

ZENEI ANYANYELV, MŰVELŐDÉS, KORSZERŰSÉG

E problémafelvetés vajon nem csupán megtévesztő, egymást esetleg kizáró fogalmak paradoxonszerű összefüggése? Egyesek számára talán igen; a valóságban, szerves összefüggéseiben azonban aligha. Sőt, mondhatnám, az egészséges alapon fejlődő zenekultúra egymásból fakadó, követhető láncolata.

A zenei anyanyelv egy azonos társadalmi-gazdasági feltételek közt élő közösség érzelmi élményvilágának kifejezési eszköze; ez azonban sohasem választható el a fogalmi közlést szolgáló beszélt anyanyelvtől, *amelynek kiegészítő összetevője*. Az anyanyelv teljes birtoklása tehát szükségszerűen e kettő szerves egységét követeli. Anyanyelvünk hiányos, ki nem teljesedett marad, ha nem társul a közösség érzelmi világának kifejezését szolgáló eszközeinek, tehát a zenei anyanyelvnek a birtoklásával. A zenei anyanyelv lejtését, hangsúly-törvényszerűségeit a beszélt nyelv határozza meg. Ezért jelent néha leküzdhetetlen nehézséget, kényszerű torzítást egy énekelt szöveg más, idegen nyelvre való hiteles lefordítása. Az énekelt költői szöveget, amely egy bizonyos nyelv törvényszerűségéből fogant, igazában lefordíthatatlannak kell tekintenünk. Beszélni, írni megtanulhatunk, és szükséges is megtanulnunk más nyelven. De énekelni nagyon nehezen, sőtán. Ezt fejezi ki a tragikus sorsú Salamon Ernő megrázó és igaz vallomása: „Szép egyetlen anyanyelvem. Miatta nem megyek el. / Aki elment, dadogó lesz, soha már nem énekel.“

A zenei anyanyelvnek bizonyos meghatározható érzelmi töltése, jellemkifejező és -formáló ereje van. A nemzeti közösségek dallamkultúrája nemcsak stílári kifejezési eszközeiben, de kedélyvilág, vérmérséklet, temperamentum meghatározta „érzelmi tartásban“ is különbözik egymástól. Kézenfekvő a zenei (érzelmi töltésű) anyanyelv és a fogalmak közlésére szolgáló, beszélt nyelv közötti különbség. Míg az utóbbi szélesebb érzelmi területeket s lényeges ellentéteket képes áthidalni — hiszen anyanyelvén ír Kisfaludy és Illyés Gyula is, éppúgy, mint Alecsandri és Ion Barbu például —, a zenei anyanyelv körülhatároltabb, egyöntetűbb érzelmi egységre utal. Ebből adódik — többek közt — Kodály és Bartók művészetének lényeges különbsége is. Míg Kodály a magyar zenei anyanyelv leghűségesebb, exkluzív tendenciájú képviselője, Bartók az együttélő vagy szomszédos, olykor távoli népek zenéjének stílári és érzelmi-indulati elemeiből — mint ahogy erre majd későbbi fejtegetéseink során rámutatunk — korszakalkotó szintézist teremtett, átfogó, sokoldalú zenei univerzumot alakított ki. Önmagában az exkluzív leszűkítés, valamint a kitarulkozó összefoglalás nem jelent még szükségyszerű értékfokozatot, művészi hierarchiát. Ezt végső fokon csupán a műalkotás megformálása, minősége döntheti el.

A zenei anyanyelv birtoklása részesévé, jogörökösévé tesz egy nemzeti közösség szájhagyomány által őrzött zenei kincseinek is. A zenei anyanyelv jobban hozzáköt és örökre visszahúz a szülőföldhöz, a gyermekkor tájaihoz, segít hazát teremteni a szó legnemesebb értelmében. A tudattól részben függetlenített kapocs, életre szóló kötelék. Jelentősége nemcsak a zenei nevelés területére korlátozódik;

