

KODÁLY ZOLTÁN

SZENTIRMAYTÓL BARTÓKIG

Mikor 1906-ban első népdalfüzetünket, a „20 magyar népdalt” közreadtuk, kölcsönösen megbíráltuk egymás választását. Az „Utca, utca” kezdetű dal ellen volt némi kifogásom, mert annyira elütött, nem formájában, de tartalmában az addig ismert népdaltípusoktól, szövege sem volt népdalszerű. Bartók ragaszkodott hozzá, különösnek éppen a népdalban szokatlan tercisméltéseit és 5-ütemes voltát találta. (Török Erzsébet elénekeli a dalt.) Minthogy odáig nem igen forgattam a letűnt népszínművek kottáit, csak pár év múlva jöttem rá, hogy a dal szerzője Szentirmay Elemér. A későbbi kiadásokból kimaradt a dal, de Bartók vonzódása a tercisméltéshez elkísérte élete végéig. Műveiben lépten-nyomon találkozunk vele. Tömeges előfordulása nem lehet pusztán a Szentirmay-dal visszhangja, bár nyilván az váltotta ki először, mert régebbi műveiben nem találjuk. Később annyiszor és annyiféle formában jelenik meg, hogy mélyen gyökerező, ösztönös vonzódást kell látni benne, melyből végre egyéni stílusjegy lett.

Szentirmay dala egyedül áll saját dalai és az egész népdal- és népies dal-irodalomban. Hasonló dalcsírával alig egy-kétszer találkozunk, ha itt-ott előfordul is, mint a dal alárendelt részlete. Egy cseremisztalban van hasonló, de azt sem Szentirmay, sem Bartók nem ismerhette. Lássunk néhány alkalmazását műveiben. (Gramofonlemezen bemutatásra kerül a II. vonósnégyes második tétele és a „Tánc Suite” több részlete.)

Ezekon kívül sok művében van kisebb-nagyobb szerepe a fel- és leugró, kis- és nagyterc ismétlésének. Mindezek bemutatása órákig tartana. Csak egyet említek még: A II. zongorakonzert fináléját. Ott a tercisméltés ugyan csak kíséző figura, de igen feltűnő és a téma is belőle fejlődik. Az ismétlés itt éri el a maximumot: 4 szakaszban több mint 200-szor halljuk a fölugró kistercet.

A tercisméltés nem az egyetlen szál, ami Bartókot a századvég népszerű magyar zenéjéhez fűzi.

Ezt a zenét még senki sem vizsgálta alaposan. Mellesleg: szövegének vizsgálatával is adós az irodalomtudomány. Pedig ha valami, ez az akkori magyar társadalom tükörképe. Sokkal inkább, mint az egykorú magasabb-

rendű költészet. Nélküle a XIX. sz. második felének a története sem érthető teljesen. Az akkori magyar társadalom lelkébe, gondolat- és érzésvilágába semmi sem világít bele jobban, mint e szövegek. Mindenki szívében és szájában voltak, sokat idéztek belőlük a mindennapi beszédben, töredékeik közmondásokká lettek.

A zene meg éppen egyetlen zenéje volt a magyarság zömének. Élő zene volt, a magyar élet szerves része. Minden emberöltő meghozta a maga új dalait. A legtöbb tiszavirág életű. Ha már egy-két nemzedéket kibírt, kivételes életerő jele volt.

Ez a dallétkör vett körül mindenkit, aki Magyarországon élt. Ezeket a nótákat dalolta Ady diáktársaival a zilahi éjszakákban. Amint Arany Jánost jobban értjük, ha forgatjuk gyermek- és ifjúkora magaföljegyezte népszerű dalait, úgy Adyt is jobban értjük, ha tudjuk, hogy miket dalolt.

E dalokat hallotta, ha tán nem is igen dalolta a gyermek és ifjú Bartók is. Érzékeny fülében kitörölhetetlen nyomot hagytak. Első dalai ebben a légkörben fogantak. És bármennyire hátat fordított ennek a stílusnak később, még legutolsó műveiben is viszácseng belőle néha egy-két hang. Halljunk néhányat közülük. (Bemutatásra került Bartók két dala: Őszi szellő és Nincs olyan bú.) Az előbbinek egy jellemző fordulata visszatér a II. Suite lassú tételének basszusklarinét szólójában. A másodikban feltűnő, hogy egy aszmoll darab közepén d-mollba modulál. A nyelv, a frazeológia még Szentirmay és társaié, de Szentirmay közönsége ezt a modulációt már nem tudta követni. Már akkor felbukkan a rá később annyira jellemző tritonus-kapcsolat, amelyre már többen utaltak, de részletesen még nem fejtették ki jelentőségét.

Sajátságos, Ianus-arcú hangköz ez. Ha mint a dúr-hangsor felemelt negyedik foka jelentkezik, van valami előretörő, túlfeszített jellege, ifjú lendülete. Ha pedig a moll-skálában jelentkezik ugyanúgy, valami fájdalmas lankadtságot fejez ki, görnyedt öregre emlékeztetően. Hasonló karaktere van ha, mint néha a román népzeneben, a moll-skála szűkített quintje gyanánt szerepel, az ún. locrisi modusra emlékeztetve. Bartók minden alakjával számtalanszor él. De él vele Szentirmay is. (Bemutatásra kerül Szentirmay Húzzad cigány... kezdetű dala.)

De legjellemzőbb hangköze az egész korszak magyar zenéjének a bővített szekund. A vele megtüzdelt moll-skálát a sűrű használat jogán nevezhették magyar skálának, bár a népzene alig ismeri és bár eredete délkeletre mutat: török, arab zenére. Bartók sűrűn él vele, I. rapszódiajának témája mindjárt így kezdődik. Első motívuma a Szentirmay-dal első hangjainak megfordítása. Ez nyilván öntudatlan volt. Bár Bartók Bach példájára korán megszokta témáit úgy koncipiálni, hogy megfordításuk is értelmes legyen. Későbbi műveiben gyakran föl is használja.

