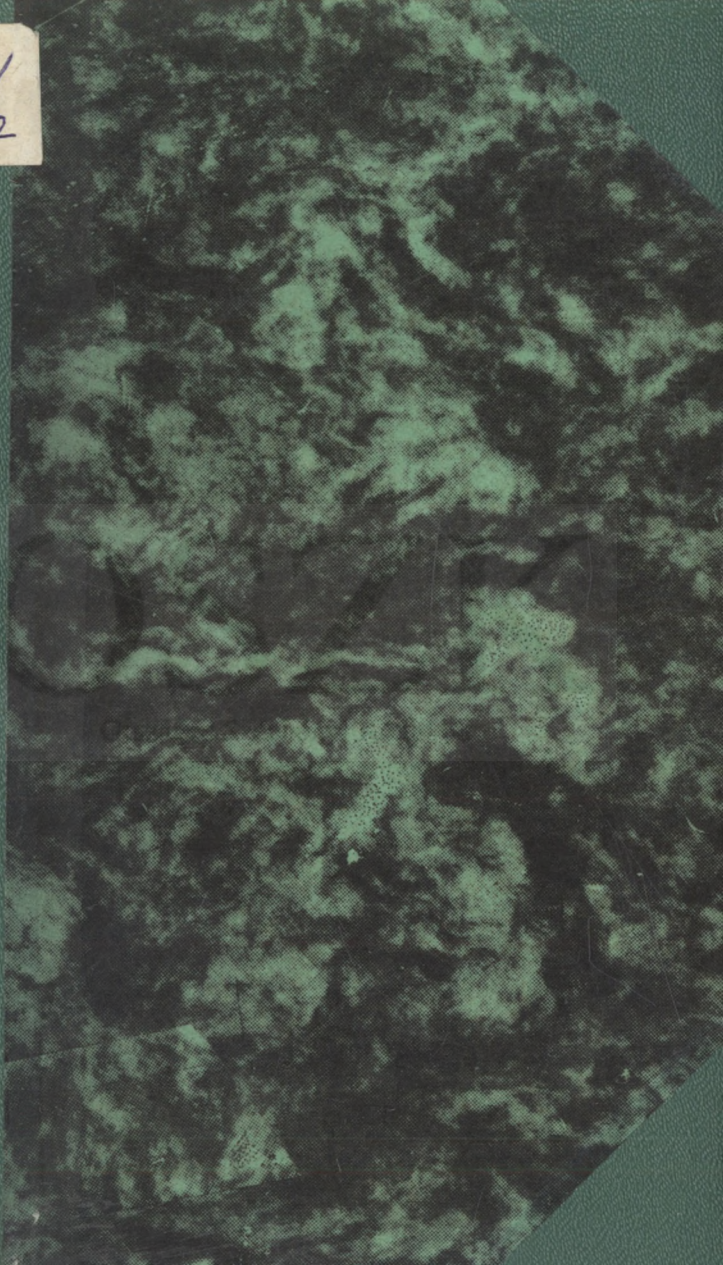


20.808/
2



20808 / 2

B A R T Ó K B É L A

ÖNÉLETRAJZ
ÍRÁSOK A ZENÉRŐL

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár



1946

EGYETEMI NYOMDA, BUDAPEST

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

B A R T Ó K B É L A

ÖNÉLETRAJZ
ÍRÁSOK A ZENÉRŐL

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár



1946

EGYETEMI NYOMDA, BUDAPEST

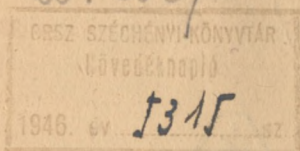
BARTÓK BÉLA

(1881—1945) a jelenkor legnagyobb zeneköltője.
Zenei alkotásai mellett, kora ifjúságától, népdal-
gyűjtéssel és zeneelmélettel is foglalkozott és az
idevágó munkái a tudományos zeneirodalom leg-
jelentékenyebb művei közé tartoznak.



Országos Széchényi Könyvtár

20. 808/2



A tanulmányokat összegyűjtötte

ALMARÉ VESZPRÉMI LILI

ÖNÉLETRAJZOM.

Születtem 1881 március 25-ikén, Nagyszentmikiós községben, amely most majd egész Torontállal, Romániához tartozik. Legelső zongoraóráimat édesanyámtól kaptam, hatodik életévemben. Apámnak, aki egy földművesiskolát igazgatott, meglehetősen fejlett zenei képességei voltak: zongorázott, műkedvelő zenekart szervezett, gordonkázni is tanult, hogy zenekarában mint gordonkás játszhasson, sőt még táncdarabokat is komponált. Nyolcéves voltam, mikor elvesztettem. Halála után édesanyám mint tanítónő küzdött a mindennapi kenyérért; először Nagyszöllösre kerültünk (ezidőszerint csehszlovák területen), azután Besztercére, Erdélybe (ezidőszerint román területen), s végül 1893-ban Pozsonyba (ezidőszerint csehszlovák területen). Mivel még kilencéves koromban kisebb zongoradarabokat komponáltam, sőt Nagyszöllösön, 1891-ben, mint „zeneszerző” és zongoraművész, a nyilvánosság előtt is szerepeltem, igen fontos volt számunkra, hogy végre nagyobb városba juthattunk. Azidőtájt, a vidéki magyar városok közt Pozsonynak zenei élete volt a legélénkebb s ily módon lehetővé vált számomra, hogy tizenötödik évemig Erkel László (Ferenc fia) taníthatott zongorára

és összhangzattanra, másrészt pedig, hogy részem volt egynéhány többé-kevésbbé jó operaelőadásban és zenekari hangversenyben. Kamarazenei gyakorlatban sem volt hiányom s ilyképen tizennyolcéves koromig a Bachtól Brahmsig terjedő zeneirodalmat (bár Wagnert csak Tannhäuserig) aránylag egészen jól megismertem. Közben szorgalmasan komponáltam, Brahmsnak és a nálam négy évvel idősebb Dohnányinak erős befolyása alatt; különösen Dohnányinak ifjúkori Opus 1-e volt rám nagy hatással.

Miután elvégeztem a gimnáziumot, felvetődött a nagy kérdés, hogy zenei tanulmányaimat melyik zeneakadémián is folytassam. Azidőtájt Pozsonyban a bécsi Conservatoriumot tartották a zenei stúdium egyetlen komoly erődjének. Én azonban végül mégis Dohnányi tanácsát követtem, s inkább Budapestre jöttem, ahol a Zeneakadémián tanítványa lettem Thomán Istvánnak (zongorában) és Koessler Jánosnak (kompozícióban). Itt maradtam 1899-től egészen 1909-ig. Mindjárt megérkezésem után nagy buzgalommal kezdtem tanulmányozni Wagnernek előttem még ismeretlen műveit (a Tetralogiát, Tristant, a Mesterdalnokokat), valamint Liszt zenekari szerzeményeit. Jómagam, e periódusban, úgyszólván semmit sem alkottam. A brahmsi stílustól megszabadulva, Wagneron és Liszten át sem tudtam megtalálni az áhított új utat. (Liszt igazi jelentőségét a zeneművészet továbbfejlődésében még nem fogtam fel teljesen; műveiben csak a külsőségeket láttam.) Ilymódon, körülbelül két évig, semmit sem dolgoztam s a Zeneakadémián tulajdonképp csak briliáns zongorajátékosnak ismertek.

