

MAGYAR ZENE 50

A Magyar Zene az idén érkezett el 50. évfolyamához. Ezt a szép jubileumot úgy szeretnénk csendben megünnepelni, hogy az 50 év alatt a lapban megjelent kiemelkedő tanulmányokból néhányat újraközlünk (az idei 2., 3. és 4. számban megjelenő összeállításunk csak a már lezárult élemtűvű zenetörténetes írásaiából válogat, természetesen a teljesség igénye nélkül). Ezzel tisztelgünk a magyar zenetudomány elmúlt 50 éve és meghatározó képviselői előtt.

Szabolcsi Bence

A ZENEI KÖZNYELV PROBLÉMÁI*

I.

Nyelv-e a zene és beszélhetünk-e zenei köznyelvről?

Ha meggondoljuk, hogy a zenének bizonyos közlő, kifejező és ábrázoló képessége van, el kell ismernünk, hogy legalábbis bizonyos analógiák a beszélt nyelvhez hasonlóvá teszik. Ez vezethette már a felvilágosodás kori gondolkodókat, amikor zenének és nyelvnek közös tőből való származását hangoztatták unos-untalan. Igaz, hétköznapi érintkezésre a zenét általában nem használják; de valóban nem használják-e? Hiszen aki a zene primitív formáit nyomozza, lépten-nyomon találkozik a dallammal és ritmussal mint közvetlen, közlési jelrendszerrel; s talán nem megyünk túlságosan messzire, mikor még a nagyvárosi életben is az érzelmi életnek bizonyos vulgáris közlés- és kifejezésvilágát ismerjük fel a könnyűzene, a tánczene, a dúdolás és a füttyszó bizonyára erősen transzponált formáiban. Túlságosan messzire itt nem mehetünk: a nyelv logikai rendszere, szabályai, használata, érthetősége, változásának törvényei eltávolítják mindattól, ami a zene életét jellemzi. Ha tehát azt mondjuk: zenei nyelv, ez a kifejezés csak erős fenntartásokkal mutathat rá a kétféle kifejezőmód rokonságára.

Ezzel a megszorítással azonban mégis mind inkább kénytelenek vagyunk a „zenei nyelv” hibrid kifejezésével élni. Kényszerít rá főleg az a kettősség, mely itt is, ott is bizonyos közösségi tüneményből emeli ki a megszűrtet, a művészt, a sűrítetten ábrázolót és kifejezőt, tehát egyik oldalon a köznyelvből a költői nyelvet, a másikon a közhasználatú zenéből a művészek alkotta zenét.

* A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának 1966 májusában Kodály Zoltán elnöklete alatt megtartott felolvasó ülésén elhangzott előadás írott változata, amely először a *Magyar Zene* 1966. novemberi számában jelent meg. (A szöveg írásmódját a mai helyesírásnak megfelelően korszerűsítettük, illetve a lapunkban használatos konvenciók szerint módosítottuk.) Az előadást az ülésen Kroó György, Maróthy János és Ujfalussy József hozzászólása követte. A *Magyar Zene* említett számában a hozzászólások is olvashatók.

Ha most ennek a tudomásulvételével közeledünk a zenéhez, egy sor törvényszerűség és egy sor probléma ötlük szemünkbe. A törvényszerűségek is, a problémák is alkalmasak rá, hogy új megvilágításba állítsák a zene történetét.

Valóban: aki a zenetörténet nagy korszakaival foglalkozik, elkerülhetetlenül szemben találja magát a „zenei köznyelv” problémájával. Miért is fontos a zenei köznyelv kérdése? Benne és általa világosodik meg számunkra mindaz, ami a zenében történelmi háttér; s talán még több mint háttér: az a talaj s az az atmoszféra, amely a zenei alkotást körülveszi, ihleti, dajkálja, felneveli, „színre hozza” – az az életelem, amely a nagyot a kicsinnyel, az egyszer valót a mindig jelenvalóval, az egyénit az általánossal (sokszor az egyetemessel), a személyest a személytelennel összekovacsolja. Szorosabban fogalmazva: zenei köznyelvnek nevezném azt a közhasználatú – tehát többé-kevésbé széles körben érthető – zenestílust, azt a fluidumot, mely a nagy művet és a „középső”, átlagos, a „névtelen” műveket kortársaként, közös „jelrendszerben” egyesíti.

Kitűnik ebből, hogy a zenei köznyelv vizsgálata mind parancsolóbb szükségnek bizonyul a zenetudomány számára. Szükségesnek bizonyul a zene történetében, amelynek nagy korszakai, de átmenetei és erőgyűjtései sem érthetők meg e köznyelv változásai nélkül; és szükségesnek bizonyul a népzene kutatásban is, mert hiszen a behatóbb stílusvizsgálat, a népzene igazi életének vizsgálata ugyancsak nem mondhat le róla. A népzenenek bizonyára éppúgy vannak, éppúgy megkülönböztethetők virágzó és hanyatló korszakai, mint a művészi zenének, hiszen a népi zene is éppoly változó és alakuló – bár lassabban változó és lassabban alakuló, de éppoly történeti tünemény, mint az úgynevezett hivatásos zeneművészet.

A „zenei köznyelv” vizsgálatában máris felmerül néhány olyan kérdéscsoport, amelyre eddig csak hiányosan tudtunk válaszolni, mert a szükséges részletkutatások, az anyaggyűjtés zöme jóformán hiányzik.

Az alábbiakban néhány ilyen kérdéscsoportot igyekszünk számba venni.

A társadalom, pontosabban a társadalom egy-egy része időnként, hallgatólagos megegyezéssel elfogadja azt a tényt, hogy bizonyos formulák kifejezik őt; megállapodik egy szótárban, egy jelrendszerben, egy „játékszabályzatban”, mely az alkotóművészre és közönségére, ez esetben a zeneszerzőre és hallgatóságára – mondjuk óvatosabban: azokra, akik bizonyos fajtájú zenével élnek, tehát az emberi társadalom egy-egy zenélő körzetére, nemzet, földrajzi helyzet, kultúra, társadalmi rétegződés szerint összetartozóra – egyetemesen, egyformán érvényes. Érvényes: ez azt jelenti, hogy az a bizonyos körzet azt a bizonyos zenét a magáénak ismeri el és gyakorlatilag „hitelesíti”; él vele naponta, mint a nyelvvel.

De a nyelv nemcsak beszélni tanít, hanem gondolatainkat is mintázza. Innen, hogy mennél vitálisabb, elevenebb, mennél kompaktabb, „sűrűbb” valamely stílus, annál nagyobb szerepe van benne a nyelvi konvenciónak.

Már most jegyezzük meg: az a „megegyezés”, amelyről fentebb szóltunk, bizonyos idő múltán, a stílus biztonságával együtt, felbomlik. Mitől bomlik fel? És mi marad belőle továbbra is érvényes? Mielőtt ezt a kérdést részletesebben feltennők magunknak, már most ideje felismernünk, hogy itt voltaképp a zenei gondolko-

dás, sőt az általános emberi gondolkodás egyik mélyrétegébe szállottunk alá. Magának a zenei nyelvnek csírái, alakulási és kibomlási lehetőségei vonulnak fel előttünk; gondoljunk a „homo ludens” elemi alkotótörvényeire, hogy mindjárt felfedezzük mellette, sőt benne magában a „homo conventionalis”-t. Mert ez az az út, ahová az emberi formálás ősi képletei vezetnek; az imának, a ráolvasásnak, a szónoklatnak, a jogi fogalmazványoknak, a törvényszövegeknek éltető eleme a kla-uzulák és egyéb formulák képletvilága; a varázslat ősi mintái itt egyben minden nyelv és minden zene alapvető formula-hajlamára is rávilágítanak, mert hiszen a nyelv és a zene formulavilága sem látszik egyébnek, mint az elemi varázslat (tehát az emberre és világra való hatni akarás) vetületének.

