

az elfogadható újabb szempontokat is a maga vezérelveivel összhangba hozni. Nem kétséges, hogy verselemzésünk „következő láncszeme” valóban nem annyira elvont képletek keresése, mint inkább és elsősorban a versben megvalósuló ritmus reális lüktetésének megragadása,³³ s örömmel látjuk, hogy Horváth János, éber szellemének ösztönös rugalmasságával, hosszú évek munkájából leszűrt tapasztalatait e téren is bőkezűen adja át a szép magyar vers minden barátjának.

Gáldi László

SZABOLCSI BENCE: NÉPZENE ÉS TÖRTÉNELEM

Akadémiai Kiadó, Budapest : 1954. 173 oldal, 5 lapnyi műmelléklet

Az olvasó ebben a kötetben Szabolcsi Bencének hat zenetörténeti tanulmányát kapja kézhez. A tanulmányok 1948 és 1953 között készültek. Előszavuk szerint „beszédes érvei akartak lenni annak az igazságnak, hogy amint nép nélkül nincs történelem, ugyanúgy népzene és közösségi kultúra nélkül sem képzelhető alkotó zeneművész és virágzó zeneművészet”.

A kötet első tanulmánya: „*Népi és egyéni műalkotás a zenetörténetben*” (előzőleg részben megjelent az Új Zenei Szemle 1953. júl.—aug., IV. évf. 7–8. számában, majd az I. Oszt. Közleményeinek IV. kötetében). Ez szinte programul és egyben magyarázatul szolgál a kötet többi tanulmányához. Szabolcsi itt először a közösségi és egyéni műalkotás, közelebről a népzene és műzene viszonyával foglalkozik. Hadd idézzük egyik mélyenjáró megállapítását: „... a művészi zenében igen erős a más művészetekkel közös ideológiai jelleg, míg a népzene ősi intonációi, sokban a nyelvhez hasonlóan, hosszabb életűeknek, lassabban alakulóknak, a társadalmi változásokat lomhább ütemben követőknek látszanak”. Egyébként azonban a népzene és műzene szembeállítás, főként társadalmi szerepük tekintetében, ma már kissé túlzottnak látszik. A mai zenetudomány szemszögéből nézve az a helyes felismerés, hogy „... az egyikben felgyűlt elemek állandóan útban vannak a másik felé”, és hogy „... a fejlődés útja ezen a téren is, mint egyebütt, a *felgyülemelés* és az *áttörés*”. „A zenetörténet idevágó példái többnyire azt is tanúsítják, hogy az ilyen felgyülemelés és kirobbanás majdnem sohasem történhetik könnyen, ellenállás, feszültség, sőt válság nélkül”. Szabolcsi a továbbiakban részletesen fejtegeti a népzeneből a műzenébe való átmenet különböző formáit (személyszerinti, fokozatbeli, intonációs és formai átmenet). Itt érdekes analógia kínálkozik azzal a fokozati renddel, amit Arany János állított fel („A magyar népdal az irodalomban”). A magyar zene történetének a konkrét tanulságai arra utalnak, hogy ha nem is ilyen rendszerességgel, de számos esetben kísérletek történtek „a népivel kapcsolatban maradó szélesebb művészi formák kibontására”. Ami végül a zene társadalomtörténeti kapcsolatait illeti, erre nézve Szabolcsi több fontos megállapítást tesz. Közülük az a legfontosabb, hogy a népzeneből a műzenébe való átlépés „nem *egyetlen*, meghatározott társadalmi átmenet függvénye”, hanem „... a zene történetében ... a színhagyomány világából az írás világába való átlépés ... *minden* régi társadalmi rend elsúly-

³³ Ezt az elvet tökéletesen igazolják a legújabb külföldi kutatások is; az orosz jambus kezeléséről vö. Kiril Taranovskij: Ruski dvodelni ritmovi. I—II. Srpska Akademija Nauka. Posebna izdanja Nr. CCXVII. Odeljenje literature i jezika. Nr. 5. Belgrad 1953 (ismerteti V. Setschkaroff, ZslPhil. 1955, 227—232).

