

1. A zeneművészet "időbelisége" és a zenei időmérés. Ritmus, ütem.

Az idő problémája a zenében már régóta megoldottnak látszik. Kevés esztétikai közhely ül szilárdabban a köztudatban, mint az az untig szajkózott bölcsesség, hogy "a zene időbeli művészet". De éppen az ilyen régi és általánosan elfogadott közhelyeknek kell időnként a mélyére néznünk, hogy ellenmondásaik felderítése és feloldása tovább vezessen.

Első látásra ez a megállapítás is éppen olyan megingathatatlan igazság, mint párja, hogy "a képzőművészet térbeli művészet", vagy a kettő jól ismert vulgáris összekapcsolása az építészetről, mint "megfagyott zenéről". Való igaz, hogy a zene hallgatása, kifejtése közben idő telik el, a képzőművészet alkotásai pedig a térnek egy darabján terpeszkednek. De ezek az igazságok így magukban az igazságoknak ahhoz az lapos és jelentéktelen csoportjához tartoznak, amelyek jól hangzanak, de egy jottával sem tesznek okosabbá.

Az ellenmondás ugyanis éppen a "térbeli művészet" és az "időbeli művészet" jelzős kifejezések két tagja között feszül. A megfogalmazás egyuttal jellemző is arra a művészet-szemléletre, amely a művészi reobjektíválás pusztá eszközeinek felmérésével akart és akar

közelebb kerülni a művészet lényegéhez. Amikor pedig ez nem sikerül, kényelmesen lemond a magyarázatról, megnyugtatja magát azzal, hogy nincs is semmi a pusztá eszközök mögött.

Contradictio in adiecto a "térbeli" és "időbeli" művészet kifejezés, mert a művészet nem fogalmi, hanem művészi, képi általánosítás. Tehát nem a fogalmi szinten elvont gondolkozáshoz, hanem a szemlélethez szól. A tér és idő pedig a létezésnek és a szemléletnek olyan kategóriái, amelyeket tudományos kutatási céllal gondolhatunk ugyan egymástól függetlenül, de szemlélnie egyiket a másik nélkül még aligha sikerült élő embernek. Tehát a művészi képről, mint a valóság tükrözéséről beszélve, már csak olyan képre gondolhatunk, amely a formált létezés két alapkategóriájának elválaszthatatlan egységére hivatkozik a szemléltetésben. Ha a tükrözés módjára figyelünk, akkor jöhet számításba a felkeltett esztétikai élmény és a felkeltés módjának egyik tényezőjeként a felhasznált eszközök látszólag tulnyomóan térbeli vagy látszólag tulnyomóan időbeli habitusa. De ha ebből a felületi habitusból indulunk ki, sohasem jutunk el a művészi lényeg megértéséig. Oda csak a két kategória objektív és a korszerű fizika tanulságaival is alátámasztott homogeneitása, ennek a homogeneitásnak komolyan vétele vezet el.

Ha az elmondott általános cáfolatot a zenére próbáljuk alkalmazni, első pillantásra feltűnik a most elemzett hagyományos meghatározások eredetének körülbelüli egyidejűsége egyfelől Hanslick idézett meghatározásával, másfelől azzal a Bülownak is tulajdonított mondással, hogy "kezdetben volt a ritmus". Hanslick meghatározása éppugy a zene időbeliségének látszatát abszolutizálja és használja fel a tartalmatlanságra, mint ahogyan Bülow mondása is éppen azt az elemét emeli ki a zenének, amely par excellence a zenei időmérték hordozója.

Hanslick meghatározásának ellenmondását a fentiek mintájára nem nehéz kiboncolni. Ha ugyanis a zene tartalma nem más, mint hangozva mozgó formák, akkor egyrészt magának a mozgásnak térben és időben kell lejátszódnia, mert egyedül egyik kategória sem határoz meg önmagában semmiféle mozgást és semmiféle formát. Másrészt valaminek mozognia kell, ha mozgást észlelünk. Ha ezt a valamit kihagyjuk a játékból, a meghatározás egyenlete egyenlőtlenséggé válik. Nincs ugyanis olyan koeficiens, amely a formát a tartalommal azonossá tudná szorozni. Ők egymásra vonatkoztatva alkotják azt a "szorzatot", amely egy harmadikkal: a létezéssel, mégpedig valami létezőnek a létezésével egyenlő értékű. S éppen ez a "harmadik", maga a létező és annak létezése maradt ki Hanslick egyenletéből.

Hanslick meghatározása az "időbeli" zenéről az "argumentum logicem" kritikáját nem bírja ki. A Bülow nevével is idézett mondást tekinthetnők egyszerű költői képnek, esztétizáló általánosságnak, ha nem volna meg részben az a veszélye, hogy sokan szószerint, komolyan értelmezik, részben pedig az az előnye, hogy egy "deductio ad absurdum" révén a történelmi érv cáfolatát állíthatjuk vele szembe.

Bizonyítandó volna tehát, hogy a ritmus maga a megtestesült, abszolút időmérés, magának az abszolút időnek a mérése, továbbá, hogy a zene lényege a ritmus, tehát, hogy a ritmus a zene specifikus meghatározója, mint ahogy a zene "időbeliségének" absztrakt hangoztatása a fenti kettős állítást posztulálja.

Sajnos, a bizonyítás történelmi módszerei annál inkább az ellenkezőt tanúsítják, mennél messzebbre kereskedünk a történelem mélyén, mennél inkább igyekszünk a ritmust olyan eredeti és abszolút időalakjában felkutatni, ahogyan azt a zene időbeliségéről alkotott egyoldalú felfogás és a zene lényegének a ritmussal való azonosítása megkivánná. Mennél

mélyebbre ásunk, annál világosabbá válik, hogy a ritmus nem elvont és testetlenül megvalósuló idő. Amint az idő mindig valaminek az ideje, ami van és történik, tehát létezik és mozog, a ritmus is mindig ennek a mozgásnak, létezésnek, történésnek a periodicitását hangsúlyozza, akár a hangjelenségekben való megnyilvánulásait figyeljük is meg, akár a hozzája kapcsolódó muszkuláris élmények, vagy éppen a látható jelenségek periodicitását vesszük észre benne.

Kezdetben magának a tagolatlan emberi tevékenységnek egyik oldala, amely bizonyos tevékenységekben, mozgásokban az ismétlés révén külön jelentőségre tesz szert és stilizálódik. Mégpedig úgy, hogy a mozgás azonos mozzanatainak visszatértét hasonlítja össze és tartja számon. Ez a megkülönböztetés már dinamikai uton történik, akár aktív, akár passzív oldalról. Akár úgy, hogy a visszatérő cselekménysor bizonyos mozzanatait nagyobb nyomatékkal cselekszi, akár úgy, hogy nagyobb nyomatékkal veszi tudomásul. A kettő természetesen korrelatív párt alkot. Legegyszerűbb a járásra, mint igen sokszor ismétlődő mozgásformára gondolnunk.

Immanens elemek hangsúlyozása a ritmus akkor is, amikor már nem a napi tevékenységet, hanem annak stilizált mozdulati képét: a táncot jellemzi. A ritmus

és az ütem hangsúlyozása itt sem korlátozódik a cselekmény akusztikus oldalára. Sokkal inkább magának a cselekmény ritmusának egyidejűleg muszkuláris-kinesztéziás, vizuális és akusztikus kísérője, elválaszthatatlan jellemzője. A ritmusnak és ütemnek, a stilizált időmérésnek ezt a konkrét valóságát huzza alá Schaeffner is, világosan állítva szembe az élő valóságot az elméleti ritmika csupasz ütemvonalalaival: "Et peut-être la battue de la mesure n'est-elle aussi qu'une manière de surger sur un tronc de rythme: excroissance, mais organique, et non plus appareil muet, neutre, de numération. Le caractère uniquement graphique de nos barres de mesure n'offre rien de comparable à la pulsation réelle de la mesure qui donne en quelque sort la réplique au rythme, un peu de la même façon que la basse harmonique se dégage de la mélodie, s'oppose à elle et en souligne l'articulation." 48/

A ritmus tehát elkerülhetetlen kísérőjéül, időmértékéül szegődik mindenféle, mozgásban megnyilvánuló történésnek. Éppugy benne él és lüktet magában az élet jelenségeiben, mint azok művészi vagy másmilyen képében. Ha ez a kép mozdulati, tehát táncos, akkor a tánc ritmusaként méri annak idejét. Ha pedig nem maguk a dolgok, vagy nem a dolgok képében mozgó-ágáló emberek állanak

48/ Schaeffner, i.m. 61.1.

a szinpadra, hanem az őket helyettesítő, jelentő fogalmak, a reális létükből absztrahált szavak, akkor a szavak időmértéke lesz a mértékegység, amely stilizálva, ütemezve, tagolva elhiteti velünk, hogy magának a valóságnak az időben lebonyolódó képe áll előttünk. Csak éppen a dolgokat az őket reprezentáló fogalmak pótolják, játsszák el szerepüket. Ebből lesz a költészet, s itt - mint a táncban, az utánzott mozgásban is - az idő már nem azonos magával a tagolt objektív idővel, hanem az eredeti történés és az elbeszélte /vagy eljátszott, eltáncolt/ cselekmény, történet ideje közötti különbség közös nevezője, közös mértékegysége.