Az alapvető törvény itt az *ismétlés* – belőle születik maga a ritmus. Ismétlek, hogy igazamat bizonyítsam, ismétlek, hogy akaratomat érvényesítsem, ismétlek, hogy magam is, hallgatóim is megjegyezzék, amit mondok; de ismétlek azért is, hogy világosabban mondjam, amit eddig határozatlanul mondtam. Az ismétlésből *szabályos* ismétlés, ritmus keletkezik, az ismétlés erejéből az ismétlés kényszere. És most egymás szoros szomszédságában jelentkeznek a ritmus alapvető lélektani törvényei: az ismétlés öröme s a ráismerés öröme – az ismétlés kényszere s a variálás kényszere. Ugyanaz és mégis más – mindenfajta formai fejlesztés alapelve. Az ismétlésnek és variálásnak ez a szenvedélye művek egész sorára kiterjedhet: a közízlésben rendkívül erős az a hajlam, hogy egyszer már hallott (és elfogadott) képleteket, formákat, műveket más, új képletekben, formákban, művekben megismételjen és variáljon – hiszen épp ezzel teremti meg a „köznyelvet”; nem szólva róla, hogy az *utánzás* minden időben egyike a társadalmi élet legerősebb tényezőinek.

Mindebben van defenzív elem is, védekezés és félelem: félelem az eltévedéstől. Gondoljuk meg: idegen és ismeretlen szövegekben, idegen és ismeretlen stílusokban eltévedünk, a megszokottra jobb visszatérni. A lélektan általános törvényei itt az etnológia, a költészet és a zenetörténet alapvető törvényeivé válnak. A közönség, az átlaghallgató számára minden időben döntő jelentőségű érv, hogy „kiismerem magam” és „mindig tudom, hol tartok”. (Emlékezzünk itt a 18. század egyik népszerű német zenei mozgalmára, mely jeligéül tűzte ki az „ismerősnek tűnés”, a „Schein des Bekannten” fogalmát.) S amennyire ezek a törvények minden korszak formatudatában, formaérzékében egyformán, ha nem is egyazon értelemben érvényesülnek, ugyanannyira érvényesül minden korszak melódiatörténetében a közönségnek az a látszólag rendkívül szimplán ható ösztöne és igénye is, hogy „mindig tudom, mit érzek”. Erre az „érzelmi talaj”-ra még visszatérünk.

Bizonyos: a lélektan tényezői közül legnagyobb szerep jut a köznyelvben az *emlékezet*nek. Hiszen már az ismétlés, a rekapituláció, a variáció, a lassú vagy gyors változás jelensége is benne gyökerezik; s amivel a továbbiakban találkozni fogunk: a terjedés, a hitel, a filáció (az egymásból való leszármazás) – jóformán minden tünemény, amellyel találkozunk, vele van összefüggésben. De az emlékezet törvényeit kevéssé ismerjük. Mire emlékszik egy nemzedék, egy társadalmi csoport, egy alkotóművész legjobban, s mit felejt el leghamarabb? Ezek a köznyelvet legközelebről érdeklő kérdések. S ez az emlékezés az elemi tüneményeknél kezdődik.

Témánktól látszólag messzire vezet, mégis idevág annak a vizsgálata, milyen nyomaik vannak nagy zeneszerzők témaemlékezetének és -reflektálásának művészi fejlődésük során. Palestrina, Händel nyilván rengeteg zenére emlékeztek, hiszen rengeteget „plagizáltak”, olyan korokban, amelyek még nem hangsúlyozták a mű és a gondolat feltétlen eredetiségét. Bachról tudjuk, hogy a dallamok mozgásenergiája kötötte le figyelmét leginkább, s nevezetesen ott, ahol másoktól idézett; Mozarról ismeretes, hogy dallamokra túlnyomórészt hangnemművel, sőt regiszterükkel együtt, tehát határozott „színekkel” kapcsolatban emlékezett, de nehéz volna megállapítani, vajon milyen jellegű dallamokra reagált leginkább; Beethoven átvételei és idézetei között egyaránt szerepelnek erősen dinamikus, száguldó-torlódó és lassú, szemlélődő-meditáló melódiák; Verdi jóformán minden operai közhelyre reagált, de mindegyiket fokról fokra átalakította; és így tovább. De itt még könnyű dolgunk van, azt vizsgálhatjuk, mire volt pillanatnyilag szüksége az alkotóművészeknek; de mire volt szüksége a köznyelvnek, a köztudatnak, amikor mindezt hordozta-dobálta, szórta, rombolta, aprózta, terjesztette, megnövelte és felőrölte? Miért és hogyan válik valami köznyelvi jelenséggé?

Mindenekelőtt: ami közös, sohasem választja a nehezen érthetőt és nehezen kapcsolható. (Jobban megkapaszkodik például egy személytelen hármashangzatba, mint egy árnyaltabb dallam-klimaxba.) A nagyon jellegzetest, a rendkívülit, a kirívót inkább elkopatja; fő törekvése, hogy folyamatosan tudjon beszélni, s hogy amit mond, lehetőleg sokszor, lehetőleg mindig elmondható legyen. Nem túri a nagyon egyénit; amit mond, mindig többes szám első vagy harmadik személyben van fogalmazva; nem annyira *é*nt mond, mint *mi* és *ő*ket. Túlzásnak érzi, hogy *én voltam* vagy *én leszek*; jobban érdekli, hogy *mi vagyunk*. De az idővel általában lazán bánik; ami a nagy művekben időjelzővé sűrűsödött, többnyire semlegesíti; ez is azzal függ össze, hogy a „mindig érvényeset” keresi, sokszor a legegyszerűbb, sokszor olcsó eszközökkel; az érzelgőst inkább megengedheti magának, mint a nagyon érzékenyt. Az pedig különösen fontos a számára, hogy valamely időszakban milyen *érzelem- és indulatformák* uralkodnak az emberek többségében, mert végeredményben ezekből az érzelem- és indulatformákból táplálkozik, illetve ezektől nyeri energiatöltését – a zenei képletet, a hagyományt, a műfaji előzményeket utólag keresi meg hozzájuk.

Ez ellentmondásnak látszik: tehát érzelmi élet vagy formális emlékezés? Bizonyosan mindkettő: az elsődleges „tartalommal” elválhatatlanul társul a másodlagos „forma”. Gondoljuk meg: hiszen minden zenei alkotásnak épp ez a kettős gyökere! Zeneszerzők fiatalkori művei – hadd hivatkozzunk itt csak az első Mozart-szerzeményekre – sűrűn bizonyítják ezt a kettős köznyelvi eredetet; aminthogy általában főleg a „fiatalkori” művek – művészek és stílusok fiatalkorának művei – őriznek legtöbbet a művészi nyelv félig még köznyelvi állapotából: tehát abból az állapotból, amelyben az utánczás ösztöne legláthatóbban érvényesül.

Ha mindezt végiggondoltuk, sokkal természetesebbé válik számunkra, hogy a zenei köznyelv, mint egy óriási geológiai alaprégterület el mindenfajta zenei alkotás, mindenfajta zenei stílus mélyén. Az imént arra a kérdésre, mi a zenei köznyelv, azzal a meghatározással próbáltunk felelni, hogy amolyan fluidum, mely a nagy és

a tömegesebb, az átlagos műveket közös jelrendszerben egyesíti. Az egyes jelek értelme és érvénye erősen variálódhatik, időnként szorosabbá, időnként lazábbá válik s előkészíti egy következő stílusréteg kialakulását. Kohéziójuk, összetartozásuk, érvényességük, sűrűségük foka határozza meg a stílus kicserélődésének módját és sorrendjét. Csak révükön tudhatjuk meg, mennyire szilárd egy-egy korstílus állaga, milyen irányban halad az összetartozás feloldódása, tehát a stílus fellazulása – sőt talán az a nehezen eldönthető kérdés is ebben a jelrendszerben világosodik meg, amit mostanáig alig tudunk: hogy tudniillik egy-egy kor ízlése *először a régít rombolja-e szét, vagy előbb az újat kezdi hangsúlyozni.*

II.

Hadd fogalmazzuk meg tehát első kérdésünket ilyen módon: *mi az, ami tovább él?* S ami e további létben megváltozik, vajon hogyan, miért és mi szerint változik?

Vázlatos, ideiglenes feleletünk ennyiből áll: maradandónak látszanak az alapvonalak, alapfrázisok, elementáris mozdulatok és főfunkciók. Minden dallamelemzés és ritmusvizsgálat bizonyíthatja, hogy a zenei stíluselemek széthullásában, értelemváltozásában, mutációjában is mindig és mindenütt bizonyos tartós alapvonalak érvényesülnek. Régi és új vizsgálódások egész sora foglalkozik vele, mi élt tovább a németalföldi mesterek hagyatékából Bach zenéjében, a Bachéból és Händeléből Haydnban és Mozartban, vagy az övékből Beethovenben és Schubertben, sőt a Wagneréből és Lisztéből Bartókban stb. Szelektálás mindenütt történt, de a „gerincoszlopok” fővonalai vagy alig, vagy csak igen lassan változtak, sőt a „holnap” sokszor szívesen visszanyúlt a „tegnap”-ra, a „ma” kihagyásával. A népzeneben ez a szívóssága a főtípusokra szorító emlékezetnek még szembeötölőbb, mert hiszen itt szájhagyományról van szó, akkor is, ha ez a szájhagyomány esetenként az írásosból is merített. A továbbélés e törvényeit külön kell majd vizsgálni – itt nem részletezzük.