a közösségi tudat fejlesztése, a közösséghez való tartozás egyik legeredményesebb és nélkülözhetetlen eszközeinek bizonyul. A saját zenei anyanyelvüktől elidegenedettek, a különböző idegen zenei idiómák légköréhez szokottak előbb-utóbb visolyogni fognak sajátos zenekultúrájuktól, amelyet megtagadnak. Ez is egyik oka a Kodály és Bartók fellépését annak idején elhárító, visszautasítással fogadó, idegen zenei légkörben nevelkedett burzsoázia magatartásának. Egy népdalkultúra a közösség ízlésével össze nem egyeztethető, túlzottan individualista kilengéseket tartósan nem fogadja be, a kollektív emlékezet nem őrzi meg. Nagy általánosságban csak az marad fenn, ami a közízlésnek megfelel, az általánosan elfogadott esztétikai mércétől nem távolodik el lényegesen. Jóval pozitívabb a beállítottsága a szomszédos, azonos életkörülmények között élő nemzetek dalkultúrájának összeegyeztethető és magába olvasztható elemei iránt. Ezzel magyarázható a különböző népdalkultúrák egymást kölcsönösen megtermékenyítő hatása és a földrajzi egységeket felölelő, bizonyos alapvető, közös elemekkel rendelkező népzenei dialektusok kirajzolódásának lassú folyamata.

Az, aki valóban egy nemzeti közösség feltételei közt él, nevelkedik, tulajdonképp nem szorul rá „eltanulni“ zenei anyanyelvét: vele nő fel, érzelmi világának, fejlődésének természetes tartozéka. Csak annak, aki a társadalmi-gazdasági keret feltételein kívül nevelkedik, lehet szüksége utólagos elsajátítására. Ez viszont csak akkor válhat gyümölcsözővé, ha a közösségi keretektől történő kirekedés nem nyúlt túlságosan hosszúúra. A közös érzésvilágot kialakító sorsközösségtől való tartós, több nemzedékre terjedő elszigetelődés után a cél elérhetősége kérdéses marad. *A mi hazai körülményeink között zenei nevelésünk e feladata ma nemcsak megvalósítható, de mint elsődleges célkitűzés elengedhetetlenül szükség-szerű.*

Mindezek tükrében magától vetődik fel jogos és indokolt kérdésünk: vajon mai, demokratikus, a szocialista nevelés követelményei irányította iskoláink a valóságban kellő mértékben érvényesítik-e a felismerés jelentőségét a gyermekek, az ifjúság nevelésében? Kellő mértékben élünk-e a zenei anyanyelv adta, kulturális, társadalmi, politikai szempontból egyaránt felkínálkozó lehetőségekkel?

A válasz, sajnos, korántsem megnyugtató. Ebben a kérdésben, amelyet e sorok írója közel huszonöt évvel ezelőtt fejtett ki részletesen a bukaresti *Flacăra* című hetilap hasábjain megjelent cikkében, nevelési munkánknak az óvodától a főiskoláig olyan jelentős, jóvátételszerű törlesztései esedékesek, amelyek részletes tárgyalására bizonyára a *Korunk* e számában mások kitérnek majd.

A zenei anyanyelv elsajátítása kétségtelenül elsődleges, de távolról sem kizárólagos követelménye sokoldalúságra törekvő zenei nevelésünknek. Igyekez-nünk kell kiegészíteni ezt más népek, elsősorban a testvéri román nép annyi vonatkozásában rokon zenei anyanyelvének megismerésével, a közeli és térben-időben egyaránt távolabbi zenekultúrák kifejezési módjának, érzelmvilágának el-sajátításával, ifjúságunk tudatvilágának, érzelmi kultúrájának kiteljesítéséért. Az egymástól különbözők a zenei nevelésben is kiegészítik, nem pedig kizárják egy-mást. Emberré nevelésünk csak így válhat teljessé, a szocialista kultúra célki-tűzéseivel azonosá zenei vonatkozásban is.

A zenei nevelésben tehát az anyanyelv elsajátítása előfeltétele, kiinduló-pontja csupán egy kiteljesedésre váró művelődési folyamatnak. A birtokba vett anyanyelv elemeinek segítségével be kell vezetnünk a gyermeket a műzene birodalmába. Ez az átmenet csak akkor válhat valóban gyümölcsözővé és természet-szerűleg zökkenésmentessé, ha elsősorban a saját zenei anyanyelvének szelle-mében fogant műzene világával ismertetjük őt meg. Ez ma már — hála Kodály

és Bartók korszakalkotó munkásságának — teljes mértékben lehetővé vált. Kodály történelmi jelentőségű tette — amely nemcsak a magyar, de a többi kelet-európai zenekultúra számára is egyaránt utat mutat —, a modális, valójában lineáris-melodikus népdalvilág és a reneszánsz (hasonló stílári elemeket tartalmazó kórusművészete szellemének és polifon-technikájának) revelációként ható, pompás ötvözte biztosítja számunkra ennek az alapvető feladatnak a teljesítését. Az *a capella* gyermekkarra írt népdalfeldolgozásai olyan alapot nyújtanak erre a célra, amely valóban egyedülálló, teljes értékű tényezője a legigényesebb műzenei nevelésnek. A tömegek zenei nevelésének eszköze tehát az ének, a kóruskultúra marad.