Mind a tritonus, mind a bővített szekund használatára más irányból is kapott ösztönzést. Különösen a román, szerb és arab népzeneből. A tritonust használja 1. mint dallamot, egyrészt a magyar műdal és a szomszéd népek népzeneje példájára. De pl. a szlovák népzeneben kedvelt lyd hangsor gyakori használatára Debussy is ösztönözhetette. 2. Mint harmonikus kapcsolatot. Ebben Berlioz és Liszt példája vezette. Ismeretes Schumann lelkes ismertetése Berlioz Fantasztikus szimfóniájáról. Abban még a G-dúr akkordnak közvetlen Desz-dúr mellé helyezését az általa tévesen 18 évesnek gondolt zeneszerző ügyetlenségével mentegeti. És ilyenekkel kapcsolatban idézi a Berlioz zenéjéről szárnyra kelt francia mondást : *Que cela est fort beau, quoique ce ne soit pas de la musique.* 3. Mint szimultán hangközt, gyakran kísérő harmónia gyanánt. 4. Kánont is ír tritonus távolságban. 5. Mint moduláció célpontját. Így hallottuk egyik első dalában s így találjuk utolsó előtti műve, a hegedű szólószonáta fűgájában.

A kromatikusan alterált hangközök s a belőlük folyó szimultán hangcsoportok sűrű használata egyik főoka, hogy zenéje oly gyakran eltér attól, amit az átlagember normálisnak érez. Bizonyos, hogy ebben szándékosság is vezette. Műve nagy része hangosan hirdeti: „Nem leszeka szürkeké hegedőse.” De erre nem elég a szándék : ez alkat, veleszületett ösztön működése, ami ellen hiába küzdene, ha akarna is. Más művészetekből vett analógiák gyakran félrevezetők és nem sokat magyaráznak. De nem hallgathatom el, hogy Greco kedvenc festője volt. Műveit eredetiben, reprodukciókban gyakran, nagy kedvvel nézegette.

A normálistól eltérés hajlama mindig megvolt benne, s azt csak erősítették a századforduló újat kereső külföldi törekvései. Nagy figyelemmel, sőt szenvedéllyel tanulmányozott minden efféle kísérletet, és maga is próbálkozott minden irányban. S ő nemcsak kereste az újat, de igen gyakran meg is találta. Tercisméltés, tritonus, kromatika, enharmónia, sűrű hangnembváltás stílusának lényeges alkotórészei. Ellensúlyképpen járul hozzá a pentatónia, egyszerű motívumok osztatószerű ismétlése. Természetesen mindez főlbonthatatlan egységben.

Ezúttal éppencsak a magyar műdallal való kapcsolatára akartam rámutatni. Ha majd valaki komolyan vizsgálat alá veszi stílusát, olyanféleképp, mint Wyzewa és Saint-Foix Mozartét (és ilyen sokrétű stílust nem is igen lehet másként elemezni), ezt a szempontot nem mellőzheti. Természetes, hogy ez a valaki csak magyar lehet, mert alig képzelhető, hogy idegen annyira bele tudja magát élni egyrészt a századforduló magyar zenei légkörébe, melyben a Bartók-zene első csirái sarjadtak, másrészt a magyar és szomszéd népek népzenejébe, amelyek későbbben döntően befolyásolták. Ez a vizsgálat ki fogja mutatni, hogy minden külföldi hatás csak járulék, gyökere és termőtalaja az 1900-as évek Magyarországá, minden erényével és hibájával. Ez a zene csakis itt jöhetett létre, és itt fejtheti ki legnagyobb hatását, mert sehol másutt

nincsenek megértésének olyan föltételei, mint itt. Mindent el kell követnünk, hogy Bartókot Magyarország számára és Magyarországot Bartók számára visszahódítsuk, hogy éltető hatása azt a földet termékenyítse, amelyből fakadt.

Láttuk, első kísérletei a magyar népies dalhoz kapcsolódtak. Ez magyarázza első műveinek lelkes fogadtatását. Ismert és kedvelt hangokra reagált a magyar hallgatóság. Az I. suiteben még a „Kék nefelejts”-re is ráismert.

Hogy 1906-tól megismerte a népzénet, annak elemeit is mindinkább beolvasztotta stílusába. Eltűntek a nótareminiszcenciák, a népzene kemény, ősprimitív hangja pedig a magyar közönségnek teljesen idegen volt. Érthető: az akkori magyar értelmiségben kevés volt a népi származás, aki e hangban a magáéra ismert volna. Minthogy egyidejűleg mind jobban telítődött stílusa az új európai hang szokatlan elemeivel, Bartók itthon közönség nélkül maradt. Mert a zeneileg műveltek egyrészt nem voltak eléggé magyarok arra, hogy a népzene hangját magukénak ismerjék. De másrészt eléggé műveltek sem voltak, hogy az új európai hangot megértsék. Többnyire megrekedtek egy német zenei provincializmusban. A műveletlen tömegek pedig legfeljebb a népzenei elemet értették volna meg, de ami velejárt, és amit Bartók fölbonthatatlan egységbe tudott olvasztani, őket is elriasztotta volna, ha egyáltalán elébük kerül.

