

dr. Ujfalussy József

Magyar Tudományos Akadémia	
Érkezett: 1961. III. 13. n.	
Iktató szám: 10258/7.	
Mell: db	
E. i:	

A VALÓSÁG TÜKRÖZÉSÉNEK NÉHÁNY PROBLÉMÁJA  
A ZENEMŰVÉSZETBEN

Vázlat a zene művészi jelentésének logikájához  
anélkül, hogy számot vetnénk a világban szerte meg-  
mutatkozó zeneesztétikai törekvésekkel és jelenségek-  
kel, a nagymultu polgári zeneesztétika súlyos válsá-  
gával, valamint az önmagát felkészítő esztétikai ag-  
noszticizmusra válaszul megmutatkozó haladó álláspen-  
tekkel, köztük elsősorban a marxista zeneesztétikai  
kutatások eddigi eredményeivel, természetesen lehetet-  
len. Ezek az esztétikai problémák a zeneélet mindennap-  
jaiban vivják harcukat, hatásuk nemcsak szakmai viték-  
ben, a zeneszerzői munka belső konfliktusain mutatko-  
zik meg, hanem eleven a közönség között is, ezer rej-  
tett csatornán át felcsúszdik a köztudatba, és öntu-  
datlanul jó vagy rossz irányból határozza meg a közön-  
ség magatartását. Budapest, 1961. különösen a zene

## I.

Bevezetés

Zeneesztétikai kérdésekhez nyulni napjainkban anélkül, hogy számot vetnénk a világban szerte megmutatkozó zeneesztétikai törekvésekkel és jelenségekkel, a nagymultu polgári zeneesztétika súlyos válságával, valamint az önmagát felemésztő esztétikai agnoszticizmusra válaszul megmutatkozó haladó állásponatokkal, köztük elsősorban a marxista zeneesztétikai kutatások eddigi eredményeivel, természetesen lehetetlen. Ezek az esztétikai frontok a zeneélet mindennapjaiban vivják harcukat, hatásuk nemcsak szakmai vitákban, a zeneszerzői munka belső konfliktusain mutatkozik meg, hanem eleven a közönség között is, ezer rejtett csatornán át felszivódik a köztudatba, és öntudatlanul jó vagy rossz irányból határozza meg a közönség magatartását a zenehallgatásban, különösen a zene

XX. századi fejlődésének megítélésében. Az itt következő dolgozat terjedelme és témaköre egyaránt szűkebb annál, semhogy nagy terjedelmű és nagyigényű történeti bevezetéssel kezdhesse pályafutását. De arról mégsem mondhat le, hogy dióhéjba süritett történeti helyzetkép alapján indokolja meg témaválasztását és próbáljon állást foglalni a kavgó vitában.

A haladó polgári filozófia zeneesztétikája: az affektuselmélet volt a polgári zenemagyarázatnak az az utolsó állomása, amely még egységbe tudta foglalni a zeneesztétika objektív és szubjektív meghatározóit. A zenét ugyan affektusok kifejezésének tekintette, de ezek az affektusok számára nem individuálisan szubjektív tartalmakat, hanem közös emberi megnyilvánulásokat jelentettek. A zenét ilyen módon nem a zeneszerző szubjektív, egyéni érzései kifejezőjeként értelmezte, hanem az emberre általában jellemző, objektív és közölhető affektusok zenei megfogalmazásaként és szinte nyelvien egyértelmű közlésmódjaként. Ez az objektivitás és közölhetőség volt egyben a biztosítéka arra is, hogy az így közölt és jellemeket meghatározó affektusok objektív törvényszerűséggel keltik fel a zene hallgatójában is a közölt érzést.

A zeneesztétika ilyen elvi egysége egyuttal a zenéről alkotott közfelfogás társadalmi egységét is jelentette. A korszak filozófiai igényü zenemagyarázata - mint filozófusainak és zenészeinek számos nyilatkozatából kitűnik - egy véleményen volt a gyakorló zenész esztétikai meggyőződésével. A filozófus maga is otthonos volt a zenei gyakorlatban: ezt tanúsítja Rousseau zeneszerzői tevékenysége. A gyakorló muzsikus pedig elméleti és gyakorlati tanácsait is esztétikai igénnyel foglalta írásba. A számos példa közül elég lesz Mattheson és Quantz nevét megemlíteni. Ennek a véleményegységnek az alapja egy a zene iránt nagyon elevenen és értő módon érdeklődő közvélemény volt, amely ebben a termékeny társadalmi pillanatban különös módon kapcsolta össze a feudális világi és egyházi, valamint a polgári közületi és egyéni művészetpártolókat. A zenehallgatás és igen gyakran az avatott zenélés napi gyakorlata tette számukra lehetővé, hogy a zeneszerzővel való közvetlen személyi érintkezésben nyilvánítsák véleményüket és igényeiket a zenei alkotásról. Ez a vélemény és ezek az igények pedig már a XVIII. század második felében számos királyi udvarban és feudális főúri rezidencián is a haladó polgári zeneesztétika felfogását tükrözték.

Hogy ennek az elvi és társadalmi egységnek a napjainkig tartó felbomlását nyomon követhessük, világosan kell látnunk, hogy a magát kifejtő kapitalizmus társadalmi körülményei között Marx ismételt megállapítása a termelt áru elfétisizálódásáról a művészi - esetünkben a zenei - alkotásra éppugy érvényes, mint a gazdasági kategóriákra: az árura, a pénzre. Világosság és egyértelműség kedvéért idézzük Marx klasszikus megfogalmazását a társadalmilag termelt áru eldologiasodásáról: "Az áruforma titokzatos volta tehát egyszerűen az, hogy az emberek számára munkájuk társadalmi jellegét úgy tükrözi vissza, mint maguknak a munkatermékeknek tárgyi jellegét, mint ezeknek a dolgoknak társadalmi természetes tulajdonságait és ezért a termelők társadalmi viszonyát a társadalom összmunkájához mint tárgyak rajtuk kívül álló tulajdonságát. E quid pro quo /felcserélés/ által lesz a munkatermékekből áru, érzéki és mégis érzékfölötti vagy társadalmi dolog. Így egy dolog fényhatása a látóidegre nem úgy jelentkezik, mint a látóideg szubjektív izgalma, hanem magának a dolognak tárgyi formája a szemén kívül. De a látásnál tényleg fény vetődik egy dologról, a külső tárgyról egy másik dologra, a szemre. Fizikai viszony ez fi-

zikai dolgok között. Ezzel szemben a munkatermékek árualakjának és értékviszonyának, amelyben ez kifejeződik, semmi köze az áru fizikai természetéhez és az abból eredő dologi viszonyokhoz. Csak az emberek meghatározott társadalmi viszonya az, ami itt számunkra dolgok viszonyának fantasztikus alakját ölti magára. Ahhoz tehát, hogy valami hasonlót találjunk, a vallásos világ közös tájai felé kell fordulnunk. Itt az emberi fej termékei saját élettel felruházott, egymással és az emberekkel viszonyban álló önálló alakoknak tűnnek fel. Az áruvilágban ugyanígy vagyunk az emberi kéz termékével. Ezt nevezem fétisizmusnak, amely a munkatermékekhez hozzátapad, mihelyt árukként termelik őket, s így az árutermeléstől elválaszthatatlan." <sup>1/</sup>

Ha szemügyre vesszük a zeneszerző helyzetét a kapitalista társadalomban, azt a fordulatot, amely a zeneszerzőt kiszabadítja a feudális szokások közvetlen munkavállalói kötöttségéből és olyan "szabad vállalkozóvá" teszi, aki műveit maga is "piacra" termeli, nem lesz nehéz felismerni az így termelt művészi "áru" hasonló eldologiasodását. A társadalmi igény ettől kezdve a zeneszerzővel szemben sem közvetlen munkavállalásból folyó személyi viszony útján jelentkezik,

---

<sup>1/</sup> Marx: A tőke, I. Magyarul: Budapest, 1949, Szikra.  
- 82-83.l.

mint a feudális, vagy municipiális alkalmazásban álló zeneszerző esetében, hanem közvetett, gazdasági formában. Hogy hogyan, azt Lenin világosan kifejtette.<sup>2/</sup> Ez az új helyzet azt az illúziót szerzi a zeneszerzőnek, hogy szabadon, kötetlenül és csak saját ihletére hallgatva hozza létre alkotásait.

Ennek megfelelően változik meg a zenében kifejezett érzelmek jelentése is. A romantikus zeneesztétika az érzelmek jelentését az objektív közösségi értelmezés felől a szubjektív individualista irányába tereli és misztifikálja. Ez a tendencia már E.T.A. Hoffmann írásaiban nyilvánvaló. Ebben a megvilágításban maga az alkotó művész sem a társadalom tagja többé, hanem természeti jelenség, természeti csoda. Innen a "zseni" kultusza és vallásos tisztelete. Amint azonban az érzelmelek jelentése elveszti eredeti objektív, társadalmi-eszmei tartalmát, ellenmondásba kerül a polgári korszak legnagyobb alkotásaival, legközvetlenebbül éppen Beethoven műveivel. Edward Hanslick híres esztétikai írásában<sup>3/</sup> a múlt század derekán érkezettnek látta

---

<sup>2/</sup> Lenin: Pártszervezet és pártirodalom. Magyarul: Lenin az irodalomról, Budapest 1949, Szikra. - 9-15.1.

<sup>3/</sup> Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Leipzig, 1854, Barth.

az időt, hogy a "Gefühlsästhetik" illuzióját szétszaggassa, s kijelentse: a közkeletű szóhasználatban megjelölt különböző "érzelmelek" a zene magyarázatában üres fantomoknak bizonyulnak. Miután pedig a zenében ezen kívül más tartalmat éppen nem kereshetünk, legjobb tudomásul venni, hogy a zene tiszta formák játéka, amely önmagán kívül semmi egyebet nem jelent.

Hanslick valójában azt az ellenmondást tette nyílttá, amely már az affektustan mélyén ott lapangott, s természetes következménye volt az affektusesztétika filozófiai korlátozottságának. Az affektusok mechanikus-metafizikus értelmezéséből következett, hogy a zene egyszerre veszítse el magyarázó elvét mint üressé és tartalmatlanná abszolutizált egyéni érzések kifejezője és mint a természettudományos mechanizmussal megkonstruált valóság ábrázolása. Az affektustan tartalmát és értelmét a maga korában a zenével homogén módra élő társadalom gyakorlata adta meg, elvi hibáit is ez korigálta és fogadtatta el. Az új társadalmi helyzetben azonban éppen ez a gyakorlat bomlott fel, s a zene a filozófiai magyarázattól is, a társadalmi közvéleménytől és gyakorlattól is elkülönült.

A zene társadalmi körülzáródásával, elszigetelődésével együtt szorult ki esztétikai magyarázatá-



ből is a társadalmiság elve. A társadalminak természetivé merevedése, fétiszizálódása lépten-nyomon kiütközött a művészeti gyakorlatból és esztétikai reflexióból egyaránt. A társadalmi törvények befolyásolhatatlan természeti erőkként látszottak meghatározni az ember sorsát, s a fatalizmus rezignációjába kényszerítettek Wagner isteneit és Maeterlinck színpadának árnyalakjait egyaránt. A romantikus antikapitalizmus-konstruálta ellentét a társadalom és természet, a város és a falu, a civilizáció és a "romlatlan természeti" állapot között, közrejátszott a népzene újbóli felfedezésében. Debussy éppugy a természetest vélte felfedezni az 1889-es világkiállítás távoli népeinek egzotikus muzsikájában, mint ahogy Bartók írásaiban is vissza-visszatér zenéje népzenei fogantatásának olyan indokolása, hogy a népzene az természeti jelenség.

A szubjektum és objektum korábbi társadalmi-filozófiai egységének meghasadása a tételes zeneesztétikai kutatásoknak is kettős utat szabott, azonos lényeg kettős megnyilvánulásaként. Az egyik ágon haladt és halad napjainkig az individualista pszichológiai magyarázatok kísérletsora. Ez az ut Schopenhauer voluntarizmusától és a francia kritikai realizmus, majd naturalizmus fiziológiai determinizmusától egye-

nes uton vezetett a freudizmus mélylélektani egyoldaluságához. A polgári világ esztétái, sőt muzsikusai és közönsége körében is még számos hívére találunk.

A másik ut a természettudományos pozitivisták kísérletek útja volt, amely a fizikai hangtan jelenségeivel /Helmholtz/, illetőleg az elsődleges hangzásélmények fiziológiájával és pszichológiájával /Stumpf/ közvetlenül akarta megvilágítani a legnagyobb zeneművek bonyolult társadalmi organizmusát. A törekvés teljesen indokoltnak látszik egy olyan felfogás szemszögéből, amely a zeneműben már nem társadalmi viszonyok összességét, hanem természeti objektumot szemlél. Mivel azonban ez a meggyőződés illuzió, a rája alapított magyarázat sem lehetett eredményes.

Hanslick a kanti felfogás kétértelműségét tette formai oldalról egyértelművé. Kant zeneesztétikája sok szállal kapcsolódik az affektus-tanhoz, de apriorisztikus kriticismusa - ha nem is tagadja kerekén - mindenesetre a megismerhetőség és az esztétikai vizsgálat határain kívül rekeszti azokat a tartalmi mozzanatokot, amelyekkel az affektus-elmélet szemléleti materialista képviselői közvetlen és maguktól értődő bizonyosságként számoltak. Hanslick ezt a tartalmi oldalt egyszerűen nem lévőnek deklarálta, s ezzel

a zenei alkotás magyarázatát a pusztán technikai kategóriák, a természettudományos pontosságra természettudományos módszerekkel törekvő technikai-formai elemzés kizárólagos hatáskörébe utalta. Ez az álláspontja nagyon hálás követőket toborzott számára elsősorban a zene szakmai művelői körében. Ezek - kiszakadva az eleven társadalmi érintkezés esztétikai tudatosságából - mindinkább a mesterség egyoldalú, szűken technikai gyakorlatából látták a zenét, s számukra az ilyen módon fétissé váló zenei alkotás valóban nem jelentett és nem is jelent egyebet, mint hangok öntörvényű kombinációit. Minden olyan eszmét, az objektív társadalmi valóság minden olyan tényezőjét, amely ezen túl van, "zenén kívüli"-nek tekintenek és látókörükből kirekesztenek, elfeledve, hogy nem a társadalom zenén kívüli, hanem a zene társadalmon belüli kategória, még ha egy meghatározott társadalmi szituáció látszólag el is szigeteli a társadalomtól. Így a megelőző kor elvesztett társadalmi-esztétikai tudatát egy sajátos társadalomfelettség illúziója pótolja, a szakmai gőg forrásaként.

Innen nézve a zenei alkotás is csak mesterségbeli felkészültség, technikai ügyesség és rátermettség dolga. A legújabb felfogás szerint már nem is művé-

szet, hanem tudomány. Következetességét nem lehet elvitatni: ha igaz az, hogy a zenemű természeti objektum, akkor a zeneszerzést is joggal tekinthetjük tudománynak.<sup>4/</sup> - Ez a nézet - különösen mintegy fél évszázaddal ezelőtt - gazdaggá tette a zenei elemzés, a fenomenológiai analízis tudományát, és különösen német tudósok életműveként tekintélyes és fontos zenetudományos irodalmat hozott létre. Közülük mint legismertebbek, Hugo Riemannak a nevét említjük meg. A fizikai hangtan, a zeneelméleti analitika és a pozitivista módon adatgyűjtő zenetörténetírás nagy haszonnal is járó fellendülésének azonban a zeneesztétika sorvadása lett az ára. Maga Riemann - számos kitűnő részletmegállapítása ellenére - esztétikai összefoglalásában<sup>5/</sup> nem tud hidat verni Schopenhauer alapján álló filozófiai felfogása és zenetudományi eredményei között, s a könyv utolsó mondataiban arra az eredményre jut, hogy a zene ne akarjon mást elénk állítani, mint azt, ami önmagában /"was sie durch und an sich ist"/.

4/ A fétiszizálódás egyik érdekes és jellemző jegye az improvizatív elemek elhalása a zenei alkotó és interpretáló gyakorlatban. A zeneszerző mindinkább arra törekszik, hogy művét teljesen egyértelmű és minden részletében örök időkre rögzített formában írja elő, minden előadói önkényt eleve kizárjon a mű előadásából. Az előadói gyakorlat ilyen szentségként kezeli az alkotást, és a megszólaltatás módját igyekszik mennél "objektivebbé" tenni, mennél inkább megóvni az egyéni, szubjektív hozzáátételtől, mondhatnók: az eleven és átélt tolmácsolástól.

5/ Hugo Riemann: Die Elemente der musikalischen Aesthetik. Berlin-Stuttgart 1900, Spemann.

A ma élő zeneszerzők legjobbjai is szívesen osztják ezt a véleményt. Stravinszkij alaposan kifejti ebbeli nézeteit önéletrajzi és esztétikai írásaiban, nyilatkozataiban. Hindemith nemrégiben látta éppen szükségét, hogy újból porrá zuzza a szegény "Gefühlsästhetik"-et, bizonygatva, hogy a zeneszerző éppen nem valamilyen egyéni érzelmeit rögzíti zenéjében, hanem csak technikai megfontolások vezetnek a hangok ilyen vagy olyan kombinálásában.<sup>6/</sup> A fiatalabb generáció "objektív" zenéje, "kozmo-centrikus" álláspontja esetében felesleges a részletes bizonyítás. Legjobb dokumentuma ez a szakmai közfelfogás az esztétikai magyarázatok hitelevesztettségének.

Mivel pedig a hangversenylátogató közönség konzervatív része ma is a hagyományos "Gefühlsästhetik" romantikus alapján áll, szívesen veszi a közismert zeneművek poétikus-programmatikus, többnyire erősen dilettantisztikus interpretációját /s ezzel a maga részéről sokszor alátámasztja a szakma technikai-pozitívista elzárkózását/, kialakul a nyugati gyakorlatban a kettős esztétika álláspontja. Ezt képviseli Hindemith is említett cikkében. E szerint a zeneszerző ugyan, mint beavatott, jól tudja, hogy a zenében semmi "zenén kívüli", tehát valójában semmi tartalmi elem nincs a hangkombinációk pusztá jelenség-

<sup>6/</sup> Paul Hindemith: Musik ist keine Gefühlungskunst. Melos, 1960 Jan. 1-3.1.

<sup>7/</sup> André Coeuroy: Panorama de la Musique Contemporaine. Paris 2/1928. - 158-159.1.

világa mögött, beletörődik abba, hogy a be nem avatott, babonás közönség makacsul keres valamiféle tartalmat, valamiféle érzelmeket ebben a zenében, s csak ilyenek belemagyarázásával hajlandó elfogadni és élvezni a zeneművet. Ugy látszik, ez ellen nincs mit tenni - érezzük a sorok között.

