

Bartók Béla budapesti előadása a népzenéről

I. Mi a népzene?

A népzene és a népdal körül meglehetősen nagy a zavar. A nagyközönség általában véve valami homogén-egyfélének képzei el egy ország népzenejét, holott ez egyáltalán nincs így. Mert a népzene kétféle anyagból tevődik össze. Egyik alkotóeleme a *népies műzene*, más néven *városi népzene*; másik alkotóeleme a *falusi népzene*, más néven *parasztzene*. Így van ez legalábbis Kelet-Európában, vagyis azon a területen, amely minket elsősorban érdekel.

Lássuk már mostan, mi is az a városi népzene, mi is az a falusi népzene.

*Városi népzene*nek, más néven *népies műzene*nek azokat az egyszerűbb szerkezetű dallamokat nevezhetjük, amelyeket úriosztályból származó dilettáns szerzők komponáltak és amelyek elsősorban az úriosztályban terjedtek el; a parasztosztályban vagy egyáltalán nem, vagy csak aránylag későn, az úriosztály közvetítésével. Nálunk ezeket a dalokat „magyar nóta” néven ismerik. Kodály ezekről ezt írja:

„A népies műdalok a XIX. századnak különösen második felében árasztották el Magyarországot. Uralkodó műfaj az egyszólamú strófás dal; főképp hallomás útján terjed; mindenki tud egy csomó dalt, bár sohasem látta írva vagy nyomtatva. Többnyire megjelentek ugyan, de nem szokás kottából énekelni őket. A szerző nevét senki sem tartja számon, ha tudták is: elfelejtik. A dallamok egyszólamú elgondolásban születnek, a szerző rendszerint nem is tudja a kíséretet megszerkeszteni, azt másra bízva, vagy ki-ki tetszése szerint rögtönzi. Az eredeti kottából való ellenőrzés híján a dallam maga is elváltozik.”

Ilyen nótaszerzők voltak nálunk: Szentirmai, Simonffy, Dankó, Fráter és mások. A falusi *népzene*, más szóval a *parasztzene*

viszont ez volna a legmegfelelőbb általános meghatározás:

Tágabb értelemben vett parasztszenének nevezzük mindazokat a dallamokat, amelyek valamely nép parasztsztyáiban el vannak terjedve, vagy valaha el voltak terjedve és amelyek a parasztsok zenei érzésének ösztönszerű kifejezői.

Kiegészítésként még azt is meg kell határoznunk, mit nevezünk parasztsztyának. Folklor szempontjából parasztsztyának tekintjük a népnek őstermeléssel foglalkozó azt a részét, amely akár testi, akár lelki szükségleteit hagyományainak megfelelő formákkal elégíti ki; vagy pedig olyan idegen formákkal, melyeket a saját lelki diszpozíciójának megfelelően, ösztönszerűen átalakított.

De a legfontosabb most következik: a parasztszenéből, legalábbis nálunk, Kelet-Európában, ismét egy külön csoport válik ki élesen, és pedig a *szűkebb értelemben vett parasztszene*. Ezt már jóval határozottabb formulával lehet körülírni:

Szűkebb értelemben vett parasztszenének azokat a dallamokat nevezhetjük, amelyek egy vagy több egységes stílushoz tartoznak, más szóval: egyforma karakterű és szerkezetű dallamok nagy tömege szolgáltatja a szűkebb értelemben vett parasztszenét.

Az egész parasztszenének ez a része a legfontosabb, ez az a parasztszene-fajta, amely a népies műzene termékeitől élesen megkülönböztethető. Értéke hasonlíthatatlanul nagyobb, mint a népies műzenéé. Ez az oka annak, hogy éppen a szűkebb értelemben vett parasztszene gyakorolt egynehány országban újabban oly nagy hatást a magasabb műzenére.