Ellenben egyre több külföldi levél és újságcikk visszhangzott újabb műveire. Ezért vágyott külföldre. 1920 óta folyton kivándorlási tervekkel foglalkozott. Már nem hitt abban, hogy itthon is lehet olyan állapotot teremteni, melyben megértésre talál. Ez volt igazi oka távozásának. Közelebb akart lenni azokhoz, akik megértették és méltányolták. Bosszantotta az itthoni sok tudatlan vagy rosszakarató félremagyarázás, a magyar és román sovinizmus egyaránt komikus és értelmetlen támadása. Olyan légkört keresett, ahol zeneszerzői és tudományos munkáját zavartalanul folytathatta, ahol csak elfogulatlan bírálókkal kell számolnia, nem ostoba előítéletek rabjaival. Bartók Szentirmayval egyívású kezdeteinél nem állt meg. Folytonos tanulás, fejlődés útján a szerény kezdetből világraszóló művészetig jutott: „Az Értől az Óceánig.” A zeneszerzés Szentirmaytól Bartókig nem sejtett magaslatokra jutott, a közönség ott maradt Szentirmay níveljén.

Miért? Mi az oka a magyar közönség rendkívüli zenei elmaradottságának? Nem egészen ő maga. Van ugyan a magyar életben valami nehézkesség, tunyaság, szellemi téren különösen. Az igazi városi élet hiányzik, még a fővárosban is. De a főok köznevelési intézményeink állapota. Magyarországon műveltséget szerezni mindig nehezebb volt, mint más, szellemileg fejlettebb országokban. Ott szinte az utcán fekszik, aminek itt fáradtságos küzdelem az ára. A zenei műveltségé még különösen. „Nem élhetek muzsikaszó nélkül.” Ez szinte minden magyar jelszava. De miféle muzsikaszó? Olyan, amely mellett étkezni is lehet. „Tafelmusik.” Az a muzsika, amely nem tűri a pohár-

csengést, vajmi keveseknek kellett. Pedig ez a Rubicon, ezen kell átlépni annak, aki a magasabb zene birodalmába akar hatolni. Amint természetes mindenkinek, hogy a Nemzeti Színházban előadás alatt nem lehet emni-inni, éppoly természetes, hogy bizonyos fajta zene annyi figyelmet követel, hogy mellette testi táplálkozásnak nincs helye.

Innen a cigányzene és magasabb zene közti nagy távolság, amit áthidalni keveseknek sikerült. A magyar társadalom zenekedvelése megrekedt egy fejlődésre képtelen fokon.

Ha azt kérdezzük, tett-e a magyar köznevelés a lefolyt 10 év alatt annyit, amennyit tehetett volna ez állapot megszüntetésére, határozott nemmel kell felelnünk. Zenei köznevelésünk némely ponton máig sem érte el a régi szintet. Van ugyan néhány kezdemény, hogy csak a zenei általános iskolát említsem, örvendetes jelül, hogy a közoktatás felelős vezetői e téren is hajlanak a mulasztottak pótlására. Ezeket azonban sürgősen és erélyesen kellene folytatni, hogy eredményét lássuk.

Utóvégre lehet élni zené nélkül is. A sivatagon át is vezet út. De mi akik azon fáradozunk, hogy minden gyermek kezébe kapja a jó zene kulcsát s vele a rossz zene elleni talizmánt, azt akarjuk, ne úgy járja végig élete útját, mintha sivatagon menne át, hanem virágos kerteken.

Egy ország létének nemcsak gazdasági feltételei vannak. A magyarság joga az élethez elsősorban egy sajátos kultúra, amit magából merítve megteremt, s amivel naponta él. Ez a kultúra megvan és folyton fejlődik. További életének másik feltétele a közösség, amely használja. Ezt a közösséget tervszerű munkával megteremteni: első és főkötelessége mindenkinek, aki a magyar kultúra és vele a magyarság fennmaradását akarja. Mert enélkül a kultúra az űrben lebeg, használatlanul elsorvad. Idegenek érdeklődhetnek iránta, de teljes megértésére nem juthatnak. Ha a magyarság nem törekszik minden téren az elérhető legnagyobb műveltségre, elmerül a népek tengerében. Olyan kevesen vagyunk, hogy a műveletlenség luxusát egy magyar sem engedheti meg magának. Semmi sem sok, minden kevés, ami a népművelési programban eddig fölmerült és kivételre került.

Mindent el kell követnünk, hogy képletesen szólva, minden téren eljussunk Szentirmaytól Bartókig, azaz eredetiségünk naiv, öntudatlan kezdetlegességétől a tudatos tökéletességig. Ebben van nemzeti létünk fennmaradásának legfőbb biztosítóka.

HOZZÁSZÓLÁSOK

SZABOLCSI BENCE

Tisztelt Akadémia, tisztelt Hallgatóság!

Kodály akadémikus előadásához nehéz dolog *lényegében* hozzászólni, hiszen ez az előadása is, mint minden megnyilatkozása, maga a klasszikus tömörség. Amit hozzáfűznék, ide csak lazán kapcsolódó, inkább Bartók alakjával és jelentőségével kapcsolatos megjegyzések.

