

UJFALUSSY JÓZSEF:

TÁRSADALMI KÖZÖSSÉG ÉS ZENEI KÖZTUDAT  
HOZZASZOLÁS SZABOLCSI BENCE ELŐADÁSÁHOZ

1.

A zene társadalmi életfolyamatát vizsgáló tudományos problematikának a zenei köznyelv kérdése csak az egyik aspektusa: a társadalmi közösség zenei köztudatában otthonos és használatos, szüntelen mozgásban, átalakulásban lévő formulák, zenei gesztiók, szokások, érintkezési módok formai és jelentéstani tulajdonságainak, életmódjának elemzésére irányítja figyelmünket.

Már maga a kérdés feltevése is meggyőzhet arról, hogy a zene életmódjának társadalmi függésében való vizsgálata túl utal a zenei jelenségek szűkebb immanenciáján, ahonnan a kérdésekre vonatkozó feleletek helyett kérdések nyomában csak újabb kérdések fakadnak. Jó néhány kitűnő példa bizonyítja azonban mind Szabolcsi Bence, mind Kroó György és Maróthy János, de más magyar muzikológusok írásaiban is, hogy a körülírt történelmi folyamatok, társadalmi körülmények elemzésével meghatározott zenei vizsgálatok és következtetések önmagukban érthetetlen jelenségek megértéshez adhatnak kulcsot. Én magam hozzászólásomban inkább a zenei köznyelv alakulását és kialakulását meghatározó általánosabb társadalmi folyamatok felől közelednék témánkhoz.

Köznyelvről lévén szó, csakúgy, mint más „köz”-zel kezdődő kategóriák: köztudat, közfelfogás, közizlés, közvélemény, közérthetőség és hasonlók esetében, első dolgunk lehet, mint ez már Szabolcsi akadémikus bevezető előadásából is kiderült, a „köz” jelentésének, tartalmának, körének, tehát történelmi meghatározóinak megállapítása. Csak ez óvhat meg részint a helytelen általánosítás veszélyétől, részint a fogalmi kör következtelen, hol szűkebb, hol tágabb értelmű használatától.

Ha tüzetesen a zenetörténet mélyére nézünk, hamar megbizonyosodhatunk affelől, hogy minden összetettebb, tehát a munkamegosztás és rétegződés magasabb fokán élő társadalomban a zenei köztudat és köznyelv kategóriája is legalább kétrétű. Az egyes társadalmi rétegek külön-külön is közösséget alkotnak, ezeknek többnyire megvan az egymással ugyan érintkező, de viszonylag mégis önálló zenei szokásrendje, kifejezőmódja, mondjuk: köznyelve is. Közülük az egyik bizonyos történelmi körülmények között hegemón helyzetbe kerül, mintegy hivatalossá válik, érvényessége bizonyos időszakban kiterjed a társadalom többi rétegeire is, s ez utóbbiak a maguk szűkebb réteg-idiómája mellett ezt a szélesebbkörű „köznyelvet” is elfogadják a magukénak.

Így tehetett szert nálunk a középkorban az elmagyarosodó gregoriánus bizonyos vonatkozásban köznyelvi jelentőségre, de egyre több adat jelzi, hogy alatta, mellette félig-meddig illegálisan élt a köznép másik, szűkebb körben,

de szervezesebben köznyelvi zenei frazeológiája. Számos példa jelzi a nagy reneszánsz kórusklasszicizmus korának köznyelvi kétértelműségét. Egyre több nyoma bukkan fel annak is, hogy a XVIII. századi nagy zenei klasszicizmus korában sem ivódott fel a polgári műzenei köznyelvbe az akkori egész társadalom zenei köztudatának minden rétege; végül éppen a magyar zenei folklór felfedezése bizonyította századunk elején, hogy a múlt századi magyar zenei köztudat népies műdalainak és csárdás-zenéjének köznyelvisége sem egyeduralkodó köznyelviség volt.