Hogy mi a különbség a szűkebb értelemben vett parasztszene és a népies műzene közt, azt én most nem mutathatom ki, arról sem beszélhetek bővebben, miért is annyival értékesebb a szűkebb értelemben vett parasztszene. Itt elég legyen arra rámutatnom, hogy *ez a fajta zene tulajdonképpen nem más, mint városi kultúrától nem befolyásolt emberekben öntudatlanul működő természeti erő átalakító munkájának eredménye.*

Ezért ezek a dallamok a legmagasabb művészi tökéletesség megtestesítői. Valósággal *példái*

annak, miként lehet legkisebb formában, leghatékonyabb eszközökkel valamilyen zenei gondolatot legtökéletesebben kifejezni.

Azt persze nem hallgathatom el, hogy aránylag kevesen becsülik ennyire ezeket a dallamokat. Éppen a tanult zenészek nagy része – valljuk be: a konzervatív hajlamú része – nemhogy becsülné, hanem egyenesen megveti ezt a zenét. Ami nagyon természetes is. Mert aki megszokott sablonoknak a rabja, az persze hogy érthetetlennek és értelmetlennek fog minősíteni mindent, ami ettől a sablontól akár csak egy szemernyre is eltér. Nem fogja az megérteni a mégolyan egyszerű, világos és közvetlen dallamot sem, ha nem illik bele az ő elképzelésébe. Amelyik muzsikusként vagy amatőrnek zenei gondolkodása egyes-egyedül a tonika és domináns-hármas változására támaszkodik, ugyan hogyan tudna az ilyen ember ezeken a primitív dallamokon eligazodni, olyan dallamokon, amelyekből például az összhangzattani értelemben vett domináns egyáltalán hiányzik. Ezeknek lelki világához sokkal közelebb áll a népies műzene; mert a népies műzene szerzői közhelyektől és elcsépelt sablonoktól egyáltalán sohasem idegenkedtek.

Eddig többször használtam ezt a két jelzőt: paraszti és primitív. Nehogy félreértsenek, én ezt a két jelzőt egyáltalán nem lekicsinyítő értelemben használom. Sőt éppen ellenkezőleg: mind a kettővel valami salaktól mentes, ősi, ideális egyszerűségre akarok rámutatni.

*

A magasabb műzenében úgyszólván mindig voltak népzenei hatások. Hogy túl messzire és alig ismert korokig ne menjünk, elegendő Bach zenéjében a koráldallamok szerepére gondolnunk.

A XVII. és XVIII. század Pastoral-jai és Musette-jei tulajdonképpen nem mások, mint a dudán vagy forgólanton előadott akkori népi muzsikának utáizatai.

Hogy a bécsi klasszikusok mennyire átengedték magukat népzenei hatásoknak, az köztudomású. Például Beethoven Pastoral-szimfóniájában az első tétel fő témája délszláv táncdallam, Beethoven nyilvánvalóan dudásoktól hallhatta ezt a témát talán éppen Nyugat-Magyarországon; dudazenére vall mindenestre az egyik ütem ostinatoszerű nyolcszori megismétlése, mindjárt a tétel elején.

De tudatosan és tervszerűen csak a XIX. század egyes, úgynevezett „nemzeti” komponistái engedik át magukat népzenei befolyásoknak. Kezdi Liszt magyar rapszódiaival és Chopin Polonaise-jeivel és egyéb lengyel karakterű műveivel. Folytatják Grieg, Smetana, Dvořák és az akkori orosz komponisták, még határozottabban hangsúlyozva műveikben a faji karaktert.

De abban a korszakban népies műzene és szűkebb értelemben vett parasztzene közt egyáltalán nem disztingáltak. A kétféle forrás közül ki-kí abból merített többet, amelyikhez könnyebben hozzáfért.

Szinte mondanom sem kellene, hogy akkor a népies műzene volt a jóval, de jóval könnyebben hozzáférhető. Hiszen akkoriban az etnográfia, a folklór még embriókorát élte, a parasztok kultúrája iránt még alig volt érdeklődés.