lyedéséhez” kapcsolódik, „... amikor az új, írásbafoglalt művészet valóban az addigi szájhagyomány gazdag és tudatos örökösének vallhatja magát”. De törvényszerűnek látszik ez a megfogalmazás is: „... az ösztönös közösségi megnyilatkozásból *állandóan* és mindenütt kifejlődően s kiemelkedően van a tudatos művészi alkotás”. Amit Szabolcsi befejezésül a népművészet és a tudatos, „hivatásos” művészet kapcsolatáról mond, hogy egyrészt ez a kapcsolat „... szoros és kölcsönös minden teremtő időszakban”, másrészt „... csak hanyatló időszakok, hanyatló társadalmi osztályok vesztik el” ezt a kapcsolatot: történeti tanulság is, de egyben iránymutatás is.

A második tanulmány: „*Adatok az új magyar népdalstílus történetéhez*” (szintén megjelent már az Új Zenei Szemle 1950. évi I. évfolyamának 2., 3. és 5. számában). Szabolcsi itt az új magyar népdalstílus kialakulásának időpontját és társadalmi hátterét világítja meg. Az időpontot illetően kétségtelen, hogy ez a stílus — Bartók feltevésétől eltérően — már a 18. században, sőt egyes elemeit tekintve még régebben is jelen volt hazánkban. A stílus közép- és nyugat-európai előzményeit már Kodály számbavette. Szabolcsi azóta feltárt adatai egészen a 14. századig vezetnek vissza. (A kérdéses olasz laudadallam forrása a kötet 30. lapján nyilván sajtóhiba folytán olvasható 16. századnak.) De bővült a 15. századig visszanyúló adatok köre is (burgundi—francia táncdalok). A 16. századra vonatkozóan pedig Szabolcsi még cseh vallásos népekekre is utal. A visszatérésen alapuló, architektonikus dallamszerkezet nem 17. századi német hatás alatt került hozzánk. Valószínű, hogy a német dallampéldák mögött is ugyanazt a cseh gyökeret kereshetjük, mint a magyar példák mögött. A továbbiakban Szabolcsi írásban fennmaradt magyar dallampéldákon követi nyomon az új népdalstílus jellegzetes sajátosságainak a 18. századtól kezdve egyre jobban sűrűsödő feltűnését. Több 19. századi dallamgyűjtemény idevágó statisztikájának az egybevetése után két újabb népdalgyűjtőnk (Vargyas Lajos, Járdányi Pál) munkájából vett adatok a kérdést társadalmi szempontból érdekes megvilágításba helyezik. A történeti háttér két fő vonása egyrészt a jobbágylakosságnak a 18. század folyamán gyakori lakóhely-változtatása, másrészt a jobbágyosztálynak ugyanakkor végbement belső rétegeződése.*

A kötet legkimagaslóbb tanulmánya a *16. század magyar tánczenéjéről* szól. Ez a tanulmány szerves része Szabolcsi magyar zenetörténeti nagy monográfia-sorozatának, melyben Tinóditól, illetve a 16. századi magyar históriás énektől kezdve a 17. század magyar főúri zenéjén és világi dallamain, majd a 18. század magyar kollégiumi zenéjén keresztül a magyar romantika zenéjéig elénk tárja a magyar műzene fejlődését. Ezúttal arról a mindössze kilenc magyar jellegű táncételről van szó, amelyiket 1540 és 1619 között (változataikkal együtt) 21 külföldi emlék foglalt írásba, illetve nyomtatásba. (A 62. lapon kezdődő felsorolásukban az 5. számnál Lauingen helységnév sajtóhiba folytán Laugingen-né torzult.) Maguk az emlékek a hangszeres műzene köréből valók. Az egyik táncétel (3. sz. kótapélda) két variánsa flamand, egy korábbi variánsa pedig francia szöveghez, s így egyben a kor énekes gyakorlatához kapcsolódik. A feljegyzések műzenei köntöse mögött Szabolcsi meggyőzően mutatja ki a népi táncípust: a hajdútáncot. A feljegyzők német, olasz, flamand és lengyel muzsikuskok voltak. Maga a táncípus a lengyel, szlovák,

* E tanulmánnyal kapcsolatban az etnográfusok köréből felmerült ellenvetéseket Szabolcsi nyomban megcáfolta. (L. „Ethnographia” 1955. évi kötet 519—521. l.)

