás: mindjárt / *mingyárt*;
- a mássalhangzó-torlódás miatti hangzókiesés: hozd ki / *hoz' ki*.

A példák:

mű	ütem	köznyelvi ejtési forma	mai helyesírás
<i>A juhász</i>	5-6.	<i>eggyik</i>	egyik
<i>A süket sógor</i>	6.	<i>micsinál</i>	mit csinál
<i>A székelkekhez</i>	34.	<i>lessz</i>	lesz
<i>A székelkekhez</i>	56.	<i>eggyütt</i>	együtt
<i>Angyalok és pásztorok</i>	52.	<i>eggyütt</i>	együtt
<i>Árva vagyok</i>	12.	<i>házba</i>	házban
<i>Árva vagyok</i>	15.	<i>szobájába</i>	szobájában
<i>Árva vagyok</i>	37.	<i>eggyet</i>	egyet
<i>Bordal</i>	64-66.	<i>eggyütt</i>	együtt
<i>Cú föl, lovam</i>	11-15.	<i>eggy-egy</i> <sup>158</sup>	egy-egy
<i>Csatadal</i>	63-67.	<i>eggyet</i>	egyet
<i>Este</i>	33.	<i>lessz</i>	lesz
<i>Fölszállott a páva</i>	41.	<i>lessz</i>	lesz
<i>Három gömöri népdal</i>	7-8.	<i>abba</i>	abban
<i>Három gömöri népdal</i>	92-114.	<i>órába</i>	órában
<i>Házasadik a vakond</i>	79.	<i>lakzi</i>	lagzi
<i>Jelenti magát Jézus</i>	6-56.	<i>jelengeti</i>	jelentgeti
<i>Jó gazdasszony (Hét könnyű gyermekkar 6.)</i>	7-9.	<i>eggyikben</i>	egyikben
<i>Karádi nóták</i>	35.	<i>mingyár</i>	mindjárt
<i>Karádi nóták</i>	44, 48.	<i>eggy</i>	egy
<i>Kállai kettős I.</i>	56.	<i>szívembe</i>	szívemben
<i>Kecskejáték (Angyalkert – I.)</i>	4.	<i>szőlőmbe</i>	szőlőmben
<i>Két zoborvidéki népdal – II.</i>	46-62.	<i>Menyhébe</i>	Menyhében

158 Egészen nyilvánvaló, hogy itt a zeneszerző a kellőképpen feszes, helyes ritmizálást sugallja az énekeseknek

mű	ütem	köznyelvi ejtési forma	mai helyesírás
<i>Kit kéne elvenni</i>	42-46.	<b>eggy</b>	egy
<i>Kit kéne elvenni</i>	60.	<b>eggy</b>	egy
<i>Kit kéne elvenni</i>	121.	<b>lessz</b>	lesz
<i>Köszöntő</i>	9.	<b>eggy</b>	egy
<i>Köszöntő</i>	22-23.	<b>mezőbe</b>	mezőben
<i>Köszöntő</i>	26.	<b>medrébe</b>	medrében
<i>Lengyel László</i>	92-94.	<b>eggy</b>	egy
<i>Lengyel László</i>	154-158.	<b>nyomba</b>	nyomban
<i>Liszt Ferenchez</i>	123.	<b>eggyesüljenek</b>	egyesüljenek
<i>Magyar mise – 2. Gloria</i>	45.	<b>eggyetlen</b>	egyetlen
<i>Magyar mise – 2. Gloria</i>	52.	<b>eggyütt</b>	együtt
<i>Mátrai képek</i>	4-6.	<b>Mátrába</b>	Mátrában
<i>Mátrai képek</i>	17.	<b>hoz' ki</b>	hozd ki
<i>Mátrai képek</i>	61.	<b>mingyár</b>	mindjárt
<i>Mátrai képek</i>	101.	<b>tanyába</b>	tanyában
<i>Mátrai képek</i>	146-147.	<b>bánatjába</b>	bánatában
<i>Mátrai képek</i>	148-149.	<b>fájdalmába</b>	fájdalmában
<i>Mátrai képek</i>	243.	<b>eggyiket</b>	egyiket
<i>Molnár Anna</i>	144-148.	<b>éltibe</b>	éltében
<i>Molnár Anna</i>	166.	<b>borér</b>	borért
<i>Nagyszalontai köszöntő (könnyű)</i>	8.	<b>eggy</b>	egy
<i>Nagyszalontai köszöntő (könnyű)</i>	4.	<b>mezőbe</b>	mezőben
<i>Nagyszalontai köszöntő</i>	9.	<b>eggy</b>	egy
<i>Nagyszalontai köszöntő</i>	23-24.	<b>mezőbe</b>	mezőben
<i>Öregek</i>	30-32.	<b>uccán</b>	utcán
<i>Pünkösdlő</i>	260-266.	<b>eggyet</b>	egyet
<i>Rabházának fia</i>	19.	<b>lessz</b>	lesz
<i>Szent Ágnes ünnepére</i>	38-39.	<b>mennyekzöre</b>	menyegzőre
<i>Székely keserves</i>	3.	<b>mer</b>	mert
<i>Táncnóta</i>	87.	<b>eggy</b>	egy
<i>Táncnóta</i>	94-102.	<b>odadom</b>	odaadom
<i>Túrót eszik a cigány</i>	51.	<b>eggyet</b>	egyet
<i>Villő</i>	13-39.	<b>vár' meg</b>	várj meg
<i>Villő</i>	44.	<b>fődöntötte</b>	földöntötte
<i>Villő</i>	84.	<b>eggy-egy</b>	egy-egy

### III.3.3. Tájnnyelvi sajátosságok jelölése

A zeneszerző nyilvánvaló pedagógiai és filológiai tudatossággal törekedett rá, hogy műveiben megőrizze a magyar nép különféle dialektusainak jellegzetes szókinését és ejtési szokásait. Ennek példáit értelemszerűen a népdal- vagy népiszöveg-földolgozások adják, melyeknél az előadásmód szerves része a tájszavak és sajátos kiejtési módok alkalmazása. Megjegyzendő: némely esetben már csak a népi nyelvhasználat éltet tovább olyan szóalakokat, melyeket korábban a köznyelv és az irodalmi nyelv is használt (pl. *szívöket, bétékin-tetem*).

Az alább található példasor számos tájnnyelvi ejtési szokást érint. Ezeknek alapos elemzése és típusokba rendezése külön munka feladata lenne. A teljesség igénye nélkül emelem ki tehát, hogy Kodály kórusműveiben az alábbi gyakori tájnnyelvi jelenségek kapnak jelölést:

- az 'l' hangzó beolvadása az előtte álló magánhangzóba, mely ezáltal meg is nyúlik: *koldus* → *kódus*; *volt* → *vót*;
- egy-egy magán- vagy mássalhangzó különböző nyelvjárásokban élő módosulata: *túróból* → *túróbul*; *gatyát* → *gagyát*;
- hasonulás nélküli toldalékolás: *tejjel* → *tejvel*;
- alaki tájszó: *padlás* → *pallás*;
- a kiejtést könnyítő, hiátustöltő hangzó: *Ha a Tisza* → *Ha ja Tisza*;
- egy-egy szó nyelvjárásai – a köznyelvitől eltérő – hosszabb vagy rövidebb alakja: *azt* → *aztat*; *bizony* → *biz'*;
- a főnévi igenév képzőjének alakváltozata: *írni* → *írnya*;
- a mássalhangzó-kiesés: *mért* → *mér'*.

Megjegyzendő: Némelyik példa egyidejűleg többféle jelenséget is bemutat. A *Cigánysirató* nyitó szava előbb földidézi a tájnnyelvi magánhangzó-módosulást: *meghalt-megholt*; majd az 'l' hangzó nyújtó hatású beolvadását: *megholt-meghót*.

A példák:

mű	ütem	tájnyelvi forma	mai helyesírás
<i>A csikó</i>	5.	<i>majd</i>	majdnem
<i>A süket sógor</i>	4.	<i>fódozok</i>	foltozok

mű	ütem	tájnyelvi forma	mai helyesírás
<i>Angyalok és pásztorok</i>	160-163.	<i>bétekintetem</i>	betekintetem
<i>Angyalok és pásztorok</i>	168-169.	<i>bétakarva</i>	betakarva
<i>Arany szabadság</i>	7.	<i>estiből</i>	estéből
<i>Balassi Bálint elfelejtett éneke</i>	7.	<i>mindenfelül</i>	mindenfelől
<i>Békedal</i>	5.	<i>buzakalász</i> <sup>159</sup>	búzakalász
<i>Békedal</i>	11.	<i>buza</i> <sup>160</sup>	búza
<i>Cigánysirató</i>	1.	<i>meghót</i>	meghalt
<i>Cigánysirató</i>	47-48.	<i>meghót</i>	meghalt
<i>Cigánysirató</i>	69-70.	<i>túróbul</i>	túróból
<i>Cigánysirató</i>	73-74.	<i>tejvel</i>	tejjel
<i>Cú föl, lovam</i>	9-13.	<i>mindön</i>	minden
<i>Cú föl, lovam</i>	22-24.	<i>vögyek</i>	vegyek
<i>Cú föl, lovam</i>	27.	<i>zsebibe</i>	zsebébe
<i>Cú föl, lovam</i>	28.	<i>perecöt</i>	perecet
<i>Cú föl, lovam</i>	29.	<i>kezibe</i>	kezébe
<i>Cú föl, lovam</i>	34.	<i>csöngöt</i>	csengőt
<i>Cú föl, lovam</i>	34-35.	<i>pöngöt</i>	pengőt
<i>Fürdő után (Hat tréfás kánon – V.)</i>	29-31.	<i>hajon fejt</i>	hajadonfőtt
<i>Gergely-járás</i>	25.	<i>lúdat</i>	ludat
<i>Gergely-járás</i>	30.	<i>pallást</i>	padlást
<i>Gergely-járás</i>	30.	<i>útat</i>	utat
<i>Gergely-járás</i>	76.	<i>aztat</i>	azt
<i>Gergely-járás</i>	101	<i>kácsa</i>	kacsa
<i>Gömöri dal</i>	3-5.	<i>kertbe ja rezedát</i>	kertben a rezedát
<i>Gömöri dal</i>	15-17.	<i>ösmersöm</i>	ismerősöm
<i>Gömöri dal</i>	19-20.	<i>szélire</i>	szélére
<i>Hajnövesztő</i>	7.	<i>bukorjába</i>	bokorjába
<i>Hajnövesztő</i>	10-23.	<i>ollyan</i>	olyan
<i>Harangszó</i>	14-30.	<i>mástó</i>	mástól
<i>Három gömöri népdal</i>	40.	<i>köbül</i>	köből
<i>Három gömöri népdal</i>	58.	<i>rája</i>	rá
<i>Három gömöri népdal</i>	74-78.	<i>essöt</i>	esőt
<i>Három gömöri népdal</i>	94-116.	<i>mindég</i>	mindig
<i>János köszöntő</i>	3-4.	<i>mostan</i>	most

159 A forgalomban lévő nyomtatott kottában – nyilvánvalóan helytelenül – a szó hosszú ú-val áll

160 A forgalomban lévő nyomtatott kottában – ismét nyilvánvalóan helytelenül – a szó hosszú ú-val áll

mű	ütem	tájnyelvi forma	mai helyesírás
<i>János köszöntő</i>	18-19.	<i>fejedenn</i>	fejeden
<i>Jelenti magát Jézus</i>	19-42.	<i>husvét</i>	húsvét
<i>Jelenti magát Jézus</i>	43-44.	<i>megáradott</i>	megáradt
<i>Karácsonyi pásztortánc</i>	49-50.	<i>furuglálunk</i>	furulyálunk
<i>Karádi nóták</i>	10-11.	<i>tűnik</i>	tűnik
<i>Karádi nóták</i>	16.	<i>hízó</i>	hízó
<i>Karádi nóták</i>	51.	<i>szereteje</i>	szeretője
<i>Karádi nóták</i>	82.	<i>daruszőrü</i>	daruszőrü
<i>Karádi nóták</i>	123, 135.	<i>mónár</i>	molnár
<i>Katonadal</i>	4-11.	<i>béborult</i>	beborult
<i>Kállai kettős I.</i>	38.	<i>biz'</i>	bizony
<i>Kállai kettős II.</i>	163-167.	<i>hagy</i>	hadd
<i>Kecskejáték (Angyalkert – I.)</i>	5.	<i>szőlőt</i> <sup>161</sup>	szőlőt
<i>Kecskejáték (Angyalkert – I.)</i>	6.	<i>vóna</i>	volna
<i>Kecskejáték (Angyalkert – I.)</i>	18-25.	<i>biz</i>	bizony
<i>Kecskejáték (Angyalkert – I.)</i>	19-24.	<i>kibujok</i>	kibújok
<i>Kecskejáték (Angyalkert – I.)</i>	23.	<i>szőlőmből</i>	szőlőmből
<i>Két zaborvidéki népdal – I.</i>	9-48.	<i>nyúgodni</i> <sup>162</sup>	nyugodni
<i>Két zaborvidéki népdal – I.</i>	23-26.	<i>lél</i>	lel
<i>Két zaborvidéki népdal – II.</i>	36.	<i>ha ja Tisza</i>	ha a Tisza
<i>Két zaborvidéki népdal – II.</i>	40-50.	<i>írnya</i>	írni
<i>Kit kéne elvenni</i>	3.	<i>kén</i>	kéne
<i>Kit kéne elvenni</i>	25-32.	<i>gagyát</i>	gatyát
<i>Kit kéne elvenni</i>	60.	<i>kódúsból</i>	koldusból
<i>Kit kéne elvenni</i>	78-91.	<i>hitványa</i>	hitványa
<i>Lengyel László</i>	13.	<i>mirű</i>	miről
<i>Lengyel László</i>	31-34.	<i>ződ</i>	zöld
<i>Lengyel László</i>	50.	<i>hun</i>	hol
<i>Lengyel László</i>	52.	<i>kódus</i>	koldus
<i>Lengyel László</i>	112-172.	<i>általmegyünk</i>	általmegyünk
<i>Lengyel László</i>	154-158.	<i>nyomba</i>	nyomban
<i>Madarak voltunk (Hat tréfás kánon II.)</i>	5, 12, 19.	<i>buzaszemet</i>	búzaszemet
<i>Mátrai képek</i>	19.	<i>hagy</i>	hadd
<i>Mátrai képek</i>	55.	<i>hírít</i>	hírét

161 A kottakiadvány következetlen, egy ütemmel előbb a szőlő egy l-lel szerepel...

162 A dallam másik földolgozásában (*Meghalok, meghalok*, 1957) ugyanezen a helyen rövid hangzó van...

mű	ütem	tájnyelvi forma	mai helyesírás
<i>Mátrai képek</i>	146-147.	<i>bánatjába</i>	bánatában
<i>Mátrai képek</i>	192-262.	<i>tavali</i>	tavalyi
<i>Mátrai képek</i>	205.	<i>mér</i>	miért
<i>Mátrai képek</i>	212.	<i>borér</i>	borért
<i>Mátrai képek</i>	215.	<i>mé'</i>	miért
<i>Mátrai képek</i>	218.	<i>maj'</i>	majd
<i>Mátrai képek</i>	221.	<i>tövi</i>	töve
<i>Mátrai képek</i>	223-224.	<i>szemi</i>	szeme
<i>Mátrai képek</i>	226.	<i>ilyen</i>	ilyen
<i>Mátrai képek</i>	245.	<i>akármellyiket</i>	akármelyiket
<i>Mátrai képek</i>	248.	<i>bukros</i>	bokros
<i>Molnár Anna</i>	4-15.	<i>ruvát</i>	ruhát
<i>Molnár Anna</i>	10-28.	<i>menyek</i>	megyek/ menek
<i>Mulató gajd</i>	63-64.	<i>innya</i>	inni
<i>Norvég leányok</i>	6-65.	<i>mindíg</i>	mindig
<i>Pütkösdölő</i>	9-10.	<i>megerősít</i>	megerősíteni
<i>Pütkösdölő</i>	11-12.	<i>szívöket</i>	szívüket
<i>Pütkösdölő</i>	17-19.	<i>mellyet</i>	melyet
<i>Pütkösdölő</i>	43-44.	<i>fejekre</i>	fejükre
<i>Pütkösdölő</i>	49.	<i>bételvén</i>	betelvén
<i>Pütkösdölő</i>	86-87.	<i>asszonkát</i>	asszonykát
<i>Pütkösdölő</i>	224.	<i>bémene</i>	bemene, bement
<i>Székely keserves</i>	8.	<i>irígyek</i>	irigyek
<i>Túrót eszik a cigány</i>	14-33.	<i>biz</i>	bizony
<i>Tyúkozás (Angyalkert – 2.)</i>	14.	<i>koppasztani</i>	kopasztani
<i>Ürgeöntés</i>	33-34.	<i>ünge</i>	inge
<i>Versengés (Hét könnyű gyermekkar 4.)</i>	1, 4. stb.	<i>ollyan</i>	olyan
<i>Villő</i>	17-18.	<i>rúzsás</i>	rózsás
<i>Villő</i>	18-19.	<i>pallagon</i>	parlagon
<i>Villő</i>	27-31.	<i>hagy</i>	hadd
<i>Villő</i>	44.	<i>födöntötte</i>	földöntötte
<i>Villő</i>	54-98.	<i>fassang</i>	farsang
<i>Villő</i>	59.	<i>páca</i>	pálca
<i>Villő</i>	90.	<i>feleméjük</i>	felemeljük
<i>Villő</i>	91.	<i>konkóját</i>	konkolyát

### III.3.4. Régies irodalmi szóalakok használata

Ebben az eszközcsoportban eredetileg két szövegtípus szerepelt. Vannak szavak, melyekben a versritmus pontos teljesülése kedvéért maguk a költők alkalmazták a maitól eltérő, régies írásmódot. Számos esetben persze ez az írásmód a szöveg keletkezésekor szabályosnak számított, vagy belefért a 'poetica licentia' körébe, azaz nem lépte túl a költői szabadság elfogadott határait. E szövegcsoporthoz – egyébként igen nagy számú – példáit nem sorolom fel, hiszen a zeneszerző nem tett mást, mint hűségesen átvette a költő, illetve a vers ritmikái koncepcióját. A szavak másik csoportja esetében a vers szerzője a mai helyesírási szabályoknak megfelelően járt el, de Kodály – ritmikái vagy hangsúlyozási okokból – archaikus írásmódot használt (pl. *A magyar nemzet* vagy az *Öregek* két-két szava esetében: *lessz, eggyütt; uccán, bajja*). Bekerült a körbe egyetlen népdalszöveg-részlet is: az erdélyi eredetű *Árva vagyok* szövege megőrizte egy szó archaikus változatát (*könnyem/könyvem*).

Némi gondolkodás után viszont kihagytam a vizsgálódásból azokat a 19. század (azaz, nagyjából a nyelvújítás kora) előtti szövegeket, melyek a jelenlegitől alapjaiban eltérő nyelvhasználati és helyesírási szokásoknak engedelmessé válnak (pl. *Psalmus hungaricus*, genfi zsoldárföldolgozások, Balassi-versek stb.).

A példák:

mű	ütem	régies forma	mai helyesírás
<i>A magyar nemzet</i>	3.	<i>mellyet</i>	melyet
<i>A magyar nemzet</i>	9.	<i>vajjon</i>	vajon
<i>A magyar nemzet</i>	39.	<i>illyen</i>	ilyen
<i>A szabadság himnusza</i>	1-2.	<i>űl</i> <sup>163</sup>	ül
<i>A szabadság himnusza</i>	24-26.	<i>jőjj</i> <sup>164</sup>	jöjj
<i>A székyekhez</i>	22.	<i>bajjainkban</i>	bajainkban
<i>Árva vagyok</i>	22.	<i>könyvem</i>	könnyem
<i>Első áldozás</i>	14.	<i>járuljatok</i>	jámulatok
<i>Házasodik a vakond</i>	22-23.	<i>jőjjön</i>	jöjjön
<i>Liszt Ferenchez</i>	123.	<i>eggyesüljenek</i>	egyesüljenek

163 A mű férfikari változatában így, a két másik egyneműkari és a vegyeskari változatban rövid hangzóval szerepel.

164 A dolgozat egy más pontján már esett szó róla, hogy e helyt Jankovich Ferenc, a versfordító költő az eredeti „*Marchons, marchons*” sorra egészen más szavakat írt: „*Előre hát*”; ezeket Kodály cserélte föl az ismétlődő „*Csak jőjj, csak jőjj*.” szavakkal.

mű	ütem	régies forma	mai helyesírás
<i>Öregek</i>	88.	<i>bajja</i>	baja
<i>Szent Ágnes ünnepére</i>	38-39.	<i>mennyekzőre</i>	menyegzőre
<i>Vejnemőjnen muzsikál</i>	5.	<i>újja</i>	ujja
<i>Vízkereszt</i>	192-193.	<i>szívet</i>	szívet

A legutóbbi oldalakon földézett két példasor nem teljes: bizonyos, hogy a szemem átsiklott egynéhány megszokott népi kifejezésen, s az is bizonyosnak tűnik, hogy a zeneszerző kézírataiban szereplő jelölések egy része áldozatul esett a kottakészítő grafikusok figyelmetlenségének vagy „javításainak”.

### ***III.3.5. Új fonetikai jelölés alkalmazása***

A magyar kórusmozgalom gyarapodása során Kodály számos alkalommal szembesülhetett azzal, hogy a műveit előadó énekesek sokféleképpen magyarázhatják félre a kotta utasításait. Nyilvánvalóan egyre inkább törekedett rá, hogy a lehetséges félreértéseket kizárja vagy számukat csökkentse. Ennek a törekvésnek is köszönhető, hogy zeneszerzői eszköztárában megjelent egy szövegírási ötlet, amelyet azelőtt sem a magyar irodalom, sem a magyar kórusmuzsika nem használt. Az ötlet egyik típusa a vonatkozó névmások 19. századi ejtismódját és ritmizálását idézi föl: *akki, ammi, ammint* stb.

A mindennapi nyelvhasználatban a hagyományos vonatkozó névmások – pl. „*azkik szerettek*” „*azmi kelle*” – ejtése apránként módosult. Előbb kiesett a 'z' hangzó, s a helyette alkalmazott kis szünet miatt kettőzöttnek hallatszott a következő szótag (*a kit, a mi*). Ezt a kettőzési gyakorlatot az írásmód „*a'kit, a'mi*” formában érzékeltette és szentesítette. Ugyanez az aposztróf került egyébként minden olyan névelő mögé is, mely után mássalhangzóval kezdődő szó állt. (jeles példa erre a Berzsenyi-óda címe eredeti leírás szerint: *A' magyarokhoz*) A jelölést kényelmi okok apránként eltüntették, s létrejött a mai írásmód, mely visszahatott a beszédünkre is. Ma már helyesnek érezzük és tartjuk az egyhangzós ejtést: *akit, ami*. A 19. század költői nyelvhasználata azonban a versritmusok változatossága kedvéért igyekezett megőrizni az eredeti kettőzést is, ([a hosszú szótagot vastag, a rövidet dőlt betűvel jelzem] **Hír-he-dett ze-né-sze a vi-lág-nak...**), de időnként használta az újabb, simább ejtést is (**Még nyíl-nak a völgy-ben a ...**). A leírt változások remekül követhetők a következő néhány részleten:



69. *Psalmus hungaricus*, 168-169. T szóló70. *Csatadal*, 39-42. teljes kar unisono

69. „**azki**”: A *Psalmus hungaricus* szövegéül szolgáló *Cantio optima* a 16-17. században keletkezett, írásmódja a kor szokását követi. 70. „**a' ki**”: Petőfi a versritmusokban használja a hagyományos ejtést, mint például a *Csatadal*-ban. 71. „**aki**”: Ha azonban szüksége van rá, Petőfi alkalmazza az új típusú, könnyebben gördülő változatot. (Biztosak lehetünk benne, hogy *A székeleyekhez* vegyeskarban itt rövid 'a' hangzik: a strófa első sorának megfelelő helye – „*Nagy a világ..*” – ugyanezre a ritmusra jár: ♩ ♩ ♩ ♩. 72. „**akki**”: A *Sík Sándor Te Deuma* pedig már a sajátos kodályi jelölés példája.

71. *A székeleyekhez*, 21-23. T72. *Sík Sándor Te Deuma*, 39-40. S

Az aposztróf helyett alkalmazott hangzókettőzés először az 1929-ben született *Pünkösödölő* kottájában jelent meg (63-65. „*Ammint nékik...*”); ezután majdnem másfél évtizedig nyomát sem találni. A jelölés az 1940-es években tűnt föl ismét, de ekkor sem következetelesen. Az első példa az 1944-es *Rabházának fia* kottájában található (6. „...*megetteted, ammi kelle*”, 8. „...*ammit lehetett*”), de az 1948-as *A magyar nemzet*, sőt a következő időszak néhány kórusművének (*A nándori toronyőr*, *Békesség-óhajtás*) esetében a zeneszerző nem alkalmazta az eljárást, holott a szöveg erre jó néhány helyen alkalmat adott volna. Az eszköz legjelesebb lelőhelye az 1961-ben íródott *Sík Sándor Te Deuma*, melynek 12 versszakában 8 példát látunk az ilyen írásmóddal közölt vonatkozó névmásra.

A fentiekhez nagyon hasonló eredményt mutat, amikor a versritmus kedvéért a hosszú névelő helyett a névelő utáni szó első mássalhangzója kettőződik meg (pl. *az mélységes* = *am-mélységes*). Erre is mindössze két példa akad. A két rokon eszköz föltűnésének tehát nem gyakorlati, hanem elvi jelentősége van. Kodály mindössze utalást tett rá, hogy efféle módja is lehetne a tudatos nyelvhasználatra való nevelésnek. Ötletének nyomát, eredményét Bárdos Lajos vokális kompozícióinak írásmódjában láthatjuk viszont.

Az alábbiakban lássuk a példák felsorolását:

mű	ütem	hangzókettőzés vonatkozó névmásban	egyéb hangzókettőzés versritmus miatt
<i>Hej Büngözsdí Bandi</i>	24.		<i>am-mélységes</i>
<i>Mohács</i>	48.		<i>ap-pásztor</i>
<i>Pünkösdlő</i>	63-65.	<i>ammint nekik</i>	
<i>Rabhazának fia</i>	6-7.	<i>ammi kelle</i>	
<i>Rabhazának fia</i>	8-9.	<i>ammit lehetett</i>	
<i>Sík Sándor Te Deuma</i>	27-47.	<i>ammi szép, rút stb.</i>	
<i>Sík Sándor Te Deuma</i>	37-39.	<i>akkik szerettek..</i>	
<i>Sík Sándor Te Deuma,</i>	44.	<i>ammim nem volt..</i>	

## IV. Szöveg és zene magasabb összefüggése

A kiválasztott szöveg és a zenei megfogalmazás közötti összefüggések tárgyalásában a technikai jellegű részletek után egy szinttel magasabbra érkeztünk. Az előző vizsgálódások során többször találkoztunk azzal, hogy a vizsgált szó vagy mondat zenei megvalósítása nem teljesítette egy-egy egyszerű szabály kívánalmait. Ilyenkor általában kiderült: a zeneszerző azért nem engedelmeskedett egy könnyen teljesíthető szabálynak, mert eleget akart tenni egy magasabb rendű törvényszerűségnek. A legtöbb példát erre a hanglejtés területe adta: az egyes szavak kiejtése a szabály szerint ereszkedő lejtésű, de a mondat kérdő felszólító vagy felkiáltó színezete ezt az egyszerű szabályt azonnal fölborítja. Amikor pedig a mondatok lejtését vetettük egybe azok zenei megvalósításával, számos esetben ismét tapasztaltuk, hogy a dallam nem engedelmeskedik a hangsúlyozási szabályoknak: a zeneszerző valami más, magasabb rendű elvet részesített előnyben a zenei megfogalmazásban. Efféle magasabb rendű elvvel természetesen bőségesen szolgálnak már a zenei szerkesztés gyakorlati törvényei is: a feszültség fokozása és oldása, az ismétlés, a variálás, az utánzás alapvető momentumaitól kezdve egészen a sokszólamú és nagy méretű művekre vonatkozó harmóniai és dramaturgiai kötelmekig. Jelen dolgozat azonban olyan összefüggéseket firtat, melyek a zene és a megzenésített szöveg értelme között teremtenek kapcsolatot.

A zeneelmélet és a zenetörténet már eddig is könyvtárnyi írást szentelt e kapcsolatok tárgyalásának. Ennek kétféle – lélektani és gyakorlati – oka van. A lélektani: bár a zene lényege éppen az, hogy a megfogalmazhatatlan, szavakkal nehezen kifejezhető érzelmi jelenségeket szavak nélkül, szavakon túli eszközökkel ragadja meg, mégis (vagy éppen ezért?) az ember újból és újból megpróbálja értelmezni és szavakkal magyarázni az így keltett hatást. A gyakorlati: amióta a zene létezik, azóta maguk a zeneszerzők is rendszeresen próbálkoznak, hogy szöveges vagy programszerű hangszeres műveikben tisztán zenei eszközökkel érzékeltessenek, ragadjanak meg vagy ábrázoljanak egy-egy gondolatot, jelenséget, képet vagy szót.

A fenti alaptípusok megjelölése önkényes; az elméleti munkák jelentős részében keveredik, egymásra rakódik a felsorolt típusok terminológiája, gondolatmenete. Mindegyik ábrázolásról beszél; mindegyik törekszik rá, hogy megragadja a zenei kifejezés alapvető gesz-

tusait és azokat a momentumokat, melyeknek révén e gesztusokból beszédmodor, összefüggő közlés lesz.

#### **IV.1. Jelentés és ábrázolás Kodály kórusműveiben**

Dolgozatom kiinduló pontjához érkeztünk vissza. Amint a Bevezetőben jeleztem, a Kodály-művek figyelmes énekeseként időről-időre találkoztam olyan zenei gesztusokkal, melyek a szöveg egy-egy látványos költői képét kísérték, s melyeknek kifejező szándéka félreérthetetlen volt (az első ilyen fölfedezések egyike a *Székely keserves* kísérő szólamainak tenger-morajlást idéző hangmenete, majd közvetlenül ezután a harangok bongását utánzó szakasza volt). Kicsit később, kottával a kezemben, zenehallgatóként szereztem a következő nagy élményt: a ráismerést, miszerint Kodály ugyanazt a jelenséget hasonló módon jelzi több különböző műben is. Döbbenet láttam: nem lehet véletlen, hogy hasonló az *Isten csodája* és a *Fölszállott a páva* kóruszólamainak szövése, amikor a „...holttesteinket fölfalá a láng!”, illetve a „Vagy láng csap az ódon, vad vármegyeházra,” sor föltűnik. „Vadászni” kezdtem ezekre a hasonlóságokra, gyűjteni az énekes Kodály-művek efféle kifejező gesztusait, különös tekintettel azokra, melyek következetesen, több darabban is föltűnnek.

A következők oldalakon e gyűjtőmunka eredményeit tárom föl. Észleleteimet megpróbáltam valamelyes rendszerbe, megfelelő szakszerű kategóriákba szedni. Kodály Zoltán vokális művei a megszólaltatott különböző rendű és rangú szövegek révén rendkívül színes és igen változatos képekben ábrázolják az ember belső és külső világát. Amennyire nehéz a beláthatatlanul gazdag emberi személyiséget vagy a beláthatatlanul tágas világot véges, belátható méretű fogalmakban meghatározni, úgy tiltakoztak a besorolások ellen a művekben megszólaló zenei képek is. Végül igyekeztem egyszerű és tágas kategóriákat keríteni – abban a biztos tudatban, hogy próbálkozásom tökéletlen is, töredékes is. Bizonyosnak látom, hogy gyűjteményem csak egy részét képes bemutatni egy sokkal gazdagabb anyagnak, s az is bizonyos, hogy az elrendezésnek is csiszolódnia kell. Az egyes típusokat sorra veszem és néhány példát ismertetésre kiemelek. Az összes példát típusokba rendezve külön melléklet őrzi.

### IV.1.1. Hangok

#### IV.1.1.1. Emberi hangok

**IV.1.1.1. a)** A **sírás** minden kor zenéjének egyik leggyakrabban megjelenített eleme, s kifejezésének módja is többé kevésbé egységes. Szöveg tekintetében három alapvető típus különböztethető meg: az egyikben maga a szöveg tartalmazza a 'sírás' szót (pl. „*Csak sívok-rívok...*”), a másik jajgató szócskát vagy síró hangzót (aj, a, ó stb.) hangoztat, a harmadiknál a szöveg valami keserves, szomorú tartalmat hordoz, amihez a sírás gesztusa hozzáta- padhat (az utóbbi kettőnek sok tucat példája akad). A síró motívumok gyakori formái: kis- vagy nagy-szekund lelépés, le- és visszalépés; több szekund lefelé haladó sorozata egy szó- lamban vagy párhuzamokban, olykor szemben vezetve. A motívum alkalmazásának egyik legismertebb példája Bach *János-passiójának* (éppen Máté szövegéből átvett) részlete:



73. Bach: *Johannes-Passion*, 18. Recitativo, 11-16.

A motívumokat Kodály egynemű karaiban inkább a felső szólamok, vegyeskaraiban a női szólamok kapják. Kiemelt példája ennek a *Psalmus hungaricus* részlete. Az eredetileg a tenor szólistának írt kétütemes síró-figurából Kodály a 8. versszakban négy női szólamra írt 16 ütemes földolgozást készített. Ebből idézem az első ütemeket:

74. *Psalmus hungaricus*, 116-121.

Tekintettel arra, hogy kórusművek belső szólamai – szólamvezetési okokból – amúgy is gyakran tartalmaznak szekundlépéseket, a legtöbb darabban viszonylag könnyű „síró-motívumokat” találni. Természetszerűleg az ilyen dallamfigurák csak szerves szövegi összefüggések alapján tekinthetők a típus képviselőinek. E figyelmeztetés fenntartásával is megállapítható, hogy a *Psalmus hungaricus* mellett síró-motívumokat tartalmaz még 4 nőikar, 1

gyermekkar, 1 férfikar és 10 vegyeskar; emellett szándékolt iróniával alkalmazza a motívumot további 2 gyermekkar (*Cigánysirató, Házasodik a vakond*) és a *Kit kéne elvenni*. Külön érdemes megemlíteni a *Meghalok, meghalok* nőikar mindkét változatát<sup>165</sup>, illetve annak motívumait. Már maga a főtéma – a kompozíció alapjául szolgáló népdal tele van lehajló szekundlépéssel, így a földolgozás kísérő szólamai nagyon is „anyagszerűek”, amikor szekundlépésekkel vagy kromatikus sorokkal követik a dallamot. Ám a népdalnak e sajátossága jelzés arra nézve is, hogy a motívum mélyen gyökerezik az ember ősi zenei érzékében. Szintén külön említést érdemel a *Media vita in morte sumus*. A mű első szakaszában a szoprán egy-egy álló hangzat fölött recitál. A sorok végén a hangzat valamelyik tagjának hangja apró, de sokatmondó gesztussal egy szekundnyit meghajlik – így adva viszonylagos oldást a hangzatsornak.

A Psalmusból vett előző kottapélda a sírás-motívum tömény eszenciáját adta. Gyakoribb, hogy a síró dallamfigurák egy verssor szövetébe ágyazódva, s annak szótagjain szólnak meg:

42. *cresc.* sí rás tól  
*f* *dim.*  
 Nem szűn - nek i - szo - nyú sí - rás - tól sze - me - i,  
*cresc.* *f*  
 Nem szűn - nek i - szo - nyú sí - rás - tól sze - me -  
 sí - rás - tól sze - me - i, sí - - - rás - - -  
 sí - - - rás - - - tól,  
 sí - - - rás - - - tól,

75. Ének Szent István királyhoz, 42-47.

**IV.1.1.1.b)** A síró dallamfigurák igen közeli rokona a **sóhaj**-motívum. Szövegi megjelenése szintén háromféle: előfordul a sóhajtás megnevezése (pl. *Csalfa sugár*), gyakran jelennek meg sóhajtó szócskák (aj, oh stb.) és a csöndes szomorúsághoz kötődő szavak vagy gondolatok. Zenei megjelenésében szintén a szekundlépések dominálnak, de itt az előzőhöz ké-

165 Az 1908-as *Két zoborvidéki népdal* I. tétel, illetve az 1957-nem készült önálló változat.

pest gyakoribb a fölfelé lépő gesztus, olykor előfordul a kiáltásba átcsúszó terc vagy kvart (pl. *Molnár Anna*); további előforduló jellegzetesség a motívum egy vagy több tercpárhuzamban való megszólaltatása (*Mátrai képek, Molnár Anna*). Az *Öregek* vegyeskar első két oldala – néhány frissebb dallamfordulattól eltekintve – lemondó, szomorkás sóhaj-motívumok folyamatos sora. A sóhajtás nem a szövegben, hanem a szöveg megszólaltatásának zenéi gesztusaiban jelenik meg (k2 lefelé: *nézem* (T), *őket* (T), *zúgó* (AT), *szélben* (AT), *mint bal-[lagnak* (A), *bal]-lagnak* (T) k2 fölfelé: *tikkadt* (T), *üldő]-gélnek* (T), *napsugárban* (T) stb.) A következő kottapélda sóhajtásai hasonlóképpen le- és föllépő szekundokban, lelépegető szekundsorokban és föllépő tercekben jelennek meg:

76. Balassi Bálint elfelejtett éneke, 60-65.

Sóhaj-motívumokat találunk 6 női-, 3 gyermek-, 9 férfi- és 13 vegyeskarban.

**IV.1.1.1.c) A kiáltás** – természeténél fogva – a síráshoz hasonlóan minden szenvedélyes szöveges kompozíció alapvető dallami és dinamikai gesztusa, példát hozni rá könnyű feladat. A kórusművek legtöbbször előfordulnak fölkiáltó jellel nyomatékosított mondatok, melyek magukhoz vonzzák a magasról indított vagy magasra fölcsapódó dallamokat és a *ff* dinamikát, akár a gyermekjátékok hevében elhangzó vidám perlekedésben, akár egy nagyszabású gondolatsor tragikus csúcspontján (a mellékelt eszköz-példatárban elsősorban szövegtelen kiáltásokat és néhány jellegzetes más példát jelölök meg; a fölkiáltó mondatokkal egyébként tucatnyi oldal telnek meg). A kiáltások eszköztára: elsősorban magas fekvés, *sf* vagy *marcato* hangsúlyok. Különleges kiáltás szakad föl a teljes karból a *Psalmus hungaricus* 11. és 12. strófája között (188-195.): a tenor-szólo átokmondása után szöveg

nélkül hangzik föl a darab zenekari bevezetőjének zenéje. A megfogalmazás mindkét ponton a fékezhetetlen szenvedély kifejezését szolgálja.

A kórusművekben található sok, látványos lehetőség helyett egy, a szenvedélyt árnyaltabban megjelenítő példát választok. Az előbbieken már esett szó róla, hogy a sóhaj és a kiáltás között olykor átmenet születik. A Molnár Anna történetéről szóló vegyeskari balladában a kettéosztott szoprán szólam négy fokozatban mutatja be, miként lesz a tanácstalanság megszeppent sóhajtásaiból (88-89; 93-94.) a bizonyosság, majd az iszonyat sikolya (98-99, 103.). A szakaszból – dallam nélkül – csak a felső szólam motívumait emelem ki:



77. Molnár Anna, 88-89, 93-94, 98-99, 103.

Tanulságos megfigyelni a fokozás eszközeit: 1) folyamatos crescendo; 2) a motívum magasabbra helyeződése; 3) a motívum tágulása (n3-b4; b4-n7); 4) az utolsó figura rövidülése; 5) az utolsó figura szétrebbenése három szólamra. Hasonlóan gazdag motívum-együttest alkalmaz Kodály a *Székely keserves* második-harmadik szakaszának határán (26-29.):

78. Székely keserves, 26-29.

A mindössze négy ütemnyi átvezetőben a szoprán fokozatosan emelkedő, szünetekkel megszakított „ziháló” szekundfigurákat ismételi, a tenor akcentusokkal indítja kiáltásait, a basszus hangja oktávugrásokkal „hördül” hozzá a tenorhoz, mindeközben az alt tercpárhuzammá szélesülő szekundsora jajgató sírásba/siratásba kezd, mely azután az egész követ-



kező strófa alatt folytatódik. Váratlan szenvedéllyel alakul kiáltássá a *Sík Sándor Te Deuma* vegyeskar végén az „*Úgy legyen*” két megszólalása (lásd a 68. kottapéldát). A *Zrínyi szózata* óriás-vegyeskar pedig – a szövegszerző vérmérséklete és közlési szándéka miatt – kiáltások egész sorával szinte tagolja a kompozíció drámai szerkezetét ( „*Ne bánts a királyt!*” 15-18. „*Ne bánts a magyart!*” 32-33, 131, 132, 144, 145. stb.; „*Hallj meg engem élő magyar!*” 61-62. stb)

Külön altípust lehetne nyitni a vidám multságok kurjantásainak. A típus képviselői általában többrészes szvittek zárlatában jelennek meg (pl. *Karádi nóták*, *Mátrai képek*) vagy önálló, vidám darabok karakterét szolgáltatják (pl. *Mulató gajd*). Alapeszközük a magas fekvésű dúrharmóniák vagy üres kvintek ritmikus hangoztatása; a hangulat fokozásakor a szólamok esztám- mozgása (pl. *Mátrai képek*), olykor tartott hangok és aprózott figurák ellenpontja (pl. *Karádi nóták*). Végző soron megállapítható, hogy a kiáltás gesztusa föllelhető 2 nőikarban, 1 gyermekkarban, 4 férfikarban és 6 vegyeskarban<sup>166</sup>.

**IV.1.1.1.d)** Különféle – általában komoly – okokból többször előfordul a kórusművekben a **suttogás, mormolás**. Zenei megjelenése: többnyire mélyen, párhuzamokban, szűkfekvésű akkordokban vezetett szólamok, szűk ambitusú dallammal, vagy dallamtalan *recitativo*-val. (E vonásai miatt sok a közössége az idős embereket jellemző zenei eszközökkel.) A hullámok mormolásának nevezetes példája Monteverdi madrigáljának három alsó szólamában:

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in 4/4 time, G minor. The lyrics are: "Ec - co mor - mo-rar l'on - de" for the Soprano and Bass parts, and "Ec - co mor - mo-rar l'on - de e tre-mo-lar le fron - de" for the Alto part.

79. Monteverdi: *Ecco mormorar l'onde*, 1-5.

Kodály példái emberi hangadást idéznek. Lehet a mormolás tűnődő gondolat a sokadalom közepén egy pillanatra magára maradó öregember fejében (pl. *Pünkösdlő* 278-281.), hangot adhat egy tragikus dolog fölött érzett elkeseredésnek (pl. *Liszt Ferenchez* 19-21.

166 Ismételten le kell szögezni: ezek a számok nem tartalmazzák a darabokban számszámra található szóveges fölkiáltásokat.

lásd a 165. kottapéldát), fenyegető hördülésnek (pl. *Karádi nóták* 42-48.) nosztalgikus me-rengésnek (pl. *A magyar nemzet* 50-54.), önvádnak (pl. *Isten csodája* 22-23. lásd a 164. kottapéldát) kilátástalanságnak (pl. *Öregek*, 82.) vagy belenyugvásnak (pl. *I will go...* 27-30.). Álljon itt egy különleges példa a Te Deum középrészéből:

Te er-go quae-su-mus tu-is famulis sub-ve-ni, quaesumus, sub-ve-ni, quaesumus, sub-ve-ni

80. Te Deum, 225-232.

A 80. példa mélyre helyezett kvintállású harmóniái a templomi atmoszféra homályát bo-csátják a férfikari szólamokra, a mollharmóniából kilépő tenor pedig úgy színezi el az ak-kordot, ahogyan a közös mormolás mossa el az imádság szavainak kontúrjait. A jellegzetes eszköz itt a várakozó könyörgésnek ad hangot: „*Te ergo quaesumus tuis famulis subveni...* / *Kérünk azért téged, szolgálodat segítsd meg...*”

Látható: ennek a zenei képnek elengedhetetlen tartozéka a sötét színek, a mély szóla-mok jelenléte. Nem véletlen ezért, hogy az eszközzel nőikarokban nem, csak 1 gyermek-karban, 3 férfikarban és 10 vegyeskarban találkozunk.

**IV.1.1.1.e) Hálás feladat az öreg ember – fiatal ember** (vagy öreg és gyermek) vokális áb-rázolása, melynek alapja a magas és mély szólamok szembeállítás. *A süket sógor* gyer-mekkar tréfás párbeszédében a zeneszerző végig fönntartja az ugratásba fogó gyermek szopránja és a nagyothalló öreg altja közötti szereposztást. *Az Angyalok és pásztorok* öreg pásztorát az alt, két bojtárját a mezzo és a szoprán jeleníti meg. A falusi vigasságokról szó-ló zenei beszámolóknak (pl. *Pünkösdlő, Villő*) a két szín már nem dialógus, hanem az élet teljességének megfogalmazása. Feltűnő eszközt használ ezen a téren a *Jézus és a gyerme-kek* zongorakíséretes egyszólamú kar. A kompozíció második strófájában a gyermekeket elzavarni próbáló tanítvány megjelenését a hirtelen két oktávnyit zuhanó, két basszuskulcs-csal leírt zongoraszólam nehézkes harmóniái kísérik (17-23.). Amint a gyerekek válaszát

halljuk, a zongorakíséret két violinkulcsot kap, s felső szólama a háromvonalas oktávba emelkedik (29-32.). (Finom jelzés emellett, hogy a Jézusról beszélő nyitó versszak kísérete is a „gyermeki” magasságban mozog...) Ezt a jelenséget 5 gyermekkarban tanulmányozhatjuk, más kórustípus nem szolgál vele.

**IV.1.1.1.f)** Látványos esélyt ad némely darabok szövege a **párbeszéd** folytatására. A párbeszéd legjellemzőbb eszköze szintén a magas és mély szólam(ok) közötti regiszterváltás; ezzel együtt járhat a szembeállított szólamok mozgásának szaporább vagy kényelmesebb lüktetése. A két csoportra osztott kar *A süket sógor* már említett szereplői mellett további sokféle alak bőrébe bújhat: lehet gazda és vevő (*Vásárosdi*), angyal és pásztor (*Angyalok és pásztorok*), magyar és német (*Lengyel László*). Szerencsés gyermekkarok remekül mulathatnak, ha annyi a fiú, hogy arányosan szembe tudják állítani őket a lány kórustagokkal. A *Versengés* erre a szembeállításra épül. Igaz, ebben a darabban a fiúszólam egy oktávparhuzammal a magasabb régióban ( $e''$ ) is képviselteti magát, a lányok viszont nem lépnek  $d'$  alá.

Rendkívüli szépségű a *Fior scoloriti* (*Négy olasz madrigál – 2.*) párbeszéde, melyet a szerelmes költő folytat szíve hölgyének virágaival (témájuk: a szép hölgy otthagya őket: virágait is, a költőt is). Áruklodó, hogy a zeneszerző a három felső szólam [a virágok] mindegyikét szopránnak (I, II, III) nevezi, holott dallamjárásuk megfelel a mezzo, olykor az alt fekvésének (a szólam elnevezése itt inkább szereposztás...). A virág-szólamok az alt [a költő] csöndes mondataira lágy – párhuzamos és ellenmozgásokat váltogató – dallamívekben felelnek.

A *Molnár Anna* vegyeskar párbeszédét csak a pontosság kedvéért soroltam a példák közé: kézen fekvő, hogy nő és férfi dialógusát egy vegyeskarban női és férfi szólam kapja meg... Az már finomabb eszköz (de jelentékeny színpadi hagyományai vannak), hogy a csábító férfi a tenor, a megbocsátó férj pedig a basszus hangján szólal meg. Ennél is érzékenyebb zeneszerzői gesztus Anna megszólaltatása. A címszereplő a kezdettől fogva (1-125.) a szoprán hangján szólal meg. Amikor azonban álruhában hazatér, egy versszak erejéig (126-141.) elváltoztatja a hangját: első mondatait az alt kapja... Azután óvatosan firtatni kezdi, mire számíthat: szopránban föltett női kérdéseinek már csak altbeli visszhangja őrzi az alakoskodást (142-149.). S megbizonyosodván a megbocsátás felől, régi hangja

visszatér, s kíséri a darab végéig. Nő és férfi párbeszédét idézi a *Karádi nóták* nyitó része is, melyben a szélső szólamok a betyár (B) és kocsmárosné (T) szerepét kapják. Több párbeszéd zajlik a *Mátrai képek* epizódjaiban: a második és negyedik tétel dramaturgiája kézen fekvő: a dialogikus népdalok örök legény- és leányszereplője énekel a kórus mély, illetőleg magas szólamaiban. Különleges párbeszédet hallunk azonban a ballada-tétel végén. A Vidróczki-ballada utolsó versszakában az elbeszélő (A) költői fölszólítására váratlanul megszólal a halott betyár (B); s az utolsó szó az övé...

A dialogikus gyermekjátékokban nyilvánvaló a színészkedés. Ennek egyszerű jelzése, hogy a darab végén az addig szemben álló szólamok egyesülnek a közös fináléban. Pompásan mutatja be ezt Kodály az *Egyetem-begyetem* során. A játék altja (Hajdú sógor) sokáig elhitegeti magát: ő az „öreg”, bár mély hangján gyanúsán pergő, feszes ritmusú, gyors dallamokat énekel. A játék végén azonban az addig *g-e'* között hajlott háttal öreget játszó alt „kiegyengeti a derekát”, s vígan emelkedik közelebb a felső szólamokhoz. A harangszó életető akusztikus eleme a harangok csengéség-bongását idéző sok hangutánzó szó. Fölöttük azonban itt is játékos párbeszéd zajlik a kis kar magas és mély szólama között. Az *Angyalok és pásztorok* fehér klepetust viselő angyalai rögtön a mű elején „elárulják magukat”, amikor hirtelen magyarra fordítják a szót, hogy a fontos üzenetet elmondják... A földön börtorkáló pásztorok viszont a mű végén hágnak föl apránként az angyalok mellé, sőt utoljára már ők is latinul kiáltják a befejezést: Gloria! (Az már virtuóz belső játék, hogy a kétkórusos mű pásztori kara külön szereposztást is kap: felső két szólama bojtárként „működik”, altja a számadó öregebb juhász.) A *Lengyel László* ádáz „németjei” végig kitaranak bár a saját szövegük mellett (S1S2A1/magyarok: „*Átmehetünk a hídon...*” A2/németek: „*Átmehettek a hídon...*”), de a két csapat végül mégis egy közös lüktetésű, egyforma dinamikájú trappolással (160-173. „*Átmehettek/átmehetünk a hídon...*”) fejezi be a játékot.

Némely játékok állatszereplőket is bevonnak a párbeszédbe (*Kecskejáték, Nyulacska*), s van olyan is, melyben csak állatok beszélnek (*Bent a bárány, Tyúkozás*).

Évszázados hagyományai vannak a hangszínek szereposztásának. Leegyszerűsítve: általában a magas szólam kapja a rokonszenvesebb, szeretetre méltóbb, szánandóbb, tisztább, elevenebb, vidámabb stb. szerepet; a mély ennek ellentéte, s ha nem is negatív, de alapvetően ritkán nyeri el a bizalmunkat. A világosabb tenor szólaltatja meg a „kisasszony”, ok-

távval mélyebb basszus-dallam az „öreg asszony” hangját a *Kit kéne elvenni* férfikarban. Ezt a szereposztási elvet az emberi párbeszéd után az állat-résztvevők esetében is igazolóni látjuk: szoprán-alt = bárány-farkas; tyúk-héja.

Párbeszéd, illetve szereposztás végül is 11 gyermek-, 1 női-, 2 férfi- és 2 vegyeskarban fordul elő. A csoport legutóbb említett példái fölvetik a kérdést: vajon van-e említésre méltó mennyiségű példája az állathangok utánzásának a zeneszerző vokális műveiben? A kórusművek vizsgálata azt mutatja, hogy nincs. Van ugyan pazar madárfütty és csivitelés az előbbieken említett *Jézus és a gyermekek* utolsó strófájának zongorakíséretében, s egy-két egyéb példa a *Bicinia hungarica* és a *Magyar népzene* darabjaiban, de ezek mennyisége nem ad alapot következtetések levonására.

#### IV.1.1.2. Hangszerek

**IV.1.1.2.a) Furulya.** A kórusművek között egyetlen akad, mely hangutánzást előírva félreérthetetlenül jelzi, hogy egy adott szólam énekeseit a szerző „furulyázásra kéri”. A *Gólya-nóta* záró szakaszában (64-83.) a legfelső szólam kimondja a 'sípval' szót, majd hagyományosan furulyát utánzó „tu-li, ti-li, tu-li, ti-li” sorba fog. Érdekes itt fölledezni a *Gólya-nóta* említett szakaszát, azért is, mert az idézetben szereplő másik résztvevő szólama is hangszerhez nyúl: az alt eltéveszthetetlenül kopogja a dob szólamát. A belső mezzoszoprán szólamra inkább csak a hangvétel és a szereposztás ellátatlanul maradt szólama miatt mondhatjuk rá, hogy ő képviseli a nádihegedűt...<sup>167</sup>

81. *Gólya-nóta*, 64-67.

167 Ami valójában nem hegedű. Fölhasított növényzáróból készült játékhangszer, melynek kipeckelt hasítékát egy másik növényzáróval (mint egy vonóval) dörzsölik. Szakkifejezéssel élve: dörzsöléses idiofon eszköz. Zizegő hangja és megszólaltatási módja is emlékeztet a hegedűre.

Vidám furulya-motívum pereg továbbá a *Pünkösdőlő* menyecske-dicsérő szavai fölött (110-117. „*A szép menyecskéknek utcán az ülésük...*”).

**IV.1.1.2.b) Duda.** Sajátosságai miatt a hangszer évszázadokig sokkal népszerűbb és többit foglalkoztatott kísérője volt a multságoknak, mint a vonósok, ugyanis fürge dallamjátékra is képes volt, kiegészítő sípjai viszont többszólamú támaszt is adtak. Vokális fölidezésének jellegzetes ismertető jegye a dallam alatt mélyen megszólaló üres kvint. Az énekkari du-da-imitációt keresgélő dolgát a *Gergely-járás* könnyíti meg leginkább: annak záró szakaszára (91-128.) ki van írva: „Dudaszó”. A kórusmű e szakaszán akár tanítható a szabályos duda-hangkép: fönt a dallam (ütempárokba rendeződő, jellegzetes „aprája”), alatta az állandóan zúgó két síp: a mély alaphangot adó 'bordó' (vagy 'burdó' azaz 'bourdon' illetve basszus-síp) és a kvintet adó 'kontra'. A szakasz akusztikus képe a mély hangrendű hangzóktól kapja a zúgást, a ritkább magas hangrendűektől érkeznek a hangszer jellegzetes nyekkenései.

**IV.1.1.2.c) Rézfúvós hangszerek.** Ehhez a csoporthoz fűződnek a legföltűnőbb és leggyakoribb hangszer-ábrázolások. Az illusztratív gesztusok egy része egy szólamban vagy párhuzamokban – üres kvintekben, oktávokban – szólal meg: a rézfúvósok dallamképzésében gyakori hármashangzat-fölbontásokat, a jellegzetes díszítő dallam- és ritmusfigurákat utánozza. Az ábrázoló gesztusok másik típusa igazi többszólamúságot igényel: a rézfúvósokat idézik a szignál-szerű hármashangzat-fölbontásokhoz csatlakozó kürtmenetek.

Jellegzetes *egyszólamú* trombitajelekkel találkozunk *A szabadság himnusza* kétféle földolgozásában, melyekben a kísérő szólam(ok) végig stílusosan átveszi(k) a Marseillaise dallamának indulószerű sajátosságait (1-2. „*Előre ország...*” 8-9. „*Vérben áztatja...*”). Harci trombita-motívum harsan föl *A székekhez* harmadik strófájában (40-53. „*Föl, székel, föl*”). Ezt 12 alkalommal önállóan halljuk, később még tíz esetben föltűnik, egyszer oktáv-párhuzamban (53.), háromszor két szólamban (48, 49, 50.), végül négy szólamban is (87.) halljuk. Ehhez a motívumhoz szervesen csatlakozik egy másik, triolás díszítő-jellegű figura („*közös az ellenségünk*”), mely a vegyeskarban 17-szer jelenik meg. Kézenfekvő, hogy a *Csatadal* tele van különféle egy hangon megszólaló, vagy terc-, kvart- kvintlépésre épülő, pontozott és szinkópás harci kürtjellel. Ezeket előszámlálni hosszas lenne, elég, ha csak arra gondolunk, hogy a kettős kar nyolc szólama 98 különböző pillanatban 299-szer mond-

ja ki a jellegzetes pontozott ritmusú, szignál-szerű 'Előre!' szót. Ez a motívum számos alkalommal terc- kvart- kvint- és oktávpárhuzamban vagy repetált harmóniákban is megszólal. Jellegzetes ritmusú terc-, kvart-, kvint- és oktávpárhuzamokat énekel továbbá a két tenor és a két basszus az *Élet vagy halál* férfikarban (68-77. „*Föl nemzetem!*”).

*Kürtmenetet* találunk *A 150. genfi zsoltár* második strófájának elején (27-29, 30-32. MsA „*Kürtben dicsérjétek őt.*”) az egynemű karra írt *A csikó* kíséző szólamaiban (1-2. és 7-8.), ahol a dallam nyitó sora – föltehetően idegen hatásra – egy dúrhármas felbontásából szövődik (a rézfúvós hivatkozás itt átvitt értelmű: a lóhoz fűződő huszáros, katonás képzeteket erősíti); *A szabadság himnusza* háromszólamú egyneműkari változatában (19. illetve 21. MsA „*Fegyverbe hát...*”); az *Angyalok és pásztorok* euforisztikus záró szakaszában (209-210, 213-214.), ahol az angyalkar éneke és a pásztorok vidám zenebonája szinte szimfonikus hangzásban egyesül; a *Cohors generosa* nyitó szakaszában (4-6. AB „*Turba studiosa*”), melyben játékosan idézi meg az ünnepi üdvözlések hangulatát; az *Élet vagy halál* férfikar harmadik szakaszának elején (55-56. „*Föl nemzetem!*”; NB. az itt kezdődő szakasz további ütemeinek homofonikus szövés módja végig a kürtmenetek szerkezetét követi); a *Liszt Ferenchez* vegyeskarban, ahol szabályosan (94-95. TB „*ének*”) és stilizáltan is (85-90. SATB „*Melyben a harcnak...*”) megjelenik; a *Missa brevis* Gloria tételében a győzelmes Krisztus említésekor tűnik föl (30-33. SATB, „*Domine Fili unigenite...*”); és – ismét némileg stilizáltan – a *Te Deum* középrészének végén, ahol a vegyeskar a rézfúvós-karral mozog együtt (249-256. SATB „*Aeterna fac cum sanctis...*”; 287-292. SATB „*Per singulos dies...*”). Külön érdemes visszatérni az *Élet vagy halál* zárlatához, melyben egy nagyszabású csatajelenet utolsó pillanatai idéződnek föl: A tenor és a bariton szólam hat ütem hosszúságú, győzelmi zászlóként fölemelve tartott *fff c'-c''* oktávja alatt és fölött terc- és kvintpárhuzamban száguldó ellenszólamok ábrázolják a csata befejezését mindenfelől hirdető harci trombiták hangjának kakofóniáját. Hasonlóan zsúfolt kép *A székelyekhez* csatajelenete, melyben több szólam is bemutatja a darab mindkét önálló dallamfiguráját, az egyikük kürtpárhuzamban is megszólal, s igen jellegzetes a belső szólamok pontozott elmozgása is:

Föl, szé-kely, föl! Kö-zös az el - len - sé - günk, Kö-zös az el - len - künk, Ti-nék - tek is az árt a - ki mi-né - künk, Kö-zös az el - len - sé - günk, Ti-nék - tek is az árt a - ki mi - né - künk, Föl, szé-kely, föl! Föl, szé - kely, föl! Kö - zös az el - len - sé - günk, Föl, szé - kely, föl!