Természetes, hogy az így tartalmától megfosztott zenei kombinatórika nem is pályázhat másféle hatásra, mint az egymást követő hangélmények közvetlen érzéki hatására. Ez az alapgondolata a század tizes éveiben divatos zenei naturalista irányzat, a bruitizmus esztétikájának. Lényegét az irányzat egyik ideológusa, az olasz Russolo alapján így fogalmazza meg André Coeuroy: "Le son pur est monotone; il ne suscite plus aucune émotion. Or le machinisme a créé un nombre immense de bruits, que l'on peut rendre musicaux... Il n'y a qu'une différence de quantité entre un son et un bruit. Il est donc possible d'enrichir l'orchestre avec des instruments construits de façon à donner le timbre d'un bruit." <sup>7/</sup> Ez a lényegében szenzualista-hedonista felfogás megfelel a freudizmus egyoldalúan fiziológiai indokolásu lélektani álláspontjának is, de jól összefér a tudósan matematikus-természettudományos dódeka-fóniával, a punktualizmussal és elektronizmussal is:

---

<sup>7/</sup> André Coeuroy: Panorama de la Musique Contemporaine. Paris 2/1928. - 158-159.1.

"sokk"-effektusaik a közvetlen idegizgalom érzéki kiváltását célozzák. De a közönség legnagyobb része is gyakorlatilag ennek az esztétikának az alapján áll, amikor a tánczenében a közvetlen érzéki mámort, a fizikai narkózt keresi.

A forradalmi polgárság tudósainak zeneesztétikai felfogásából a realiztikus alapgondolat természetesen arra haladt tovább, amerre a forradalmi gondolat európai továbbfejlődésének társadalmi útja is vezetett. Az orosz forradalmi demokraták éppugy harcoltak a maguk korának filozófiai-esztétikai idealizmusa ellen, mint ahogyan az eszmék hatósugarában dolgozó orosz írók, vándorkiállítás-rendező képzőművészek /peredvizsnyikok/ és a Glinka hagyatékát továbbfejlesztő ötök zeneszerző csoportja a klasszicista akadémizmus ellen.

A zenei realizmus esztétikája az olasz renaissance zenei vitairodalma óta szorosán összekapcsolta az emberi beszéd és az ének hanglejtését. A monódiából kibontakozó operaműfaj esztétikusai éppen a hanglejtés hiteles zenei megvalósításában, stilizálásában látták a zenei jellemábrázolás, a humánus zenei tartalom realitásának biztosítékát. A hanglejtésben pedig,

B/V.d.: Vincenzo Galilei: Dialogo della musica antica e moderna, 1581;  
 Jacopo Peri: Előszó az Euridice o. operához, 1600.  
 Példányait Magyarországi Idősi Szabócai Egyesület  
 Régi muzsika kertje, Budapest, 1957, Zeneműkiadó.  
 - 53-54.l.

beszéd és zene hanghordozásában egyaránt, az affektustartalom hallható kifejezését keresték.<sup>8/</sup>

Ezen az alapon épített tovább az affektustan XVII. és XVIII. századi esztétikája egyaránt, Diderotéig és Rousseau-ig. Innen vette át a gondolatmenetet a múlt század nagy orosz zeneszerzőinek esztétikai elmélete és gyakorlata, elsősorban Muszorgszkij zeneszerzői tevékenysége. Ő egész életét és működését tette fel az orosz beszéd érzés- és jellemábrázoló lejtésének zenébe fogalmazására. Az intonáció évszázadok során annyi változatos jelentésben használt fogalom ebben az időben, ebben a kulturális körben kapta meg azt a jelentését, amely a marxizmus-leninizmus alapján tovább kutató szovjet, cseh, lengyel, német és magyar zeneesztétikai irodalomban fejlődik ki a zeneesztétika egyik alapvető kategóriájává.

Borisz Vlagyimirovics Aszafjev gazdag zene-történeti és esztétikai munkásságának éppen az intonációs tan a vezérfonala. Terminológiájában az intonáció fogalma régebbi tartalmához mérten éppen marxista szinten tudatosított, konkrét társadalmi-történelmi jelentésével gazdagodott. Hadd érzékeltesse ennek jelentőségét két idézet Csajkovszkij Anyégin-jéről írott

<sup>8/</sup>V.ö.: Vincenzo Galilei: Dialogo della musica antica e moderna, 1581;

<sup>10/</sup>Aszafjev: Előszó az Euridice c. operához, 1600.- Szemelvényeiket magyarul idézi Szabolcsi Bence: Régi muzsika kertje, Budapest. <sup>2/</sup>1957, Zeneműkiadó. - 53-54.l.



tanulmányából: "Ilyen fejlődés-láncok figyelmes vizsgálata előtt megnyílik az a lehetőség, hogy a zenét mint eleven, a társadalmi tudat által meghatározott és intonációkra épülő nyelvet értsük meg, amelyhez minden egyes zenemű éppen úgy viszonylik, mint az irodalom alkotásai a kimondott szóhoz és ahhoz a beszédhez, amelyből megszülettek." <sup>9/</sup> Majd később: "Csajkovszkij Jevgenyij Anyégin-jében határozottan ragadja meg a zsánerlira intonációit, s ezzel a legfontosabbat kapja kezébe: a korának megfelelő emocionális alaphangot, amelyet a hallgató nem mint elvont esztétikai szépet fogott fel, hanem mint reális, az életben gyökerező hangzást, intonációinak teljes igazságával." <sup>10/</sup>

Igy a szovjet zenetudomány mint az európai zeneesztétika realista hagyományainak örököse, olyan korban hangsúlyozta és hangsúlyozza a természetivé fetisizálódó zeneművészet társadalmi jelentőségét és jellegét, amikor a hanyatló polgári esztétika ugyanazt a hagyományt részben a természettudományos pozitivizmus, részben a pszichológiai individualizmus módszereivel próbálja megközelíteni, vagy éppen a teljes agnosztikus objektivizmus álláspontjára helyezkedik és végleg lemond arról, hogy a zenét művészet-számba vegye és egyáltalán bármiféle magyarázatát is adja.

<sup>9/</sup> Aszafjev-Glebov: Tschaikowskys "Eugen Onegin"/übers.v. G.Waldmann/ Potsdam é.n. Athenaion - 118.1.

<sup>10/</sup> Aszafjev: i.m. 125.1.

Hogy a zeneesztétika marxista módszerei, a zeneművészet intonációs felfogása és magyarázata a nyugati avantgardista körökben nem népszerű, azt természetesnek kell tartanunk. Feltűnőbb azonban az, hogy még a szocialista országok zenésztársadalmában, így nálunk sem foglalja el azt a helyet a zenei köztudatban, amelyet jelentőségénél fogva megérdemelne. Ennek egyik oka természetesen az, hogy hivatásos muzsikusaink és régi közönségünk zöme egyaránt a polgári zenei felfogásban nevelkedett és vagy általában elzárkózik a marxizmus szemléletétől /ez ma már elég ritka jelenség/, vagy úgy véli, hogy a marxizmus csak közgazdasági elmélet és hatásköre a gazdasági, esetleg általában a társadalompolitika területére korlátozódik, ezen a körön túl azonban nem terjed. Különösen a művészetek, ezek között is elsősorban a zene magyarázatához nem férhet hozzá. Ez az utóbbi a gyakoribb álláspont.

Ha zeneesztétikánk hatékonyságát csak az említett ideológiai határok korlátozzák, további feladatunk lényegében nevelési, illetőleg propaganda-kérdés: mikor és hogyan tudjuk a ma még kételkedőket meggyőzni álláspontunk helyességéről. Vannak azonban más jelek is, s ezek azt sejtetik, hogy magának az esztétikai fegyverzetnek is vannak még olyan fogyatékosságai, amelyek megnehezítik nézeteink érvényesíté-

sét a zene jelenségeinek magyarázatában. Ilyen jel elsősorban az, hogy még a marxizmus elméletében és módszerében járatos, esetleg éppen marxista irodalomesztétikával foglalkozó szakemberek zöme is csak úgy "globálisan", filozófiai-esztétikai meggyőződése szerint veszi tudomásul a zene valóságtükröző jelenségét. A mód, ahogyan ez a tükrözés a zene szközeivel történik, még előttük sem mindig evidens, sőt, merném állítani, sokszor titokzatos-misztikus homályban marad. A marxista esztétika óvatos tartózkodása a zene "ingoványától", nem ritkán bizonytalan vagy éppen téves ítéletei zenei alkotásokról és zenei kérdésekről mindenesetre ezt igazolják.

Zeneesztétikánknak azt a fogyatékoságát, amely az említett bizonytalanságok oka, a kezdés és fejlődés-okozta olyan természetes hiányosságnak tartom, mint amelyről Engels ír egyik levelében: "Részben Marx és én magam voltunk nyilván okai annak, hogy az ifjabb gárda néha nagyobb fontosságot tulajdonít a gazdasági oldalnak, mint aminő azt megilleti. Nekünk az ellenfelekkel szemben az általuk tagadott főelvet kellett hangsúlyoznunk és ily körülmények között nem mindig volt rá időnk, helyünk és alkalmunk, hogy a többi, a kölcsönhatásban résztvevő mozzanatot kellően méltassuk."<sup>11/</sup>

<sup>11/</sup> Engels - I. Blochnak, 1890 szeptember 21. - Magyarul: Marx-Engels: Művészetéről, irodalomról. Budapest, 1950, Szikra. - 12. l.

Az intonáció új fogalma is vitákban alakult ki, a zene társadalmi jelentőségének hangsúlyozására és bemutatására azokkal szemben, akik a zenét természeti-individuális jelenségek tartják és társadalmi jelentőségét tagadják. Amazok a természetiből a társadalmiba vezető lépést nem tették, de esztétikai felfogásuk korlátai miatt nem is teheték meg. A mieink pedig a társadalmi oldal kifejtése közben feledkeztek meg a természetiről, illetőleg a két elválaszthatatlanul együtt-ható tényező dialektikus összefüggésének vizsgálatáról.

Ma azonban nem várhatunk tovább ennek a lépésnek a megtételével, mert lassanként már maga a társadalmi magyarázat további finomítása szenved a látszólag természeti-technikai oldal megoldatlanságától.

Ennek első következménye az, hogy alapvető kategóriáknak, magának az intonációnak sem tudományosan tisztázott a tartalma, jelentése, hiányzik a definíciója. Így a szó használata sem terminus-értékű. Maga Aszafjev kitűnő zenei érzéssel és intuitív hallással alkalmazza a kifejezést, és mint társadalmilag kiformált zenei hangzás-egységgel valóban lebilincselő módon bánik, mély zenei-társadalmi összefüggéseket tár fel. A szó zenei tartalma azonban írásaiban mindenütt elmosódottan komplex. Egy-egy kitűnő utalás, futólagos megjegyzés e-

gyes, meghatározott intonációk esetében sokat sejtet melódikus, harmóniai vagy hangszin karakterisztikumokról, de általános és egységes definícióra sehol sem bukkanunk, analitikus tartalom-meghatározás sehol sem világítja meg műveiben egyértelműen a terminus jelentését. A fogalom gyakorlati alkalmazásából is más és más, egymástól többé-kevésbé eltérő, hol szűkebb, hol tágabb jelentések állnak előttünk. Így az őt követő esztétikusok lépten nyomon beleütköznek a fogalom elmosódottságába. Többnyire kénytelenek vagy ilyen komplex-általános formában tovább alkalmazni, vagy a maguk használatára új meg új egyéni jelentéssel ellátni. Zofia Lissa lengyel zenetudós panasza az intonáció fogalmának többértelműségéről, az általa felsorolt idézetek az újabb szovjet esztétikai irodalomból<sup>12/</sup> csak izelítőt adnak abból a hosszú vitából, amely a szovjet zenetudományban az intonáció, mint hagyományosan a zene beszédszerűségéhez fűződő, sokak felfogása szerint azzal egyszerűen és közvetlenül egyértelmű fogalom körül Sztálin nyelvtudományi munkája nyomán lezajlott. Erre a vitára még később, éppen a zene beszédszerűségével kapcsolatban lesz alkalmunk visszatérni.

Az intonáció-fogalomnak éppen ez az analitikusan nem definiált, bonyolult, komplex és elmosódottan általános jelentése, mint a társadalmi jelentés hordozója,

---

12/

Zofia Lissa: Über das Spezifische der Musik. Berlin 1957, Henschelverlag. - 72-73.1.

nemcsak a marxista kutatók további munkáját nehezíti, hanem egyben más veszélyeknek is forrása. Nemcsak arra kell gondolnunk, hogy milyen tág tere nyílik ilyen módon a szó szakszerűtlenül liberális, néha éppen felöltlen használatának. De az intonáció-kategóriának ez a felbontatlansága a zenét technikai-analitikus oldaláról megközelítő muzsikában és a zenei szakma rejtelmeibe be nem avatott hallgatóban egyaránt azt a láttszatot kelti, hogy a marxista-leninista, társadalmi elvű magyarázat számára ennek az összetett, szakmailag nagyon is sokoldaluan meghatározott hangzás-egységnek az összetevői, alkotói részei elérhetetlenek. Azokat csak a zenei hangviszonyok számszerű /néha egyenesen neopythagoreista-számmisztikus/ felmérése, formai-konstruktív rendszerezése tárhatja fel. Ha azonban a természeti-technikai felfogás tekintélyes méretű és jelentőségű irodalommal adja a maga részéről ritmus, dallam, harmónia, zenei formák analitikus és a maga kereteiben helytálló magyarázatát, amely a szakma emberét jól eltájékoztatja munkájában, utbaigazítja napi teendőiben, a marxista esztétika meg jóformán meg sem kísérli, hogy ezeket a lényeges zenei jelenségcsoportokat a maga látószögéből megnagyarázza, kézenfekvő az összevetésből az a következtetés, hogy a zene, mint elemi meghatározóinak organikus szintézise valójában természeti-technikai oldalról meghatározott egység, a-

melynek kizárólag a társadalmi konvenció adhat lényegétől és alapvető tulajdonságaitól teljesen független társadalmi jelentést. Eszerint ezt a külső, véletlenszerű és konvencionális társadalmi jelentést keresgéli, vagy éppen magyarázza bele a zenébe a marxista esztétika intonációs elmélete, a zene belső, "lényegi" tulajdonságairól pedig a pozitivistá-elméleti magyarázat ad hiteles felvilágosítást. A jó szakembernek éppen ezt az utóbbit kell tudnia, s óvakodnia kell a tendenciózus belemagyarázástól.

A most vázolt felfogás veszélye nemcsak "fenyegető" veszély, hanem a valóságos helyzet jellemzője, éppen abból ered, hogy zeneesztétikánk mindeddig kiszolgáltatta mindazt, ami az intonáció "alatt" van, a másik oldalnak, s ezzel hozzájárult a zeneesztétika megosztottságához. Mivel pedig az ifjúság, a következő zenésznemzedék a szakma napi gyakorlatában él és technikai oldaláról tanulja a mesterséget, sokkal inkább, mint bármelyik más művészeti ág inasa, ebbe a technikába kapaszkodik, és elvárja, hogy az esztétikai magyarázat, amelyet művészetéről kap, az elemektől a legbonyolultabban összetett alkotásokig egyöntésű logikában mutassa be neki a magyarázó elv érvényességét. Ha ezt nem tudjuk számára evidenssé tenni, inkább

megmarad esztétikai agnoszticizmusában és üzi mester-ségét ösztönösen és technikus-öntudattal, ahogyan apáitól tanulta.

Mivel éppen csak a marxizmus-leninizmus elméletének és módszerének alkalmazása adhat ilyen egyértelmű és végigmenő logikával megvilágító gondolatmenetet a zene esztétikájára nézve is, halaszthatatlan feladatnak látszik fegyverzetünk kiegészítése erről az oldalról.

Megoldása nem könnyű, mert sokoldaluan kell feltárni azoknak az áttételeknek rendkívül bonyolult szövedékét, amelyek azt eredményezik, hogy egy önmagában "abszolút", természeti jelenségnek látszó hang vagy hangcsoport bizonyos társadalmilag meghatározott, logikus összefüggésekben művészi jelentéshez jut, s mint "intonáció" korok, népek, osztályok érzés- és gondolatvilágának kifejezője, társadalmi valóságnak tükrözője lehet.

E szerény dolgozat szerzője tisztában van azoknak a kutatásoknak a jelentőségével, amelyeket nemcsak maga Aszafjev, hanem a köréje csoportosuló és példája nyomán felnőtt szovjet zenetudósok végeztek a marxista zeneesztétika terén. De nemcsak Druszkin, Jarusztovszkij, Daniljevics, Kremljov és más kitűnő szovjet tu-



dósok alapvető munkáira vagy értékes részlet-eredményeire gondolunk itt, hanem azoknak a tudósoknak körére is, akik a szocialista tábor országaiban járják ugyanezt az utat. Csehszlovákiában Zdenek Nejedly, Antonin Sychra és tanítványaik, a demokratikus Németországban Ernst Hermann Meyer, Georg Knepler, Walther Siegmund-Schultze és Heinrich Bessler neve kívánkozik az első sorba.

Nemcsak az világos, hogy az ő munkájuk, az intonációs elv alapján végzett - akárha történeti célu - konkrét elemzéseik is közelebb visznek lassanként magának a fogalomnak a kitisztulásához, egyértelművé válásához. Egyidejűleg olyan új művek is segítenek a hiányzó vonások kiegészítésében, mint B.M. Tyeplov minap megjelent műve, aki a zenepszichológiai vizsgálódás marxista megközelítésének töri utját, vagy dr. Jaroslav Volek munkássága, aki látszólag teljesen indifferens "szakmai", összhangzattani felfogások társadalmi-filozófiai gyökereit tárja fel.<sup>13/</sup>

Érzi a dolgozat szerzője annak terhét is, hogy éppen a zenetudomány marxista kutatói még mindig elég

---

<sup>13/</sup> B.M. Tyeplov: A zenei képességek pszichológiája. Budapest 1960. Tankönyvkiadó. -  
Jaroslav Volek: Teoretické základy harmonie s hládkou vedeckej filozofie. Bratislava 1954.-

elszigetelten, a kölcsönös tájékoztatás fennálló nehézségeivel és szervezetlenségével küzdve végzik munkájukat, s hogy a kölcsönös tájékozódás hézagos volta éppen olyan kutatási ágban akadályoz leginkább, ahol számos tudós együttműködése hozhat csak kielégítő eredményt.

A zene objektív forrásai az emberi tevékenységben.

Mégis veszi magának a bátorságot, hogy az intonáció-fogalom "alulról", a zenei gyakorlat felől való megközelítésének elnagyolt és nagyon futólagos gondolatmenetét felvázolja, éppen annak bemutatására, hogy a zene elvontnak látszó elemei hogyan válhatnak nagyobb egységek keretében művészi jelentések hordozójává.

