

KODÁLY

DIGITAL
STEREO
HCD 12362

HUNGAROTON
CLASSIC

STRING QUARTETS NOS. 1-2

KODALY QUARTET



ZOLTÁN KODÁLY

I. String Quartet No. 1 Op. 2

- | | |
|-------------------------------------|--------|
| 1 I. Andante poco rubato — Allegro | 11'51" |
| 2 II. Lento assai, tranquillo | 11'46" |
| 3 III. Presto | 4'05" |
| 4 IV. Allegro — Allegretto semplice | 10'23" |

II. String Quartet No. 2 Op. 10

- | | |
|---|--------|
| 5 I. Allegro | 6'18" |
| 6 II. Andante. Quasi recitativo — Allegro giocoso | 11'42" |

Total time: 56'25"

Kodály Quartet

Attila Falvay — violin I
Tamás Szabó — violin II
Gábor Fias — viola
János Devich — violoncello

[D] [D] [D]

Recording producer: János Mátyás
Balance engineer: Sándor Kálmán

Scores: Editio Musica, Budapest, 1954, Z. 1013 (I.), Universal Edition U.E. 6651 (II.)

Front cover: On the Summit, painting by Károly Ferenczy
(Hungarian National Gallery, Budapest)

Design: Péter Nagy
Recorded in 1982

Zoltán Kodály (1882—1967) was a formative figure in 20th century music, for together with Béla Bartók he was responsible for creating the new Hungarian music that placed his country in the international forefront. Both Kodály and Bartók studied at the Budapest Academy of Music under the Bavarian master Hans Koessler, and for both the greatest and most decisive experience was the discovery of the music of the peasantry. Yet all they shared were their points of departure and their programmes, for as composers they took different directions right from the outset of their careers. Bartók's path led to a radical renewal of instrumental music and Kodály's to a renaissance of music for the human voice. So by supplementing each other, in a sense, the creations and efforts of each form a greater whole.

Kodály's career was long and prolific—his first efforts to survive in writing date from 1897, and his last complete work was finished in 1966. It is a career without spectacular turns of fortune, following an even, unbroken line of development. Roughly speaking one can divide Kodály's working life into three periods, for the vast majority of his production in the first two decades was of chamber works and songs, the next two decades were similarly dominated by symphonic works, oratorios and great choruses, while the last thirty years mainly yielded light choruses and singing exercises. One would not be far wrong if, disregarding Kodály's bent for spontaneity, one said that this line of development was dictated by the emergence of concepts on musical education and cultural policy. Most of Kodály's chamber works were written between 1905 and 1920, which makes them youthful works, but Kodály's individuality of style de-

veloped very early and one can by no means dismiss these pieces as trial efforts. Kodály's attitude to experiments in any case was that they were workshop matters of no concern to audiences, and his period of stylistic searching had ended by around 1907. From the appearance of the songs contained in *Énekszó*, Op. 1, his works bear the stamp of an accomplished master. Later his tone became more polished and established, but after 1908, it was scarcely affected by any outside influences: the renewal was from within. That must have been caused by inclination and conscious decision, for till then Kodály had absorbed and combined an amazing variety of influences. The conservatism of Academician Koessler had encouraged him to gain a thorough acquaintance with European traditions, which is how, having started out from the Romantics and traversed the Vienna classics, then Bach and Palestrina, he had arrived at plainsong. The interests of a young man responsive to everything new were stimulated by the open atmosphere at the Eötvös College and channelled by the philosophy faculty at the University, so that they became framed into a system. After such beginnings his encounter with Debussy's music during a study trip to Paris in the spring of 1907 was an experience of a lifetime. It helped liberate his harmonic realm and indeed his whole frame of thought from the bonds of the German musical hegemony.

Kodály's individual talents and the sense of vocation that awakened in him from an early age, provided almost boundless scope for asserting his twofold scholarship. The backbone of all his activity was to be the investigation of folk-music, upon

which he based his extensive scholarly activity and his immense life's work as a composer.

So Kodály's art draws on many sources, without being eclectic. It draws on the past, yet it cannot be classed with neoclassicism, for his ability to synthesize caused him to interweave many strands to create a novel, individual and unified style that may be called Hungarian folk classicism. Even in the chamber works of his first period the criteria of that style are already present.

Kodály's real chamber-music medium is stringed instruments. He himself could play both violin, viola and cello, although he admitted that his interest in instruments extended only as far as he needed to go in order to compose for them. He began the violin at the age of ten, and in a few years was able to perform Mendelssohn's Violin Concerto. He learned to play the cello from scores without the aid of a teacher, so as to be able to join in music-making at home and at grammar school. He played the viola part himself at the first performance of his *Trio* for two violins and viola in February 1899, when he was in his seventh year at grammar school.

Kodály took his studies at the Academy of Music very seriously. For an examination piece he would compose as many as eight to ten movements for a string quartet. After receiving his diploma in composition in June 1904, he decided to stay on for another year to deepen his knowledge. The Adagio for violin and piano, written at that time, has remained one of his most frequently performed works. After a thorough grounding at the Budapest Academy he went on a six-month study tour to Berlin and Paris. Thereafter he felt no further need for experimentation: the knowledge he needed as a

composer had been acquired. As a conscious artist he was fully aware of how far his talents extended and never undertook a task that was beyond him. Apart from *Summer Evening*, which he later re-worked, he wrote no orchestral works in that period. The purpose he assigned to his chamber works was that they should ferment in him an orchestral style suited to a larger apparatus as well. Those compositions led steadily up to largescale, greater works: *Psalmus Hungaricus*, *Te Deum of Buda Castle*, the *Marosszék Dances* and the *Galánta Dances*, the *Peacock Variations* and the *Concerto*. His first real rest in chamber music was the *String Quartet No. 1, Op. 2*, dating from 1908—9.

Kodály himself wrote an introduction to the work for its first performance abroad. It is exemplary in its objectivity and brevity, but unfortunately we cannot quote it here in full, as it contains a full 19 lines of musical examples. Kodály introduced each subject and each major motif, for he considered it most important to draw attention to the relationships between them. That in itself points to the two chief distinguishing features of the work: its monothematic construction and the high level of assurance with which it is treated. The former reminds one of Romanticism, the latter of the Classical manner of composing. Indeed the 1st String Quartet lies on that boundary line. It is a composer's farewell to a brief involvement with Romanticism, and the foundation stone for a new realm of folk classicism. It is worth mentioning here what Antal Molnár wrote; his opinion has double weight, as he was both an understanding supporter and a qualified fellow-musician of Kodály's in those years, an authentic eye-witness and ear-witness, and also because he was a member of the quartet that prepared for its

first performance taking nearly a hundred rehearsals, and could play the work throughout without a score. Molnár, in his standard work (*Zoltán Kodály, Népszerű Zenefüzetek* [Popular Music Pamphlets], No. 4, 1936) wrote, "Down to the tiniest motif and the smallest detail of the tonal edifice, absolutely everything in this work has grown out of a common seed." Molnár was right in adding that Kodály's art with its "classical outlook bears the internal relationship of the subjects spontaneously."

The slow introduction (*Andante poco rubato*) to the first movement recalls the folksong from Béla Vikár's collection that begins "Lement a nap a maga járásán" (Down went the sun in its own course). Kodály wrote in his introduction, "The introduction is a Hungarian folksong subject that heads the work by way of a motto". He enlarged on that laconic statement in more detail over 50 years later in a statement he gave to the Belgian Professor Denijs Dille: "The first movement of my first string quartet really gives the impression that I intended to write a string quartet from a folksong, but the truth is just the opposite. The first half was almost ready when I noticed that my first subject bore a certain similarity to a folksong, even to the extent where one might say it had developed out of it. So I subsequently placed the folksong, as a kind of password at the beginning of the movement, but the work itself did not originate from the song and I did not set to work with the intention of treating the folksong in sonata form, for I knew it at the very outset that this is impossible."

The tonal arrangement also bears out the deliberateness of that step: the key of the work is C minor, but it is first heard in the principal subject of the

Allegro, beginning at Bar 19, while the folksong motto of the slow introduction appears in the remote key of F sharp. The hovering harmonies of the linking bars seem to leave the relationship of the two deliberately vague. The sonata subject that soars up on the cello gains a tone of passion from the staccato rhythmic figures of the violin. The transitional section that follows moves from C minor into the remote dominant of E major. The playful, fresh motif with which the exposition closes develops from the more cheerful second thematic group. In the development section the motifs spring from a common root and are interwoven in a masterly manner.

The principal subject takes the leading role but the second subject and even the material of the transitional section are also to be heard. Daring modulations open the way to remote keys, and a great surge in tempo and even greater dynamics indicate the almost boundless flood of a rich emotional realm. The reprise recalls the material of the introduction and the principal subject.

One of the motifs of the latter is then transformed into a kind of funeral march, before the movement suddenly ends with a downward run of C minor triads.

The second movement, *Lento assai, tranquillo*, is in ternary form: the melody of the principal section has an alternating beat. It soars broadly up on the violins where it is joined by the cello, sometimes bowed, and sometimes pizzicato. The trio is a complex polyphonic section.

The first subject appears in the form of a fugato, followed by the second subject, pizzicato, treated as a double fugue. After a marked intensification the two parts unite into an effective unison which is

followed by the recapitulation of the principal section. The already familiar melody is played by the viola, amidst the rustling tremolos of the violins and pizzicato on the cello. Then the movement dies slowly away. This mysterious sound is the first fully fledged appearance of the type of harmony to be found in Kodály's mature style.

The third movement, *Presto*, has a simpler, ternary form. The subjects of the principal section and the trio have a common element already heard in the first movement. The trio is more animated than the principal section, because of its staccato-ostinato accompaniment and still more because of the frequent, bold changes of key. This movement, which is of a scherzo character, has other surprises in store, for example, the "mistuning" of the recapitulation, and the unexpected opening of the coda with its unison D flat instead of the expected C minor chord.

The last movement, in variation form, has a highly complex *Allegro* introduction. Alternation with the introduction of the opening subject, Kodály recalls the characteristic subject cores of the first and third movements. After a lengthy fermata, the simple C major melody that forms the basis for the five variations (all likewise in C major), appears in the section marked *Allegretto semplice*. The harmonization remains within the bounds of classical harmony throughout, allowing all the ideas of the novel variation technique to come over all the more strikingly. The tempo becomes more and more animated, and is further accelerated in the two freer variants of the coda that follows the last variation. The momentum then slackens and after a sudden standstill, the work closes with a short, effective *Presto* passage.

