

Szabolcsi Bence

## A zenei ékesítés európai körzetei\*

■ Azt a virágos-cirádás zenei drapériát, az ékesítéseknek azokat a gyöngyöző girlandjait, melyeket a gyakorlati muzsikusként, a zenetörténész és a népdalkutató egyaránt jól ismer a XVII–XVIII. századi zongoramuzsikából, a régi magyar népdalokból, olasz operaáriákból, cigányzenéből, zsidó templomi énekből stb., sokáig kizárólag úgy tekintették – s tekintik részben még ma is –, mint a zenei dekoráció henye fényűzési kellékét, haszontalanul szép, többnyire felesleges cifraságot, mely a dolog lényegéhez egyáltalán nem tartozik hozzá. Nem véletlen, hogy például a népdalgyűjtők jóformán kivétel nélkül a XX. században eszméltek rá a népi ornamentika pontos megrögzítésének fontosságára. Maga a szorosan vett zenei kutatás a módszeres vizsgálat megindulása és kibontakozása óta tudja, hogy a régi zene ornamentikája, mint a dallam alakulásának legfontosabb tényezője, szervesen összefügg a kompozícióval, és szokványos formulakészlete az élő dallam „megkövesedéséből”, „lekicsinyítéséből” ered, hogy tehát az ornamens: „sűrített dallam”; hogy a régi előadóművész épp rögtönzött ékesítéseivel öntött lelket a zeneszerző művébe, mely a lejegyzésben mindig csak merev váz, holt kóta volt, igazi élet nélkül; hogy a régi komponista valóban rá is bízhatta magát sokszor önkényeskedő előadóira, mert tudta, hogy zenéje lényegét, túlzott és tetszelgő cifraságaik mellett is, nem-hogy meghamisítanák, hanem valósággal ők teszik reális művészetté; hogy tehát az idők folyamán írásba foglalt ornamentika már a gyakorlat hanyatló idejére esik (Schering szerint 1500 után kevesebb ornamens-írnak ki, 1650 óta egyre többet), arra az időre, mikor már szinte tudományosan kellett megrögzíteni és tanítani mindazt, ami addig természetes és ösztönös kultúra, a pillanat s a környezet sugallatából fakadt közvetlen élet volt.

Valóban, a XV. század óta rendszeresen tanítják Nyugaton az ékesítés mesterségét, s valóságos konvencionális szaktudománnyá merevedett a zenei díszítés gyakorlata. Még kérdéses ugyan, milyen fokig érvényesült a tanköny-

vek doktrínája és formulavilága az élő zenei gyakorlatban, illetve mennyiben tükrözi a való gyakorlatot; tény azonban, hogy e formulák nagy része ott található a figurációs művek írásba foglalt zenei szövegében – s épp olyan korban, mikor Schering szerint az ékesítés túlnyomórészt rögtönzött formában történt. Ugyanígy rögzítődött írásban ezer évvel korábban a gregorián ének melizmatikus dallamvilága, míg a gregoriánus közvetlen rokonaiban, az ősi keleti népzeneben továbbra is a közvetlen élet s a szájhagyomány szabad gyakorlata szabta meg az ékesítés módját, mindennemű írásba foglalt hagyomány nélkül. A nyugati műzenében azután az ornamentika lassú kihalása (Lach szerint a dallamszerkezetbe való felszívódása) követte az írásba merevedést, s az élő koloratúra utolsó, némileg már dekadens csillámaival a XIX. századi olasz-francia nagyopera színpadán találkozunk. A XIX–XX. század európai zenéjének ornamentális dallamossága (Chopin-nél, Debussy-nél, Sztravinszkijnál, az új magyar zenében) már jellemző módon Kelet-Európa, vagy éppenséggel a Kelet melódiavilágából táplálkozik.

A nyugati ornamentika elsorvadásában kétségtelenül része van az európai többszólamúság újabb kori alakulásának, a mind erősebben harmóniai jellegű gondolkodásnak. Többszólamúság és ornamentika viszonya ugyanis kezdettől fogva szabályozásra, kiegyensúlyozásra várt, s aligha véletlen, hogy a XVI. század lantkomponistái – köztük Milán, Galilei és mások – ismételtelen úgy hivatkoznak a többszólamúságra, mint a túlburjánzó díszítés ellensúlyozójára. Szabadon virágzó dallam és kötött szólam szerkezet nyilván nem állhattak meg sokáig egyenrangúan egymás mellett. Talán a német zene XVIII. századi története a legjobb példa rá, hogy a klasszikus sokszólamúság bizonyos architektonikus ékítéssel (fél-ornamens, fél-motívum) járt együtt, a homofónia inkább dekorációs ékítéssel (mely valóban ékesítés, nem motívum); a romantika utáni európai zene azonban ez utóbbit már elveszítette, anélkül, hogy az előbbihez visszatért volna.

