

**IOSIF HERȚEA**

## **FURULYA VAGY TÁSKARÁDIÓ**

Számos írás foglalkozott a folklór fennmaradásának kérdésével a jelenkori, gazdasági és szociális változásoktól érintett társadalmak művelődési életében. A nálunk megjelent írások főleg a folklór tömegművelődésben való érvényre juttatásának gyakorlati szemszögéből közelítették meg a problémakört, és másodrendűekként kezelték, vagy (valószínűleg a kellően nyomós érvek hiánya miatt) nem merték minden részletre kiterjedően megvizsgálni azokat a föltételeket, amelyek a néphagyományok legelőnyösebb fölhasználását biztosíthatják. A kérdést immár negyedszázada – olykor kimagasló szakszerűséggel – elemző tanulmányok és cikkek (például Pop 1958 és 1971, Niculescu 1972) ébren tartották a „hitelesség” őrzésének gondolatát a műkedvelő művészeti mozgalomban, viszont csak ritkán került sor a megfogalmazott javaslatok alkalmazására. Az említett tanulmányok szerint a probléma sokrétűsége és fontossága az állami művelődéspolitikai kidolgozása szempontjából szükségessé teszi a kutatás rendszeres folytatását magasabb szervezeti szinteken, valamint az ajánlott megoldások kikísérletezését interdiszciplináris együttműködés révén (lásd Niculescu 1972. 366).

Mintha a folklór iránti érdeklődés történeti fejlődésének szakaszait követték volna, elsősorban a szövegek, vagyis a műnemek, a műfajok és a kifejezési eszközök szempontjai kerültek előtérbe, melyek esztétikai és erköcsi megítélés tekintetében valóban a legkiemelkedőbbek. Sokkal kisebb mértékben fordult a figyelem a viselkedésnek és a gondolkodásnak azokra az összefüggéseire, amelyek mindenkor irányítják a néphagyomány értékeinek alakulását (lásd Brăiloiu 1960, Pop–Ruxăndoiu 1976, Pop 1978). Ez a helyzet módszertani és adminisztratív jellegű nehézségekkel magyarázható (Niculescu 1972).

Noha jómagam az utóbbi összefüggések tanulmányozását tartom előbbrevalónak, az itt következőkben csupán intuitív természetű földerítésre vállalkozom hazánk népzenejének egyik elkülöníthető területén, a hangszerek birodalmában. Meg kell jegyeznem azt is, hogy – sajnálatomra – következtetéseim inkább a kifejezési eszközökre, mint a jelenségek közötti vi-

szonyokra vonatkoznak, ugyanis csak részben alapulnak közvetlen helyszíni megfigyeléseken, részben pedig a terepen vagy a műkedvelő művészeti mozgalomban közvetett módon szerzett adatokon, de nem végeztem külön ennek a célnak szentelt kutatásokat (ti. az ilyen kutatások sajátos módszert igényelnek).

Első, általánosabb érvényű észlelésem szerint az utóbbi 15 évben a spontánnak nevezhető (az adatszolgáltató személyektől kezdeményezett) hangszeres zenei megnyilvánulások kétféleképpen jöttek létre: 1. olyan hangszerjátékosok révén, akik a lakodalmak (és nagyon ritkán a vasárnapi táncmultságok) zenekíséretét látják el; 2. olyan egyéni előadók vagy kisegyüttesekbe szerveződött muzsikások révén, akik a tömegművelődési mozgalom közvetlen ösztönzésére játszanak, illetve tanultak játszani. Egy harmadik csoporttal, olyan hangszerjátékosokkal, akik kizárólag önnön kedvtelésükre muzsikálnak, egyre ritkábban találkozunk. Állításom alapja az a tapasztalatom, hogy a kikérdezett személyek (hangszerjátékosok) – akár az utóbbi két évben, akár kb. egy évtizede – már jóval a gyűjtés időpontja előtt felhagytak a muzsikálással, és csak az én kérésemre, illetőleg a műkedvelő művészeti mozgalom nyújtotta alkalmakkor határozott fölkerésre vették elő hangszerüket; a furulyával, dudával, havasi kürttel, olykor még a klarinéttal vagy tárogatóval készült fölvételek is mind felidézések voltak, a használt hangszerek pedig gyakran közepes minőségűek – talán utoljára helyettesítették azokat a hangszereket, amelyeket régente a falusi emberek maguk állítottak elő vagy gondos válogatás után vásároltak meg.