The String Quartet No. 1 is dedicated to "Emma," and was premièred at Kodály's first composer's evening in Budapest's Royal Hall on March 17, 1910—Emma's birthday. Indeed, the fourth variation in the last movement is Emma's own work. Thus the composition has three ties to the woman whom the world honoured as Mrs Zoltán Kodály from August 3, 1910 until her death in November 1958.

The first performance was given by the Waldbauer-Kerpely Quartet. The four young players, Imre Waldbauer, János Temesváry, Antal Molnár and Jenő Kerpely, had formed their quartet explicitly to perform the first string quartets of Kodály and Bartók at their first composer's recitals on March 17 and 19 respectively, 1910. Afterwards they remained together for more than three decades (with only the viola player changing several times). They gained recognition all over the world both for themselves and for the two composers.

Kodály's String Quartet No. 1 was first performed abroad on May 29, 1910, in Zurich by the Willem de Boer Quartet at the General German Music Society's 46th anniversary concert. In America the work was performed by the Kneisel Quartet of New York in several cities during the First World War. Wherever it was billed, the novelty of the work initially divided audiences and stirred up controversies. Bartók's assessment of it has stood the test of time: "In my opinion it belongs to the cream of today's chamber music for its poetic content and attainment." In a letter to the Zurich conductor Volkmar Andreae on December 12, 1909, Bartók underlines the deeply poetic quality of the second movement and the surprising instrumental effects. Nearly seven years passed before Kodály began

composing another quartet. After a year and a half of work he completed *String Quartet No. 2, Op. 10* in March 1918. It received its première two months later, on May 7, 1918, at his second composer's evening in the Academy of Music. The performers were Imre Waldbauer, János Temesváry, Egon Kornstein (Kenton) and Jenő Kerpely, to whom the work was also dedicated.

By that time Kodály had been collecting and systemizing folksongs for more than a decade. He had already published his standard study, "The Pentatonic Scale in Hungarian Folk-Music," in which he categorized the specific interval links arising from the pentatonic system. The war that was raging impeded, or at least restricted the work of collecting, but not his profound workshop activity.

As a result of that activity the closing works of Kodály's chamber music period, the String Quartet No. 2 and the *Trio Serenade*, no longer display folk-music as a programme, in the form of quotations, but as a permanent factor. The elements of it have become elements of art music, and its idiom belongs to the composer's mother tongue. That complete identification with the people has brought Kodály's musical personality to its full development. The new quartet seems to support one of Kodály's later statements: "Individual originality can be rooted only in national originality." (*Magyar zenei nevelés*, Hungarian Musical Education, 1945.)

Hungarian critics at the time, with few exceptions, received the première with a lack of comprehension. Characteristically they failed to notice the "element providing the form" for the highly organized work, and they construed its folk tone to be Rumanian. (Their misinformation was to be the

basis of a charge against Kodály, who after the overthrow of the Hungarian Republic of Councils was brought before a disciplinary tribunal for having been a member of the Directory and a sub-director at the Academy.) Critics abroad showed far greater understanding. After the first performance in Vienna in November 1919 given by the Waldbauer Quartet, and performances by Kolisch's Wiener Quartet and other quartets in Moscow, London and Dresden, the reviews particularly praised the modern rhythm and harmonization of the composition, the subjective tone and the resolved expression.

The String Quartet No. 2 is an outstanding example of how Kodály could create synthesis. The aim of synthesizing and unifying also appears in the structure of the two-movement work. The first movement, *Allegro*, seems to try and condense the grand form of the Op. 4 Sonata for cello and piano into a single piece. It is actually a sonata movement, but the recollection of the softened introduction at the end, rounds it off into a bridge form. The second movement—*Andante. Quasi recitativo—Allegro giocoso*—is still more complex: it brings a new interpretation of the closing movement of the Op. 7 *Duo* for violin and cello, while fully manifesting a type of construction where varying forms are blended, a technique he was to perfect two decades later in the *Te Deum of Buda Castle*.

The first section replaces the missing slow movement, while the second, itself consisting of several sections, corresponds to a fast finale. So formally one is faced with a specific alloy, whose density is the outcome of a highly conscious work of construction.

The work is airier and has a more open texture than

the first string quartet. The pentatonic elements in the part-writing coexist well with contrapuntal turns, and harmonically speaking the “harder” chords extracted from folk-inspired melodies unite felicitously with the mysterious chromatic effects reminiscent of Debussy. The work is richly enhanced by a number of stylistic elements from instrumental folk performance: the ostinato accompaniment resembling bagpipes, the use of folk ornaments (apoggiaturas, passing and alternating notes), or as in the slow introduction to the second movement, the fragments of figurations that gradually fill out to completeness.

Kodály creates the contrast between the movements partly with the rhythm: he contrasts the 6/8—9/8 rocking of the first movement, reminiscent of a siciliano, with the 2/4—4/4 tight dancerythm of the second, which reminds one of the *verbunkos*, or indeed the *csárdás*. Of even greater significance is the contrast in the thematic material. The first movement is built from motifs that spring from a common root. They are varied with great sensitivity, becoming transformed, according to the place they occupy within the sonata form, into principal, second and closing subjects, or even a transitional section. It is a monothematic movement, without any subject having a definite profile; the personality and force of the composer emerge in the development. By contrast the second movement aligns six splendid subjects each of a different character, as

telling proof of the composer’s rich melodic invention.

The work uses a broad range of instrumental effects, ranging almost from the human voice to a full orchestral sound. Kodály was thoroughly familiar not only with string technique but with the “soul” of string instruments and thus gave the work an extremely varied atmosphere ranging from solitary lamentation to shared jubilation.

The two string quartets are the works of a master with Romanticism left behind him having found his own individual style. They are novel works, but their novelty is not self-centred. They are by a composer for whom real modernity, in the words of Antal Molnár, meant “the novelty of self-discipline.”

László Eöszse

The *Kodály Quartet* came into existence in 1966, and the members adopted the name of Kodály in 1970. In 1970 the quartet was awarded the Liszt Prize and they won first prize at the international Weiner Leó Chamber Music Competition in Budapest, and second prize (silver medal) at the International Music Competition in Geneva. It has given guest performances in Great Britain, the Federal Republic of Germany, Czechoslovakia, Austria, France, Italy, Japan, Rumania, the Soviet Union and Bulgaria. The present leader has been with the quartet since 1981.

Zoltán Kodály

1. Quatuor à cordes n°1 Op. 2
2. Quatuor à cordes n°2 Op. 10

QUATUOR KODÁLY

Attila Falvay — violon I
Tamás Szabó — violon II
Gábor Fias — alto
János Devich — violoncelle

Zoltán Kodály (1882—1967) fut l'une des grandes figures de l'histoire de la musique du XX^e siècle. Il a créé et élevé à un niveau international la nouvelle musique hongroise en compagnie de Béla Bartók. Les deux musiciens avaient eu pour professeur à l'Académie de Musique de Budapest le bavaïrois Hans Koessler, et pour l'un comme pour l'autre, c'est la découverte de la musique paysanne qui représenta l'événement le plus important et le plus déterminant de leur carrière. Cependant, seuls leur point de départ et leur programme étaient les mêmes, car leur carrière artistique suivit dès le début des voies différentes: celle de Bartók le conduisit à une rénovation radicale de la musique instrumentale, tandis que celle de Kodály devait aboutir à la renaissance de la musique vocale, et l'art et l'œuvre des deux musiciens forme en se complétant une grande unité.

La longue et féconde carrière créatrice de Kodály — dont les premières tentatives écrites remontent à 1897, alors que sa dernière œuvre achevée date de 1966 — ne fut pas marquée par de grands tournants spectaculaires, mais suivit un dévelop-

pement en ligne droite que rien ne vint briser. En simplifiant quelque peu les choses, on peut distinguer trois périodes dans son œuvre. La grande majorité des compositions des deux premières décennies de sa carrière sont des œuvres de musique de chambre et des mélodies chantées. Les deux décennies suivantes constituèrent la période des œuvres symphoniques et des oratorios, ainsi que des grandes compositions chorales, et les trente dernières années de la vie du maître furent surtout consacrées aux chœurs faciles et aux exercices de chant. On ne risque guère de se tromper en concluant que l'orientation de ce développement fut déterminée — outre bien sûr les penchants instinctifs de Kodály — par l'évolution de ses conceptions en matière de formation musicale et de politique culturelle.

C'est pendant la période 1905—1920 que furent écrites la plupart des compositions de chambre de Kodály, et il s'agit donc en fait d'œuvres de jeunesse. Mais le style du musicien prit forme très tôt, ce qui fait qu'aucune d'elles ne peut être considérée comme une expérience. D'ailleurs, pour Kodály, l'expérimentation était un travail entièrement personnel n'ayant rien à voir avec le public. Chez lui, la période de la recherche du style individuel prit fin vers 1907, et à partir même des chants de son Opus 1 (*Énekszó*), ses œuvres trahissent un maître déjà fait. Par la suite, leur ton va s'affinant et se consolidant, mais après 1908, il n'est pratiquement atteint par aucune influence extérieure et il se renouvelle à partir de ses propres racines. Il faut certainement voir là le résultat conjugué d'un penchant personnel et d'une décision consciente, car jusque là, le style de Kodály avait absorbé de très nombreuses influences fort différentes qui se re-

trouvèrent fondus en un amalgame neuf. Le conservatisme académique de Koessler poussa le jeune musicien à étudier à fond les traditions européennes, et ses explorations musicales le conduisirent des grands compositeurs romantiques au chant grégorien, en passant par les maîtres classiques viennois, Bach et Palestrina. L'intérêt très ramifié du jeune Kodály, qui était très réceptif à toute chose nouvelle, fut encore renforcé par l'atmosphère toute d'ouverture du Collège Eötvös, pour être ensuite en quelque sorte canalisé et systématisé par ses études à la faculté des Lettres. C'est pour cette raison que sa rencontre avec la musique de Debussy lors d'un voyage d'étude à Paris en 1907 représenta pour lui un événement qui devait marquer toute sa vie et l'aider à libérer, non seulement son univers harmonique, mais aussi tout son mode de pensée de l'hégémonie de la musique allemande.

Dès lors ses penchants personnels et le sens de sa mission, qui avait fait son apparition fort tôt, ouvrirent un champ d'action pratiquement illimité à sa double formation, et la recherche sur la musique populaire devint la base et l'ossature même de toute son œuvre. C'est sur cette recherche que s'édifia toute son activité scientifique extrêmement étendue, et c'est d'elle que devait se dégager toute sa vaste œuvre de compositeur.

