

HAGYOMÁNY ÉS MŰALKOTÁS

A magyar zenei intézményrendszer kiteljesedése, az írásos zenei műveltség nyugat-európai mintáinak széles körű társadalmi elterjedése és a nemzeti sajátosságokat hordozó műzene megteremtésének igénye a 19-20. század fordulóján bonyolult poétikai, esztétikai és szociológiai problémákkal nézett szembe, amelyekre a 20. század első évtizedeiben a zenei élet társadalmi szerepvállalását és a zeneszerzői invenció útkeresését illetően egyaránt mélyen meghatározó, mi több, csaknem száz éven át érvényben maradó válszok születtek. Előadásom annak a folyamatnak egyes elemeit igyekszik feltárni, amely az egyre kisebb zeneszerzői csoportokra forgácsolódó, illetve végül a csak egyetlen szerzőre érvényes, egyéni alkotói nyelv szükségességét, autentikus művészi kifejezőerejét hirdető, stilisztikailag jószerével alig behatárolható korszakban ilyen megdöbbentően eredményes kanonizációra volt képes.

A jelenség már csak azért is figyelemre méltó, mert a parasztzenei tapasztalatok felhasználásával megalkotott új magyar zene külföldi megítélése, a nemzetközi modern zenei irányzatok közé való beillesztése korántsem zajlott zökkenőmentesen. A Kárpát-medence szájhagyományos dallamanyagának erőteljes jelenléte, tonális kötöttségei, hangsorainak, ritmikájának jellegzetességei, szerkesztésmódjának hagyományos zártsága olyan egzotikus színt kölcsönzött a századfordulón jelentkező magyar komponista-generáció (elsősorban természetesen Bartók és Kodály) műveinek, ami a nemzetközi recepció számára a nyugati stílusirányzatok változatos kifejezőmódjainak fősodrától viszonylag távol eső, specifikus képzettséget és érdeklődést igénylő törekvés eredményeiként tüntette fel őket. A befogadás nehézségeiről érdekes adatokkal szolgálnak többek között a Bartók koncertfellépéseiről és bemutatóiról szóló, többnyire igen részletes és figyelemre méltó nyitottságról tanúskodó amerikai kritikák, amelyek annak ellenére, hogy szakszerű és érzékletes képekkel jellemzik az elhangzott műveket, valamint sosem mulasztják el a szerző hírnevét és nemzetközi rangját méltatni, mégsem hallgatják el, hogy a tényleges koncertrepertoárban Bartók voltaképpen erőteljesen alulreprezentált.¹ Stravinsky hírhedt, Robert Craft által publikált

¹ Oscar Thompson: „Bartók Béla visszatérése. A szakadék azok között, akik nagyra tartják, és akik kétkednek”, *New York Sun*, 1940. április 13. Idézi: Tallián Tibor: *Bartók fogadtatása Amerikában* (Zeneműkiadó, Budapest, 1988), 165-167: „A Filharmonikusok bármely bérlője,

fanyalgó megjegyzése Bartók folklór-gyökerű inspirációjának becsületes, de sajnálatra méltó változatlanásával kapcsolatban pedig arról tanúskodik, hogy a 20. századi magyar zenei törekvések bizonyos szempontból a zeneszerzői invenció fölösleges korlátozásaként is értelmezhetőek voltak.²

Az orosz pályatárs látásmódja természetesen akkor is szubjektív, ha bizonyos tekintetben megvilágító erejű, és az amerikai recepció is könnyen tekinthető *egyfajta* közösség és kulturális érdeklődés produktumának. A kiragadott példák érdekességét elsősorban nem is az a kérdésselvetés biztosítja jelen esetben, hogy milyen esztétikai háttér, illetve a néphagyomány jelentőségének milyen megítélésbeli különbsége áll ezek mögött a vélemények mögött (ez egy másik előadás témája kellene, hogy legyen), hanem az a nyilvánvaló tény, hogy a magyar zenetörténet-írás a nemzetközi vélemény formálódásától merőben eltérő kánont rögzített legkésőbb a század közepére, olyan kánont, amelynek az alapjait kritikusok fektették le az 1910-20-as években.