Kettős feladattal állunk szemben: a gyermeknek el kell sajátítania a zenei írás-olvasás alapelemeit, hogy azután bevezethessük a polifon éneklés, a műzene megközelítésének titkaiba. A zenei analfabetizmus felszámolása, a polifon hallás és gondolkodás fejlesztése a műzenei műveltség kulcsa, szükségszerű előfeltétele.

A polifónia, a többszólamúság kezdete egybeesik a műzene „születésének“ történelmi jelentőségű órájával. Kezdetleges formái a csoportos együtténeklés keretei között jöttek létre, tehát ott és akkor, ahol és amikor többen egyszerre énekeltek. Nyilvánvaló tehát: a polifónia gyökereiben kollektív zenei jelenség, a csoportnéneklés eredménye. Később, amikor egyéni alkotásként jelentkezik a kultikus zenében, akkor is csoport számára íródott, társadalmi funkciót tölt be. A többszólamú éneklés nemcsak egy fejlettebb, igényesebb zenei kifejezés lehetőségeit tárja fel, de egyben a közösségi érzés és fegyelem fejlesztésének művészi eszköze is. Megismétlem azt, amit oly gyakran hangoztattam tanárjelölt diákjaim előtt, őszinte meggyőződéssel, de sajnós, oly csekély gyakorlati eredménnyel: egy kellően felkészült, jó ízlésű, hivatását betöltő tanítónak vagy zenetanárnak a legeldugottabb, isten háta mögötti falucskában vagy tanyán is sikerülhet a jól kiválasztott, két-három szólamú népdalfeldolgozások segítségével egy európai színvonalú zenekultúra egészséges alapjait leraknia a szépre szomjazó, hálás gyermek lelkében. Magasztos — és teljes mértékben megvalósítható — feladata zenei művelődésünknek! A magyar polifon népdalfeldolgozásokat természetesen ki kell utóbb egészítenünk a szomszédos népek, valamint az európai zenekultúra nagy énekes korszakainak jelentős és jellemző kórusalkotásaival. Ez zeneművelődésünk rég esedékes nagykorúsításának egyetlen járható útja. Érthető tehát az a döbbenettel vegyes érzés, amellyel egy jelentős erdélyi pedagógiai líceumban működő, öntudatos és ambiciózus volt diákom beszámolóját hallgattam a jövő óvónőit és tanítóit előkészítő intézet vezetőjének a zenei művelődés alapvető feladatait semmibe vevő magatartásáról, amellyel például a reneszánsz madrigálok betanítását „akadémizmus“-nak (?), a Kodály-népdalfeldolgozásokat pedig, amelyeket világszerte a legelismertőbb tiszteletadással tartanak számon, elképesztő módon „narodnyicizmus“-nak minősítve, egyszerűen — és mondjuk ki: bűnös módon — eltiltotta. Nem volna-e ideje ezt a hivatása „magaslatán“ inkább sántikáló, mint álló „szellemi irányítást“ véglegesen és erélyesen felszámolni, zeneművelődésünk jobb jövője érdekében? Sajnos, ez a zenei nevelést többnyire csak alkalmi dalok betanítására, különböző iskolai ünnepek függvényének szerepére korlátozó, sekélyes szemlélet távolról sem elszigetelt jelenség iskoláink életében. A zeneművelődés méltóbb jövőjéért harcoló felvilágosult tanári gárdánk távolról sem részesül a szükséges támogatásban nehéz munkája elvégzésében. S nem csoda, ha demoralizálódik s lemondani kényszerül hivatása teljesítéséről. Ezzel távolról sem szándéksom igazolni a tömegesen „dezertáló“ zenetanárok elkeserítő magatartását, csak a hivatásukat betölteni nem tudó iskolaigazgatók káros, provinciális szellemű állásfoglalására akarom felhívni az illetékesek figyelmét. Nem tudatosodott — úgy látszik — eléggé