L'art de Kodály a donc des racines bien nombreuses, ce qui n'en fait pas pour autant un art éclectique. Il puise dans le passé, mais il ne peut cependant être classé parmi les tendances néo-classiques. La force de synthèse de Kodály a fondu ces nombreuses influences différentes de manière à élaborer un style neuf, personnel et cohérent que l'on pourrait désigner sous le nom de classicisme

populaire hongrois, et dont les critères sont déjà présents dans les œuvres de musique de chambre de la toute première période du compositeur. Dans ce domaine, c'est dans la musique de chambre pour cordes que Kodály se montre le plus à l'aise. Lui-même jouait du violon, de l'alto et du violoncelle bien que, de son propre aveu, les instruments ne l'aient intéressé que dans la mesure où il lui fallait les connaître pour bien composer. Il commença à étudier le violon à l'âge de dix ans, et en l'espace de quelques années, il était devenu assez habile pour jouer le Concerto de violon de Mendelssohn. Quant au violoncelle, il apprit à en jouer sans professeur, en s'aidant de partitions, afin de pouvoir jouer lors des concerts de société ou de ceux organisés par son lycée. C'est lui qui joua la partie d'alto de son Trio pour deux violons et alto lors de sa première, qui eut lieu en 1899. Il avait alors dix-sept ans et était encore lycéen.

Il prit fort au sérieux ses études à l'Académie de Musique, allant jusqu'à écrire neuf ou dix mouvements pour un quatuor à composer pour un examen, et lorsqu'il reçut son diplôme de composition en juin 1904, il demanda à redoubler et à étudier pendant un an encore afin d'approfondir ses connaissances. L'*Adagio* pour violon et piano qu'il écrivit alors compte aujourd'hui encore au nombre de ses œuvres les plus jouées. Cette préparation en profondeur fut suivie d'un voyage d'étude de six mois qui conduisit le jeune homme à Berlin et à Paris. Après cela, il n'avait plus besoin de se livrer à des expériences, car ses connaissances en matière de composition étaient complètes. Etant donné que Kodály était un artiste conscient connaissant ses capacités et ses limites, il n'entreprit

jamais de tâche au-dessus de ses forces. A cette époque, il n'écrivit aucune œuvre orchestrale, exception faite du *Soir d'été*, qu'il remanie par la suite. Le rôle qu'il destinait à ses œuvres de musique de chambre était de mûrir son style instrumental jusqu'à le rendre adéquat pour écrire à l'intention de formations plus nombreuses. Et c'est ainsi que ces compositions le conduisirent, par paliers de plus en plus élevés, aux sommets de ses chefs-d'œuvre composés plus tard: le *Psalmus Hungaricus*, le *Te Deum du Château de Buda*, les *Dances de Marosszéck* et de *Galánta*, *Le Paon* et le *Concerto* pour orchestre.

L'écriture en 1908/1909 du *Quatuor à cordes n° 1, Opus 2*, représenta la première grande épreuve de Kodály dans le domaine de la musique de chambre. Le compositeur écrivit lui-même une présentation de l'œuvre à l'occasion de sa création à l'étranger, avec une objectivité et une concentration exemplaires. Nous ne pouvons cependant la citer ici *in extenso*, étant donné qu'elle contient 19 lignes d'exemples musicaux. Kodály y présente en effet tous les thèmes et tous les motifs importants, car le plus important est pour lui d'attirer l'attention de l'auditoire sur leurs parentés. Cela suffit déjà à mettre en relief les deux caractéristiques principales de l'œuvre, qui sont sa structure monothématique et son développement d'une sûreté et d'une maîtrise supérieures. La première relève de la composition romantique, et le second de la composition classique et, effectivement, c'est bien de ce domaine-limite que procède le *Quatuor à cordes n° 1*: il représente les adieux du musicien à sa brève période romantique et les premières bases de son propre empire, celui du classicisme populaire. Il faut citer ici Antal Molnár, dont les

constatations prennent un double poids du fait que ce partisan éclairé, ce compagnon solidement formé de Kodály n'était pas seulement à cette époque un témoin oculaire et pour ainsi dire auditif, mais aussi l'un des membres du quatuor qui se prépara à la première par près d'une centaine de répétitions et aurait pu jouer l'œuvre par cœur. Dans un ouvrage fondamental (*Kodály Zoltán. Népszerű Zenefűzetek — Cahiers musicales populaires —, n° 4, 1936*). Molnár écrit: « (...) en fait, tout dans cette œuvre, procède d'un germe commun, du plus infime des motifs au plus petit détail de l'édifice tonal ». Et Molnár a aussi vu très justement que « l'art caractérisé par une *vision du monde* classique est spontanément générateur d'une parenté intérieure des thèmes ».

La lente introduction du mouvement (*Andante poco rubato*) initial reprend un chant populaire emprunté aux recueils de Béla Vikár, « *Lement a nap a maga járásán* » (Le soleil s'est couché suivant sa course). Dans la présentation de l'œuvre, Kodály écrit: « L'introduction est un thème de chant populaire hongrois qui sert en quelque sorte de devise au début ». Plus d'un demi-siècle plus tard, cette phrase laconique a été développée quelque peu par le compositeur dans un entretien avec le musicologue belge Denijs Dille: « (...) le premier mouvement de mon *Quatuor à cordes n° 1* donne vraiment l'impression que j'ai voulu écrire un quatuor à partir d'un chant populaire. Mais la vérité est tout à l'opposé. La première moitié de l'œuvre était déjà prête lorsque je me suis aperçu que mon premier thème présentait une certaine parenté avec un certain chant populaire, et ce à un point tel qu'on aurait pu dire que le tout en avait été tiré. Pour cette raison, j'ai fait figurer le chant en ques-

tion, après coup, à titre d'introduction, en le mettant en quelque sorte en exergue; mais l'œuvre n'en était nullement tirée, et je n'ais pas commencé par adapter ce chant populaire en forme de sonate, car je savais dès le départ que c'était là chose impossible ».

L'ordonnance tonale renforce encore le côté intentionnel de la chose. En effet, la tonalité fondamentale de l'œuvre est l'ut mineur, mais celui-ci n'est présent qu'à partir du thème principal *Allegro* qui commence à la mesure n° 19: dans l'introduction lente, c'est dans la lointaine tonalité de fa dièse mineur que l'on entend le chant populaire mis en exergue. Les harmonies flottantes des mesures de liaison semblent rendre délibérément incertains les liens entre les deux phrases. Le thème de sonate suivant une courbe ascendante qui est joué par le violoncelle se voit conférer un coloris passionné par les figures rythmiques hachées des violons. Ensuite, un bref passage de transition nous fait passer de l'ut mineur au lointain ton de dominante de mi majeur. Le second groupe thématique, plus gai, donne naissance à un motif alerte et enjoué qui clôture l'exposition. Le développement fond avec une grande maestria les différents motifs issus d'une même souche. Ce sont les éléments du thème principal qui jouent le plus grand rôle, mais le thème secondaire, et même le matériau du passage de transition, interviennent eux aussi. Des modulations d'une grande hardiesse nous conduisent à des tonalités fort éloignées, et des fluctuations importantes dans le tempo et plus fortes encore au plan dynamique marquent le déferlement pratiquement illimité d'un univers de sentiments d'une grande richesse. La reprise nous fait entendre de nouveau les matériaux de l'introduc-

tion et du thème principal. Après une transformation en une sorte de marche funèbre de l'un des motifs de ce dernier, l'avalanche d'une suite d'accords parfaits d'ut mineur vient clôturer de manière inattendue le mouvement.

Le deuxième mouvement, qui est marqué *Lento assai, tranquillo*, présente une forme tripartite. La mélodie du volet principal, à la mesure changeante, déploie son ample courbe aux violons, tandis que le violoncelle s'associe à ceux-ci, soit *coll'arco*, soit par des *pizzicati*. Le trio est un passage polyphonique à la texture fort complexe. Nous entendons son premier thème sous une forme fuguée, puis vient le second thème, développé à la manière d'une fugue double, *pizzicato*. Les différentes parties fusionnent en un unisson riche d'effet après une grande intensification. Ce trio est suivi d'une reprise du volet principal. Cette fois, la mélodie entendue au début est exposée à l'alto, au milieu des trémolos bruissants des violons et des *pizzicati* du violoncelle, jusqu'au moment où, peu à peu, le mouvement parvient à l'apaisement de la conclusion. Cet univers sonore plein de mystère représente la première manifestation à part entière du mode d'harmonisation propre au style de la maturité de Kodály.

Le troisième mouvement, un *Presto*, présente aussi une forme tripartite, mais plus simple que celle du précédent. Le thème du volet principal et celui du trio procèdent d'un même noyau qui nous est familier depuis le premier mouvement. Le trio est plus mouvementé que le volet principal, non seulement à cause de son accompagnement *ostinato* au rythme haché, mais aussi et surtout en raison de ses changements de tonalité aussi fréquents que hardis. Ce mouvement, qui présente un caractère

de scherzo, nous réserve d'ailleurs d'autres surprises (telles que les « discordances » de la reprise ou le début de la coda, non pas sur un accord d'ut mineur comme on aurait pu s'y attendre, mais sur un ré bémol à l'unisson extrêmement surprenant). L'introduction *Allegro* du dernier mouvement en variations est très complexe. Lors de la présentation du thème de départ, Kodály fait alterner des citations des noyaux thématiques caractéristiques du premier et du troisième mouvements. Après une pause assez longue, l'*Allegretto semplice* expose la mélodie en ut mineur toute simple qui servira de base aux cinq variations qui suivent — et qui sont sans exception écrites en ut majeur. Le mode d'harmonisation demeure de bout en bout entre les limites des lois classiques de l'harmonie, ce qui met particulièrement en relief les nombreuses idées pleines d'esprit d'une technique de variation fort neuve. Le tempo devient de plus en plus vif, et la coda qui suit la dernière variation va encore s'accéléralant au cours de ses deux variantes libres. Ensuite, cet élan retombe et, après un arrêt brusque, la brève partie *Presto* n'en clôture l'œuvre qu'avec un effet plus marquant.

Le Quatuor à cordes n° 1 est dédié à « Emma ». La première eut lieu à l'occasion du premier récital de compositeur de Kodály, la 17 mars 1910 — jour de l'anniversaire d'Emma —, à la salle « Royal » de Budapest. Quant à la quatrième variation du finale, elle a été écrite par Emma elle-même... Cette composition est donc triplement liée à qui le monde put rendre hommage en tant que Madame Kodály du 3 août 1910 jusqu'à sa mort, survenue en novembre 1958.

Le fait d'armes que représente cette création est inscrit au palmarès du Quatuor Waldbauer-Kerpely

ly. Les quatre jeunes gens qui le formaient — Imre Waldbauer, János Temesváry, Antal Molnár et Jenő Kerpely — avaient créé cet ensemble afin de présenter au public les premiers quatuors de Kodály et de Bartók à l'occasion des premiers récitals de compositeur des deux musiciens, qui eurent respectivement lieu les 17 et 19 mars 1910. Par la suite, les quatre interprètes jouèrent ensemble pendant plus de trente ans (seul l'altiste changea à plusieurs reprises), accumulant dans le monde des succès suscités par leur jeu et par les œuvres des deux compositeurs.

