

Il faut comprendre qu'il ne s'agit pas de travailler dans „le gros“ mais dans „le grand“; il ne s'agit pas non plus d'ennuyer les échos à répéter d'excessives sonneries, mais d'en profiter pour prolonger le rêve harmonique dans l'âme de la foule.

(Debussy)

Olyan korban élünk, amelyben egyre több ember számára válik kérdéssé az egyének a zenéhez való viszonya. Új alapokon nyugvó zenei nevelés van kialakulóban, zeneéletünk állandó változásban van; az új zene mindenki számára egzisztenciális jelentőségűnek tetszik, ellene, vagy mellette, de valamilyen irányban mindenki állásfoglalásra kényszerül. Kétségtelen, hogy ennek a mozgolódásnak megindításában nagy része van a nyugateurópai példáknak, azoknak a szenzációszámba menő újdonságoknak, amelyek a német és francia zenei életet állandóan mozgásban tartják, a valóságos mozgóerő azonban nem a külföld, hanem zenei életünk sajátos fejlődése. Ismeretes ugyanis, hogy Bartók és Kodály művészete európaszerte forradalmat jelentett a század első felében és ha külföldön jelentőségüket felismerve, csakhamar napirendre tértek is fölöttük, felhagyván azzal a csodálattal és kultusszal, amely Nyugaton a keleti exotikumnak kijár, nálunk — talán azért, mert zenénk eddigi történetében nem igen volt mihez hasonlítaniuk őket — a révületbe eső rajongók és az elzárkózó „konzervatívok“ táborára még ma is egymással szemben áll és évtizedek óta folyó végtelenül tudománytalan és unalmas disputákra ad alkalmat. Ha egyébre nem is voltak ezek jók, annyit mindenesetre elértek, hogy a rajongók csoportja (kevesebb hozzáértéssel ugyan, mint buzgósággal) egymásután rendezte a Kodály és Bartók hangversenyeket, amelyek az előadott művek értékénél fogva feltétlenül jó hatással voltak zeneéletünkre, s hogyha akadtak olyanok, akik számára a művek nem beszéltek önmaguk helyett — ismét inkább intuícójukra, mint tudományos elmélyedésükre támaszkodva — a panegyrikoszok végtelen sorában Bartókot és Kodályt kiáltották ki a modern európai zene első és egyetlen mesterének. (A rajongók együgyű felfogásában természetesen ez a zene azonos volt a népi inspiráción épülő művészettel.) Mindez pedig azért történt, mert amikor a lelkesedők táborára divattá tette Bartókot és Kodályt, mindketten pályájuk legkezdetén voltak és újításaik közt valóban az volt a legszembeszökőbb, amit legtöbben ma is mint egyetlen lényeges tartalmat jelölnek meg művészetükben: a primér népi inspiráció, a népzene friss kifejezési lehetőségeinek, különösen a népi melodikának a műzene tematikájába való beolvasztása. Azóta azonban több, mint három évtized múltott el, Bartók is, Kodály is, amellett, hogy művészi indulásukkor az intellektuális síkon is hangzottatott népzenei inspirációt lényegében nem tagadta meg, végtelen magasságokra emelkedett, olyan magaslatokra, ahova csak a művészt emelheti ihlete, de sohasem a feldolgozó. A rajongók azonban megmaradtak annál az állomáson, ahonnan rajongásuk tárgya elindult. Bartóknak és Kodálynak egyébforrótt a neve a népzenevel; hosszú időn keresztül nagyon kevesen akadtak,