Nem abszolútum tehát a ritmus, nem maga az önmagát mérő idő, így nem is a zenének, mint a "tisztá időbeliségnek" ősképe. Ellenkezőleg. Egyik immanens tulajdonsága sok mással együtt a tagolatlan és komplex tevékenységnek, történésnek. Az ismétlődés hívja fel a figyelmet az ismétlődő periódusok hasonló mozzanataira, ezeket köti össze és hangsúlyozza a ritmikus ismétlés, viszonyítja az egyes mozzanatok egymáshoz.

Nem is tarthatjuk fenn a zene számára, mert jól láttuk, még jó néhány más mozgásformának elmaradhatatlan tulajdonsága és önmagából formált mértékegysége. Ahogyan ezek a formák, test-mozgások, ritmikus beszéd, ritmikus zörejek kiválnak a tagolatlan tevékenységek

"ős-közösségből", mindegyik hozzá részben magával, alakítja részben tovább a maga sajátos ritmikáját, de természetesen állandóan tudnak is egymásról, haínak egymásra kölcsönösen. A "kezdetben volt ritmus" tekintetében legfeljebb annyiban van igazsága a Bülow-val kapcsolatban idézgetett mondásnak, hogy a mai értelemben vett zene aránylag primitív fokán más tevékenységekben és művészeti megnyilvánulásokban, elsősorban a táncban már aránylag fejlett ritmika bontakozik ki. Mivel azonban mi a zene történelmi határait jóval korábbra töltük ki, mint általában eddig - és különösen a múlt század derekán Németországban - szokásos volt, értelmét veszti ez a konstruált prioritás is. Csak egy prioritást ismerhetünk el a magunk részéről. Azt, amely úgy hangzik, hogy "kezdetben volt a mozgás".

Már korábban utaltunk rá, hogy a fül különösen finoman érzékeli az egymás utáni impulzusok differenciáit. Így a ritmikusan lezajló történéseknek a hangzási tulajdonságokban megnyilvánuló ritmikájára különösen érzékenyen figyelt fel az emberi hallás. Mint ahogyan a valóság fogalmilag absztrahált és szavakba sűrített, a beszéd hangzó alakjában megvalósuló képéhez maguknak a hangjelenségeknek az időrendi és dinamikai elrendeződése szolgál természetes időmértékül, úgy mértéke a hangok időtartama és nyomatékuk periódikus rendje a valóság különböző magasságu és színezetű hangokban megformálódó képének is. Ahogyan eredetileg

a különböző zörejű dolgok váltakozását, a váltakozásból kibontakozó történését mérte, most majd a különböző magasságu hangok időbeli viszonyait rendezi, tehát újból valaminek az ideje lesz, ami a konkrétumból absztrahálódott a már nyomon követett módon.

Itt volna az alkalma, hogy a zenei ritmika néhány részletével foglalkozzunk, szakmai oldalról.. Ez azonban tulságosan nagy kitérés volna gondolatmenetünk egységének kárára. Feleslegesnek is látszik, mert részben éppen a bőven tárgyalt "időbeliségi" felfogás, részben más művészeti ágakkal való érintkezése folytán a ritmika amugy is egyik legalaposabban kidolgozott része a hagyományos zeneesztétikáknak és verstanoknak.^{49/}

2. A zenei térszemlélet pszichológiája és esztétikája.

Sokkal sürgetőbbnek látszik az a feladat, hogy a zene tér-problémáival szembenézzünk. Bár már előbb megfelelő logikai műveletek útján meggyőztük magunkat a tér és idő elválaszthatatlanságáról a létezésben és a szemlélethez szóló művészetben, az ilyen "felülről" szerzett bizonyosságok mégsem mutatkoznak hatásosaknak

^{49/} Elég egy pillantást vetnünk Horváth János: A magyar vers c.könyvének /Budapest 1948, MTA/ 3-7.lapjára, hogy fogalmat szerezzünk az ott kivonatossan ismertett gazdag ritmikai irodalomról.

a művészet gyakorlatában. Nem takaríthatjuk meg magunknak a zenei tér-szemlélet pszichológiai vizsgálatát.

Elég köztudomásu dolgot állapít meg Stumpf, amikor arra utal, hogy "nemcsak a hangok, hanem más érzetek és ítéletek /Sinnesempfindungen und -urteile/, sőt valamennyi elvont gondolatunk is bizonyos pszichológiai szükségszerűséggel térszerűen válik szemléletessé /räumlich veranschaulicht werden/." 50/ Ennek zenei módjához a kulcsot Aristoxenos messzemutató megállapítása adja meg: "...két dologból áll a zene megértése, érzékelésből és emlékezetből. Érezni a keletkezőt kell, emlékezni meg a megtörténtre. A zene dolgaiban más módon nem lehet eligazodni." 51/ Nem kevesebbet mond Aristoxenos, mint azt, hogy a lezajlott folyamatok térszerűen rögződnek tudatunkban. Az időbeli egymásután az emlékezés révén térszerű egymásmellettségbe kerül. Ha ez nem volna így, nem nyílnék mód nem egyidejű ingerek minőségi összehasonlítására. Az a folyamat, amely a különböző hangmagasságok egymásutánját szakadatlan sorban hozzáfűzi a megelőző, már emlékezetté váltakhoz, s ezzel a szüntelen változás érzését mozgásként veszi tudomásul, lezajlása után ábrázolt vonal emlékét hagyja bennünk, amelynek minden egymás melletti pontját egyszerre szemlélhetjük. A zenei folyamat szerkezeti lebonyolódása ugyan-

50/ Stumpf, i.m. I. 189.1.

51/ Aristoxenos: Harmonika, 39. - Idézi Riemann, i.m. 137-138.1.

ilyen módon válik térszerűen rögzített, arányos "épitményé" tudatunkban, így beszélhetünk időben lezajlott zenei folyamat arányairól is, úgy, mintha valóban építészeti, képzőművészeti egységek, tömbök térformáit mérnök egymáshoz. Nem abszurdum tehát a tér ritmusáról beszélni és helytelen a ritmust az időrendre kisajátítani. A táncképben is egy a kettő.

Idő és tér ilyen szemléleti korrelációján senki sem csodálkozik, amikor például a legtermészetesebb módon, ismeretelméleti és pszichológiai töprengések nélkül ismeri fel a rövid és hosszú ideig tartó Morse-jelek vizuális képét pontokban és vonalakban.

A különböző rezgésszámu hangok ilyen magasságrendi felmérését, a zenei mozgás érzékelését általában az éneklés, a gégefő kinesztéziájára vezetik vissza. Véleményem szerint ez a kinesztéziás érzések szerepének alapjában helyes felismerése, de tulságosan is szűkörű alkalmazása. Okát az ének szerepének tulbecsülésében látom a zene keletkezésére nézve. A kinesztéziának, nemcsak a muszkuláris, hanem az érzékszervi, sőt tudati működés-érzeteknek - pavlov eredményeinek ismeretében - sokkal nagyobb szerepe bontakozik ki az egész megismerési folyamatban, mint eleinte hittük volna.

Itt is olyan tevékenység kinesztétikus érzéseire kell gondolnunk, amelyet maga a hallószerv végez a

hangmagasságok érzékelése és összevetése közben, s amely éppugy finomabb, a pszichológiai réteghez, mozgásformákhoz vezető fiziológiai kapocs a közvetlen mechanikus, muszkuláris mozgásoktól, mint ahogyan a tapintásnak magasabb szintű megvalósulását, finomodását kell látnunk a szem tér-tájékozódásában, látásában. A fül éppen úgy méri fel a maga virtuális terére az emlékezetben térszerűen egyidejűvé rögzített és összehasonlított hangmagasságokat, mint ahogyan a szem azokat a mozgási-működési érzéseket, amelyek a szemlencse domborúságának fokát, a két szem tengelyének hajlásszögváltozásait kísérik, a térben objektiválja és távolsági skálát szerkeszt belőlük. Erre az érzékszervi kinesztéziára még majd a zene és az érzelmek kapcsolatának kifejtésénél hivatkoznunk kell, amint már utaltunk rája az izlelőszerv és nyelvmozgás kinesztéziájának kapcsolatában is.