La création à l'étranger du Quatuor à cordes n° 1 de Kodály eut lieu le 29 mai 1910, à Zurich. Il fut joué par le Willem de Boer Quartett à l'occasion du 46^{ème} anniversaire de la fondation de l'Association Générale de Musique Allemande. En Amérique, l'œuvre fut interprétée dans plusieurs villes par le Kneisel Quartet de New York pendant la première guerre mondiale. Où qu'elle ait été jouée, sa nouveauté eut pour effet de diviser d'abord le public et de provoquer des polémiques. Mais le jugement de Bartók devait se révéler durable: « A mon sens, il [le Quatuor] compte au nombre des meilleures œuvres de musique de chambre de notre époque pour ce qui est de son contenu poétique et du savoir qu'il révèle », déclara-t-il. Dans sa lettre en date du 12 décembre 1909 au chef d'orchestre zurichois Volkmar Andreae, Bartók souligne la profonde poésie du second mouvement et ses étonnants effets instrumentaux.

Près de sept années s'écoulèrent avant que Kodály écrive un nouveau quatuor. C'est en mars 1918, après dix-huit mois de travail, qu'il acheva son *Quatuor à cordes n°2, Opus 10*. Deux mois plus tard, le 7 mai, l'œuvre fut créée lors d'un second

récitai du compositeur par les dédicataires, Imre Waldbauer, János Temesváry, Egon Kornstein (Kenton) et Jenő Kerpely.

Kodály recueillait alors régulièrement des chants populaires depuis plus de dix ans. Il avait aussi publié une étude fondamentale intitulée « La gamme pentatonique dans la musique populaire hongroise », dans laquelle il avait réuni en un tableau les « pentatonismes », autrement dit les rapports d'intervalles propres au système pentatonique. La guerre qui faisait rage dans le monde avait eu pour effet de freiner, ou du moins de limiter, les travaux de collecte de musique populaire, mais il n'en alla pas de même pour le travail personnel approfondi que Kodály pouvait effectuer chez lui. Par voie de conséquence, la musique populaire ne figure plus dans les œuvres marquant la fin de la période de musique de chambre de Kodály (le Quatuor n° 2 et la Sérénade en trio) à titre épisodique ou en tant que musique à programme: elle y est constamment présente. Ses éléments se sont transformés en éléments de musique savante, et son langage est devenu en quelque sorte la langue maternelle du compositeur. Et c'est précisément son identification totale avec le peuple qui permit à Kodály de parvenir à l'épanouissement complet de sa personnalité. Ce nouveau quatuor semble authentifier par avance une déclaration faite par Kodály plus de vingt ans plus tard: « (...) il n'existe pas d'originalité individuelle qui ne prenne racine dans une quelconque originalité nationale » (*Magyar zenei nevelés*, [La formation musicale en Hongrie], 1945).

A quelques rares exceptions près, les critiques hongrois de l'époque ne manifestèrent qu'incompréhension lors de la création de l'œuvre. Fait

caractéristique, ils reprochèrent avant tout à celui-ci de manquer d'« élément générateur de forme » alors que sa structure est d'un niveau particulièrement élevé; quant à son ton populaire, ils y virent une influence... roumaine. (Après la chute de la République hongroise des Conseils de 1919, cette ignorance se transforma en véritables accusations à l'endroit de Kodály, qui fut traduit devant le conseil de discipline pour avoir fait partie du directeur culturel et avoir accepté le poste de directeur adjoint de l'Académie des Sciences). La critique étrangère se montra beaucoup plus compréhensive, louant surtout le modernisme de la composition au plan rythmique et harmonique, son ton subjectif et sa liberté d'expression à l'issue des exécutions de l'œuvre par le Quatuor Waldbauer-Kerpely à Vienne en novembre 1919, par le Wiener Quartett de Rudolf Kolisch et par d'autres formations de Moscou, de Londres et de Dresde.

Le Quatuor à cordes n° 2 est un remarquable chef-d'œuvre de l'art de la synthèse propre à Kodály. Ces intentions d'unification et de synthèse apparaissent déjà dans la structure de cette œuvre en deux mouvements. Le premier mouvement (un *Allegro*) semble vouloir condenser en un seul morceau la grande forme de la Sonate pour violoncelle et piano, Op. 4. Il s'agit en fait d'un mouvement de sonate, mais la reprise à la fin de l'introduction *piano* le transforme en une sorte de « pont ». Le second mouvement, marqué *Andante. Quasi recitativo — Allegro giocoso* est plus complexe: il s'agit d'une réinterprétation du finale du *Duo* pour violon et piano, Op. 7 et dans le même temps, de la première manifestation à part entière du mode de structuration visant à la fusion de formes différentes qui apparaîtra sous sa forme la plus parfaite

dans le *Te Deum* composé par Kodály vingt ans plus tard.

La première partie compense l'absence du traditionnel mouvement lent; quant à la seconde, qui compte déjà en soi plusieurs volets, elle correspond au finale rapide habituel. Au plan de la forme, nous nous trouvons donc en présence d'un amalgame singulier représentant avec sa grande condensation le résultat d'un travail de structuration extrêmement systématique et conscient.

L'univers sonore et la construction de l'œuvre sont plus aérés que dans le cas du *Quatuor n° 1*. Dans la conduite des parties, les pentatonismes font bon ménage avec les tournures contrapuntiques, de même que le mode d'harmonisation allie avec bonheur des accords assez durs empruntés à des mélodies d'inspiration populaires à des effets de coloris pleins de mystère rappelant Debussy. En outre, de nombreux éléments du jeu instrumental populaire émaillent l'œuvre: accompagnement *ostinato* rappelant le jeu d'une cornemuse, ornements populaires (appoggiatures, notes de transition, broderies) ou, comme dans l'introduction lente du deuxième mouvement, petites figurations remplissant graduellement tout l'espace.

Kodály obtient en partie le contraste qui oppose les deux mouvements par le choix des rythmes, faisant suivre les 6/8 et 9/8 berceurs rappelant une sicilienne du premier de rythmes de danse tendus à 2/4 et à 4/4 évoquant les musiques de recrutement des *verbunkos* et même les *csárdás* du second. Mais le contraste qui se manifeste au plan du travail thématique est plus important encore. Le premier mouvement est basé sur des motifs issus d'une même souche. Ces motifs sont variés et transformés avec une grande sensibilité — conformé-

ment à la place qu'ils occupent dans la forme de sonate — en thème principal, secondaire ou final, quand ce n'est pas en passage de transition. Il s'agit d'un mouvement monothématique n'ayant pas de thème au profil nettement dessiné et dans lequel la personnalité et la force du compositeur se manifestent surtout dans le développement. Le second mouvement, par contre, fait se succéder six thèmes de caractère différent réussis à merveille qui nous donnent une preuve éclatante de l'invention mélodique de Kodály.

L'éventail des effets instrumentaux de l'œuvre est fort vaste, et va presque de la voix humaine à la sonorité orchestrale. Mais Kodály connaissait à fond, non seulement la technique des instruments à cordes, mais aussi leur âme, ce qui fait que toute l'atmosphère de cette composition est extrêmement nuancée et complexe, et qu'elle va de la plainte solitaire à la jubilation collective.

Ces deux quatuors sont l'œuvre d'un maître ayant dépassé le romantisme pour trouver son propre style individuel. Ils sont neufs, mais leur nouveauté ne constitue nullement un but en soi. Il s'agit de compositions d'un musicien pour qui le véritable modernisme résidait dans ce qu'Antal Molnár a défini comme « la nouveauté de l'auto-discipline ».

László Eöszé

Le *Quatuor Kodály* s'est constitué en 1966; il prit le nom de Zoltán Kodály en 1970, après avoir subi différents changements quant à sa composition. Cette année même, le Prix Liszt a été décerné à l'ensemble, puis le *Quatuor* a remporté le premier prix d'un concours de musique de chambre dédié à

Leó Weiner et un deuxième prix au Concours International de Genève. Il a exécuté des tournées à grand succès en Grande-Bretagne, dans la République Fédérale Allemande, en Tchécoslova-

quie, en Autriche, en France, en Italie, au Japon, en Roumanie, en Bulgarie et en Union Soviétique. Son actuel premier violon a rejoint le groupe en 1981.

Zoltán Kodály

I. Streichquartett Nr. 1 op. 2

II. Streichquartett Nr. 2 op. 10

KODÁLY QUARTETT

Attila Falvay — Violine I.

Tamás Szabó — Violine II.

Gábor Fias — Bratsche

János Devich — Violoncello

Zoltán Kodály (1882—1967) ist eine herausragende Persönlichkeit der Musikgeschichte des XX. Jahrhunderts. Gemeinsam mit Béla Bartók schuf er die neue ungarische Musik und erhob sie zu internationalem Rang. Beide waren Schüler des Bayern Hans Koessler an der Budapester Musikakademie, und beiden bedeutete die Entdeckung der Bauernmusik das größte, determinierende Erlebnis. Nur ihr Ausgangspunkt, ihr Programm aber war gemeinsam, ihr künstlerischer Weg verlief von Beginn an getrennt. Der Bartóks führte zur radikalen Erneuerung der Instrumentalmusik, der Kodálys zur Renaissance der Vokalmusik. Die Kunst und das ganze Wirken der beiden bildet einander sozusagen ergänzend eine große Einheit.

Es fehlen auf dem langen und fruchtbaren schöpferischen Weg Kodálys — seine ersten erhalten gebliebenen schriftlichen Versuche stammen aus dem Jahre 1897, sein letztes vollendetes Werk entstand im Jahre 1966 — die spektakulären Wendungen, er zeigt eine gradlinige, ungebrochene Entwicklung. Ein wenig vereinfacht, ist er in drei

Zeitaltern zu gliedern. Die überwiegende Mehrheit der Ernte der ersten beiden Jahrzehnte machen Kammerwerke und Lieder aus. Die folgenden zwei gehören den oratorischen Werken sowie den großen Chören. In den letzten drei hingegen dominieren die leichten Chöre und die Gesangsübungen. Wir irren kaum, wenn wir die Äußerung wagen: Dieser Kurs der Entwicklung wurde — außer der intuitiven Neigung Kodálys — durch die Entfaltung seiner musikpädagogischen, bildungspolitischen Konzeption bestimmt.