Másik különbség a ma és a XIX. század közt az, hogy akkor a népzenei hatás nagyjából csak külsőségekben nyilvánult meg: inkább csak motívumok, ritmusok, külső cífraságok átvételére szorítkozott.

A parasztzenébe való tudatos és kizárólagos elmerülés a XX. század elejének volt fenntartva.

A múlt század második felének zenészei közül az egyetlen Muszorgszkij az a zeneszerző, aki teljesen és kizárólag a parasztzene hatásának engedte át magát, és ezzel – ahogyan mondani szokás – megelőzte korát. A XX. század többi „nemzetieskedő” zeneszerzőinek, csekély kivétellel, úgy látszik, elegendő impulzust adott a keleti és északi országok népies műzenéje. Szó sincs róla, volt ebben is egy csomó, az eddigi nyugati magasabb műzenéből hiányzó sajátosság, de ez keveredett – amint ezt már az előbb mondtam – nyugati sablonokkal, romantikus szentimentalitással. Viszont hiányzott belőle a primitívség érintetlen frissessége, hiányzott belőle az, amit újabban „tárgyilagosság”-nak szeretnek nevezni, és amit én a szentimentalizmus hiányának mondanék.

II. A parasztzene hatása az újabb műzenére

A XX. század eleje fordulópontra az újabb zene történetében.

Az utóromantika túlzásai kezdenek tűrhetetlenné válni; egyes zeneszerzők kezdik érezni: ezen az úton nem lehet tovább menni; itt nincs más megoldás, mint a *teljes szembefordulás a XIX. századdal*.

Megbecsülhetetlen ösztökélő erőt és segítséget nyújtott ehhez a szembeforduláshoz – vagy mondjuk így: „megújodáshoz” – az eddig szinte teljesen ismeretlen *paraszttzene*, illetve annak az a bizonyos része, amit szűkebb értelemben vett paraszttzenének nevezünk.

Ez a paraszttzene 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. El sem képzelhetünk alkalmasabb kiindulópontot egy zenei reneszánszhoz; nem is lehet nagyszerűbb tanítómestere egy zeneszerzőnek, mint a paraszttzenének ez a fajtája.

Mi a paraszttzene intenzív hatásának egyik feltétele? Az, hogy a zeneszerző az ő országának paraszttzenéjét olyan alaposan megismerje, akár csak a saját anyanyelvét.

A magyar zeneszerzők – hogy ezt megtehessék – maguk mentek gyűjtőútra. Az orosz Sztravinszkij, a spanyol de Falla lehet, hogy nem gyűjtötték rendszeresen, talán nagyjából mások gyűjtéséből ismerték meg az őket érdeklő anyagot, de valószínűnek látszik, hogy nemcsak könyvből és múzeumban ismerték meg országuk paraszttzenéjét, hanem hogy az élő zenét is tanulmányozták.

Az én véleményem egyébként az, hogy akkor lehet csak igazán intenzív a paraszttzene hatása valakire, ha az illető a paraszttzenét ott, a helyszínen, a paraszttal közösségben átélhette. Más szóval: szerintem nem elegendő, ha csak múzeumokban elraktározott paraszttzenével foglalkozunk. Mert a lényeges az, hogy a paraszttzenének szavakkal le sem írható benső karakterét vigyük át a műzenénkbe, hogy átömlésszük belé a paraszti muzsikálás levegőjét. Nem elegendő csupán paraszttzene-motívumok vagy ilyen motívum-utánpótlások beléoltása a műzenébe: ilyesmi csak külsőséges felcifrázáshoz vezetne.

20-25 évvel ezelőtt gyakran csodálkoztak jóakaróink: hogyan lehet az, hogy képzett, sőt

pódiumra is kiálló muzsikusok olyan – amint ők gondolták – „alacsonyrendű” feladatra vállalkozzanak, mint amilyen a falusi zene helyszíni tanulmányozása és gyűjtése. Milyen kár, mondták, hogy ezt a munkát nem végzi el helyettünk más, például olyasvalaki, aki egyéb zenei feladatokra úgysem alkalmas. Sokan valósággal bolond ember rögeszméjének tekintették kitartó szívósságunkat.

