SZABOLCSI BENCE

NÉPI ZENE, MŰVÉSZI ZENE, ZENETÖRTÉNET

Aki az utolsó száz esztendő főbb zenetörténeti irodalmát lapozgatja, bizonyos meglepetéssel állapíthatja meg, mennyire jellemzőjévé, mércéjévé lehet ennek az irodalomnak a népzenéhez való viszony. Száz esztendővel ezelőtt Ambros nemzedéke számára még természetesnek tűnt, ami Riemann nemzedéke számára már problematikus. Rolland és Coirault még magától-értetődőnek tartja, amit a fiatalabb francia kutatók szkepszissel és gyanúval fogadnak, s amit viszont a legújabb történetírás immár dokumentáltan hirdet és bizonyít, Wiora tanulmányaitól a New Oxford History of Music köteteiig: hogy tudniillik a zenetörténet nagy korszakainak ismerete nem lehet teljes az őket tápláló népzenei források ismerete nélkül. De népzene és művészi zene kapcsolatainak problematikája oly sokágú és bonyolult, hogy egyszerű áttekintésük jóformán lehetetlen; az itt következő fejtegetések is csak arra vállalkozhatnak, hogy néhány sarkalatos pontjukat szóvátegyék és mai ismereteink szerint megvilágítsák.

Népi zene és műzene elvi különbségei: régi témája az európai zenetudománynak, de tudományunk szinte a legújabb időkig sokkal gondosabban figyelte a kettő közötti *különbségeket*, mint azokat a vonásokat, sőt azokat az elvi alapokat, melyeken a kettő találkozik, vagy éppenséggel egybeforr. Hiszen maga a polgári civilizáció fejlődése is egyre jobban elválasztotta a falut a várostól, a népéletet az úgynevezett művelt osztályok életétől s már-már áthidalhatatlan űrnek tüntette fel azt a távolságot, amely a kettő között tátongott. A népzene, ha komoly figyelemmel fordultak feléje, egyre különállóbb s egyre sorvadóbb színben tűnt fel, régi századok ittfelejtett, kallódó hagyatékának, vagy kivált a társadalom felsőbb rétegeiből alásüllyedt reliktumnak, mely fejlődésében megakadt s melynek közeli kihalása elkerülhetetlen. Mi is volt olyan szembetűnő különbség népi és művészi zene lényegében? Elválasztotta őket egymástól a rendeltetés, a funkció, a társadalmi szerep különbözősége. Nyilvánvaló, hogy népzenének csak azt a dallamkincset nevezhetjük, amellyel sokan, sokáig és sokhelyütt élnek, ami tehát közösségben születik, közösségben terjed s a közösségnek szól: míg a művészi zene nyilván egyes ember, a művész egyéni leleménye, mely esetleg hosszabb időn

át szűk körben, tehát látszatra a „kevesek ügye" marad. A népi zenét a típusszerűség és az anonimitás jellemzi; egymáshoz hasonló képletekben, csoportosan, egyénhez nem kötötten virágzik, azt a véglegességet, mely az egyéni műalkotásra jellemző, nem igényli, hiszen időbelileg és térbelileg egyaránt sokféle változatot ismer s e változatokban jelenik meg igazi élete. Fenntartója nem az írás, hanem a szájhagyomány — ellensége mindenfajta rögzítésnek. Típus és változat, névtelenség és folytonos alakulásra való készség: ezek azok a döntő tényezők, melyek a népzenét s általában a népi alkotást a keletkezés, a terjedés, a fennmaradás és az elhalás feltételei tekintetében oly élesen szembeállították a művészi, a hivatásszerű, az egyéni alkotásmóddal.

