

NÉPI ÉS EGYÉNI MŰALKOTÁS A ZENETÖRTÉNETBEN

I

Ez a vázlatos beszámoló nem tarthat rá igényt, hogy a címében jelzett hatalmas tárgykört akár megközelítőleg felölelje. Nem lehet más célja, mint hogy az idevágó kérdések egyrészének felsorolásával ráirányítsa a figyelmet a legkiemelkedőbbekre, amelyek egyben legidőszerűbbek számunkra, azokra, amelyeknek felvetése és megoldása művészi és tudományos életünknek szinte mindennapi feladatává lett. Már ebből is látszik, hogy a téma, melyről szólni kívánunk, nem az elvont tudományos problémák, nem a levéltári kutatás tárgyai közé tartozik, még abban a részében sem, mely történeti anyagot sorakoztat fel és tudományos bizonyítást igényel. A zenetudományi kutatás a múltban is mindig csak akkor talált rá a maga központi kérdéseire, amikor bennük az élő zenekultúra égető kérdéseire igyekezett választ találni; a mai zenetudományra ez sokszorosan áll, hiszen ez a tudomány és benne éppen a mi, valósággal csak napjainkban megszülető magyar zenetudományunk, kezdettől fogva szoros kapcsolatban állott és áll mindennapi életünk döntő művészi és tudományos feladataival, felfedezéseiben, kétségeiben, vitáiban, eredményeiben mindig az igazi alkotóművészet fegyvertársa volt, és céljait soha meg sem fogalmazhatta, amint hogy ma sem fogalmazhatja meg, az élet valóságának, a nemzet, a nép, a közösség igényeinek figyelembevétele nélkül. Ma pedig még inkább, mint valaha, ennek az életnek, ennek a közösségnek reális igényeiből fakad, a maga teljes egészében.

Közösségi és egyéni műalkotás problémája olyankor válik különösen időszerűvé és fontossá, amikor a művész öntudatosan egy közösség tagjának érzi magát és e közösséghez való viszonyát akarja teljes felelősséggel felmérni. Tehát ha a költő a nép költője akar lenni, a tudós a nép tudósa, az alkotó és előadóművész a maga nemzetének képviselője és állásfoglalásának hordozója. Semmi sem természetesebb, mint hogy az alkotó ember épp a műalkotás, a teremtés kérdésében igyekszik tisztázni a maga viszonyát ahhoz a közösséghez, amelynek nevében megszólal.

A közösségi és egyéni műalkotás e viszonyának pontosabb meghatározását különösen Sztálin nyelvtudományi cikkeinek tanulsága tette a mi

számunkra is időszerűvé. A zenetudományban újból felmerült a kérdés: mit nevezünk és nevezhetünk hivatásszerű és mit népi művészetnek, nálunk szokottabb kifejezéssel: mit műzenének és mit népzenének. Jogosult-e a kettőnek olyan éles szétválasztása, ahogyan az a zenetörténeti irodalom túlnyomórésztében szokásossá és már szinte unottá, mesterségessé vált? Ha nem: melyek a kettőnek összefoglaló jellegzetességei s melyek a mennyiségi és minőségi fokozatok, amelyek egyikből a másikba vezetnek? A kérdés messzirevezető szála itt ma nincs módunkban nyomon követni. Annyi kétségtelennek látszik, hogy a művészi zenében igen erős a más művészetekkel közös ideológiai jelleg, míg a népzene ősi intonációi, sokban a nyelvhez hasonlóan, hosszabb-életűeknek, lassabban alakulóknak, a társadalmi változásokat lomhább ütemben követőknek látszanak. De épp ezért döntő jelentőségűnek bizonyult a kérdés: mit, mikor és milyen értelemben merít az ú. n. művészi zene a népi zenéből? A mai szovjet zeneesztétika állásfoglalása a népzene kérdésében annyira egyértelmű és annyira közismert, hogy szinte közhelynek hat, ha itt megismételjük: a népzenét a demokratikus nemzeti kultúra szerves részének tekinti, az öntudatos művészi törekvések haladószellemű alapját és támaszát látja benne, nyomatékosan hangsúlyozva, hogy realista jellegű »hivatásos« művészet csak a népi művészet talajából fakadhat. Íme néhány idevágó idézet: »Minden nép művészetének nemzeti sajátossága a népi alkotásban gyökerezik — írja M. P. *Stokmár*, az irodalomtörténész. — A népi építészet, a népi díszítőművészet, a népi tánc, a népi dallam, a népköltészet: megannyi kimeríthetetlen kincsesbányája a nemzeti öntudatban gondosan megrostált műalkotásoknak; hatásuk alól a nemzeti kultúra egyetlen ágának művelője sem vonhatja ki magát... Nem a művész egyéni származásának formális jegyei határozzák meg, hogy ehhez vagy ahhoz a nemzeti kultúrához tartozik-e, hanem az a képesség, hogy bele tud kapcsolódni a népi művészetbe és alkotó módjára tudja megeleveníteni e népi művészetnek azokat a nemzeti vonásait, melyek az illető nép művészi öntudatában megfigyelhető hosszas felhalmozódás eredményei«. (L. Irodalomtudományi Értesítő 1953. I. 59—60. lap.)

»Az orosz klasszikus zenei hagyomány mindazon jelenségei, amelyek különösen nagy és tartós jelentőségűek, épp a demokratikus nemzeti kultúrához, a zenei nyelv nemzeti alapjaihoz kapcsolódnak. Ez a tétel általánosabb formában a művészet minden megnyilvánulására érvényes. A mi területünkön pedig a nemzeti stílus széles, hosszú ideig ható életerős alapelemei különösen nagy mértékben függenek össze a zenei nyelv népi alapjaival, nevezetesen azzal, amit Glinka szavai szerint a nép teremt, azzal, ami a zenében az emberek érintkezésének eszköze« — írja T. *Livanova* zenetörténész. (L. Zenetudományi Értesítő 1952. 2. sz. 20. 1.) — »Mennél finomabb a zeneszerző hallása, mennél gyorsabban képes felfogni a zenei életben, a népzenei gyakorlatban megjelent újat, (mert a zeneéletben mindig több az új elem, mint amennyi a régiből elvész): annál korszerűbb műveinek nyelvezete, annál jobban megfelel az adott

korszaknak« — írja I. *Jeliszejev* zenetudós (L. Zenetudományi Értesítő, 1952. 4. sz. 6. l.)

A magyar irodalomnak, a magyar tudománynak régi felismerése, hogy a népköltészet mindenfajta nemzeti irodalom, s a népzene mindenfajta nemzeti zenekultúra alapja; hogy jelentőségük épp a nemzet függetlenségi mozgalmi idején nő meg hatványozottan, amikor fegyverévé válhatnak a haladó társadalmi erőknek. A magyar irodalom, művészet és tudomány képviselőinek hosszú sorát idézhetnők itt Kölcsey Ferenctől és Mátray Gábortól kezdve, Erdélyi Jánoson, Aranyon, Petőfin keresztül, Bartók Béláig és Kodály Zoltánig. Csak emlékeztetnünk kell itt arra, hogyan látták meg Kölcsey és Mátray már a múlt század huszas éveiben a magyar népdalokban »a nemzeti karakter valóságos fenntartóit«; hogyan ismerte fel Petőfi a nép politikai uralomrajutásának előkészítőjét a népiesség irodalmi győzelmében; hogyan látta meg Erdélyi és Arany, hogy a magyar irodalom igazi kibontakozása nem egyéb »a népi elem fölvételénél«, s hogyan mutatott rá épp Erdélyi egy nevezetes cikkében arra, hogy a magyarsággal szomszédos népek kultúrájával való összefogás, mely szellemi életünknek egyik középponti feladata, a népzeneben sikerült eddig legteljesebben; hogyan küzdött érte Kodály Zoltán évtizedeken át, hogy az a nemzeti klasszicizmus, melyet ő a néphagyomány dallamaiban pillantott meg, valóban szerves nemzeti zenekultúrává váljék: »hogy nemzetté lehessünk, előbb újra meg újra néppé kell lennünk!« Figyeljük meg, hogy mindezek a nagy felismerések a nemzet életének válságos időszakaira estek; egyik a reformkor kezdetén hangzott el, a másik a szabadságharc küszöbén, a harmadik az abszolutizmus mélypontján, a negyedik a faszizmus legfenyegetőbb inváziójának napjaiban. Csupa olyan válságos pillanat, amikor a népköltészet, a népzene fontosságának felmutatása a nemzet élet-halálharcának egyik jelentős fegyvere, fennmaradásának, megmenekülésének vagy győzelmének egyik fontos, bátorító és eszméltető erőforrása lehetett. Ha volt döntő jelentőségű felismerése a mi régi irodalmi köztudatunknak, akkor bizonyára ez volt: irodalom és népköltészet, egyéni művészet és közösségi hagyomány állandó egymásrautaltsága.

II

Népi zene és műzene elvi különbségei: régi témája az európai zenetudománynak, de tudományunk szinte a legújabb időkig sokkal gondosabban figyelte a kettő közötti *különbségeket*, mint azokat a vonásokat, sőt azokat az elvi alapokat, amelyeken a kettő találkozik, vagy éppenséggel egybeforr. Aminthogy természetes is: az elmúlt század társadalmi fejlődése sokkal kézzelfoghatóbban figyelmeztette a zenekutatót, s nevezetesen a nyugat-európai zenekutatót népzene és műzene eltéréseire, mint közös alapjaira.

Hiszen ez a fejlődés egyre jobban elválasztotta a falut a várostól, a népeletet az uralkodó osztályok életétől s már-már áthidalhatatlan úrnek-tüntette fel azt a távolságot, mely a kettő között tátongott. A népzene-kutatás szemében a népi muzsika egyre elrekesztettebb, egyre különállóbb s egyre sorvadóbb színben tűnt fel, régi századok ittfelejtett, kallódó hagyatékának, mely fejlődésében megakadt s melynek közeli kihalása elkerülhetetlen. Csak a szocialista fejlődés mutatta meg, hogy a kapitalizmussal szakító új társadalmi rendszerben a népi zenekultúrák új virágzásnak indulnak s hogy szembenállásuk a városi műveltséggel nem szükségszerű és örök kényszerállapot. De erről később szólunk.

Mi volt tehát oly szembetűnő különbség népi és műzene lényegében? A régebbi kutatás számára elválaszthatta őket egymástól a rendeltetés, a funkció, a társadalmi szerep különbözősége. Hiszen nyilvánvaló, hogy népzene csak azt a dallamkincset nevezhetjük, amellyel sokan, sokáig és sokhelyütt élnek, ami tehát közösségben születik, közösségben terjed s a közönségnek szól; míg a művészi zene nyilván egyes ember, a művész egyéni leleménye, mely esetleg hosszabb időn át szűk körben, tehát látszatra a »kevesek ügye« marad. A népi zenét a típuszerűség és az anonimitás jellemzi: egymáshoz hasonló képletekben, csoportosan, egyénhez nem kötötteen virágzik, azt a véglegességet, mely az egyéni műalkotásra jellemző, nem igényli, hiszen időbelileg és térbelileg egyaránt sokféle változatot ismer és e változatokban jelenik meg igazi élete. Fenntartója nem az írás, hanem a szájhagyomány, — ellensége mindenfajta rögzítésnek. Típus és változat, névtelenség és folytonos átalakulásra való készség: ezek azok a döntő tényezők, melyek a népzene s általában a népi alkotást a keletkezés, a terjedés, a fennmaradás és az elhalás feltételei tekintetében is oly élesen szembeállították a művészi, a hivatásszerű, az egyéni alkotásmóddal.