Ebből a stagnálásból szakított ki, mint egy villámcsapás, az „Also Sprach Zarathustrá“-nak első budapesti

előadása (1902-ben). Az itteni zenészekről nagyobb részt borzalommal fogadott mű engem a legnagyobb lelkesedéssel töltött el; végre láttam oly irányt, amely újat rejtett magában. Azonnal rávettem magam Strauss partitúráinak tanulmányozására, s újra komponálni kezdtem. Volt még egy másik körülmény, amely döntő befolyást gyakorolt fejlődésemre: akkoriban éledt Magyarországon az az ismert nemzeti áramlat, amely a művészet területére is átcsapott. Arról volt szó, hogy zenében is valami sajátosan magyart kell teremteni. Ez az áram engem is elért s figyelmemet népzeneink tanulmányozására irányította, jobban mondva arra, amit akkor magyar népzeneinek tartottak.

E különböző hatások alatt komponáltam 1903-ban egy szimfónikus költeményt „Kossuth” címmel, amelyet Richter János azonnal elfogadott előadásra, Manchesterben (1904 februárban). Ezidőben keletkezett még egy hegedűszonáta és egy zongoraötös. Ez a három mű még máig is kiadatlan. Ebbe a korszakba sorozhatók még: az 1904-ben komponált „Rapszódia zongorára és zenekarra” (Opus 1), amellyel pályáztam is, bár sikertelenül, a párizsi Rubinstein-díjra 1905-ben; azonkívül az első „Suite nagy zenekarra”, 1905-ből.

Egyébként közben szétfoszlott a straussrichárdi varázslat. Liszt behatóbb tanulmányozása — különösen kevésbé népszerű alkotásaiban, mint például az „Années de Pélerinage”-ban, az „Harmonies poétiques et religieuses”-ben, a „Faust”-szimfóniában, a „Totentanz”-ban és egyébütt — néhány kevésbé rokonszenves külsőségen át a dolog lényegéhez vezetett: végre feltárult előttem e művész igazi jelentősége. A zeneművészet továbbfejlődésére nézve az ő műveit nagyobb fontos-

ságúaknak éreztem, mint például Wagneréit vagy Strausséit.

Azonkívül felismertem, hogy a tévesen népi daloknak tartott magyar dalok — amelyek a valóságban többé-kevésbé triviális népszerű műdalok csupán — nem sok érdekeset nyújtanak. Így aztán, 1905-ben, az addig úgyszólván ismeretlen magyar parasztzene kutatásához fogtam. E téren, nagy szerencsémre, kitűnő munkatársra leltem Kodály Zoltánban, aki, hála éleslátásának és ítélőerejének, a zene minden ágában nem egy megbecsülhetetlen intéssel és tanáccsal volt segítségemre.

E kutatást tisztán zenei szempontból kiindulva kezdtem és pedig csak magyar nyelvterületen. Később azonban társult ezzel a zenei anyagnak tudományos kezelése, valamint a kutatásnak a tót és román nyelvterületekre való kiterjesztése.

Mind e parasztzene tanulmányozása azért volt számomra oly döntő fontosságú, mert lehetővé tette a felszabadulást az eddigi dur- és moll-rendszerek egyeduralkodó alól. Ugyanis a gyűjtött dallamkincsnek túlnyomó, s éppen értékesebb része a régi egyházi hangnemeken, illetőleg ó-görög, sőt még primitívebb (névszerint pentatonikus) hangnemeken épült, azonkívül tele van a legszabadabb és legváltozatosabb ritmusképletekkel és ütemváltozásokkal, mind a rubató-féle, mind pedig a tempogiusto előadásban. Ilyen módon bebizonyult, hogy a régi s műzenénkben már nem is használatos hangsorok mit sem veszítettek életképességükből. Újból való alkalmazásuk újfajta harmónikus kombinálásokat tett lehetővé. A diatonikus hangsornak ily módon való felhasználása a megmerevült dur-moll-skálától való szabadulásához vezetett s végső következménye az lett,

hogy ma már a kromatikus tizenkétfokú hangrendszer minden hangja szabadon és önállóan alkalmazható.

Kinevezésemet a budapesti Zeneakadémia zongora tan-
székére 1907-ben főleg azért tartottam kedvezőnek, mert
lehetővé tette számomra a Magyarországon való megtele-
pedést, úgy, hogy folklorisztikai kutatásaimat továbbra
is folytathattam Amikor, Kodály ösztönzésére s ugyan-
csak 1907-ben, megismertem és tanulmányozni kezdtem
Debussy szerzeményeit, bámulattal vettem észre, hogy
az ő melódikájában is, egyes, a mi népzeneinknek meg-
felelő pentatonikus fordulatok ugyancsak nagy szere-
pet játszanak. Ezeket, egészen bizonyosan, szintén egy
keleteurópai népzene hatásának — valószínűleg az orosz-
nak — kell tulajdonítanunk. Igor Strawinsky művei-
ben hasonló törekvések észlelhetők: úgy látszik hát, hogy
a mi korunk az egymástól legtávolabb eső földrajzi terü-
leteken is ugyanazt az áramlatot mutatja: a műzene föl-
frissítését oly parasztszene elemeivel, amelyet az utolsó
századok alkotásai érintetlenül hagytak.

Műveim, amelyek az Opus 4-től kezdve, épp ezt a
fentvázolt szemléletet akarták kifejezni, természetesen
nagy ellenmondást keltettek Budapesten. A megnem-
értésnek oka többek közt abban is keresendő, hogy újabb
zenekari műveink tökéletlen módon kerültek előadásra:
nem volt megértő dirigensünk, sem pedig megfelelő zene-
karunk. Mikor a harc már nagyon kiéleződött, egy-
néhány fiatal zenész, köztük Kodály és magam is, egy
Új Magyar Zene Egyesületet iparkodtunk alapítani
(1911-ben). E vállalkozás főcélja önálló hangverseny-
zenekar szervezése volt, amely mind a régi, mind az
újabb, sőt a legújabb zenét is tisztességes módon hozta
volna előadásra. Azonban e célt nem érhattük el: min-

den törekvésünk meddő maradt. Ezért is, meg sok másféle, személyesebb balsiker miatt, 1912 táján egészen visszavonultam a nyilvános zenei élettől, viszont annál buzgóbban fordultam a zenefolklorisztikai tanulmányok felé. Nem egy, a mai viszonyainkhoz képest meglehetősen vakmerő utazást terveztem: közülük, szerény kezdetképen, csak egyet tudtam megvalósítani: 1913-ban bejártam Biskrárt és környékét, ahol az arab parasztzenét tanulmányoztam. A háború kitörése — egyetemes emberi okokon kívül — már csak azért is fájdalmasan érintett, mert minden ilyennemű kutatást egyszerre derékon tört ketté. Tanulmányaim számára Magyarországnak csak egynémely területe maradt meg, ahol egészen 1918-ig, némileg korlátolt keretek közt dolgozhattam.