Die meisten Kammerwerke entstanden zwischen 1905 und 1920, so daß sie eigentlich Schöpfungen aus der Jugendzeit sind. Nur daß sich Kodálys individueller Stil sehr früh herausbildete, so daß keines von ihnen als Versuch zu betrachten ist. Das Experimentieren ist — seiner Auffassung nach — im übrigen Werkstattarbeit, die das Publikum nichts angeht. Die Epoche der Stilsuche ist bei ihm um 1907 abgeschlossen. Aus seinen Werken spricht von den Liedern des Gesanges op. 1 an die Stimme eines ausgereiften Meisters. Diese Stimme schleift sich später ab, festigt sich, doch nach 1908 wird sie kaum von fremdem Einfluß berührt, sie erneuert sich an der eigenen Wurzel. Offensichtlich wirkten auch hier Neigung und bewußter Entschluß gemeinsam, er hatte ja bis dahin außerordentlich viele und sehr unterschiedliche Einflüsse aufgenommen und zu einem verschmolzen. Der akademische Konservatismus Koesslers spornte ihn zum gründlichen Kennenlernen der europäischen Traditionen an. So gelangte er in seinen Forschungen von den großen romantischen Komponisten über die Meister der Wiener Klassik, Bach und Palestrina bis zum Gregorianischen Gesang. Das Interesse des für alles Neue empfänglichen

jungen Mannes wurde durch die zur Offenheit erziehende Atmosphäre des Eötvös-Kollegiums noch bekräftigt, und die Philosophische Fakultät der Universität lenkte es in das Strombett, ordnete es in ein System ein. So vermochte seine Begegnung mit der Musik Debussys anlässlich seiner Studienreise nach Paris im Frühjahr des Jahres 1907 zu einem für das ganze Leben gültigen Erlebnis zu werden; es half ihm, nicht nur seine Harmoniewelt, sondern seine ganze Denkweise vom Einfluß der deutschen musikalischen Hegemonie zu befreien.

Danach boten seine individuelle Neigung, das früh erwachte Bewußtsein seiner Berufung für seine doppelte Bildung beinahe unabsehbaren Geltungsraum: Die Volksmusikforschung wurde zur Grundlage, zum Rückgrat seines ganzen Wirkens. Darauf baute sein ausgedehntes wissenschaftliches Wirken auf, daraus entsprang sein großangelegtes kompositorisches Lebenswerk.

Seine Kunst nährt sich also aus vielen Wurzeln — dennoch ist sie nicht eklektisch. Sie schöpft aus der Vergangenheit — dennoch kann sie nicht unter die neoklassizistischen Richtungen eingereiht werden. Kodálys syntheseschaffende Kraft verflocht die vielen verschiedenen Fäden so miteinander, daß er aus ihnen einen neuartigen, individuellen und einheitlichen Stil schuf, den wir ungarischen volkstümlichen Klassizismus nennen könnten. Dessen Kriterien finden sich auch schon in seinen Kammerwerken der ersten Epoche.

Wahrhaft zu Hause auf diesem Gebiet fühlt sich Kodály in der Streicherkammermusik. Auch er selbst spielt Violine, Bratsche und Cello, obwohl ihn die Instrumente — seinem eigenen Bekenntnis zufolge — nur insoweit interessierten, als er sie als

Mittel des Komponierens kennenlernen mußte. Im Alter von zehn Jahren begann er das Violinspiel zu erlernen, und während einiger Jahre brachte er es so weit, daß er Mendelssohns Violinkonzert spielen konnte. Das Cello lernte er ohne Lehrer von Noten zu spielen, um in dem Ensembles zu Hause und am Gymnasium mitwirken zu können. Die Bratschenstimme seines für zwei Violinen und Bratsche geschriebenen *Trios* spielte er bei der Uraufführung, im Februar 1899, in seinem siebenten Gymnasiastensjahr.

Seine Studien an der Musikakademie nahm er sehr ernst. Zu diesem oder jenem als Prüfungsstück bestimmten Streichquartett schrieb er sogar acht bis zehn Sätze, und als er im Juni 1904 sein Diplom als Komponist bekam, lernte er als freiwilliger Wiederholungsstudent noch ein Jahr weiter, um sein Wissen zu vertiefen. Sein zu dieser Zeit geschriebenes Adagio für Violine und Klavier gehört bis heute zu seinen am häufigsten gespielten Stücken. Nach der gründlichen Vorbereitung folgte seine halbjährige Studienreise nach Berlin und Paris. Danach hat er es nicht mehr nötig zu experimentieren, sein handwerkliches Können ist vollkommen. Als bewußter Künstler war er sich über seine Fähigkeiten im klaren, deshalb übernahm er niemals Aufgaben, die seine Kraft überschritten. Außer dem später überarbeiteten „Sommerabend“ schrieb er um diese Zeit kein Orchesterwerk. Seine Kammerwerke bestimmte er dazu, seinen auch für größere Ensembles geeigneten Instrumentalstil zur Reife zu bringen. So führen diese Kompositionen ständig ansteigend zu den Höhen der späteren großen Schöpfungen, dem *Psalmus Hungaricus*, dem *Te Deum von Budavár*, den *Tänzen aus Marosszék* und *Galánta*, dem *Pfau* und dem *Con-*

certo. Der erste wahre Prüfstein auf dem Gebiet der Kammermusik ist das 1908/09 geschriebene *Streichquartett Nr. 1 op. 2*. Seine Darlegung formulierte der Komponist selbst für die Erstaufführung des Stückes im Ausland. Ihre Objektivität, ihre Prägnanz ist beispielhaft. Dennoch können wir sie nicht in vollem Umfang zitieren, wegen des darin enthaltenen, 19 Zeilen umfassenden Notenbeispiels. Kodály führt nämlich jedes Thema und alle wichtigeren Motive vor, weil es für ihn am wesentlichsten ist, die Aufmerksamkeit auf die zwischen ihnen bestehende Verwandtschaft zu lenken. Auch schon daraus gehen die beiden hauptsächlichsten Merkmale des Stückes hervor: sein monothematischer Aufbau und seine überragend sichere Art der Durchführung. Ersteres erinnert an die romantische, letzteres an die klassische Art des Schaffens. Das I. Streichquartett stammt wahrhaftig von diesem Grenzrain her: Es ist der Abschied des Komponisten von seiner kurzen, romantischen Epoche und gleichzeitig die Begründung seines eigenen Reiches, des volkstümlichen Klassizismus. Wir müssen uns auf *Antal Molnár* berufen, dessen Wort doppelt ins Gewicht fällt: Er ist ein kundiger Anhänger Kodálys, sein schon in jenen Jahren gut gebildeter Gefährte, und nicht einfach ein authentischer Augen- und Ohrenzeuge, sondern Mitglied jenes Quartetts, das sich mit beinahe hundert Proben auf die Uraufführung vorbereitete und das Werk ohne Noten spielte. In seiner grundlegenden Arbeit (Kodály Zoltán. Népszérfenezetek [Volkstümliche Musikhefte] 4. sz. 1936) stellt er fest: „... wahrhaftig stammt in diesem Werk bis zum winzigsten Motiv und kleinsten Detail des Tonartgebäudes alles aus einem gemeinsamen Keim.“ Er sieht auch richtig, daß „die Kunst von klassischer Welt-

anschauung unwillkürlich die innere Verwandtschaft der Themen gebiert“. Die langsame Einleitung des ersten Satzes (*Andante poco rubato*) erinnert an das „Die Sonne ist auf ihrem Lauf untergegangen“ beginnende Volkslied — aus der Sammlung von Béla Vikár. Kodály schreibt darüber in seiner Darlegung wie folgt: „Die Einleitung ist ein ungarisches Volksliedthema, das als Motto an der Spitze steht.“ Seine lakonische Äußerung erörtert er mehr als ein halbes Jahrhundert später in einer Erklärung, die er dem belgischen Professor Denijs Dille gab, ausführlicher: „... der erste Satz meines ersten Streichquartetts wirkt tatsächlich, als hätte ich aus einem Volkslied ein Streichquartett schreiben wollen. Doch die Wahrheit ist gerade das Gegenteil dessen. Die erste Hälfte war schon fast fertig, als ich bemerkte, daß mein erstes Thema eine gewisse Verwandtschaft mit einem Volkslied zeigt, so sehr, daß man sagen könnte, daß es daraus entstand. Deshalb habe ich nachträglich das Volkslied als eine Art Motto an die Spitze des Satzes gestellt, doch das Werk entstand nicht daraus, ich bin nicht so herangegangen, daß ich das Volkslied in Sonatenform bearbeite, weil ich sofort wußte, daß das unmöglich ist.“

Von der Bewußtheit dieses Schrittes zeugt auch die Tonartanordnung: Die Grundtonart des Werkes ist c-moll, diese jedoch erklingt erst im Hauptthema des im 19. Takt beginnenden *Allegro*, in der langsamen Einleitung hören wir das Volksliedmotto in der fernen Fis-Tonalität. Die schwingenden Harmonien der verbindenden Takte scheinen, als würden sie die Beziehung zwischen den beiden absichtlich ungewiß machen. Das auf dem Cello nach oben strebende Sonatenthema wird durch die Staccato-

Rhythmusfiguren der Violinen leidenschaftlich gefärbt. Danach führt ein kurzer Überleitungsteil aus c-moll in das ferne dominante E-dur. Aus der heiteren Welt der zweiten Themengruppe entwickelt sich das spielerisch frische Motiv, das die Exposition abschließt.

Der Ausarbeitungsteil webt die aus einem gemeinsamen Stamm entspringenden Motive meisterhaft ineinander. Die Elemente des Hauptthemas spielen die Hauptrolle, doch auch das Material des Nebenthemas, ja sogar das des Überleitungsteils kommen zu Wort. Gewagte Modulationen öffnen den Weg in ferne Tonarten, große Wellenbewegungen des Tempos und noch größere der Dynamik kennzeichnen das beinahe uferlose Strömen einer reichen Gefühlswelt. Die Reprise bringt das Material der Einleitung sowie des Hauptthemas zurück. Nach der trauermarschartigen Umgestaltung eines der Motive des letzteren, schließt ein herabströmender Dreiklanglauf in c-moll unerwartet den Satz ab. Der *Lento assai, tranquillo* betitelte zweite Satz hat eine dreigliedrige Form. Die Melodie des Hauptteils von wechselndem Tempo wölbt sich breit in den Violinen, das Cello gesellt sich ihm einmal mit dem Bogen, ein andermal pizzicato zu. Das Trio ist ein kompliziert gewobener Abschnitt. Sein erstes Thema hören wir in Form eines Fugato, dann folgt ein nach Art einer Doppelfuge bearbeitetes Thema, pizzicato. Die Stimmen vereinigen sich mit großer Steigerung in einem wirkungsvollen Unisono. Diesem folgt die Reprise des Hauptteils. Die bereits bekannte Melodie erklingt diesmal inmitten der säuselnden Tremolos der Violinen und der Pizzikatos des Cellos auf der Bratsche, bis der Satz langsam ausklingt. Diese ahnungsvolle

Klangwelt ist die erste geläuterte Äußerung der Harmonisierungsart des reifen Kodály-Stils.