Mi, kelet-európaiak viszont ma is jól ismerjük még a rögtönző díszítések zenei atmoszféráját, részben legújabbban felfedezett ősi népzénénk, részben a cigányzene hagyományából; hiszen épp a cigányzenekarok játéka révén lehetünk tanúi az olyasfajta rögtönzött zenekari cifrázásnak is, amelyet a Nyugaton Praetorius több mint háromszáz évvel ezelőtt megró a *Syntagma*ban; s nem lehetetlen, hogy épp ezért jobban is megértjük a régi nyugati zene egynemely szerkezeti és előadásbeli sajátosságát, mint maguk a nyugati zenekultúrák most élő utódai.

Az újabb dallamkutatás, mint említettük, mindenkéftett arra világított rá, hogy a régi zenei ékesítés jelentékeny része nem pusztán dekorációs képződmény, hanem a melódiaalakulás elemi tényezője, „teljes zenei fejlődés kompendiuma”, s így a zenei ékesítések belevilágítanak a dallam szövődésének, szerkezeti alakulásának műhelyébe. Alábbi vázlatunkban, melynek eredményei természetesen bővebb kifejtésre várnak, Lach Róbert (*Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie*, 1913) és kutatótársai munkásságának nyomán elindulva, a zenei ékesítésnek egy eddig figyelemre nem méltatott problémakörét igyekszünk megrajzolni. Ez a probléma lényegében abban áll, hogy a zenei ékesítés nem egy és ugyanazon értelemben szerepel Európa minden zenekultúrájában, s így a dallamképzésnek, közvetve tehát a teljes zenei gondolkodásnak más és más típusaira világít rá. Itt tehát – szemben Lach időszakosan hullámzó, de egységes fejlődésvonalával – egymás mellett, egyidejűleg érvényesülő, műveltségi körök szerint elhatárolt ékesítő-, illetve dallamalkotó elvekről van szó. (Ilyeneket állapít meg például H. Besseler 1928-ban a XV. századra vonatkozóan, egy „ornamentálistektonikus” olasz–burgundi s egy „konstruktív” angol ékesítőgyakorlat szétválasztásával.)

Kiindulópontul az a körülmény szolgálhat, hogy az európai zene ékesítéseinek történetében világosan felismerhető két élesen különváló időszak: egy régi és egy újabb értelmezés korszaka. (Ezt már Dannreuther, Beyschlag és mások hangoztatják.) Vízválasztónak körülbelül az 1650 és 1750 között lefolyt évszázadot tekinthetjük; mint az átmenet legjellemzőbb képviselőjére, elég lesz Bachra rámutatnunk, aki ott áll a kétféle irány érintkezőpontján, lényegében teljesen a múltba kapcsolódva, de a mindenkori életben is benne álló művész hatalmas vitalitásával felfigyelve az újabb irány előnyomulására is. Említésre méltó egyébként, hogy ugyanez időszaktól kezdve – sajátos ellentmondásban a délen mindvégig uralkodó „zenei anyagszerűség” elvével, melyről alább még szó

lesz – feltűnő közeledés mutatkozik énekes és hangszeres koloratúra között, melyek 1600 táján még felismerhetően külön utakon jártak. Így többek között a kései velencei és első nápolyi operaszerzők (Cesti, Draghi, Scarlatti) új irányzatot kezdeményeznek a hangszeres-énekes koloratúrástílusban. A XVIII. század már, főként Északon, azaz Közép-Európában, azt mondhatnók, homogén anyagból építi fel hangszer és énekhang ornamentikáját, bár a legfőbb mesterek technikában és esztétikai értékelésben egyaránt külön tudják őket választani.

Ez az 1700-as határ volna az, amely után az ornamentals már túlnyomórészt valóban mint dekoráció szerepel Európa zenéjében – a közismert „megkövesedett”, ornamentalsformák, mordentek, „pincé”-k, „coulé”-k, előké, „chute”-ök stb. ennek az újabb fejlődésnek eredményei – s amely előtt, tehát körülbelül a belcanto kialakulásáig, 1650–1700-ig még az eleven melódiaalkotás egyik legfőbb tényezője, „dallam a dallamban”. Lach ezt a határt a diminúciós gyakorlat kialakulásában látja, s valószínű is, hogy az újabb „dekorációs” felfogásnak közvetlen elődje a diminúciós technika; mindkettő a kész formulák nemzetközi rétegével vonja be a sajátos nemzeti dallamfejlődést, csak hogy míg a későbbi burgundi-francia, a régebbi olasz kezdeménynek látszik.

