

SZABOLCSI BENCE

## ZENEI TANULMÁNYÚTON KÍNÁBAN

Egyhavi tanulmányút, bármennyire mohón zsúfoljuk tele programmal és élménnyel, hallani-, látni-, megismernivalóval s a belőlük leszűrt tapasztalattal, mégis édeskevés ahhoz, hogy olyan hallatlan mélységű és kiterjedésű, valósággal ezerágú zenekultúrából, amilyen a kínai, többet adjon első ízeltőnél. Az utazót minden idevágó részlet érdekelheti: a népi zenekarokra éppúgy fel kell figyelnie, mint az operaelőadásokra, a zeneiskolákra éppúgy, mint a zenei és néprajzi kutatóintézetekre, nem is szólva a nemzetiségi akadémiákról és pedagógiai főiskolákról, melyeken szintén folyik zenetanítás, sőt a népi zeneanyag összegyűjtése; és nem szólva a mai zeneélet szervezőtől, a Zeneszerzők Szövetségéről, mely központja és éltetője az új kínai zeneiproduciónak. Egy-lélegzetre valósággal lehetetlen minderről számot adni a magyar olvasónak; ezért itt főleg a színpadi zenéről és a zenetudományi munkáról igyekszem röviden beszámolni, teljes tudatában annak, hogy amit elmondok, vázlatnak is kevés.

Az alatt az öt hét alatt, melyet 1954 novemberében és decemberében a Kínai Népköztársaság területén töltöttem, tizenkét helyen fordultam meg Kína földjén. Ugyanannak a művészdelegációnak voltam a tagja, mely nagy hegedűművésznket, Zathureczky Edét és Petri Endrét, a kitűnő pianistát vitte a távolkeletre, a kínai-magyar kulturális egyezmény értelmében; ők azonban vasúton utaztak, én repülőgépen, ami azt jelenti, hogy korábban indultak s jóval később érkeztek Pekingbe, mint én (hasonló volt a helyzet hazatérésünkkor); azonkívül belső-kínai útjaink is elváltak egymástól, úgy hogy két együttes pekingi szereplésen s egy sanghái találkozáson kívül alig voltunk együtt odakint. A kínai Kulturális Kapcsolatok Intézete, éppúgy mint a külügyminisztérium, lekötelező előzékenységgel teljesítette azt a kérésemet, hogy társaim hangversenykörútjával egyidőben én néprajzilag érdekes és fontos nyugati és délnyugati területeket kereshessek fel, s így történt, hogy másfélhetes pekingi időzés (nov. 14—25.) után, *Bodrogi* Tibor etnográfus barátommal több mint kéthetes „nyugati expedícióra” indulhattam november 26-án a pekingi repülőtérről. Megfordultunk Taijüanban és Hszijianban (az egykori Csanganban, mely császári székhely volt a klasszikus

költők idején, ezer év előtt), eljutottunk egy Hszijjan-melletti faluba (Hocsájin, illetve Veicsucszen-be), azután Csunking érintésével Kunmingba utaztunk s itt is kirándultunk a környékre : a sziningyun-csuani hőforrásokhoz. a Kunmingi-tó felett sziklába vágott buddhista szentélyekhez, meg egy Akacu nevű. *szani* nemzetiségű faluba. (Falusi útjaink kivételével minden utat repülőgépen tettünk meg, — másként nem is tudtunk volna ily nagy területet érinteni néhány nap alatt.) Kunmingban azután elváltak útjaink : Bodrogi a maga tolmácsával Kanton felé folytatta útját, míg én az enyémmel visszatértem Csunkingba, innen Hankou-n át Sanghájba igyekeztem s a csodálatos Hancsou meglátogatása után vissza Pekingbe ; végül, egynapos kirándulás keretében sikerült a Nagy Falat is felkeresnem Badalinnál. Jártam így Északi, Nyugati és Keleti Kínában, pontosabban Hopei, Sanszi, Senszi, Szecsuan, Jünnan és Kiangszu tartományok területén. (S hadd szőjsem itt közbe, milyen igéző élmény volt utamban az éghajlatok váltakozása : havas télben indultam Hszianból, hogy gyönyörű szeptember-végét lássak Csunkingban s még elbűvölőbb nyárutót vagy inkább örök-tavaszt a voltaképp trópusi fekvésű Kunmingban, — amit azután megint felváltott a pekingi és mongóliai tél.) Járhattam a nemzetiségi főiskolákon, zenei gyűjtők között, hallgathattam népi énekesek és zenészek előadását, megismerkedhettem a pekingi és sanghái zenetudományos munka vezetőivel s végignézhettem mintegy tíz »opera« előadását különböző városokban.