román és kárpát-ukrán nép körében máig is él. Szabolcsi hangsúlyozza: ezt a táncípust illetően nem az a döntő kérdés, hogy magyar vagy nem magyar eredetű-e. „Sokkal fontosabbnak látszik, hogy *e táncokkal és táncdallamokkal tünnek fel legelőször, legkorábban kelet-európai népi tánc típusok az európai műzenében*”. Így ez a jelenség csak egy része annak az általános jelenségnek, hogy a népzene a 16. század folyamán első ízben hatol be nagyobb mértékben az európai műzenébe. Szabolcsi sorra is veszi a népi hatás három fő megnyilatkozási lehetőségét (tánczene, rögtönzés, dalszerű formálás) és rámutat ennek a folyamatnak a történeti és társadalmi hátterére.

E táncok ritmikus vázának a vizsgálata KODÁLY felismerését igazolja: a szálak nemcsak a középkori vagáns-versig, hanem egészen a klasszikus sapphói versformáig követhetők. A típusok jellemzésében némi ellentmondást találunk Szabolcsinál: az 59–60. lapon a Chilesotti által közzétett „Danza”-t mondja a kor egyik legmagyarosabb táncdarabjának, míg a 70. lapon a ritmikus vázak felsorolása után nem ezt, hanem két másik formát mond „legsabályszerűbb” ungarisca-formának. Csak találgat az olvasó, ha arra gondol, hogy a Chilesotti-közölte tétel talán a négy rokonritmusú sorból álló, második felében az elsőnél kvarttal mélyebb, ereszkedő teraszos szerkezet folytán kapta a „legmagyarosabb” jelzést.

Szabolcsi elmondja, hogy az ungarisca-któl az egykorú nyugati tánc típusok közül a Basse danse-hoz és az Allemande-hoz, valamint a Branle-hoz is vezetnek szálak. Ami viszont a régi magyar Passamezzo-kat illeti: ezekben a népi tánc típusát csak közvetve, a virtuóz kolorálás mögött rejlő ritmikus vázban lehet gyanítani. Máskülönb azonban az *ostinato*-technikával szerkesztett variáció-sorozatok erősen stilizált táncételeknek tünnek.

A tanulmány minden olvasója hálás lehet Szabolcsinak (de az Akadémiai Kiadónak is), hogy a tárgyalt táncok kótáját is közli. A közlés módját illetően csak helyeselhetjük, hogy a táncok ritmusa közös alapegységet követ. Ezáltal nemcsak a ritmikus vázaik, hanem a formák részeinek aránya is közvetlenül összehasonlítható. Az 1. szám 9. ütemében található ritmushiba javítása kézenfekvő. Valószínű, hogy a 4. szám 3. ütemének a dallama nem *h'c''c''h'*, hanem *h'c''a'h'*; erre enged következtetni az első variált ismétlés, valamint a két közölt variáns (5. és 18. szám) analóg helye is. Tanulságos a két tabulatúra-fényképmásolat közlése.

„*Magyar őstörténet — magyar népzene*” címmel Szabolcsi összegezi a magyar zenekutatásnak népzenei ősrétegre vonatkozó eredményeit. Ennek az ősrétegenek a zenei alkatára enged következtetni a régi magyar népdalstílus több jellemző vonása (rétegesen ereszkedő, szimmetrikusan tagolt, négy-soros, pentaton dallamstrófa), ami közös a mari (csereemiszi) nép zenéjével. A magyar népi siratóéneket litániaszerű, kétsoros, de nem strofikus, pentakord hangkészleten belül szomszédos hangokon recitáló dallamtípusa pedig az osztják és a vogul nép zenéjével közös. Számos fontos kérdésre azonban még mindig nem adhat biztos választ a zenekutatás. Így többek között még mindig nincsenek biztos kritériumaink egy-egy dallamváltozat fejlettségének vagy romlottságának az eldöntésére. A társadalmi vonatkozások terén „... egyes jelek máris igazolni látszanak a *finn-ugor halásznép — pentakordális litániaforma, törökös pásztornép — ötfokú, kétrétű dallamstrófa* kapcsolatát”.