Ezek az ellentétek azonban jórészt felületieknek, eltúlzottaknak bizonyultak az újabb kutatások fényében. Igaz, hogy a zenetudománynak ez a felismerése már hosszabb ideje érlelődik; mind többen fedezték és fedezik fel, hogy népzene és műzene, bár lényeges különbségek vannak közöttük, számtalan vonatkozásban összefüggenek és egymásra utalnak. Egymásra utalnak annál inkább, mert *az egyikben felgyűlt elemek állandóan útban vannak a másik felé*. Kodály Zoltán, közel negyedszázaddal ezelőtt, már kitűnő összefoglalását adta ezeknek a kapcsolatoknak „Népzene és műzene" című tanulmányában (1941). „A népzenében — írja többek között — szigorúan véve minden alkalommal új átirat: variáns keletkezik a daloló ajkán. Ezt a feltétlenül rendelkező tulajdonjogot többször kiemelték, mint a népdal lényeges sajátságát. De megvolt régebben a magasabb művészetben is" (itt Kodály Shakespeare-re, Bachra, Händelre és a magyar költészet nagy klasszikusára, Arany Jánosra utal). „A termelés módja látszólag egészen más: itt egyéni alkotás, ott a meglevőnek lassú variálása, mely apróbb eltérések láncszemein át visz lassanként új műre. De nézzük csak közelebbről a zene történetét: valóban annyira egyéni, semmi meglevőhöz nem hasonló alkotások ugranak ki a szerzők fejéből, mint Minerva Jupiteréből? Még a legnagyobb mesterek kezdő alkotásai is csak utánzatok, elődeik műveitől sokszor alig különböznek. Mondhatjuk: „variánsokat" írnak, nem új műveket. Csak lépésenként fejlődik ki eredetiségük, jön meg a saját hangjuk. S még legeredetibb műveikben is találni mások hatását. Wagner első operái után senki sem sejthette a Trisztán szerzőjét. Ő maga még 30 éves korában is kételkedett magában, annyi utánzást és idegen hatást látott műveiben. Ez természetes. A művész nem él légüres térben, hanem emberek társaságában. Azt érzi, gondolja, amit milliók: neki csak jobban sikerül kifejezni . . . A művészettörténeti iskolák, csoportok, követők serege azt jelenti, amit a népzene terén a variáns . . . Új daltípus a meglevőből csak lassan fejlődik variálás útján, mindjobban elkülönbözve, de alig lassabban, mint a műzenében. Ott is egy-egy új stílus megjelenése a maga korában kirobbanásszerűen hatott. A zenetörténet többnyire ki tudja mutatni lassú előkészítését feledésbe merült művek hosszú során át."

Arra az érvre, hogy a népzene szájhagyományszerű, íratlan, a művészi zene pedig írásos, rögzített életet él, Kodály megjegyzi: „A mai európai műzenében is vannak elemek, amiket csak élő hagyomány tud fenntartani... Egy művet ugyanaz a művész sem játszik egyformán." És végső konklúziója a következő: „Mindent összevéve azt mondhatjuk: a kettő közt lényegbeli különbség nincs. Ugyanazon emberi funkciók különböző megnyilvánulásai. A különbségek oka a történeti, nemzeti, társadalmi és műveltségi rétegeződés. Legértékesebb megnyilatkozásuk: egyenrangú. A többit művészi értéke méri. Nem járnak tehát annyira külön utakon, hogy ne hatottak volna egymásra. Így a nagy klasszikus korok kialakulásánál mindig ott találjuk a népi vagy népszerű zenét mint ösztönzést, példaképet az egyszerűség felé való törekvésben."