égséges létfenntartó tevékenység el nem különült része, kísérő hangjelenség, amely majd a távoli jövőben zenévé fejlődik.

Hogy a táplálék-szerző, az élet fenntartásához szükséges műveletek hangjelenségei, kísérő serejei mikor, az emberre válás és társadalommá fejlődés melyik fokozatán tették meg az első lépést a zenévé alakulás felé, azt nagyon nehéz volna történelmi bizonyossággal megmondani. Hiszen a legprimitívebb népek is, ahonnan zenei vagy zenére utaló adataink származnak, a fejlődésnek már olyan magas fokán állnak azokhoz az "átmeneti lényekhez" képest, akikről Engels beszél, hogy zenei megnyilvánulásaikból a legelső lépé-

nekre nézve akármilyen következtetést is csak pusztán hipotézisaként kereshetünk levonni. "Mielőtt emberi kéz az első kavicsból kést készített, olyan koraságok telettek el, amelyek mellett az ismert történelmi kor jelentéktelennek tűnik II. 11." - írja Engels. 14/

### A zene objektív forrásai az emberi tevékenységben.

Eppen a zene eredetének és az alacsonyabb fokozatra tehető ajánlatossá, hogy a Micher 15/ által is használt

"munka" Ha Marx előbb idézett figyelmeztetését a termelt áru elfétisizálódásáról komolyan vesszük, a művészetet, esetünkben a zenét is, abban az állapotában kell kezdenünk vizsgálni, amikor még a tagolatlan, egységes létfenntartó tevékenység el nem különült része, kísérő hangjelenség, amely majd a távoli jövőben zenévé fejlődik. tén végül eszközt a műveletet is, amely

már nem állati szintvonal. Megtehetnők, hogy mindezt-

Hogy a táplálék-szerző, az élet fenntartásához szükséges műveletek hangjelenségei, kísérő zörejei mikor, az emberré válás és társadalommá fejlődés melyik fokozatán tették meg az első lépést a zenévé alakulás felé, azt nagyon nehéz volna történelmi bizonyossággal megmondani. Hiszen a legprimitívebb népek is, ahonnan zenei vagy zenére utaló adataink származnak, a fejlődésnek már olyan magas fokán állnak azokhoz az "átmeneti lényekhez" képest, akikről Engels beszél, hogy zenei megnyilvánulásaikból a legelső lépé-

Magyarul:

Engels: A természet dialektikája c. műveletben, Budapest 1950, Szikra.- 49. l.

15/ Karl Micher: Arbeit und Rhythmus. 1896.- 3/1919. Leipzig, Reinitzke.

sekre nézve akármilyen következtetést is csak puszta hipotézisként merhetünk levonni. "Mielőtt emberi kéz az első kavicsból kést készített, olyan korszakok telhettek el, amelyek mellett az ismert történelmi kor jelentéktelennek tűnik fel" - írja Engels.<sup>14/</sup>

Igy, amikor a tevékenység "társadalmi" jellegéről csak Éppen a zene eredetének ez az elmosódó őskora teszi ajánlatossá, hogy a Bücher<sup>15/</sup> által is használt "munka" fogalmát inkább mint általánosabb "tevékenység"-et értelmezzük. Ebbe beletartozónak véljük az emberré váló lény minden gesztióját, az olyanokat is, amelyek külsőleg semmiben sem különböznek az állat hasonló műveleteitől, csak éppen abban, hogy aki végzi őket, már nem állat, és hogy olyan céllal, olyan módon és olyan fejlődés kezdetén végzi ezeket a műveleteket is, amely már nem állati színvonalu. Megtehetnők, hogy mindezeket a látszólag állati, de valójában már emberi műveleteket is a "munka" jól bevált fogalma alá vonjuk, ezzel választva el minőségileg az első pillanattól kezdve az ember napi tevékenységét az állatétól. Óvatossá tesz azonban az a tapasztalat, hogy milyen könnyen esünk minden téren a történelmi visszavetítés hibájába: a magunk életkörülményeit egyszerűen transzponáljuk a régmúltba. A munka fogalmának ilyen tág alkalmazása is

---

14/ Engels: A munka szerepe a majom emberréválásában.

Magyarul:

Engels: A természet dialektikája c.füzetben, Budapest 1950, Szikra.- 49.1.

15/ Karl Bücher: Arbeit und Rhythmus. 1896.- 5/1919.  
Leipzig, Reinicke.

hasonló téves visszavetítésekhez vezetne és azt a lát-  
szatot keltené, mintha a mai értelemben vett, magasren-  
düen organizált munkával azonosítanók az említett alig  
emberi műveleteket.

Igy, amikor e tevékenység "társadalmi" jelle-  
géről esik majd szó, akkor sem feltétlenül szervezett  
közös munkát jelent, hanem jelenti a társadalommá alaku-  
ló vagy alakult közösség tagjának, az embernek tevékeny-  
ségét, még ha éppen egyedül, egyénilag végzi is.

Minél több adat jut birtokunkba a primitív  
népek zenéjéről, helyesebben életük általunk zenének  
tekintett megnyilvánulásairól, annál világosabbá válik,  
hogy a mult romantikus elképzelései a zene eredetéről  
mennyire a fejlett zenekultúra leegyszerűsített visz-  
szavetítésével próbáltak magyarázatot találni a zene  
őstörténetére. Egyik közös jellemzője ezeknek a törek-  
véseknek, hogy akár a szél zugásában, akár az íjj pen-  
dülésében, akár a madárdalban keresik a zene kezdetét,  
valójában abból a hipotézisből indulnak ki, hogy az em-  
ber a zenei, tehát magassága szerint mért, nem zörej-  
szerű hangot mint kész természeti adottságot közvetle-  
nül tanulta el, utánozta le a természetből.

Az újabban rendelkezésünkre álló adatok egészen más képet tárnak elénk. Ezek szerint a zene nemcsak hogy nem készen szállott alá a mennyből, mint a mithológiai magyarázatok vélték, hanem még csak nem is az emberi közösség néhány erre különösen alkalmas és mai füllel is zeneinek hallott hangok-kisérté tevékenységéből fejlődött ki. Távoli még az az idő, amikor az ember majd egyáltalán különbséget tud tenni zenei és nem zenei hang között, a zene mai értelmében.

1. Test, száj és eszközök.

A valóság az, hogy nincs az ember életének, munkájának, életfolyamatának olyan mozzanata, amelynek kísérő hangtüneményei közre ne játszanának vagy legalábbis játszhatnának a zene kialakulásában.<sup>16/</sup> Már maga az emberi test kifogyhatatlan lehetőségeit tárja fel a legkülönbözőbb hangkeltéseknek. A meztelen talpak egyenletes csattogása járás közben, a lapos vagy homorított tenyérrel megütött bőrfelület, a taps számos változata, az ököllel vert mell, a hón alá fogott tenyér alól ki-

<sup>16/</sup> A zene ilyen eredetére nézve hosszú ideig Bücher alapvető munkája volt az irányadó gazdag adattárával. - Ujabban még gazdagabb anyaggal és korszerűbb felfogásban kapunk tájékoztatást a primitív zene számos kérdéséről André Schaeffner: Origine des Instruments de Musique /Paris 1936, Payot/ c.kitűnő könyvében.

szoruló levegő zaja magában is megannyi hangforrás.

Hát még ha a használati eszközök bő tárházát, a velük való munka ezernyi zörejét hozzászámítjuk! A testen viselt diszek, fegyverek hangja más és más mozdulatnál más és más minőségű. A test is más-más hangot ad, ha különböző anyagokkal kerül érintkezésbe, különböző eszközök, ruhadarabok vagy diszek neszeznek rajta.

A test hangadási lehetőségei között is előkelő helyet foglal el a száj, a hangadó szerv. De nem olyan értelemben, mint a régebbi felfogások szerint, amelyek a vokális zene elsődlegességét hangoztatták, a hangszeres zene mintájának, ősképeinek tekintették. Schaeffner említi Kurt Sachs véleményét<sup>17/</sup> arról, hogy a mi törekvésünk a "természetes", szabad éneklésre csak a renaissance koráig nyúlik vissza. A primitív ember általában nem ismeri ezt a "szabad", nyílt éneklést. Éneklése egészen kezdeti fokon még nem éneklés. Magasabb fejlődési fokon pedig rituális-mágikus rendeltetésű és rendszerint elváltoztatott hangon történik,<sup>18/</sup> egyben a szájjal előállított legkülönbözőbb hangok és zajok,

17/ i.m. 15.1., 2.jegyzet.

18/ Ennek emlékéért őrzik még sok helyen a mi parasztjaink lapos, a közép- és keletázsiai énekstílusához hasonló éneklésmódja is, de Arany János utalása is a Jóka ördögé-ben, ahol az ördöggel, tehát földöntúli hatalommal, Jóka u.n. madárnyelven érttetni meg magát /"Turgudorgod mirgit!..stb./

füttyök, zörejek - és igen sokszor hangszer-utánzások - konglomerátumát mutatja, éppugy, mint a kisgyerek szájjátékai, amelyeket a felnőttek hajlandók sokszor egyszerű "malackodásnak" bélyegezni.<sup>19/</sup> A hangszeres zenét a mi értelmünkben megelőző, annak mintájául szolgáló ének, a szó mai értelmében véve, tehát újabb módja az ismeretek hiányát pótló, gyakori történelmi visszavetítésnek /egyébként az elmélet eredete is nagyjából a renaissance korából, a monódia kifejlődésének idejéből származik/. Nagyon nehéz volna tehát akár az énekes, akár a hangszeres zenét a másik elébe helyezni időrendben. Az adatok, mai ismereteink szerint sokkal inkább az egyidejű, szüntelen kölcsönhatásban végbemenő fejlődés mellett tanuskodnak.

A továbbiakban ugyan még különböző vonatkozásokban vissza kell rá térnünk, mégis most kell először foglalkoznunk a beszéd szerepével is a zene kialakulásában. Máig is tartja magát az az ujkori zeneesztétikai iratokban otthonos nézet, amelyet talán a legpregnánssabban Diderot fejezett ki a "Rameau unokaöccsé"-ben, s amelynek foglalata így hangozhatnék: a zene a természet utánzása, mégpedig úgy, hogy az ének a beszédet, a hangszeres zene pedig az éneket követi dallamával. A zene ma ismert legkezdetibb megnyilvánulására vonatkozó adatok azonban

<sup>19/</sup> V.ö.Schaeffner: i.m. 15-16.l.



ilyen sorrendet nem ismernek. Azt tagadni, hogy a beszéd és az ének egyfelől, hogy az ének és a hangszeres zene másfelől nagyon élénk és állandó kapcsolatban fejlődik, nem lehet. Valamiféle prioritást, történeti sorrendet azonban hármuk között az adatok mai ismeretében hiába keresnénk. Ma sokkal inkább úgy látszik, hogy a primitív társadalom és primitív ember életében a három később és mindinkább elkülönülő, differenciálódó ágazat nagyonis összefonódottan, használatát tekintve is a legzavarbaejtőbb promiszkuitásban jelentkezik. Ki merné határozottan állítani, hogy az előbb emlegetett száj-játékok hamarabb szolgáltak beszéd-szerű, fogalmi célokat, mint ahogyan hangzási érdekességekre felfigyelt az ember? Gondolhatunk az affikaiak dob-nyelvére is, amelyről szintén nem tudnók bebizonyítani, hogy nem előzte-e meg közlő szerepével a beszéd-nyelvet. Vagy, ami még valószínűbb, hogy talán inkább párhuzamosan és kölcsönhatásban fejlődtek. Szabolcsi Bence szem- és fültanuként hozta magával egy dél-kinai törzsnél szerzett élményeit: a családnevek dallam-alakjával mint élő valósággal tálkozott körükben.

Az európai újkor kulturális fejlődésében kétségtelenül lenyűgözően fontos szerepet játszottak a renaissance idején irodalmi színvonalra növekvő nemzeti nyelvek. De hogy éppen ebben az irodalmi kibontakozásban mekkora szerepet vitt a népzenevel összeforrott nép-

költészet, s rajta keresztül a népzene, arról hosszú ideig nem beszéltek. Azért nem, mert éppen a fejlődés sajátosságánál fogva maga a kultúra története is a nyelvi művelődés szintjén vált tudatossá. A népzene feltárása csak az előbbihez mérten későbbi időkben kezdett erre a kölcsönösségre rávilágítani. Így valószínűleg nem tévedünk, ha a nyelv elsődlegességére vonatkozó felfogás alapjait éppúgy a renaissance óta kialakuló sajátosan újkori európai művelődéstörténeti helyzet visszavetítésében keressük, mint ahogyan az előbb a vokális és hangszeres zene esetében is tettük.

A hangkeltő alkalmatosságoknak még egy nagy és fontos csoportjára kell a figyelmet felhívunk: a különböző munkaeszközök hangjára. Teknők, mozsarak, kézimalmok, kalapácsok, csákányok, fejszék, sulykolók, szövőszékek és ezer más munkaeszköz a munka természetének megfelelően ritmizált zaja a primitív közösség életének éppen olyan jellemző kísérője, mint a mi életünknek a gépek ütemes zöreje. Sőt, a zajkeltésnek azok a primitív testi módjai is, amelyekről az előbb esett szó, éppúgy elkísérik a mi életünket, mint az afrikai vagy délamerikai bennszülöttét. Nemcsak a gyerek unalomig ismételt hangjai, zajai, hanem a felnőtt ember életét kísérő zörejek is naponta újra és újra-teremtik a primitív zenei élményt. Hányszor "játszik" az ideges ember

járás közben azzal, hogy két lába eltérő hangot ad a járdán, különösen, ha hol sarokra, hol talpra lép, és a variációs lehetőségeket megfelelően változtatja!

Mindezek a primitív hangok objektívek és konkrétak, valóban tükrözik a mindennapi élet mozzanatait, mert belőlük nőnek ki, tőlük elválaszthatatlanok. Objektívek, mert jelzik, jelentik a hangadás eszközét, a végzett cselekvés módját, a hangadás helyét, idejét, mikéntjét. Jelzik, hogy a gabonatörés közben mikor melyik asszony üt a mozsárba, milyen alakú, milyen nagy a mozsár. Jófülű embernek azt is, hogy milyen gabonát törnek, s talán még azt is, hogy milyen törzs szokásai szerint, ütemére törnek.

Objektívek az emberi hangok is, mert jelzik, hogy mikor, hol és ki kiált, jelzik, hogy miért kiáltott: örömeben-e, fájdalmában, veszélyben kér-e segítséget vagy vadat ejtett. A zene primitív eredeténél tehát az objektív tényezők elválaszthatatlanok és döntőek az adott és hallott hangra nézve.

Konkrétak ezek a hangok, mert nem csak a hangot előidéző jelenség akusztikus oldalát akarják megszólaltatni, hanem elválaszthatatlanok a cselekvés és a cselekvést végző vagy megfigyelő emberek végtelen

sok meghatározottságu, egész konkrét megjelenésétől, viszonylataitól. A cselekvő teljes testiségével és pszichéjével vesz benne részt, a megfigyelő minden érzékszervével egyszerre veszi tudomásul. S ha csak a hangját hallja, akkor is a hangot előidéző körülmények összességét jelenti számára.

## 2. A hangjelenség absztrahálásának és szubjektíválásának utja.

A döntő minőségi változás, a következő nagy lépés a zene létrejöttéhez akkor következik be, amikor a hang absztrahálódik, elválik egyrészt a létrehozó konkrét körülményektől, részben pedig mindinkább a zenei hang jellegét ölti fel, megtisztítja magát a zörejektől, időrendi és magassági összehasonlítás kategóriába illeszkedik.

Ez az absztrakció a zene esetében éppen úgy a konkrét valóság absztrakciója és éppen úgy igényt tart az eredetileg létrehozó, objektív és konkrét valóság egészének általánosított utánképzésére, mint ahogyan a rajznál a vonal - mint a valóság formáinak absztrahált képe - az ábrázolt valóság egészének megjelenítését vállalja magára.

Az absztrakciós folyamat hipotetikus

rekonstrukciójának külön időt kell szentelnünk, mert kifejtése nélkül fontos láncszemünk hiányoznék az áttételek sorozatából.

a/ Muszkuláris mozdulati élmények.

Ahhoz, hogy ez az absztrakció - és egyben természetesen általánosítás - megtörténhessék, az objektív munkafolyamatnak szubjektív élménnyé kell válnia. Az alacsonyabb fokon álló társadalmak zenéjének kutatói szinte egyértelműen vallják azt az álláspontot, hogy ez a szubjektíválódás, élménnyé válás elsősorban a mozgások, a fizikai izomtevékenység szintjén zajlik le. Elsősorban a végzett tevékenység izomfeszültségi, kinezteziás érzései változtatják személyes tartalommal, emberi élménnyé a munka- vagy tevékenységi folyamatot. Ez a magyarázata annak, hogy a munka ritmikai rendje, ütemes lezajlása hamarabb alakul ki, a mozgásdinamizmus időrendi és energetikai tulajdonságai előbb stilizálódnak művészi jellegű tevékenységgé, a tánc ősképevé, mint ahogyan a hangjelenségek zenei hanggá, magasság szerint mért hangok rendszerévé válnak. A folyamatos, egyforma mozdulatok végtelen ismétlését megkívánó tevékenységek és munkák, a járástól a legbonyolultabb munkaműveletig, a társadalmilag elvégzendő munka primitív fokán sokkal több idejét veszik igénybe az embernek, mint magasabb fokon.

23/ Schaeffner, i.m. 95.1. /D'Alembert: Oeuvres et correspondances inédites, éd. Ch. Henry, - 165.1./

Éppen az az ismételtetés válik a mozdulati ökonómia és a mozdulattal összefüggő kinesztéziás érzések ritmikus tagolásának kialakító-jává. Bücher számos példát említ a munka és a tánc egységére <sup>20/</sup>, és Hans Meyernek az afrikai barundiakról írt munkájából idéz egy a törzsnél közkeletű mondást: "Dolgozni annyi, mint táncolni". <sup>21/</sup> Schaeffner D'Alembert-től idézi az ütem eredetéről: "L'idée de la mesure est bientôt venue, non par le chant des oiseaux, qui ne connoissent point la mesure, mais peut-être par le bruit des marteaux que certains ouvriers frappent harmonieusement en cadence". <sup>22/</sup>

Különös fontosságot kell tulajdonítanunk a tevékenység kinesztéziás szubjektíválódásában, a belőle következő reobjektíválásban és stilizálásban az ismétlésnek. A munkamozdulat megismétlése ezerszer és tízezerszer a munka végzése közben a mozdulati dinamikus sztereotípiának, minden általánosítás előfeltételének nélkülözhetetlen tényezője. Ez teszi képessé a munkavégző embert arra, hogy a munkával járó mozdulatot a munkától függetlenül is megismétlje, s ebben az ismétlésben már nemcsak az objektív munkafolyamat, hanem saját fizikai-fiziológiai-pszichológiai élményének ismétlése is megvalósul: egy-

<sup>20/</sup> Bücher, i.m. 168.köv.l.