Ezek az ellentétek azonban jórészt felületieknek, eltúlzottaknak, sőt mondva csináltaknak bizonyultak az újabb kutatások fényében. S itt meg kell mondanunk, hogy a zenetudományban ez a felismerés már voltaképp régóta érlelődik. A népzene külön sajátosságának, középponti jelentőségének hangsúlyozása persze éles, tüntető, forradalmi hangsúlyt nyerhetett nem egyszer, válságos időszakokban — gondoljunk csak Bartók Béla állásfoglalására. De voltak, s ugyancsak a legkitűnőbbek sorában, akik felismerték és hangsúlyozták, hogy népzene és műzene, bár lényeges különbségek vannak közöttük, számtalan vonatkozásban összefüggenek és egymásra utalnak. Egymásra utalnak annál inkább, mert *az egyikben felgyült elemek állandóan útban vannak a másik felé.*

Ezek az egymásra utaló vonások egyre szembetűnőbbé váltak az utóbbi évtizedekben, nevezetesen a népzene-tudomány új fejlődése folyamán. *Kodály Zoltán* egyik tanulmányában, közel másfél évtizede, kitűnő összefoglalásukat adta már (»Népzene és műzene«, az Eckhardt S.-szerkesztette »Úr és paraszt

a magyar élet egységében» c. kötetben, 1941). Idézzünk néhány mondatot ebből a tanulmányból. »A népzeneben szigorúan véve minden alkalommal új 'átirat': variáns keletkezik a daloló ajkán. Ezt a feltétlenül rendelkező tulajdonjogot többször kiemelték, mint a népdal lényeges sajátosságát. De megvolt régebben a magasabb művészetben is (itt Kodály Shakespeare-re, Bachra és Händelre utal), s ma sem merné senki Arany Toldiját plágiumnak minősíteni, bár benne van az egész Ilosvai . . . A termelés módja látszólag egészen más: itt egyéni alkotás, ott a meglevőnek lassú variálása, mely apróbb eltérések láncszemein át visz lassankint új műre. De nézzük csak közelebbről a zene történetét: valóban annyira egyéni, semmi meglevőhöz nem hasonló alkotások ugranak ki a szerzők fejéből, mint Minerva Jupiteréből? Még a legnagyobb mesterek kezdőalkotásai is csak utánpótlások, elődeik műveitől sokszor alig különböznek. Mondhatjuk: 'variánsokat' írnak, nem új műveket. Csak lépésenként fejlődik ki eredetiségük, jön meg a saját hangjuk. S még legeredetibb műveikben is találni mások hatását. Wagner első operái után senki sem sejtette a Trisztán szerzőjét. Ő maga még 30 éves korában is kételkedett magában, annyi utánpótlást és idegen hatást látott műveiben. Ez természetes. A művész nem él légüres térben, hanem emberek társaságában. Azt érzi, gondolja, amit milliók, neki csak jobban sikerül kifejezni . . . A művészettörténeti iskolák, csoportok, követők serege azt jelenti, amit a népzene terén a variáns . . . Új daltípus a meglevőből csak lassan fejlődik variálás útján, mindjobban elkülönözve, de alig lassabban, mint a műzenében. Ott is egy-egy új stílus megjelenése a maga korában kirobbanásszerűen hatott. A zene-történet többnyire ki tudja mutatni lassú előkészítését, feledésbe merült művek hosszú során át.« Arra az évrre, hogy a népzene szájhagyományyszerű, íratlan, a művészi zene pedig írásos, rögzített életet él, Kodály megjegyzi: »A mai európai műzenében is vannak elemek, amiket csak élő hagyomány tud fenntartani... Egy művet ugyanaz a művész sem játszik egyformán.« És végső konklúziója a következő: »Mindent összevéve azt mondhatjuk: a kettő közt lényegbeli különbség nincs. Ugyanazon emberi funkciók különböző megnyilvánulásai. A különbségek oka a történeti, nemzeti, társadalmi és műveltségi rétegződés. Legértékesebb megnyilatkozásuk: egyenrangú. A többi művészi értéke méri. Nem járnak tehát annyira külön utakon, hogy ne hatottak volna egymásra. Így a nagy klasszikus korok kialakulásánál mindig ott találjuk a népi vagy népszerű zenét mint ösztönzést, példaképet az egyszerűség felé való törekvésben.«

Amit itt Kodály oly példaadó világossággal foglal össze, alapvető felismerése a teljes mai zenetudománynak. Az egyéni és közösségi, a népi és a hivatásszerű műalkotás merev elkülönítését immár nyugodtan elhagyhatjuk s új, meggyőzőbb, lényegbevágóbb meghatározással kell helyettesítenünk. Élőszóban vagy írásos, rögzített alakban való terjedés, végleges és változó forma, egyéni képlet és variáns, eredeti és nem-eredeti alkotásmód: mindezek nem bizonyultak döntően elhatároló, megkülönböztető kritériumoknak.

Sokkal fontosabb, ami a kettőben közös. Közös alapjuk, kiindulásuk bizonyosfajta köznyelvi konvenció: ha úgy tetszik, a »falu nyelve«, ha úgy tetszik, a »kor stílusa«. Közös fejlődési útjuk az egyszerű típusból kifejlődő magasabb típus alkotása; ha úgy tetszik, a Fehér László-ballada legszebb formája, — ha úgy tetszik, az a legjobban megoldott bécsi daljáték, mely véletlenül a Varázsfuvola címet viseli. És mert a párhuzamosság immár kétségtelen, természetesennek tűnik az is, hogy az öntudatlanul rokon törekvések a mult korszakokban is mindennél erősebben hatottak egymásra és gazdagították egymást. Más színben látjuk azokat a korszakokat, amelyekben a népzene hatására közvetlenül új műzenei stílusok születtek, s azokat is, amelyekben a népi zenék többet vettek *át* és *vissza* a műzene eredményeiből. »A művész nem él légüres térben«, de a zenekultúrák és zenestílusok sem légüres térben, emberektől és társadalmaktól függetlenül bontakoztak ki: hordozójuk, teremtőjük, formálójuk az ezerfelé nyitott, ezerféleképpen élő és egymással ezerféle viszonyban, harcban és szövetségben álló emberi közösség.

Így nyilvánvaló ma már, hogy az európai zenetörténet ama nagy korszakai, melyekre Kodály utal s melyekben a népi zenestílusokból új és gazdag műzene-kultúrák fakadtak, egyben a népi tömegek egy-egy jelentkezését, betörését, felemelkedését vagy legalább is fokozott előnyomulását jelentik. Így történt a XVI. században, a reformáció idején, amikor az európai kórusművészet népi dalformák hatására alakult újjá; így a XVIII. században, a francia forradalom előestéjén, amikor az olasz vígopera és a kisebb népies zene-formák döntő jelentőségű s végül a »nagy klasszicizmusba« torkolló stílusfordulatot idéztek fel a teljes európai zenében; így történt a XIX. és XX. században, a keleteurópai forradalmi-demokratikus szabadságmozgalmak megérlelődése idején, amikor orosz, lengyel, majd magyar földön népzenei hatásra támadtak új, nemzeti jellegű, de világjelentőségű zenestílusok. Mind e politikai mozgalmak és zenei megújulások háttérében egyaránt a társadalom mozgása érezhető; mindegyikben megfigyelhetjük egy-egy új réteg vagy egész osztály felemelkedését, többé-kevésbé szoros, többé-kevésbé ideiglenes szövetségben a mögöttük megmozduló s őket vállukon emelő népi tömegekkel, — innen a népi zenék új meg új forradalmi betörése mindezekben a korszakokban. Ma még távol állunk attól, hogy a stílusok születésének kérdésében tisztán lássunk; de egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy a fejlődés útja ezen a téren is, mint egyebütt, a *felgyülemelés* és az *áttörés*; más szóval: az erők fejlődése itt is felbontja a régi viszonyokat és új kereteket, új kapcsolatokat teremt. Hadd utaljunk itt olyan szembetűnő példákra, mint a német korál anyagának és jelentőségének felgyülemelése Bach előtt és kiteljesedése Bach művészetében, a népies olasz dalformák megsűrűsödése Verdi körül és diadala Verdi művészetében, a verbunkos-zene felemelkedése Erkelig és Lisztig, az orosz népdalé Glinka és Musszorgszkij, a magyar népdalé Bartók és Kodály művészetében. A zenetörténet idevágó példái többnyire azt is tanúsítják, hogy az ilyen fel-

gyülemlés és kirobbanás majdnem sohasem történhetik könnyen, ellenállás, feszültség, sőt válság nélkül. S hogy ez még a látszólag »könnyű« megoldások esetében is így volt, azt csak a legutóbbi évtizedek kutatása világította meg igazán. Ma már tudjuk, hogy azt a látszólag könnyű és egyszerű győzelmet, amellyel Pergolesi művészetében 1730 táján az új olasz realista népművészet elfoglalta a vígopera színpadát, évtizedek lassú gyűjtő- és feszegető-munkája előzte meg, épp a spanyol iga alatt senyvedő Nápolyban; ma már nyilvánvaló, hogy Haydn Józsefnek, annak a nagy művésznek, aki a délnémet népdal anyagából-szelleméből építette fel a bécsi klasszikus művészet monumentális világát, ez a csodálatosan leszűrt, népies egyszerűség többévtizedes megfeszített küzdelmébe került s csak legérettebb, meglettkori műveiben, az 1780-as évek szimfóniáiban és vonósnégyeseiben jutott el az öntudatosan kész, példaadóan tökéletes megoldásig; hogy olyan géniusz, mint Mozart, csak élete végén írhatta meg legnépiesebb remekművét s ez a remekmű egyben az Emberi Jogok deklarációjának visszhangja; hogy Beethoven harminc éven át kereste és csak fejlődése végső magaslatán fedezte fel leghalhatatlanabb s legnépszerűbb dallamát; hogy Schubertnek, az osztrák nép nagy dalköltőjének, kora ponyvairodalmából kellett kiindulnia és túl volt századik dalán, mikor a »Vadrózsa« népi egyszerűségű, klasszikus dallamára rátalált. Ami *addig* pusztán ösztönös kísérőjük volt, művészetük teljében érett öntudatos eredményé.

Hadd idézzünk itt néhány ütemet ezekből a művekből és népi ihletőikből; hangsúlyozzuk, hogy nem a népdal egyszerű átvételére, átíratára, idézésére, feldolgozására akarunk rámutatni mindezekben az esetekben, hanem a népdal hangjából és dallamából való *kiindulásra*, tehát a zeneszerző emberi és művészi állásfoglalására a népzene motívumvilágán, nyelvi és hangulati elemein keresztül.

(*Példák Pergolesi, Haydn, Schubert, Musszorgszkij, Bartók, Kodály műveiből.*)

III

Azt a kérdést, amely Kodály rövid tanulmányában oly éles és útjelző megvilágítást nyert: népzene és műzene, közösségi és egyéni műalkotás szoros kapcsolatát, perdöntő erővel világította meg a szovjet zenetudomány munkássága a legutóbbi húsz év folyamán.

Ez a tudomány ugyanis a kettő közötti *átmenet* különböző formáit vette vizsgálat alá s az érintkezési pontok, az egyikből másikba vezető fokozatok felismerésére és kimutatására sajátos módszereket dolgozott ki. Kiderült, hogy népzene és hivatásszerű zeneművészet csak addig látszanak élesen elhatárolt, külön kategóriáknak, ameddig az egyikből másikba vezető láncszemek homályban maradnak. Da a kapcsolat mindjárt szembetűnőbbé válik, ha fel-

ismerjük, hogy a névtelen közösségből kiemelkedő népénekes, népköltő, népzeneész már a maga személyében bizonyosága a kétféle alkotásmód összefüggésének ; hogy a népi zenegyakorlat a múltban is, ma is világosan látható fokozatokon át vezet az öntudatos, hivatásszerű előadógyakorlathoz ; hogy a népdal motívikája, hanglejtése, hangulati tartalma szerves alkatrészévé válhatik a nagyszabású műalkotásnak ; s végül, de nem utolsósorban, hogy a népköltészetű mű, a népi műfaj mint forma is tagjává, alkatelemévé vagy középpontjává válhatik az öntudatos művészi szerkezetnek. Beszélhetünk ezek szerint olyan *személyszerinti*, olyan *fokozatbeli*, olyan *intonációs* és olyan *formai* átmenetekről, melyek közvetlen hidat vernek népzene és műzene, közösségi és egyéni műalkotás között.