Kezdeném azzal, hogy most, amikor a Béke-Világtanács határozata Magyarország egyik legnagyobb művész-fiára irányítja a világ figyelmét, mulaszthatatlan kötelességünkké válik, hogy körülmézzünk a magunk házatáján: mit is teljesített a magyar zenetudomány a Bartók munkásságával kapcsolatban reáharuló teendőkből. Nem a népzene gyűjtés korszakos jelentőségű munkáját értem: annak a munkának nagy elindítója és folytatója, Kodály Zoltán, szerencsére itt él és munkálkodik közöttünk. Annál fájdalmasabban kell megállapítanunk, hogy a Bartók alakjával és munkájával kapcsolatos kutatás elsőségét bizony máris átengedtük a külföldnek. Az első tudós, aki ezelőtt harminckét esztendővel könyvet írt Bartók Béláról, a szovjet orosz zenetudomány kiváló képviselője; a Bartók zenéjéről szóló első elemző monográfia német nyelven jelent meg, a legutóbbi jelentős Bartók-könyvek francia, angol, amerikai és portugál zenekutatók művei. S komoly vád lehet egész kritikai és esztétikai munkásságunk ellen, hogy ezzel az évről-évre gyarapodó Bartók-irodalommal már lépést tartani is alig tudunk. Lassan és nehezen értettük meg, mit jelentett az ő küzdelme a népek megbékéléseért a sovinszta hajsza sötét évtizedeiben, — lassan és nehezen értettük meg azt is, mit jelent az ő művészetében a népek találkozása. Nem vizsgáltuk eléggé kifejezőeszközeit, műformáit, fejlődésének sajátos törvényeit, sem azt, amit művészetete magyar elődeitől, sem azt, amit a magyar, román, szlovák, ukrán, orosz, jugoszláv, bolgár, török, arab, mongol és jávai népzeneiktől kapott; de életének, működésének részleteit sem tártuk még fel kellő gonddal és részletességgel. Amikor a közelmúlt és a jelen magyar zenetudományi irodalmából néhány nevet emelek ki, inkább a fájdalmas kontraszt, a kezdeményezők elszigetelt helyzetének érzetése végett teszem. Az első hely itt is Kodály Zoltáné, aki nagy barátja és fegyvertársa művészetének nemesak állandó inspirálója, hanem a köztudat számára is út-egyengetője és ismertetője volt; Molnár Antal és Tóth Aladár a legelsőek között küzdöttek Bartók zenéjének elismertetéseért s elsőnek írtak Bartók műveiről magasszínvonalú esztétikai méltatásokat. A mai kutatók közül pedig hadd emeljem ki Demény Jánost, aki Kodály kezdeményezésére lelkes buzgalommal fogott hozzá Bartók életrajzi dokumentumainak felkutatásához s közzétételéhez, és Lendvai Ernőt, aki beható elemzésekkel derített meglepő világosságot Bartók nagy műveinek szerkezeti törvényszerűségeire. Látható, hogy mint sok más téren, itt is *egy* kutató, egyes tudósok erőfeszítéseinek kellett pótolniuk az elmaradt rendszeres munkát. Sokkal messzebb tartanánk, ha sikerült volna belevinni zenei és tudományos köztudatunkba azt a felismerést, hogy Bartók zenéje közügy, hogy művészetének feltárása, megvilágítása nemzeti kötelesség. Reméljük, hogy a jövő igazolni fogja várakozásainkat. Hét éve, hogy megjelentettük

Bartók írásainak első gyűjteményét s levelezésének első kötetét, hogy hozzákezdünk bibliográfiája összeállításához, hogy elkezdtük élete dokumentumainak rendszeres összegyűjtését egy létesítendő múzeum számára ; két esztendeje, hogy megkezdtük életrajzának módszeres feldolgozását és közzétételét ; a műveire, zenei nyelvezetére vonatkozó beható vizsgálatok sem sokkal régebbiek. Négy évvel ezelőtt Bukarestben, a Rómán Tudományos Akadémián került először kezünkbe az az addig ismeretlen levele, melyben a népek testvérválását jelöli meg munkássága céljául ; ott és akkor fogalmazott meg a gondolat, amelynek azóta igyekeztünk érvényt szerezni : hogy Bartók levelezését csak nemzetközi összetételű szerkesztőbizottság adhatja ki méltó módon. Teljesen tudatában vagyunk annak, hogy a magyar zenetudománynak mind életrajzi, mind esztétikai vonatkozásban sokkal több, súlyosabb mondanivalója van Bartókról, mint bármilyen külföldi kutatónak ; de ez a helyzeti előny, ez a mondanivalóbeli többlet természetesen nem arra jó, hogy elbizakodottan büszkélkedjünk vele, hanem ellenkezőleg, még sokkal nagyobb felelősséget ró ránk. Az elkövetkező éveknek meg kell mutatniok, felismertük-e ezt a felelősségünket és helyesen vontuk-e le következményeit.

Másik megjegyzésem Bartóknak a maga magyar zenész-elődeihez való viszonyát illeti. Ez az a kapcsolat, amelyről mindmáig szinte a legkevesebbet tudtunk ; akikre hivatkozhattunk, s akinek korszakos árnyéka egyre meggyőzőbben rajzolódik ki Bartók alakja mögött, az Liszt Ferenc, de senki más. Kodály akadémikus most meggyőzően mutatta ki Bartók kapcsolatát a századvégi népies műdallal, azzal az irodalommal, mellyel az érett művész később annyit hadakozott. 1911-ben a verbunkos- és csárdás-muzsikáról állapítja meg, hogy „jóízű ember nem gyönyörködhetik” benne, hogy „ezekről a dilettáns munkákról csak dilettáns 'zenetudósok' tárgyalhatnak komoly hangon. S emellett mindez még csak nem is nemzeti zene, mert hiszen nem magyaros, hanem cigányos.” (A magyar zenéről.) Húsz évvel később élesen elválasztja az igazi népzene-től a népies műzene dallamait, „amelyeket úri osztályból származó dilettáns szerzők komponáltak és amelyek elsősorban az úri osztályban terjedtek el” (Mi a népzene?) ; ugyanakkor egy vitairatában kifejti, hogy az igazi népzene „tartalmi értéke, akár esztétikai szempontból, akár nemzeti jelentőségét tekintve, hasonlíthatatlanul nagyobb” a népies műzenénél ; egy Németországban megjelent gyűjtemény szerkesztőjét pedig, aki aránytalanul sok népies műdalt vett fel kiadványába, azzal vádolja meg, hogy „a válogatásnak ez a pártos eredménye tudat alatt működő és az úri osztály dalaival rokonszenvező érzéseinek tudható be.” (Cigányzene? Magyar zene?) Ez a szenvedélyes állásfoglalás az új világot teremtő, a régít maga mögött hagyó művészt jellemzi, de nem magát a talajt, amelyből művészte kisarjadt. És itt valóban kötelességünk tudomásul venni és a jövőben gondosabban ügyelni rá, hogy Bartók művészetét — zeneszerző-elődei és kortársai mellett — nemcsak a népzene inspirálta s követte végső kibontakozásáig, hanem a századforduló népszerű magyar műzenéjének emlékei is. Olyan emlékek, olyan benyomások persze, amelyek mindinkább távoli visszafényekké vagy bonyolult képzettársításokká alakultak át. Valóban sajátságos és egyenesen megdöbbentő, milyen változó, mélyülő, egyre meszebbre s mélyebbre gyűrűző hullámmozgást mutatnak ezek a visszaemlékezések és visszanyúlások Bartók művészetében. Ő maga mondta egyszer e sorok írójának, hogy művészi fejlődését spirális rajzúnak érzi : hogy mindig magasabb szinten igyekszik megoldani ugyanazt a feladatot. Gondoljunk csak arra a