<sup>21/</sup> Bücher, i.m. 347.l.

<sup>22/</sup> Schaeffner, i.m. 95.l. /D'Alembert: Oeuvres et correspondances inédites, éd.Ch.Henry, - 165.l./

ben önmaga ismétlésévé is válik.

Az ismétlés mozzanata vezet rá az utánzás szerepére is. Az utánzások egyik leglényegesebbje t.i. az ember önmaga utánzása: az egyszer produkált mozdulat, cselekvés, hang megismétlése, gyakorlás vagy játék kedvéért /innen ágazik el a művészet eredeztetésének játék-elmélete, szintén a cselekvési kineztezia egyik termékeként/.

Az utánzás legszerveesebb - és primitív társadalmakban legáltalánosabb - módja, hogy az utánzó egyszerűen beáll a munkát végző, vagy táncoló közösségbe, és szinte tőlük veszi át, tanulja el a végzett mozdulatokat. A kutatók szintén elég egybehangzó leírása szerint a primitív közösség a mai értelmünkben vett "néző" vagy "hallgató" fogalmát jóformán nem ismeri, mert a művészi cselekvés közös cselekvés, s ha másképpen nem, közbekiáltásokkal, ütemes tapssal a "nézők" is részt vesznek a rítusban.

Az utánzás nemcsak a közös tevékenység fizikai élményeinek reprodukálásában áll, hanem egyes állatok, a természet egyes jelenségeinek mozgását is lemásolhatja, s ha az ember kézzel vagy egész testtel a madár röptét, a vadállatok mozgását utánozza, egyfelől a külső, objektív, idegen mozgás újból személyes mozgás-élménnyé vált, másfelől az absztrakciónak is igen lényeges fázisa valósult

meg: a mozgás elvonatkozott magától a mozgó dologtól és más alany útján is megvalósíthatónak mutatkozott.

Az ismételt mozgás-élmény tulajdonságai és következményei között kell megemlítenünk legalább futólag azt a jelenséget, amelyet a francia szóhasználat "ivresse motrice": mozgás okozta részegség néven ismer. A primitív népek közös táncainak jól ismert, örjögéssé fokozódó extázisára kell gondolnunk, amely az ismételt mozgásban való fizikai-érzéki-pszichológiai kielégülés önkívületi orgazmusát jelzi. Az ismételt inger és reflex ilyen mérgező és kábító, közvetlen érzéki hatását nem hagyhatjuk figyelmen kívül a zene tényezői között sem, azért - ha rövid kitérés formájában is - megszakítottuk vele a megkezdett gondolatsort.

A mozgás-érzetek, a kinesztézia szubjektíváló, általánosító, stilizálva reobjektíváló szerepének nyomatékos kiemelése után térhetünk vissza újból a zenei hang kialakulásának, absztrahálásának és zenévé formálásának megszakított folyamatához.

Ha a végzett mozdulatok ütemes tagolásának nyomon követett gondolatmenetét összekapcsoljuk a megelőző fejtegetéssel: a komplex tevékenységet kísérő hangjelenségek tulajdonságaival, mostmár ütemes hang-



jelenségekkel is kell számolnunk, amelyeket maguk a munkaeszközök keltenek, vagy a munkát végző emberek tagjain zörgő, hangot adó diszek, ékszerek, függők, vagy éppen maguk a dolgozó emberek, hangadó szer-  
vükkel.<sup>23/</sup>

b/ A tagolatlan magasságu emberi hang.

Hogy a tevékenység, a mindennapi élet szükség-  
letei, a munka közben adott hang mennyire maga is a  
tevékenység egy része, azt legjobban a nehéz munkát  
kísérő hangok, nyögések, hangos lélegzetek, kiáltá-  
sok mutatják. Bücher Lewintől idézi, hogy a lhoosai  
/India és Burma határvidékén élő népecske/ teher-  
hordók munkájukat hau! hau! kiáltásokkal kísérik, s  
ugy mondták, hogy e nélkül a kiáltozás nélkül egyál-  
talan nem is tudnának dolgozni.<sup>24/</sup> Így a hangadás,  
amelynek magának is megvannak a saját mozgásérzetei,  
együttal egy egységes és az emberi tevékenységet  
minden oldalról jellemző kinesztéziás érzethalmaz  
része is.

<sup>23/</sup> Schaeffner: /i.m.95.1./ arról az oldalról bírálja  
Bücher könyvét, méltán, hogy a vizsgált jelenségek  
körét tulságosan is leszűkíti az éneklésre, és kevés  
figyelmet szentel a hangszerek kialakulásában olyan  
jelentős eszköz-hangoknak, kísérő zörejeknek. Hogy  
Bücher felfogásában még mindig megvannak a zenei-  
vokális visszavetítés nyomai, azt mi sem mutatja job-  
ban, mint az a véleménye, hogy a ritmus nem a zene  
és a nyelv belső tulajdonsága, hanem kívülről: a  
testi mozgásból hatol be mindkettőbe. /i.m. 47.1./

<sup>24/</sup> Bücher, i.m. 181.1. /Lewin: Wild Races of South-  
Eastern India. London, 1876. - 271.1.

magasabb Tevékenység-értéke van a hangadásnak abban az értelemben is, hogy mint minden emberi tevékenység, egyuttal a valósággal való inkongruencia érzésének is kifejezője és mód vagy legalábbis törekvés a felbillent egyensúly helyreigazítására. Természetes, hogy ezt az általában "érzelmi feszültség" néven ismert jelenséget emelték ki a szubjektív oldalról indokoló esztétikák. Ilyen összefüggésben értékelték a gégefő kinesztéziás-mozgási érzéseit is, mint magasabb és erősebb hang megszólaltatásánál nagyobb izomfeszültséget igénylő mozgásokat. Ez az összefüggés tagadhatatlanul fenn is áll, de nyomban ki kell egészítenünk azzal, amiből fejtegetésünk kiindult: hogy az ilyen félelem-, öröm-, fájdalom kiáltás is egyuttal objektív értékű, nemcsak kifejezi a szubjektum állapotát a valósághoz, hanem az objektív körülményeket is jellemzi, amelyek kiváltották a feszültséget és létre hívták a hangot.

Egy egyszerű "hó - rukk!" vagy "Ej uhnyem!" kiáltás, éppen, mert egy egész embert igénybe vevő munkamozdulat szerves része, a végzett munkától való elkülönülés után is az egész test munkamozdulatának egyuttal pszichológiaiává is leülepedett kinesztéziáját sűriti magába. De nemcsak a szubjektív élményről ad számot, hanem a mélyebb, halkabb, elnyújtott hanggal az előkészítő mozdulatot is érzékelteti, a rövid,

magasabb hangu, erősebb és torok-zárral megfeszülő /rukk! - uch!/ taggal pedig a tulajdonképpeni erőfeszítést jelzi /az orosz példában a feszültséget követő elernyedést is hangadás követi, újból alacsonyabb hangu, elnyújtottabb és halkabb, mint a középső fázis/. Így valójában a munkafolyamat objektív lezajlását is elénk tárja, mintegy "pars pro toto", az egészet magába sűrítő, általánosított hang-jelenség formájában.

c/ A nyelv mozdulati és a fül hallásélményei.

A valóság történéseit szubjektíváló, személyes élményünké tevő, majd hangjelenségekkel kapcsolatban reobjektíváló mozdulatok között előkelő helyen kell megemlítenünk a nyelv szerepét. Annak a rengeteg féle hangutánzásnak, zörej-, hangszer- és természethangnak, amelyet nyelve segítségével produkál az ember, nemcsak akusztikus a jelentősége, hanem ezzel elválaszthatatlanul összekapcsolódnak a nyelv mozgását kísérő kinezteziás érzések is. Bücher bőven szolgáltat adatokat arra nézve, hogy a munkát kísérő hangok nyelvi tartalma sokszor nem a fogalmi jelentés tagoltságára, tisztaságára törekszik, hanem inkább valamiféle sajátos halandzsa. Ennek a halandzsának a törvényeit a száj és a nyelv mozgásának "energetikája" szabja meg, az, hogy a mozdulati történés mennyire felel meg a végzett egész mozgás jellegének.

Még messzebbre vezet a gondolatmenet, ha számba vesszük, hogy a nyelv egyuttal már érzékszerv is, az izlelés nagyon korán kifejlődő szerve, tehát a nyelvi kinesztézia egyben izlelési ingerekkel is összekapcsolódik. Fónagy Iván kitűnő könyvének<sup>25/</sup> egyik fő érdeme, hogy felhívja a figyelmet a nyelv kinesztéziájának, a beszédet kísérő izlés-jelenségeknek óriási jelentőségére a költői nyelv képszerűségében. Ezek a beszélő szájában izzé váló mozdulatok keltik fel a hallgatóban a fül révén a beszéd zenei hangzását, válnak alliterációvá, hangfestéssé, azzá, amit Verlaine ars poeticája "musique"-nek nevez, s első helyre tesz a költészetben.

A gyermek- és népdalok tele vannak értelmetlen hangokkal, egykori szavak töredékeivel, vagy más nyelvből átvett, zenévé izült, jelentésük-vesztett szavakkal, amelyek már mozdulati, kinesztéziás, illetve hangfestő elemmé váltak az énekes szájában. Egykor pedig - megfordítva - ilyen jellemző hangcsoportok váltak egy-egy fogalom hangzó jelévé, beszédé, szóvá. Amikor a nyelvtudományban újból és újból felrémlik a nyelv eredetének két forrása: a kifejező mozdulatok redukálódásának és a hangutánzásnak alapvető kettős élménye, voltaképpen ugyanannak a jelenségnek aktív és passzív oldalát kapcsolja össze a hipotézis, s valahol a nyelv és zene közös eredete körül keresgél.

---

<sup>25/</sup>Fónagy Iván: A költői nyelv hangtanából. Budapest 1959.

A nyelv kinesztéziája egyuttal tovább mutat arra a fokozatra is, ahol az izmok kinesztéziája az érzékszervi kinesztéziával érintkezik. Ha arra gondolkunk, hogy a nyelvek ilyen hangzási, "zenei" tényezőitől mennyire függ a szavak, mondatok affektus-tartalma, újabb lépcsőt találtunk a zenében és művészetben annyit emlegetett érzelmekhez, közelebb jutottunk az "intonáció" valódi jelentéséhez is.

A vokális munka-hangoknak a munka egésze már ritmikus, ütemes és dinamikai tagolást ad, de kezdeti fokon még nem dallam-szerűek, azaz nem meghatározott, pontosan egymáshoz mért hangmagassági rendben szólanak meg, hanem glissando-szerűen surolják a hangsort. Éppugy, ahogy dallamilag /és ritmikailag is/ tagolatlan, valóban szubjektív és individuális képződmények az elsődleges indulatkitörések, fájdalom-, félelem-, öröm- és más fajta indulat-hangok is. Ha a renaissance és a XVIII.század francia esztétikusai szívesen hivatkoznak a zene ősképei között "az indulat állati hangjai"-ra, megint azt a döntő áttételi fokot hagyják ki, amely pedig éppen a zenévé stilizálódásban nélkülözhetetlen mozzanat: ennek a primitívvül szubjektív és egyéni hangélménynek a közösségi használatban, a társadalmi ismétlésben objektiválódó általánosodását.

- Idézi Micher, i. m. 144. l., 1/. jegyzet. -  
 Utal rá Kosovyi Dezasé fr.: A zene története  
 új utakon. Budapesti i. m., Székhely. - 13. l.

Alexandre Chirstranowitsch az arab hagyományból idézi a tevehajcsár-mondókák eredetének mondáját. Eszerint Modhar-nak, Adnan fia Madd fia Nizar fiának rendkívül dallamos és lágy hangja volt. Egy alkalommal - ut közben - leesett tevéjéről és eltörte karját. "Ja! jadah! ja! jadah!": "jajj, a karom, jajj, a karom", ismételve nyögve fájdalmában. Hanglejtésében, panaszának dallamában volt valami, ami a tevéket szaporább ügetésre ösztökélte, mozgásuk is lágyabb lett. Azóta a tevehajcsárok átvették Modhar fájdalmas hanglejtését és dalukban "hadia! hadia!" formában ismételve-  
tik. <sup>26/</sup>

A történetben naiv, mondai foku tudatosodására ismerünk előbbi logikai konstrukciónknak. A hagyomány azt a folyamatot rögzítette benne, amely az ismételve-ssel határozott intonációt, dallami lejtést ad a fájdalom szubjektív kitörésének, s ezzel objektív, társadalmi jelentésű zenei alakzattá formálja. - De nem is kell ilyen messzire mennünk példáulért. Elég a mi népi siratóinkat felidézni. A fájdalom zokogásban kitörő panaszai a szakaszok ismétlődése során, lassanként bennük is dallami rendbe illeszkedő, rögzített magasságu kadenciákká mintázódnak.

---

<sup>26/</sup> Alexandre Chirstranowitsch: Esquisse historique de la Musique Arabe ... etc. Cologne, 1863. - 12.1.  
- Idézi Bücher, i.m. 144.1., 1/. jegyzet. -  
Utal rá Mosonyi Dezső dr.: A zene lélektana új utakon. Budapest é.n., Somló. - 13.1.

d/ Eszközök és hangszerek szerepe a hangminőségek elhatárolásában.

Kétségtelen, hogy az emberi hang a kibontakozó, elkülönülő és absztrahálódó zenei hanghoz a zörejtele-  
nebb, jobban mintázható, képlékenyebb és jellegénél fog-  
va közvetlenebbül emocionáló hang adalékával járult hoz-  
zá. De talán nem tévedünk, ha a kialakuló zenei magassá-  
gi rend lényeges tényezőjét éppen a hangszeres zene ősei-  
nél keressük. A mozdulattal járó többé kevésbé ritmikus  
zörejek rendszerint a zörej eredetének megfelelően min-  
dig egy bizonyos, változatlan karakterű hangot, illető-  
leg zajt ismételgetnek. Ennek eleinte sokkal inkább  
hangszine, helyesebben zörej-minősége felismerhető, mint  
magassága. Előnye azonban az, hogy biztosan tájékoztat  
térben és időben a megszólalás eredetéről, egymásután-  
járól. Ha két asszony törli a mozsárban a gabonát, kette-  
jük ütőhangja határozottan különbözik egymástól. Ha vál-  
takozva dolgoznak, könnyű megállapítani, hogy mikor üt  
egyikük, mikor a másikuk. Járás közben határozottan vá-  
lik el egyik és másik lábunk, léptünk hangja. Ha szóló-  
táncost tapsal kísérik, a táncos és a tapsoló, vagy  
szintén táncoló, dobbantó környezet tapsainak, dobban-  
tásainak hangja megint nagyon objektíven és határozot-  
tan különül el. Ha bambuszbottal ütik a taktust vala-  
milyen tevékenységhez, a bot egyszer ide üt, másszor

oda, mint ahogyan a törő dorong is üthet ugyanannak a munkásnak a kezében egyszer a teknő fenekére, más-szor a kávájára. Ha már dob van a játékos kezében, más-kép szól az ütés a szélén, mint a közepén. Még változatosabb lehetőségeket ad két bambusz rud, amelyek közül az egyiknek más a hangja, mint a másiké. A két kéz váltakozása ebben az esetben is világos hangzás-képletet mutat. Ez tovább variálódhat a szerint, hogy az egyes rudak külön-külön is más és más keménységű, jellegű, más és más hangot adó helyre ütnek. 27/

Az így keletkezett hangok eredetileg nem hangmagasság, hanem az általuk előidézett zörej színezete szerint különülnek el, de az elkülönülés határozott és félreismerhetetlen. Ebben a tekintetben bizonyára hatott az emberi hang magassági viszonyok szerinti megszervezésére. A munkaeszköz, illetőleg a belőle alakult hangszer mindenesetre abban az irányban fejlődött tovább, hogy a zörej-színezet helyébe mind inkább a továbbra is határozottan rögzített és egymástól minőségileg elváló, de mostmár magasság, tehát elsődlegesen zenei tulajdonság szerint megkülönböztetett hangokat hozzon létre. 28/

27/ V.ö. Schaeffner, i.m. 67-87.l.

28/ V.ö. Bücher, i.m. 419.l.



A vázolt gondolatmenet természetesen nagyon is elnagyolt, tulságosan is durva ahhoz, hogy egy hosszú és bonyolult történelmi folyamat teljes komplikáltságát érzékeltesse. Néhány tanulságot azonban talán mégis levonhatunk belőle, mintegy "quod erat demonstrandum"-ként ismételve előrebocsátott hipotézisünket. - Elsősorban azt, hogy a zene nem a zenei hangok kész, természeti forrásokban adott magasságrendjének egyszerű emberi utánzásából, átvételéből jött létre. Sokkal inkább hosszú fejlődés eredményeként, absztrahálódott ezer forrásból eredő, a napi tevékenységgel elválaszthatatlanul összeforrott zörejekből, tagolatlan hang-jelenségek-ből. - Másodsor, a zenei hang nem úgy absztrahálódik, nem úgy különül el a konkrét és objektív forrásoktól, hogy azoknak csak pusztán hangzó, akusztikus oldalát kívánja reprezentálni, hanem olyan módon, ahogyan az absztrahálódó fogalom az általánosítás révén fenntartja azt az igényét, hogy az absztrakció forrásait egész komplexitásukban, konkrétságukban sűrítse.<sup>29/</sup>

- Harmadszor, hogy a szubjektívációban és a stilizált reobjektíválásban az egész fizikum mozgási élményeinek elsőrendű a szerepe. - Negyedszer, hogy a zenei hang létrejötte szerint egyáltalán nem pusztán szubjektív és individuális érzelem-kitörés, hanem nagyonis objek-

<sup>29/</sup> Ezt elsősorban a bruitizmus, és a musique concrète esztétikai felfogásával szemben szükséges hangsúlyozni. Ezek az irányzatok századunkban furcsán egyesítik magukban egy zenei naturalizmus, absztrakció és egyben szenzualizmus elemeit. Ugyanis a valóság zörejeit akarják utánozni, ezeket a zörejeiket elvonatkoztatják a valóság egészétől, és céljuk közvetlen érzéki emóciókeltés.

tive meghatározott cselekvés, s mint ilyen nemcsak a szubjektumot jellemzi, hanem egyszersmind a szubjektumra ható objektív körülményeket is tükrözi. - Ötödször, hogy az ismétlés és utánzás fontos láncszem az így létrejövő hangjelenségek társadalmilag objektiválódó jelentésének kialakításában. - Hatodszor, hogy ebben a folyamatban a tevékenységet kísérő hangjelenségek közül a vokális és instrumentális jellegűeknek egyformán nagy és első pillanattól fogva egyaránt meghatározó a szerepe; fejlődésük egyidejű és állandó sokrétű kölcsönhatásban történik.