Világítsuk meg ezeket a jelenségeket néhány példával. Ami az első kérdést, a személyszerinti átmenetet illeti : a szovjet zene- és irodalomtudomány az 1930-as évek óta egész sor nagyjelentőségű monográfiát tett közzé egyes népköltőkről és népénekesekről, akik a maguk régi énekmondói szerepét töretlen, sőt megnőtt jelentőséggel őrizték meg az új szocialista fejlődés közepette s így mintegy műhelyét tárták fel a régi és új népköltői, népénekesi alkotásmódnak. Uldzuj Lubszan-Huresi a mongol, Dzsambul Dzsabájev a kazah, Szulejmán Sztalszkij a dagesztáni, Pjotr Lebovics Jarkov az orosz, Toktogul Szatilgánov a kirgiz énekmondó és népköltő típusaként jelent meg ezekben a monográfiákban s költészetük, verseik, dallamaik, előadásmódjuk azóta az egész világ zenei és irodalmi kutatásának figyelmét magára vonta. Hasonlóan történt a mesekutatás területén, ahol az orosz és közelveleti folklór tudománya gazdagodott új felfedezésekkel. A névtelen népköltészetből, íme, kézzelfoghatóan kiemelkedett a dal- és meseteremtő egyéniség, a nótafa, a népköltő, az az embertípus, melyet eddig nálunk még nem (vagy csak alig) sikerült megvizsgálni — itt csak a mesekutatás hivatkozhatik olyan kezdeményekre, mint Ortutay Fedics-kötete —, de amelyről már száz évvel ezelőtt megsejtette a magyar zenetudomány úttörője, Mátray Gábor, hogy mint »a nép között névtelenül eltűnő« alkotótehetség, legfőbb hordozója a nép költészetének.

A fokozati vagy történeti átmenetet, tehát a népi gyakorlat látható átalakulását tudatos művészi gyakorlattá részben a múltban, részben a jelenben kutatta fel a szovjet zenetudomány. Olyan művek, mint *Rabinovics* monográfiája az orosz daljáték kezdeteiről (1948) és *Jampolszkijé* az orosz hegedűművészet történetéről (1951), meggyőző bizonyosságát szolgáltatották a klasszikus műfajok és a klasszikus előadógyakorlat népi eredetének. Rabinovics főleg azokkal a népszerű daljátékokkal foglalkozott, melyek a XVIII. század utolsó harmadától kezdve közvetlenül előkészítették az orosz operairodalom kibontakozását. Megmutatta, hogyan állítják színpadra különböző szerzők már az 1770—80-as évektől kezdve az orosz népi melódiákat, s igen jellemző, ahogyan rávilágít : »a lényeg nem az idézett melódiákban van, hanem abban, hogy milyen magatartással fordul a szerző az átvett népi anyaghoz, hogyan hasz-

nálja, hogyan dolgozza fel, mit ad hozzá a magából s mit hoz ki belőle ; más szóval : *mit lát meg a művész a népi anyagban* és mit mond el rajta keresztül. Különösen figyelemreméltó, ahogyan nyomon követi a népzene támaszkodó, de egyre önállóbb kompozíciós stílus kibontakozását az orosz daljátékszínpadon. Jampolszkij a XVIII. század orosz rezidenciáin működő jobbágyzenekarok életviszonyairól, műsoráról és jelentőségéről ad széles távlatú és számos részletében meglepő képet. Rámutat, hogyan lettek ezek a jobbágyzenekarok és sokoldalú zenész-tagjaik, akik olykor a színészeket is helyettesítették, nemcsak a nemzeti operajátszásnak, hanem a teljes szimfonikus kultúrának is alapvetőivé Oroszországban, hogyan ihlették meg a maguk népi dal- és tánc-interpretációival, a maguk variációs és rögtönző készségével a XIX. század orosz zeneszerzőit és pedagógusait ; hogyan adják például Glinka számára a gyermekkorában jobbágy-zenekartól hallott orosz népdalok az első, döntő indítékot »az orosz nemzeti zene kifejlesztésére«, s hogyan alapulhat az 1784-ben megjelent első orosz hegedűiskola a maga módszerében és anyagában közvetlenül az orosz népi muzikán. Csupa olyan részlet, olyan adat, olyan mozzanat, aminőt a magyar zenetörténetből, fájdalom, csak elenyészően keveset tudunk felmutatni, — többnyire szerves folytatás nélkül maradt, szórványos kezdeményeket. — Az említett történeti monográfiák sorát azután szervesen kiegészíti a mai kor népeletére vonatkozólag az a nagyszámú tanulmány és beszámoló, mely az utóbbi évek folyamán a »Szovjetszkája Muzika« c. folyóirat hasábjain látott napvilágot. E tanulmányok szerzői gondosan beszámolnak róla, hogyan születik, hogyan alakul a mai népdal a kolhozokban, az üzemi csoportokban és előadó-brigádokban, hogyan formálódnak meg és csiszolódnak ki például a voronyezsi körzet parasztjai és munkásai, tehetséges társaik útmutatásával és közreműködésével egy-egy új dallamot néhány nap alatt, hogyan veszi át azt környezetük és hallgatóságuk, hogyan javítja, változtatja, bővíti új meg új javaslatokkal, hogyan válik a sikerültebbjéből nagy területek s néha az egész ország kedvelt népdala. Olyan műhelyfolyamatokba láthat itt bele a népzene-kutató, amilyenekről azelőtt sejtelve sem lehetett. — Hozzá kell tennünk, hogy az új népdalnak e kibontakozási és felnövekedési tendenciáját ma szervesen kiegészíti és támogatja egy »ellenkező irányú« mozgalom, a hivatásos zeneművészet tervszerű törekvése a nép felé, *tömegdalok* formájában.

Harmadiknak említettük az intonáció átmeneteit. A mi számunkra viszonylag ez a terület a legismerősebb, hiszen módszereit — úgy ahogy — a régebbi zenetudomány is ismerte. Azt, hogy egyes melódiákat kik és hányszor dolgoztak fel műveikben, valóban megtaláljuk régebbi tudományos kimutatásokban is. De csak most derült ki igazán, mennyire fogyatékos és mennyire felületes volt mindeddig az ilyenirányú zenetörténeti munka. Fogyatékos volt mennyiségileg, — hiszen épp a nagy európai klasszikus mesterek művészetének beható megvilágításával maradt leginkább adósunk : éppén Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven zenéjének népi kapcsolatairól tudtuk meg mind-

eddig a legkevesebbet. És felszínes maradt ez a kutatás minőségileg is, mert hiszen népi dallamok átvételét, feldolgozását nem elég statisztikai számokkal megállapítani; ahogyan Rabinovics imént idézett fejtegetésében helyesen hangsúlyozza: még sokkal fontosabb az ilyen felhasználás szellemi légkörének, háttérének, művészi szándékának, állásfoglalásának megállapítása. Szomorúan jellemző, hogy három évvel ezelőtt, amikor Bach János Sebestyén halálának kétszázadik évfordulóját ünnepelte a zenetudomány, minálunk idehaza, de német kortársaink között is meglepő újdonságnak hatott, ha Bach művésztének népi vonatkozásait kezdtük számonkérni a kutatóktól. S talán még elképesztőbb, hogy Haydnnal, Beethovennel és Schuberttel kapcsolatban sem áll jobban a helyzet; aminek nyilván az a magyarázata, hogy a múlt század második felében — száz évvel Herder után! — az alapvető zenetörténeti kutatásokat végző tudós-nemzedéknek és tudós-körnek már igen kevés érzelme volt a népzene és a népi kapcsolatok iránt. 1880: gondoljunk Wagner megtorpanására, Brahms ellenzékbe-szorulására, Liszt elsötétülésére, Verdi elmagányosodására; a nép s a vele szövetkezett nagy művészet ellenségévé fordult kései kapitalizmus kora ez. A történeti és kritikai tudományok jórésze, mintha megijedt volna tulajdon eredményeitől, főleg pedig az előző tudósnemzedék szélesebb távlatú munkásságától, amolyan görcsös arisztokratizmust választott életelvéül. Valósággal feltűnő, hogyan vonult vissza a népi tájékozású egészségesebb zeneérzék a teljes nyugati kutatásban még inkább az 1900-as évek óta; azok a fiatalabb kortársaim, akik az 1920—30-as években, mint magam, német egyetemeken végeztek tanulmányaikat, egyértelműen tanúsíthatják, mily idegenkedéssel fogadták legjobb tanáraink és kollégáink is a mi idevágó nyugtalanító kérdéseinket, azoknak a tapogatózásait, akik már Bartók és Kodály iskolájából, az ő szempontjaik ismeretében indultak külföldi tanulmányútra. — A klasszikus zene ilyenirányú megvilágítása mindenesetre egyik legsúlyosabb tartozása a világ mai zenetudományának. Említsük meg, hogy az orosz klasszikus mesterekre vonatkozólag példamutató munkát végzett ezen a téren *Brjusova* monográfiája, »Az orosz népdal a klasszikus orosz és szovjet zenében« (1948); követői között pedig olyan értékes kezdeményezéseket tartathatunk számon, mint E. H. *Meyernek*, a kitűnő berlini kutatónak tavaly magyarul is megjelent Beethoven-tanulmányát. A behatóbb ezirányú munkát azonban egyelőre még a jövőtől kell várunk.

Negyediknek említettük a *forma* átmeneteit, helyesebben azokat a szerkezeti módokat, ahogyan a népköltészeti termék alapjává és anyagává lehet a nagyobbszabású, »hivatásszerű«, személyes műalkotásnak. Ha ilyen szempontból futólagosan végigtekintünk az európai irodalom és zene történetén, szinte önként kínálkozik, hogy a formateremtésnek, a nagy formák születésének négy- vagy ötféle típusát különböztessük meg. Talán leginkább így j elölhetjük meg őket: *beépítés*, *rögzítés*, *összefűzés*, *kifejtés*, és végül külön kategóriaként: *intonációs kibontás*. Mindezek a típusok természetesen távolról

sem jelentenek egymástól élesen elkülönülő módozatokat, inkább csak a szerkesztés legfőbb eljárásait, folyamatokat, amelyek egymást szüntelenül áthatják, sőt egymás nélkül alig is képzelhetők. Néhány példa mindezt világosabbá teheti. Szovjet irodalomtörténészek (Tronszkij, Gornung, Szergejev és Szokolov) nyomán csak nemrég mutatott rá *Trencsényi-Waldapfel* Imre a homéroszi eposzokba beleépült népi énektípusokra. Valóban, a népi sirató, a hősdal és a históriás ének, melyek kezdeti fokon alig válnak el egymástól, de később mind önállóbb utakra térnek, — vagy hozzájuk hasonlóan a nászdal, az aratódal, a munkadal, a csatadal, a varázsének és a zsoldár, — könnyen válnak az irodalmi-zenei fejlődés során nagy művészi koncepciók alkatrészeivé vagy összetartó alapjává. Az ótestamentumi teremtés- és honfoglalástörténet vagy az Énekek Éneke, az Edda és a Kalevala, az Ilias és az Odysseia nyilván részben beépítés, részben összefűzés és részben kifejtés útján alakultak a maguk népi előzményeiből. Az úgynevezett naiv eposz így önmagában jelképesen példázhatja azt a történelmi fordulópontot, azt a műfajt, mely a névtelen közösségi alkotásból átível a személyes és öntudatos alkotás területére. Arany János híres felismerése, hogy »a valódi eposzt nem írják, az valamely nép közös költeménye«, — csak itt és ilyen értelemben válik világossá. A zene története ugyancsak bőségesen ismeri az idevágó példákat. A XVII. századi olasz opera nagy siratójelenetei elképzelhetetlenek a XVI. század olasz népies ponyvairodalmának »siralmas énekei«, pianto-i, lamento-i nélkül. Haydn akárhány szimfónia-tétele, Musszorgszkij nagy drámai jelenetei sokszor egy-két népi dallam kifejtéséből alakulnak. Maga az összefűzés technikája persze más és más: a legkülönbözőbb koncepciók lehetőségeit tárja fel. Említsünk itt csak néhány találmányra kiragadott példát. A XVIII. századi angol »Koldusopera« és francia meg német kortársai: a Lesage-féle párizsi vaudeville, a Sailer- és Hiller-féle »Singspiel«, alig mennek túl népdalok és utcai rigmusok operettszerű összefűzésén; az 1760-as évek Zrunek György nevéhez fűződő gyöngyösi pásztormiséi (melyekben két angyal, Menalka és Miklós mellett »bíró uram« meg egy pásztor az énekes szereplők) a karácsonyi mise formáját tisztán népének, népdalok egybefűzésével és stilizálásával igyekeznek megszerkeszteni. És mindezekről mily hallatlan távolságban, mégis fejlettebb testvérükként, hogyan építi fel Kodály Székelyfónó-ja 1932-ben a magyar népi zenedrámát, népi dallamok szimfonikus összefűzése és felfokozása útján!