roppant különbségre, mely az ifjúkori zongorarapszódia s a harmincas években készült hegedűverseny és Divertimento „cigányos”-improvizációs hangja, vagy az első zenekari szvit és az 1943-ban készült Concerto „nóta-idézetei” között tátong. Ez a roppant érzelmi és súlybeli különbség Bartók egész nyelvzetére, egész tematikájának fejlődésére jellemző lehet. (Idevág maga az egytémájúságra való hajlam is, a központi gondolat, az „omnia ex uno” bachi, berliozói és lisztferenci elve, mely Bartókot az 1. szvit-től a hegedűversenyig s a 6. vonósnégyesig elkíséri. Ami itt *egyetlen* mű megszerkesztésében érvényesül, kiterjedhet egy egész időszakra is.) Ugyanaz, de más, — ugyanaz, de másképp; hiszen a nagy zeneszerzők fejlődését, sőt a nagy zenekultúrák tartalmi kibontakozását éppen ez a dialektikus egység jellemzi. S éppen itt lehetetlen nem gondolni Bartók legnagyobb elődjére és legközvetlenebb mintájára, Liszt Ferencre. Ő is, legalább magyar vonatkozásban, a közkeletű népies műzenéből, a nótából és csárdásból indul ki, — de hová jut vele, hová ragadja magával mindezt, bár nem táplálja a népzene élő forrása! Egy sokban Bartókéra emlékeztető, nagyszerű és magányos művészi magaslatra. Itt, öregkorában, már vakmerő erőszakkal töri szét ezt a nyelvet, olyan feladatokra kényszerítve azt, melyekre nem született, melyeknek mélységét és kemény indulatát már alig-alig bírja elviselni. (Bemutatás: néhány adat Liszt tritonusairól amelyek valószínűleg a cigányskálából eredtek.) A kései Liszt-rapszódiaiak, Arcképek és Csárdások már többnyire úgy viszonylanak ahhoz a maguk mögött hagyott népies dallamvilághoz, mint a havasok a lábuknál elterülő szelíd dombvidékhez. Értelmük, jelentőségük azzal és abban is újszerű, amit ez aprólékos és kisszerű nyersanyagból vettek. Bizonyára nem lennének e nyersanyag nélkül; de értelmet, célt, rendeltetést, történelmi nagyságot tőlük kapott a tápláló nyersanyag is, a köznyelv, az általánosság, a rég elhagyott dajkáló környezet.

Itt is az történt, hogy „valaki az Értől indul el s befut a szent, nagy Óceánba”, hogy elvigye szülőföldje hangját az egész emberiségnek, az egvete-mes kultúra, a történelem világtengeréig.

BARTHA DÉNES

Mélyen tisztelt Hallgatóim! Kodály Zoltán előadását csak közvetlenül annak elhangzása előtt volt alkalmam megismerni. Így annak részleteihez nem kívánok hozzászólni. Annál kevésbbé, minthogy annak magyar zene-történeti és zenepolitikai vonatkozásait az előttem szóló Szabolcsi Bence oly behatóan ismertette, hogy ahhoz lényegeset hozzátenni ebben a pillanatban nincs módom. — annál kevésbbé, minthogy vele minden tekintetben teljesen egyetérték. Ebből a szempontból csak egyet szeretnék még hangsúlyozni. Nevezetesen azt, hogy amit Kodály Zoltán itt (és sok más helyen) a magyar iskolai zeneoktatás kérdéséről elmondott, az nemcsak az ő tiszteletreméltó egyéni véleménye, hanem a sokezernyi magyar zenésztársadalom osztatlan egészének, különösen pedig a kezünk alatt felnövő ifjúságnak egységes meggyőződése.

Ahhoz, hogy Szentirmaytól mi magyarcnk mindnyájan eljuthassunk Bartókhoz, olyan iskolai zeneoktatás, olyan tanterv kell, amely nem ellenség-

nek vagy szükséges rossznak tekinti a zenét, hanem a humanista embernevelés, a magyarrá nevelés egyik legfontosabb eszközének.

Kodály előadásának magyar zenei vonatkozásait Szabolcsi Bence példaadó módon már előttem megvilágította. A magam részéről szíves engedelmükkel arra szorítkoznám, hogy az általános zenetörténet köréből is néhány illusztrációt adjak az elhangzottakhoz, megmutatván, hogy a Bartókéhoz hasonló eljárásra a klasszikus német mestereknél is akad példa.

Általános fogalmazásban a kölcsonzótt, az idegen motívum-anyag kérdéséről van itt szó. Vizsgálódásunkból ez szinte eleve kirekeszti a romantika korszakát, amelynek komponistái — kevés kivétellel — annyira tisztelik az „inventio”, a *lelemény* eredetiségét, hogy kölcsonzótt téma feldolgozása náluk szinte fehér holló.