## 2.

A történelem fejlődésének osztályviszonyai, azok alakulása szabja meg, hogy mikor melyik réteg zenei gondolkozásmódja teszi magát köznyelvvé. Marx és Engels Német ideológiájának ismert mondata: „Az uralkodó osztály gondolatai minden korszakban uralkodó gondolatok...” a zenei gondolatokra is vonatkozik. Az így köznyelvvé általánosodó réteg-nyelv kapja meg a társadalomtól a feltételeket ahhoz, hogy magas színvonalon, egyedi műalkotásokban fogalmazza meg a társadalom uralkodó gondolatait, örökítse meg önmagát. Mellette a többi réteg-idiómák a mindennapi élet feljegyzetlen részeként élik a társadalom anyagi életfolyamataival sokkal inkább egy életüket. Így a késő utód történelmet kutató tekintete előtt az előbbi az egyetlen köznyelv színében tűnhet fel, az utóbbiakról meg tudomást is alig szerezhetni. Pedig a történelmi folyamat, a következő kor köznyelvének felderítéséhez éppen ezek ismerete lehetne fontosabb.

Érdekes itt ismét emlékezetünkbe idézni Lessing Hamburgische Dramaturgie-jának (86. darab) egyik megállapítását: „Auch ist es gewiss, dass die Charaktere, welche in ruhigen Gesellschaften bloss verschieden scheinen, sich von selbst kontrastieren, sobald ein streitendes Interesse sie in Bewegung setzt.” Ezt a mondatot Lukács György is idézi A különőség... című könyvében (107. lap). A hely magyar fordítását innen vesszük át: „Bizonyos az is, hogy a jellemek, amelyek nyugalmas társadalmakban csupán különbözőknek látszanak, maguktól ellentétesekké válnak, mielőtt vitás érdekek mozgásba hozzák őket.” Lessing mondatának a társadalomra vonatkozó utalása még nyiltabbá teszi azt, amit úgy is tudnánk, hogy értelme az osztályharc körülményeire talál. Valóban, mielőtt a történelem ismert rendje a munka terhét hordozó, kiuzsorázott tömegek éppen akkor leghaladottabb rétegét arra kényszeríti, hogy létérdekei, jogai védelmében harcra szálljon az elnyomókkal, az ellentétes érdekek addig csak különböző *kulturális* jellemvonásaikat is ellentétesekké élezi.

A harc a forradalom vezető rétegét osztállyá szervezi. Olyan osztállyá, amely legsajátosabb érdekeit csak a többi jogfosztott réteggel való szövetségben viheti győzelemre, amely történelmi szerepének forradalmi időszakában a maga különös érdekeivel együtt valóban képviseli egyúttal a vele szövetséges egész elnyomott nép érdekét. Teljes joggal szólal meg hát a nép nevében, és mivel az ő harca egyúttal az egész emberiség történelmi útjának soron következő pályaszakaszáért küzd, nem ok nélkül tekinti magát az általános emberi ügy, a humanitás minden addiginál fennköltebb bajnokának is.

Erre a küzdelemre utal Lessing előbb idézett helyének folytatása; itt, továbbra is az ellentétessé váló jellemekről szólva, ezt írja: „Ja, es ist natürlich, dass sie sich sodann beeifern, noch weiter voneinander entfernt zu scheinen, als

sie wirklich sind", azaz: „Természetesen mindjárt azon is igyekeznek, hogy egymástól még messzebb különbözőeknek lássanak, mint amilyenek a valóságban.”

Messze vezetne most annak méltatása, hogy milyen finom érzékkel figyelmet Lessing a túlfeszített ellentétek romantikus vonására. Inkább arra kell figyelniünk, hogy az előbb idézett mondatai olyan fejezet végén állnak, amelyben a szerző — részint Diderot-hoz kapcsolódva, részint vele vitatkozva — a jellemformálás egyéni és társadalmilag meghatározott vonásainak helyes egységét fejtegeti. Gondolatmenete a Szabolcsi Bence bevezető előadásában is érintett típusprobléma körébe vág. „Stand”-nak, társadalmi helyzetnek fordítja Lessing Diderot „condition”-ját, és — Palissot-t is megidézve a vitához — a „Charakter”, az egyedi jellem eleveenségét állítja szembe azzal, amit Szabolcsi Bence „csak tipikus”-nak, én a magam részéről szkématicusnak mondanék. Egyben előre óv a csak társadalmi helyzete parancsát követő egyéniség jellemének Diderot felidézte veszélyétől: a „tökéletes jellemek zátonyá”-tól is, hogy a fordítást ismét Lukács György említett művéből idézzem. Ezzel szinte megjósolja Schiller jellemzésének Marx és Engels által többször emlegetett egyoldalúságát, absztrakt voltát.