Ez utóbbiakkal szeretném kezdeni ; mert hiszen sokat írtak már a kínai színház művészetéről, a dráma jelképes és egyben mélyen reális felfogásáról, a kísérőzene és az ének központi szerepéről a kínai színpadon ; de a közvetlen élmény ereje bizony százszorosan felülmúlta mindazt, amit olvasmányaim alapján elképzeltem (s ez útitársaimra is áll, nemcsak rám). Persze, mint legtöbb európai zenészkollégámat, először engem is inkább elképesztett és megdöbbenett, semmint vonzott a kínai *opera*, -- ha arra a sokágú műfajra, melyet tolmácsaink ilyen néven foglaltak össze, egyáltalán ezt az európai megjelölést kívánjuk alkalmazni. Szokatlan és érthetetlen volt nemcsak a nyelv, amelynek különleges hangzásbeli hagyományaival itt találkoztam először, hanem a kiélezett hanglejtés, a széles és szertartásos mozgás, a színpadi kellékek hiánya, a rikító zenekari kíséret, a fejhangú ének, egyszóval majdnem minden. De ez csak az első két-három előadásnál volt így ; a negyedikben kezdett felderengeni a játék mélyebb értelme, s mire a tizedikhez értem, már megéreztem egyet-mást a műfaj igazi nagyságából. Az első zenés színdarabokat Pekingben láttam — azután következett Taijüan, Hszian, Csunking, Kunming és Sangháj, vagyis a kínai nyugat, a délnyugat és a dél . . . s akkor már kiderült, hogy itt nem is egyetlen műfajról, hanem műfajok egész soráról van szó, s amit mi egyszerűen operának nevezünk, abba a kínai ember belefoglalja a zenés színpadi játék minden lehetőségét, a hősi drámától a polgári bohózatig, az operettől a pantomimig, az árnyjátékig és a báb-

színházig. Pekingé a heroikus dalmű, a nyugati tartományoké a regényes mesejáték, a Délvidéké a „lampion-opera” szerelmes történetei és a tréfás-szatirikus zenés-bohózat. Egyik a régmúlt véres harcairól szól, legendás hadvezérek bátor és sokszor tragikus küzdelmeiről, a másik tündérlányok és királyfiak, vizimanók és hegyi-sárkányok mesés világába visz, a harmadik a rossz bírót, a fontoskodó hivatalnokot, a kikapós férjet figurázza ki; az egyikben csak férfiak játszanak, a másikban — a délszaki vígoperában — csak női színészek, de a legtöbb „vegyes” színészgárdát kíván, bizony meglehetősen nagyszámút s olyat, amely az ének minden finomsága, a színpadi játék minden árnyalata mellett az akrobatika minden formájában is járatos. A pekingi „operaiskola” egyik termében ének-, a másikban zenekari próba folyik, a harmadikban azonban bukfencezni, gerelyt vetni és szaltózni tanulnak az énekes-színészek s külön tanulmányuk a zenekarral kísért drámai némajáték.

Természetesen a zene is más meg más. De azért mindegyikben vannak közös hagyományok, s épp ezeket kell legelőször megmagyarázni az európai nézőnek, mielőtt kínai színházba lép. Közülök talán legfontosabb a *mozdulat* jelképes ereje. Egyetlen gesztus világosít fel róla, hogy a hős sokszáz mérföldet lovagolt, egyetlen karfelemelés mutatja, hogy a rebellis fiú elhatározta a lázadást apja ellen, egyetlen összecsuklás a szereplő tízesztendő vénülését, az idő múlását. A díszlet alapján feleslegessé válik (akár Shakespeare színpadán): két szó és egy kinyújtott kéz meggyőz róla, hogy előtted erdő sötétlik, s a közönség máris érzi, látja az erdőt; egy evező billegése, sőt pusztán az evezést mímelő mozdulat megérteti, hogy a hősnek kiáradt folyamon vagy éppenséggel tengeren kell megküzdenie az életéért. A másik ilyen hagyomány az *arcfestésé*. Akár az ógörög dráma álarcai, akár a renaissance olasz népi figuráinak jelmeze: az első pillanattól kezdve világosan megmutatja a nézőnek, hogy jóságos öreg szolgálával vagy balga ifjú trónkövetelővel, gazdag és ravasz kalmárral vagy rajongó diákkal van-e dolga. Még a démonok birodalmában is eligazít; más a kedves Pávaherceg és más az intrikus Majomkirály arcának uralkodó színe, s természetesen nemcsak tollbokrétájuk vagy selyemuszályuk, hanem *hanglejtésük* és tánc lépésük is megkülönbözteti őket. Talán legcsodálatosabb, hogy maga a közönség — a legszélesebb nagyközönség — mindezt rögtön érti és követi (több százados ódon szövegekről és históriákról van szó); legcsodálatosabb, hogy ez a nagyon bonyolult, nagyon sokrétű, nagyon művészi játék a legnagyobb tömegek állandó szórakozása lehet.