Ezek, szegények, nem is sejtették, milyen nagyon sokat jelentett számunkra éppen az, hogy saját magunk mehettünk falura, hogy ott mi magunk átélhettük ezt a *számunkra irányt mutató zenét*.

Az a kérdés már most, hogy miként nyilvánulhat meg a parasztzene hatása a magasabb műzenében?

1.

Először is úgy, hogy a parasztdallamot minden változtatás nélkül, vagy csak alig variálva, kísérettel látjuk el, esetleg még elő- és utójáték közé foglaljuk. Az ilyen dolgozatok némi analógiát mutatnak Bach korál-feldolgozásaival.

Az ilyen népdalfeldolgozásoknak kétféle, egymásba határvonal nélkül átmenő típusát figyelhetjük meg.

Az *egyiknél* a kíséret és az elő-, utó- vagy közjáték másodrangú dolog; nem más, mint *keret*, amibe a fődolgot: a parasztdallamot beléillesztjük, mint a drágakövé a foglalatába.

A *másiknál* éppen fordítva: a parasztdallam csupán a mottó szerepét játssza, és fődolog az, ami köréje és alája helyeződik. A kétféle típust számtalan átmeneti fok köti össze; néha nem is lehet eldönteni, melyik elem uralkodó a feldolgozásban. Az azonban mindenkor nagyon fontos, hogy az a zenei köntös, amelybe a dallamot öltöztetjük, a dallam karakteréből, a dallamban nyíltan vagy burkoltan mutatkozó zenei sajátságokból legyen levezethető, illetve hogy a dallam és minden hozzáadó: *elválaszthatatlan egység benyomását keltse.*

Itt kell, mintegy zárójelben, említést tennem arról a sajátságos balhitről, amely főleg 30-40 évvel ezelőtt annyira el volt terjedve. Akkor a komoly iskolázottságú muzsikuskok legnagyobb része azt hitte, hogy a népi dallamok csupán egészen egyszerű harmóniákat tűrnek meg. Még nagyobb baj, hogy „egyszerű harmóniakon” ezek az emberek a tonika, domináns, esetleg aldomináns hármashangzatok váltakozását értették.

Ennek a furcsa felfogásnak létrejöttét talán így magyarázhatjuk: Vajon milyen népdalokat ismerhettek akkoriban ezek a tanult muzsikuskok? Aligha másokat, mint újabb német, vagy ezekhez hasonló, egyéb nyugati népdalokat, illetve: népies műdalokat, esetleg hazai műdalokat is. Márpedig ezeknek metodikája szinte állandóan a tonika és domináns hármashangzatra utal, mert a dallam főhangjai rendszerint nem egyebek, mint ezeknek az akkordoknak a felbontása. Legyen elég két nagyon jellemző és egyúttal közismert példára hivatkozni az „O du lieber Augustin” és a Kutya, kutya tarka” kezdetű dalra.

Világos, hogy ezek és a hasonló szabású más dallamok nehezen tűrnek meg szokatlanabb akkordokból álló harmonizálást. Azonban a fent említett kaptafa-muzsikuskok az Oduliberaugusztinhoz illő teóriát egyszerűen rá akarták húzni pl. a magyar pentaton skálájú dallamokra is. Már pedig ezekben nyoma sincs az úgynevezett „tökéletes zárlatra” való utalásnak!

Bármilyen furcsán hangzik is, mégsem riadok vissza annak hangoztatásától, hogy: *minél primitívebb egy dallam, annál különösebb harmonizálást, illetve kíséretet kaphat.* Vegyünk például olyan dallamot, amely csupán két szomszédos fokon mozog (ilyen sok van az arab paraszzenében). Nyilvánvaló, hogy ez a két hangfok sokkal csekélyebb megkötöttséget jelent a kíséret kitalálásánál, mintha, teszem azt, négy vagy még több hangfokon mozogna a dallam.