Számunkra azonban most mégis az a legérdekesebb, hogy a társadalmi helyzet szabta „kötelmek, előnyök és kényelmetlenségek” — amelyeket Diderot a színpadi jellemformálás jövőbeni gazdag forrásaiként megjelöl a „Fils naturel”-hez fűzött dramaturgiai értekezésben, az osztályöntudat érlelődésének kétségtelen jelei. A nép és az emberiség nevében fellépő osztály, ezúttal a forradalmi polgárság, felelősséggel vállalja magára a történelmi hivatásával járó egész erkölcsi terhet. Ez teszi számára lehetővé, hogy az addiginál magasabb fokon foglalja maradandó, egyedi alkotásokba a humanitásnak általa elérhető eszményeit, és azt is, hogy zenei műfajait, hangját a továbbélő rétegnyelvek fölött tegye általánosan elfogadott, hegemon köznyelvé. Ez a bázisa annak a „konszenzus”-nak amely a közös élményvilág s a belőle fakadó közös jelentés- és értékrend erejével egyesíti a köznyelvben — a *különös* változatos eseteiként — az egyedit és a közhelyszerűen általánost.

### 3.

Ez a küzdelmes folyamat teremti meg azokat az új szituációkat, amelyek között a köznapi használatú zenei fordulatok új funkcióhoz, általa új jelentéshez jutnak. Ezekről beszélt Szabolcsi akadémikus bevezetőjében, ilyen pillanatokra hívja fel figyelmünket Kroó György egyelőre még kéziratot tanulmányában, a szabadító opera keletkezéséről. Éles szemmel veszi számba a francia forradalmi operának azokat a színpadi jeleneteit, ahol a derék polgár, az addig mindenki és önnönmaga nevetségéül szolgáló bonhomme tragikus körülmények között találja magát, és — akarva-akaratlan — hőssé kell válnia. Vele együtt átitonálnak azok az egyszerű, néha szinte együgyű dalocskák, amelyek addigi kis életének alkalmaihoz igazodtak. A kedélyes táncmulatság kontratáncai, amelyek fontosságára Heinrich Bessler ismételtén rámutatott, Beethoven szimfonikus színpadán már hősi indulókká, himnuszokká magasztosodva töltik be a győzelmi tablókat; a nápolyi opera buffában, Mozart vagy Gluck színpadán még nevetséges törökök „alla turca” hangja Beethoven muzsikájában már pontozott ritmusú, hősi indulótáncá, verbunkossá nemesedik. Szelim basának, az emelkedett lelkű keletinek

Mozart a Szöktetésben még nem leli zenei hangját. Alig egy évtizedre rá, a Varázsfuvolában, Szelim utóda: Sarastro már himnikus magasságokba röpíti a Leporellók, Papagénók egyszerű dalait.

Ez az a pillanat, amikor az erkölcsi felelősség súlyától megnövekedett művészi osztálytudat rátalál elődeire, megelőző korszakok emelkedett, ún. magas művészi intonációs köreire, zenei hangjára, s azokat átértelmezve, új jelentéssel olvasztja be a maga általánosodó, eluralkodó zenei köznyelvének, egész világának organizmusába. A Gluck pillanata volt ez, aki a barokk nagyopera hőseinek hangját úgy egyesítette a buffa és a semiseria komolyodó hangvételével, zenei karakterisztikájával, mint ahogyan Goethe a polgári humanitás szellemében átértelmezte az antik sorstragédiákat. Bach korának közösségi koráldallama pedig a Varázsfuvola tűz-vízpróbájának fenséges korálvariációjában már nem a pietista vallásosság, hanem a felvilágosodás szellemében tesz hitet a legmagasabb erkölcsi eszményekről, a Diderot emlegette kötelmekről.

Ilyen történelmi pillanatok forrásától olvad egyneművé az új köznyelv jegyében a társadalom zenei köztudata. Nem csodálkozunk azon, hogy a francia forradalom operaszínpadán ugyanazok a dalok, táncok, indulók és himnuszok csendültek fel estéről estére a kivívt győzelem hirdetőiként, amelyeket ugyanaz a közönség gyakran ugyanazoktól a szerzőktől mindennapjainak politikai eseményei közben hallhatott és énekelhetett. Sokkal érdekesebb és meggyőzőbb azonban az, hogy hasonló eleven közlekedés, kölcsönhatás az utca zenei köztudata és a műzene között az egész Európában általános volt, többek között a Habsburgok országaiban is.

