

# TANULMÁNY

Richter Pál

## GONDOLATOK A NÉPZENE ESZTÉTIKUMÁRÓL\*

Koncertéletünkben lassan ritkaságszámba megy, ha csak eredeti népzenei források felhasználásával készülő műsort hallunk. Ma ez egyáltalán nem divat az úgynevezett *folk* műfajában (amelyet egyébként is legtöbbször *világzene* címen adnak el a piacon). Pedig annak idején, a táncházmozgalom hajnalán Halmos Béla és Sebő Ferenc elsődlegesen azt célozták meg, művészetük arra alapozott, hogy a népzene mint esztétikai élmény hasson ránk. A falusi folklór visszatanulásával a népzenenek pontosan ugyanazt az esztétikumát igyekeztek a társadalom elé tárni, amelyet Bartók és Kodály is a maguk művészetében. És ez az esztétikum merőben különbözik, mindig is különbözött a népies műdalokétól, a magyarnótákétól, a városi cigányzenéléstől. A különbözőségnek szerteágazó okai vannak, de az egyik leglényegesebb, hogy a népzene alapvetően lokális, kistáji meghatározottságú, autochton közösség által használt, szájhagyományosan formált és ellenőrzött, ezért mind repertoárjában, dallamkészletében, előadásmódjában felbecsülhetetlen gazdagságot mutat. Erre mint esztétikai értékre Bartók és Kodály, valamint az ő példájukat követő, népzenekutatókkal is foglalkozó zeneszerzők is hivatkoztak.

A népzene esztétikai értékeinek feltárásához alapvetően három tényezőt szükséges vizsgálnunk: 1. a zenei tartalmat, beleértve a zenei jellemzőket, stílusokat, a megkülönböztetést lehetővé tevő összehasonlításokat; 2. az előadásmódot; 3. a népzene létezésének milyenségét, kapcsolatrendszerét, közösségi mivoltát, szerepét és lényegi összefüggéseit.

Kiindulásként tekintsük át, hogy a népzenekutatókat is végző zenészek, zeneszerzők, majd a táncházmozgalom beindulását követően néprajzkutatók, szociológusok hogyan nyilatkoztak mindhárom tényezőt érintve, amelyek egyúttal a táncházmozgalom szellemi hátteréül is szolgáltak.

### 1. A zenei tartalom

Járdányi Pál népzenekutató és zeneszerző, Kodály tanítványa 1963-ban a *Kortárs* októberi számában így írt korának társadalma és a zene viszonyáról, a falusi versus városi problémájáról:

Hogy a paraszti élet átalakul, zárt jellege feloldódik, és mind sebesebben városiasodik: törvényszerű folyamat. [...] Hiszen ez a könnyebb, kényelmesebb, higiénikusabb, gazda-

\* Készült az NKFIH SNN 139575 számú pályázat támogatásával. A szerző a HUN-REN BTK Zene-tudományi Intézet kutatója.

gabb, emberhez méltóbb élet útja. És ha közben leveti régi, értékes kultúráját, hát vesse! Ha a falusi élet átalakul, szükségképpen vele alakul a kultúra is. A régi paraszti kultúra konzerválása értelmetlen, hiú ábránd. Igaz, akik hallották, hallják a régi népdalt a maga eredeti, való mivoltában, akik érezték egy falusi közösség életének áhítatát: tudják, hogy a régi kultúra eltűnésével drága kincsek hullanak ki az idő rostáján. Ezért szeretnék, szerették volna, ha a régi helyett új kincseket kapott volna a városiasodó vagy városalakóvá váló falusi ember. Ha a mélyből egyszerre a magasba emelkedett volna. Nem így történt. Elkerülhetetlen volt-e – nem tudjuk, de az átlagos városi polgár zenei ízlése, zenei igénye (illetve igénytelensége) mint ragály terjedt és terjed nemcsak az ipari munkások, a faluból városra vándorlók, de a falun maradtak körében is.<sup>1</sup>

Önmagában tehát az átmenet a falusi kultúrából a városi kultúrába feszültséggel, Járdányi szerint valamiféle minőségromlással jár. Ráadásul a két zenekultúra markánsan különbözik egymástól, miután a falusi közösség által használt „régí népdal” drága kincseket rejtett, a városi pedig igénytelen portéka, és ragályszerűen terjed. Járdányi, ahogyan elődei és kortársai, a görög zeneesztétika talaján állt, mely szerint a zene társadalmi jelentőséggel bír, miután a benne rejülő „erkölcs” hatással van az emberekre, és a zene helyes megválasztásával formálhatjuk a személyiséget. E felfogásban a zenei szép egységben van a zenei jóval, és etikai alapon különbséget tehetünk hasznos és káros zenei gyakorlat között. E gondolat és eszme jegyében érvelt Bartók a nyugati „söpredék zenék” (kuplék, operettslágerek, sramli, jazz) ellen, ahogy Járdányi is következetesen felszólalt kora úgynevezett könnyű zenéjének gátlástalan térhódítása ellen, amellyel véleménye szerint rossz hajlamokat szolgálnak ki. Bartók így írt erről 1931-ben:

Az a zene, amit a városi cigányzenekarok ma pénzért játszanak, nem más, mint újabb magyar népies műzene. Ennek az újabb magyar népies műzenének a feladata nálunk az, hogy alacsonyabbrendű zenei igényeket elégítsen ki. Vagyis ugyanaz, ami a nyugat-európai országokban a kuplék, operettslágerek, másszóval a sramli és hasonló zenekarok repertoárjának szerepe. Hogy a magyar népies műzene (helytelenül „cigányzene”) sokkal értékeesebb, mint az előbb felsorolt külföldi söpredékzene, azt örömmel szögezzük le. De hogy többnek tekintse bárki is, mint úgynevezett „könnyű” zenének, fontosabbnak, mint olyan alsóbbrendű zenének, amelynek hivatása a rosszízű és sablon-szerető tömeget szórakoztatni: ez ellen ünnepélyesen tiltakoznunk kell. [...] Nagyon örvendetes dolog, hogy nálunk a „könnyű” zenét legnagyobb részben a magyar népies műzene, ez a magyar specialitás szolgáltatja. Távol is áll tőlünk, hogy ennek a tömegcikknek felszolgálóira, a cigányzenészekre pereatot kiáltunk. Sőt ellenkezőleg, azt kívánjuk, tartsák meg még jó sokáig helyüket minden jazz- és sramli-ostrom ellenében; azt kívánjuk, tartsák meg régi repertoárjukat minél régiesebb színezetben, és ne keverjenek belé valcert, kuplét, jazzt, miegymást! [...] A városi és a városias félművelt tömegeknek tömegcikk kell; örülünk, hogy zenében legalább a hazai tömegcikket kívánja, nem pedig külföldi selejtes portékát [...]<sup>2</sup>

1 Járdányi Pál: „A zene és a mai társadalom”, *Kortárs* 7/10. (1963), 1592–1595. Kritikai kiadása: *Járdányi Pál összegyűjtött írásai*. Közr. Berlász Melinda. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet [2000], 375–379., ide: 376.

2 Bartók Béla: „Cigányzene? Magyar zene? (Magyar népdalok a német zeneműpiacon)”, *Ethnographia* 42/2. (1931), 49–62. Kritikai kiadása: *Írások a népzeneről és a népzene kutatásról*, I. Közr. Lampert Vera. Budapest: Editio Musica, 1999 (Bartók Béla írásai, 3.), 345–364., ide: 345–346.

Járdányi a *Szabad Szó* 1947. április 13-i számában a rádió könnyűzenei osztály-vezetőjének, Polgár Tibornak az álláspontját hasonlóképpen hevesen bírálva fejtette ki:

Polgár szerint nincs könnyű és nehéz zene, csak jó és rossz zene. A könnyebb műfajban éppúgy születhetnek ízléses, igényes alkotások, mint a nehezebb műfajban silányak, értéktelenek.

Polgár Tibor álláspontját nem tudjuk elfogadni. Ez az álláspont nemcsak az övé, hanem nagyon sokaké. Hogy mégis éppen Polgárral szállunk vitába, ennek az az oka, hogy az úgynevezett könnyűzene védelmezői közül ő egyike a legkulturáltabbaknak, legízlésesebbeknek. Polgárral egyetértünk abban, hogy csak jó és rossz zenét szabad megkülönböztetnünk. Ott már azonban lényegesen eltér a véleményünk, hogy mi jó és mi rossz! [...] szerintünk annak a zenének nagyobb része, amelyet pl. a Magyar Rádió „könnyűzene” címen sugároz: rossz zene. Rossz legtöbbször még akkor is, ha formás, ha ötletes, ha invenciózus. Igenis, szerintünk rossz, nem azért mert könnyű, mert könnyen érthető, hanem rosszá determinálja az a talaj, amelyből kinőtt. A szalonzene, a jazz, a sláger és részben a cigányzene, mint *műfajok*: rossz hajlamokat szolgálnak ki, érzékszongítók, tudat-ködösítőik. [...]