A formálás átmeneti típusai között említettük a rögzítést is. Ez a folyamat a zene történetében még jóval fontosabb, mint az irodalom számára. Itt ugyanis az előadás rögtönzészerű elemei, azzal, hogy fokozatosan átalakulnak rögzített stíliser, formai és apparátusbeli elemekké, a zenei nyelv fontos tényezőiként nyerne új, kötelező, konstruktív jelentőséget. Utalhatunk itt arra, hogy a zenei ornamentika írásbafoglalása, a zene pillanatnyi életnyilvánulásainak szigorú megkötése csak igen-igen lassan ment végbe és csak nagy fenntartásokkal sikerült. Az átmenet hosszú ideig eltarthat: a verseny-

műben még a XIX. század első felében is rögtönzik a kadenciát, a szólóhangversenyeken való rögtönzés szinte csak napjainkban szűnt meg teljesen, — a dallamvonalat a régi muzsikában önkényesen cifrázták (akárcsak máig a népi előadók) s az ilyen szabad változtatgatások ellen még a múlt század közepén is küzdeniök kellett a karmestereknek; a tempó és dinamika pedig, a leggondosabb előírások ellenére, máig ingadozik művészeink előadásában. De még fontosabb, amit a zene épp formai téren köszönhet a rögtönzésszerű elemek rögzítésének. Gondoljunk mindenekelőtt a variációra, keleti és nyugati zene máig közös formaelvére. A rondóforma kialakulása éppoly elképzelhetetlen a népi táncdal bizonyos élő változatainak megragadása nélkül, mint ahogyan az ókori antifóna és responsorium is csak egyes rögtönzött, élő előadásformák megkötéséből érthető, — ahogyan a kánon egy előadásbeli különösség állandósulása, ahogyan a renaissance ostinato-táncai nem egyebek a régi utcai énekesek sajátos rögtönzéseinek rögzítésénél, s ahogyan a concerto műfaja sem egyéb, mint az együttes népi muzsikálás egy improvizatív elemének, a szólista és a zenekar felelgetésének, váltakozásának művészi kikristályosodása. Valahányszor a rögtönzésszerű hangvétel felbukkan e klasszikussá vált nagy formákban, mindannyiszor érezzük a népi háttér megelevenedését is: Bach, Händel és Vivaldi ilyen pillanatokban sokkal közelebb állnak népi elődeikhez, mint szándékosan vulgarizáló kisebb művész-kortársaik, bizonyosságául annak, hogy *a nagy alkotóművész, a maga személyes és bonyolult mondanivalójában is, újra meg újra visszatalál a nép alkotásmódjához.*

Utolsó, legösszetettebb típusként említettük az intonációs kifejtés lehetőségeit. A művek, melyekre ezzel a kifejezéssel utalunk, már túl vannak az átmenet minden fokozatán, már mindenképp a személyes alkotás területére tartoznak, de hangvételükben, irányukban, szellemükben, állásfoglalásukban tükrözik a közösséget, melyből felmerültek s melynek hangot adtak. Jókai regényeinek java mögött még ott áll a magyar népmese, a Toldi mögött a magyar históriás ének, a Kékszakállú herceg vára és a Fából faragott királyfi mögött a magyar népballada. A nép hangja nem »oratio recta«-ként van jelen e művekben, hanem bonyolult áttételeken keresztül, egyéni, különleges hangsúllyal, öntudatos és szövevényes művészi formák rendszerébe ágyazottan; a közösség mégis magára ismerhet bennük és magáénak vallja őket, annak tudatában, hogy végső soron azok is belőle fakadtak és hozzá térnek vissza.

IV

Amit már most valamennyi említett típusról és formáról összefoglalólag el kell mondanunk: a népi művészetnek a hivatásszerű műalkotásba való átívelésével egyben megtörténik az átmenet az írás nélküli gyakorlatból az írásosba, az ösztönösből a tudatosba, a körvonalazó technikából a véglegesbe, a személytelenből a személyesbe. Itt is hangsúlyozzuk, hogy az átmenet

hosszú ideig, esetleg évszázadokig eltart s közbeeső fokai a legkülönbözőbb értékű és sajátosságú műalkotásokat hozhatják létre. Emlékezzünk itt arra a rendkívül tanulságos, sok mindent megvilágító fokozati rendre, amelyet Arany János állapított meg nevezetes, posthumus tanulmányában, »A magyar népdal az irodalomban« címűben. »Első időszak«-nak nevezi itt azt az állapotot, amikor »öntudatlan, nyelvkénytelenségből s általános dalösztönből vegyül népi elem, népi hang, a magasabban tartani szándékolt költeménybe«. Második időszaknak, amikor »a dal formáját keresi az író, az idegen példa vagy nagyon idegen neki, vagy nem képes mozogni benne, s a népdalhoz hajlik, fél akaratlanul, fél öntudattal«. Harmadik időszaknak, amikor »bizonyos műveltebb faja az iskolások dalának keletkezik, mely a sajátképi népdaltól elüt«, — amikor »költők kivételesen *leereszkednek* a népdalhoz«, amikor a népdalt »mint genre-t kezdik művelni, — a népet *magukhoz* s a műköltészet felé, *emelni* akarják«. Végre a negyedik időszak, mikor »a költő, leereszkedés és fölemelés nélkül, az igazi népdalok hasonlatára akar népdalt szerezni«. Tehát — így foglalja össze Arany mindezeket a fejlődési fokozatokat : »1. A nép-elem, mint önkénytelen vegyülék. 2. A nép-elem, mint a dalformához nélkülözhetetlen segédeszköz. A nemzeti dalforma alakulásának kezdete. 3. A nép-dal tárgyiasan, mint *curiosum*, melyhez a költő *leszáll*. 4. A nép-dal tárgyiasan, mint genre, melyet *emelni kell*. 5. A nép-dal, tárgyiasan — néha alanyiság maszkjával is — tisztán, mint műforma«. Ezt a fejlődési vonalat Arany nagyjában a XVI. századtól a XIX. századig rajzolja meg ; az utolsó stádium, amelyre utal, az ő korának, Petőfi és Arany korának magyar költészetét jelenti, a nemzeti klasszicizmust, amelyben a költő teljes azonosulással, mint Arany mondja : »leereszkedés és fölemelés nélkül«, teszi magáévá a népköltészet hangját.

A magyar zene történetében ilyen logikus és rendszeres fejlődés vonalát nehéz volna megállapítani. De kétségtelen, hogy a XVI. századtól kezdve nem egy figyelemreméltó kísérletet ismerünk a magyar művészi zene emlékei között, kísérleteket a népi dallam tömör formájának megközelítésére egyfelől s a népi dallam szűkszavúan zárt formájából való kilépésre másfelől ; tehát kísérleteket a népivel kapcsolatban maradó szélesebb művészi formák kibontására. Hadd említsünk itt néhány idevágó típust. Első helyen mutathatunk rá a Balassi-formára, mely az ismeretlen régi magyar dallamszerzők invencióját alapjában népies, de kereteiben a népdalon túlmenő művészi formára ösztönözte. Az első ilyenjellegű kísérletekkel már a XVI. században, Balassi századában találkozunk s legmegragadóbb idevágó dallamemlékünk épp Kodály Zoltán népdalgyűjtéséből ismeretes : a »Magas kősziklának« klasszikusveretű, híres dallama ez. Van egy nem méltatlan párja a XVII. századi kéziratokban is : a »'Egnap gróf halála« kezdetű ének melódiája. Megemlíthetnénk még néhány históriás dallamot, de ezeknek szerzői nagyobb részét nem jutottak túl a népdalszerű formai kereten, csak dallamfordulatokban érkeztek új, itt-ott gazdagabb eredményekhez. — Második típusként említhetjük a XVI—XVII. század

jellegzetes magyar táncformáját, a hajdútáncot vagy ungarescát, melyben ugyancsak félreismerhetetlen a kettős kapcsolat : a népi tánczenével egyik, s a magasabb műzeneformákkal a másik irányban. Harmadiknak a XVII—XVIII. század néhány elszigetelt, de igen figyelemreméltó dallamkísérletét sorolhatjuk ide, amelyek hol a régi, hol az új magyar népdaltípusból kiindulva, mindig szövegformáktól inspiráltan jutnak összetettebb, bonyolultabb, többnyire ingó, de színesebben és szabadabban mintázott szerkezetekhez. Ilyen a XVII. század virágénekei közül a »Térj meg bujdosásidből«, a XVIII. század kollégiumi diákdalai közül a »Beborult régi napom fénye« szövegű dalkompozíció. (Utóbbi már elképzelhetetlen az időközben hozzánk beáradott idegen dalformák ismerete nélkül.) És végül itt említhetjük meg azt a mind gazdagabb rétegeződésű formatechnikát, mely a XVIII. században meginduló ú. n. verbunkos-irodalmat jellemzi, megint csak szoros kapcsolatban a népi tánc- és dalformákkal egyik oldalon, s a magasabb műzenei szerkezetekkel a másikon.

(Példák)

Mindezek a kísérletek a népből és népiesből kinövekvő, bonyolultabb formák kialakítására, különös időszerűséget nyernek ma, amikor zeneszerzőink tömegdal-mozgalma hasonló értelemben igyekeznek a népzeneből (sokszor egy inkább csak elképzelt új népzeneből) *kiindulni*; történetileg azt bizonyítják, hogy a régi magyar zene viszonylag egyszerű, egyszólamú dallamvilágában sem hiányzott a hajlam, a lehetőség, a »szándék« az Arany Jánostól jellemzett fejlődési folyamat megindítására. Sokféle, bonyolult oka lehetett, amiért a fejlődés itt távolról sem mutatja az Arany-féle koncepció egységes és világos vonalát. Mégis rámutathatunk, hogy ennek az útvonalnak két döntően jellemző fázisa : a népdalhoz, mint »genre«-hez való »leereszkedés«, és a népdal hangján, mint a művész természetes anyanyelvén való megszólalás — tehát mondjuk : az út, amely Csokonai népiességétől a Petőfiéhez vezet — a mi zenei fejlődésünket is jellemzi az utolsó másfélszáz év folyamán : XIX. századi, majd XX. századi mestereink művészetében. A két fázist szinte előre kijelölt, természetes útvonal köti össze, — s mégis forradalomnak kell megráznia a nemzet, az ország, a társadalom testét, hogy az első után a második létrejöhessen.

V

Beszámolóink végére érve, hadd foglaljuk össze az elmondottak tanulmányát, elsősorban a zene társadalomtörténeti kapcsolatainak szempontjából.