Szabolcsi a következő rövid tanulmányában Bach művészetének népi elemeit összegezve a következő megállapításra jut: „Kétféle formában élt benne a nép zenéje: mint vallásos népének és mint világi dal- és tánc-

muzsika". Ez utóbbinak a típusai valóban lépten-nyomon felismerhetők Bach zenéjében, és pedig — mint Szabolcsi elsőként látja — nem csupán német, hanem több esetben kelet-európai (lengyel, továbbá esetleg magyar) népi eredetű dallamok és táncritmusok alakjában. Viszont a német vallásos népének (a korál) Bach idejében már jórészt elvesztette zenei alkatának egykori népi vonásait, de társadalmi szerepét tekintve még mindig a nép zenéje: „ez a dallamosság még valóban élő közkincsnek, köznyelvnek számít”.

Szabolcsinak ezt a világos felismerését egyik tankönyv-kiadványunk ilyen torzulásban vulgarizálja: „Csaknem minden koráldallam eredetileg népdal volt”. Innen már csak egy lépés a tankönyv-kiadványnak ez a hibás konklúziója: „Bach ezekre a dallamokra, tehát valójában a német népdalra építette fel hatalmas műveit”. Aki Szabolcsi tanulmányának idevágó részét így értelmezi, az figyelmen kívül hagyja a protestáns korál egész addigi fejlődését. Nincs kapcsolata a német népdallal a protestáns korál reformációelőtti gregorián eredetű részének. És bár igaz, hogy a lutheri reformáció 16. századi énekkincsének számos dallama eredetileg világi dal volt — de „világi dal” és „népdal” közé még az 1520 körül virágzó német dalművészet körén belül sem tehetünk egyszerűen egyenlőségjelet. Így például ugyancsak a világi ének kategóriájába tartoznak a klasszikus metrumú ódáknak német humanista szerzőktől eredő dallamai. Pedig ezek szintén hatottak a protestáns korálra, viszont nem azonosíthatók a német népdallal. Ami a világi dallamokra készült vallásos „paródiákat” illeti: e dallamok ritmikus-metrikus alkata rendszerint mozgalmasabb és szövevényesebb volt, mint a közvetlenül vallásos szövegre készült énekeké. Jellemző, hogy a kezdetben számbeli többségben levő paródia-énekek nagyrészt rövidesen kikoptak a gyakorlatból. Viszont a cseh testvérközösség huszita eredetű szektájának az énekei hamarosan állandósultak a német protestáns énekeskönyvekben. Ha tovább követjük annak a dallamanyagának a további fejlődését és bővülését, amit majd Bach idejében összefoglal a „korál” gyűjtőnév, akkor figyelembe kell vennünk, hogy a 16. század végétől kezdve számos dallam átalakul a Lasso nyomán haladó kórus-feldolgozásokban (Eccard, Hassler, de főként M. Praetorius). Ez pedig azzal jár, hogy az ének-anyag népiesebb eredetű része — Szabolcsi más helyen kifejtett kategóriáival élve — az intonációs átmenet stádiumába kerül. Mikor azután a harmincéves háború dúlásai nyomán a német polgári kultúra hanyatlásnak indul, akkor jóformán az egész német zeneművészet olasz hatás alá kerül. Ez alól a vallásos népének sem vonhatta ki magát. Így köszöntött be az ária-korszak, mely a monódikus ária szellemében fogant dallamot rétegezett (Schop, Ahle, Crüger, Ebeling, Hintze). És mindez a sokrétű, most már csak egészen csekély hányadában népi elemre épült anyag 1680–90 körül egyetemesen, egységessé formáló változáson megy keresztül: bekövetkezik a korálritmus ún. kiegyenlítése. Mindaz tehát, amit Bach nemzedéke korálként örökölt, ekkor már népi eredetű részében is lényeges változáson ment át, hiszen átalakult a ritmusa. Már pedig a ritmus fontos hordozója volt a zenei alkat népi jellegének.