A tér-tájékozódásnak két módja már az előzményekből is elég világosan áll előttünk. Az egyik dinamikus, tehát közvetlenül mozgási és tagolatlan, a másik statikus, tehát térszerű és világosan tagolt. Az előbbi már korábban is inkább a közvetlen muszkuláris élményekre vezettük vissza, az utóbbi zenei megnyilatkozásait is inkább a vizuális területre nyíló ablaknak tekintettük. A kialakuló dallamrendben, az elhatárolt

52/ L.még erről Stumpf, i.m. I. 58.1.

magasságok összefűzésében a két elv találkozik egymással, és a dallam nem szélsőséges tempók esetén tagolt, mérhető térben lezajló folyamatos mozgás képeiben jelentkezik, összekapcsolva a tagoltság térszerű és a tagolatlan mozgási kategóriáját. Amint a tempó szélsőségessé válik, tehát az egyes hangok igen nagy időközönként vagy túl gyorsan követik egymást, a két elv ismét szétválik. Az előbbi esetben térszerűen elkülönített és össze nem függő hangok egymásutánját kapjuk élményül, a második esetben pedig - éppen úgy, mint a tagoltság magasságrendi megszüntetésével, a glissandóval is - a folyamatos mozgásélmény, a dinamizmus érzéklése jut tulsúlyra. Gyors skálák, glissandók a zuhanás vagy röpülés érzését keltik fel. A Jupiter-szimfónia elején jelentkező gyors előke-hangok sora hasonló, a főhangra vezető lendület érzését kelti, mint a magasságilag egybemosott "alákenés" az énekes, vagy vonós-játékos részéről. Hogy a tagolatlan magasságrend mennyire a közvetlenül tapasztalási, taktikus szférába vezet, azt legjobban a modern zenében alkalmazott glissandoeffektusok testien egyetlen, olykor egyenesen obszcén társítása mutatja.

Bár ismételten rámutattunk a mozgás- és térélmény kétféleségére és kétféle eredetére a zenében, mégsem érthetünk egyet Révész Gézával, aki hallápszichológiai vizsgálatainak eredményeül a tagolatlan

magasság-érzést határozottan elkülöníti a hang-minőségek érzékelésétől. Megállapítása igazolásául többnyire patológikus vagy képzetlen zenei hallásu kísérleti alanyok adataira hivatkozik.^{53/} Pedig a zenei mozgások gazdag világa éppen a két elv dialektikus egységéből bontakozik ki. Ott, ahol a magassági szemléletet megelőző jelzőkről: a súly, mozdulati, tapintási kinezteziák zenére alkalmazott jelzőiről esett szó, igyekeztünk rámutatni, hogy a "fel" és "le" éppen a disztíngvált térszerű elkülönítéssel együtt válik "fenn" és "lenn"-né, magassá és mélyé, Bár szélsőséges esetekben elárulják különböző eredetüket és a mögöttük álló konkrét valóság egyes rétegeit, a zene egységében elválaszthatatlanok.

Igy teremt hát magának teret a zene a rendelkezésére álló hangzó anyagból, az összemért hangmagasságok térszerű és az egymást követő rezgésszámváltozások mozgás-szerű belső szemléletéből. Lényegében ez a tér is a konkrét zenei hang egyik tulajdonságának elvonatkoztatása, mint ahogyan a zene idejét is a hangok egy másik tulajdonságából absztraháljuk.. Ha a képzőművészeti térszemlélettel hasonlítjuk össze a zeneit, kétségtelen, hogy a képzőművészet tér-

^{53/} Dr. Géza Révész: Zur Grundlegung der Tonpsychologie. Leipzig 1913. Veit & Comp. - 41.skk

szerűbb annyiban, hogy saját terét a külső, objektív tér egy darabjának elhatárolásából, annak művészi általánosításából és sajátos jelentéssel ellátásából konstruálja. Az is kétségtelen, hogy a zene és a többi "időbeli" művészet ugyanezt a valóságos idő egységeinek művészi átértelmezésével teremti meg. Ennyiben a zenei tér virtuális tér, a képzőművészeti idő pedig virtuális idő, amelyet melyik-melyik saját eszközeinek egyes tulajdonságaiból konstruál. A művészi kép oldaláról vizsgálva a dolgot mégis azt kell alapvetően fontosnak tartanunk, hogy a felkeltett esztétikai élmény, a művészi kép minden esetben teljes, tehát az egységes, térben és időben szétválaszthatatlanul létező valóságot mutatja be, és esztétikai tekintetben a maga sajátos eszközeivel teljes értékű tér-időszemléletet teremt mindegyik művészet.

Mivel pedig a tér- és időszemlélet a valóságban való tájékozódásnak nem egyes érzékszervekhez kapcsolt körei, hanem olyan alapvető és egymást feltételező szemléleti módok, amelyek bármelyik érzékszervünk adatait homogén szemléletté egyesítik, nem érthetünk egyet azokkal az esztétikai álláspontokkal, amelyek a zenei térszemléletet egyszerűen az "asszociációk" körébe utalják.^{54/}

54/

Lásd: Kókai Rezső: A rendszeres zeneesztétika alapelvei. Első rész: Gyakorlati zeneesztétika. Budapest 1938. - A könyv éppen mint a klasszikussá vált német zeneesztétikai felfogások legjobb magyar összefoglalása helyezkedik a "tér-asszociációk" álláspontjára /45.1./.- De ezen a véleményen van V.V.Vanszlov is: A valóság tükröződése a zenében. Magyarul: Új Zenei Szemle, 1953, 2-5.sz. Ő egyenesen a "szubjektív asszociációnak" tartja a zenei térszemléletet.

Az "asszociáció" terminust szivesebbetartjuk fenn olyan jelenségek számára, amelyek a hallási képzetekkel más érzékszervek képzetait kapcsolják össze, vagy amelyek a zene sajátos jelentés-rendszerének képeit alkalmilag közvetlenül vonatkoztatják a külső valóság jelenségeire. Ezekről később kell majd szót ejtenünk.

Riemann már többször említett és részletkérdésekben imponáló tisztánlátásáról tanuskodó esztétikai realizmusa nyilatkozik meg abban a véleményében is, hogy esztétikájában határozottan szembeszáll a zenei térszemlélet asszociációs felfogásával. Stumpf tér-"szimbolikájával", Lotze "tér-asszociációival" szemben leszögezi: "...die gänzliche Ausscheidung aller räumlichen Vorstellungen ist doch auch der scheinbar absolut zeitlichen Kunst, der Musik, nicht möglich". Majd alább: "Letzten Endes stellt sich daher heraus, dass alle Künste der Kombination von Raum- und Zeitvorstellungen für die Entwicklung ihrer Bildungen bedürfen."^{55/}

A tér-szemlélet és a tér-asszociáció között talán első látásra elenyésző a különbség. Talán első pillantásra nevetséges szórszálhasogatásnak látszik ez az aggodalmas ódzkodás az asszociációs felfogástól.

^{55/} Riemann, i.m. 11.1.

Valójában azonban nagyobb a jelentősége. Hogy a térszemlélet külsőleges, asszociatív kezelése milyen egyenes úton visz az absztrakt, abszolút "időbeliség" és Hanslickék felfogásához, azt éppen kiindulásunk mutatta. Mi éppen a zenei kép konkrét, reális valóság-alapjának egyik garanciáját keressük a térben-időben mozgó, élő konkrét valóság teljesértékű zenei megmintázásának lehetőségében is. Visszautalunk a dolgozat korábbi fejezeteire, amelyek a konkrét tér-viszonyok magasság-viszonyokká válásának folyamatát az objektív oldalról igyekeztek bemutatni: legutóbb ennek a zene egészére kiterjedő pszichológiai és ismeretelméleti kiegészítését kíséreltük meg felvázolni.

3. A zenei történet mérhetősége.

Hogy a zenei mozgásrendszer képe egészében kibontakozzék előttünk, a zenei tér-idő kategóriáknak még egy lényeges tulajdonságára kell rámutatnunk. Ez a mérhetőség. A zene mérhetőségének, mérték-szerűségének, a zenei hangok között uralkodó törvényszerű számviszonyoknak zeneelmélet-tudósok és esztétikusok egyaránt mindig nagy jelentőséget tulajdonítottak. A zene és a matematika Pythagorastól Platon Akadémiájáig, a középkori iskolarendtől Leibnizig, Keplertől a francia materialistákig,

vagy éppen a mai kor elektronikus zenemérnökeiig iker-testvérként kapcsolódott össze. Leibniz tudvalevőleg a zene esztétikai örömét is az öntudatlanul elvégzett számolási művelet logikai örömében kereste. /Musica est raptus numerare se nescientis animae./ Szabolcsi Bence Grétry emlékirataiból idéz,^{56/} aki a zene természet-utánczó képességének biztosítékát a zenei hangok és a természet arányainak közös számszerűségében látta.

Nem tagadhatjuk, hogy a zenei hangok számviszonyainak akusztikai mérése számos összefüggés természeti oldalára adott és ad felvilágosítást mindmáig. A baj csak az, hogy a zeneelmélet neopythagoreaus hívei a kvintmérések és számarányok hajszolásával újból csak a zeneművészet hangzó anyagának abszolútizálásához és misztifikálásához jutnak, ezzel lőnek túl a célon.