akik arra vállakoztak volna, hogy legalább a fogalmakat tisztázzák, komoly tudományos felkészültséggel különbséget téve a Bartók-stílus, Kodály-stílus és a népzene között. A fogalmaknak ez a tisztázatlansága természetesen összefügg azzal, hogy a múltban éppen e köré a népiesség köré mesterséges köd borult s ha zenénk nagy mesterei tisztázní óhajtották is a népi inspirációnak, s az ebből születő magas művészetnek a kérdéseit, epigon népi fróink gondoskodtak arról, hogy ideológiájukat a napi politika pillanatnyi változásaihoz alkalmazkodó kódös és tágtartalmú fogalmakkal definiálják. Más szempontból ítélve, a fogalmaknak ez a tisztázatlansága azzal függ össze, hogy éppen Bartókkal és Kodályval kapcsolatban meglehetősen nehéz feladatra vállalkozik az, aki stílusukat, művészi magatartásukat pontosan körül akarja írni. Az a hihetetlenül gyors fejlődés, amelyen Bartók ment keresztül a kései Liszt-stílustól Debussy impresszionizmusának érintésével Sztravinszkij zenekarának káprázató koloritjáig és azon túl is, olyan területekre, ahol már társ nélkül, teljesen egyedül halad tovább, valóban nagyon nehezen ragadható meg, annál is inkább, mert hiányoznak azok a szálak, amelyek egyik korszakot a másikhoz kapcsolják; Bartók életműve logikailag korántsem lezárt, maga is nagyon gyakran művésze új útjainak keresése közben megoldatlan problémákon siklott keresztül. Kodály fejlődése nem látszik ennyire problematikusnak legalább is első pillanatra nem. Úgy tetszik, hogy kettejük közt ő a tudatosabb alkotó, hogy fejlődésében nincsen áthidalhatatlan hézag és hogy életművének egyik legjelentősebb pontja éppen az, hogy minden problémáját tisztázta, semmit ki nem került, vagy át nem lépett. Ezt az elgondolást igazolja művészetének klasszikus kiegyensúlyozottsága is. Ám mégis maradt egy kérdés — és szempontunkból a legfontosabb — amelynek végső következményeit, jóllehet a mester önmaga számára levonta, a rajongók egyáltalában nem hajlandók levonni, s ez annál is meglepőbb, mert a kérdés nem csupán a zenét illeti, hanem egyéb művészetekkel is szorosan összefügg, sőt a magyar művelődés legégetőbb kérdéseit érinti.

Nagyon jól tudjuk, hogy milyen nagy befolyással volt mindenkor a zenei stílusok kialakulására a zenei élet társadalmi szerkezete. Bach muzikájának stílusát éppúgy nagyrészt meghatározta annak a közösségnek zenei igénye, amelyiknek komponált, mint ahogy Mozart művészetének arisztokratikus jellegét is többek között azoknak a fejedelmi udvaroknak a légköre szabta meg, amelyek számára készültek. Beethoven az első, aki stílusában valóban azt a hangot találta meg, amelyik a „milliók” igényének megfelelt. A romantika azonban teljességgel híjában van azoknak a feszítőerőknek, amelyek a zenének ezt a nagy népszerűségét lehetővé teszik. Schubertől kezdve Regeren keresztül egészen Schönbergig egyre jobban apad azoknak a száma, akik megértésből fakadó élvezetet találnak az új zenei stílusokban, olyannyira, hogy a hangversenyközönség körében tapasztalt meg nem értés ellensúlyozására kénytelen volt maga Schönberg is új előadási lehetőségekkel kísérletezni (Verein für musikalische Privataufführungen, 1910), ahol lemondva tapsról és sikerről, kevés hallgató előtt mutatja be művészetét. Az ilyenformán létrejött magánelőadások azután meg is hozták a gyümölcsüket a kompozíció terén is, hiszen Alban Berg, vagy Anton v. Webern végtelenségig feszített intellektualizmusának, minden reális hangzástól idegenkedő lírájának okát valószínűleg nemcsak iskolájukban (mindketten Schönberg tanítványai) kell keresnünk, hanem annak a közönségnek zenei igényében is, amelynek számára műveik fródtak. A zenét fényűzésből művelő kevésszámú hozzáértő körén kívül megvan azonban a mai zene hallgatóinak nagy tömege is és ismerjük azt a zenét is, amelyik ezeknek a tömegeknek a lelkivilágát tükrözi. Ennek a fejlődésnek a gyökereit Wagner hangospátoszu zenédramáiban, Mahler „Ezrek Szimfóniájában”, monstrum zenekarában kell keresnünk. És