82. A székelyekhez, 46-48.

Ahogy az egész európai zeneirodalomban, úgy Kodály műveiben is bőséges a rézfűvös-jellegű utalások száma: ilyeneket találni 5 gyermekkarban, 1 nőikarban, 3 férfikarban és 8 vegyeskarban.

**IV.1.1.2.d) Harang.** A vokális művek történetében nagy hagyománya van a haranghoz fűződő zenei képeknek is (egy példa a nevesebbek közül: Ludwig Senfl *Das G'leut zu Speyr* című motettája) A harangszó Kodály Zoltánál többféleképpen is megjelenik.

Az egyszerű illusztrációk megelégszenek a harangot utánzó szó (bim, bam, bom, giling, galang, ding, dong, bell) egy- vagy többszólamú megszólaltatásával (pl. *Székely keserves*, 42-62.). Egy fokkal magasabb szintje az ábrázolásnak, amikor a harangszó két szomszédos szólam vagy szólamcsoport komplementer megszólalásából bontakozik ki. A kondulást idéző szavakat ilyenkor a szerző több szólam felelgetésének formájában zenésíti meg, föl-idézve a harang ide-oda mozgását. (pl. *Székely keserves*, 46-49. vagy *Harangszó*, 1-51.)

A hangzás teltségét többnyire dús harmóniák ábrázolják, de ezt a hatást erősítik a közeli szólamok gyakori tercmenetei is (pl. *Fancy*, II. 21-36. vagy *Harangszó*, 33-48. Nagy kar SMs). Ritkább az egyszerű négyszólamúság (pl. *Székely keserves*, 46-49.). A *Fancy* harangzengése öt szólamról indul (20-21.), majd hat (22-32.), hét szólamra szélesedik (33-35.), a záró harmóniában pedig nyolc szólam vesz részt (36.). A harmóniák szerkezete változatos: a természetes felhangsor szabályai szerint alapvető az üres kvint (pl. *Harangszó* 1-51. A) és a dúrakkordok megjelenése (pl. *Székely keserves*, 46. SATB); a szólamszám emelkedésével azonban szeptimakkordok (pl. *Harangszó*, 6. Nagy kar), hiányos nónakkordok (pl. *Harangszó*, 38. Nagy kar) vagy teljes nónakkordok (pl. *Fancy*, 21.) jönnek létre, a



*Fancy* záró ütemében pedig tökéletes egészhangú hangzat ( $h-d\sharp-f-a'-g'-c\sharp''-f''-a''$  azaz  $h-c\sharp-d\sharp-f-g-a$ ) áll.

Külön említést érdemel a *Harangszó* című gyermekkar, melynek uralkodó eleme hangutánzás: a csengőket-harangokat idéző motívumok végig szólnak a mindössze két rövid párbeszédmondatból álló szöveg alatt. A harangjátékot négy szólamban indítja a Nagy kar (1-16.), ez egy mély szólammal ötre (17-37.), a legfelső szólam osztásával pedig hatra bővül és így szól a befejezésig (38-51.). Példaképpen emelem ki a mű két részletét, melyekben a harangutánzásnak szinte minden típusa megjelenik. A két alsó szólam fölváltva kondítja meg a 'bomm' és 'bamm' hangokat; a nyitásban még üres kvinteket találunk, azután zsúfolódik a hangkép, s a darab záró ütemeiben pedig növekszik a szólamok száma, gyakoriak a tercmozgások, s a harmóniak közt szeptim- és nónakkordok is akadnak. (Az csak természetes, hogy a kar alsó szólamai csak mély hangrendű hangutánzókat kapnak, az egyetlen magas hangrendű, csilingelő szó – a 'giling' – az egyik felső szólamba került.)

83. Harangszó, 1-6.

84. Harangszó, 44-47.

Találkozunk harang-effektusokkal más darabokban is. Ünnepi harangozás kíséri a mezzoszoprán és az alt fölváltva megszólaló szólamai révén a *Pünkösödölő* második szakaszában bemutatott népdal első két strófáját (75-99. „Zeng, bong... Elhozta a Isten...”). A harangszó jelenlétét e helyt a hangutánzó szavak még jelzik. Ugyanilyen komplementer „konduló” mozgást találunk az orgonakíséret pedálbasszusa és a többi szólam között a *Missa brevis* „Ite missa est” tételének 65-68. ütemeiben (7. próbajel, „pacem, pacem...”). A hivatkozás itt már csak sejthető, de szerves része a mondandónak:

85. Pünkösdlő, 75-79.

86. Missa brevis, Ite missa est, 65-68.

Összességében a harang-idézetek 2 gyermekkarban, 1 nőikarban és 2 vegyeskarban jelentek meg.

**IV.1.1.2.e) Dob.** A hangszercsoport zenei ábrázolása két alapeszköze számíthat. A magasabb hangú kisebb dobokat elsősorban a hangszer típusra jellemző pergő ritmusfigurák tudják érzékeltetni (♩♩♩♩♩, ♩♩♩♩♩ stb.) – itt tehát nem a hangzás, hanem a mozgásforma adja a hangszer képét (e tekintetben a harci pergődob-motívumok közeli rokonságot mutatnak a trombita- és kürtszignálokkal). Ez az elem a harcias – elsősorban férfikari – darabokban tűnik föl (*Bordal, Élet vagy halál, Nemzeti dal*). A *Csatadal* nyitó ♩♩♩♩♩-figurájára ráismerhetünk a *Liszt Ferenchez* harcot idéző sorában: „...melyben a harcnak...” Hasonló ♩♩♩♩♩ figurát kap a dob a *Házasodik a vakond* rögtönzött zenekarában is („*Pereg a dob...*”). Hasonló ritmikus jelenség szövi át az *Isten kovácsa* műhelyének zaját: nem dob ez, de az üllök csengésének („*Pöm-pöm*”) és az egyéb szerszámok kopogásának (*padalatt-padalatt*) stilizált, daktilikus fölidézése dobszerű motívumokat kíván. A nagyobb méretű dob jelenlétét a ritmus mellett elárulhatják az alsó szólamok mély hangjai, a mély hangrendű hangzók és a marcato hangindítások. A *Gólya-nóta* varázsdobjának dübörgése mutat erre ékes példát (lásd a 81. kottapéldát). Az összesítés szerint 4 gyermekkar, 3 férfikar és 2 vegyeskar tartalmaz vokális dob-motívumokat.

**IV.1.1.2.f) Vonósok.** A kóruszólamok kevés eséllyel utánozhatják a magas vonósok hangját; némi jóakarattal ugyanakkor bármely szépen és magasan ívelő *legato* melódiára rá lehet mondani, hogy „hegedűszerű”. Kodály kórusművei természetesen főleg a népi zenekar vonós-effektusait idézik fel. A vonós hangszer közül leginkább a basszusok kínálják magukat jóízű utánzásra, azok is elsősorban jellegzetes mozgásuk, ütőhangszerekkel rokon ritmikus gesztusaiknak köszönhetően. Mégis akad azonban jellegzetes *hegedű*-idézet

is, amely előkével és hangutánzó szótagokkal a hangszer népi játékmódját idézi. A *Cigánysirató* gyermekkarban kétszer tűnik föl, először még brácsa és bőgő is kíséri:

26

Hej, ti - raj - lej, ti - raj - le - je, ti - raj - lej; hej, ti - raj - lej, ti - raj - le - je, ti - raj - lej;  
 ti - raj - lej, ti - raj - lej; ti - raj - lej, ti - raj - lej;  
 Hej, ti - raj - lej, ti - raj - lej; hej, i - raj - lej, ti - raj - lej;

87. Cigánysirató, 26-29.

A mű – több parodisztikus elemet tartalmazó – záró szakaszában (67-84.) is idézi a népi zenélési szokásokat. Az alt szólam üres *g-d'* kvintje előbb jellegzetes pontozott dúvó-kíséretet (67-74.) ad a téma visszatéréséhez, a folytatásban (75-84.) pedig ugyanez a szólam a refrén alá ún. esztámot „húz”. A *Három gömöri népdal* gyors záró tétele táncmulatság. Ennek kétszólamú zenei szövetében háromszor is föltűnik egy *hegedűs* díszítő-figura (98-99, 114-115. S, 106-107. A) melynek gyors kvart-váltásaiban még a vonó nyekkenéseit is hallani véli az ember. A motívum mindig a téma ellenszólamában jelenik meg, kétszer a szoprán, egyszer az alt énekli. Jellegzetes esztám-figurával találkozunk a *Táncnóta* zenéjében is (pl. 41-55.).

A *bőgő* a legkarakteresebben megjeleníthető vonóshangszer; zenei képének összetevői a mély járású és kevés mozgású dallamok, az alap-kvint lépések és a mély hangrendű magán- és mássalhangzók. Hangja több, táncsal végződő kompozíció (pl. *Házasodik a vakond*, *Karádi nóták*, *Pünkösdlő*, *Mulató gajd* stb.) záró szakaszában ott dohog.

Teljes *vonósbanda* hangol le- és föllépő üres kvartokban-kvintekben a *Házasodik a vakond* közepén, éppen a táncmulatság kezdete előtt (34-41.). A banda basszusa az általános tánc alatt (84-97.) fölváltva játszik üres kvinteket és terceket. Összesítve: A vonóskar hangszerének képe 3 gyermekkarban, 2 nőikarban és 2 férfikarban tűnik föl.

Érdekességképpen említhető meg, hogy hagyományosan kifejező *arpeggio*-sorozattal idézi elénk a kantele pengését a *Vejnemöjnen muzsikál* a zongorakísérete (az idézetet a pél-

datárban nem szerepeltetem). A pengetős hangszer hasonló zongorás utánzása másutt is föltűnik – a zongorakíséretes dalkompozíciókban (pl. *Iffúság mint sólyommadár*).

A zenei eszközök következő két csoportja a hivatkozások egy másik típusát képviseli. Nem jellegzetes hangzást, hangszínt vagy megszólaltatási módot, hanem stílárisan megragadható, vagy műtípushoz kapcsolható dallamformálást, olykor egy-egy konkrét zeneműrészletet idéz.

#### **IV.1.1.3. Verbunkos/kurucos dallam- és ritmus-motívumok**

E csoport tagjainak közös vonása a pontozott vagy szinkópás ritmizálás és a bő szekundus vagy melodikus moll skálafigurák alkalmazása. A ritmikus és dallami elemek a leggyakrabban együtt jelennek meg, de előfordul, hogy egy-egy jellegzetes, önálló ritmus- vagy dallamfigura föltűnése magában is utalást hordoz (példa lehet erre az *Arany szabadság* vagy a *Kár!* makacsul ismétlődő pontozott ritmus-sorozata). A motívum-típus legkarakteresebb alakja az a kvinten induló dallamos moll skálamenet (*mi-fi-szi-lá-ti* stb...), melyet a kuruc nótákból jól ismerünk: „*Te vagy a legény...*” „*Kecskemét is kiállítja...*”

A motívumok e típusa megjelenhet a legközvetlenebb utalás formájában, amikor zenei világának táncos eredetéhez tér vissza (*Táncnóta*). Majdnem ennyire közvetlen tartalmi összefüggések indokolják a verbunkos-kurucos elemek föltűnését a magyar katonai, történelmi témájú és hazafias versekben (pl. *A magyar nemzet*, *A nándori toronyőr*, *A székeltyekhez*, *Emléksorok*, *Élet vagy halál*, *Liszt Ferenchez*, *Magyarország címere*, *Nemzeti dal*, *Rabházának fia*), vagy a Balassi-darabokban (*Szép könyörgés*, *Balassi Bálint elfelejtett éneke*). E műcsoportban a pontozott ritmus-motívumok gyakorta egybe esnek a rézfűvös harci szignálokat idéző figurákkal. Elgondolkodtató, hogy mennyire eltérő üzeneteket bízott Kodály a jellegzetes melodikus motívumokra: A hősi múlt vagy a harci virtus fölidézése mellett némely esetekben (pl. *A magyar nemzet*, *Balassi Bálint elfelejtett éneke*) ezek a fordulatok önostorozó gondolatokhoz társulnak, mintha a külsőségekben tetszelgő „magyaros virtus” tragikus ostobaságát, reménytelenségét kárhoznák:

45

Hol van hő-si kar - dod? I-gaz magyar ar - cod,  
 föl-for-ral-ja vé-re - met. Hol van hő - - - si kar - dod? I-gaz magyar ar - cod,  
 föl-for-ral-ja vé-re - met. Hol van hő - - - si kar - dod? I-gaz magyar ar - cod,  
 föl-for-ral - ja vé-re - met. Hol van hő - - - si kar - dod? I-gaz magyar ar - cod,

## 88. Balassi Bálint elfelejtett éneke, 45-49.

Az utóbbi darabot – szinte *Leitmotiv*-ként – át-meg átszövi a föntebb idézett kurucos alapképlet: eredeti formájában legalább hétszer jelenik meg, emellett néhányszor fordítása és közelebbi-távolabbi variánsa tér vissza a vegyeskar minden szólamában.

Egy magasabb szinten a motívumok megjelenése a magyar nemzeti érzésre való általános hivatkozást, utalást hordoz (pl. *A magyarokhoz, Jelige, Kár! Zrínyi szózata*) vagy – a szöveg tartalmától elszakadva – a magyarsághoz, magyar kultúrához való tartozást fejezi ki (pl. *Angyalok és pásztorok, Psalmus hungaricus, Pünkösdő, Te Deum*). Az *Angyalok és pásztorok* angyalkarának nyitó megszólalásában egy dallamos-moll-skálamenet is segít, hogy meghalljuk: az angyalokat játszó fehér ruhája alatt is magyar parasztyerekek rejtőznek.

28

Ron-gyos is - tál - ló - ban ta - lál - já - tok,

## 82. Angyalok és pásztorok, 28-31.

A *Pünkösdő* istenes dallamának kísérete hasonló eszközzel jelzi, hogy az ünneplő közösség temploma egy magyar faluban áll. Talán nem túlzás azt gyanítani, hogy a két kis gyermekkari kánon, az *Arany szabadság* és a *Kár!* makacsul ismétlődő pontozott ritmusai is efféle gondolatot rejtenek. Az epigramma-méretű, 24 ütemes kánon három sorában 17 nyújtott ritmus-motívumot találunk (tekintetbe véve, hogy kánonról van szó, ez azt jelenti: bármelyik ütemet halljuk, legalább egy vagy két szólam éppen pontozott ritmusban lép tovább). A *Psalmus hungaricus* zenéjében főként a zenekari kíséret szolgál verbunkos ele-

mekkel: a kompozíció bevezetőjének hangvétele félreérthetetlenül helyezi magyar környezetbe a parafrázis szövegíróját. A darab énekszólamainak magyarsága elsősorban a nyelvhez hajlékonyan alkalmazkodó deklamációban mutatkozik (pl. a „*Hozzá fogható...*” szövegsor a „*Te vagy a legény...*” dallamára gördül<sup>168</sup>). Egy helyen azonban, a mű csúcspontján – éppen amikor a közösség megérzi/megérti a prédikátor szavainak lényegét – a teljes kar átveszi a verbunkos-kurucos stílusú zenekari bevezető témájának vázát. (188-195.) A szakasz elementáris hatásának egyik titka, hogy szövegtelen: ezáltal még inkább érezni, hogy a megnyilatkozó indulatok a léleknek a szavakon innen (szavakon túl?) elhelyezkedő, mélyebb rétegeiből törnek fel – onnan, ahol közösségi hovatartozásunk is gyökerezik.

Külön érdemes említeni a *Te Deum* dallamvilágát, mely az előzőekben felsorolt mindegyik szinten képviselteti magát. A Budavár visszavételének történelmi évfordulójára írt oratorikus mű számos pontján közvetlen formában jelennek meg a verbunkos-kurucos motívumok (különösen áll ez a zenekari kíséret vonósaira). Már a nyitó szakasz hangszeres kíséretében is föltűnik a dallamos mollskála, s a folytatásban a kíséret és olykor a kórus szólamai is (pl. „*omnis terra veneratur*”) ennek elemeiből építkeznek. Az oratórium más (pl. gregorián) dallamvilág beépítésével emeli meg a közvetlen hivatkozásokat, s ezzel európai térbe helyezi a kompozíció magyar jellegét. Ez a nemzeti jelleg azután olyan gesztusokban is kiütözik, melyeknek üzenete áttételes, „magyarsága” szinte észrevehetetlen. Ilyen zenei gesztus a kvartok gyakori megjelenése. A föllépő kvarttal induló dallamok sora a nyitódallammal kezdődik (*Te deum laudamus*); ennek három módosulata (*Te per orbem terrarum*, *Et rege eos*, *Per singulos dies*) a szöveg kedvéért más-más ritmusban és dallammal folytatódik, de ugyanazon kvartlépéssel indul:

Te De-um lau - da - -      Te per or-bem ter - ra - rum...      Et re - ge e - os...      Per sin - gu - los di -

90. *Te Deum*, 2-3.      91. *Te Deum*, 115-116.      92. *Te Deum*, 275-276.      93. *Te Deum*, 287-288.

A vezértéma mellett számos hasonló tűnik föl: a *Tu rex gloriae*, a *Tu ad liberandum*, a *Tu devicto*, a *Dignare Domine* stb. A látvány kedvéért egy hangmagasságra rendezve írtam őket egymás mellé:

147 Tu Rex glo - ri - ae Chri - ste  
173 Tu ad li - ba - rum  
186 Tu de - vi - cto  
303 Dig - na - re Do - mi - ne

94. *Te Deum*, 147-148.    95. *Te Deum*, 173-174.    96. *Te Deum*, 186-187.    97. *Te Deum*, 303-304.

Kvarttal, de lefelé lépő kvarttal indul továbbá a mű két nagy fugato-szakasza (*Pleni sunt caeli et terra* és *Non confundar in aeternum*), de a témák folytatásában már itt is föllépő kvartokat találunk, s ezekből épül a fűgák végén álló kis *Coda* is, melyben a 'majestatis' illetve 'in aeternum' szavakat a szólamok egymás fölébe lépkedő kvartokon ismételteti. Mindehhez járul a kíséret, amely további számos helyen hangsúlyozottan alkalmaz kvart-építkezést, s egyben át is minősíti a kvartlépés jelentését<sup>169</sup>. A fentieket összegezve megállapíthatjuk, hogy verbunkos-kurucos utalásokkal 7 gyermek-, 7 férfi- és 10 vegyeskarban találkozunk.

#### IV.1.1.4. Dallam-idézetek

A csoport nem a mérete, hanem a sajátossága miatt kap önálló besorolást. A konkrét idézetek bármely zeneszerző életművében igen ritkák; amikor azonban előfordulnak, általában komoly ok áll a háttérben. Kodály esetében sincs ez másképpen. Az idézetek közé sorolható a *Lengyel László* első szakaszában megjelenő dallam, a Rákóczi-nóta első sora: „*Haj régi szép magyar nép*”. Ugyane dallam egy másik sora („*szegény magyar nép*”) föltűnik az *Élet vagy halál* férfikar harmadik szakaszában. Szintén a Rákóczi-nótából idéz a *Zrínyi szózata* (e"-e"-d"-c"-h'-e"-h' „...s mi vagyunk a magyarok?”). A *Zrínyi szózata* zenéjében saját magától is átemelt Kodály egy motívumot: a mű utolsó szakaszában a „*Ne bánts a magyart!*” szavak egy jellegzetes le-föl lépő kvartfigurában és az abból képződő *fugato*-ban szólalnak meg; ez a kvartfigura *A székelyekhez* vegyeskar „*Föl, székely föl!*” motívumának édes testvére.

A legnevezetesebb idézet a *Szózat* két rövid sorának beillesztése („*A nagyvilágon e kívül nincsen számodra hely,*”) a *Zrínyi szózata* zenei szövetébe, ahol a költő-hadvezér szavai – „*itt győznöd vagy halnod kell*” – a Vörösmarty-vers keretgondolatát előlegezik meg.

169 A darab utolsó szakasza előtti, 20 kvartlépésből és a hozzájuk csatlakozó harmóniasorból fölépített (F-B-esz-asz-desz'-gesz'-cesz"-E,-A,-D-G-c-f-b-esz'-asz'-desz"-gesz"-cesz"-e"-a") hangzat-torony a kvartokat már nem dallamfordulatként, hanem szerkezeti alapelemként értelmezi. A kvart-alapú dallamképzés és harmonizálás kézenfekvő „kísérleti terep” a magyar népzenevel foglalkozó zeneszerzők számára, Bartók zenéje is tanúsítja ezt.

Szintén sokat idézett összefüggést találunk a kései évek *Mohács* vegyeskara és a *Te Deum* között: A Kisfaludy-szövegre írt kórusmű „Él magyar, áll Buda még!” dallamsora az oratórium „*Pleni sunt... / Non confundar...*” fugato-témájának reminiszcenciája. Az összekötő kapocs pedig nyilvánvalóan Budavár. Dallamidézetet tehát 1-1 gyermek- és férfi-, valamint 3 vegyeskarban találtam.

### IV.1.2. Képek

A zenei ábrázolás egyik legjelentékenyebb (leglátványosabb...) területe a vizuális jelenségek zenébe való átvitele. A következőkben a szöveg és a zene közötti tartalmi kapcsolatnak e területét veszem szemügyre. Nem könnyű megfelelően csoportosítani vagy sorba szedni a témakörbe tartozó jelenségeket; a szakirodalom erre nézve nem sok segítséget ad. Végül három nagyobb csoportot hoztam létre az összegyűjtött anyag számára.

#### IV.1.2.1. Mozgások

IV.1.2.1.a) Szél. Énekhangon való megjelenítésének több évszázados hagyományai vannak. A madrigalizmusok talajából kinőtt barokk ábrázoló zene elemei Bach kantátáiban nyelvezetté fejlődtek. Egy jellegzetes példa erre *A megbékített Aeolus* kantátából:

an - ge - neh - mer Ze - phy - rus,

98. Bach: *Zerreisset, zersprenget* BWV 205 – 9. Arie, 10-11.

Az eszköztár legfontosabb elemét – a gyorsan föl-le szánkázó virtuóz passzázsokat ebben a példában főleg az áriát kísérő hegedűszólam mutatja be, a szoprán szóló szövege pedig tele van rövidebb-hosszabb melizmákkal. További gesztus lehet egy-egy gyors *crescendo* vagy *decrescendo*, esetleg mindkettő; a „fuvallat” pillanatán *sf* vagy *marcato* jel. Az európai hagyomány eszközeit Kodály is alkalmazta. Az alábbi példa – a virtuóz menettől eltekintve – a fősorolt eszközök mindegyikével él:



53  
For - dul - hat a szél, for - dul - hat a szél  
For - dul - hat a szél, for - dul - hat a szél  
For - dul - hat a szél, for - dul - hat a szél  
szél, for - dul - hat a szél

99. Bordal, 53-57.

Csak a melizmát alkalmazza a *Fölszállott a páva* negyedik versszaka (25. „Új szelek...”). A *Huszt* tenorszólama a 10. ütemben *sf* mondja ki a 'szél' szót, utána azonban nem alkalmazza a melizmát; helyette viszont mindhárom szólam ide-oda hajló indamenettel kíséri a 11. ütemben induló „Szél kele most, mint sír szele kél...” szövegsort. A *Pünkösödölő* tüzes szelei kétütemes melizmát fúvatnak a két alsó szólammal. A kép ereje még a következő sorba is átcsap: annak első szava *crescendo* folytatja a melizmát. (39-44. „Úgy mint szeleknek zúgása, Leszálla...”). Együtemes, csupán jelzés-szerű melizma rajzolja a szél fuvallatát a II. olasz madrigál, a *Fior scoloriti* nyitó alt szólójában (8. „...soavemente il vento move, / lágyan mozdul a szél,”). A szél képe mindösszesen 3 férfikarban és 1-1 gyermek-, női- és vegyeskarban tűnik föl.

A képek következő három csoportja kifejezésmódban és eszközökben egymás közeli rokona. Közös jellemzőjük a hangok rövid, ismétlődő motívumokba való rendeződése, és ezeknek a motívumoknak motorikus ismételtetése vagy szekvencia-szerű sorba-rendezése.

**IV.1.2.1.b) Hullámozás, víz.** A hullámok ütemes ide-odamozgásának zenei képét számos zenemű fölrajzolta az európai zenetörténetben (elegendő példaképpen fölemlíteni Vivaldi *Le quattro stagioni* sorozatának *La primavera* concerto-jából az I. tétel középrészét: „E i fonti allo spirar de' Zeffiretti” / „A források fodrozódnak a szellőktől”: a képet a zenekar hegedűszólamai folyamatos, egy tercen belül föl- és lefelé mozgó tizenhatod-mozgással rajzolják föl:

SCORRONO I FONTI  
E i fonti allo spirar de' Zeffiretti - Con dolce mormorio scorrono intanto

100. Vivaldi: *Le quattro stagioni* – *La primavera*, I. 31-34.

Schubert *Die Schöne Müllerin* ciklusában a zongora hasonló típusú eszközökkel él, amikor a ciklus egyik főszereplője, a patak kerül szóba). A képlet alapja egy többnyire rövid hangokból (tizenhatodok, nyolcadok) épülő, szűk (többnyire terc) hangterjedelemben és kis (általában szekund) lépésekben mozgó, önmagába visszatérő vagy egy központi hangot körüljáró „indamotívum”. A motívum a mozgás természetétől függően augmentálódhat az alkotóelemek értékében, hangterjedelemben és a hanglépések méretében is. Vokális műveiben Kodály is ezeket az évszázados hagyományokat követte. *A 114. genfi zsoltár* négy strófájában a zsidók Egyiptomból való menekülésének leglátványosabb pillanatai játsszák a főszerepet. Az ábrázolás feladatainak java részét ebben a darabban a zeneszerző az orgonakíséretre bízta (a mű egy orgona újjáépítésének ünnepére készült): A kíséret pedálszólama először – a második versszak kezdetén – le- majd fölfelé haladó nyolcadsorozattal kíséri a tenger megtorpanását (19-26. lásd a 158. kottapéldát). A mű közepétől a kíséret tizenhatodmenetre vált, mely egy (dramaturgiaiailag indokolt) megszakítástól eltekintve a darab zárlatáig 23 ütemen át (32-54.) folyamatosan szól a kórus éneke alatt; előbb a felső orgonaszólamban perog, utóbb pedig ismét a pedálban dübörög (lásd a 162. kottapéldát). A *Székelly keserves* siratójának tragikusan fölnagyított képsorában a mértékek megváltoznak. A tenger képe itt monumentális: a hullámozását ábrázoló föl-le mozgó *unisono* férfikari dallamsor ezért nem tizenhatodokból, hanem negyedekből épül. A víz képét eleveníti meg a *Jelenti*

magát Jézus egy rövid gesztusa, a szoprán és a mezzo szólam gyors nyolcad-menete. (44. „Duna megáradott...”). Hogy nem egyszerű figurális játékról van szó, azt az bizonyítja, hogy a műben kétszer nyer említést az egyházi év három jelentős pillanata (Karácsony, Húsvét, Pünkösöd), s ez az ismétlődés rendre hasonló zenei megoldásokban jelenik meg; a 44. ütem „vizes” gesztusának azonban nem találni párját... A *Norvég leányok* vegyeskarnak szinte minden zenei sorát átjárja a szoprán első négyhangos hullám-motívuma. Ez a téma alaphelyzetben, tükör- vagy rákfordításban, augmentáltan, önmagában vagy fűzerbe fonva, párhuzamokban vagy imitációban végig jelen van, ugyanúgy, ahogyan a szöveget át- meg átjárja az alliterációk („puha pára”, „könnyű ködök”, „csúcsos csuklyát” stb.), asszonáncok („csillog, villog”) és szópárok („zöldes-borzas” „mosolyognak-nevetnek” stb.) ingamozgása. A hullámzáshoz kapcsolódó zenei képekkel végső soron 1 gyermek-, illetve férfikarban és 3 vegyeskarban találkozunk.

**IV.1.2.1.c) Ringatózás, ringatás, hajladozás.** Tizenhatodik könnyedén mozgó szekvencia-menetei ábrázolják a fűszál hajladozását a dallamot éneklő szólam körül a vegyeskari *Köszöntő* második strófájában („ingó-bingó zöld fűszál...”: a lengeségről a *pp* dinamika gondoskodik). A II. olasz madrigál, a *Fior scoloriti* nyitó alt szólójában földézett szél megmozdítja a virágokat: finom ingadozásukról az első szavaikra énekelt melizma föl-le hajló negyedei tanúskodnak (20-24. „*Nostra madonna...*”). A búzakaralászkok mozgását *A magyar nemzet* vegyeskar második oldalán (23-27. „...*aranyárgán ringatózik...*”) terc-ambitusú, föl-le mozgó nyolcad-menetek útján rajzolja meg az alt és a tenor.

23  
a-rany - sár - gán rin - ga - tó - zik ró - na - sá - gán A ka - lá - szok

a-rany - sár - gán rin - ga - tó - zik ró - na - sá - gán A ka - lá - szok

101. A magyar nemzet, 23-26.

Közös motívumuk rövidesen visszatér: a szakasz végén, negyedekké kiszélesítve (34-36. „...*álmaidban.*”). Még nagyobb szabású kép, amikor Orfeusz lantjának hangjára az erdők fái hajladoznak: Az *An Ode for Music* befejező szakaszában a kórus négy szólama negyed- és félhangokból álló, nagylépéses inda-motívumokat énekel („*Bow themselves when he did sing. / Meghajoltak, amikor énekelt.*”). Az *Este* ringatózó, álmatag hangulatát a nyitó

tíz ütemben a két osztott férfi szólam félértékű hangokban mozgó harmóniasora alapozza meg. A mű záró szakaszában ugyanez idéződik föl: a belépő szoprán szóló alatt a kórus föl-ső négy szólama énekel finoman föl és le lépkedő indamotívumokat párhuzamos és ellen-mozgásban. Az alkonyi ringatónak e légköre szinte hangra pontosan tér vissza 30 évvel később a *Molnár Anna* befejezésekor: előbb a záró versszak közepén („...*elringatom...*”), majd a mű befejező, szövegtelen ütemei alatt. A bánatának elmesélésébe magát bólogatva beleringató énekes gesztusát idézi föl az *Árva vagyok* első versszaka: az alt a teljes strófa 17 üteme alatt lassan föl- és lehajló szekund-menetet énekel, melyhez a 9. ütemtől a mezzo is csatlakozik. Megalázkodva hajlong az öt hallgató bírók előtt a *Karádi nóták* elfogott szegénylegénye is. A szvit harmadik tételében a népdalt kísérő két alsó szólam hol ellenmozgással, hol párhuzamban éneklő negyedekben föl-le mozgó szekund-meneteit (utolsó, legnagyobb ígérete alatt a könyörgő szekundlépések fél-értékűre szélesednek). Erősen stilizáltan megjelenik a ringatás motívuma – megbékélést sugárzó, kiterjesztett lépésekkel – az *Esti dal* harmadik strófájában. A lassan álomba szenderülő szólistát a mezzo (férfikarban a bariton, vegyeskarban az alt) szólama nyugodt tempóban föl- és lehajló inda-motívuma ringatja el. A ringatás-ringatózás zenei gesztusa 3 női, 2 férfi- és 6 vegyeskarban jelenik meg.

**IV.1.2.1.d) Kanyargás, kavarodás, zűrzavar.** Ennek a kép-típusnak az eszközei hasonlatosak az előzőkhöz; megjelenésük azonban sokkal markánsabb, majdnem mindig súlyos mögöttes tartalommal, s ehhez illő *f* vagy *ff* dinamikával jár. Talán egyetlen oldott, játékos példánk a *Házasodik a vakond* vidám *Coda* szakasza. Ez a zárlat az utolsó verssor szövegére („Erre a sok cifra nép] *Páros táncra perdül.*”) kvint ambitusú indamotívumot épít, mely először negyedekben (90-91.), majd nyolcadokban (91-93.), végül tizenhatod-menetekben (94-95.) rajzolja le a vígan táncolók keringő mozgását. Egyszerű illusztráció, de baljós hasonlatot vezet be az *Isten csodája* harmadik versszakának nyitó sora, melyben a szöveget („...*oly görbén kanyarog* [mint ember, aki görcsben haldokol]”) hűségesen veszi magára a férfikar két alsó szólama (lásd a 166. kottapéldát). A két belső szólamra bízta a zeneszerző a *Balassi Bálint elfelejtett éneke* egyik képének láttatását: az alt és a tenor nyolcad-menete két ütemen át tercpárhuzamban és szekundlépésekben kanyarog föl és le (9-10. „*Belül ezer féreg rág.*”). Ugyanebben a vegyeskarban még egy ízben találkozunk ezzel a motívummal: a negyedik versszak végén előbb a férfikar két szólama, majd az alt is gyors tempóban kanyargó nyolcadmenettel szólaltatja meg a forrongó indulatot (43-45. „...*fölfor-*

*ralja véremet.*”). A *Vejnemöjnen muzsikál* zongorakisérete tökéletesen illeszkedik ebbe a sorba: a bájoló hárfazengésre meginduló lények zaklatott áramlását ostinato-szerűen föl és le kanyargó sebes tizenhatod-menet rajzolja előbb csak a bal, majd mindkét kéz szólamában (36-40-47. „*Föld alól a férgek, nyúvek mind a rög fölébe gyűlnek...*”). A *Mátrai képek* gazdája-vesztett nyájának zaklatott mozgását tizenhatodokban gomolygó szekundmenetek rajzolják: előbb csak a férfi szólamokban, fölváltva jelennek meg (3-6. „*Csörög-morog a Mátrába...*”), kicsit később a férfiakkal együtt a nőikar is megszólaltatja őket, a négy szólam immár szembefordított tercpárhuzamban énekel (11. „*Környes-körül a gaz alján...*”). Hasonló tanácstalanságról számol be a *Zrínyi szózata* egyik mondatára szerkesztett fugato. Ennek záró-motívuma egy föl-lekanyarodó, együtemnyi, olykor szünettel taglalt, gyors szöveggel pergő nyolcad-figura (211-221. „...*futunk ide s tova, ki imide, ki amoda.*”). A látványos elemekben bővelkedő *Jézus és a kufárok* különösen sok példát szolgáltat a motívum szerepeltetésére. A pénzermék gyors gurulását megrajzoló tizenhatod-figura mindeütt megjelenik a műben, ahol föltűnik a 'pénz', a pénz gurulása, vagy az ezekkel összefüggő egyéb szó ([aláhúzom a tizenhatodokkal gördített szótagokat] 12-20. „*és ott terpeszkedtek a pénzváltók.*”; 85-110. „...*és a pénzváltók pénzét szerteszórá...*”; 134. „*kereskedés...*”). Az eszköz ábrázoló erejét megnöveli, hogy a motívumot a szerző rendre imitativ formában dolgozza föl, mozgása így eluralja az adott szakasz zenei képét (a figura a motetta 12-20. ütemében 18, a 85-110. ütemben 17 alkalommal szólal meg; utóbbi szakaszban rövidebb /'pénzét'/ és bővített /'szerteszórá'/ változatban is). Különleges, árulkodó gesztussal utal a zeneszerző a motívum tartalmára. A műben utoljára a sokaságot feddő Jézus szavaiban jelenik meg a leperdülő négy tizenhatod emléke – egy szó utolsó tagjára írt rövid melizmában: „*Ne tegyétek atyám házát kereskedés házává!*” (lásd a 149. kottapéldát). Emberek és állatok zavaros taszigálódását rajzolja meg egy másik – az előzővel természetes rokonságot mutató – dallamfigura, a „*kavarog a barom...*” mondatrészre írt pentachord (lásd a 144. kottapéldát). Ez a motívum a motetta 42-83. ütemeiben fölfelé 31-szer, lefelé 10-szer szólal meg – természetesen ezúttal is sűrű *fugato* formájában. A skálafigurák mind gyakrabban tovább-alakulnak, s a szakasz végén négyhangos indamotívumok sorozatából álló nagyszabású zárlattá fejlődnek. Ez a zárlat már egyszerre idézi a megzavarodott emberek és állatok futkosásának, valamint a fejük fölött suhogó ostorszíjak kanyargásának képét. Távolabbi, de nehezen megkerülhető asszociáció az *Élet vagy halál* záró képének fölidézése. A férfi-

kar tenor és bariton szólamának tartott  $c''$ - $c'$  záróhangjai között és alatt a második tenor és a basszus osztott szólamai szemben vezetett párhuzamokban indamozgású harmóniasort szólatnak meg. A szöveg áttételesen utal a legyőzött és megzavarodott sereg tehetetlen kavardására: „*El fogja lepni árnyékunk a sárba és vérbe fült ellenség táborát!*”:

102. Élet vagy halál, 89-94.

Nem lehet véletlen – és a hullámzást/ringatózást, illetve a kavardást ábrázoló eszközök összefüggését példázza – hogy a motívumsor ritmusát szinte pontosan másolja a 16 évvel később keletkezett *An ode for Music* vegyeskarnak az erdő hajladozását idéző szakasza (114-123. „*Bow themselves when he did sing.*”). Nem énekszólamban, hanem annak kíséretében jelenik meg az ártó szándékú sürgölődés képe a *Psalmus hungaricus* lapjain. A főtéma második elhangzása után négyütemes előjáték vezet be a tenorszóló következő sorait, melyeknek szövege intrikáról beszél (93-105. „*Éjjel és nappal azon forgódnak...*”). A szakasz vonóskari figurával indul:

103. Psalmus hungaricus, 9. próbajel, 93.

A földézett motívum ábrázoló szándéka nyilvánvaló<sup>170</sup>: rövidesen teljesen eluralja a zenekari kíséret hangképét. Néhány ütem múlva az első, háromszólamú imitációból hatalmas, tizenegy szólamra kiterjedő *fugato* bontakozik ki, melyben a kétfelé osztott brácsa, és a három-három szólamra osztott hegedű mellett megjelenik a klarinét és az osztott fuvola is. Az imitációk révén a motívum a versszak 13 üteme alatt mintegy 38-szor hangzik el ugyanúgy, vagy némileg variált formában. A zenekari kísérő-figura karakter-teremtő szándékát bizonyítja, hogy a zeneszerző – változtatás nélkül – ismét megjelenteti az ezt követő második strófa kíséretében (118-131. „*Gyakorta köztük gyűlések vannak...*”). Ebben a szakaszban a téma „csak” 32-szer jelenik meg; a vége felé ismét variált formában. A találó motívum pontosan ugyanezzel a karakterrel idéződik a *Jézus és a kufárok* motetta záró szakaszában (163-165. AB „...*el akarák őt veszteni...*”). Az alt és a basszus ott nem kap ugyan tizenhatodokat, mélyen induló témájuk azonban a szöveg dohogva skandáló ismételtetésétől megkapja a *Psalmus* vonóskari indításához hasonlatos baljós léggörít (lásd a 156. kottapéldát). A látványos eszköz sokféle modorban történő megjelenését végső soron 2 gyermek-, 2 férfi- és 5 vegyeskarban találjuk meg.

**IV.1.2.1.e) Tűz, láng, lobogás.** A tűz, a pusztító vagy tisztító láng minden kor költészetének kedvelt és visszatérő képe; a magyar irodalmi szövegekre írt Kodály-kórusok között ennek megfelelően több is akad, melyben föltűnik. Ezen a téren is fölfedezhető hasonlóság a szövegek zenei megvalósításában. Dolgozatom nyitó fejezetében éppen egy ilyen példát hoztam a zeneszerző eszközei közül. Az *Isten csodája* férfikarból vett példa azt mutatja, hogy a láng vizuális megjelenése a kottakép látványában is megragadható: tetszés szerinti (általában nagyobb) hangterjedelemben energikusan le- és fölkanyarodó, *f* vagy *ff* dinamikájú dallam-figura (lásd az 1. kottapéldát és rajzot). Hasonlóképpen rajzolja a lángnyelveket a *Fölszállott a páva*: a baljóslatú szöveget süvítő fölső szólam (az eredeti férfikarban a tenor), illetve szólamok (a vegyeskari változatban a szoprán és az alt) alatt a két alsó szólam – harcias kürtmenetben – lendületesen robog alá és föl (50-53. „*Vagy láng csap az*

---

170 És nem is előzmény nélküli. Közeli rokonságban áll a *Les preludes* szimfonikus költemény vezértémájának egyik alakjával: ez a téma-módosulat a mű 109-130. ütemei közötti *Allegro ma non troppo* szakaszban – a liszti program szerint – éppen az élet zürzavarairól, konfliktusairól szól. Hasonló gesztus jelenik meg Bach *Jesu, meine Freude* motettájának 5. szakaszában: a „*Tobe, Welt...*” (tombolj, világ) szavakat a basszus szólam 20 tizenhatodból és 2 nyolcadból álló melizmával mondja ki.

ódon vad vármegyeházra,”). A szakasz belső feszültségét növeli egy hemiola-játék: a 3/4-es dallam alatt a kürtmenet 2/4-ben mozog:

Vagy láng csap az ó - - - don vad vár - me - gye - ház - ra,  
 ff  
 ff  
 ff  
 ff

104. Fölszállott a páva, 14-17.

Lánggal a másik Ady-vegyeskar is szolgál. Az *Akik mindig elkésnek* középső strófájában egymás után három szólam éneklí a mű fő témájának szinkópával és pontozással indulatossá alakított változatát. Amikor a téma a tenorba kerül, a két női szólam a szélfújás képeiből már ismert motívummal „lobogtatja meg” a lángnyelv zenei képét (14-17. „*Lelkünk vörösen lángra lobban.*”):

14  
 f  
 f  
 marc.  
 f  
 f

105. Akik mindig elkésnek, 50-53.

Ebben a részletben – a lángok nagyívű, hullámzó mozgását utánzó motívumok mellett – föltűnik a tűz-zene egy másik képlete, amely a rokona a szél-motívumoknak: szűk és apró ritmusértékű lépésekből álló figura ez, mintegy a tűz szítását idézi. Az *Akik mindig elkésnek* idézett részletében ezt kapja a két női szólam párhuzamban megszólaltatott melizmája (16-17. „*Lángra lobban...*”). Ennek testvérét is megtalálni egyebütt, például a *Psalmus*



*hungaricus* 16. strófájának zenekari kíséretében, ahol a vonóskar nyolc ütemen át ismételtet egy gyors, baljóslatú harmincketted-figurát (35. próbajel: „Az égő tűzben el-bétaszítod...”). A kétféle tűz-motívum így összesen 2 férfikarban és 3 vegyeskarban tűnik föl.

**IV.1.2.1.f) Ugrás, szökdelés.** A barokk zene ábrázoló technikájának figyelmét ez a gesztus sem kerülhette el. Bach a *Phoebus és Pán viszállya* alcímen közismert világi kantátájában a mozgás szaggatottságának komikus jellege is föltűnik:



106. Bach: *Geschwinde, ihr wirbelnder Winde BWV 201* – 7. Arie, 36-44.

A basszus eleve nem a számára legvonzóbb fekvésben kergeti a nyolcadokat, míg lelkendező szavait elkezdí (...*táncolni, ugrálni, ugrálni táncolni...*), mondatának második fele ([ezekért] *úgy reszket a szív...*) egészen nyilvánvalóan parodizál, miközben az állítmány első szótagját – vakkantás-szerűen – ismételteti. Kodály zenéjében nem a példák száma, inkább hasonló láttató ereje indokolja, hogy földézzem az ide csatlakozó motívumokat. Közös jellemzőik: rövid (szünetekkel tagolt vagy *staccato*) dallamhangok, élénk tempó, hangszerkíséret esetén gyors díszítések, előkék. A gyermekkora írt (majd férfikarra áttett) *A csikó* második versszakában a dallamot éneklő fősó szólam csak egy kicsit kurtít a nyitó dallamsoron, a kísérő két szólam viszont pontozott ritmusokkal szabdalt ritmusjátékot épít a diminuált kezdősorból (9-12. „*Felültem én a hátára! Beugrattam Fehérvárra.*”). A *Karácsonyi pásztortánc* mindkét szólama szünetekkel szaggatott nyolcadokra vált, amikor a szöveg a tánc ugrásaihoz ér (35-40/59-64. „*Hipp, hopp, hipp...*”), a mű furulya-szólama pedig a belépéstől kezdve végig előkéekkel és triolákkal ékesített kíséretet ad ehhez:

107. *Karácsonyi pásztortánc*, 35-40.

Szünetekkel és *staccato* előírással hangsúlyozzák a tánc vidám ugrásait a *Táncnóta* szólamai is (89-104. „...hopp, Varrd meg, varga...”). Két esetben a kísérő hangszer előkés hangjai festik le találóan az ugrándoaszt. A *114. zsoltár* második versszakában az orgonakíséret pedálszólama (27-31. „A hegyek szökdöstek, mint a kosok...” lásd a 159. kottapéldát), a *Vejnemöjnen muzsikál* gyermekkarban a zongorakíséret mindkét szólama (11-21. „Még a fák is vígadoznak, Mezőn tuskók táncot ropnak...”) szolgálja ugyanezzel az eszközzel az események ábrázolását. A *Laudes organi* orgonakíséretének alsó szólama is *staccato*, olykor nagy hangközű ugrásokkal megszakított nyolcad-menetet kap, amikor a szöveg a hangok fürge szökelléséről, ugrándoasztáról beszél (153-161. „Nunc per voces medias transvolando salias, saltu melico... / Most középhangokon ugrándoazz röpködve, dallamos szökkenéssel...”) Az ugrás zenei képe mindösszesen 4 gyermek-, 1 férfi- és 2 vegyeskar eszköztárban jelenik meg.

#### IV.1.2.2. Irányok

A zenei ábrázolás leghálásabb területe századok óta a magasság-mélység, a fönt-lent ellentétpárjának megragadása. A kézenfekvő lehetőséget, hogy a két ellentétes irányt a dallam mozgása jelezze, szinte minden korszak minden szerzője megragadta néhányszor. Noha a jelenségcsoport példái a János evangélista szövegére írt Bach-passió más pontjain többször is föltűnnek (a Jézust elfogni készülő katonák a földre esnek, a templom kárpitja kettéhasad felülről az aljáig stb.), példaképpen egyetlen recitativo-tételből (8.) emelek ki három rövid részletet. Jézus elfogásakor Simon Péter előbb /fölfelé/ kirántja a kardját (6. „...und zog es aus... / és kirántotta...” ↑), azután /föl és le/ vagdalkozni kezd vele (7-8. „...und schlug nach des Hohenpriesters Knecht... / és főpap szolgája felé sújtott...” ↑↓↑↓). Jézus szelíden fölszólítja: tedd a kardot /lefelé/ a hüvelyébe (11-12. „Stecke dein Schwert in die Scheide! / Dugd a kardot a tokjába...” ↓):

Schwert,] und zog es aus, und schlug nach des Ho-hen-pries-ters Knecht, Ste-cke dein Schwert in die Scheide;

108. Bach: *Johannes-Passion*, 8. Recitativo, 6-7.

109. Bach: i.m. 11-12.

Az események helyzetét vagy irányát követő dallamképzésre Kodály kórusműveiben is számos példát találni.

**IV.1.2.2.a) Fönt, fölfelé.** A csoport igen gazdag választékát érdemes azonnal két altípusra osztani. A „reális” alcsoportba tartoznak azok a példák, melyekben a szöveg valódi helyeket, helyzeteket vagy eseményeket idéz (pl. „*Nagy tisztességre ismét felemeled.*”); a „spirituális” alcsoport tagjainál a szöveg elvi-eszmei magasságokat érint (pl. „*Hosanna in excelsis.*”). Ez utóbbi típus képviselői észrevétlenül vezetnek át a képekéből a fogalmak és az értékek világába, ahol a 'fönt-lent' ellentétpárja helyébe a 'fény-árny', a 'szép-rút' vagy a 'dicsőség-bukás' stb. ellentéte kerülhet.

Nyilván való, hogy a példák közé nemcsak azok a szövegrészek kerültek, melyek szó szerint tartalmazzák a 'felső, fönt' vagy 'magas' meghatározásokat. Ezért szerepelnek a következőkben olyan szavak (ég, bérc, hold, Budavár, száll stb.), melyek tartalmi összefüggésben állnak a magasság fogalmával. Értelemszerű, hogy a példák magas dallamhangra való fölugrással vagy fölfelé mutató motívummal ragadják meg a szöveg utalásait. A *Psalmus hungaricus* egész példatárral szolgál. A fölszálló motívumok egyik legközismertebb példája talán a negyedik versszak fuvola-kíséretében fölrebbenő galamb-motívum (6. próbajel, 65-67. „*Mint az galamb, elröpültem volna.*”). Ám ennek a zenekari részletnek nemcsak az öt rövid, bátortalanul fölfelé mutató kis anapestus-figura kölcsönöz kifejező erőt; a fuvola-szóló utolsó, hatodik mozdulata ugyanis visszahull a kezdő magasságra: „*elröpültem volna...*”:

110. *Psalmus hungaricus*, 65-67

A nyolcadik versszak utolsó sorában szólal meg a *Psalmus* tenor-szólójának legmagasabb, *h'* hangja (13. próbajel, 128-131. „*Mert jószágukban felfuvalkodtanak.*”). A mű utolsó előtti strófájának záró szavából kis belső *Coda* bomlik ki, melynek végpontján a felső szoprán és a tenor hat ütemig kitartott *ff a''*, illetve *a'* hangot énekel (39. próbajel, 372-377. „...*felemeled.*”). *A magyarokhoz* kánon, melynek dallama többnyire egy-egy drámai szó kiemelése végett hajt végre szenvedélyes ugrásokat, szextlépéssel éri el 'Budavár' tulajdonnév megszólalását (NB. ez a szó történelmi jogon a spirituális magasság példái között is

szerepeltethető; kiemelése kétszeresen indokolt). Magas vártoronyra tesz utalást *A nándori toronyőr* férfikar első versszaka is: A disztichon pentametera *d*-ről indul és oktávnyi emelkedéssel a „Nándoron” (értsd: Nándorfehérvárt, a vár tetején) szó első tagján éri el a sor legmagasabb, *d'* hangját (5. TBarB „*Nándoron a magyar őr.*”). A dolgozat más helyén volt már szó róla: a Horatius szövegére írt *Justum et tenacem (Rendületlenül)* férfikar zenéje első sorban nem a latin, hanem a magyar szövegre készült. Újabb igazolása ennek, hogy a mű hangji csúcspontján a tenor *g<sub>2</sub>'* hangjára a magyar szöveg 'ég' szava kerül (a latin eredetiben nincs is 'ég'; a jelzett helyen latinul az itt 'összeomlást' jelentő 'fractus' áll). Egyszerű és világos képet kap az égi útján emelkedő hold a *Huszt* második sorában: a férfikar tenorja négy ütem alatt teljes *f<sub>2</sub>-f<sub>3</sub>'* oktávnyit lépked föl (6-9. „*Szállt fel a hold.*”):

Szállt fel a hold  
Csend va-la, fel - leg a - lól Szállt fel az éj - je - li hold.

111. Huszt, 6-9.

Szintén a fölkelő hold útját festi az *Este*: először a 'felkél' (26-27. S *f<sub>2</sub>'*), másodjára a 'telő hold' (29. S *a''*), harmadjára a 'fényes lessz' (32. S *b''* NB. ez utóbbi már a szó transzcendentális értelmében kezeli a jelenséget) szavakon szólaltatva meg a mindig magasabbra hágó dallam véghangjait. Finom szójátéknak tűnik a *Magyarország címere* vegyeskar első sorának hang-párja: a disztichont nyitó hexameter 'bérc' szava *f''*, a rá következő „völgy” szó *c''* hangot kap a felső szólamban (2-3.). Hasonlóan finom eszköz, hogy a darab legmagasabb *f''* hangja csak egyszer tér vissza a mű folyamán, a záró sor Coda-szerű ismétlésében, másfél ütemre kiterjesztve, a „szent” szó elhangzásakor (18-19.). Hajlítással tercnnyit emelkedik a *Szolmizáló kánon* zárószava (12-13. S „...*mint a madár az égen*”). A *Katalinka* szövegében a dallamszólamok az eredeti mondóka makacsul ismétlődő trichordját éneklük; a varázsigt ellenpontoszó szólamok viszont oktávugrással (6-7. S), emelkedő terc- (23-24. S), kvart- (36-38. Ms) vagy oktáv-melizmával (57-58. Ms), máshol pedig a főtéma pentachorddá kiterjesztett megfordításával (36-37. S) jelzik a röptető gesztust. Szintúgy a 'száll' szó a kulcsa a *Norvég leányok* 32-33. ütemében a szoprán szólamban írt oktáv-ugrásnak.

A spirituális magasság (dicsőség, nagyság, példakép, szabadság, élet, föltámadás, mennyország, szentség, Isten) említése is magas hangra való föligrással vagy emelkedő dallammotívummal jár együtt. *A franciaországi változásokra* záró sorában Párizs városának neve a történelmi dicsőség és példa jelképe. Ennek köszönhetően kapja meg a városnév a sor és az egész darab legmagasabb, *a'* hangját (28, 30. T „...*Párizsra vessétek!*”). Hasonlóképpen a mű végén érkezik el a csúcsponthoz a *Cohors generosa* is: három ismétlés után (*f'*, *b'*, *d''*) a szoprán a negyedik, lezáró 'Vivat!' kiáltással éri el és tartja két ütemen át az *f''* dallamhangot (46-47.). Néhány lépéssel egy teljes nagydecimát emelkedik a *Mohács* szoprán-tenor szólampárja, ahol a szöveg a hirtelen hatalomhoz jutott törökről szól (66. *d'-f#''* „*Naggyá lett Szolimán...*”). Az idézett ütemnek pogány csengést ad a férfi-női szólamok oktávpárhuzama, majd a záróhanghoz lehajló alt-basszusnak a felső szólamokhoz énekelt üres kvintje. *A székekhez* írt Petőfi-vegyeskar legvégén a darab *Leitmotiv*-ja, a „*Föl, székel, föl*” kvartlépéses figurája utoljára változtatással hangzik el: lefelé tercet, vissza azonban kvintet lép, a darab legmagasabb pontjára, egy teljes ütemig hangzó *ff a''* hangra (88.). Stílusos „madrigalizmus” a harmadik olasz madrigál, a *Chi d'amor sente* ellentétes szópárjának megzenésítése (50-54. „...*come Amor vuole, or alto, or basso...! ...amint Amor kívánja, akár magasra, akár mélyre...*”): a szoprán szólamban az első 'alto' szó *d''-g''* föllépését egy teljes oktávval mélyebben követi a 'basso' (*e'-g'*). A gesztus jelentőségét a mindkét határozószó esetében az első szótagra helyezett egész értékű hang húzza alá. Hasonló ellentétpár jelenik meg a *Missa brevis Credo* tételének elején is. A „*factorem caeli et terrae*” („*teremtőjében mennynek és földnek*”) mondat 'caeli' szava az oktávnyit zuhanó sor tetején, a 'terrae' az alján helyezkedik el... (2-5. AB). A *Fölszállott a páva* harmadik-negyedik strófája az „új” jelző ismételt föltűnését alkalmazza dinamikai és melodikus fejlesztésre (21-22-25. T, *d'-e'-f'*), ám a negyedik strófa végén nem a sorozat záró 'új' jelzője, hanem a jelzett 'csodákat' szó kapja a folyamatosan emelkedő dallamsor legmagasabb utolsó *e'* hangját (32.). (NB. az „új” szavakon elkezdett fokozás később, a hatodik versben, a 42. ütemben szintén eléri *g'* csúcspontját). A férfikar utolsó versszakában pedig az osztott tenor szöveg-telen *d'-f'-a'* moll-hármasa<sup>171</sup> borítja az oktávpárhuzamban mozgó dallamszólamokra a sza-

171 Az *a'* zárójelben szerepel, tehát nem kötelező, de kihagyása szegényíti a hangzást. Ugyanakkor – akusztikus és technikai okok miatt – a mű vegyeskari átiratában a felső szólam *pp* harmóniájából ez a legfőbb hang kimarad: megvalósítása kényes, hangszíne pedig sokkal kevésbé olvadékony.

badtság utáni vágyakozás fényét (59-60.). Tudatosan játszott el a zeneszerző a *Katonadal* első sorával. A népdalból vett dallamsort a baritonnal énekelteti el (1-5. „*Arról alól kéken béborult...*”), a sorzáró szavakra azonban a tenorral mondat ellenszólamot, s azt – a lehajló népdalsorvéggel ellentétben – fölfelé vezet (6. „...*az ég.*”). Így a szomorkás sor zárata a tág fekvéstől áttetsző fényű *Fisz*-dúr akkord lesz. (lásd a 114. kottapéldát). Történelmi dicsőségről beszél a *Huszt* záró szövegsora. Az itt ebben az értelemben használt 'fény' szó ismételt, két ízben is megkapja a férfikari mű legmagasabb, *a'* dallamhangját, miközben a kísérő szólamok előbb *fisz*-moll, másodjára *D*-dúr harmóniát szólaltatnak meg (51. T; 55-56. T „*A haza fényre derül!*”). A szimbolikus „fények” útján eljutunk a mennyországi magasságok képeihez. Demonstratív gesztus a szopránnak a 'mennyország' szóra énekelt *g#'*-ig fölhajló melizmája a *Pünkösdőló* második versszakában (26-30.). Ugyanez a szó az *Este* vegyeskarban egy *d'*-re épített szeptimaharmónia után váratlanul fényes *Cisz*-dúr akkorddal szólal meg, melynek felső hangját a felső szólam *n6* ugrással éri el (45-48. „*Megzendül a menny harmóniája*”). A föltámadáshoz és a mennyekhez fűződik a *Missa brevis* Credo tételének 66-74. üteme is:

66 **Allegro mosso** *p cresc.* *f*

Et resurrexit terti-a die secundum scripturas et ascendit in cae - lum

et ascendit in cae - - - lum

*p cresc.* *f*

Et resurrexit terti-a die secundum scripturas et ascendit in cae - - - lum

et ascendit in cae - lum

**Allegro mosso**

112. Missa brevis - Credo, 68-74.

Előbb a szoprán-tenor decima-emelkedésű dallama adja hírül a föltámadást (68-70. *d'-f#'* „*Et resurrexit tertia die secundum scripturas. / És föltámadott harmadnapon az írások*

szertint.”). A mondat folytatását a szoprán rézfűvós *a'-d''* kvart-figurával, az alt és a tenor kettőse pedig kvintet, illetve tercet emelkedő inda-motívummal mondja ki (71-74. „*et ascendit in caelum, / és fölemelkedett a mennyekbe,*”). A szakasz hatását további elemek fokozzák: az orgonakíséret basszusa a *D* hangról indított mozgékony inda-motívuma két oktávot és egy nagytercet emelkedik a föltámadás mondata alatt, a hangerő emelkedését pedig nemcsak a regiszterváltás, hanem kiírt *crescendo* is segíti. Végül: a gondolatsor végén a szoprán eléri a formai rész legmagasabb *a''* hangját, s vele együtt minden szólam föllépő motívumot szólaltat meg (80. „...cum] *gloria... / dicsőséggel...*”). A vegyeskari mise további tételeiben még kétszer idéződik föl a mennyek zenei képe, a Sanctus (22-34. „*Hosanna in excelsis / Hosanna a magasságokban.*”) és a Benedictus végén (46-87. „*Hosanna in excelsis.*”). Mindkét tételzáró szakaszban hasonló az építkezés: az 'excelsis' szót a szoprán föllépő figurával szólaltatja meg, alatta a többi szólam kromatikus vagy tercokon modulációval hoz létre újabb és újabb akkordokat. Az *Adventi ének* negyedik versében a dallam az altba kerül. A versszak második szövegsorában („*Regna reclude caelica*” / „*Nyisd meg újra a mennyek országát*”) utolsó szavában a felső ellenszólam váratlanul föllép egy szextet, s az így elért *d''* hanggal egyben kilép a szakasz *b*-eol hangneméből *B*-dúrba (60-61. S). Az apró gesztusra a zeneszerző halkítással és a szót kiemelő *sostenuto* és *pp* révén hívja föl a figyelmet. Ugyanezen mű utolsó versében a dallamot a basszussal együtt éneklő szoprán kilép a *cantus firmus*-ból, hogy a 'gloriae' szóval fölemelkedhessen a strófa legmagasabb pontjára (83. *f''* „*In majestate gloriae.*”). A dicsőség (gloria) képe végigkíséri a *Te Deum* első fűgáját (43-86.): a kanyargós főtéma két kvart-ugrás után a 'gloriae' szó kezdetén éri el dallami csúcspontját („*Pleni sunt caeli et terra majestatis gloriae tuae.*” / *telve vannak az egek és a föld dicsőségednek fenségével,*”). A darab végén hangzik föl a fűga párja; ebben a szakaszban a jelzett helyen az 'aeternum' (örökre) szó áll. Nagy utat jár be a kórus néhány rövid ütem alatt a *Jézus és a kufárok* kezdő szövegsorában: a *d'* kezdőhangtól a szent város, Jeruzsálem neve decima távolságra, *f''*-en szólal meg (1-4. lásd a 135. kottapéldát). A város nevéhez csatlakozó *B-f-d'-a'-f''* szeptim-harmónia a kompozíció végén ismét megszólal, ezúttal a Jézusra mutató 'rajta' szóval (175.), majd ugyanebben a sorban a szoprán további látványos emelkedéssel éri el a darab legmagasabb pontját, egy *ff a''* hangot (180. „...*Őt!*” lásd a 157. kottapéldát). Ezzel a részlettel eljutottunk Isten megnevezéséig. Korai latin nyelvű példája ennek a *Miserere* motetta első mondata, melyet Kodály a *B II c* hangján in-

dít, s a gyors egymásutánban belépő szólamok felső hangjain hét ütem alatt juttat el a S I két oktávval és egy kis-szexttel följebbi  $a_2''$  hangjáig (1-7. „*Miserere mei Deus! / Könyörülj rajtam, Isten!*”) Az *Angyalok és pásztorok* gyermekkarban a nyitó szakasz angyali üdvözléte látványos *pentachord* mentén emelkedik magasba Isten nevének említésekor (33-36. S „...*in excelsis Deo. / A magasságokban Istennek.*”). A mondat magyarul is elhangzik a *Magyar mise* második tételében: a tételt nyitó mondat  $d'$ -ről induló verbunkos-kurucos dallama egy szeptimmal följebb,  $c''$ -n éri el a csúcspontot (3-4. „*Dicsőség a magasságban Istennek...*” lásd a 9. kottapéldát). Kicsivel később – ismét a szöveg okán – elérjük a tétel legmagasabb hangját is (21. „*Mindenható...*” lásd a 13. kottapéldát). A legmagasabb hivatkozással él a *Psalmus hungaricus* is: Középső *Adagio* szakaszának imádságában a tenorszóló egyetlen versszakot énekel. E strófa legmagasabb pontján ( $a_2'$ ) így szól a szöveg: „*Istenben vessed bizodalmaidat.*” (25. próbajel, 246-249.). A jelenségnek nyomatékot adhat, hogy a szó éppen a kompozíció ütemszám szerinti aranymetszés-pontjában hangzik el.