Második kérdésünk azt a viszonyt illeti, amely *az egyéni javaslat és a közösségi döntés*, tehát a személyes újítás és annak közösségi visszhangja között fennáll. Ez a kérdés is egyformán érinti a népi és a művészi zene területét. Úgy látszik, a jelentékeny művekben a köznyelv, illetve annak formulái, fordulatai, duktusai *koncentrálódnak*; s voltaképp ez a tünemény az, amit egyéni javaslatnak nevezhetünk, azaz épp ez a koncentráció teszi a jelentékeny műveket jelentékenyekké. (Jellemző módon Bartók Béla épp a koncentrációban jelölte meg azt az elvi választóvonalat, amely a népzene az ő vonósnégyeseinek nyelvezetétől megkülönbözteti.) Az úgynevezett „középművekben” a köznyelv egyszerűen jelen van, a nagy műben összesűrűsödik, súlyt és új értelmet kap, megnő vagy kitágul. Hasonlítsuk csak össze Johann Christian Bach és Paisiello műveit a Mozart-művekkel, Loewe és Spech dalait a Schubertéivel stb., stb. Miben készíti elő, miben „jósolja meg”, miben „kíséri” tehát Christian Bach és Paisiello Mozartot, vagy Dittersdorf Haydnt, vagy Cherubini Beethoven? – Külön kérdés aztán, mi a sorsa az egyéni javaslatoknak, ha már egyszer elhangzottak. Elfogadja-e őket a kor vagy visszautasítja? Monterdi kései műveiből például a kor elfogadta a bel cantót, de visszautasította a

drámaiságot; Liszt műveiből a századvég elfogadta a programot, de visszautasította az organizmust; Bartókból ma sokan elfogadják a harmóniakezelést, de visszautasítják a koncepciót, és így tovább.

Amit így a köznyelv lehetővé tesz és megkönnyít: az általános keret; a szövés és szövésmód; az elindulás, továbbfejlesztés, folytatás; esetleg a lezárás, lekerekítés, végső formaadás; s nem utolsósorban az egész műnek „társadalmi helyzete” és „értelme.” Amire tehát leginkább kiterjed: a kezdőképlet, az átmenet, a tetőpont, a zárlat, a „megjelenés”, de nem csekély részben maga a mondanivaló is.¹ Ahová tehát az „egyéni” legelőször, formailag legfeltűnőbben beléphet, benyomulhat, azok a „lány részek”, a csontszerkezettől úgy-ahogy elkülönülők; láthatjuk Haydn és Mozart minden „alkalmi” szerzeményében, vagy akár a magyar népdalok úgynevezett harmadik dallamsorában. Mondhatjuk azt is, hogy itt kezdődik az „új”, s ezért nő meg az úgynevezett feldolgozó szakaszok jelentősége Beethovenel és Beethoven óta. Ami mindebben egyéni: a sok egyforma közt a nem egyforma, a sok hasonló közt a nem hasonló – a váratlan. Ami így támad: szabadság és kényszer „kötéltáncosi” egyensúlya, a művészi konvenció szellemében kialakult művészi alkotás. S itt azonnal felmerül az az alapvető kérdés, hogy mi is a szabadság, és hol kezdődik az egyéniség. Az alkotó egyéniség, igen – de hát a receptív? A magányos dúdoló többnyire nem eredeti, hanem közkeletű dallamokkal szórakoztatja magát, s mindegy hol tanulta: másoktól tanulta, s zenei közösségi élete már a gyermekkorban megkezdődik.

A példa annyi, hogy csak válogatni kell közöttte.

Tudjuk: vannak korszakok, amikor „könnyű írni”, illetve könnyű komponálni. Valamikor, Haydnnal kapcsolatban, úgy próbáltuk ezt megfogalmazni, hogy ilyen korokban a társadalmilag elfogadott átlag hallatlan választékot engedhet meg magának. „Gondoljuk meg, mit igényelt a 18. századi főnemesi rezidencia a maga zenészeitől. Szép dallamot, átlátszó formát, jó hangzást, a megjelenés kultúráját; ennyiben előre is vitte a zenei produkciót, és beteljesülését ünnepelhette a klasszikusok művészetének ’alantibb síkján’ és melléktermékeiben; melegágy volt és nevelőiskola. De ezenfelül a megszokottat kívánta, a fáradság nélkülit és formulaszerűt, a soha meg nem erőltetett, az elegánsan szolgálatkész és egyforma mosolyt, az örökké rendelkezésre állást, az ismétlődést, sőt a sorozatszerűen megismételhetőt.” – Szóltunk a fiatalkori művekről; az *elődök* szerepe bizonyosan itt a legjelentősebb (hacsak nem gondolunk váratlan visszanyúlásokra, aminők Mozart és Beethoven kései találkozásai Bach művészetével stb.). Minden pályakezdés, minden iskolázás jellemző műfaja a *másolat*. Művészettörténészek joggal emlegetik, hogy a

1 „...eine Sprachgemeinschaft aus Sprechern und Hörern oder Lesern, die sich vermöge einer Sprache als eines gemeinsamen geistigen Besitzes verständigen. Nun ist es zwar nur in Grenzen möglich, den Begriff der Sprache auf die Musik zu übertragen; aber auch die Zeitstile und Gattungen, Typen und Formeln, Figuren und Symbole, welche in der Musikgeschichte behandelt werden, sind Gemeinbesitz und tragen zur Verständigung bei. Sie sind überpersönlich-objektiver Geist, welcher den individuellen Werken ähnlich zu Grunde liegt, wie die Sprache den Werken der Literatur, und ihr Verständnis ermöglicht.” (Walter Wiora: *Komponist und Mitwelt*. Kassel–Basel etc.: Bärenreiter, 1964, 34.)

festő első élménye sokszor nem a táj vagy az emberalak maga, hanem egy másik festmény, mely a tájról vagy az emberalokról készült; tehát a már megmintázott, a megstilizált, a megfogalmazott világ. S itt ismét az emberi társadalom utánzó-össztöneinek erejére kell utalnunk. A *műfaj hagyománya* itt egyet jelent az elődök szerepével, és bizonyára épp a köznyelv sugalmazásában nyilatkozik meg legintenzívebben. – Ami pedig az *epigonokat* illeti: „A klasszikus művészet nagy vonala egy ideig az epigon-művészek és csatlakozók lankásan ereszkedő apró magaslatain fut tovább. Hadd hivatkozzunk itt arra, hogy a derék Friedrich Witt egyik szimfóniája századunkban több mint negyven éven át Beethoven ifjúkori műveként, 'Jéni szimfónia'-ként élt a köztudatban; és nincs meggondolkoztatóbb, mint ha végigfutunk az apokrif Haydn-művek újabban felderített igazi szerzőinek névsorán: Aumon, Schmittbauer, Hofstätter, Klopp, Dušek, Vanhal, Ordonnez, Kammel... (A 18. századi szimfóniák legújabban összeállított LaRue-féle jegyzékében számos szerzemény 5-6 szerző nevének is szerepel.) *A közizlés egyik helyett a másikat is elfogadja, a szerző neve helyettesíthető, csak a stílus nem; az utánzó, a tanítvány, az epigon éppúgy boldogulhat, mint a 'karmait behúzó' nagy művész.*” Amit Eszterháza élvez és sugalmaz, az 1770 átlaghangja, átlagkaraktere – nem a „Búcsú-szimfónia”.

De épp mert Haydnról van szó, hadd jegyezzünk itt meg még egyet: köznyelviség és népiesség nem jelenti egy és ugyanazt. Haydn fiatalkori szimfóniái még nem népiesek, csak köznyelvi; évtizedeknek kell elmúlniuk, míg Haydn megszerzi, meghódítja a népiességet. S talán mindennél jellemzőbb, hogy az ő népies időszaka delelő férfikorának nagy válsága, „Sturm und Drang”-évei *után*, alighanem az 55. szimfóniával („Schulmeister”) kezdődik. Eszünkbe juthat itt, hogyan ragad meg épp a kései, bonyolult Beethoven-stílus vulgáris-népies témákat. – Azt is jegyezzük meg, hogy a dallamosság *beszédszerű elemei* sem feltétlenül köznyelvi vagy köznyelvvé váló elemek (idézzük csak Monteverdit, a francia recitativot, Wagnert, Schönberget, az amerikai „blues” stílusát stb.).