Minden tisztelet Leibniznak, de a zenei tér- és időmérés esztétikai szemmel, illetőleg füllel nem számviszonyok összehasonlítása, hanem érzékelt távolságok szüntelen szemléleti összemérése. Az eleven dallam mozgásának "mérése" nem osztási műveletek sora, hanem a különböző magasságu hangok jelentéstani funkciójának összevetése, a tájékozódás áttekinthető térszerűségének és egymásutánjának nagyonis tapasztalati és konkrét

56/ Szabolcsi Bence: Régi muzsika kertja. Budapest
2/1957. - 95.1.

művelete. Ha nem így volna, egy olyan oktáv-lépés viszonyszámának kiszámítása, amely a 440-es rezgésszámu "a" hangra nem a 880-as pontos felső oktávával válaszol, hanem egy-két rezgésszámmal magasabb vagy mélyebb "izotóp"-ját szólaltatja meg, rendkívül bonyolult feladat elé állítaná szegény fülünket. Az pedig ilyen kis eltérést észre sem vesz, hanem a távolságot tapasztalati úton, mondhatnók: "szem", helyesebben "fül"-mértékkel elfogadja oktávanak. Még nem is az alsó hang kétszerezését, hanem felső, legközelebbi rokonát ismeri fel benne. 57.

Más tehát ennek a mérésnek a kulcsa: az a sajátosan zenei tájékozódás és összevetés, amely a hangokat természeti, számmal is mérhető tulajdonságaik révén egyfelől mint rokonokat, mint fő-hangokat, tájékozódásuk pilléreit, másfelől mint idegeneket, a fő-hangokhoz kapcsolódókat, mint megismerendőket és a fő-hangok rendszerében elhelyezendőket tartja számon. Ugy, ahogyan a megelőző fejezetben kifejtettük. Ez a magassági rend adja a zenei tér-idő-tájékozódás tér-koordinátáját, a ritmika és az ütemrend az idő-koordinátát.

57/ Hogy fülünk mekkora türelemmel korigálja a valóságosan megszólaló hangok magasságát a hangrendi funkciója szerint oda-kivánczó hangéhoz, az olyankor lep meg, amikor hamisan intonáló énekest vagy hangszerjátékost hallgatunk. Lehet, hogy pl. Bizet Carmen-jének híres "virág"-áriájában az utolsó magas "b" hang a tenoristának nem sikerül, s objektíve olyan alacsony lesz, hogy rezgésszáma csak "bb"-re, vagy éppen "asz"-ra telik. Mi mégsem az utóbbinak, hanem "mély b"-nek hallgatjuk.

Itt még csak annyival egészítjük ki a zenei mérés gondolatát, hogy az időrendi, az ütem- és ritmika szerinti mérés ugyanolyan alapelvek szerint történik a zenében, mint a hangmagassági mérés. A visszatérően hangsúlyosabb időegységek a fő-idők szerepét játsszák, s az osztásukból származó másod-, harmad- és sokadrendű egységek úgy illeszkednek a fő-idők rendjébe, mint a mellékhangok a magassági hálózatba. A relativ rokonság és idegenség sokszoros szálaival kapcsolódnak egymáshoz, éppen úgy, mint a magassági rend hierarchiájának tagjai. Ha visszaemlékezünk a kezdeti dallam-magok két- és három-elemű kombinációira, a ritmikai- és ütemrend logikai viszonyait is melléjük tehetjük, mert az esztétikai mérés logikájának alapsejtjei időrendben is a kettes vagy hármas osztásra redukálódnak. Minden bonyolultabb képlet éppúgy ezek kombinációból, magasabbrendű organizmusából szerveződik, mint ahogyan a hangrend logikája a két- és három elem logikájának továbbfejlesztése. A három elem közül kettő már itt is rokonabb egymás között, a harmadikkal szemben. Hogy ennek mi a zenei jelentése, azt legjobban a keringő és a mazurka hármas ütemének hangsúlyrendi összehasonlítása mutatja meg. Az előbbiben a harmadik egység kap mellékhangsúlyt és a második ütemrész a leghangsúlytalanabb, az "idegen" elem, a mazurka ütemében pedig a második ütemrész jut relativ hangsúlyhoz és a harmadik a leghangsúlytalanabb, a "legidegenebb"

Végül megjegyezzük, hogy ez a mérés szemléletes és humán módszerű a mértékegységek egyenlőtlensége folytán is. Amíg az elvont, tudományos, objektív mérés egységei egyenlők, a közvetlen szemléleti, művészi összehasonlítás egységei különbözőek. Ez megkönnyíti a tájékozódást, az egymáshoz való viszonyítást, megkülönböztetést. A hangok magassági rendjében is különböző, egymással is összemérhető léptékek segítik a tájékozódást /nagy- és kisszekund, nagy szekund és kis terc/, a ritmikát is különböző időegységek egymáshoz mérése teszi élővé. Az ütemhatárokat dinamikailag megkülönböztetett hangok emelik ki, az ütem-egységen belül a dinamikai fokozatok sem egyformák. Egyenlő hosszú és egyenlő erős impulzusokat az emberi szemlélet periódikusan megkülönböztet egymástól. Az egyenlő méretű, nem tagolt hangok sora éppugy embertelennek, halottnak, idegenszerűnek hat, mint ahogyan az egészhangú vagy kromatikus hangsorban elveszti az ember tájékozódását. A múlt század zenéjében - Glinkától kezdve - az egészhangú skála alakulatai az embertelen, rideg, ellenséges értelmű természetű principiumot jelentik, szembeállítva a diatónikus dallamosság vagy - Debussynél - a pentatónia emberies, nyájas hangzásaival.

4. A zenei történes képszerü logikája a tér- időszemlélet egységében.

Főhangok és főidők, mellékhangok és mellékidők, főhangok és mellékidők, mellékhangok és főidők találkozásainak rendkívül változatos és bonyolult rendje, a magassági és az időrend tagjainak sokféleképpen meghatározott relativ rokonsági illeszkedése adja a zenei történes vörös fonalát, jelenti azt a nem egyszerü számviszonyokból álló, hanem képszerűen, esztétikailag mért tér- idő rendszert, amely a zenei mozgások között eltájékoztat. Ezek tapasztalati, egymáshoz viszonyított mérhetősége biztosítja világos tájékozódásunkat. Ez a nem elsődlegesen számszerű, hanem füllel érzékelt, a zenében immanensen adott mérték a közvetítő kategória a zenei valóság és az objektív valóság között. Ha a fogalmazás nem volna túl merev, úgy is mondhatnók, hogy az "átszámitás", a transzpozíció kulcsa. Ilyen mértékre van szüksége az esztétikai eligazodásnak minden olyan művészi formában, ahol a valóság és művészi képe között az összehasonlítás nem közvetlen. Ez a geometrikus képzőművészeti formák törvénye is.

De még mindig nem értünk a végére. Most még hátra van a válasz a legfontosabb kérdésre: ha a zenei történes tér-idő koordinátái ilyen természetűek, ha a zene

mozgásait ilyen mértékkel mérjük, mi az a valami, aminek a zenei "tér" tere és a zenei "idő" ideje? Hiszen a főidők és főhangok összefüggéseinek ilyen pusztán zenei megfogalmazása szintén nem újdonság a zeneesztétikában. Sőt: mondhatni, közhely.^{58/} Ezek logikájának bemutatása még csak részben ad választ kérdésünkre: hogyan tükrözi hát a zene a valóságot. "Dass nun aber die Musik ihre volle Wirkung ausübe, dazu gehört noch mehr als das bloss abstrakte Tönen in seiner zeitlichen Bewegung. Die zweite Seite, die hinzukommen muss, ist ein Inhalt, eine geistvolle Empfindung für das Gemüt, und der Ausdruck, die Seele dieses Inhalts in den Tönen" - írja Hegel.^{59/} Fogalmazása mintegy előre válaszol Hanslick "tönend bewegte Form"-jára, de ő sem adja meg a választ kérdésünkre, csak sarkal felkutatására.

Az a bizonyos "valami", aminek mozgását szemléljük, figyelemmel kísérjük, érzékeljük és mérjük a zenében, maga a meghatározott szín-tulajdonsággal rendelkező, magasság és hangerő szerint is mért zenei hang. De - éppen erre kellettek hosszas korábbi fejtegetéseink - ez a hang számunkra már nem pusztán természeti

^{58/} V. ö. Kókai, i.m. 128. l.

^{59/} Hegel: Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe. Stuttgart 1939. XIV. Bd. Vorlesungen über die Aesthetik, 3. Bd. 1 - 150-151. l.

adottság, a fül érzéki ingere, hanem a valóság dolgainak reprezentánsa. Konkrét dolgok általánosított, mozgékony képe, amelyen ilyen formájában éppen azért nehéz már észrevenni objektív dologi eredetét, mert már nagyon általános, nagyon sok mindenre hasonlíthat. Mégis, hangszinével, szenzuális, hallható megjelenésének érzékelhető tulajdonságaival letagadhatatlan konkrétum maga is, olyan "különös", amely nagyon sok egyesnek lehet a képe. Ha azt kérdezzük, hogy "mit", vagy "kit" reprezentál, hogy mi az, ami képében megjelenik, ágál, történik a zene szinpadán, a zenei térben és a zenei időben, többnyire csak olyan nagyon általános választ adhatunk rá – az igéből rögzített névszó segítségével – hogy "a történő", "az, ami történik". A görög sem tudta megfogalmazni a létezés alanyát, és a lét-ige participiumára fanyalodott: "to on" – mondta a legáltalánosabbat, amit mondhatott. De ennél a mi zenei történésünk "alanya" azért konkrétabb, jelentés-köre szűkebb. A hangszin "milyen"-je, amelyről szintén volt már alkalmunk egyet-mást feljegyezni, már szűkebb körbe szorítja az általánost. Végül a történés módja, éppen a "hogyan" egészítheti ki a "milyen" kérdés feleletét is, és együttesen jobban megközelítheti az egyest a "mi" vagy "ki" kérdésre adott válasz is. Hiszen a zenei hang aránylag szegényes, a konkrétsághoz és egyes meghatározottsághoz nem elégséges jelzői körét éppen az általa tükrözött mozgás-formák páratlan gazdagsága egészíti ki. A zene a valóságot

dinamikus oldaláról közelíti meg, s a "hogyan"-ból következtetünk vissza a "milyen" hiányos és a "mi" még hiányosabb karakterisztikumaira is. A festészetben éppen fordítva.