Továbbá: *a primitív dallamokban nincs semmi utalás hármashangzatok sztereotip összekapcsolására.* Ez a negatívum nem jelent mást, mint bizonyos korlátok hiányát. A korlátok hiánya pedig nagyobb szabadságot nyújt annak, aki tud élni a szabadsággal. Ezeknek a korlátoknak a hiánya engedi meg, hogy a dallamokat a legkülönbözőbb módon világítsuk meg, a legkülönbözőbb irányban levő hangnemek akkordjaival. Szinte azt merném állítani, hogy az úgynevezett polytonalitásnak jelentkezése a magyar zenében és Sztravinszkij zenéjében részben ezzel a lehetőséggel magyarázható.

De más lehetőségeket is rejtett a kelet-európai parasztzene: sajátos metodikai fordulatai új harmóniai elgondolásokhoz vezettek. Például a szeptimának konszonánssá való előlépése nálunk egyenesen arra vezethető vissza, hogy pentaton melodikájú népi dallamainkban a szeptima mint a terccel és kvinttel egyenrangú hangköz jelentkezik. (Például a „Megöltek egy legényt / Hatvan forintjáért” szöveggel jól ismert dallamban az „A Dunába” szavakra jutó négy hang legmagasabbja: ilyen szeptima.)

Mi sem természetesebb annál, hogy *amit annyiszor hallottunk egyenrangúnak az egymásutánban, azt az egyidejűségben is megpróbáltuk egyenrangúnak éreztetni*. Vagyis ezt a négy hangot összefoglaltuk és egyidejűleg szólaltattuk meg olyan beállításban, hogy egyikőjüknél se érezzük a feloldás szükségességét, más szóval: ezt a négy hangot konszonáns akkoroddá foglaltuk egybe.

Régi dallamaink sajátos kvartlépés-halmazai adtak iniciatívát kvartakkordok megformálásához: a horizontális egymásutánt itt ugyancsak vertikális egyidejűségbe vetítettük.

2.

A parasztzene hatásának másfajta megnyilvánulási módja ez: a zeneszerző nem használ fel valódi parasztdallamot, hanem ehelyett *maga eszel ki* valamilyen parasztdallam-imitációt. Lényeges különbség e közt és az előbb leírt mód közt tulajdonképpen nincs.

Sztravinszkij sose nevezi meg témáinak forrásait, vagyis nem utal arra, sem a mű címében, sem széljegyzet formájában, vajon a témák átvételek-e a népzeneből, vagy saját kitalálásai-e. Ez az eljárás emlékeztet a régi zeneszerzők eljárására, akik rendszerint szintén elhallgattak minden efféle adatot. Gondoljunk csak a Pastoral-szimfónia kezdetére.

Sztravinszkij nyilván meggyőződésből teszi ezt; azt a felfogást akarja vele dokumentálni, hogy *teljesen mellékes, vajon a zeneszerző saját kitalálású témákat vagy idegen témákat használ-e fel műveiben*. Egy hiteles nyilatkozata szerint Sztravinszkijnak ez a véleménye: neki joga van bármilyen eredetű zenei anyagot műveiben felhasználni; amit ő egyszer alkalmasnak ítélt arra, hogy felhasználjon, az ennek a felhasználásnak következtében mintegy az ő szellemi tulajdona lett. Ez a felfogás lényegében azonos Molièrenek azzal a kijelentésével, amellyel a plágium vádja ellen így védekezett: „Je prends mon bien, où je le trouve.” (Onnan veszem a

tulajdonomat, ahol találom.) Hogy a feldolgozott tárgy, illetve téma eredetének kérdése művészi szempontból teljesen másodrangú, abban föltétlenül igaza van Sztravinszkijnek. Fontossága ennek csupán az oknyomozó zenetudomány szempontjából van.