Az 1917-es év határozott fordulót jelent a budapesti közönségnek műveimmel szemben való magatartásában. Végre az a szerencse ért, hogy egy nagyobb munkámat, a „Fából faragott királyfi“ című táncjátékot, Tango Egisto mesternek hála, zeneileg tökéletes előadásban hallhattam. 1918-ban ugyancsak ő adatta először egy régebbi színpadi művet, az 1911-ben készült egyfelvonásost: a „Kékszakállú herceg várát“-t.

E kedvező fordulatot, fájdalom, 1918 őszén a politikai és gazdasági összeomlás követte. Az ezzel szoros kapcsolatban és mintegy másfél évig tartó zavarok éppen nem voltak alkalmasak komolyabb munkák elvégzésére.

Még a mai helyzet sem engedi meg, hogy zenefolklorisztikai munkák folytatására gondolhassunk. A tulajdon erőnkéből ez a „luxus“ már nem telik; másrészt az elszakított országrészek tudományos szempontból való átkutatása — politikai okokból s a kölcsönös gyűlölség

miatt — úgyszólván teljesen lehetetlen. Távoli országok beutazása pedig úgyis egészen reménytelen...

Egyébként a zenetudománynak ez ága iránt sehol a világon sem érdeklődnek igazán: ki tudja, talán nem is olyan fontos, mint amilyennek fanatikusai tartják!

(Magyar Írás, 1921.)

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

A MAGYAR ZENÉRŐL.

A dolgok természetes rendje szerint a praxis előzi meg a teóriát. Nálunk a magyar nemzeti zene kérdésében, fordított sorrendet látunk; már néhány évvel ezelőtt jelentek meg tudományos munkák, melyek a magyar zenének sajátságairól szólnak; azt akarták meghatározni, aminek akkor — még nyoma sem volt.

Mert bizony mindaddig értékes és e mellett minden mástól eltérő, magyaros sajátságú műzenénk nem volt. Amit Bihari, Lavotta s egynehány beszármazott idegen: Csermák, Rózsavölgyi, Pecsényánszki stb., vagyis csupa többé-kevésbé dilettáns zenész, a cigányzene hatása alatt összeírt s amiben jóízű ember nem gyönyörködhetik, azt nem vehetjük számítás alapjául. Ezekről a dilettáns munkákról csak dilettáns „zenetudósok“ tárgyalhatnak komoly hangon. S e mellett mindez még csak nem is nemzeti zene, mert hiszen nem magyaros, hanem cigányos. Vagyis főbb jellemző sajátságai egy idegenből jött népnek, a cigánynak, átvett dallamtorzításai.

Viszont komoly zenészeink törekvései is meddőek maradtak, mert míg egyrészüik szolgálai módon utánzott idegen stílusokat, addig más részük pl. Erkel úgy akarta megoldani a feladatot, hogy olaszos zeneszámok közé beletűzdelt egy-két cigányos hallgatót vagy csárdást.

Ilyen heterogén elemek összekeveréséből nem magyar stílus, hanem stílustalanság, konglomerát származik.

Ha magyar műzenénk eddig nem is volt, igenis volt és van is értékes, speciális népzene. Ezt azonban a nemzeti specialitásokért nagy hangon lelkesedő honfitársaink sem nem ismerik, sem nem kutatják, sem nem szeretik. Nem ismerik belőle csak éppen azt az egy-kétszáz dalt, amit cigányprímásaink kegyeskednek a néptől átvenni s keleti fantáziájukkal elképzelhetetlenül, szinte a felismerhetetlenségig eltorzítva magyar dzsentrifülekbe belehegedülni. Akik nem tudják, milyen óriási a különbség a magyaros és a cigányos cifrázás közt, azoknak figyelmébe ajánlom bármely magyar parasztzenész muzsikálását akár a dudán, akár a furulyán.

A cigányoktól elfogadott dalok közt akárhány idegen, szomszédos szláv népektől átvett dallamra is akadunk, amelyek véletlenül kerültek bele a magyar népzenebe. Ezeknek a felületes magyar urak szintén a köteles nemzeti lelkesedéssel adóznak. Viszont az újabban felfedezett nagy értékű ősmagyar erdélyi dallamokkal szemben idegenül, értetlenül állnak, mert ilyet még sose hallottak. Ezt az igazán magyar népzene sem nem szeretik, sem nem értik.

„Zenetudósaink“ nem kevésbé felületesek: elfogadnak minden magyarul énekelt dalt magyar népdalnak. S így vaskos köteteikben néha mulatságos buzgalommal bizonyítgatják, mennyire magyaros egy-egy sültidegen dallam. (Teszem azt az „Azt mondják nem adnak engem galambomnak...“ kezdetű, mely valóságos típusa a tót dalnak.) Persze ők is azt hitték, hogy elegendő a magyar népzene tanulmányozására, ha beülnek egy budapesti kávéházba cigányt hallgatni.

Sőt egyebet is hisznek. Azt, hogy mesterségesen, bizonyos előre fölállított szabályok szerint kieszelt ritmusképletek alkalmas fölhasználásával újszerű és eredeti magyar zenét lehet produkálni. Mennyei derűtséggel olvassuk, mikor egy ilyen zenetudós — aki soha egy hang zenét nem írt — általa összeállított s előzetes teóriájának megfelelő „magyaros“ ritmusképleteket ajánl követendő például a magyar szerzőknek.

Várjanak ezek a tudós urak, míg teljesen kialakul, egy magyar földből kisarjadzott zeneművészet. S ez úgy történhetik, ha támad egynehány zeneszerzőnk, akik a mellett, hogy külön-külön erőteljes egyéniségek, olyan sajátságokat is adnak műveikben, melyek valamennyiük-nél közösek, melyek semmiféle más földön létrejött zenében nincsenek, melyeket ennélfogva a magyar műzene általános sajátságainak kell majd deklarálnunk. Ezek a közös sajátságok lehet, hogy az együttélő zeneszerzők egymásrahatásából, lehet, hogy az igazi magyar népzene befolyásából fognak majd származni. Nagyon természetes, hogy ez a stílus magán fogja hordani a XX. század zenéjének bélyegét is. A rossz fülűek vagy straussosnak, vagy regeresnek, vagy debussysnek is fogják ezért mondani, mert nem képesek a finomabb árnyalatokat megérezni.

Az utolsó pár esztendőben már látjuk is ilyenfajta kezdetnek a nyomát. És nem mulatságos-e, ha szakértőink és kritikusainknak legnagyobb része olyan magyarságú művek hallatára, amilyenek eddig még nem voltak, minden divatos nyugateurópai nagyság nevét felsorolgatják? Persze ezek is szokatlant adnak, azok is: már pedig minden szokatlan egyformán „káros“. Sőt azt merném mondani, hogy a magyar „kritikus“-hoz köze-

lebb van a nyugateurópaiak megszokott dur-molljain és kromatikáján felépülő furcsaság, mint egy egyszerű ősszékely dallamnak ázsiai „rettenetessége“. Mentsen Isten attól, hogy egy ősmagyar dallamot befogadjon a fülük, hiszen akkor tönkre menne a zene, összedőlne a világ! Csak mindig a szokott sablont, csak semmi újat.