Szabolcsi fejtegetései kapcsán két kérdésben ellenvetést kell megköveteltatnom. Az egyik ellenvetésem arra a feltevésre vonatkozik, amelyik szerint Bach a Máté-passió korál-énekeit magával a néppel akarta volna énekeltetni. Nem világos, hogy Szabolcsi melyik megoldást feltételezi: vagy az Osiander-félt (1586), amelyik szerint a négyszólamú kórus-tételből a gyüleke-

zet csak a diszkantban levő *cantus firmus*-t énekelné uniszónó (azaz a férfi-hangok oktávval mélyebben is), vagy pedig a Goudimel-félet (1565), melyben a gyülekezet kórus-szerűen szólamokra oszolva venne részt mind a négy szólam éneklésében. Bach esetében az Osiander-féle megoldás szándéka azért nem feltételezhető, mert Osiander a *cantus firmus*-t középfekvésű diszkantba, Bach viszont magasfekvésű szopránba helyezte. (Azonfelül Osiander korál-tételei jobbára megtűrik a diszkant-dallam bariton-fekvésű belső oktáv-kettőzését, Bachéi viszont nem.) A Goudimel-féle genfi megoldást német földön csak 1823-ban kísérelték meg bevezetni, de sikertelenül. Bach idejében az ilyesminek nyoma sincs. A nép nem is kapta a kezébe a Máté-passió korál-énekeinek a szólamait. De akár Osiander, akár Goudimel megoldására gondol Szabolcsi: a népnek a kórusal együtt való éneklését mindenképpen valószínűtlenné teszi az a tény, hogy Bach korálharmonizálásai a *cantus firmus*-ok sokszor egészen egyéni variánsokká váltak.

A másik ellenvetésem Szabolcsinak arra a megállapítására vonatkozik, hogy Bach egész dallam- és formavilága a protestáns korálból és a korál köré épül. Nézetem szerint Bach művészetét nem egyszer éppen az a kontraszt jellemzi, ami egyfelől a hagyományos melodikájú, kiegyenlített ritmusú, közösségi hangú korál *cantus firmus*-ok, másfelől az affektusokat hordozó, kemény lépéseket és ugrásokat (*passus duriusculus*, ill. *saltus d.*, azaz főként szűkített és bővített hangköznyi elmozdulásokat) is tartalmazó, differenciált ritmikájú, egyéni hangú melódika között feszül. Ez a kontraszt többnyire szimultán, polifonikus jellegű, mint pl. a kantáták „Aria con Corale”-iban. Néha olyan véletles ez a kontraszt, hogy a korál köré szőtt áriának sem a melodikája, de még a formai tagolódása sem függ a koráltól („Letzte Stunde, brich herein” ária a 31. sz. kantátában). Még hárompólusú szimultán-kontrasztra is akad példa: az *Actus tragicus*-ban a három alsó énekszólam ótestamenti szövegű fúgájával a szoprán apokalyptikus *arioso*-ja és a zenekar koráltémája szövődik össze. Az így összeszótt szövegek kiegészítik és megvilágítják (szinte homiletikailag exegetálják) egymást. Hasonló módon kapják meg igazi értelmüket az egymással kontrasztáló dallamokból polifonikusan összeszótt szólamok is. Néha meg egy-egy dallamon belül, szukcesszív kontraszt módján feszül az ellentét: a Wohltemp. Klavier I. *gis*-moll fúga témája előbb lépésenként járja be a szűkített kvartot, majd felugró bővített kvarttal éri el a csúcspontra vezető hangot — és erre a fájdalmas affektustól súlyos nyitásra a „Von Gott will ich nicht lassen” korál második dallamsorát idéző hat hang adja meg a megbékélő zárást.

Bach templomon kívüli zenéjében ez a korál-idézet csakúgy kivétel, mint pl. a *C*-dúr szólóhegedű-fúga témája, ami mögött ott cseng a „Komm heiliger Geist, Herre Gott” koráldallam kezdősora. Egyébként azonban Bach még a templomi zenéje nagy részében is koráltémáktól függetlenül írta a kantáták és passiók áriáit, *arioso*-it, *recitativo*-it és a kórusok nagy részét. (A korál-áriák kivételével a többi áriák között még szinte előbb akad olyan, amelyik német vagy más népi tánc típusokra üt.) Orgonazenéjében a korálfeldolgozások mellett hatalmas súllyal esnek latba a szabad kompozíciók: preludiumok, fantáziák, tokkáták és fúgák. Ezekben sem könnyű korál-vonatkozást felfedezni.