A hangszin egysége a zenei történelemben elengedhetetlen feltétele ennek a felelet-adásnak. Ha több egymás után következő hang azonos színnel szólal meg, abból fülünk azt következteti, hogy azonos forrásból erednek. A hangok összetartozásának számontartásához még az is szükséges, hogy ne nagyon nagy időközönként, ne nagyon ritkán szólaljanak meg, hogy még emlékezzünk a megelőzőre. A középkori, kora-ujkori misekompozíciók cantus firmusának hangjai olyan ritkán váltották egymást, hogy a hallgatónak fogalma sem volt róla: hogyan hangzottak eleven dallam korokban. Így fértek bele a haramia-nóták és szerelmes dalok a mise zenéjébe. - És végül a harmadik kellék: az összefüggő sor hangjainak magassága ne nagy hangközökben ingadozzék. Különben megint alig hihető, hogy azonos forrásból származnak, azonos hangzó alanyat reprezentálnak. Itt derül ki Riemann figyelmeztetésének bölcsessége: a hangok magasság szerinti fekvése hangszin-tényezővé válhatik.

Az így időrendben egymást követő, azonos forrásból származó hangok már nem külön hangok számunkra, hanem valami, ami az objektív valóság jelenségeinek bizonyos

körét reprezentálja, és a zeneileg mért időben és térben valamilyen módon mozog, megáll, siet, lassan halad, s mozgása közben olyan állomásokat érint, amelyek terünk és időnk ismert, otthonos, vagy ismeretlen, idegen régióit jelentik. Egyszóval: a dallam, történéssünk alanya.

Itt kívánczik megemlítésre, hogy a dallam és vele együtt a zene belső rendjét bontó, lazító törekvések századunkban éppen a dallam egységének ezt a két alapvető bázisát oldják fel. Részben azzal, hogy az egymás után következő hangokat igen nagy távolságban szólaltatják meg, olyan nagy hangközlépésekben - jóval az oktáva határain túl -, hogy összefüggésük, kapcsolatuk érzése elhomályosul. Ezt a hatást kiegészíti a hangszin egységének széttördelése: minden következő hang más hangszeren, más hangszinnel szólal meg. Így a folyamatos mozgás szemléletét egyes, pontszerű érzéklések egymást követő sora váltja fel. Tagadhatatlanul van ennek az eljárásnak bizonyos határig reális ismeretelméleti alapja. A megismert valóság jelenségeinek köre kiterjed és olyan távoli dolgok összefüggéseire hívja fel a figyelmet, amelyek korábban összefüggésteleneknek, heterogéneknek, össze nem kapcsolhatóknak látszottak. A dallam ambitusának kiterjesztése a XIX. században, szétosztása különböző hangszerek között, a zenekar és a hangzási lehetőségek sokszínű világában arra kényszeríti a valóságot zenei úton is megfogalmazó embert, hogy a kényelmes és kézenfekvő összefüggések szokott szűk körét tágítsa ki, és látszólag egymástól

független elemek között is vegye észre az összetartozás valamilyen módját. De ez a felismerés, a gazdagabb, több-rétű kapcsolatteremtés csak addig a határig mehet, ameddig a kapcsolatok objektíve fennállanak. A művészet feladata éppen az, hogy az általa teremtett kép logikájával érzékeltesse ezeket a nehezen regisztrálható belső kapcsolatokat. Ha azonban a művész eleve azon a nézetten van, hogy ilyen kapcsolatok objektíve nincsenek, szándékosan homályosítja el a valóságos összefüggéseket is, akkor valóban szubjektívvé és önkényessé teszi a logikai váz spekulatív megkonstruálását.

Hogy végül visszakanyarodjunk fejezetünk kiindulásához, összegezzük az oktávára kiterjeszkedett zenei hangrendszer tanulságait. A zenei logika elemi, két-háromhangos csirái valójában az oktáva egyszempontu, a záróhanghoz, a finálishoz viszonyított nagyobb egységben egyesülnek olyan organizmussá, amely elég sokrétű ahhoz, hogy a valóság bonyolult relációinak, mozgásainak általánosítását, képszerű reobjektíválását magára vállalhatja. A két vagy három elem változtatásából eredő hang-csere itt valóságos mozgássá fejlődött, a kitöltött és hangszerré organizált oktáva pedig olyan virtuális zárt térré bontakozott ki, amely a zene belső időmértékével: az ütemegységek rendjével együtt már nem egyszerűen közvetlen utánpótlás a külső térnek és időnek, hanem egy specifikusan zenei viszonyításmódokból kialakuló zenei jelentésrend mozgásformáinak alapvető meghatározója.

Ezek a zenei mozgásformák a dallam összefüggéseiben valósulnak meg, amely konkrét foglalata a felfejtett bonyolult zenei viszonylatoknak. Ebben a jelentés-rendszerben az egyes hangok egy magasabbrendű egység szolgálatába állnak, közvetlen, elsődleges érzéki hatásuk is részévé, eszközévé válik a jelentés-rendszer egészének. Valahogyan úgy, amint a beszédben használt hangok közvetlen akusztikai és érzéki természete is beleolvad a jelentésbe, csak akkor véteti észre magát, ha külön kiemeljük.

5. A zenei kép emberközpontisága és társadalmi meghatározottsága.

A zenei hangok fizikai tulajdonságai adnak alkalmat arra, hogy egyes közös vonásaik kiemelésével és ezek szerinti rendszerezésével az ember a hangokból megteremtse annak a valóságnak a művészi szinten általánosított képét, amelynek eredetileg maga a hang is egyik tulajdonsága. A rendszer egészében jelképezi a valóságot, és nem egyes részletei a valóság egyes részleteit. Nem is az embertől független "an sich", hanem az emberre vonatkoztatott, antropocentrikus megjelenésében. Az ilyen jelentéssel ellátott hangrendszer tér, idő és logikai koordinátáinak alaphelyzete, mondhatjuk: O pontja egyuttal azt a pozíciót is jelenti, ahonnan az ember a valóságot felméri, annak belső viszonyait egymásra és

egyben önmagára vonatkoztatja. Ez a közös kiinduló pont a kulcsa az objektív és a humanizált, majd zenében reobjektivált valóság: a művészi kép adekvát voltának. Az így értelmezett zenei jelentésrendszer, a természeti hangviszonyok ilyen jelentővé szelídített, szervezett egysége valósul meg az emberi kulturák hangrendszereiben, az ötfoku, modális és tonális hangrendekben.^{60/}

Talán nem felesleges kiemelnünk, hogy a zenei jelentéseknek így kiépült rendszerei hosszú társadalmi folyamatok eredményei. A hangok fizikai tulajdonságait úgy fedézi fel új és új oldaláról, úgy hozza újabb és újabb kapcsolatokba, úgy teszi új meg új jelentések hordozóivá az ember, ahogy a társadalmi együttélés az emberek egymás közti és az őket környező világ jelenségeivel való kapcsolatait gazdagítja, bonyolítja, mind szövevényesebb hálózattal fonja át a társadalmi ember életét. A hangok fizikai természetét is a társadalmi relációk gazdagodása fedezteti fel az emberrel és készíti arra, hogy ezeket a természeti adottságokat jelentéssel lássa el, a valóság

^{60/} Ennek a viszonyításnak, a középpont szilárdságának fontosságát hangsúlyozza a maga mágikus módján, a kínai hagyomány, amely a hangrend hangjainak, elsősorban a császárt jelentő alaphangnak, a "huang-csung"-nak rituálisan szabályozott magasságát az államrendi és világrendi szilárdság biztosítékának tekintette. Lásd Szabolcsi Bence: A zene története. Budapest 1958, Zeneműkiadó.-15.1.

művészi képének hordozóivá tegye.^{61/}

Az ilyen jelentésrendszerek kialakulása és továbbfejlődése is társadalmi uton megy végbe. Az egyes társadalmakban, kulturális körökben érvényes dallamvilág közösségi használata alakítja, gazdagítja, fejleszti ki változatait, látja el a kész megfogalmazásokat újabb jelentésekkel. Áll ez a törvényszerűség olyan társadalmakra is, amelyek már szakemberre: a zeneszerzőre bizzák a formakészlet át- meg átfogalmazását, újabb és újabb süritését. Anyagát a zeneszerző is a zenei közkincsből meríti, és a kész mű a közösségi, társadalmi használatban válik újból a közös zenei jelentésrendszer részévé.