A hozzánk közelebbálló régibb zenetörténeti korszakból különösen a XVIII. század lesz az, amelynek komponista-termésében eredményesen kutathatunk a Bartók muzsikájában megfigyelt jelenség analógiái után. A XVIII. század, mint jellegzetes zenei aranykor, a tipikus fordulatok és témák hallatlan bőségének és szabad felhasználásának a korszaka. Ekkoriban valamely téma művészi feldolgozása — ahogy akkoriban mondták, *elaborációja* — legalább annyira értékes alkotómunkának számít, mint maga az *inventio*, a téma megelégszések adománya.

A régi művészet alapelve e tekintetben: a zeneszerző szinte teljesen szabad kezet kap a bárhol fellelhető dallamanyag felhasználására, amennyiben munkáját a kidolgozás magasabb művészi színvonala fölébe emeli mintaképének, dallamkölcsonzó forrásának.

Kodály előadása is említette Bartókkal kapcsolatban *Bach Sebestyén* nevét. Engedjék meg, hogy egy pillantást vessünk Bach munkásságára — ebből a szempontból. Eltekintünk a saját zenei anyagából történt zenei átdolgozás, az úgynevezett *paródia* számtalan példájától. Egyelőre itt minket csak az *idegen zenei anyagra* épülő művek érdekelnek. E művek anyagát három csoportra oszthatjuk: 1. Kész művek átiratai; ide tartoznak az úgynevezett Vivaldi-koncertek átiratai cembalora és orgonára. 2. Mint ennek ellenpólusa: olyan művek, amelyek csak a témát veszik át idegen szerzőtől, de kidolgozásuk teljesen Bach munkája. Ide tartoznak a jólismert fűgák Legrenzi-, Albinoni- és Corelli-témákra. 3. Aránylag kevésbé megfigyelt kategória: kevert művek, amelyek részben átiratok, részben adott témákra készült új kompozíciók.

Az 1. kategóriáról itt most nem szólnunk. Ezek gyakorlati célra készült transzkripciók; minket nem érdekelnek.

A 2. kategóriába tartozó művek, tehát az idegen témára írt saját kompozíciók, kivétel nélkül fűgák. Bach, leginkább weimari korszakában, megismeri a korabeli olasz kamarazene alkotásait és saját művészetében gátlás nélkül felhasználja annak témaanyagát, amikor úgy érzi, hogy a kölcsonzótt témából ő maga fejlettebb, művészibb alkotást tud készíteni, mint az eredeti szerzője. Hogy Bach mekkora odaadással és felelősségérzettel dolgozott ezeken a fűgákon, mutatja, hogy az ő fűgái minden esetben már pusztán terjedelmükkel messze felülmúlják az eredeti olasz műveket. Ezt természetesen ott tudjuk pontosan megállapítani, ahol az eredeti munka lelőhelyét sikerült pontosan megtalálni. A Legrenzi-téma eredetijét mindezekig nem találták meg. Megvan azonban az Albinoni fűgák és a Corelli-fűga mintaképe. Az Albinoni fűgák egyikének, a H-moll fűgának eredetije 36 ütem; Bach azonos témájú

fúgája 112 ütem: jó háromszorosa az eredetinek. Hasonló az arány Corelli esetében. Corelli 39 ütemnyi, Bach 102 ütemnyi fúgált feldolgozást készített ugyanabból az anyagból. A feldolgozó munkának ilyen merész nekilendülése mellett — mondhatjuk — teljesen eltöri a témakölcsönzés ténye.

Ebben a weimari időszakban az orgonista Bachot — úgy látszik — még nem érdekli a szonáták többi, úgynevezett homofon, akkordikus tétele. Az olasz szonátákból kiválasztja a saját fejlődése szempontjából legfontosabb fúgatémákat és csak azokkal foglalkozik. Nincsen példánk arra, hogy Bach ebben az időszakban teljes olasz szonátákat feldolgozott volna.

Az előbb említett *harmadik, vegyes csoport* legérdekesebb példái Bach cembalo-művei között vannak. Ezek a *Reinken* németalföldi származású hamburgi orgonista *Hortus Musicus* c. triószonáta-sorozatából készült úgynevezett átíratok. A régebbi Bach-irodalom általában átíratok minőségében tartja őket nyilván. A bázei zenetudományi kongresszuson 1949-ben tartott egyik előadásból tudjuk, hogy ezek a művek csak részben átíratok. Éppen a legjelentősebb szakaszokban, a fúgákban pedig éppúgy Bachnak *Reinken-témákra* készült eredeti, jelentékeny kompozíciói, mint az imént említett Corelli-, illetve Albinoni-témákra készült fúgák. A baseli előadás fejtegetései nyomán ma már tisztán látjuk ezeknek az átdolgozásoknak, illetőleg az új kompozíciók keletkezésének a kérdését.*

Reinken trio-szonátái 1686-ban jelentek meg, Bach születési éve után egy évvel. Bach valószínűleg már Weimarban, vagy talán Köthenben ismerte meg őket, és úgy látszik, kedve kerekedett a szonáták anyagát átíratban magának megörökítenie. Reinken szonátái szonáta- és szvitelemek fura keverékét mutatják. Mindegyik elején van egy három részes prelúdium, *adagio-allegro fugato-adagio* tagolással, utána pedig a szokványos szerkezetű szvittételek sorozata. Nagyon jellemző, hogy Bach hogyan bánik ezzel az anyaggal, amikor a kezébe kerül. Az első szonátát teljesen átírta magának, a másodikból már csak a háromrészes prelúdiumot és a táncételek elsejét, a harmadikból már csak a fúgát, amelyik a prelúdium közepét alkotja.