Harmadik kérdésünk az *irány, az érvényesség és az időrend* kérdése.

Az irány, amint az egyéniből az általánosba vezet (gondoljuk meg, hogy néha nagyon egyéni hangú zeneszerzők nyelve is köznyelvvé oldódik; idézzük csak a romantika olasz és francia operaszerzőit); de ugyanúgy vezet az általánosból az egyénibe (nagyon egyéni hangú zeneszerzők is a köznyelvből indulnak; idézzük itt csak Dufayt, Mozartot, Bartókot); az összeállástól elvezet a széthullásig; a széthullástól az összeállásig (barokk – rokokó – klasszicizmus); az oldottból a kötöttbe – a kötöttből az oldottba (a polifon stílusok története a középkor óta). Mindezek nyilvánvalóan mutatják, hogy itt állandó hullámmozgásról van szó.

Valóban így van-e, s nem tévedünk-e, mikor ezt a szüntelen hullámmozgást véljük megpillantani a zene történetében?

S a történelmi állapothoz fűzzük hozzá következő kérdésünket: vajon érvényes-e a köznyelv a kultúra, azaz a társadalom, a szellemi élet, a köztudat *minden rétegére* egyaránt? Bizonyára nem. Haydn és Dittersdorf „köznyelve” csak részben érvényes Sailer és Hiller köznyelvére, s amit Paisiello és Mozart közösen elfogadtak, azt az olasz vásári komédiák valószínűleg nem hitelesítették teljes egészében. A különböző *műfajok* hangvétel és típuskészlet szempontjából mindig elhatárolód-

tak egymástól. Általában: nem jelent-e egyidejű, mégis különböző időrétegeket az alkotók, a szakértők és a nagyközönség közízlése is? Gondoljuk csak meg: voltaképp hány száz, hány ezer zenész beszélte a 18–19. században az európai zene klasszikus „világnyelvét”? Azt a nyelvet, amelynek hangnem, típus, tartalom, genre, jelleg, ethosz szerint alijában megvoltak a maga társadalmilag, értelmileg szabályozott dallamfordulatai, tehát a maga pontos vagy kevésbé pontos értelmező szótára! – Egy-egy stílusnak, egy-egy köznyelvnek valósággal *kötelező érvényű társadalmi összeforrasztó ereje* lehet; ki tagadhatná meg ezt az erőt a koráltól, a verbunkostól, a cigányzenétől² vagy akár bizonyos könnyűzenéktől? Voltaképp minden azon múlik, mekkora a társadalmi összeforrasztó ereje egy-egy ilyen stílusnak; aszerint válik belőle udvari zene, egyházi zene, polgári zene, tömegek zenéje; s ezzel máris útban vagyunk a *népi zenék élettörvénye* felé. Bizonyos „sűrűségi” fokon túl, az összetartó erő növekvő tágassága, intenzitása felé haladva, már nem csoport-, réteg- és osztálynyelvekről, hanem valóban népzeneokról, népnyelvekről beszélünk. – A köznyelvnek tehát rétegei vannak, melyeknek tagjait nyilvánvaló összetartozás, konszenzus egyesíti; s talán e rétegek között, *e rétegek viszonyában* lappang valahol a válasz arra a kérdésre, amit a köztudat időnként bekövetkező lassú változásának nevezhetünk. Erre egy későbbi fejezetben kell visszatérnünk.

De szorosan idetartozik az *időrend* kérdése is. Úgy látszik, a zenei köznyelvnek van egy kétélű élettörvénye. Ami sokszor van – itt a figurákra, tropusokra gondolunk – ami sok helyütt van, sokáig van, sok ember számára van: egyben hamarabb elhasználódik. A népdal közhelyeire, kezdőképeire, közformuláira, helyhatározásaira stb., melyekkel éppúgy el lehet kezdeni és meg lehet formálni egy népdalt vagy népmesét, akár műzenei megfelelőikkel egy klasszikus (vagy kivált klasszicisztikus) szimfóniát, ez éppúgy áll, mint a művészi zene említett formuláira.

Szóltunk az imént a koncentráció tüneményéről; a mondottakból ideiglenesen azt a szabályt kellene levonnunk, hogy a közhelykultúra megelőzi a klasszikus kultúrát.

Talán nem érdektelen, ha itt – többek között – arra gondolunk, hogyan *rakódik össze* egy-egy műzenekultúra a népies zenék anyagából, például a középkor végén, majd 1600 táján. (A canzonetták népszerű anyagának felgyülemelése, a német kórdsal, a korai barokk táncformák stb.)

És mégis: meg kell gondolnunk, hogy ezen az útvonalon a köznyelvi kultúra nemcsak a felfelé, hanem a lefelé vezető utat is képviseli, nemcsak az összerakódást és felgyülemelést, hanem a feloldást, elaprózást, „aprópénzre váltást” is jelenti. Egyik oldalon táplálja, inspirálja, „összerakja” a nagy zenét, a másikon devalválja, felhígítja, hitelét veszti, travesztálja. Kinek ne jutna itt eszébe, hogyan „könnyíti” meg a 19. századi klasszikus operett, Johann Strauss és Offenbach művészetét az olyan nyelvi hagyományokat, mint Haydné és Schuberté, illetve Grétryé; hogyan „árusítja ki” a mai szórakoztató zene Debussy harmóniavilágát stb. Ilyenkor fel-

2 Erről figyelte meg Kosztolányi Dezső, hogy „egy nótáról minden magyarnak ugyanaz jut eszébe”, hogy a hallgatók érzelmei pontosan egyeznek, s belőlük „össze lehetne állítani egy nemzeti bölcsélet mozaik-épületét” (1932).

merül a gondolat, nem ezek a „kiárúsítások” képviselik-e utolsónak azt, ami a klasszikus zenékben „köznyelv”.

Kiderülne ebből, hogy a köznyelvi kultúrák anyagkészlete amolyan „előtte és utána”. Valamivel jobban részletezve ez jelentené az oldottság átmenetét a koncentrációba és onnan vissza az oldottságba. Tehát köznyelv → nagy művek → köznyelv. De itt természetesen még teljesen hiányzik annak a vizsgálata, hogy miben különbözik egymástól az előtte- és az utána-állapot? Gyarapodott-e valamivel az a köznyelvi anyag, vagy csak egyszerűen megkopott, elhasználódott? Gondoljunk például a Christian Bach-i és a hummeli mozartizmusok különbségére. Előtte és utána – de nem jelent-e az „utána” egyben újabb nekifutást valami eddig ismeretlennek? Fellazult stílusok, épp mert „túlfutottak” már a maguk nyelvi formuláin, könnyebben villantanak fel új stíluselemeket (a „kései” Beethoven, a „kései” Wagner, a „kései” Verdi); igaz, mások a maguk végső kiteljesedésében még zártabbakká válnak (Bach).

A *terjedékenységek* is megvannak a maga külön törvényei. Frázisok és fordulatok elterjedhetnek azon a réven, hogy 1. egyszerűbbek az igényes-közkeletűnél; 2. hogy emfaticusabbakká válnak, puhábbá vagy keményebbé, tehát egy módosuló igénynek inkább tesznek eleget; 3. félreértésből vagy tudatos persziflázsból; 4. lomposágból, kényelmességből, gondatlanságból; 5. tervszerű irányzatosságból; 6. bizonyos feledékenységből, annak nem-ismeretében, hogy másutt, máskor ugyanez jobban is megvolt már. Bár jól vigyázzunk: vannak dolgok, melyek hanyagságból, feledékenységből, kényelemből, félreértésből élnek tovább; de ezeknek az értelme is megváltozik. Burckhardtnál olvassuk, hogyan éltek tovább a középkor első századaiban a görög-római építőművészet félreértett és eltorzított elemei.

Nagy kérdés az *emlékezés* kérdése is (itt most már nem lélektani, hanem történelmi értelemben): meddig tud egy irodalom, zene, képzőművészet, gondolkodásmód az emlékeiből, remiszcenciákból élni? Lehetetlen, hogy e remiszcenciák maguk is ne váltsanak értelmet, hangsúlyt, jelentőséget időközben. S nem tükrözik-e ők is egy korszak illúzióvilágát? Minden korszak létrehoz, valóságához hozzátartoznak az illúziói is. Néha azt hisszük, hogy a hagyományost ismétljük – de közben már újat mondtunk; s néha úgy rémlik, telve vagyunk újdonsággal – de csak a rég elmondottat koptatjuk tovább.