A példák közé nem vettem föl azt a rengeteg kifejezően fölépített szövegrészletet vagy mondatot, melyeknek dallamvezetése tökéletesen követi a szöveg értelmét, s melyekben a legmagasabb dallamhang a mondat leglényegesebb vagy legérzékletesebb elemét húzza alá. Ezek mindegyikének bemutatása szétfeszítené a dolgozat kereteit. A példák száma így is igen nagy: „reális” magasság képeit találtuk 2 gyermekkarban, 3 férfikarban, 5 vegyeskarban és *A magyarokhoz* írt kánonban; a „spirituális” magasságokról még több darab beszél: 2 gyermek-, 1 női-, 4 férfi- és 12 vegyeskar, valamint a *Magyar mise*.

**IV.1.2.2.b) Világosság, fény.** Látható, hogy az előző csoportban tárgyalt eszközök nem egy alkalommal kapcsolták össze az emelkedést vagy emelkedettséget a fény, a világosság jelenlétével vagy növekedésével. Célszerű ezért ennek a képnek a megjelenéseiről itt szót ejtenem. A fény maga is többértelmű szó; de költői szövegekben ritkán szerepel fizikai-optikai értelemben. Ilyenre példa az *Este* vegyeskar előbbieken már említett részlete, melyben a szoprán is, a tenor is eléri a művön belüli hangkészletének legmagasabb  $b''/b'$  hangját (32-33. „*fényes lessz az egész mennybolt.*”). Különösen izgalmas a valódi és transzcendens fény összevetése<sup>172</sup>: az *Este* vegyeskar a valóságos ég valóságos fényét  $F$ -dúrban csillantja föl, 14 ütemmel később a „*menny*” képe a kvintkörön 8 kvinttel följebb eső  $Cisz$ -dúrban

172 Ittész Mihály megfigyelése; szóbeli közlés



szólal meg (46-49.) A költészetben a 'fény' inkább transzcendens jelentéssel bír, ennek köszönhetően az egyházi kompozíciók egyik jellemző szimbóluma, de megjelenhet dicsőségről beszélő hazafias versben (pl. *Huszt*) is. A *Huszt*-ban a „fény” átvitt értelmet kap, de a szó megjelenésének említése ezúttal is indokolt (51. *fisz*-moll, 55. *D*-dúr „...a haza fényre derül!”). Az *Első áldozás* második felében a szoprán előbb végigéneklí a gregorián strófa dallamát, utána azonban a sorzáró szó fontosságát azzal nyomatékosítja, hogy kétszer megismétli, s eközben föllép vele a darab legmagasabb pontjára (39. *S*, *f*„*Napsugár!*”). Ugyane szó az *Öregek* vegyeskarban kvartot föllépő szoprán-melódiát kap, alatta a három kísérő szólam egy hiányos *h*-moll és egy hiányos szekundakkord után váratlan *H*-dúr harmóniára nyílik szét. A *Zrínyi szózata* utolsó szövegsorában a kórus öt szólama összesen 20 alkalommal szólaltat meg – párhuzamban vagy *fugato*-szerűen – egy karakteres, pontozott ritmusú föllépő dallamfigurát. A motívum szövege: „*Akik pedig téged szeretnek,] mint a nap [az ő feltámadásában, úgy tündököljenek...*”, fekvése majdnem mindenütt a szólam regiszterének felső határán jár, ambitusa pedig kisszekund és nagyszext között váltakozik:

The image shows a musical score for five vocal parts: Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. Each part is written on a staff with a treble clef (except for the Bass part which has a bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music consists of five staves, each with a melodic line and the lyrics "mint a nap,". Above each staff, there is a "cresc." marking and a "ff" marking. The melodic line is a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The notes are connected by a slur, and there are dynamic markings "cresc." and "ff" above the staff. The lyrics "mint a nap," are written below the staff.

113. *Zrínyi szózata*, 336-340.

Transzcendens fényről beszél a *Vizkereszt* főtémájának felső ellenszólama (56-58. *S* „...mennyei fény...”), később ugyanez a szólam a betlehemi csillagot háromütemes, *ff* dinamikájú *f* hangon függeszti az álmétkodó bölcs királyok feje fölé (149-151. „*Áll a csillag.*”), szakasztott olyan módon, ahogyan az *Angyalok és pásztorok* angyalkarának más-

más hangokon ismételt 19 alkalommal fölhangzó 'Gloria'-kiáltásai (1-2, 129-136, 138-140, 144-147, 148-150, 151-155, 177-216. S).

A fény zenei képei végső soron 2 gyermek-, 1 férfi- és 4 vegyeskarban tűntek föl.

**IV.1.2.2.c) Lent, lefelé.** A IV.1.2.2.a) szakaszhoz hasonlóan ezúttal is azokat a példákat hozom előbb, melyek a szó szorosabb, reálisabb értelmére utalnak. A zenei utalások logikája az ellenkező előjeltől eltekintve megegyezik az előbbi csoportéval: a zeneszerző a szöveg tartalmát mély hangra való feltűnő leugrással, vagy lefelé mozgó hangok révén ragadja meg. A példák száma azonban ezúttal kisebb lesz. Ennek gyakorlati oka van: a szavak és a mondatok lejtése a jelentésüktől függetlenül általában lefelé mutat; ezért a 'lent, lefelé' fogalomkörbe eső szavak közül csak a különösen föltűnő, látványosan ereszkedő dallamvonalúakat ragadtam ki.

A bemutatandó eszközök első csoportja a 'lent', illetve 'lefelé' szó szerinti értelméhez kötődik. *A nándori toronyőr* a névsorban is, a példák közül is az élre kívánkozik. A magyar múlt egyik dicső pillanatának főszereplője nagyszerű zuhanással írta be magát a történelemkönyvekbe. A róla szóló Vörösmarty-epigramma férfikari megzenésítésében három rövid verssor is látványosan emlékeztet Dugovics Titusz áldozatára: az első kettőben (9-10 „...*a mélységbe magaddal*,”; 12. „...*büszke jeleddel alá*.”) a tenor egy oktávnyit, a kíséret két szólama tercet, szeptimet zuhan. A mű utolsó szövegsorában (18. „...*szörnyű halálba rohant*.”) a három szólam lejtése különlegesen fonódik „közös oktávvá”: a dallamsor végpontjai között a tenor esetében szeptim ( $g'-a$ ), a baritonban szűk oktáv ( $e'_1-e$ ), a basszusban pedig nagy nóna ( $b-A$ ) a távolság. *A Rabházának fia* ezzel éppen ellentétben, a legelső sora ereszkedik: „*Menjünk, menjünk a földbe, beteg szívem*,” A bariton tartott  $f\sharp$  hangja alatt ezt a sort a basszus intonálja, s három ütem alatt egy oktávnyit süllyed (2-4.). A vers utolsó sorában ugyanez a szólam az elért cél nyugalmával lép a férfikari kötet legmélyebb kiírt hangjára, egy  $H$ -ra (44. „...*nyugszom ott alant*.”). A *Békesség-óhajlás* nyitó ütemének szövege számára „kapóra jön” Kodály kedvelt lelépő-kvart-indítása (1. „*Szállj le*...” NB. ennek ábrázoló szerepét nem kell túlbecsülni: egy sorral később ugyane fölszólítás már föllépő szekundon hangzik el...). Szinte „domborzati térképet” ad az *Élet vagy halál* első szövegsora: három szólam *unisono* harsogja el a nyitó félmondatot, melynek során a basszus egy duodecimát esik ( $e'_1-A_b$ ), a bariton és a tenor  $c$ -nél visszafordul ( $e'_1-c-f$ ) (1-2. „*A Kárpá-*

toktól *le az Aldunáig...*”). Az előbbieken már volt szó róla, hogy a *Missa brevis Credo* tétel második félmondatának értelmét a zeneszerző apró dallami ötlettel húzta alá: A 'menny' szó a *c''-c'* között lezuhanó dallamsor felső, a 'föld' szó pedig az alsó pontjára került (3-5.). Ugyanebben a tételben a „...*descendit de caelis. / leszállott a mennyekből.*” mondat hasonló, de még lejtősebb utat jár be: fölső pontja a szoprán *g''* hangja, az alsó pontját már minden szólam közösen éri el egy *b* (*B*) hangon (36-39.). A tétel egyik legdrámaibb gondolatsora pedig („*Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus et sepultus est / Megfeszítettett értünk Pontius Pilatus alatt, meghalt és eltemettetett.*”) tizenhét ütemre kiterjedő, lassan és folyamatosan – igen gyakran „fájdalmas” kis- és nagy-szekundokban – ereszkedő dallamvonalú zenét kapott. Ebben a szakaszban a leglátványosabb utat a tredecimával *c<sub>b</sub>'*-től *E<sub>b</sub>*-ig alászálló basszus és az undecimát (*g<sub>b</sub>'-d<sub>b</sub>'*) ereszkedő szoprán szólam járja be (49-65.). A *Katonadal* nyitó sora a földolgozott népdalé, ám Kodály finom ötlettel veszi körbe ezt a – bariton szólamba helyezett – népdalsort („*Arról alól kéken béborult az ég.*”) a basszussal kvinttel mélyebben elénekelteti az első két szót, s megáll a dallamsor legalsó pontján (1. „*Arról alól...*” *H-c<sub>#</sub>-H-F<sub>#</sub>*), a teljes népdalsor végén pedig a tenor ábrázol – ezúttal a sor utolsó két szavával (6. „...*az ég.*” *h-f<sub>#</sub>*). Egy dallamsoron belül szöveg is, dallamvezetés is bejárja a mélybe és a magasba vezető utat:

114. *Katonadal*, 1-6.

A *Hej Büngözsdi Bandi* népdalszerűre megfaragott fő témája minden strófa utolsó sorára ugyanazt a dallamsort adja; magában a dallamnak itt tehát nem tulajdoníthatunk ábrázoló erőt. Az viszont beszédes jelzés, hogy amikor a második strófa „...*a(m) mélységes pokol!*” szavakkal zárul, akkor a kísérő szólamok nem harmóniákat adnak hozzá (miként a másik két versszakban), hanem a két tenor *unisono* csatlakozik a dallamhoz, a basszus pedig *E-*

vel végződő alsó oktávpárhuzamot énekel vele (24.<sup>173</sup>) Az *Isten csodája* Petőfi-férfikar történelmi bukásainkat állítja tanulságos sorozatba. Képei között olyan is van, melyben a valóságos eséshez egy egész nemzet elbukása kapcsolódik: A II. Lajos király tragikus vesztét idéző mondatot a tenor indítja *g'* -ről (66. „*Ott nyomta a királyt sárkoporsóba páncéla...*”), s egy duodecimával mélyebb *c<sub>2</sub>* hangon a két mély szólam fejezi be (68. „...*páncéla s lova.*” lásd a 168. kottapéldát). Ugyanerre a tragikus eseményre utal a kései *Mohács* vegyeskar egy látványos sora is. A sor elején a 'mélység' kap határozott kvint-lelépést, a sor végén pedig az 'iszap' egy kvart-lépést. Mindkét szó egy-egy nagyívű, zuhanó dallamú mondat végére kerül (63. „*Tátogat a mélység...*”; 65. „...*hab földi s barna iszap.*”). Ebbe a sorba illeszkedik a *Psalmus hungaricus* 15. strófájának közismert mondata, melyet a vegyeskar minden szólama (s vele a teljes fúvóskar és az első hegedű) *unisono* szólaltat meg. A mondat egy duodecimát (*a''-d'*), utolsó, lefelé mutató szava önmagában oktávnyit (*d''-d'*) zuhan (322-325. „*A kevélyeket aláhajigálad.*”). Kevésbé látványos, mégis igen kifejező gesztussal szolgál az *Ének Szent István királyhoz* kisebb vegyeskarra írt változatának második versszakában a kötött dallamot éneklő tenor kísérete. A szoprán kilenc ütemen keresztül szekundokban lefelé lépkedve egy teljes oktávot ereszkedik (33-41. „*Lankadnak szüntelen vitézlő karjai,*”). Fájdó vonszolódását különösen érzékletessé teszi, hogy a lelépések legjava átkötött hangokon, a dallamhoz képest másodhangsúlyokon történik. Ehhez a képhez az alt is csatlakozik: egy-két ütemben átveszi a szoprán mozgásmódját (33-34; 40-41.), egyébként az oktávnyi süllyedést más módon hajtja végre (ugyanaz az eszköz a mű nagy vegyeskarra írt változatában a rokon hangulatú „*meghomályosodott örvendetes napja*” szövegsorhoz kapcsolódik). A basszus külön említést nem érdemelne; dallamvezetésének csak a többiek mozgásának fényében van jelentése: egy fölcsapódó oktáv után csak két, szekundot lelépő sóhajjal csatlakozik a női szólamokhoz (33-34.).

A 'lent, lefelé' spirituális értelemben ugyanolyan gazdag jelentéscsoportot takar, mint el-lentéte: ide többnyire az élet kedvezőtlen, negatív jelenségei tartoznak: kár, veszteség, szomorúság, rezignáció, gyász, bűn, bukás, pusztulás, halál stb.

A 'lent' állapotának példái általában statikusak: mélyre helyezett hang, keveset mozgó, szűk ambitusú vagy recitatív dallam. Előbbire a legismertebb példa az *Ének Szent István*

---

173 Az 1972-es jubileumi férfikari kötetben ez a 25. ütem; a darab ütemszámozása már előbb elcsúszik

*királyhoz* motetta zárata. Itt az utolsó 'Hol?' kérdőszót mind a kisebb, mind a nagy vegyes-karra írt változatban *D*-re épített harmóniával szólaltatja meg a kar (133. illetve 119.). Egyetlen mély sóhajtássá zúg össze az *Öregek* záró szakaszának mélyre helyezett *g*-moll akkordja, s a benne megmozduló egyetlen, kis-terc ambitusú dallam-mozdulat (82-84. „...*rabok* *ők* már, *egykedvű, álmos, leláncolt rabok*...”):

82 *pp*

ra-bok ők már, egy - ked - vű, ál - mos, le - lán - colt ra - bok,

*pp*

ál - mos, le - lán - colt ra - bok,

*pp*

ra-bok ők már, ál - mos ra - bok,

115. *Öregek*, 82-84.

A *Sirató ének* nyitó strófájában az alt szólam hat teljes ütemen át egyazon *a*<sub>2</sub> hangon recitálva idézi föl a holtakat megszólító szavak gyászos légkörét (1-6. „*Óh ti néma társak*...”). Köréje mintegy ravatalozót épít a szopránnal alkotott oktávparhuzam és a férfikar tágfekvésű, hiányos akkordjainak hűvös csengése. Ebből a statikus sorból bomlik ki azután a következő, szélesedő akkordsor basszusának *A<sub>2</sub>-G-G<sub>2</sub>-F* lejtmenete (6-9. „*Leszakadt reátok a nagy véres átok*...”). Ugyanebben a darabban súlyosabb, energikusabb gesztust is kap a zuhanás átvitt értelmű képe. A háború (= „*örült rém*”) embertelen pusztítását egy bővített akkord nagytercein lefelé lépkedő szoprán szólam idézi meg: (13-14. „...*örült rém jött*...” *g''-e<sub>2</sub>''-h'-g'*). A sor még tovább folytatódik lefelé: így végső soron a szoprán a strófa dallami csúcspontjáról (*g''*) négy ütemen keresztül tartó tredecim mértékű ereszkedéssel éri el a műben énekelt legmélyebb *h* hangját (13-16. „*Míg az örült rém jött, s mindent összetépett*...”).

Nosztalgikus szomorúságot sugároz a *Négy olasz madrigál* második, *Fior scoloriti* darabjának két, mélyen járó alt-szólója (1-18. *a-c''*; 42-53. *g-a'*), melyekben az elhagyott szerelmes a gondozójuk híján hervadásra és lassú pusztulásra ítélt virágokról beszél.

A 'lefelé' típusú gondolatok kézenfekvő zenei megnyilvánulási módja a lépésekkel vagy ugrással ereszkedő dallam, vagy harmóniasor. Ismételten le kell szögezni: efféle jelenség semleges szövegű szavak vagy mondatok esetében is gyakori, hiszen a beszéd lejtésének természetes esését követi. A példákat ezért igyekeztem gondosan megrostálni. A mondatlejtés követése és a képszerű dallamvezetés közötti határon mozog a *Csalfa sugár* három kis, ereszkedő gesztusa (16-19. „bú követi nagy”; 22-24. „lomb s virágtalan”; 26-35. „hogymár oda van.”), közülük a legutolsó szavak jelentését nem a motívum esésének mértéke, inkább ismétlődése hangsúlyozza: a szoprán háromszor mondja el a sort, s rá háromszor sóhajt visszhangot a két alsó szólam duettje. A harmadik olasz madrigál, a *Chi d'amor sente* ellentétes szópárjáról az előzőekben már volt szó, (50-54. „...or alto, or basso...”), említése itt csak emlékeztető. Az *Öregek* első formarészének végén megrajzolt természeti képet érzékenyen idézi föl a kis-szeptimet (g'-a) ereszkedő szoprán és a kvartnyit (d-A) lelépegető basszus (26-29. „...hervadt őszi levelek a sárga porban.”). Az *Isten csodája* harmadik versszakában a lehajló dallam csak egy kvintet ereszkedik, de az imitáció révén megsokszorozódik és eltéveszthetetlené válik az „ott haldokoltunk...” szövegsor tragikus értelme (46-49. TBarB). Ehhez hasonlatos az *Élet vagy halál* középrészének egy látványos sora, melynek szövegét három szólam – ritkább, majd sűrűbb kánonban – ötször mondja ki. A sor csak egy kvartot (néha tercet) lejt, súlyát itt is az imitáció adja (35-38. „Életed fáján pusztítanak...”). Nagyszextet esik a dallam egyetlen szó ('peccatoribus' / 'bűnösökért') alatt az *Ave Maria* utolsó mondatában (49-51.). A típus jellegzetes példája a *Fölszállott a páva* utolsó előtti strófájának zárzata. A dallam itt egyetlen szövegsor alatt egy teljes nagy-decimát hullik alá, s a mondandót a teljes kar *unisono*-ja nyomatékosítja (54-57. „vagy itt ül a lelkiünk tovább leigázva.”). Hasonló mintára szabta a zeneszerző a Horatius-vers magyar fordítására írt *Rendületlenül* férfikar (*Justum et tenacem*) záró sorát: a darab *Coda*-szakaszában a három szólam ötször éneklie a sort (22-28. „...Meg se remegne, amíg lesújtja.”); három esetben oktávnyit, egyszer-egyszer nónát, illetve septimeket bejáró dallammal. Undecimát zuhan a *Te Deum* alt-basszus szólamának dallama, ahol a szöveg az ember megváltásáért földre szállni hajlandó Krisztusról beszél (177-185. „Tu ad liberandum suscepturus hominem] non horruisti Virginis uterum.” / *Te az emberek megszabadítása kedvéért nem irtóztál a szűznek méhétől.*) Az *An Ode for Music* középrészének zárlatában a szöveg az ellustult jelenkort szapulja egy decima esésű félmondatban (82-86. „...Than all which

charms this *laggard* age! / Mint bármi, ami mulattatja ezt a *renyhe* kort!”). Ennél is lényegre törőbb a személyes tartalma miatt ritkán hallható *I will go look for Death* vegyeskar nyitó basszus szólam-szólója, mely három egymás utáni, tercenként lejjebbről indított kvintugrással hirtelen egy nónát süllyedve idézi meg a halál utáni vágyat (1-3. „*I will go look for Death.../ Keresem a Halált...*”). A dallamirány választása nem véletlen: a basszus után együtt megszólaló három felső szólam mindegyike szintén lefelé lép a 'Death' szóra :

The image shows a musical score for the beginning of the piece 'I will go look for Death, 1-3.'. It consists of four staves. The top three staves are for vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor), and the bottom staff is for the Bass. The music is in common time (C) and begins with a piano (*p*) dynamic. The lyrics 'I will go look for Death,' are written below the staves. The vocal parts enter with the words 'for Death,' on the third measure. The bass part has a long note on the first measure, followed by a descending line.

116. *I will go look for Death*, 1-3.

Konkrétan kiemelhető dallami eszköz nem hirdeti, csak a szólamok ideiglenes regiszterhasználatja jelzi az *Adventi ének* második strófájában, hogy a szöveg az ellenség kínzásától és a poklok mélységéből való kimenekülésért könyörög: a dallam a basszusba kerül, a kísérő női szólamok hosszasabban (alt) vagy egy-egy szakaszban (szoprán) hangterjedelmük alsó határán mozognak. A lefelé mutató gesztusok egy ritkább példája *A magyar nemzet* vegyeskarban található (59-60. „*Porban, sárban érnek véget.*”): Az illusztratív gesztus ezúttal nem a szopránban jelenik meg. A homofonikus, szűken vezetett akkordokból álló menet két alsó szólama követi a szöveg értelmét, magasról indított, látványos skála-menettel. Két regiszterváltás révén adja a súlyos – és egyre mélyülő – gyász lenyűgöző képét az *Árva vagyok* nőikar: az első-második versszak határán még csak egy hanggal lejjebbre (és a szopránból a mezzoszopránba) kerül a dallam (*fisz*-dór, *e*-dór), amikor azonban a mezzo átadja azt az altnak, akkor egy szeptimet zuhanunk – a nyitó hangnem alsó oktávjára, ahol az ereszkedő dallam második fele *f<sub>♯</sub>*-ről indul és oda tér vissza. A folyamatot a kísérő szólamok mozgásának fokozatos ritkulása (nyolcadmozgású, síró indamotívumok / elnyúló, trochaikus sóhajok / szünetekkel szabdaltnyögések) és a teljes hangkép általános elsötétedése

teszi félreérthetetlenül tragikussá. Egyszerű, négy lelépő hangból álló, többszörös oktáv-párhuzhamban *unisono* megszólaló motívumot énekel az egész kórus Az 50. *genfi zsoltár* utolsó versszakának felező zárlatában. A motívum a vezérdallam harmadik sorának záró hangjait idézi, kvinttel mélyebbre helyezve (190-192. „*Hogy el ne rántsalak] mentség nélkül!*”). A fenyegetés súlyát a hangok augmentálása és a *ff* dinamika, hatását pedig a motívum végén elért basszus *D* fokozza. Szintén teljes kar követi a szavak értelmét a *Szép könyörgés* utolsó előtti versszakának végén (71-72. „...*tovább ne hagyj elesnem.*”). A 'ne hagyj elesnem' szavakon mind a négy szólam a saját hangkészletének legsötétebb, alsó régiójában szólaltat meg ereszkedő melódiát tiszta kvint (S), szűk kvint (T) és kisterc (AB) ambitussal. Az egész kórus mozgására kiterjedő nagyszabású kép az *Akik mindig elkésnek* teljes első verszaka (1-8. „*Mi mindig mindenről elkésünk...*”) is:

Mi mindig mindenről elkésünk, mi biztosan messziről jövünk. Fáradt, szomorú a lépésünk, Mi mindig mindenről elkésünk

Mi min - - dig el - ké - - sünk, el - - ké - sünk

Mi min - - dig el - ké - - sünk, el - - ké - sünk

Mi min - - dig el - - ké - sünk, el - ké - sünk,

117. Akik mindig elkésnek, 1-8.

Már a kottakép igazi *musica riservata*, hiszen a szokatlan, 6<sub>b</sub> előjegyzés már magában komorságot sugall. A közös (*b'-b-B*) hangról induló szólamok mindegyike rezignáltan hajlik alá. Lefelé indul el a két alsó szólam: az alt a strófa végét egy nagy-nónával mélyebben éri el (*b'-a<sub>b</sub>*), az eleve mélyen induló basszus ezt nem teheti, záróhangja „csak” egy tritonusznyira van a kezdőhangjától (*B-F<sub>b</sub>*). Fölfelé indul ugyan a szoprán (kvart) és a tenor is (kis-szekund), mozgásuk azonban már a második ütemben visszahanyatlak, s dallamuk felső és alsó végpontja között decima (S *e<sub>b</sub>'-c<sub>b</sub>'*), illetve szeptim (T *c<sub>b</sub>'-d<sub>b</sub>*) méretű utat járnak be. A strófa lemondó légkörének létrehozásában szerepet kap az a szólamvezetési mód, melyet a zeneszerző az *Ének Szent István királyhoz* motetta két vegyeskari változatában is alkalmazott: a kísérő szólamok ütemeken át a dallamszólamhoz képest rendre a másod-



hangsúlyokon lépnek tovább, mintegy „vonszolódva”. Meglepő és tanulságos, hogy a teljes kar koncepciózus kezelésének igénye már a fiatalkori alkotásokban fölfedezhető. Az 1904-ben keletkezett *Este* nyitóképe – egészen más hangulat okán – ugyanazzal az eszközzel él, mint a harminc évvel későbbi Ady-vegyeskar: Az egyetlen női szólam a mű első három dallamsorában rendkívül lágyan ereszkedik, az első sort *e'*, a másodikat *d'*, a harmadikat *h* hangon zárja, s közben megjárja az *a* mélységét is. Tömbszerűbb a kísérő, négyfelé osztott férfikar kezelése: színharmóniái *A*-dúr-tól indulnak, a második sor kezdete alatt *G*-dúrba lépünk, a harmadik sorban pedig előbb érintjük az *F*-dúrt, a sor végén pedig *E*-dúr harmónia következik (1-14. „*Enyhe szellő suttog halkkal, már homálylik az esthajnal...*”). Végezetül arra is találunk példát, hogy a zeneszerző ennek a lehajló gesztusnak is adhat ironikus értelmet: a *Kit kéne elvenni* utolsó előtti versszaka nyitva hagyott és válasz nélküli költői kérdéssel zárul. A dallamot a strófában a bariton énekli, de a befejező kérdést a basszus ismétli meg – kérdéshez nem-illő módon a záróhangot egy *C* „tragikus” mélységébe süllyesztve... (116. „...*vagy megházasodjak?*”)

Az eszközcsoport példatára igen gazdagnak mutatkozik. A 'lent, lefelé' szó szerinti értelmezéséhez alkalmazott zenei eszközt 5-5 férfi- és vegyeskarban találtunk, a szó átvitt értelemben való használatához 5 női-, 6 férfi- és 14 vegyeskar fűz zenei eszközt.

**IV.1.2.2.d) Sötétség, homály.** Amiként a 'magasság' és a 'fény' eszközei összefüggenek, úgy kapcsolódnak össze a 'mélység' és a 'sötétség' kifejezését szolgáló kompozíciós eszközök is. Az *Adventi ének* harmadik strófája a fényhez fohászkodik, kérve, hogy oszlassa el az éj sötétjét. A 'tenebras' (sötétség) szó éneklésekor az addig dallamot éneklő szoprán kilep a főtémából és egy oktávot zuhan, a dallamot pedig – egy oktávval mélyebben – az alt és a férfikar veszi át (47-48.). A szakasz zenei hatását az előző – még csak 'homály'-ról beszélő – verssorban kezdődő *diminuendo* készíti elő. Az ereszkedés egy másik típusával él az *Ének Szent István királyhoz* motetta nagy vegyeskarra írt változata: a dallamot éneklő basszus fölött az alt szekundlépésekben, mintegy „alkonyodva” ereszkedik alá – nyolc ütem alatt egy kis nónányi utat járva be (62-69. „*meghomályosodott örvendetes napja*” *c''-h*). A szakasz szerkesztésmódja a kisebb vegyeskarra írt változat egy másik pontjában fölvetett ötlet mása; ott a „*Lankadnak szüntelen...*” szöveghez kapcsolódik. Gyorsabb, négy ütemnyi lefutású, és az egész karra kiterjed *A székeleyekhez* harmadik strófájában fölrajzolt kép (36-39. „*Úgy eltűnik, mint az égről a csillag, Ha a sötét felhők reáborulnak.*”). E négy

ütemben a kórus mindegyik szólama aláereszkedik: a szoprán esése undecima ( $f'-c'$ ), az alté kis decima ( $b'-g$ ), a tenoré kis nóna ( $f'-e$ ), a basszusé nagy nóna ( $b-A_1$  – innen a szólam visszakanyarodik  $c$ -ig.) A vegyeskar minden szólamának mély régióiban mozog *A 121. genfi zsoltár* harmadik versszakának félzárata, melyben a szólamok tiszta vagy szűk kvintet (S, A), kvartot (B), illetve tercet (T) ereszkedve **pp**-ig vezető *diminuendo* mondják ki az oltalmazó árnyékról szóló szavakat (48-53. „*Rád terjesztvén karját, árnyékkal bēfedjen.*”) A gondolat annyira fontos a zeneszerző számára, hogy miatta „kihagyja” a zsoltár második és harmadik dallamsorát, s helyette – szövegével együtt – a basszussal és a tenorral kétszer is megismételteti az első sort, miközben a többiek a 2-3. szövegével alászállanak. Mint látható, a sötétség zenei képe 4 vegyeskarban jelenik meg.

## IV.2. Állandó alakzatok

A Kodály-kórusművek tanulmányozója az egy-egy szólamban megragadható, néhány hangból álló, beszédes eszközök mellett rendre találkozik nagyobb szabású, a teljes kórus minden szólamát érintő megnyilatkozásokkal. (Ezek egy részéről volt szó, amikor egy-egy nagyszabású szövegi jelenség – pl. az *Akik mindig elkésnek* 'föllángolása' vagy a föltámadás és mennybe-menetel a *Missa brevis Credo* tételében – megragadását a teljes együttesre bízta a zeneszerző). Van azonban a karművekben néhány olyan jelenség, melyeket most – jobb híján – állandó alakzatoknak neveztem el, s közülük néhányat bemutatok. E példákat nem a bennük megszólaló szöveg valamelyik ábrázolandó gondolata rokonítja egymással és nem is mindig valamely kifejezendő tartalom, hanem a zenei atmoszféra-teremtés szándéka, vagy – nem ritkán – a zeneszerző személyes állásfoglalásának sejtetése.

### IV.2.1. Nyomatékosítás

Az alkotó többféleképpen láthatja el nyomatékkal a gondolatot, melyet fontosnak érez. Többszólamú művekben a nyomatékosítás egyik kézenfekvő eszköze a szólamok *unisono* formában történő egyesítése. Az unisono előnye kettős: 1. a szöveg – a kiemelendő gondolat\* – a megnövelt hangerő és a homofonikus hangzás következtében könnyebben követhető<sup>174</sup>; 2. a szólamok egybefonódása révén a kiemelt dallam megszólalásának hangereje

174 Az eljárás nemcsak kórusművekben fordulhat elő: kézenfekvő zenekari példája a sors kopogását megszólaltató motívum Beethoven 5. szimfóniájában.

megnő. A kórusművek szólamai a zenetörténet során természetesen számos zeneszerző számos műve esetében egyesülnek egy-egy gondolat vagy mondat erejéig. Az a gyakoriság azonban, mely ennek az eszköznek az előfordulását, és a következetesség, mely az eszköz alkalmazásához fűződő gondolati tartalmat a Kodály-művekben jellemzi, kivételes; párját nemigen találja a karirodalomban. A közelebbi vizsgálat előtt azonnal érdemes az unisono megszólalásokat két – egymással rokonítható – alcsoportba rendezni: az egyik a művek elején jelentkezik, a másikkal a művek belsejében találkozunk. (Két megjegyzés: 1. Egy kezdést akkor tekintek 'unisono'-nak, ha a résztvevő szólamok legalább egy teljes ütem erejéig azonos dallamot énekelnek prím- vagy oktávparhuzamban. 2. Az unisono műrészletekre nem hozok kottapéldákat. Kottaképük ugyan roppant látványos, de fölöslegesen pazarolja a helyet azzal, hogy – értelemszerűen – sok-sok egyforma sort tartalmaz.)

#### **IV.2.1.1. Nyitó fohász, helyzet-ismertetés**

Ha humanista elméletíró lennék, aligha kerülném el ennek a típusnak az értelmezésekor az *invocatio* megjelölést. A kórusművekben játszott szerepe az eposznyitó strófához hasonlitos: megadja a kezdés súlyát, s bevezet az elkövetkező események vagy a megismerendő helyzet színpadára. Technikailag alkalmas arra, hogy 'bejárassa a torkát', a hallgatónak pedig arra, hogy az első szavakat jól megértse, s így könnyebben boldoguljon a többivel, melyek megszólalását a polifonikus szövésű szakaszok olykor nehezítik.

A nyitó unisono megjelenése általában erőteljes, olykor monumentális; túlnyomórészt *f* vagy *ff* dinamikájú (a kevés kivétel közé tartozik az *Adventi ének* vagy a *Psalmus hungaricus*). Mérete 1-2 ütemtől akár 20 ütemig is terjedhet. Figyelemre méltó, hogy 10 kompozíció – 2 gyermek-, 1 női-, 3 férfi- és 3 vegyeskar, továbbá a *Psalmus hungaricus* – esetében a strófikus szöveg teljes első versszaka unisono szólal meg.

Teljes karra vagy két-három szólamra kiterjedő, legalább egy ütemes unisono-val indul 51 kórusmű, illetve tétel: 6 gyermek-, 3 női-, 12 férfi- és 20 vegyeskar, továbbá a *Laudes organi*, a *Missa brevis Credo* tétele, a *The Music Makers*, a *Pange lingua* I, IV. és V. tétele, a *Psalmus hungaricus*, a *IV. Tantum ergo*, a *Te Deum* és a *Vértanúk sírján* (a kar belépése) (nem számláltam a statisztikába az egy ütemnél rövidebb unisonoval kezdődő műveket, a kánonokat és az egyszólamú karokat).

Külön említést érdemel egy rendkívül jellegzetes nyitás-típus: olyan kezdőmotívum, mely egy lefelé (ritkábban fölfelé) lépő kvartot tartalmaz, vagy félreérthetetlenül egy hangsúlyos kvartlépés köré rendeződik. A kvart alkalmazása minden bizonnyal tudatos utalás a magyar népzeneire; mind le-, mind föllépő formában jellegzetes eleme az ősi ereszkedő és az újabb kupolás dallamvonalú dalainknak. A példák sora imponálóan gazdag (az eképpen kezdődő népdalföldolgozásokat természetesen nem soroltam ide – ott a dallam adva van – de a népi szövegekre írt Kodály-műveket igen: a dallamképzés ott már a zeneszerzői koncepció következetességét láttatja): *A franciaországi változásokra, A magyar nemzet, A magyarokhoz (gyk/fk<sup>175</sup>), A nándori toronyőr, A süket sógor, A székelyekhez, Akik mindig elkésnek, Az éneklő ifjúsághoz (gyk/fvk) Arany szabadság, Békedal, Békesség-óhajtás, Bordal, Cohors generosa, Első áldozás (Isz/vk), Emléksorok Fáy Andrásnak, Ének Szent István királyhoz (Isz/nk/fk/fvk/kvk/nvk) Héja, Isten csodája, Jelige (gyk/fk/kvk/nvk), Kecskéjáték, Liszt Ferenchez, Magyarország címere, Mulató gajd, Rendületlenül, Szép könyörgés, Szolmizáló kánon, Te Deum, Tyúkozás, Vértanúk sírján, Zrínyi szózata.*

**IV.2.1.1.a** altípus: A fentebb felsorolt esetekben a kórusnak legalább két szólama részt vett a nyításban. Akusztikusan 'unisononak halljuk' azt is, amikor a kompozíciót egyetlen szólam szólója indítja, bár ez esetekben a hangkép alapvető eleme nem a monumentalitás. Ellenkezőleg: a szóló-kezdésű darabokban a *p* indítás sokkal gyakoribb. Szólamszólóval indul 61 kórusmű, illetve tétel: 25 gyermek-, 12 női-, 8 férfi- és 12 vegyeskar, valamint az *Assumpta est*, a *Missa brevis Benedictus* és *Agnus Dei* tétéle, a *Pange lingua* III. tétéle, a *II. Tantum ergo*.

A típus és altípus összesen 112 példája statisztikailag meggyőzően jelzi, hogy a nyitógondolatok számára Kodály rendkívül gyakran választja ezt a fogalmazásmódot.

#### **IV.2.1.2. Kinyilatkoztatás, kiemelés**

Az előző mintára e típusnak is könnyen található humanista, latin megjelölés: *declaratio*. Rendszeresen előfordul, mikor a mű szövege olyan mondathoz, gondolathoz ér, amely nyomatékos, kiemelési igényel. Ilyenkor a zeneszerző a szólamokat hirtelen egybefonja, hogy

---

175 A rövidítések a jegyzékekben is föltűnnek, ott is magyarázom őket: *fk, fvk, gyk, kvk, nk, nvk, vk* = férfikar, fiú-vegyeskar, gyermekkar, kisebb vegyeskar, nőikar, nagyobb vegyeskar, vegyeskar.

a kiemelendő gondolat markánsabban, erőteljesebben jelenjék meg. A nyomatékos szöveg-helyek túlnyomó része súlyos és emelkedett gondolatot tartalmaz (pl. *Huszt*: „...alkoss, gyarapíts...; *Mohács*: „...önfia vágta sebé!”), előfordul azonban, hogy játékos (pl. *Ürgeöntés*: „...megfogjuk aratáskor!”) vagy éppen ironikus (pl. *Kit kéne elvenni*: „... egygy égi háború!”). A belső unisono kétféle lehet: részleges, amikor csak a szólamok egyik csoportja (pl. a vegyeskar két női, vagy két mély /AB/ szólama) vesz részt benne; s teljes, ha minden szólam énekel. Megszólalása az előzményekhez képest akusztikusan mindenképpen erőteljesebb, ezen felül általában *f* dinamikát kap; leggyakrabban a mű valamelyik formai egységének végével esik egybe, de előfordul egy-egy szakasz derekában is, öt kórusdarabban pedig a mű befejezésekor találkozunk vele. (Dramaturgiai kérdés lehetne, hogy miként tekintünk a *Psalmus hungaricus* 'Mikoron Dávid'-versszakának a 8. próbajelnél történő ST visszatérésére: technikailag a nyitó AB unisono kvinttel emelt megismétlődése, dramaturgiailag azonban – épp a kvint-emelkedés és a regiszterváltás miatt – inkább belső unisononak tekinthető. Hasonló kérdést vet föl a *Vejnemöjnen muzsikál*, melyben a kórust unisono nyitó dallam első visszatérése is egyszólamban hangzik el – bár eltérő zongorakíséret fölött. Utóbbi esetben a kar úgy is tekinthető, mint egy kíséretes népdelföldolgozás „szólistája”.)

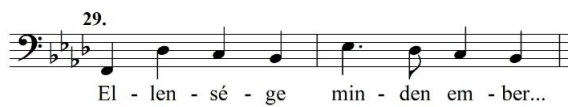
Belső, nyomatékosító unisonoval találkozunk 50 műben vagy tételben, összesen 109 különböző ponton; példát ad rá 9 gyermek-, 4 női-, 13 férfi- és 19 vegyeskar, valamint a *Missa brevis Credo* és *Agnus Dei* tétele, a *The Music Makers*, a *Psalmus hungaricus* és a *Te Deum*.

#### **IV.2.2. Fájó emlékezés**

A szó közismert görög megfelelője a 'nostalgia', ami szó szerint 'fájó visszatérés'-t jelent. Ehhez a lelkiállapothoz a zenetörténet számos példája kapcsolható; közös jellemzőjük talán a föllépő (ritkábban lelépő) kis-szexttel induló dallamfordulat – átmenő hangokkal vagy anélkül<sup>176</sup> (pl. Bach: *Matthäus-Passion* „*Erbarme dich...*”; Mozart: *Requiem* „*Lacrimosa...*” stb.). Kodály kórusműveiben ez a gesztus is előfordul. A *Csatadal* utolsó versszakában súlyos jövendüléshez (101. „*Ha le[hull...]*”), az *Isten csodája* záró strófájában a basszus

176 A dallamfigura Deryck Cooke „szótárában” is ilyen értelemben szerepel: „*Arched 5-3-(2)-1 (minor)*” [m-d'(t)-l] 'painful emotion' 'restless sorrow' ['fájdalmas érzelm' 'nyugtalan szomorúság'] *The Language of Music* 137-140.o

tragikus fölkiáltásához csatlakozik (64-65. „*S ott van Mo[hács!]*”, 86-87. „...*de mily [kevesen...]*”), az *Élet vagy halál* férfikar pedig unisono ezzel a gesztussal kezd (1-2. „*A Kárpá-toktól...*”). Megjelenik továbbá például a *Balassi Bálint elfelejtett éneke* (66. „*Hogy so[ha...]*”), ismételten az *Élet vagy halál* („*mert el[hagyott...]*”, 60. „*Egy ez[redév...]*”), a *Liszt Ferenchez* (53-55. „*A ki[halt vágy...]*”), a *Missa brevis* (Gloria 39-40. „*Qui tol[is...]*”), a *Mo-hács* (44. „*A fe[ledékenység...]*”) a *Nemzeti dal* (19-20. „*Kik sza[badon...]*”), vagy a *Zrínyi szózata* („...*hogy sen[ki ne is...]*”) oldalain. Két jellegzetes és – a szó szoros értelmében is „mélyen szántó” – példát idézek a vegyeskarok közül:



118. A székelyekhez, 29-30.



119. A magyar nemzet, 121-122.

A hangulat megragadásában azonban Kodály választott egyedi utat is: a nosztalgia hangja nála sajátos „keletkezés-zenében” nyilatkozik meg. Ezt a kar indítja: az egymás után belépő szólamok álló hangjaiból apránként egy hangzat bontakozik ki. A fölépülő hangzat fölött (és/vagy alatt) rövid frázisban szólal meg a hangulatot megragadó szöveg, a dallamot éneklő ellenszólam, leggyakrabban a kar felső szólama. Az ötlet már az első kórusművekben föltűnik: az 1903-as *Miserere* nyitó ütemeiben (1-10. „*Miserere mei Deus*”) az egymás után belépő szólamok a következő belépések után finoman továbbmozognak, s így változatos helyzetű, teljes vagy hiányos szeptim- és nónakkordokat hoznak létre. Hasonlóképpen épül föl az 1904-es *Este* középrésze:

37. *a tempo poco meno mosso* *pp* lár - má - ja

El - né - mult a föld lár - má - ja

El - né - mult a föld lár - má - ja

El - né - mult a föld lár - má - ja

El - né - mult a föld lár - má - ja

El - né - mult a föld lár - má - ja

El - né - mult a föld lár - má - ja

120. *Este*, 37-43.

Beszédes a két példa közötti különbség is: míg a zsoltár első sora a bűnbánat alapvetően moll hangvételt öltött föl, a Gyulai-vers tünődő szavai hol dúr-, hol molljellegű hangzaton szólalnak meg. Húsz évvel később, 1923-ban ismét találkozunk az eszközzel. Először – némileg variált módon a *Psalmus hungaricus* egy áhítatos pillanata idézi föl (294-304. „Az igazakat...”), melyben a nosztalgia a bizakodással vegyül. Másodszor pedig a nőikarra írt *Hegyi éjszakák* szólaltatja meg: itt az álló hangokból szekundfűrt épül, s a dallam az altba kerül. A kompozíció szövegtelen, de éppen a szöveg hiányának köszönhetően beszél ékesen az éjszaka érzelmeket fölszakító magányáról.

A további példák különféle, kisebb-nagyobb mértékben eltérő hangvétellel közvetítik a közös üzenetet. A *Molnár Anna* főszereplője a végzetes kaland után hazatér. A férfikar három szólamának G-dúr harmóniája fölött Molnár Anna altra változtatott hangon (addig mindig szopránban szólalt meg...) köszönti otthon hagyott férjét. A *pp* fölépülő dúr-akkord itt láthatólag a kiábrándult ember harmónia utáni vágyakozását rajzolja. Hasonlóan keresi elvesztett otthonát az *Esti dal* szegénylegénye, akinek panasza ezért szinte hangról-hangra ugyanolyan zenei légkörben szólal meg, mint a ballada földézett részlete. A mű nyitó ütemében a dallam egy hangonként fölépülő dúr-harmónia fölött jelenik meg, bemutatva ezzel az alakzat legtisztább típusát:

The image shows a musical score for the first four measures of 'Esti dal'. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting with a rest followed by the lyrics 'Er-dő mel-lett est-vé-led-tem,'. The three lower staves are the piano accompaniment. The piano part features a series of ascending notes in the right hand and a sustained bass line in the left hand, both marked with 'p' (piano). The piano part is marked with 'M' for mezzo-forte.

121. *Esti dal*, 1-4.

Föltűnő, hogy az eddig földézett nosztalgikus képek többsége konkrét formában is estéhez vagy éjjelhez kapcsolódik. A következő példák a szimbolikus alkonyt idézik. A *Balassi Bálint elfelejtett éneke* kezdetén a három alsó szólam üres kvintet énekel; a negyedikként

belépő szoprán moll-terce demonstratív gesztussal adja meg az egész kompozíció alaphangvételét. Ráadásul: az alt tartott *d'* hangjához a szoprán *b'*-je éppen az előzőkben emlegetett nosztalgikus föllépő kis-szextet teszi hozzá (1-4. „*Hej, én szegény népem...*”):

122. Balassi Bálint elfelejtett éneke, 1-3.

A kompozíció végén – immár egyetlen 'Jaj!' szóra újabb, többféleképpen értelmezhető hangzat-torony épül, mely szekundsúrlódások sora után tisztul dúr-akkorddá. *A magyar nemzet* középrészének kezdetén (47-50. „*Szellemének országában...*”) a basszus-tenor-alt tercett dúr-, majd szeptimharmóniát épít. Fölöttük a szoprán szövege az értékeit eltékozló közösség tudatlanságát siratja.

*A Media vita in morte sumus* vegyeskar döbbenetes sorozata ékesen igazolja, hogy az elemenként fölépülő hangzat-torony a fájdalmas gondolatok kifejezésének következetesen alkalmazott eszköze. Ez a mű egyike azon Kodály-kórusoknak, melyek konkrét életrajzi utalást hordoznak: a Kodály-tanítvány Seiber Mátyás halála alkalmából íródott. A siratódarab első hat keserű mondata a szopránban szólal meg, egy-egy – szokás szerint a basszus-tenor-alt tercettjében kiépülő – kvarthangzat (a legelső alkalommal hiányos szeptim) fölött (1-34. „*Ah! homo perpende fragilis... / Ó, kiszolgáltatott, törékeny ember...*”). A zenei szöveget további apró eszközök festik sötétebbre: a hangzat minden szövegsorban egy-egy kis-szekunddal mélyebbről indul: a hat sor alatt kromatikusan süllyed *b*-től *f*-ig; a szövegsorokat pedig mindig az álló hangzat egyik belső szólamának lelépő szekund-sóhaja zárja. Példaként egy a hat jellegzetes sor közül:



7

Mor - ta - lis et in - sta - bi - lis \_\_\_\_\_

mf

Ah! \_\_\_\_\_

mp

Ah! \_\_\_\_\_

p

Ah! \_\_\_\_\_

mf

123. *Media vita in morte sumus*, 7-12.

Végezetül hozom föl az alakzat két különleges példáját. A *Mohács* kis életképe a csata-tér helyén legelésző nyáj idilljét állítja kontrasztul a történelmi gyász képei mellé (47-50. „*Hantra dül ap pásztor...*”). Ebben a részletben a kompozíciós eszköz új alakot ölt. A szoprán dallama nem várja ki az összes alsó szólam belépését: az épülő harmónia elemei a szöveg elhangzása közben foglalják el a helyüket. Hasonlóan egyedi a *Karádi nóták* férfikari népdalszvit első tételének néhány nyitó üteme: a fölépülő hangzat nyers, üres  $p < mf < f$  kvinteket rak egymásra, s fölöttük energikusan harsan a tenor népdalsora is (1-5. „*Kocsmárosné gyöngyviolám!*”). Hogy mégis ugyanarról az eszköztől van szó, mint az előbbieken, az a szövegből már az első tétel végén kiderül (28-32. „...*pandúrokkal vagyunk.*” azaz: a betyáros hetykeség nem őszinte; ez a multság az utolsó lesz, s vidámsága inkább daczból fakadt), a hangvétel pedig a szvit második-harmadik tételében mutatja meg az őszinte fájdalom színeit (55-56. „...*mind térted szenvedem...*”; 57-89. „*Kérem alázatosan...*”).

Végző soron megállapíthatjuk: a fájdalmas emlékezés megjelenítésének eszköze összesen 18 alkalommal tűnik fel 12 mű – 2 női-, 1 férfi- és 8 vegyeskar, továbbá a *Psalmus hungaricus* – lapjain.

### IV.2.3. *Megnyugvás, elrendeződés, lezárás*

A nagyszabású, sok érzelem húrjain játszó kompozíciók záró szakaszát Kodály gyakran hasonló minta szerint építette föl: egy vagy több szólam rögzített (tonikai) záró hangja fölött, alatt, körül vagy között megismétlődik – esetleg imitálva többször is elhangzik – a kompo-

záció legjellegzetesebb témája vagy legutóbb elhangzott szövegsora, zenei gondolata. Az ilyen Coda szakaszok mozgó szólamai utoljára fölidéznek a végső összefüggések fölismeréséhez vezető utat: mozgásuk alkalmat ad az alaphangnemből való utolsó kimozdulásokra is, melyek révén az alaphangnemhez való visszatérés új szintet kap. A zárlat álló hangja, illetve a hozzá történő tonális „hazaérkezés” pedig a szenvedélyek utáni megnyugvás zenei képét hordozza. Az alakzat először az 1903-as *Miserere* végén jelenik meg:

97

S I.  
S II.

A I.  
A II.

T I.  
T II.

B I.  
B II.

101

S I.  
S II.

A I.  
A II.

T I.  
T II.

B I.  
B II.

me - i De - us. De - us. De - us. De - us.

124. *Miserere*, 97-105.

Tanulságos ismételten szembesülni vele, hogy már a zeneakadémista Kodály milyen választékosan beszélt az anyanyelvet, melynek gazdag szókincséről azt hinnék: sok évtized

tapasztalatai kellettek összegyűjtéséhez!. A kétkórusos zsoltár-motetta Coda szakasza – a mű nyitó mondatához hasonlóan – a *c* alaphangból bomlik ki: A két középső szólam közösen megszólaltatott *c'* hangjából a főtéma révén fölfelé, annak ellenszólama révén lefelé nyílik az út; az egymás után – mindig a hangnem alaphangján – belépő szólamok lassan szélesítik a hangképet; a szélső szólamok közötti oktávnyi (*c-c'*), majd duodecimányi (*c-g'*) távolság a legfőbb szólamok belépései és a II. basszus ereszkedése útján a befejező ütemben teljes három oktávra (*C-c''*) tágul. Az egymástól távolodó basszus és szoprán ad keretet a belső szólamok lassú elrendeződéséhez, melynek során árnyékos moll- és szeptimharmóniák sora után a dúrterces záróakkordhoz érkezünk.

A jellegzetes zárlat a kórusmuzsikához való látványos visszatérés (1923) első lépésétől kezdve jelen van: A *Psalmus hungaricus* záró strófájának végén három szólam megáll a záró alaphangon, a tenor pedig utoljára elismétli az *első* dallamsort az *utolsó* szövegsor szavaival (390-396. „...vigasztalásért...”). A következő évek termésében művek egész sorával találkozunk, melyekben a zeneszerző hasonló eljárást követett: terjedelmes zárlat inkább illik a nagyobb szabású darabokhoz, így a példák legjavát a felnőtteknek írt kórusdarabokban találjuk. Ezek egyben kirajzolják az eszköz lélektani alaptípusait is.

**a)** Az egyik a beletörődést, a keserves sorsban – vagy csak szomorkás szemlélődésben – való megnyugvást sugallja (*Akik mindig elkésnek, Árva vagyok, Bortal, I will go look for Death, Meghalok, meghalok, Norvég leányok, Székely keserves*).

**b)** A másik (az 'áhitatos') az ember sorsát befolyásoló magasabb erők alázatos vagy boldog elfogadásáról vall (*A 121. genfi zsoltár; A 150. genfi zsoltár, Adventi ének, Ave Maria, Az 50. genfi zsoltár, Jelenti magát Jézus, Pange lingua, Rendületlenül*).

Nem találtam technikai/zenei eszközt, mely egyértelműen kapcsolódnék egyik vagy másik típushoz. A besorolás ezért tisztán a tartalom alapján történt. Természetesen akad nem egy darab, melynek gazdag tartalma megnehezíti, hogy határozottan soroljuk egyik vagy másik alaptípusba: vérmérséklet vagy értékszemlélet kérdése, hogy némely zárlatban mit tartunk fontosabbnak: a végső következtetést vagy az oda vezető út súlyos panaszait (*Esti dal, Psalmus hungaricus*), vagy miként értelmezzük a zárlatban megfogalmazott kérést, illetve kérdést (*Első áldozás, Ének Szent István királyhoz, Media vita in morte sumus, Miserere, Semmit ne bánkódjál*).

Technikailag az előző két csoporthoz kapcsolódik, de hangulatában azoktól elüt az alakzat egy harmadik típusa, mely a játékos vagy himnikus örömmel ad hangot. Erre a típusra nemcsak a nagy lélegzetű darabok adnak példát; számos kis kompozíció, köztük néhány gyermekkari mű is alkalmazza (*An Ode for Music, Angyalok és pásztorok, Élet vagy halál, Fancy, Harasztosi legénynek, Házasodik a vakond, Isten csodája, Isten kovácsa, János köszöntő, Méz, méz, méz, Nagyszalontai köszöntő, Nemzeti dal, Vízkereszt, Zöld erdőben, Zrínyi szózata*). A zárlatok ez utóbbi csoportjában a rögzített záróhangok alatt, fölött vagy körül a többi szólam minden esetben *f-ff*, energikusan mozog. Üde kivétel három varázsló mondóka egyforma mintára szabott, halkuló zárata: a *Gólya-nóta*, a *Hajnövesztő* és a *Katalinka* is úgy fejeződik be, hogy egy rögzített szólam, vagy szólampár körül egy ideig még halljuk a ráolvasás mormolásba enyésző szavait.

Kiegészítő megjegyzés: Az *Ének Szent István királyhoz* mindegyik kórus-változata alkalmazza ezt – az előbbieken taglalt – záratszerkesztési elvet. A motetta öt változatában emellett több ízben föltűnik a zárlat egy közeli rokona is: a strófazáró szövegsor a megnyugvó zárlat harmóniája alatt, fölött vagy közepette – általában egy kvinttel mélyebben – megismétlődik (így zárul pl. a motetta kis vegyeskarra írt változatának első, harmadik és negyedik versszaka /a második ennek bővített formáját alkalmazza/; minden alkalommal az alt énekli a záró félsor kvint-ismétlését). Ez a megoldás egyszerűbb, szűkszavúbb, ezért nagyon alkalmas a strófikus kompozíciók egyes szakaszainak világos lezárására is. Az efféle tagolás céljából ezt az eljárást Kodály a továbbiakban is előszeretettel alkalmazta (példa erre *A székeleyekhez, Az 50. genfi zsoltár* vagy az *Első áldozás* néhány belső zárata).

Végző soron megállapítható, hogy a jellegzetes zárlat-típus három csoportjába összesen 51 kórusmű sorolható: 14 gyermekkari, 6 nőikari, 9 férfikari, 19 vegyeskari, továbbá az orgonakíséretes *Pange lingua* három tétele és a *Psalmus hungaricus*.

Befejezésül egyetlen példát idézek föl, mely 45 évvel a *Miserere* után született. *Az 50. genfi zsoltár* a zárlati alakzat egy letisztult, részletekben gazdag formáját mutatja be: a példában szinte minden ötlet előkerül, melyeket a típus alkalmaz. A zeneszerző a nagy vegyeskar mindegyik szólamát ketté osztotta; a legfőbb és a legalsó szólam (S I, B II) rögzíti a zárlati harmónia *g'-G* alaphangját; két belső szólam egymást imitálva (éppen úgy, mint a *Psalmus* esetében...) a zsoltárdallam *első* sorával szólaltatja meg a szöveg *utolsó* sorát; a

többi szólam pedig a két alaphang közötti lassú mozgás során szeptim- és nónakkord érintésével funkciós kört ír le, s így tér vissza a zárlati sort nyitó dúr-harmóniához:

204 *dim.* - - - - - *p*

- som; - - - - - ál - dá - - - - - som. - - - - -

Nincs sem - mi két - ség, kí - sé - ri ál - dá - - - - - som.

- som. - - - - -

- som. - - - - -

- som, - - - - - ál - - - - - dá - - - - - som.

- som, - - - - - kí - sé - ri ál - - - - - dá - - - - - som.