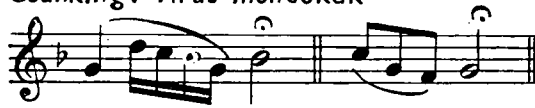
Mert hogy így van, arról hamarosan meg kellett győződnöm. Láttam a színészek, énekesek és táncosok végtelenül gondos előkészítő munkáját a pekingi operaiskolában; de láttam magát a közönséget is, soraiban tibeti pásztorokkal és pekingi egyetemi hallgatókkal, katonatisztekkel és öszvérhajásárokkal. A zsúfolt színházakban esténként a legmozgalmasabb „népélet” folyik, családok, szomszédok, iskolatársak, faluról jöttek és városi „öslakók”, diákok, munkások, kereskedők ott folytatják nappali társas-

életüket pihenőben, a színházban is, de ugyanakkor oly feszülten csüggnek a játékon, úgy lelkesednek rajta és osztoznak benne, hogy szinte hihetetlen. Akkor már hallottam a kínai *utcák zenéjét*, az árusok és kikiáltók dallamos mondókáit s rá kellett jönnöm, hogy ezek a könnyen odavetett, elkurjantott dallamtöredékek, épp mert a beszélt nyelv hanglejtésformáiból erednek, voltaképp édestestvérei az operák bonyolult és cirádás dallamainak:

Peking. Utcái munkadal (vontatás)



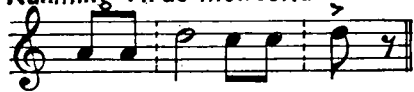
Csuning. Árus-mondókák



Csuning. Hajósok munkadala



Kunming. Árus-mondóka



Hancsou. Utcái munkadal





Találkozás a kunningi zenekarral



Részlet Kunningból

S mikor ez világossá vált, már nem is csodálkozhattam rajta, hogy az a végtelenül összetett, faluról, városból, hegyi tanyákról, tengeri hajókról, rizsföldekről és — főiskolákról összeverődött tömeg olyan osztatlan, rajongó figyelemmel követte és követelte a színpadi játékot s éppúgy valósággal együtt játszott a színészekkel, akár a görög dráma, a shakespeare-i színház, a nápolyi vígopera régi hallgatósága. Hogyne: az ő meséit játsszák és éneklük, az ő képzeletének és vágyainak adnak testet, az ő igazságérzetének formát és művészi keretet. Ezért lehet az „opera” Kína legdemokratikusabb művészete: valaha egy dolyfös feudális világé, s ma a népé, ma végre ismét a népé, mely végső soron létrehozta s melynek joga volt rá akkor is, amikor kizárták belőle. (Gondolnom kellett itt persze a mi színpadi problémáinkra is, a nehezen születő új magyar operára, melynek ugyanígy nagy művészi hagyományt kell majd folytatnia s ugyanígy a nép tulajdonává lennie, ha majd fel tud nőni odáig...)

Hasonlóan mély — emberi, művészi és egyben tudományos — élményt jelentett a kínai *népzenével* való közvetlen megismerkedés. Ezt a népzenei hozzávetőleg már ismertem kínai kartársaink, s nevezetesen az új pekingi Zenetudományi Intézet kiadványaiból; de a kótából tanulmányozott dallam soha és sehol nem érhet fel az élő előadásban megszólalóval. A lehetőség szinte elkábított: Kína őserdei gazdagságú népzenejét végre közvetlen tapasztalatból tanulmányozhattam.

Ez a tanulmányozás háromféle formában történhetett: népénekesek meghallgatásával, népi együttesek és szólísták felkeresésével és felvételek lejátszásával. Negyediknek hagyom, ami természetes, de nem jelenti a népzenevel való közvetlen érintkezést: a népzenei lejegyzések átnézését.