És még egy kérdés. Mitől támad *hitele* annak, ami pusztá figura vagy frázis? Talán attól, hogy eredetileg nem volt figura és nem volt frázis? De hiszen a fordítottját is látjuk: a figura és frázis a nagy műben hirtelen megkomolyodik, egyszerűalóvá, egyszeri jelentésűvé, súlyossá válik – és éppen ez benne az egyéni javaslat. (Idézzük itt Beethoven 3. és 5. szimfóniájának kezdőtémáit.) – Nem az történik-e itt is, hogy a köznapi használati nyelv átalakulhat nagy költői nyelvvé? Vannak „sűrű” hangulat- és magatartástípusok is, melyek a köznyelvben már szinte ugyanúgy jelentkeznek, mint a nagy műben. (Viotti- és Cherubini-művek részletei lehetnek a példák, Beethoven analóg részletei mellé állítva.)

Imént azt a szót használtuk, hogy „hittel”. Valóban úgy rémlik, mintha ez a kifejezés előbb-utóbb nélkülözhetetlenné válnék a köznyelv kutatásában. Mert valóban: mi az, ami elfogadottá, megszokottá, azután elhasználttá, kopottá, unal-

masszá válik? Ami „ismerős”, annak – mondottuk – nyilván bizonyos élettartama van; egy ideig friss marad, majd (Kodály szavával) „vitamintartalma” kimerül; azon túl legfeljebb ironikusan használható, tehát eredeti jelentésének ellenkezőjét jelenti. (Idézhetjük itt például az úgynevezett „Bänkelsang”, tehát a zenei ponyva számos képletét a különböző évszázadokból; vagy akár az olyan Mozart-utánpótlásokat, mint a Magyarországon a múlt század első harmadában igen népszerű „Oh nagy egek, rátok apellálok” szövegű érzelmes dal; vagy akár Sztravinszkij *Petruskájának* vásári idézeteit stb., általában mindazt, amit valamely ízlés elcsépeleltnek, olcsónak, sablonosnak ítél.) Érdekes tanulmány lehet itt az a mód, ahogyan egy korszak képe-hangja a tőle távolodó későbbi korok idézetvilágában mint elszigetelt intonáció, mint stilizálás, mint idézet megjelenik. Könnyen kínálkozó példája ennek egy sor „rokokó” stílusidézet, tehát a 18. század zenéjének, légkörének imitálása, allúziója bizonyos stilizált intonációk formájában, a 18. század vége óta napjainkig. (Megnyithatná a sort a rokokó táncmuzsika idézése Paisiello és Rossini *Sevillai borbélyában*, ahol Bartolo couplet-ja jellemző módon két eltérő stílusfajtaiban jelenik meg. Folytathatnók a sort Massenet és Puccini *Manonjának*, 3 *Toscánának*, Thomas *Mignonjának*, Offenbach *Hoffmann meséinek*, Csajkovszkij *Anyeginjének* és *Pique-Dame-jának* vagy kivált Rokokó-változatainak megfelelő részleteivel, Strauss *Rózsalovagjával*, Debussy, Ravel, Kodály menüettjeivel vagy De Falla *Háromszögletű kalapjának* ugyyanide utaló ironikus táncmotívumával.) Mindez csak azt bizonyítja, hogy egy-egy korszak képe valami jellemzőt és igazat tartalmazhat egy későbbi korszak idézeteiben, de a valódi mellett éppúgy érvényesülhet a nem-valódi, a nem-hiteles, a hamisítvány, sőt a teljesen félreértett stíluskarikatúra is, ha megfelel annak a képnek, mely az illető korszakról és stílusról a kései és mind későbbi, mind távolabbi utódokban mint kép- és hangzás-illúzió kialakult. – Hadd utaljunk itt általánosságban a stílusjátékos zsánerjelenségek megnövekedett operai fontosságára az 1870–1920 közötti félszázadban, sőt voltaképp az egész 19. század folyamán.

III.

Mi felel meg a zenei köznyelvnek más művészetek területén, például az irodalomban? Nemcsak a megszokott nyelvi fordulatok; jelzők és szókapcsolások, amelyek egy-egy időszakra jellemzőek; de a téma- és szerkezet típusok is – általában minden, aminek általánosabb érvénye, bőséges és nagyjában egyöntetű termése van. (Mekkora körzeten belül? ez esetenként megválaszolandó kérdés.) Hivatkozhatunk a *commedia dell’artéra*; melléje állíthatjuk a középkorvégi moralitást, a francia és a magyar históriás éneket, az osztrák tündérbohózatot, a görög, a kínai, a spanyol dráma- s az olasz kanzonettatermést, a magyar nóta-, népszínmű- és verbunkosirodalmat is. A barokk és a romantikus regény, a renaissance mitológiától ihletett műfajai ugyancsak idekívánkoznak. Mindezekben nemcsak a nyelvezet általános és közös, hanem a felépítés, a bonyodalom, a kifejlés és a megoldás is „szokványos”; ezenfelül a hőstípusok, a helyzet típusok, az attitűdtípusok is közel rokonok. És itt is a népi és népies költészet képviseli a legközelebbi analógiát; aho-

gyan a népballada vagy népies história elindul, kibomlik, bonyolódik, kifejlik és lezárul, ahogyan hőseit bemutatja, próbák elé állítja, megkísérti, igazolja és felmagasztalja: szinte teljes egészében – mint már mondtunk – egy-egy klasszicizáló szonátának vagy szimfóniának, sőt daljátéknak felel meg.

Klasszicizálónak, nem klasszikusnak; mert a „nagy” műben mindig van valami, ami túllép a köznyelvi eszményen, bármennyire is abból nő ki. *Don Quijote* több mint lovagregény vagy annak persziflázsa, *Simplicissimus* több mint pikareszk-történet, a *Varázsfuvola* több mint bécsi népszínmű, a *Fidelio* több mint szabadító-opera, a *János vitéz* több mint széphistória stb. Valószínűleg már az ókorban így volt: *Dávid zsoltárai* csak a 150 legnagyobb volt sok ezer közül (ezt a kumráni leletek bizonyítják), talán a homéroszi eposzok is csak a legnagyobbak voltak száz egyéb között, amelyekkel pedig bizonyosan közös nyelvet beszéltek, s talán közös témát is tárgyaltak.

Az irodalom ily módon éppúgy segítségünkre siethet, mint a képzőművészet. Ha befejezésül mégis hiányaink között kell megemlítenünk az irodalom idevágó problémáit, csak azt jelenti, hogy ez a segítség mindmáig nem vált valósággá. Elégedjünk meg tehát legfontosabb hiányaink felsorolásával és állítsuk közéjük első helyre:

1. az irodalmi analógiák hiányát.
2. Általában a típus meghatározását, mely világosabbá tenné számunkra, mi is a közhely, a sablon, a szkéma és a klisé.
3. A liturgikus, ceremoniális és drámai építkezés köznyelv- és típuszerű szabályait, melyeket ugyancsak kevésbé vizsgáltunk meg.
4. Különösen fontossá válik számunkra a nagy típusgyűjtemények tanúsága. És itt a gregorián korálistól, régi szvitgyűjteményeken és a bel cantón át Bach, Händel, Mozart nyelvégig, sőt, Verdi és Wagner operavilágáig kellene eljutnunk. Mert egy-egy ilyen típusgyűjtemény valóságos vegetáció, mely a hasonneműnek s az egyfajtanak beláthatatlan variációsórát tartalmazza, a virágzó műfajok csoportnyelveinek bőségével.
5. Vizsgáljunk kellene a típus útját a 20. században; és végül, de nem utoljára
6. a népzeneben.

Mondtunk: mindezek a problémák ma még csak kevésbé feltártak, s lényegükben szinte mindenütt megvizsgálatlanok. A közeljövő zenetudományára vár a feladat, hogy élő, hiteles és újszerű tanulság támadjon belőlük, s talán nemcsak a zenetudomány számára.

IV.

Valamennyire továbbvezethet bennünket, ha azt a tanúságot keressük, melyet a zenetörténet nagy *típusgyűjteményei* tartogatnak számunkra.