- som, - - - - -

125. Az 50. genfi zsoltár, 204-208.

## V. Zene és szöveg összefüggései a gyakorlatban – A kodályi szövegkezelés jellegzetes példái

A dolgozat eddigi fejezeteiben – a teljesség igénye és reménye nélkül – felsoroltam jó néhányat Kodály azon zeneszerzői eszközei közül, melyek a szöveg mondanivalóját vannak hivatva erősíteni. A felsorolás az eszközök felől indult, s rögzíteni igyekezett, hogy egy-egy eszköz hány műben fejti ki hatását azonos, esetleg némileg eltérő módon.

A következő oldalak más úton haladnak: egy-egy kiválasztott zenemű sorait követem, s a darabok szövegének vagy történetének fonalát követve veszem sorra a zeneszerző által alkalmazott kifejező eszközöket.

### V.1. Angyalok és pásztorok

A kórusmű megírása idején, 1935-ben a magyarországi énekkari kultúra már virágzásnak indult. Ezt Kodály első tucatnyi gyermekkarának és más kórusműveinek bemutatása, valamint a tanítványok országsszerte végzett nagyszerű munkája segítette elő. A gomba módra szaporodó iskolai énekkarok dalosai egyre könnyebben birkóztak meg a kisebb karművek támasztotta követelményekkel, a jelesebb együttesek pedig óriási sikerrel énekelték az addigi termés igényesebb darabjait is (*Lengyel László, Villó, Pünkösdlő*). A szerzői műhelyből 1930-tól sorra kerültek elő a nagyobb szabású formákba rendeződő vegyeskarok, s 1934 óta az addiginál több figyelmet kaptak a zeneszerzőtől a férfikarok is. A kis kompozíciók iránti igény nyilván nem csökkent, de az is bizonyosnak látszik, hogy Kodály az 1930-as évek derekától egyre inkább számíthatott rá: a műveit előadni készülő együttesek a nehezebb feladatok megoldására is vállalkoznak. Az *Angyalok és pásztorok* megírásakor föltehetőleg ez a bizalom is közre játszhatott a kompozíciós eszközök kiválasztásánál.

A zenei nevelés formálódó kodályi koncepciójának központi gondolata a zenei anyanyelv fölismerésének és elsajátításának igénye. Ennek köszönhető, hogy míg Kodály a vegyeskarok alapjául gyakorta választott költői szövegeket, gyermekkarainak jelentékeny részét népi szövegekre vagy népdalokra írta. Ezek a rövid dallamok elsősorban a kisebb kompozíciók természetes alapanyagául szolgálnak. Nagyobb szabású műveket azonban csak több népdal szvitszerű füzéréből (erre példa a *Pünkösdlő*), vagy a népszokások sze-

repjátékkal, cselekménnyel, izgalmas fordulatokkal teli világából lehet létre hozni (ilyen a Lengyel László vagy a Villő). Kodály ezúttal az utóbbihoz fordult.

A betlehemi történethez fűződő játékok világa a magyar népszokáskincs leggazdagabb anyaga. Szövegét és dallamát a zeneszerző több forrásból állította össze. A szöveg legnagyobb része a Somogy megyei Gálosfáról származik, s Kodály a *Magyar Népköltési Gyűjtemény* VIII. kötetében lelte föl – dallam nélkül<sup>177</sup>. Kapóra jöhetett, hogy a darab keletkezésének évében Volly István Zala megyében, Galambokon gyűjtött egy betlehemes éneket, amelyben föltűnik a fél századdal korábban följegyzett somogyi szöveg néhány sora. Ez a dallam lett a kompozíció *cantus firmusa*. A történet követése kedvéért emlékeztetőül föl idézem a szöveget – a szereposztásnak megfelelő módon kétféle betűvel szedve:

- 
- I. *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis.*  
*Keljeték föl, pásztorok, pásztorok, ma született Uratok, Uratok*  
*Betlehémnek városában, rongyos istállóban találjátok.*  
*Gloria in excelsis Deo!*
- 
- II. Szaporán keljeték föl, bojtárok! Az angyal azt mondja: hallottátok?  
 Üdvözítőt ti ma láttok, Vélem együtt imádjátok!  
 Azt se tudjuk, gazda, merre mënjünk? Mégis egyre sürget, hogy siessünk!  
 Angyalszóból úgy értettem, Születése hogy Betlehém.  
 Nē is késsünk sēmmit, csak induljunk, A nyergēs számárra félrakodjunk!  
 De mit vigyünk a gyermeknek, Kít az égből kijelēntnek?  
 Majd én viszēk néki kis tejecskēt, Én is viszēk sajtot, kēnyerecskēt, Majd én viszēk néki báránykát!  
 Nē is késsünk sēmmit, csak induljunk, Betlehēmbe még ma eljuthassunk.
- 
- III. *Gloria!* Amott látok ēgy nagy fēnyēségēt, *Gloria!* Bizonyos isteni jelēnségēt! *Gloria!*  
 Nézd mēg, Bandi! Ott vagyon-ē? *Gloria!* Bizvást odamēhetünk-ē? *Gloria!*  
 Ott vagyon bizonynal, már mēgnéztem, Bétékintēttem, hogy odaértem.  
 Jaj, ott fekszik a jászolban, Bétakarva posztócskában; *Gloria!* posztócskában... *Gloria!* ott fekszik!
- 
- IV. Üdvöz légy, ó Jēzus, kis királyunk! *Gloria!* Kít nagy szēgēnyēségben itt találunk. *Gloria!*  
 Légy mindēnkor mi oltalmunk! *Gloria!* Halálunkkor diadalmunk! *Gloria!* Halálunkkor diadalmunk!  
*Gloria!* diadalmunk! *Gloria!* diadalmunk! *Gloria!* Gloria! *Gloria!* Gloria! **GLORIA!**
- 

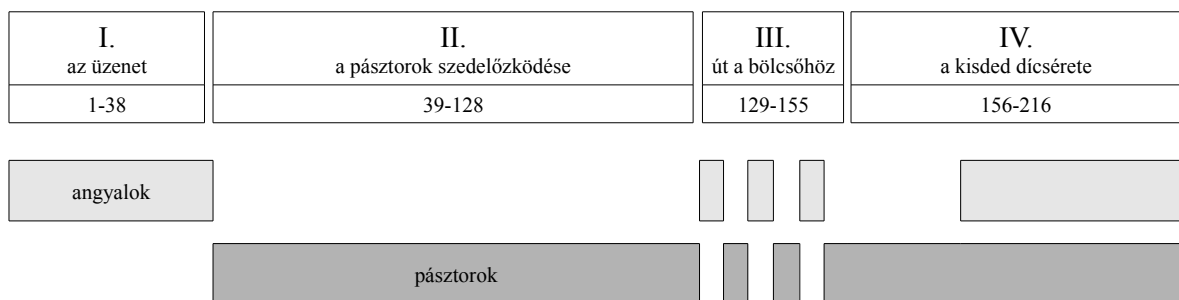
Mint látható, a játék az előadókat két fő csoportra – az angyalok és a pásztorok csapatára – osztja. Ez a szereposztás módot adott Kodálynak egy – gyermekkarban addig nem al-

---

177 A népzenei forrásokra vonatkozó adatokat itt is, a részletes műjegyzékben is BEREZKY János – DOMOKOS Mária – OLSVAI Imre – PAKSA Katalin – SZALAY Olga *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai* című könyvéből idézem (Budapest, 1984. Zeneműkiadó) Erről a jegyzék előmondataiban is az irodalomjegyzékben is említést teszek, de itt is illendő köszönettel megemlékezni róla.

kalmazott – eszköz, a kései reneszánsz korban kialakult kétkórusos technika kipróbálására. A kettős kar persze nem pusztán zeneszerzői vagy dramaturgiai játék a zeneszerző számára. Megvalósításának ötletét a frissen kivirágzó kórusmozgalom ünnepi hangversenyei adták, melyek egyre nagyobb tömeget vonzottak a koncerttermekbe<sup>178</sup>. Kodály a mű előadó együttesét az „angyalok” és a „pásztorok” kórusára osztotta. Az előbbi végig kétszólamú, az utóbbi majdnem végig három szólamban énekel. Kodály láthatólag különös gondot fordított a készülő darab dramaturgiai eseményeinek pontos követésére. Ezért a kórusmű – mint látni fogjuk – minden eddiginél sűrűbben alkalmaz színpadias kifejező eszközöket.

A kompozíció négy nagyobb egységből áll: Az első szólaltatja meg a betlehemi üzenetet (csak az angyalok énekelnek); a másodikban a pásztorok szedelőzködnek és elkészítik ajándékaikat (csak a pásztorok énekelnek), a harmadik a pásztoroknak az angyalok vezetésével megtett útját követi (a két kar többnyire felváltva énekel), s végül a negyedikben a két csoport együtt dicséri a megszületett Jézust (a két kar együtt). A következő ábra arányosan mutatja be az egész kompozíció négy nagy egységének elrendezését, de csak szematikusan, leegyszerűsítve ábrázolja a két csoport szereposztását (a mű harmadik részében a pásztorok végig énekelnek, dallamsoraik közé az angyalok időről-időre bekiáltják a 'Gloria' szót, melynek tartott záróhangjai szintén végig szólnak a pásztori kar fölött):



A művet az angyalok éneke nyitja (1-38.). A karácsonyi örömmüzenet latinul kezdődik, egy *d'-d''* oktávban megszólaló 'Gloria' kiáltással (a játék akkor teljes, ha nemcsak beöltözünk, hanem úgy is beszélünk, ahogy a szerep megkívánja...). A fehér angyalköntös alól azonban kivillan a szerepet játszó parasztyerek szurtos lábacska: a latin nyitómondat

178 Az Éneklő Ifjúság-koncertek egyikén-másikán a kórusok olyan nagy létszámmal jelentek meg, hogy a szereplők egy részének csak a koncertterem karzatán jutott hely; számaikat a karzatokon mintegy „feleselgetve” adták elő.



„tájszólásban” hangzik el. Az 'in excelsis Deo' *e''-d''-c''-a'* pentaton hangokon megszólaló motívuma elférne akármelyik gyermekdalocskában. A második sor zenéje is igyekszik „templomosat” játszani: az 'et in terra' szakasz imitációval szólal meg, ám az alt – a szabályos kvart vagy kvint helyett – szeptimmal lejjebb utánozza (9-11. S-A, *c''-d'*) a szoprán modális szabású dallamát. A két angyal-játékos csak a zárlat kvintjével „talál rá a stílusra” (15-17. S-A, *e'-a*):

126. Angyalok és pásztorok, 9-17.

Az üzenet lényege – a falusi hallgatóság kedvéért – ezután magyarul szólal meg, a pásztorokat serkentő dallam és kísérete azonban továbbra is modális sorból építkezik (18-28.), csak az *e'* záróhang előtt színeződik el néhány kurucos ízű dallamos moll skálamotívummal (29-30.) A szakasz zárlatában ennek magyarázatát is megkapjuk: az előbbi *e'*-ből hirtelen egy *A*-dúr-nak induló zárlati figura kvintje lesz (32-34.). A kis *Coda* azután modálisan zárul: az angyalok visszatérnek a latin nyelvhez, s egy üres *e'-h'* kvinttel adják át a színpadot a pásztorok karának (32-38.):

127. Angyalok és pásztorok, 28-38.

A játék résztvevői a darab második részétől (39-128.) „biztos terepre” érnek: a vezérdallam inntől kezdve a zalai magyar népszokási ének. Melódiája különös: mindkét fele dór-jellegű, de második része egy kvinttel mélyebb dórba hajlik, ettől enyhe moll-jellege lesz. A pásztorok tanakodását ennek az éneknek négy strófájára fűzi a zeneszerző. Az első vers (39-62.) a bojtárjait költögető gazdáé. A dallamot az alt (gazda) énekli, a felső szólamok (bojtárok) azonban csak lassan szedik össze magukat: az első költögető szavakra három

ütemnyi szünet után pillantanak fel (39/41; 43/46.), s a gazda továbbra is sürgető szavai közben még sokáig csak egy-egy szótagot szusszannak – minden ütem második felében (47-54.).

43. *f* Nem! Ó! hát itt az  
*f* Nem! Ó! hát itt az  
*f* Az an-gyal azt mond - ta, Hal - lot - tá - tok? Üd - vö - zi - tőt ti ma lát - tok,

128. Angyalok és pásztorok, 43-50.

Az ébredés nehezen megy, a gazdának (alt) újra és újra meg kell ismételni záró szavait, hogy megbizonyosodjék felőle: a bojtárok (felső szólamok) immár teljes szavakat mondanak utána ('imádjátok' - 'imádjuk' 55-62.). A második strófában a bojtárok gyermeki lelkesedéssel, zsvajogva veszik át a dallamot, firtatva, hogy merre kell indulniok (63-70.). A dallam második felében a gazda visszaveszi az irányítást, s hivatkozik rá: hogy hová kell menni, azt az angyalok mondták meg. A bojtároknak mindebből az 'angyalszó' tetszik legjobban: a gazda magyarázó szólama fölött álmélkodva, kánonban ismételtetik (71-78.):

71. *p* An - gyal - szó, oly szép szó, an - gyal - szó, oly szép szó.  
*p* An - gyal - szó, an - gyal - szó, oly szép szó.  
*p* An - gyal - szó - ból úgy ér - tet - tem, Szü - le - té - se hogy Bet - le - hem.

129. Angyalok és pásztorok, 71-78.

A harmadik strófa kezdetén végre megszületik a közös döntés: a pásztori kar három szólamban (népies/modális mixturában), de együtt és *f* mondja ki az elhatározást: induljunk! (79-86.) A dallam második felében a dinamika előadási előírások válnak helyzetfestő elemmé: az illő ajándék kiválasztásának kérdése némi tanácstalanságot szül: a dinamika *p*-ből folyamatosan *pp*-ba vált, a dallam tétován vándorol a szopránból a mezzo-ba, a szöveget polifonikusan ismételteti minden szólam, a szoprán utolsó szavai *staccato* ismételtetik a

kérdést (87-103.). Együtemnyi szünet (104.) után a gyermeki találékonyság adja a megfelelő választ: azt kell vinnünk, ami a legkedvesebb nekünk és kézre is esik: „...tejecskét, ...sajtot, ... kenyerecskét,” (105-120. SMs). 'báránykát', fűzi hozzá a gazda – efelől csak ő dönthetett (111-120. A):

109. *f* Majd én vi - szek né - ki kis te - jecs - két *dim.* Majd én vi - szek né - ki  
*f* Én is vi - szek saj - tot, ke - nye - recs - két *dim.* Én is vi - szek  
*f* Majd én vi - szek né - ki bá - rány - kát!

130. Angyalok és pásztorok, 109-114.

A szakaszt a pásztorok kara a harmadik strófában megszületett elhatározás két sorának *f* megismétlésével zárja (121-128.) Figyelemre méltó, hogy ebben a két utolsó félstrófában Kodály elhagyja a dallam második, mélybe szálló részét.

A kompozíció harmadik formai egysége (129-155.) szemnek és fülnek egyaránt föltűnő módon kezdődik. Megjelennek az angyalok, hogy vezessék a pásztorok csapatát: Jövetelüket a kottában alkalmazott kettős vonal és előjegyzés (3 #) föltűnése is világosan jelzi:

137. *pp* Glo - ri - a! *fp* Glo - ri  
*pp* Glo - ri - a! *fp* Glo - ri  
*pp* Nézd meg Ban - di! Ott va - gyon - é?  
*dim.* *p* Bi - zo - nyos is - te - ni je - len - sé - get. *pp* Nézd meg Ban - di! Ott va - gyon - é?  
*dim.* *p* Bi - zo - nyos is - te - ni je - len - sé - get Ban - di! Ott va - gyon - é?

131. Angyalok és pásztorok, 137-144.

A hallgató figyelmét az előző záróhang kvintjének ( $a'-e''$ ) megjelenése és a dinamika zuhanása ( $f \rightarrow pp$ ) hívja föl az égi eseményre (129.). A következő ütemek során mindkét kar szerepel. Megszólalásaik váltakoznak, de hangjuk gyakorta összeolvad. Az angyalok magasan tartják az ezüstpapírból kivágott kis betlehemi csillagot (129-136; 144-155. *sempre pp*), a pásztorok pedig egymást kánonban taszigálva igyekeznek a csillag nyomában (133-140.). Amíg a csillagot követik,  $E$ -dúrban intonálják a főtémát. Amikor elbizonytalanodnak, kérdésüket egy kvinttel lejjebb,  $A$ -dúrban teszik föl. Kérdéseikre (141-143; 145-147; 150-151.), az angyalok ismételten meglendítik a csillagot (*fp* 144; 148; illetve 151.). A keresgélés feszült várakozása a pásztorok megszólalását egészen a szakasz végéig nem engedi *pp* fölé (-155.).

Újabb kettősvonal után indul a kórusmű záró része, a pásztorok megérkezése a betlehemi istállóhoz (156-216.). A nagyobbik bojtár (Ms) a legfürgébb: meglátva a célt, nekiiramodik. Most ő énekli a dallamot (ezúttal  $D$ -dúrban), a kisebbik bojtár és az öreg eleinte lélekszakadva siet utána, hangjuk el-elakad, (156-160.):

The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Tenor) in D major, measures 156-159. The lyrics are: "Ott van, ott van! Ott va-gyon bi-zony-nyal, már meg-néz-tem, Ott van, ott van!". The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The dynamics are marked with *f* (forte) at the beginning of each line.

132. Angyalok és pásztorok, 156-159.

A pásztorok megrökönyödve látják, hogy a hirdetett isteni személy szerény körülmények között jelenik meg: a dallam a felénél megtörik, hangnemet vált (164-171. „*Jaj ott fekszik a jászolban...*”). Azután – vérmérsékletüknek megfelelően – a kisebbik együtt lelkendezik a másik bojtárral (Ms és S dallamkánonja, 163-176.), a gazda pedig tempósan, kétakkora léptekkel követi a lelkendezőket (A, 165-176.). A lassú lépések figyelmeztetését a diminuendo is aláhúzza (169-176.):

164.

Jaj, ott fek - szik a já - szol - ban, Bé - ta - kar - va posz - tócs - ká

Jaj, ott fek - szik a já - szol - ban, Bé - ta - kar - va posz - tócs - ká - ban,

a já - szol - ban. Jaj, ott fek - - - szik

133. Angyalok és pásztorok, 164-171.

A pásztorok *diminuendo poco a poco*, lélegzetvisszafojtva óvakodnak közelebb a jászolhoz, kívülről pedig halkán és bátorítóan újból megszólal az angyalok kara. A *p crescendo d'-d''* angyali oktáv alatt (177-183.) a pásztorok még megismélik előző dallamsoruk végét, majd *D*-dúrból egy fauxbourdon-szerű akkordcsúsztatással (182-183. „...ott fekszik!”) vezetnek rá a kétkórosos motetta fináléjára (184-216.). Figyelemre méltó az angyalkar eddig elvezető útja: első megszólalásuk (1-38.) *d''*, második (129-155.) *e''* hangon indult; harmadik bejelentkezésükkor (177.) most visszatérnek a *d''*-hez s rövidesen onnan is elrugaszkodva érkeznek meg a befejező *g''* harsogásáig. Az angyalkar továbbra is tartott, *f* zengő oktávja immár nemcsak énekel: a 'Gloria!' szó az eddigi kényelmesebb lassú helyett hirtelen gyors nyújtott ritmust, s ezáltal erőteljes rézfúvós jelleget kap (némelyik angyal nyilván elővette a trombitáját is). Alattuk megszólal a vezértéma első két sora, amikor azonban az angyalkar szólamai föllépnek a hangnem alaphangjára (191. *g'-g''*), akkor a dallam második fele is egy kvarttal följebbről indul, majd az iránya is megfordul, s így a zárlat emelkedésének leghatásosabb képviselője lesz. A dallam-törés ugyanis együtt ját a zárathoz vezető út hangnemváltásaival: a Coda elején (184- ) mintha még *d*-dórban lennénk, két sorral később (198-199.) a pásztori kar már *C*-dúr zárlatba fordul. Ez a *C*-dúr kitérés azután még szikrázóbb fényt ad a 208. ütemben végre megszólaló záró *G*-dúrnak, melynek alaphangját az angyalok már majdnem 20 ütem óta harsogják. Kodály egyszerű eszközök kombinált alkalmazásával kölcsönöz „szimfonikus” jelleget ennek a zárószakasznak. A pásztorok karának szólamai különféle párhuzamokban vagy kontrapunktikus menetekben éneklék a dallam sorait: találunk egyszerű tercpárhuzamot (184-185. S-Ms; 192-195. A-Ms; 197, A-Ms, 213. S2-Ms), szext-menetet (190-191. S-Ms, 213. S2-A2), kürtmenetet (209-210. Ms-A1-A2, 213. A2-A3), szembefordított szólamokat (188-189. S-Ms), s ezek kombinációját: kettős tercpárhuzamot egymással szemben vezetve (200-207, S-Ms, illetve A1-A2). Álljon itt

egy jellemző példa a Finale szakaszból, feszesen trombitáló angyalkarral, kürtmenetes és tercspárhuzamban szembe mozgó pásztori szólamokkal:

203. *f* *cresc.* *ff*

Glo-ri - a! Glo-ri - a! Glo-ri - a! Glo-ri - a! Glo-ri - a!

Glo-ri - a! Glo-ri - a! Glo-ri - a! Glo-ri - a! Glo-ri - a!

*cresc.* *ff*

di-a-dal - munk! di - a - dal - munk! Glo-ri - a!

di-a-dal - munk! di - a - dal - munk! Glo-ri - a!

di-a-dal - munk! di - a - dal - munk! Glo-ri - a!

134. Angyalok és pásztrok, 203-211.

További fejlesztő eszköz, hogy – amint a jelölésekből is kiderül – a záró szakasz faktúrája és dinamikája is folyamatosan szélesedik. A „pásztorok” kara a 199. ütemig még háromszólamú, folyamatos crescendo mellett a 200. ütemtől négy-, a 211. ütemtől pedig hatszólamúvá bővül, s előírt dinamikája az utolsó 15 ütemben *ff*. Mindezek fölött folyamatosan ott függ az angyalkar két szólamának oktávparhuzamban szóló fanfárja. A művet záró angyali fanfár és az alatta zúgó akkordsorozat is hosszú pillantást vet előre az éppen megszületett Jézus betlehemi jászolától a majdan föltámadó Jézus húsvéti diadaláig. E jézusi út lényegét a szöveg így fogalmazza meg a befejező könyörgésben: „*Légy mindenkor mi oltalmunk, halálunkkor diadalmunk!*”

## V.2. Jézus és a kufárok

Kodály 1934-ben hatalmas motettában dolgozta föl a templom megtisztításának történetét. A mű a zeneszerző egyik legnagyobb szabású *a cappella* kompozíciója. A darab alcíme (Ján. 2. 13) némileg megtévesztően jelöli a szöveg bibliai forrását. Bónis Ferenc elemzése<sup>179</sup> már fölhívta rá a figyelmet: a Kodály-mű szövege szó szerint egyetlen magyar bibliafordításban sem található meg. Honnan származik tehát a műben olvasható szöveg? Nyilvánvalónak tűnt, hogy a – filológusként is igényes – zeneszerző a legjobb forrásokból mérített. Ezért megkerestem és egymás mellé tettem a magyar biblia-hagyomány két legjelentősebb – és stílárisan egységes – alaplát, Károli Gáspár<sup>180</sup> és Káldi György<sup>181</sup> fordítását. A következő táblázatban található dőlt betűvel a motetta szövege – négy szakaszra osztva. Minden szakasz alatt (más-más háttérszínnel jelölve) elhelyeztem előbb Károli, majd Káldi fordításából a négy evangélium<sup>182</sup> megfelelő részletét. Az alapos összevetés eredményei: Kodály **a)** szokása szerint szuverén módon válogatott a szövegforrások között; **b)** nemcsak János szövegéből idézett, hanem a többi evangéliumból is átvett egy-egy mondatot, fordulatot vagy szót; **c)** jónéhány ponton maga illesztett olyan szót vagy kifejezést a szövegbe, mely egyik fordításban sem lelhető föl; **d)** elsősorban a Károli-fordítást idézte, s kevesebbszer nyúlt a Káldi-Biblia szövegéhez.

Emellett megállapítható, hogy **e)** egy bizonyos szövegrészlet („...és ott találá...”) csak János történetében szerepel; **f)** a mű zárórészének szövege („Hallván ezt...”) viszont éppen János (és Máté) evangéliumából hiányzik. A két fordítás párhuzamos szövegében dőlt és vastag betűvel szedtem a szavakat, melyek a kórusműben megtalálhatók. Kodály saját szavait viszont (melyek egyik fordításban sem lelhetők föl), aláhúzással jelöltem meg a kórusmű szövegében.

---

179 Bónis Ferenc: *Neoklasszikus vonások Kodály zenéjében* In *Hódolat Bartóknak és Kodálynak* Budapest, 1992. Püski Kiadó Kft. 122-126.o

180 „*Szent Biblia...*”: Károli (Károlyi) Gáspár (1529-1591) református pap munkája, az első teljes, magyar nyelvű bibliafordítás; 1590-ben készült el és Vizsolyban nyomtatták ki.

181 „*Szent Biblia*”: Káldi György (1573-1634) jezsuita szerzetes munkája, a katolikus egyház első teljes, magyar nyelvű bibliafordítása; 1626-ban készült el és Bécsben nyomtatták ki.

182 Az evangélisták nevét az elfogadott rövidítésekkel jelöltem.

Elközelge Húsvét és fölméne Jézus Jeruzsálembe, a templomba. És ott találá ökrök, juhok, galambok árusait, és ott terpeszkédtek a pénzváltók.

Mt 21. 12a És **beméne** Jézus az Isten templomába,  
 Mk 11.15a És **Jeruzsálembe** érkezének. És Jézus bemenvén **a templomba**,  
 Lk 19. 45a És bemenvén **a templomba**,  
 Ján 2. 13 Mert közel vala a zsidók **húsvétja**, és **felméne Jézus Jeruzsálembe**. 2. 14 **És ott találá** a templomban az **ökrök, juhok és galambok árusait és a pénzváltókat**, a mint ülnek vala:

Mt 21. 12a És **beméne Jézus** az Isten templomába,  
 Mk 11. 15a És **Jerusalembe** jövének. **És** bemenvén **a templomba**,  
 Lk 19. 45a És bemenvén **a templomba**,  
 Ján 2. 13 És közel vala a zsidók **húsvéte**, és **fölméne Jézus Jerusalembe**. 2. 14 És találá a templomban ökr- juh- és galambárusokat, és **ott ülő pénzváltókat**.

És kötélből ostort fonván, kihajtá őket a templomból, kavarog a barom, szalad a sok juh, szalad a sok árus. És a pénzváltók pénzét szerteszórá és asztalaikat feldönté.

Mt 21. 12b ...és kiüzé mindazokat, a kik árulnak és vásárolnak vala a templomban; és a **pénzváltók** asztalait és a galambárusok székeit felforgatá.  
 Mk 11. 15b ...kezdé kiüzni azokat, a kik a templomban árulnak és vásárolnak vala; a **pénzváltók** asztalait, és a galambárusok székeit pedig felforgatá;  
 Lk 19. 45b ...kezdé kiüzni azokat, a kik adnak és vesznek vala abban,  
 Ján 2. 15 **És kötélből ostort** csinálván, kiüzé mindnyájokat **a templomból**, az **ökröket** is a juhokat is; és **a pénzváltók pénzét** kitölté, az **asztalokat** pedig **feldönté**;

Mt 21. 12b ...és mind kiüzé, kik a templomban árulnak és vesznek vala, s **a pénzváltók** asztalait és a galambárusok székeit fölforgatá,  
 Mk 11. 15b ...kezdé kiüzni a templomban levő árusokat és vevőket, s **a pénzváltók** asztalait és a galambárusok székeit fölforgatá.  
 Lk 19. 45b ...kezdé kiüzni azokat, kik abban árulnak és vesznek vala,  
 Ján 2. 15 **És** kötélekből **ostort fonván**, mindnyájokat **kihajtá a templomból**, a juhokat és **ökröket** is, és **a váltók pénzét** elszórá, és **asztalaikat felforgatá**.

És a galambok árusinak monda: „Vigyétek el ezeket innét. Ne tegyétek atyám házát kereskedés házává.” Amazoknak monda: „Írva vagyon: az én házam imádságnak háza minden népek közt. Ti pedig mivé tettétek? Rablók barlangjává!”

Mt 21. 13 És monda nekik: Meg van **írva: Az én házam** imádság házának mondatik. **Ti pedig** azt latroknak **barlangjává tettétek**.  
 Mk 11. 17 És tanít vala, mondván nekik: Nincsen-e megírva: **Az én házam** imádság házának neveztetik **minden** nép között? **Ti pedig rablók barlangjává tettétek** azt.  
 Lk 19. 46 Mondván nekik: Meg van **írva: Az én házam imádságnak háza**; **ti pedig** azt latroknak **barlangjává tettétek**.  
 Ján 2. 16 **És a galambárusoknak** monda: Hordjátok **el ezeket** innen; **ne tegyétek** az én **Atyámnak házát** kalmárság **házává**.

Mt 21. 13 ... és **monda** nekik: **Írva vagyon: Az én házam** imádság házának hivatik; **ti pedig** azt latrok **barlangjává tettétek**.  
 Mk 11. 17 És tanít vala, mondván nekik: Nincs-e megírva, hogy **az én házam** imádság házának hivatik **minden** nemzeteknél? **Ti pedig** azt latrok **barlangjává tettétek**.  
 Lk 19. 46 mondván nekik: **Írva vagyon: Az én házam** imádság háza, **ti pedig** azt latrok **barlangjává tettétek**.  
 Ján 2. 16 És azoknak, kik a galambokat árulják vala, **monda: Vigyétek el innét ezeket**, és **ne tegyétek** az én **Atyám házát** kalmárkodás **házává**.



*Hallván ezt a főpapok és írástudók, el akarák őt veszteni mert félnek vala tőle. Mivelhogy az egész sokaság rajta csügg vala. Úgy hallgatá Őt!*

Mk 11. 18 És meghallák az **írástudók** és **a főpapok**, és tanakodnak vala, hogy mi módon veszíthetnék el őt. **Mert félnek vala tőle, mivelhogy az egész sokaság** álmélkodik vala az ő tanításán.

Lk 19. 47b **A főpapok** pedig és az **írástudók** és a nép előkelői igyekeznek vala őt elveszteni: 19. 48 És nem találták el, mit cselekedjenek; mert az **egész nép** ő **rajta** függ **vala**, reá hallgatván.

Mk 11. 18 **Hallván ezt a** papifejedelmek és **írástudók**, arra törekvének, mikép veszthessék el őt; **mert félnek vala tőle, mivel az egész** sereg csodálkozék az ő tudományán.

Lk 19. 47b A papifejedelmek pedig és az **írástudók** és a nép előkelői **el akarák őt veszteni**; 19. 48 de nem találhaták ki, mit cselekedjenek vele; mert **az egész nép** ő **rajta csügg vala**, hallgatván **őt**.

Megállapítottuk, hogy a zeneszerző többféle fordításból és azokon belül több evangéliumból merített. Ennek célja azonban nyilván nem a források keverése volt, hanem az, hogy lendületes, jól ritmizálható szöveg szülessék. E cél magyarázza, hogy a zeneszerző hol innen, hol onnan illesztett be, szükség esetén pedig maga pótolta egy-egy szót. A kompozíció két nagy igényű elemzése<sup>183</sup> is rámutat, hogy Kodály beavatkozása nyomán a bibliai szövegekből veretes prózavers született, melynek sorait sokszor akár skandálni is lehet. A zenei megfogalmazás a ritmizálásban hűségesen követi a szavak metrikus megjelenését (a szavak verstani és zenei ritmusa a teljes mű során 91 %-ban egybeesik). A dallamvezetés határozottan juttatja érvényre a mondat-hangsúlyokat, emellett számos esetben (59%) még az egyes szavak lejtését is pontosan követi.

A kórusmű kisebb-nagyobb szakaszai jól követhető határokat kaptak: néhol karakter- illetve tempóváltás (7/8; 20/21; 122/123. 157/158.), máshol kettős vonal (20/21; 96/97; 122/123; 157/158.) vagy jelentőségteljes szünet (83/84; 157/158; 172/173.) áll a formarészek végén. Ez a tagolás egyben értelmezi és tartalom szerint összetartozó egységekre osztja a szöveget; a táblázat tördelése is ezt a tagolást vette figyelembe. Eszerint a darab négy – méretében jelentősen eltérő – zenei egységre bontható, melyeket egy-egy rövid nyitó, illetve záró szakasz fog keretbe. Az elemzés során és a végén található összefoglaló ábrában a keretszakaszokat k<sup>1</sup> és k<sup>2</sup> jellel, a tartalmi-zenei egységeket római számokkal jeleztem.

183 Bónis Ferenc: *Neoklasszikus vonások Kodály zenéjében* In *Hódolat Bartóknak és Kodálynak* Budapest, 1992. Püski Kiadó Kft. 126.o; Eősze László: *Jézus és a kufárok. Kodály vegyeskari motettája* In *Örökségünk Kodály* Budapest, 2000. Osiris Kiadó 85.o

A kompozíció rövid, hét ütemes, *Andante* karakterű bevezetővel indul (1-7.), melynek dramaturgiai szerepe a történetmondás szabályai szerint a cselekmény idejének és helyszínének megjelölése. A zeneszerző – miként sok más művében – ezúttal is az *unisono* kezdést választotta. A kórus két, majd három szólama mindaddig együtt halad, míg föl nem hangzik a helyszín neve (4.). A szent város nevét a hirtelen öt szólamra osztódó kórus egy *B-f-d'-a'-f''* szeptim-harmóniával mondja ki. A folytatás erről a szeptimről induló mixtúra-sort kap, mely először *C*-dúron át *D*-dúrba mozdul, majd visszafordul és *C*-, *B*- és *Asz*-dúr érintése után *G*-dúron áll meg. Ez utóbbi akkordsorozat – a harmóniák lassú gördülése, tágas fölépítése és a fölöttük állva maradó szoprán *d''* hangjának színező hatása révén – érzékletesen idézi a templom ünnepélyes és hűvös légkörét (4-7. „*Jeruzsálembe, a templomba.*”). Íme a nyitó szakasz egyszerűsített összefoglalása:

135. Jézus és a kufárok, 1-7.

A bevezető után következik a darab szereplőit bemutató I. rész (8-20.), mely két kis imitációs szakaszt foglal magába. A cselekmény kezdetét az élénkebb tempó (*Animato*, majd *piú mosso* ♩ = 120), a polifonikus szerkesztésmód és az apró értékekből álló szaporább ritmus nyomatékosítja. A kereskedők bemutatásához használt, tizenhatodokból álló figura pontos jelentése a későbbiek során válik egyre világosabbá. Most csak annyit érzékelünk, hogy a kép meglevenedik (8-10. „*És ott találá ökrök, juhok, galambok árusait...*”):

136. Jézus és a kufárok, 8.

137. Jézus és a kufárok, 9.

138. Jézus és a kufárok, 10.

Azonnal érthető viszont a második imitáció-sorozat (11-18. „*És ott terpeszkedtek a pénzváltók.*”) témájának zenei képe: az asztalaik mellett pöffeszkedő pénzemberek széles testtartását a *marcato* indított negyedek sora idézi. A súlyos negyedlépések után a 'pénz' szó megjelenésekor újból és újból tizenhatod-menetet hallunk, s egycsapásra válik világos-

sá a hallgató előtt az előző szakasz (8-10.) pergő ritmus- és dallamfigurájának jelentése és az imitáció-sorozat piaci tumultusa is. Következő kottapéldánk bemutatja az újabb témát és egy imitációs ütemet idéz föl:

11. B.

és ott ter - pesz-ked-tek a pénz - vál - tók,

139. Jézus és a kufárok, 11-12.

18.

és ott ter - pesz-ked-tek a pénz - vál - tók,

140. Jézus és a kufárok, 18.

Az I. rész (8-20. ütem) során a kezdet *d*-alaphangneméből is kilépünk: a formarész végén *g*-moll domináns szekund-akkordhoz érkezünk. Ez a zárlat technikai szempontból is izgalmas: mind a négy szólam a témát éneкли – a szoprán és az alt az eredeti témát kvartpárhuzamban, a tenor és a basszus a téma tükörfordítását tercpárhuzamban. (19-20. „*És ott terpeszkedtek a pénzváltók.*”):

19.

ott ter - pesz - ked - tek a pénz - vál - tók

141. Jézus és a kufárok, 19-20.

A kompozíció – jelentésében és ütemszámában – legnagyobb szabású, II. formai része kezdődik, amely ugyanúgy két kisebb önálló szakaszra bontható, mint a motetta előző része (21-83. | 84-122.). A formai metszetet az előző rész záróhangján elhelyezett *fermata*, az újabb tempóváltás (*Con moto*, ♩ = 160) és a metrumváltás mellett új hangnem (*c*-moll) jelzi; ez utóbbiról előjegyzés is tájékoztat. A templom megtisztítása nagyszabású és mozgékony zenei kép: egy fugato, melynek témáját (*f*<sup>1</sup>) a basszus után – egy kvinttel följebb – a tenor-alt kettőse, végül – újabb kvinttel magasabban – a szoprán mutatja be (21-28. B, 28-35. AT, 35-42. S).

21. *f marcato*

És kö - tél - ből os - tort fon - ván ki - haj - tá ó - ket a tem - plom - ból,

142. Jézus és a kufárok, 21-28.

A téma telitalálata: Alapvető építőeleme egy rövid, háromhangos dallam-motívum. A motívum három, egyre magasabb megjelenése (22.  $e_b-d-c$ ; 23-24.  $a_b-g-f$ ; 25.  $d'-c'-g$ ) energiával tölti meg, a negyedik (27-28.  $g-f-c$ ) pedig lezárja a témát. Az pedig, hogy a motívum négy megjelenése háromféle ritmust kap, s belépéseik egyre táguló hangközökben követik egymást ( $e_b-a_b$  – kvart /  $a_b-d'$  – triton /  $d'-g$  – kvint), a téma izgatottságát fokozza (143.)

A téma első három megjelenése után átvezető szakasz következik, melynek alapja egy egyszerű pentachord-motívum imitatív fejlesztése (42-53. „*Kavarog a barom... szalad a sok árus...*”). Ez a motívum tizennyolc alkalommal tűnik föl a négy szólamban (144.)



143. Jézus és a kufárok, a háromhangos motívum



144. a pentachord-motívum

E motívum szavai nem szerepelnek a Biblia eredeti szövegében, betoldásuk Kodálytól származik. A beillesztésre Eősze László tanulmánya ad találót magyarázatot. A zeneszerzőnek olyan dallamfigurára volt szüksége, „...*amely »kattogó«-»zakatoló« nyolcadaival igen alkalmas az imitációs feldolgozásra.*”<sup>184</sup> A motívum ezután a fúgatéma újbóli – immár torlasztott – megjelenései (53-61. ST / 60-68. BA) alatt sem tűnik el, s végül egészen a *fff* hangerejű zárlatig rohog (68-83.). A kialakuló zenei freskó rendkívül kifejező: az átvezető motívum motorikus, kánonszerű ismételtetése a vásári sokadalom zürzavarának hű képe; az össze-vissza futkosó árusok és állataik fölött pedig időről-időre láthatóvá (hallhatóvá...) válik a rendet teremtő fúgatéma, melynek mozgása érzékletesen rajzolja a Krisztus kezében kibomló ostor fonadékait.

A jézusi rendteremtés újabb látványos gesztusait a 84. ütemben induló újabb imitációs szakasz keretében meséli el a zeneszerző (84-96. „*És a pénzváltók pénzét szerteszórta,*”). A témát ( $f^2$ ) előbb a szoprán és a tenor párosa mutatja be oktáv-*unisono* (84-88.), azután az alt-basszus oktáv-kánonban (88-93.), harmadjára a szoprán-tenor oktáv-kánonjához az alt harmadik kánonszólammal, kvintben csatlakozik (92-96.). A *fugato* témája jó ismerősünk: a 'pénzváltók' megnevezésekor ugyanazt a figurát halljuk, mely már a mű elején ehhez a

184 Eősze László: *Jézus és a kufárok. Kodály vegyeskari motettája* In *Örökségünk Kodály* Budapest, 2000. Osiris Kiadó, 87.o

szóhoz kapcsolódott (pl. 12. S), a 'szerteszórá' e figura variálásával sokszorozza 'pénn-eső-vé' az egyes pénzdarabok gurulását:



145. Jézus és a kufárok, 84-88.

Ennek az illusztratív eszköznek egyik legjelesebb előzménye a János-passió 54. számú fúgatétele (szövege: *Lasset uns den nicht zerteilen, sondern darum losen, wess er sein soll* = *Ne hasítsuk szét, hanem vessünk sorsot, hogy kié legyen...*). A katonák kockát vetnek Krisztus köntöse fölött és Bach tizenhatod-menetekre bízza a kocka perdülésének megjelenítését:



146. Bach: **Johannes-Passion**, 54. Chor – 6-7.

Az I. szakaszt idézi a folytatás is: az apró pénzek szétszóródásának szapora ritmusú motívumai mellett itt is föltűnik egy másik szélesebb lépésű téma (97-108. „*És asztalaikat fel-dönté.*”). A téma külső megjelenését – üres kvintekben való, *marcato* megszólaltatását – ezúttal is a szövegben megjelenő tárgyak, illetve azok súlya, borulásuk nehézkes dörrenése diktálja. E tekintetben a részlet a „terpeszkedő” pénzváltókat az I. részben megjelenítő zenei figura (11-18.) párja:



147. Jézus és a kufárok, 97-101.

A kórusmű II. szakaszát a *fugato*-témák ismételt földézése zárja. A négy szólam előbb párokban, *quodlibet*-szerűen szólaltatja meg a fúgatémákat: a tenor-basszus kettőse az  $f^1$  témát, a szoprán-alt párosa pedig az  $f^2$  témát énekli (108-114.):

108. S+A

És a pénz - vál - tók sok pénz - zét szer - te - szó - - - rá,  
És kö - tél - ből os - tort fon - ván ki - haj - tá ő - ket a tem - plom - ból,

## 148. Jézus és a kufárok, 108-115.

Majd végezetül a II. rész a jellegzetes nagy „*kodályi unisono*” mintájára zárul: a négy szólam hármast oktávparhuzamban éneklie a f<sup>1</sup> vezértémát (115-122.).

A motetta III. szakasza (123-157.) *fermata* révén meghosszabbított záróhang és kettős vonal után, lényegesen lassabb tempóban (*Calmato*) indul. A krisztusi tanítás szereposztása hagyományos: Jézus szavait a basszus intonálja, a körülötte álló és a szavakat visszhangzó tömeg a másik három szólam hangján szólal meg. A tanítás két gondolatsorát egy-egy csendes *recitativo* vezet be (123-126. A „*És a galambok árusinak mondá*”; 137-138. S „*Amazoknak mondá*”). Az első tanítás szelíd rezignációt áraszt: dallama magasról indul, s az ostort letevő Jézus indulatainak lassú csillapodásával együtt egy oktávnyit (*a-A*) ereszkedik. A szavakat visszhangzó tömeg első reakciója riadt: a fősó szólamok első három harmóniájára szekundsúrlódás vet árnyékot. A visszhang harmóniai ezután tiszta hármashangzatokká világosodnak. További beszédes momentuma ennek a résznek egy hajlítás Krisztus szavaiban (134. B „... *kereskedés házává*.”): a négy tizenhatodból álló kis képlet eddig már három alkalommal társult az árusok és a pénzváltók nevének említéséhez, vagy a pénz gurulásának képéhez.<sup>185</sup> Az alábbiakban fölidézem az előző három hasonló motívumot is:

134.

ke-res - ke - dés és ott ta-lá - lá. És a pénz - vál - tók szer - te - szó - - - - (rá)

## 149. Jézus és..., 134. 150. Jézus és..., 7-8. 151. Jézus és..., 84-85. 152. Jézus és..., 87.

A második tanítás során a csendes feddésből indulatos felelősségrevonás lesz. A krisztusi basszus-szólo itt mélyről indul (legalsó hangja A), s a *p* kezdéstől folyamatos fokozással a szólam számára drámai kihívást jelentő *ff e'* hangig emelkedik (148. „*Rablók*...”). A

185 A motetta I. részében, a 11-20. ütemek között („*És ott terpeszkedtek a pénzváltók*”), majd a II. forma-rész második szakaszában a 84-96. ütemek között („*És a pénzváltók pénzét szertesórá*”).

szóló dallami és dinamikai fokozását a kíséretben a zeneszerző még egy eszközzel tetézi: a visszhangozó szólamok eleinte 4 negyed távolságban követik a basszust (139-145. „*Írva* *vagyon...*”), a „*mivé tettétek?*” kérdésre 2 negyed (146-147.), az indulatos „*Rablók...*” kifejezésre pedig (148.) már csak 1 negyed késéssel érkezik a visszhang:

153. Jézus és a kufárok, 139-140.

154. Jézus és a kufárok, 146-147.

155. Jézus és..., 148.

A csúcsponttól csak lefelé vezet út: a szakasz lezárásáig a basszus háromszor ismétli meg a „*rablók barlangjává*” szavakat – egyre lejjebb indítva (148. *e'*; 150. *d'*; 154. *g*) és fokozatos *diminuendo* mellett. A döbrent tömeg csak a 'rablók' szót ismételteti hol kromatikusán, hol nagyszekund lépésekben lefelé mozgó moll- és bővített akkordokkal, melyek a formarész végén csöndesülnek dúr-harmóniává.

A mű IV. szakasza (158-172.) kettős vonal és együtemes teljes szünet után, ismét új, kisebb mozgékonyabb tempóval kezdődik. A mély szólamok már az eseményeket gyanakodva szemlélő farizeusok mormogását idézik (159-161. „*Hallván ezt a főpapok és írástudók...*”), ám a szoprán és a tenor váratlanul erre is így válaszol: „*Rablók!*” Akár hihetnénk, hogy még mindig az előző kiáltás utolsó visszhangját halljuk, ám a folytatás cáfolja ezt. Az alsó szólamokban megszólaló következő mondat alatt a fősók energikus, *marcato* modorban újra és újra, nyolcszor elismétlik: 'rablók'. A szó így nem eltévedt visszhang többé, hanem a Jézus elvesztésére szövetkezők minősítése:

156. Jézus és a kufárok, 161-164.

A nyolc ütemnyi záró részt (173-180.) nemcsak mérete és helyzete vonja párhuzamba a hétütemes nyitó résszel. Egyszólamú indításából három ütem leforgása alatt (173-176. „Mivelhogy az egész sokaság rajta csügg...”) ugyanaz a *B*-re épített szeptimakkord bomlik ki, melyet a nyitó szakasz 'Jérusálembé' szavának első tagján hallottunk. A *B-f-d'-a'-f'* harmónia ezúttal a Jézusra vonatkozó 'rajta' szóhoz fűződik. Az akkord-egyezésre maga zeneszerző is fölhívja a figyelmet egy váratlan *Lento* utasítással és metrumváltással. A harmóniai összefüggés a katekizmus egyszerűségével fogalmazza meg: a régi törvényt, a régi szentséget (Jeruzsálem) új váltja föl (Jézus). Ennek boldog fölismerése árad ki a befejező akkord-sorban, mely az ellenirányban vezetett basszus és szoprán között egyre szélesebbre bontakozik ki. Az ötszólamú *Desz*-dúr (178.) és a hétszólamú *Esz*-dúr (179.) után végül a 11 elemből (180.) épített fényes *D*-dúr harmóniához érkezünk:

\*) Elképzelt hang

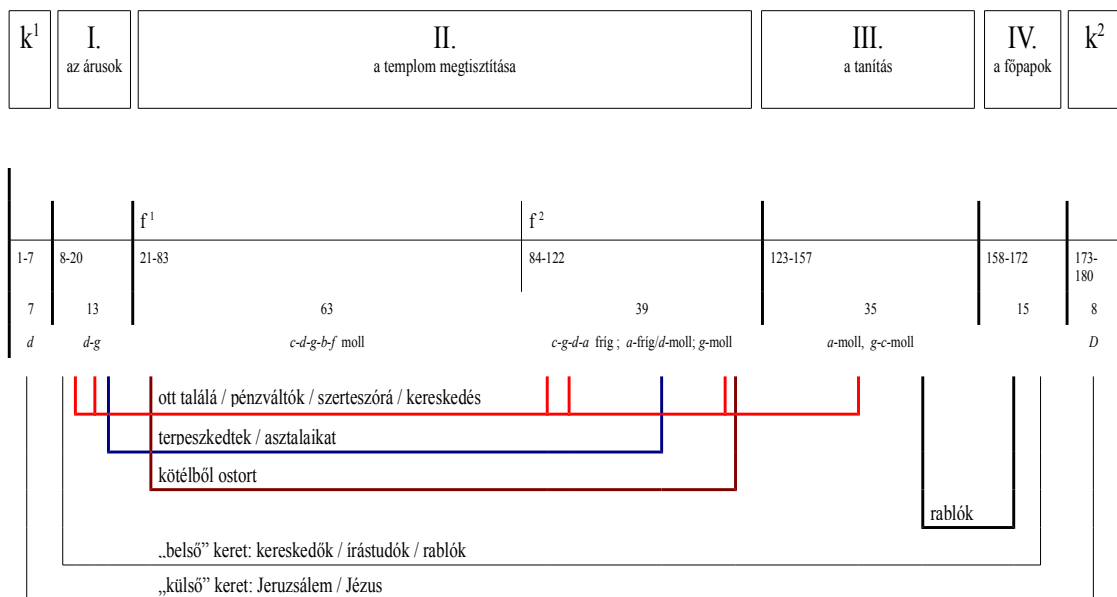
157. Jézus és a kufárok, 173-181.

A hosszú kompozíció szerkezetét a világos tagolás mellett a befogadóra észrevétlenül ható belső összefüggések is szervezik. Ezek között vannak olyanok, melyeket inkább csak a kotta tanulmányozása fed föl: ilyen az utolsó ábrában  $k^1$  és  $k^2$  betűkkel jelölt két keretszakasz kapcsolata, vagy az I. és IV. rész (kufárok [=] farizeusok) ki-nem-mondott tartalmi összefonódása. A szóban forgó formarészek a méretek, az alkalmazott zenei eszközök és a dramaturgiai elhelyezkedés révén kétszeresen is keretbe foglalják a művet. Más zenei eszközök a szöveg értelmezésében játszott szerepükkel szervezik egységessé Kodály motettáját: ilyen a homofónia és a polifónia közötti „munkamegosztás” a statikus és dinamikus szövegrészek megszólaltatásában, a terpeszkedő kereskedőknek és súlyos asztalaik borulásának két különböző helyen is föltűnő zenei képe, a pénz, a szétguruló pénz és a kereske-



dés jellemzését három alkalommal is szolgáló illusztratív figura, vagy a keret-szakaszokban elhelyezett mély értelmű harmónia-páros. Az egységesség érzetét adja az is, hogy a zeneszerző a hosszú, kéttagú II. rész (a templom megtisztítása) végén a két szakasz-nyitó fűgatómábol quodlibetet szerkeszt. További belső összefüggések húzódnak a krisztusi tanítás két gondolatának visszhang-effektusai és a 'rablók' motívum mély értelmű célzást is rejtő ismétlődései, vagy a motetta nyitó és záró *D* hangneme között.

Az alábbi elemző ábra vázlatosan tartalmazza a legfőbb összefüggések jelzését. Az ábra az ütemek számát tekintetbe véve arányos, némileg mégis megtévesztő: Az aránytalanul nagy méretűnek tűnő II. rész a gyors tempó miatt másodpercekben számlálva nem hosszabb, sőt rövidebb mint a III. Ezt tekintetbe véve a kompozíció dinamikus középpontja Krisztus tanításának kulcsmondata („*Az én házam imádságnak háza*”) és szenvedélyes fölkiáltása („*Rablók barlangjává*”) közé esik.



### V.3. A 114. genfi zsoltár

A mű a Budapest-Pozsonyi úti református templom világháború után helyreállított orgonájának ünnepélyes fölszentelésére készült. A templom kórusának vezetője, Arany Sándor 1948-ban kereste meg Kodályt, hogy orgonakíséretes ünnepi vegyeskart kérjen tőle, s fölkéréséhez csak annyit fűzött: szeretné, ha a mű alapja valamelyik genfi zsoltár lenne. A szöveget ezután a zeneszerző választotta, s választását jól indokolhatja a zsoltár Szenci Molnár Alberttől származó alcíme: „*Hálaadása az Izrael népének*”.

A szöveg a bibliai Zsoltárok könyvének 114. fejezete, illetve annak rímes versbe szedett francia fordítása, melyet Clement Marot készített a genfi zsoltároskönyv<sup>186</sup> számára. Szenci Molnár Albert magyar fordítása 1606-ban készült és 1607-ben jelent meg először, Psalterium Ungaricum címmel<sup>187</sup>. A szöveg műfaja óda. A zsoltár dallama hatsoros dór melódia; szerzője a genfi zsoltároskönyv egyetlen igazán ismert komponistája, Louis Bourgeois.

A kórusmű írása előtti évtizedek során forgalomban és használatban volt református énekeskönyv a zsoltárt mindössze egyetlen, összefoglaló versszakkal, megváltoztatott szótagszámú sorokkal, más rímképlettel és nem saját eredeti dallamával, hanem a 80. zsoltár melódiájával közölve. A református egyház Csomasz Tóth Kálmán vezette zenei munkaközössége éppen 1948-ban, a földolgozás elkészülte idején fejezte be gyülekezeti énekeskönyvének átdolgozását. Ebben a 114. zsoltár „visszakapta” saját dallamát és mind a négy versét. Kodály mindenesetre visszatért a Szenci-féle eredeti szöveghez, illetve annak az új énekeskönyvben megjelent frissített változatához. Földolgozása a zsoltár teljes szövegét megszólaltatja.

Alább párhuzamosan közlöm a Kodály-mű szövegét és Szenci eredeti fordítását – érdekességképpen fölidézve azt az írásmódot is, amelyet az első kiadás alkalmazott. A két szöveg közötti különbségek döntő része az 1607 óta bevezetett helyesírási szabályokból fakad. Ha az írásmód változásaitól eltekintünk, akkor csak négy sort találunk, ahol a zeneszerző

186 *Les pseumes mis en rime Francoise par Clement Marot et Theodore de Beze*; Genève 1562

187 Pfalterium Ungaricum. | SZENT DAVID KIRALYNAC ES PROPHE TANAC SZAZ | ötven SOLTARI AZ FRANCAI | notáknac és verfeknek módjokra moft | úyonnan Magyar verfekre fordí- | tattac es rendeltettec, | az | Szenci MOLNAR ALBERT által. MDCVII. | HERBORNABAN | Nyomtatattot Hollos Christof által.

módosította a szavakat. A szöveget mind a négy módosítás frissítette és érthetőbbé tette. A változtatásokat az eredeti szövegben vastag betűvel jelzem.

- |  |   |
|--|---|
| <p>1. <i>Hogy Izrael kijött Egyiptomból,<br/>Az idegen népnek országából,<br/>Megtére Jákób háza.<br/>Júdát Isten magának szentelé,<br/>Az Izraelt országul fölvevé,<br/>Ő lőn nekie Ura.</i></p> <p>2. <i>A tenger ezt látván, hátra álla.<br/>A Jordán vize visszafordula,<br/>Mind hátra sietének.<br/>A hegyek szökdöstek, mint a kosok,<br/>És a halmok, mint a juh bárányok,<br/>Magasan szökdösének.</i></p> <p>3. <i>Mi lelt téged, tenger? Mit térsz hátra,<br/>Mi lelt téged, Jordán? Ki űz vissza,<br/>Hogy elszaladsz oly igen?<br/>Mért szöktetek hegyek, mint báránykák,<br/>És ti halmok, mint a kis juhocskák,<br/>Mért szöktök ilyen fennen?</i></p> <p>4. <i>Az Úrnak haragos színe előtt,<br/>Jákób Istene haragja előtt,<br/>Mind e föld megrettenjen!<br/>Ki a kösziklát tóvízzé teszi,<br/>Forrásnak útját kőben repeszi,<br/>Hatalmas erejében.</i></p> | <p>1. HOgy Izrael kijött Egyiptombol,<br/><b>Holott az nép idegen nyelven szol,</b><br/>Megtére Jacob Háza,<br/>Judát Isten magánac szentelé,<br/>Az Izraelt országul fölövövé,<br/>Oe lön nékie Ura.</p> <p>2. Az tenger ezt látván hátra álla,<br/>Az Jordán vize <b>félen fordula,</b><br/>Mind <b>hátra</b> sietének,<br/>Az hegyec szökdöstec mint az kosoc,<br/>Es az halmoc mint az juh bárányoc,<br/>Magassan szökdösének.</p> <p>3. Mi lelt téged tenger? mit térsz hátra,<br/>Mi lelt téged, Jordán? ki űz vissza,<br/>Hogy elszaladsz illy igen?<br/>Mit szöktetöc hegyec mint báránkác?<br/>Es ti halmoc mint az kis juhoczák<br/><b>Miért szöktöc illy fönnyen?</b></p> <p>4. Az Urnac haragos szine előtt,<br/>Jácob Istene haragja előtt,<br/>Mind ez föld megrettenylen.<br/>Ki a kösziklát Tóvízzé teszi,<br/><b>Az kemény követ vízzé ereszti</b><br/>Hatalmas ereiben.</p> |
|--|---|

Az ünnepi alkalom (orgonaavatás) miatt a kompozíció kísérő szólama a zeneszerzőtől külön figyelmet kapott. A mű hét ütemes orgonaelőjátékkal kezdődik. Ennek fanfár-szerű nyitó ütemei (1-4.) röviden előlegezik a várható viharos eseményeket, ám az 5-7. ütemben az orgona visszahúzódik és alázattal a kórusra irányítja a hallgató figyelmét.

Az első versszakban (8-19. ütem) a helyzetismertetés tényszerűségét az egyszerű, homofónikus földolgozásmód szolgálja, mely kiemeli és könnyen érthetővé teszi a szöveget, s ezzel bevezeti a hallgatót az események színpadára. A kíséret az egész első versszakban háttérben marad és csupán harmóniai támaszt ad a kóruszólamoknak. A dallamsorok közötti együtemes szünetekben azonban egy-egy dallamfigura továbbformálásával már jelzi, hogy rövidesen több figyelemre tart igényt.

A második strófát határozott pedál-menet készíti elő (19.), ezután képek sora jellemzi a zsidó nép csodálatos szabadulásának eseményeit. A tenger kettényílását és a Jordán folyó

megfordulását a dallam első három sorát megszólaltató *f unisono* adja hírül (20-25. ütem), a nyolcadokból álló, a föl-le mozgó pedálszólam az egész következő szakaszban (20-26.) tengerként morajlik; kottaképeivel pedig hullámokat is rajzol a zoltárdallam alá:

19. kar unisono:  
pedál szólam: A tenger ezt lát - ván hátra ál - la, A Jordán vi - ze vis - sza - for - du - la, Mind hátra si - e - té - nek.  
*f legato*

158. A 114. genfi zoltár, 19-26.

A versszak második felében (26-31.) a dallamot éneklő nőikar és a fél ütemmel később belépő, tercpárhuzamban megszólaló férfikar ritmuskánonja számol be az isteni paranccsal fölzaklatott természet különös tüneményeiről. Ezalatt az orgonaszólam másfél ütem erejéig hirtelen elhallgat, azután viszont szokatlan és virtuóz eszközzel él: a riadt állatok módjára megmozduló hegyek és halmok szokatlan mozgását előkéekkel nyerssé rajzolt pedálfigurák ábrázolják (27-31.).