A „népzene” tanulmányozása a Kínai Népköztársaságban nemcsak a „han”, azaz kínai nép zenéjének tanulmányát jelenti. A népköztársaságban több mint hatvan nemzetiség él, olyan nemzetiségek, amelyek most emelkednek fel régi elnyomatásukból s részben most térnek rá magára az írásra is; népi művészetük szabad kibontakozására különös gondot fordít a kínai kormányzat. Mi Bodrogi Tiborral részben a pekingi és kunningi Nemzetiségek Akadémiáján, részben a pekingi, csunkingi és kunningi rádió felvételeim (a gyűjtést és rögzítést sokhelyütt a rádió munkacsoportjai végzik) tanulmányozhattuk a nemzetiségek dalait és táncait: Pekingben mongol, tibeti, ujjur és kazah, Kunmingban miao és kava, szani és liszu énekeket. Legmegragadóbb volt, amikor a kunningi Nemzetiségi Akadémián egy délután a fiatalok bemutatták népviseletüket és nemzeti táncaikat. Tíz vagy tizenkét nemzetiségi csoport százszínű ruháját, különleges dalait és táncait csodáltuk meg akkor; Bodrogi néhány kitűnő felvételen örökítette meg mozdulataikat. Zenei szempontból legérdekesebb volt a liszu legények regölésszerű éneke, melyet másnap, a kunningi rádió munkatársainak segítségével, sikerült magnetofonszalagra rögzíteni, néhány tibeti tárogató- (*jala* vagy *szala-*)

darab, meg egynéhány *szani* dallam, melyeknek rokonaival kevéssel utóbb, a már említett szani falu meglátogatása során is találkoztam. (Volt közöttük sirató is, — a szani-k jól ismerik a halottsiratás szokását s említették, hogy az elhunyt egész közeli nőrokonsága gyakorolja rendszerint.) A csunkingi rádiófelvételeken azután a *li-k*, a *tai-k*, a *tung-ok*, *jao-k* és *jicu-k* énekeiből is hallottam egyet-mást. Legfeltűnőbb volt a *tung* dallamok orgonapontos és a *jao*



A kunmingi „pávatánc”

dallamok heterofonikus többszólamúsága ; s hadd jegyezzem ide, amit magam nem tapasztalhattam, de kínai kartársaink ismételten megerősítettek : hogy ez apró, régi törzsek között olyan is akad, amely a személyi tulajdonnév helyett csak a „dallamnevet” ismeri, ahol tehát egy három-négy hangból álló dallamjelvény képviseli a férfi vagy nő pontos „leírását”. (Ezt főleg a miao-król hallottam ; huszonöt éve Marcel Granet francia tudós egyik könyvében olvastam róla, de bevallom, hogy akkor nem hittem el.) A nemzetiségi területek népzenejének összegyűjtése mind rendszeresebben folyik ; hogy csak egy példát említsek, a pekingi rádió egyik munkacsoportja épp ottlétünk idején tért vissza hszinkiangi (az egykori Kelet-Turkesztán) expedíciójáról, mintegy kétszáz új dallamfelvétellel.

A népi zenekarok összeállítása a lehető legváltozatosabb : rövid nyolc-tíz nap alatt vagy hétféle kombinációval találkoztam. Igen szép volt a hocsájini együttes produkciója : a 14 szájjorgonás, 3 fuvolás és 6 dob-, gong-, illetve cintányér-játékos egy 22 szakaszból álló „óriás-szvitet” adott elő, rendkívüli erővel, fegyelmzetten és mégis szabadon. Ez a roppant zenekari szvit a ritmusnak valósággal Bartókra emlékeztető, szédületes és bonyolult gazdagságával nyűgözött le; de ugyanaznap Hsziánban két másik, sokkal kisebb együttes játékát hallgattam és meg kellett állapítanom, hogy játékuk ritmikus gazdagsága semmiben sem marad el falusi kartársaiké mögött. A hangszerekhez itt ének is társult : legtöbbször maguk a játékosok énekeltek, de olykor külön szólista mellé szegődtek kísérőül. A legváltozatosabb kombinációk azonban Csunkingban és Kunmingban vártak rám; itt, a kínai Nyugaton és Délnyugaton, mintha dallamviláguk és színesebb lenne. Csunkingban *Li Do Cíj*, az öreg cimbalomművész ejtett bámulatba. Két vonóhangszerből, fuvolából, és ütőhangszerekből álló kísérőegyüttesét ugyanolyan szuverén módon irányítja, mint minálunk a soproni Tendl bácsi; de ő énekel is, komponál is, s mialatt 42-húros kis cimbalmát a maga lapos bambuszverőivel fantasztikus ritmusok megszólaltatására kényszeríti, különös fejhángján énekli hozzá a régi-új dallamot. Hasonló boszorkánymester az öreg *Szün Dzsü Sien*, a *csön* (nagy-citera) művésze Kunmingban. Az ő kíséretében húsz hangszert számláltam meg, fuvolák, gitárok és kéthúros térdhegedűk (*er-hu, din-hu pan-dze*) mellett főleg ütőhangszereket : dobokat, csengőket, nagy és kis cintányérokat, gongot, harangot, csettentőt (*jü-ku, csjamba, szanszaba*). — meg azt a *mu-jü* nevű sajátságos, többnyire hal-alakú fadobot, melynek illetéktelen megszólaltatásával egyízben — a Kunming melletti Ötszáz Buddha Templomában — egy öreg buddhista szerzetes méltó haragját vontam magamra. Szün Dzsü Sien-ék is amolyan óriás-szvitet adtak elő, tíz vagy tizenkét tételben, énekes (sőt énekkari) szakaszokkal, a hangszercsoportok állandó, szabad, rögtönzésszerű váltogatásával. „Hagyományos, régi” zene volt, amit játszottak, de — mint másnap egy másik népi együttes tagjai felvilágosítottak róla — „ha az egész rögzítve van is, a részletet mindig lehet szépíteni rögtönzött díszítéssel, *hua-jin*-nel”. Akárcsak az európai zenében, három-négyszáz évvel ezelőtt. (Még az elnevezés is : „*hua-jin*” szószerint amyi, mint „virág-hang”, akár az olasz „*fioritura*”).

