

SZABOLCSI BENCE

NÉPI ELEMOK BACH MŰVÉSZETÉBEN

Előadás a Nyelv- és Irodalomtudományi Osztály 1950. június 12-én tartott ülésén

1950 július 28-án lesz kétszáz esztendeje, hogy *Johann Sebastian Bach*, a zenetörténet egyik legnagyobb alkotó lángelméje meghalt Lipcsében, abban a városban, ahol több mint negyedszázadon át töltötte be a Tamás-templom »kántori« tisztségét. Az a roppant mű, mely nevéhez fűződik, halála idején, igen kevés kivétellel, merőben negatív megítélésben részesült; a fiatalabb nemzedék fellengzőnek, dagályosnak, zsúfoltnak, túl bonyolultnak érezte ezt a művészetet. Hasonló szemrehányások érték Bach akkoriban letűnő kortársainak művészetét is — amiből világosan kiderül, hogy a körülöttük kibontakozó újabb és józanabb polgári ízlés már mást várt a zenétől és a zenésztől, olyasvalamit, amit, nézete szerint, Bach zenéjétől csak igen ritkán, vagy éppenséggel sohasem kaphatott meg: könnyűséget, egyszerűséget, közérthetőséget. Ennek az új ízlésnek a kibontakozásában igen figyelemreméltó szerepet játszik a népzenehez való megváltozott viszony. Az 1750 körül felviruló új zenei műfajok ugyanis jóformán mindenütt, egész Európában, bizonyos hangsúlyozott népiességet képviselnek, bár mindenütt erősen stilizált értelemben — mintha csak a polgárság egyszerre szükségét érezné a vele kapcsolatos és e korban benne képviselt, vele »szövetséges« népi elemek tüntető felmutatásának. Ilyen az olasz vígopera, a német daljáték, a francia vaudeville egyaránt, de ilyenek a divertimento, a szerenád, a dalmuzsika csírázó új műfajai is. Erre a könnyed, népies muzsikára támaszkodva helyezkedik szembe az előnyomuló polgári ízlés nemzedéke 1750 körül Bach művészetével. Azt a roppant alkotó erőfeszítést, melyet e művészet az évszázados nyelvi és formai hagyományok összefoglalásában kifejtett, észre sem veszi; s bár kimondhatatlanul, de szemmel láthatóan elvitatja tőle, hogy a maga módján ugyanúgy közösségi vívmány, mint az az új művészet, melyre ő törekszik.

Tévedése ma már világos. Bach művészele ugyancsak népi alapokon épült művészet volt, ha más rétegéhez nyúlt is a népművészetnek s másképp fogta is fel, mint utódai; a népi dallamvilág — a legtágabb s legmélyebb közösséggel való együttérzés, sőt együttélés jelképe — egész művészetének központi tengelye. Kétféle formában élt benne a nép zenéje: mint vallásos népének és mint világi dal- és táncmuzsika. Általánosan ismert tény, hogy

Bach egész dallam- és formavilága a protestáns korából és a korál köré épül — ez pedig nem más, mint a német nép leghatalmasabb népi dallamvilága, évszázados élményeinek kifejezője, mely a reformáció, sőt a középkor tömegmozgalmainak harcok századai óta a teljes nép életének kísérőzenéje volt. Valóban, a korál Bach egész gondolkodásának középpontjában áll; belőle fejt ki a zeneköltő a korál-előjáték, a variáció, a kantáta, a passió rendkívüli gazdagságú formai lehetőségeit; néhol a szövegtartalom, néhol a dallam legapróbb részleteit magyarázza, világítja, elemzi és fokozza; a korál dallamossága pedig egész zeneszerzői munkájába belehatol. A zeneköltő itt arra támaszkodhatik, hogy ez a dallamosság még valóban élő közkinesnek, köznyelvnek számít; a kor protestáns gyülekezete szöveg híján is ráismert a maga koráljaira és korálrészleteire a Bach-művek sokszor burkolt utalásaiban, s nem véletlen, hogy a zeneköltő magával a néppel akarta énekelteni Máté-passiójának korálénekeit. De nemcsak a vallásos népzénéről van szó. Bach rengeteg világi népi dallamot is felhasznált, bár nem oly exponált módon, mint a korált; olyan művek azonban, mint a »Nun ist das Heil« kantáta, a H-moll mise Gloriá-ja, a Karácsonyi Oratórium és a Magnificat nagy kórusai, vagy a Brandenburgi versenyművek legnagyobb szabású kezdő- és zárótételei, éppoly elképzelhetetlenek a német népi táncritmusok és dallamok nélkül, mint az ifjúkori »Quodlibet« (1707), vagy a híres »Parasztkantáta« (1742).