Főleg három tanulság kínálkozik itt számunkra. Az első az irodalmi rögzítés megjelenését, a műköltészet területére való végleges »átlépést« illeti. Trencsényi-Waldapfel Imre akadémikusnak az Ilias új fordításához írt előszavában olvassuk a következő, számunkra is figyelemreméltó megállapítást :

»Ugyanazon a határvonalon, ahol az ősközösségi rendből az osztálytársadalom kibontakozik, különül el a nép költői szájhagyományától az irodalom, de olymódon, hogy a költői szájhagyománynak egész addigi fejlődését feldolgozza magában«. Nyilvánvaló, hogy ezt a zenéről ilyen konkrét pontossággal nem mondhatjuk el: ott az a folyamat többször megismétlődik, sőt azt merném mondani, szakadatlanul megújul, tehát nem *egyetlen*, meghatározott társadalmi átmenet függvénye. Inkább valamiféle folytonos társadalmi áramlást tükröz, amely persze meggyorsul és kiélesedik a társadalmi formaváltások mesgyéin, válságok, betörések, elárasztások, felszökések és alámerülések alakjában. Néha — ritkán — robbanásszerű ez az átalakulás, sokkal gyakrabban állandó szivárgás- és infiltráció-jellegű, — időszakonként pedig, mint mondtuk, meggyorsul és élesebb hangsúlyt kap. Ha tehát annak a nevezetes folyamatnak, amikor a szájhagyományszerű költészet írásos-személyes-tudatos költészetté alakul, társadalmi háttérét keressük, nem nyomozhatjuk azt egyedül az ősközösség és az osztálytársadalom határvonalán, ahol nyilván először, de nem utoljára jelentkezett, nem azonosíthatjuk pusztán és egyesegyedül az osztálytársadalmi rend első kibontakozásával, hiszen később, az osztálytársadalmak életében is szembetűnő példái akadnak. (Hogy csak egyre hivatkozzunk: Magyar- vagy Oroszországban a feudalizmus világa a népi kultúra életformája tekintetében az írásnélküliséget, a polgári műveltség a kezdődő írásbafoglalást, a bontakozó szocializmus az írást teljesen birtokbavevő tömegműveltséget jelenti.) Rámutathatunk itt többek között a *nemzettévalás* döntően jelentős újkori folyamatára, mint amely a zenei hagyomány formája és értelmezése tekintetében is új helyzetet teremtett. A zene történetében tehát azt a roppant változást, melyet a szájhagyomány világából az írás világába való átlépés jelent, inkább teljes általánosságban *minden* régi társadalmi rend elsúlylyedéséhez, *minden* újnak akár részleges, esetleg helyi kibontakozásához szeretném kapcsolni, amikor az új, írásbafoglalt művészet valóban az addigi szájhagyomány gazdag és tudatos örökösének vallhatja magát.

A második tanulság ugyanezzel a folyamattal függ össze. A szovjet kutatók eredményei rámutattak, hogyan léphet át a szocialista forradalom hatása alatt egy régi, sokáig megrekedt, még a nemzeti szervezetre maradványait őrző írásnélküli népköltészet hirtelen, *szinte minden átmenet nélkül* az új, írásos-személyes-öntudatos, szocialista jellegű népköltészet területére. Ez természetesen sokkal nagyobb megrázkódtatást jelent a régebbieknél, — de a Jarkov, Dzsambul, Sztalszkij és Toktogul-féle kiadványok mindennél szemléletesebben, új fényben mutatják be egyben a népköltészet halhatatlan erejét és egységét, a maga tartalmi és formai átváltozásaiban.

Harmadik tanulságunk megint csak általános jellegű. Nyilvánvaló, hogy az ösztönös közösségi megnyilatkozásból *állandóan* és mindenütt kifejlődően s kiemelkedően van a tudatos művészi alkotás. Sikerül-e valóban kibontakoznia, — ez már a sajátos viszonyokon múlik. Kétségtelen azonban, hogy nép-

művészet és tudatos, »hivatásos« művészet kapcsolata később is szoros és kölcsönös minden valóban teremtő időszakban ; mindig csak hanyatló időszakok, hanyatló társadalmi osztályok vesztik el, s e kapcsolat elvesztése épp egyik legfőbb jele széthullásuknak és pusztulásuknak.

Szóljunk befejezésül arról is, ami a mi magyar népdalköltészetünk számára az elmondottakból adódik. Népművészetünk, mint népünk egész műveltsége, korszakos átalakuláson megy át napjainkban. Az új formákat, új eredményeket még csak derengő körvonalaikban látjuk, de az irány, amerre a fejlődés halad, kétségtelen és napról-napra világosabb. Mialatt népzene-tudományunk olyan buzgalommal, olyan lehetőségekkel fog a munkához, mint eddig soha, s máris olyan eredményekre mutathat rá, aminőkről százötven év óta legfeljebb csak álmodhatott, — mialatt a népi együttesek, az országos és helyi kulturális versenyek szinte máról-holnapra felszínre hozzák s a tudományos vizsgálat előterébe állítják nemcsak a régi, személytelen népdaltermést, hanem a közösségből kilépő új, egyéni népdalköltészetet is, — mialatt népzene-szek és népdalköltők szerepének megvilágítása új fejezetet készül nyitni egész tudományunk történetében : egyre világosabbá válik számunkra a magyar népköltészet fejlődésének az eljövendő szocializmusban megnyíló útja is. Világossá válik a hivatásos és a népi, a személyes és a közösségi művészet fokozódó közeledése, összehajlása s talán összenövése az elkövetkező fejlődés során ; világossá a város és falu, a paraszti és munkás-életforma határainak fokozódó elmosódása egy újszerű, szerves integrálódás jegyében; és világossá a népművészet mindjobban kibontakozó új fogalma is, abban az új világban, ahol a népi és a hivatásos műalkotás közös, egyetlen létrehozója, gazdája és közönsége a dolgozó és teremtő nép lesz.

HOZZÁSZÓLÁSOK

BARTHA DÉNES:

Szabolcsi B. előadása a tőle megszokott alapos, mélyenszántó és szellemes módon világította meg a felvetett alapvetően fontos kérdések csoportját. A hozzáértő minden sorában, minden mondatán jól érezte, hogy mekkora anyagismeret, milyen aggályos felelősségérzet vezette minden egyes mondatának megfogalmazásában. Ez mindenképpen indokolt is volt — hiszen igen súlyos és felelősségteljes elvi kérdéseinkről volt szó.

Azt hiszem, nemcsak a magam, hanem szinte valamennyi kartársam véleményének adok hangot, amikor megállapítom, hogy zenetudományi-szakmai szempontból Szabolcsi B. alapvető téziseinek mindegyike teljes összhangban áll a haladó szellemű zenetudományi kutatás eredményeivel és arra hivatott, hogy azt jelentős lépéssel vigye előbbre. Hogy a felvetett átfogó kérdések problematikáját egy alig félórás előadás keretében teljesen kimeríteni nem lehetett, ő maga megmondta s a dolog természete szerint ez alig is lehetne másként. Magam természetesen még kevésbé vállalkozhatom ilyenre a hozzászólás rövidre szabott keretében. Így hát arra szorítokozom, hogy Szabolcsi B. gondolatainak némelyikét (olyat, amelyet zenetudományi elvi szempontból különösen jelentősnek tartok) megkísérlem kissé részletesebben kifejteni, kibontani, egy-egy ötlettel, adattal kiegészíteni.

Előadásának első szakaszában Szabolcsi idézte Jeliszejev szovjet zene-kutatónak »A zene nyelvezetéről« című, a Szovjetszkaja Muzika 1952. évfolyamában megjelent tanulmányát. Érzésem az, hogy ebből a kiváló dolgozathól még több tanulságot is aknázhathatunk ki a magunk számára. Az előadásban idézett megállapításon túlmenően Jeliszejev cikkének egyik fő tanulsága az, hogy a zene nyelvezetének kutatását mindenekelőtt a *dallam* sajátosságainak megfigyelésére és vizsgálatára kell építeni. A cikk két fontos idevonatkozó mondatát szószерint idézem: »A zenei nyelv fejlődésének tanulmányozásakor főleg a melosszal és a melosz fejlődésével kell foglalkoznunk, mivel a zenei kompozíció alkotásának alapvető eszköze: a dallam.« És tovább: »A zenetudósok figyelmét még ma is elkerüli a zene kifejezési formáinak történelmi értelemben vett fejlődése és gyarapodása. Bizonyos eredményeket ugyan elértünk a harmónia-nyelv és a zenei formák történetének tanulmányozásában, de a zenei nyelvezetben nem ez a legfontosabb. *Magának a dallamnak a fejlődése, a zene intonációs szerkezetének gyarapodása egyik vagy másik nép történetében — ez az, amivel különösen foglalkozniok kell a zenetudósoknak*« (kiemelés tőlem, B. D.).

Jóleső büszkeséggel mutathatok rá, hogy az, amit Jeliszejev itt joggal reklamál, számonkér a nyugati zenetudománytól, a magyar zenetudományi kutatásban — elsősorban Kodály Zoltán útjelzése nyomán — már folyamatban lévő munka és olyan tudományos teljesítménnyel dicsekedhetik, mint Szabolcsi Bence »A melódia története« című nagy munkája. Kultúrpolitikánknak és tudományos propagandánknak bizonyos lanyhaságát, nemtörődömségét mutatja, hogy a szovjet kutatók előtt 1952-ben — megfelelő fordítás híján — ismeretlen maradhatott a magyar zenetudománynak ez az 1950-ben megjelent publikációja.

Jeliszjejev cikkének egy másik fontos passzusa a zenei nyelvben végbenemő stílusváltozásokról szól; kiindulópontja Sztálin nyelvtudományi munkájának idevonatkozó megállapítása: »A marxizmus azt tartja — mutatott rá Sztálin elvtárs — hogy a nyelv átmenete a régi minőségből egy új minőségbe nem robbanásszerűen, nem a meglévő nyelv megsemmisülése és új nyelv keletkezése, hanem az új minőség elemeinek fokozatos felhalmozódása útján, következésképpen a régi minőség elemeinek fokozatos elhalása útján megy végbe.« Ehhez fűzi Jeliszjejev a maga zenetudományi következtetését: »Hasonló folyamat játszódik le minden nép zenei nyelvvezetésében. Évszázadokon át fejlődve, a zenei nyelv fokozatosan bővíti kifejezési lehetőségeit. A nyelv gyarapodásának, az új intonációs elemek, az új harmóniak, hangszínek felhalmozódásának ezt a folyamatát *egy ellentétes folyamat* is kíséri; egyes elavult kifejezésmódok fokozatosan elhalnak. (Tökéletesen meggyőződhetünk erről, ha összehasonlítjuk pl. a Glinka előtti korszak orosz románcának kifejezőeszközeit a múlt század 60—70-es éveinek kifejezőeszközeivel.) — Ilymódon tehát bármely korszak »zenei szótárának« egy bizonyos része elhal, elhull, helyébe újabb »szavak« lépnek.«

Jeliszjejev itt a zenei nyelvkincs történeti kutatásának egy eddig szinte teljesen elhanyagolt fontos területére hívja fel a figyelmet: az olyan zenei-nyelvi kifejezőeszközök vizsgálatának fontosságára, amelyek bizonyos idő múltán elveszítették eredeti jelentésüket, hatóerejüket és ezzel formálissá, triviális, banális formulává váltak. Aránylag sokan foglalkoztak már a zenei nyelv különböző korokban történt g a z d a g o d á s á n a k kérdésével, az újonnan meghódított kifejezőeszközök feltűnésének a vizsgálatával, míg a vele párhuzamosan haladó ellentétes folyamat: a zenei nyelvkincs elavult, elkopott elemeinek fokozatos elhalása, eddig szinte teljesen feltáratlan terület. Pedig hogy ez a kérdéscsoport nemcsak elméleti, akadémikus érdekű, hanem pl. a zeneszerzés tanításában nagy gyakorlati-pedagógiai fontossága is van, alig szorul bizonyításra. Ha szabadna a saját pedagógiai praxisunkból példát felhoznom: a Zeneművészeti Főiskolán folyó zenetörténeti tanításban évek óta soha sem mulasztjuk el, hogy hallgatóinkat rávezessük a tárgyalt kor zenei nyelvének időtálló, ma is kifejezőnek, beszédesnek érzett elemei, másfelől a banálissá, elkopottá vált, elhalásra ítélt elemei közt való különbségtéves fontosságára, — hiszen végeredményben ettől függ, ezen múlik a zenei intonáció kérdésében való ítéletalkotás lehetősége.

* * *

Szabolcsi Bence előadásának második szakaszában pontos és mindnyájunk által élményekkel tanúsítható helyzetképet rajzolt arról, hogy az 1900-as századforduló nyugati zenetudománya milyen szkematikusan, mereven elválasztotta, szembeállította egymással a (hivatásszerű) műzene és a népzene területét és arról is, hogy mekkora felszabadulást jelentett idegenben képzett sokunk számára Kodálynak az 1941. évi híres cikkében oly mesterien kidolgozott iránytmutató állásfoglalása, mely a két nagy zenei terület alapvető egységét, — történeti és aktuális jelenbeli egymásraultaltságát fejtette ki perdöntő okfejtéssel. A kettejük, számunkra klasszikussá vált megállapításaihoz alig lehet valamit is hozzátennem. Talán csak ezt a csekélységet: Kodály ama megállapításához, hogy »még a legnagyobb mesterek kezdőművei is csak utánpótlások...« hozzátehetjük még azt, hogy a régebbi korok mindenfajta művészeti pedagógiája valósággal rászorította erre a fiatal művészeket:

hiszen nemcsak a zenében, hanem éppúgy a képzőművészetben és az iparművészetben is a művészi nevelőmunka javarésze elismert mintadarabok egyszerű másolásából állt, — ha éppenséggel ki nem merült benne. Hogy csak a zenénél maradjunk: Bach Sebestyén művészi fejlődése elképzelhetetlen az ohrdrufi, lüneburgi, arnstadti, mühlhauseni, sőt még a weimari évek tömérdek másoló- és kivonatoló munkája nélkül (gondoljunk csak Bachnak már kész, érett mester korában Vivaldi s más olasz mesterek concertoi nyomán készített átírat-sorozatára).