Nemegyszer kifejtettük már, hogy a huszadik század városi lakosságának értelmetlenné, céltalanná vált, üres és léha vagy az embertelen robotban elfásult életét milyen híven tükrözi az érzékszongító, tudat-ködösítő álművészet. Világszerte életforma-átalakulásról hallunk, olvasunk. S ha jön az átalakulás, lehetetlen, hogy ezt ne kövesse, kísérje a művészet tartalmának átalakulása is. [...] A közelmúltban – éppen Magyarországon – a zene is bebizonyította, hogy élén tud járni a társadalmi fejlődésnek!

[...] Nem a könnyen-érthetőségben, hanem a könnyű *fajsúlyban* látjuk a ma divatos könnyűzene veszedelmeit. Abban, hogy a lélek „rossz hajlamainak” kiszolgálója [...] <sup>3</sup>

A zene minőségével és hatásával kapcsolatban Kodály is platóni elveket vallott:

A jó zenének feltétlenül van általános embernevelő hatása, mert sugárzik belőle a felelősségérzet, az erkölcsi komolyság. A rossz zenéből mindez hiányzik, romboló hatása odáig terjedhet, hogy megingatja az erkölcsi törvényben való hitet. <sup>4</sup>

Ugyanígy vélekedett Dobszay László is, aki zenepedagógiai tapasztalatait öt előadásban foglalta össze 2009-ben.

Csak a maradandó értékek befogadása szabadít meg minket szűkös önmagunktól. Ahogy Kodály mondta: a remekművekkel való érintkezés nélkül „a lélek sorvad, zsugorodik”. A tanulás kétségtelenül megalázkodás, alázatos kinyílás és befogadókészség az értékek előtt. Ehhez igenis sok utánzás, szorgos elsajátítás kelletik. Aki tapasztalta, az tudja, hogy passzív befogadás nem is létezik. Ellenkezőleg: a jó befogadásához kell a legnagyobb aktivitás. A befogadott értékek fognak hosszabb távon egy valóban értékes egyéniséget bennünk és diákjainkban kibontakoztatni. Tehát vállalni kell azt az elvet, hogy a pedagógia elsősorban a tradicionális értékek befogadására neveli a gyermeket – éppen a jövő érdekében. <sup>5</sup>

3 Járdányi Pál: „Könnyű zene”, *Szabad Szó* 49/84. (1947. április 13.). Kritikai kiadása: *Járdányi Pál összegyűjtött írásai*, 363–364.

4 Kodály Zoltán: „Tanügyi Bácsik! Engedjétek énekelni a gyermekeket!” (1956). In: uő: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, I. Sajtó alá rend. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1982, 304–308., ide: 306.

5 Dobszay László: *Kodály után. Tűnődések a zenepedagógiáról*. Kecskemét: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kodály Zoltán pedagógiai Intézete, 2009, 22.

Az értékeket nyilván csak értékes zenével lehet átadni. Ennek kapcsán Dobszay egy példa említésével egyértelműen állást foglal:

Egy kollégám a közelmúltban e címmel írt cikket egy folyóiratba: „A zene oszthatatlan”. Azt fejtegeti benne, hogy minden zene zene, nem szabad különbséget tennünk annak különféle fajtái között. Ha a diák érdeklődni kezd bármilyen zene iránt, azt nagyra kell becsülnünk, hiszen ezzel belép a zene birodalmába. Ha megkeres néhány akkordot a gitárján, ez is már a zenekultúra egy módját-fokát jelenti. Emlékeztet engem ez a felfogás arra a régebire, mely azt remélte: ha a közönség megszereti a tánczenét, ez elvezeti őt az operetthez, ha meghallgatja az operettet, majd megszereti az operát, az opera majd elvezeti a szimfóniához, a szimfónia a vonósnyegyeshhez. Persze ez az „optimista” remény sohasem teljesült. Kollégám véleménye csak azzal ment túl ezen a felfogáson, hogy azt mondja: nem baj, ha nem teljesül ez a remény, a tánczene is zene. Szerintem ez a pesszimizmus mélye.<sup>6</sup>

A zene milyenségének társadalomra gyakorolt hatásából egyenes következik a zene tanításának kiemelt szerepe, amelynek céljáról Kodály ezt vallja:

[...] többsége annak, amit naponta szerte a világban hallunk: a mindennapok, hétköznapok, emberi gyarlóságok zenéje – nem is érdemli a zene nevet. A zenei önképzésnek és egymás képzésének nem lehet más célja, mint keresni az utat a jobbnál jobb zene felé.<sup>7</sup>

Ennek alapján Dobszay így foglalja össze a zenepedagógia lényegét:

A zenepedagógia: út a remekművekhez. Ennek eszköze nem lehet más, mint a remekművekkel való találkozás. A remekművek esztétikai tartalmát hordozhatja egy egyszerű gyermekjáték-dallam vagy népdal, hordozhatja éppúgy egy jó vígopera, mint egy oratórium vagy vonósnyegyesh adagio. De bizonyos tulajdonságokkal mindenképpen rendelkeznie kell [...] s a vele való találkozásnak a gyermeket végül is megilletődötté, összeszedettebbé, alázatosabbá, a valóság iránt tiszteltteljesebbé kell tennie. Nem a zenei programmal, nem a „hangulattal”, hanem egyszerűen azzal, hogy igazi értelemben zene.<sup>8</sup>

Az elődök hagyományát követve a magyar népzene Dobszay is az értékközpontú megítélés körébe vonja, hiszen éppen ezért alkalmas rá, hogy Kodály koncepciójának megfelelően a zeneoktatás része legyen.

A magyar népzeneutatóknál a zene és benne a népzene értékközpontú megítélése a 20. században végig megfigyelhető. Talán éppen ez az egyik legfőbb oka annak, hogy a tudományág nemzetközi színterén a magyar kutatás súlya, jelentősége és ezzel együtt jelenléte az évszázad utolsó harmadában csökkent, miután az uralkodóvá váló antropológiai megközelítés a zene tartalmi részével nem foglalkozott, így bármiféle minőségre, értsd egyfajta művészi értékre való utalás érdekeltelenné, feleslegessé, egyes helyzetekben nemkívánatosná vált. Viszont a magyar népzeneutatótást a 20. században többségében zeneszerzők vagy zeneszerzői végzettséggel, alapvetően zenei iskolázottsággal rendelkező emberek művelték, természetes tehát, hogy leginkább a zene mibenléte, jellegzetességei, kapcsolatrendszere foglalkoztatta őket. Mindezek mellett azonban gyűjtési terepmunkáik alkalmával nagyon komoly megfigyeléseket végeztek, leírásokat készítettek a zene

6 Uott.

7 Kodály Zoltán: „Mire való a zenei önképzőkör” (1944). In: uő: *Visszatekintés*, I., 154–157., ide: 157.

8 Dobszay: *Kodály után*, 23.

közösségbeli funkciójáról, hangszerekről, szokásokról, énikus megnevezésekről. Kétségkívül a magyar kutatás a zenei alapú rendezések, az összehasonlító történeti és etnikai vizsgálatok révén vált az 1950-es évek második felétől, az 1960-as években a nemzetközi etnomuzikológia egyik vezető műhelyévé.

Dobszay felteszi és meg is válaszolja a kérdést, bár kissé szégyenlősen, hogy mi foghatta meg Kodályt a népzeneben. Egyúttal a nagy elődökre hivatkozva rögtön azt is hangsúlyozza, hogy művészi, zenei tartalmi értékek tekintetében a népzene sem egyeséges:

Őt [Kodályt] egy dolog fogta meg, s ez az egy dolog világít át minden szón, amit a népdalról mond. Ez az egy dolog – bármily egyszerűnek látszik is, ki kell mondani –, az, hogy a népdal szép. Nagyon szép. Minden népdal szép? Azért szép, mert népdal? Azért szép, mert a nép éneklí? Egyáltalán nem. Sőt! Kodály is, Bartók is, megdöbbenve látja, hogy annak, amit a nép énekel, igen nagy százaléka nagyon is hitvány zene!<sup>9</sup>

Kodály maga a régi magyar dallamok kérdését nemzetünk fennmaradásával kötötte össze, népdalkincsünket az 1850-es évek óta elterjedt „sírva vígadással” állítva szembe, amelyből halálvágyat érzett ki. Népdalaink viszont életet és zeneszerzői programot jelentettek számára:

Ha vállalni akarjuk a sorsközösséget a néppel – aminthogy vállalnunk kell, ha mint nemzet élni akarunk –, ismernünk és énekelnünk kell a ma élő falusi dalkincset egészében, tehát a még élő régiek mellett a legújabb keletűeket is. Nem áldozat ez, csak nyereség, mert gyönyörűek vannak közte. [...]