Ha a zenét a mai értelemben magassági rendbe illeszkedő zenei hangok organizmusának tekintjük, akkor a most hipotetikusán felvázolt történelmi szakaszt joggal nevezhetnők "premuzikális" időszaknak, vagy a benne megvizsgált jelenségeket "premuzikálisoknak". De a marxi értelemben vett zenei fétisizmus szemléletéből csak akkor tudunk kilépni, ha az esztétikai vizsgálatba éppen azt a korszakot vonjuk be a legszorosabban, amikor a zene még világosan konkrét és sokoldalú emberi relációk eredménye és tükrözője, világosan mutatja a későbbi absztrahálódás konkrét forrásait és még ma legtermészetesebbnek tartott eszközét, a zenei hangot sem engedi kész természeti adottságnak tekintenünk. Innen kell kiindulnunk annak feltárásában, hogy a zene későbbi foka, dallami, harmóniai, tonális és ritmikai rendje miként tekinthető a valóság tükrözőjének.

követhetjük, mert számunkra már maga a zenei hang sem laboratóriumi természeti jelenség, nem a priori a zenében, hanem maga is egy hosszú zenetörténeti öskor folyamatainak gazdag társadalmi jelentéssel abstractáló, konkrétumokból, a napi élet hangjelenségeiből

### III.

összűrt eredménye. Tehát a zene jelenségeinek tárgyalásának kezdeti forrásaiból.

A bevezetőben ismertetett és bírált természet-tudományos-positivista esztétikai felfogás azon a ponton szokta kezdeni a zenei jelenségek tárgyalását, ameddig most eljutottunk. Sorra veszi a hang fizikai természetének meghatározóit: a magasságot, időtartamot, hangszint és hangerőt, ezek rendjén haladva a szükcesszív és szimultán, dallami, ritmikai és harmóniai jelenségeket, mintegy fizikai-hangtani háttérrel adva a zeneelméletben feldolgozott ismereteknek. A társuló pszichológiai jelenségek kategóriájában foglalkozik a zenei élményekhez fűződő térképzetek, vizuális /fény, szín/ és mozdulati képzetek sajátosságaival, mint zenén kívüli elemekkel, amelyek bizonyos illusztratív és programmszerű műfajokban kapcsolódnak az "abszolút zene" magasabbrendű esztétikai élményeihez.

Mi ezt a sorrendet és tárgyalási módot nem

követhetjük, mert számunkra már maga a zenei hang sem laboratóriumi természeti jelenség, nem a priori a zenében, hanem maga is egy hosszú zenetörténeti őskor folyamatának gazdag társadalmi jelentéssel absztrahálódó, konkrétumokból, a napi élet hangjelenségeiből leszűrődő eredménye. Tehát a zene jelenségeinek tárgyalásában is mindig ez a kiindulás vezet bennünket.

### 1. Zöreij és hangszin.

A zenei hang mindenesetre elvontabb és általánosabb, mint a forrásáról közvetlenül árulkodó zöreij. De már maga a zöreij is, mint az objektumhoz fűződő hallás-érzet előidézője, sokkal absztraktabb és általánosabb, mint a vizuális élmény. A vizuális élmény a valóságról nagyon sokoldaluan, nagyon gazdagon tájékoztat. Szemünk, látásunk útján a valóság tárgyairól, jelenségeiről elég sok különböző adat jut el tudatunkba ahhoz, hogy az adatok együtt - és kiegészítve valamennyi más érzékszerv adataival - a konkrétság teljességével, egyesként határozzák meg az észlelt dolgokat, jelenségeket. A hallási élmény a látáshoz viszonyítva mindig sokkal szegényesebb, sokkal kevesebb adattal szolgál. A hallási élmények, a hangjelenségek önmagukban nem elegendőek ahhoz,

hogy révükön tudatunkban a dolgokról egyes és konkrét kép alakuljon ki. Pusztán hallás útján az általánosításnak szélesebb köréhez jutunk, amelynek tartalma nem elég sűrű és telített fogalmak alakításához.

Eppen ilyen tulajdonságai miatt alkalmas azonban a hangkép arra, hogy a komplex uton kialakult fogalmaknak nem részletesen ábrázoló, hanem elvontan jelző hang-másává legyen, ahogyan a fogalmakat láthatóan jelentő vizuális kép sem ábrázol, hanem a lényeges vonásokra redukálva jelöl. Távoli fokozaton az eredeti képszerűség jegyei már fel sem ismerhetők rajta. - Ez a hangzó, illetve írott beszéd útja.

Egyben - köztudomás szerint - a fül az általa felfogható aránylag kevés jellemző jegyre nézve sok tekintetben finomabb és világosabb megkülönböztetéseket tehet, mint a látás. Rendkívül élesen differenciál például egymást gyors egymásutánban követő impulzusokat, jóval azon a sűrűségi határon túl, amelynél a szem előtt az egyes képek már összefolynak, a folyamatos mozgás illuzióját keltik. Amilyen bizonytalan a hallás a hangforrás pontos térbeli elhelyezésének megállapításában, közvetlen térviszonyok felmérésében, olyan érzékeny kronométer.

hangszer, tehát önmagában is ez alapvető gyakorlati te-

Ugyancsak nagyon finom distinkciókra képes a fül az impulzusok erősségét, a hang vagy zöreij minőségének árnyalati eltéréseit, sőt, rezgésszámát tekintve is. Az utóbbi különbségtétel finomodása ugyan már emberi történeti fejlődés eredménye, de lehetőségét kétségtelenül az alapozta meg, hogy a hallás más vonatkozásban is nagyon alkalmas igen kicsiny eltérések regisztrálására. A magassági differenciálás voltaképpen a más összefüggésekben már kifejlődött adottságok alkalmazása, kiterjesztése az új területre. Extenzíve tehát a hangzó kép valóban szegény, meghatározottságának sokoldalúsága jóval a fogalom sűrűségének limese alatt marad. Intenzíve azonban a füllel észlelt aránylag kevés tulajdonság differenciálásában, árnyalati gazdagításában rendkívül mozgékony és lehetőségei igen nagyok.

Ha már maga a zöreij is szegényebb képet ad a valóságról hallás útján, mint a látott kép, fokozottan áll ez a relativ elszegényedés a zenei hangra. A zöreij a maga többoldalságával kétségtelenül konkrétabb tájékoztatást ad a hang forrására, tárgyi eredetére nézve. Azt is merném állítani, hogy nemegyszer megközelíti a konkrétságnak azt a határát, amely egyes fogalmak elhatárolásához szükséges. A zenei hang jóval absztraktabb, és általánosabb is. Megszólalása legfeljebb maga a hangszer, tehát önmagában is az alapvető gyakorlati te-

vékenységektől, munkaeszközöktől elvonatkoztatott, általánosított és stilizáltan továbbfejlesztett tárgy megjelölésére elégséges.

Fennáll a szegényedés dinamikus tekintetben is. A zenei hangok dinamikai, hangerő-skálája éppugy szűkebb a bennük általánosított "konkrét" hangokénál, mint ahogyan a festőnek is a fényerő jóval szerényebb skálájára kell transzponálnia a természetadta fényerő-különbségek széles mezejét.

A zörejek leszűrése, a hangélmény zeneivé tisztulása és az ezzel járó hangerő-szegényedés lényegesen csökkenti a közvetlen emocionális hatást is. A zörej konkrét, közvetlen felismerhetősége, közvetlen konkrét jelentésének a hang természetében való érzékelése magával a hangzó dologgal való találkozás közvetlen élményét jelenti. S ez bizony - egy-egy vadállat hangjára gondolva - aligha marad alatta a modern zene "sokk" hatásának /hiszen ez is a közvetlenségre és konkrétságra törekszik; erről később többet/.

De gyengíti a közvetlen emocionális hatást a hangerő mérséklése is. Köztudomásu, hogy a primitív zenélésben az esztétikai élménynek a hang harsány ereje sokkal fontosabb tényezője, mint a zenélés kifino-

multabb szintjén. A jazz története számon tartja, hogy az amerikai négerekre milyen nagy hatást tett az európai stílusú rezesbanda, a katonazene, s hogy milyen nagy része volt ennek a hatásnak a jazz későbbi formáinak kialakulásában. Buddy Boldennek, a legendás jazz-trombitásnak New Orleansban az volt a híre, hogy senki olyan erősen nem tudott fujni, mint ő: hangját 16-18 kilométerre hallották esténként.<sup>30/</sup> Közismert a katonazene vonzó ereje zeneileg nem képzett emberekre. Sőt, talán némi merészséggel hozzátehetjük, hogy egy ország zenei műveltségének fokát negative azon is mérhetjük: mennyire kívánja meg a közvélemény az operaénekestől a nagy hangerőt, kevésbé brutális, de kulturáltabb ének helyett.

Az akusztikus képszerűség absztraháló, általánosító folyamatának tehát első szembetűnő kísérője a hang-élmény természetének bizonyos elszegényedése. A zörejszerű elemek visszahuzódásával, a zenei jellemvonások megerősödésével éppen azok az elemek mosódnak el, általánosodnak, amelyek a hangforrás közvetlen, konkrét és egyes természetéről goromba emocionáló erővel tájékoztatták az embert. Tehát - mondhatnók - a hangélmény "jelzői" természetű meghatározói, amelyek közvetlenül a tárgyi forrásra utaltak.

<sup>30/</sup> Marshall W. Stearns: The Story of Jazz. Németül: Die Story vom Jazz. München 1959, Süddeutscher Verlag. - 75.1.



A hangzás komplex természeti állapotából mindinkább kiválik a zörej-jelleg zenés utóda: a hangszin, és bizonyos módosulásokkal elfoglalja elődjének "jelzői" szerepét a tájékozódásban. Egyes és konkrét módon valóban csak egyetlen egy dologra jellemző: a létrehozó hangforrásra, illetőleg személyre. De általánosító jellege éppen abban áll, hogy már nem egyedi hangforrásának érzékeltetése, jelzése a célja. Ellenkezőleg: ez a cél már nagyonis tizedrendűvé és mellékessé válik számára. Ő már eszközzé válik a képi általánosítás szolgálatában, amely kevésbé konkrétan ugyan, de jóval tulmutat saját szűk tárgyi valóságán a tükrözött jelenségek körének alapos kitágításával. Együttal az emóciós élményt mostmár nem közvetlen fiziológiai, hanem közvetettebb esztétikai - szenzuális szinten ébreszti fel: kifejleszti a társadalomban a hangszin szépsége, zenei árnyalatai iránti érzéket.

Itt azonban mindjárt kiegészítő megjegyzést kell tennünk. Riemann<sup>31/</sup> egyik legmegszívlelendőbb figyelmeztetése, hogy a zenei hangszint esztétikai értelemben ne szükítsük le a fizikai hang leírásában szereplő meghatározásra: a hanggal együtt szóló rész-hangok arányaira.

31/ Riemann, i.m. 48. skk.1. - Helmholtz és Stumpf a hangszinnek egy tágabb és egy szűkebb megfogalmazását ismeri. Riemann esztétikai értelemben a tágabb, egyben konkrétabb fogalmazást fogadja el és summázza. Vö. Stumpf: Tonpsychologie, II. Leipzig 1890, Hirzel. - 514-549.1  
- A hangszin legalaposabb magyar nyelvű tárgyalását Molnár Antal kéziratos Gyakorlati zeneesztétikájának köszönhetjük.

Zimmermannra hivatkozva élesen elhatárolja egymástól az absztrakt, matematikailag meghatározott és a konkrét, megszólaló zenei hangot. A hang konkrét megjelenésében, hangzásában elválaszthatatlanul közrejátszik megállapítása szerint a hangerő is, de a létrehozó hangforrás megszólaltatásával járó ezernyi zörej is. Vonóhangszereknél a vonó surlódásának zaja, a hur és szőr milyensége; fuvósoknál a levegő áramlása, a megfuvás kísérő zöreje, amely nyelves hangszernél más, keményebb, szinte koppan, fuvolánál lágyabb, mert a jóval puhább emberi ajkat kell a levegőáramnak szétfeszítenie. Éneklésnél idetartozik a szövegmondás, a beszélő- és hangadó szervek száz apró kísérő zöreje, a nedves nyelv hangja a szájban, az ajkak nyílása, záródása, stb. De Riemann még tovább megy a hangszín konkrét értelmezésében és a hangmagassággal is összefüggésbe hozza.<sup>32/</sup> Elsősorban a relatív magasság értelmében: t.i. hangszerenként és emberi hangtípusonként érzünk egy-egy hangot magasnak vagy mélynek aszerint, hogy a kérdéses emberi vagy hangszer-hangnak mi a sajátos terjedelme /egy koloratur-szoprán hang legmélyebb fekvését egy basszista alig éri el magasságban/. Ebben ugyan szerintem a megszokásnak is jókora szerepe van, de a hang színezete is - ahogyan Riemann állítja - lényegesen beleszól abba, hogy az abszolút értelemben, a mért rezgésszáma szerint ilyen vagy olyan

<sup>32/</sup> Figyelemreméltó ebben az összefüggésben Tyeplov megállapítása "a magasság és a hangszín teljes differenciálatlanságáról", mint a hangmagasság-különböztető készség fejletlenségének egyik okáról. - I.m. 131.1.

hang valójában magas vagy mély hangként jelenik-e meg előttünk. Sőt - fűzöm hozzá -, a hangszín magának a kialakuló megszokásnak is egyik tényezője.

Riemann figyelmeztetése arra hívja fel a figyelmünket, hogy a hang zenei hang korában sem absztrahálódik "tisztá" jelenséggé, hanem a zörejek, a dinamika, amelyek korábbi állapotában annyira előtérbe léptek a zenei minőséggel szemben, mindvégig hozzá tartoznak, és mint afféle parancs alá kényszerült Nibelungok, csak a zenetörténeti pillanatra várnak, amikor újból előtörhetnek és uralkodó szerephez jutnak.

## 2. A magassági tagolódás utjai.

A leirt viszonylagos szegényedés a zörejek hangszínné finomodásán túl is, további differenciálódással és belső, zenei szinten végbemenő gazdagodással jár együtt. A hangforrás objektív, tárgyi természetére utaló jegyek közül a hangfekvés, a magassági karakter szerint való tájékozódás tovább öröklődik a magasságrendben elkülönülő és finomodó hangkészletbe. Az a különbség, ami egy női- vagy gyerek-hangot egy férfi-hangtól, egy nagyméretű tárgy hangját egy kisméretűétől megkülönbözteti, már tagolatlan zörejek korában is olyan szinezeti distinkciót jelentett, amely később

mint magassági eltérésnek észlelt tulajdonság is megőrizte "jelzői" természetét, sőt - ez Riemann utalásából is kiviláglott - egy kicsit mind máig összekeveredik a hangszin kategóriájával.

a/ A tagolatlan zenei mozgásélmény.

A kitisztuló, elkülönülő magassági élmény egy másik forrása a tagolatlan mozgásképzetet kísérő, illetőleg azzal egyjelentésű, sziréna-szerű, fokokra nem differenciált hangjelenség: a "hó - rukk"-ok, az "ej uchnyem"-ek családja. A megelőző fejezetben nem ok nélkül hangsúlyoztuk a mozgással járó izomfeszültségi, működési érzések és a hozzájuk kapcsolódó aktív és passzív hangélmények jelentőségét. Ezek a fokozati, minőségi tekintetben egymástól el nem határolt hangmagassági változások - úgy látszik - elválaszthatatlanul összeforrottak taktikus-motorikus élményeink dinamikájával. Riemann<sup>33/</sup> összeszed egy sereg jelzőt különböző nyelvekből, a "magas" és "mély" hangok megjelöléseit. A jelzőkből ő is - mint általában a zenepszichológusok - a zenéhez kapcsolódó tér-képzetek általános voltára következtet. Nem figyel fel azonban arra a nagyon sokatmondó jelenségre, hogy a népi nyelvek szóhasználata igen sok esetben nem par excellence

---

<sup>33/</sup> Riemann, i.m. 36.1.

térszerű megjelöléseket alkalmaz a ma általában magasnak és mélynek nevezett hangfekvések elkülönítésére, hanem olyankor, mint a görög "sulyos" és "éles", a német "goromba" /grob/, vagy egészítsük ki akár a magyar "vastag - vékony" szó párral. Nemrégiben tudtam meg egy nálunk járt kínai konzervatóriumi professzortól, hogy a kínai drámai zenének egy bizonyos műfaját ők is "éles"-nek nevezik.<sup>34/</sup> Az elsődleges elkülönítés tehát a nyelvek és a zene korábbi fokán nem a térbeli elrendeződés, hanem sokkal inkább tapintási, izomfeszültségi, suly- és más motórikus-kinesztéziás érzések alapján történik. Stumpf<sup>35/</sup> az indiai megfelelőt is melléje teszi a jelzősornak, s azt mondja, hogy a hindu "magas" hang neve egyuttal "hangosat, hallhatót" is jelent, mint a franciában, a mély hang elnevezése viszont a "lágú"-gyal kapcsolódik össze. Ebben a kettősségben a magasság és dinamika eredeti egységének megfogalmazására kell felfigyelnünk /s a "lágú" egyben a görög-kínai "éles"-nek is ellenpárja/.

<sup>34/</sup> Egyébként azt az Ambros révén elterjedt nézetet /Geschichte der Musik, I.24./, hogy a kínaiaknál a "magas" és a "mély" hangok éppen a mienkével ellenkező jelentéssel különböznének, ő is megcáfolta, igazolván Stumpf erre vonatkozó véleményét: Tonpsychologie, Leipzig 1883, Hirzel.I. - 192.1.

<sup>35/</sup> u.o. 193.1.

Stumpf érdekes összeállításából és további adataiból az is kitűnik, hogy a görögök is előbb ismerték a zenében a "fel" és a "le", valamint a ritmikában és költészetben az "arsis" és "thesis": a "felemelés" és "letétel" súlyemelésből eredő fogalmát, tehát a dinamikus, mozgási irányt jelző fogalompárokat, mint a "magas"-at és "mély"-et, tehát a statikus térhelyzetre utalókat, amelyek nem a mi értelmünkben jelentkeznek zeneelméletükben.

Hogy aztán olyan jelzők, mint a magyar "vastag" és "vékony", a német "durva, goromba", a görög "súlyos", mennyire utalnak még közvetlenül a hang-karakterrel összefüggő, esetleg egyenesen hangforrásként szereplő tárgy természetére, mennyire játszik bennük közre az a megfigyelés, hogy a magas hangokat általában kisebb, a mélyeket nagyobb állatok, tárgyak hozzák létre, vastagabb és vékonyabb hurok, fuvós hangszerek, azt már nehéz volna eldönteni.. Hiszen az ilyen jelzők átvitele olyan kiterjedt és gazdag, hogy a legkülönösebb képzettársításokra ad példákat /a debreceni ember például a sűrűt is vastagnak mondja, s a főzeléket "vastagétel"-nek/.