Vannak-e hát régebben ilyen eltérő értelmezésmódok, és valóban másképp díszítik a dallamot Európa különböző részeiben? Aki behatóbban foglalkozik az 1700 előtti európai zene dallamvilágával, sokszorosan egymásba folyó gyakorlatuk ellenére is fel fogja ismerni az értelmezés e különböző módjait. Állítsunk egymás mellé egy-egy jellegzetesen ékesített régi olasz, francia, német és magyar dallamot; a különbség – kétségtelen párhuzamok és hasonlóságok mellett is – szembeütő. Jegyezzük itt fel, hogy már a XI. századi Aribó Scholasticus úgy érzi: elvi különbségek vannak déli és északi, longobárd és német dallamosság között – amit egyébként R. Wagner kutatásai az 1920-as években germán és román liturgikus nyelvjárások megállapításával igazoltak –, vagy hogy Johannes Diaconus szerint a frankok (germánok) eltorzított alakban éneklék a gregorián melizmákat. Fel-sorolhatnánk itt még jó néhány adatot a zene történetéből; például azt, hogy már Colluccio Salutati (1363) és Johannes Burchardus (1499) nemzeti sajátosságnak érzik az olasz énekmodort, hogy a XVII–XVIII. században Mersenne, Couperin, Telemann, Bach Emanuel, főleg pedig Quantz még lényegbevágó különbséget éreznek francia és olasz ékítésmód között; és így tovább. Ezek a mély, belső különbségek, úgy rémlik, maradandó erővel érvényesültek a régi nyugati zenekultúrák életében,

s az európai zene történetét egyes művelődési körzetek történetére bontják. Ha eltekintünk az úgynevezett diminúciós gyakorlat mindenütt kimutatható, nemzetközi formulakészletétől, mint a zenei nyelvjáráások közös felületi rétegétől, a kor divatos egyenruhájától, s megkeressük alatta az egyes művelődési körzetek sajátos, külön nyelvezetét, nagyjában ezeket a zenei tájegységeket fogjuk megkülönböztetni:

1. *Középtengeri (déli, olasz–spanyol) körzet.* Ékítményei a dallamvonal kibővülései – mondhatnók a dallamteremtő energia túlsordulásából erednek, még akkor is, ha ábrázoló szerepük van, mint a XVI. század madrigálzenéjében. Épp ezért alig egyszerűsíthetők egyszerű hangközökre, önálló dallambeli jelentőségük mindig megmarad. Egyenesen meglepő, hogy még a XVI. században is, mikor már tankönyvek tanítják a lassanként megmerevedő ékesítéseket, mely rendkívül szabad melodikus kisugárzásokat találunk ezekben a különben nemzetközi érvényű spanyol–olasz formulatárakban. Például Ortiznál (*Tratado de glosas*, 1553), Tomás de Sancta Mariánál (*Arte del taner fantasia*, 1565), Confortónál (*Breve ed facile maniera d'esercitarsi a far passaggi*, 1593 vagy 1603), Bovicellinél (*Regole, passaggi di musica*, 1594) és Rognoni Taegiónál (*Selva di varii passaggi*, 1620); valamennyi példánk egyegy negyed-, ötöd-, másod-, illetve harmadhangköz körülírását mutatja be, alapjában tehát egyik sem egyéb, mint valamely egyszerű dallamlépés parafrázisa.



Jellemző: ebben a déli dallamvilágban a diminúció alapján – mintegy alkalmat nyerve a melodikus kibomlásra – merőben elsődleges, dekolorálásra, azaz egyszerűsítésre alkalmatlan dallamképletek alakulnak. S az ilyen módon előtérbe lépő, minden formulaszerűségeen keresztül törő melodikus hajlamnak mélyebb nemzeti gyökerei világosabbakká válnak számunkra, ha meggondoljuk, hogy az effajta sajátosságok mennyire otthon vannak a régi olasz zenében. Idézzük itt például a XIV. századi Giovanni da Cascia híres páva-madrigáljának egyik passzusát, ahol egy igen egyszerű dallamformu-

la együtt szerepel a maga ékesített alakjával, egészen heterofonikus módon:



vagy Caccini *Nuove Musichéjének* (1602) egyik dúsan kolorált zárlatát:



Bizonyára nem véletlen, hogy épp ez a művelődési körzet őrizte a Nyugaton legtovább a túlviruló ornamentikát, a dallam szabad maga-kifejtését, a koloratúr-áriát (nápolyi operastílus, Rossini); „che cantino bene” – követelte már Zacconi a zenei díszítéstől, s valóban, ezekkel a délszaki cirádákkal a dallamvonalak mintegy „kiénekelik magukat”. Meg kell itt említenünk azt a problémát is, hogy e déli művelődési körzet dallamvilága valamiképp, részleteikben ma még alig felderített szálakon, kétségtelenül összefügg a keleti dallamvilággal. Mint ilyen kettős gyökerű jelenséget, elég magát a gregorián melizmatikát felhoznunk, mely – az úgynevezett egyházi hangnemekhez hasonlóan – Kelet és Dél közös termékének látszik. Eddig idézett példáink, ha nem is többszólamúságból fakadó, de többszólamúságba ágyazott ornamentumok voltak; a gregorián dallamvilága viszont egyszólamúan gondolkodó zenekultúrákban fogamzott. Mégis, bizonyos értelemben híd vezet a dél-európai többszólamúsághoz, nemcsak azzal, hogy körülötte kristályosodnak ki emennek első kísérletei, hanem azzal is, hogy a szabadon áramló dallamosság érzéki mágiaja láthatólag belőle öröklődik át a középtengeri dallamvilágra. Gondoljunk például ilyen fordulatokra,