A régi dallamokban nyilatkozó, töretlen ősi magyar lelket fenntartani, ahol bágyadt, felfrissíteni: ebbe a tennivalóba sűrítendő a magyarság fennmaradásának egész problémája.<sup>10</sup>

A népdal művészi értékéről pedig így vallott:

Egyszólamú zenének a magyar népdal pedig olyan, hogy párját ritkítja. [...] Egy-egy magyar népdal és egy-egy beethoveni téma egymáshoz méltó testvérek. A népdal ismeretlen szerzői is zsenik voltak, lehet, hogy egyik-másiknak egész élete műve egyetlen dal. [...] *A magyar népdal par excellence magyar klasszikus zene.*<sup>11</sup>

Bartók a szűkebb értelemben vett parasztzenére, ennek régebbi és új rétegére egyaránt vonatkozóan fogalmazta meg a népzenevel kapcsolatos esztétikai hitvallását:

Meggyőződésem szerint igazi, ún. szűkebb értelemben vett népi dallamainknak mindegyike valóságos mintaképe a legmagasabbrendű művészi tökéletességnek. Kicsinyben ugyanolyan mesterműnek tekintem, mint a nagyobb formák világában egy Bach-fúgát vagy Mozart-sonátát. Az ilyen dallam klasszikus példája egy zenei gondolat páratlanul tömör, minden feleslegest elkerülő kifejezésének[,] [...] hiányzik minden járulék – itt minden alapvetően lényeges. [...] megtanulhatjuk ebből a zenéből a kifejezés páratlan tömörségét, minden lényegtelennek legszigorúbb kiküszöbölését – s épp ez volt az, amire a romantikus korszak terjengős bőbeszédűsége után mindenekelőtt vágyódtunk.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Uott, 14.

<sup>10</sup> Kodály Zoltán: „A magyar karének útja” (1935). In: uő: *Visszatekintés*, I., 51–55., ide: 54–55.

<sup>11</sup> Uő: „A magyar népdal művészi jelentősége” (1929). In: uott, 33–35., ide: 34–35.

<sup>12</sup> Bartók Béla: „Magyar népzene és új magyar zene”, *Zenei Szemle* 12/3–4. (1928), 55–58. Kritikai kiadása: *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. Közr.: Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1989, (Bartók Béla írásai, 1.), 129–137., ide: 131.)

Illetve hasonlóképpen egy Pozsonyban és Budapesten felolvasott előadásában:

Ez a parasztzene formailag a lehető legtökéletesebb és legváltozatosabb. Kifejező ereje bámulatosan nagy, emellett teljesen mentes minden érzelgősségtől, minden fölösleges cikornyától; néha a primitívségig egyszerű, de sohasem együgyű.<sup>13</sup>

Azaz a népzene a zenei kifejezésnek a romantikus korszakétól teljesen más esztétikáját adta, a rövid, már-már epigrammaszerű tömörséget és sallangmentességet. A minden járulék hiányának persze némileg ellentmond az egyes vidékek népzenejének díszítettsége, gazdag ornamentikája, de a szerkezet, az általában négysoros dallamstrófák valóban miniatűröknek számítanak a nyugati zene nagyformáihoz viszonyítva.

A népzeneben testet öltött közösségi alkotóerő még a 19. században is kifejezésre jutott, mégpedig az új stílusban, amelynek a régi stílussal összevethető értékeit Lajtha is hangsúlyozta:

Amikor Nyugaton már végleg lehanyaglik a népzene napja, amikor ott már ebből a szempontból semmi érdemlegeset nem lehet találni, akkor a magyar nép, még egyszer összeolvasztva minden különböző hatást, megalkotja új muzsikastílusát. Művészi alkotóerejének ez fényes és példátlan bizonyítéka. Az új magyar népzenei stílus is szép és igaz és magyar.<sup>14</sup>

Bartók egységes stílusnak tekintette a parasztzene úgynevezett régi és új stílusú nagy tömbjeit. A régi stílusban egyrészt a pentaton hangsor, az ereszkedő, sok esetben kvintváltó szerkezet, az új stílusban a visszatérő, általa architektonikusnak nevezett struktúra, bizonyos ritmikai jellegzetességek (pl. a parlando rubato, kötetlen metrumú, a magyar nyelv lejtéséhez igazodó ritmika, a *tempo giusto* dallamoknál az alkalmazkodó ritmus stb.) a meghatározók, miközben ezeknek az egységes stílusoknak a dallamai mégsem sablonosak; egyrészt típusokat alkotnak, másrészt gazdagon variálódnak. Ezzel szemben a népies műzenénél egyedi, megkomponált dallamokról van szó, amelyek műkedvelők, jobb esetben valamilyenre képzett zenészek szerzeményei, Magyarországon főként az úri, későbbiekben polgári osztályhoz tartozók jeleskedtek benne. Miután alapvetően a nyugat-európai műzene közhelyeivel, elkoptatott sablonjaival dolgoztak, az esetek többségében, még akkor is, ha a parasztzene egyes jellegzetességeit igyekeztek visszaadni, variálásra alkalmatlanok az autochton paraszti közösségek zenei alkotóműhelyében. Zenei alaptulajdonságuk idegensége folytán variánsok sokasága nem jön létre, ezért e repertoár darabjai nem mutatnak táji eltéréseket, dialektusok nem jelennek meg, az egész magyar nyelvterületen tulajdonképpen ugyanúgy hangzanak fel. Ezt a változatnélküliséget, egységes megjelenést erősíti, erősítette a városi

13 Bartók Béla: „A népi zene hatása a mai műzenére” (1931). Kritikai kiadása: *Bartók Béla önmagáról...*, 138–147., ide: 141.

14 Lajtha László: „A magyar népzene kora”, *Debreceni Szemle* 1/9. (1927. november), 512–518. Kritikai kiadása: *Lajtha László írásai*, I. Közr. Berlász Melinda, Bíró Viola, Ozsvárt Viktória. Budapest: BTK Zenetudományi Intézet ELKH-Rózsavölgyi és Társa, 2021, 43–51., ide: 50.

cigányzenészek előadói stílusa. A parasztzene magasabbrendűségének tulajdonképpen ez az egységesnek nevezett stílus adja meg Bartók számára a keretét:

A magyar népzében a magyar parasztzene jóval, de jóval nagyobb a jelentősége, mint a népies műzenének, szám szerint is, de még sokkal inkább tartalom szerint. Körülbelül 10.000-re tehető a lejegyzett magyar parasztdallamok száma; ez az anyag körülbelül 2600 variáncsoportra tagozódik. Viszont az általánosan ösmert népies műdallamok száma alig tehető 1500-nál többre (ezeknek – természetszerűleg – lényegesebb eltéréseket mutató variánsaik nincsenek is). Előbbieknek tartalmi értéke, akár esztétikai szempontból, akár nemzeti jelentőségüket tekintve, hasonlíthatatlanul nagyobb.

[...] [Az a baj], hogy előkelő állásban levő hivatalos zeneművészek, törtető zeneírók [...] ezt a népies műzenét komoly, magasabbrendű zenének igyekeznek feltüntetni és más, igazán komoly és magasabbrendű magyar zenének lépten-nyomon elébe helyezni. Ilyen igazán komoly és magasabbrendű magyar zene pl. a magyar parasztzene.