Jelentékenyen csökkent a jó hangszereket készítő mesterek száma. Ezzel szemben – ugyanolyan arányban – megszáporodtak azok, akik emléktárgyakat gyártanak a busás hasznót hajtó tengerparti piacra. (Elsősorban a Maros megyei Görgényhodák községre gondolok, ahol majdnem mindegyik család bekapcsolódott az értéktelen és giccses furulyák, pánsípok, hosszú furulyák stb. ipari arányú előállításába.) Egyébként jó hangszerhez csak különleges rendelés alapján juthat, aki „virtuózként” szeretne érvényesülni.

A spontán megnyilvánulások hajdani egyéni és közösségi alkalmi – a pásztorkodás, a fonó, a falusi bál, a naptári ünnepekhez és családi eseményekhez kapcsolódó szokások – vagy teljesen eltűntek, vagy sokat vesztek eleveenségükből (a fia-

talságnak iskolákba és ipari vállalatokba történt távozása következtében), másfelől pedig újabb lehetőségek adódtak zenehallgatásra (táskarádió, televízió, hanglemez).

Az a kevés pásztor, aki családi hagyomány folytatójaként üzi a foglalkozást, akárcsak azok, akik alkalmasszerűen tanultak bele a pásztorkodásba, egyaránt lemondtak a furulyáról és a havasi kürtről, mert egyrészt nem hisznek többé e hangszerek mágikus (oltalmazó) és zootechnikai (fiziológiai serkentő) hatékonyságában, másrészt, ha a megszokás erejénél fogva nem is vetik el, az említett hangszerek beszerzése, miként jeleztem, elkévdvetlenítő nehézségekbe ütközik.

A néphagyományok őrzésének tartósabb nyomai a hangszereket illetően csak a szokásokban – kiváltképpen a családi élethez fűződőkben – találhatóak. Ezek közül a lakodalom és néhány szűkebb körű multság erőteljes városi befolyás alá került mind a hangszerek, mind a repertoár tekintetében. Néhol a hangszeres együttes még megtartja a hagyományos összeállítást: hegedű és „kontra”; hegedű és gitár; hegedű és kiscimbalom; hegedű, brácsa és nagybögő; hegedű és ütőgardon stb. De a hagyományos eszközökhöz való folyamodást még ezekben az esetekben is egyfajta végső állapot tükrének tarthatjuk (melynek oka ingatag anyagi helyzet vagy etikai szempontból kellemetlen körülmény lehet). „Normális” viszonyok között kötelező azoknak a hangszereknek a jelenléte, amelyek a fiatal lakodalmi vendégek ízlésének is megfelelnek: szaxofon, elektromos gitár, ütőhangszerek stb., valamint hangerősítő berendezés meg énekes szólista. Azokba a lakodalmakba, amelyeknél számít a társadalmi tekintély fitogtatása vagy az anyagi nyereség, még a televízió és a hanglemezipar némelyik sztárját is meghívják – anélkül hogy törődnének azzal, vajon a műsoruk melyik tájegység népzenejét képviseli.

Régebbi városi hatás jele a tangóharmonika használata, mely a dallam és a kíséret megszólaltatására egyaránt alkalmas, mégpedig mind a könnyűzene, mind bizonyos népi dallamok esetében. Helye – mint a harmónia hordozója – a falusi „versenyzenekarokban” régóta megszilárdult (olyannyira, hogy létjogosultságát már el sem lehet vitatni, pedig elég érv szól ellene). Nem egy faluban a tangóharmonika mint „klasszikus” hangszer tanulásának a lehetősége is föltűnik, a városról hírvott „tanárral” együtt (kispolgári ambíciók nyomaként). A városi jelleg tehát az esetek többségében alkalmi szórakozás és