Más problémák merültek fel az énekes népzeneben. Énekeseket Hsziánban, Csunkingban és Kunmingban hallgattam; előadóstílusuk nem volt egységes. Az 53 éves *Kau Koan Csung* egészen másképp énekelt, mint a 24 esztendő *Dru Dron Ru*, bár mindketten az „északnyugati stílust” képviselték. Nem tudtam tisztázni, s a nyelv birtokának híján nyilván nem is tisztázhattam, mi a viszonya az énekes hangsúlynak a kínai nyelvben oly fontos beszédhangsúlyhoz, hogyan őrzi meg a szó értelmét? S nem tudtam tisztázni, mi magyarázza a dalok jó részében a szöveg igényeitől nyilvánvalóan független



ritmusok jelenlétét. Pedig ezek a ritmusok különösen érdekelték; gyűjteményekben és az élő dalolásban egymásután bukkantam ilyen feltűnő tagolásokra:



és így tovább. Itt még tovább, sokkal tovább kell kutatnunk és természetesen nem juthatunk semmire kínai kartársaink segítségével.

Szólnom kell ezekről a kartársakról is. Hadd említsek itt csak néhányat: fáradhatatlanul segítő barátaimat, a pekingi Zenetudományi Intézet vezetőit, *Li Juan-Csing*-et és *Jang Jin-Liu*-t, Hszianban *Si Gen*-t, Csunkingban *Li-Kang-Sen*-t, Sanghájban *Ho Lu-Din* és *Sen Dzse-Páj* professzorokat. Különkülön nem is igen tudtam még megköszönni sokféle segítségüket; hadd köszönjem meg itt együttesen. De rajtuk kívül még annyioknak vagyok lekötelezettje! *Den Ju-Min* konzulátusi titkárnak például, akivel szibériai repülőúton ismerkedtem meg s aki először avatott be a legfontosabb kínai szavak hangsúlyozásába; vagy *Lao Csi-Cseng*-nek, a pekingi Pedagógiai Főiskola igazgatójának, akinek intézetében — *Csang Siao-Fu* keze alatt — először hallhattam népi hangszereket; és nem utolsó sorban az első Magyar Zenei Héten itt járt kedves ismerősünknek, *Zsen Hun*-nak, a zeneszerzőnek és színikazgatónak, akivel — budapesti találkozásunk után — már úgy üdvözöltük egymást, mint régi jóbarátok... Valamennyiükről részletesen kellene itt beszélnem; de legyen elég a személyes kapcsolatokból és maradjunk meg a tárgyi referátum keretében.

Kína népzenei és zenetörténeti kutatómunkájának központja, a pekingi Zenetudományi Intézet, 1954-ben alakult meg, de régebbi tudományos hagyo-

mányok örököse (ha pontosan vesszük, körülbelül kétezeröttszáz éves hagyományoké). Ma már külön emeletes épületben székel, az új egyetemi városrészben. 58 munkatárssal dolgozik, négy szakosztályban, s állandó kiállítása, hangszergyűjteménye és könyvtára van. Külön termekben gyűjtötte össze és állította ki például a két legjelentősebb új kínai zeneszerző: *Szi Szin-Háj* és *Ni Er* életének és munkásságának emléktárgyait, vázlatkönyveiktől öltözetükig és leveleikig. (Nálunk talán ilyen lehetne, s remélhetőleg ilyen lesz a Liszt- és Bartók-ereklyéket őrző magyar zenei múzeum. Az első lépéseket megtettük hozzá a Zeneművészeti Főiskola Liszt-szobájának megnyitásával s a jubiláris Bartók-kiállítással.) Az intézet fokozatosan hatáskörébe vonta és vonja a teljes kínai népdalgyűjtés munkáját. Mintegy hatvanezer dallamot — jórészt már lejegyzett dallamot — tart nyilván; expedíciókat szervez, kiadványokat rendez sajtó alá; helyszíni lejegyzés mellett egyre inkább rátér a magnetofonfelvételre. A nyilvántartás táblapok segítségével történik, akár nálunk. Egy-egy ilyen táblap szövege számunkra is tanulságos:

<i>Nemzetiség</i> .....	<i>Tartomány</i> .....
<i>Műfaj (dal, operarészlet, elbeszélő-mimikus darab stb.)</i> .....	<i>Körzet</i> .....
<i>Sorszám</i> .....	<i>Falu:</i> .....
<i>A dal címe</i> .....	<i>Esetleges más elnevezése</i> .....
<i>Abszolút hangmagasság</i> .....	<i>Tempó</i> .....
<i>Hány versszak</i> .....	<i>Teljes vagy csonka</i> .....
<i>Az énekes vagy hangszeres előadó adatai:</i>	
<i>Férfi, nő</i> .....	<i>Kora, foglalkozása</i> .....
<i>Kísérettel adja elő, vagy anélkül</i> .....	<i>Lakóhelye</i> .....
<i>A lejegyző</i> .....	<i>A hangszer hangolása</i> .....
<i>A felvétel helye</i> .....	<i>Időpontja</i> .....
<i>A felvétel jellege</i> .....	<i>Ha másutt is felvették, hol, mikor</i> .....
<i>Hol található a dallam</i> .....	
<i>Hogyan történt a lejegyzés: közvetlenül vagy felvételtől</i> .....	
<i>Megjegyzések</i> .....	
<i>Kitől ered az anyag, ha nem közvetlen gyűjtés</i> .....	
<i>Mi a szöveg dialektusa</i> .....	

S itt következik természetesen maga a dallam, minden strofikus változatával együtt. A kiadványok (eddig kb. tízet jelentettek meg, többnyire az északi és északnyugati „forradalmi bázisok” területéről) nagyrészt a francia számírást (*Chevé* hangszámozását) követik; de ennek alapjában gazdasági és pedagógiai okai vannak, illetve voltak (a zenei számírást iskolában tanítják s ebben a formában jóformán mindenki tud kótát olvasni), — a jövőben mindinkább áttérnek majd a rendes hangjegyírásra. A kótázásnak különben nagy múltja van Kínában: az intézet zenetörténeti kiállításán egész terem mutatja

a régi írásmódokat, a XIV. századtól máig; egyrésze ez ódon (és számunkra, sajnos, érthetetlen) írásoknak még ma is használatos a vidék népzeneészei között. Az eddig kiadott dallamok száma meghaladja az ötezret (kínai és nemzetiségi, énekes és hangszeres anyag vegyest); a legközelebbi jövőben további ötezer kerül kiadásra. S azt talán nem is kell mondanom, hogy a gyűjtések színhelyéről és szereplőiről nagyszámú fénykép áll rendelkezésre.

Itt az intézetben hallhattam néhány régi hangszernek — például a *p'ipa* nevű középkori lantnak — legszebb, legbravúrosabb megszólaltatását; olyan „csata-fantáziát” adtak elő rajta, hogy bármely barokk-kori zeneszerző megirigyelhette volna. Itt láthattam Jang Jin-Liu kartársunk új kínai zene-történetét; itt kellett részletes magyarázatot adnom a Magyar Népzene Tárának jelrendszeréről (melyet már olyan alaposan áttanulmányoztak, hogy a két kötet telve volt megjegyzésekkel, kérdőcédulákkal és felkiáltó-jelekkel);<sup>1</sup> és itt vitattuk meg a kínai-magyar dallamegyezések problémáját is.

Ezt a problémát kínai kartársaink már ismerték; mióta Bartók és Kodály szerzeményei és kiadványai eljutottak hozzájuk, nekik is fel kellett figyelniük arra a tényre, hogy az ötfokú hangrendszer lehetőségein belül is vannak bizonyos formai és frazeológiai vonások, melyek *szorosabb* kapcsolatba hoznak egyes kínai, cseremiszi és magyar dallamokat. Ha az „Azhol én elmegyek” dallamára kezdtünk, ők velünk énekeltek, mert a sajátjukat énekeltek, az „Én Istenem add megérnem” dallamáról pedig Kunmingban egyszerűen nem akarták elhinni, hogy „magammal hoztam” s nem tőlük tanultam, útközben. Dehát ezek véletlen egyezések lehetnek; meg kellett tudnom, beletartoznak-e ezek a dallamok valamilyen határozott „rendszerbe”, stílusba, összefüggésbe — s ha igen, mi annak a stílusnak a neve, honnan ered, hol él, mit tudnak róla?