Hogy Sztravinszkij úgynevezett „orosz” periódusában melyek az eredeti kitalálású témák és melyek népdalkölcsönzések, azt idevágó adatok híján nem tudom megállapítani. Egy azonban bizonyos: ha van Sztravinszkij tematikus anyaga közt eredeti kitalálású is – és kétségkívül *van* ilyen –, akkor az a legügyesebb és leghívebb népdal-imitáció. Feltűnő egyébként, hogy Sztravinszkij úgynevezett „orosz” periódusában, a „Sacre du Printemps”-től kezdve, nemigen használ zártformájú – 3, 4 vagy több sorra tagolt – dallamokat, hanem ehelyett 2-3 ütemes motívumokkal dolgozik, úgy, hogy ezeket ostinatoszerűen egyre ismétli. Ilyen rövid, folyton ismétlődő primitív motívumok nagyon jellemzőek egyébként az orosz zene bizonyos kategóriájára. Nálunk a dudazenéből, az araboknál a paraszti tánczenéből ismert ez a szerkesztési mód. Talán része van a tematikus anyag primitív szerkezetének is abban, hogy Sztravinszkij műveinek fölépítése olyan sajátságosan darabos, mondhatnám mozaikszerű, abban a régebbi periódusában.

Másrészt valami egészen különös, lázasan izgató és felkorbácsoló hatása van primitív motívumok folytonos ismétlődésének, már magában az ilyenfajta népzeneben is. Százszorosán fokozódik ez a hatás, ha olyan ezermester, mint Sztravinszkij, a súlyviszonyok legprecízebb mérlegelésével torlasztja egymásba ezeket az önmagukat hajszólo motívumkomplexumokat.

3.

Végezetül még egy harmadik módon mutatkozhatik a parasztzene hatása a zeneszerző műveiben. Ha tudniillik sem parasztdallamokat, sem parasztdallam-imitációkat nem dolgoz föl zenéjében, de zenéjéből mégis *ugyanaz a levegő árad*, mint a parasztszenéből. Azt lehet mondani ilyenkor: a zeneszerző megtanulta a parasztné zenei nyelvét és rendelkezik vele oly tökéletes mértékben, amilyen tökéletes mértékben egy költő rendelkezik anyanyelvével. Vagyis: zenei anyanyelvévé lett ez a parasztné zenei kifejezési mód: oly szabadon használhatja és használja is, akár csak a költő anyanyelvét.

A magyar zeneművek közül Kodály műveiben találjuk erre a legszebb példákat. Ne is utaljunk egyébre, mint a „Psalmus Hungaricus”-ra: magyar parasztszene nélkül ilyen kompozíciók nem jöhettek volna létre. (Igaz viszont, hogy Kodály nélkül sem!)

III. A népzene jelentőségéről

Sokan azt hiszik, hogy népi dallamokat megharmonizálni aránylag könnyű feladat. Legalábbis könnyebb teljesítmény, mint valamilyen „eredeti” tematikájú kompozíciót megírni. Hiszen – így gondolják ők – a munka egy részétől, a témák kitalálásától eleve mentesül a szerző.

Ez a felfogás teljesen hibás.

Népi dallamokkal bánni tudni: egyike a legnehezebb feladatoknak. Merem állítani, van olyan nehéz, ha nem nehezebb, mint egy nagyszabású eredeti mű megírása. Ha nem feledkezünk meg arról, hogy előre megadott idegen dallamnak kötelező volta máris nagy megkötöttséget jelent, akkor megértjük a feladat nehézségének egyik okát.

Egy másik nehézség a népi dallam sajátos karaktere. Ezt először is föl kell ismerni, át kell érezni, aztán pedig reliefszerűen kidomborítani a feldolgozásnál, nem pedig esetleg elhomályosítani.