Der dritte Satz (*Presto*) ist eine gegenüber dem vorherigen einfachere Form. Das Thema des Hauptteils und des Trios entfaltet sich aus einem gemeinsamen Kern, der schon aus dem ersten Satz bekannt ist. Das Trio ist bewegter als der Hauptteil, nicht nur wegen der Staccato-Rhythmus-Ostinato-Begleitung, sondern vor allem wegen des häufigen, gewagten Tonartwechsels. Dieser scherzoartige Satz dient auch mit anderen Überraschungen, wie zum Beispiel der „Verstimmung“ der Reprise, oder dem Beginn der Koda anstatt mit dem erwarteten Akkord in c-moll mit einem unerwarteten Unisono auf Des.

Die Einleitung des letzten *Allegro*-Variationssatzes ist sehr komplex. Kodály zitiert durch die Vorführung des einleitenden Themas abwechselnd die charakteristischen Themenkerne des ersten und des dritten Satzes. Nach einer längeren Fermate läßt das *Allegretto semplice* jene einfache Melodie in C-dur erklingen, die Grundlage der fünf — ohne Ausnahme in C-dur geschriebenen — Variationen ist. Die Harmonisierungsart bleibt durchwegs innerhalb der Rahmen der klassischen Harmonielehre — damit die vielen geistreichen Einfälle der neuartigen Variationstechnik um so besser zur Geltung kommen. Das Tempo wird immer lebhafter und beschleunigt sich im Verlaufe der beiden freieren Variationen der letzten Variation folgenden Koda noch weiter. Danach nimmt der Schwung ab, damit nach einem Innehalten der kurze Prestoteil das Werk um so wirkungsvoller abschließt.

Die Zueignung des I. Streichquartetts gilt „Emma“. Seine Uraufführung fand am ersten Autorenabend Kodálys im Budapester Royal-Saal statt — am 17.

März 1910, dem Geburtstag Emmas. Und die vierte Variation des letzten Satzes ist — Emmas Arbeit. So ist die Komposition gleich durch drei Fäden mit jener Frau verbunden, die vom 3. August 1910 bis zu ihrem Tode im November 1958 von der Welt als Frau Zoltán Kodály's verehrt wurde.

Die Uraufführung des Quartetts verbindet sich mit dem Namen des Waldbauer-Kerpely-Quartetts. Diese vier jungen Leute — Imre Waldbauer, János Temesváry, Antal Molnár und Jenő Kerpely — hatten das Ensemble gegründet, um am ersten eigenen Autorenabend von Kodály und Bartók, am 17. beziehungsweise 19. März 1910, deren erste Streichquartette aufzuführen. Danach blieben sie mehr als drei Jahrzehnte lang zusammen (nur die Person des Bratschisten wechselte mehrmals) und erwarben sich und den beiden Komponisten weltweite Anerkennung.

Die erste Aufführung von Kodály's I. Streichquartett im Ausland fand am 29. Mai 1910 in Zürich statt. Es wurde bei der 46. Feier der Allgemeinen Deutschen Musikvereinigung vom Willem-de-Boer-Quartett vorgetragen. In Amerika wurde es während des ersten Weltkrieges durch das New Yorker Kneisel-Quartett in mehreren Städten gespielt. Gleich, wo es auch erklang, seine Neuartigkeit teilte anfänglich das Publikum, löste Diskussionen aus. Es erwies sich Bartók's Urteil als zeitbeständig: „Meiner Ansicht nach gehört es zum Besten der Kammermusik unserer Zeit, was den lyrischen Inhalt, das Können betrifft.“ In seinem an den Züricher Dirigenten Volkmar Andraee gerichteten Brief vom 12. Dezember 1909 hebt er die tiefe Poesie des zweiten Satzes und die überraschenden instrumentalen Effekte hervor.

Es vergehen fast sieben Jahre, bis Kodály sich

anschickt, ein neues Quartett zu schreiben. Nach einhalb Jahren Arbeit beendet er im März 1918 das *Streichquartett Nr. 2 op. 10*. Zwei Monate später, am 7. Mai 1918, wird es beim zweiten Autorenabend in der Musikakademie von Imre Waldbauer, János Temesváry, Egon Kronstein (Kenton) und Jenő Kerpely, denen auch die Widmung des Werkes gilt, uraufgeführt.

Kodály befaßte sich zu dieser Zeit bereits seit mehr als zehn Jahren mit dem Sammeln und der Systematisierung von Volksliedern. Auch seine grundlegende Studie *Fünfstufige Tonreihe in der ungarischen Volksmusik* war erschienen, in der er die „Pentatonismen“, das heißt die aus dem fünfstufigen System herrührenden, spezifischen Intervallverbindungen in einer Tabelle zusammengefaßt hatte. Der in der Welt wütende Krieg hatte die Sammeltätigkeit unterbrochen — oder zumindest begrenzt —, nicht aber die vertiefte Werkstattarbeit.

Im Ergebnis dessen erscheint in den abschließenden Schöpfungen der Kammermusikepoche Kodály's, im II. Streichquartett und in der Trioserenade, die Volksmusik schon nicht mehr als Zitat, nicht mehr programmgemäß, sondern ist ständig präsent. Ihre Elemente wurden zu kunstmusikalischen Elementen, ihre Sprache wurde zur Muttersprache des Komponisten. Und gerade die völlige Identifizierung mit dem Volke führte zur vollen Entfaltung der Persönlichkeit. Das neue Quartett mutet an, als wolle es die Glaubwürdigkeit einer späteren Äußerung Kodály's vorwegnehmen: „... es gibt keine individuelle Originalität, die nicht in irgendeiner nationalen Ursprünglichkeit wurzeln würde.“ (*Magyar zenei nevelés* [Ungarische Musikerziehung], 1945).

Die zeitgenössische ungarische Kritik nahm die Erstaufführung — mit wenigen Ausnahmen — verständnislos auf. Charakteristischerweise vermißte man in diesem hochwertig organisierten Werk gerade das „formgebende Element“, seinen volkstümlichen Klang wählte man rumänisch. (Ihre Unbewandertheit wird nach dem Sturz der Räterepublik als Anklage gegenüber Kodály erklingen, der wegen seiner Mitgliedschaft im Direktorium, seines Amtes als Vizedirektor der Akademie ein Disziplinarverfahren bekam.) Die ausländische Kritik war weitaus verständnisvoller. Nach der Wiener Aufführung durch das Waldbauer-Quartett im November 1919, den Aufführungen durch das Wiener Kolisch-Quartett und andere Moskauer, Londoner und Dresdener Ensembles wurden vor allem die Modernität der Rhythmik und Harmonisierung der Komposition, ihr subjektiver Klang, ihre ausdrucksmäßige Gelöstheit gelobt.

Das II. Streichquartett ist ein herausragendes Meisterwerk der syntheseschaffenden Kunst Kodálys. Der zusammenfassende, vereinigte Vorsatz kommt auch im Aufbau des zweisätzigen Werkes zum Ausdruck. Der erste Satz — *Allegro* — scheint als wolle er die Großform der Sonate für Cello und Klavier op. 4 zu einem einzigen Stück komprimieren. Eigentlich ist es ein Sonatensatz, doch die Reprise der leisen Einleitung am Ende rundet ihn zu einer Brückenform ab. Der zweite Satz — *Andante. Quasi recitativo* — *Allegro giocoso* ist noch komplexer: Er ist eine Auslegung des Schlusssatzes des Duos für Violine/Bratsche op. 7 und gleichzeitig die erste vollwertige Äußerung der auf die Verschmelzung der verschiedenen Formen gerichteten Art des Aufbaus, die sich zwei Jahrzehnte später am vollkommensten im Budavärer

Te Deum verwirklicht. Sein erstes Glied ersetzt den weggebliebenen langsamen Satz, das mehrteilige zweite aber entspricht dem schnellen Finale. Der Form nach haben wir es also mit einer ganz spezifischen Legierung zu tun, die in ihrer Konzentration das Ergebnis einer außerordentlich bewußten Konstruktionsarbeit ist.

Die Klangwelt des Werkes ist luftiger, der Aufbau der Auftragung durchsichtiger als beim ersten Streichquartett. In der Führung der Stimmen kommt die Pentatonik gut mit den kontrapunktischen Wendungen aus, wie auch die Art der Harmonisierung glücklich die aus den Melodien von volkstümlicher Inspiration entnommenen härteren Klänge mit den an Debussy erinnernden ahnungsvollen Farbeffekten vereinigt. Und immer wieder durchwoben ist das Werk von zahlreichen Stilelementen des volkstümlichen Instrumentalspiels: der Anwendung dudelsackartiger Ostinatobegleitung volkstümlicher Verzierungen (Vorlagen, Überleitungs- und Wechseltöne), oder — wie in der langsamen Einleitung des zweiten Satzes — die den Raum stufenweise ausfüllende, zerkleinernde Figuration.

Den Kontrast zwischen den Sätzen schafft Kodály teils durch die Rhythmik: dem *siciliano* ahnen lassenden $6/8$ — $9/8$ Wiegen des ersten stellt er den manchmal schon auf den Werbungstanz, ja auf den Csárdás verweisenden $2/4$ — $4/4$ gespannten Tanzrhythmus gegenüber. Noch wesentlicher aber ist jener Widerspruch, der sich in der thematischen Arbeit zeigt. Der erste Satz baut aus Motiven auf, die einem gemeinsamen Stamm entsproßen. Diese variieren mit außerordentlicher Empfindsamkeit, verwandeln sich — entsprechend ihrem in der Sonatenform eingenommenen Platz — zum

Haupt-, Neben- beziehungsweise Schlußthema oder eben zum Überleitungsteil. Es ist ein monothematischer Satz, ohne ein Thema von bestimmtem Profil, in dem die Persönlichkeit des Komponisten, seine Kraft in der Ausarbeitung zur Geltung kommt. Der zweite Satz dagegen läßt gerade im Gegensatz dazu sechs meisterhaft gestaltete Themen unterschiedlichen Charakters aufziehen — als überzeugenden Beweis der reichen Melodieninvention des Komponisten.

Die Skala der Instrumentaleffekte des Werkes ist sehr breit, sie erstreckt sich beinahe von der menschlichen Stimme bis zum Orchesterklang. Kodály jedoch kannte nicht nur die Technik der Streichinstrumente, sondern auch ihre Seele gut, deshalb ist die Stimmungswelt der Komposition außerordentlich nuanciert und vielschichtig: Sie wölbt sich von der einsamen Klage bis zum gemeinsamen Jubel.