Ez a szóhasználat mindenesetre annak bizonyossága, hogy a korábbi fok konkrét mozgásélményei általá-

nosított és absztrahált módon átöröklődtek a zenei hangok magassági rendjébe is, és minden jel szerint közvetlenebbül és mélyebb rétegben, talán történetileg is előbb kapcsolódtak kinezteziás érzéseik dinamizmusával a tagolatlanul lesfel csuszkáló hanghoz, mint a tagolt, minőség szerint elhatárolt hangsor statikus tér-distinkcióihoz.

distinkció térszerű értelmében is.

#### b/ A minőségileg tagolt hangszerhangok.

A minőségileg és egyben térszerűen tagolt mozgásélmény zenei képének kialakulásához lényeges jegyekkel kellett hozzájárulnia a zene hangszeres, vagy még inkább hangszer előtti eredetének. Már korábban utaltunk rá, hogy a meghatározott hangot adó használati eszközök, majd a belőlük fejlődő hangszerek milyen félreérthetetlen térszerű objektivitással különböztetik meg a hangforrás helyét, minőségét, személyét. Felesleges volna most újból elismételni a különböző típusu, folyamatos munkában, táncban, általában a napi tevékenységben megjelenő hangélmények határozott "itt - ott", "egyik - másik", "ez - az", sőt "én - te", "mi - ti", vagy éppen "én - ti" és ezekhez hasonló megkülönböztetéseit.

Amilyen mértékben háttérbe szorul a zörej minőségének konkrét-objektív meghatározó jellege, ahogyan

kidomborodik a hangélmény zeneisége, ahogyan a hangszer hangjában is egyre nagyobb szerepet kap a különböző eredetű zörejekből előre lépő zenei hangmagasság, mint differenciáló tényező, tehát: ahogyan a hangos munkaeszközből a mai értelemben vett hangszer válik, olyan mértékben veszik át a hangmagassági különbségek az előző bekezdésben felsorolt elhatárolások jelentését, a distinkció térszerű értelmében is.

Azaz megtörténik az első lépés a valóság logikájának zenei tükrözéséhez. A mind világosabban észlelt különbség a hangok magassági természete között a tudatban térszerű kép formájában tükröződik és a fizikai vonatkozásban számszerűen mérhető rezgésszám-különbség egyuttal mint térszerű távolság is szemlélhetővé válik. Mégpedig úgy, hogy a térben elkülönülő elemek egymáshoz, illetőleg az észlelő alanyhoz való viszonyát is kezdi a zenét teremtő ember számon tartani.

Tulságosan egyoldalú és merev volna két irányú megközelítésünk: a tagolatlan hangmagassági folyamatokkal társuló mozgásélmények és a rögzített magasságú hangok térszerű statikája irányából, ha egyuttal nem mutatnánk rá a kölcsönhatás állandó voltára. Hiszen éppen a két elem szüntelen egysége és kölcsönhatása adja meg a zene megértésének kulcsát. Amennyit a zenei hang nyert a magassági differenciálódás folyamatában a hangszerszerű elemek



rögzített hang-statikájából, kétségtelenül ugyanannyit kellett nyernie a hangszernek az emberi hang eleve zeneibb, kevésbé zörejszerű természetéből. Amint a természeti mozgás szubjektíválódásának, művészetté stilizálódásának utja is az ember ismételt mozdulat-élményein át vezet, a zene kialakulásában is óriási a jelentősége annak a kölcsönhatásnak, ahogyan emberi hang és hangszer egymást utánozták, s általában ahogyan az emberi hang önmaga ismételtetésével, a mozgás közben spontán módon kiadott hangélmények utánzásával az egész hangzó világot szubjektíválta, emberi tevékenységgé tette és az aktív tudati feldolgozáshoz segítette.

Schaeffner többször idézett művének első fejezetében elég részletesen foglalkozik az emberi hang és a hangszer kölcsönhatásának folyamatával, módjaival, de egészen pontos, történetileg hiteles és hézagtalan logikai láncot természetesen ő sem tud konstruálni /és kérdés, hogy egyáltalán lehet-e, sőt, hogy szükséges-e/. Annál érdekesebbek tájékoztató adatai azokról a hangszerekről, amelyek voltaképpen az énekhang kiegészítői.<sup>36/</sup> A magyar népzenei kutatás is jól ismeri a furulyázásnak azt az egész világon elterjedt és ősi módját, ahol a furulyás a hangszer hangja mellé egyuttal dudol is. Természetes, hogy a dudolás ilyenkor önkénytelenül igazodik a hangszer tagolt, rögzített hangmagasságaihoz.

<sup>36/</sup> Schaeffner, i.m. 20-22.1.

Schaeffner idézi Afrika-kutatók adatait a néger nyelvek és zenei megnyilvánulások szoros kapcsolatáról, megfélemléseiről. Az aranyparti ashantik dobnyelvének két hangmagassága megközelítőleg egyezik a néger nyelvek magas és mély magánhangzói közötti különbséggel. Az Oubangui-Chari vidékének "banda" nyelvét nemcsak dobokkal, hanem füttyölve, vagy akár sipokon is lehet reprodukálni.<sup>37/</sup>

A tagolatlan mozgásélmények zenei képének találkozása, egyéforrása a térszerű statikával tagolt, a térszerűtől a fogalmi megkülönböztetés irányában absztrahálódó hangméréssel olyan új minőséget teremt a zene kialakulásában, amely a zenei tükrözés lényegéhez vezet el: a térszerűen tagolt, világosan áttekinthető és mérhető mozgás-élmény zenei képéhez. Az újszerű mozgásélmény valóban a teljes, minden érzékszervvel tudomásul vett valóság absztraktabb, általános és komplex képe. A mozgások mozdulattá szubjektívalt érzékeléséből a kinezteziás, tapintási és mozgási érzések gazdag dinamizmusát hordozza. Térszerűen mérhető statikája azonban már egyuttal a vizuális élmények fogalmivá, logikaivá tisztuló világával kapcsolja össze. A közvetlen hallószeri érzékelés

---

37/ R.S. Rattray: Ashanti, XXII. fejezet, 242-286.l., továbbá Eboué: Les peuples de l'Oubangui-Chari, 81.l. - Mindkettőt Schaeffner idézetéből vettem át: i.m. 24-25. - A nyelvi kölcsönhatásokra ugyan csak később térek rá érdemben, de a legutóbbi példák említése itt is megvilágító lehet.

szenzuális valósága a hangszinnek abban a konkrét, Riemann szerinti kézzelfoghatóságában testesül meg, amely a zenét megőrzi az elvont spekuláció vérszegény árnyképeitől és az eleven, érzékelhető valóság ízével teszi esztétikai örömmé, teszi a zenei képet igazán szemléletessé, így összekapcsol a tükrözött valóság milyenségével.

A szintézis eredményeül azonos művészi megnyilvánulás különböző oldalaiként vesznek részt a zenében az emberi hang és a hangszerek. Esztétikai értelemben pedig művészi színvonalon találkozik az általánosításban, a valóság szubjektívált és reobjektívált képében a tükröző és a kifejező mozzanat.

Hogy az olyan igen kis hangközeltéréseket /a mi félhangunknál kisebbeket/ mutató "dallamok"-at, amelyeket Bucher 38/ idéz H.V.Portman lejegyzéséből 39/, a primitív zenélésben csak fenntartással

#### IV.

A dallamlogika természeti és társadalmi tényezői.

1. A magasságrend természeti és emberi mértéke.

A hangok magasságrendi megkülönböztetése a mai szélességben és differenciáltságban szintén nagyon hosszú zenei fejlődés eredménye a társadalomban. Valószínűleg a kultúrák szűkebb differenciált hangsoraira, dallamaira, az ókori görög dallamosság is visszavezethető. Az ókori görög dallamosság is visszavezethető a mi félhangunktól eltérő, esetleg annak kisebb és nagyobb differenciálat. Ilyenkor azonban ezek a hangok különbséget mutatnak, mert a kezdeti két-hangos mondókákban, majd a későbbi tercet különböző alakokban, majd a későbbi kvart között ingadozik. Különösen sokat árulnak el ezekről a kezdeti két-hangos mondókákról a köztudomás szerint nemzetközi gyermek-mondókák, kiszámolók, hívogatók, játékdalok. Ugy látszik, hosszabb időnek kell addig eltelnie, amíg a megkülönböztetés limese finomodik, s egyes népeknél valóban igen kis eltérésekig szűkül.

Szabócsi Bence: A melódia története, Budapest

2/1957, Zeneműkiadó. - 18. l.: "...ugy tűnik, hogy ez a sajátos aprólétezőség nem igazi kromatika, nem túlfinomítás, hanem háttérzetlenség, nem túl van a diatonian, hanem innen..."

Hogy az olyan igen kis hangközeltéréseket /a mi félhangunknál kisebbeket/ mutató "dallamok"-at, amilyeneket Bücher <sup>38/</sup> idéz M.V.Portman lejegyzéséből <sup>39/</sup>, a primitív zenélésben csak fenntartással fogadhatjuk el finoman szétválasztó "kromatika" példának, arra Szabolcsi Bence figyelmeztet, éppen Portman megállapításaira való hivatkozással <sup>40/</sup>. Aligha lehet itt egyébről szó, mint azonos hangok némi bizonytalansággal, hangsúlyok és más tényezők szerint árnyalatilag kilengő ismételtetéséről. Ez a fenntartás természetesen nem vonatkozik aránylag fejlett zene-kulturák gazdagon differenciált hangsoraira, dallamaira. Az ókori görög dallamosság is feltehetően ismert a mi félhangunktól eltérő, esetleg annál kisebb és valamivel nagyobb differenciákat. Ilyenkor azonban ezek a kis különbségek rendszerint nem egymás mellett, hanem más-más dalokban és más-más műfajokban jelentkeznek. A mi parasztjaink is énekelnek kis tercet, és dur tercet különböző dalokban, megint másokban meg a kettő között álló u.n. dunántúli tercet intonálják. A háromféle terchang azonban egymás mellett, egymáshoz viszonyítva sohasem szólal meg.

<sup>38/</sup> Bücher, i.m. 384-386.l.

<sup>39/</sup> M.V.Portman: Adamanese Music, Journal of the Royal Asiatic Society, XX. 1888.

<sup>40/</sup> Szabolcsi Bence: A melódia története, Budapest 2/1957, Zeneműkiadó. - 18.l.: "...ugy tűnik, hogy ez a sajtósági aprólékosság nem igazi kromatika, nem tulfinomítás, hanem háttérzetlenség, nem tul van a diatonian, hanem innen..."

Ez a finomítási, ez az aprózó törekvés a hangok különböztetésében, ha minden határon túlmegy, végül visszavezet a tagolatlan magasságu szirénázáshoz, a - Szabolcsi Bence kifejezésével élve - "ősemberi" dallamossághoz, ami a mi értelmünkben már nem is dallamosság. A törekvés érvényesülésének azonban hamarosan gátat szab éppen a másik: a határozott, térszerű elhatárolásra, a világos minőségi szétválásra irányuló tendencia, s kettejük dialektikájából jönnek létre a mai értelemben vett, tagolt dallamok, majd ezek elvont foglalatái, a hangsorok.

A hangok "kromatikus", szűkközűségre törekvő elrendeződésében a zenei hang fizikai természetének egyik arculata: a hangsor kontinuitása törekszik megvalósulásra. A válogatás rendjét azonban a hangok másik fizikai sajátossága: diszkrét természetük szabja meg. Ugy látjuk, a természetes hangsor rezgésszám viszonyainak általában döntő a szerepe a hangsorok kialakításában, a kialakuló dallamban rögződő hangok magassági meghatározásában, mert általános tapasztalat szerint virágzó zenekulturák hangviszonyai a természetes hangsorra utalnak. Itt megint feltehetjük a kérdést: a hangszerek, hangok és fuvóhangszerek, primitív kürtök adják-e amintát a hangméréshez, vagy maga az emberi fül olyan módon szerkesztett, hogy eleve ezekhez a távolságokhoz igazítja a

reprodukált hangmagasságokat. Ez a kérdés - tudomásom szerint - még szintén az adatokkal eldöntendők közé tartozik, de ha az eddigi tapasztalatok alapján következtetni lehet, valószínűleg itt is a kölcsönhatás gazdag sokoldalúsága vezet megoldáshoz.

Éppen a hangoknak a felhangsorban mutatkozó fizikai természete, mint természeti adottság, és sajátosságainak zenei felhasználása, mint az emberi-társadalmi logika megvalósulása, a természeti és társadalmi tényezők kölcsönhatása mutat rá legjobban a zene valódi lényegére. Természetileg, a természetes hangsoron meghatározott például a kis terc vagy a nagy szekund távolsága, de hogy a kialakuló zenei magasságrend miért éppen ezt a két hangközt használja fel legelőbb mértékegységül, és miért nem a matematikai rokonság és a Stumpf értelmében vett "összeolvadás" tekintetében sokkal "tisztább" oktáv hangközt, annak már emberi okai vannak. Részben az, hogy az oktáv hangközben elsődlegesen az azonosság és nem a különbözőség jellemvonása tűnik a zenét csináló ember fülébe. Az oktáv távolságra lévő hangok nem-azonossága majd csak akkor válik kézzelfogható valósággá, ha világosan nem-azonosként számontartott hangok füzérsora vezet el az oktáv-rokonokig. A dallam- és hangsor-alkotásnak még távoli jövődjé rejti a teljesen felmért oktáv-szakasz eredményét, a tonalitást.

A kérdéses kezdeti hangközők tehát, amelyek a

legkorábbi dallamrendi illeszkedések alapegységei, a természetes hangsornak egy olyan kivágásából kerülnek össze, amelynek szomszédi viszonyai még elég világosan megkülönböztethetőek egymástól az összeolvadás veszélye nélkül, de énekelni sem kényelmetlen őket, mint a nagyobb távolságokat, és főként már elég gazdag változatosságot adnak ahhoz, hogy egymástól eltérő elemek kombinatórikájának kiindulásai lehessenek.<sup>41/</sup>

## 2. Két és három elem zenei logikája.

Hogy a minőségileg elhatárolódó egyes hangok átöröklik a korábbi tárgyi és térszerű elhatárolás sajátosságait, s egymáshoz való viszonyukban is össze nem téveszthető egyedekké válnak, arra már utaltunk. Már az ismételtetett kisterc-mondókák hangjai közül is az egyiket határozottan egyiknek, a másikat határozottan másiknak érzi a mondókát fújó gyerek vagy felnőtt, s ha az "egyik" és a "másik" ebben az esetben mint kezdő vagy záróhang fel is cserélődhetik, mindkettő határozott egyéniség. Már ez a két hang is hihetetlenül gazdag kombinációs lehetőségeket ígér, ha egyenkénti ismétlésük, illetve válogatásuk módjait a ritmikai egymásután rendjéhez

<sup>41/</sup> A kezdeti dallamtipusok, dallammagok hangviszonyait magyarázza a kvintviszonyok, a természetes hangsor és a "beszédmetódika" szükközöségeinek kombinatív alkalmazásával Bárdos Lajos: *Natürliche Tonsysteme, Methode ihrer Messung; Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*, Budapest 1956, Akadémiai Kiadó.



mérjük. Három elem kombinációi azonban éppen kimeríthetetlenek, és minőségileg is egészen új helyzetet teremtenek.

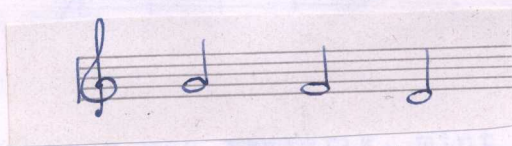
Két elem szembeállítása ugyanis elsősorban azt a nagyon egyszerűnek látszó, de logikai és ismeretelméleti következményeiben nagyon messzematató körülményt helyezi előtérbe, hogy a kettő nem azonos, hogy különbözőek egymástól. Ha azonban a kettőhöz egy harmadik járul, ez a harmadik feltétlenül rokonabbként vonzódik a kettő közül az egyikhez, s ketten együtt a harmadikkal mint idegenebbel fordulnak szembe.

Ugyanez történik nem azonos magasságu három zenei hang kombinációi esetében is. A három közül kettőt rokonabbnak, azonosabbnak érzünk a harmadikkal, mint amazoktól eltérőbbel szemben. De a zenében a rokonság vagy eltérés fokát nem önkényesen állapítjuk meg, hanem éppen a természetes hangsor viszonyai alapján. Ugyanis az akusztikai tekintetben rokonabb, vagy közkeletű szóval élve konszonánsabb hangok egymáshoz való viszonyában logikailag is inkább hasonlóságuk lesz a szembetűnő. A rájuk nézve eltérőbb, mondjuk: disszonánsabb harmadik pedig idegenségével, különállásával vesz részt a kombinatórikában.<sup>42</sup>

<sup>42/</sup> A rokonság felismerésében jelentkező logikai mozzanatra Mosonyi Dezső is felhívja a figyelmet: i.m. 69.1; és az ütemhangsúlyok visszatérő rendjére is kiterjeszti /39.1./. Ő azonban - műve alap gondolatának megfelelően ezt a felismerést a freudi örömelv szerint értelmezi.

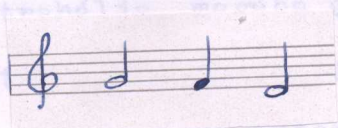
A dallamtörténeti összefoglalások az ősi nagy kulturák jellemző dallamtípusai között első helyen sorolják fel a pentatónia elemeit, egész hangrendszerre táguló csiráit. Példáinkat is innen vesszük.

A pentaton-épitkezés alapeleme egy háromhangyi csoport, a pentaton trichord. Leggyakoribb elrendeződése így fest:

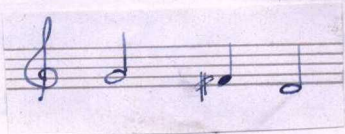


A nagy ázsiai ötfoku dallam-kulturákban általában az egymástól kvart távolságra lévő szélső pillér-hangok alkotják a rokon-párt, és hozzájuk mértén bolygó, átmenő, kiegészítő szerepe van a közbeeső harmadiknak. Ennek egyik érdekes bizonyítéka, hogy mindig a különböző típusu ötfokuságokban a kvart-viszony konstáns a két szélső hang között, a közbeeső harmadik a legváltozatosabb magassági helyzetben állhat kettejük között, aszerint, hogy a pillér-hangok, a főhangok melyikéhez és mennyire van közel.