Igaz: e népi dallamok világából Bachnál mindenütt szervesen ágazik ki a bonyolult szövés mód, a magasabb forma, mely majdnem mindig ellentéteket egyesít s feloldásukon keresztül, szigorú logikával alakul művészi egységgé. Ilyen szempontból egész skáláját állapíthatjuk meg Bachnál a népi dallamvilág felhasználásmódjának. Legegyszerűbbnek a népdal nyers, közvetlen oda-vetését nevezhetjük; ilyenrel találkozunk az említett ifjúkori Quodlibetben, részben az ú. n. Goldberg-változatok záró-quodlibetjében is. A Bach-családban valósággal »nemzeti hagyomány«-számba ment az ilyen népies dalok, dalegyvelegek féligmeddig rögtönzött, együttes éneklése; bizonyos mértékben ehhez a családi hagyományhoz tér vissza Bach, mikor a Parasztkantátában népies rigmusok egész sorát állítja egymás mellé. — Bonyolultabb fokot jelent a stilizált táncformák műfaja, melyre a szonátákban, szvittekben és versenyművekben találunk számtalan példát. E stilizált táncok ritmus- és dallamanyagát Bach túlnyomórészt már megszűrt, konvencionális formában, készen kaphatta kora nemzetközi szvitmuzsikájától, francia, olasz, német zeneszerzőktől. Annál jellemzőbb, amikor ihlete áttör e stilizált, másodlagos mintákon, át az eredeti, elsődleges népi formáig és tartalomig. A barokk udvari keret ily radikális, plebejus-szellemű átértelmezésének legszebb példái a szonáták, szvittek és versenyművek *siciliano*- és *polonaise*-tételeiben találhatók. Újból »magasabb« technikát jelent, mikor mind e népies formákat már csak kúndulásul, szinte ürügyül használja fel bonyolult mondanivalójának kifejtésére, a harmóniavilág, a szólamszövés, a ritmika minden komplikációjának bevonásával.

(Ilyenek például a nagy siciliano-áriák, de ilyenek azok a nagyszabású szonáta-tételek is, melyek, mint a H-moll fuvolaszonáta esetében, két-három, immár alig felismerhető korál- vagy népdalmotívumból szönek nagylelkzetű, sokágú zenei formát.)