Meglátszik ebből, mi az, ami Bachot Reinken darabjaiban igazán érdekelte: a friss invenciójú fúgatémák. A lényegében homofon szerkezetű részek, az adagiók és a táncételek Bach feldolgozásában sem többek pusztán átíratnál. Ami ellenben a fúgákat illeti, azok kivétel nélkül, mindhárom esetben lényegében új, művészibb kidolgozású kompozíciók Reinken témáira. Itt is érdekes felsorolni a méretek adatait. Bach az első fúgában 50-ről 85 ütemre, a másodikban 47-ről 97-ütemre, a harmadikban 50-ről 95 ütemre bővítette Reinken rövidlegetű, gyorsan elakadó fúgáit.

A következtetés, amit ebből levonhatunk, ez: Bach nem állja meg, hogy idegen szerzők fúgáit változatlanul átírja. Úgy látszik, minden esetben kipróbálja az idegen témákon fölényes polifon művészetét és valóban sikerül is minden esetben a témaadó eredetinel lényegesen komplikáltabb, művészibb fúgát alkotnia.

Még egy példát Bachtól, ha megengedik. Az idegen témára épülő, illetve idegen motívumanyag felhasználására épülő Bach-fúgák sorában egészen különös helyet foglal el a híres *G-moll orgonafantázia* nagyszerű fúgatémája. Erről a fantáziáról az a tudományos közhiedelem, hogy Bach azt Hamburgban

* Kongress-Bericht. Int. Ges. f. Musikwiss. Basel 1949. — 160—161. l. (H. Keller előadása.)

Reinken előtt játszotta 1720-ban, amikor Köthenből Hamburgba utazott az akkor 98 esztendőös öreg mester meglátogatására és talán a hamburgi Szent Jakab templom megüresedett orgonista állásának megpályázására.

A fúga-téma eredetére vonatkozóan Terry angol kutató kiváló Bach-könyve óta általánosan elfogadott nézet, hogy a téma az öreg Reinkenre való tekintettel régi németalföldi népdal mintájára készült. Terry könyvének 151. oldalán közöl is egy dallamot, mint Bach témájának állítólagos holland mintáját. Be kell vallanom, hogy Terry könyvének ezt a dallamát régóta gyanakvással néztük. Egyrészt a Terrynél forrásként közölt folyóirat-évfolyamban nem találtuk a dallamot, másrészt a dallam annyira *nem népdalszerű*, hogy óhatatlanul felmerült a gyanú: vajon nem önkényes konstrukcióról, Bach témájának utólagos leegyszerűsítéséről, dekolorálásáról van-e itt szó.

A Budapesten rendelkezésre álló források hiányossága miatt eddig gondolnunk sem lehetett arra, hogy ezt a kissé gyanús adatot ellenőrizzük. Annál kellemesebb meglepetésben volt részünk, amikor az 1950. évi lüneburgi Bach-kongresszus előadásai sorában Heinrich Bessler fejtegetéseiből megtudtuk, hogy gyanúnk nem volt alaptalan. A Terry által közölt dallam ismeretlen eredetű, kétes hitelű konstrukció. Bessler hollandi közlés nyomán megállapította, hogy Bach fúga-témájának valóban van hollandi népi eredetije egy 1700 táján megjelent kiadványban, amelynek ez a jellemző címe: „Régi hollandi parasztdalok és kontratánok.” Ennek dallama azonban lényegesen másképpen hangzik, mint az imént idézett melódia.*

Ennek már valóban van keze-lába, és valóban feltételezhető, hogy a hollandi népi tánc-anyag képviselője. Így, azt hiszem, nyugodtan elmondhatjuk, hogy a nemzetközi kutatás megtalálta a Bach-féle fúgatéma mintáját, mert a kettő hasonlósága kétségtelen. Ritmusa szerint holland dalunk éppen a táncos ritmusú népi dallamok közé tartozik. A Bach témájával való összehasonlítás szépen megmutatja, hogy Bachnak milyen fölényes művészettel sikerült az eredeti népi táncmelódia kissé monoton lüktetésű dallamát pregnáns ritmusú és dallamú fúgatémává fejlesztenie.

Befejezésül engedjék meg, hogy néhány szót szóljak Bach legnagyobb kortársának, *Händelnek* egy problémájáról. Közismert dolog, hogy Händel munkásságában nem egy példáját találjuk az idegen témára való kompozíciónak. Híres példái ennek az úgynevezett *Erba Magnificat*-ból és az *Urlo Te Deumból*, valamint a Stradella Serenátájából merített közismert oratórium-részeket. Az eljárás annyiban más, mint Bachnál, hogy Händel nem elégszik meg egyes fúga-témák átvételével, hanem feldolgozási részeket is átvész, néha szabadabban, máskor pontosabban. Ezeknek az átvételeknek hatalmas irodalma van, amire itt nincs okunk és időnk kitérni.

A Bach-féle módszerhez szorosabban kapcsolódó fúga-téma átvételek csoportjába tartozik azonban két eset, amelyekre lélektani és fejlődéstani érdekességük miatt érdemesnek tartom itt pár szóval figyelmeztetni. Kodály előadásából éppen most megint megtudtuk, hogy a fiatalkori benyomások — például Bartóknál is — gyakran hallatlanul mélyen beivódnak a művész lelkébe, és évtizedek múltán is képesek művészi hatóerővé válni. Erre találunk Händelnél két érdekes példát.

Két *Buxtehude*-téma átvételéről van szó. Tudjuk, hogy Händel élete 1707 januárjától kezdve, amikor hátat fordít Németországnak és Itáliába,

* Közli Bessler, Kongress-Bericht Lüneburg, 1950. 14. 1.

majd onnan három év multán Londonba veszi útját, véglegesen elválík német hazájától és Buxtehudetól, aki különben is 1707-ben magas korban meghalt. Händel nem volt kottagyűjtő, hagyatékában semmi nyoma az amúgyis igen ritka Buxtehude-kiadványoknak. Buxtehude muzsikáját hallania alighanem életének egyetlen időszakában volt alkalma: 1703-ban, amikor 18 éves korában egy barátjával átlátogatott Hamburgból Lübeckbe, talán azzal a ki nem mondott céllal, hogy szemügyre vegyék az agg mester utódlásának kérdését.