Mi [értsd: zenefolkloristák] magunkat tulajdonképpen természetűdősöknek valljuk, akik tanulmányozásuk tárgyául a természet egy bizonyos produktumát, a paraszzenét választottuk. [...] Természeti produktumnak tekinthetők ezek a termékek, mert a számukra legjellemzőbb sajátosság létrejötté – a pregnánsan egységes stílusok kialakulása – csakis lelki közösségben élő nagy tömegeknek egyféle irányban működő ösztönszerű variálóképességével magyarázható. Ez a variálóképesség pedig nem más, mint valamilyen természeti erő. Ha szűkebb értelemben vett parasztzeneről beszélünk, akkor éppen ezeknek az egységes stílusoknak komponenseire gondolunk. És ez – valamilyen egységes stílus kialakulása – az a tulajdonság, amely a magyar népies műzenéből hiányzik; ez a negatívum az, aminek segítségével a népies műzenét a paraszzenétől megkülönböztetni lehetséges.<sup>15</sup>

A népies műzenének kevésbé értékes voltát Lajtha is hangsúlyozta:

Az a „népies műzene”, amelyet ma általában magyar nótának hívnak, a múlt század derekán kezdett az úri osztály között általánosan népszerűvé válni. Az egyes ilyen zeneszámok annyit érnek, mint amilyen muzikalitásúak és tehetségesek voltak szerzőik. Igen sok közülük népszínművek dalbetétje volt. E műfaj dekadenciája a múlt század végén kétségtelenné vált. Általában azt mondhatjuk róla, hogy lényegében annál jobb, mennél közelebb áll a magyar parasztzenehez, az igazi folklorisztikus muzsikához.<sup>16</sup>

Kodály is behatóan foglalkozott a magyar népies műzene versus magyar népzene kérdésével. A *magyar népzene* című tanulmánya német nyelvű kiadásának előszavában így írt erről (1956):

Teljesen hamis [...] a nagyjából 1850 óta és napjainkban is cigányok által játszott zenét egyszerűen „cigányzene”-nek hívni. A legtöbb ilyen darab szerzője bizonyíthatóan nem cigány, hanem magyar; a kisszámú cigány zeneszerző pedig tökéletesen alkalmazkodott a magyarok által teremtett stílushoz. Ez a nyomtatott művekben fennmaradt muzsika, eredete és jellege szerint, városi műzenének bizonyul, melynek az „ősi hagyomány”-hoz és effélékhez semmi köze nincs. Kétségtelen azonban, hogy terjesztője a szájhagyomány volt: kotta nélkül játszó cigányok játéka, kottaolvasásban járatlan tömegek éneke az átlagmagyar közkincsévé tette. Különösen a városban – bár nagyrésze utat talált a faluba is. Felületes megfigyelők tehát könnyen összetéveszthették a népdallal. [...]

15 Bartók: *Cigányzene? Magyar zene?*, 347., 346., 354–355.

16 Lajtha László: „Cigánybandák és a magyar népzene” (1962). In: *Lajtha László írásai*, I., 419–424., ide: 421.

[...] A közismert magyar népies zene stílusa lényegében tehát a XIX. század közepén alakult ki. Ritmikai sajátosságai levezethetők a beszédből és a táncból. Dallamanyaga új képződmény, mely bizonyos nyugateurópai hatások közrejátszásával régi gyökereken sarjadt ki. Egyetlen ismertetőjele van, mely déli-keleti (arab) eredetre utal: az úgynevezett cigány-hangsor, mely talán – de nem bizonyosan – cigány közvetítéssel került Magyarországra. E hangsor bővített szekundjaival a cigányok „kiszínezik” az igazi népdalokat is (mert olykor ilyeneket is játszanak), ezeket azonban a nép mindig színező alteráció nélkül éneklé. Ennyiben a cigány előadás meghamisítja e dalokat.”<sup>17</sup>

Kodály azt is szem előtt tartotta, hogy a 18–19. századfordulón szárbá szökkent verbunkos, erejét a nyugati műzenéből merítve, magyar zenei stílusként (*style hongrois*) elnyerte a kortársak tetszését, és a magát magyarnak valló közösség számára az önazonosságtudat egyik meghatározó tényezőjévé vált. Az ebből a zeneiségből, a *magyar népies zenei stílusban* megszülető népies műdalokról, a 19. századi daltermésről így nyilatkozott:

Kétségtelen: ez az első tömeges megjelenése egy közérthetően magyar, népszerű zenének, amit még ma is mindenki annak érez.<sup>18</sup>

Ettől függetlenül Kodály is rendre szót emelt azért, hogy a népzene és a népies műzene közti különbség, az, hogy a zenei tartalom szempontjából és zenetörténetileg is két különböző műfajról van szó, minél szélesebb körben, nemzetközi térben is tudatosuljon, ismertté váljon:

„Magyar népdal” és „cigányzene”: sokak számára még ma is egy és ugyanaz; a népies műdal fogalma összekeveredik a népdaléval. Pedig mindannak a zenének, melyet cigányzenekari előadásban vagy más népszerű feldolgozásban „magyar népdal”-ként vagy (Sarasate óta) „cigánydal”-ként tálalnak fel a rádióhallgatónak – idestova száz esztendeje ez az alapja a „magyar zené”-ről kialakult közfelfogásnak – kevés köze van vagy éppenséggel semmi köze sincs a tulajdonképpeni magyar népzenehez.<sup>19</sup>

Ugyanakkor jól tudjuk, hogy számos műzenei eredetű dallam – például a verbunkdallamok és a szóló férfitáncok (legényes, sűrű és ritka tempó, pontozó stb.) nagy része, de a népszokás-anyagból is sok dallam – utat talált a néphagyományba, és meggyökeresedett benne, valamint egyidejűleg akár része lehetett mind a városi cigányzenekarok, mind a falusi bandák repertoárjának. Az ilyen dallamok zenei tartalmukat tekintve alapvetően különböznek a hagyományból származó népzeneiktől, így esztétikai értékelésüket inkább az adott műzenei korszakhoz viszonyítva tehetjük meg, amelyből születtek. Természetesen figyelemmel kell lenni arra, hogy ezek a dallamok folklorizálódtak, azaz kellően hosszú időn (legalább két-három nemzedéken) át szájhagyományosan használták őket egy adott közösségen belül, és így hozzáidomultak annak zenei hagyományához, zeneileg és előadásában

17 Kodály Zoltán: „A magyar népzene német nyelvű kiadása elé” (1956). In: uő: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*, III. Közr. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1989, 392–395., ide: 393., 392–393.

18 Uő: „Magyarság a zenében” (1939). In: uő: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, II. Sajtó alá rend. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1982, 235–260., ide: 242.

19 Uő: *A magyar népzene német nyelvű kiadása elé*, 392.



részévé váltak a közösség zenekultúrájának. E folyamat, a népzenei hagyományba történő szervesülés során a dallamok törvényszerűen kisebb-nagyobb változásokat szenvednek el az eredeti alakjukhoz képest. A végeredmény, vagyis a folklorizálódott változat az esetek nagy többségében esztétikailag is megragadható gazdagodást mutat.

## 2. Előadás

Az előadásmódnak döntő szerepe van a népzene esztétikai megítélésében, amire Lajtha mutat rá a legjobban:

Világosan látszik [...], hogy milyen nagy és jelentős feladata van a népzenét előadó parasztnak. Igaz, hogy sohasem szerzője, de ezzel szemben mindenkor újraalkotója a dallamnak. [...]

Az előadó rendkívüli jelentősége eldönti tehát, hogy az előadás mikéntje a népdalnak szinte fontosabb alkotóeleme, mint a képe. Aki nem hallott falun népdalt énekelni, a kótából nem tudja a maga valójában el sem képzelni, hogyan hangzik az.

[...] Az ősi előadásmód minden sajátos jellegét, az ún. szabad énekesbeszédet, a régies intonációt, gazdag díszítéseket stb. ráaggathatja a jó énekes akár a népzene szempontjából valamilyen jelentéktelenebb népi dallamra, akár valamilyen műdalra. Ilyen esetben nem a dallam, hanem annak előadása lesz az értékes. Népművészeti szempontból a legkívánatosabb az értékes dallam hasonló értékű előadással való találkozása. Ez a két elem azonban nincs mindig tökéletes egyensúlyban és egyforma mértékben a paraszti énekes és zenész előadásában, ezért tehát mindkét elem külön-külön teendő a tudományos vizsgálat tárgyává.<sup>20</sup>

Az énekes előadásmód gazdagságát Lajthához hasonlóan Kodály is kiemeli, amikor az ornamentikának a műdalok hatására történt elszegényedéséről beszél:

Ha meggondoljuk, hogy szépen díszített melizmás éneket mi már öregektől is csak nagy ritkán hallhattunk, de ötven-száz éve még nemcsak egyes, hanem csoportos énekekben is mindennapos lehetett, azt kell mondanunk: a nép énektudása nagyot esett. Az egyszerűsítő ízlés ellene fordult a bonyolultabb énekek s ezzel az énektudást jóval primitívebb fokra szállította le. [...] Még egy különbség: vesztett az előadás érzelmi tartalma, lírai hőfoka is. Egy mai, józan, szótagoló, a közönséges beszédmódtól alig eltérő énekekben sokkal kevesebb a lírai hév, mint egy öreg székely melizmákkal ékesen ömlő „keserves” nótájában. Az öregek, különösen Erdélyben, egészen más gégebeállítással, a közönséges beszédtől elütő, megilletődött, ünnepi vagy derűs: egyszóval sokféle hangszínnel énekeltek.<sup>21</sup>

Szerencsére a díszített és magas érzelmi hőfokú éneklés nem vesztett ki a hagyományból, ahogyan ezt a második világháború utáni gyűjtések és a korábbiakhoz képest sokkal jobb minőségű hangfelvételek tanúsítják. Nemcsak Erdélyből, hanem a nyelvterület más részeiről is kiváló énekesek és hangszeresek kerültek a gyűjtők látóterébe. Később megkezdődött az előadói jellegzetességek kutatása mind a vokális, mind az instrumentális népzeneben, ahogyan azt Lajtha a fentebb idézett

20 Lajtha László: „A gramofonlemezre való népdalgyűjtés muzeológiai jelentősége”, *A Néprajzi Múzeum Értéktáza* 30. (1938), 318–323. In: *Lajtha László írásai*, I., 157–162., ide: 160.

21 Kodály Zoltán: „A magyar népzene” (1937). In: *uő: Visszatekintés*, III, 292–372., ide: 332.

írásában már 1938-ban megfogalmazta. A 20. század végére, a 21. század elejére a magyar népzene stílusrétegeinek, típusainak zenei rendszerbe foglalása mellett az előadásmódok összefoglaló áttekintése is megtörtént, mely utóbbit nagy mértékben segítette és egyúttal inspirálta is az 1972-ben megindult táncházmozgalom.

Kodály kiemeli az erdélyi éneklésmód hangszíngazdagságát, hangképzési sajátosságát, az ornamensek használatát. A kutatások a későbbiekben azt igazolták, hogy a magyar nyelvterület minden részén megfigyelhetők hasonlóak. Paksa Katalin, aki behatóan kutatta a magyar népdalok díszítését, így ír az egyik észak-alföldi énekes kapcsán általánosságban is a pásztoremberekről:

[...] a pásztoremberek [...] általában gyakrabban és merészebben variálják a dalokat; továbbá szívesen alkalmaznak díszítéseket olyan vidékeken is, ahol a falusiak körében ez már nem szokás; hangvételük pedig érzelmekkel teli, kitérő. Az egyéni érzelmek közvetlen megnyilatkozását jellegzetes eszköztárunk teszi lehetővé: a hangerősség változtatása, a dinamika, hirtelen hangsúlyok, váratlan, rövid szünetek, olykor csuklásszerű effektusok.<sup>22</sup>

Egy dunántúli pásztornál pedig a díszítéseket is részletezi:

[Csirke István] éneklésének szokatlanul nagy hangerőbeli eltéréseit az egyszerű magnetofon-felvétel csak torzítva tudta rögzíteni. Előadásmódjának legjellegzetesebb vonása a hangerő változása, az erősítés-halkítás, mely többnyire a dallamvonalat követi úgy, hogy a magasabb hangokat forte, a mélyeket piano énekli. Sorkezdő díszítménybokrai pedig – melyek gyakran a főhang fölé kanyarodnak – intenzitásban megegyeznek a főhangokkal vagy akár meg is haladják azokat. Így az ornamensek, melyek általában a főhangoknál halkabbak szoktak lenni, nála fokozott jelentőségre tesznek szert, és az előadásnak személyességet, drámai erőt kölcsönöznek.<sup>23</sup>

A városi és falusi vonós cigánybandák játékmódjának szintén egyik legfontosabb különbsége a változatok, az improvizatív elemek gazdagsága:

Nagyon távol állnak a nagyvárosok éttermeiben játszó, legtöbbször kottát is ismerő cigányok azoktól a kis falusi együttesektől, akik még kótát sem ismernek, és akik a városoktól távol fekvő falvakban nemrég még írni-olvasni is alig tudó parasztnak játszottak. Ezért külön kell választani a mai városi cigánybandákat a falusiaktól. Az előbbiek jó része dilettáns nótaszerzők zizenyős szentimentalizmusú, legtöbbször egy kaptafára készült műveit játssza. A „lassú”-k legnagyobb része ilyenfajta. A csárdásokban meg az új magyar népzenei stílust utánozzák. Mint minden utánzatban, ebben is hiányzik az eredeti friss üdesége, ötletessége és gazdag változatossága.<sup>24</sup>

Lajtha megállapítása teljesen egybecseng Bartók és Kodály cigányzenészekről alkotott véleményével. Bartók a cigányelőadások kapcsán már 1931-ben különböző karaktereket említ:

[...] maga a *cigányelőadás* sem egységes karakterű. A legegyszerűbb falusi cigánymuzsikás egészen másképp muzsikál, mint a városi cigánybandások. Pl. Máramaros szegényes

22 Paksa Katalin: „Énekeltem én...”. *Kiváló népi énekesek antológiája*. Gödöllő: Premontrei Szent Norbert Gimnázium, Egyházzenei Szakközépiskola és Diákotthon, 2014, 112.

23 Uott, 25–26.

24 Lajtha: *Cigánybandák és a magyar népzene*, 420–421.

oláh falvaiban a muzsikálás idők folyamán a paraszt-dudások kezéből cigánykézbe került. Ezeknek a cigányoknak a legtöbbször hamisítatlanul paraszti módon hegedüli a dudásoktól örökölt repertoárt, itt bizony nincs sem bővített szekundlépés, sem ritmutorzítás. Biharban a cigányhegedűsök szakasztott ugyanolyan egyszerűen muzsikálnak, mint oláh parasztollégáik; ugyanezt tapasztaljuk félreeső magyar falvakban is.<sup>25</sup>

Kodály pedig a hangszeres előadásokon belül a ritmikára és a díszítések esetleges archaikus voltára is felhívja a figyelmet:

A cigány, a legjava is: félművész, akkor van igazán elemében, mikor félművészetet játszik. Magyar tánczenét, „talp alá valót” alig lehet jobban előadni. A magyar előadástílus ritmikus hagyománya itt teljes virágában van. Már a lassú, érzelmes dalokban nem [...]. Igen kevés primást találni ma, aki a lassúban azt a nemes, heroikus hangot meg tudja szólaltatni, amiért Biharit magasztalták kortársai.<sup>26</sup>

A cigányok sokat szidott cifrázása is részben ennek a régi díszítőművészetnek [értsd: a gazdag ornamentikájú vokális előadásmódnak a] maradványa. Többet ért volna a sok szidás vagy régebben lelkesedés helyett pontosan leírni egy-egy dallamot a kiváló cigányok előadása szerint.<sup>27</sup>

A legújabb kutatások szintén rámutattak a városi és falusi vonós játékmódban a díszítések és a rögtönzött elemek használatának különbségeire:

A városi primások játéka finomabb, rafináltabb, vonótechnikájuk virtuóz, de nem ismerik a falusiak régies és rendkívülien gazdag díszítő stílusát. Bár tudatosan kidolgoznak figurált variációkat egy-egy dallamra, variatív képességük mégsem éri el a falusi primások spontán, minden dallamra kiterjedő, ismétlésenként más-más változatot eredményező figurációinak szintjét. Általánosságban megállapítható, hogy a városi cigányzenészek improvizatív készsége alacsonyabb a falusiakénál. Mivel a „föülről” kapott zene (operett, városi tánczene stb.) merevebb, hiszen leírt, vagy hangszalagra rögzített formából indul útnak, ennek megtanulásakor a dallam pontos követését célzó, de következetesen érvényesülni nem tudó szándék szűkebb keretek közé szorítja a rögtönzést, de azért az természetesen jelen van a városiak stílusában is.<sup>28</sup>

Ahogy a repertoárban, úgy az előadói gyakorlatban is megvolt az átfedés és az átjárás a kétféle hivatásosnak számító zenészcsoporthoz:

A városi–falusi zenész szembeállítás a valóságban nem [...] kiélezett. Erdélyben már korábban is léteztek olyan városi cigányzenész dinasztiák, amelyek tagjai sokat jártak falura is muzsikálni, ismerték a helyi szokásokat, ugyanakkor a városi polgári, éttermi igényeknek is megfeleltek. [...] Az ilyen zenészek általában mindkét stílust ismerték, bár rendszerint nem egyforma szinten.<sup>29</sup>