aminők jóformán sohasem tekinthetők megadott, kész dallamvázak ékesítésének, hanem inkább szabadon hullámzó, lebegő „dallamenergiák”-nak: a keleti dallamvilággal való kapcsolat és a középtengeri melodikus ornamentikával összekötő rokonság egyaránt világossá válik. (Szír, óhéber, görög elemek – itáliai néphagyomány.) Mindkét kultúra, a déli éppúgy, mint a keleti, az énekes dallam jegyében fejlődött: mindegyik másként szövi a hangszeres, másként a vokális dallamot, másként ékesít lassú és másként gyors melódiát; a középtengeri zeneiség, mert önkéntelenül tiszteletben tartja a dallam anyagát és

színét, a keleti zene, mert szemében minden egyes megszólaló dallam s ugyanegy dallam minden megszólalása lényegében más és más, bár – vagy épp mert – ugyanegy „kimondatlan” dallam töredéke valamennyi. De tovább is mehetünk: a XVI. század olasz–spanyol diminúciós tankönyveiben is sok a keleti vagy keleties vonás. Mire vezethetjük vissza e sajátos orientalizmusokat? A gregoriánus élő tápláló vizeire, a Dél-Európa számára mindig nyitva maradt keleti forrásokra, Bizáncra, Szicília és Spanyolország arab kapcsolataira, vagy a Balkánra, keleti, nyugati és déli műveltségek ez évezredes keverőtégelyére? Ma még nem tudjuk, bár maga az összefüggés régóta kétségtelen. Összefoglaló sajátosságként annyit talán megállapíthatunk, hogy ez a délszaki dallamvilág az északonál öncélúbbnak, s egyúttal anyagszerűbbnek, dallamait a zene anyagához: színéhez és iramához, azaz a megszólaltató közeghez és a mozgás fokához (tempóhoz) képest alakítónak látszik; ami annyit jelent, hogy van külön énekes és hangszeres, külön lassú és gyors melodikája.

2. *Atlanti (nyugat-európai, talán a kelta vagy normann díszítésmód bizonyos közös emlékeiből táplálkozó angol–németalföldi–francia) körzet.* Fő jellemzője az ornamentum mint mozgási tényező. Az ékesítés itt arra szolgál, hogy a zenei szerkezetet megmozgassa, nekilendítse, folyamatossá tegye, hullámzóvá és mozgékonyá fűtse. Az ilyen ékítvány tipikusan dekorációs képlet, és elváhatatlanul összefügg a homofón gondolkodással. A flamand többszólamúság, „ornamentális” mesterei, mint Okeghem, Agricola és a fiatal Josquin, épp azon a ponton szakadnak el a francia hagyománytól, amikor elmoszák a határt ékítvány és szabad motívika között. Úgy látszik, már a trubadúrdallamok feltűnően szkematikus ornamentikája ide sorozható. Általában a franciák hajlanak legfeltűnőbb mértékben a formális megmervítésre és körülhatárolásra: a trubadúrmelódiákban félreismerhetetlen a 3-4 tagú plica-képletek formulaszerűsége, s ha Hieronymus de Moravia a XV. században hírt ad bizonyos trillaformák (*nóta procellaris*) franciaországi népszerűtlenségéről, ezzel épp a már kialakult formakincs zárt érvényességét, kizárólagosságát igazolja. Legjellemzőbb azonban, hogy azok a *vándorformulák*, melyek alighanem a XIII–XIV. századi francia *déchant*-gyakorlatban megérlelődve a XV–XVI. században nemzetközi érvényűvé váltak, azok a tipikus fordulatok, melyeket többek között Palestrina és jóformán a teljes nyugati zeneyakorlat – bizonyos közös gregorián emlékek mellett – a németalföldi mesterek zenéjéből tanul el (klauzulák és kádenciák, cambiatípusok, körül-

írási jellegzetességek): mind ilyen mozgás-szémák, tehát nem dallambeli kiszélesítést jelentenek, mint az olasz ornamentika. Figyeljük meg, mily könnyű ezeket a fordulatokat dekolorálni, azaz eredeti alapvázukra visszavezetni! – Következzék itt néhány jellemző példa Josquin, Brumel, Agricola, Palestrina műveiből, a chanson- és frottola-irodalomból, végül – átvezetőnek a harmadik körzet formáihoz – az 1600 körüli angol virginalzenéből:



A nyugati körzet egyik legfőbb jelentősége abban áll, hogy 1650, illetve 1700 után az ő értelmezésmódját vette át Európa legnagyobb része (Németország kifejezetten Froberger és az idősebb Muffat óta); vagyis itt alakult ki a modern nyugati ékesítésmód egész formakészlete, s ennek az irányzatnak nyomán (francia szvitkomponisták) vált az újkori ékítvány valóban formulákba merevült mozgási és dekorációs tényezővé az európai zenében.