Amit itt Kodály oly példaadó világossággal foglal össze, alapvető felismerése a teljes mai zenetudománynak. Az egyéni és közösségi, a népi és a hivatásszerű műalkotás merev elkülönítését immár nyugodtan elhagyhatjuk s új, meggyőzőbb, lényegbevágóbb meghatározással kell helyettesítenünk. Élőszóban vagy írásos, rögzített alakban való terjedés, végleges és változó forma, egyéni képlet és variáns, eredeti és nem-eredeti alkotásmód: mindezek nem bizonyultak döntően elhatároló, megkülönböztető kritériumoknak. Sokkal fontosabb, ami a kettőben közös. Közös alapjuk, kiindulásuk bizonyosfajta köznyelvi konvenció: ha úgy tetszik, a „falu nyelve", ha úgy tetszik, a „kor stílusa". Közös fejlődési útjuk az egyszerű típusból kifejlődő magasabb típus alkotása; ha úgy tetszik, a Fehér László-ballada, a True Thomas-ballada, a Lindenschmidt-ballada legszebb formája, ha úgy tetszik, az a legjobban megoldott bécsi daljáték, mely véletlenül a Varázsfuvola címet viseli.

És mert a párhuzamosság immár kétségtelen, természetesnek tűnik az is, hogy az öntudatlanul rokon törekvések a múlt korszakokban is mindennél erősebben hatottak egymásra és gazdagították egymást. Más színben látjuk azokat a korszakokat, amelyekben a népzene hatására közvetlenül új műzenei stílusok születtek, s azokat is, melyekben a népi zenék többet vettek *át* és *vissza* a műzene eredményeiből. „A művész nem él légüres térben", de a zenekultúrák és zenestílusok sem légüres térben bontakoznak ki: hordozójuk, teremtőjük, formálójuk az ezerfelé nyitott, ezerféleképpen élő és egymással ezerféle viszonyban, harcban és szövetségben álló emberi közösség.

Dehát mi is a nép, mi a népdal, mi a népiesség? hiszen tudjuk, hogy ezek a fogalmak koronként változtak és változnak. A stílusok mozgásának bizonyos törvényszerűsége itt is nyilvánvaló. Az európai zenetörténetnek ama nagy korszakai, melyekben a népi zenestílusokból új és gazdag műzene-kultúrák fakadtak, az addig „mélybenélő", sokszor alig látható embertömegeknek, a lakosság mélyrétegeinek egy-egy jelentkezését, betörését, felemelkedését vagy legalábbis fokozott előnyomulását jelentik. Így történt a XVI. században, a reformáció idején, amikor az európai kórusművészet népi dal-

formák hatására alakult újjá; így a XVIII. században, a francia forradalom előestéjén, amikor az olasz és francia vígopera meg a kisebb népies zeneformák döntő jelentőségű s végül a „nagy klasszicizmusba" torkolló stílusfordulatot idéztek fel a teljes európai zenében; így történt a XIX. és XX. században, a különböző nemzeti szabadságmozgalmak megérlelődése idején, amikor Európa különböző pontjain népzenei hatásra támadtak új, nemzeti jellegű, de világjelentőségű zenestílusok.

Mind e megújhodások hátterében tehát a társadalom mozgása érezhető; mindegyikben megfigyelhetjük egy-egy új réteg vagy csoport, egy-egy új közösség felemelkedését, ideiglenes vagy állandó szövetségben a mögöttük, alattuk megmozduló embertömegekkel — innen a népi zenék új meg új betörése mindezekben a korszakokban. Ma még távol állunk attól, hogy a stílusok születésének kérdésében tisztán lássunk; de egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy a fejlődés útja ezen a téren is, mint egyebütt, a *felgyülemlés* és az *áttörés*: a régi viszonyok felbomlanak, új kapcsolatok keletkeznek. Hadd utaljunk itt olyan szembetűnő példákra, mint a német protestáns korál anyagának felgyülemlése Bach előtt és kiteljesedése Bach művészetében, a népies olasz dalformák megsűrűsödése Verdi körül és diadala Verdi művészetében, a verbunkos-zene felemelkedése Erkelig és Lisztig, az orosz népdalé Glinka és Muszorgszkij, a magyar népdalé Bartók és Kodály művészetében.