A választ csak részben adták meg Pekingben — nagy részét Hszianban, Csunkingban, sőt Sanghájban kaptam meg. Hadd foglaljam itt röviden össze: a kínai népzenenek van egy északi-északnyugati-nyugati stílusa, egy végvidéki stílus, melyet egyes kutatók (például *Si Gen*, Hszianban) „kanszui zenedialektus”-ként jelölnék meg. A kínai népzene „magyaros” dallamai *ennek* egyrészét teszik — nem nagy részét, számításom szerint mintegy öt-hat százalékát, de igen régi s épp ezért meglehetősen elszóródott részét. Ugyanez a stílus, ez a „kanszui”, „mongolos” vagy „északnyugati” dallamoság él Kína nyugati és délnyugati részén is, éppen mert ezek a területek a császári korban, három-négy évszázad alatt, északról és északnyugatról népesedtek be. (A délnyugati Jünnan tartományban ma is nyilvántartanak

<sup>1</sup> Itt említem meg (mert mindenképp jellemző), hogy első pekingi előadásom után a következő kérdésekre kellett választ adnom: Mi volt Erkel viszonya a verbunkoshoz? Mennyiben élnek tovább a mai magyar zenében Liszt harmóniai vívmányai? Mi az időrendje Kodály népdalfeldolgozásainak? Mi jellemzi Bartók utolsó nagy műveinek harmóniavilágát? — Meg kell jegyezni, hogy a kb. 400 főnyi hallgatóság jelentékeny része nem-pekingi tanár és zeneszerző volt.

még egy sor „mongolos” népszokást.) A forrásvidék eszerint Északnyugat, Kína történelmének igazi viharsarka, ahol időszámításunk kezdetén a húnok, avarok és más pusztai nomád népek évszázadokig rohamozták és veszélyeztették a birodalmat — ahol nyilván nagy számban meg is telepedtek, akár a gótok a római *limes* mentén. *Jang Jin-Liu* valószínűnek tartja, hogy legalábbis a molljellegű pentatónia (a „*la-modus*”, mint ő nevezi) erről a vidékről sugárzott ki erősebben a kínai zenébe. Lehetséges-e, hogy ez a stílus egy azóta eltűnt, beolvadt, felszívódott török-mongol vagy ugor jellegű kisebbség hagyatéka? Ezt persze igen nehéz megállapítani; itt kétségtelenül szükségünk lesz a nyelvtudósok, történészek, archeológusok segítségére. S megnehezíti a választ az a körülmény is, hogy a *mai* középpázsiai törökség, nevezetesen a kazahok és ujugurok „felszíni”, látható zenekultúrája és dallamvilága nem ezt a kultúrát, hanem az Iszlám másjellegű zeneiségét tükrözi — inkább Ankarát juttatja eszünkbe, mint Ulan-Batort. Igaz, elképzelhető, hogy mélyebbre hatoló kutatás itt is rátalálna egy ősi hagyományra, ahogyan Bartóké annakidején Kis-Ázsiában.

Mindezeknek a bennünket és egész zenetudományunkat közelről érdeklő kérdéseknek legjobb megvilágítása az lesz, ha magukat a kínai dallamokat fogjuk vallatóra. Egy tucatnyi újabb dallamot közlök itt a kínai Északról, Nyugatról és Délnyugatról, azoknak kiegészítésére, amelyek a Kodály-Emlékkönyvben (1953. 761—64.) már megjelentek. Közülök azokat, amelyek nem kiadott gyűjteményekből valók, hanem ez alkalommal készült helyszíni feljegyzések, \*) jellel látom el (utóbbiak közül egyik, a III. 1/b jelzetű, *Li Jin-Haj* kartársunk sanghái közlése). Mindezek a *régi* magyar népdalstílust érintik — némelyik mellé oda is állítottam magyar megfelelőjét. Olyan, ami az *új* magyar stílusra emlékeztetne, egész idő alatt csak egyetlenegy merült fel (utolsó példánk), arra is azt mondotta éneke, a hsziáni *Dru Dron Ru*, hogy tibeti eredetű. Erről többet nem tudok.