pedagógusaink körében a zenei, általában az esztétikai nevelés emberalakító és -nemesítő szerepe. Legtöbbjük véleménye szerint a zeneoktatásnak kizárólag indulók, pionírdalok betanítására kell korlátozódnia. A kommunista nevelés célkitűzéseit félreismerő, valójában diszkreditáló, lényege elferdítéséből fakadó súlyos pedagógus-eretnység! Az új embertípusnak sokoldalúan műveltek, kiteljesedettnek kell lennie. Az érzelmi kultúra ápolásának figyelmen kívül hagyása az érzelmi (műszaki, filozófiai, gazdasági) kultúra „egyeduralma” javára nemcsak hogy egyoldalú embertípust, hanem végeredményben érzelmi és következképpen erkölcsi eltompulást, a szocialista embertípustól való eltávolodást, s amint láttuk, a többi művelődési jelenséggel szemben is csökkent érdeklődést eredményez. Az esztétikai nevelés, az érzelmi kultúra tehát szükségszerűen integrálódik az általános nevelés és művelődés folyamatába. Zenei nevelés nélkül pedig nem ébreszthetjük fel a zenei szép iránti szükségérzetet. Újra és újra Marxot kell idéznünk, hogy a túlbuzgókat és értetleneket jobb belátásra készítsük: „Az ember zenei érzékét csak a zene ébresztheti fel, s a botfűl számára a legszebb zene is értelmetlen” — ami akkor is teljes értékű igazság lenne, ha történetesen nem Marx írta volna csaknem 130 évvel ezelőtt.

A pionírdal repertoárjának fogalmát egyre *jobban ki kell tágítanunk*. Tegyük a pionírok dalaivá értékes, lendületes, hazafias dalainkon kívül népdalaink legszebbjeit, az angol prereneszánsz elévülhetetlen frissességével és varázsával immár több mint hatszáz éve gyönyörködtető *Nyár-kánonját*, Marenzio könnyen énekelhető, nemes szépségű *Madrigáljait* s *Villaneláit*, Bach stilizált táncfűzereit, Mozart kis kórusműveit, derűt, életörömet árasztó szonátaát is, minden megközelíthető szépet, amit a művészet több évszázados fejlődése a gyermeki lélek humanista szellemű gazdagítására nyújthat. Mindaz, ami ezt a célt szolgálja, ugyanakkor a kommunista nevelés eszköze is. Képtelenség tehát éket verni a humánus és a politikum közé. A kettő elválaszthatatlanul egygyéorr a kommunista nevelés szolgálatában. S ne tévesszen meg senkít sem a művek megítélésében egy-egy ügyeskedő cím, sem pedig lapos közhelyeket ismételtető, költőtlen versikék tömkelege. A rossz zenét semmilyen címmel és semmilyen szöveggel sem lehet jóvá tenni. És tegyük hozzá, senkinek sem használni! Egy költői értékű, művészi eszközökkel megzenésített, tájaink szépségét zengő pasztell például több szolgálatot tehet a hazafias nevelésnek, mint egy dilettáns munkára valló, selejtes minőségű induló.

Az iskolai zeneoktatásnak tehát a zenei szép felismerésére, az éneklés örömeire kell összpontosítania minden energiáját, szerepe, funkciója pedig elsődlegesen esztétikai kell hogy legyen. Ez távolról sem jelent l'art pour l'art-t, öncélúságot. A zenei szép iránti fogékonyság és érzékenység tudatos kimunkálása, én-értékünknek a művészi, a zenei széppel való gazdagítása — ismételjük — Palestrinától és Bach-tól, Mozarton és Beethovenen keresztül máig szerves, elsikkaszthatatlan része a kommunista, tehát a politikai nevelésnek. Az esztétikum, amely gyarapítja, nemesíti a gyermeket, rajongásában, emberségében erőt és hitet ad egy igazságosabb és humánusabb szellemű társadalom kialakításáért folyó harcban, több megértésre és ragaszkodásra tanítja embertársai iránt, hozzásegíti az emberiség művészi tárházát gazdagító többi nemzet megbecsüléséhez, szeretetéhez, végeredményben tehát elengedhetetlen tartozéka az internacionalista szellemű politikai nevelésnek.