^{61/} Szőke Péter a természetes hangsorban megszabott fizikai tényezőket meghatározóaknak tekinti a legkülönbözőbb népek dallamosságának és hangrendszereinek kifejlődésében. A társadalmi fejlődés jelentésadó szerepét figyelmen kívül hagyva, a hangrendszerek fejlődését mechanikusan és automatikusan végbemenő fiziológiai folyamatok analógiás hatásával magyarázza: A melódia belső fejlődésének dialektikája, a népzene sokféleségének egysége, I-II. Budapest, 1959, Zeneműkiadó.

VI.

A többszólamuság jelentésrendje.

A zenei hangrendszer természeti adottságai a társadalmi szükségletnek megfelelően fokozatosan vették át a valóság művészi jelentéstartalmát. A hangrendszer révén kibontakozó tér-, idő-, és az ezek dialektikus történés-rendjétől meghatározott logikai szemlélet a zenei kép sajátos zárt egységében az európai polgári társadalom kulturájának felvirágzásával gazdagodott olyan sokrétű művészi látásmóddá, hogy más művészeti ágakkal versenyre kelhetett a valóság reális tükrözésében.

A diatónia dallamosságában már meglévő lehetőségek kifejlődését rendkívül meggyorsította a többszólamuság kialakulása. Maga az a körülmény, hogy a zenei hangok magassági minőségének egyidejű szemlélésére és egyidejű összemérésére mód nyílt, minőségi

változást hozott létre az egész zenei gondolkozásban. Két vagy több különböző magasságu hang egyidejű megszólaltatása nem egyszerű matematikai összegezése a hangok rezgésszámának, nem is egyszerűen annyit jelent, hogy egy hang helyett kettőt hallunk, hanem azzal egy időben, hogy a két-, három, vagy a hallás gyakorlottsága szerint akár több együtt zengő hangot mint különálló minőségeket is meg tudjuk különböztetni az együtthangzásban, hangzásuk keveredik is és az együtthangzás egészen új érzéki élményekhez juttatja a fület.

1. A harmónia szenzuális jelentősége.

A hagyományos zeneesztétikák éppen ezt a szenzuális oldalát eléggé elhanyagolják a harmóniák vizsgálatának. Inkább azt az oldalukat helyezik előtérbe, amely az összhangokban szereplő hangok egyedi minőségének hányadosait mutatja felénk. Pedig ez a felfedezés éppen azért vált olyan gyorsan népszerűvé, tömegsikerének titka éppen abban áll, hogy a zenei kép legszegényesebb oldalát: a "milyen" kérdésre felelő meghatározó tulajdonságokat segített sokszínű és gazdag új karakterisztikumokkal kiegészíteni. Más szóval: új hangzás-minőségei a hangszinek kategóriájához csatlakoztak, ezzel a zene-nyújtotta közvetlen érzéki örömet, a hang konkrét hangzásával járó szenzuális élményt tette gazdagabbá.

Már a zenei hang absztrakciós folyamatának taglalása közben hangsúlyoztuk, hogy az eredeti konkrét hangélmény, a zörej közvetlen emocionáló erejéből a zenei hang testetlenebb, általánosabb, absztraktabb szín-jelenségeiben sok minden veszendőbe megy. Egyben többnyire veszít a zörej hangerejéből is. Az így keletkező hallászervi kielégítetlenséget a zenei érzék az egyszólamuság idején is minden módon igyekszik feloldani, a zenei hangzást kielégítőbbé, testesebbé, gazdagabbá tenni. Ilyen módszer elsősorban a hangerő fokozása, primitív zenék egyik jellemző tulajdonsága. Ilyen eszköz - bármilyen különösen hangozzék is - a zene beszédessége, a parlandó-szerű vagy recitáló együtt-beszélés; ilyen más oldalról, a zenével együtt végzett mozgás, tánc, vagy csak gesztikulálás, testmozgás.

Ilyen eszköz - még különösebben hangzik - az egyszólamu dallamkulturák különösen gazdag diszitó, koloráló hajlama: ami hiányzik a szimultán élményből, azzal felékesítik a szukcesszív zenei történetet. Hogy az előbbieket és az utóbbi megoldás nem függetlenek egymástól, azt a gregoriánus példája mutatja: ahol a szöveg háttérbe szorul, eljelentéktelenedik az általános felkiáltásokban, jubilációkban, ott előtérbe

lép a dallam diszitése. A harmóniai gazdagodás ezzel szemben szegényíti az európai dallamosságot ékitések tekintetében.

De ide tartozik a dallamnak az a kiegészítése is, amelyet leginkább heterogén többszólamuságnak nevezhetnénk. A szólamok ugyanis nem mérhetők össze hangmagasság szerint, csak időben összehangoltak és a dallam közvetlen emocionális hatását fokozzák. Közéértetően szólva: a dallam dob- vagy más ritmikus zörejang kíséretét számíthatjuk ebbe a csoportba. Ez a fajta zene ragadta magával az európai konvenciók funkciós-tonális harmóniarendjébe beleunt Debussyt az 1889-es párizsi világkiállításon az annamiak pavillonjában: "egy szenvedélyes kis klarinét kelti az emóciókat, egy tam-tam szolgáltatja a félelmet, ennyi az egész" - írja a Monsieur Croche-ban. Ez történt műkedvelő polgári társaságokban, amikor a lelkes vendégsereg egyik tagja féktelen jókedvében egy tonett-széken dobolt, egy másik meg nyálas ujjal a szekrény oldalán "brugózott" a háziasszony zongorajátékához, hogy a zene emóciós hatását fokozza. Természetesen ez az emóció fokozás a hangerő lényeges, néha a fülrelesztés mértékéig menő fokozását is jelenti, annamiaknál és vidékieknél egyaránt. A hangerő ilyen mértéke már hozzájárul az akusztikus élmény kábitó, mómorkeltő hatásához.

Ilyen eszköz a harmónia is.^{62/}

Amíg a hangrendszer mért hangviszonyainak jelentéstartalma elég élményt nyújtott a zenehallgatófüleknek, amíg azok részt tudtak venni a zenei gondolatmenetben, a hangszinek, s bennük meghuzódva a zörejek már emlegetett Nibelungjai szelid, kollektív alázattal álltak a zene jelentéstartalmának szolgálatába. A hangrendszer, a tonális rend jelentéseinek felbomlásával azonban az európai zenében a harmóniai összefüggések is kitörték a viszonyított, összemért hangmagasságok korlátaiból, s mindinkább a zörej fiziológiai-szenzuális hatásának igényével lépnek fel. A méretlen magasságu hangcsoportok tisztán dinamikai hatást célzó együtthangzásai már leplezetlenül töreksenek a zörej-szerű effektusokra. Sőt, maga az unalomig, kifáradásig ismételt alapharmashangzat is válhat zörejjé, mint Orff "Catulli carmina" című művében bebizonyítja. Ezzel egyidőben szaporodnak el az európai zenében az egzotikus forrásból eredő zörej-hangszerek és tör utat a mai élet "emócionáló" zörejeire hivatkozó

62/ I.P.Pavlov figyelmeztet rá, hogy a hangok kombinációja: a 3 hangból álló harmónikus akkord mint feltételes inger erősebb hatásu, mint a hangpár, az egyes hang pedig még gyengébb ingert vált ki: A magasabbrendű állatok u.n. lelki működésének természet tudományos vizsgálata. Magyarul: I.P.Pavlov válogatott művei. Budapest 1953. Akadémiai Kiadó. - 313.1.

bruitizmus, mint esztétikai felfogás. És korábbi állításunk engedelmes argumentumaként jelentkezik a beszéd-szerűség naturális átmásolása is a zenébe, Schönberg "Gurrelieder"-sorozatától a modern oratórium Sprechereig. Ez a dadaizmus kora!

2. A harmónia jelentősége a zenei kép logikájának továbbfejlődésében.

a./ A kép fokozódó térszerűsége és statikája.

Az európai zene többszólamúsága azonban attól kezdve, hogy ezt a nevet a zenetörténettől megérdemelte, sokáig a többszólamúságnak azon a másik fajta, nem pusztán akusztikus, hanem zenei megvalósításán munkálkodott, amelyet inkább homogén többszólamúságnak mondhatunk. A homogeneitás ebben a használatban nem csak az együtthangzó és keveredő hangok színezetének hasonlóságát, homogeneitását jelenti, hanem elsősorban azt az igényt, hogy az egyszerre hangzó szólamokat a zenélő ember magasságuk szerint is egymáshoz viszonyítsa és felfedezze a magassági keveredésből, egybevetésből előálló új zenei lehetőségeket.