És itt közlelról érdekelhet bennünket, hogy Bach számos művében, egyelőre tisztázatlan forrásokból, feltűnik a *keleteurópai* népi és népies dallam- és ritmusvilág is. A H-moll zenekari szvit polonaise-je olyan dallamot használ fel, melynek családfája a Rákóczi-nótáig és a verbunkos-zenéig nyúlik ; a nagy H-moll orgona-fúga (melynek legszebb zongora-átiratát Liszt Ferencnek köszönhetjük) olyan dallamra készült, amely Tinódi óta szinte általános a népszerű magyar dal- és táncirodalomban ; az A-moll zongorapartita sarabande- és scherzo-tétele valósággal halmozza a keleteurópai vonásokat ; a H-moll orgonapreludium, a G-moll orgonafantázia, a Máté-passió híres H-moll áriájának bevezetése stb. szinte a keleties, cigányos muzsikálás díszítőelemeiben dúskálnak. Előfordul, hogy Bach — kortársaihoz, Telemannhoz, Speronteshez (Scholze) és másokhoz hasonlóan — »polonaise«, »polacca« vagy más hasonló címmel különbözteti meg e keleteurópai ihletésű zenedarabjait ; de többnyire nem utal rájuk határozott megjelöléssel. Mégis kétségtelen, hogy ilyenfajta inspirációk gazdagították s az is bizonyos, hogy ebből a szempontból nem állt egyedül a maga korában. Szászország s nevezetesen Lipcse politikai és társadalmi kapcsolatai Lengyelországgal 1730 táján ismertebbek, hogysem részletesen kelljen itt rájuk utalnunk (II. és III. Ágost alatt perszonálunióköti össze a két országot) ; Telemann, Hasse és Sperontes — Bach zeneszerző-kortársai — lelkes hívei a lengyel népzenenek s részben közvetlen forrásból merítik idevágó népies anyagukat ; a lengyel táncok szászországi népszerűségéről még 1770 táján is megemlékeznek az útleírások (Burney). Jóval halványabbak a cseh- és magyarországi kapcsolatok, de hogy a kor német zenéje számára szintén jelen vannak, kétségtelen. Bach két csehországi (karlsbadi) tartózkodása (1718, 1720) és az említett magyaros polonaise kidolgozása talán nemcsak egyidőre esik, hanem össze is függ : nem tartjuk lehetetlennek, hogy épp csehországi tartózkodása idején ragadta meg a figyelmét valamely idevágó dallam, cseh zenészek vagy cigánybandák előadásában. Tudunk arról is, hogy Magyarországról, pontosabban a Felvidékről és Erdélyből jött német tanítványai voltak (Francisci János, Schimert Péter), s bár a Felvidék és Erdély szász lakosságú városai e korban nem igen érdeklődtek magyar zene iránt, nem lehetetlen, hogy ilyen úton is eljuthatott egy és más a magyar zenéből Németországba. Hiszen csak kevésel előbb láttak napvilágot egy német muzsikusknak, Speer Dánielnek Magyarországról szóló kalandos regényei és útleírásai — az »Ungarischer Simplificissimus« és a »Türkischer Eulenspiegel« (1683, 1688) — melyek nemcsak színes leírásokban, hanem közvetlen dallamközlésekkel is népszerűsítették a magyar muzsikát ; s tudjuk, hogy a kuruc mozgalmak nyomán a magyarság egyideig világszerte élénk érdeklődés tárgya volt.

Nem lehetetlen tehát, hogy Bach közvetlenül is ismerhetett valamit a magyar és más keleteurópai népzeneiből, bár forrásait ezidőszerint kimutatni nem tudjuk. A jövő zenetörténeti kutatásának mindenesetre egyik feladata lesz, hogy vizsgálódásait erre a kérdésre is kiterjessze. Amit ma elmondhatunk: valószínűnek, sőt bizonyosnak látszik, hogy a népi források között, melyek a lipcei mester hatalmas művészetét táplálták, ott szerepelt a keleteurópai népzene is.

Említettük, hogy a népzenevel való kapcsolat — másfajta, másértelmű kapcsolat — a Bach utáni nemzedékre is jellemző, aminthogy egyik meghatározó jegye a későbbi bécsi klasszicizmusnak, majd a romantikának is. A népi dallamvilág értelmezésének és felhasználásának módja mindezekben a korszakokban más meg más lehetett, de az eredmény tanulsága a történész számára mégis szinte egy és ugyanaz: mindig és mindenütt a legmélyebb, a legtágabb közösségben való megtámaszkodás ad erőt a művésznek arra, hogy a legegényibb, a legszemélyesebb kifejezőművészetén keresztül is eljusson — ne csak *vissza*-jusson, hanem *előre* jusson — a legnagyobb emberi közösséghez.

1) „Nun ist das Heil” kantáta



2) H-moll mise, Gloria



3) 3. Brandenburghi verseny




4) „Parasztkantáta”



Es neh-me zelm tau-send Du - ka ten

5) A-moll partita, Scherzo



6) H-moll orgonafuga



7) H-moll zenekari suite, Polonaise