Bartók és Kodály nem csupán a városi cigányzenekarok, hanem a falusiak, a falusi cigányok előadói stílusát is ismerte, mely előadásmódnak a megtapasztalása meghatározó érvényű volt népi vagy népies dallamokat megszólaltató műveikben:

25 Bartók: *Cigányzene? Magyar zene?*, 355.

26 Kodály: *Magyarság a zenében*, 257.

27 Kodály Zoltán: „A magyar népzene” (1925). In: uő: *Visszatekintés*, I., 20–23., ide: 22.

28 Pávai István: *Az erdélyi magyar népi tánczene*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, 2012, 79.

29 Uott, 79–80.

ugyanazok a gesztusok, hangsúlyok, lélegzetvételek, hangulatok köszönnek vissza. Tekintettel a magyar népzene korpuszán belül a különböző stíluskorszakokra visszavezethető műzenei eredetű dallamokra, a népzene esztétikájának alapvetően meghatározó összetevője a megszólaltatás módja, amelyet az eddigi, a népdal, a népzene előadására vonatkozó kutatások is igazolnak. Nem véletlen, hogy a táncházmozgalom megindulását követően éppen az előadással kapcsolatban merültek fel kételyek neves népzene-kutatók részéről: megszólaltatható-e egyáltalán a népzene a hagyományba nem beleszületett, nem abban élő előadók által hitelesen, önazonos módon? Sárosi Bálint is kezdettől fogva szigorú kritikával szemlélte a városi fiatalokból lett népzeneészeket, és falun felnőtt emberként a „múparaszság” jelenségétől ösztönösen irtózott. Szókimondó stílusával sok mindenben segítette az évtizedek során egyre terebélyesedő mozgalmat. Származásának köszönhetően azt is tudta, hogy mit jelent a közösségi éneklés, valamint a népdaléneklés milyen előadói, technikai felkészültséget igényel, és mennyire fontos a tehetség is hozzá:

Népdalénekléshez nem kell nagy tudás, de azt a keveset, ami az elfogadhatóság alsó határa, árnyaltan kell ismernie és éreznie annak, aki közönség előtt akar szerepelni. Ami ezen felül van, az mindig a kevesek dolga: a tehetségeseké. Akadnak szerencsére ilyenek is.<sup>30</sup>

### 3. Létezés mód, közösségi szerep

A népdal esztétikájának tökéletes átéléséhez Kodály és Bartók számára is fontos volt a népzene személyes élményen keresztül való megismerése, a közösségi hagyomány lelki megtapasztalása. Többször is hangsúlyozták, hogy ezt elengedhetetlennek tartják mind a népdalok művészi értékének megítéléséhez, a népdalfelfel-  
dolgozásokhoz, mind a tudományos kutatáshoz:

[...] akkor lehet csak igazán intenzív a parasztzene hatása valakire, ha az illető a parasztzenét ott, a helyszínen, a paraszttal közösségben átélhette.<sup>31</sup>

Aki valóban át akarja érezni ennek a zenének az eleven életét, annak, hogy úgy mondjam, át kell azt élnie és azt csak a paraszttal való közvetlen érintkezés útján érheti el. Ahhoz, hogy ez a zene teljes hatalmával megragadjon [...] nem elég csupán a dallamokat megismerni. Ugyanolyan fontos, [...] hogy lássuk és megismerjük a környezetet is, melyben ezek a melódiák élnek. Látnunk kell az éneklő parasztok arcjátékát, részt kell vennünk táncmulatságaikban, lakodalmi, karácsonyi ünnepségeiken, temetkezéseiken [...]. A mi dolgunk az volt, hogy megérezzük ennek a mindedig ismeretlen zenének szellemét és e szavakban nehezen kifejezhető szellemet tegyük zenénk alapjává.<sup>32</sup>

Nem elég tudós módra, anyaggyűjtésszerűen „megismerni” az anyagot, [...] Emberileg is részesevé kell válni a hagyománynak s ezzel egy embercsoport lelki életének. Csak így jutunk hozzá ahhoz, ami másképp nem adható át, mint élő lényről élő lényre, szemtől szembe való találkozással. [...] a magyar zenetörténésznek előbb folkloristának

30 Sárosi Bálint: *Népzenei tájakon. Válogatott írások*. Budapest: Nap Kiadó, 2015, 138–139.

31 Bartók: *A népi zene hatása a mai műzenére*, 141.

32 Uő: *Magyar népzene és új magyar zene*, 130–131.

is kell lennie. Írott emlékeinkkel nem tud mit kezdeni, ha nem ismeri a népzenei hagyományt személyes tapasztalatból. Ez az ismeret nem szerezhető meg hosszabb-rövidebb falun lakás nélkül.<sup>33</sup>

A lelki és egyben művészi élmény, amelyet Kodály és Bartók, majd az őket követő gyűjtők a falusi környezetben átéltek, a közösségi alkotásban tökéletesen és harmonikusan megmutatkozó egyén – ahogy Lajtha fogalmaz – spontán és ösztönös megnyilatkozása.<sup>34</sup> Mindez olyan erőteljes hatással történik, hogy megkérdőjelezhetetlenné válik a közösséghez tartozás létértelmi funkciója és egyúttal az egyén identitása, amely a közösségben ölt testet. Ez a hatás vezethette Kodályt arra, hogy a népzene a nyilvánvaló zenei értékeken túl a magyar társadalom meghatározó identitásfaktorává emelje, és a magyar közművelődésnek, a városi kultúra magyar kötődésének egyik alapelemeként határozza meg:

Mutassuk meg a városi gyermeknek a zengő Magyarországot! Hiszen alig tudja, hogy itt él. Hadd érezze meg: a „haza” nem az a néhány semmitmondó frázis, amit vele daloltatnak, szavaltatnak, hanem pezsgő élet, gyógyító melegség, színpompás őserdő, amibe ezer csappal kapaszkodhatik. Akkor lesz majd csak igazán itthon. Példa és ösztönzés az legyen, amit a falusi gyermek még a régi hagyományból megőrzött. Láttuk, a pesti gyerek rögtön magára talál benne. A magyar ének a pesti gyerek száján éppoly diadalmas biztonsággal zeng, mint a falun.<sup>35</sup>

A kodályi kezdeményezés érdekes módon nem a közoktatásban, nem a hivatalosan felügyelt tanügyi és kulturális közegben fordult igazán termőre, hanem a civil-szakmai kezdeményezésű táncházmozgalomban. Az 1970-es évek egypárti diktatúrája ugyan nem támogatta a civil kezdeményezéseket, de ebben az esetben a betiltás mégsem következett be, mert a párt kultúrpolitikusai, valamint a népzene kutatás és a néprajz képviselői is vívták a maguk ütközeteit a táncházak kapcsán. Ennek egyik fóruma a folyamatos megfigyelés alatt álló és a nacionalista ellenzéki szervezkedés gócpontjának számító *Tiszatáj* című folyóirat volt. A táncház mint a fiatalságnak újabb közművelődési formája mellett Vargyas Lajos népzene kutató, Kósa László művelődéstörténész és Vitányi Iván, a Népművelési Intézet akkori igazgatója, szociológus, politikus, az MSZMP tagja hallatta a hangját, és ragadott tollat többször is. Vargyas 1974 szeptemberében így írt a táncházakról a *Tiszatáj*-ban:

A fiatalság egyszerre rájött, hogy amit eddig a modern táncokban szeretett: az elemi erejű ritmikus mozgást, amit virtuóz formáiban már egyedül kellett járni, egymást engedve, egymásnak „mutogatva magukat”, azt ugyanolyan elemi erejű, ritmikus mozgásokban, de ugyanakkor esztétikusabb, magasrendű, leszűrt formákban találják meg a néptáncban. Vagyis egyszerre világos lett, hogy a népzene és néptánc „korszerű”, ki tudja fejezni a mai fiatalok életérzését.<sup>36</sup>

Némelyek ellenállására és tartózkodására, a veszélyt kiáltók aggályaira így válaszolt:

33 Kodály Zoltán: „Néprajz és zenetörténet” (1933). In: uő: *Visszatekintés*, II., 225–234., ide: 232.

34 Lajtha: *A gramofonlemezre való népdalgyűjtés muzeológiai jelentősége*, 159.

35 Kodály Zoltán: „Gyermekek” (1929). In: uő: *Visszatekintés*, I., 38–45., Ide: 45.

36 Vargyas Lajos: „A népdal helye a közművelődésünkben”, *Tiszatáj* 28/9. (1974), 46–51., ide: 46.

A nacionalizmus kísértetét vélik fölfedezni még mindig gyanakvásra hajlamos kortársaink, mihelyt valami nemzeti vonásról van szó életünkben. Mintha a népdaltól egyesenes út vezetne a fasizmusig [...]. Holott a népzene híveiből annak idején nem a fasizmus tábora gyarapodott, hanem éppen a fasizmus ellenzéke. [...] De a jelen is cáfolja ezeket az aggodalmakat: fiatalságunk származási különbség nélkül talált rá a népdalra és a néptánra. [...] Örömet találnak benne, mert emberi egyéniségük gazdagodik általa. S az még talán csak nem sovinizmus, talán inkább természetes, hogy magyar fiatalok örülnek annak is, ha valami, ami szép, ami tetszik nekik, az történetesen magyar is?<sup>37</sup>

Kósa László a *Tiszatáj*nak ugyanebben a számában tágabb szociokulturális kontextusba helyezi a táncházakat mint a folklorizmus legfrissebb jelenségét. Hosszasan elemzi a társadalmi mozgások, a hirtelen jött iparosítás, a paraszti rétegek városokba költözésének jellemzőit és következményeit, hangsúlyosan kitér a nacionalizmussal kapcsolatos aggályokra, amelyekkel összefüggésben e kultúra közösségi identitást erősítő hatását igyekszik tompítani.

Akadnak kételkedők, akiket a mostani folklórérdeklődés [értsd: táncházak] azért nyugtalanít, mert attól tartanak, hogy a nacionalizmust éleszti. [...] A népi kultúra szeretete nem nacionalizmus. A néprajzi divat olyan európai jelenség, amely akár nálunk, minden más országban a legtermészetesebben adott saját múltához, az anyanyelvvel meghatározott saját folklórhoz kötődik elsősorban. Egyidejűleg azonban más népek iránt is fogékony. [...] Nem azért tódul a táncházba a fiatalság, mert a magyar paraszttáncoknak akar valamifajta nemzeti felbuzdulásból vagy nosztalgiából hódolni, hanem mert ezek a táncok [...] szórakoztatják, és megmozgatnak, mint akármelyik nyugati társastánc. Sor kerül a [széki] lassú, a négyes, a csárdás mellett görög, román, bolgár táncokra is. [...] Természetes, hogy senkit sem sérthet a magyar néphagyomány kincseihez való elsődleges vonzódás, az anyanyelvhez ragaszkodás ikertestvére.<sup>38</sup>

Kósa emellett tökéletesen megfogalmazta azt is, hogy a táncházak a korábbiaktól eltérően új szemlélettel, friss energiákkal közelítettek a népi kultúrához, mely által a népzene és néptánc legfontosabb népművészeti, esztétikai értékei is előtérbe kerültek:

Kétségtelenül fölfrissítette népdaléneklésünket a magyar népzene eddig széles körben alig ismert régies dunántúli, mezősegi és csángódialektusainak divatjával. Fiatal előadóművészeivel új előadói stílus kialakulását ígéri. Jobban ragaszkodik a folklórmin-tákhoz, mint a hagyományos törekvések, de mégsem mereven. Naturális előadásra törekszik, de nem konzerválójá hajlammal, nem muzeális, hanem élő, saját törvényei szerint kivirágoztatható anyagnak tekinti a folklórt. A szájhagyománynak azt az eredeti fontos tulajdonságát igyekszik a középpontba állítani, hogy variánsokban él, nem lezárt egység, hanem nyitott, továbbfejlődésre képes. Amint például [...] a paraszttáncot nem szigorú koreográfiával, pontosan megszabott lépésekkel, hanem lazábban, a variálásnak és improvizálásnak teret engedve viszi színpadra. [...]

Ezek a próbálkozások nemcsak azoktól a korábbi törekvésektől térnek el gyökeresen, amelyek az 1930-as vagy az 1950-es években a népi kultúrát tradicionális keretekhez és formákhoz ragaszkodva akarták életben tartani, hanem a folklór mai [1970-es évek!], hagyományosnak nevezhető interpretációjától is, amely passzív közönségre számítva

37 Uott, 48.

38 Kósa László: „A népi kultúra új hulláma”, *Tiszatáj* 28/9. (1974), 38–45., ide: 42–43.

csak produkcióként mutatja be a népművészetet. Az avantgarde kezdeményezések viszont a zene, a tánc, a dal, a kézművesség területén új, aktív, az embert tényleges részvételre ösztönző közművelődési formát kívánnak kialakítani. S ez a fiatalság szórakozási alkalmi közé bekéredzkedett táncház esetében már sikerült is.<sup>39</sup>

Vitányi Iván mint a Népművelési Intézet igazgatója a Sebő-együttes estjein, a Kassák klubban is tartott előadást, melyben a táncházak létjogosultságát a korban megszokott dialektikus okfejtéssel igazolta, mely szerint minél inkább forradalmian új valami, annál inkább gyökerezik a régmúltban:

Az új keresésében az a csodálatos, hogy újat soha nem lehet kitalálni. Tehát, aki újat keres a fizikában, a matematikában, bármiben, annak mindig kell katalizátor. A katalizátort általában csak a régiből lehet venni. [...] Bartók, amikor túl akart lépni azon a dúr-moll zenén, amelyet elődeitől örökölt, valami egészen újat akart csinálni. Hogy egészen újat tudjon csinálni, vissza kellett mennie valami régihez, mert a régi volt az a katalizátor, amiből újat tudott teremteni. [...] Annak van nagyobb jövője, akinek nagyobb múltja van. Csak úgy tudunk nagyobb távlatra előre menni, ha mélyebbre nyúlunk vissza. [...] Amikor tehát nemcsak a népművészethez fordulunk, hanem a népművészetben már a régi stílushoz is, szerintem az igazán közösségi igény[,] és ennek nem az a lényege, hogy paraszti múlthoz forduló, hanem az, hogy olyan művészeti alapanyag, amely tízezer év alatt bebizonyította: mindenkié tud lenni. [...] Más funkcióban kell ma használni a népművészetet, mint ahogy a paraszt használta, az a világ visszahozhatatlan. De attól a népdalt még énekelhetem, mert Homéroszt is olvashatom és tetszhet nekem, [...] mindent tehetek, tehát építhetek a népművészetre is ugyanúgy, mint bármi másra.<sup>40</sup>

Hasonlóképpen vélekedett Zoltai Dénes esztéta is, aki részt vett a *Kritika* folyóirat „Munkásdal, tömegdal, táncház” címmel 1975-ben lefolytatott eszmecseréjében:

[...] ma is léteznek, a jövőben is kialakulhatnak szoros, zárt kollektívák, amelyek saját tagjainak belsőleg tartalmas önkifejezésére újítják fel az ősi elemeket, és kapcsolják bele spontán módon mai művészeti tudatunkba; nem vitatva, hogy a spontaneitásnak mindig lehet olyan álközösségekhez vezető zsákutcája, amelynek homályában nacionalista felhangok is hallhatóvá válnak [...]. Csak melleleg hadd jegyezzem meg: több táncházat ismerek, s ahol megfordultam, a fületem igencsak hegyezve sem hallottam-éreztem ilyen felhangokat.<sup>41</sup>

A szakemberek által megfogalmazott szociológiai, esztétikai, szakmai elemzések és végeredményeik a felületen teljesen egybecsengtek maguknak a táncvárosi zenészeknek, a táncosoknak, a táncházakban résztvevőknek a korabeli és visszatekintő nyilatkozataival: azért fordultak ehhez a zenei kultúrához, mert hangzás- és ritmusvilága, maguk a táncok hallatlanul izgalmasak, dinamikusak, erőteljesek, archaikusak, de mégis újszerűek voltak számukra. Tehát nem a nemzeti identitás valamiféle megerősítését élték meg általa. Arról viszont nem beszéltek, hogy ezáltal igenis létrejött egy, a népi kultúrán alapuló urbánus szubkultúra-identitás. Ha más társadalmi és kulturális környezetben is, de a néptáncos és a népzene közösség-

39 Uott, 41., 42.

40 Idézi: Siklós László: *Táncház*. Budapest: Hagyományok Háza–Timp Kiadó, 2006, 115–116.

41 Juhász Előd: „Munkásdal, tömegdal, táncház. Véleménycsere a munkásművelődés néhány kérdéséről”, *Kritika*, 4/12. (1975. december), 4–6., ide: 5.

szervező ereje hatott, ráadásul egy nagyon erőteljes, az erdélyi és általában a kis-magyarországi határokon túli magyarsággal való összetartozás-érzettel és a mögötte meghúzódó nemzetiegyeség-tudattal. Minderről természetesen a fentebb idézett kutatók, népművelők és maguk a mozgalom résztvevői is bölcsen hallgattak.