Van azonban még egy mozzanat, amit szóvá kell tennem. Mindedig nem ügyeltünk e dalok szövegeire; magamat is csak akkor kezdett foglalkoztatni a kérdés, amikor egy-egy típusból aránylag sok, feltűnően sok került felszínre. Így történt azzal a dallamtípussal, melyet leginkább a magyar népi halottsiratóval állítanék párhuzamba s melyről, legnagyobb meglepetésemre, Csunkingban kiderült, hogy Kínában is siratóként, vagy legalábbis kesergő énekként ismerik. Ímé eddig közzétett legteljesebb szövege a Hopei-vidéki dalokat tartalmazó kötetből:

*Jaj kis fehér virágszálam, be meghervadtál a mezőben!  
Két-hároméves voltál, mikor elvesztetted édesanyád, édesanyád.  
Apáddal élni még csak jó volt,  
de féltél, ugye, hogy mostohát hoz a házhoz.  
Hozott is mostohát három éve,  
az szülte kisöcsédet, aki erősebb nálad.*

*Jaj édesanyám, jaj édesanyám!  
 Őcsém selyemben jár, én meg darócban,  
 Őcsém kalácsot eszik, én levest,  
 Ha leteszem a tányérom, hull belé a könnyem.  
 Jaj édesanyám, jaj édesanyám!  
 Gondol-e rám édesanyám, ki tudja?  
 Én gondolok rá álmomban.  
 Jaj édesanyám, jaj édesanyám!  
 Őszi barackvirág nyílik, őszi barackvirág lehull,  
 Anyámra gondolok a hideg szélben.  
 Jaj édesanyám, jaj édesanyám!*

(Miklós Pál fordítása.)

Nyilván alkalmoszerű, személyes rögtönzések amalgámja, hagyomány-szabta dallamkeretben, a beszéd szabad ritmusában, a halott gyermek, illetve a segítségül hívott halott szülő refrénszerűen ismételt, jajgató megszólításával, akár a mi siratóink; hozzá a mienkkel (és az obi-ugorokéval) egyező dallamtípusra. Ugyanennek a dallamnak egyik változata „a szülőket siratja”, egy másik pedig „bujdosó-ének”. Ilyen kapcsolatok a magyar sirató műfaji rokonságát is meghatározzák; s ki tudja, talán ott lappang közöttük a hősdal is, akár az obi-ugor népeknél. A tanulság mindenképpen ez: figyel-nünk kell a dallamok szövegére is, — nem egyszer talán épp az lesz útba-igazítónk a történelmi problémák útvesztőjében.

\*

Itt meg kell szakítanom e hosszúra nyúlt beszámolót. Sok mindenről lehetne és kellene még beszélnem, — hiszen nem szóltam a mai kínai zenéről, fiatal zeneszerzőkkel és tanárokkal való találkozásomról (főleg Sanghájban), megkapó érdeklődésükről a magyar zene iránt, közös kérdéseink megvitatásá-ról; nem szóltam a magyar művésztársaimmal rendezett pekingi előadások visszhangjáról, hangversenyeik sikeréről, — de nem szóltam sokféle úti élményemről, Kína csodálatos tájairól sem. Egy hónap a kínai nép között: valóban nem lehet több, mint ismerkedés. De az első találkozásból is mindig hozunk magunkkal valamit: először látott szépségek és mélységek varázsát, új barátaink kézszorítását, s talán mindenekelőtt azt a bátorító és felemelő tudatot, hogy egy mérhetetlen új ország, egy új világrész: az új Ázsia születésének, s vele bizonyos értelemben a magunk világa újjászületésének voltunk és vagyunk a testvéri tanúi.

Most pedig átadom a szót a dallamoknak. Mindazt, amit ebben a fogyatékos beszámolóban nem mondhattam el, ők mondják majd el jobban és hitelesebben, — azok az ősi és új dallamok, melyekben, úgy érzem, valóban „népek, tájak és korszakok lelke énekel”.

Ia (Hopei)

Ib (Hopei, Senhszi)

2 (Jagamas gyűjt.)

Anyám, édes a-nyám, menjen az u- rakhoz (ballada)

II Ia (Hopei)

Ib (U.o.)

2a (Bartók gyűjt.)

Kérették nénémet

2b (Lajtha gyűjt.)

Elszáradt a bodzafa

III Ia (Kanszu)

1b ( Jünnan )

2a ( Bartók gyűjt. )

Megkötöm lovamat

2b ( Kodály gyűjt. )

Csernovic pi- acán

\* vagy

IV

( Jünnan: Kunming )

V ( U.o. )

(U. o.)

\*  
 (VI)   

1 (Szecsuan)  
 \* (VII)  

Elmegyek, elmegyek, vissza sem te-kin-tek

1 (Kanszu, Senhszi)  
 (VIII)  

stb



2 (Bartók gyűjt.)

Aj Istenem, hogy bú- sulok

1 (Hopei)

IX

2 (Vikár gyűjt.)

A kaposi kanális

\* 1 („Tibeti: Hsziján)

X

2 (Lajtha gyűjt.)

Elindúlt már Kossuth is