3. *Balti (közép-európai, német) körzet.* Fő jellegzetessége, hogy az ékítványt a zenei gondolat kibontásának, kifejtésének, variációjának vagy feldolgozásának fogja fel, tehát nem annyira melodikus vagy mozgási, mint formaszövő, építkező energiaként érvényesíti. Ez a dallamvilág eszerint nem új dallamot sarjaszt az ornamentum révén, mint a délszaki, nem is új mozdulatot alakít, mint a nyugati technika, hanem témát fejleszt, kifejti, széttaglal és építkezik, mindig megőrizve az alapul szolgáló motívumanyag s a kifejtési forma egységét. (Figurális melódiaszövés, szekvenciázó, azaz szekvenciasorokká vagy -láncokká összeálló ornamentika.) Amit tehát itt ékítványnek neveznénk, lényegében a motívumfejlesztés sűrített formája; de kétségtelennek látszik, hogy a régi német mesterek, s még Bach igazi ornamentikáját épp itt, ezekben a dallamszövési sajátosságokban kell keresnünk. Jellemző, hogy a Bach ékítványeibe sűrített melodikát majd mindig megtaláljuk Bach műveiben, főleg lassú tételekben, kifejttet, „felnagyított”, megglasztult formában is. Idézzük itt például a *Vater unser im*

*Himmelreich* kolorált korárelőjátékának és a *Brich dem Hungrigen dein Brot* szövegű kantáta megnyitókórusának kezdőtémáit;



vagy a 3. *Brandenburgi versenymű* fináléjának figurációit a *Bist du bei mir* kezdetű dal egyik fordulatával kapcsolatban,



és így tovább. Itt tehát a figuráció mindig és minden vonatkozásban főanyag, különbözőképpen megvilágítható, agogikájában sokértelmű, de szövésmódjában szuverén gondolat: motívum, feldolgozás, szigorú alapszöveg; amit Hasse, Haydn, Mozart vagy a XVIII. századi olaszok hangszeres lassú tételének és koloratúráiának ékesítéseiről többnyire nem mondhatunk el. Ez utóbbiaknál, s mint láttuk, általában a déli körzetben, a dallammozgásnak s vele az *anyagszerűségnek* az az ősi törvénye érvényesül, mely a kisebb hanglépést elvileg gyorsabb, a nagyobb hanglépést lassúbb mozgással kapcsolja össze, mely tehát – még az „énekő allegro”-ikban is – elvi különbséget teremt lassú és gyors, egyben énekes és hangszeres zene dallamossága, illetve ornamentikája között. Csak össze kell hasonlítanunk Bach valamely korálvariációját Mozart vagy kortársai valamelyik variációs művével, hogy ez a nagy különbség szembetűnjék: Bach melodikája alapszövegében függetlenebb a tempótól s a megszólaltató közegetől, mint Mozarté.

Annál érdekesebb, hogy Haydn, Mozart és Beethoven kései műveiben, tehát épp akkor, amikor e mesterek bizonyos fokig visszatérnek a többszólamúsághoz, az ónémet, szövődményes ékesítőtechnika, tehát az ornamentum mint motivikus anyag újból előbukkan (így Mozart *f-moll orgonafantáziájában*, K. 608, és Beethoven utolsó zongoraszonátájában, az *Arietta* 4. variációjaként). Mindamellett úgy tűnik, mintha az eddig említett három művelődési övezet 1750 után kettőre vonódott volna össze: északi és déli, illetve német–francia és olasz gyakorlatra, s a régi német hagyomány már csak lappangva, „föld alatt” folytatná tovább életét. Mozart, Haydn, Beethoven, Weber, Schumann és Wagner „kifejező”, „érzelmi” ornamentikája már láthatólag ugyanabból, az újabb zenei nyelvben feldolgot, nemzetközibb – s régebbi korok formakincséhez képest kétségkívül szkematikusabb – készletből táplálko-

zik, amelyből Méhulé vagy Berliozé. S itt gondolnunk kell arra is, hogy a német zene a XVIII–XIX. században olyan nemzetközi világnyelvet jelent, mely mindenfelől táplálkozott és mindenfelé kisugárzott.