A zenetörténet idevágó példái többnyire azt is tanúsítják, hogy az ilyen felgyülemlés és áttörés majdnem sohasem történhetik könnyen, ellenállás, feszültség, sőt válság nélkül. Azt a győzelmet, amellyel Pergolesi művészetében 1730 táján az új olasz realista vígopera elfoglalta a színpadot, évtizedek gyűjtő- és feszegető munkája előzte meg a széttépett és különböző igák alatt senyvedő Itáliában; Haydnnak, annak a nagy művésznek, aki a délnémet-osztrák népdal anyagából-szelleméből építette fel a bécsi klasszikus művészet monumentális világát, ez a csodálatosan leszűrt népies egyszerűség több évtizedes megfeszített küzdelmébe került; de Mozart, Beethoven és Schubert számára is problémát és erőpróbát jelentett a népdal egyszerűségének megközelítése. (Magyarországon 1789-ben egy költő mondja népdalokkal kapcsolatban: „Bárcsak én tudnék olyat írni.") — Mindezeknél a művészeknél, mint minden más alkotónál, az volt az elhatározó kérdés: mit lát meg egy korszak, egy nemzedék, egy alkotó-talentum a népzenében, vagy pontosabban: abban a zeneanyagban, abban a zenei nyelvben, melyet ő a legnagyobb közösség, a nép zenéjének tekint.

A legutóbbi évek kelet-európai és ázsiai népzenekutatása sok mindenben megvilágította azokat az átmeneti képleteket, melyek a népi zenegyakorlattól a hivatásszerű előadógyakorlathoz vezetnek. Vizsgálta azokat a személy szerinti, fokozatbeli, intonációs és formai átmeneteket, melyek közvetlen hidat vernek népzene és műzene, közösségi és egyéni, ösztönös és öntudatos műalkotások között. Különösen vonzó volt azoknak az interpretátorok-

nak megfigyelése, akik — például Mongóliában — egy régi népi hagyomány képviseletében, de már egyéni költőkként s már-már az egyéni költészet igényével lépnek előtérbe.

Ide tartozott a népdal megújhodásának problémája is; s ide a nagyobb népi formák vizsgálata, mely fontos következtetésekre, jelentős analógiák felvetésére adott alkalmat többek közt a XVI—XVII. századi európai zeneformák kialakulását illetően is, a rondótól és concertótól a szerenádig és a daljátékig. Egyre fontosabbnak bizonyult a rögtönzés és az ornamentálás gyakorlatának megvizsgálása is; sohase feledjük, hogy a rögtönzött díszítés a nagy európai zeneművészetnek évszázadokon át, szinte máig „nyitva maradt ajtaja" volt, ahol a változtatás, az alakítás, tehát a népi teremtés alkotóelemei, principiumai elevenen maradtak a művészi zene életében is. A magyar irodalom és zene története pedig újra meg újra ráismert e problémákban a maga lényeges kérdéseire, hiszen nálunk, mint minden európai ország irodalmában, fontos ügye volt és maradt az irodalomnak az öntudatlan és öntudatos népiesség jelentkezése, különösen olyan korszakokban, amelyek egyben a nyelv, az irodalom, a zene s ezeken keresztül a nemzeti műveltség megújhodását jelentették.

Befejezésül arra az alapvető elvre szeretnénk rámutatni, amely a népi és művészi zenealkotásban egyaránt érvényesül s melyben nemcsak a kettőnek összekötő hídját, hanem közös tengelyét is láthatjuk. Ez pedig nem más, mint a *típusszerű gondolkodás*, a típus és változat életformája, az a jelenség, melyet legszívesebben *makám-elv*nek neveznénk. Jól tudjuk, hogy az arab makám neve itt csak nagy fenntartásokkal alkalmazható, hiszen a keleti gyakorlatban sok minden kapcsolódik még hozzá, amit mi figyelmen kívül hagyunk. Ha azonban a kötöttségnek és lazaságnak, állandó modellnek és rögtönzött kivitelnek, közösségnek és egyéniségnek, megtartó állandóságnak és teremtő pillanatnak azt az egyensúlyát tekintjük, mely a *makám* vagy a *raga* életét jellemzi a Keleten, azt hiszem, elfogadhatjuk ezt a megjelölést a magunk céljaira, a magunk hasonló fogalmának megjelölésére. Ha így értjük a makámot, nyilvánvaló, hogy mindenfajta népzene élete alapjában nem egyéb, mint a makám-elv folytonos alkalmazása.