Die beiden Streichquartette sind Schöpfungen des über die Romantik hinausgegangenen Meisters, der seinen individuellen Stil gefunden hat. Sie sind

neuartig, doch ihre Neuartigkeit ist kein Selbstzweck. Es sind die Werke eines Komponisten, dem das wahre Moderne — den Worten Antal Molnár zufolge — „die Modernität der Selbstdisziplin“ bedeutete.

László Eöszé

Das *Kodály-Streichquartett* wurde 1966 gegründet; nach verschiedenen Änderungen in den Reihen der Mitglieder nahm das Ensemble 1970 den Namen Kodály's an. Noch im selben Jahr wurde das Ensemble mit dem Liszt-Preis geehrt. Das Quartett gewann 1970 den 1. Preis des Budapester I. Leó-Weiner-Kammermusikwettbewerbs und den 2. Preis des Genfer Internationalen Wettbewerbs. Das Quartett unternahm sehr erfolgreiche Gastspielreisen nach Großbritannien, in die Bundesrepublik Deutschland, die Tschechoslowakei, nach Österreich, Frankreich, Italien, Japan, Rumänien, Bulgarien und in die Sowjetunion. Der aktuelle Primarius besitzt diese Stelle seit 1981.

Kodály Zoltán (1882–1967) a huszadik századi zene történetének kimagasló egyénisége. Bartók Bélával együtt ő teremtette meg és emelte nemzetközi rangra az új magyar zenét. Mindketten a bajor Hans Koessler tanítványai voltak a budapesti Zeneakadémián, és mindkettőjük számára a parasztzene felfedezése jelentette a legnagyobb, meghatározó élményt. Ám csak kiindulópontjuk, programjuk volt közös, művészi útjuk kezdettől fogva külön haladt. Bartóké a hangszeres zene gyökeres megújításához,

Kodályé a vokális zene reneszánszához vezetett. Kettejük művészetét egész munkásságuk mintegy egymást kiegészítve alkot nagy egyseget.

Kodály hosszú és termékeny alkotói útja – első írásban fennmaradt kísérletei 1897-ből valók, utolsó befejezett műve 1966-ban készült – hűjával van a látványos fordulatoknak: egyenes vonalú, töretlen fejlődést mutat. Némi egyszerűséssel három korszakra tagolható. Az első két évtized termésének túlnyomó többségét a ka-

maraművek, dalok teszik ki. A következő kettő a szimfonikus és oratorikus műveké, valamint a nagy kórusoké. Az utolsó háromban a könnyű kórusok és az énekgyakorlatok dominálnak. Aligha tévedünk, ha megkockáztatjuk a kijelentést: a fejlődésnek ezt az irányát – Kodály ösztönös hajlamán kívül – zenei nevelési, művelődéspolitikai koncepciójának kibontakozása szabta meg.

A legtöbb kamaramű 1905–1920 között keletkezett, így voltaképpen ifjúkori alkotás. Csak-hogy Kodály egyéni stílusa igen korán kialakult, így egyik sem tekinthető kísérletnek. A kísérletezés – felfogása szerint – egyébként is műhelymunka, mely nem tartozik a közönségre. A stíluskeresés korszaka nála 1907 körül lezárul. Műveiből az Op.. 1-es Énekszó dalaitól kezdve a kiforrott mester hangja szól. Ez a hang később csiszolódik, megszilárdul, de idegen hatás 1908 után alig érinti, saját gyökerén újul meg. Hajlam és tudatos elhatározás nyilván itt is együtt munkált, hiszen addig rendkívül sok és igen különböző hatást szívott fel és olvasott egybe. Koessler akadémikus konzervatívizmusa az európai hagyományok alapos megismerésére sarkallta. Így jutott el bűvárkodásai-ban a nagy romantikus szerzőktől a bécsi klasszicizmus mesterein, Bachon, Palestrinán át a gregoriánumig.. A minden új iránt fogékony ifjú érdeklődését az Eötvös Kollégium nyitottságra nevelő légköre maga erősítette, a Tudományegyetem bölcsészakra pedig mederbe terelte, rendszerbe fogta. Így válhatott életre szóló élményévé 1907 tavaszán, párizsi tanulmányútján Debussy zenéjével való találkozása: nemcsak harmóniavilágát, hanem egész gon-

dolkodás módját segített felszabadítani a német zenei hegemonia hatása alól.

Egyéni hajlama, korán felébredt hivatástudata azután szinte beláthatatlan érvényesülési teret kínált kettős képzettségének: a népzeneukatás vált egész munkásságának alapjává, gerincévé. Erre épült kiterjedt tudományos tevékenysége, ebből bomlott ki nagyszabású zeneszerzői életműve.

Művészete tehát sok gyökérből táplálkozik – mégsem eklektikus. A múltból merít – mégsem sorolható a neoklasszicista irányzatok közé. Kodály szintézist teremtő ereje a sok különböző szálat úgy fonta egybe, hogy újszerű, egyéni és egységes stílust teremtett belőle, melyet magyar népi klasszicizmusnak nevezhetnénk. Ennek ismérvei megvannak már az első kor szak kamaraműveiben is. E téren Kodály igazi otthona a vonós kamarazene. Ő maga is hegedült, brácsázott, gordonkázott, bár a hangszer-ek – saját bevallása szerint – csak annyira érdekeltek, amennyire a komponálás eszközeként meg kellett ismernie őket. Tízéves korába kezdett hegedűt tanulni, s néhány év alatt annyira vitte, hogy Mendelssohn Hegedűversenyét játszhatta. Gordonkázni pedig tanár nélkül, kottából tanult meg, hogy közreműködhesen a házi és a gimnáziumi együttesekben. Két hegedűre és brácsára írt Triójának brácsaszólomát ő játszotta a bemutatón, 1899 februárjában, hetedik gimnazista korában.

Zeneakadémiai tanulmányait igen komolyan vette. Egy-egy vizsgadarabnak szánt vonósnégyeshez nyolc-tíz tételt is írt, s amikor 1904 júniusában megkapta zeneszerzői diplomáját, önkéntes ismétlőként még egy évig tovább ta-

nult, hogy tudását elmélyítse. Ekkor írt hegedű- zongora Adagiója máig leggyakrabban játszott darabjai közé tartozik. Az alapos felkészülés után következett féléves berlini–párizsi tanulmányútja. Utána már nincs szüksége kísérletezésre: mesterségbeli tudása teljes. Mivel tudatos művész, képességeivel tisztában volt, ezért sosem vállalkozott erejét meghaladó feladatra. A később átdolgozott Nyári estén kívül zenekari művet nem írt ez idő tájt. Kamaraműveinek azt a szerepet szánta, hogy megérleljék a nagyobb együttesek számára is alkalmas hangszeres stílusát. Így vezettek el ezek a kompozíciók állandó emelkedéssel a későbbi nagy alkotások, a Psalmus Hungaricus, a Budavári Te Deum, a Marosszéki és a Galántai táncok, a Főlszállott a páva és a Concerto magaslataira. Az első igazi próbatétel a kamarazene területén az 1908–1909-ben írt, *Op. 2* jelzésű *I. vonósnyégyes*.

Ismertetését maga a szerző fogalmazta a darab külföldi bemutatójára. Tárgyilagossága, tömörsége mintaszerű. Mégsem idézhetjük teljes terjedelmében, a benne foglalt 19 sornyi kottapélda miatt. Kodály ugyanis minden témát és minden fontosabb motívumot bemutat, mert a leglényegesebb számára, hogy felhívja a figyelmet a köztük fennálló rokonságra. Már ebből is kitűnik a mű két fő ismertetőjegye: monozematikus felépítése és főként biztos kidolgozásmódja. Előbbi a romantikus, utóbbi a klasszikus alkotásmódot idézi. Az *I. vonósnyégyes* csakugyan erről a határmezsgyéről származik: a szerző búcsúja rövid romantikus korszakától, s egyben saját birodalmának, a népi klasszicizmusnak a megalapozása. Molnár Antalra kell

hivatkoznunk, akinek szava kétszeres súllyal esik latba: Kodálynak értő híve, jól képzett társa már ezekben az években, és nem egyszerűen hiteles szem- és fültanú, hanem tagja annak a kvartettnak, amely közel száz próbával készült fel a bemutatóra, s akár kotta nélkül is lejátszotta a művet. Alapvető munkájában (Kodály Zoltán. Népszerű Zenefüzetek 4. sz. 1936) megállapítja: „...valójában a legapróbb motívumig és a hangnemépület legkisebb részletéig minden közös csírából származik e műben”. Azt is helyesen látja, hogy „a klasszikus világnezetű művészet szüli önkéntelen a témák belső rokonságát”.

Az első tétel lassú bevezetése (*Andante poco rubato*) a „Lement a nap a maga járásán” kezdetű népdalt idézi – Vikár Béla gyűjtéséből. Kodály az ismertetőben így ír róla: „A bevezetés magyar népdaltéma, amely motívoktól áll az élen.” Lakonikus kijelentését több mint fél évszázaddal később fejti ki bővebben Denijs Dille belga professzornak adott nyilatkozatában: „...első vonósnyégyesem első tétele valóban úgy hat, mintha egy népdalból akartam volna vonósnyégyest írni. De az igazság ennek épp az ellenkezője. Az első fele már majdnem kész volt, amikor észrevettem, hogy az első témám bizonyos rokonságot mutat egy népdallal, olyannyira, hogy azt mondhatnánk, ebből alakult ki. Ezért utólag a népdalt, mint valami jelígt, a tétel élére tettem, de a mű nem ebből származott, nem azzal kezdtem neki, hogy a népdalt szonátaformában dolgozom fel, mert mindjárt tudtam, hogy ez lehetetlen.”

E lépés tudatosságára vall a hangnemi elrendezés is: a mű alaphangneme c-moll, ez azonban

csak a 19. ütemben induló *Allegro* fő témájában szólal meg, a lassú bevezetőben a népdal-motót a távoli fisz tonalitásban halljuk. Az összekötő ütemek lebegő harmóniái mintha szándékosan tennék bizonytalanná a kettő közti kapcsolatot. A csellón felívelő szonátatémát a hegedűk szagattott ritmusfigurái színezik szenvedélyesre. Azután c-mollból a távoli domináns E-dúrba visz egy rövid átvezető rész. A második témacsoport derűsebb világából fejlődik az a játékosan friss motívum, amelyik lezárja az expozíciót. A kidolgozási szakasz mesterien szövö egybe a közös töről sarjadó motívumokat. A főtema elemei játsszák a főszerepet, de szóhoz jut a melléktema, sőt az átvezető rész anyaga is. Merész modulációk nyitnak utat távoli hangnemekbe, nagy tempóbeli és még nagyobb dinamikai hullámverés jelzi egy gazdag érzelemvilág már-már partatlan áradását. A repríz visszahozza a bevezetést, valamint a főtema anyagát. Ez utóbbi egyik motívumának gyászindulószerű átfarmálása után egy lezúduló c-moll hármashangzat futam zárja le váratlanul a tételt.