Annyi bizonyos, hogy a népdalfeldolgozáshoz éppen annyira szükséges a *jó órában* történő munka, vagy ahogy mondani szokás, a „megfelelő inspiráció”, mint bármilyen más mű megírásához.

Vannak, akik a népzeneire való támaszkodást időszerűtlennek, károsnak tekintik. Mielőtt ezekkel vitába szállnánk, vizsgáljuk meg, hogyan is egyeztethető össze a népi zenén alapuló mai irányzat az úgynevezett atonális irányzattal, más néven: a „Zwölfton-musik” irányzattal.

Valljuk be: sehogy sem.

Miért? Azért mert a népi zene csakis tonális; *atonális népi zene valami teljesen elképzelhetetlen.* Márpedig atonális
„Zwölfton-musik” * nem

alapulhat tonális népzene: ez fából vaskarika lenne. Az kétségtelen, hogy az atonális irányzat előretörésének gátlói közt nem utolsó jelentőségű az a körülmény, hogy a XX. század zeneszerzőinek egy része visszanyúlt a régi népi zenéhez.

Távol áll tőlem annak kijelentése, hogy napjainkban a népi zenén alapuló műzene az egyedül üdvözítő. Nem ilyen liberális azonban a felfogása egynémely ellenfelünknek a népzene szerepéről és jelentőségéről. Így például egy érdemes zeneművészünk nemrég így nyilatkozott: „A szerte a világon megindult magyarányú népdalgyűjtés be nem vallott indítéka a belső kényelemszeretetre vezethető vissza. A vágy: felfrissülni a ki nem aknázott üde forrásban, megtermékenyíteni a kiszikkadt agyvelőt. Ez a vágy leplezése a belső tehetetlenségnek és az igazi küzdelemnek kijátszása lélekgyilkoló kényelmeskedéssel.”

Ez a sajnálatos nyilatkozat teljesen hibás felfogásról tesz tanúságot.

Hogyan képzelik el a dolgot azok, akik így gondolkodnak? Talán úgy, hogy egy népdalbarát zeneszerző egy szép napon leül az íróasztalához azzal a szándékkal, hogy valamit komponáljon. Töri a fejét, töri, de csak nem jut eszébe egy árva melódia sem. Erre kapja magát, szalad a legközelebbi népdalgyűjteményhez, kiragad onnan egy-két népi dallamot – és rövidesen megszületik a szimfónia, minden vajúdás nélkül.

Nem! Ez a kérdés nem ilyen egyszerű. A végzetes tévedés abban van, hogy túl nagy fontosságot tulajdonítanak a sujetnek, a témának, ami pedig teljesen helytelen nézőpont. Nem gondolnak ezek az emberek arra, hogy például *Shakespeare nem is írt olyan színművet, amelynek meséjét, témáját maga* *találta volna*
ki. Hát

Shakespeare agyveleje is ki volt talán szikkadva, hogy darabjai témájáért a második, harmadik és tizedik szomszédba kopogtatott be? Hát Shakespeare is „belső tehetetlenségét” akarta ezzel leplezni? Molière esete még rikítóbb! Nemcsak témát vett át, hanem a témát nyújtó eredeti szövegnek még szerkezetéből is egyet-mást, sőt: kiírt belőle kifejezéseket és egyes sorokat is. Tudjuk, hogy Händelnek egyik oratóriuma nem más, mint Stradella egyik művének átdolgozása. Az átdolgozás annyira mesteri, annyira fölötte áll az eredetinek, hogy eszünkbe se juttatja Stradellát. Lehet-e itt plágiumról, kiszikkadásról vagy tehetetlenségről beszélni? Éppoly kevésbé, mint Shakespeare-nél akkor, ha egy Marlowe-tragédia meséjét átveszi, vagy mint Molière-nél, ha spanyol forrásból merít, vagy mint Sztravinszkijnél, ha egy csomó művében népi vagy más idegen származású témákat használ fel.