szükséglet formájában mutatkozik, amelyhez az idők során az eredeti népzene hozzáigazodott. Városi hatásnak tulajdoníthatók a többé-kevésbé hagyományos hangszerekre alkalmazott technikai újítások is (a dob membránjának kifeszítésére való csavarrendszer, a tárogatón és a klarinéton levő esztergályozott billentyűk, a „trombitával” főszerelt hegedű stb.), melyek voltaképpen háziipari másolatai a gyáriaknak (különösen olyankor, amikor az illető hangszert nem üzletben vásárolták). Ez a valamelyest régi (kb. fél évszázados) jelenség bizonyos tájakon gyakran félreértést és zavart okoz egyik-másik hangszer eredetével kapcsolatban: egyfelől abban az értelemben, hogy alaptalanul eredetiségre gondolnak (ha az utánzat durván elnagyolt), másfelől pedig éppen az ellenkező értelemben (ha a „modern” jelleg elrejtí az adott hangszer használatának ősiségét).

Spontán megnyilvánulásként a naptári ünnepekhez fűződő szokások közül Moldvában az új évek, Hunyad és Arad megyében a karácsonyiak, Teleorman és Olt megyében pedig – igaz, kisebb mértékben – a kaluser mutat határozottabb életképességet. Azt lehet mondani, hogy ezek azok a kizárólagos alkalmak, amelyek során a medvetáncoltatók és a kolindálók dobjai, a „bika” (a köcsögduda egyik változata), a hegedű, a csengők, a csörgők, a kürt és a jelzősípok régi szertartásos, rituális vagy mágikus funkciókat őriznek. Legalábbis erre utal térbeli és időbeli elhelyezkedésük a szokások lezajlása rendjén, még akkor is, ha eredeti jelentésük már kitörlődött az előadók tudatából. Dallamjátszásra, valamint álarcos dramatikus tánc, csoportos férfitánc és a ház asszonyaival-leányaival járt zárótánc kísérésére ugyanazokat a hangszereket használják, amelyeket lakodalmakban és vasárnapi táncmultságokban. Furulya vagy duda ott tölti be ezeket a szerepeket (a téli szokásokban), ahol a műkedvelő mozgalom hangszeres együttesek (furulya- és dudazenekarok) alakítását ösztönözte. A kolindálókhoz véletlenszerűen és szórványosan szerény művészi képességgel rendelkező hangszerjátékosok is csatlakoznak. Ezek azonban csakis ilyen alkalmakkor szerepelnek mint hangszerjátékosok.

Számottevően megfigyelték a hagyományos hangszerek (empirikus, utánzással és egészen csekély irányítás nyomán történő) tanulásának alkalmait is. Megváltozott az iskolás korú gyermekek játékainak ideje és helye. Egykor a gyermekek a

nap jó részét a falu határában levő legelőkön töltötték, amelyek megfelelő anyagot és teret biztosítottak sokféle játékhangszer készítéséhez, mintegy megalapozva a későbbi hangszertanulást (lásd Herța 1974). Ma másutt játszanak, és kevesebb idejük jut játékra (a kereskedelem pedig számos új játékfajtaval látja el őket). Az apák és a nagyobb testvérek, akik valaha a hagyományos játékok és játékszerek igazi közvetítői voltak, manapság a legtöbb családban közeli városba ingázó munkások. Mint-hogy nagyrészt eltűntek a közös szórakozási alkalmak, melyek lehetőséget nyújtottak a fiataloknak, hogy bizonyítsák ügyességüket a furulya vagy más hangszer kezelésében, mostanában a televízió és a műkedvelő verseny vált a hangszertanulás legfőbb serkentőjévé.

Figyelembe véve ezt a tényállást, a repertoár fejlődéséből bizonyos hangszerek jelenlegi állapotára és funkciójára is következtethetünk. Így például – az akusztikai lehetőségeknek és a játéktechnika hagyományainak megfelelően – bizonyos hangszerek sajátos stílusjegyeinek fokozatos eltűnésével egyenes arányban megszűnnek táji és hangszínbeli jellegzetességeik is, tehát valamely dallam szinte bármilyen hangszerezen előadható (hányszor játszanak népi táncdallamokat elektronikus orgonán a vendéglőkben, a műkedvelő csoportok előadásain és lakodalmakban!). Ezekben az esetekben nem „előítéletek” feladásáról volt szó, hanem a hagyományos stílus és a helyi jelleg lényege iránti fogékonyság kihunyásáról.