Ismerős Mozart kedves tréfája a Don Giovanni II. felvonásának fináléjában: a kövendégét váró, dorbézoló főúr lakomáján a zenészekkel eljátszatja Figaro lakodalma című operájának egyik részletét, az I. felvonás ária-fináléját. Ha azonban az idézet teljes jelentés-tartalmát kifejttük, jóval több ez az ötlet egyszerű tréfánál, vagy akár a prágaiak iránti kedves figyelemnél.

Az idézett operarészlet itt már nem csupán egy Mozart opera idézete, hanem az operaszínpadról az utcára került, népszerű „sláger” visszaidézése a színpadra, két másik populáris operarészlettel, Soler: Una cosa rara és Sarti: Fra due Litiganti il Terzo gaudet című operájának egy-egy részletével együtt. Egykorú feljegyzések tanúsítják, hogy a Figaro lakodalma, amelyet a bécsi színpadról 1786-ban éppen Soler Cosa rara-jának sikere szorított ki, Prága-szerzte kedvelté, tartósan népszerűvé vált.

A Mozart-idézetnek azonban ennél sokkal jelentősebb dramaturgiai funkciója is van az operában. Eredeti helyén az áriát Figaro énekli a menyasszonya körül legyeskedő Cherubino-nak, amikor sikerült őt grófi parancssal eltávolíttatni: az apród csapatszolgálatra indul. Az ária katonás induló-hangja látszólag ehhez a szöveg-adta alkalomhoz igazodik. De ha elgondoljuk, hogy Figaro ebben a fináléban éppen az arisztokratákon vett első győzelmét ünnepli, akkor a triumfáló C-dúr induló jelentősége megnő: Beethoven nagy C-dúr fináléinak, győzelmi ünnepeinek pompás elődjére ismerünk benne. Innen a diadalmas záró mars hangról hangra való egyezése Beethoven V. szimfóniája 2. tételének egyik részletével.

De ássunk még mélyebbre. Mit is énekelt Figaro Cherubinónak az emlékezetes áriában? Idézem a Da Ponte-féle olasz szövegkezdetet: „Non più andrai, far-

fallone amoroso, notte e giorno d'intorno girando, delle belle turbando il riposo, Narcisetto Adoncino d'amor!" — Röviden: szerelmi kalandjainak végét jósolja, kárörvendően készíti elő a katonaélettel járó lemondásokra: el kell búcsúznia a szép ruháktól, fényűzéstől, az udvari élet minden kényelmétől. Vajon húzhatnak-e odaillőbb nótát a zenészek annak a Don Giovanninak, akit — előre tudjuk — egy pár perc múlva elvisz az ördög? Újabb adalék Cherubino gyakran említett donjuani jellemzéséhez.

Ezzel az idézettel azonban a szóltan zenészek, a Don Giovanni színpadának fizetett szórakoztatói is dramaturgiai szerephez jutnak: beleszólnak a darabba. A zenész, a művész polgári öntudatosodásának érdekes jele ez az apró jelenet. Hiszen Cherubinónak a harcias szerenádát az a Figaró éneкли, aki nem sokkal előbb szívesen vállalkozott volna arra, hogy magának a grófnak is elhúzza a nótáját: „Se vuol ballare signor continó, il chitarrino le suonero!” — „ha gróf uracskámnak éppen táncolni támad kedve, hát majd én pengetem hozzá a gitárt!” — éneкли fenyegető hangon a plebejus gliardiata-nc ütemére.

A Don Giovanni színpadán már szinte magát Mozartot kell felismernünk a beöltöztetett muzikusok között, aki az utca népénél szívesen fogadott dallamával figyelmezteti gazdáját a közelgő végítéletre. Nemrég ő maga is botrányos jelenet árán szakított főúri gazdájával, a német színpadnak pedig 1784 óta ismert alakjává vált Schiller drámájának, a *Kabale und Liebe* című „bürgerliches Trauerspiel”-nek hőse, a muzikus Miller.