Mahler zenéjében már benne vannak azok az elemek, amelyek a mai tömegzenét a „zeneünnepélyek“ műsorszámait is elsősorban jellemzik: a belső tartalom nélküli hatalmas hanghatások, a nép művészetéből, vagy a megelőző korok zenéjéből kinövő fölösleges pátosz, a sekélyes mondanivalóknak hatalmas formákba való szétszórása. Az elmondottakból következik, hogy komoly igényű művész számára sem az egyik, sem a másik megnyilatkozási forma nem kielégítő. Mivel azonban a mai zenéje meglehetősen távol áll a mai közfíléstől, gondoskodni kell arról, hogy legyen közönsége annak a mai muzsikának is, amelyik zene jellegét nem áldozza fel néhány intellektuális beállítottságú hallgatóból összetevődő elit-közönségnek, s a valódi belső tartalmi értéket sem cseréli fel hangzatos hangszerelési effektusokra, vagy nagyarányú üres formákra. Ez a „közönségnevelés“ a jelentősége a Hindemith és Jöde által a század elején megindított „Das neue Werk“ mozgalomnak és ilyen nevelő céllal fródtak Bartók és Kodály gyermekkórusai is. Mindnyájan arra törek-szenek, hogy az ifjúság zenei ízlésének megváltoztatásán keresztül olyan közönséget neveljenek a jövő számára, amelyiknek mindennapi tápláléka az új zene, nem csupán ünnepélyeik fényét emelő hatásos külső dísz. Az újítók nálunk is, Németországban is feltétlenül hittek abban, hogy az új zene szerve-sen kapcsolódik a régihez, a régi korok zenei értékeinek ismerete pedig meg-nyitja a kaput a mai művészet ismeretén alapuló élményszerű átéléséhez. Amíg azonban Németországban a tradíciót régi korok műzenéje jelenti, hiszen ez már évszázadok óta állandó kölcsönhatásban él a népzenevel. nálunk, ha a népzeneben nem látunk többet, mint pusztán az érzések klasszikussá csiszoló-dott, de primitíven elementáris intenzitású kifejezését, úgy e népzeneen kívül külön kell a régi műzenei stílusokhoz fordulni, amely — zenetörténetünk folyamán egyes elszigetelt jelenségeket, mint amilyen a históriás énekstílus, vagy a verbunkos, nem számítva — a népzenétől teljesen különállónak fejlő-dött. A népi zenének a régi magyar műzenei stílusokkal és a régi nyugati ze-nével való összekapcsolása határozza meg elsősorban Kodály zenetörténeti jelentőségét is. A mester életművében rejlő útmutatást azonban nagyon keve-sen értették meg tanítványai közül. Ez a népi hagyományvilág ugyanis már önmagán túlmutató jelenség, s ha Bartóknak és Kodálynak jelentőségét a nép-zenéből kinövő új zenekultúrában ismerjük fel, lehetetlen ebből kihagynunk azt a komponenst, amelyet éppen az önmagán túlmutató népi művészet jelent. Mert nincsen homogén, faji, vagy időbeli megszorításokhoz kötött népművé-szet. A magyar népi hímzések sokszáz letűnt, vagy élő kultúra formáit rögzítik, a népmesék vastag humorában gyakran Bocaccio mosolyog felénk, s a paraszti dallamvilágban éppen nem ritkák a gregorián zene fordulatai vagy a renaissance bájos, könnyed, nemzetközi formáinak rokonai. Ha tehát úgy mondjuk, hogy Kodályban és Bartókban a magyar népzene inkarnálódik magas művészetté, a népi kultúra megfogalmazásában benne kell értenünk az egyetemes európai műveltség mikrokozmoszát, nemzeteknek és korszakok-nak a lelkét.

Nagyon jól tudta ezt Bartók, már 1911-ben, amikor a Kékszakállú her-cceg várát megkomponálta, s nagyon világosan fogalmazta meg Kodály éppen a Bartók operával kapcsolatban, a népi inspirálódás módját. A népzene „... igazi értéke — úgymond — az, amit az ősz-zenéből megörzött, s amire ösztönző példát ad: az érzelmeknek minden formulától mentes, sémáktól meg nem szorított, s ezért roppant intenzitású kifejezése, a lélek szabad, közvetlen beszéde.“ (Nyugat, 1918. 937 l.) Am a követők kezén a népi inspirációnak mindkét fentebb idézett megfogalmazása elsikkad. Megszűnt számukra a népi zene önmagán túlmutató jellege s megszűnt ezáltal minden, ami zenéjüket a humánus körébe emelhetné volna. Környezetükből és egyetemes művelődés-történeti jelentőségüktől elszigetelt népdalok tarka mozaikjává vált ez a zene,