159. A 114. genfi zoltár, 27-30.

A strófát nyitó *unisono* drámai erejét Kodály két eszközzel növelte meg. Egyrészt, az eredeti zoltárdallam negyedekből és nyolcadokból álló kiegyenlített ritmusait a szöveg néhány pontján a magyar lejtésnek megfelelően nyújtott (21. „*hátra-áll*”), vagy éles ritmussá (22. „*vize*”) alakította. Másrészt, az első sorban a dallamot is megváltoztatta, így az hamarabb és meredekebb ívben éri el az alaphang oktávját. Hasonló szuverenitással módosította a zeneszerző a harmadik versszak kezdetét is. Izgalmas összevetni a három versszak nyitó ütemeinek (1. vers: 8-11., 2. vers: 20-23., 3. vers: 32-35.) képét, melyen csillaggal jelöltem meg, ha valamelyik szótag más ritmusértéket vagy más hangmagasságot kapott, mint a főtéma megfelelő szótagja. A következő kottapéldában jól követhető, hogy a szerző hányszor és miként avatkozott be a ritmusba a beszédszerű deklamáció kedvéért. A kimetszett 4-4 ütemben 16 hang ritmusértéke és 3 hang magassága változott (a teljes kompozícióban még további 5 hasonló ritmusváltozást találunk a főtéma hangjain):

Hogy Iz - rá - el ki - jött E - gyip - tom - ból, az i - de - gen nép - nek or - szá - gá - ból  
 \* \* \* \* \*  
 A ten - ger ezt lát - ván, hát - ra - ál - la, a Jor - dán vi - ze visz - sza - for - dú - la  
 \* \* \* \* \*  
 Mi lelt té - ged, ten - ger, mittérsz hát - ra? Mi lelt té - ged, Jor - dán, ki úz visz - sza?

160. A 114. genfi zsoltár, 8-11; 20-23; 32-35.

Mint látható, a harmadik versszak (32-44.) a dramaturgia klasszikus szabályai szerint egy kvinttel magasabbra modulál, egyidejűleg azonban a *cantus firmus* egy oktávot és egy kvartnyit zuhan is, mert a strófa első felében (32-37.) a zsoltárdallamot a basszus énekli. A szerkesztésmód itt polifonikus, hiszen homofóniában a mélyen elhelyezett dallam nem érvényesülhetne. A *cantus firmus* a pedálszólam is támogatja, ehhez a kíséret felső szólama energikus tizenhatod-menetet játszik (32-37.). A strófa második szakaszában ismét kánon épül a dallamot éneklő alt és az öt tonálisan imitáló szoprán között (39-44.). Az orgona felső szólamának mozgása a tizenhatod-sorozat után játékos daktilusokká szelődik, melyek a strófa zárásáig kísérik a nőikar kánonját. A kottapélda a jobb kéz mozgását és a pedálszólamot mutatja be:

161. A 114. genfi zsoltár, 35-37.

A darab csúcspontját jelentő záró versszak hangulatának előkészítését a zeneszerző mindössze egy ütemnyi bevezetőre bizza. Az eredeti hangnembe visszatérő strófa (45-58.) zeneileg a második szakaszra rímel. Ismét az orgona pedálszólamának dübörgése vezeti be a dallamot, melynek első három sorát a teljes kar újból hatalmas *unisono*-ba tömörülve énekli (45-50.). Ám míg a második strófában a mélybasszus még csak nyolcadokat játszott, itt már tizenhatod-menetet hallunk. A versszak második fele itt is polifonikus, de a dallam a basszusban marad, így a szoprán és a tenor is lehetőséget kap arra, hogy a felső *a*-ig fölnyúló ellenszólammal járuljon hozzá a nagyszabású zárókép zenei illusztrálásához. A kísé-

ret feszültségét azzal fokozza a zeneszerző, hogy folyamatosságát egy-egy negyed-, nyolcad- vagy tizenhatod értékű szünettel olykor megszakítja. A váratlan megtorpanások és újraindítások markáns hangsúlyokat adnak a kíséretnek, mely így még a kórus himnikus magasságban kiszélesedő záró sorai alatt is képes világosan megrajzolni az isteni szabadítás földrengést idéző erőit. (Az utolsó kottapélda ismét az orgona legfelső és pedálszólamának párosát mutatja be):

162. A 114. genfi zsoltár, 47-54.

A darab szerkezete kiegyensúlyozott és világos. A négy strófa földolgozása arányos, mindegyik 12 ütemnyi hosszú, csak a dinamikai súlypontban álló III. vers nyúlik meg egy ütemmel hosszabbra. Az egész művet rövid elő- és még rövidebb utójáték fogja közre (az utójáték valójában a 4. versszakból kifejlesztett *Coda*). A kórus kezelésében Kodály rendkívül hatásosan alkalmazza a többszólamú szerkesztés eszközeit. Az első versszak teljesen különbözik a többitől: szerkesztése homofonikus és egyöntetű. A második, harmadik és negyedik vers két félstrófára tagolódik. A másodikban a dallam első fele *unisono*, második fele pedig imitáció formájában szólal meg (kétszólamú kánon a nőikar és a férfikar között). A harmadik strófa mindkét tagja polifonikus: első felében a basszust követi laza kánonban a három felső szólam, második felében pedig az alt és a szoprán énekel kvart-kánont. A negyedik – csekély változtatással – utánozza a másodikat: *unisono* indul, és kánonszerű imitációval folytatódik, de ezúttal a kánon háromszólamú lesz, a basszust előbb a tenor, majd a két női szólam követi. Az így létrejövő hídforma végső megerősítést kap: a záró versszak utolsó ütemében a négy szólam visszatér a homofóniához.

A kompozíció dramaturgiai középpontja a harmadik strófa. Erre utal, hogy mindkét féldallama polifonikus formában szólal meg; ezt jelzi az egy ütemnyi méretnövekedés (átve-



## V.4. Isten csodája

A zeneszerző a második világháború éveiben egész sor Petőfi-verset dolgozott föl. Két vegyeskar – *A székelkekhez* és a *Csatadal* – született 1943-ban, az 1944-es évben pedig két férfikar – az *Isten csodája* és a *Rabhazának fia* – került ki Kodály műhelyéből. A szerzőtől származó följegyzés nem maradt róla, csak sejteni lehet, hogy Kodály milyen okkal és céllal nyúlt Petőfi verseihez: a költemények mindegyike a nemzeti sorsról vagy az egyén és a haza viszonyáról beszél. Ezek a kérdések egyaránt foglalkoztathatták a nemzete sorsáért aggódó két alkotót: a zeneszerzőt a világháború éveiben, a költőt 100 évvel azelőtt (a vers 1846 januárjában készült). A Petőfi-kórusok sorának egyik legjelentékenyebb darabja az *Isten csodája*.

A költemény a Himnusz mintájára a magyar történelem néhány eseményének példáiból von le tanulságokat. A szöveg strófái között az első öt versszakban érzelmi és értelmi összefüggést teremt egy refrén-szerű zárósor: „*Isten csodája, hogy még áll hazánk!*” A vers végső kicsengése mégis bizakodó. Az utolsó versszak záró sora a refrén pozitív változata; nem kijelentés, hanem felhívás: „*Emberségünkből álljon fönn hazánk!*” A kórusmű szövegét és a költemény eredetijét az alábbiakban ezúttal is párhuzamosan közlöm. A kettő összevetéséből kiviláglik, hogy a zeneszerző egyet kihagyott a versszakok közül, a többi – egyetlen szótól eltekintve – változtatás nélkül dolgozta föl. A refrén sorsa változatosabb: az első strófában még csak egyszer, a második, harmadik és negyedik strófában már kétszer hangzik el: ezzel a zeneszerző növeli az ismétlődő üzenet jelentőségét. A záró versszakban megjelenő bizakodó refrén-variáns még nagyobb hangsúlyt kap: szövegét a kar négyszer énekli el.

A következő ábra világosan mutatja a darab szerkezetét, s rávilágít, hogy a zeneszerző miként lesz a szöveg „társszerzője”. Azáltal, hogy Kodály kihagyott egyet a tragikus, önváddal teli versszakok közül és megnövelte a záró versszak méretét, átrendeződnek a mű belső értelmi-érzelmi arányai, így a tragikus szöveg pozitív végső nyomatékot kap. A bizakodó záró strófa majdnem egyharmadát foglalja el az ötstrófás kompozíciónak (37/119 = 31%). Még árulkodóbb, hogy a tragikus refrén hét alkalommal tűnik föl, az utolsó, serkentő refrén-variánst pedig négyszer ismételteti meg Kodály.



1.	2.	3.	4.	5.
21	19	23	19	37

-17.	18-21	22-32	33-36	37-40	41-55	56-59	60-63	64-74	75-78	79-82	83-100	101-105	106-8	109-114	115-119
17	4	11	4	4	15	4	4	11	4	4	18	5	3	6	5

„Isten csodája...” refrén					„emberségünköl” refrén				
---------------------------	--	--	--	--	------------------------	--	--	--	--

Az alábbiakban párhuzamosan követhető a férfikar és az eredeti költemény szövege:

- |  |  |
|--|--|
| <p>1. <i>A meddig a történet csillaga<br/>Röpíti a multakba sugarát:<br/>A szem saját kezünkben mindēnütt<br/>Saját szívünkre* célzó gyilkot lát,<br/>S ez öngyilkos kéz hánszor szálla ránk!...<br/>Isten csodája, hogy még áll hazánk.</i></p> <p>2. <i>Így hordozunk sok százados sebēt,<br/>Keblünk soha be nem gyógyulhatott;<br/>Mérget kellett mindēnkor innia,<br/>Ki sebeinkre önte balzsamot.<br/>Valami rossz szellemtől származánk!<br/>Isten csodája, hogy még áll hazánk.</i></p> <p>3. <i>Itt foly Sajó... oly görbén kanyarog,<br/>Mint ember, aki görcsben haldokol.<br/>Ott haldokoltunk, vérünk ott szívá*<br/>Az óriási nadály, a mogul,<br/>S holttesteinket fölfalá a láng!<br/>Isten csodája, hogy még áll hazánk.</i></p> <p>4. <i>S ott van Mohács... ott nyomta a királyt<br/>Sárkoporsóba páncéla s lova,<br/>S készült számunkra a ledölt király<br/>Kardjából a rettentő zabola,<br/>Melytől még most is ég és vérzik szánk!...<br/>Isten csodája, hogy még áll hazánk.</i></p> <p>5. <i>Mi lesz belőlünk?... ezt én kérdžem,<br/>De mily kevesen gondolnak vele.<br/>Oh nemzetēm, magyar nép! Éltedet<br/>Mindig csak a jó sorsra bízod-ē?<br/>Nē csak Istenben bizzunk, mint bizánk*<sup>188</sup>;<br/>Emberségünköl álljon fönn hazánk!</i></p> | <p>1. A meddig a történet csillaga<br/>Röpíti a multakba sugarát:<br/>A szem saját kezünkben mindenütt<br/>Saját szívünkre célzó gyilkot lát,<br/>S ez öngyilkos kéz hánszor szálla ránk!....<br/>Isten csodája, hogy még áll hazánk.</p> <p>2. Így hordozunk sok százados sebet,<br/>Keblünk soha be nem gyógyulhatott;<br/>Mérget kellett mindenkor innia,<br/>Ki sebeinkre önte balzsamot.<br/>Valami rosz szellemtől származánk!<br/>Isten csodája, hogy még áll hazánk.</p> <p>3. S míg egymást martuk szennyes kocokért,<br/>Mint a szeméten a silány ebek,<br/>Azt vettük észre csak, hogy ezalatt<br/>Az oroslánok itt termettenek;<br/>Jött a tatár, jött a török reánk.<br/>Isten csodája, hogy még áll hazánk.</p> <p>4. <b>Ott</b> foly Sajó .... olly görbén kanyarog,<br/>Mint ember, a ki görcsben haldokol;<br/>Ott haldokoltunk, vérünk ott szívá<br/>Az óriási nadály, a mogul,<br/>S holttesteinket fölfalá a láng!<br/>Isten csodája, hogy még áll hazánk.</p> <p>5. S ott van Mohács .... ott nyomta a királyt<br/>Sárkoporsóba páncéla s lova,<br/>S készült számunkra a ledölt király<br/>Kardjából a rettentő zabola,<br/>Mellytől még most is ég, és vérzik szánk! ....<br/>Isten csodája, hogy még áll hazánk.</p> <p>6. Mi lesz belőlünk? .... ezt én kérdezem,<br/>De milly kevesen gondolnak vele.<br/>Oh nemzetem, magyar nép! éltedet<br/>Mindig csak a jó sorsra bízod-e?<br/>Ne csak istenben bizzunk, mint bizánk;<br/>Emberségünköl álljon fönn hazánk!</p> |
|--|--|

188 A \*-gal megjelölt szavak esetében a nyomtatott kottában – helytelenül – hosszú 'í' áll, a költő kézírata, a versritmus és a zeneszerző kottája is rövid hangzót jelöl.

A kórusmű első szakasza (1-21.) a basszus szólójával indul: Kodály – kedvelt szokásának megfelelően – egy szólamban szólaltatja meg a szöveg első szavait (1-4.). A dallam itt még alkalmazkodni látszik az előjegyzés szerinti *f*-mollhoz. A második verssorban csatlakozó felső szólamok vonalvezetése a sötétebb *Desz*-dúr felé mutat, s az egész szakasz e két hangnem között lebeg. A homofonikus szerkesztésnek köszönhetően a súlyos szöveg érthetően szólal meg (5-12.). Rövid imitációt csak a strófa-záró félmondatban hallunk: „*S ez öngyilkos kéz hányszor szálla ránk!*” (13-17.). A szakasz refrénje csöndes, három szólamú harmóniasorozat, amely *Desz*-dúrból indulva *Cesz*-dúron keresztül modulál vissza az *f*-moll oldást váró dominánsára. Ez a modális harmóniasor a darab vezérmotívuma lesz, mely azonos és variált formában, más-más felrakásban és szólamvezetéssel megjelenik a következő három versszak végén is.

18

Is - ten cso - dá - ja, hogy még áll ha - zánk!

Is - ten cso - dá - ja, hogy még áll ha - zánk!

Is - ten cso - dá - ja, hogy még áll ha - zánk!

163. Isten csodája, 18-21.

Az első versszak végén álló harmónia oldása a következő versszak elején megszólaló üres *F-c* kvinttel érkezik meg.

A második strófa (22-40.) első sorának mélyen vezetett, szűk fekvésű harmóniái a borús műltről beszélő Kodály-darabok hangját idézik (22-25. „*Így hordozunk sok százados sebet...*”). A borongós szavak hasonló mély járású harmóniákat vagy üres kvinteket kapnak a *Nemzeti dal* férfikar második strófájában (15-18. „*Rabok voltunk mostanáig...*”) éppen úgy, mint *A magyar nemzet* (112-120. „*Élt egy nép a Tisza táján...*”) vagy a *Liszt Ferenchez* (19-21. „*Sors és bűneink, a százados baj...*”) vegyeskarokban. Érdekes összevetni az utóbbit az *Isten csodája* szóban forgó ütemeivel:

22

*pp* Így hor-do-zunk sok szá-za-dos se - bet,

*pp* Így hor-do-zunk sok szá-za-dos se - bet,

164. Isten csodája, 22-23.

19

*pp* Sors és bú-ne-ink, a szá-za-dos baj,

*pp* Sors és bú-ne-ink, a szá-za-dos baj,

*pp* Sors és bú-ne-ink, a szá-za-dos baj,

165. Liszt Ferenchez, 19-21.

A versszak folytatásában is szerepet kapnak a beszédes zenei elemek: Mindhárom szólam szekundmenetekkel járja be a strófa csúcspontjára vezető, majd onnan visszatérő utat (26-30. „*Mérget kellett mindenkor innia...*”). A feszültség fokozódását a hangnem *c*-mollba való továbbmozdulása is jelzi. A strófa zárлата azonban lehetővé teszi, hogy a refrén ugyanúgy kezdődjék, mint az első versszak végén. Folytatása viszont változást hoz: más harmóniákkal zárul, mint az előző strófában, azután egy terccel lejjebb megismétlődik, s ekkor már az eredeti zárlattal, mely így *c*-moll folytatás felé mutat.

A harmadik strófa (41-63.) nagyszabású költői képek sorával emlékezik meg a magyar történelem egyik legsúlyosabb katasztrófájáról, a tatárjárásról. A szavakhoz a zeneszerző rendkívül kifejező zenei képeket társított. A csatamező mellett kanyargó folyót ide-oda futó nyolcadmenetek (42-44. BarB: „...*oly görbén kanyarog...*”) rajzolják:

41

*p* Itt foly Sa-jó, mint em - ber, a - ki görcs - ben hal - do - kol,

*p* oly gör - bén ka-nya-rog, mint em - ber, a - ki görcs - ben hal - do - kol,

*p* oly gör - bén ka-nya-rog, mint ember a - ki görcs - ben hal - do - kol,

166. Isten csodája, 41-46.

A reménytelenül harcoló magyar sereg pusztulását mindhárom szólamban szekundlépésből álló, lehajló skálamenet (46-48. TBarB: „*Ott haldokoltunk...*”), a bukás szörnyűségét disszonancia-sorozat (47-50. „...*vérünk ott szívá az óriási nádaly*”) idézi föl:

167. Isten csodája, 46-50.

A lánghelveket pedig le- és fölfutó, egymást imitáló dallamfigurák (lásd a dolgozat 1. kottapéldáját) vetítik elénk. A szakasz refrénje az eredeti refrén újabb variánsa; ismét kétszer hangzik el s ezúttal *esz-moll* dominánsán zárul.

A kompozíció negyedik szakasza (64-82.) azonban nem *esz-mollra*, nem is *Gesz-dúr*ra oldja az előző zárlat várakozó harmóniáját, hanem *fermata* jellel kiszélesített teátrális *gesz-moll* akkorddal szólaltatja meg a 'Mohács' nevet. (65.) A szöveg következő képét mindhárom szólamra kiterjedő, háromütemes zuhanó-motívum teszi érzékletessé (66-68. T / BarB: „Ott nyomta a királyt sárkoporsóba páncéla s lova.”):

168. Isten csodája, 66-68.

Az efféle zuhanó motívum a kodályi vokális zene egyik jellegzetes ábrázoló eszköze. Két további híres példáját idézem föl: A *Psalmus hungaricus* végén szintén egy duodecimát zuhan a kar *unisono*-ja (322-325. „A kevélyeket aláhajigálad”). A *Te Deum* is szolgál hasonló képpel: „Te az emberek megszabadítása kedvéért nem irtóztál a szűznek méhétől.” (181-185. AB: „...tu ad liberandum suscepturus hominem, non horruisti Virginis uterum.”):

181

Non hor - ru - i - sti vir - gi - nis u - te - rum

Non hor - ru - i - sti vir - gi - nis u - te - rum

## 169. Te Deum, 181-185.

Az *Isten csodája* negyedik strófáját *rallentando* előírással hangsúlyozott drámai metafora fejezi be (69-74.), melynek végén ismét fölhangzik a refrénként visszatérő harmónia-sor. A refrén ezúttal a mű legsötétebb hangnemében indul. Hatszólamú *Gesz*-dúr harmóniasorának azonban földöntúli ragyogást ad a szólamok rendkívül tág elrendezése ( $G_b-d_b-g_b-b-d_b-b'$ ) és a *pp* dinamika.

75 *pp*

Is - ten cso - dá - ja, hogy még áll ha - zánk!

*pp*

Is - ten cso - dá - ja, hogy még áll ha - zánk!

*pp*

Is - ten cso - dá - ja, hogy még áll ha - zánk!

## 170. Isten csodája, 75-78.

A záró sor szavai ezúttal is kétszer hangzanak el: a refrén másodjára (79-82.) mélyebben, szűkebb fekvésben és kevesebb (a végén már csak három) szólammal ismétlődik meg.

Az utolsó versszak (83-119.) költői kérdéseket tesz föl. Hangnemi hovatartozása ennek megfelelően ingadozik: A strófa az első négy szövegsor folyamán érinti az *esz*-moll, *asz*-moll, *Cesz*-dúr, *Esz*-dúr, *Asz*-dúr, *f*-moll tonalitást. Az ötödik – immár nem kérdező, hanem fölszólító – verssor visszatér az *Asz*-dúrba, s rövid *fugato* után hiányos váltódomináns szeptimmal áll meg ott, ahol a refrénnek kell következnie (100.). A várakozást kettős vonallal és kiírt hangnemváltással is fokozza a zeneszerző. Ezzel a váltással kezdődik a kompozíció *Coda* szakasza. Indulása váratlan: nem a várt *Esz*-dúrban, hanem két kvinttel följebb, *F*-dúrban szólal meg, szövege pedig nem az eddig hétszer hallott sóhaj: „*Isten csodája, hogy még áll hazánk!*”, hanem energikus fölszólítás: „*Emberségünkben álljon fönn ha-*

zánk!” A mondat jelentőségét Kodály azzal hangsúlyozza, hogy négyszer ismétli meg: először nagyszabású (oktáv) *unisono* formájában hangzik el (101-105.):

101

Em - ber - sé - günk - böl áll - jon fönn ha - zánk \_\_\_\_\_

Em - ber - sé - günk - böl áll - jon fönn ha - zánk \_\_\_\_\_

Em - ber - sé - günk - böl áll - jon fönn ha - zánk \_\_\_\_\_

171. Isten csodája, 101-105.

Másodjára a sorzáró tartott g hangok alatt lefelé haladó nón-, dúr- és szeptimakkordokon (106-108.) halljuk. Harmadjára az előző kettőhöz képest augmentált lépésekben halad, hatalmas hatszólamú mixtúrába rendezett dúrakordokkal indul, s az utolsó szó előtt várakozó kvart- és szeptimakkordokon áll meg; negyedjére a várakozó harmónia alatt egyetlen szólam zengi el, s e sor végén, egy hatalmas, szubtonális szeptimharmónia után szólal meg a záró, hétszólamú *F*-dúr akkord:

109

Em - ber - sé - günk - böl áll - jon fönn \_\_\_\_\_ ha - zánk!

Em - ber - sé - günk - böl áll - jon fönn \_\_\_\_\_ ha - zánk!

Em - ber - sé - günk - böl áll - jon fönn \_\_\_\_\_ ha - zánk!

Em - ber - sé - günk - böl áll - jon, em - ber - sé - günk - böl áll - jon fönn ha - zánk!

172. Isten csodája, 109-119.

## Összefoglalás

A zeneszerző kórusműveinek áttekintése után érdemes röviden értékelni: a zene és a szöveg összefüggéseit tekintve melyik kompozíciós hagyomány gyakorolta legnagyobb hatást Kodály zenei szövegkezelésére.

Vokális művekről lévén szó, automatikusan kizárhatjuk, hogy Kodály kórusművei a programzene körébe tartoznának.

Számomra világosnak látszik, hogy Kodály a zenei szerkezetek, formák megválasztásában nem tartotta magát olyan rendszerhez, melyet – a reneszánsz zeneelmélet szóhasználatával – a *zenei retorika* világához kapcsolhatnánk. Természetesen a zeneszerző számos művében találkozhatunk a formálásnak olyan eszközeivel, melyeket a retorika eszköztára is nevesít: ismétlődés, fokozás, formai egység lezárását jelző szünet, belső és külső bővítések, a bevezetés-tárgyalás-befejezés hármis elrendezése stb. Ezek lényeges szónoklattani alakzatok, ám belátható, hogy mögöttük a gondolatok közlésének, illetve elrendezésének legalapvetőbb, természetes szabályai húzódnak. A zenei retorikának a reneszánszban kidolgozott teljes rendszere jóval gazdagabb és bonyolultabb. Kodály műveinek formálásmódja inkább csak az alapvető szabályokra hivatkozik, s a zeneszerző neoklasszikus, hagyományokat őrző és azokra építő szemléletét tükrözi.

A jellegzetes dallamfordulatok állandósult jelentésére épülő *zenei gesztusrendszer* elemeinek is kevés nyomát találjuk Kodály vokális zenéjében. Esetleg előfordul néhány egyezés a Deryck Cooke nevéhez fűzhető motívum-szótár<sup>189</sup> példái és Kodály egy-egy dallamfordulata között (bár éppen tőle Cooke egyetlen részletet sem közöl...). Kodály zeneszerzői működésének egyik legnagyobb hatású alapanyaga (a magyar népzene sok kvartot alkalmazó, pentaton dallamvilága) azonban messze esik az angol zenetudós látókörétől. Megjegyzendő továbbá, hogy bár Kodály jónéhány – többször, hasonló vagy azonos jelentéssel együttjáró – dallamfordulatot használ, de ezen fordulatok nála sosem szoríthatók olyasfajta pontos és következetes lépésrendbe (pl. 5-1-(2)-3 [azaz s,-d-(r)-m]), amelyet Cooke megkövetel saját mintapéldáitól. Az egyformán vagy hasonlóképpen visszatérő dallamfordulatok ritkák és jelentésük jól köthető konkrét utalásokhoz (pl. a *Te Deum* és a *Mohács* Budavár-

---

189 I.2.5. szakasz a dolgozat nyitó fejezetében.

szignálja), vagy minden jelentésnél mélyebben gyökereznek a népzene jellegzetes dallami gesztusaiban, s ezért egyszerre általánosak és sokértelműek (pl. a kvartlépés köré szerveződő nyitó dallamfordulat 10 gyermekkar, 1 nőikar, 10 férfikar, 17 vegyeskar és 2 egyszólamú kar esetében, azaz összesen 40 kórusmű kezdetén<sup>190</sup>; nem számolva a – gyakorta kvarokkal induló – népdalfeldolgozásokat).

A kórusművek zenéjének a szöveg tartalmával összefűződő kifejező eszközei Kodálynál elsősorban a *madrigalizmusok* c) és d) típusával rokoníthatók; azaz: az alapvető érzelmek, illetve élethelyzetek egyezményes jelölésére (pl. félhang-lépés: fájdalom; késleltetés: várakozás, habozás stb.), illetve a szöveg egy-egy szavának képszerű zenei megjelenítésére (pl. hullámváz, fölmagasztalás stb.) szolgálnak. Mindezzel Kodály a zenei ábrázolás több évszázados hagyományait folytatja, nagyjából olyasféle szuverenitással, amely az affektust előtérbe állító barokk zenére, s ezen belül mindenekelőtt Bach vokális zenéjének képalkotó gyakorlatára emlékeztet.

Törekedtem rá, hogy a zeneszerzői eszköztár leglátványosabb példáit megtaláljam. Már a munka elején bizonyos lehettem azonban, hogy próbálkozásom csak töredékes lehet. Írásom kezdetén jeleztem, hogy a terjedelem korlátai miatt a zeneszerzői eszközöknek csak néhány csoportját követem nyomon, s nem érintek olyan, gazdag és kellőképpen föl még nem derített területet, mint Kodály harmóniavilága. A munka során láthatóvá vált, hogy még a megmaradt területet sem tudom kielégítő részletességgel áttekinteni és föltérképezni. Végül bizonyos lehetek abban is, hogy még a sorra vett eszközök példatára is bővíthető vagy módosítható: frissebb vagy más szemmel szemlélődő tucatnyi további példát, esetleg ellenpéldát találhat az általam fölhozott összefüggésekre. Legfontosabb ambícióm ezért az lehet, hogy a kutatásokat magam folytatva létrehozzak egy gyűjteményt, mely a karvezetők számára a kórusművek alapvető adatait és a bennük alkalmazott zenei eszközöket egységes elrendezésben ismerteti. Legalább ennyire fontosnak tartom, hogy munkám más, alkalmasabb kutatókat további összefüggések pontosabb föltárására ösztönözzön.

---

190 Lásd a dolgozat IV.2.1.1. szakaszában készült felsorolást.



## Mellékletek

### A) Irodalomjegyzék

#### A) 1. Könyvek

1. *Ady Endre | összes művei | Ady Endre | összes versei | III. | (1906. jan. 28. - 1907.)* szerkesztőbizottság: Koczkás Sándor – Láng József – Vezér Erzsébet  
Budapest, 1995. Akadémiai Kiadó – Argumentum Kiadó
2. *Ady Endre | összes versei | első kötet | szerkesztő bizottság: Bóka László – Király István – Szauder József – Tolnai Gábor – Waldapfel József;*  
Budapest, 1962. Szépirodalmi Könyvkiadó;
3. *Annotated Book of Common Prayer, The. Sixth Edition* szerk. Blunt, John Henry  
London, 1872. Rivintons
4. *Arany János összes művei | I. kötet | Kisebb költemények* sajtó alá rendezte: Voinovich Géza, felelős szerkesztő: Barta János;  
Budapest, 1951. Akadémiai Kiadó
5. ARANY János: *A nyelv és zene egysége Kodály Zoltán művészetében* In *Az ének-zene tanítása 5/1983*  
Budapest, 1983. Tankönyvkiadó 217-224.o; *Az ének-zene tanítása 6/1983* Budapest, 1983.  
Tankönyvkiadó 265-270. o;
6. *Balassi Bálint versei | Régi Magyar Könyvtár | Források 4. | szerkeszti: Kőszeghy Péter | Második, változatlan utánnnyomás*  
Budapest, 1994. Balassi Kiadó
7. BALÁZS Béla | *Az én utam | Összegyűjtött versek*  
Budapest, 1945. Athenaeum
8. BARTHA Dénes: *A XVIII. század magyar dallamai*  
Budapest, 1935. Magyar Tudományos Akadémia
9. *Batsányi János összes művei | I. | Versek* szerkesztő: Tolnai Gábor  
Budapest, 1953. Akadémiai Kiadó
10. BÁRDOS Lajos: *A Kodály-kánon prozódiaja* In Bárdos Lajos | *Harminc írás | a zene elméletének és gyakorlatának | különböző kérdéseiről | 1929-1969*  
Budapest, 1969. Zeneműkiadó
11. BÁRDOS Lajos: *Karvezetés II. Zenei prozódia*; egységes jegyzet a tanárképző főiskolák számára, kézirat 2. változatlan kiadás;  
Budapest, 1988. Tankönyvkiadó
12. BERCZKY János – DOMOKOS Mária | OLSVAI Imre – PAKSA Katalin – SZALAY Olga | *Kodály | népdalfeldolgozásainak | dallam- és | szövegforrásai*  
Budapest, 1984. Zeneműkiadó
13. *Berzsenyi Dániel | összes művei | I. | Költői művei | szerkeszti | Merényi Oszkár*  
Budapest, 1979. Akadémiai Kiadó
14. BÓNIS Ferenc | *Hódolat | Bartóknak | és | Kodálynak*  
Budapest, 1992. Püski Kiadó Kft.
15. BÓNIS Ferenc: *Kodály Zoltán Psalmus hungaricus* In Kodály Zoltán | *Psalmus | hungaricus | op. 13 | hasonmás kiadás | Bónis Ferenc tanulmányával;*  
Budapest, 1987. Helikon Kiadó
16. BREUER János: *Kodály és kora*  
Kecskemét, 2002. Kodály Intézet

17. BREUER János: *Kodály-kalauz*  
Budapest, 1982. Zeneműkiadó
18. BREUER János – ITTZÉS Mihály: *Kis hangversenykalauz Kodály-művekhez*  
Kecskemét, 1982.
19. BUELOW, George J: *Baroque* In Groves Dictionary of Music & Musicians: *Rhetoric and music I. Up to 1750*; 2.  
[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166?  
q=rhetoric+music&search=quick&source=omo\\_gmo&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166?q=rhetoric+music&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit)
20. BUELOW, George J: *Musical figures* In Groves Dictionary of Music & Musicians: *Rhetoric and music I. Up to 1750*; 3.  
[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166?  
q=rhetoric+music&search=quick&source=omo\\_gmo&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166?q=rhetoric+music&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit)
21. BUELOW, George J: *Affects* In Groves Dictionary of Music & Musicians: *Rhetoric and music I. Up to 1750*; 4.  
[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00253?  
q=affect&search=quick&source=omo\\_gmo&pos=2&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00253?q=affect&search=quick&source=omo_gmo&pos=2&_start=1#firsthit)
22. CANTUS CATHOLICI | Régi és ÚJ, DEÁK, és MAGYAR | Ajátatos | EGY-HAZI | ENEKEK | ES | LITANIAK | Mellyekkel a' Kerefztyének, Esztédő által | való Templomi Solennitáfokban, Proceffiók- | ban és egyéb ájtatóságokban szoktak élni: | Moft újonnan, más több szép Enekekkel meg-fzaporit- | tattak, és a' Kerefztyéneknek Lelki épületekre, és vi- | gafztaláfokra ki-bocsáttattak  
NAGY-SZOMBATBAN, Nyomtattatott az Academiai Betűkkel, Anno c19. 16c. LXXV.; (1675)
23. COOKE, Deryck: *The Language of Music*;  
New York, 1991. Oxford University Press
24. Csokonai Vitéz Mihály | *Költemények* | 2. | 1791 – 1793 | sajtó alá rendezte, | a jegyzeteket és a bevezető tanulmányt | írta | Szilágyi Ferenc;  
Budapest, 1988. Akadémiai Kiadó
25. EŐSZE László | *Kodály Zoltán | élete és munkássága*  
Budapest, 1956. Zeneműkiadó
26. EŐSZE László | *Kodály Zoltán | életének krónikája*  
Budapest, 2007. Editio Musica Budapest
27. EŐSZE László | *Örökségünk Kodály | Válogatott tanulmányok*  
Budapest, 2000. Osiris Kiadó
28. FARKAS Ferenc: *Kodály és a magyar műdal* In *Kodály emlékkönyv 1997. Magyar zenetörténeti tanulmányok* szerk. Bónis Ferenc  
Budapest, 1997. Püski Kiadó Kft. pp. ??
29. FIORENTINO, Ser. Giovanni: *Il Pecorone. Tomo primo*  
Londra (London), 1793.
30. GAZDAG Erzs: *Üvegcsengő. Gazdag Erzs versei*  
Szombathely, 1938. A Vasi szemle kiadása
31. GAZDAG Erzs | *Volt | egyszer | egy | mesebolt* |  
Budapest, 1992. Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadóh
32. *Graduale | Sacrosanctae | Romanae Ecclesiae | De tempore et de sanctis | S. D. N. Pii X Pontificis Maximi | jussu | Restitutum et Editum | quod | ex editione typica | in recentioris musicae notulas translatum | Solesmenses Monachi | rhythmicis signis diligenter ornaverunt | Typis Societatis S. Joannis Evangelistae | Desclée & Socii | S. Sedis Apostolicae et S. Rituum Congregationis Typographi | Parisiis, Tornaci, Romae | 1933*
33. GRÉTSY László – KOVALOVSKY Miklós: *Nyelvművelők kézikönyve I-II*  
Budapest, 1983-85. Akadémiai Kiadó

34. GYULAI Pál: *Gyulai Pál költeményei. Második bővített kiadás*  
Buda-pest, 1882. Franklin Társulat Magyar Irodalmi Intézet
35. HALMÁGYI Gyula: *Adalékok a barokk zenei artikulációhoz; szakdolgozat*  
Budapest, 1999.
36. HORATIUS FLACCUS, Quintus: *Quinti Horatii Flacci Poemata*  
Venetiis, MDCCXC.
37. *Hozsanna! Teljes kótás ima- és énekeskönyv a Harmat-Sík „Szent vagy Uram!” énektár összes énekeivel, kibővítve más régi és újabb magyar és gregorián dallamokkal. Az imarészt Werner Alajos állította össze [szerk. Kertész Gyula – Bárdos Lajos]; Budapest, 1948. Magyar Kórus*
38. *Így láttuk | Kodályt | Ötvennégy emlékezés | Centenárium, bővített kiadás | Szerkesztette | Bónis Ferenc*  
Budapest, 1983. Zeneműkiadó
39. JANKOVICH Ferenc | *Összegyűjtött versek |*  
Budapest 1959. Magvető Könyvkiadó
40. KAZINCZY Ferenc | *Versek, műfordítások, | széppróza, | tanulmányok;*  
Budapest, 1979. Szépirodalmi Könyvkiadó
41. KECSKEMÉTI István: *A zeneszerző Kodály*  
Kecskemét, 1986. Kodály Intézet
42. KECSKEMÉTI István: *Canticum nuptiale. Kodály zenei köszöntője Szabolcsi Bence esküvőjére In Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. Magyar zenetörténeti tanulmányok szerk. Bónis Ferenc*  
Kecskemét, 1992. Kodály Intézet, pp. 135-150
43. KECSKÉS András: *Kodály és a magyar vers In Az Eötvös Collegium és a magyar irodalomtörténet*  
Argumentum Kiadó – Eötvös József Collegium 2003
44. KOCSIS Zoltán: *A líra, epika és dráma Kodály magyar nyelvű, a capella vegyes, női és gyermekkarokban* Budapest, 2009. egyetemi szakdolgozat
45. *kisfaludi | Kisfaludy Károly | minden munkái. | hetedik bővített kiadás | sajtó alá rendezte | Bánóczi József | Első kötet.*  
Budapest, 1893. Franklin-Társulat Magyar Irodalmi Intézet és Könyvnyomda
46. *Kodály emlékkönyv 1997. Magyar zenetörténeti tanulmányok* szerk. Bónis Ferenc  
Budapest, 1997. Püski Kiadó Kft.
47. KODÁLY Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai* válogatta, szerkesztette, sajtó alá rendezte Vargyas Lajos,  
Budapest, 1989. Szépirodalmi Könyvkiadó
48. KODÁLY Zoltán | *Magyar zene, | magyar nyelv, | magyar vers | Kodály Zoltán hátrahagyott írásai;*  
válogatta, szerkesztette, sajtó alá rendezte Vargyas Lajos  
Budapest, 1993. Szépirodalmi Könyvkiadó
49. KODÁLY Zoltán: | *Visszatekintés | Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok | I. | Sajtó alá rendezte |*  
és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta | Bónis Ferenc  
Budapest 1982. Zeneműkiadó Vállalat
50. *Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. Magyar zenetörténeti tanulmányok* szerk. Bónis Ferenc  
Kecskemét, 1992. Kodály Intézet
51. KOLLÁR Kálmán: *„Zengj nekünk dalt...”. tanulmányok Kodály Zoltán válogatott vegyes kari műveiről*  
Ajka, (?). KellerPrint Nyomda Kft
52. KOMLÓS Katalin: *The genesis of Kodály's Laudes organi*  
In Musical Times, Summer 2007
53. *Kölcsey Ferenc | Versek | és | versfordítások | Sajtó alá rendezte | Szabó G. Zoltán*  
Budapest, 2001. Universitas Kiadó
54. LÁSZLÓ Zsigmond: *Ritmus és dallam;*  
Budapest, 1961. Zeneműkiadó Vállalat

55. Legány Dezső [szerk.]: *Kodály Zoltán levelei*  
Budapest, 1982. Zeneműkiadó
56. Lévay József | összes | költeményei | a költő arcképével | első kötet  
Buda-Pest, 1881. Franklin-Társulat Magyar Irod. Intézet és Könyvnyomda
57. *Magyar gyermekjáték- | gyűjtemény* | szerkesztette | Dr. KISS ÁRON  
Budapest, 1891. Kiadja Hornyánszky Viktor könyvkereskedése
58. *Magyar Nagylexikon* főszerk. Rostás Sándor  
Budapest, 1995. Akadémiai Kiadó
59. *Magyar Népköltési Gyűjtemény.* | Pesten, | Bizományban Emich Gusztávnál. | 1846. | *Népdalok és mondák.* | **A Kisfaludy-Társaság** | megbízásából | szerkeszti és kiadja | **Erdélyi János.** | Pesten, | nyomtatott Beimel Józsefnél. | 1846.
60. *Magyar Népköltési Gyűjtemény.* | Pesten, | nyomtatott Beimel Józsefnél. | 1847. | *Népdalok és mondák.* | Második kötet. | **A Kisfaludy-Társaság** | megbízásából | szerkeszti és kiadja | **Erdélyi János.** | Pesten. | Magyar Mihálynál. | (Ivanics-örökösök könyvkereskedésében.) | 1847.
61. *Magyar Népköltési Gyűjtemény.* | *Népdalok és mondák.* | Harmadik kötet | **A Kisfaludy-Társaság** | megbízásából | szerkeszti és kiadja | **Erdélyi János.** | Pesten, | nyomtatott Beimel Józsefnél. | 1848.
62. *Magyar Népköltési Gyűjtemény.* | *új folyam* | *A Kisfaludy-Társaság megbízásából* | szerkesztik és kiadják | ARANY LÁSZLÓ és GYULAI PÁL. | *I. kötet* | *Elegyes gyűjtések Magyarország és Erdély különböző részeiből.*  
Pest. 1872. Athenaeum
63. *Magyar Népköltési Gyűjtemény.* | *új folyam* | *A Kisfaludy-Társaság megbízásából* | szerkesztik és kiadják | ARANY LÁSZLÓ és GYULAI PÁL. | *II. kötet* | *Török Károly Csongrádmegyei gyűjtése.*  
Pest. 1872. Athenaeum
64. *Magyar Népköltési Gyűjtemény.* | *új folyam* | *A Kisfaludy-Társaság megbízásából* | szerkesztik és kiadják | ARANY LÁSZLÓ és GYULAI PÁL. | *III. kötet* | *Kriza János, Orbán Balázs, Benedek Elek és Sebesi Jób székelyföldi gyűjtése.*  
Budapest. 1882. Athenaeum r.-társulat
65. *Magyar Népköltési Gyűjtemény. VI. kötet.* | *Somogy megye népköltése* | gyűjtötte, rendezte és világosító jegyzetekkel | kísérte | VIKÁR BÉLA | kiadja a Kisfaludy-Társaság  
Budapest, 1905. Az Athenaeum r.-társulat könyvnyomdája
66. *Magyar népköltési gyűjtemény.* | *VII. kötet.* | *Székegyföldi gyűjtés* | gyűjtötte és szerkesztette MAILAND OSZKÁR | kiadja a Kisfaludy-Társaság  
Budapest, 1905. Az Athenaeum részvénytársulat kiadása
67. *Magyar Népköltési Gyűjtemény. VIII. kötet* | *Dunántúli gyűjtés* | gyűjtötte és szerkesztette | Dr. SEBESTYÉN GYULA | kiadja a Kisfaludy-Társaság  
Budapest, 1906. Az Athenaeum részv.-társulat tulajdona
68. *Magyar Népköltési Gyűjtemény.* | *új folyam* | *A Kisfaludy-Társaság megbízásából* | szerkeszti | Dr. SEBESTYÉN Gyula | *XIV. kötet* | *Szendrey Zsigmond: Nagyszalontai gyűjtés*  
Budapest. 1924. Az Athenaeum részvénytársulat tulajdona
69. MASEFIELD, John | *The Faithful* | a tragedy in three acts  
London, 1915. William Heinemann
70. MÁTYÁS János: *Öt Kodály-karmű keletkezéstörténetéhez* In *Magyar Zene* 1982/3, pp. 309-319.  
Budapest, 1982. Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság
71. MERÉNYI Oszkár | *Berzsenyi Dániel | 1808-i | versgyűjteménye* [facsimile kiadás]  
Budapest, 1976. Akadémiai Kiadó
72. *Naptestvér éneke* | Kerényi György és Kodály Zoltán | karénekei | Szedő Dénes | verseivel | *Magyar Kórus* 1939 | Budapest, I., Fery Oszkár u. 55.

73. *New Encyclopædia Britannica, The. Macropædia. 15th Edition. Volume 28*  
Chicago / London / New Delhi etc. 2003. Encyclopædia Britannica, Inc.
74. *Orlando innamorato di Bojardo e Orlando Furioso di Ariosto* szerk. Panizzi, Antonio  
London, 1830. William Pickering
75. PADDISON, Max: *After 1800*; In Groves Dictionary of Music & Musicians: *Expression; I. History of the concept of expression; 2.*  
[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09138?q=expression&search=quick&source=omo\\_gmo&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09138?q=expression&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit)
76. PAKSA Katalin: *Népzene és népköltészet Kodály gyermek- és nőikari műveiben – II. Jelesnapi szokások in A Kodály Intézet Évkönyve III. 1986* szerkesztette Ittész Mihály  
Kecskemét, 1986. Kodály Intézet
77. *Petőfi Sándor | összes művei | Szerkeszti Kerényi Ferenc | 4. kötet | Petőfi Sándor | összes költeményei | (1845. augusztus – 1846) | Kritikai kiadás* Sajtó alá rendezte Kerényi Ferenc  
Budapest, 2003. Akadémiai Kiadó
78. *Petőfi Sándor összes művei. | I. | Petőfi Sándor költeményei | Első kötet | 1842 – 1845* szerk. Varjas Béla  
Budapest, 1951. Akadémiai Kiadó;
79. *Petőfi Sándor összes művei. | III. | Petőfi Sándor költeményei | Harmadik kötet | 1848 – 1849* szerk. Varjas Béla  
Budapest, 1951. Akadémiai Kiadó
80. PÉTER László | *Kodály Szegeden*  
Szeged, 1982. Szegedi Nyomda
81. Pfalterium Ungaricum. | SZENT DAVID KIRALYNAC ES PROPHETANAC SZAZ | ötven SOLTARI AZ FRANCAI | notáknac és verfeknek módjokra moft | úyonnan Magyar verfekre fordí- | tattac es rendeltettec, | az | Szenci MOLNAR ALBERT által. MDCVII. | HERBORNABAN | Nyomtattatot Hollos Christof által. [a | jelek helyén az eredeti címlapon sortörések vannak]
82. *Remekírók képes könyvtára. Kisfaludy Sándor összes költeményei I.* szerk. Radó Antal  
Budapest, 1901. Lampel Róbert (Wodianer F. és fiai) cs. és kir. udvari könyvkereskedésének kiadása
83. *Régi magyar költők tára | XVII. század | 6. | Szenci Molnár Albert költői művei* sajtó alá rendezte és szerkesztette: Stoll Béla;  
Budapest, 1971. Akadémiai Kiadó
84. *Régi magyar költők tára | XVII. század | 7. | Katolikus egyházi énekek | (1608-1651)* sajtó alá rendezte: Holl Béla, szerkeszti: Stoll Béla;  
Budapest, 1974. Akadémiai Kiadó
85. *Régi magyar költők tára | XVII. század | 13. | Szentpáli N. Ferenc, Felvinczi György, Pápai Páriz Ferenc és Tótfalusi Kis Miklós versei* sajtó alá rendezte: Varga Imre, szerkeszti: Stoll Béla;  
Budapest, 1988. Akadémiai Kiadó
86. *Régi magyar könyvtár | Források 4. | Balassi Bálint | Versei* [szerk. Kőszeghy Péter]  
Budapest, 1994. Balassi Kiadó
87. STOLL Béla: *A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1542-1840)*  
Budapest, 2005. Balassi Kiadó
88. SZALAY Olga: *Népzene és népköltészet Kodály gyermek- és nőikari műveiben – I. Népdalok és gyermekjátékok in A Kodály Intézet Évkönyve III. 1986* szerkesztette Ittész Mihály  
Kecskemét, 1986. Kodály Intézet
89. SZERDAHELYI István | *Verstan mindenkinek*  
Budapest, 1994. Nemzeti Tankönyvkiadó
90. *Szép Jézus | Kodály Zoltán és Kerényi György | kis kórusai | Kákonyi M. Konstantina | iskolanővér rajzaival | Szedő Dénes OFM | verseivel | Magyar Kórus 1940 | Budapest, XII., Fery Oszkár u. 55*

91. *Szívem palota* | Fohászok | dalocskák | gyermekhangra | közreadja | P. Szedő Dénes OFM. | A befejező katéneket írta | Kodály Zoltán | Énekszó | Budapest, I., Fery O. út 55 [1937]
92. TÓTH Aladár: *Angyalok és pásztorok – Kodály útja a népzene-től a vallásos zenéig* In *Tóth Aladár | Válogatott | Zenekritikái | 1934-1939*  
Budapest, 1968. Zeneműkiadó, 569-572.o.
93. TÓTH Aladár: *Kodály Zoltán költői világa énekkari szerzeményeinek tükrében* In *Tóth Aladár | Válogatott | Zenekritikái | 1934-1939*  
Budapest, 1968. Zeneműkiadó, 580-620.o.
94. UNGER, Hans-Heinrich | *Die Beziehungen zwischen | Musik und Rhetorik | im 16. – 18. Jahrhundert*  
Hildesheim, 1969. Georg Olms Verlag
95. *Virág Benedek Poétai munkái (a Magyar Nemzeti Múzeum kézírataiból közli Toldy Ferencz). Harmadik, teljes kiadás* szerk. Toldy Ferencz  
Pest, 1863. kiadja Heckenast Gusztáv
96. *Vörösmarty Mihály összes művei. Kisebb költemények II. (1827-1839)* szerk. Horváth Károly és Tóth Dezső  
Budapest, 1960. Akadémiai Kiadó
97. *Vörösmarty Mihály összes művei. Kisebb költemények III. (1840-1855)* szerk. Horváth Károly és Tóth Dezső  
Budapest, 1962. Akadémiai Kiadó
98. *Vörösmarty Mihály | összes költeményei* |  
Budapest, 1998. Osiris Kiadó
99. WEÖRES Sándor: | *Egybegyűjtött írások | versek, | kisebb prózai írások I.* | hatodik kiadás  
Budapest, 2003. Argumentum Kiadó – Weöres Sándor örököse
100. WEÖRES Sándor: | *Egybegyűjtött írások | versek, | kisebb prózai írások 2.* | hatodik kiadás  
Budapest, 2003. Argumentum Kiadó – Weöres Sándor örököse
101. WILSON, Blake: *Middle Ages and Renaissance* In *Groves Dictionary of Music: Rhetoric and Music; I. Up to 1750; I.*  
[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166?q=rhetoric+music&search=quick&source=omo\\_gmo&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166?q=rhetoric+music&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit)
102. *Zrínyi könyvtár I. Zrínyi Miklós prózai művei* szerk. Kovács Sándor Iván  
Budapest, 1985. Zrínyi Katonai Kiadó

## A) 2. Kották:

1. BACH, Johann Sebastian: *Geschwinde, ihr wirbelnden Winde. Der Streit zwischen Phöbus und Pan, BWV 201* in *Neue Bach Ausgabe, Serie I. Band 40*  
Kassel, 1969. Bärenreiter Verlag
2. BACH, Johann Sebastian: *Glückwunschkantate: Zerreiβet, zersprenget, zertrümmert die Gruft (Der zufriedengestellte Aeolus), BWV 205* in *Neue Bach Ausgabe, Serie I. Band 38*  
Kassel, 1960. Bärenreiter Verlag
3. BACH, Johann Sebastian: *Johannes-Passion BWV 245*  
Leipzig, 1975. VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig DVfM 3093
4. KODÁLY Zoltán: *A 114. genfi zsoltár*  
Budapest, 1958. Editio Musica Budapest Z. 2668
5. KODÁLY Zoltán: *Adventi ének – énekkhangra és orgonára*  
Budapest, 1944. Magyar Kórus MK 1407
6. KODÁLY Zoltán: *Assumpta est Maria*  
Budapest, 1997. Editio Musica Budapest Z. 14164

7. KODÁLY Zoltán: *Első áldozás*  
Budapest, 1942. Magyar Kórus MK 520
8. KODÁLY Zoltán: *Ének Szent István királyhoz – énekhangra és orgonára*  
Budapest, 1938. Magyar Kórus MK 250
9. KODÁLY Zoltán: *Férfikarok*  
Budapest, 1972. Zeneműkiadó Z. 6726
10. KODÁLY Zoltán: *Gyermek- és nőikarok*  
Budapest, 1972. Zeneműkiadó Z. 6724
11. KODÁLY Zoltán: *Jézus és a gyermekek*  
Budapest, 1947. Magyar Kórus MK 230 (Editio Musica Budapest Z. 14600)
12. KODÁLY Zoltán: *Jövel Szentlélek Úr Isten* In Beharka Pál, Jobbágy István, dr. Páth Géza, Tóth Gábor és Szak Antal (szerk.): *Evangéliumi vegyeskarok*;  
Budapest, 1968. A Magyarországi Baptista Egyház kiadása
13. KODÁLY Zoltán: *Kállai kettős – vegyeskarra és zenekarra eredeti népdalok után*  
Budapest, 1951. Zeneműkiadó Z. 1026
14. KODÁLY Zoltán: *Könyörgés*  
(Budapest, 1945) kézirat kotta (Kodály Zoltán Magyar Kórusiskola kottatára, 29. szám)
15. KODÁLY Zoltán: *Laudes organi* karpertitúra  
New York, 1966. Boosey & Hawkes / Zeneműkiadó Vállalat Z. 6971/2.
16. KODÁLY Zoltán: *Magyar mise*  
Budapest, 1966. Szent István Társulat
17. KODÁLY Zoltán: *Miatyánk* In *Kórusok könyve*  
Budapest, 1977. Szent István Társulat
18. KODÁLY Zoltán: *Miserere*  
Budapest, 1997. Editio Musica Budapest Z. 14166
19. KODÁLY Zoltán: *Missa brevis* orgonás karpertitúra  
New York, 1947. Boosey and Hawkes B. & H. 18172
20. KODÁLY Zoltán: *Missa brevis* partitúra  
New York, 1951. Boosey and Hawkes B. & H. 18172 / Budapest, 1959. Zeneműkiadó Z. 2666
21. KODÁLY Zoltán: *Pange lingua*  
Wien, 1931. Universal Edition U.E. 7941
22. KODÁLY Zoltán: *Psalmus hungaricus* zongorakivonat  
Wien, 1924. Universal Edition U.E. 7550
23. KODÁLY Zoltán: *Psalmus hungaricus* partitúra  
a szerző kéziratának facsimile kiadása
24. KODÁLY Zoltán: *Semmit ne bánkódjál* vegyeskari átirat  
Budapest, 1952. ismeretlen eredetű kézirat
25. KODÁLY Zoltán: *Stabat Mater*  
Budapest, 1997. Editio Musica Budapest Z. 14167
26. KODÁLY Zoltán: *Tantum ergo I-V*  
Wien, 1941. Universal Edition U.E. 10487
27. KODÁLY Zoltán: *Te Deum* zongorakivonat  
Wien, 1937. Universal Edition U.E. 10849

28. KODÁLY Zoltán: *Te Deum* partitúra  
Universal Edition Wien-London, Philharmonia No. 276
29. KODÁLY Zoltán: *The Music Makers*  
kézzel írt karpartitúra
30. KODÁLY Zoltán: *Új esztendő t köszöntő / A Christmas Carol (All Men Draw Near)* vegyeskar  
London, 1961. Oxford University Press 1
32. KODÁLY Zoltán: *Vegyeskarok*  
Budapest, 1972. Zeneműkiadó Z. 6725
33. KODÁLY Zoltán: *Vejnemöjnen muzsikál*  
Budapest, 1944. Magyar Kórus MK 4065
34. KODÁLY Zoltán: *Vértanúk sírján*  
Budapest, 1982. Editio Musica Budapest Z. 12128
35. KRAUS, Egon [szerk.]: *Europäische Madrigale für gleiche Stimmen*  
Zürich, 1956. Musikverlag zum Pelikan
36. KRINGS, Alfred [szerk.]: *Italienische Madrigale*  
Köln, 1956. Arno Volk Verlag

### **A) 3. Internet-hivatkozások**

<http://www.eternus.hu/vers/156> (Amade László..)  
<http://mek.niif.hu/00500/00590/00590> (Amade László)  
<http://books.google.hu/books> (Fiorentino)  
<http://www.poetry-archive.com> (Fletcher)  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Institutio\\_Oratoria#Institutio\\_Oratoria](http://en.wikipedia.org/wiki/Institutio_Oratoria#Institutio_Oratoria) (Quintilianus)  
[http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/TINCON3\\_TEXT.html](http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/TINCON3_TEXT.html) (Tinctoris)



## B) Kórusmű-jegyzék

A jegyzék a dolgozatban tárgyalt Kodály-műveket, azaz az egyszólamú orgonakíséretes karokat és a kíséret nélküli és hangszerkísérettel ellátott kórusműveket, azon belül a gyermek-, a női-, a férfi- és a vegyeskarokat, illetve az oratorikus műveket sorolja föl.

**1. cím:** A műveket a jegyzékben a címük szerinti betűrendben sorolom föl; a címeket dőlt betűvel szedtem.

Művek két címmel: Az idegen nyelvű és idegen nyelvű címmel ellátott darabok (pl. *An ode for music*, *Cohors generosa*, *Fancy*, *Horatii carmen*, *I will go look for death*, *Justum et tenacem*, *The Music Makers*) a jegyzékben kétféle címmel – azaz magyarul is – szerepelnek, ha van gyakran használatos, ismert magyar címük és szövegük (*Óda a muzsikához*, *Régi magyar diákköszöntő*, *A szép énekszó múzsájához*, *Gyászének*, *Rendületlenül*). Nem szerepel a jegyzékben magyarul a *Fancy*, melynek magyar címét (*Dal*) az előadók idehaza sem használják. Egyáltalán nincsen magyar címe egy kevésbé ismert, kései darabnak: az ismertebb cím a *The Music Makers*, a kevésbé ismert cím *An Ode*. A félreértések elkerülése végett ez utóbbi címet a betűrendben kerülöm; a művet – az angol lexikonok közlésmódjához hasonlóan – a névelő helyett az első szó betűrendje szerint az M betű alatt soroltam föl (Ott föltüntetve a másik címet is). A több címmel szereplő darabok címei közül mindig vastagított betűvel közlöm az eredeti és „zeneileg helyes” címet. A *Horatii carmen II.10* esetében ez a latin cím (a mű magyar szövege évekkel utóbb készült); a másik Horatius-megzésítés (*Rendületlenül / Justum et tenacem*) tanulmányozása világossá teszi, hogy a darabot a zeneszerző a magyar szöveg figyelembe vételével írta, itt valójában a magyar címet tekinthetjük eredetinek.

Kétnyelvű a címe a Jankovich Ferenc magyar szövegű versére (*Aurea libertas / Arany szabadság*) írt feldolgozásnak. Itt a költemény címe eredetileg latin nyelvű (de szövege magyar), Kodály föltételezhetőenpedagógiai okból fordította le a címet az előadók számára.

A francia forradalmi dal magyar fordítására írt földolgozás címe (*A szabadság himnusza*) alatt szerepel az eredeti francia cím (*La Marseillaise*) is. Ez azonban csak gesztusnak tekinthető, hiszen a darabban nincs is bejegyzett francia szöveg. A mű így a francia cím alatt is szerepel.

Két genfiszoltár-földolgozás (114. és 150.) kottájában találunk francia szövegbeírást, ám eredetileg mindkét darab nyilvánvalóan a magyar szövegre készült és a francia szöveg csak a könnyebb nemzetközi fölhasználhatóság kedvéért került a magyar alá. Ezeket nem szerepeltetem idegen cím alatt.

Sorozatok: Két helyen szerepelnek azok a darabok, melyek önállóan is megállnak, de egy sorozat részét képezik (pl. a a „Zöld erdőben” megtalálható önállóan, de megjelenik a „Hét könnyű gyermekkar” részeként is). Nem szerepeltetem kétszer az *Angyalkert* vagy a *Hat tréfás kánon* sorozat darabjait sem, melyek hangversenyműsorban önállóan gyakorlatilag soha nem fordulnak elő.

Nem tekintetem sorozatnak a Hegyi éjszakák címen megjelent darabokat, ezek mindegyike önálló rovatot kapott.

A címeket dőlt betűvel szedtem, sorozatok esetén előbb a sorozat főcíme szerepel dőlt betűvel, a sorozat egyes részeinek címében viszont – a főcím álló betűs jelölése alatt – az alcím kap dőlt betűt.

Művek több változatban: Az eredeti darab alatt cím nélküli új rovatba kerültek azok a (többnyire gyermekkarból férfikarra átírt) művek, melyeknél az átírat egyszerű „transzlokáció”, azaz, nem tartalmaz módosítást, hanem hangról-hangra megegyezik. (*A csikó, A magyarokhoz, A szabadság himnusza, Esti dal, Jelenti magát Jézus, Semmit ne bánkódjál,* ); A 'megjegyzés' rovatban szerepel a 'TL' (transzlokáció) megjelölés.