A legfőbb idevágó gyűjtemények: a gregoriánium; szvitgyűjtemények a 16–18. századból; a 18. és 19. századi olasz opera; Magyarországon a verbunkos- és a nótairodalom.

Legfőbb jellemzőjük a variánsok uralma, a csoportos termés. A variánsok sorozata mindig az azonostól a teljesen különbözőig terjed.

Ezek a típusok mintha korrespondálnának; kiegészítik és így variálják egymást. A gregorián dallamkincsre, a bel cantóra, a Rossini–Bellini–Donizetti operatípusára ez egyaránt jellemző. Időrendjük többnyire kérdéses, de érzelmi fokozatosságuk, csiszoltságbeli, érzékenységi crescendójuk szembetűnő. Vannak maximálisan kifejező típusok, melyekhez képest az előzők és a későbbiek – ha egyáltalán ilyenekként jelöljük meg őket – erőtlenekek. Nevezzük őket *kulminációs* típusoknak.

Különös figyelmet érdemel e típusok *formai teherbírása*. Az antifónák többféle figura egyensúlyából alakulnak, viszont egy-egy németalföldi motetta, egy-egy 19. századi olasz ária ugyanazt a figurát bonyolítja és szövi terjedelmes formákká. Persze nem mindenkor érzi ugyanazt a zenei elemet hosszan kiszűrhetőnek vagy sokszor ismételhetőnek. Egy-egy középkori francia szekvencián eléggé pontosan lemérhetjük, meddig érzi például a 13. századi francia ízlés „vivőképesnek” a maga kezdő motívikáját. A 15. században szinte homlokegyenest ellenkező irányban fejt ki Okeghem a maga mono-motívikáját és Tinctoris (elméletben) a maga változatosági elvét (*variatio*). A 18. századi olasz opera mintha organikusabban szőne középrész-figurákat, mint a korabeli francia; Verdi figurális dallamtechnikája teljesen más egyensúlyokat teremt, mint Wagneré vagy Liszté, mégis, egy sor figuratív elembe közvetlenül érintkezik velük. (Ez a 19. század közös operai közhelyanyaga, Bellinitől Massenet-ig.) A raga, a makám ugyanegy anyagot visznek végig, akár az európai monotematika.

A 18–19. századi olasz operára 8-10, illetve 15-20 típus uralma jellemző különböző variánsokban. Közülük külön csoportokba állnak össze bizonyos fanfár- és indulódallamok, bizonyos hármashangzat-ívek (esetleg pontozással, mint Bellininél és Donizettinél gyakran), bizonyos lírai lejtős dallamok (emelkedően vagy leszállóan), általában sok minden, ami a 18. század hagyatékát megszínezi és átformálja, anélkül hogy a századközép nagy retorikus dallamait mintázná belőlük. De ne csak a melódiákra gondoljunk: bizonyos harmóniaváltások ugyanilyen jellemzőek.

Döntő jelentőségű az alkalom és a szertartás; a közönségigény, a verbuváló és terjesztő igény, a napi használat és a továbbadás igénye. *A csoportban az együttes használat a fontos, az egyéni alkalmazásban a szabad, személyes alakíthatóság.*

Merrefelé törekszik az ilyen csoporttermés? Alapja lehet az egyéni műnek, de egyénítés közben közösségi jellege többnyire elsovad: kifinomul és elsápad. Viszont áthat egész nagy területeket, bázisa a kultúráknak. (Lásd erről az V. fejezetet.)

V.

Vizsgáljuk befejezésül azt a tüneményt, melyet a köznyelvek társadalmi alapjának nevezhetünk: a *zenei konszenzust*.

Minden köznyelv mögött közösségek állnak, melyek a nyelvet éltetik, fenntartják, továbbviszik. Csak ha e közösségeket vizsgáljuk, deríthetünk fényt olyan kérdésekre, mint a csoportnyelvek keletkezése, felvirulása, szétszóródása, felszívódása; az argot, lokális eltorzulások, dialektusok problémája stb.

S itt találkozunk azzal a régi és új fogalommal, mely vizsgálódásunknak alapjául kell, hogy szolgáljon, s amelyet így nevezünk: zenei konszenzus. Ezen az értel-

mezés bizonyos egyöntetűségét értjük, amely népdalnak, tömegdalnak, indulónak, egyházi éneknek, csatadalnak, gúnydalnak, nálunk a verbunkosnak és a nótának is, egyformán éltetője. Mindezekben bizonyos összetartozást, bizonyos egységet kell feltételeznünk: vallásos és nemzeti összetartozást, szekták és mozgalmak egységét. S máris felmerül a kérdés: ugyanezt értik-e mindezek a közös dallamkinccsen? S mi az, amit az ilyen konszenzus az egyes embernek ad? Talán az, hogy róla is beszél, belefoglalja egy nagyobb életközösségbe, vele már nincs egyedül az egyes ember sem; a tömeges találkozás pedig tudvalevőleg fokozott öntudatot és erőt ad, felvetheti az élet igényének olyan új jelenségeit, amelyek az egyes daloló, az egyes résztvevő számára addig ismeretlenek voltak, tehát bizonyos minőségi változást hoznak létre.

Mi fogja össze azokat, akik bizonyos zenét hallanak, élveznek, esetleg énekelnek, főleg pedig (bármily értelemben) magukénak vallanak? Ez a skála rendkívül nagy; minden egyes fokát érdemes megvizsgálni. A huszita tömeghymusz, a német protestáns korál közös vallásos élményekre hivatkoznak; forradalmi indulatokra apellál a parasztlázadások indulója – ahogyan az *induló* általában tömegmozgató érzelmekre, mozgásösztönökre, a vonulás és felvonulás szenvedélyére hivatkozik; a cigányzene bizonyos hazafias búsongások megszólaltatója, s ezen a réven testesít meg közös társadalmi élményt; a könnyűzenék, tánczenék hallgatóit a szórakozás – vagy kivált a tánc – közös vágya tartja össze, többnyire magasabb zenei igények nélkül: inkább valami elringató, idegcsillapító vagy idegfelajzó morajra, esetleg ritmikus ingerre vágyanak, de nem igényesebb zenére; a népdal éneklői és hallgatói ugyancsak közös élményekre támaszkodnak, az ihleti és viszi őket, határozott dallam- és szövegelemlekéket idézően.

Mindezekben mi a közös? Elsősorban az, hogy az egyéni igény mindenütt elvész, legalábbis – ha egyáltalán felmerült – letompul, és alárendeli magát egy közös, tehát személytelen eufóriának. Aki egyéni igényeket próbálna érvényesíteni, az az egyházi énekből éppúgy kimaradna, mint egy tánczene-sorozatból vagy közös népdaléneklésből. Ilyen szempontból a tömegzene előadása ugyanabba a kategóriába tartozik, mint a kialakult, kései műzene előadói gyakorlata: a vonósnégyese, a zenekaré, a kórusé, az operáé és az oratóriumé, amelynek előadásában az egyéni invenció többé nem érvényesülhet. (Ezt bizonyos fenntartásokkal kell mondanunk.) Mégis, mi különbözteti meg egyik konszenzust a másiktól? Miért aktívabb az induló, a katonazene, a templomi ének menetelő vagy processziót járó hallgatósága (illetve éneklői) a klasszikus kamarazene és klasszikus szimfónia előadójánál?

A kétféle közlésmód között a részvétel módja indokolja a különbséget. A zenekari tag és a vonósnégyes tagja bemutat, tolmácsol, dokumentál (valamit, ami nem is az övé, és nem is ő); a korál éneklője, sőt a szórakoztató zene élvezője valami olyat hirdet és testesít meg, aminek ő maga nemcsak része, hanem ami őrá szól, s ami ő maga is. Innen, hogy a kétféle konszenzus hordozói közül az övét aktívabbnak érezzük, noha ő maga talán nem is zenél közvetlenül.

De mit is jelentenek a konszenzus különböző formái? Azt vajon, hogy bizonyos zenében bizonyos emberek ugyanazt értik, hogy valóban *egyéttértenek* vele és

benne? Ezt sokszor nehéz elképzelnünk, hiszen egy stílus, ha bármilyen erős is, mégsem lehet sok emberre, sokféle emberre egyaránt kötelező érvényű. Németalföldi, spanyol, olasz kórusok már a 15–18. században sem egyesíthették annyira emberek százait, hogy mindnyájan egyforma érvénnyel tették volna magukévá, „szavazták volna meg” mondjuk Gombert, Lasso, Palestrina, Morales kórusait; a Simonffy és Szentirmai zenéjét játszó múlt századi magyar cigánybandák nem csak egyforma ízlésű embereknek játszottak a magyar vidéki városokban. Mégis, e zenék jegyében száz ember, ezer ember egyesült, abban a meggyőződésben, hogy a zenén keresztül önmaga életét mondja el. (Ahogyan ezt csak a népzeneből ismerjük.)