amely a mesterek humánus művészetét kellett volna, hogy folytassa. Nem értették meg azonban az epigonok Kodály fenti szavait sem s nemcsak az emberiségtől, hanem a társadalomtól is elzárták műveiket. Mert művé válik az a zene, amely éppen a humánusot, „a lélek szabad, közvetlen beszédét” nélkülözi, milyen társadalomhoz szólhat s milyent nevelhet? Semmiképpen sem olyant, amilyent a mesterek álmodtak meg, az ilyen zene kénytelen lesz a Mahler szimfóniák közönségéhez leszállani, ünnepek zenéjévé, őszinteség nélküli hangtömegek felvonulásává válni, amelyet a külföldi hasonló termékek álpátoszától talán tematikája különböztet meg, de nem ideológiája.

S ezen a ponton válik problematikussá zenei nevelésünk is. Miért van az, hogy a mesterek nagyszerű kezdeményezése első hihetetlenül gyorsan mutatkozó eredményein ma sem igen jutottunk túl? Miért van az, hogy mindazok a munkálatok, intézmények, iskolák, amelyeket Tóth Aladár elengedhetetleneknek tartott 1929-ben, s amelyeknek lététől remélte a magyar zenei nevelés reformját (Zenei Szemle, 1929. 2. skk. 1.), jóformán mind megvalósultak anélkül, hogy zenei nevelésünk ügyében lényeges változás állott volna be. Az ok, úgy hisszük, az intézmények léténél mélyebben fekszik, az intézmények által propagált művészet humánus voltában, s ennek függvényeképpen társadalmi elhelyezkedésében. A zeneünnepek zenéjének időhözköötlen aktuális, véges volta semmiképpen sem alkalmas arra, hogy a mesterek elképzeléséhez hiven közönséget neveljen, olyant, mely nem csupán passzíve fogadja be a társadalmilag és művészileg elszigetelt magányos alkotók művészetét, hanem aktív módon teszi magáévá a zenét, otthonába viszi, s a mindennapi élet szellemi tartozékának tekinti.

Természetesen ahhoz, hogy a zene valóban a mindennapi élet szellemi tartozékává váljék, szükséges, hogy a zeneművészet bizonyos külső és belső feltételeknek megfeleljen. Könnyen ábrázolhatónak kell lennie, s feltétlenül hordoznia kell azt az önmagán túlmutató jelleget, amelyet fentebb humánusnak neveztünk, s amelynek egyik forrását éppen a népdalban ismertük fel. A népdalban megtalált humánus elem vezette Kodályt is a régi magyar és régi nyugati hagyományokhoz; mindenki, aki a népdal lelkét óhajtja megismerni, s e szellemben óhajt komponálni, szükségszerűen erre az útra kell, hogy jusson. Ami a könnyen előadhatóságot illeti, a mesterek tanítása itt is süket fülekre talált. A nagy lélek nagy alkotásainak kényszere „nagy” alkotásokra inspirálta az epigonokat s maguk csodálkoztak legjobban, ha a becsületlen zenekritika posztromantikusoknak, Wagner-, vagy Mahler-követőknek könyvelte el őket. Kis lelkek számára nem a Te Deum, sem a húros, ütőhangszerekre és celestára írt Zene jelenti az útmutatást, hanem a kodályi vonós-nyelvezete. Nagyon jól tudjuk, hogy az a kényszer, mely az epigonokat állandóan lázban tartja, s az egyetlen nagy és halhatatlan mű megkomponálására készíti, szükségszerűen következik epigon-voltukból éppenúgy, mint halhatatlan mestereik műveiből. S mégis úgy hisszük, hogy eszményképük a ma annyira korszerűtlen tiszta és egyszerű líra kell, hogy legyen, mert tudjuk, hogy halhatatlanságuk nem a Múben lesz, hanem a teljesen újjáalakított magyar zenei közfzlésben.

SZÖLLŐSY ANDRÁS