Amit az utolsó néhány évben nálunk újat és magyart írtak, még csak kezdet, még mindig nem elég ahhoz, hogy belőle általános sajátságokat, közös törekvéseket stb. vonhassunk le.

Vagyis azoknak az évekkel ezelőtti nagy prófétai ihletéssel megírt magyar zeneelméleteknek az ideje — még mindig nem érkezett el.

(Aurora, 1911.)

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

LISZT ZENÉJE ÉS A MAI KÖZÖNSÉG.

Különös, hogy a zenészek mekkora hányada, mondhatnám túlnyomó része, mennyire nem tud megbarátkozni Liszt zenéjével, minden újszerűsége és nagyszerűsége ellenére. Nem szólok azokról, akik eo ipso hadilábon állnak mindennel, ami új és szokatlan. De voltak Liszt idejében, sőt még ma is vannak nagy, erős zenészek, akik éppenséggel írtóztak ettől a muzsikától, vagy legalább is nagyon föltételesen fogadták el, ha ugyan csak meg nem tűrték. Érthetetlen, hogy míg pl. nálunk Wagner ellen, Brahms ellen mukkanni sem igen mernek, pedig volna ott egy is, más is, ami kifogásolható, addig a Liszt-muzsika szabad tere a gáncsnak. A zenereferensztől kezdve a zeneakadémiai növendékig, mindenki talál ott sok minden kifogásolni valót.

Nem mondhatjuk, hogy az újság, a szokatlanság a visszariasztó momentum, hiszen egyrészt eleget hallott mindenki Liszt-zenét, másrészt a rosszaló kritika éppen arról szól, hogy ez a zene „triviális, unalmas“. Inkább talán Lisztnek túlságos sokoldalúsága, illetve sokfélesége, túlságos fogékonysága mindenféle, a legközönségesebbtől a legritkábbig menő szenzáció iránt. Minden, amit zenében átélt, akár triviális, akár fenséges is volt az, alkotásain maradandó nyomot hagyott.

Már mint ember is, csupa heterogén vonást mutat. Katolikus papnak készült — meggyőződésből, de az

egyház által nem törvényesített házasságban élt egy aszszonnyal; rajongott az aszkéta katolicizmusért, de szerette a parfümös szalónokat; nem röstelt elmenni a magyarországi piszkos cigánytáborokba, de a magas főurak mesterséges életében jól érezte magát; Magyarországról mint szeretett hazájáról emlékezik meg mindenütt, melyért áldozatokat hoz, a Magyarországon hallott speciális zenével nagy lelkesedéssel foglalkozik, de magyarul nem tanul meg, pedig nyelvtelhetsége nagy. Hasonló zenei élete. Fiatal korában utánozta az akkori tucatművészek rossz szokásait — szintén „javított, átírt“ briliánssá tett olyan mesterműveket, melyekhez még egy Lisztnek sem szabad hozzányulni. Már akkor hatással volt rá Berlioz közönségesebb melodikája, Chopin szentimentálizmusa, még inkább az olaszok sablonos hatásai. Ennek nyoma művein véges-végig meglátszik és éppen ez adja beléjük azt, amit triviálisnak szoktak nevezni. Még később, mikor a cigányok potpourri-jaival megösmerekedett, szintén nem igen disztingvált ritkaság és sablon közt; a cigányok előadása úgy, amint van, hat rá. Amerre járt, mindenütt zenei impulzusokat kapott, amittől stílusa kissé széjjelbomló lett. Ezzel a triviálizmussal együtt csudálatos merészséget mutat majdnem mindenütt vagy forma, vagy invenció dolgában. Ez a merészség valósággal fanatikus törekvés az újra, ritkára. Műveiben, elszórva sok sablon közé, több korát megelőző újat mond, mint sok más komponista, akit az átlagközönség néha többre becsül. Vegyük példának egynehány művét. Legkorábbi a nagy, sokat adó művei közül zongoraszonátája. A néhány tompa bevezető taktus, az expozíció főtéma-csoportja, a kidolgozó részt megelőző recitativó-szerű muzsikához megállások, a minden külső hatásról

lemondó sötét coda és — a legnagyobbat a legvégére hagyva — a pokolian sziporkázó fugato... mindez a legnagyobbyszerű muzsikához tartozik. Emellett persze, hogy banálisnak látszik akár a kidolgozó részbe közbevetett fisz-dur andante édessége, akár a főtémából alakított melléktéma szentimentalizmusa, akár a $3/2$ -es átvezető rész üres pompája. Forma szempontjából az abszolút tökéletesség (ami Lisztnél elég ritka) és e mellett forradalmi újítás.

Vegyünk egy másik nagyon ismert munkát, az Esz-dur zongoraversenyt. Formailag ez is merész újítás, ez is tökéletes, de tartalom dolgában egyáltalán nem elégíti ki, mert nagyobbbrészt üres csillogás; sőt egynémely gondolata — bármilyen ragyogó ruhát kapott is — mégis a szalónzenéig ér le. Ezzel a koncerttel egészen ellentétes óriási Faust-szimfóniája. Csudálatos gondolatok egész tömege, a szonáta fugatójában először feltűnő ördögi iróniának¹ tervszerű továbbkidolgozása (Mephisto) — ezek teszik halhatatlanná a művet. Itt viszont más zavar: bizonyos formai tökéletlenségek, nevezetesen egyes részeknek sablonszerű ismétlődése, bizonyos u. n. Liszt-féle szekvenciák. Hasonló szekvenciák közé van új elszórva a szimfónikus költeményekben. Egészen megrázó zenét ad a teljesen félreismerő Totentanz-jában. Nagy dolgokat kapunk a Bach praeludium és fugában, meg a Bach témájára írt passacaglia-szerű változatokban. Kisebb zongoradarabjai közül a keveset méltányolt Années de pélerinage-sorozatban találunk bámulatos gondolatokat közönséggel keverve. Aminek hozzánk legközelebb kellene állni: a magyar rapszódia kevésbé

¹ Liszt fejezett ki először zenével iróniát. Szonátája 1850 körül készült. Wagnernél hasonló hangok (Siegfried, Meistersinger) csak sokkal később találhatók — talán éppen Liszt hatása alatt.

sikerült alkotásai (talán éppen ezért olyan elterjedtek és megbecsültek). Sok genialitás mellett nagyjából mégis csupa sablon ez; cigányzene — néha még olaszal is keverve (VI.), formailag néha valóságos konglomerátum (XII.).