Külön kérdés persze, hogy a népi előadó mennyiben van tudatában a dallamtípusnak, melyet előadni óhajt. Marius *Schneider* arra figyelmeztet, hogy az egyiptomi, néger vagy indián népénekes is *keresi* még a dallamot, mikor előadásába fog; önmaga számára is fokról fokra tisztázza a melódiát, mely így előadás közben születik meg. Az archangelszki kormányzóságban gyűjtött orosz históriás énekek előadóiról *Markov*, *Maszlov* és *Bogoszlavszkij* gyűjtők jegyezték fel 1901-ben, hogy előbb „a monda tartalmát idézik fel magukban", „válogatnak a dallamok között" s határozott melódia „csak a második vagy harmadik versszakban alakul ki", hogy azután „enyhe változatokban ismétlődjék". Vannak kutatók, akik megkülönböztetik az ön-

tudatos makámot az öntudatlantól, a tisztuló fogalmazás folyamatát a formulákat halmozó mechanikus nyelvi kényszerűségtől. De így vagy úgy: az előadásnak ez a formája egyben a népi *alkotás* formája. A népi alkotó, a népi előadó tudatában a vers vagy dallam nem egyetlen, követelő, legjobb alakban él, hanem mindig különböző lehetőségeket hordva magában, mindig Janus- vagy Hekaté-fejjel, sokarcúan, az *egyetlen* formától idegenül. Az öntudatos művész munkája, erőfeszítése mintha ezzel homlokegyenest ellenkeznék, hiszen ő az egyetlen, legjobb, visszavonhatatlan, végleges formát keresi gondolatai számára.

És mégis: a *makám* szelleme a művészi zene életétől sem idegen. Három körülményre szeretnők itt felhívni a figyelmet. Egyik, hogy a nagy dallamkultúrák mindig és mindenütt *típusok* virágzásának kedveznek. Az ilyen virágkorokban mindig sokféle van az egyből, mindig csoportos a termés; és minthogy minden formából többféle kínálkozik, a közízlés egyik helyett elfogadja a másikat is. A belcanto évszázadaiban iskolák egész sora tanította a rögtönzés művészetét, s a valamirevaló művész estéről estére másként szólaltatta meg a maga bravúros számait, másként és mégis hasonlóan, az általános ízlés, a köznyelv keretében és mégis szabadon: íme a makám szelleme. Ismerjük egy Farinellinek, egy Marchesinek áriaváltozatait, hat, nyolc, tíz, tizennégy cifrázott variánst ugyanegy melódiára; mily közeljárnak ezek a művészek a mi falusi énekeseinkhez! — A második körülmény, amelyre utalni szeretnénk: hogy az európai muzsikustól sohasem állott távol a *variáció* gondolata. Ellenkezőleg: voltak időszakok, amikor java energiáját igénybe vette ez a gondolat, mikor a nyugati zeneszerzőnek legfőbb becsvágya volt, hogy adott témák változataiból építsen új formát, nyisson új lehetőséget. A jelenség lélektani háttere alapjában egyszerű és közismert: az elrejtés és újramegtalálás, a keresés és ráismerés ősemberi, vagy ha úgy tetszik, gyermeki öröme ez, mely egyformán érvényesül egy mondóka visszatérő refrénjében és Liszt szimfonikus költeményeinek, Wagner zenedrámáinak burkolt motívumváltozataiban. Évszázadok múltak el anélkül, hogy a középkori zenész más lehetőségekre gondolt volna, mint a gregorián korális különféle kiszínezéseire és körülírásaira; a korai hangszeres muzsikának döntő lökést adott a táncdallamok változatainak sorozata, az ún. variációs szvitforma; a protestáns egyházi zene tetőpontját az evangélikus korál variációjából kifejlő monumentális formák, a korálkantáta, korálfantázia, korálpassió virágzása jelentette; és talán mindennél többet mond, hogy az európai klasszicizmus legnagyobb zenész-építőmesterei, Bach és Beethoven, egyben a variáció legnagyobb és legsokoldalúbb művészei voltak. Végül a harmadik körülmény, melyre utalni szeretnénk: hogy az öntudatos európai művész is állandó vagy visszatérő dallammodellekkel dolgozik, akár tudja, akár nem, akár akarja, akár nem. Mert körülötte a korszak ízlésében, a mindenkori stílusban, a nyelvben folytonosan határozott gondolati és kifejezésbeli típusok, fordulatok, képletek