Amit Szabolcsi B. a népzeneből merítő új zenei stílusok születéséről, a népzenei elemek lassú felgyülemelésének és végül való áttörésének folyamataról, Pergolesiről, Haydnról, Verdiről, Erkelről és Lisztről, Glinkáról és Musszorgszkijról itt elmondott, mindazt szívünkben, szívünk szerint mondta; meggyőződésem, hogy elvi megállapításai haladó zenetudományunk időtálló közkincsévé lesznek. Itt különösen értékesnek és mai zeneszerzőink tekintetéből is elgondolkoztatónak, megszívlelendőnek érzem azt a megállapítást, hogy a népzene típusainak, kifejezőeszközeinek a hivatásszerű műzenébe való beépítése a zeneszerző számára egyáltalában nem felelőtlen kényelmet, valamiféle könnyebbséget, hanem éppen megfordítva: fokozott felelősségvállalást, keményebb munkát jelentett és hogy a legnagyobb mesterek: egy Haydn, Mozart, Schubert is csak hosszas fejlődés, odaadó, felemésztő, hallatlanul koncentrált munka árán jutottak el ahhoz a stílusukhoz, amelyet a szó legnemesebb, legkorszerűbb, leghaladóbb értelmében a nép művészetének: művészivé emelt, stilizált népzeneinek nevezhetünk. Igen meggyőzőek e tekintetben a népzenei stíluselemek beolvasztásának Szabolcsi előadásában tanulságosan elhatárolt minőségi fokozatai, melyeket az előadó a »*beépítés, rögzítés, összefűzés, kifejtés és az intonációs kibontás*« terminusokkal oly érdekesen jellemzett (ezzel kapcsolatban megvallom, hogy ezt a felosztást kissé túl aprólékosnak, szkematizálónak érzem, így pl. az utolsó kettőt konkrét esetben alig-alig tudjuk szétválasztani; különben Szabolcsi maga figyelmeztetett az átmenetek, a keveréktípusok nagy szerepére).

Nyilvánvaló, hogy az előbb említett nagy klasszikus mesterekre (különösen legnagyobb szabású, legérettebb műveikben) éppen a legmagasabb rendű felhasználási mód: a kifejtés és az intonációs kibontás a leginkább jellemző (különösen szembeűnően pl. Haydn vagy Schubert esetében); ez pedig a zeneszerző részéről az érettségnek, a művészi öntudatnak és a koncentrációs képességének egészen rendkívüli fokát követeli.

E jelenség másik oldala viszont az, hogy az ilyen művekben a népi intonáció elemeinek, sajátosságainak a felfedezése és kimutatása is egészen speciális beleélő készséget, úgy mondhatnók »intonációs éleshallást« követel a kutatótól. A nyugati zenetudománytól erre való nevelést alig kaptunk. Legtöbbünk fülét Kodály Zoltán iskolája nyitotta fel e tekintetben.

A századforduló idejének nyugati zenetudománya erre a fajta kutatásra valóban nem volt kellően felkészülve. Az akkor leginkább uralkodó pozitivisták irányzat (legkiválóbb példája Wyzewa és St. Foix híres Mozart-monográfiája) nemcsak azért hanyagolta el a klasszikus műzene népi kapcsolatainak felkutatását, minthogyha a népzene valamiképpen lenézte volna (ez már csak azért sem lehet, mert hiszen javarészt ugyanebben az időben jött létre a nemzetközi folklorisztikus anyaggyűjtés jelentékeny része), hanem talán azért is, mert a népzene felhasználásának csak a legprimitívebb, idézetszerű módszerét ismerte fel és ismerte el (az olyanokat, mint pl. az orosz témák Beethoven

Op. 59. Razumovszkij quartettjeiben). Ilyen alapon pedig éppen a zene nagy klasszikusainál csak kevésre megyünk (még Musszorgszkijnál is). Vajjon melyikünkön nem lett úrrá bizonyos kielégületlenség, csalódás érzése, amikor az 1952-ben lezajlott Beethoven évforduló alkalmával átolvastuk a német demokratikus köztársaság egyik előkelő zenetudományi pozícióját betöltő tudásának, E. H. Meyernek »Beethoven és a népzene« című, magyarra is lefordított tanulmányát, amely igen sok periferikus jelentőségű kisebb mű tematikájának népzenei szempontú vizsgálata mellett sajnálatos módon adó-sunk maradt éppen a legnagyobbbszabású, leginkább a nagy tömegekhez szóló zeneművek, pl. a szimfóniák zenei nyelvében a népi vonatkozások, az intonációs sajátosságok vizsgálatával?

Hasonlóan problematikus és pontos dallamösszevetések útján kellően még fel nem derített kérdés *Bach Sebestyén* és a népzene kapcsolatának a problémája. Ösztönszerűen mindnyájan érezzük Bach művészetének mélységesen népi gyökerű mivoltát; tudjuk, hogy a legőszintébben egynek érzik magát német népével és annak legmélyebb emberi érzéseiről, problémáiról szól. Ezt az ösztönszerű érzést azonban egyelőre nem sikerült megfelelő mennyiségű adattal, kutatással alátámasztani. Természetesen mindnyájan jól ismerjük a fiatalkori esküvői *Quodlibet* és a 35 évvel későbbi *Parasztkantáta*, javarészt szöszerei idézetek formájában megjelenő népzenei vonatkozásait. Ez azonban még csak zsánerszerű, leereszkedő népiesség és mind súlyát, mind mennyiségét tekintve Bach oeuvrejének inkább csak a perifériáján jelentkezik. A mélyebb, igazabb népi hangot, népi jelleget nyilván nem itt kell keresnünk. Hogy mely művekben és mily formában, arról ma még csak homályos sejtéseink vannak, — komoly, anyagszerű vizsgálat úgyszólván semmi. Bizonyos, hogy a népi kapcsolatok jónéhánya vallásos köntösben, a templomi tömegének, a korál formáját magára öltve jelentkezik. Ma már közhelyszámba megy az európai népi tömegmozgalmak hőskorából, Münzer Tamás és Dózsa idejéből származó koráldallamkines népi, tömegének-jellege. Ezen az alapon Bach sokoldalú korálhasználatát is a népdalfeldolgozás kategóriájába sorolhatjuk. Látnivaló, hogy éppen ezen a téren találkozunk a legmagasabbrendű feldolgozási módok: a *kifejtés* és az *intonációs kibontás* legművészebb és legfejlettebb formáival. — Hogy a Bach korabeli világi népdal és néptánc dallamtípusai (köztük itt-ott jellegzetes keleteurópai típusok) milyen mértékben és milyen formában szóltak bele Bach műzenéjébe, lényegében még felkutatásra váró, megoldatlan kérdés. —

Befejezésül megállok egy pillanatra az előadó egy másik idézeténél, amely Rabinovics szovjet zenetudós könyvéből való és megállapítja, hogy »a lényeg nem a népi melódia idézése, hanem az: mit ad hozzá a zeneszerző a magáéból, mit tud kihozni belőle?«

Úgy hiszem: ez a megállapítás mindenfajta népi dallam felhasználásának döntő kérdését, sarokpontját érinti. A zeneszerzőnek először önmagában kell tisztáznia: mit akar az adott helyen kifejezni a népi dallammal? Köz-helyet mondunk azzal, hogy a népdal felhasználása nem lehet öncél és semmi-képpen sem pótolja az önálló, egyéni mondanivaló hiányát. Úgy érzem, komoly segítséget nyújt mai zeneszerzőinknek, hogyha a népdal felhasználásának, intonációs kiaknázásának módját illetően is minél behatóbban tanulmányozzák a klasszikus mesterek műveit.

Összefoglalva: Szabolcsi Bence előadásában rendkívül nagy jelentőségű elvi kérdéseknek alaposan átgondolt, messze távlatokat nyitó megvilágítását

kapta a magyar zenetudomány. A jövő fogja megmutatni, mennyit tud kutatásunk ezekből az értékes útmutatásokból módszeresen kidolgozni és a magyar zenekultúra javára gyümölcsöztetni.

*

KODÁLY ZOLTÁN :

Hozzászólásom lényegét, mint Szabolcsi tagtársunk említette, már tizenkét éve elmondtam, ehhez ma keveset tudok hozzátenni. A kérdés tudományos tárgyalásra nálunk még nem érett meg. Majd ha a népzene egésze és a műdalok kritikai kiadása kézben lesz, akkor lehet hozzáfogni.

A néphez közeledő egyéni alkotás első feskéi (Arany második és harmadik kategóriája) a XIX. sz. derekán jelennek meg nálunk. Horváth Ádám saját dallamai többnyire idegenszerűek. A későbbi dallamszerzők közt sok az egynótájú: csak egy-egy daluk terjedt el. De sok olyat termeltek, ami máig él itthon és nem kisebbek tették világhíróvá feldolgozásaikkal, mint Liszt és Sarasate. Ennek »Cigánydalai«-ban rejtve lappangó Szentirmay és társai kiemelése a homályból, stílusuk elemzése lesz az első lépés. A M. T. Akadémia legközelebb már kiadja Szentirmay dallamait és ezt követni fogják másoké is. A rádió súlyos bűne, hogy bár folyton szerepelteti őket, nevüket elhallgatja, holott gondosan kiteszi minden nyúlfarknyi kozmopolita táncdarab szerzőjét is. Így magyar emberek művei világszerte a cigányság nimbuszát gyarapítják, nevük és magyar voltuk elsikkad. A nép ma már tudni akarja kinek köszönheti azt a dalt, amiben örömét leli.

A p h o n a s c u s (így nevezi Glareanus Dodekachordon c. művében 1547. aki csak dallamot tud kitalálni) és s y m p h o n e t a (aki csak meglévő dallamhoz tud többszólamú kíséretet írni) két külön ága a zenének. A teljes művészet ott kezdődik, ahol a kettő egyesül. Azt a népet lehet nevelni a symphonetáig, amely phonascusait annyira megbecsüli, mint a magyar. Ne csodáljuk, hogy symphonetáink idáig hidegen hagyták, műveikben nem igen ismerhetett magára, hisz jobbára idegen minták után indultak formában és tartalomban. XIX. századi phonascusaink is meglehetősen leszakadtak a hagyomány régi gyökereiről, de még mindig elég magyarok voltak arra, hogy a nép magáénak érezze művüket. Azonban a nép bármennyire felkarolta őket, máig kitarzott a hagyomány mellett és várta, hogy abból nőjön ki az a magasabb zene, melyet majd teljesen magáénak érezhet.

Minden összefügg. A zene élete egységes organizmus a falutól az Operáig s az ovodától a Zenei Főiskoláig. Ha egyik tagja nem jól működik, az egész megérzi. Művelt népet csak művelt zenészek tudnak teremteni. A közlekedő edények törvénye szerint velük emelkedik a nép is. Ezért volt évtizedes küzdelmünk zenészeink szakmai és általános műveltségének emeléséért. De a magyar népet csak magyar műveltségű zenészek tudnák emelni. Ebben még sok a hiányosság. A népzene még igen sok zenészünk számára terra incognita. Ezen még a Főiskola, most már hároméves, heti egy órás tanfolyama sem segít, ha különbeni zeneéletük a népzeneétől távol esik. Olyan zenész, akinek a népzene iránt nincs érzéke, csak olyan tehertétel a nemzeti tudatosság felé haladásban, mint a magasabb zene iránt érzéketlen tömegek. Mindkettő föl-számolásán egyszerre kellene dolgozni.

Az utóbbi munka főtere az általános iskola, ahol még ma is édes-kevés történik a nép zenei nevelése érdekében.