Ennek központi eleme éppen a szájhagyományos paraszti kultúra nemzeti hagyományként való értelmezése volt, a művészi tevékenység társadalmi igazolását pedig elsősorban a népi tradíciókban gyökerező közösségi identitásképzés feladatának teljesítésében látta. A társadalmi kohézió nyelvi-kulturális alapú megszenteltségének bizonyítékeként értelmezett és a kollektív hagyomány megtartó erejét hordozó művészet ebből következően *egyfajta* szakrális tökéletességként jelent meg a magyar kulturális élet horizontján, amelynek ragyogása a lelkes méltatók szemében egyértelműen elhomályosította a kortárs nyugat-európai törekvések eredményeit. Molnár Antal például a *Nyugat*-ban megjelent 1916-os Debussy-cikkét a francia zeneszerző „modorosságának”, „hiányos formaépítésének” és „felületességének” ostorozása

aki legalább féltucat nagyobb Stravinsky-mű címét tudja elhadarni, Bartóktól egyet is csak nehezen idéz fel. Bizonyítanul emlékezni fog holmi zongoraversenyekre és vonósnegyesekre, ha zongorista, vagy zongoratanár, ráhibázhat az *Allegro barbaróra*. Ha tud Benny Goodman közreműködéséről az első New York-i előadáson, eszébe juthat, hogy *van valami* klarinétra és hegedűre. Nyilvánvaló, ha a muzsikusoknak igazuk van Bartók helyét illetően nemzedéke zenéjében, a közönségnek nem ártana némi továbbképzés abból a fajtából, ami főleg hangversenyeken nyerhető. [...] Alig ismer a zenetörténet még ily kimagasló muzsikust, akivel szemben a világ álláspontja tartósan ily ellentmondásos és bizonytalan maradt volna. Bartók esetében a helyzet 59 éves korában alig változott a félannyi idő újító helyzetéhez képest. Talán ezért is esik nehezünkre, hogy úgy gondoljunk rá, mint már nem fiatal szerzőre.”

² Robert Craft-Igor Stravinsky: *Beszélgetések*, szerk.: Kovács Sándor (Gondolat, Budapest, 1987), 294-295: „Tudtam, hogy milyen jelentős zeneszerző, csodákat hallottam hallásának érzékenységéről, és mélyen fejet hajtottam vallásossága előtt. Mégis, sohasem tudtam osztani egy életen át tartó vonzalmát szülőhazájának folklórra iránt. Odaadása minden bizonnyal őszinte volt és megható, de a nagy muzsikust csak sajnálni tudtam ezért.”

után azzal az engedménnyel zárta, hogy „Debussy nem nagy művész, de nagy iparművész”³. Kíméletlenül szarkasztikus stílusa nem kímélte a Schönberg-kör törekvéseit sem, amikor többféle megszólalásmód álcája mögé bújva, mintegy a saját véleményét relativizálva kijelentette, hogy műveik „tehetség híján íródtak”, és „zenéjükből az ember mit sem tud meg a zenéről”⁴, igaz, esetükben mindig fenntartotta annak a lehetőségét, hogy saját ízlése és ítélete alkalmatlan az expresszionizmus jelentőségének pontos felmérésére.

Ami Szabolcsi Bencét illeti, ő Molnárnál lényegesen pontosabban határozta meg, milyen érvelés alapján tekintette tévelygésnek, netán egyenesen zsákutcának a kortárs nyugati avantgarde képviselőinek útkeresését. Míg Bartók aprólékos gondnal igyekezett az értelem számára pontosan meghatározható kategóriává formálni a művészetére termékenyítő erővel ható paraszti kultúra sajátosságait, addig Szabolcsi a „föld erejeként” avatta a nemzeti klasszicizmus eszmei alapjává a színhagyományos művészi formák létmódjának az írásostól eltérő vonásait. Írásaiban a népzene, illetve a néphagyományra alapozott nemzeti kultúra kifejezetten nem-intellektuális erejével, morális fenségével emelkedik minden más művészi törekvés fölé. A népzene nála nem egyszerűen olyan zenei jelenség, amelynek szerkezeti sajátosságaiból, hangsoraiból, formálásmódjából ötleteket lehet meríteni, hanem az univerzális szakralitással való kapcsolat fenntartója, amelynek igazságképző hatalma van. Éppen ezen az alapon nyilatkozik nem egyszer megvetően Stravinskyról, az „orosz démonról”, akinek a zenéje „a minden dolgok ősi dinamikájával”, „az élet keserű lényegével és igazi arcával”, valamint „brutálisan vad egészségével” csábít, valójában azonban a tévútnál is rosszabb:

Ez az a világnézet, a gép világnézete, az intellektualizmus szellemes gögje, a hazug cinizmus és az embermegvető hitetlenség, – amely ellen az új embernek egész erejével harcolnia kell, míg csak el nem söpörte útjából.⁵