A Liszt-féle szekvenciák érintése a kritika másik pontjához vezet. T. i. ezek a majdnem minden műben jelentkező, egy mintára menő ismétlődések adnak alapot az unalmasság vádjának. A baj itt az volt, hogy Liszt nagyon is egyedül állott. Környezetéből annyira kimagaslott, hogy soha senki sem kritizálhatta meg azt, amit írt, hanem mindent mint isteni ajándékot fogadott. Távolabb állók, akik kritizálták, bolondot mondtak, úgy, hogy Liszt minden elfogadható, okos, esetleg irányító kritikától el volt zárva. Nem minden komponistának adatott meg, hogy mint Beethoven, egymaga törjön meg minden nehézséget és alkosson minden egyes művében tökéletest. Egyetlen egy ember lett volna méltó a Liszt-kritika nehéz tisztjére, még pedig Wagner. De Wagner Lisztnek szeretetét nemtörődömséggel viszonzta, — mindegy volt neki, hogy másnak a dolga jobban, vagy kevésbé jól sikerül-e,² pedig ha mástól nem, de Wagner-től Liszt bizonyára elfogadott volna tanácsokat. Így valamennyire megmagyarázható, miért nyilatkozik pl. Brahms oly élesen Liszt zenéjéről. Ami Lisztben korát meghaladó, új, azt Brahms, aki soha korán túl nem írt, nem fogadta el. Ami Lisztben formai tökéletesség, az rendszerint forradalmi újítás, tehát a tradicionális formák apostolának szemében elvetendő anarkizmus. Mi

² Wesendonck asszonyhoz intézett levelében mindössze annyit tud mondani a Faust-szimfóniáról: Hallottam Liszt Faust-szimfóniáját, még legjobban a II. rész tetszik.

marad még Lisztből: formai és tartalmi trivialitások — és ezért Brahms pl. Liszt Dante-ját valóságos őrjöngő dühvel szemétdombra való „Unmusik“-nak nevezi.³

De a közönség, mely időközben abba a korba jutott, amelynek számára Liszt merészségeit írta, visszautasító magatartásával csak azt mutatja, hogy nem tud forma és lényeg között különbséget tenni, hogy nincs elég éles füle — a fontosnak a fölöslegestől való kiválasztásához. Mikor arról van szó, hogy egy zeneköltőt mint egyéniséget a zeneirodalomban megítéljünk, nem kellene minden súlyt a formára helyeznünk és esetleg nem tökéletes forma mögött nem hatásosan elhelyezett nagy szépségeket észrevétlenül hagynunk.

Erre a tárgyra vonatkozólag hadd közöljek még egy személyes megfigyelést. Még tanuló koromban először került kezembe a Liszt-szonáta. Megpróbálkoztam vele, de megbarátkozásra akkor nem került sor. Az expozíció első felét ridegnek találtam, üresnek éreztem, a fugató iróniáját észre sem vettem. Persze ez akkor volt, amikor Beethoven utolsó szonátáit sem értettem meg. Nem sokára azután hallottam a szonátát Dohnányitól, tökéletes előadásban. Ennek ellenére, a megértéstől távol maradtam. Néhány év múlva újból elővettem a művet — zongoratechnikája és nehézségeinek legyőzése érdekelt. És tanulás közben lassan-lassan megszerettem, ha nem is föltétlenül. Később beszélgettem egyszer Dohnányival erről a szonátáról, és akkor legnagyobb csodálkozásomra kiderült, hogy ő is ugyanígy járt vele.

Ebből is látszik, hogy bizonyos fajta muzsikához hozzá kell szokni. És íme — közönségünk mind e mai napig sem szokta meg Liszt muzsikáját.

(Népművelés, 1911.)

³ L. Brahms és Joachim levelezését.

MAGYAR NÉPZENE ÉS ÚJ MAGYAR ZENE.

(A szerző előadása amerikai útján.)

A „Pro Musica Society“ azzal a felszólítással tisztelt meg, hogy ismertessem tagjai számára a mai Magyarország modern zenei törekvéseit és irányait. Két szempontból fogom ezt a kérdést megvilágítani:

1. Megkísérlem annak megállapítását, vannak-e Magyarország mai zenéjének közös vonásai más országok mai zenéjével.

2. Vizsgálni fogom, különbözik-e a mai magyar zene más országok zenéjétől.

Nézetem szerint napjaink minden modern zenéjében két közös sajátosságot találunk, melyek szorosan, mondhatnók: ok és okozat módjára, függenek össze. Egyik sajátosság a többé-kevésbé radikális eltávolodás a tegnap zenéjétől, különösen a romantikusokétól. A másik: törekvés a régebbi korszakok zenei stílusához való közeledésre. Vagyis, először csömör lépett fel a romantikus korszak alkotásaival szemben s azután, ennek következményeként, oly kiindulópontok keresése, melyek a lehető legnagyobb ellentétben állottak a romantikus kifejezés-móddal. A zeneszerzők — félig tudatosan, félig öntudatlanul — elmúlt idők zenei alkotásai felé fordultak, melyek valóban ezt a teljes ellentétet képviselték.

A régmúlt idők zenei stílusára való felfigyelésben ismét két, egymástól különböző eljárási módot állapíthatunk meg:

Vagy a régi népzenehez való visszatérést tapasztalhatjuk, mint pl. a magam magyar kortársainak és Strawinsky úgynevezett orosz periodusának műveiben. Vagy pedig a régi, különösen a XVII. és XVIII. századbeli műzenéhez való visszatérést. Ismeretes, hogy ez az irányzat elsősorban a neoklasszicisták, főként Strawinsky későbbi műveiben figyelhető meg.

A magyar paraszt, s éppígy a háború előtti Magyarország más parasztnépei, pl. a román és tót parasztság, hihetetlenül nagy zenei kincset őriz népi melódiáiban. Nagyszerű és gazdag anyag állott így rendelkezésünkre, szinte csak a kezünket kellett érte kinyujtanunk és felszednünk. Ezt az anyagot egyrészt felhasználhattuk rövid kompozíciókban, olymódon, hogy a dallamokat elláttuk kísérettel, másrészt eredeti inspirációt meríthetünk ugyanabból a forrásból.

Igaz, ez a „kézkinyujtás és felszedés“ nem volt olyan egyszerű dolog, ahogyan az ember az első percben elképzelné. Gondoljunk csak arra, hogy a városokban, az u. n. művelt körökben, teljesen ismeretlen volt a népzenenek ez a hihetetlenül gazdag kincse; még csak nem is sejtették, hogy egyáltalán *van* ilyenfajta zene.

Mintegy huszonöt évvel ezelőtt néhány egészen fiatal zenésznek — köztük Kodálynak és magamnak — figyelme a magyar parasztsztyál felé fordult. Valami vágyódás az ismeretlen után, valami határozatlan megérzése annak, hogy az igazi népzene csak a parasztok közt lelhetjük fel, vezetett bennünket első tapogatózásainkban. Ezek az első kísérletek gazdag, mindaddig isme-

retlen anyagot eredményeztek. A siker felbátorított s ekkor teljes erővel nekiláttunk a gyűjtésnek, most már tökéletesített, rendszeres módon.

Nehéz elképzelni, milyen rengeteg munkával, erőfeszítéssel járt ez a gyűjtés. Hogy a civilizációtól érintetlen zenei anyagot fellelhessük, olyan falvakat kellett felkeresnünk, melyek a lehető legtávolabb estek a civilizáció központjaitól és a közlekedési vonalaktól. Abban az időben még sok ilyen falu volt Magyarországon. Ha régebbi dalokat akartunk megszerezni, esetleg több évszázados dallamokat, öreg emberekhez, főleg öreg asszonyokhoz kellett fordulnunk; ezeket viszont nehéz volt rávenni az éneklésre. Szégyelték, hogy idegen urak előtt énekeljenek, féltek attól, hogy a falubeliek kigúnyolják, kinevetik őket, féltek a fonográftól is (majdnem mindig fonográffal dolgoztunk). Egyszóval, a legnyomorúságosabb falvakban, a legprimitívebb viszonyok közt kellett élnünk, azon kellett igyekeznünk, hogy megnyerjük a parasztok barátságát és bizalmát. Különösen ez utóbbi ment nehezen; régebbi időkben a nemesség annyira kihasználta a parasztot, hogy bizalmatlanná vált mindenkiel szemben, aki az úri osztályhoz tartozónak látszott. Mégis elmondhatom, hogy ezen a téren kifejtett fáradtságos munkánk nagyobb örömet szerzett minden másnál. Életem legboldogabb napjai azok voltak, melyeket falvakban, parasztok közt töltöttem.