Mi köze mindennek az illető zenék zenei tartalmához? Közismert, hogy az induló indít, a táncdal táncot szuggerál, a körmeneti ének körülvezet; de mennyire bonyolultabb a helyzet ott, ahol csak általános hangulatköröket, intonációkat tudunk megragadni! Miben részesedik – pontosabban: minek válik részévé – az a hallgató, aki cigányzenére figyel, aki népdalok éneklésében vesz részt, sőt – itt most kiszélesíthetjük a kört – az a régi hangversenylátogató, aki 18. századi kamaraműveket élvezett? Nem „egyenített”, személyes, különleges élményben részesül, illetve részesült, hanem inkább egy-egy *élménytípusban*, amolyan általános atmoszférában, amely szuggerálta, megindította vagy felderítette, egyszóval befolyásolta, egy bizonyos világnézetre hangolta. Ezen az általános hangulati atmoszférán belül minden más eltörpült, elhalványult, sőt nemegyszer jelentéktelenné vált. Egy Haydn- vagy Mozart-szimfónia bizonyos általános életigenlésre hangolhatta, anélkül hogy ezen a benyomáson belül az illető zene karaktere különösebben érvényesült vagy kidomborodott volna. C-dúr szimfónia volt vagy Esz-dúr? A hallgatót nem érdekelt, akkor sem, ha a zeneszerző számára ennek különös jelentősége volt (mert hiszen volt, azt jól tudjuk); a hallgató csak résztvevője volt valami általános hangulatnak, amely az illető műben is testet öltött. Majdnem pontosan ugyanezt mondhatjuk a régi egyházi énekek megszólaltatóiról, akik bizonyos közös vallásos élmény, bizonyos közös odaadás jegyében élték át és közvetítették tovább a közös dallamokat. Az 1880-as magyar cigányzene hallgatói egy búsongó vagy nekifeledkező zene könnyű hangjaiban találtak önmagukra; s a népdal falusi énekesei alighanem a legáltalánosabb szerelmi, katonai, bujdosó vagy balladai hangot idézik és recipiálják a népi dallamokban, nem egy határozott balladás vagy szerelmi történetet. Az egyes tény, az egyes alak itt éppoly elmosódott, esetleges és szimbólumszerű lehet, mint a cigányzene „Csak egy kislány”-a vagy egy 18. századi szimfónia főtémái – már mindegyik a maga hallgatósága számára.

Amit mindebből megállapíthatunk, elsősorban az, hogy a legsűrűbb hallgatóság, a tömegek számára a hatás mindig szimbólumszerű, személytelen és általános, hogy tehát sok embernek együtt mindig típusélményei vannak, nem pedig egyéni benyomásai. Épp ez teszi lehetővé, hogy a zenei életnek határozott, egymástól többé-kevésbé élesen elkülönülő konszenzus-körzetei támadjanak. *Így minden zenei konszenzus valóságos közösségeken alapul, de ezek a közösségek a zenét többnyire általános szimbólumokban érzékelik és értelmezik; a zene társadalmi rezonanciája lényegében a hangulatkörök és értelmezési körzetek szerint oszlik meg.*

Van persze külön feszítő- és összetartó erő magukban a dallamokban és szövegekben is. A huszita és hugenotta zsoldárénekeknek nagy erőt adott kezdő- és válaszoló dallamlendületük s már maga az „O Bozse” vagy „O Seigneur” szöveg-invokáció; a Marseillaise-t nemcsak nagyívű dallam vitte, hanem a szöveg „Allons” és „patrie” és „gloire” szavai, illetve a velük kapcsolatos fogalmak; a nemzeti himnuszoknak roppant vivőerőt adott a haza emlegetése, a „Britannia” vagy „Deutschland” vagy „Áldd meg a magyart” és minden hasonló invokáció. Mégis úgy gyanítjuk, hogy a legtöbb ösztökélő és összetartó energiát attól az élménytől nyerték, hogy közös énekek voltak, hogy sokan együtt énekelték őket, hogy tömegekre terjedtek ki, s azt a meggyőződést sugalmazták, hogy az énekes együtt van másokkal, sokakkal, amikor énekel, hogy erős közösséget érez maga mögött, tehát ő maga is erős, sőt legyőzhetetlen, hogy halálában is halhatatlan.

Valamilyen érzelmi többlet – ilyen vagy ehhez hasonló – voltaképp mindenfajta közös zenei nyelvben felfedezhető. A 18. századi arisztokratikus, a 19. századi polgári hallgatóságot összeforrasztotta az az *öntudat*, hogy a hallgató a hasonlókkal együtt élvez bizonyos zenét (Verdi operai proklamációi nem csekély részben ennek köszönhető hatásukat, de idetartoznak már a közép- és újkori misztérium- és passió-előadások is a maguk hallgatóságával); sőt a mai modern, az avantgardista zene szűkebb hallgatóságát is összekovácsolja az a meggyőződés, hogy a hallgató bizonyos kiválasztottakkal együtt hallgatja és élvezi – ha élvezi – az új zenét. A zenei konszenzus eszerint bizonyos formában ma is jelen van, s a zene konzervatív hallgatóságát éppúgy áthatja, mint mai érdeklődésű közönségét. – Jellemző apróság: hogy töredékben maradt kompozíciók idegen kéztől eredő kiegészítése nemcsak Mozart, hanem Puccini, Mahler és Bartók esetében, tehát nemcsak a 18., hanem a 20. században is előfordulhatott, az mindenesetre a zenei nyelv máig tartó közös érvényét bizonyítja, legalábbis bizonyos körön belül.

Elképzelhető-e, hogy távolság, sőt ellentmondás maradjon *jelentés és funkció* között a zenei köznyelvben? Bizonyára, ha a zene valami más értelmet nyer a használatban – bár eredeti jelentése nyilván már ez esetben is változáson ment át, s alkalmazkodott (új) funkciójához. Hugenotta csatadalok és udvari táncdallamok egyaránt protestáns zsoldárokká válhattak; a 15–16. század németalföldi miséi világi chansonokat használtak fel stb. A dallamok felhasználása mindenesetre arra világított rá, hogy azok így is jók, arra is jók; minden időben mindenfajta *kontrafaktum* ezt a többféle értelmet vagy legalábbis az értelem határozott irányú eltolódását igazolja. De ez még nem jelenti azt, hogy a használatban megváltozott dallamok már eleve nem tartalmazhattak többféle jelentést. Régi századok ezt a többértelműséget a zene használatában épp a zenei köznyelv területén igazolják. A közhasználat nyilván számos esetben érzéketlen volt bizonyos dallamok bizonyos értelmi és érzelmi árnyalataival szemben, megérezve és dokumentálva az eltérő, sőt esetleg ellentmondó értelmezés lehetőségét.

Egyáltalán volt-e hát a zenének valami kézzelfogható jelentése a hallgató tudatában, főleg mikor sokan hallgatták vagy sokan reprodukálhatták, illetve reprodukálják, sokan közvetítették, illetve közvetítik, sokan tették és teszik közvetlenül élővé? Minden korban voltak bizonyos jelentés-csomók, intonációs körök, amelye-

ken belül mindenki nagyjában ugyanazt érthette dallamon és ritmuson. (A 18. században, legalábbis a zeneszerzők és zenetudósok gyakorlata számára, ez a zene-ethosz még a hangnemekre is kiterjedt.) A gregoriánumon belül voltak határozott ima-, könyörgés-, ünneplés- és jubiláció-dallamformák; a 17. század jól ismerte az udvari reprezentációs ritmusokat; a 18. században Gluck, Mozart és kortársaik számára voltak bizonyos egyaránt érvényes induló- és ima-makámok; a 19. században az olasz opera szabadságindulói egyetlen határozott stíluskörbe fogóznak össze, melyet joggal nevezhetünk risorgimento-dallamvilágnak. A 19. század vége óta vannak a borzongásnak, az iszonyodásnak, a misztikumnak, a halálnak olyan jellegzetes intonációi (főleg harmóniakban), melyek egyaránt kimutathatók Wagnernél, Lisztnél, Straussnál, Muszorgszkijnál, Schönberg körében és Bartóknál. Mindez mellett szólna, hogy a zene, ha konkrét fogalmi jelentése nincs is, jól ismer határozott érzelmi tartalmú, határozott „érzelmi töltést” hordozó, tehát mégis határozott jelentésű általános intonációkat. S természetesen épp ezek az intonációk azok, melyek egy-egy időszakban közösek, vagy közösekké válnak, amelyek összefoglalnak, amelyek zeneszerzőre és hallgatóságra egyaránt kiterjednek, tehát egy zenei köznyelv számára döntő jelentőségűek.