Egy bizonyos: Händel ekkor, 18 éves korában, megismert egyet s más Buxtehude művészetéből. Utána éveken, sőt évtizedeken át semmi nyoma annak, hogy Buxtehude alkotó munkája mélyebb, maradandóbb benyomást hagyott volna hátra lelkében. Az operazene, a londoni olasz operatársulat szervezése és vezetése Händel minden energiáját igénybe veszi, és tartósan elhomályosítja benne az ifjúkori nyári lübecki kirándulás zenei emlékét.

A meglepő az, hogy 33 esztendővel később, 1740 táján mintha egyszerre meglevenednék benne ennek a régi utazásnak az emléke. Händel ekkor 55 esztendőős. Kereken húsz éves operaszerzői és operaigazgatói működés, óriási sikerek, nagy bukások sorozata áll mögötte, közben egy nagy fizikai és lelki összeroppanás is, amely 1737-ben már majdnem a sírba vitte hatalmas szervezetét. Csodával határos módon sikerül összeszednie magát. — Most pedig, 1739–40-ben újabb válság fenyegeti: vállalkozásai a csőd szélén állanak, londoni pozíciója az angol arisztokrácia ellenségeskedése miatt tartathatatlannak látszik. Mintha minden összeesküdött volna ellene. Azzal a gondolattal foglalkozik, hogy meghátrál és 1741 áprilisában búcsúkoncertet hirdet Londonban.

És ekkor történik az, amit alig tudunk másképpen jellemezni, mint lélektani csodának. A legnagyobb depresszió közepette nekiül és egy dublini kirándulás céljára megírja élete legnagyobb remekét, a *Messiást*, 1741. augusztus 23-ától szeptember 14-ig, tehát kerek három hét leforgása alatt. A lelki erőnek és a lelki regenerációnak ez a csodája régtől fogva felkeltette a zenevilág és a zeneirodalom érdeklődését, sőt *Stefan Zweig* egyik szép írásában még a szépirodalom is foglalkozott vele. Érdekes és jellemző, hogy ebben a legteljesebb elmerülés és koncentráció hangulatában fogant műben egyszerre újra feltűnik az öreg Buxtehude árnyéka három-négy évtized távlatából: a *Messiás* első kórusainak egyike egy régen hallott Buxtehude-orgonafúga témájára épül. A téma második fele majdnem szó szerinti idézet Buxtehude-nek egy nyilván 1700 körül írt orgonakompozíciójából. (*Messiás*, 6. sz.: And he shall purify the sons of Levi).

Másik hasonló példánk nem a *Messiásból* való, hanem a két évvel korábban komponált *Concerto Grossok* sorozatából. A sorozat leghíresebb darabjának, a *12. számú h-moll* concertónak a fináléja ugyancsak Buxtehude témájából épül. Híres és sokat játszott darab ez. A téma magában véve nem jelentékeny. Jelentékennyé akkor válik, amikor Händel belőle nagyszerű, szimfonikus tételt készít.

Mindkét példa arra utal, hogy az 1737. évi fizikai-lelki válság rég elmúlt, majdnem eltemetett emlékeket ébresztett fel Händel lelkében. Mindkét esetben (Bachhoz hasonlóan) olyan remekművekről van szó, amelyek az eredeti téma-leleménynél sokkal magasabb szintű művészettel dolgozzák fel a kölcsönvett anyagot.

Ez a pár vaktában kiragadott példa legyen szerény illusztrációja annak, hogy a Kodály előadásában olyan mesteri okfejtéssel kimutatott jelenség: alacsonyabb szintű motívum-anyag nemesebb keretben való, magasabb művészi potenciájú felhasználása nemcsak Bartóknál van meg, hanem megismétlődő, jellegzetes vonása a *régebbi zenei történet* fázisainak is.

*

Végül illetőnek tartom rámutatni, hogy az ilyenfajta vizsgálódások alap gondolatát éppen Kodály Zoltán már másfél évtizede klasszikusan megfogalmazta „Népzene és műzene” című, 1940-ben tartott előadásában, ahol többek között ezeket mondja: „Az eredetiség mai fogalma és követelménye egészen új keletű. Régebben csak a kész művet nézték, senki sem kérdezte, honnan vette a szerző. Mindenki jogosultnak érezte magát, hogy átírjon, átdolgozzon kész műveket. Shakespeare nemcsak meséit vette át, hanem egész darabokat átírt”. Majd a zenére térve: „A népzében szigorúan véve minden alkalommal új „átírat”, új variáns keletkezik a daloló ajkán. Ezt a feltétlenül rendelkező tulajdonjogot többször kiemelték, mint a népdal lényeges sajátosságát. Látjuk, megvolt régebben a magasabb művészetben is, és ma sem merné senki Arany Toldiját plágiumnak minősíteni, bár benne van az egész Ilosvai.”

A felhozott példák azt bizonyítják, hogy a régi műzene alkotásmódjában, akárcsak Bartóknál, elevenen él a zenei köztulajdonnak az a tágabb fogalma, a zenei alkotásmódnak az a módszere, amelyet a népzeneből ismerünk. Így tehát megint egy adatunkkal több van arra, hogy a legnagyobb mesterek alkotásmódja valósággal *édestestvére a népzeneinek*. Azért, hogy ezt már 15 éve világosan megmutatta és ma ismét megmutatja nekünk, el nem múló hálával tartozunk mindnyájunk mesterének, a mai magyarság legnagyobb tanító-mesterének, Kodály Zoltánnak.