Miközben a nyugati tapasztalatok szinte kivétel nélkül erőteljes elutasításába ütköztek, sőt mondhatni kereszteshadjárat meghirdetésére készítették Szabolcsit, az új magyar zene, a vágyott nemzeti klasszicizmus transzcendens jelentőségre emelkedett írásaiban. Kodály számára szó szerint próféta volt, akinek zenéjét az „új emberség zenéjeként”, „vallásos küldetés betelje-

³ Molnár Antal: Debussy, Zenei írások a Nyugatban

⁴ Molnár Antal: „A »Blauer Reiter« zenemelléleteiről”, in: *Zenei írások a Nyugatban*, szerk.: Breuer János (Zeneműkiadó, Budapest, 1978), 98-100.

⁵ Szabolcsi Bence: „Sztravinszkij, Európa bálványa”, in: *Szabolcsi Bence válogatott írásai*, szerk.: Wilhelm András (Typotex, Budapest, 2003), 38.

sítőjeként”, „a világ új erkölcséként”⁶ méltatta. Állásfoglalásának ez a fennköltlen megközelíthetetlen lendülete többnyire az értő kortárs lelkes csodálatának jeleként értelmeződött a magyar zenei szakirodalomban, és csak viszonylag ritkán foglalkoztak vele problémafelvetésként, illetve valós tartalmi hiányként, amelyet ki kell tölteni a szükséges információkkal. Dalos Anna volt az egyik kutató, aki *Forma, harmónia, ellenpont* című, eredetileg doktori disszertációnak készülő könyvének előszavában megállapította, hogy az elmúlt évtizedek Kodály-irodalma a kritikai közelítés helyett elsősorban azzal foglalkozott, hogy a „Szabolcsi Bence által megfogalmazott mítoszokat bontsa ki újra meg újra”.⁷ Míg azonban ő (lényegesen alaposabban, mint ahogy azt most én tehetem), arra törekedett, hogy feltárja az említett mítoszok forrásait, addig a jelen előadás kérdése inkább az, miféle jelentősége, célja és értelme lehetett az új magyar zenére vonatkozó és hosszú időn át minden vele kapcsolatos megszólalást koordináló, ellenőrző, romantikusan ünnepélyes szóhasználat kialakításának.

Ennek a szóhasználatnak központi eleme szembetűnő módon nem a szakszerű elemzés és esztétikai állásfoglalás (jóllehet bizonyos szövegek természetesen nem zárkoznak el az értékelés ilyen formáitól sem), hanem a az erkölcsi alapú ítéletalkotás. Szabolcsi elsősorban a morális súlytalanságot kifogásolja az idézett Stravinsky-kritikákban, a „cinizmust”, az „intellektuális gögöt”, és a „művészi őszinteség hiányát”, amellyel a komponista tagadja tulajdon orosz népzenei gyökereit, és éppen ezzel indokolja, hogy a modern zene egyik legismertebb alakja nem válhatott a Muszorgszkij-tradíció folytatójává, az igazi orosz hőrosszá. Stravinsky azért nem lehet népe méltó képviselője Szabolcsi érvrendszerében, mert semmibe veszi, kigúnyolja a „föld teremtő energiáját”, míg az új magyar zene (és különösen Kodály) nagyságát éppen az biztosítja a szemében, hogy felismerte: gyökere, alapja, éltetője, megőrzője: *a régi népzene*, a magyarság lelkének legnagyobb zenei megnyilatkozása [...] *az arany még ott van a mélységben, csak rá kell találni*.⁸

Ennek a „mélységben rejlő kincsnek” a feltárása, a 19. század szellemében – erősen lírai-individuális közelítéssel – a néplélek megnyilatkozásának felfogott paraszti hagyomány közösségi identitásképző ereje, a hagyományból való részesülés ideája biztosítja az új magyar zene jelentőségét Szabolcsi szemében. Ez a törzsökösség az a szellemi mag, amely transzcendens érté-

⁶ Szabolcsi Bence: „Kodály Zoltán hangszeres zenéje”, in: i. m. 34.

⁷ Dalos Anna: *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához* (Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2007), 12.