Iskolapolitikánk — igen helyesen — általános irányelvként tűzi maga elé a korszerűséghez való alkalmazkodás szükségességét, ami egyet jelent lépést tartani, a mával, a jó értelemben vett újjal. A művészi oktatás sem lehet kivétel, és nem rekedhet meg a múltban, hátat fordítva a jelennek, a valóságnak. Mi más jelenthet ez a zenében, mint ráérezni korunk kifejezésre váró alaphangulataira.

törekvéseire? Vajon alkalmas eszköz, kiindulópont erre a célra zenei anyanyelvünk a maga potenciális érzelmi töltésével? A kipusztulóban levő társadalmi-gazdasági keretek szülte művészi nyelv kifejezőeszközei megalapozhatják-e a má, a XX. századot tükrözni hivatott művészetet? Nem képtelenség, nem paradoxon ez? És voltaképp meghatározhatók-e korunk „alaphangulatai“, törekvései? S vajon vannak-e egységes stílusjegyei, sőt, egységes fogalmat jelent-e a XX. század? Súlyos, rendkívül súlyos kérdéskomplexum, amely túllépi, valósággal szétrepesztí nemcsak a cikk kereteit, de a szerkesztőség és a cikkíró intenciót is. Távorról sem szándékunk e döntő kérdésláncolat kimerítő megválaszolása, egyszerűen csak ama meggyőződésünknek akarunk röviden kifejezést adni, hogy minden kuszasága ellenére lehetséges — tájékoztató céllal — felvázolni az e kérdéskomplexum sűrűjéből kivetett ösvényeket.

Századunk zenéje távorról sem egységes, sőt jóval kiélezettebb és ellentmondóbb, egymást tagadó irányzatokat foglal magában, mint például a reneszánsz, a barokk vagy a romantika, amelyek szintén a történelmi távlat minden általánosító, leegyszerűsítő tendenciája ellenére is többretegűek, ellentmondásosak voltak. A XX. század zenéje a megelőző korszakokénál zsúfoltabb, és egymást döbbenetes gyorsasággal felváltó irányzatok folyamatában alakul. Nélkülük korunk zenéje is, amely árnyalataiban, anyagában és rajzában sokszínű mozaik benyomását kelti, bizonyára töredékes, hézagos maradna. E roppant, a zeneművészet történetében eddig valóban páratlan ellentétek — olykor a zene területén kívül tévelygő kísérletezések, amelyek egy súlyos erkölcsi válságba jutott kor művészi vetületei — egységbe valóban nem foglalható korszaka több szakaszra oszlik, amelyeknek elhatároló jelzőkövei a francia impresszionizmus, a kelet-európai és az európai kívüli népzeneből fakadt új népiesség, a Schönberg alapította bécsi iskola és a post-webernianizmus számos, olykor a zenei nihilizmusba torkolló törekvései. E szakaszokon belül is jelentős ellentétek, stíluskülönbségek fedezhetők fel. Századunknak talán általános jellemvonása az örökös, nyugtalan keresés, kísérletezés, a kifejezési eszközök túlzásfűlése, sőt öncélú fetiszizálása, valamint szenvedélyes és intoleráns egymást tagadása, kizárólagosságra való törekvése, s a felvázolt, beláthatatlan távlatokat és ellentéteket összefoglalni hivatott nagy szintézisek egyre érezhetőbben jelentkező sürgetése.

Századunk első felének tartalmában és stíluslemeiben egyaránt legjelentősebb irányzatai, világnézeti kétségtelenül legkiengesztelhetlenebb ellentéteket nyújtó ellenpólusai: a kollektív zenei élményvilágból fakadó kelet-európai új népzenei reneszánsz és a bécsi új iskola hiperindividuális, minden közösségi élményt elvető, expresszionista dodekafóniája. Az előbbi az egészséges életigenlés, az utóbbi a szorongás, a kétségbeesés és a reménytelen kiúttalanság zenei megnyilatkozása. Mindkettő természetesen történelmi előzményekkel rendelkezik. Kelet-Európa új műzenéjét, amelynek legjelentősebb képviselői Kodály, Janáček, Enescu, Bartók és Sztravinszkij, a múlt század romantikáját felrisszító, új színekkel gazdagító Glinka, Chopin, Liszt és Muszorgszkij készítik elő, a dodekafónia gyökerei pedig — amelyről (annak ellenére, hogy egyesek mint „abszurd, mesterkelt“ egyéni „kiagyaslásról“ szólnak). Eimert joggal állapítja meg, hogy „a muzsika legújabb fejlődéstörténetéből mint a hangzóanyag újraelrendezésének legkövetkezetesebb kísérlete emelkedik ki“ — szintén az európai zenei múlt bizonyos több évszázados tendenciáihoz nyúlnak vissza, mint ahogy e sorok írójának az elmúlt évtized során megjelent szaktanulmányai is igazolni próbálták. Gesualdo halálsejtelemtől borzongó, századokon keresztül döbbenet értetlenséggel fogadott kései madrigáljai, Bach Passióinak tragikus drámaiságtól izzó hangvétele és a kései Wagner készítik elő