A harmónia kialakulásának vezérfonala szenzuális oldalról a dallam érzéki hatásának megerősítése, logikai

oldalról pedig a rokonok összetartozásának fokozott hangsúlyozása. A két tényező, a természeti és a humán-logikai itt is együtt hat és létrehozza a dallamhang megerősítését a dallam szukcessziv rendjéből már ismert hangrokonaival: a kvinttel, a kvarttal, majd a terccel, végül pedig a terc és a kvint együttes hozzáadásával. A finális jelentését még nyomósabban veszi át az alap-hármas korpulensebb, konkrétabb és érzékibb hangzása, amely egyben a korábbi dallami tájékozódás kvint-pólusát is új jelentésben hangsúlyozza: nem ellenpólusként, hanem a legközelebbi rokonként mutatja be.

A többszólamu gondolkozás a zene térszerű hatását, statikáját erősíti, a térszerűség szemléleti és logikai értelmében egyaránt. Két vagy több szólam párhuzamos mozgása már nem egyszerűen vonal, mint amilyen a dallam volt a térszerű zenei szemléletben, hanem - ahogy Ermatinger nevezi - "széles vonallá" ^{63/} válik, azaz sávvá, felületté. A mixturák valóban a dallam érzékletességét, szenzualitását teszik gazdagabbá, tehát jelzői, fogalom-meghatározó, statikus jellemvonását emelik ki. Együttal a térszerű szemléletben is azt a bizonyos "széles vonalat" képviselik. Amikor a funkciós harmónia-rend logikájának felbomlásával a mixturák újból fontosabb szerephez jutnak az európai zene történetében,

^{63/} Erhart Ermatinger: Bildhafte Musik; Tübnigen 1928.
- 38.1.

szenzuális, tehát a zörej-szerűhöz közeledő jelentőségük emelkedik ki.

Mozgó, változó felületté kerül szét két vagy több dallamvonal tere akkor is, ha a mozgási-szimmetria másik principiuma: az ellenmozgás, a tükrös szimmetria belép az egyszerre mért mozgásformák gazdag új családjába. A szűkülő-táguló, egyszer szalaggá párhuzamosodó, majd vonallá váló, vagy párhuzamosan elnyújtott pontok állóképévé rögződő felület sokkal konkrétabb és szemléletibb térszerűséggel határozza meg a mozgó vonalak viszonyítását, mint amilyen a magános vonal és absztrakt tétova térszerűsége volt. A hangzás akusztikus-szenzuális konkrétabbá válása a többszólamúság révén a tőle elválaszthatatlan térszemléletet is kézzelfoghatóbbá, érzékibbé és statikusabbá teszi.

Az egyszerre hangzó harmóniák, a hangok között feszülő, egyidejűleg érzékelhető kapcsolatok a zenei teret általában megtöltik, terítik konkrét hangzásélménnyel. A tér folytonossága akusztikusan érzékelhető valósággá válik, mégpedig, szemben a dallam egydimenziós kiterjedésével, vonalszerűségével, most már összefüggő sík-felületként. Ermatinger művének java részét arra szenteli, hogy a hármashangzatok és különböző megfordításainak háromdimenziós, térszerű szemléletét bizonyítsa.

Fejtegetései azonban, bármilyen hasznosak is a dallam és a hangköz, tehát az egy- és kétszólamúság zenei szemléletének megértéséhez, az akkordok szemléletéhez nagyon spekulatív módon kapcsolják a három dimenziós szemléletmód fikcióját, igénybe véve hozzá Riemann dualisztikus elméletének szintén nem helytálló fizikai indokolását is /erről alább/. A valóság az, hogy a többszólamuan felmért tonális egység térszerű szemlélete nem megy túl a síkban lezajló történések képi tükrözésén. A modern zenében /Debussy, Ravel/ igen gyakori, önmagában mozgó, vibráló hangzat-felületeket is "függönynek", "tapétának" nevezi és csillogó felszínnek, tehát síknek érzékeli a zenei szóhasználat. Minden háromdimenziós térszerű elképzelés már meglehetősen elmosódott és szubjektív, mint a hangzásokhoz kapcsolódó szín-asszociációk is. Ennek okát Ermatingerrel együtt abban kell keresnünk, hogy a többszólamúságban a szemlélet térszerűségét - éppen a fejezet bevezetésében kifejtett okokból - elnyomja a gazdagabb hangzás közvetlen akusztikus érzékelése, ahogyan ő mondja, "színszerűsége" ^{64/}. Ő azonban ezt a négyenél több szólamu együtthangzásokra alapítja meg, és a három vagy négy szólam szerinte háromdimenziós, teljes térszerűségével szemben hangsúlyozza. Mi azonban, tapasztalati indokolással, kénytelenek vagyunk a határt előbbre hozni és kétségbe vonni egy konkrét és világosan tagolt háromdimenziós zenei tér-

^{64/} Ermatinger, i.m.96.l.

szemlélet realitását. Ha elmosódott formában fel-fel-rémlik is, nem a hármashangzat összefüggésében, hanem egészen más zenei összefüggésekhez kapcsolódva teszi.

A zenei síknek ez az akusztikusan megvalósult kontinuitása egyuttal - talán felesleges is hangsúlyozni - az időmérést is egyértelműbbé és konkrétabbá teszi. A szólamok egyike vállalkozik a hangsúlyos időegységek: az ütem-határok számontartására, s a többi szólam mozgásának mintegy időkeretet ad, az időrelációkat is állandó hallható valósággá teszi. /Úgy, ahogy az ütőhangszerek primitív zenében és jazzben./

A leglényegesebb változáson azonban a többszólamúság kialakulásával éppen a logikai, magasságrendi összefüggések strukturája ment keresztül. A tér- és időbeli kontinuitás hallható valósággá válása a rokonsági, logikai viszonyok mérését is sokkal kézzelfoghatóbbá és kötelezőbbé teszi a zenében mint addig volt, amíg a mérés többi tényezője, elsősorban a finális és rokonsági köre csak mint emlékkép kísérte végig az egymást követő dallamlépéseket.

b./ A dallami és harmóniai logika egysége
és különbözősége.

A hangmagasságok szüntelen egyidejű összemérése ugyanis a zenei logika egyértelműségének megszilárdulásához vezetett. Még ha a középkori többszólamuság egyes emlékei, némely motetusok a mai fülben az áttekinthetetlen zürzavar látszatát keltik is, az alap-tendencia a világos magassági, minőségi elkülönítésnek és az egyközpontu, egyelvű tájékozódásnak a megerősödése volt.

Már az együtt hangzó szólamok egymás közti méréséhez is odatársul "tertium comparationis"-nak a dallam finálisában megtestesült és ismert alappozíció. Már a primitív többszólamuság olyan dokumentumai is, mint a dallamfinálisnak duda-módra állandóan zümmögő hangoztatása, vagy az ázsiai pentaton kulturák némelyikében az egész hangrendszer valamennyi hangjának állandó csengő-bongó kísérete a dallam mellett ezt az összehasonlítási alapot, az új formában kialakuló és egységként megszilárduló tonális rend alapját hangsúlyozza /néha vájtabb füleknek idegesítő makacssággal/.

Mindez igazat látszik adni Riemannak: "Harmonie und Rhythmus haben das gemeinsam, dass sie die Tonbe-

wegungen messbar machen" ^{65/} Mégis vitába kell vele szállnunk, mégpedig a dallammal és logikájával kapcsolatban már előbb kifejtettek alapján. Ha ugyanis jól megnézzük Riemann állítását, abban az is benne van, hogy a harmónia előtt a dallam /Tonbewegungen/ nem volt mérhető. Ez pedig csak akkor volna igaz, ha Riemann "Harmonie"-terminusát eredeti görög jelentésében: a hangsor, hangrend értelmében használná. Még akkor is megvolna az a veszélye a kijelentésnek, hogy a hangrendet a dallam alá helyezi. Pedig világosan megfigyelhettük, hogy a dallam maga a megvalósuló hangrend, s az elmélet éppen belőle vonja el később azt, amit óvatlan pillanatokban önkénytelenül is apriorizál.

Riemann állításával ilyen vitába szállni talán felesleges kötzködésnek látszik. Itt azonban Riemann csak képviselője a zeneelmélet egy megrögzött és éppen az európai többszólamuság kialakulása, tehát a korai ujkor óta kísértő téves meggyőződésének. Ezzel pedig éppen azért kell élesen szembefordulnunk, mert mélyen beleitta magát a zeneelméleti meggyőződésbe egészen a mai napig.