4. *Kelet-európai körzet*. Egyelőre mesterséges, heterogén fogalom, melyet itt inkább csak a közép- és nyugat-európai zenétől való elhatárolás céljából alkalmazunk – annál is inkább, mert szinte kizárólag újabban megrögzített népzenei konglomerátuma. Ebbe tartoznék bele ugyanis a szláv népek, a balkáni népek és nevezetesen a magyarság népi díszítő stílusa. Igaz, a régi magyar népdalkincs tekintetében felmerülhet a kétség, hogy nem esik-e kívül lényegében mindenfajta európai kategórián; hiszen gyökerei közép-ázsiai jellegzetességeket őriznek, ahogyan maga a magyar ötfokúság is egy nagy ázsiai kultúrláncolat nyugatra vetett határörsemének mutatja népzenei dallamvilágát. Ebbe a körzetbe tehát legalábbis erősen belejátszanak távolabbi keleti elemek (tatár, perzsa és egyéb ázsiai motívumok az orosz népzeneben stb.). Kelet-Európa óriási területét ebből a szempontból egyelőre alig tudjuk közelebbről elemezni. A régi magyar (s talán általában a régi keleti) ornament azonban azzal jellemezhetjük legjobban, hogy – mint minden tisztán egyszólamú zenekultúra díszítésmódjának – bizonyos értelemben polifónia-helyettesítő, szólam- és kíséretpótló szerepe van (ahogyan Keleten az ornamentális előadás valóban alapjává is válik a többszólamúság egy kezdeti formájának, a heterofóniának). Mondhatnók, az az energia, mely más népi dallamkultúrákban többszólamúság kialakítására vezetett, itt mintegy az ékítéssel helyettesít minden szerkezeti tágulást, minden egyéb dimenzióba való kiterjedést (ahogyan ezt R. Wagner a gregorián melizmákról megállapítja). A régi magyar ékesítőstílus – itt egyaránt gondolunk az ének fiziológiai szükségességéből, az előadó művészi érzékéből és a hagyományból eredőre – elsősorban a mintázásbeli képzelet sokoldalúságával, a teljes dallamdíszítés útján nyert strukturális gazdagságával emelkedik ki; s e sokrétű mintavetés legfőbb zenei funkciója, hogy szoros motivikus egységbe fonja (mint Hornbostel a kelet-ázsiai kolorálásról megjegyzi: élesebben körvonalazza) a dallamot, akár valami valóban elmaradt, motivikusan, tehát rokon tematikával kísérő szólam helyettesítője. Ezekben a régi keleti dallamokban, melyek között egyébként igen nagy formai eltérések vannak (hiszen a magyar népdal szigorúan körvonalozott strófás tagoltsága messze esik a „kezdés és vég nélküli” ázsiai variációsorozatokról), mindennekfelett nem öt-

letszerű cifrázatokról, hanem többé-kevésbé *állandó* mellékhangcsoportokról, végigvonuló motívumképletekről van szó, akár a keleti és nyugati keresztény egyház liturgikus melizmáiban. A hangcsoportok állandósága kétségkívül jórészt az énekes fiziológiai „beállítottságával” áll összefüggésben, tehát valósággal természeti jelenség. De az egy darabon belül egy és ugyanazon motívumanyaghoz való ragaszkodás kirívó példái, aminők Bartók gyűjtésében a bonyolultan kolorált román népi dallamok vagy az észak-afrikai arab tánczene állandó ornamentális közjátékai, arra figyelmeztetnek, hogy itt nemcsak az intonáló szerv szükségleteiből folyó kényszerről vagy megszokásról, hanem mélyebb zenei ösztönök parancsáról van szó. Mennyire egységes koncepcióvá forraszthat az ékítmény, a maga szinte imitációs, motívumfejlesztő készségével, sokszor csodálatosan érzékeny „illusztratív” hajlamával egy-egy régi magyar vagy orosz dallamot, azt legjobban az ilyen példákön láthatjuk: (Bartók–Kodály, *Erdélyi magyarság: népdalok*. 1925, 76. sz. Szövege a XVII. századból való, és szerzője – talán a melódiáé is? – Janóczi vagy Jánóczi András. Az orosz dallam: *Ruszkije narodnyje pjesnyi* I. Szerk. A. G. Novikov, Moszkva–Leningrád, 1956. 128.)

**Parlando**

I - de - je buj - do - sá - sim - nak,  
El - jött már ú - ta - zá - sim - nak,  
Sok o - ka - i vadnak an - nak,  
Az én el - buj - do - sá - sim - nak.

Лу - чи - на, мо - я лу - чи - нуш - ка, бе - ре - зо - ва - ли,  
что же ты, мо - я лу - чи - нуш - ка,  
А - ли ты, мо - я лу - чи - нуш - ка, в пе - чи не - бы - ла,  
а - ли ты, мо - я бе - ре - зо - ва - ли,  
не ве - су - ше - на?

Meg kell itt jegyeznünk, hogy a régi magyar művészi zene nem mindig követte ezt a nyilván keleti formálólvet; mint maga a régi magyar műveltség, nyitva állott a legkülönfélébb európai áramlatok előtt. Néhány XVII–XVIII. századi, egykorú feljegyzésben vagy népi hagyományban fennmaradt dallam sajátosan „csokros” ornamentikája például arra figyelmeztet, hogy alighanem meg kell majd különböztetnünk a magyar barokk „úri” cifrázó-stílusát a népi dallamok szervezesebb és szigorúbb ornamentikájától. A későbbi verbunkos- és csárdásirodalom ékesítő stílusa viszont ismét a nyugati típusokhoz közeledik (gondoljunk a verbunkos-táncok cifrázatos passzázs-technikájára, a népdalparafrázisokra, vagy akár a *Rákóczi-induló*ra, mely ilyen szabadabb hangszeres kolorálás útján született az énekes *Rákóczi-nótából*). Magyar népi és művészi zene dallamkonceptiója, melódiaszövege ily módon sajátosan fluktuál kelet és nyugat között.