Amiről azonban nem voltak még adataik és tapasztalatuk akkoriban, néhány évvel a mozgalom szárnybontását követően, az a népi kultúrának hosszú távú alkalmazása és használata nem saját közegében, kontextusában. A népzene létezőmódja, közösségi szerepe esztétikai szempontból a legösszetettebb kérdés, amelynek modellezésére teljes biztonsággal felelősségteljesen ma sem vállalkozhatunk. Amit biztosan tudunk, hogy ennek a kultúrának nemcsak a keletkezése, hanem a használata is az adott közösség „felügyelete” mellett zajlott. Kósa László teljes joggal és helyesen említi e kultúra lényegeként a variánsokban való létezést és a folyamatos változásokat, de mindez a hagyományos paraszti társadalmakban annak a szociokulturális közösségnek a jóváhagyása, folyamatos visszaigazolása mellett történt. A városi közegben e kultúra elemeinek a változtatása, az újítások, sőt sokszor még a variánsok is egyes személyekhez köthetők, amely módosulásokat ráadásul nem igazolja vissza senki, miután hasonlóan egyívású közösség, amely az autochton falusi viszonyok között létezett korábban, a sokféleség városi környezetében, korunk turbulens divathullámai árnyékában nem tud kialakulni. Azaz ismerünk és birtoklunk egy kultúrát, de folytatni és korábbi szintjén szervesen éltetni, ráadásul szájhagyományosan, a működését feltételező közösségi minőség nélkül nem tudjuk. Valószínűleg csak ahhoz hasonlóan éltethetjük tovább, ahogyan a korábbi korok műzenei alkotásait gondoljuk, és mint Sárosi megfogalmazta, ez is komoly alkotói feladat:

[...] zenének hangjait, versnek, drámai műnek szavait jól reprodukálni – előadni – csak alkotó módon lehet. Az előadónak a szerzőéhez hasonló tehetséggel kell rendelkeznie ahhoz, hogy a művet az alkotói szándék szerint tudja megszólaltatni.<sup>42</sup>

Valójában ennek az alkotói hozzáállású előadói gyakorlatnak a legmagasabb szintű elsajátítását tűzheti ki célul ma minden műhely, amely a népzene oktatásába, terjesztésébe fog, hiszen olyan típusú teremtő közösséget, amely a népzene létet hozta, használta, éltette, változatok, újítások megszületését biztosította, nem képes újraalkotni. Érvényes ez a legmagasabb szintű magyarországi zenei művelés helyére, a Zeneakadémiára is, ahol 2007-ben indult meg a felsőfokú népzenei képzés. Sajnos a legújabb törekvések itt is az egyéni érvényesülés irányába hatnak hangzatos és divatos jelszavak örve alatt (kreatív zenei műhely stb.). Nem veszik figyelembe, hogy a hagyományos népzene leginkább a biodiverzitás jelenségéhez hasonlítható, és ebben az értelemben az egységes, azonos sablonokat, közhelyes stílusjegyeket (sokszor dilettáns megoldásokat) felmutató, a gyorsan változó divatoknak megfelelni akaró bármiféle zenélés monokultúrát jelent – ebben az értelemben monokultúra az úgynevezett világzene is, amely az esetek túlnyomó részében

42 Sárosi Bálint: *A cigányzene kar múltja. Az egykorú sajtó tükrében*, II.: 1904–1944. Budapest: Nap Kiadó, 2012, 8.



még csak kísérletet sem tesz arra, hogy a különböző zenei esztétikumokat egymáshoz illessze, stílust hozzon létre, hanem csak egymásra dobálja, valamiféle zenei generálszósszal elkeveri azokat. Ez a zenei népi kultúránknak nem a Kósa László által megfogalmazott valamiféle továbbfejlődése, és Bartók szemlélete szerint ráadásul mindez alapvetően ellenkezik magával a művészetrel is:

Befejezésül hadd tegyem hozzá, hogy az internacionalizmus nemcsak elképzelhetetlen, hanem hátrányos is a zenében és minden más művészetben. A zenének és a testvérművészeteknek mindig a maga vidékének és környezetének jellegét kell tükröznie. Ebből származik a művészetben is, az életben is változatosság.<sup>43</sup>

Természetesen az egyénhez köthető alkotással, a zenei kompozíciókkal, a zeneszerzéssel szemben semmi aggály nem merülhet fel, de a mögöttes ideológiával és a szükséges szakmai felkészültség és háttértudás hiányával szemben igen. A megszülető végtermék, mint általában minden kompozíció, természetesen erőteljesen függ a zenei tehetségtől, mert önmagában a népzenei alapanyag csak lehetőség, mind előadásban, mind kompozícióban, és nem védjegy, hívhatják az előadott számot akár worldmusicnak, fúziós zenének, balkánvarázsnak, bárhogyan. Itt is Bartók bölcsességére kell hagyatkozzunk:

Tehetségtelenek kezében sem a népi zene, sem semmiféle más zenei matéria nem tehet szert jelentőségre. Vagyis: a tehetségtelenségen nem segít sem a népzene, sem egyébre történő támaszkodás. Az eredmény így is, úgy is: semmi.<sup>44</sup>

Vagyis a mindenkori zenészeknek, legyenek azok komolyak vagy könnyűek, a népzene esztétikumát szem előtt tartva a mindenkori zenei jó ízlés határán belül kell mozogniuk. És hogy ki érzi, tudja, hogy a zenében, az adott környezetben belül mit jelentsen a jó ízlés: ez részben a képzettségtől, de nagyobb részt a tehetségtől függ.

---

43 Bartók: *Magyar népzene és új magyar zene*, 137.

44 Uő: *A népi zene hatása a mai műzenére*, 147.

---

## ABSTRACT

---

PÁL RICHTER

### SOME THOUGHTS CONCERNING THE AESTHETICS OF FOLK MUSIC

---

In 2011, almost 40 years after it began, the 'dance house method' was inscribed on UNESCO's Representative Register of Good Safeguarding Practices. As an urban subculture rooted in the traditional peasant culture, the dance-house movement expanded independently from the centrally supervised cultural establishment, and participants acquired dance and musical knowledge from experienced members or bearers of tradition by direct observation and imitation, to the accompaniment of live music, while using their own individual level of creativity to develop their competence and dancing ability. Representatives of the movement believed that folk music was to be preserved and passed on to the next generations in its original condition, in this case by being connected to its initial function as dance music.

At the time when it began Béla Halmos and Ferenc Sebő, the actual creators of the Táncház movement proper, sought to present the very same aesthetic qualities of folk music to society as Bartók and Kodály did in their art: by the restoration and re-learning of village folklore, they primarily aimed to achieve the idea (and they based their entire lifework on it) that folk music should offer an aesthetic experience to modern audiences. These aesthetic qualities represented by folk music have always been utterly different from the ones inherent in popular western, or urban art songs, in the so-called *magyarnóta* (urban folk-like song) repertoire, urban Gypsy music, or from today's fashionable World Music products. There are many diversified reasons for these differences, but one of the most important is that folk music has a local, small regional character; it is used by autochthonous communities as an orally formed, controlled, and transmitted musical culture. Therefore it shows an extraordinary richness both in its repertoire, the usage of tunes, and in its performing style. Béla Bartók, Zoltán Kodály and their successors also referred to this as aesthetic value. Collecting their most important thoughts we can make an effort to determine the aesthetics of folk music, which could be the basis for the investigation and evaluation of its musical, or folk musical quality.

---

**Pál Richter** was born in Budapest, graduated from the Liszt Ferenc University of Music as a musicologist in 1995, and obtained a PhD degree in 2004. His special field of research is 17th century music of Hungary, and he conducted his PhD research in the same subject. His other main fields of interest are Hungarian folk music, classical and 19th century music theory and multimedia in music education. Since 1990 he has been involved in the computerized cataloguing of the folk music collection of the Institute for Musicology and has also participated in ethnographic field research. From 2005 he was the head of Folk Music Archives, and recently has become the director of the Institute of Musicology, Research Centre for the Humanities HAS. He regularly delivers papers at conferences abroad, publishes articles and studies and teaches music theory and the study of musical forms at the Liszt Ferenc University of Music in Budapest. From 2007 till 2021 he directed the new folk music training, and is the founding head of the Folk Music Department.