Egyneműkar vegyeskari átírata speciális beavatkozás, mely a szólamok elrendezését is érinti. Ilyen mű esetében a cím megtalálható az átírat rovatában is, emellett a 'megjegyzés' rovatban szerepel a 'TS' (transcriptio) megjelölés, és – ha ismeretes – közlöm az átíró nevét (*A szabadság himnusza, Az éneklő ifjúsághoz, Esti dal, Fölszállott a páva, Semmit ne bánkódjál, Stabat mater, Túrót eszik a cigány*)

Azonos című darab több különböző kórustípusnak szánt, olykor eltérő méretű, igényű, szerkezetű vagy kíséretű változatai szintén külön-külön rovatba kerülnek; emellett a 'megjegyzés' rovatban szerepel a 'V' (varians) megjelölés (*Adventi ének, Első áldozás, Ének Szent István királyhoz*)

Művek több megzenésített szöveggel és dallammal: A több dallamot és/vagy szöveget földolgozó művek címsora után az egyes dallamokhoz vagy szövegekhez tartozó adatok kedvéért alsorokat nyitottam.

Nem tartozik a dolgozat tárgyához, de a teljesség kedvéért tartalmazza a fősorolás a szövegtelen kompozíciókat (pl. *Hegyi éjszakák I-V.*) és azokat a műveket, melyeknek szövege a zene születése után, annak ismeretében íródott (pl. *Békedal, Intermezzo, Miatyánk, Naphimnus*). Ezeket a műveket külön háttérszínnel jelöltem meg.

**2. műfaj, műtípus:** *fkar; gykar: kar; nkar; vkar:* férfikar, gyermekkar, egyszólamú kar, nőikar vagy vegyeskar (fiú-vegyeskar, kisebb vegyeskar, nagyobb vegyeskar), hangszerkísérettel vagy anélkül.

**3. kíséret:** *bg, br, cs, harm, hg, kdob, nzk, org, tr, zg, zk:* bőgő, brácsa, cselló, harmónium, hegedű, kisdob, népi zenekar, orgona, trombita, zongora, zenekar

**4. megjegyzés:** Itt jelzem, ha a mű kánon. Ugyanitt szerepel, ha a mű áthelyezéssel (TL; translocatio), átírással (TS; transcriptio) jött létre, vagy ha egy másik mű változata (V; varians). Átírat esetében közlöm az átíró nevét

**5. keletkezési év:** A művek legjavánál ismeretes a megjelenés éve; a jegyzék ezt az évszámot közli. Némely esetben (pl. sorozatok) nyilvánvaló, hogy a darabok nem mind a megjelenés évében születtek, ám az egyes művek keletkezésének időpontja gyakorlatilag kideríthetetlen.

**6. dallamszerző (forrás):** A művek dallamszerzője számos esetben értelemszerűen a zeneszerző. Idegen eredetű dallamok (pl. genfi zsoltárok) esetében – ha ismeretes – föltüntettem a dallamszerzőt; a népdalfeldolgozások esetében a dallamforrást vagy -forrásokat Bereczky János – Domokos Mária – Olsvai Imre – Paksa Katalin – Szalai Olga: *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai* (Zeneműkiadó, Budapest, 1984) című könyve alapján jelöltem meg (a gyűjtés helye, az énekes neve, majd a gyűjtő monogramja és a gyűjtés éve; más helyütt a dallamgyűjtemény mint lelőhely neve).

**7. szövegszerző (forrás):** A művek szövegszerzőjeként a megzenésített irodalmi szöveg alkotóját tüntettem föl; a népdalfeldolgozások esetében a szövegforrást vagy -forrásokat Bereczky János – Domokos Mária – Olsvai Imre – Paksa Katalin – Szalai Olga: *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai* (Zeneműkiadó, Budapest, 1984) című könyve alapján jelöltem meg (a gyűjtés helye, az énekes neve, majd a gyűjtő monogramja és a gyűjtés éve; más helyütt a dallamgyűjtemény mint lelőhely neve).

Érdekességképpen megneveztem a szövegírókat akkor is, ha a darab eredetileg szövegtelen volt, s a szöveg később készült hozzá. Ezeket a műveket ugyanazzal a háttérrel jelöltem meg, mint a szövegtelenül maradt darabokat.

#### **8. Versforma:** Versek esetében

- Az első sorban a szakirodalom szabályainak megfelelően jelöltem meg a sorok számát, szótagszám szerinti besorolását és minősítését (pl. felező nyolcas v. három-ütemű tizenegyes stb.) a strófatípust (pl. alkaioiszi v. Balassi-strófa) vagy a ritmusfajta (pl. ötödféles jambus)

- A második sorban az egyes sorok szótagszámát és rímképletét jelöltem; ebben a sorban kapott helyet a felső sorban megnevezett strófatípus elemeinek emlékeztető felsorolása (pl. szapphói strófa: három szapphói és egy adoniszi sor stb.). A strófánként is változó szótagszámú szövegeknél (népdalok) a sorokban előforduló többféle szótagszám megjelölését / jellel választottam el egymástól. Ha a strófaváltással a rímképlet is változik, akkor / jel után a másik rímképletet is leírom.

- A harmadik sorban a rímelés típusát tüntettem föl.

Prózai szövegek, párbeszédes gyermekjátékok, mondókák esetében ez a rovat üresen maradt.

1. cím	2. műtípus	3. kíséret	4. megjegyzés	5. évszám	6. dallamszerző / forrás (előhely, közlő, gyűjtő, évszám) [ha a dallam a zeneszerzőtől származik: –]	7. szövegszerző / forrás (előhely, közlő, gyűjtő, évszám)	8. versforma
<b>A 114. genfi zsoltár</b>	vkar	org		1948	Louis Bourgeois, <i>Les psaumes mis en rime Francoise par Clement Marot et Theodore de Beze</i> 1562 (1542)	Clement Marot / f. Szenci Molnár Albert	hatsoros 10a+10a+7b+10c+10c+7b farkos rím
<b>A 121. genfi zsoltár</b>	vkar	–		1943	Louis Bourgeois, <i>Les psaumes mis en rime Francoise par Clement Marot et Theodore de Beze</i> 1562 (1551)	Théodore de Bèze / f. Szenci Molnár Albert	hatsoros 8a+6b+6b+8a+7c+7c félkeresztírm
<b>A 150. genfi zsoltár</b>	gykar/ nkar	–		1936	anonymus, <i>Les psaumes mis en rime Francoise par Clement Marot et Theodore de Beze</i> 1562	Théodore de Bèze / f. Szenci Molnár Albert	nyolcsoros kétütemű hetes/nyolcas 7a+7a+7b+7b+8c+7d+7d+8c páros és ölelkező rím
<b>A csikó</b>	gykar	–		1937	nd. Alsok /Somogy/, Kovács Ferenc Dávid K.Z. 1922	nsz. Alsok /Somogy/, Kovács Ferenc Dávid K.Z. 1922	négysoros felező nyolcas 8a-8a-8b-8b páros rím
	fkar		TL	1944			
<b>A franciaországi változásokra</b>	fkar	–		1963	–	Batsányi János	felező tizenkettes 12a-12a-12b-12b-12c-12c-12d-12d páros rím
<b>A juhász</b> / Juhásznóta	gykar	–		1928	nd. Héreg, Szomód /Komárom/, idős férfiak K.Z. 1921-22	nsz. Héreg, Szomód /Komárom/, idős férfiak K.Z. 1921-22	négysoros, kétütemű nyolcas/tizenkettes 8a-8a-12b-8b páros rím
<b>A magyar nemzet</b>	vkar	–		1947	–	Petőfi Sándor	strófákra nem tagolt felező nyolcas  páros rímek
<b>A magyarokhoz</b>	gykar	–	kánon	1936	–	Berzsenyi Dániel	négysoros, alkaioszi strófa (2 nagy alkaioszi sor, 1 alkaioszi kilences, 1 kis alkaioszi sor) 11+11+9+10
	fkar	–	kánon TL	1936	–		
	vkar	–	kánon TL	1936	–		
<b>A nándori toronyőr</b>	fkar	–		1956	–	Vörösmarty Mihály	disztichon
<b>A süket sógor</b>	gykar	–		1928	–	nsz. Becefa /Baranya/, Szűcs Kálmán Mgygy, 270.o.	–
<b>A szabadság himnusza</b> / La Marseillaise [kétszólamú változat]	gykar	–		1948	Joseph Claude Rouget de L'Isle	Joseph Claude Rouget de L'Isle / Jankovich Ferenc	tizenkétsoros, változó szótagszámú, jambikus 9a-8b-9a-8b-9c-8d-8d-10c-6e-6e-8f-6e keresztírm, ölelkező és visszatérő rím

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
<b>A szabadság himnusza</b> <i>/ La Marseillaise [a kétszólamú változat háromszólamú átírata]</i>	nkar	–	TS szerző	1948			
<i>[a háromszólamú változat áthelyezése]</i>	fkar	–	TL	1948			
<b>A szabadság himnusza</b> <i>/ La Marseillaise [a háromszólamú változat átírata]</i>	vkar	–	TS szerző	1948			
<b>A székelyekhez</b>	vkar	–		1943	–	Petőfi Sándor	négysoros, három ütemű tizenegyes 11a-11a-11b-11b páros rím
A szép énekszó műzsájához <i>/ Hívtalló / Horatii carmen II. 10.</i>	vkar	–		1934	Pálóczi Horváth Ádám: <i>Ó és Új mint-egy Ötödfél-száz Énekek, 1813; 198. sz.</i>	Quintus Horatius Flaccus / f. dr. Vargha Károly	négysoros, szapphói strofa 11-11-11-5
Admonitiones Diaconi <i>/ Első áldozás</i>	kar	org /harm	V	1941 (1942)	XII. sz. gregorián	Szedő Dénes OFM	változó szótagszámú szabad vers
<b>Adventi ének</b> <i>/ Veni veni Emmanuel</i>	vkar	–	V	1943	Anonymus (VIII. sz. gregorián)	Psalterium Cantionum Catholicaum, Köln 1710. / f. Szedő Dénes	hatsoros kétütemű nyolcas 8a-8a-8b-8b-8c-8c páros rím
<b>Adventi ének</b> <i>/ Veni veni Emmanuel</i>	kar	org /harm	V	1944			
<b>Akik mindig elkésnek</b>	vkar	–		1934	–	Ady Endre	négysoros, három ütemű kilences 9a-9b-9a-9a bokorím egy töréssel
An Ode <i>/ Music Makers, The</i>	vkar	zk		1966	–	Arthur O' Shaughnessy	
<b>An ode for music</b> <i>/ Óda a muzsikához</i>	vkar	–		1963	–		
<i>An ode for music – O Music, sphere-descended maid ...</i>					–	William Collins f. Kistétényi Melinda	négysoros négyes jambus (8a-8a-8b-8b) páros rím
<i>An ode for music – Orpheus with his lute ...</i>					–	John Fletcher f. Kistétényi Melinda	hatsoros trochaikus hetes 7a-7a-7b-7c-7c-7b farkos rím

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
<b>Angyalkert - Játékdalok</b>	gykar	-		1937	-	népi szövegek	
Angyalkert – 1. <i>Kecskejáték</i>	gykar	-		1937	-	n.sz. Szombathely /Vas/ Mgygy 74.o, 4-5. / 76.o, 9.	-
Angyalkert – 2. <i>Tyúkozás</i>	gykar	-		1937	-	n.sz. Nádudvar /Hajdu/, - Mgygy 85.o, 7.	-
Angyalkert – 3. <i>Gyertyajáték</i>	gykar	-		1937	-	n.sz. Bodmér /Fejér/, - Mgygy 430.o, 4.	-
Angyalkert – 4. <i>Bent a bárány, kint a farkas</i>	gykar	-		1937	-	n.sz. Békéscsaba /Békés/, -; Négyes /Heves/, - Mgygy 78.o, 5. / 79.o, 7.	-
Angyalkert – 5. <i>Vásárosdi</i>	gykar	-		1937	-	n.sz. Kunhegyes, Kisújszállás /Jász-Negykun-Szolnok/, - Mgygy, 133.o, 7. / 134.o, 9.	-
<b>Angyalok és pásztorok – Szaporán keljetelek</b>	gykar	-		1935	nd. Galambok /Zala/ Tóth Pajor László + szerző V.I. 1935	n.sz. Gálósfa /Somogy/, Trahalka Imre, MNGy VIII. 46-52.o. Galambok /Zala/, Tóth Pajor László; V.I. 1935	négysoros, három ütemű, változó szótagszámú 10a-10a-8b-8b páros rím
<i>Arany szabadság / Aurea libertas</i>	gykar	-	kánon	1958	-	Jankovich Ferenc	négysoros felező hatos 6a-6a-6b-6b páros rím
<b>Assumpta est Maria / Offertorium</b>	vkar	zk+org		1901	-	Anonymus. liturgikus szöveg, offertorium, antifóna	-
<i>Aurea libertas / Arany szabadság</i>	gykar	-	kánon	1958	-	Jankovich Ferenc	négysoros felező hatos 6a-6a-6b-6b páros rím
<i>Ave Maria (1898)</i>	nkar	hg I-II. br. cs.bg org.		1898	-	Biblia, Lukács 1.28, 42. / liturgikus szöveg	-
<i>Ave Maria (1935)</i>	nkar	-		1935	-	Biblia, Lukács 1.28, 42. / liturgikus szöveg	-
<b>Az 50. genfi zsoltár</b>	vkar	-		1949 (1948?)	Louis Bourgeois, <i>Les psaumes mis en rime Francoise par Clement Marot et Theodore de Beze</i> 1562 (Lyon, 1547)	Clement Marot / f. Szenci Molnár Albert	hatsoros változó szótagszámú, (jambikus?) 10a+10a+10b+10b+11c+11c páros rím
<b>Az éneklő ifúsághoz</b>	gykar	-		1962	-	dr. Vargha Károly	négysoros két ütemű tizenkettes (tizenegyes) 12a+11a+11b+11b páros rím

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
<i>Az éneklő ifúsághoz – fiú vegyeskara</i>	vkar	–	TS szerző	1966	–		
<i>Árva vagyok</i>	nkar	–		1953	nd. Gyergyóalfalu /Csik/, Bicsakné K.Z. 1910	n.sz. Gyergyóalfalu /Csik/, Bicsakné K.Z. 1910	négysoros két ütemű nyolcas 8a-8a-8b-8b páros rím
<i>Balassi Bálint elfelejtett éneke</i>	vkar	–		1942	–	Gazdag Erzsi	kétsoros csonka Balassi-strófa 6a+6a+7b+6c+6c+7b
<i>Békedal</i>	gykar	–		1952	–	eredetileg szóvegtelen; utólag készült szöveg: Weöres Sándor (2. verszak???)	nyolcsoros, strófánként is változó szótagszámú és rímelésű 5a-5a-5a-3b-6c-4d-5e-3b / 5a-6b-6b-3c-5d-5d-6e-3c ???
<i>Békesség-óhajítás, 1801. esztendő</i>	vkar	–		1953	–	Virág Benedek	négysoros, szapphói strófa (3 szapphói sor, 1 adonizsi sor) 11+11+11+5
<i>Bordal</i> / Két férfikar – 1.	fkar	–		1913	–	Kölcsy Ferenc	tízszoros kétütemű ötös 5a-5b-5a-5b-5c-5d-5e-5d-5e-5c keresztírm és farkos rím
<i>Budavári Te Deum</i> / <i>Te Deum</i>	vkar	zk		1936	–	Nicetas	
<i>Canticum nuptiale</i> [kézirat, Szabolcsi Bence esküvőjére]	fkar	–		1928	–	–	–
<i>Cigánysirató</i>  Cigánysirató – <i>Méghótt, méghótt...</i>  Cigánysirató – <i>Elmentek a cigányok</i>	gykar	–		1928	nd. Andrásfalva /Bukovina/, Győrfi Mihály K.Z. 1914  nd. Magyargyerőmonostor /Kolozs/, Sinkó Jánosné, B.B. 1912	n.sz. Andrásfalva /Bukovina/, Győrfi Mihály K.Z. 1914  n.sz. Magyargyerőmonostor /Kolozs/, Sinkó Jánosné B.B. 1910	négysoros tizenégyes 14a-14a-14b-14c vegyes rím  négysoros, változó szótagszámú 14a-14a-11b-11b páros rím
<i>Ciróka</i> / Hét könnyű gyermekkar – 5.	gykar	–		1936	nd. Érd /Fejér/, Horváth Mária K.S.E. 1917	n.sz. Érd /Fejér/, Horváth Mária K.S.E. 1917	–
<i>Cinka Panna</i> / <i>Cinka Panna balladája</i>	színpadi mű			1947			
<i>Cohors generosa</i> / Régi magyar díák köszöntő – fiú vegyeskara	vkar	–		1943	Kulcsár-melodiárium II, 1770	Kulcsár-melodiárium II, 1770	hét sor, változó szótagszám 6a-6a-8b-4c-8b-8d-8d vegyes rím

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
<i>Cú föl, lovam</i>	gykar	-		1938	-	nsz. - /Udvarhelyszéki/, <i>Kríza</i> , 185.o.	-
<i>Csalfa sugár</i>	nkar/ gykar	-		1938	-	Arany János	négysoros, változó szótagszámu 6a+5b+6a+5b keresztírim
<i>Csatadal</i>	vkar	-		1935 (1943)	-	Petőfi Sándor	hatsoros, változó szótagszámu 8a+8a+3b+8c+8c+3b farkos rím
<i>Dal (Velencei kalmár, III. 2) / Fancy</i>	nkar	-		1959	-	William Shakespeare / f. Lukin László	kilenc trochaikus vagy jambikus sor???? 7ta-8ja-7ta-4jb-8jc-8jc-7tc-7td-7td bokorím, páros rím
<i>Egyetem-begyetem</i>	gykar	-		1938	-	nsz. -; Magyarpadé /Torontál/, <i>Mgygy</i> , 28.o. 6. / 41.o. 7. / <i>Kálmány II</i> , 79.o. 34.	—
<i>Első áldozás / Admonitiones Diaconi</i>	kar	org /ham.	V	1942	XII. sz. gregorián	Szedő Dénes OFM	változó szótagszámu szabad vers
<i>Első áldozás</i>	vkar	-	V	1943	XII. sz. gregorián	Szedő Dénes OFM	változó szótagszámu szabad vers
<i>Emléksorok Fáy Andrásnak</i>	fkar	-		1956	-	Vörösmarty Mihály	disztichon
<i>Este</i>	vkar	-		1902	-	Gyulai Pál	tizenkét soros felező nyolcas (hetes) 8a+8a+8b+8b+8c+8c+8d+8d+8e+7f+8e+7f páros rím, keresztírim
<i>Esti dal / Esti ima</i>	nkar/gy- kar	-		1938	nd. Pásztor /Heves/, Alapi József K.Z. 1922	nsz. Pásztor /Heves/ Alapi József; Szeged /Csongrád/, - K.Z. 1922; <i>Koszorúk II</i> , 176.o.	négysoros kétütemű nyolcas 8a-8a-8b-8b páros rím
	fkar	-	TL	1938			
<i>Esti dal / Esti ima</i>	vkar	-	TS Bárdos L	1938			
<i>Esti ima / Esti dal</i>	nkar/gy- kar	-	TL	1938			
	fkar	-	TS Bárdos	1938			



1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
<i>Esti ima</i> / <i>Esti dal</i>	vkar	–	TS Bárdos L.	1938			
<i>Élet vagy halál</i>	fkar	–		1947	–	Petőfi Sándor	nyolcsoros hatodfeles és ötös jambus 11a-10b-11c-10b-11d-10e-11f-10e vegyes rím
<i>Ének Szent István királyhoz</i>	kar	org	V	1938	–	Bozóky-énekeskönyv, 1797	négysoros felező tizenkettes 12a-12a-12b-12b páros rím
<i>Ének Szent István királyhoz</i>	nkar	–	V	1938	–	Bozóky-énekeskönyv, 1797	négysoros felező tizenkettes 12a-12a-12b-12b páros rím
<i>Ének Szent István királyhoz</i>	fkar	–	V	1938	–	Bozóky-énekeskönyv, 1797	négysoros felező tizenkettes 12a-12a-12b-12b páros rím
<i>Ének Szent István királyhoz – fiú vegyeskara</i>	vkar	–	V	1938	–	Bozóky-énekeskönyv, 1797	négysoros felező tizenkettes 12a-12a-12b-12b páros rím
<i>Ének Szent István királyhoz – kisebb vegyeskara</i>	vkar	–	V	1938	–	Bozóky-énekeskönyv, 1797	négysoros felező tizenkettes 12a-12a-12b-12b páros rím
<i>Ének Szent István királyhoz – nagy vegyeskara</i>	vkar	–	V	1938	–	Bozóky-énekeskönyv, 1797	négysoros felező tizenkettes 12a-12a-12b-12b páros rím
<i>Éva, szívem, Éva</i> / Hét könnyű gyermekkar – 1.	gykar	–		1936	nd. Felsőireg /Tolna/, asszony B.B. 1907	nsz. Felsőireg /Tolna/, asszony; B.B. 1907 Kákics /Baranya/, -; L.L. 1930	négysoros két ütemű hatos 6a-6a-6b-6a bokorím
<i>Falu végén</i> / Hét könnyű gyermekkar – 2.	gykar	–		1936	nd. Mohi /Bars/, fiatalok K.Z. 1912	nsz. Mohi /Bars/, fiatalok K.Z. 1912	kétsoros két ütemű hetes betoldással 7a-7(17)a páros rím
<i>Fancy</i> / Dal (Velencei kalmár, III. 2)	nkar	–		1959	–	William Shakespeare / f. Lukin László	kilenc trochaikus vagy jambikus sor 7ta-8ja-7ta-4jb-8jc-8jc-7tc-7td-7td bokorím, páros rím
<i>Főlszállott a páva</i>	fkar	–		1937	nd. Surd /Somogy/, Varga Pál Sipos S.V. 1936	nsz. Surd /Somogy/, Varga Pál Sipos S.V. 1936 Ady Endre	kétsoros felező tizenkettes 12a-12a páros rím
<i>Főlszállott a páva</i>	vkar	–	TS Forrai M.	1960			

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
<b>Gergely-járás</b>	gykar	–		1926			
Gergely-járás – Szent Gergely doktomak...				nd. Nyitracehi /Nyitra/, iskolásfiúk K.Z. 1909	n.sz. Nyitracehi /Nyitra/, iskolásfiúk K.Z. 1909	–	
Gergely-járás – Elesett a lúd a jégen...				nd. - Mgygy 67.o, 6.	n.sz. Garamszentgyörgy /Bars/, - K.Z. 1912	négysoros két ütemű nyolcas 8a-8a-8b-8b páros rím	
Gergely-járás – Jobb az ápa, mint a zab...				nd. Zsére /Nyitra/ - K.Z. 1911	ismeretlen forrás	?	
<b>Gólya-nóta</b>	gykar	–		1929			
Gólya-nóta – Gólya ... mitől véres...				n.sz. Sz.B. Mgygy 6. I. 4.sz.	n.sz. Sz.B. Mgygy 6. o, 4.	hatsoros, változó szótagszámú 7a-7b-7c-7c-4d-4e vegyes rím	
Gólya-nóta – Gólya ... ki lányát vetted el...				n.sz. Nagyszalonta /Bihar/ - Arany III. 5. / Mgygy 7.o. 8.	n.sz. Nagyszalonta /Bihar/ - Arany III. 5. / Mgygy 7.o. 8.	változó sor- és szótagszám	
<b>Gömöri dal</b>	vkar	–		1940			
				nd. Felsőrás /Gömör/, Bedécs Istvánné K.Z. 1913	n.sz. Felsőrás /Gömör/, Bedécs Istvánné K.Z. 1913	négysoros tízes 10a-10a-10b-10b páros rím	
Gyászének / I will go look for death	vkar	–		1959	–	John Masfield / f. Kistétényi Melinda	négysoros negyedfeles jambus 7a-7b-7a-7b keresztírim
<b>Hajnó vesztő</b>	gykar	–		1937	–	n.sz. Nagykőrös /Pest/, - Mgygy 20.o, 2.	–
<b>Harangszó</b>	gykar	–		1937	–	n.sz. Szeged-Felsőváros /Csongrád/, - Kálmány I, 118.o.	–
<b>Harasztosi legénynek</b>	gykar	–		1961			
Harasztosi legénynek – Harasztosi legénynek				nd. Almási II. 72.	n.sz. Almási II. 72.	háromsoros, változó szótagszámú, betoldásokkal 7a-7(19)a-3(10)a bokorím	
Harasztosi legénynek – Legényeknek párját				nd. Almási II. 63.	n.sz. Almási II. 63.	???	

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
<b>Harmatozzatok!</b>	gykar/ nkar	–		1935	Szepesi Imre	Tarkányi Béla	ötsoros 5a+5a+6b+6b+8c páros rím , vegyes rím
<b>Hat tréfás kánon</b>	gykar	–		1936			
Hat tréfás kánon – I. <i>Lencse, borsó, kása</i>	gykar	–	kánon	1936	–	nsz. <i>Tréfás népdalok</i> , 95.o.	–
Hat tréfás kánon – II. <i>Madarak voltunk</i>	gykar	–	kánon	1936	–	nsz. -; Galánta /Pozsony/ - <i>Mgygy</i> 40. o. 4. sz, 2.sz; K.Z. 1885-90	–
Hat tréfás kánon – III. <i>A leányka szótalan</i>	gykar	–	kánon	1936	–	nsz. /Keresztúrszék, Udvarhely/, - Kríza 453.o.	–
Hat tréfás kánon – IV. <i>Tyúkkergető (Új kőkút)</i>	gykar	–	kánon	1936	–	nsz. <i>Mgygy</i> 49.o, XXXIX., XL	–
Hat tréfás kánon – V. <i>Fürdő után (Kerek ez a tó)</i>	gykar	–	kánon	1936	–	nsz. <i>MNGy</i> III. 258.o.	–
Hat tréfás kánon – VI. <i>Mikor mentem misére</i>	gykar	–	kánon	1936	–	nsz. Galánta /Pozsony/ K.Z. 1885-90	–
<b>Három gömöri népdal</b>	gykar	–		1937			
Három gömöri népdal – <i>A panyiti halastóba</i>					nd. Alsóbalog /Gömör/, Tóth Istvánné K.Z. 1912	nsz. Alsóbalog /Gömör/, Tóth Istvánné; K.Z. 1912 / <i>Md</i> I, 84.o. / <i>Kríza</i> , 271.o.	négysoros nyolcas 8a-8a-8b-8b / 8a-8a-8a-8a páros rím / bokorím
Három gömöri népdal – <i>Nána, nána</i>					nd. Lice /Gömör/ Martinkóné K.Z. 1913	nsz. Lice /Gömör/, Martinkóné K.Z. 1913	négysoros felező nyolcas 8a-8a-8a-8a stórfánként változások bokorím
Három gömöri népdal – <i>Vigan, vigan, vig angyalom</i>					nd. Alsóbalog /Gömör/, öregek K.Z. 1912	nsz. Alsóbalog /Gömör/, öregek K.Z. 1912	négysoros felező nyolcas 8a-8a-8b-8b páros rím
<b>Háry János op. 15</b>	színp.	zk		1925 (37-38, 48-52.)			
Háry János – 5. Rut(h)én lányok kara <i>La, la, la, la... [Az oláhok, az oláhok arcépökben jámak]</i>	színp. kar	–		1925	nd. Istensegits /Bukovina/, Szöcs Ambrusné K.Z. 1914	nsz. Istensegits /Bukovina/, Szöcs Ambrusné K.Z. 1914	

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
Háry János – 15. Induló <i>Trombita harsog, ágyu szól</i>	színp. kar	zk		1925	–	Harsányi Zsolt – Paulini Béla	háromsoros, három ütemű tizenhámas 13a-13a-13a bokorím
Háry János – 16. Ébresztő (a) <i>Sej, besoroztak, sej, besoroztak engemet katonának</i>	színp. kar	zk		1925	nd. Érd /Fejér/, Horváth Mária K.S.E. 1917	nsz. Érd /Fejér/, Horváth Mária K.S.E. 1917	négysoros, változó szótagszámú 17a-17a-15b-17b páros rím
Háry János – 16. Ébresztő (a) <i>Nagyabonyban csak két torony látszik</i>	színp. kar	zk		1925	nd. Zsigárd /Pozsony/, - K.Z. 1905	nsz. Abony /Pest/, Abonyi Lajos <i>MNGy I, 284.o.</i>	négysoros három ütemű tízes 10a-10a-10b-10b páros rím
Háry János – 22. Toborzó / Magyar népzene VI. – 36. <i>A jó lovas katonának (Verbunk)</i>	színp. kar	zk		1925	nd. Zsére /Nyitra/, asszony; Elgyütt József K.Z. 1911	nsz. Zsére /Nyitra/, asszony; Elgyütt József K.Z. 1911; (Amade László: A szép fényes katonának...)	négysoros, változó szótagszámú 14a-14a-13b-14b páros rím
Háry János – 23. (a) <i>Gyűjtöttem gyertyát...</i>	színp. kar	zk		1925, 37- 38, 48-52.	nd. Mohi /Bars/, Tóth Istvánné; Bokros Erzsébet K.Z. 1914	nsz. Mohi /Bars/, Bokros Erzsébet K.Z. 1912	négysoros felező tízes 10a-10b-10c-10d gondolatritmus
Háry János – 26. <i>Ábécédé</i>	színp. kar	zk		1925	nd. Nagyszalonta /Bihar/, Balog Erzsi K.Z. 1916	nsz. Garamszentgyörgy, Mohi /Bars/, - K.Z. 1912	ötsoros, változó szótagszámú 4a-4a-6b-6b-4a páros rím
Háry János – 30. Zárókar <i>Szegény, derék magyar nép...</i>	színp. kar	zk		1925, 37- 38, 48-52.	– ; népdalok	Harsányi Zsolt, népi szövegek	–
<b>Házasodik a vakond</b>	gykar	–		1958	–	Gazdag Erzsi	négysoros I. 7a+7a+7b+7b II. 7a+6b+7c+6b I. páros rím II. félrím, félkeresztrím
<b>Hegyi éjszakák I</b>	nkar	–		1923	–	–	–
<b>Hegyi éjszakák II</b>	nkar	–		1955	–	–	–
<b>Hegyi éjszakák III</b>	nkar	–		1955-56	–	–	–
<b>Hegyi éjszakák IV</b>	nkar	–		1955-56	–	–	–
<b>Hegyi éjszakák V</b>	nkar	–		1962	–	–	–
<b>Hej, Büngözsdi Bandi</b>	fkar	–		1947	–	Petőfi Sándor	négysoros felező tizenkettes 12a-12a-12b-12b páros rím

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
<i>Héja</i> / Hét könnyű gyermekkar – 3.	gykar	–		1936	nd. -/Heves/, - <i>Mgygy</i> 11.o. 5. sz.	nsz. -/Heves/, - <i>Mgygy</i> 11.o. 2, 3, 5. sz.	–
<i>Hét könnyű gyermekkar</i>	gykar	–		1936			
Hét könnyű gyermekkar – 1. <i>Éva, szívem, Éva</i>	gykar	–		1936	nd. Felsőreg /Tolna/, asszony B.B. 1907	nsz. Felsőreg /Tolna/, asszony; B.B. 1907 Kákics /Baranya/, -; L.L. 1930	négysoros két ütemű hatos 6a-6a-6b-6a bokorím
Hét könnyű gyermekkar – 2. <i>Falu végén</i>	gykar	–		1936	nd. Mohi /Bars/, fiatalok K.Z. 1912	nsz. Mohi /Bars/, fiatalok K.Z. 1912	kétsoros két ütemű hetes betoldással 7a-7(17)a páros rím
Hét könnyű gyermekkar – 3. <i>Héja</i>	gykar	–		1936	nd. -/Heves/, - <i>Mgygy</i> 11.o. 5. sz.	nsz. -/Heves/, - <i>Mgygy</i> 11.o. 2, 3, 5. sz.	–
Hét könnyű gyermekkar – 4. <i>Versengés</i>	gykar	–		1936	nd. Komlódtótfalu /Szatmár/, Lakatos Jánosné K.Z. 1921	nsz. Komlódtótfalu /Szatmár/, Lakatos Jánosné; K.Z. 1921 Juta /Somogy/, Kovács György; V.B. 1891	kétsoros nyolcas betoldással 8a-8(19)a páros rím
Hét könnyű gyermekkar – 5. <i>Ciróka</i>	gykar	–		1936	nd. Érd /Fejér/, Horváth Mária K.S.E. 1917	nsz. Érd /Fejér/, Horváth Mária K.S.E. 1917	–
Hét könnyű gyermekkar – 6. <i>Jó gazdasszony</i>	gykar	–		1936	nd. Gyergyószentmiklós /Csik/, - K.Z. 1910	nsz. Tarcsafalva /Udvarhely/, - <i>MNGy</i> VII. 254.o.	kétsoros hetes toldásokkal 7(12)a-7(18)a páros rím
Hét könnyű gyermekkar – 7. <i>Zöld erdőben</i>	gykar	–		1936	nd. Menyhe /Nyitra/, - K.Z. 1909	nsz. Menyhe /Nyitra/, -; Garamszentgyörgy, Kissáró /Bars/, K.Z. 1909; 1906	négysoros, változó szótagszámú 4a-4a-4a-9b bokorím töréssel
<i>Horatii carmen II. 10.</i> / A szép énekesző műzsájához / Hítvalló	vkar	–		1934	Pálóczi Horváth Ádám: <i>Ó és Új mint-egy Ötödfél-száz Énekek</i> , 1813; 198. sz	Quintus Horatius Flaccus / f. dr. Vargha Károly	négysoros, szapphói strófa (3 szapphói sor, 1 adoniszí sor) 11+11+11+5
<i>Huszt</i>	fkar	–		1936	–	Kölcsey Ferenc	disztichon
<i>I will go look for death</i> / Gyászének	vkar	–		1959	–	John Masefield / f. Kistétényi Melinda	négysoros negyedfeles jambus 7a-7b-7a-7b keresztím
<i>Intermezzo</i> / (Háry – 21.)	vkar	zk		1956	Gáti István: A kótából való klavírozás mestersége, 1802. Buda	eredetileg hangszeres mű; utólag hozzáírt szöveg: dr. Vargha Károly	
<i>Isten csodája</i>	fkar	–		1944	–	Petőfi Sándor	hatsoros ötös jambus 10a-10b-10c-10b-10d-10d vegyes rím

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
<b>Isten kovácsa</b>	gykar	–		1928			
Isten kovácsa – Pad alatt...				–		n.sz. Mgygy 34.o, 15.sz, 33.o, 6-7.sz / MNGy II. 283.o.	–
Isten kovácsa – Ögyedezi, bögyedezi...				–		n.sz. Mgygy 29.o, 5, 9.sz	–
<b>János köszöntő</b>	vkar	–		1938 (1939?)	–	n.sz. MNGy II. 321.o	négysoros, változó szótagszámú 13a-13a-14b-13b vagy 8x-5a-8x-5a / 7a-7a-8x-5a páros rím vagy félkereszt és visszatérő rím
<b>Jelenti magát Jézus</b>	gykar	–		1927	nd. Ghymes /Nyitra/, Balla Jánosné K.Z. 1916	n.sz. Ghymes /Nyitra/, Balla Jánosné K.Z. 1916	háromsoros, változó szótagszámú 7a-7b-10c rímtelen
	fkar	–	TL	1944			
<b>Jelige</b>	gykar	–		1948	–	Jankovich Ferenc	négysoros hex ameter
<b>Jelige</b>	fkar	–	TL	1948	–	Jankovich Ferenc	négysoros hex ameter
<b>Jelige – kis vegyeskara</b>	vkar	–	TS	1948	–	Jankovich Ferenc	négysoros hex ameter
<b>Jelige – nagy vegyeskara</b>	vkar	–	TS	1948	–	Jankovich Ferenc	négysoros hex ameter
<b>Jézus és a gyermekek</b>	kar	org		1947	nd.	Szedő Dénes OFM	négysoros, változó szótagszámú 7a-7a-8b-7a bokorím töréssel
<b>Jézus és a kufárok</b>	vkar	–		1934	–	Biblia, János 2. 13-17. különböző fordításai alapján valószínűleg a szerző	–
<b>Jó gazd'asszony</b> / Hét könnyű gyermekkar – 6.	gykar	–		1936	nd. Gyergyószentmiklós /Csik/, - K.Z. 1910	n.sz. Tarcsafalva /Udvarhely/, - MNGy VII. 254.o.	kétsoros hetes toldásokkal 7(12)a-7(18)a páros rím
<b>Jövel, Szentlélek Úr Isten</b>	vkar	–		1962	? Debreceni Énekeskönyv 1774	Batizi András	négysoros 15a+7b+15c+11d esetleges rímelés; gondolatritmus

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
<i>Juhásznóta</i> / <i>A juhász</i>	gykar	–		1928	nd. Héreg, Szomod /Komárom/, idős férfiak K.Z. 1921-22	nsz. Héreg, Szomod /Komárom/, idős férfiak K.Z. 1921-22	négysoros, kétütemű nyolcas/tizenkettes 8a-8a-12b-8b páros rím
<i>Justum et tenacem</i> / <i>Rendületlenül</i>	fkar	–		1935	–	Quintus Horatius Flaccus / f. Trencsényi József	négysoros, alkaioszi strofa (2 nagy alkaioszi sor, 1 alkaioszi kilences, 1 kis alkaioszi sor) 11+11+9+10
<i>Karácsonyi pásztorlanc</i>	gykar	fla/fur		1935	nd. Pereg /Heves/, Gránicz Péter, Fekete István V.I. 1930	nsz. Pereg /Heves/, Gránicz Péter, Fekete István V.I. 1930	négysoros, változó szótagszámú 10a-10a-14b-14b páros rím
<b>Karádi nóták</b>  Karádi nóták – <i>Kocsmárosné, gyöngyviolám ...</i>  Karádi nóták – <i>Komos Pistát Simontomján megfogták</i>  Karádi nóták – <i>Kérem alázatosan az urakat</i>  Karádi nóták – <i>Megismerni a kanászt ...</i>  Karádi nóták – <i>Borsót vittem a malomba</i>	fkar	–		1934	nd. Karád /Somogy/, Bogdán Györgyné D.Gy. 1934  nd. Karád /Somogy/, Magyarica Imre D.Gy. 1934  nd. Karád /Somogy/, Tipsics Mihályné D.Gy. 1934  nd. Karád /Somogy/, Pap Gyula D.Gy. 1934  nd. Karád /Somogy/, Markaf József K.Z. 1934	nsz. Karád /Somogy/, Bogdán Györgyné D.Gy. 1934  nsz. Karád /Somogy/, Magyarica Imre D.Gy. 1934  nsz. Karád /Somogy/, Tipsics Mihályné D.Gy. 1934  nsz. Karád /Somogy/, Pap Gyula; Bolhás /Somogy/, Molnár József D.Gy. 1934; K.Z. 1922  nsz. Karád /Somogy/, Markaf József K.Z. 1934	négysoros nyolcas 8a-8a-8b-8b páros rím  négysoros három ütemű tizenegyes 11a-11a-11b-11b páros rím  négysoros három ütemű tizenegyes 11a-11a-11b-11b páros rím  négysoros, változó szótagszámú 13a-14a-14b-14b páros rím  négysoros, változó szótagszámú 8a-8a-6b-7b páros rím
<b>Katalinka</b>	gykar	–		1937	nd. <i>Mgygy</i> 12.o, 5.sz.	nsz. <i>Mgygy</i> 12.o, 4-5.sz.	–
<b>Katonadal</b>	fkar	tr+ kdob		1934	nd. Körösfő /Kolozs/ Péntek Gyugyi Györgyné B.B. 1908; Seprődi: <i>Eredeti székely dalok</i>	nsz. Körösfő /Kolozs/, Péntek Gyugyi Györgyné B.B. 1908; Seprődi: <i>Eredeti székely dalok</i>	négysoros tizenegyes (ismétléssel) 11a-11a-11b-11b páros rím
<b>Kállai kettős</b>	1sz	zg	V	1937	nd.	nsz.	
Kállai kettős – 1. <i>Felülről fúj az őszi szél</i>					nd. Nagykálló /Szabolcs/, - Farkas L: <i>A kállai kettős</i> 1895	nsz. Nagykálló /Szabolcs/ Farkas L: <i>A kállai kettős</i> 1895	négysoros nyolcas 8a-8a-8b-8b páros rím
Kállai kettős – 2. <i>Kincsem, komámasszony</i>					nd. Nagykálló /Szabolcs/, Toka Károly K.Z. 1928	nsz. Nagykálló /Szabolcs/, Toka Károly K.Z. 1928	négysoros tizenkettes (hatos, szövegbetoldással) 12a-12b-12a-12b / 12a-12a-12b-12b keresztírm, páros rím

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
<b>Kállai kettős</b>	vkar	nzkar	V	1950			
Kállai kettős – 1. <i>Felülről fúj az őszi szél</i>					nd. Nagykálló /Szabolcs/, - Farkas L: <i>A kállai kettős</i> 1895	nsz. Nagykálló /Szabolcs/ Farkas L: <i>A kállai kettős</i> 1895	négysoros nyolcas 8a-8a-8b-8b páros rím
Kállai kettős – 2. <i>Jó bort árul Sijjainé</i>					nd. Nagykálló /Szabolcs/ Torma Károly; Borsosberény /Nógrád/ K.Z. 1928; D.O. 1937	nsz. Nagykálló /Szabolcs/, Torma Károly; Borsosberény /Nógrád/ Kós József K.Z. 1928; D.O. 1937	négysoros nyolcas 8a-8a-8b-8b páros rím
Kállai kettős – 3a <i>Kincsem, komámasszony</i>					nd. Nagykálló /Szabolcs/, Toka Károly K.Z. 1928	nsz. Nagykálló /Szabolcs/, Toka Károly K.Z. 1928	négysoros tizenkettes (hatos, szövegbetoldással) 12a-12b-12a-12b / 12a-12a-12b-12b kereszttrím, páros rím
Kállai kettős – 3b <i>Nem vagyok én senkinek se adósa</i>					nd. Böhm G: <i>Huszárcsiny</i> (1855); Doppler K: <i>Nagyapó</i>	nsz. Böhm G: <i>Huszárcsiny</i> (1855); Doppler K: <i>Nagyapó</i> ; <i>Md</i> 345. sz.	négysoros, változó szótagszámú, betoldással 14a-14(26)a-12b-12b páros rím
<b>Kár!</b>	gykar	–	kánon	1944	–	Szimay Lajos	kétsoros aforizma 7a+7a páros rím
<b>Két férfikar</b>	fkar	–		1913-17			
Két férfikar – 1. <i>/ Bordal</i>	fkar	–		1913	–	Kölcsey Ferenc	tízoros ötös 5a-5b-5a-5b-5c-5d-5e-5d-5e-5c kereszttrím és félkereszttrím
Két férfikar – 2. <i>/ Mulató gajd</i>	fkar	–		1917	–	ismeretlen XVII. századi költő	hatsoros két ütemű ötös 5a-5a-5b-5b-5c-5c páros rím
<b>Két zoborvidéki népdal</b>	nkar	–		1908			
Két zoborvidéki népdal – <i>I. Mēghalok, mēghalok</i>	nkar	–		1908	nd. Kolon /Nyitra/, Szalai Zuza K.Z. 1906	nsz. Kolon /Nyitra/, Szalai Zuza K.Z. 1906	négysoros hatos 6a-6a-6b-6a bokorím töréssel
Két zoborvidéki népdal – <i>II. Piros alma mosolyog</i>	nkar	–		1908	nd. Menyhe /Nyitra/, lányok K.Z. 1909 (?)	nsz. Menyhe /Nyitra/, lányok K.Z. 1909 (?)	négysoros, három ütemű tizenegyes 11a-11a-11b-11b páros rím
<b>Kít kéne elvenni?</b>	fkar	–		1934	nd. Gyergyószentmiklós /Csik/, Csobot Mihály K.Z. 1910	nsz. Gyergyószentmiklós /Csik/, Csobot Mihály K.Z. 1910	négysoros hatos 6a-6b-6c-6b félrím, félkereszttrím
<b>Könyörgés</b>	gykar	–		1945	–	? ford. Labouré Szent Katalin fohásza	-



1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
<b>Könyörgés</b>	vkar	–	TL	1945	–	? ford. Labouré Szent Katalin fohásza	-
<b>Köszöntő</b> <i>/ Szalontai köszöntő / Nagyszalontai köszöntő</i>	vkar	–	V	1931	nd. Nagyszalonta / Bihar/ Kenyeres Erzsike K.Z. 1916	n.sz. Nagyszalonta / Bihar/ Csanádapáca / Csanád/ M.K. Sz.Zs. 1915; MNGy XIV. 118. l.; Koszorúk II. 175. l.	négysoros hatos 6a-6b-6c-6b félrím, félkeresztím
<i>La Marseillaise</i> <b>/ A szabadság himnusza</b> [kétszólámú változat]	gykar	–		1948	Joseph Claude Rouget de L'Isle	Joseph Claude Rouget de L'Isle / Jankovich Ferenc	tizenkétsoros, változó szótagszámu, jambikus 9a-8b-9a-8b-9c-8d-10c-6e-6e-8f-6e keresztím, ölelkező és visszatérő rím
<i>La Marseillaise</i> <b>/ A szabadság himnusza</b> [a 2szólámú változat 3szólámú átírata]	nkar	–	TS szerző	1948			
<i>[a háromszólámú változat áthelyezése]</i>	fkar	–	TL	1948			
<i>La Marseillaise</i> <b>/ A szabadság himnusza</b> [a háromszólámú változat átírata]	vkar	–	TS szerző	1948			
<b>Laudes organi</b>	vkar	org		1966	–	ismeretlen, (XII. sz.)	változó sor- és szótagszám
<b>Lengyel László</b>  Lengyel László – <i>Ki s ki népei vagytok</i>  Lengyel László – <i>Haj, régi szép magyar nép</i>	gykar	–		1927	nd. Ecseg /Nógrád/, Pécsi Mari K.Z. 1913  nd. Cserteő: <i>Ungarische Volksweisen</i>	n.sz. Tesmag, Helemba /Hont/; Feketárdó /Ugocsa/ Nagykajdács /Tolna/; Berettyósztmárton /Bihar/; <i>Mgygy</i> 224-26-29- 30-32-35.o  n.sz. <i>Ethnologische Mitteilungen aus Ungarn, 1887, 111. l.</i>	–  –
<b>Liszt Ferenc</b>	vkar	–		1936	–	Vörösmarty Mihály	hatsoros 10a+9b+10a+9b+10c+10c keresztím, páros rím
<b>Magyar mise</b>	kar	org		1966	–	miseszöveg	–
<b>Magyarország címere</b>	vkar	–		1956	–	Vörösmarty Mihály	disztichon
<b>Mátrai képek</b>	vkar	–		1931			

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
Mátrai képek – <i>A Vidrócki híres nyája ...</i>					nd. Szuha /Heves/, Horvát József, Vég Albert K.Z. 1923	nsz. Szuha /Heves/, Horvát József; Zabar/Gömöri, Forgó Mátyás; Mezőkövesd /Borsod/, Vámos Péter K.Z. 1923; 1906; V.B. 1899	négysoros felező nyolcas 8a-8a-8b-8b páros rím
Mátrai képek – <i>Már Vidrócki emelgeti a bankót</i>					nd. Zabar/Gömöri/, - K.Z. 1906	nsz. Zabar/Gömöri/, - K.Z. 1906	négysoros három ütemű tizenegyes 11a-11a-11b-11b páros rím
Mátrai képek – <i>Elmegyek, elmegyek ...</i>					nd. Zabar/Gömöri/, - Major-gyűjtemény	nsz. Zabar/Gömöri/, -; Nagypeszék /Hont/, - Major-gyűjtemény, K.Z. 1912	négysoros, változó szótagszámú 6a-6b-8c-6b félrím, félkeresztírim
Mátrai képek – <i>Madárka, madárka ...</i>					nd. Szuha /Heves/, Pádár Ignácné K.Z. 1923	nsz. Szuha /Heves/, Pádár Ignácné K.Z. 1923	ötsoros ötös 5a-5a-5b-5b-5a bokorím, páros rím
Mátrai képek – <i>Sej, a tári réten ...</i>					nd. Tar /Heves/, leányok K.Z. 1923	nsz. Tar /Heves/, leányok K.Z. 1923	négysoros, változó szótagszámú 6a-6b-10c-6d változó rímelés
Mátrai képek – / Hány – 14. / Bh I. – 41. (40.) <i>Két tyúkom tavali ...</i>					nd. Zsére /Nyitra/ K.Z. 1911	nsz. Zsére /Nyitra/ K.Z. 1911; Bartalus II. 157-158. sz.	négysoros, változó szótagszámú 12a-12a-14b-14b páros rím
Mátrai képek – <i>Hallod-e te szolgáló ...</i>					nd. Ecseg /Nógrád/ Pongrác Mihályné, Molnár Mihály K.Z. 1922	nsz. Ecseg /Nógrád/, Pongrác Mihályné, Molnár Mihály, K.Z. 1922	négysoros hetes 7a-7a-7b-7b páros rím
Mátrai képek – <i>Ki van borér' ...</i>					nd. Mátraverebély /Nógrád/, Tóth Emer K.Z. 1922	nsz. Mátraverebély /Nógrád/, Tóth Emer K.Z. 1922	négysoros, két ütemű nyolcas 8a-8a-8b-8b páros rím
<b>Media vita in morte sumus</b>	vkar	–		1960	–	Anonymus /Notker Balbulus?/ X-XI. sz. Cod. Londin.	négy ütemű jambikus nyitószakasz páros rímekkel; folytatás: ritmikus próza
<b>Még halok, még halok</b> – zborvidéki népdal	nkar	–	V	1957	nd. Kolon /Nyitra/, Szalai Zuza K.Z. 1906	nsz. Kolon /Nyitra/, Szalai Zuza K.Z. 1906	négysoros hatos 6a-6a-6b-6a bokorím töréssel
<b>Méz, méz, méz</b>	gykar	–		1958	nd. (Bagota /Komárom/ Szenna /Somogy/) alapján a szerző Bakos 145. I. Lajos: A magyar nép játéka, 39. I	nsz. Bagota /Komárom/; Szenna /Somogy/ Bakos 145. I, Lajos Á: A magyar nép játéka, 39. I.	–
<b>Miatyánk</b>	vkar	–		1964	–	P. Szedő Dénes OFM	
<b>Mikoron Dávid</b>	kar	ham/ org.	TS Kodály Z.	1948	–	Kecskeméti Vég Mihály	négysoros felező tizes (záró sor tizenegyes) 10a-10a-10a-11a bokorím
<b>Miserere</b>	vkar	–		1903 (1902)	–	Biblia, Zsoltárok 51.	–

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
<i>Missa brevis (...tempore belli)</i>	orat	org / zk		1944/ 1945	–		
<b>Mohács</b>	vkar	–		1965	–	Kisfaludy Károly	disztichon
<b>Molnár Anna</b>	vkar	–		1936	nd. Fogadjisten /Bukovina/, Gáspár Ferencné K.Z. 1914	nsz. Fogadjisten /Bukovina/, Gáspár Ferencné; K.Z. 1914; /Udvarhelyszék/, Gálfi Sándor; MNGy I. 138-140. I.	négysoros felező nyolcas váltzó rímelés, néha páros rím
<b>Mulatő gjajd</b> / Két férfikar – 2.	fkar	–		1917	–	ismeretlen XVII. századi költő	hatsoros két ütemű ötös 5a-5a-5b-5b-5c-5c páros rím
<b>Music Makers, The</b> / An Ode	vkar	zk		1966	–	Arthur O' Shaughnessy	
<b>Nagyszalontai köszöntő – könnyű letét</b>	gykar	–	V	1931	nd. Nagyszalonta /Bihar/, Kenyeres Erzsike K.Z. 1916	nsz. Nagyszalonta /Bihar/; Csanádapáca /Csanád/, M.K, Sz.Zs. 1915; MNGy XIV. 118. I.; Koszonúk II. 175. I.	négysoros hatos 6a-6b-6c-6b félrím, félkeresztrím
<b>Nagyszalontai köszöntő</b>	gykar	–	V	1931	nd. Nagyszalonta /Bihar/ Kenyeres Erzsike K.Z. 1916	nsz. Nagyszalonta /Bihar/; Csanádapáca /Csanád/, M.K, Sz.Zs. 1915; MNGy XIV. 118. I.; Koszonúk II. 175. I.	négysoros hatos 6a-6b-6c-6b félrím, félkeresztrím
<i>Nagyszalontai köszöntő</i> / <i>Köszöntő</i> / <i>Szalontai köszöntő</i>	vkar	–	V	1931	nd. Nagyszalonta /Bihar/ Kenyeres Erzsike K.Z. 1916	nsz. Nagyszalonta /Bihar/; Csanádapáca /Csanád/, M.K, Sz.Zs. 1915; MNGy XIV. 118. I.; Koszonúk II. 175. I.	négysoros hatos 6a-6b-6c-6b félrím, félkeresztrím
<b>Naphimnusz / Adoration / Bóruh sém Kvaud</b>	vkar	–		1946	héber dallam	eredetileg szövegtelen, utólagos szöveg: P. Szedő Dénes OFM fordítása / Beatus Franciscus Assisiensis	
<b>Nemzeti dal</b>	fkar	–		1955	–	Petőfi Sándor	nyolcsoros felező nyolcas 8a+8a+8b+8b+8x+3c+8x+3c páros és félrím
<b>Négy olasz madrigál</b> / <i>Quattro madrigali</i>	nkar	–		1931	–		
Négy olasz madrigál – 1. <b>Chi vuol veder</b>	nkar	–		1931	–	Matteo di Dino Frescobaldi	nyolcsoros hatodfeles jambus 10a-10a-10b-10c-10b-10c-10a-9a
Négy olasz madrigál – 2. <b>Fior scoloriti</b>	nkar	–		1931	–	Matteo Maria Boiardo	szonett; hatodfeles jambus a-a-a-a / a-a-a-a / b-a-c / b-a-c
Négy olasz madrigál – 3. <b>Chi d'amor sente</b>	nkar			1931	–	Ser Giovanni Fiorentino	hatsoros (kétsoros nyitóstórával) hatodfeles jambus ritomell foma zz   aa-a-a-a-z   b-c-b-c-c-z   d-e-d-e-e-z   fg-f-g-g-z

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
Négy olasz madrigál – 4. <i>Fuor de la bella caiba</i>	nkar	–		1931	–	ismeretlen a XIV. századból	?
<i>Norvég leányok</i>	vkar	–		1940	–	Weöres Sándor	szabad szerkezet, változó sorok gondolatritmusok (szójátékokkal, rímekkel, alliterációkkal erősítve)
<i>Nyulacska</i>	gykar	–		1934	nd. Kisvisnyó /Gömör/, Kovács Katalin; K.Z. 1913	nsz. Kisvisnyó /Gömör/, Kovács Katalin; Muzsla /Esztergom/, K.Z. 1913; Majer: <i>Muzslai népdalok</i>	–
<i>Offertorium</i> <i>/ Assumpta est Maria</i>	orat	zk+org		1901	–	Anonymus. liturgikus szöveg, offertorium, antifona	–
Óda a muzsikához <i>/ An ode for music</i>	vkar	–		1963	–		
<i>Öregek</i>	vkar	–		1933	–	Weöres Sándor	szabad szerkezet, változó sorok gondolatritmusok
<i>Pange lingua</i>	vkar	org		1929	–	St. Thomas Aquinas	hatsoros, változó szótagszámú 8a-7b-8a-7b-8a-7b keresztír
<i>Pange lingua</i> [a hat tétéles Pange lingua 3., a cappella tétéle; a himnusz 1, 5. és 6. strófá- jának szövegével]	vkar	–		1929	–	St. Thomas Aquinas	hatsoros, változó szótagszámú 8a-7b-8a-7b-8a-7b keresztír
<i>Psalmus hungaricus op. 13.</i>	orat	zk		1923	–	Kecskeméti Vég Mihály	négysoros felező tizes (záró sor tizenegyes) 10a-10a-10a-11a bokorím
<i>Pünkösddőlő</i>  Pünkösddőlő – <i>A Pünkösdnek jeles napján</i>  Pünkösddőlő – <i>Elhozta az Isten ...</i>  Pünkösddőlő – <i>A szép leányoknak ...</i>  Pünkösddőlő – <i>Félállott Szent János</i>	gykar	–		1929	<i>Kolozsvári Református Énekeskönyv</i> , 1751, ill. Kájoni 1676  nd. Firtosváralja /Udvarhely/, Barabás Borbála V.B. 1900  nd. Kovács, 298.o.  nd. Vicsápapáti /Nyitra/, - K.Z. 1907	<i>Kolozsvári Református Énekeskönyv</i> , 1751, ill. Kájoni 1676  nsz. Vitnyéd /Soproni/, Koppányszántó /Tolna/, Csanádapáca /Csanád/; B.G. G.J.; Sz.Z.; <i>MNGy</i> VIII. 137.o, 136.o, 143.o; <i>Koszorúk</i> , II. 206.o. Kovács 297.o  nsz. -; Koppányszántó /Tolna/; <i>Mgygy</i> 452.o, 1.sz.; Sz.Z.  nsz. Kovács, 299.l.	négysoros, változó szótagszámú 8a-8b-8c-6d (8a-8a-8b-6c) változó rím  négysoros hatos 6a-6b-6c-6b félrím, félkeresztír  négysoros hatos 6a-6b-6c-6b félrím, félkeresztír  négysoros hatos (ismétléssel) 6a-6a-6b-6c-(6b-6c) / 6a-6b-6c-6b-(6c-6b) páros és félkeresztír / félrím, félkeresztír

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
Pünkösdlő – <i>Mi van ma ...</i>					nd. Kovács, 298.o.	nsz. MNGy II. 314.o	négysoros hatos 6a-6b-6c-6b félím, félkeresztrím
Pünkösdlő – <i>Bémene llus asszony ...</i>					nd. Öcsény /Tolna/, Tavali Sára V.B. 1902	nsz. MNGy II. 315.o	hatsoros, változó szótagszámu 8-7-8-7-8-7 változó rímelés
Pünkösdlő – <i>Ugorjakok lányok ...</i>					nd. - Sz.B. Mgygy 326.l.	nsz. -, - ; Csíkszenttamás /Csik/ - Mgygy, 328.o, 7.sz; Kovács, 300.o.	négysoros, változó szótagszámu 6a-6a-8b-6c vegyes rím
Pünkösdlő – <i>Ezt ölelem, ezt szeretem ...</i>					nd. -, - Mgygy 331.l. 11. sz.	nsz. -, - Mgygy 331.o, 11. sz.	ötsoros, változó szótagszámu 8a-8a-7b-7b-6c páros rím
<i>Quattro madrigali</i> / <b>Négy olasz madrigál</b>	nkar	-		1931			
<b>Rabházának fia</b>	fkar	-		1944	-	Petőfi Sándor	hatsoros, változó szótagszámu, jambikus 7a+4b+2b+7a+8c+8c félím, félkeresztrím
<i>Rendületlenül</i> / <b>lustum et tenacem</b>	fkar	-		1935	-	Quintus Horatius Flaccus / f. Trencsényi József	négysoros, alkaioszi strófa (2 nagy alkaioszi sor, 1 alkaioszi kilences, 1 kis alkaioszi sor) 11+11+9+10
<i>Régi magyar diákköszöntő</i> / <b>Cohors generosa</b> -fiú-vegyeskara	vkar	-		1943	Kulcsár-melodíarium II, 1770	Kulcsár-melodíarium II, 1770	hét sor, változó szótagszámu 6a-6a-7b-12b-8c-8c-8d páros rím
<b>Salló Pista</b>	vkar	-		1925	Batalus VII.	MNGy I.	négysoros háromtemű tizenegyes 11a+11a+11a+11a / 11a+11a+11b+11b bokorím / páros rím
<b>Semmit ne bankódjál</b>	fkar	-		1939	Székel Balázs	Szkhárosi Horvát András	négysoros felező tizenkettes 12a-12a-12a-12a bokorím
<b>Semmit ne bankódjál</b>	nkar	-	TL	1939	Székel Balázs	Szkhárosi Horvát András	négysoros felező tizenkettes 12a-12a-12a-12a bokorím
<b>Semmit ne bankódjál</b>	vkar	-	TS Kodály Z.	1952	Székel Balázs	Szkhárosi Horvát András	négysoros felező tizenkettes 12a-12a-12a-12a bokorím
<b>Sik Sándor Te Deuma</b>	vkar	-		1961	-	Sik Sándor	szabad szerkezet, változó sorok gondolatritmus
<b>Sirató ének</b>	vkar	-		1947	-	Bodrogh Pál	négysoros felező hatos 6a-6b-6c-6b félím, félkeresztrím