A XIX. század magyar népies daltermésében és előadó-gyakorlatában oly nagy szerepet játszó cigány díszítésmód, mint szintén keleti gyökerű, bizonyos szerkezeti alapformákat megőrző jelenség, egyes rétegeiben (falusi cigányok) sok szempontból közel áll a magyar népi gyakorlathoz; ettől való különbözőségét azonban talán nemcsak hangszerteknikai okokban (hegedűjáték) kell keresnünk, hanem abban is, hogy a közismert cigánycifrázat (városi cigányok) a részletek aprólékos, fűzerszerű feloldásában inkább az arab–hindu ornamentika rokonának látszik. Bartók a városi cigányok előadásmódjában a régi úri-nemesi előadásmód egyes eltanult, átvett maradványait gyanítja.

5. *Az észak-európai népek zenéje* – jórészt szintén újabban feljegyzett népi zeneanyag – eddigi kimutatások szerint elenyészően csekély ornamentális elemet tartalmaz; vázlatos összeállításunkban egyelőre mellőznünk kell.

Visszapillantva az elmondottakra: mi következik abból, ha az európai zene dallamszövő gyakorlata valóban ilyen művelődési körzetekre oszlik? Mindenekelőtt az, hogy ezekben a „kultúrkörökben” – melyeknek határai, mint láttuk, nem mindenütt esnek egybe a faji vagy nemzeti egységek választóvonalával – más és más zenei energiák érvényesülnek: az 1. művelődési körzetben a szabadon kibomló dallam lendülete, a 2.-ban rendkívüli mozgási készség, a 3.-ban formaszövő, építkező erő, a 4.-ben egységes koncepciójú mintázóképzlet. Úgy látszik, mint ha az európai emberiség zenei műveltsége ezekből az energiákból, ezekből a rétegekből rakódott volna össze.

Abból, amit elmondottunk, mindenekelőtt két, még tisztázásra váró törvényt vélünk kiolvasni:

1. *Ékítmény és mozgástörvény.* A zenei gondolat anyagához, pontosabban annak agogikai és színbeli energiájához való alkalmazkodás foka szerint vannak „anyagszerűbb” zenekultúrák, melyekben az ornamentum szabad melodikus kibomlás vagy mozgási dekoráció szerepét tölti be, és „anyagszerűtlenebbek”, melyekben a dallamépítkezés legfőbb tényezőjévé alakul. Előbbiekre a latin, utóbbiakra a germán zenekultúrák a példák. A keleti zenekultúrák a zene „anyagát” változóznak, a megformálást esetlegesen, egyszerűen érzik (improvizáció).

2. *Ékítmény és többszólamúság.* Míg a harmonikusabb jellegű nyugati (monodikus) zenekultúrák az ékesítés dekoratív értelemben fejlesztették ki, addig a közép-európai polifon zene építkezési tényezővé emelte, a keleti egyszólamúság pedig a motivikus egybeszövés alapjává tette meg. Organikus építőszeretet ily módon az ékesítés mindig azokban a kultúrákban nyert, melyek az önálló dallam alapján építkeznek, ahol tehát a dallam, illetve dallamok vonalszerű kibontakozásán, egyirányú szétterülésén, nem pedig dimenzióbeli kitágulásán, harmóniai megbővülésén nyugszik a zenei gondolkodás súlya.

Nyugat és Kelet eszerint éppúgy elválnak egymástól a zenei gondolkodás gyökereiben, mint Dél és Észak. A déli ékítményben a dallamból dallam lesz; ez a kultúra nem egymásba építi, hanem egymásból bontja ki a dallamokat; a zenei gondolatok itt egymásból ágaznak ki, Északon (Közép-Európában) egymást építik tovább, de megmaradnak egymáson belül. Délen a dallamkivirágzást, Északon a dallam-összekulcsolódást figyelhetjük meg; Délen a plasztikusan tagolt és határolt, északon a szervesen szőtt, „átdolgozott” formák uralkodnak. (Olasz formakitalálók, német formabetetőzők!) Ugyanígy szemben áll egymással Nyugat és Kelet zenei gondolkodása: Nyugat homofóniája és polifóniája részben motorikus-dekoratív, részben architektonikus értelemben, de mindenképp kész formatervezésben alkalmazza az ékítményt, megmozgat, továbbépít vagy felold vele; Keleten az ékítmény megelevenít, egységbe forraszt, s egyben maga szövi a zenei folyamat alapszövetét. Nyugaton komplex, sokágú, de tömör egységbe kívánczó energiák felkeltője, tagolt és zárt formai terv hordozója, valóságos élesztő az ornamentum – Keleten szuverén formateremtő, mely a belső egységet mindig az egymás mellé állításban való sítja meg. Nyugaton monodikus vagy ellenpontos, de mindenképp többszólamú szerkezetbe épült, az egész te-

ret be nem töltő, társat vagy értelmezést kívánó ornamentumról, Keleten egyedül kibomló, önmagát értelmező ornamentumról van szó; Nyugaton a nagy, többszólamú és többszres formák, Keleten az egyszólamú strófa- vagy variációsorozatok uralkodnak. (Európai forma- és előadás-rögzítés, ázsiai improvizáció!)