Ami végül a formálást illeti: a korálok változatos, de lényegében az egyszerű strofikus ének keretein belüli formái Bach néhány kis áriáján és dalszerű kórusán kívül nem hozhatók kapcsolatba a formaalkotásnak

azokkal a típusaival, amelyekkel Bach műveinek a túlnyomó többségében találkozunk (organikus motívumfeldolgozás, *Concerto-* és *Da Capo*-forma, stb.).

Bach művészetének a népi elemei a protestáns korál révén tehát — Szabolcsitól eltérően — csak a fentiekből folyó fenntartásokkal mutathatók ki. Ezekkel a tényekkel nyíltan szembe kell néznünk még akkor is, ha a tények Bach művészetének a népi elemeire vonatkozó feltevéseket ezen a vonalon nem teljes mértékben igazolják.

A kötet utolsó tanulmánya „*A zene történelmi hangváltásairól*” szól. Ez a tanulmány szerves kiegészítője a legelsőnek. Szabolcsi néhány jellemző példán elemzi a zenei stílusváltások alkalmával végbemenő felgyülemlést és áttörést: azokat a pillanatokat, amikor a zene fejlődésében a mennyiségi változások minőségi változáshoz vezetnek. Példái: Josquin néhány motettája, Monteverdi operái, Mozart és Haydn első nagy szimfóniái, Cherubini „Víz-hordó”-ja és Beethoven „Fidelio”-ja, majd Liszt, Wagner, Verdi és Musszorgszkij kibontakozása, végül Bartók első nagy művei.

Az az igazság, ami mellett Szabolcsi az előszó szerint érvelni kívánt, igazság lett volna akkor is, ha e tanulmányok nem is ezért íródtak volna. Csupán Szabolcsi utólérhetetlen tudósi szerénysége tünteti fel e tanulmányokat egyszerű adalékokként. Valójában azonban mindegyikük roppant széles látókörrrel megírt zenetudományi monográfia. De e tanulmányok jelentősége túlnő magán a zenetudományon: eredményeiket más tudományágak, így elsősorban a magyar irodalom- és történettudomány és a néprajz is értékesíthetik a maguk területén. Több fejezet végén pedig úgy érezzük: e tanulmányokkal nem csupán a tudomány lett gazdagabb, hanem általuk az alkotó zeneművészet is értékes irányításokat kapott.

Gárdonyi Zoltán

L. FEKETE, DIE SIYĀQAT-SCHRIFT IN DER TÜRKISCHEN FINANZVERWALTUNG. BEITRAG ZUR TÜRKISCHEN PALÄOGRAPHIE. MIT 104 TAFELN. IN ZWEI BÄNDEN (BIBLIOTHECA ORIENTALIS HUNGARICA VII.).

Budapest, Akadémiai Kiadó (Verlag d. Akademie d. Wissenschaften), 1955. I. Bd.: Einleitung, Textproben. 910 S. II. Bd.: Faksimiles. 104 Taf.

Fekete Lajos professzornak az oszmán-török diplomatika és történetírás fejlődésében új korszakot nyitó munkájának ismertetésekor a recenzor elengedhetetlen kötelessége, hogy a munka jelentőségét egy nagyobb tudománytörténeti háttérben világítsa meg. E feladat megoldását könnyíti meg A. Zajackowski és J. Reychman nemrég megjelent diplomatikai tanulmánya, amely nagyobb elméleti és tudománytörténeti igénytel foglalta össze az oszmán-török diplomatikai kutatások egy már lezárt korszakának eredményeit.¹ Érdekes véletlen, hogy az a két munka, amely közül az egyik egy új tudományos korszak kezdetét jelenti, s a másik, amely egy korábbi időszak eredményeit foglalja össze, egy időben lát napvilágot.

Az oszmán-török diplomatika, amely az elmúlt fél évszázad alatt a dilettáns tapogatózások talajáról a tudomány szintjéig emelkedett, jelentős eredményeket könyvelhet el. Ez a fontos tudományág, amely lényegében a

¹ A. Zajackowski—J. Reychman, *Zarys dyplomatyki Osmansko-tureckiej*, Warszawa 1955.