Ezzel kapcsolatban egy körülmény döntő fontosságát kell különösen hangsúlyoznom: az a tény, hogy a gyűjtést magunknak kellett végeznünk s hogy a melódiaanyaggal nem írott, vagy nyomtatott gyűjteményekben ismerkedtünk meg, elhatározóan fontos lett számunkra.

Az írott vagy nyomtatott gyűjtemények melódiái általában holt anyagnak tekinthetők. Igaz, feltéve, hogy megbízhatók, megismerhetjük belőle a dallamokat. De ezek alapján behatolni magának a népzenenek igazi, lüktető életébe lehetetlenség. Aki valóban át akarja érezni ennek a zenének eleven életét, annak, hogy úgy mondjam, át kell azt élnie és ezt csak a parasztokkal való közvetlen érintkezés útján érheti el. Ahhoz, hogy ez a zene teljes hatalmával megragadjon — amire szükségünk van, ha azt akarjuk, hogy irányító erővel hasson alkotásunkra — nem elég a melódiákat megtanulni. Ugyanolyan fontos, hogy lássuk és megismerjük azt a környezetet is, melyben ezek a melódiák élnek. Látnunk kell az éneklő parasztok arcjátékát, részt kell vennünk táncmulatságaikban, lakodalmi, karácsonyi ünnepségeiken, temetkezéseiken (t. i. minden ilyen alkalomnak megvannak a maga speciális, gyakran rendkívüli jellemző melódiái). Hangsúlyoznom kell: a mi esetünkben nemcsak arról volt szó, hogy egyes melódiákat megszerezzünk s a maguk egészében vagy részleteiben műveinkbe beépítsük és hagyományos eljárással feldolgozzuk. Ez mesterembermunka lett volna és nem vezetett volna új, egységes stílus megalkotásához. A mi dolgunk az volt, hogy megérezzük ennek a mindeddig ismeretlen zenének szellemét és ebből a szavakban nehezen kifejezhető szellemből kiindulva teremtsünk zenei stílust. És épp azért, hogy e zene szellemét helyesen ismerhessük meg, volt oly fontos számunkra, hogy a gyűjtést saját magunk a helyszínen végezzük.

Mint már mondtam, a népzene szellemét, melyet műveinkben fel akarunk idézni, lehetetlen szavakban kifejezni. De talán valamivel konkrétebben beszélhetünk

azokról a tárgyi, különleges hatásokról, melyeket neki tulajdonítunk.

Mielőtt erre rátérnék, meg szeretnék állapítani valamit. Meggyőződéseim szerint igazi, ú. n. szűkebb értelemben vett népi dallamainak mindegyike valóságos mintaképe a legmagasabbrendű művészi tökéletességnek. Kicsinyben ugyanolyan mesterműnek tekintem, mint a nagyobb formák világában egy Bach-fugát vagy Mozart-szonátát.

Az ilyen dallam klasszikus példája egy zenei gondolat páratlanul tömör, minden feleslegest elkerülő kifejezésének. Igaz, ez a szüksézsavúság, meg a dallamok szokatlan kifejezésmódja az oka annak, hogy átlagos zenészre vagy zenekedvelőre csak nehezen hatnak. Az átlagos muzsikusz számára minden zeneműben azok a sablonos járulékok a legfőbbek, melyeket már jól ismer. Ő csak ezeknek az ismerős sablonoknak tud örülni s az alapvető lényegyet felfogni nem képes. Nem meglepő tehát, ha az átlagos zenész és az ilyen zene között bensőségebb kapcsolat nem jöhet létre.

Igy, minden egyébtől eltekintve, megtanulhatjuk ebből a zenéből a kifejezés páratlan tömörségét, minden lényegtelennek legszigorúbb kiküszöbölését — s épp ez volt az, amire a romantikus korszak terjengős bőbeszédűsége után mindenekelőtt vágyódtunk.

Ha magukat a dallamokat vizsgáljuk, Kelet-Európa zenéjében a dallamvezetésnek és a hangsoroknak hihetetlen változatosságát tapasztaljuk. Itt eleven életet élnek a legkülönfélébb hangsorok, mint a dór, frig, mixolid, eol. De keleti színezetű (bővített szekundos) hangsort is találunk, sőt a pentátonika bizonyos fajtát is.

A legtöbb ilyen hangnemben nincs a quintnek olyan uralkodó szerepe, mint a dur- és moll-skálákban. Ennek a ténynek nagy hatása volt harmonizálási módszerünkre. A tonikának és dominánsnak az a kölcsönhatása, melyet a régi zenében annyira megszoktunk, itt sokat veszít szuverénitásából. Megemlíthetnék még más momentumokat is, melyek harmóniai dolgozasmódunkat befolyásolták, de itt csak egy körülményre szeretném felhívni a figyelmet.

A hangsor szűkített szeptimája, különösen a pentatonikus melódiákban, konszonáns jellegű. Ennek a jelenségnek hatásakép, már 1906-ban, egy fizs-mollban írt művemet a következő akkorddal fejeztem be: fizs-a-cisz-e. Ebben a zárlatban a szeptim konszonánsként szerepel. Ezidőben ilyenfajta zárlat szokatlan volt; csupán Debussynek körülbelül ugyanez időből való műveiben találunk analógiát, ebben a dur-zárlatban: a-cisz-e-fisz. Igaz, hogy ezeket a Debussy-kompozíciókat akkor még nem ismertem.

Sok más hasonló harmóniai inspirációt köszönhetünk még e népdalainkban lappangó harmóniának.

Megemlíthetném még a népdalok szinte hihetetlen ritmikus változatosságát. Parlando-rubato dallamainkban a legmegkapóbb ritmikus szabadságot találjuk. Sőt a kötött táncritmusú dallamokban is a legsajátságosabb ritmuskombinációk akadnak. Magától értetődik, hogy ezek a körülmények új ritmikus lehetőségek útját mutatták meg nekünk.

Kontrapunktikára való ösztönzést viszont nem igen meríthettünk népzeneinkből és talán ez az oka, hogy műveink általában homofón jellegűek.

Ha azt kérdezik tőlem, mely művekben ölt testet legtökéletesebben a magyar szellem, azt kell rá felelnem, hogy Kodály műveiben. Ezek a művek: hitvallomás a magyar lélek mellett. Külső magyarázata ennek az, hogy Kodály zeneszerzői tevékenysége kizárólag a magyar népzene talajában gyökerezik. Belső oka pedig Kodály rendíthetetlen hite és bizalma népének építő erejében és jövőjében.