Nem tudom, merjek-e egy pillantást vetni a muzikus társadalmi öntudatának történelmi előzményeire. Alig tudok ugyanis szabadulni attól a gondolattól, hogy talán a középkor kitaszított, megcsúfolt népzene, utcai muzikusa, ez a kiátkozott „ördög cimborája”, a poklot járt dudás, valaha a középkori haláltánc-ábrázolások muzikás csontvázának, a nagy demokratának megmintázásához állhatott modell. Hiszen ő volt az, aki a haláltáncok nagy plebejus látomásaiban olyan kaján vigyorral táncoltatott át a nagy egyenlőségbe papot, urat, pápát, királyt, gazdagot, szegényt. Feltűnő, hogy a haláltánc-sorozatokon csupa rangos embernek húzza, a szegénynek inkább barátja.

#### 4.

Látszólag messze kanyarodtam a zenei köznyelv témájától, de ha a köznyelv kialakulásának társadalmi körülményeit még egy — valóban csak utalás-ként említett — közelebbi példán is vázolom, talán sikerül gondolatmenetem széttartó ágait összefognom.

A múlt századi magyar „népies-nemzeti” stílus uralkodó zenei köznyelvére, a népies műdal és a verbunkos tánc köznyelviségére gondolok, amely hosszú ideig betöltötte a közvéleményben „magyar népi zene” szerepét. Dallamfordulatainak, tánclejtésének ősei a török terjeszkedés ideje óta jelentkeznek Európa kontinentálisabb centrumaiban. A Balkán felől északnyugatnak húzódó terjedési vonalát a nyugat felé hajtott marhaszállítmányok hajtási útja jelzi. A lábón hajtott csordákat olyan fegyveres kísérők őrizték, akik alkalomadtán — katonául — Bécs ellen küzdő magyar főurak zsoldjába is álltak. Gyűjtőnévvel hajdúknak nevezték őket, jellegzetes kanász-katonatáncukat hajdútanccnak.

A Rákóczi-szabadságharc seregeiben különösen nagy számban vettek részt olyan szegény-parasztok, akik a felvidékei népből rekrutálódtak. Abból a kör-

nyezetből, ahol ez az iszlám-arab kultúrából származó dallamosság otthonos volt. Dalaik hangja összeforrott a szabadságharc emlékével. Amikor a magyar társadalom a reform-korban nemzeti hagyományokat keresett, természetesen ismerte fel nemzeti hevületének történelmi elődjét a kuruckor zenei tradíciójában.

A forradalmi polgárság szimpátiája közben ezeket a keleties hangvételeket Párizsban, Bécsben a műzene rangjára emelte. Haydn, Beethoven, és számos kortársuk muzsikájában már a hősies, nobilis, szabadságáért küzdő keleti ember kísérője. Innen kapta vissza, fogadta magáévé a magyar nemzeti közvélemény, a polgári forradalom harcosává szegődött köznemesi-értelmiségi réteg sajátosan magyar műzenei stílusként, a maga hangjaként. A népies-nemzeti dalstílus másik ágáról, a népies műdalról pedig már régóta tudjuk, hogy az a magyar zenei folk-lór nyugati-plebejus daloktól inspirált, legpolgárabb ágához: az ún. új stílusú népdalhoz húz. Így vált a magyar népzenenek egy rétege a megfelelő történelmi pillanatban polgári osztálytöltésű nemzeti köznyelvvé, olyan köntössé, amely meghonosodott posztból nyugati szabásra készült, de jól illet viselőjéhez: benne a polgár szemével láthatta magát magyarnak.

Arra már valóban elég csak utalnunk, hiszen a szemünk előtt játszódott le, hogyan vesztette el köznyelviségét ez a zenei idióma a hordozó osztály forradalmi szerepének aláhanyatlásával. A XX. század elején már új osztálybázison: a szegényparasztság zenei hangjából, népdalából kellett azt újrafogalmaznia Bartóknak, Kodálynak. Köznyelvvé pedig időlegesen egy olyan kései pillanatban, olyan közös küzdelemben vált, amikor a társadalmi haladás és a nemzeti lét ügye — a harmincas évek vége felé — egyszerre került végveszélybe Magyarországon.

\*\*\*

Hosszúra nyúlt hozzászólásomban azokra az érintkező felületekre szerettem volna utalni, ahol a népiség és a nemzeti jelleg esztétikai-történelmi kategóriái a zenei köznyelv problémakörével érintkeznek.