Elkerülhetetlenül arra a végkövetkeztetésre jutunk, hogy a hangszeres népzenei hagyományok némely részének fennmaradását főként (vagy talán egyedül) a műkedvelő művészeti mozgalom támogatja, a műkedvelők számára pedig a népzeneből élő sztár a követendő példa és anyagi meg erkölcsi ösztönző. Ez utóbbinak a társadalmi helyzete készíteti a műkedvelőket arra, hogy népi hangszerezen tanuljanak játszani (lásd Marin Chisăr és a nyomában járó Ion Lăceanu példáját). A műkedvelő mozgalom fontos szerepet tölt be azáltal is, hogy figyel és alkalmazni próbál minden adódó spontán megnyilvánulást, továbbá azáltal, hogy a legjobb eszközként szolgálja a sztárrá válást. A mozgalom egyfelől a rendelkezésre álló erők befolyásolását és irányítását biztosítja, másfelől viszont társadalmi és etikai szempontból vitatható egyéni érdekeknek van kiszolgáltatva. Ezt elsősorban azok a hátrányos következmények igazolják, amelyek mind a magatartásformák, mind a

kifejezési eszközök terén jelentkeztek. Szükség van tehát a mozgalom irányításában alkalmazott stratégia és módszerek újraértékelésére, illetve javítására.

A folklórjelenségek spontán megnyilvánulásának modellje és katalizátora a műkedvelő mozgalom, emennek pedig – az eddigi tények bizonyossága szerint – a hivatásos művészek népzenei gyakorlata, mégpedig korántsem az irányítók egyetértése nélkül (akiknek művészi ízlése gyakran erős vonzódást mutat e területhez). A hatás olyan nagyfokú, hogy – miként mondani szokták – sokszor semmilyen különbség nincs a profeszszionisták és az amatőrök teljesítménye között a népzene művelésében. Ez jogosít föl arra, hogy e két kategóriát együtt tárgyaljam. Annál is inkább, mivel repertoárjuk legnagyobb része azonos, a kölcsönzés iránya pedig paradox módon a hivatásosaktól a műkedvelők felé tart.

A műkedvelő művészek versenyein és fesztiváljain hangszeres szólisták is föllépnek. Ezek ritkán játszanak egyetlen hangszeren. A színpadokon szereplő különféle hagyományos hangszeres aránya általában a terepen tapasztalható helyzetet tükrözi (pontosabban a még használatban levő hangszerüket, ezek jelenlegi arányát). Akad azonban néhány kivétel is, például a pánsíp (a műkedvelők ez iránti érdeklődésének és vonzalmának oka nyilvánvalóan azokban a sikerekben rejlik, amelyeket a professzionista „hullám” a 70-es években ért el). Néhány hangszer esetében a megjelenés módja csakis a műkedvelő mozgalomban szokásos: például azonos hangszeres csoportos játéka egyszólamúan vagy könnyű feldolgozási eljárások alkalmazásával (burdon, imitáció). Ez különösen a kis méretű hangszeresekre érvényes, amelyeket önmagukban nem tartanak elég hatásosoknak a színpadon. Ilyen például az okarína, a doromb, a halpikkely (mint levélsíp), a jódlizás közben fújt büröksíp (románul „fifa”), továbbá a furulya, a duda és a citera is. A közönség viszonyulását ezekhez a hangszeresekhez a nekik szánt műsoridő rövidege is tükrözi. (Úgyszólván egzotikus hangulatot árasztanak.) A hangszeres együttesek szervezésének mindenestre megvolt az a hatása (amire különben számítottak), hogy fiatalabb műkedvelők is megtanultak játszani egyik-másik hangszeren. Persze az eredményesség mindig az együttesek tevékenységének folyamatosságától függött. A népi hangszeresek ilyen alkalmazásának a legtöbbször sajnos óhatatlanul az lett a következménye, hogy a hangszeres nyújtotta művészi

lehetőségekhez képest a műkedvelők legfőbb közepes színvonalra jutottak, repertoárjuk pedig néhány (a legegyszerűbbek közül való) darabra korlátozódott. Emellett a „virtuóz” szólisták műsorában jelentéktelen arányban fordulnak elő lassú tempójú és kötetlen fölépítésű dallamok, s ennél fogva a hagyomány némely fontos művészi értéke veszendőbe megy, az érdeklődés pedig csak magára a dallamvonalra irányul (mely a strófa ismétlése során ékesítésekkel, a hangközöket és a szerkezetet érintő változatokkal gazdagodik), és a kifejezés számos árnyalata, különösen a lírai és az elégikus hangulatok háttérbe szorulnak.