Ami engem illet, nem csupán magyar, hanem tót és román népzénét is gyűjtöttem és vettem mintául. Sőt a világháború előtt Észak-Afrikában is jártam, hogy a Szahara arab népzénéjét gyűjtsem és tanulmányozzam. Nem zárkóztam el az arab népzene hatása elől sem: zongoraszvitem (op. 14.) harmadik tételére pl. az arab népi zene hatott.

Az a népi zene, melyre támaszkodunk, külső jellegzetességeiben és belső szellemében egyaránt, teljességgel különbözik más népzénektől. Innen van, hogy a mai magyar műzenének is megvannak a maga jellegzetességei, melyek élesen megkülönböztetik más országok mai műzenéjétől.

Egy momentumot itt újból ki kell emelnem. Népzénénk természetesen kizárólag tonális, ha nem is mindig a tiszta dur és moll tonálisának értelmében. (Atonális népzene — nézetem szerint — elképzelhetetlen.) Mivel alkotó munkásságunknak ilyen tonális alapja van, természetes, hogy műveink is kifejezetten tonális jellegűek. Igaz, hogy egyidőben a „tizenkét-hangú zene“ egy fajtájához közeledtem. De ezidőből való műveimnek is félreismerhetetlen jellemvonása, hogy határozott tonális alapra épültek.

(Zenei Szemle, 1928.)

NÉPDALKUTATÁS ÉS NACIONALIZMUS.

Tagadhatatlan, hogy a népdalkutatás, valamint általában minden népművészeti tanulmány megindulásának ösztökéjét a nemzeti érzés felébredésében kell keresnünk. A népköltési és népzenei kultúrártékek felfedezése fel-tüzelte a nemzeti büszkeséget s mivel összehasonlításra kezdetben semmiféle mód sem volt, minden nemzet fiai azt gondolták, hogy ilyenfajta kincsek birtoklása az ő egyedüli és legsajátabb kiváltságuk. Kisebb, különösen pedig politikailag elnyomott nemzetek ezekben a kincsekben bizonyos fokig vigasztalást találtak, öntudatuk megerősödött, megszilárdult; ezeknek az értékeknek tanulmányozásában és közzétételében alkalmas eszközük volt arra, hogy a nemzet műveltebb rétegének a nemzeti érzését, amely az elnyomatás következményeképpen nem egy pontban csorbát szenvedett, újra megerősítsék. Azonban nemsokára némi csalódás következett be. Bármily keveset törődtek is a szomszédos nemzetek ilyenféle értékeivel, mégis elkerülhetetlen volt, hogy néhanapján, akaratlanul is szemük ügyébe ne kerüljön a szomszédos nemzetek efféle kultúr-kincseinek egy-egy darabja; és itt kezdődött a baj.

A megsértett nemzeti érzésnek valamiképpen védekeznie kellett — megsértette az a tény, hogy a szomszédos nem-

zet is birtokában van annak a kincsnek, amelyet eddig őseredeti nemzeti vagyonnak tekintettek — és azzal védekezett, hogy bejelentette igényét az elsőbbségre. Mivel azonban a szomszédos nemzetben ugyanilyen érzés és ugyanilyen világnézet uralkodott, ott sem engedtek abból a meggyőződésből, hogy övék az elsőbbség: civakodás, szócsatározás kezdődött és tart még napjainkban is.

A nyelvtudósok, úgy látszik, sokkal okosabb emberek. Legalább is nem igen hallunk olyasmiről, hogy a különféle nemzetek nyelvtudósai között viták támadtak volna azért, mert az egyik azt állította vagy bizonyította, hogy egy nyelv bizonyos szavai és fordulatai a másik (talán politikai szempontból nem baráti) nép nyelvéből származnak. És a nagy nyilvánosság is, sajátságos módon, sokkal közömbösebb nyelvtudományi kérdések és problémák iránt, holott a nyelvnek mégis csak sokkal jelentékenyebb vagy mondjuk, időbelileg és térbelileg szélesebb körű szerepe van a mindennapi életben, mint például a népzene és népköltészetnek.

Azonban mihelyt a népdallal kapcsolatos kérdésről van szó, rögtön jelentkezik az ingerültség és ez bizony némely esetben szinte betegesen elfajul.



Ha már egészen természetes folyamatnak kell tartanunk azt a tényt, hogy a szomszédos nyelvek egymást kölcsönösen befolyásolják (ez a folyamat sem az illető nyelvek szellemének nem árt, sem nem ok a megalázottság érzésére), akkor ez a tétel még inkább érvényes a folklóre termékeinek kölcsönös (sőt akár egyoldalú) cseréjére is. Nem volna szabad megfeledkezni arról, úgyis szólván *lehetetlenség*, hogy a földkerekség néhány száz

népe közül még a legkisebbnek is csupán *őseredeti* népdal-anyaga legyen! Ha aztán a kutatók kénytelenek a különféle népzeneben jelentékenyebb kölcsönhatást, idegen hatást vagy idegen eredetet megállapítani, akkor bizony ezek a megállapítások e sok nép akárhányára nem lesznek valami kedvezőek. Azt is meg kellene gondolni, hogy az ilyen „kedvezőtlen“ megállapítások sem az alacsonyabbrendűség érzésére nem adnak okot, sem pedig arra nem alkalmasak, hogy politikailag kiaknázzák őket. Mert: hol még él és virágzik a népdal a szó valódi értelmében, ott szó sem lehet meddő betű- és kottaszerinti átvételről, ott az átvett anyag többnyire mégis csak megváltozik valamiképen az új milieu következtében, mégis csak kap valamilyen helyi, „nemzeti“ jelleget, bárhonnan származik is. Ami pedig a politikai kiaknázást illeti... igen, ahol a politika kezdődik, ott megszűnik a művészet és a tudomány, megszűnik a jog és belátás. Ne is pazaroljunk tehát több szót olyan eshetőségek ecsetelésére, amelyek úgyszólván a népdalkutatás halálát jelentenék.

Mi az ilyen vitákra — természetesen — nagyobb részt csak a saját országunkból hozhatunk fel példákat. Így például a múlt század második felében vita kerekedett nálunk a „Kőműves Kelemen“-nek manapság már közismert ballada-szövege körül. Ez volt a híres „Vadrózsapör“. Azért „Vadrózsa“, mert a Kriza „Vadrózsák“ című népdal-szövegkiadványában legeslegelőször közzétett „Kőműves Kelemen“ szöveg váltotta ki. Alig jelent meg ez a magyar ballada-szöveg, kitört a vihar: román folkloristák azzal vádolták meg Krizát, hogy szándékosan hamisítást követett el. És mindezt miért? Azért, mert e ballada variánsai a románoknál általánosan ismerete-

sek, sőt egyik-másik akkor már nyomtatásban is megjelent volt. Kriza (aki talán nem is tudott románul) természetesen nem is sejtette, hogy ilyen román szövegek vannak. Másrészt pedig az illető román folkloristák teljesen figyelmen kívül hagyták a megtámadott magyar ballada-szövegnek a román variánsoktól teljesen eltérő jellegét, ami merőben lehetetlenné teszi azt a feltevést, hogy itt hamisítás történt (vagyis, hogy irodalmilag művelt emberek tudatosan lefordították a román szöveget). Manapság, amikor tudjuk, hogy ez a ballada-szöveg az egész Balkánon el van terjedve, az efféle civakodások határtalanul nevetségesnek látszanak.