és lehetőségek érvényesülnek: korát tagadja meg, nyelvi érthetőségéről mond le, ha elkerüli őket. De nem is kerülheti; ha elkerülhetné, nem lenne századának fia, munkása, vagy akár megújítója — hiszen a megújítás is, akár óvatosabb, akár forradalmibb, e nyelvi fordulatok, a modellek, a makámok fokozatos kicseréléséből áll, a legjobbnak és legfrissebbnek megragadásából, a gyengébbnek és kopottabbnak mellőzéséből; tehát keresésből és válogatásból. Így alakulnak a kor vándortémái Shakespeare vagy Molière, Händel vagy Mozart kezén újjá és még újabbá; hiszen a régi költőtől, a régi zenésztől nem eredeti gondolatot, hanem szép kivitelt kívánt a közvélemény. Mint ahogyan Kodály rámutatott: Palestrina és Lasso, Bach és Händel számtalan idegen témát használtak fel, a Mozart-dallamok 80 százaléka előfordul Mozart kortársainál is, némelyik ifjúkori műve valósággal megkülönböztethetetlen Johann Christian Bach vagy Paisiello műveitől. S különösen vonzó látvány, mikor nagy művészek egy-egy magukválasztotta alaptémához térnek vissza életük különböző szakaszaiban. Vannak, akiknek élete-művében valóságos „tematikus egységről" beszélhetünk ezen az alapon. Egy-egy központi gondolat uralmát a művészek életében régóta ismeri és számontartja a művészet- és irodalomtörténet is. Bergson a filozófusokról mondotta, de talán minden alkotó emberre érvényes, hogy egy-egy alapgondolatot variál egész életén át. „Every culture element is essentially a range of variation" — mondja Ralph *Linton* (The tree of culture, New York 1955.).

Népi zene és műzene, csak vázlatokat ismerő népzenész és csak végleges formát kereső zeneszerző ilyen módon szorosabban rokonok, mint első látszatra gondoljuk. A művész szabad teremtése ugyanis alapjában szintén: *választás*. Éppúgy változatokból válogat, mint a népénekes; mögötte ugyanúgy ott áll egy nemzedék, egy korszak, egy közösség stílushagyománya, nyelvi konvenciója, szabadsága és kötöttsége, mint a népénekes mögött. Öntudata és erőfeszítése csak azt teszi lehetővé, hogy egyre jobban rátaláljon önmagára, hogy összefoglaljon, hogy fejlődjék. A két, látszatra oly ellentétes életformát azonos erők egyensúly-játéka szabja meg: a változásé és a megmaradásé. Az alapgondolatok száma azonban lényegében kevés, — amiből sok van, az mindig a változat, tehát a pillanatnyi forma. És itt mintha a természeti vegetáció egyik törvényére nyitna rá a zenetörténész: a gyökér kevés, a lomb ezernyi — a gyökér maradandó, bár többnyire láthatatlan; a lombozat, melyet megcsodálunk, elhull és megújhodik.