Felmerül azonban a kérdés: ha kultúráként ennyire más és más a zenei gondolat kifejtésének módja, a formaépítés belső elve: nem következik-e ebből, hogy maga a zenei forma is más és más értelemben jelentkezik az egyes kultúrákban? S lehet-e akkor még egységes európai zene-történetről, általános műfaj-történetről beszélni? Van-e még egyértelmű fejlődéstörténete például a szonátának, ha más a német és más az olasz szonáta lényege, mert összemérhetetlenül más a német és más az olasz zenei gondolat? Minden elsőbbségi kérdésnek, minden hatásvizsgálatnak: a német szimfonikus formák kezdeményező szerepének, melyet valamikor Riemann védelmezett, a klasszikus-romantikus olasz szonátairodalom prioritásának, melyet Torrefranca hangoztat, egyaránt csak ilyen „lényegi” határokon belül volna értelme és jogosultsága.

Igaz: ilyen messzire ma még alig tágíthatjuk a probléma körét. Elképzelhetjük, hogy a maga ősi állapotában minden zene ornamentum: örökké hullámozó, szabadon rögtönzött, megrögzítetlen, megkötetlen dallamszövevény. A különböző művelődési körzetek értelmezésmódjai arra mutatnának, hogy minden kultúra, minden emberi közösség zenéjét más meg más irányba terelik a maga belső formálótényezői. Való, hogy mennél fiatalabb vagy mennél idegenebb az állandó formáktól valamely zenekultúra, annál nagyobb szerepet játszik benne az ékesítés, azaz a kötetlenül kibomló dallam; az ornamentum megszorítása, megmerevedése, kihalása az illető kultúra megmerevedésére, megöregedésére vall. Másfelől az is kétségtelen, hogy az európai zenekultúráknak igenis megvan a maguk közös szellemi alapja és kiindulása (hangrendszer, hangnemek, többszólamúság, architektonika), hiszen máskülönben lehetetlen lett volna, hogy nagy formákon, nagy vívmányokon közösen dolgozzanak, hogy az egyes korszakos áramlatokon kisebb-nagyobb időbeli különbséggel, de mégis közösen menjenek át. Ha nem volnának ilyen közös alapelvek, lehetetlen volna az is, hogy az európai kultúrák egymástól közvetlenül tanuljanak; holott egy sor kapcsolatuk épp a dallamosság területén legnyilvánvalóbb. (Olasz–angol kapcsolat a XVI. század végén, flamand–német kapcsolat a XVI. század folyamán, olasz–angol–burgundi kapcsolatok a középkorban; a motettairodalom nemzetközi forrásai stb.) Gondoljunk csak a vándorló formulákra,

a diminúciós gyakorlat közös európai képleteire! Elképzelhetetlen volna az is, hogy az egyes technikák oly közvetlenül érintkezzenek; hogy például – az ékesítés területén maradván – A. Gabrieli *Canzoni alla francese*iben, Frescobaldinál s az angol *division*-irodalomban valóssággal „közép-európai”, azaz német típusú feldolgozó-ornamentikával találkozunk, hogy Purcell, Händel és Johann Christian Bach viszont a velencei, illetve nápolyi koloratúrtechnikát tegyék magukévá stb.; s talán lehetetlen volna a közös hatás olyan mérve is, aminőt a gregoriánról minden európai nemzettel kapcsolatban fel kell tételeznünk. Hogy visszatérjünk az általános történeti motívumokhoz: barokk időszak például az európai műveltség mindegyik országában kimutatható, s ha más meg más nemzeti tehetségeket bontott is virágzásba, mégis lényegéhez tartozó vonás a közös inspiráció, az egyidős nemzeti kultúrákat szárnyára emelő korszakos áramlat átfogó lendülete és sodra...

És mégis: tagadhatatlan tény, hogy az egyes európai kultúrák minden ilyen áramlatot átértelmeztek a maguk számára, más- és másképpen élték át, s ebben az új, nemzetileg individuális értelemben fejlesztették ki vagy hajították félre. Az egyes nemzetek szerepét az összefoglaló művelődési körzeteken belül ma még csak homályosan láthatjuk; de a nagy európai egységnek épp az adott értelmet minden időben, hogy *különböző* organizmusok sugározták ki magukból, összefoglaló harmónia gyánánt. Mik voltak ezek a nagy organizmusok, az európai ember életének teremtő műhelyei? Ha mélyükbe, egyéniségükbe, teremtő munkájukba közelebbről igyekszünk belelátani, egykor a műveikből kicsendülő végső *egység* is tisztábban áll majd előttünk.

## JEGYZETEK

- \* A tanulmány először németül jelent meg: Über Kulturkreise der musikalischen Ornanentik in Europa = *Zeitschrift für Musikwissenschaft* XVII (1935), 65–82. Magyarul: *A melódia története*. Bp., Cserépfalvi, 1950, 134–145., illetve *A melódia története*. 2. kiadás, Bp., Zeneműkiadó, 1957, 305–332. A jelen számunkban közölt szöveg a megjelölt forrás rövidített változata.