⁸ Szabolcsi: „Kodály és Európa”, i. m. 51.

kénél fogva önmagában álló és önnön kategóriáját definiáló, mással összemérhetetlen jelenséggé avatja a magyar „nuove musicét”.⁹ Következésképp ezt a zenét bármi máshoz mérni egyrészt értelmetlen, másrészt az összehasonlításból, ami szinte soha nem valódi, ténylegesen végrehajtott vizsgálat, hanem előfeltételek, eleve a megfelelő kontextusba állított diskurzusok szembevetése, az „ellenfél” soha nem kerülhet ki győztesen. Ennek a zenének minden egyes előadása a közösségi emlékezet megerősítését szolgálja, „múltat varázsol önmaga köré”, „mivel a nem volt tegnapot is felépíteni jött”, hogy „minden időre a magyar zenévé legyen”¹⁰, mint Szabolcsi írja, a zenei-kulturális emlékezés egyetlen adekvát formájaként pedig, ahogyan Jan Assmann megfogalmazza, van benne „valami szent”, mivel „az emlékezés alakzatai vallási értelmet hordoznak, és emlékező megjelenítésük gyakran ölti ünnep alakját”.¹¹ Rituális-kultikus cselekvésként az a feladata, hogy körülhatárolja azt a közösséget, amelynek nemzeti múltját reprezentálja, társadalmi szükségszerűségként funkcionálva összetartozást és elkülönülést definiáljon, ebből következően az értelmezési lehetőségei azonban szigorú és következetes ellenőrzést igényelnek. Mint Szilasi László írja a néhány évtizeddel korábban körvonalazódó Jókai-kultusz kapcsán:

A kultikus közelítés jogosságát a kultusz önmagyarázata szerint az indokolja, hogy a [...] szöveg egyedi jellegű, a magyar és a világirodalomban egyaránt rokontalan, fejlődése autochton (*egyediség*), kivételes erősséggel kelti fel a valóság illúzióját (*hitetés*), és minden kísérlet ellenére és után is megfektetlen marad, a széptani boncolás esetében haszontalan, eredménytelen és fölösleges (*titok*). A kultikus közelítés *explicit olvasási stratégiája* a szövegrészek szintjén tiltja a jelentéstulajdonítást. A szöveg egészének szent jelentéséről, a nagy titokról pedig csak annyit árul el, hogy az a szerzőnél van, elérhetetlenül. A Jókai-szövegről hallgatni kell, mert önmagát magyarázza.¹²

Az új magyar zene méltatásának nyelvi sajátosságai kétségkívül igen magas fokon alkalmazzák, sőt a művekről szóló írások mellett idővel az egyes interpretációkra is kiterjesztik ezt a beszédstratégiát. Mivel értelmezői szerint az irányzat a nemzeti múlt megkonstruálására hivatott, ez valójában

⁹ Az elnevezés Szabolcsitól származik: Kodály Zoltán hangszeres zenéje

¹⁰ Szabolcsi: Kodály és Európa, i. m. 52.

¹¹ Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. Hidas Zoltán (Atlantisz, Budapest, 1999), idézi: Rákai Orsolya: „Az irodalom fogalma és a közösség gyakorlata”, in: *Utazások a fekete királynővel. Írások írásról és irodalomról* (Kijárat Kiadó, 2006), 139.

¹² Szilasi László: *A selyemgubó és a „bonczoló kés”* (Osiris-Pompeji, Budapest, 2000.), idézi: Rákai Orsolya: „Kultusz, paradoxon, endoxa”, i. m. 133

szükségszerű lépés a 19. század még érvényben lévő műalkotásfogalmának buktatóit tekintetbe véve. Az autonóm, önnön metafizikai rangját saját rétegzettségével igazoló műalkotás az általánost speciálisan egyedi módon megjelenítő megismételhetetlenségével ugyanis veszedelmes értéket képvisel, amelynek mibenlétét nehéz kanonizálni. Zseniális technikai részleteinek, szerkezeti elemeinek bonyolultságába sűrített jelentéstartalmának megfejtése rendkívül képzett befogadót igényel, miközben a nemzeti klasszicizmus képviselőjeként minél több hallgatóhoz kellene eljutnia. Mivel voltaképpen már nem egyszerűen a hagyományt közvetítő-alakító alkotásként jelenik meg, hanem maga válik elsajátítandó hagyománnyá, a társadalom egyik közösségi összetartozást meghatározó alrendszerévé Niklas Luhmann szavával élve¹³, alapvető jelentőségre tesz szert a művet körülvevő párbeszéd kereteinek kijelölése, annak meghatározása, hogy milyen személyeknek van joguk valódi diskurzust folytatni a művészet és a műalkotás értékéről. Ebben a folyamatban a kritikus válik a társadalom által kijelölt közvetítővé, a szerző lángelméjének titkaiba beavatott, de a mű csábító folyamatainak ellenálló, annak megszerkesztettségét kívülről szemlélni képes írástudóvá, ahogyan azt Tóth Aladárnak a Nyugatban megjelent, közismert 1925-ös cikke is tükrözi:

A kritikának ezért meg kell határoznia az egyes művészi jelenségek helyét és hivatását az emberi kultúrában; meg kell mutatnia, mit jelent az egyik vagy másik művészet a közönségnek. [... Valamint] meg kell állapítania, milyen művészi táplálékra van elsősorban szüksége a publikumnak: a műélvezés helyes „therápiája” az egészséges, életerős fejlődésnek igen fontos tényezője. A bírálóat válassza el igen élesen az igaz művészetet a hamistól, az őszinte, elemi megnyilatkozást a hazugságtól, azt, ami nemesít és felemel, attól, ami raffinált arómákkal bódít és mérget csempész a közönség lelkébe.¹⁴

A morális alapokon álló, tanító-nevelő szándékú kritikai megnyilvánulás tehát arra való, hogy kialakítsa a művészet, jelen esetben a népzene alapuló, nemzeti hagyományként funkcionáló zene befogadói álláspontját, irányítsa a hallgatók intellektusát és meghatározza értelmezési lehetőségeik körét. Egyfajta apostoli hevületű cenzúra ez, amely, mint Roland Barthes megfogalmazza, az elszigetelésnél sokkal hatékonyabb eszköz:

Ahogy egy nyelvet inkább az határoz meg, amit ki kell mondanía (kötelező rubrikái), nem pedig az, aminek a kimondását tiltja (retorikai szabá-

¹³ A művészetet szociológiai rendszerként természetesen nem kizárólag a nemzeti eszme képes működtetni, jóllehet a polgári társadalom egyik leghatékonyabb ideológiai koordináló elve éppen ez volt.

¹⁴ Tóth Aladár: A magyar zenekritika feladatai, Zenei írások a Nyugatban, 11-21.

lyai), a társadalmi cenzúra sem ott van, ahol gátol, akadályoz, hanem ott, ahol beszédre kényszerít.¹⁵

Ebben az összefüggésben pedig Szabolcsi „mítoszai” nem egyszerűen valamiféle romantikus elragadtatás nyelvi formái, hanem pontos céllal létrehozott szövegek. Szabolcsi számára Kodály művészete már a húszas években a magyar nemzeti zenei törekvések olyan klasszikus betetőzésének számított, amelynek védelmében önként és harcos lendülettel vállalta a magyar kultúrát „kínai fallal körülvevő reakciós konzervativizmus” vádját¹⁶, és amellyel kapcsolatban a tárgyyszerű részletekre vonatkozó hallgatást, az elemző értékítélet háttérbe szorítását természetes szükségszerűségnek tartotta. Ennek köszönhető többek között az a Kodály-dalestről szóló 1926-os beszámoló¹⁷ is, amelyben szigorú értelemben véve Kodály zenéjéről egyetlen szó sem esik, annál több a magyar műltről, tájról és lélekről, a haza szellemi testének körvonalairól.:

[A]z ember, ki ezekből a dalokból élénk rajzolódik, mintha e sötét háttérnek, e viharos tájnak testté vált öntudata volna, hogy a föld hangja és értelme, elkialtott jajja és elkacagott gyönyörűsége legyen. [...] Kodály alkotómunkásságának minden motívuma: mentés, életretámasztás, felmagasztalás, teremtés és nevelés – s mindez egyetlen gondolat szolgálatában: magyarnak lenni, élni, fennmaradni, embernek lenni, igaznak, jobbnak. S ezért több ez a művészet minden másnál, ami ma Európában hódít vagy vajúdik.¹⁸

Nem kizárólag lelkesedés ez és semmiképp sem elbűvölt feledékenység, hanem az elsajátítandó hagyományyá váló zenei termés társadalmi funkciójának precíz és kizárólagos meghatározása.

¹⁵ Roland Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*. Ford.: Ádám Péter, Romhányi Török Gábor, (Osiris, Budapest, 2001), idézi: Rákai Orsolya: Kultusz, paradoxon, endoxa, i. m. 128.

¹⁶ Szabolcsi: A „szent” zenetörténet és zsoldosai – válogatott írások, ezt a vitát sem látni sehol

¹⁷ Szabolcsi: Kodály Zoltán, Nyugat, 1926, 333-337.

¹⁸ Nyugat, 334-337.