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
<b>Stabat mater</b>	fkar	–		1898	–	Jacopo da Todi	hatsoros 8a+8a+7b+8c+8c+7b farkos rím
<b>Stabat mater</b>	vkar	–	TS Sulyok I.	1962	–	Jacopo da Todi	hatsoros 8a+8a+7b+8c+8c+7b farkos rím
<i>Szalontai köszöntő</i> / <b>Köszöntő</b> / Nagyszalontai köszöntő	vkar	–	V	1931	nd. Nagyszalonta /Bihar/ Kenyeres Erzsike K.Z. 1916	nsz. Nagyszalonta /Bihar/ Csanádapáca /Csanád/, M.K, Sz.Zs. 1915; MNGy XIV. 118. l.; <i>Koszorúk</i> II. 175. l.	négysoros hatos 6a-6b-6c-6b félrím, félkeresztírm
<b>Szent Ágnes ünnepére</b>	nkar	–		1945	Ambrosius	Ambrosius / f. Sik Sándor	négysoros nyolcas
<b>Székely fonó</b>	színp.	zk		1924-32, 65			
Székely fonó – 3. / Magyar népzene X. – 57. <i>Nekem olyan emberecske kéne</i>	színp. kar	zk		1924-32, 65	nd. Józseffalva /Bukovina/, Pap Boris, fiatal asszonyok K.Z. 1914	nsz. Józseffalva /Bukovina/ Pap Boris, fiatal asszonyok K.Z. 1914	négysoros tízes 10a-10b-10a-10b (10a-10a-10a-10a) kereszt- v. bokorím
Székely fonó – 4. <i>Üres ládám az ajtóba</i>	színp. kar	zk		1924-32, 65	nd. Istensegits /Bukovina/, Varda Balbina K.Z. 1914	nsz. Istensegits /Bukovina/, Varda Balbina K.Z. 1914	négysoros felező nyolcas 8a-8a-8b-8b páros rím
Székely fonó – 7. <i>Jók a leányok, nem rosszak</i>	színp. kar	zk		1924-32, 65	nd. Gyergyócsomafalva /Csik/, Istensegits /Bukovina/, Szócs Ambrosné B.B. 1907; K.Z. 1914	nsz. Gyergyócsomafalva /Csik/, - B.B. 1907; Kríza 37./64.o	négysoros nyolcas 8a-8a-8b-8b / 8a-8b-8a-8b páros rím / keresztírm
Székely fonó – 9b <i>A malomnak nincsen köve, mégis lisztet jár</i>	színp. kar	zk		1924-32, 65	nd. Jobbágytelke /Maros-Torda/, Balog Teréz, Boldizsámé B.B. 1914	nsz. Nyáradremete, /Maros-Torda/ férfi; Jobbágytelke /Maros-Tor- da/, Boldizsámé B.B. 1914	négysoros (hatsoros) 8a-5b-8c-5b(-8c-5b) keresztírm
Székely fonó – 9c <i>Lányok ülnek a toronyba</i>	színp. kar	zk		1924-32, 65	nd. Nyitracsehi /Nyitra/, - K.Z. 1909	nsz. Nyitracsehi /Nyitra/, - K.Z. 1909	négysoros tizenégyes 14a-14a-14b-14b páros rím
Székely fonó – 9d <i>Jajjajajajaj, kedves bátyám (sirató)</i>	színp. kar	zk		1924-32, 65	nd. Zsére /Nyitra/, Csető Józsefné, K.Z. 1915	nsz. Gyimesfelsőlök /Csik/, Bilibók Jánosné, L.L. 1911 Zsére /Nyitra/, Nagy Antal, K.Z. 1915 Kolon /Nyitra/, K.Z. 1915	-
Székely fonó – 10a <i>Hess légy, ne szállj rám</i>	színp. kar	zk		1924-32, 65	nd. Kászonyjakabfalva /Csik/, - K.Z. 1912	nsz. Kászonyjakabfalva /Csik/, - K.Z. 1912; Kríza 160. l.	négysoros 5a-5b-8c-5b félrím, félkeresztírm
Székely fonó – 10b <i>Te túl rózsám, te túl</i>	színp. dal + kar	zk		1924-32, 65	nd. Gyergyószentmiklós /Csik/, Csibi Imréné, K.Z. 1910	nsz. Gyergyószentmiklós /Csik/, Csibi Imréné K.Z. 1910	hatsoros hatos 6a-6b-6b-6c-6b-6b félrím, félkeresztírm
Székely fonó – 12. / Magyar népzene II. – 10. <i>Egy nagyóru bóha</i>	színp. kar	zk		1924-32, 65	nd. Gyergyószentmiklós /Csik/, asszonyok K.Z. 1910	nsz. Gyergyószentmiklós /Csik/, asszonyok K.Z. 1910	négysoros hatos 6a-6b-6c-6b félrím, félkeresztírm

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
Székely fonó – 18. Szövegtelen kartétel	színp. kar	zk		1924-32, 65	–	–	–
Székely fonó – 21a <i>Jaj de szépen cseng a lapí</i>	színp. kar	zk		1924-32, 65	nd. Székelydobó (Udvarhely), - K.Z. 1910.	nsz. Székelydobó (Udvarhely), - K.Z. 1910.	nyolcsoros nyolcas 8a-8a-8b-8b-8c-8c-8c páros és bokorím
Székely fonó – 21b / Magyar népzene I. – 5. <i>Mondd meg rózsám, szeretsz-é</i>	színp. duett+kar	zk		1924-32, 65	nd. Fogadjisten /Bukovina/, Péter Bibiánné; K.Z. 1914	nsz. Fogadjisten /Bukovina/ Péter Bibiánné, K.Z. 1914; MNGy III. 200. I., 142.o.	négysoros három ütemű tízes 10a-10a-10b-10b páros rím
Székely fonó – 21c <i>Én Istenem, add megémem</i>	színp. duett+kar	zk		1924-32, 65	nd. Gyimesbükk /Csik/, Kis János L.L. 1912	nsz. Gyimesbükk /Csik/ Kis János; Nyárádköszvényes /Maros- Torda/, Sebesi Istvánné L.L. 1912; B.B. 1914, Kríza 91., 58., 51., 87., 41. I.	négysoros felező nyolcas 8a-8a-8b-8b páros rím
<b>Székely keserves</b>	vkar	–		1934	nd. Gyergyószentmiklós /Csik/, Csibi Imréné K.Z. 1910	nsz. Gyergyószentmiklós /Csik/, Csibi Imréné; Zsére /Nyitra/, - Oroszhegy /Udvarhely/, - K.Z. 1910; 1907; MNGy VII. 307.o, III. 205.o, III. 42.o	négysoros felező tizenkettes 12a-12a-12b-12b páros rím
<b>Szép könyörgés</b>	vkar	–		1943	–	Balassi Bálint	háromsoros, változó szótagszámú 12a-12a-15a bokorím
<b>Szolmizáló kánon</b>	ek	–	kánon	1942	–	szerző	–
<b>Tantum ergo I – V</b>	gykar	org /harm		1928	–	St. Thomas Aquinas	
<b>Táncnóta</b>	gykar	–		1929		népi szövegek	
Táncnóta – <i>Még azt mondják ...</i>		–			nd. Egyházashetye /Vas/, Csorba Náni K.Z. 1922	nsz. Nagyszalonta /Bihari; Ároktó /Borsod/; Jászberény /Szolnok/; Nagymagyar /Komárom/, leány A.J. <i>Mgygy</i> 416. o, 3.sz; 311.o, 11.sz; B.B. 1910	négysoros, változó szótagszámú 7a-6b-7c-6b félrím, félkeresztrím
Táncnóta – <i>Még azt mondja a retek ...</i>		–			nmd. Nótáskönyv, 222. sz.; Kisöved /Hont/, - K.Z. 1912	Nótáskönyv, 222. sz. alapján a szerző	négysoros, változó szótagszámú - -
<b>Te Deum</b> <i>/Budavári Te Deum</i>	orat	zk		1936	–	Nicetas	
<b>Túrót eszik a cigány</b>	gykar	–		1925			
Túrót eszik a cigány – <i>Túrót eszik...</i>					nd. Istensegits /Bukovina/, Szócs Ambrusné, K.Z. 1914	nsz. Istensegits /Bukovina/, Szócs Ambrusné, K.Z. 1914	négysoros hetes (+ duba és leba...) 7a-7a-7a-7a bokorím

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
Túrót eszik a cigány – Csipkefa bimbója					nd. Vizslás /Nógrád/, fiatalok K.Z. 1922	nsz. Vizslás /Nógrád/, fiatalok K.Z. 1922	négysoros, változó szótagszámú 6a-6a-7a-6a bokorím
<b>Túrót eszik a cigány</b>	vkar	–	TS Kodály Z.	1952			
Túrót eszik a cigány – Túrót eszik...							
Túrót eszik a cigány – Csipkefa bimbója							
<b>Új esztendő t köszöntő</b>	gykar	–		1929	nd. Nagyszalonta /Bihar/, - Arany, 1. sz.	nsz. Nagyszalonta /Bihar/, Rád /Nógrád/, Szőreg /Torontál/, Arany 1. sz, Mgygy 445.o, 2.sz; Kálmány, III. 141. l.	négysoros, változó szótagszámú 8a-5b-8c-5b félím, félkeresztím
<b>Új esztendő t köszöntő</b>	vkar	–	TS Kodály Z.	1961			
<b>Úrgeöntés</b>	gykar	–		1954	nd. Berzence /Somogy/ Káplár János Bander S.V. 1932	Gazdag Erzsi	kétsoros felező nyolcas 8a-8a párosím
<b>Vejnemőjnén muzsikál</b>	rkar	zg		1944			
Vejnemőjnén muzsikál – Játszott Vejnemőjnen uija					finn nd. Sks II. 598.	finn nsz. (Kalevala, 44. ének, 257-280/291-297/303-306. sor), f. Vi- kár Béla	nyolcas Kalevala-verselés páros rím (a magyar fordításban)
Vejnemőjnén muzsikál – Még a fák is vigadoztak					finn nd. Sks I. 371.	finn nsz. (Kalevala, 44. ének, 263-264/299-302. sor), f. Vikár Béla	nyolcas Kalevala-verselés páros rím (a magyar fordításban)
<i>Veni veni Emmanuel</i> / <b>Adventi ének</b>	vkar	–	V	1943	anonymus (VIII. sz. gregorián)	Psalteriolum Cantionum Catholicarum, Köln 1710. / f. Szedő Dénes	hatsoros négyes jambus 8a-8a-8b-8b-8c-8c páros rím
<i>Veni veni Emmanuel</i> / <b>Adventi ének</b>	kar	org /ham	V szerző	1944			hatsoros négyes jambus 8a-8a-8b-8b-8c-8c páros rím
<b>Versengés</b> / Hét könnyű gyermekkar – 4.	gykar	–		1936	nd. Komlódtótfalu /Szatmár/, Lakatos Jánosné K.Z. 1921	nsz. Komlódtótfalu /Szatmár/, Lakatos Jánosné; K.Z. 1921 Juta /Somogy/, Kovács György; V.B. 1891	kétsoros nyolcas betoldással 8a-8(19)a páros rím
<b>Vértanúk sirján</b> ( <b>Ének Szent István királyhoz</b> )*	vkar	zk		1945	Bozóky-énekeskönyv, 1797	Bozóky-énekeskönyv, 1797	négysoros felező tizenkettes 12a-12a-12b-12b páros rím





## C) Példatár

mű	ütemek	szólám	szöveg és eszköz
<b>IV.1.1. HANGOK</b>			
<b>IV.1.1.1. emberi hangok</b>			
<b>IV.1.1.1.a) sírás</b>			
<i>Árva vagyok</i>	21-31.	S I	„...a...[Sírok titkon...]” kromatikus szekundor
	32-41.	S I, II	„...a... [Annyi bánat...]” lefelé haladó párhuzamos szekundor sok kromatikus lépéssel
<i>Balassi Bálint elfelejtett éneke</i>	55-56. 55-56. 57-58.	S ATB AB	„...De <u>sírok</u> ...” lehajló szekundor akkordcsúsztatás szekundokon szemben vezetett szekundor
	71.	SB	„...Jaj...[De jaj, hová fussak...]” le- és föllépő k2
	72.	SAB	„...Jaj...[Hogy soha ne ...]” föl- és lelépő k2
<i>Cigánysírató</i>	1-8.	Ms	„Jaj, jaj...” k2-sor
	47-54.	Ms	„Jaj, jaj...” k2-sor
<i>Ének Szent István királyhoz (nk)</i>	41-44. 44-45. 44-48.	A I S II S I	„...sírástól szemei,” lehajló szekundor sok kromatikus lépéssel k2-sor szekundor lefelé
	107-109.	A II	„...sír; panaszkodik,” k2-sor
<i>Ének Szent István királyhoz (kvk)</i>	44-47.	S	„...sírástól...” ismétlődő szekund-figura
	111-113.	A T	„...szenvedő fiaddal...” k2-figura lehajló szekundorozat
<i>Ének Szent István királyhoz (nvk)</i>	41-45.	S, A	„...sírástól...” szekundor lefelé
<i>Gólya-nóta</i>	33-40.	S	„Jaj!” négy síró kiáltás lefelé haladó k2- és n2 lépések
<i>Gömöri dal</i>	34-37.	A	„...Te sirass ki.” lefelé haladó szekundlépés-sorozat
<i>Három gömöri népdal</i>	34-35.	S	„Hull a könnyem, mint a zápor...” föl-le hajló szekundor
<i>Karádi nóták</i>	57-89.	BarB	„A...[Kérem alázatosan...]” ingamozgású szekundor párhuzamos vagy szemben vezetett szólamokkal
<i>Kit kéne elvenni</i>	58-75.	T	„...Jaj, jaj...” lefelé lépő szekund-sorozat
<i>Mátrai képek</i>	65-67.	AB	„Jaj! [A Vidróckit ki mossa ki...]” szekundor oktávpárhuzamban

mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
<i>Media vita in morte sumus</i>	6. 12. 18. 24. 29. 33-34. 34.	A T T T T T B	„Ah!...[... fragilis]” álló akkordból k2 lelépés „Ah!...[instabilis]” álló akkordból k2 lelépés „Ah!...[non poteris]” álló akkordból k2 lelépés „Ah!...[ieris]” álló akkordból k2 lelépés „Ah!...[saepissime]” álló akkordból k2 lelépés „Ah!...[libentissime]” álló akkordból szekund lelépések
<i>Meghalok, meghalok</i>	32-48.	S I	„...a...[nyugodni akarok]” ingadozó szekundsor föl és le $f_{\#}''$ és $a''$ között
	32-36.	S II	„...a...[nyugodni akarok]” $f_{\#}''-g''$ föl és le
	32-37.	A I	„...a...[nyugodni akarok]” $a_{\#}'-a'$ föl és le
	32-47.	A II	„...a...[nyugodni akarok]” lefelé haladó szekundsor
<i>Missa brevis – Credo</i>	49-52.	ST	„Crucifixus...” kromatikus lépések lefelé
	54-62.	T	„...Pilato passus...” szekundsor lefelé sok kromatikus lépéssel
<i>Psalmus hungaricus</i>	40-58. 42-43. 46-47.	vonós szólamok Ts	ritmikus k2-figura párhuzamokban vagy kánonban; más-más magasságban ismételve „Csak sívok, rívok...” k2 figura
	116-131.	SSAA	„A...[Gyakorta köztük...]” a zenekar és a Ts előző 'síró-motívumának' nőikari földolgozása komplementer tercpárhuzamokban
	204-207. 206-207.	A S	„A...” a síró-motívum földélézése
<i>Sirató ének</i>	39-46.	AT	„...a...” párhuzamos szekundmenet elsősorban lefelé
<i>Sík Sándor Te Deuma</i>	21-22.	AB	„...sírókkal sirtam...” decima-párhuzam kromatikus lépésekben lefelé
<i>Székely keserves</i>	30-39.	A	„...Aj!...” szekundmenet magában és párhuzamban /divisi/; sírás és sirató jajgatás egyszerre
	75-79.	SAB	„...aj, aj...[meg is megsiratnak...]” szekundmenet le, párhuzamban
<b>IV.1.1.1.b) sóhaj</b>			
<i>A franciaországi változásokra</i>	18.	Bar	„...vérét...” k2 lépések hajlítással
<i>A székelyekhez</i>	21-22.	SA	„...testvér nincsen benne...” kromatikus le- és föllépés párhuzamban és ellenmozgással
<i>Akik mindig elkésnek</i>	22-27.	S, T	„...késő álmunk...” lelépő szekundok emelkedő szekvenciája

mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
	29-32.	AT	„... <i>késő, késő...</i> ” kis és nagy szekundok szemben és párhuzamosan vezetve
<i>Balassi Bálint elfelejtett éneke</i>	2-4.	S	„ <i>Hej! én szegény... elszéledett</i> ” lelépő k2-kból kibomló szekundsor
	2-4.	A	„ <i>Hej! én szegény népem...</i> ” lelépő k2
	2-5.	T	„ <i>Hej! én szegény... elszéledett</i> ” fel- majd lelépő szekundok sora
	31-35.	TT	„... <i>Én se mézen, csak kenyéren...</i> ” lelépő k2 párhuzamban és szemben
	61-62.	S	„... <i>A...</i> [csak ne volnék véred... könnyen felednék... messzire...]” lelépő k2
<i>Csalfa sugár</i>	2.	SMsA	„... <i>ne hajts még,</i> ” lelépő szekundok párhuzamban és kánonban
	7.	S	„... <i>ne sohajts még,</i> ” lelépő szekundok
	20-21.	S	„... <i>a bokorkát,</i> ” föl-és visszalépő szekund
	20-22.	Ms	„ <i>Szánnám</i> ” föl- és visszalépő k2
	24-25.	S	„... <i>a botorkát,</i> ” föl-és visszalépő szekund
	24-26.	Ms	„ <i>Szánnám</i> ” föl- és visszalépő k2
<i>Este</i>	76-77.	AT	„... <i>A...</i> ” k2 föl- és visszalépés tercpárhuzamban
<i>Esti dal (nkar/fkar/vkar)</i>	3-6.	Ms/Bar/A	zümögés, föl- és visszalépő k2
	6-9.	A/B/T	zümögés, föl- és visszalépegető szekundsor
	21-24.	Ms/Bar/A	zümögés, föl- és visszalépő k2
	24-27.	A/B/T	zümögés, föl- és visszalépegető szekundsor
<i>Élet vagy halál</i>	25-26.	T	„ <i>Szegény, szegény nép...</i> ” le-és visszalépő k2
<i>Ének Szent István királyhoz (nk)</i>	100-101.	S II	„... <i>szenedő ..</i> ” lefelé mozgó k2-sor
	100-102.	A II	„... <i>szenedő fiaddal,</i> ” föl-le mozgó k2-sor
	101-102.	A I	„... <i>fiaddal,</i> ” lefelé mozgó szekundsor
<i>Ének Szent István királyhoz (kvk)</i>	121-124.	A	„... <i>sóhajt.</i> ” k2-sor lefelé
	122-124.	B	„... <i>sóhajt.</i> ” szekundsor lefelé
<i>Fancy</i>	13-14.	II	„... <i>dies...</i> ” háromszor nekiinduló szekundsor lefelé
<i>Fölszállott a páva (fk/vk)</i>	59-70.	TTT / SSA	„ <i>A...</i> ” a záró versszak fölött folyamatosan alászálló nosztalgikus hangköz-sorozat
<i>Fuor de la bella caiba (Négy olasz madrigál – 4.)</i>	19-25	SMs	„ <i>Chi gli avri l'usolo?</i> ” /kinél van a madaram?/ lelépő párhuzamos szekundmenet kromatikus lépésekkel

mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
<i>Gergely-járás</i>	80-87.	SA	„Jaj!...[Majd visszajön..]” ironikus sajnálkozás, lefelé lépegető szekundokon decima-párhuzamban
<i>Hej Büngözsdí Bandi</i>	41-48.	TBarB	„Haj!...” A kurjantások után lehorgadó indulat sóhajai szűkebb ambitusú mozgással
<i>Katonadal</i>	48-53.	TBarB	„...haj!...” elcsöndesülő kiáltások szekundokká szelidülése
<i>Kit kéne elvenni</i>	57-75.	TT(Bar)	„Jaj!...[Ha szegényt megkérek]” szekundokban alászálló T harmonikus kísérőszólammal, szünetek
	93-116.	TTBarB	„Jaj!...[Istenem, ugyan mit...]” mollharmónia-sor, némi játékosság (metrikus)
	57-75.	TT(Bar)	„Jaj!...[Ha szegényt megkérek]” szekundokban alászálló T harmonikus kísérőszólammal
<i>Lengyel László</i>	25-28.	S II, A I	„Haj, haj, magyar nép!” szekundsor lefelé
<i>Mátrai képek</i>	40-43.	SAT	„...szállásom...” szekundmenet akkordcsúsztatással
	76-80.	SAT	„A...[A Vidrócki sírhalmára]
	82-83.	SST	„A...[...vár ideki]” k2 lépések ellenmozgásokkal
	87-94.	SAT	„A...[jöjjön ide]” akkord lelépő szólamokkal, belső tercpárhuzamokkal
<i>Missa brevis – Kyrie</i>	20-22.	ATB	„...eleison...” föl-le lépő harmóniak két k2-ban mozgó szólammal
	26-28.	AATB	„...eleison...” föl-le lépő harmóniak két k2-ban mozgó szólammal
	33-43.	SSAA,	„...eleison...” lefelé csúszó harmóniasor gyakori szekundlépésekkel
	38-40.	TB	„...eleison...” szekundmenet lefelé tercpárhuzamban
	48-51.	A, B	„...eleison...” szekundmenet lefelé
<i>Missa brevis – Gloria</i>	56-59.	A	„...nostram.” szekundmenet lefelé
	53-59.	B	„...mundi, suscipe...” szekundmenet lefelé
	62-76.	A, T, B	„...miserere nobis...” lelépő szekundos gesztusok
<i>Mohács</i>	3.	AT	„...sójajtvá köszöntlek...” szekundsor lefelé
<i>Molnár Anna</i>	2-9. 24-26. 37-40.	SA SA A	„Ah!...” párhuzamos szekundlépés föl-le
	73/76/79	SA	„Ah!...” párhuzamos szekundlépések föl és le
	82-85.	SA	„Ah!...” táguló lépések ellenmozgással

mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
	88-89. 93-94. 98-99.	SS	„Ah!...[Feltekinte...]” n3-b4-n3 föl és vissza „Ah!...[Nagy magos fa...]” b4-n7-b4 föl és vissza „Ah!...[Ott látott ő...]” b4-n7-b4 föl és vissza
	133-141. 147-148. 149. 154-158.	SAT SAA SAT SSAA	„Ah!...[Jó estét ...]” sóhaj-sorozat „Ah!...[Meg se szídnám...]” „Ah!...[Még éltibe...]” „Ah!...[Nem tehetem...]” öt k2 lelépés terc- és oktávpárhuzamban
<i>Rabházának fia</i>	10-11.	TBarB	„Viselted...” szekundlépések lefelé
<i>Semmit ne bánkódjál (fk/nk)</i>	72-85.	TTBB / SSAA	„A...[Oltalmazza Krisztus..]” fátyolos <b>pp</b> színakkord-sorozat (szeptim-, nón-, undecim...)
<i>Zöld erdőben</i>	2-9.	S II	„Haj! Haj! Haj!” három sóhaj föllépő szekunddal és egyre tágabb visszalépő hangközzel
	40-45.	S II	„...már...” föl- és lelépő k2
<i>Zrínyi szózata</i>	35, 37.	S	„...szegény, szegény...” lelépő szekundok
	48-55.	SA	„A...[...egy biztató szót ne mondjon] szekundokban, tercekben fölhorgadó és visszahulló motívumok
<b>IV.1.1.1.c) kiáltás</b>			
<i>Balassi Bálint elfelejtett éneke</i>	74-79.	BTAS	„...Jaj!...” szekundlépésekből épített G-d" harmónia-torony súrlódásokkal, tritonusokkal
<i>Fior scoloriti (Négy olasz ... 2.)</i>	39-41.	S I, II, III	„...quanto ce ne dole.” /mennyire fáj!/ stringendo crescendo fölfelé haladó harmóniasor <b>f</b> zárattal
<i>Hej Büngözsi Bandi</i>	9-16. 34-40.	TBarB	„Hej!...” Magasról indított, alászálló és csöndesülő motívumsorozat, variált visszatéréssel
<i>Karádi nóták</i>	1-17.	BarBB(T)	„Haj!...” A nyitókép betyárkurjantásai
	106-113.	TTBar	„Hej!...[Borsót vittem..]” nyers, tartott <b>ff</b> dúrakkord
	135-138.	T	„Hej, haj...[De a mónár..]” széles, marcato kvartós figura
	157-162.	TBarBB	„Hej! haj!...” Mulatozást záró dúr-harmóniák
<i>Katonadal</i>	39-47.	TBarB	„Haj!...” Fölcsapódó, majd szekundmenetekben legördülő dallamfigurák
<i>Mátrai képek</i>	55, 57.	B	„Jaj! [Hallottad-e nagy hírit?]” zömök <b>ff</b> marcato
	208-277.	SATB	nagyszabású multság: 214 kurjantás a 8 szólamban
<i>Molnár Anna</i>	46-54.	SSAA	„Ah!...” kvarttoronyból kibomló fürtakkord
	103.	SS	„Ah!...[megrettene...]” t4-t5 föl
	105-106.	SSAA	„Ah!...[Eredj Anna...]”

mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
	108.	A	„Jaj!...[Jaj, nem tudom...]”
	110.	SA	„Jaj!...[Felméne az...]” t1-n3 oktávfülléppéssel
	159.	AATB	„Ah!...[Eridj, eridj...]” E-dúr harmónia
<i>Mulató gajd</i>	1-140.	változó	„Hajda, hajdahopp...” a vigasság kurjantásai változatos formában, végig a darabon
<i>Psalmus hungaricus</i>	188-195.	SATB	„A...” a zenekari bevezető zene variánsa teljes karral
<i>Székely keserves</i>	5-24.	AB, ATB, S	„Aj!...[Útnak indulásom...]” motívumok egy hangon, majd hajlításokkal
	26-29.	SATB	„...aj!...” háromféle motívum, párhuzam, szekvencia, szekundsor, oktávugrások stb.
	30-39.	A	„Aj!...” tercpárhuzamban mozgó szekundmenet; sírás és sirató jajgatás egyszerre
	50-54.	SATB	„Aj!...” fokozatosan emelkedő, majd táguló szekundfigurák
<i>Táncnóta</i>	89-101.	S	„...hopp, hej, hopp...” tánckurjantások, rövid nyolcadhangokon
	106-119.	SS/MsA	„Hej! haj!...” tánc stretta, kiáltások 1, 2 végül 4 szólamban, dúrharmónia
<i>Villő</i>	66-69.	SMs	„Huj!...” <i>fp</i> indítás, tartott hangok
	82-92.	S	„Hej!...” <i>marcato</i> indítás, rövidebb majd hosszabb, tartott, magas hang
<i>Zrínyi szózata</i>	255-256.	SSATB	„A...[legyünk parasztok!] <i>f</i> dim. nónakkordfordítás
<b>IV.1.1.1.d) suttogás, mormolás</b>			
<i>A magyar nemzet</i>	50-54.	AT	„Szellemének...” szextpárhuzam, nosztalgia
<i>Akik mindig elkésnek</i>	1-8.	AT	„Mi mindig elkésünk...” vontatott szextpárhuzam, lemondás
<i>Az 50. genfi zsoltár</i>	131-132.	TB	„Látod a lopót...” kvintpárhuzam, fenyegetés
<i>Ének Szent István királyhoz (kvk)</i>	126-130.	AT	„...őhajt s fohászkodik.” tercpárhuzam mély zárlatban
<i>Ének Szent István királyhoz (nvk)</i>	112-115.	AT	„...őhajt s fohászkodik.” tercpárhuzam mély zárlatban
<i>I will go look for Death</i>	27-30.	ATB	„Death does not yield...” akkordcsúsztatás, beletörődés
<i>Isten csodája</i>	22-25.	BarB	„Így hordozunk...” mély (F-c) üres kvint és terc, önvád
<i>Jézus és a kufárok</i>	168-172.	ST, SAT	„...rablók...” szűkfekvésű akkordok, fenyegetés
<i>Karádi nóták</i>	42-48.	BarBBB	„Ej!...” mély, szűk fekvésű <i>p</i> akkordsor a betyár hetvenkedése alatt (D <sub>5</sub> -E <sub>5</sub> -f-g-A <sub>5</sub> -B-c-E <sub>5</sub> )

mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
<i>Liszt Ferenchez</i>	19-21.	AATB	„ <i>Sors és bűneink...</i> ” mollakkord, fürtakkord, önvád
	23-25.	SATB	„... <i>elbágyasztó...</i> ” szeptimakkord, egészhangú akkord
	27-34.	TTBB	„ <i>Ennek láncán...</i> ” vegyes harmóniák dúr oldással
	43-46.	TB, SA	„ <i>Jobb korunk jött...</i> ” nosztalgia, oldódó harmóniák
<i>Nemzeti dal</i>	15-18.	BarB	„ <i>Rabok voltunk...</i> ” akkordsorozat,
<i>Öregek</i>	5-23.	AT, TB	terc-, kvart-, kvint- és szext párhuzamok, nosztalgia
	82.	SABB	mély mollakkord, kilátástalanság
<i>Pünkösödölő</i>	278-281.	AA	„ <i>Jóra-e vagy rosszra...</i> ” dallamfoslány mély tercpárhuzamban
<i>Te Deum</i>	225-248.	TB, SATB	„ <i>Te ergo quaesumus...</i> ” moll- és fürtakkordok, várakozás, könyörgés
<b>IV.1.1.1.e) idős ember – fiatal ember</b>			
<i>A süket sógor</i>	1-53. 3-53.	S I, II (kölyök) A (sógor)	d'-f $\sharp$ " g-a'
<i>Angyalok és pásztorok</i>	42-216. 39-216.	S I, II A	bojtárok: szapora ritmus, pásztorgazda: időnként augmentált, tempós lépések
<i>Jézus és a gyermekek</i>	17-23. 29-32.	zongora zongora	„ <i>Zordon férfi közeleg...</i> ” mély regiszter, 2 basszuskulcs, D-d' ambitus „... <i>el ne kergess, morc apó...</i> ” magas regiszter, 2 violinkulcs, d'-f $\sharp$ "
<i>Pünkösödölő</i>	100-116. 117-124.	S+MsA A+SMs	„ <i>A szép leányoknak...</i> ” magas járású dallam, tágfekvésű kíséret, fűrgé töltőszólamok „ <i>Öreg asszonyoknak...</i> ” mély dallam, szűk fekvésű kíséret, lassú ellenszólamok
<i>Villő</i>	58-61. 66-69.	SSAA AA	„ <i>Ifjú embereknek hajlós páca...</i> ” dallam a magasban, halk feszes dúrakkord „ <i>Öreg embereknek meleg bunda...</i> ” dallam oktávval lejjebb, tercpárhuzam
<b>IV.1.1.1.f) párbeszéddek, szerepek</b>			
<i>Angyalok és pásztorok</i>	1-216. 39-216.	SA angyalkar SMsA pásztorok	latin szöveg (némi kivétellel.), oktávparhuzamok, magas regiszter magyar szöveg, magas-, közép- és mély regiszter
<i>Bent a bárány (Angyalkert 4.)</i>	3-12. 1-11.	S (bárány) A (farkas)	a'-d", magas és vékonyabb (t4 hangterjedelmű) d'-a', mély és vastagabb (t5)
<i>Egyetem-begyetem</i>	1-4-73. 5-8-73.	S A	kérdések magas fríges dallammal, c $\sharp$ -g" ambitus válaszok mély, eolos dallammal; g-a' ambitus



mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
<i>Fior scoloriti (Négy olasz ... 2.)</i>	1-70.	A (költő)	g-c" kérdések
	20-70.	S I, II, III. (virágok)	b-a" egymást lágy párhuzamos és ellenmozgásban kerülgető szólamok (3 S, Ms virág nincs is...)
<i>Harangszó</i>	1-51.	kis kar S kis kar A	a kérdező: c'-f" ambitus a válaszoló: g-c" ambitus
<i>Karádi nóták</i>	14-17.	B (betyár)	c-g kérdés
	18-21.	T (kocsmárosné)	f-f' válasz
<i>Kit kéne elvenni</i>	19-26.	T (kisasszony)	„... <i>Ha kisasszonyt veszek...</i> ” dallam a felső oktávban
	36-43.	B (öregasszony)	„... <i>Ha öreget veszek...</i> ” dallam az alsó oktávban
<i>Lengyel László</i>	1-173.	SSA (magyar) A (német)	gazdag kísérő dallamok, témabőség csak a saját mondókáját ismételteti
<i>Mátrai képek</i>	79-82.	A (?)	irreális párbeszéd lelki szereplők között
	84-87.	B (?)	
<i>Mátrai képek</i>	96-103.	TB (legény)	unisono dallam más szólam kísérete nélkül S dallam ATB harmóniák fölött női kar oktávpárhuzamhoz férfikar tercspárhuzamban
	105-112.	S	
	113-120.	SA	
	166-169.	Bar	
	170-173.	S	
	175-182.	Bar	
<i>Molnár Anna</i>	1-53.	T/B.. (a csábító)	„ <i>Gyere velem...</i> ” csábítás; sürgetés (+ B kánon)
	2-53.	SA (Anna)	„ <i>Ah, nem...</i> ” sóhajok és tiltakozások
	71-85.	T	„ <i>Anna, Anna...</i> ” a végén nyersre forduló idill sóhajok
	73-85.	SA	
	87-108.	SA, S	„ <i>Ah!...</i> [föltékinde]” sóhajok és sikolyok „ <i>Eredj...</i> ” a durva fenyegetés ismét B párhuzammal
	105-106.	TB	
	129-132.	A (Anna)	„ <i>Adsz-e szállást...</i> ” csöndes kérdés „ <i>Nem tehetem...</i> ”
	133-136.	B (férj)	
	142-146.	SA	„ <i>Megvernéd-é...</i> ” puhatolózás egy kvinttel följebb „ <i>Meg se szidnám...</i> ”
	146-149.	B	
	150-153.	S	„ <i>Hozz egy kupát...</i> ” próbálkozás „ <i>Nem tehetem...</i> ”
	154-157.	B	
	159-162.	S	„ <i>Eridj, eridj...</i> ” sürgetés, még egy szekunddal följebb
<i>Tyúkozás</i>	1-49.	S (tyúk)	d'-e"
	3-49.	A (héja)	a-a'
<i>Vásárosdi (Angyalkert 5.)</i>	1-20.	S (vevő) A (gazda)	g'-d" ambitus g-h' ambitus

mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
<i>Versengés (Hét könnyű ... 4.)</i>	1-60.	L (lányok) F (fiúk)	d'-g" ambitus g-e" ambitus
<b>IV.1.1.2. hangszerek</b>			
<b>IV.1.1.2.a) furulya</b>			
<i>Gólya-nóta</i>	64-77.	S	„[sippal,] <i>tulitultuli</i> ...” gyors futamok
<i>Pünkösdlő</i>	110-117.	S	„La...[A szép menyecskeknek]” gyors futamok
<b>IV.1.1.2.b) dudu</b>			
<i>Gergely-járás</i>	91-128.	MsA	„ <i>Düli-düla</i> ...[Jobb az árpa]” üres kvintek-oktávok; kiírva is „Dudaszó”
<b>IV.1.1.2.c) rézfúvós hangszerek</b>			
<i>A 150. genfi zsoltár</i>	27-29.	MsA	„ <i>Kürtben dicsérjétek őt</i> ...” kürtmenet
	30-32.	MsA	„ <i>Ékes éneklésekben</i> ...” kürtmenet
<i>A csikó (gyk/fk)</i>	1-3.	MsA/BarB	„ <i>Csütörtökön</i> ...” kürtmenet
	7-8.	MsA/BarB	„... <i>még]is felkötőfékeztem</i> .” kürtmenet
<i>A szabadság himnusza (nk/fk)</i>	1-28.	MsA/BarB	a kíséret sok dallam-, és pontozott ritmusfigurája magában és oktávpárhuzamban
	4-5.	Sms/TBar	„ <i>Ellenünk</i> ...” kürtmenet
	19.	MsA/BarB	„... <i>fegyverbe hát</i> ...” kürtmenet
	21.	MsA/BarB	„... <i>ma hareba</i> ...” kürtmenet
<i>A székeleyekhez</i>	40-88.	SATB	„ <i>Föl, székeley, föl</i> ” (22 önálló alkalom) kvartlépéses trombitajel, kürtmenetek
	50.	AB	„ <i>Föl, székeley, föl</i> ” (oktávpárhuzam) szignál
	40-88.	SATB	„ <i>közös az ellenségünk</i> ” (17 önálló alkalom) szignál
	48, 49.	TB	„ <i>Föl, székeley, föl</i> ” kvartlépéses trombitajel, parallel
	87.	SSAT	„ <i>Föl, székeley, föl</i> ” kvartlépéses trombitajel
<i>Angyalok és pásztorok</i>	187-216.	SA angyalkar	„ <i>Gloria!</i> ” (11 oktávpárhuzamos figura)
	209-210.	MsAA	„ <i>Gloria!</i> ” kürtmenetek
	213-214.	SMsAA	„ <i>Gloria!</i> ” kürtmenetek
<i>Cohors generosa</i>	4-6.	SA	„ <i>Turba studiosa</i> ”
<i>Csatadal</i>	1-129.	SSAATTBB	299 „ <i>Előre!</i> ” fölkiáltás, trombitaszignál
<i>Élet vagy halál</i>	68-75.	TT	„ <i>Föl, nemzetem!</i> ” (párhuzam)
	71-73.	BarBarBB	„ <i>Föl, nemzetem!</i> ” kürtmenet
	76-77.	T, BB	„ <i>Föl, nemzetem!</i> ” (dallam és párhuzamok, kürtmenet)

mű	ütemek	szólám	szöveg és eszköz
	89-94.	TBar+TTBB	„...táborát!” tartott hangok között két szólampár terc- illetve kvintmenete
<i>Liszt Ferenchez</i>	85-90.	SATB	„Melyben a harcnak mennydörgése szól...”
	94-95.	TB	„...ének!”
<i>Missa brevis – Gloria</i>	30-33.	SATB	„Domine Fili unigenite...”
<i>Missa brevis – Credo</i>	18-25.	SSA	„Deum de Deo...” kürtmenetek, hegyes ritmusok
<i>Pünkösödölő</i>	286-287. 290-291. 300-301. 304-305.	SMs	„Ezt ölelem...” kürtmenet „Ez az én...” kürtmenet „Ég a gyertya...” kürtmenet „Mikor ezt a...” kürtmenet
<i>Te Deum</i>	249-256.	SATB	„Aeterna fac cum sanctis...”; kürtmenet
<i>Zrínyi szózata</i>	304-322.	SATBB	„Ne bánts a magyart!” kvartlépéses trombitajel 13 alkalommal
<b>IV.1.1.2.d) harang</b>			
<i>Fancy</i>	21-36.	SSSSMsMsAA	„ding, dong, bell...”
<i>Harangszó</i>	1-51.	SSMsMsAA	„giling-galang..., bom-bam...”
<i>Missa brevis – Ite missa est</i>	65-68.	Cb+SATB	„pacem, pacem...”
<i>Pünkösödölő</i>	75-99.	Ms+A	„Zeng, bong, zeng, bong...”
<i>Székely keserves</i>	42-49.	S	„bom, ...”
	46-49.	S+ATB	„bom, bom...”
	55-62.	B	„bom, ...”
<b>IV.1.1.2.e) dob</b>			
<i>Bordal</i>	17-20.	TBarB	„Ha dob riadt...” energikus szinkópa, pontozott ritmus marcato jelekkel aláhúzva
<i>Csatadal</i>	1-129.	SATB/SATB	... a művön végigvonuló daktilus-figura
<i>Egyetem-begyetem</i>	1-2. 26-30. 34-40. 51-70.	S SMsA SMs A /MsA	„Egyetem, begyetem tengertánc...” ostinato-szerűen ismétlődő anapestus-pergődobmotívum
<i>Élet vagy halál</i>	72-76. 77.	TBar T	„...leszünk mint a...” tizenhatodos pergődob-motívum „Hamarosan...” tizenhatodos pergődob-motívum
<i>Gólya-nóta</i>	52-82.	A	„roborom-bom-bom...” ostinato-szerű, mély hangrendű hangutánzó-sorozat
<i>Házasodik a vakond</i>	50-52. 82-83. 83-87.	SMsA SS AA	„Pereg a dob, zeng az üst...” anapestus-szerű pergődobmotívumok pontozott ritmusokkal

mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
<i>Isten kovácsa</i>	1-4. 11-13. 15, 22. 51-54.	SMsA Ms MsA	„ <i>Pad alatt...</i> ” ti-ti-tá ritmusjáték
<i>Liszt Ferenchez</i>	85-88.	SATB	„... <i>melyben a harcnak...</i> ” daktilusok (ld. <i>Csatadal</i> )
<i>Nemzeti dal</i>	47.	BBarT	„ <i>Ide veled...</i> ” tizenhatodos pergődob-motívum
<b>IV.1.1.2.f) vonósok</b>			
<i>Cigánysírató</i>	26-29. 38-45.	S A	„ <i>Hej, tirajlej...</i> ” hegedűs játékot idéző hangutánzó figurák
	26-29.	MsA	banda-kiséret (brácsa és bőgő)
	67-74. 75-84.	AA AA	„ <i>Most találtam...</i> ” népi brácsa üres kvinten, pontozott düvő kíséret; folytatás üres kvint, esztám-kisérettel
<i>Három gömöri népdal</i>	98-99. 106-107. 114-117.	S A S	„ <i>Hej, vígan, vígan...</i> ” hegedűs díszítő-figura „ <i>Hej, vígan, vígan...</i> ” az előző párja kvinttel lejjebb „ <i>Hej, vígan, vígan...</i> ” a figura variánsa, tus
<i>Házasodik a vakond</i>	34-41.	SMsA	„ <i>Hej, haj, haj...</i> ” üres kvartok és kvintek föl és lefelé: vonóskar hangolása
<i>Karádi nóták</i>	106-154.	B	alap-kvint lépések, mély hangzók
<i>Mulató gajd</i>	1-10. 19-28. 37-44. 90-101. 122-129.	BB	„ <i>Hajda, hajdahopp, hajda...</i> ” üres kvintpárhuzam ritmikusan egy magasságban, vagy szűk föl-le lépéses dallamon, mélyvonósok
<i>Pünkösdőlvő</i>	294-322.	AA	„ <i>Jer be, jer be...</i> [Ezt ölelem]” dübörgő kvint a mélyvonósokban (brácsa, bőgő)
<i>Táncnóta</i>	5-8. 41-55.	Ms	„ <i>Még azt...</i> ” brácsa esztám-figura „ <i>Nem, ha néki...</i> ” brácsa esztám-figura
<b>IV.1.1.3. verbunkos motívumok</b>			
<i>a) ritmikus figurák</i>			
<i>A székelvényekhez</i>	1-88.		a pontozott ritmusok jelentékeny aránya
<i>Arany szabadság</i>	1-24.		8 teljes (♩), 9 hiányos (♩, ♪) pontozott motívum
<i>Kár!</i>	1-24.		9 kis és nagy éles ritmus-motívum
<i>Liszt Ferenchez</i>	1-171.		a pontozott ritmusok jelentékeny aránya
<i>b) dallam-motívumok</i>			
<i>A magyar nemzet</i>	81-85.	T	„ <i>Azzal dicsekedni...</i> ” mollos skálamenetek föl és le
	86-90.	S	„ <i>Csak a magyar büszkeséget...</i> ” indulatos skálafigurák pontozott ritmussal

mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
	127.	ST	„...megrozsásodott...” melodikus moll skálamenet
<i>A magyarokhoz</i>	6-8.	1. szólam	„...S a föld lakóit...” melodikus moll skálamenet
	17-18.	1. szólam	„...ordítson orkán...” melodikus moll skálamenet
<i>A nándori toronyőr</i>	13-14.	TBar	„S egyszersmind megölelte...” melodikus mollskála
<i>A székelkekhez</i>	36-39.	S	„Úgy eltűnünk...” lefelé vezető bő szekundos mollskálamenet
	44-52.	B, A, T, A, T, A, S, T	„Tinéktek is az árt...” föl-le mozgó, erősen pontozott ritmusú skálamenetek minden szólamban
	69.	A	„...az igazság...” melodikus moll skálamenet
	76.	S + ATB	zárlat előtt megtorpanó skálamenet
<i>Angyalok és pásztorok</i>	28-31.	S (angyalkar)	„Rongyos istállóban...” melodikus moll skálamenet
<i>Balassi Bálint elfelejtett éneke</i>	7. 8. 13. 36-38. 45. 49. 65.	A S S A B B S	„Holott mindenfelül...” melodikus moll skálamenet „... az ellenség kerül...” „Várod napod múlását...” „Töltém gyermekségemet.” „...fölforrálja véretem.” „...magyar arcod...” „De jaj, hová fussak...”
<i>Emléksorok Fáy Andrásnak</i>	19-20.	B	„Élni fog a nemzet...” melodikus moll skálamenet
<i>Élet vagy halál</i>	4.	T	„...Egy vad zivatar!” moll félzárlat szinkópával
	8.	T	„...maga a magyar!” moll félzárlat szinkópával
	9.	Bar	„...születtem volna is magyarnak...” melodikus moll skálamenet
	12.	Bar	„...e néphez állanék...” melodikus moll skálamoatívum
	72-73. 74-75. 76-77.	T Bar T II+Bar	„Ha csak félakkorák...” gazdagon ritmizált, pontozott, szinkópás föl-le mozgó skálamenet
<i>Jelige (kvk/nvk/fk)</i>	15-16.	S/S/T	„...unokája, ébredj!” melodikus moll skálamoatívum
<i>Liszt Ferenchez</i>	128-129.	SATB	„...érckarokkal...” melodikus moll skálamenet
<i>Magyarország címere</i>	6-7.	S, T	„Téridet...” melodikus moll skálamenet
	9-10.	A	„...árja szegi.” melodikus moll skálamenet
	16-17.	T	„Naggyá csak fiaid...” melodikus moll skálamenet
	20-22.	T	„...akarhatja tehet.” melodikus moll skálamenet
<i>Nemzeti dal</i>			„Esküszünk, hogy...” skálamenetet körüljáró, pontozott ritmusú vonós dallamfigura minden refrénben

mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
<i>Pünkösdlő</i>	19-21.	Ms	„... <i>igér vala...</i> ” melodikus moll skálamotívum
	22-24.	S	
	38-40.	Ms	„... <i>szélnek zúgása,</i> ” melodikus moll skálamotívum
	43-45.	A	„... <i>leszálla...</i> ” melodikus moll skálamotívum
<i>Rabházának fia</i>	10-13.	T	„ <i>Viselted honfi sebedet...</i> ” lefelé haladó bő szekundos moll-skálamenet
<i>Szép könyörgés</i>	26-27.	T	„... <i>ódd fejem...</i> ” melodikus moll skálamenet
	34-35.	T	„... <i>hogynem rúítsd...</i> ” melodikus moll skálamenet
	63-64.	S	„ <i>Te légy Uram velem...</i> ” melodikus moll skálamenet
	91-96.	S, A, B	„ <i>Amen.</i> ” melodikus moll skálamenetek föl és vissza
<i>Táncnóta</i>	80.	S A	zárlat-előkészítő fölfutó skálamenet, megtorpanással
	89-117.	S I. / S I.II.	„... <i>hopp, hogy nem illik...</i> ” melodikus moll motívum-sorozat a táncdal felső ellenszólamában
<i>Te Deum</i>	2-15.	S	„ <i>Te Deum laudamus...</i> ” a vezértéma kiadja egy dallamos mollskála hangjait, s a végén föl is lépked rajtuk
	115-126.	S	„ <i>Te per orbem terrarum...</i> ” a főtéma testvér-motívuma, jellegzetes föllépő kvarttal
	275-280.	S	„ <i>Et rege eos...</i> ” a főtéma testvér-motívuma, jellegzetes föllépő kvarttal
	287-300.	S	„ <i>Per singulos dies...</i> ” a vezértéma visszatérése
<b>IV.1.1.4. dallam-idézetek</b>			
<i>Élet vagy halál</i>	66.	T	„ <i>Szegény magyar nép...</i> ” egy sor a Rákóczi-nótából
<i>Lengyel László</i>	21-28.	S I.	„ <i>Haj, régi szép magyar nép!</i> ” a Rákóczi-dallam nyitó sorának panaszos fölidézése a magyar és német tábor torzsalkodása fölött
	34-37.	S I.II.	
	42-45.	S I.II.	
	96-100.	S I.	
<i>Mohács</i>	100-103.	SATB	„ <i>Él magyar, áll Buda még...</i> ” önidézet: a Te Deum fúgatómájának variánsa = Buda
<i>Zrínyi szózata</i>	98-103.	AB	„ <i>A nagy világon e kívül...</i> ” Egressy Szózat-zenéjének két sora
	233.	S	„... <i>s mi vagyunk a magyarok?</i> ” verbunkos jellegű dallamfigura Liszt Magyar király-dalából
	304-322.	SATBB	„ <i>Ne bánts d a magyart!</i> ” kvarttlépéses trombitajel 13 alkalommal: önidézet <i>A székelyekhez</i> csataképéből

mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
<b>IV.1.2. KÉPEK</b>			
<b>IV.1.2.1. mozgások</b>			
<b>IV.1.2.1.a) szél</b>			
<i>Bordal</i>	54.	TTB	„Fordulhat a szél...” szinkópás sóhaj rövid melizmával, crescendo-decrescendo
<i>Fior scoloriti</i>	7-9.	A	„...il vento move...” teljes ütemnyi melizma
<i>Fölszállott a páva (fk/vk)</i>	25-26.	BarB/TB	„Új szél...” rövid közös melizma az 'új' szó szélfújás-szerű 'ú' hangján
<i>Huszt</i>	10.	T	„Szél...” tartott h hang fuvallatszerű <b>fp</b> -val
	11-12. 13-14.	B Bar	„Szél kele most, mint sír szele kél...” rövid inda-motívum pontos vagy variált, szekvencia-szerű ismétlése, crescendo kíséretében
<i>Pünkösdőló</i>	39-44.	MsA	„mint szeleknek zúgása leszáll...” tercparhuzam három melizma sorral, crescendo
<b>IV.1.2.1.b) hullámváz, víz</b>			
<i>A 114. genfi zsoltár</i>	19-21. 22-25.	org. pedál org. pedál	„A tenger ezt látván hátraáll...” szekvenciában ismétlődő ereszkedő nyolcadmenet; ugyanez fölfelé (22-24), majd föl és le (24-25.)
	32-36.	org. jobb kéz	„Mi lelt téged, tenger...” le- s föl mozgó, gyors tizenhatodmenet
	44-54.	org. pedál	„Az Úrnak haragos színe előtt...” le- s föl mozgó, gyors tizenhatodmenet
<i>Jelenti magát Jézus (nk/fk)</i>	44.	SMs/TBar	„Duna megáradott...” le-föl mozgó gyors nyolcadsor
<i>Norvég leányok</i>	....		egy négy hangból álló hullámfigura általános uralma (több mint 100 alkalommal tűnik föl a 73 ütem során)
<i>Székely keserves</i>	30-39.	TB	„A __j, ...” („Tengernek nagy partja...”)
<b>IV.1.2.1.c) ringatózás, ringatás</b>			
<i>A magyar nemzet</i>	23-27.	AT	„Aranyárgán ringatózik rónaságán...” tercen belül ide-oda mozgó nyolcadmenet szextparhuzamban
<i>A magyar nemzet</i>	34-36.	AAT	föl-lehajló párhuzamos negyedmenet
<i>An Ode for Music</i>	94-98.	SATB	„Bow themselves...” („Hajladoznak”) le- és föl hajló neumák, majd melizma (S), föl-le mozgó szekundmenet (AT), föl-lehajló neumák (B)
<i>An Ode for Music</i>	114-123. 114-116.	SAT B	„Bow themselves...” („Hajladoznak”) le- és föl hajló neumák, majd melizma (S), föl-le mozgó szekundmenet (AT), föllépés, majd ereszkedő szekundok (B)

mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
<i>Árva vagyok</i>	1-17. 9-18.	A Ms	„ <i>Árva vagyok, nincs gyámolom...</i> ” ostinato-szerűen sorjázó föl-le mozgó szekundmenetek
<i>Este</i>	1-10.	TTBB	„ <i>Enyhe szellő suttog...</i> ” a mű záró szakaszának előképe: lassan mozgó félhangokból álló harmóniasor
	59-74. 59-74. 64-70.	SI SII A T	„ <i>A___...</i> ” („ <i>Lassan lágyan elringatják...</i> ”) szekundlépéses inda-motívumok ismétlődése, fejlesztése szekvenciával, párhuzamok
<i>Esti dal (nk/fk/vk)</i>	20-33.	Ms/Bar/A	„ <i>Adjon Isten jó éjszakát...</i> ” augmentált, szabad mozgású indamotívum
<i>Fior scoloriti</i>	20-24.  22.	SII SIII  SI	„ <i>Nostra madonna...</i> ” kétütemes, föl-le mozgó melizma szekvencia-szerűen megismételve „ <i>...madonna...</i> ” együtemes melizma
<i>Karádi nóták</i>	57-75.	BarB	„ <i>Kérem alázatosan az urakat...</i> ” k2-lépések és szekundmenetek föl-le, ellenmozgásban és párhuzamokban; negyed-értékű hangokon
	76-89.	BarB	folytatás szextpárhuzamokban, félhangokon
<i>Köszöntő</i>	11-18. 11-14. 14-18.	A B S	„ <i>Zöld fűszál...</i> ” fürge föl- majd lehajló szekundmenet, tizenhatodokból és nyolcadokból
<i>Molnár Anna</i>	162-164.	AAB	„ <i>Elállítom, elringatom...</i> ” k2-lépés föl-le (A1), trichord-sor föl-le (A2), t4-t5 föl-le (B)
	170-176.	S T BarB	„ <i>Ah! ___...</i> ” („ <i>kicsi fiát megszoportatta...</i> ”) ingadozó nyolcadmozgás k2-ban (S), k3-en (T) és kvartokon (BarB) belül
<b>IV.1.2.1.d) Kanyargás, kavarodás, zűrzavar</b>			
<i>Balassi Bálint elfelejtett éneke</i>	9-10.	AT	„ <i>Belül ezer féreg rág.</i> ” szekundlépésekből álló kétütemes, kanyargó nyolcadmenet tercpárhuzamban
	43-45. 45.	BT A	„ <i>...fölforralja véretem.</i> ” kanyargó nyolcadmenetek párhuzamban, majd imitációval és ellenmozgással
<i>Élet vagy halál</i>	89-94.	TTBB	„ <i>...ellenség táborát!</i> ” két párhuzamos szólampár szembe vezetett indamozgású motívumsora
<i>Házasodik a vakond</i>	90-91. 92-93. 94-95.	S II	„ <i>...Páros táncra...</i> ” indamotívum negyedekben, n3 ambitussal (90-91.), nyolcadokban t5 (92-93.), és tizenhatodokban t5 ambitussal (94-95.)
<i>Isten csodája</i>	42-45. 42-43.	B Bar	„ <i>...oly görbén kanyarog...</i> ” föl-le mozgó szekundfigurák sorozata



mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
<i>Jézus és a kufárok</i>	12-20.	SATB	„...és ott terpeszkedtek a <u>pénzváltók</u> .” négy tizenhatodból álló sebes szekundsor a 'pénz' szótagon lefelé (14) és fölfelé (4) egy rövid fugato során
	85. 88. 93. 95. 110.	ST AB ST A SA	„...és a <u>pénzváltók pénzét</u> ...” négy tizenhatodból álló sebes szekundsor unisono vagy kánonban
	87. 91. 92. 95. 96. 113-114.	ST A B S T SA	„... <u>pénzét szerteszóra</u> ...” nyolc tizenhatodból álló, föl-le mozgó szekundsor unisono vagy kánonban
	134.	B	„... <u>kereskedés</u> ...” négy tizenhatodból álló szekundsor
<i>Mátrai képek</i>	3. 4. 5-6.	B T B	„ <u>Csörög-morog a Mátrába</u> ...” szekundokban föl-le mozgó tizenhatod-menet a két komplementer férfi szólamban
	11-12. 11.	TB SA	„ <u>Környes-körül a gaz alján</u> ...” szekundokban föl-le mozgó tizenhatod-menet négy szólamban, szemben mozgatott tercpárhuzamokkal
<i>Psalmus hungaricus</i>	93-105.	zenekar	„ <u>Éjjel és nappal azon forgódnak</u> ...” szekundokban föl-le mozgó tizenhatod-menet, imitációval megsokszorozva és variálva (38 megjelenés...)
	118-131.	zenekar	„ <u>Gyakorta köztük gyűlések vannak</u> ...” ugyanazon zenekari figura újabb fugato keretében (32 alkalom)
<i>Véjnemöjnen muzsikál</i>	36-47. 40-47.	zongora, bal kéz jobb kéz	„ <u>Föld alól a férgek, nyűvek mind a rög fölébe gyűlnek</u> ” föl-le kanyargó sebes tizenhatod-menet magában; majd ellenmozgással a kíséret mindkét szólamában
<i>Zrínyi szózata</i>	211-221.	SATBarB	„... <u>ki imide, ki amoda</u> ...” gyorsan föl- és lekanyarodó nyolcad-figura fugato, minden szólamban (11)
<b>IV.1.2.1.e) tűz, láng lobogás</b>			
<i>Akik mindig elkésnek</i>	14-15. 15-16. 16-17.	S B T	„... <u>lelkünk vörösen lángra lobban</u> ...” föl- és le mozgó hangsorozat hármaskánonban
	16-17.	SA	„... <u>lángra lobban</u> ...” szűk lépésekben haladó melizma párhuzamban
<i>Fölszállott a páva (fk/vk)</i>	51-52.	BarB/TB	„... <u>láng csap az] ódon vad vármegye[házra</u> ...” le-föl áramló hangsorozat laza (kürt)párhuzamban