Annak, ami az irodalmi műnél a mese, a téma, annak a zeneművészetben a tematikai anyag felel meg. De a zeneművészetben éppúgy, mint az irodalomban, szobrászatban vagy festészetben, *nem az a fontos, hogy milyen származású témát dolgozunk fel, hanem az, hogy hogyan dolgozzuk fel azt.* Ebben a „hogyan”-ban rejlik a művész tudásának, formáló és kifejező erejének, egyéniségének a megnyilatkozása.

Meg lehet ezt a kérdést másfelől is világítani.

Bach Sebastian, ugyebár, az előtte lefolyt száz és egynéhány év zenéjének nagy összefoglalója. Zenéjének anyaga: a motívumok, témák, nagyjából korának, jobban mondva: elődei korának közismert formulái. Se szeri, se száma a Bach zenéjében található olyan formuláknak, melyek Frescobaldinál és egy csomó más, Bach előtti komponistánál éppúgy feltalálhatók, mint Bachnál. Baj ez, plágium ez? Egyáltalán nem!

Hiszen *minden művészetnek joga van ahhoz, hogy más, előző művészetben gyökerezzék, sőt, nemcsak joga van, hanem kell* is gyökereznie. Miért ne volna akkor jogunk a népi művészetet is ilyen gyökértartó szerephez juttatni?

Az a felfogás, amely akkora fontosságot tulajdonít a téma kitalálásának, tulajdonképpen a XIX. században kapott lábra. Speciális romantikus felfogás, amely szerint mindenben az egyénit kell hajszolni.

Azt hiszem, mindezekből kiviláglik: nem jele az sem „kiszikkadásnak”, sem „tehetetlenségnek”, ha a zeneszerző művészetének gyökereit például Brahms és Schumann helyett országa népi zenéjének talajába eresztí.

Van egy ezzel teljesen ellentétes felfogás: sokan azt hiszik, semmi egyéb sem kell valamilyen nemzeti zeneművészet kivirágzásához, mint a népi zenével való foglalkozás, a népi zene formuláinak beléplántálása nyugati zenei formulákba.

Ez utóbbi fölfogásnak ugyanaz a gyöngéje, mint az előbbinek.

Hangoztatói szintén a tematika fontosságát helyezik előtérbe; a megformálás – *a tulajdonképpeni alkotás* – fontosságára nem is gondolnak. Márpedig *a megformálás az igazi tehetség erőpróbája.*

Ezért mondhatjuk: *a népi zenének csak akkor van művészi jelentősége, ha nagy formáló tehetség kezén tud a magasabb műzenébe áthatolni és arra hatni.*

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.

A népi zenének főleg olyan országban van mással nem pótolható óriási jelentősége és szerepe, ahol alig van egyéb zenei hagyomány, és ami kevés van is, az egyáltalán nem számottevő. Ilyen országok Kelet- és Dél-Európa legtöbb országa, tehát Magyarország is.

Befejezésül hadd idézzem azt, amit Kodály a népzene ezzel kapcsolatos szerepéről mond:

„Oly kevés írott emlékünks van a régi magyar zenéről, hogy magyar zenetörténeti koncepció nem lehet el a népzene nélkül. Mint a népnyelv sokban azonos a régi nyelvvel, úgy a népzene kénytelen pótolni a hiányzó történeti emlékeket. Művészi szempontból többet jelent nekünk, mint azoknak a népeknek, amelyek már századok előtt alkottak önálló zenestílust. Ott a népzene felszívódott a műzenébe, s egy német zenész Bachban, Beethovenben megtalálja azt is, amit mi még csak falvainkban kereshetünk: egy nemzeti tradíció organikus életét.”

Írta: Bartók Béla

2016. június 19. vasárnap, 07:42 - Módosítás: 2016. július 04. hétfő, 16:17

Forrás:

Eredetileg az Új Idők XXXVII. évfolyamának 20., 23. és 26. számában jelent meg 1931-ben.