A magyar népzeneből jól ismert pentatóniában a felső pillérhangokhoz áll közelebb, mégpedig egész hangnyi távolságra:



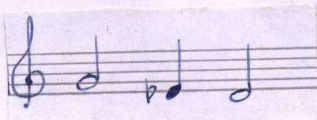
Az úgynevezett "dunántuli" /és egyben hátsó-indiai, Bali-szigeti gamelang-/ ötfokuságban a felső hangtól való távolsága kisebb, majdnem félhangnyi:



Egy harmadik változatban az alsó főhang egészhangnyi szomszéda:



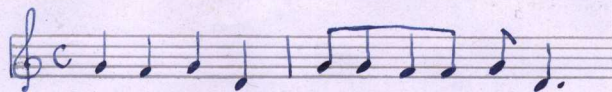
Ezt az utóbbit általában úgy tekintik, mint az oktávnyi-ra kiegészült pentaton-sor dur kvinten kezdődő kivágását, s ennek megfelelően szó-pentatóniának is nevezik. Lehet, hogy a fejlődés során egybeolvadt ezzel az értelemmel. De hogy valaha lehetett ilyen önálló trichord-alakulat is, azt főként a japán ötfokuság alapján szeretném valószínűsíteni, amely ugyanolyan viszonyban van ezzel az u.n. szó-pentatóniával, mint a dunántuli a legelső típussal: a bolygó hang az alsó főhangot közelíti meg félhangnyira:



A hangmagasság szerinti elkülönítés azonban az eredeti tárgyi elhatárolásnak azt a vonását is általánosítja és absztrahálja, magába olvasztja, hogy az "ez" és az "az", az "itt" és az "ott" és hasonló kategóriai párok között különbséget tévő ember nem kívül áll ezeken

a kategóriákon, hanem szubjektíve azonosítja magát az egyikkel, és elhatárolja magát a másiktól, mint tőle idegentől. Ezt az utóbbit az önmagával azonos egyikhez, rokonhoz, ismerthez méri. Így az objektíve, fizikai tekintetben fennálló hangviszonyok az emberre vonatkozva jelentéshez jutnak, és az egyszerű, természetileg és fiziológiailag meghatározott hangmagassági viszonyok kombinációi éppen olyan tájékozódáshoz juttatják az embert az univerzumot egyelőre még szűken, mereven és kezdetlegesen, de mégiscsak jelentő akár háromhangnyi zenei világban, mint ahogyan valóban tájékozódik az egész mindenségben. Az ismertekhez viszonyítja a nem ismerteket, az ismertekkel azonosítja magát, a nem ismerteket elhatárolja tőlük és saját magától mindaddig, amíg egy még ismeretlenebbel nem kerül szembe, amely lehetővé teszi, hogy a korábban ismeretlen is ismertté váljék az újabb ismeretlennel szemben.

Ez a magyar katonanóta kezdetéről is jól ismert fordulat például:



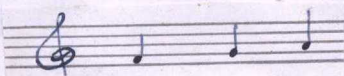
aszerint, tájékoztat, hogy a két szélső hang a főhang, azokban érezzük magunkat otthon, a világ közepén.

A következő, szintén közismert gyermek-dal fordulat:



azonban a középső hangot jelöli ki centrumnak. Hozzá-  
mérve az alsó, távolabbi terc-szomszédot érezzük roko-  
nabbnak, és a harmadikat, amely a felsőhöz felső járú-  
lékként /a klasszikus terminológiával élve: váltó hang-  
ként/ csatlakozik, érezzük idegenebbnek.

Példáink a nálunk is jól ismert pentatóniából  
erednek, de ugyanezeket az alapvető logikai összefüggé-  
seket kell felismernünk a dallamosságnak más, kevés ele-  
met kombináló kezdeti formáiban is, olyanokban, ame-  
lyeket Walter Wiora az ötfokúságot megelőző fejlődési  
fokhoz sorol.<sup>42/</sup>

Ezek közül különösen nagy jelentőséget kell  
tulajdonítanunk - az ötfoku dallamosság ide tartozó,  
u.n. pszalmódizáló típusával együtt - azoknak a képződ-  
ményeknek, amelyek a természetes hangsor dur hármás ki-  
vágását szolgáltató meg és az európai zene egy hatal-  
mas későbbi korszakának alapelvét előlegezik. A három-  
hangú  pszalmódias magban az egymással  
rokon pillérhangok szerepét a nagy terc-keret hangjai ját-  
szák. Az innen is, onnan is nagy szekundnyira közéjük  
zárt harmadik pedig vállalja az idegenebb, a járulékos  
váltó-átmentő funkciót.

<sup>42/</sup> Walter Wiora: *Älter als die Pentatonik. Studia Memoriae  
Belae Bartók Sacra*; Budapest 1956, Akadé-  
miai Kiadó. - 185.sk.1. Lásd még:  
Werner Danckert: *Melodiestile der finnisch-ugrischen  
Hirtenvölker*. U.o. 175.sk.1.

3. A hangrendszerek kiegészülése oktáv terjedelemben. Új hangrokonsági összefüggések: kvint és terc.

A bemutatott dallamcsirákat mint a kialakuló zenei logika embrionális képződményeit, magjait mutattuk be. Nem beszélhetünk azonban logikáról ilyen kezdeti fokon sem anélkül, hogy mindjárt a zenében absztrahált tér-idő szemlélet kibontakozásának első jeleire is ne utaljunk példáinkon. Ha ugyanis a magasság szerinti distinkcióban már előbb felismertük a korábbi konkrét tér szerinti megkülönböztetés absztrakcióját és általánosítását, a természetes hangsor-adta rokonsági összefüggésekben az azonos - nem azonos, ismert - nem ismert kategóriái szerint való megkülönböztetés lehetőségeit, látnunk kell éppen legutóbbi példáinkon, hogy ez a logika éppen a térszerűen érzékelt hangok egymásutánjában, tehát időrendjében valósul meg. Éppen a rokonsági fokozatban legfontosabb hang hangsúlyos ütemrészben való megismétlése dönti el a dallamfordulat jelentéstanát, teszi élő valósággá a logikai összefüggéseket. Talán nem henye analógia, ha a nyelv példájára is emlékeztetünk. A fogalmi logika ott is a térbeli egymásmellettiesség és az időbeli egymás után kombinatív összefüggésből áll elő.

Közismert jelenségre hivatkozom, ha a bonyolultabb, logikai kapcsolatokat jelző ragok és viszonyszók alaprétegének hely-, majd időhatározó eredetére utalok.

Ezekben a kezdeti dallam-magokban azonban épp-  
 ugy nem kereshetjük még az egységes logikával áthatott  
 tér-idő-szemlélet kontinuitását, az egységes világgép  
 művészi vetületét, mint ahogyan a barlanglakók önmaguk-  
 ban csodálatos realitással megrajzolt állatalakjai,  
 vagy akár vadászjelenetei is a tér-idő egység és logi-  
 kai összefüggések képi rögzítésének csak egymástól  
 többé-kevésbé elszigetelt csiráiként jelentkeznek.  
 Ahhoz, hogy az európai zene ujkori fejlődésében teljes  
 bonyolultsággal kibontakozó, egységes zenei világgép  
 logikájáról és összetevőiről beszélhessünk, először  
 arról kell számot adnunk, hogyan fejlődött tovább a  
 két-háromhangnyi csirákból épülő hangrendszer a termé-  
 szetes hangsorban adott összefüggéseknek az egész ok-  
 táva terjedelmére való felmérésével, kiterjesztésével.

Ennek a fejlődésnek az útja természetesen épp-  
 ugy sokféle, zenekulturánként más és más lehetett,  
 mint ahogyan az emberi társadalom minden megnyilatko-  
 zása bámulatosan gazdag sokféleségét járja meg nagy-  
 ban és egészben hasonló fejlődés különböző utjainak.  
 Elvezetett az oktáváig a pentatónia kvart-konszonan-  
 ciájának letranszponálása is, mint népdalaink alsó

kvintes szerkezete tanusítja. Ilyen kialakulás nyomát őrizheti a görög zeneelmélet lefelé haladó tetrachordális elrendezése is.

A kvart-elvű konszónancia-hallás az oktáv-rokonság felismerésével nagy megrázkódtatáson ment keresztül. Az általunk ismert zenekulturák dallamiban és hangrendszerében lépten-nyomon szembetalálkozunk a kvart-gerinc és a terc-kvint állványzat küzdelmének nyomaival. Ebben a küzdelemben bizonyára közrejátszottak olyan - valószínűleg kezdetből fogva egyidőben kialakuló - dallamagok, amelyek már eleve a nagyterc konszónanciát felezték a nagy szekunddal, mint az előbbieken érintett pszalmódizáló típus. Kis terccel kiegészítve a bázis-hang kvintjéig terjeszkedik, mint dur, gyermekdal-pentachordunk alapja. Ha pedig a "szó"-centrumú gyermekmondóka pentaton tri-chordjával egyesül, a dur hexachord egyik ősére ismerünk benne. Az sem mellékes körülmény, hogy a pszalmódizáló alapképlet - szemben a lefelé terjeszkedő és transzponáló, ereszkedő ötfoku dallamossággal - az alulról felfelé haladó dallamtípus ősképe. Ez is olyan kétféleséget jellemez, amely zenekulturákat és zene-történeti korokat választhat el egymástól.

Amikor a zenei fejlődés az oktávát mint legközelebbi, de nem azonos hangrokont felfedezte, nem-



csak a rendelkezésére álló hangkészlet nőtt meg mennyiségileg, hanem a korábbi kis közöket és szűkre szabott, szegényes logikai lehetőségeket is egészen új dimenziók váltották fel. Az eddigi zárt egységeknek nagyobb egység rendjébe kellett beleilleszkedniük, megnőtt a logikailag felmérendő "zenei tér", a tájékozódásnak más elveihez kellett folyamodni, mint amelyek a terc és kvart tagban kielégítettek. A transzpozíció útján kiegészülő pentatónia alsó trichordjának legmélyebb hangja így sokkal közvetlenebb rokonságba került a felső trichord legmagasabbjával, mint amilyenben az egyes trichordok pillér-hangjai voltak egymás között. Ugyanakkor az eredeti egységek azonos funkciójú tagjai között is megmaradtak az eredeti rokonság nyomai, s a dallam szerkezetében még sokáig hatottak.

Hatott azonban a felfelé haladó és kiegészülő dur pentachord és hexachord modellek analógiája is, és az eredeti kvart-gerinc helyét mindinkább az oktáv rokonság elsődlegessé válásából következő hármashangzati tagolás foglalta el. Az oktáv távolság közepén egymás mellett álló alsó és felső kvart-hang közül kiemelkedett rangban az alulról mért kvint hang, s ettől kezdve hosszú időre az egész zenei gondolkodás uralkodó kategóriájává tette a kvint-rokonságot. A kvart-és kvint-elv összeütközésének, az átalakulásnak érde-

kes példái az olyan dallamok, mint a közismert "Leszállott a páva", ahol az alsókvintelés korábbi logikájának helyét a második sort végző terc- és a harmadikat kezdő kvint hang révén a hármashangzat-gerinc veszi át.

Hogy ez a változás mennyire nem egyszerűen mennyiségi, hanem minőségi a zenekulturák kialakulásában, olyan ellen-példák mutatják, mint a mári dallamkincs nem egy darabja. A dalok ambitusa többnyire eléri, vagy meg is haladja az oktáv távolságot, szerkezete azonban nem ritkán nem vesz tudomást az oktáv-rokonság elsődlegességéről, a dallamgerinc rokonsági rendjét nem szervezi át az új értelemben. Sokszor nem is kvinttel, hanem a pentatónia valamely másik jellemző hangközével transzponál.

Példánk tanulságai közé tartozik, hogy a természetes hangsor pusztán fizikai-matematikai rokonságrendje mennyire nem jelenti egyúttal a zenei gondolkodás történeti sorrendjét is. Ha ugyanis igaz volna az, hogy a zenei ember egyszerűen aszerint, olyan egymásutánban vette birtokba a hangközöket, ahogyan matematikai rezgésszám-viszonyaik haladnak az egyszerűtől a bonyolult felé, semmi magyarázatát sem találnók egyrészt a terc, szekund és kvart hangközök korai, az

oktávát és kvintet megelőző megjelenésének a dallamosságban, másrészt a kvart- és kvint-osztás történelmi harcának.<sup>43/</sup>

Mert ez a küzdelem jócskán belenyult a középkori többszólamuság és dallamvilág idejébe is. A modális dallamosság plagális hangsorainak alsó tetrachordjában még a lefelé transzponálva összeragasztott kiegészülésnek nyomai, a dallamépitkezés korábbi elemei kísértének, a kialakuló hexachordiális gondolkozásmódban pedig határozottan a pszalmodizálásból kialakuló új elvet kell látnunk. Ez a dallamosság félreérthetetlenül terc-kvint rokonságu, durjellegű és "authentikus" irányu: a finálistól felfelé halad a dallamcsucs felé. Tehát inkább képviseli az újszerű dur dallamosságot, mint a régi, antik görög és keleti ereszkedő ötfoku zeneiséget.

---

43/ A történelmietlenül "akusztikai" szemlélet érdekes példája Riemann egy ellenmondása. Egyfelől ismételtlen kiemeli: "Vielleicht haben, seit überhaupt Menschen singen, Männer und Frauen im Abstände einer Oktave gesungen, ohne auch nur zu ahnen, dass sie nicht wirklich dieselben Töne singen!" /i.m. 90. és 114.1./, és hogy a hangsor kialakítása nem az oktáv harmonikus jelentésének felismerésével kezdődött, hanem szűkebb közü hangcsoportokkal /91.1./. Másfelől azonban saját korának zenéjét és nézeteit vetíti vissza és általánosítja arról a különleges helyzetről beszélve, "welche nach dem diktatorischen Urteile des Ohres aller Menschen zu aller Zeiten die Oktave unter allen übrigen Intervallen einnimmt". /94.1.

A kialakuló európai többszólamuság, a hármashangzati terc-épitkezés harmóniai bázisa a küzdelmet egyértelműen eldöntötte, így a harmóniavilágból az így vagy úgy osztott oktáv, a kvart és a kvint dilemmája kiszorult. Megmaradt azonban szinte tapintható nyomaival a barokk zene szerkezeti formáiban, Bach subcomesei, a la-mi = re-la típusu reális válaszok, vagy még inkább a szerkezeti visszatérés T-D kezdetre felelő gyakori S-T megoldása, ennek tanujelei. Az utóbbi még Mozart egyik kései zongoraszonátájában is meglep /"Sonata facile"/, K 545.I.tétel/. Nem nehéz ebben a tonális épitkezésben az alsókvintelő pentatónia lefelé lépő la-mi = re-la kvartjainak megfordítására ismerni, felfelé lépő kvintekkel a lelépő kvartok helyén. A lefelé haladást őrzí az "Ugyan édes komámasszony"-szerű dallamszerkezet, Beethoven cisz-moll /op.27.No.2./ zongoraszonátájának II.tételében is. A fellépő kvintek bachos típusa pedig a variációs Asz-dur /op.26./ zongoraszonáta II.tételében tér vissza, ugyancsak a T-D = S-T váz mentén.

Az így egyeduralomra jutó oktáv-kvint rokonság, mint elsőrendű rokonsági összefüggés, a kvint hangot nemcsak mint a természetes hangsor felfelé haladó rendjén legközelebbi rezgésszám-rokont emeli ki, hanem a legközelebbi olyan rokonként is, amelynek

egyben az oktávban megismételt finálistól való különbözősége is szembetűnő. Sok előnyt ígér a kvarttal szemben az is, hogy a kvint jól osztható hangköz. Olyan két tercre bontható amelyek közül legalábbis az egyik, a nagy terc, már a dallamagok kialakulása idején felezhetőnek bizonyult. A kvint-köz nagy-kis vagy kis-nagy terc szerinti osztása szűkebb körü ismétlése az oktáv kvint-kvart vagy kvart-kvint osztásának, s a kis terc osztása szintén kétértelmű: nagy-kis vagy kis-nagy szekundokat illeszthet egymásra.

A kvintre, mint közelebbi rokonra nézve a közbeeső terc újból egy fokkal távolabbi rokonnak bizonyul, mégpedig nemcsak akusztikai, hanem logikai értelemben. A finális, kvintjével és dur tercével együtt megszólaltatva, ahogyan a természetes hangsorban egymás után következnek, ingerlő ujszerű hangzásminőséggé válik, olyanná, amely az európai zenélésnek egy nagy korszakát ragyogja be fényével.

A finális hármashangzati rokonai, mint az új rend szerinti főhangok, hierarchikusan fokozatilag osztják szakaszokra az oktáv hangközt, s a dallam jelentése fokozat szerint lesz más és más, ha a különböző hármashangzati szférákban szólal meg. Bach számos művén hömpölyögnek végig ezek a hármashangzati

lépcsőzet szerint ismétlődő dallam-szekvenciák /d-moll zongoraverseny zongoraszólójának eleje, 3.brandenburgi verseny kezdete, stb./; a két hármashangzati fok közötti különbség különös világossággal mutatkozik meg Mozart Varázsfuvolájában, amikor Papageno ismert belépőjének /I.felv.2.sz./ kezdő dallam-fordulata a hármashangzat felső tercében is megszólal /I.felv.6.sz./, s újból Papagenót, de az idegen környezetben kevésbé magabiztos Papagenót jelenti be. A korábbi, kezdeti dallam-magok különböző típusai így illeszkednek be az új főhangok oktávot átfogó, egységes hatósugarába.

A két korábbi gerinc-kvart: az 1-4. és az 5-8.fok közöttiek is új jelentést kapnak. Az utóbbi, a hangsor kvintje és oktávája közötti, egyszerűen mint a főkvint megfordítása illeszkedik bele a tonális válaszba: így mutatkozott be már a plagális skálák alsó tetrachordjában is. Az előbbi felső hangja, az autentikus hangsor 4.foka pedig egyszerűen átmenő-váltó hanggá minősül az új rokonsági rendben előlépő kvint és terc-hang között. A kialakuló szubdomináns funkció alapjaként pedig, mint afféle detronizált Lucifer képviseli a funkció ellenpólust a domináns mellett: ő lett az alsó kvint.

Ez a hevenyészett vázlat semmiesetre sem lép

fel a "történelmi áttekintés" igényével. Az ennél sokkal többretű és bonyolultabb volt. Bonyolultabb volt már abban a tekintetben is, hogy egyszólamuság és többszólamuság egyáltalán nem ilyen szépen elhatárolt, fokozati sorrendben váltják egymást. A többszólamuság nem várja meg, amíg az egyszólamuság eléri legmagasabb fejlődési fokát, hogy azután ő is "kifejlődjék". Ellenkezőleg: már a dallamosság alacsony fokain is a legkülönbözőbb forrásokból és a legkülönbözőbb módokon felsarjad, akár mint primitív "zörej-kánon", ahogyan Marius Schneider nevezi<sup>44/</sup>, akár egyes hangok, hangcsoportok egyidejű vagy eltolt idejű ismétlése, utánzása. Az így kialakuló képletek már ettől a korai foktól kezdve kísérik a dallamosság fejlődését, elősegítik a hangviszonyok rendeződését és maguk egy fejlettebb, már európai értelemben is annak nevezhető többszólamuság csiráivá válnak. És a kvart és kvint harca még mindig tart, még mindig nem dőlt el végérvényesen. Hogy ez a harc milyen hosszú és szívós lehetett, arról a kezdeti többszólamuság eddig feltárt dokumentumai bőségesen tájékoztatnak: hány változatát járta végig az ember a különböző hangközöknek és variációknak, szorosabb vagy lazább módon egymáshoz viszonyított hangmagasságoknak, időegységeknek,

---

44/ Marius Schneider: Geschichte der Mehrstimmigkeit. I.: 1934, II.: 1935, Berlin.-34.1.