Még egyszer vissza kell térnünk a funkcióváltás kérdésére. Wiesengrund-Adorno, a neves német zeneesztéta azt állítja, hogy az eredetileg közösségi eredetű dallamkincs bonyolult művészi feldolgozásokban is megőriz valamit a maga eredeti, közösségi tartalmából. Ez alighanem igaz; Bach és Bartók lehetnek rá a legjobb példák; de emitt a német korál, amott a magyar vagy kelet-európai népdal már teljesen személyes jellegű zenei nyelvvé alakult át. Más kérdés, hogy szellemében, végső mondanivalójában mindkettő megtart, helyesebben *visszahoz* valamit az eredeti „nyersanyag” közösségi szelleméből. De ez talán csak csekély részben az eredeti intonációk műve, sokkal inkább azé a „szekunder” intonációé, amely az eredeti anyagtól már elszakadva, a „magasban”, távolról megismétel belőle valamit (*Máté-passió* – népi misztériumjáték; *Varázsfuvola* – külvárosi népszínmű; *Kécszakállú herceg* – népballada; *Cantata profana* – jelmezes népi színjáték). Úgy látszik tehát, hogy ilyen esetekben kétféle intonációt kell megkülönböztetnünk: a „mélyet”, amely alapvető és elementáris – és a „magasat”, amely egyéni mű, de általános érvényű és monumentális.

Végül pedig: minden köznyelviségnek, minden konszenzusnak alapfeltétele s egyben legfőbb törvénye a *benne élés*, legalábbis bizonyos fokú benne élés. Ehhez persze az szükséges, hogy az illető zene *hiánytalanul záródó világgépet adjon*, teljes atmoszférával vegye körül azt, aki benne részesedik, a maga módján *egész világ* legyen.

Mi tesz valamely zenestílust „hiánytalanul záródóvá”? A tapasztalat azt mutatja, hogy az ilyen atmoszferikus záródásnak mégsem kell egészen hiánytalanak lennie: utak, rések, ablakok nyílhatnak belőle a legkülönbözőbb irányban. Fő lényegében az, hogy az alapvető, középponti kérdésekre egyetlen határozott választal szolgáljanak. Példa: a cigányzene kedvelőjének 1880 és 1920 között teljesen megfelelt a keringők, bécsi népszerű dalok, francia operettszámok stb., stb. divatja is, hiszen a cigány mindezt játszotta. Az alapvető kérdésekre, melyek emberi

magatartását és zenei tájékozódását egyaránt meghatározták, mégis egyedül a nóta, a csárdás, a „primér” cigányzene válaszolt. A 18. század végének „klasszikus” zenei köznyelvébe már beleszüremkedett a spanyol, török vagy kelet-európai egzotikum; alapjaiban, fő mondanivalójában mégis megbontatlanul állt. Mozart *Szöktetésében*, Grétry *Kairói karavánjában*, Gluck *Incontro improvvisójában* már jó egynéhány „egzotikus” számot talál a hallgató; de a fő zenei anyag mindezekben egyértelműen a francia vagy a bécsi 18. századé.

Körülbelül mindenütt így van; köznyelvek uralmában rések mindenütt nyílnak, de a középponti épület egységes és megbontatlan, és épp ez biztosítja azt aényt, hogy ezekben az épületekben az egyes embernek, a hallgatónak vagy résztvevőnek élnie lehet és élnie kell; ezek az épületek az ő számára tartós otthonok, melyek hosszú időre épültek, s lakóikat esetleg sohasem bocsátják ki magukból. Innen az az elkeseredett háborúskodás, melyet egy-egy régi köznyelv hívei új nyelvek, új kifejezésformák vagy akár új dialektusok ellen folytatnak: az egy életen át megszokottból a nyelvben éppúgy nem lehet kilépni – vagy alig lehet kilépni –, mint a zenében. Gondoljunk a Monteverdi, Wagner, Bartók körüli háborúskodásra, vagy akár csak arra az ellenszenvre, amely Mozart, Beethoven, Verdi „új” stílusait fogadta; az ilyen nyelvújítások mindig veszélyesek a régi köznyelvek számára, és annál inkább veszélyesek, ha azok valóban meggyökeresedtek, valóban hiánytalanul záródó otthonai egy-egy nemzedéknek.

Eljutottunk e dolgozat konklúzióihoz. Hogyan élnek az emberek a zenével? – végeredményben erre a kérdésre kell felelnie a zenei köznyelv kutatójának. Hiszen a zene életképességének, tehát „használatának” próbája, hogy köznyelvé tud válni, legalábbis bizonyos körzetek, bizonyos embercsoportok köznyelvévé. De mit jelent a zene e közösségek életében és mit mond nekik saját életükről? – Erre csak maga a zenetörténet felelhet azzal, hogy megmutatja nekünk a zenei „nyelvek” életrajzát.

Hogy a középkori sequentia és estampida édestestvérek, hogy a reformációs korál és a korabeli táncmuzsika sokszor egymás változatai, azt bizonyítja, hogy a társadalmi felhasználás különbségénél bizonyos vonatkozásban erősebb a közös zenei éghajlat. Amit az emberek kötelezőnek éreznek ebből a közös éghajlatból, az már különbözik időszakonként, a társadalom körzeteinek egymáshoz való viszonya, magatartása és feszültsége szerint; de egyezik a „korszerű” anyag, a főbb elemek, a főbb vonalak elfogadásában, akkor is, ha értelmük módosul.

Közös zenei éghajlat és embercsoportok elkülönülő zeneértelmezése – a kettő mint ellentét, mint összetartozó antinómia egészíti ki és ellensúlyozza egymást. Amennyire egybefoglal az egyik, annyira elkülönít, izolál és egyénít a másik; a kettőnek egyensúlya jelenti a korszak zenéjének tulajdonképpeni irányát mint eredőt.

De ezzel még nem magyaráztuk meg magát a zenei éghajlatot. „Hitel”, „érvény”, „kötelező általánosság”, „elfogadott konvenció”, „divat”: ezek a fogalmak csak ugyanazt a jelenséget írják körül; közös értékrendjét valaminek, ami egyik ember számára éppúgy szükséglet, kíváncsalom, igény, szándék, sőt megnyilatkozás-

si kényszer, mint a másik számára. Az emberi tudat valamit megtalál, valamire rá talál, esetleg rá emlékezik, amit sejtett, kívánt, igényelt és követelt különböző intenzitással, esetleg különböző formákban; itt valami alakot ölt, ami addig határozatlan volt, valami beszédessé, áthatóvá, demonstratívává és cselekvővé válik, ami szunnyadt, ami habozott, kétségekben imbolygott és találgatott; valami konkrétan, éles profillal megjelent és megvilágosodott, ami eddig homályban lappangott; csoda-e, ha rá ismernek, elfogadják, örülnek neki? A köznyelv – ez esetben a zenei köznyelv – maga a tetté válás, az a robbanás, emanáció és explózió egyidejűleg, az a lassú vagy villámszerű megvilágosodás, amelyben a közösség – ilyen vagy amolyan közösség – a maga szándékára, ösztönére, vágyaira, egyszóval saját énjére ismer – ahol egyszerre *megérti önmagát*.

Ezért és ezzel válik mozgatójává a zenében tükröződő történelemnek.

ABSTRACT

This year *Magyar Zene* has reached its fiftieth year of publication. We are quietly celebrating our jubilee year by re-publishing some of the outstanding articles that have appeared in the journal over these fifty years (we have selected only from music historians whose output is now over, and of course with no attempt at completion). In this way we wish to pay our respects to the past fifty years of Hungarian musicology and its most important representatives.

The first article reproduced here is by **Bence Szabolcsi** (1899–1973) and entitled *A zenei köznyelv problémái* [Problems of Colloquial Language in Music]. It was given as a lecture in May 1966 at a session of the Hungarian Academy of Sciences Department of Linguistic and Literary Studies chaired by Zoltán Kodály, and first published in the November 1966 issue of *Magyar Zene*.