Ami a zeneszerzést illeti, kevesen tudják, és sohasem emlegetik, hogy már Erkel Ferenc elindult azon az úton, amelyen a zenét a nép felé, a népet a zene felé közelíteni lehet. Egész sor népszínmű zenéjét írta meg, népdalok felhasználásával. A Zenei Lexicon pótfüzete csak egyet említ, a »Zsidó«-t. Ezenkívül még négynek kézírata maradt meg a Nemzeti Színház könyvtárában. Jelenleg az Operában letéve.

Kár, hogy nem ment tovább. Túlságos nagynak látta a távolságot népdal és opera közt, hogysen áthidalására döntő kísérletet tett volna. Pedig e nélkül nem remélhető, hogy a nép és a magasabb zene valaha összekerüljön.

Hogy a nép hangját megszólaltassuk, előbb meg kellett ismerni, a falusi rezervációból, ahova az idegen befolyás nyomása elől menekült, újra a nemzet színe elé hozni, az egész nemzetet újra ráismertetni. Ez hosszú időt kívánt és ma sincs befejezve. Szerényen kell kezdeni, ha a nép hangját tovább akarjuk fejleszteni. Újra ott kellett kezdeni, ahol Erkel abbahagyta. Így lett a Székelyfonó, igazi kollektív mű, amelyben a symphoneta csak társszerző, afféle Homeros. Ezen a korszakon keresztül fejlődhetünk csak, — ha minden kedvez — olyan nagyobb egyéni művekig, amelyekben majd a nép is magára ismer, mert úgy érzi köze van hozzá, része van benne, olyan mintha maga írta volna.

LEGÁNY DEZSŐ »

Az elhangzott előadás, sokrétűsége mellett, oly markánsan összefogott, a felvetett szerteágazó problémák végső egysége annyira kétségtelen, hogy annak épületéhez mindössze néhány részlettel szeretnék hozzájárulni. Előre kell azonban bocsátanom két általánosabb szempontot, mintegy annak magyarázatául, miért ilyen s nem más részletekkel álltam elő.

Az egyik a népzene és a műzene viszonyának szorosabb megfogalmazását illeti. A műzene ugyanis korántsem annyira egyirányú, mint a népzene, amely mindig nagy összefogás és nemzeti stílus, forma vagy nyelv kialakítását eredményezi. Ezért a két fogalom vizsgálatánál elsősorban a műzenének arra az ágára kell összpontosítani a figyelmet, amely tudatosan vagy tudat alatt végeredményben nemzeti stílus vagy legalább is helyi kolorit kialakításának az igényével és vágyával lép fel, vagy nagy összefoglalást céloz. Kapcsolat elsősorban az ilyen műzene és a népzene között lesz, és ez akkor a legintenzívebb, ha nemzeti stílustörekvések és klasszikus leszűrés egymással találkoznak.

A nemzeti stílus megteremtését célzó küzdelem a múlt századok folyamán bármennyi ösztönzést vett is fel a fejlettebb nyugat zenei kultúrájától, Magyarországon és a tőlünk északnyugatra, északra és keletre fekvő országokban a jelenségek időpontjai, megnyilatkozási módjai és célkitűzései szempontjából annyi hasonlatosságot mutat fel, hogy ez a magyar zene történetének mélyebb megértésére parancsoló szükségyszerűséggel írja elő az említett államok zenei művelődésének tanulmányozását. Az említett országok zenetudósai a múltban mindig csak a távolibb nyugat felé tettek összehasonlításokat és a közvetlen határaiknál fekvő szomszéd a látókörükből majdnem teljesen kimaradt. Pedig ha az ideált, az átütő nemzeti stílus vágyát ezek az országok messzibbről is merítették, fejlődésük irányát és tempóját csak úgy tudják megérteni, a felvetődő számtalan mierttet csak úgy tudják megválaszolni,

a egymásra nagyobb gondot fordítanak. De ez az egybevetés mindaddig ingatag, amíg a vonatkozó társadalomtörténeti háttér alig tisztázott. Ezekben található meg a további kutatások második általános szempontját.

Ilyen meggondolások bírtak arra, hogy tárgykörünk kiegészítéséül felsoroljak néhány kevésbé ismert orosz zenetörténeti adatot, szomszédaink közül ugyanis eddig ott történt a legtöbb a műzene népi alapjainak a tisztázását illetőleg s egyúttal a lehetőségig szerves összhangban az orosz társadalom fejlődésével. Időnkint, inkább csak utalásszerűen térek majd ki a magyar zene történetének hasonló jelenségeire, minthogy ezek általánosan ismertek.

Az orosz művészi zene nemzeti vonásai először az 1770-es években kezdődő orosz operairodalomban kezdenek feltűnni, s itt mintegy 60 évnyi erőfeszítés után fokozatosan közelednek Szabolesinak ahhoz a végső konklúziójához, mely a hivatásos és a népi, a személyes és a közösségi művészet »összehajlását s talán összenövését« jövendöli. Orosz földön is — néhány évtizednyi késlekedéssel — megindulását azok az európaszerű hatalmas arányokban bontakozó társadalmi és ideológiai változások mozdítják elő, amelyek másutt az olasz opera buffa, az angol Ballad-opera, a francia opera comique és a német Singspiel vígoperai álarca mögé bújtak. Orosz földön a kezdeti kiindulópont tehát vígopera, mégpedig ennek két alaptípusa. Az egyik a népi színjátás, a vásári-komédiásjelenetek s főként az orosz lakodalom dalokban bővelkedő szertartásainak az elemeit fűzi össze, s itt fokozatos emelkedéssel jut el a műzenéig. A másik — épp a kor legkiemelkedőbb orosz mestereinél — a klasszicizmus anyagát hozza lassacskán közelebb az orosz közízléshez, s a klasszicizmus elemeinek folytonos átalakításával ereszkedik alá nemzeti stílusképződményekké. A kiindulópont azonban e kezdeti operáknál a népdalnak tisztán szórakoztató jellege, mulattató vagy operettszerű alkalmazása, melyeknél — miként Tyitov »Feduk«-jában — a feudális nézeteknek megfelelően olesó tréfákat úznak a paraszt rovására. Óriási változásnak s fejlődésnek kell bekövetkeznie ahhoz, hogy 60 év múlva a végpont Glinkánál, Odojevskij szavai szerint, »a népi dallamnak tragédiává való emelkedésében« csúcsosodjék ki. De ezzel a változással kevesen tartanak együtt, bár az 1830-as években sok szó esik a népiességről a művészet terén. A széles közvélemény nemzeti jellegesen akkor azt érti, hogy a kompozíció minél több népi dallammal legyen teli. Glinkának az »Ivan Szuszanyin«-ja éppen a csekélyszámú mozaikoknak, a közvetlen népi dallamidézeteknek a révén arat sikert, s a kor észrevételül megy el az operának azon részei mellett, amelyek a legtökéletesebbek, amelyekben Glinka az új nemzeti stílus nagy kezdeményezője. Elszórt hang abban az időben Glinka barátjának, Melgunovnak a kritikája, amely szerint »egy zenei iskola jellegét nem kizárólag a nemzeti dallam határozza meg, amint hogy a festőiskolákat sem kizárólag az arckifejezés nemzeti jellege szerint különböztetjük meg egymástól«. Melgunov megállapítja, hogy Glinka ennek a szónak: »orosz zene«, másképp fogta fel a jelentését, mint elődei. Nem szorítkozott a népi dallamokhoz többé-kevésbé igazodó utánzásokra, hanem »mélyrehatóan tanulmányozta az egész orosz dalkincset, e dalok népi előadásmódját, a hirtelen felkiáltásokat, az éles átmeneteket a komolyból az élénkebbe, a hangosból a csöndesbe, az árnyalatokat, a váratlan fordulatokat, végül azt a sajátos harmóniavilágot és motívumtovábbszövést, mely nem valamiféle kölesönzött szabályokra támaszkodik. Egyszerűen: feltárta az orosz melódia és harmóniakészlet egész rendszerét, melyet magából a népi zenéből merített, s ami nem egyezik a megelőző iskolák egyikével sem«.

Sztaszov, a mult század legkiemelkedőbb orosz zenetudósa is azt tartja egy-két évtized múlva, hogy »a nemzeti jelleg nem a dallamokban van, hanem az általános jellegben, a különféle és széleskörű föltételek összességében. Ahol mindezeket nem tartják be, ott egészen elenyészik az egyes dallamok jelentősége, még ha népi származásukban nem is kételkedhetünk«. Érdekes, mennyire azonos ez a százéves álláspont Rabinovicsnak 1948-ból való véleményével, melyet Szabolcsi Bence már említett, s amely így hangzik: »A lényeg nem az idézett melódiákban van, hanem abban, hogyan viszonylik a szerző az átvett népi anyaghoz, hogyan használja, hogyan dolgozza fel, mit ad hozzá a magáéból s mit hoz ki belőle«.

A pusztai népi dallam vagy arra történő hivatkozás a műzenében még nem jelent népi jelleget. Amikor az elsőnek vélt magyar opera, a »Pikkó herceg és Jutka Perzsi« szövegkönyvírója, Szalkay, Jutkának atyját elsirató énekénél megjegyzi, hogy »néhány helyeken még most is szokás, hogy az Asszonyok a meg-holt atyokfiakat keserves énekkel el-siratják«, ezzel még csak az első lépés, a népi anyag észrevétele történt meg. Nálunk is több mint fél évszázadba kerül, míg Erkel monumentális zenedrámái megszülehetnek.

Szabolcsi Bence hivatkozott arra, hogy Arany János milyen fokozatokat állapított meg a népi művészetnek a hivatásszerű művészetbe történő átmeneténél. Itt Arany János egyúttal arra is rámutat, mik a népi művészetbe való közeledés okai, az átmenet különféle fokain milyen lelkülettel tekint a népi művészetre a költő. Érdemes ebből a szempontból átfutni az első orosz népdalgyűjteményeket.

Tekintsünk el az első ilyenféle anyagtól, egy oxfordi tudósnak, Richard James lelkésznek 1619 táján készült, hat nagyorosz dalból álló szöveggyűjteményétől, amely egyébként is inkább történelmi jellegű szövegeket tartalmaz, és induljunk ki onnan, amikor ez a gyűjtés hirtelen s bizonyos rendszerességgel és hamarosan a dallamokra is kiterjedően általánosabb formát ölt. Újra az 1770-es években vagyunk, tehát a Pugacsov-féle felkelés körüli ideológiai változások éveiben, amikor az orosz vígopera is útjára indult. Terjedni kezdenek az orosz népdalok és a 80-as években a cári udvarban is divatosak lesznek. Lvov, az udvari zenekar igazgatója, visszatekintve erre a korra, 1834-ben azt írja, hogy »a felvilágosodás oroszországi elterjedése során dalaink magukra vonták az irodalmárok figyelmét«. Katalin cárnő is az irodalmárok közé sorolta magát. Kitűnő politikai érzéssel felismerve az új áramlat előnyeit, saját drámai műveibe népdalokat szőtt be, és divatba hozta az udvarnál a népdalt, mert meg volt győződve arról, hogy egy olyan nép, mely énekel és táncol, nem törheti rosszban a fejét . . . A népdal arra is felhasználható volt, hogy politikai aspirációk támogatásául felvonultassák. Katalin a remélt görög trónon egyik családtagját szeretné látni, és néhány szorgalmas zenetudós a jogfolytonosság igazolására nyomban bebizonyítja, hogy az orosz népdal egyenesen az ógörögből származik. Orosz földön itt válik a zenetudomány a politikai célok kiszolgálójává.