45/ A fejlődés rézsi...  
 hiteli kifejtését lásd: Szabolcsi Zoltán: A melódia története. Budapest 2/1957, Zeneműkiadó. - 32-54.1.  
 valamint N. Schneider előbbi idézett művében.

dallamoknak és dallamtöredékeknek. Ha az együtthangzás rendje ilyen rendkívül nehezen alakult ki, nem nehéz megítélni, hogy a dallam hangmagassági viszonyai milyen rendkívül hosszú ideig, hány évezreden keresztül küzdhettek egymással, állithatták szembe egymással a természeti adottságok és a finomodó hallás, társadalmi igény és zenei logika elveit.<sup>45/</sup>

Vázlatunk mégis szeretne volna nagyon rövidre sűrítve megmutatni azokat a logikai fázisokat, ahogyan az egész oktáva organikus birtokbavételé az új, nagyobb vonalú rokonsági, hangrendi berendezkedést szükségszerűvé tette. Azok a relációk, amelyek két vagy három önálló hang egymáshoz való kapcsolatait jellemezték, itt megsokszorozódnak, fokozati rendbe rétegződnek. Ezek a sokoldalú összefüggések határozzák meg minden egyes hangnak, a hangsorban elfoglalt helye és funkciója szerint, egyéniségét, a többivel össze nem téveszthető karakterét. Különböző magassági fokokkal különböző skálák rendeződnek egymás mellé, amelyekben a kvint, az építkezés főoszlopa mindig egyforma távolságra van a finálistól, de az összes többi hang távolsága ingadozhat, lehet kisebb és nagyobb saját jellegén belül. A zenélő emberiség legnagyobb dallamkultúráinak alapja ez a rendszer, a diatónia, ez az

<sup>45/</sup> A fejlődés részletesebb, történelmi szempontú és hitelű kifejtését lásd: Szabolcsi Bence: A melódia története. Budapest 2/1957, Zeneműkiadó. - 32-54.l., valamint M. Schneider előbb idézett művében.



alapja az európai zenekultúra első nagy virágzásának: a kelet-mediterrán dallamvilágból kialakult gregorián dallamosságnak és a rája támaszkodó kórus-klasszicizmusnak is.

#### 4. A kiegészült hangrend dallamlogikája.

A legismertebb eurázsiai dallam-kincs leg-lapidárisabb, legsűrítettebb alapképletei is sokat árulnak el a dallam szilárduló logikájából, jelentés-tanából. Sőt, éppen ezek a legmaradandóbbaknak bizonyuló, néhány hangos redukált dallam-magok - többnyire vándor-makámok - tudnak legtöbbit a zenei logika leg-általánosabb szabályairól, mondhatnók: minta-szillogizmusairól.

Az alappozícióból kimozduló, esetleg előbb az alapot ismétléssel megtámasztó, majd az idegen régióból, vagy annak változatáról az alapra, vagy annak változatára visszatérő dallamai, vagy általánosabb értelemben: megismerési, logikai szkémák képletei vonulnak el előttünk hosszú sorban. Az alsókvintelő pentaton-dallam iskola-példája, az ós-páva dallam: a "Hála isten, makk is van" ilyen mintaszerű dallampélda. Első-második, valamint harmadik-negyedik sorának páronkénti egymásra vonatkozása a későbbi ouvert-clos összefüggés legtokéletesebb ötfoku megvalósítása. A második sort

záró kvint-hang kétértelmősége már világosan mutatja a további fejlődés, a két rész eggyé kapcsolódásának, a pentaton-trichordok oktávva egyesülésének utját. Az első két sor egységében még kvart-rokona a kezdő hangnak, de az egész dallam záróhangjára, az alsó finálisra nézve már egyuttal felső kvint is.

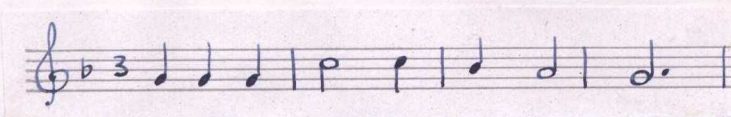
Vagy itt van az európai középkor egyik legszebb és legnépszerűbb vándor-dallama: a "Victimae paschali laudes" - sequentia nagy történelmi melódiája. Az első sor:



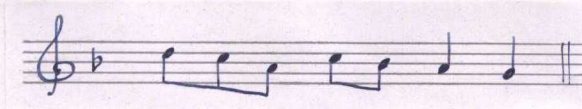
még lehet a g-b alapterc körülírása is, a mindmáig, de különösen Bachnál jól ismert módszerrel: az alsó pillérhang alsó és felső főhang felső váltóhangjának ékítéses érintésével, a kettejük közé ékelt átmenő idegen beiktatásával, amely az alsó főhang felső és a felső főhang alsó váltója.

A legközelebbi leszármazott: a kora-ujkor elsőprő népszerűségű "L'homme armé" dallama azonban már a merész kvart-lépést hangsúlyozza a dallamvázból, s az utána következő, szinkópával nyomósított lelépésben már nem hagyja meg a "Victimae"-dallam pentaton árnyalatának kétértelmőségét. Ő már egy-

értelműen az alaphang terc-rokonának felső váltójára ugrik, a terc-hang átmenő érintésével tipor rá a kvart-váltóhang alsó terc-rokonára, a finális felső váltóhangjára, s úgy vissza a finálisra. A szkéma készen áll: a - b - b' - a:



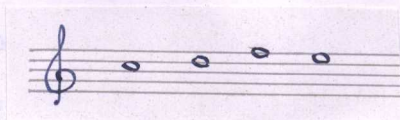
Hasonló egyértelműséggel hangsúlyozza a második sequentia-sor lelépő, ott még gazdagon kolorált, ereszkedő, emitt kemény dobbantással leugró kvintvázát, refrénné sűrítve:



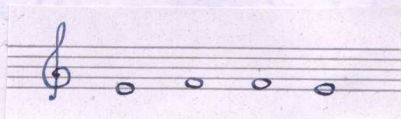
Tegyük melléjük magyar rokonukat, a "Madárka, madárka" dallamot, mindjárt szembetűnik, hogyan hangsúlyozza a pentatóniához közelebb álló népdalunk az eredeti kvart főhang-jellegét. Csak az alsó kvintelés felső kvint-váltássá alakulása jelzi a nyugati dallamokban egyértelművé vált kvint-gerinc, a tonális válaszhatását.

Vegyük szemügyre egy jól ismert négyhangú

alapképlet változatait és tanulságait, Mozart gregorián időkből megmaradt Júpiter-témáját /Mozart: C-dur szimfónia, K 551, 4.tétel/:

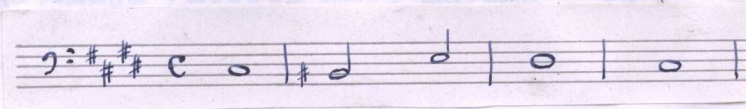


A finálist és rokonait ezuttal is a-nak, változóhangjaikat b-nek jelölve, előttünk áll az ezer változatban megismétlődő alapképlet: az a - b - b' - a'. Talán még egyszerűbb formáira találunk Bach Wohltemperiertes Klavier-jának témáiban. Így mindjárt az I.rész C-dur preludiumának elején



alakban találkozunk vele, amely - az előbbijelzések használatával - a' - b' - b' - a' alakot mutat..

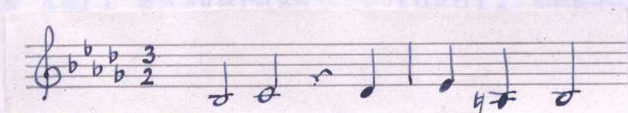
A finális megkerülése, az ismert "cambiata"-ékités alakját ölti fel a W.-Kl. I.részének cisz-moll fugájában, azzal, hogy a felső váltóhangot annak felső váltóhangja, a finális terce előzi meg, és a kétértelműség a "hisz-e" szűk-kvart lépéssel párosulva különös feszültséget ad az egyébként egyszerű körülírásnak:



Maga a híres B A C H -téma sem egyéb, mint ennek a cambiata-nak egyik változata, ahol Bach -

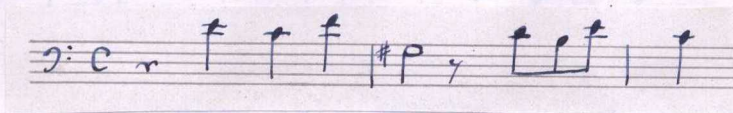
geniális leleménnyel - a visszatérő finálist fel- felé módosította, ezzel vezetőhangként kapcsolta saját felső váltóhangjához, a motivumot kinyitotta a szekvenciális végtelenségbe. És bizony hiába lett volna a téma hangjainak véletlen egyezése a nagy szerző névbetűivel. Ha egyuttal nem őriz ilyen zenei "alapigazságot", nem lett volna maradandó. Igaz, Bach sem használta volna fel!

Vagy gondolhatunk olyan párjaira is, mint a W.-Kl. II.részének b-moll fugája, a téma kezdete:



Itt a terc-hang felső váltóhangja nem tért vissza - Jupiter módon - szeliden a tercre, hanem erőzako- san megfelelve saját ritmikai értékét, szük-kvintet ugorva alulról került meg vezetőhangjával a finálist.

Még másképpen, minden dallami funkciót /ne- vezzük így egyrészt a fő-, másrészt a mellékhangokat/ kettőzve vési fel az alapképletet a W.-Kl.I. részének a-moll fugatémája /később majd Haydnnál és Mozartnál halljuk viszont/:

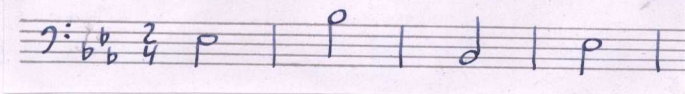


A hármashangzat-gerincet felső terce képviseli, majd a moll-pentachord felső és alsó váltóhangjainak szűkszeptim halálugrása reprezentálja a váltóhangok funkcióját. Ez a váltóhang-funkció ismétlődik meg belső tercével, az alaphármas terc-hangjának két váltóhangjával, végül visszatérünk a kezdeti alap-tercre. Nevezetes azonban az alaphármas kvint-hangjának a visszatérés előtt a másik funkció, a poláris ellentét, nem a rokon-ság értelmében való szereplése!

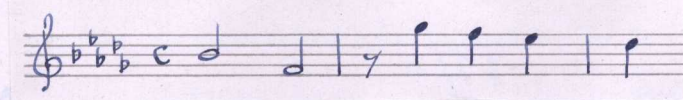
A funkciós alapképlet következő változatához már nem is kell magyarázatot fűzni. Legközelebb a cisz-moll fuga fő témája áll hozzá, annak egy változatára ismerünk benne:



Ha pedig a basszus-dallamot is ideírjuk, világos lesz a kvint-hangnak, mint ellentétes váltófunkciónak a jelentése:

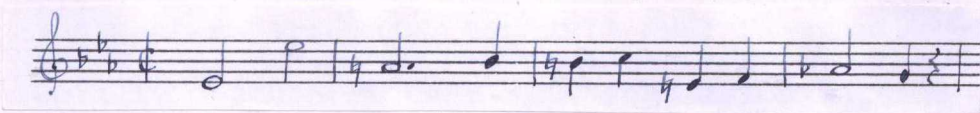


Ugyanezt az utat Bach W.Kl.-jének I.részében a b-moll fuga témája még fordítva járta meg:



Végül, hogy az alapképlet egy bonyolultabb változata is előttünk álljon, főidőkre került, hangsúlyozott

mellékhangokkal, Mozart Esz-dur vonósnégyeséből idé-  
zünk /K 428/:



A felsorolást és összehasonlítást szinte a vég-  
telenségig folytathatnók, de talán ennyi is eléggé il-  
lusztrativ annak bemutatására, hogy fő- és mellékhangok  
milyen változatos rokonsági és időrendi összefüggéseiből  
alakítja ki a zene esetünkben akár egyetlen alapképlet  
végtelen sok változatát. Valóságos "Barbara celarent"-et  
lehetne a változatokból konstruálni, ha győznénk a  
modifikációk mindegyikét kádenciába szedni.

Példáink tanulságosak abban a tekintetben is,  
hogyan bemutatják: négy vagy több elem kombinációi esetén  
hogyan alkalmazza a logika a két, illetőleg három elem  
alapsejtjének ismétléses, variált kombinációit. Ez a  
dolgozat nem tartja feladatának a zenei szerkezetek,  
az általában "formatan" néven emlegetett szerkezeti kom-  
binációk értelmezését és kifejtését. Mégis - a hasonlósá-  
g csábitásának engedve - utalni szeretnénk a négy  
népdal-sor, vagy a műzenei periódus, két- és háromrés-  
zű, vagy még nagyobb formák építkezésében megvalósuló  
azonos elvre. A szerkezetek rendszerint ott is két kü-  
lönöző elem hármassal, vagy négyes kombinációit mutatják,  
az ismétlések és variált ismétlések kimerithetetlen le-  
hetőségeinek változatos, gazdag felhasználásával.

Az előbbieken többször alkalmaztuk a "funkció" terminust, amely a zenei gyakorlatban az európai ujkor többszólamu zenéjének hangzati összefüggéseire vonatkoztatva otthonos. Hogy mi a dallam logikájában egyre szilárdabban meghatározott szerepet játszó dallamhangok dallambeli helyére, jelentésére alkalmaztuk, nem volt véletlen. Meggyőződésünk ugyanis, hogy a többszólamu, a harmóniai összefüggések funkciós elve nem más, mint a megvalósulása. Ezzel azonban már az európai zene legfejlettebb korszakának és az u.n. tonális rendnek kibontakozását jelezzük. Ennek kifejtéséhez még a zenei logika és tér-időszemlélet néhány elvi kérdését kell tisztáznunk.



jelenség egyik legfontosabb törvényszerűsége, az megértésének kulcsa." 46/

Ez a "folyamatos játék" azonban éppen attól függően válik kulcsosá a zene valóságtükröző jelenségének megértéséhez, vagy áll éppen utjába, hogy megmarad-e pusztán "folyamatos játék"-nak, mint Händelnek

V.  
A tér, az idő és a történet egysége 47/ nap-  
a zenei kép jelentésében. idealista, abszolút  
 és objektív hívei szemében, vagyis az esztétikai  
 megértés kulcsává válik, mint a zene jelentés-hordozó

A zenei hangrendszer hangjainak ilyen rokonsági viszonyai, fő- és mellékhangok kapcsolatai szűken zenei értelmezésben nem jelentenek semmi újdonságot. Minden összhangzattankönyv bőven tárgyalja a váltó- és átmenő-hangok szerepét a dallam- és harmóniaképzésben. Aszafjev futólag dallamképző jelenségekre is utal: "Minden hangköz - írja - aszerint, hogy milyen összefüggésben jelentkezik, kétféle képpen fogható fel: vagy önálló adottságnak tekintjük, vagy szomszédos hangjának mellékhangjaként jelentkezik, ahhoz csatlakozik. Így a szext-hangköz vagy szext, vagy pedig olyan kvintet hallunk, amelyhez felső /illetőleg alsó/ mellékhangja kapcsolódik. A hangközöknek ebben a folyamatos játékában /attractions/ gyökerezik az általunk dallamnak nevezett

Musik sind tönend bewegte Formen."

jelenség egyik legfontosabb törvényszerűsége, ez megértésének kulcsa." 46/

Ez a "folyamatos játék" azonban éppen attól függően válik kulccsá a zene valóságtükröző jelenségének megértéséhez, vagy áll éppen utjába, hogy megmarad-e pusztán "folyamatos játék"-nak, mint Hanslick híres, sőt hirhedt meghatározásától kezdve<sup>47/</sup> napjainkig megmaradt annak a zene idealista, abszolút és objektív hívei szemében, vagypedig az esztétikai megértés kulcsává válik, mint a zene jelentés-hordozó logikájának érzékelhető művészi formája.

Az előbbieken megkíséreltük a kitörést a zene saját büvköréből azzal, hogy különböző magasságu és egymással a természetes hangsor akusztikus törvényei szerint különböző hangzási rokonságban álló hangok kis, kettős, hármas vagy négyes csoportjain bemutatuk: az emberi tudat a hangok között - objektív természeti adottságaiknak megfelelően - éppugy tájékozódik logikailag, tér-idő kategóriák szerint, mint a valóság jelenségeinek bármely más, többé-kevésbé homogén csoportjában.

---

46/ Aszafjev, i.m. 29.1., 2.jegyzet.

47/ Hanslick, i.m. 5/1876, 45.1.: "Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen."

Már akkor hangsúlyoztuk, hogy a bemutatott dallami-hangrendszeri elemek nagyon kezdeti stádiumában mutatják ezt a tájékozódást. Éppen, mert ennek az érzékeny csomópontnak a megoldásától vagy meg nem oldásától függ egész vállalkozásunk eredménye: sikerül-e evidenssé tenni, hogy a zenei jelenségek és hangrendszerek valamilyen módon, valamilyen áttételekkel az objektív valóság képi, művészi módon általánosított és elvont képei, - különösen óvatosnak kell lennünk és hamis általánosításnak még a lehetőségét is ki kell kerülnünk. Miután tehát nyomon követtük a kezdeti, szűkközű hangcsoportok, dallamcsírák kibővülését az oktáva terjedelméig, a zene sajátos, természeti hangsor-megszabta összefüggései szerint, újból meg kell kísérelnünk erre az új és az előbbieknél jóval többértü, bonyolultabb és teljesebb zenei organizmusra is kiterjeszteni előbbi tér-idő és logikai kategóriáink egybevágásának törvényszerűségeit. Vajjon érvényesek-e az ott megfigyelt összefüggések ilyen nemcsak szám szerint, mennyiségileg, hanem - mint láttuk - bizonyos mértékig ebből következően minőségileg is változott zenei körülmények között.

Idő- és tér: a létezés és az ezt tükröző szemlélet alapkategóriái lehetnek a további vizsgálat próbakövei is. Ezekhez kell ismét hozzámérnünk zenei hangjaink rendszerét, hogy tovább jussunk.