mű	ütemek	szólám	szöveg és eszköz
<i>Isten csodája</i>	52-54.	TBarB	„S holttesteinket fölfalá a <u>láng!</u> ” le-föl áramló hangsorozat hármaskánonban
<i>Psalmus hungaricus</i>	334-341.	VI I-II, VIa	(„Az égő <u>tűzben</u> elbétaszítod...”) szüklépéses harmincketted-sorozatok
<b>IV.1.2.1.f) szökdécselés, ugrálás</b>			
<i>A 114. genfi zsoltár</i>	27-31.	orgona, pedál-szólám	„A hegyek <u>szökdöstek</u> , mint a kosok...” előkével ellátott staccato nyolcad-lépések
<i>A csikó (gyk/fk)</i>	9-12. 9-13.	Ms/Bar A/B	„Fölültem én a hátára! Beugrattam...” a népdalsor diminuált és variált ismételtetése
<i>Karácsonyi pásztortánc</i>	35-40. 35-38.	A S	„Hipp, hopp, hipp...” nyolcadok és nyolcad-szünetek sorozata
	34-66.	fuvolaszólám	előkék és harmincketted-triolák a kíséretben
<i>Laudes organi</i>	153-161.	orgona, bal kéz	„Nunc per voces medias transvolando salias, saltu melico...” staccato nyolcadmenet
<i>Táncnóta</i>	89-103.	S	„...hopp, hogy nem illik a tánc...” a dallam negyedhangjai négy ízben nyolcadra rövidítve;
	89-104.	A	„Varrd meg, varga...” nyolcadszünetekkel, szinkópákkal és staccatoval tagolt kíséret
<i>Véjnemőjnen muzsikál</i>	11-12. 13-21.	zongora, jobb és bal kéz	„Még a fák is vígadoztak, Mezőn tuskók táncot roptak” előkével ellátott staccato nyolcad-lépések
<b>IV.1.2.2. irányok</b>			
<b>IV.1.2.2.a) fönt, fölfelé</b>			
<b>„reálisan”</b>			
<i>A magyarokhoz</i>	32.	első szólám	„...s <u>Budavárt híressé!</u> ” k6 ugrás után indított szó
<i>A nándori toronyőr</i>	5.	TBarB	„... <u>Nándoron</u> [a magyar őr:” t5 ugrás a sor legmagasabb hangjára
<i>Este</i>	26-27.	S	„majd <u>felkél!</u> ...” fölfelé lépő c"-f# tetrachord
	27-29.	S	„... <u>felkél</u> a telő hold,...” fölfelé lépő e"-a" tetrachord
<i>Huszt</i>	6-9.	T	„Szállt fel a hold.” t8 emelkedés skálamenettel
<i>Katalinka</i>	6-7.	S	„Szállj, szállj...” t8 ugrás fölfelé
	23-24.	S	„...szállj!” k3-melizma fölfelé
	36-38.	Ms	„...szállj!” t4-melizma fölfelé
	57-58.	Ms	„...szállj!” t8-melizma fölfelé
	36-37.	S	„Katalinka, <u>szállj!</u> ” fölfelé haladó pentachord

mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
<i>Magyarország címere</i>	2-3.	S	„... <u>bérc</u> , völgy változnak...” f'-c" t4 lépés magas és alacsony között
<i>Missa brevis – Credo</i>	3-5.	AB	„... <u>factorem] caeli et terrae, / alkotóját] mennynek és földnek,</u> ”) egy oktávot zuhanó motívum, tetején a 'caeli/mennynek', alján a 'terrae/földnek' szóval
<i>Norvég leányok</i>	32-33.	S	„... <u>ködök szitálnak,] száll...</u> ” t8 ugrással elért f <sub>#</sub> "
<i>Psalmus hungaricus</i>	65-67.	fuvolaszólam	(„ <u>Mint az galamb, elröpültem volna,</u> ”) öt rövid anapestus-ritmusú figura h és d" között [a hatodik visszahull...]
	128-131.	T szóló	„ <u>Mert jószágukban felfuvalkodtanak!</u> ” d"-ről induló fölkanyarodó motívum h' csúcsponttal
	370-377.	ST	„... <u>félemeled.</u> ” fölhajló (S), illetve föllépő (T) motívum 6 ütemig tartott a"/a' záróhanggal
<i>Rendületlenül (Justum et tenacem)</i>	19.	T	„ <u>Az ég szakadva ráomolhat...</u> ” a darab legmagasabb, g <sub>#</sub> ' hangja
<i>Szolmizáló kánon</i>	12-14.	I	„...az] <u>égen!</u> ” két föllépő n2 a záróban
<b>„spirituálisan”</b>			
<i>A franciaországi változásokra</i>	28. 30.	T T	„... <u>Párizsra vessétek!</u> ” t4 ugrás után a darab legmagasabb, a' hangja
<i>A székekhez</i>	88.	S	„ <u>Föl, székek, föl!</u> ” teljes ütemnyi ff a" záróhang
<i>Adventi ének</i>	60-61.	S	„ <u>Regna reclude caelica.</u> ” rövid dim. után váratlan n6 ugrás fölfelé, <i>sostenuto</i> és <i>pp</i> révén nyomatékkal
	83.	S	„... <u>majestate] glorie.</u> ” kilépés fölfelé a dallamból a strófa (és a mű) legmagasabb, f' hangja felé
<i>Angyalok és pásztorok</i>	32-36.	angyalkar, S	„... <u>in excelsis Deo.</u> ” emelkedő a'-e" pentachord
<i>Chi d'amor sente</i>	50-52.	S	„... <u>or alto [or basso...</u> ” demonstratív föllépő d"-g" t4, megállás a g" (alto) hangon
<i>Cohors generosa</i>	46-47.	S	„... <u>vivat,] vivat!</u> ” 4 x, egyre magasabban ismétlődő záró szó, utoljára a mű legmagasabb hangján
<i>Este</i>	45-46. 46-47.	TBB SSAA	„ <u>Megzendül] a menny...</u> ” n6 felugrással elért Cisz-dúr (7 <sub>#</sub> !) akkord hosszan kitartva
<i>Fölszállott a páva (fk/vk)</i>	32.	T/S	„... <u>új magyar csodákat!</u> ” folyamatosan emelkedő sor záró, legmagasabb hangja
<i>Fölszállott a páva (fk)</i>	59-60.	TTT	„ <u>A ___...</u> ” magasra helyezett szövegtelen d'-a'-f' moll-hármas a szabadság után sóvárgó dallam fölött
<i>Huszt</i>	51. 55.	T T	„... <u>a haza fényre derül!</u> ” t4 skálamenettel elért, és megnyújtott (55.) a' dallamhang

mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
<i>Jézus és a kufárok</i>	1-4.	S	„Elközelge húsvét és <u>felméne</u> Jézus <u>Jeruzsálembe...</u> ” három ütem alatt k10 (d'-f'') ambitusú emelkedés
	173-175.	S	„Mivelhogy az egész sokaság <u>rajta</u> csügg...” k9 ambitusú, emelkedő dallam
	177-180.	S	„... <u>úgy hallgatá Őt!</u> ” t5-nyi emelkedés a darab legmagasabb pontjára: <b>ff a''</b>
<i>Katonadal</i>	6.	T TTBarB	„... <u>az ég.</u> ” finom játék a népdalsor záró szavával: f <sub>4</sub> '-re föllépő ellenszólam a lehajló dallamhoz; tág fekvésű Fisz-dúr akkord
<i>Magyar mise – II. Gloria</i>	3-4.	kar	„ <u>Dicsőség a magsságban</u> <u>Istennek...</u> ” fölfelé haladó k7 ambitusú dallam
	21-22.	kar	„ <u>Mindenható Atyaisten!</u> ” t8 fölgrás után magas e''-ről indított megszólítás
<i>Magyar mise – III. Sanctus</i>	13-14.	kar	„ <u>Hozsanna a magasságban!</u> ” fölfelé haladó n9 ambitusú dallam d'' csúcsponttól indított szóval
<i>Magyarország címere</i>	18-19.	S	„ <u>Szent akarítja tehet.</u> ” másfél ütemre kiterjesztett f' hang; a mű legmagasabb pontja
<i>Miserere</i>	1-7.	BBTTAASS	„ <u>Miserere mei Deus!</u> ” k20 (két oktáv + kis-szext) ambitusú fejlesztés nyolc szólam részvételével
<i>Missa brevis – Credo</i>	66-72.	orgonakíséret	(„ <u>Et resurrexit tertia die...</u> ”) D-f <sub>4</sub> ' ambitusú, energikus dallam a kíséret basszusában
	68-70.	ST	„ <u>Et resurrexit tertia die...</u> ” n10 ambitusú emelkedő dallam
	71-73. 71-74.	S AT	„ <u>et ascendit in caelum,</u> ” föllépő kvart-figura + <i>cresc.</i> ~ az orgonamotívumot utánzó t5, illetve n3 ambitusú ellenszólam + <i>cresc.</i>
	80.	SAT	„... <u>cum] gloria...</u> ” t4-tal fölhajló dallamfigura
<i>Missa brevis – Sanctus</i>	23-24.	S	„... <u>in excelsis,</u> ” föllépő k3-motívum
	26-27.	SA	~ fölhajló és föllépő t4-motívum
	30-33.	SATB	~ föllépő figurák k3, n2 és k2 ambitussal
<i>Missa brevis – Benedictus</i>	52-55.	S	„... <u>in excelsis,</u> ” föllépő n3-motívum
	56-59.	STB	~ föllépő k3-motívum
	60-62.	S	~ föllépő k3-motívum
	65-68.	SA	~ fölhajló t4-motívum
	73-75.	SSA	~ föllépő k3- vagy k2-motívum
	75-76.	T	~ föllépő k3-motívum
	77-80.	SA	~ föllépő n3-motívum
	84-87.	SA	~ föllépő n3- vagy k3-motívum

mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
<i>Mohács</i>	66.	ST	„ <u>Naggyá lett Szolimán...</u> ” $d'-f_{\sharp}''$ ambitusú dallam t8 párhuzamban
<i>Psalmus hungaricus</i>	246-249.	T szólo	„ <u>Istenben</u> vessed bizodalmaidat,” a strófa legmagasabb $a_{\sharp}'$ hangjáról indított sor (a mű aranymetszés-helye)
<i>Pünkösdlő</i>	26-30.	S	„... <u>mennországba</u> [felmene.” lendületesen fölcsavarodó $h'-e''-g_{\sharp}''-f_{\sharp}''-e$ melizma
<i>Te Deum</i>	44-47. 48-51. 52-56. 57-61. 62-65. 65-68. 80-86.	T A S B B T ST, AB	„... <u>majestatis gloriae tuae...</u> ” két fölfelé vezető kvartlépéssel elért szó ~ ~ ~ ~ ua. félütemes kánonban
<b>IV.1.2.2.b) világosság, fény</b>			
<i>Angyalok és pásztorok</i>	...	angyalkar, S	19 magasra függesztett, oktávval megerősített „ <u>Gloria!</u> ” kiáltás
<i>Első áldozás</i>	39.	S	„ <u>Napsugár!</u> ” kilépés a dallamból, $f_{\sharp}f_{\sharp}''$ , szóismétlés a mű legmagasabb hangjáról indítva
<i>Este</i>	32. 33.	S T	„... <u>fényes lesz...</u> ” fokozással elért $ff'b''$ hang fokozással elért $ff'b'$ hang
<i>Vízkereszt</i>	56-59.	S	„... <u>menyei fény...</u> ” $d''$ -ről $a''$ -ig emelkedő motívum
	149-151.	S	„ <u>Áll...</u> (megáll a csillag...)” $ff'$ álló (...) $f''$ hang
<i>Zrínyi szózata</i>	325-326. 328-329.	SA	„... <u>mint a Nap, úgy...</u> ” föllépő motívum terc- (S) vagy szext- (A) ambitussal, párhuzamban
	326. 329.	TB	„... <u>mint a Nap, úgy...</u> ” föllépő motívum terc- (T) vagy szext- (B) ambitussal, párhuzamban
	332-333. 334-335. 336-340. 339-340. 340-341.	B B B, T, A, S, B, AT STB	„... <u>mint a Nap, úgy...</u> ” t4-ig fölhajló motívum, ~ föllépő k3-motívum ~ föllépő motívum fugatoban n3 és n6 ambitussal, ~ együtt k3 és t5 ambitussal ~ együtt k3 és k2 ambitussal
<b>IV.1.2.2.c) lent, lefelé</b>			
<b>„reálisan”</b>			
<i>A nándori toronyőr</i>	9-10.	TBar:	„... <u>a mélységbe magaddal,</u> ” lehajló dallam t8, illetve k3 ambitussal
	12.	TBarB:	„... <u>büszke jeleddel alá.</u> ” lehajló dallam t8, n7, illetve sz5 ambitussal

mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
	18.	TBarB:	„... szörnyü <u>halálba</u> rohant.” lehajló dallam k7, sz8 illetve k9 ambitussal
<i>Békesség-óhajtás</i>	1. 32.	SATB S(AT)	„Szállj <u>le</u> ...” <i>unisono</i> lelépő t4 nyitó motívum a lelépő t4-motívum ismétlése n2 (T) és k2 (A) kíséretében
<i>Élet vagy halál</i>	1-2.	TBarB	„A Kárpátoktól <u>le</u> az Aldunáig...” zuhanó dallamsor t12 ambitussal (e <sub>3</sub> '-A <sub>3</sub> ) [a TBar c-nél visszafordul]
<i>Ének Szent István királyhoz (kvk)</i>	33-40.  33-34.	S  A  B	„ <u>Lankadnak</u> szüntelen vitéztlő karjai” d''-d' között folyamatosan ereszkedő vontatott szekundmenet ehhez olykor hasonló, olykor más mozgásformában csatlakozó kíséret a'-a között két demonstratív, lelépő n2-sóhaj a szöveg alatt
<i>Isten csodája</i>	66-68.  68.	T  BarB	„Ott nyomta a királyt <u>sárkoporsóba</u> páncéla...” ereszkedő dallamsor k10 ambitussal „... <u>páncéla</u> s lova.” ennek folytatása n7 ambitussal
<i>Katonadal</i>	1.	B	„Arról <u>alól</u> ...” a népdalsor első ütemének kvinttel mélyebb fölidézése, F <sub>4</sub> záróhanggal
<i>Missa brevis – Credo</i>	3-5.	AB	„... <u>factorem</u> ] caeli et <u>terrae</u> , / alkotóját] mennynek és <u>földnek</u> ,”) egy oktávot zuhanó motívum, tetején a 'caeli/mennynek', alján a 'terrae/földnek' szóval
	36-39.	SA	„... <u>descendit</u> de caelis. / <u>leszállott</u> a mennyekből.” zuhanó motívum k13 (S, g <sub>3</sub> '-b), illetve k9 (A, c <sub>3</sub> '-b) ambitussal
<i>Mohács</i>	63.	SATB	„... <u>tátogat</u> a <u>mélység</u> ...” zuhanó motívum t8 (S, d''-d', T d'-d), n6 (B, g-B) illetve t5 (A, a'-d') ambitussal
	65.	SATB	„... <u>hab</u> földi s barna <u>iszap</u> !” zuhanó motívum <i>unisono</i> , k7 ambitussal, záró t4 lépéssel
<i>Psalmus hungaricus</i>	324-325.	SATB	„...a <u>kevélyeket</u> ] <u>aláhajigálad</u> .” az utolsó szó t8 (d''-d'), a teljes mondat t12 ambitusú zuhanó motívum
<i>Rabhazának fia</i>	2-4.	B	„Menjünk, menjünk a <u>földbe</u> , beteg szívem,” aláhajló dallam t8 ambitussal
	44.	B	„... <u>nyugszom</u> <u>ott</u> <u>alant</u> .” Föltűnően mély (H <sub>1</sub> ) hang
<b>„spirituálisan”</b>			
<i>A magyar nemzet</i>	59-60.	TB	„ <u>Porban</u> , <u>sárban</u> érnek véget.” lefelé haladó, energikus skálamenet k9 (T, f'-e) és k7 (B, d'-e) ambitussal
<i>An Ode for Music</i>	82-86.	S	„... <u>Than</u> all wich charms this <u>laggard</u> age! / mint bármí, ami ezt a <u>renyhe</u> kort elbűvöli” ereszkedő dallam k10 (f''-d') ambitussal

mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
<i>Az 50. genfi zsoltár</i>	190-192.	SATBB	„... <u>mentség nélkül!</u> ” szekundokban lelépő <i>oktáv-unisono ff</i> kvart-motívum ( <i>g-f-e<sub>2</sub>-d / G-F-E<sub>2</sub>-D!</i> )
<i>Akik mindig elkésnek</i>	1-8.	SATB	„ <i>Mi mindig <u>elkésünk...</u></i> ” a főtéma és a három kísérő szólam fokozatosan süllyedő dallamsorai n10 (S, <i>esz'-cesz'</i> ), n9 (A, <i>b'-a<sub>2</sub></i> ), k7 (T: <i>cesz'-desz</i> ) és sz5 (B, <i>B-Fesz</i> ) ambitussal és hat <i>b</i> előjegyzéssel
<i>Ave Maria</i>	49-51.	S	„... <i>peccatoribus...</i> ” lehajló dallam n6 ambitussal
<i>Árva vagyok</i>	1-45.	SMsA	... A mű hangképének fokozatonkénti sötétedése hangnem-, szólam- és regiszterváltással, valamint a kísérő szólamok mozgásának szűkülésével
<i>Chi d'amor sente</i>	52-54.	S	„... <i>or alto</i> or <i>basso...</i> ” <i>e'-g'</i> föllépő k3; látványos ellentét, oktávnyi esés az előző <i>d''-g''</i> (alto) t4-hoz képest
<i>Csalfa sugár</i>	16-19. 17-18.	SA Ms	„ <i>Bú követi nagy.</i> ” lehajló dallamsor t5 (Ms, S) vagy k3 (A) ambitussal
	22-23. 23-24.	S A	„... <i>lomb, s virágtalan.</i> ” lehajló dallamsor t4 (S), illetve k6 (A) ambitussal
	27-36.	SMsA	„... <i>hogy már oda van.</i> ” lehajló dallamsor t4, n3 vagy k3 ambitussal, mindhárom szólamban háromszor
<i>Este</i>	1-14.	ATTBB	„ <i>Enyhe szellő suttog halkkal, már homálylik az <u>esthajnal.</u></i> ” enyhén lejtő, <i>g<sub>#</sub>'</i> és <i>a</i> között mozgó dallam, <i>A-, G-, F- és E-</i> dúrt érintő kíséret
<i>Élet vagy halál</i>	35-36. 36-37. 37-38.	TB Bar TB	„... <i>életed fáján <u>pusztítanak.</u></i> ” lehajló dallam t4 (T, <i>f'-c'</i> ) illetve k3 (B, <i>desz-B</i> ) ambitussal, párhuzamban lehajló dallam t4 ambitussal ( <i>b-f</i> ) lehajló dallam sz4 (T, <i>esz'-h</i> ) illetve k3 (B, <i>B-G</i> ) ambitussal, kánonban
<i>Ének Szent István királyhoz (kvk/nvk)</i>	133/119.	B	„... <i>Hol?</i> ” <i>D</i> -re épített mély záró harmónia
<i>Fior scoloriti</i>	1-18.	A	„ <i>Fior scoloriti... /sápadt virágok/</i> ” mély járású dallam fölcsapódó kérdő sorral a végén;
	42-53.	A	„ <i>Fior sfortunati... /szerencsétlen virágok/</i> ” még mélyebb járású dallam mély zárlattal
<i>Fölszállott a páva (fk/vk)</i>	54-57.	TBarB/SATB	„ <i>Vagy itt ül a lelkünk tovább <u>leigázva.</u></i> ” lehajló dallam n10 ambitussal, erőteljes <i>unisono</i> formájában
<i>Hej Büngözsdí Bandi</i>	24.	B	„... <i>a(m) mélységes <u>pokol!</u></i> ” alsó oktávparhuzam a dallamhoz, <i>E</i> záróhanggal

mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
<i>I will go look for Death</i>	1-3.	B	„ <i>I will go look for <u>Death</u>...</i> ” (keresem a halált...) három, tercenként lejjebbről indított t5 leugrás (g-c-esz-A <sub>5</sub> -c-F)
<i>Isten csodája</i>	46-47. 47-48.	TBar B	„ <i>Ott haldokoltunk...</i> ” lehajló skálamenet sz5 (T) és t5 (BarB) ambitussal, kánonban
<i>Kit kéne elvenni</i>	116.	B	„... <i>vagy <u>megházasodjak?</u></i> ” leereszkedés a C alaphangra: játékos „tragikum”
<i>Missa brevis – Credo</i>	49-65.	SATB	„ <i>Crucifixus...<u>sepultus</u> est / Megfeszítettett ... <u>eltemtetett.</u></i> ” Minden szólamban hosszan és folyamatosan ereszkedő dallamvonalú szakasz t11 (S, gesz''-desz'), sz11 (A, cesz''-g), k9 (T, esz''-d), illetve k13 (B, cesz'-Esz) ambitussal
<i>Öregek</i>	26-29.	SB	„... <i>hervadt őszi levelek a sárga porban.</i> ” lehajló motívumok k7 (S, g'-a) és t4 (B, d-A) ambitussal
	82-84.	SABB	„... <i>rabok</i> <i>ők már, egykedvű, álmos leláncolt <u>rabok.</u></i> ” repetált G-d-b-d' g-moll akkord, együtt a belőle ki-mozduló szoprán sz3-k3 (esz'-c <sub>#</sub> '; e'-c <sub>#</sub> ') ambitusú indamotívumával
<i>Rendületlenül (Justum et tenacem)</i>	22-24. 23-25. 24-25. 26-28.	B Bar T BarB	„ <i>Meg se remegne, amíg <u>lesújtja</u></i> ” lehajló dallam t8, n7, n9 és t8 ambitussal
<i>Sírató ének</i>	1-6.	A	„ <i>Óh ti néma társak...</i> ” harmóniákkal kísért monoton recitálás 19 a, hangon, az első strofa két sorában
	6-9.	B	„ <i>Leszakadt reátok a nagy véres átok.</i> ” k3 ambitusú lejtmenet (A <sub>5</sub> -G-F) a szélesedő akkord alján
	13-16.	S	„... <i>Míg az örült rém jött, mindent <u>összetépett.</u></i> ” alászálló dallam k13 ambitussal (g''-h)
<i>Szép könyörgés</i>	71-72.	SATB	„... <i>ne hagyj <u>elesnem.</u></i> ” ereszkedő motívum mély fekvésben és minden szólamban, t5 (S, e'-a), sz5 (T, g-c <sub>#</sub> ) és k3 (A, c'-a, B, B-G) ambitussal
<i>Te Deum</i>	181-185.	AB	„... <i>non <u>horruisti Virginis uterum.</u></i> ” zuhanó motívum t11 ambitussal (c <sub>#</sub> ''-g <sub>#</sub> /c <sub>#</sub> '-G <sub>#</sub> )
<b>IV.1.2.2.d) homály, sötétség</b>			
<i>A 121. genfi zsoltár</i>	48-53.	SATB	„... <i>rád terjesztvén karját, <u>árnyékkal befedjen.</u></i> ” az egész kar mély regiszterben lezajló ereszkedése t5 (S, g <sub>#</sub> '-c <sub>#</sub> '), sz5 (A, d'-g <sub>#</sub> ). t4 (B, H-F <sub>#</sub> ) illetve k3 (T, e-c <sub>#</sub> ) ambitussal
<i>A székyekhez</i>	38-39.	SATB:	„ <i>Ha a <u>sötét felhők reáborulnak.</u></i> ” lefelé haladó dallam t8 (S), k7 (A), k6 (T) illetve t5 (B) ambitussal



mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
<i>Adventi ének</i>	46-48.	S AB	„ <i>Dirasque noctis tenebras.</i> ” (oszlásd el az éj sötétjét) t8 ugrás lefelé a 'tenebras' szóban, kilépés a c.f.-ből, a dallam átvétele oktávval mélyebben...”
<i>Ének Szent István királyhoz (nvk)</i>	62-68.	AA	„ <i>Meghomályosodott...</i> ” c"-c' között folyamatosan ereszkedő vontatott szekundmenet előbb oktáv-, majd tercpárhuzamban, végül <i>unisono</i>
<b>IV.2. Alakzatok</b>			
<b>IV.2.1. Nyomatékosítás</b>			
<b>IV.2.1.1. Nyitó fohász</b>			
<i>A franciaországi változásokra</i>	1-10.	TBarB	„ <i>Nemzetek országok...</i> ” <b>f</b>
<i>A magyar nemzet</i>	1-3.	SATB	„ <i>Járjatok be minden földet...</i> ” <b>f</b>
<i>A nándori toronyőr</i>	1-6.	TBarB	„ <i>Hasztalanul küzdött...</i> ” 1 teljes strófa <b>f</b>
<i>Adventi ének</i>	1-13.	SB	„ <i>Veni, veni Emanuel...</i> ” <b>pp</b>
<i>Angyalok és pásztorok</i>	1-2.	SA	„ <i>Gloria...</i> ” <b>f</b>
<i>Az 50. genfi zsoltár</i>	1-24.	ST	„ <i>Az erős Isten...</i> ”, 1 teljes strófa <b>f</b>
<i>Az éneklő ifjúsághoz (gyk)</i>	1-2.	SMsA	„ <i>Ifjúság! Szólit...</i> ” <b>f</b>
<i>Az éneklő ifjúsághoz (fvk)</i>	1-2.	SATB	„ <i>Ifjúság! Szólit...</i> ” <b>f</b>
<i>Békesség-óhajtás</i>	1-3.	SATB	„ <i>Szállj le felséges...</i> ” <b>f</b>
<i>Bordal</i>	1-2.	TBarB	„ <i>Igyunk derűre...</i> ” <b>f</b>
<i>Emléksorok Fáy Andrásnak</i>	1.	TBarB	„ <i>A kétes csillag...</i> ” <b>p</b>
<i>Élet vagy halál</i>	1-2.	TBarB	„ <i>A Kárpátoktól...</i> ” <b>f</b>
<i>Ének Szent István királyhoz (fvk)</i>	1-4.	SAB	„ <i>Ah, hol vagy...</i> ” <b>f</b>
<i>Ének Szent István királyhoz (kvk)</i>	1-4.	ST	„ <i>Ah, hol vagy...</i> ” <b>f</b>
<i>Ének Szent István királyhoz (fk)</i>	1-4.	TBarB	„ <i>Ah, hol vagy...</i> ” <b>f</b>
<i>Fölszállott a páva (fk/vk)</i>	1-8.	TBar/TB	„ <i>Fölszállott a páva...</i> ” 1 teljes strófa <b>p</b>
<i>Gömöri dal</i>	1-2.	SAB	„ <i>Az én ökröm a Virág...</i> ” <b>f</b>
<i>Hej Büngözsd Bandi</i>	1-2.	TBar	„ <i>Hej Büngözsd Bandi...</i> ” <b>f</b>
<i>Hét könnyű gyermekkar – 3. Héja</i>	1-3.	SA	„ <i>Héja, héja...</i> ” <b>ff</b>
<i>Jelenti magát Jézus (gyk/fk)</i>	1.	SA/TB	„ <i>Jelenti magát...</i> ” <b>f</b>
<i>Jézus és a kufárok</i>	1-2. 3.	ST SAT	„ <i>Elközelge húsvét...</i> ” <b>p</b> „ <i>és felméne...</i> ” <b>p</b>
<i>Két zaborvidéki – 2. Piros alma</i>	1-2.	SA	„ <i>A _____</i> ” <b>sff</b>
<i>Liszt Ferenchez</i>	1-2.	SATB	„ <i>Hírhedett zenésze...</i> ” <b>f</b>
<i>Magyarország címere</i>	1-2.	ST	„ <i>Szép vagy...</i> ” <b>f</b>

mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
<i>Mátrai képek</i>	1-2.	ST	„A Vidrócki híres nyája...” <i>f</i>
<i>Meghalok, meghalok</i>	1-3.	S1A1	„A___...” <i>pp</i>
<i>Miserere</i>	1.	T2B2	„Misere___...” <i>pp</i>
<i>Missa brevis – Credo</i>	1-5. 6-7.	AB SA	„Patrem omnipotentem...” <i>p</i> „...visibilium omnium...” <i>mf</i>
<i>Mohács</i>	1-4. 5-6.	AT TB	„Hősvértől pirosult...” <i>p</i> „Nemzeti nagylétünk...” <i>mf</i>
<i>The Music Makers</i>	14-29.	SATB	„We are the music-makers...” 1 teljes strófa, <i>p</i>
<i>Nemzeti dal</i>	1-8.	TBarB	„Talpra magyar...” <i>ff</i>
<i>Pange lingua – I.</i>	1-5.	AB	„Pange lingua...” <i>f</i>
<i>Pange lingua – IV.</i>	2.	SATB	„Verbum caro...” <i>f</i>
<i>Pange lingua – V.</i>	1.	SATB	„Tantum ergo...” <i>p</i>
<i>Psalmus hungaricus</i>	17-28.	AB	„Mikoron Dávid...” 1 teljes strófa, <i>pp</i>
<i>Pünkösdlő</i>	1-16.	SA	„A pünkösdek...” 1 teljes strófa <i>pp</i>
<i>Rendületlenül (Justum et tenacem)</i>	1-2.	TBarB	„Kit jog vezérel...” <i>f</i>
<i>Semmit ne bánkódjál (fk/nk/vk)</i>	1-14.	TB/SA/SATB	„Semmit ne bánkódjál...” 1 teljes strófa, <i>f</i>
<i>Sírató ének</i>	1.	SA	„Óh ti néma...” <i>pp</i>
<i>Sík Sándor Te Deuma</i>	1-2.	TB	„Téged Isten dicsérlek...” <i>f</i>
<i>Székely keserves</i>	1-5.	ST	„Aj sirass édesanyám...” <i>f</i>
<i>Szép könyörgés</i>	1-5.	SATB	„Nincs már hová lennem...” <i>f</i>
<i>Tantum ergo IV.</i>	2.	SA	„Tantum...” <i>f</i>
<i>Te Deum</i>	2.	SATB	„Te Deum lau[damus...]” <i>ff</i>
<i>Vejnemőjnen muzsikál</i>	1-10.	SA	„Játszott Vejnemőjnen ujsa...” 1 teljes strófa, <i>f</i>
<i>Vértanúk sírján</i>	[25]-[26]	SAT	„Ah hol vagy...” <i>p</i>
<i>Vízkereszt</i>	1.	SMs	„Fény___...” <i>f</i>
<b>IV.2.1.1.a egyszólamú kezdés</b>			
<i>A 150. genfi zsoltár</i>	1-2.	S	„Dicsérjétek...” <i>f</i>
<i>A süket sógor</i>	1-8.	S, A, S, A	„Jó napot, sógot!...” <i>f</i> párbeszéd
<i>A szabadság himnusza (gyk/nk/fk)</i>	1.	S/S/T	„Előre...” <i>f</i>
<i>Angyalkert – 1.</i>	1-16.	S, A, S, A	„Kecske, mecske...” párbeszéd
<i>Angyalkert – 2.</i>	1-19.	S, A, S, A	„Mit ásol, héja...” párbeszéd
<i>Angyalkert – 4.</i>	1-12.	A, S, A, S	„Mit ásol, báránycám...” párbeszéd

mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
<i>Angyalkert – 5.</i>	1-12.	S, A, S, A	„Hogy a kakas?...” <i>f</i> párbeszéd
<i>Ave Maria (1935)</i>	1-3.	A	„Ave Maria...” <i>p</i>
<i>Árva vagyok</i>	1-2.	A	„A__...” <i>pp</i>
<i>Balassi Bálint elfelejtett éneke</i>	1.	B	„Hej!...” <i>pp</i>
<i>Cohors generosa</i>	1-3.	B	„Cohors...” <i>f</i>
<i>Cú föl, lovam</i>	1-4.	A	„Cú föl, lovam...” <i>f</i>
<i>Egyetem, begyetem</i>	1-4. 5-8.	S A	„Egyetem, begyetem...” <i>f</i> „Nem kívánok...” <i>f</i>
<i>Első áldozás</i>	1-2.	B	„Jöj-...” <i>pp</i>
<i>Esti dal (nk/fk/vk)</i>	1.	A/B/B	„M__...” <i>p</i>
<i>Fancy</i>	1-8.	S	„Tell me...” <i>f</i>
<i>Gergely-járás</i>	1-2.	S	„Szent Gergely doktornak...” <i>f</i>
<i>Gólya-nóta</i>	1-5.	A	„Gólya, gólya...” <i>p</i>
<i>Hajnövesztő</i>	1.	A	„Ess, eső...” <i>f</i>
<i>Harangszó</i>	1.	A 2	„Bomm__...” <i>pp</i>
<i>Harasztosi legénynek</i>	1-2.	S	„Harasztosi...”
<i>Harmatozzatok!</i>	1-3.	Ms	„Harmatozzatok...”
<i>Három gömöri népdal</i>	1-6.	A	„A panyiti...” <i>p</i>
<i>Házasodik a vakond</i>	1-8.	S	„Házasodik a vakond...” 1 teljes strófa <i>f</i>
<i>Hét könnyű gykar – 4. Versengés</i>	1-3.	A	„Vagyok olyan...” <i>f</i>
<i>Hét könnyű gykar – 5. Ciróka</i>	1-16.	SI, SII, SI ...	„Ciróka, Maróka...” <i>f</i> párbeszéd
<i>Hét könnyű gykr – 7. Zöld erdőben</i>	1.	A	„Zöld erdőben...” <i>p</i>
<i>Huszt</i>	1.	B	„Ó__...” <i>p</i>
<i>I will go look for Death</i>	1-3.	B	„I will go...” <i>p</i>
<i>Isten csodája</i>	1-4.	B	„Ameddig a történet...” <i>p</i>
<i>Isten kovácsa</i>	1.	S	„Pad alatt...” <i>f</i>
<i>Karádi nóták</i>	1.	B	„Haj!...” <i>p</i>
<i>Katonadal</i>	1.	B	„Arról alól...” <i>pp</i>
<i>Két zaborvidéki – 1. Meghalok...</i>	1-3.	S 1.	„Meghalok...” <i>p</i>
<i>Kit kéne elvenni</i>	1-4. 5-8.	T B	„El kéne indulni...” <i>f</i> „De még az a...” <i>p</i>
<i>Laudes organi</i>	69-70.	B	„Audi chorum...” <i>p</i>

mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
Lengyel László	1-4.	A	„Ki, s ki népei vagytok...” <i>f</i>
Media vita in morte sumus	1.	B	„Ah! ...” <i>p</i>
Miatyánk	1.	S	„Boldog Isten...” <i>f</i>
Missa brevis – Benedictus	1-3.	A	„Benedictus qui venit...” <i>p</i>
Missa brevis – Agnus Dei	1-4.	B	„Agnus Dei...” <i>p</i>
Molnár Anna	1.	T	„Gyere velem...” <i>f</i>
Naphimnusz	1-3. 4-6. 7-8.	T B T	„Mérhetetlen Úr...” „Téren innen...” „Testvérünk a Nap...”
Négy olasz... - 1. Chi vuol veder	1.	S	„Chi vuol...” <i>f</i>
Négy olasz... - 2. Fior scoloriti	1-18.	A	„Fior scoloriti...” <i>p</i>
Négy olasz... - 3. Chi d'amor...	1-2.	A	„Chi d'amor...” <i>p</i>
Nyulacska	1-4.	S	„Hová mégy te...” <i>f</i>
Öregek	1-2.	S	„Oly árvák ők mind...” <i>p</i>
Pange lingua (3sz)	1.	S	„Pange lingua...” <i>pp</i>
Pange lingua – III.	1.	S	„In supremae.....” <i>pp</i>
Rabhazának fia	1.	Bar	„Ó ...” <i>p</i>
Szent Ágnes ünnepére	1-16.	A	„Ágnes, a boldog szűz...” 1 teljes strófa <i>p</i>
Tantum ergo II.	1.	Cantus	„Tantum...” <i>p</i>
Táncnóta	1-4.	A	„Még azt mondják...” <i>f</i>
Ürgeöntés	1-4.	S	„Jertek velem...” <i>f</i>
Villő	1-4.	A	„Ez ki háza...” <i>p</i>
Zrínyi szózata	1-14.	B. szóló	„Sárdis városa megvételekor...” <i>p</i>
<b>IV.2.1.2. Kinyilatkoztatás</b>			
A 114. genfi zsoltár	20-25.	SATB	„A tenger ezt látván hátra álla...” fél strófa, <i>f</i>
	45-50.	SATB	„Az Úrnak haragos színe előtt...” fél strófa, <i>f</i>
A 121. genfi zsoltár	65.	SBB	„Téged [az Úr...” <i>f</i>
A csikó (gyk/fk)	31-32.	SMsA/TBarB	„...Még a madár is rab lenne!” <i>f</i>
A magyar nemzet	61-62.	AB	„...Vagy az inség zivatarja...” <i>ff</i>
	63-64.	TB	„...öket messze elsodorja...” <i>ff</i>
	75-76.	SATB	„...innen van, honunkból.” <i>ff</i>
	91-94.	AB	„Ezer éve, hogy e nemzet...” <i>p</i>
	109-111.	SATB	„...olvasnák csak felőlünk.” <i>p</i>

mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
	133-134.	SATB	„...önérzetre?” <b>ff</b>
<i>A süket sógor</i>	52-53.	SSA	„Adjon Isten kendnek is!” <b>ff</b>
<i>A szabadság himnusza (nk/gyk/fk/vk)</i>	8-10.	SSA/SA/TTB/SAB	„...vérben áztatja...” <b>f</b>
<i>A székelvényekhez</i>	54.	SATB	„Az vert vasra...” <b>ff</b>
	61.	SATB	„...szajbadokká kell lennünk;” <b>f</b>
<i>An Ode for Music</i>	62-64.	SAB	„Thy wonders in that...” <b>p</b>
<i>Angyalok és pásztorok</i>	30-31.	SA	„...találjátok.” <b>f</b>
<i>Az 50. genfi zsoltár</i>	151-153.	STB	„...Szájaddal szerzesz...” <b>ff</b>
	179-180.	SAATB	„Hallgassatok meg...” <b>ff</b>
	183-185.	SAATB	„...az Istenről elfeledkeztek...” <b>ff</b>
	190-192.	SATBB	„...mentség nélkül!” <b>ff</b>
<i>Békesség-óhajítás</i>	30-31.	SATB	„...undok címer előttem!” <b>ff</b>
	47-50.	SATB	„...jelenj meg már valahára!” <b>ff</b>
<i>Bordal</i>	12-13.	TBarB	„Minden por, álom...” <b>f</b>
	64.	TBarB	„...együtt lefutja...” <b>f</b>
<i>Csatadal</i>	39-46.	STABSTAB	„Aki magyar, aki vitéz...” <b>f</b>
<i>Élet vagy halál</i>	79-81.	TBarB	„...a sárba és vérbe fült ellenség...” <b>ff</b>
	84-87.	TBarB	„...a sárba és vérbe fült ellenség...” <b>ff</b>
<i>Ének Szent István királyhoz (fk)</i>	24-27.	TBarB	„Reád emlékezvén...” <b>f</b>
	30-32.	TBarB	„...szomorú mezei,...” <b>f</b>
<i>Ének Szent István királyhoz (nvk)</i>	7-9.	SATB	„...országunk istápjja.” <b>f</b>
<i>Fölszállott a páva (fk/vk)</i>	54-57.	TBarB/SATB	„...Vagy itt ül a lelkünk...” <b>ff</b>
<i>Gergely-járás</i>	24-25.	SSA	„Adjatok ...” <b>f</b>
	88-90.	SSA	„Nem ül többet az ülőre.” <b>p</b>
<i>Három gömöri népdal</i>	38-45.	SA	„Nána, nána, Tiszanána...” <b>f</b>
	63-70.	SA	„Szabó Andri, ne kapj rajta...” <b>ff</b>
<i>Házasodik a vakond</i>	32-33.	SMsA	„...Három békát fogadnak.” <b>f</b>
<i>Hej Büngözsdi Bandi!</i>	24.	TBarBarB	„...a(m) mélységes pokol!” <b>ff</b>
	25-26.	TBar	„De mi haszna van...” <b>p</b>
<i>Huszt</i>	49-50.	TBarB	„Hass] alkoss, gyarapíts!...” <b>ff</b>
	53-54.	TBarB	„Hass] alkoss, gyarapíts!...” <b>ff</b>
<i>Isten csodája</i>	8-10.	TBar	„...A szem saját kezünkben...” <b>mf</b>

mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
	10-12.	BarB	„...saját szívünkre célzó...” <b>mf</b>
	68.	TBarB	„...páncéla s lova...” <b>f</b>
	71-72.	TBarB	„...kardjából a rettentő zabola...” <b>f</b>
	101-105.	TBarB	„Emberségünkől álljon fönn hazánk!” <b>ff</b>
<i>Jézus és a kufárok</i>	84-87.	ST	„És a pénzváltók...” <b>f</b>
	115-122.	SATB	„...és kötélből ostort fonván...” <b>ff</b>
	159-161.	AB	„Hallván ezt...” <b>pp</b>
<i>Katonadal</i>	55.	TBarB	„Kitöltöttem...” <b>ff</b>
	58.	TBarB	„...Kapitány úr...” <b>ff</b>
<i>Kit kéne elvenni</i>	52-55.	TBarB	„...egy] égi háború!” <b>ff</b>
<i>Liszt Ferenchez</i>	16-17.	SATB	„...bánat altatója?” <b>mp</b>
	38.	SATB	„...lázbetegnek] volt hiú csatája...” <b>f</b>
	123-131.	SATB	„...tűrni] egyesüljenek, És a nemzet...” <b>ff</b>
<i>Magyarország címere</i>	10-13.	SATB	„Ám természettől mindez...” <b>p</b>
<i>Mátrai képek</i>	54.	SA	„Hallottad-e...” <b>ff</b>
	96-103.	TB	„Elmegyek, elmegyek...” <b>ff</b> 1 teljes dalstrófa
	276.	SATB	„...nincsen semmi károm!” <b>ff</b>
<i>Media vita in morte sumus</i>	35-37.	AB	„Media vita...” <b>mp</b>
<i>Missa brevis – Credo</i>	26-29.	SATB	„...genitum non factum...” <b>f</b>
	38-40.	SATB	„...descendit de] caelis.” <b>f</b>
	100-105.	SATB	„...Patre] et Filio simul adoratur et ...” <b>f</b>
	117-119.	SATB	„...confiteor unum baptisma...” <b>f</b>
<i>Missa brevis – Agnus Dei</i>	83-84.	SATB	„...pacem, ...” <b>mf</b>
<i>Mohács</i>	65.	SATTB	„...hab fedi s barna iszap.” <b>f</b>
	92.	SATBB	„...ön]fia vágta sebé!” <b>ff</b>
	93.	SATB	„El! ti komor képek...” <b>ff</b>
<i>Molnár Anna</i>	55-69.	AB	„Elindula Molnár Anna...” <b>pp</b>
	86-87.	AB	„Feltekinte...” <b>pp</b>
	90-92.	AB	„...Nagy magos...” <b>pp</b>
	95-97.	AB	„...ott látott ő...” <b>mp</b>
	100-102.	AB	„...Aj, de nagyon...” <b>mf</b>
<i>Mulató gajd</i>	121.	TBB	„...nem ide való!” <b>ff</b>
<i>The Music Makers</i>	43-45.	SATB	„...Can trample a kingdom down.” <b>f</b>

mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
	71-72.	SAT	„...are working together in one.” <i>f</i>
	121-125.	SATB	„...and already goes forth the warning...” <i>f</i>
Nemzeti dal	10-11.	TBarB	„...A] magyarok istenére...” <i>p</i>
	13-14.	TBarB	„...Esküszünk, hogy rabok...” <i>ff</i>
	26-27.	TBarB	„...rabok tovább nem leszünk!” <i>f</i>
	52-54.	TBarB	„...Esküszünk, hogy rabok...” <i>ff</i>
Négy olasz ... - 3. Chi d'amor...	64-65.	SMsA	„...ad esser] sofferente, ...” <i>f</i>
	98-106.	SA	„Vanne ballata...” <i>p</i>
Öregek	38-39. 41-42.	SATB	„Jó napot, bácsi!” <i>f</i>
	52.	ST	„Élet-katlanban...” <i>p</i>
	54.	ST	„Élet-szekéren...” <i>mp</i>
	56.	ST	„Élet-gyertyán...” <i>mf</i>
	58.	ST	„Téged megettek...” <i>f</i>
	60.	ST	„...te már elégtél!” <i>ff</i>
Psalmus hungaricus	83-94.	ST	„Mikoron Dávid...” teljes strófa <i>f</i>
	214-215.	SATB	„...Az ellenségtől mert...” <i>ff</i>
	322-325.	SATB	„...A kevélyeket aláhajigálad.” <i>ff</i>
	382-383.	SATB	„Szent Dávid írta...” <i>pp</i>
Pünkösdlő	49-52.	SA	„Bételvén a Szentlélekkel...” <i>pp</i>
Rendületlenül (Justum et tenacem)	16-17.	TBarB	„...magna manus Jovis.” <i>f</i>
	26-28.	BarB	„...impavidum ferient...” <i>ff</i>
Szent Ágnes ünnepére	86-101.	SMsA	„Hogyan hajolt...” <i>pp</i> teljes záró strófa
Tè Deum	137-140.	SA	„Sanctum quoque...” <i>pp</i>
	181-190.	AB	„...non horruisti... Tu devicto...” <i>f, p</i>
	219-221.	SATB	„...judex crederis esse venturus.” <i>ff</i>
	275-286.	SATB	„Et rege eos...” <i>ff</i>
	400-405.	SATB	„Non confundar in aeternum...” <i>ff</i>
	412-413.	SATB	„Non confundar in aeternum...” <i>ff</i>
Ürgeöntés	36-38.	SMsA	„...meg]fogjuk aratáskor!” <i>f</i>
Véjnmőjnen muzsikál	25-29.	SA	„Légben szárnyon kik repülnek...” <i>f</i>
Zrínyi szózata	242-244.	SAATBB	„...hanem fussunk ki az országból!” <i>ff</i>

mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
<b>IV.2.2. Fájó emlékezés</b>			
<b>IV.2.2.a) föllépő kis-szext</b>			
<i>A magyar nemzet</i>	121. 123.	AB ST	„Oh, hazám...” $f g_{\#} e' / G_{\#} e$ $c_{\#}^- a' / c_{\#} a$
<i>A székelyekhez</i>	29.	B	„Ellensége minden ember...” $F-d_{\flat}$
<i>Balassi Bálint elfelejtett éneke</i>	66.	S	„Hogy soha ne jussak...” $c''-a_{\flat}$
<i>Csatadal</i>	101.	TBTB	„Ha, lehull a két kezünk...” $e-c'$
<i>Élet vagy halál</i>	1-2.	TBarB	„A Kárpátoktól...” $g-e_{\flat}'$
	12-13. 18-19. 42-43. 48-49.	T	„Mert elhagyott...” $e-c'$
	60.	T	„Egy ezredév...” $d'-b'$
<i>Isten csodája</i>	64-65.	T	„S ott van Mohács...” $b-g_{\flat}'$
	86-87.	B	„...de mily kevesen gondolnak vele...” $e_{\flat}-c_{\flat}'$
<i>Liszt Ferenchez</i>	53, 55.	S / A	„...A kihalt vágy...” $g'-e_{\flat}'' / g-e_{\flat}'$
<i>Missa brevis – Gloria</i>	39-40.	A szóló	„Qui tollis peccata...” $c_{\#}^- a'$
<i>Mohács</i>	44.	T	„...A feledékenység...” $a-f''$
<i>Nemzeti dal</i>	19, 20.	B / T	„Kik szabadon...” $H-g / h-g'$
<i>Zrínyi szózata</i>	37-38.	Bar. szóló	„...hogy senki ne is kiáltson...” $e-c'$
<b>IV.2.2.b) elemenként fölépülő akkord</b>			
<i>A magyar nemzet</i>	47-50.	BTAS	„A _Szellemének országában...” $p$ kvint után hiányos szeptimhangzat; fölötté ellenszólam
<i>Balassi Bálint elfelejtett éneke</i>	1-4.	BTAS	„Hej! _Hej én szegény népem...” $pp$ kvint után mollban induló felső ellenszólam
<i>Este</i>	37-43.	BTASS	„Elnémult a föld lármája...” $pp$ egymás után belépő hangokból dúr-, moll-, majd hiányos színakkordok, legfölül lehajló dallam
<i>Esti dal (nk)</i> <i>Esti dal (fk)</i> <i>Esti dal (vk)</i>	1-4.	AAMsS/ BBBarT BTAS	„Hm _...Erdő mellett estvéledtem...” $p$ egymás után belépő hangokból tiszta dúrharmónia, fölötté dallam
<i>Hegyi éjszakák (!)</i>		SSMsMsA	„—” $pp$ bővülő fürtakkordok, és tiszta kvintek alatt, illetve fölött megjelenő dallamfigurák
<i>Karádi nóták</i>	1-5.	BBBarT	„Haj _Kocsmárosné, gyöngyviolám!...” $p < f$ három nyers kvint fölött fölhangzó népdalsor



mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
<i>Media vita in morte sumus</i>	1-6.	BTAS	„Ah! __Ah! homo...” <i>p</i> < <i>mp</i> < <i>mf</i> hiányos szeptim fölött ellenszólam
	7-12.	BTAS	„Ah! __Mortalis et...” <i>p</i> < <i>mp</i> < <i>mf</i> kvarthangzat fölött ellenszólam
	13-18.	BTAS	„Ah! __Quod vitare...” <i>p</i> < <i>mp</i> < <i>mf</i> kvarthangzat fölött ellenszólam
	19-24.	BTAS	„Ah! __Mortem quocunque...” <i>p</i> < <i>mp</i> < <i>mf</i> kvarthangzat fölött ellenszólam
	25-29.	BTAS	„Ah! __Nam aufert...” <i>mf</i> kvarthangzat fölött ellenszólam
	30-34.	BTAS	„Ah! __Dum vivis...” <i>mf</i> kvarthangzat fölött ellenszólam
<i>Miserere</i>	1-10.	BTATABSS	„Miserere mei Deus...” <i>pp</i> < <i>f</i> egymás után belépő hangokból dúr-, moll-, majd hiányos színakkordok, legfölül fájdalmasan fölcsapódó dallam
<i>Mohács</i>	47-50.	TSAB	„Ó __Hantra dül ap pásztor...” <i>p</i> különleges változat; az ellenszólam korábban érkezik, alatta folytatódik az álló hangzat fölépítése
<i>Molnár Anna</i>	126-130.	BBTA	„Ah! __Jó estét te jámbor gazda!...” <i>p</i> tökéletes dúr-harmónia, fölötté népdalsor az ellenszólam
<i>Psalmus hungaricus</i>	294-304.	BBTTAASS	„Az igazakat te mind megtartod...” dúr-, szeptim-majd nónakkord, melyben a felső szólam ismételt elmondja a szöveget
<b>IV.2.3. Elrendeződés, megnyugvás</b>			
<i>A 121. genfi zsoltár</i>	83-87.	SB+AT	„...mostantól fogva mindörökké.” rögzített szélső szólamok között „záró áldás” a belső szólamokon
<i>A 150. genfi zsoltár</i>	80-84.	S+SMsAAA	„...őt mindörökké!” tartott szoprán alaphang alatt az utolsó szót elmondva rendeződő alsó szólamok
<i>Adventi ének</i>	90-94.	S+ATB	„Amen.” tartott szoprán alaphang alatt elrendeződő alsó szólamok
<i>Akik mindig elkésnek</i>	28-33.	ATB+S	„Mi mindig mindenről...” elrendeződő alsó szólamok fölött az első szövegsor föléd szélélézése
<i>An Ode for Music</i>	121-123.	SBB+STA	„...he did] sing.” tartott szélső szólamok között a belsők himnikusan elrendeződő fanfárja
<i>Angyalok és pásztorok</i>	191-216.	SS+SSMsAAA	„Légy mindenkor...” az angyalkar tartott oktávja alatt és közepette az alsó szólamokban a záró félstrófaból képződő fanfár

mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
<i>Ave Maria (1935)</i>	67-73.	SSA+Ms	„... <i>Ave Maria</i> ” a szélsők rögzített dúrharmóniája közepette a nyitó fohász reminiscenciája
<i>Az 50. genfi zsoltár</i>	204-208.	SSATB+ATBar	„ <i>Nincs semmi kétség...</i> ” lassan mozgó zárati harmóniasor közepette ismétlődő záró szövegsor az imitációkban mozgó belső szólamokon
<i>Árva vagyok</i>	40-45.	A+SSMsA	„... <i>a...</i> ” az alt záró alaphangja fölött a felső szólamok szövegtelen, lassan rendeződő és emelkedő sóhaja
<i>Bordal</i>	76-80.	TTBB+Bar Solo	„ <i>úgyis csak búra...</i> ” a teljes kar tartott záróakkordja közepette a záró szövegsor variált ismétlése
<i>Első áldozás</i>	49-52.	SB+TA	„... <i>ne hagyjon árván!</i> ” a szélső szólamok záróhangjai között ismétlődő záró szövegsor az imitációban mozgó két belső szólamon
<i>Esti dal (gyk/fk/vk)</i>	32-35.	A+SMsA/ B+TBarB/ B+SAT	rögzített alaphang fölött elrendeződő felső szólamok
<i>Élet vagy halál</i>	89-94.	T+TTBarBB	„... <i>táborát!</i> ” tartott magas szólam alatt az alsók himnikusan elrendeződő fanfárja
<i>Ének Szent István királyhoz (nk)</i>	117-122.	SSSAAA+A III.	„... <i>Ah, hol vagy...</i> ” a hat szólamra osztott teljes kar záró harmóniasora alatt a nyitó dallam reminiscenciája
<i>Ének Szent István királyhoz (fk)</i>	44-48.	BB+TBarBar	„... <i>sírástól szemei</i> ” /... <i>árva országodra...</i> ” álló, mély záróhang fölött mozgó harmóniák és a záró szövegsor ismétlése
<i>Ének Szent István királyhoz (fvk)</i>	21-23.	S+AB	„... <i>előtted sírván/...örvendetes napja.</i> ” rögzített szoprán alaphang alatt elrendeződő alsó szólamok
<i>Ének Szent István királyhoz (kvk)</i>	125-133.	SAT+B	„... <i>Ah, hol vagy...</i> ” a felső szólamok záró harmóniái alatt a mélyben a nyitó dallam reminiscenciája
<i>Ének Szent István királyhoz (nvk)</i>	114-119.	SATB+B	„... <i>Ah, hol vagy...</i> ” a felső szólamok záró harmóniái alatt a mélyben a nyitó dallam reminiscenciája
<i>Fancy</i>	32-36.	SS+SMsMsAA	„... <i>ding, dong...</i> ” a felső szopránok rögzített terce alatt folytatódó 'vokális harangjáték'
<i>Gólya-nóta</i>	71-82.	MsMs+SA	„... <i>tulituli/roborom.</i> ” a 'nádihegedű' rögzített hangja körül lassan elcsituló két másik 'hangszer' szövege
<i>Hajnövesztő</i>	40-44.	SA+MsMsA	„... <i>ess, eső...</i> ” a szélső szólamok álló duodecimája között a belsők halkuló varázsigéje
<i>Harasztosi legénynek</i>	81-87.	A+SSMsMsA	„...” rögzített mély záróhang fölött a második tétel refrénszavainak ismétlése
<i>Házasodik a vakond</i>	90-97.	S+SMsA	„... <i>Páros táncra...</i> ” rögzített szoprán kvint alatt az alsó szólamokban a záró szövegsor variált ismétlése

mű	ütemek	szólam	szöveg és eszköz
<i>I will go look for Death</i>	27-30.	S+ATB	„... <i>Death does not yield to tears.</i> ” rögzített szoprán alaphang alatt elrendeződő alsó szólamok
<i>Isten csodája</i>	115-119.	TTBarBar+B	„... <i>Emberségünkől álljon fönn...</i> ” a rögzített utolsó előtti akkord alatt a záró szövegsor elismétlése
<i>Isten kovácsa</i>	31-34.	S+MsAA	„... <i>szedje kend ki...</i> ” rögzített szoprán záróhang alatt a záró szövegsor játékos nyomatékosítása
<i>János köszöntő</i>	42-45.	SB+AT	„... <i>égnek áldási!</i> ” rögzített SB alaphangok között záró AT dallamfigura
<i>Jelenti magát Jézus (gyk/fk)</i>	55-57.	S+MsA / T+BarB	„... <i>úgy jelengeti már.</i> ” rögzített szoprán alaphang alatt elrendeződő alsó szólamok
<i>Katalinka</i>	57-63.	Ms+SA	„... <i>malom alá...</i> ” az utolsó 'röptető' szó körül folyamatosan elhaló kánon
<i>Media vita in morte sumus</i>	62-64. 64-67.	S+ATB ATB+S	„... <i>Amarae morti...</i> ” kétféleképpen; álló szoprán alatt kíséret, illetve álló kíséret fölött szoprán mondja ki a záró könyörgő szövegsort
<i>Meghalok, meghalok</i>	57-59.	A+SA+SSSAA	„... <i>a...</i> ” az alt záró alaphangja fölött a felső szólamok szövegtelen, lassan rendeződő és emelkedő sóhaja
<i>Méz, méz, méz</i>	45-49. 49-57.	A+SSSAAA S+SSSAAAA	„... <i>majd megfagy...</i> ” / „... <i>süss fel...</i> ” rögzített alsó, majd felső alaphang fölött, illetve alatt a vezértémák ismételtetése
<i>Miserere</i>	97-103.	SSAATTBB	„ <i>Miserere mei Deus.</i> ” két dallamfigura többszöri megjelenései c alaphangok alatt, majd között
<i>Nagyszalontai köszöntő</i>	32-37.	A+SMsA	„ <i>Serkenj fel...</i> ” rögzített alt záróhang fölött ismételt nyitó szövegsor, elrendeződő harmóniakon
<i>Nemzeti dal</i>	107-110.	TTB+Bar	„... <i>vagy soha!</i> ” álló záróharmónia közepette a nyitó strófa kérdő szavának földézése
<i>Norvég leányok</i>	71-73.	SSATB+SATB	„... <i>esik...</i> ” álló záróharmónia közepette a darab alapmotívumának ismételt földézése
<i>Pange lingua – I. Pange lingua...</i>	21-23.	SAT+B	„... <i>Rex effudit gentium.</i> ” háromszólamú záró harmónia alatt a záró fél dallamsor megismétlődése
<i>Pange lingua – IV. Verbum caro...</i>	31-35.	SA+TB	„... <i>sola fides sufficit.</i> ” nőikari záróhang alatt a záró fél dallamsor megismétlődése szextpárhuzamban
<i>Pange lingua – VI. Genitori...</i>	21-23.	SAT+B	„... <i>Amen.</i> ” háromszólamú záró harmónia alatt a záró fél dallamsor megismétlődése
<i>Psalmus hungaricus</i>	390-396.	SAB+T	„... <i>Vigasztalásért szörzék...</i> ” a szélső szólamok tartott záróhangjai között tenor dallam-motívum
<i>Rendületlenül</i>	28-30.	B+ TBar	„... <i>ferient ruinae.</i> ” rögzített alsó záróhang fölött a záró fél szövegsor elismétlése

mű	ütemek	szólám	szöveg és eszköz
<i>Semmit ne bánkódjál (fk/nk/vk)</i>	98-103.	T+TBarBB/ S+SMsAA/ S+ATTBBB	„...Krisztusnak] ártatlan halálát.” szopránban rögzített záróhang, az utolsó fél dallamsor a mixtúra-szerű párhuzamban a mozgó alsó szólamoké
	115-120.	TTBarBar +TBarB/...	„...Halálunk óráján...” rögzített záró terc alatt féldallam; mindkettő oktávpárhuzamban
	123-137.	TTBarBB/ SSMsAA/ SSATTBarB	„...ne essünk kétségben.” álló (lassan mozduló) szélső hangok között a záró féldallam kánonszerű imitációkban a belső szólamokban
<i>Székely keserves</i>	85-89.	ATB+S	„...az égi madarak.” lassan mozduló záró harmóniasor fölött az utolsó fél dallamsor
<i>Vízkereszt</i>	233-237.	S+SMsAA	„...adjunk hálát!” álló felső záróhang alatt az alsók kadenciális fordulatai
<i>Zöld erdőben</i>	40-42. 42-45.	MsA+S S+MsA	„...tied leszek már.” zárlat két fázisban; álló kíséret fölött szoprán mondja ki a záró szövegsort, majd álló szoprán alatt kíséret rendeződik dúrakkorddá
<i>Zrínyi szózata</i>	395-403.	S+SAATBB	„...Amen!” a záróakkord magasra függesztett kvintje alatt az alsó szólamokban a fűgatótema és egy fanfár