Egy másik példa a magam személyével kapcsolatos. Nyomtatásban megjelent műveimben már régen megállapítottam, azaz véleményem szerint helytálló érvekkel bebizonyítottam, hogy egy aránylag kicsiny, az erdélyi székely magyarokkal határos román terület népzeneje erős székely-magyar hatás alá került. (Ez a hatás az előttem ismeretes erdélyi román anyagnak körülbelül 25%-ára vonatkozik). Ez a tény elegendő volt arra, hogy engem bizonyos román publicisták a legkíméletlenebbül megtámadjanak. A támadásokban nem is próbálkoztak ellenérvekkel: nyilván a románság elleni merényletnek tekintették azt az állítást, hogy az erdélyi román népzene negyedrészt a magyar népzene befolyásolta. A támadók még azzal is megvádoltak, hogy ezt a „merényletet” politikai okokból követtem el.

Szerencsére nem mindenütt találkozok az ember ezzel a betegesen elfajult érzékenységgel. Munkáimban például megállapítottam, hogy a szlovák népzenei anyagnak körülbelül 20%-án magyar hatás mutatkozik. Megállapítottam azt is, hogy a magyar anyagnak mintegy

40%-a idegen, nagyrészt északi (vagyis morva-szlovák) hatást mutat. Tudomásom szerint sem Csehszlovákiában, sem Magyarországon senki sem háborodott fel.

*

Korunk világnézeti feszültségei, sajnos, előmozdítják az ilyen beteges egyoldalúságok elburjánzását, a helyett, hogy a tárgyilagos szemléletnek engednének teret. Ha azonban a fentebb vázolt elfogultság tudományos vitákban egyre jobban elterpeszkedik, akkor vége a tudománynak.

A zenei folklóre-kutatásban a legkülönbélebb kérdések merülnek fel. Ilyen például az úgynevezett bolgár ritmus kérdése. Eddig úgy látszott, hogy ez a ritmusfajta bolgár különlegesség. Azonban a legújabb kutatásokból kiderült, hogy a románoknál és a török népeknél is ismeretes. Ha további kutatások beigazolják, hogy eredete csakugyan Bulgáriában keresendő, akkor könnyen megtörténhetik, hogy a szerencsétlen felfedezőt a másik oldal — természetesen csak „in effigie” — megkövezi, viszont, ha a kutató ellenkező eredményre jut, akkor emez az oldal kövezi meg. Másik, ugyancsak rendkívül érdekes kérdés az úgynevezett „hosszú ének” (cântec lung) eredetének kérdése. Eddig megállapítottuk, hogy ez a dallamféleség Perzsiában, Irakban, Közép-Algíriában, Ó-Romániában és Ukrajnában, tehát négy különféle nemzetiségű népnél van elterjedve. Aligha lehet feltételezni, hogy ez a négy nép *ugyanazt* a dallamot egymástól *egészen függetlenül* termelte ki (ilyen véletlennek t. i. nincsenek): a négy közül valamelyiknek okvetlenül oda kell ítélnünk az elsőbbséget. Mármost hogyan merészelje egy becsületes kutató kimondani az ítéletét: hiszen, ha a fent leírt román példák követőkre

találnak, akkor a kutató soha életében nem teheti be többé a lábát a megsértett három másik ország területére. (Mellesleg mondva, az a gyanúm, hogy a földkerekség minden népzenéje, ha elegendő népzenei anyag és tanulmány áll majd rendelkezésünkre, alapjában véve visszavezethető lesz majd néhány ősförmára, őstípusra, ős stílus-fajra. Ezt a végső eredményt azonban természetesen csak akkor érhetjük el, ha valamivel többet áldozunk a zenei folklóre-tanulmányokra, mielőtt még a népzene teljesen kihalna.)

A tudomány minden ágában kívánatos a nemzetközi együttműködés, de talán egyikben sem olyan sürgősen szükséges, mint a népzene kutatás területén. Azonban az említett ellenségeskedések közepett hogyan lehet ezen a téren még csak *beszélni* is együttműködésről, hiszen úgyiszlván világszerte nem együtt-, hanem ellenműködést látunk. A legfurcsább dolgok is megtörténhetnek. Van például — teszem azt — egy *A* nemzetiségű gyűjtő, miután nagyjában megismerte saját hazájának anyagát, megfogamzik benne az a „szörnyű“ elhatározás, hogy felkutatja a szomszédos *B* nemzet anyagát. Miért? Mert — mint minden tudós könnyen megértheti — az *A* anyag lényegét csak a *B* (és *C* stb.) anyag ismerete világítja meg kellőképen. Azonban mi történik? Honfitársai kígyót-békát kiáltanak rá, mert idejét egy rivális nemzet kultúrkincseinek tanulmányozására, gyűjtésére és megmentésére „pazarolta“. Azonban ne vegyük a legrosszabb esetet, tegyük fel, hogy honfitársai csöndesen meglapulnak és nem vádolják meg őt hazaárulással. Ebben a jobbik esetben a *B* anyagra fordított munkájának gyümölcseit egyszerűen bezárhatja a szekrényébe: senki sem lesz hajlandó azt kiadni. Honfitársai ezt mond-

ják: „Mi közünk ehhez az idegen anyaghoz? Örülj, hogy nem zúgolódunk és hogy békén hagyunk.“ Viszont a rivális nemzet tagjai az idegen kutató iránt bizalmatlanok s így gondolkoznak: „Tudja Isten, talán még egyet-mást bele is hamisított munkájába, a maga nemzete javára.“ De ha nincsenek is ilyen titkos gondolataik, bizonyos, hogy inkább a maguk honfitársait, a maguk kutatóit pártolják, még ha kevésbbé értékesek is a munkáik. Így aztán a szegény idealista két szék közt a pad alá esik! Mert egy harmadik X nemzettől még kevésbbé várhat segítséget, hiszen annak azután már végképen semmi köze sincsen az egészhez.

*

Az eddig elmondottakból ez következik: ha a zenei folklóre nagy hálával tartozott is a nacionalizmusnak, ma az ultranacionalizmus annyit árt neki, hogy ez a kár sokszorosan meghaladja amazt a hasznót.

Mit kell tennünk, mit kell követelnünk? Minden kutatótól, tehát a zenei folklóre kutatójától is az emberileg lehetséges tárgyilagosságot kell megkövetelni. Munkája közben „igyekeznie“ kell felfüggeszteni a maga nemzeti érzését mindaddig, amíg az anyag összehasonlításával foglalkozik. Az „igyekezni“ szót szándékosan használom és különösen hangsúlyozom, mert ez a követelmény elvégre is csak eszmény, amelyet lehetőleg meg kell közelelíteni, elérni azonban aligha lehet. Mert végre is az ember tökéletlen teremtmény és gyakran érzéseinek rabja. És éppen az anyanyelvvel és a hazai dolgokkal kapcsolatos érzések a legösztönszerűbbek, a legerősebbek. De az igazi kutatóban okvetlenül legyen annyi lelkierő, hogy ezeket az érzéseket, ahol kell, megfékezze és visszaszorítsa.

(Tükör, 1937.)