Ami a népdalgyűjteményeket illeti, bennük sok oly vonásra bukkanunk, amelyek a XVIII. századbéli magyar melodiáriumokra és a XIX. századból való népdalgyűjteményeinkre is jellemzőek. Csulkov, az úttörő még nem azt a célt tűzi maga elé, hogy népdalokat gyűjt: ezek másokkal együtt, mintegy másodsorban kerültek a gyűjteményébe. E kéziratokban és kiadványokban a népies műdal eredeti népi dalokkal keveredik, s ez így lesz az orosz daloskönyvekben jóformán még az egész XIX. század folyamán is. Az előszóban ezt

írja Csulkov: »A dalok közt lesznek színpadi, álarcos menethez tartozó, karácsonyi, jóslással egybekötött, továbbá körtáncsal kapcsolatos dalok, egyszóval mindenféle énekek«. Egy másik daloskönyv-szerkesztőt, Novikovot, aki korának jelentős irodalmi alakja, amikor 1773-ban megkezdte »Régi orosz könyvtár« c. sorozatának kiadását, saját szavai szerint az a célkitűzés vezeti, hogy »vázolja őseink erkölcsét és szokásait«, azért, hogy tudomást szerezhessünk »az ő egyszerűséggel ékes lelkük nagyságáról«. Egy harmadik gyűjtemény összeállítója Trutovszkij. Valószínűleg ő az utolsó udvari guzliművész. Gyűjteményének előzetes tájékoztatójában többek közt ezt olvashatjuk: E dalok kiadása »nem csekély fáradságomba került, mivel jóformán mindegyik dal szövegében sok szabálytalanságot találtam, s kénytelen voltam ezeket egyes helyeken kiegészíteni vagy megrövidíteni, egyszersmind pedig az egyes hangjegyek alá elrendezni«. Csaknem a XIX. század utolsó negyedéig a legtöbb orosz gyűjtő így járt el a népdalok zenéjével: amit darabosságnak és szabálytalanságnak érzett, azt beleszorította egy konvencionális, leginkább német ritmika, dallam- és harmóniavilág kereteibe. A népdalhoz tehát leereszkedően nyúlnak, fel akarják emelni magukhoz. Trutovszkij gyűjteményében az anyag ugyanolyan tarkán keveredik, mint a mi XVII. századbeli virginálkönyveinkben. Népi anyagon kívül olasz barcarollára emlékeztető dallamokat, quadrille-szerű nápolyi motívumokat, az énekmondók repertoárjához tartozó gúnydalokat, menüett-zenét, lengyel mazurkát, polonaiset, városi múdalt és népieskedést, a korabeli udvarházak zenéjét s a dallamok alatt lévő szólamban olyasféle kíséretet találhatunk, amelyet az étkezés közben játszó guzli játékosok adhattak elő. A dallamoknál helyenkint nótautalások is feltűnnek, s ez a gyakorlat az első orosz operák szöveggényvíróihoz is átkeül, akik szólószámaikat ismert dallamokra szerezték, s erre a tényre a szöveggényvben is rámutattak. Az orosz operákban elég pontosan meg lehet találni az Arany János meghatározta átmeneti fokozatokat a népművészetből a hivatásszerű műalkotáshiba a népi elem, mint önkénytelen vegyüléktől kezdve a népdalhoz való leereszkedésen, a népdalnak zsánerszerű kezelésén át egészen a népköltéssel »leereszkedés és fölemelés nélkül« való teljes azonosulásig Glinkánál, majd Muszorgszkijnál.

A népdal tehát minden születő nemzeti művészetnél először kuriózum, különlegesség, »önkénytelen vegyülek«, de néha úgy érzik, hogy a népzene egyik-másik sajátsága gátolja egy magasabb fejlődési szintvonal elérését. Amikor Maróthi György, akinek a magyar zene sok mindenért hálás, 1740-ben átülteti hozzánk a francia zsoltdallamok többszólamú előadásmódját, és ezzel elindítja a magyar kórusirodalmat, azt javasolja, hogy a templomi éneklésben mondjanak le a hangoknak »minden hijáavaló kényes zikornyázásáról, tekeréséről, fatsarásáról, hegyen völgyön fel 's aláhordozásáról«. Ezzel a népzene rögtönzesszerű, cikornyás előadásmódját szeretné kikapcsolni, mint a többszólamú együttes ének akadályozóját. A rögtönzesszerű elemeket, a melizmát, ékesítést később mégis ott lehet találni a református kollégiumok diák-melodiáriumaiban.

A rögtönzés minden régi népzene természetes sajátsága. Szabolcsi Benecé igen részletesen foglalkozott a XVII. századbeli magyar zenekarok rögtönző technikájával »A XVII. század magyar főúri zenéje« c. munkájában, amikor ott az Ungarische Wahrheitsgeige adataira mutatott rá. Orosz földön, ahol a hagyományokat szilárdabban őrzik, ez a rögtönzési készség még a XIX. század jobbagyzenekarainál is virul.

Épp e jobbágyzenekarokkal kapcsolatban szeretnék még néhány adatot hozzáfűzni Szabolcsi Bence rendkívül átfogó előadásának ahhoz az egyik legizgalmasabb részéhez, melyben a népzene a műzene felé tartó személyszerinti, fokozatbeli, intonációs és formai átmeneteiről beszél. Az orosz jobbágyzenekarokkal a fokozati vagy történeti átmenetek közt foglalkozik, Jampolszkij könyvére hivatkozva. Jampolszkij itt azt is elmondja, honnan nyerték e jobbágy-zenészek ismereteiket, és a jobbágyrendszer megszűntével hogyan váltak Moszkva és Pétervár opera-zenekarainak és filharmonikus társaságainak kimagasló tagjaivá. A nagy jobbágyzenekaroknál, amilyen például a Horvát földbirtokos zenekara, szigorú órarenddel rendszeres tanítás folyt. A jobbágy-zenészek képzésére többhelyütt zenei szakiskolák létesültek, amelyekben többnyire a kiváló jobbágy-zenészek tanárkodtak. Dargomizszijskijt is egy jobbágymuzsikus tanította hegedülni, ahogy nálunk, Magyarországon Fáy Andrást atyjának jobbágyai tanították latin nyelvre. Némelykor a jobbágyok Pétervárra, Moszkvába vagy külföldre, például Drezdába utaztak többévi tanulmány folytatására. Megtörtént, hogy a zenekar tulajdonosa is kiválóan képzett muzsikus volt. Így Pancsulidzev földbirtokos, aki Pétervárrott a legjobb pedagógusoknál tanult, és Párizsban Rode-nál fejezte be tanulmányait. Zenekarának műsorán Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn szimfóniák és Glinka »Kamarinszkaja« c. műve szerepeltek. Csupán ilyen alapos kiképzéssel válhattak kitűnő szimfonikus és operazenekarokká, mint például Vsevolozsszkij jobbágyzenekara; ezt a maga korában Esterházy herceg zenekarához hasonlították, amit — ahogy mondták — »a nagy Haydn dirigált«. A cári színházak igazgatósága gyakran vásárolt vagy vett bérbe jobbágyzenekarokat, és amikor a jobbágyrendszer megszűnt, a jobbágyok vagy szerződéses viszonyra léptek volt gazdáikkal, vagy önálló hangversenyvállalkozásokba fogtak, többen pedig fontos szerephez jutottak Moszkva zenei életében, mint karmesterek vagy a moszkvai Nagy Színház első hegedűsei.

Az ilyen természetű magyar zenetörténeti adatok jóval ritkábbak, de nem érdektelenek. A XVII. század rezidenciáinak muzsikusai bizonyára nagy részben magyarok, legalább is túlnyomórészt azokat találni az Esterházyak trombitásai között, akiknek egyikéről egy Hárlich-közölte okmányrészletben azt olvashatjuk: »... emellett az házát is felszabadítottuk, tartozik azért bennünket mint az többi szabadok szolgálni«. Ez arra vall, hogy e trombitások között jobbágyszármazásúak is voltak, vagy talán túlnyomórészt azok. Sajnos, a század végének idegen áradata lesodorta őket a porondról. De a XVIII. század vége felé újra érdekes dolgokról olvashatunk a népi jellegű zenekari muzsikát illetőleg. Pest és Buda zenei művelődéséről szólva Isov Kálmán részletesen foglalkozik a pesti toronyőrök zenéjével. Fúvós zenekaruk hosszú éveken át nap mint nap igen népszerű térzenét ad, és komoly szerepet vállal a város minden zenei megnyilatkozásában. Amikor II. József császár a toronyőr-intézményt és ezzel zenekarukat is megszünteti, még néhány évig a hajóhidnál lévő ligetben minden nyári este nagy látogatottságnak örvendő népszerű hangversenyt ad valamiféle zenekar, amelynek tagjai bizonyára a feloszlott toronyőrök közül kerülnek ki. Később e zenekarnak nyoma vész, de hihető, hogy tagjai közül néhányan bekerülhettek a Pesten és Budán ekkor kicsírázó zenés színházi előadások muzsikusai közé. Érdemes megjegyezni azt is, hogy a Magyar Színházi Társaság első előadásán a bevezető és felvonásközi zenét a nógrádi cigányzenekar szolgáltatta. Még egy adat, a XIX. századból. E század első felében — Szabolcsi Bence megállapítása szerint —

egy Musikai Szorgalomtársaságnak nevezett zeneegyesület működik Kolozsvárt. A város egész hangversenyéletének ez a magva. Zenekara félig hivatásosokból, félig műkedvelőkből kerül ki és egyebek közt értékes operaelőadásokat, Mozart szimfónia és Haydn oratórium hangversenyeket rendez. A zenekar megmaradt kótatárában nagy számmal fölöttébb érdekes zenekari átíratokat lehet találni: verbunkos dalok és népies műdalok zenekari átíratait. Kétségtelen, hogy a Szorgalomtársasággal éveken át együtt dolgozó, együtt hangversenyező ifjú Erkel Ferenc nem ment el közömbösen e zenekari átíratok mellett.

Összefoglalásul mégegyszer hangsúlyozni szeretném a szomszéd népek zenei művelődésének fontosságát, hangsúlyozni szeretném a népzene kapcsolatai szempontjából a nemzeti stílusú és a klasszicizmushoz tartozó kompozíciók nagy szerepét, és azt, hogy fel kell tárnunk a magyar zene egész idevágó anyagát.

Ezzel Szabolcsi Bencének mindannyiunk számára komoly élményt jelentő előadásához a hozzászólásomat lezárom. Most, a végén érzem, hogy tulajdonképpen nem is szóltam hozzá. Csupán kiegészítő adatokat soroltam fel, amelyek legfeljebb azért hiányoztak az előadásból, mert annak terjedelmébe nem is férhettek volna bele. De még adatokat összehordani is öröm volt egy ilyen égető témához, a műzene és népzene kapcsolataihoz, amelynek alapjait már tizenkét éve nemcsak nekünk, magyaroknak, hanem sok más nép számára is lerakta valamennyiünk tanítómestere: Kodály Zoltán.

PAIS DEZSŐ elnöki zárószava :

A hozzászólások után szükségtelen, hogy az előadást méltassam. Annál kevésbé volna ennek értelme, mivel nem vagyok szakember. Csak azt hangsúlyozom, hogy előadó tagtársam nemcsak a zeneművészetnek, hanem általában a művészetnek egyik alapproblémáját fejtegette, világította meg a tőle megszokott kitűnő anyagismerettel, elmélyedő és finom elemzéssel. Kiemelem még, hogy egyéb tudománykörök felé szintén nagyon fontos távlatokat nyitnak az ő észrevételei és megállapításai.

Néhány mondatot kívánok még mondani KODÁLY ZOLTÁNNAL kapcsolatban. Mindannyian tudjuk azt, hogy ő különösen jelentős súllyal nyilatkozhatik, sőt bizonyít — még ha nem nyilatkozik is — a tárgyalt kérdésekről: az egyéniség és a közösség viszonyának a kérdéseiről a tekintetben, hogy a nagy egyéniség hogyan fakasztja ki a közösségből, a népi, nemzeti hagyományban ránk maradt közösségből a maga művészetének a forrásait. Különösen kitűnő példája ő ennek. Élő és éltető bizonyosság arra, hogy az egyén és a közösség hogyan válik páratlan egységgé, SZABOLCSI szerint a típus és a változat egységévé. Egyén nélkül nincs közösség, és közösség nélkül nincs egyén. Az egyén sajátosságai igen nagy mértékben éppen a közösséghez való viszonyai révén jelentkeznek, sőt jönnek létre.

Végül megköszönöm SZABOLCSI akadémikus társamnak az előadást, köszönetet mondok a hozzászólóknak felszólalásukért, a közönségnek pedig az érdeklődésért, amit ezeknek az előadásoknak és hozzászólásoknak nem volt nehéz lekötöniök.