Ezzel szemben a virtuozitás és a vidám, ujjongó optimizmus jegyében a nevetséges túlzásig hajtott, szélsőségesen gyors tempójú előadás a gyakoribb. A dallami és ritmikai fölépítés, a tempó, valamint a tánc lépés közötti szerves kapcsolat, mely a hagyományos táncdallamok kifejezésbeli egyensúlyát biztosítja, ilyenformán megszűnik, az eredmény pedig nem több siralmas exhibicionizmusnál. Sok esetben ugyanide vezet az a gyakorlat is, amikor az előadó több hangszeren játszik, amikor a régi hangszereken „újításokat” eszközölnek, de leginkább az, amikor „eddig nem ismert dolgokat” hajszolnak (holott tulajdonképpen csak a városi közönség előtt kevésbé ismert, illetve a falusi emberektől elfelejtett hangszerek „újrafelfedezéséről” lehet szó). Nem is önmagában a tény ártalmas, hanem az az elv, amelyre hivatkoznak, és azok az olcsó fogások, amelyekkel a hallgatóságot igyekeznek elképeszteni: hangerősítő a dorombon, terckülönbségű ikerfurulya, egyidejű játszás két furulyán, hangkeltés a vonó szőréből kitépett s a hegedű valamelyik húrjához kötött szálon stb. – más szóval a cigányzenészek vagy a cirkuszok kellékárát felhasználó mutatványok. Még ártalmasabb azonban, ha ezek a jelenségek mintákká válnak. Megállapítható például, hogy már a „dalnok” figurája is (románul „rapsod” – ezt a fogalmat is, akár csak az „eddig nem ismert együttesekét” a versenybizottságok tagjai találták ki) csupán a hitelesség színlelése kezd lenni.

A hivatásos szólista példája nyomában járnak az előadási technika tökéletesítései: kísérletek bizonyos hangszerek technikai lehetőségeinek a fokozására (amelyek azonban veszteséget szoktak okozni a hangszín tekintetében), törekvés a minél „tisztább” játszásra (a paraszti játékmód sajátos velejáróinak, például a furulyázás közben dűnnyögve-morogva hallatott mély

hang és a szélhasító nyílás részleges befedésének mellőzésével) főként pedig a kizárólag zenekari kísérettel való éneklés. Mindezek előtérbe helyezik és fokozzák a csillogást, csakhogy a művésziesség (öntudatlan) feláldozása árán (amely pedig a hagyományos népzenei anyagban a nemzedékről nemzedékre történő átadás során sohasem tűnt el).

Az egyirányú – a hivatásosaktól a műkedvelők felé jövő – hatás legtevékenyebb közvetítője a népi művészeti iskola (mégpedig ennek népi hangszer osztályai). A furulya és a duda esetében (ha még egyáltalán léteznek ilyen osztályok), a zongorához hasonlóan, a tanár professzionista. Tőle eltérően a népi hangszeren előadó professzionista az említett sztárhelyzetnek főleg azokat a hibáit erőlteti a tanulókra megfellebbezhetetlen elvekként, amelyek az intézmény legfontosabb célkitűzését hiúsítják meg, ti. a hiteles folklór művészi és erkölcsi értékeinek a megmentését.