Schönberg fellépését, aki a világháború, a példátlan fasiszta barbarizmus és a fenyegető atompusztulás lidércnyomásos, bénító és elembertelenítő századában a szenvedő, szorongó ember sikolyát hallatja, anélkül azonban, hogy a kibontakozást, a válságból kivezető utat sejteni hagyná. Adorno, korunk legjelentősebb zenefilozófusa ezt a zenei univerzumot, ezt a passzív tiltakozást tekintí korunk leghitelesebb hangjának, kifejezőjének. Kétségtelen, hogy korunk tragikusan anti-humanista fenyegetettségét ez a zene szólatatja meg a legmegrázóbban és a leghitelesebben. A dodekafónia tehát a szorongás, az elidegenedés, a kínzó, pusztító magány zenei nyelvezete. Az elszenvedett és a még rájuk leselkedő megpróbáltatások ellenére az emberiség becsületes százmilliói élni, dolgozni akarnak. Visszakövetelik elrabolt reményeiket, örömeiket. Adorno, egykori felismerésének lázában ezt figyelmen kívül hagyva, megtagadott minden olyan zenei áramlatot, amely ennek a másik, egyre türelmetlenebbül fellépő követelésnek hangot adva, érthetően, sőt *szükségszerűen* kapcsolatot tartott fenn a tömegekkel, a népzenevel, beleértve Bartók művészetét is. Súlyos, végzetesen zsákutcába vezető tévedés. Ma már ez világos Adorno tisztelői számára is. Ezen óriási ellentéteket áthidaló összefoglalás lesz majd kétségtelenül századunk zenéjének legnagyobb feladata, korszakalkotó tette. Nem a gondtalanul tilinkózó, idillikus folklorizmust kell szembeállítanunk a dodekafóniával, sem a sematikus leegyszerűsítést a túlfinomult individualizmussal, hanem e két, gyökereiben ellentmondó világnézeti felfogást az életről, korunk súlyos válságáról, az élet visszaköveteléséért végsőkig feszített energiával folytatott harcot a passzív, magába roskadt megadással.

Ezt a szerepet, a kiüttalan reménytelenséggel való hősie szembenállást Bartók vállalta és teljesítette, az a Bartók, aki nemcsak a kelet-európai népek lelkiiségének összetartozását hirdető új korszellem legkimagaslóbb képviselője, hanem korunk felgyülemlett, nagy ellentmondásait áthidaló szintézis történelmi jelentőségű megteremtője is. Bartók művészete a közösségi élményvilág és a legdifferenciáltabb egyéni mondanivaló és technika eszközeinek egyedülálló ötvözete. Nem a „folklorista“ Bartókról szólnunk, hanem a poklot-járt Bartókról, aki magába fogadta Kelet-Európa népzenejének elevenen ható, életerőtől duzzadó energiáit, és azonosulva századunk első felének minden tragikus megpróbáltatásával, kiemelkedő példát nyújtott életével, tetteivel egyaránt. Adyval együtt népe humánusmának exponense, „állandósult vétője“ volt a háborúval, az embertelenséggel szemben — írja róla Fábry Zoltán. „Meggyógyítani a jelent, ez az egyetlen, ami fontos“ — vallotta Bartók szóban és zenében. Visszaadni a szabadságba, az emberbe vetett hitet, a meggyalázott emberi méltóságot, amely nélkül képtelenség és értelmetlen élni.

Az emberiség sorsát egyre jobban elsötétítő harmincas évek során került bemutatásra a tőle magyarra fordított román kolindaszövegre írt *Cantata Profana*, amelyet újrarahallgatva, hadd idézzem megint Fábry szavait: „Ki nem hallja itt a beszenyezett emberiség tisztaságvágyát, poshadtt állóvizektől való undorodását, a szarvasok kérlelhetetlen forrás-szenvedélyét: a tisztaság, a szabadság szigorú enekét? »Csak tiszta forrásból...“

Az eltiprással fenyegetett, de minden szörnyű, szégyenletes elembertelenedés és megpróbáltatás felett győzedelmeskedő Humánus és Szabadság credója és mementója is egyben Bartók e műve, századunk legegyetemesebb, meggyalázott ideáljának himnikus magasságba emelkedő kioltthatatlan hitvallása, parancsa.

Létrejöhetett volna-e ez a mű zenei anyanyelvünk, a Duna menti népi kultúrák egymásra ható és egymást megtermékenyítő szelleme, korunk művészi technikájának leszűrt eredményei nélkül?