A *Lento assai, tranquillo* feliratú második tétel háromtagú forma. A váltakozó ütemű főrészt dallama szélesen ível a hegedűkön, a cselló hol vonóval, hol pengetve társul hozzá. A trió bizonyolult szövésű polifon szakasz. Első témáját fugato formájában halljuk, majd egy kettős fűga módjára feldolgozott második téma következik, pizzicato.. A szólamok nagy fokozással hatáson unisonóban egyesülnek. Ezt a főrészt visszatérése követi. A már ismert dallam ezúttal a mélyhegedűn szólal meg a hegedűk zizegő tremolói és a cselló pengetett szólama között, míg a tétel lassan el nem nyugszik. Ez a sejtel-

mes hangzásvilág az érett Kodály-stílusban harmonizálásmódjának első kiforrott jelentkezése.

A harmadik tétel (*Presto*) az előbbinél egyszerűbb, háromtagú forma. A főrészt és a trió témája közös magból bomlik ki, amely ismerős már az első tételtől. A trió mozgalmasabb a főrésznél, nemcsak a szagattott ritmikus-ostinato kíséret, hanem főleg a gyakori, merész hangnembváltás miatt. Ez a scherzo-jellegű tétel egyéb meglepetéssel is szolgál (a visszatérés „elhangolása”, vagy a kóda indítása a várt c-moll akkord helyett egy teljesen váratlan unisono desszel).

Az utolsó, variációs tétel *Allegro* bevezetője igen összetett. Kodály az indító téma bemutatásával váltakozva felidézti az első és a harmadik tétel jellegzetes téma-magvait. Hosszabb fermáta után az *Allegretto semplice* szólaltatja meg azt az egyszerű C-dúr dallamot, amely az őt – kivétel nélkül C-dúrban írt – variáció alapja. A harmonizálás mindvégig megmarad a klasszikus összhangzattan keretei közt – hogy annál jobban érvényesüljön az újszerű variációs technika megannyi szellemes ötlete. A tempó mind élénkebbé válik, s az utolsó variációt követő kóda két szabadabb változata során még tovább gyorsul. Azután alábbhagy a lendület, hogy egy megtorpanás után a rövid *Presto* annál hatásosabban zárja a művet.

Az I. vonósnégyes ajánlása „Emmának” szól. Bemutatója Kodály első szerzői estjén, a budapesti Royal teremben volt, 1910. március 17-én – Emma születésnapján. Az utolsó tétel negyedik variációja – Emma munkája. Így a kompozíció három szállal is kapcsolódik ahhoz az asszonyhoz, akit 1910. augusztus 3-ától 1958

novemberében bekövetkezett haláláig Kodály Zoltánnének tisztelt a világ.

A bemutatás fegyverténye a Waldbauer Kerpelykvartett nevéhez fűződik. A négy fiatalember – Waldbauer Imre, Temesváry János, Molnár Antal és Kerpely Jenő – azért alakította meg az együttest, hogy Kodály és Bartók első vonósnégyesét megszólaltassa a szerzők első önálló estjén, 1910. március 17-én, illetve 19-én. Azután több mint három évtizeden át együtt maradtak (csak a brácsás személye változott többször), világszerte elismerést szerezve maguknak, s a két komponistának.

Kodály I. vonósnégyesének külföldi bemutatója 1910. május 29-én, Zürichben volt. Az Általános Német Zeneegyesület 46. ünnepségén a Willem de Boer Quartett adta elő. Amerikában a New York-i Kneisel Quartett játszotta több városban az első világháború alatt. Bárhol hangzott is el, újszerűsége eleinte megosztotta a közönséget, vitákat kavart. Bartók értékelése bizonyult időtállóknak: „Nézetem szerint koruk kamarazenéjének legjavához tartozik, ami a költői tartalmat és tudást illeti.” Volkmar Andreae zürichi karmesterhez írt 1909. december 12-i levelében kiemeli a második tétel mély poézisét és a meglepő hangszeres effektusokat.

Közel hét esztendő telik el, amíg Kodály újabb kvartett írásához fog. Másfél évi munkával, 1918 márciusában fejezi be az *Op. 10* jelzésű *II. vonósnégyest*. Két hónappal később, 1918. május 7-én, a Zeneakadémian rendezett második szerzői esten mutatja be Waldbauer Imre, Temesváry János, Kornstein (Kenton) Egon és Kerpely Jenő, akiknek a mű ajánlása is szól.

Kodály ekkor már több mint egy évtizede vég-

zett népdalgyűjtő-rendszerező munkát. Megjelent alapvető tanulmánya is, *Az ötfokú hangsor a magyar népzeneben*, amelyben táblázatba foglalta a „pentatonizmusokat”, vagyis az ötfokú rendszerből származó, különleges hangközkapcsolatokat. A világban dúló háború megakasztotta – vagy legalábbis korlátozta – a gyűjtést; de nem az elmélyült műhelymunkát.

Ennek eredményeképpen Kodály kamarakorszakának záró alkotásaiban, a II. vonósnégyesben és a Triószereződésben, a népzene már nem idézetként, nem programszerűen jelentkezik, hanem állandóan jelen van. Elemei műzenei elemekké váltak, nyelve a szerző anyanyelvévé lett. És épp a néppel való teljes azonosulás vezetett az egyéniség teljes kibontakozásához. Az új kvartett mintha csak Kodály egy későbbi kijelentésének hitelét kívánta volna előre megadni: „...nincs olyan egyéni eredetiség, amely nem gyökerezik valamely nemzeti eredetiségben”. (Magyar zenei nevelés, 1945).

A korabeli magyar kritika – kevés kivétellel – értetlenül fogadta a bemutatót. Jellemző módon épp a „formaadó elemet” hiányolták ebből a magasrendűen szervezett műből, népies hangját pedig románnak vélték. (Tájékozatlanságuk a Tanácsköztársaság bukása után vádként hangzik majd el a direktóriumi tagsága, akadémiai aligazgatósága miatt fegyelmi elé állított Kodállal szemben.) A külföldi kritika jóval megértőbb volt. Waldbauerék 1919. novemberi bécsi bemutatója, a Kolisch-féle Wiener Quartett és más moszkvai, londoni, drezdaei együttesek előadásai után főként a kompozíció ritmikai-harmonizálásbeli modernségét, szubjektív hangját, kifejezésbeli oldottságát dicsérték.

A II. vonósnyégyes Kodály szintézist teremtő művészetének kimagasló remeke. Az összefoglaló, egyesítő szándék a kéttételes mű felépítésében is megnyilvánul. Az *első tétel – Allegro* – mintha az Op. 4-es cselló-zongora Szonáta nagy formáját akarná egyetlen darabba tömöríteni. Voltaképpen szonátatétel, de a halkszavú bevezetés visszaidézése a végén, hídfor mává kerekíti le. A *második tétel – Andante. Quasi recitativo – Allegro giocoso* – még összetettebb: az Op. 7-es hegedű-gordonka Duó zárótételének új értelmezése, egyben pedig első teljes értékű megnyilvánulása a különböző formák egybeorrasztását célzó szerkesztésmódnak, amely legtökéletesebben majd a Budavári Te Deumban valósul meg két évtizeddel később. Első tagja az elmaradt lassú tételt pótolja, az önmagában is több részes második pedig a gyors finálénak felel meg. Formailag tehát sajátos ötvözzettel van dolgunk, mely a maga sűrítettségében rendkívül tudatos szerkesztői munka eredménye. A mű hangzásvilága levegősebb, felrakása áttörtebb, mint az első vonósnyégyesé. A szólamok vezetésében a pentatonizmusok jól megférnek a kontrapunktikus fordulatokkal, mint ahogy a harmonizálás is szerencsésen egyesíti a népi ihletésű dallamokból kivont, keményebb hangzatokat a Debussyre emlékeztető sejtelmes színhatásokkal. És át- meg átszövi a művet a népi hangszeres játék számos stílusseleme: dudajellegű ostinato kíséret, népi díszítések (előlék, átmenő és váltóhangok) alkalmazása, vagy – mint a második

tétel lassú bevezetőjében – a teret fokozatosan kitöltő, aprózó figuráció..

A tételek közti kontrasztot Kodály részben a ritmikával teremt meg: az elsőnek sicilianót sejtető 6/8 9/8-os ringásával a másodiknak olykor már a verbunkosra, sőt csárdásra utaló 2/4-4/4-es feszes táncritmusát helyezi szembe. Ennél is lényegesebb azonban az az ellentét, ami a matematikus munkában mutatkozik meg. Az első tétel közös töről sarjadó motívumokból épül. Ezek rendkívüli érzékenységgel variálódnak, alakulnak át – a szonátaformában elfoglalt helyüknek megfelelően – fő-, mellék-, illetve zárótémává, vagy éppen átvezető résszé. Monotematikus tétel, határozott arcélú téma nélkül, melyben a komponista egyénisége, ereje a kidolgozásban jut érvényre. A második tétel viszont épp ellenkezőleg, hat különböző karakterű remekbe szabott témát vonultat fel – a szerző gazdag dallaminvenciójának meggyőző bizonyítékaként.

A mű hangszeres effektusainak skálája igen széles, szinte az emberi hangtól a zenekari hangzásig terjed. Kodály azonban a vonós-hangszereknek nemcsak a technikáját, hanem a lelkét is jól ismerte, ezért a kompozíció hangulatvilága rendkívül árnyalt, sokrétű: a magányos panasztól a közös ujjongásig ível.

A két vonósnyégyes a romantikán túljutott, egyéni stílusára talált mester alkotása. Újszerűek, de újdonságuk nem öncélú. Olyan szerző művei, akinek az igazi modernség – Molnár Antal szavaival élve – „az önfegyelem újságát” jelentette.

Eősse László



ZOLTÁN KODÁLY

- | | |
|--|----------------|
| I. String Quartet No. 1 Op. 2 | 38' 05" |
| II. String Quartet No. 2 Op. 10 | 18' 00" |

Kodály Quartet

Attila Falvay – violin I

Tamás Szabó – violin II

Gábor Fias – viola

János Devich – violoncello

Notes in English
Présentation en français
Deutsche Notizen

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO



© 1995 HUNGAROTON CLASSIC LTD