A hagyományos népi hangszerek alkalmazásának talán legelterjedtebb formája a népi zenekar. A kis méretűnek a neve banda (románul „taraf”, illetőleg versenyeken hallható szóhasználatnál „taraf de concert”). A sajátos hangszíntársításai folytán határozottan helyi vagy táji jellegű, régi, hagyományos együttesek megtartásának eredeti szándéka mindjárt kezdetben versengésre kényszerült a professzionista mintával. Emez egyrészt kocsmai és mulatóhelyi zenekarok formájában létezett. Ilyeneket népszerűsítettek az első rádióadások a két világháború között. Constantin Brăiloiu kezdeményezésére, a Román Zeneszerzők Szövetségének közreműködésével, hanglemeze rögzítették és a rádióban terjesztették Argeş és Gorj megyei, valamint bánsági bandák játékát (lásd Alexandru 1958). E kezdeményezés következményei az egész ország népzenei anyagában érezhetők. A professzionista minta másik formáját azok a nagyzenekarok képviselik, amelyek az 50-es években idegen mintára alakultak. Mivel azonban a zenekar mint „fejlett” forma (a szimfonikus zenekarokkal való összehasonlítás alapján) továbbra is eszmény maradt mindegyik hangszeres csoport irányítója számára, a hagyományos hangszeres együttestípusok (nagyság, hangszín és agogika tekintetében való) túlméretezésének irányzata kockázati tényezővé vált az utóbbiak fennmaradására nézve. A szórványos próbálkozások a kamarazenekarszerű kisegyüttesekhez való visszatérésre (például a C. Lupu vezette „Datina” együttes Botoşani-ban vagy I. Hapleáé Gy-



lafehérváron) nem tudnak gátat vetni a „rapszódia” jellegű feldolgozások szélsőségeinek, valamint annak a kényszerítésnek sem, hogy az együtteseket ugyanazon sablon szerint állítsák össze: „az Avastól Giurgiuiig egyforma zenekar játszik, megszakítás nélkül, tömör csoportban, a műsor elejétől a végéig” (Georgescu 1983. 14.). A népi zenekarok nagyzási hóbortját nem fékezi meg az a körülmény sem, hogy az énekes és hangszeres szólisták, valamint a táncsoportok kísérete voltaképpen mérsékelt hangerőt igényel, a hangerősítő berendezések pedig amúgy is biztosítják a megfelelő módosításokat.

Nem folytatom a fásasztó felsorolását mindazoknak a hiányosságoknak, amelyeket a műkedvelő mozgalom a népi hangszeres vonatkozásában mutat (lásd Herțea 1983), de úgy vélem, kötelességem hangsúlyozni: a legnagyobb elvi hiba abban a körülményben rejlik, hogy a népi kultúra kincstárát kizárólag színpadi látványossággá tették, vagyis a könnyűzenéhez hasonló szórakoztató jellegű művelődési szükségletté. A színpadi szereplés iránti rögeszmés vágy oda vezet, hogy magánkezdeményezésre gyakran falusi lakodalmak is látványos hangversenyekké változnak (sztárokkal, emelvényel, hangerősítő berendezéssel, sőt a szólisták félig-meddig nyomtatott plakátjával). A hivatalos szervezés pedig azt eredményezi, hogy még a hagyományos szabadtéri ünnepek (tejbemérés, „leányvásár”, búcsú) alkalmával is színpadokat állítanak (oldalsó bejáratokkal, színpadokkal, háttérrel és függönnyel).

A fenti megjegyzések után tanulságképpen a következőket lehet megállapítani. Ahhoz, hogy a hagyományos népi műveltség kincsei a legnagyobb hatékonysággal legyenek használhatók etikai téren, a politikai, hazafias, esztétikai és társadalmi nevelésben, az egyénnek a modern társadalom körülményei közé való helyes beilleszkedése érdekében, interdiszciplináris tudományos kutatás alapján fölül kell vizsgálni a tömegművelődés irányítási rendszerét, és elejét kell venni annak a veszélynek, hogy ezek a kincsek kizárólag a szórakoztatás területén maradjanak (és elértéktelenedjenek). Ki kell tehát vonni a folklórt a színpadok meg a versenyek bűvköréből, és az így felszabaduló energiákat a szájhagyomány lényegi megismerésének fokozására kell fölhasználni, szem előtt tartva erkölcsi és művészi értékeinek, valamint jelentéseinek összetett-

ségét. „A folklór további ápolása érdekében az ország egész területén, de a hagyományos környezetben élők művelődéséért is, meg kell találni a szervezési formáit és ösztönző eszközeit annak a valóban tömegművelődési mozgalomnak, amely ténylegesen magával ragadja az emberek többségét” (Niculescu 1972. 370.).

**Fordította Almási István**