Érthető, hogy a többszólamuság ujszerű zenei jelenségei a zeneelméleti kutatást is pezsgésbe hozták az uj-

^{65/} Riemann, i.m. 88.1.

kor kezdetén. A hangközöknek Pythagoras és a görög zeneelméleti írók óta jól ismert számszerű mérése, a természetes hangsor, pontosabban: a hurhosszuságok számviszonyaival való egybevetése szinte szenvedéllyé vált. Az egyidejű hangzások ilyen vizsgálata azt a lát-szatot keltette, mintha a természetes hangsor összefü-gései csak az együtthangzásban tárulnának fel és érvé-nyesülnének igazában. Maga a harmónia-szó is új értel-met kapott. A görögöknél a szukcessziv hangközök, te-hát a dallam-lépések és az azok foglalátát adó skála rendjét jelentette, az ujkorban az egyidejű hangzás je-lentésében terjedt el. Az az egyezés pedig, hogy az uj-kori zeneelmélet a természetes hangsort valójában a hármashangzati gondolkozással egyidőben fedezi fel, mint reális és a zenében érvényesülő természeti adott-ságot, azt a meggyőződést alakította ki, mint mondtuk mindmáig, hogy az összhangok és a dallam törvényei más-más rend szerint igazodnak; hogy az előbbieket a természetes hangsor, az utóbbiak pedig másfajta mérték érvényesülését tükrözik. Az összhangok mértéke eszerint a felhangsor dur-hármas kivágása, a dallamoké pedig főként nagy- és kissetund lépések, kis tercek, tehát olyan hangviszonyok, amelyeket még Helmholtz /a moll hármashangzati magyarázatával kapcsolatban/ "unrein"-nak, tisztátalannak tartott. Ezt a merev álláspontot már Stumpf óta sorozatosan utasítják el az esztétikusok, Riemann mégis fenntartja ezt a szembeállítást, amikor a szekund

lépést par excellence dallaminak tekinti és ezzel elhatárolja a harmónikus principiumtól.^{66/}

A dallam- és harmónia törvények különbözőségének meggyőződése vezeti Kókai Rezsőt is, amikor egybeesésüket az európai zenetörténeti klasszicizmus és az azt közvetlenül megelőző időszak szűk történelmi idejére korlátozza.^{67/} A szembeállítás ma használatos érve pedig a dur-moll hármashangzati gerincű dallamosságnak a látszólag nem felhang-rendszeri pentatóniával való összehasonlítása.

Mi azonban, éppen a dallamesirák logikájának tanúságától meggyőzve, ha igazat adunk is Révész Gézá-
nak abban, hogy a szukcessziv és a szimultán hangköz
között "igen nagy a különbség" ^{68/}, sőt azzal is meg-
toldjuk, hogy ez a különbség minőségi természetű és
kulturákat, zenei társadalmakat választ el egymástól,
mégsem fogadhatjuk el azt a nézetet, hogy a zenét irá-
nyító természeti törvények alapvetően mások volnának a
dallamosságra és a harmónia világra nézve. A különbség
lényege abban áll, hogy a természetes hangsorban adott
egységes törvényszerűségek különböző társadalmi körül-

^{66/}Riemann, i.m. 112. l.

^{67/}Kókai, i.m. 128. l.

^{68/}Révész Géza, i.m. 102. l.

mények között, különböző esztétikai igények hatására más és más módon nyilvánulnak meg, más és más jellemző vonásaikat fejtik ki.^{69/}

c./ A harmóniai funkciórend.

Az egyidejű összehasonlításban természetesen az addiginál sokkal nagyobb mértékben kerül előtérbe a hangok egymás közötti rokonsága vagy idegensége /konsonanciája vagy diszsonanciája a hagyományos zeneelmélet, "összeolvadásának" foka Stumpf terminológiájával élve/. A jelentésrendnek azok a logikai tényezői, amelyeket már a dallam fokán az "ismert, nem ismert", "azonos, nem azonos", "rokon, idegen" kategóriái szerint különböztettünk meg és a főhangok - mellékhangok egymásra vonatkozó összefüggéseiben láttunk megtestesülni, a többszólamuságban még világosabban fogalmazódnak meg. Már akkor megkockáztattuk, hogy a dallamhangok szerepét a dallam összefüggésében, időrendi egymásután-

^{69/} Hogy a történelem körének kitágítása távoli világré-
szekre és primitívebb társadalmi formátumokra mulhatatlanul az egész zenei fejlődés összefüggéseinek mélyebb megértéséhez vezetett, mutatja Marius Schneider megállapítása: "Ein Konsonanzverhältnis, das nicht in der Melodiestructur enthalten ist, kann auch in der Mehrklangsbildung nicht eintreten, denn alle Möglichkeiten der Variationstechnik sind in erster Linie von dem Verhältnis der einzelnen Melodietönen zueinander, von der funktionellen Gliederung der Melodiestructur abhängig, mit anderen Worten: alle melodischen Varianten und damit alle harmonischen Zusammenklänge müssen aus der melodischen Struktur heraus gewachsen sein."
I.m. 21.1.

jában dallami funkcióknak nevezzük. Ezzel olyan terminust alkalmaztunk a dallam összefüggéseire, amelyet az összhangzattan csak harmóniák tonális kapcsolataira használ.

Emlékeztetnünk kell azonban a harmóniáknak arra a tulajdonságára, hogy a dallamhangokat rokonaikkal többszörözik meg. Tehát a dallam váltó és átmenő hangjainak funkcióját váltó és átmenő akkordok veszik át.

A hagyományos összhangzattani funkciótan annyira statikussá merevedett, hogy a három funkció "T", "D", "S" betűjét szinte örök érvénnyel, egyértelműen köti a hangsor egyes fokaihoz, aszerint, hogy a kérdéses fok hangzata általában, többnyire milyen kapcsolatban áll a finálist képviselő tonikai, és egyuttal a többi hangzatokkal. Egyes hangzatok kétértelmű vagy elmosódott funkcióját azonban csak akkor értjük meg még az iskolai összhangzattanban is, ha kiemeljük kapcsolat, viszony jellegüket. Így válik érthetővé, hogy az egyik összefüggésben ilyen, a másikban meg másféle funkciót teljesítenek. Ez a kétértelműség annál jobban eluralkodik az összhangzattani rendben, minél közelebb kerülünk a XX. század zenéjéhez, tehát annál kényszerítőbb lesz a szüksége annak is, hogy a funkció értelmét eredeti, dinamikus jelentésébe állítsuk vissza.

Tudomásom szerint Laurisin Miklós vetette fel eddig egyedül Magyarországon írásban is az összhangzattan váltóhangos, illetve váltó-akkordos értelmezését.^{70/} Pedig, ha a dallam felismert logikája felől közeledünk a többszólamusághoz, elég egy pillantást vetnünk akár az eddig idézett terc-kvint alapu, négyhangos dallam-sejtekre, hogy felismerjük bennük a funkciós összefüggések csiráit is. A Jupiter-téma finálisában és rokonában a tonikai, a váltóhang-párban a nem tonikai funkció magva huzódik meg. Egy faux-bourdon módra, mixturásan megharmonizált dallamban a finális-hangzat alsó és felső váltó-hangzata képviseli ezt a váltó-akkord funkciót.

A funkciós kapcsolatok eredetileg valóban két alapfunkció egymásra vonatkozásából indultak ki, a dallam mintájára. A zenélésnek bizonyos módjaiban máig is megelégszik a tonális érzék két funkció használatával. A német népi tánczene T-D váltásai közismertek. Erdélyi népi zenekarok játékában igen gyakori a szomszédos fokok dur, illetve moll hármashangzatainak pre-funkciós jellegű változtatása.^{71/} A jellemző az ilyen két-funkciós, modális jellegű harmonizálásra az, hogy a két funkció egymásra vonatkozása nem kényszerítő és egyértelmű. A

^{70/} Laurisin Miklós: Váltóhang és vezérhang. Crescendo I. 5-6. sz. 1927. január.

^{71/} V.ö. Ligeti György: Egy aradmegyei román együttes. Zenetudományi Tanulmányok, I.1. Budapest 1953. Akadémiai Kiadó. - 399. sköv. l. Lásd még: Maróthy János: A középkori tömegzene alkalmi és formái, u.o. 484.l., valamint Viktor Beljájev: A népi harmóniavilág, u.o. 80.l.

záró akkord szerepét is ötletszerűen vállalhatja akár-melyik a kettő közül. Törvényszerűen vezet a nagy klasz-szikus zene tonális logikájának bomlása is az újabb zenében a két funkció valamilyen utódának: a két pólusu harmonizálásnak kialakulásához, persze egészen más esz-tétikai jelentésben.^{73/}

A tonális logika kiépülése során azonban a két funkció egyikének éppugy tovább kellett differenciál-lódnia, osztódnia újabb kettővé, mint ahogyan a dallamlo-gika kialakulása törvényszerűen követelte a két-tagu sejt hármassá való kiegészítését, mondhatjuk: triáddá zárását. A két elem ugyanis - mint az említett erdélyi népi zenekari játékmód is bizonyítja - mindaddig lehet statikusan indifferens is egymás iránt, amíg egy har-madik nem élezi ki részben közös, részben eltérő voná-saikat, nem vonatkoztatja őket egymásra és önmagára, nem vonja be őket a tézis-antitézis-szintézis logikai kapcsolatába. A hármas egység már olyan sokrétű egy-másra-vonatkozások, kapcsolatok gazdag foglalatává válik, amely kiindulásul elégséges az egész valóság kombinatív felméréséhez.

^{72/} Lendvai Ernő Bartók-elemzéseinek egyik vitás pontja a poláris elvű "tengely"-összefüggések és a hagyomá-nyos funkciók elnevezések együttes használata: vajjon szabad-e Bartók újszerű hangrendjére egyszerűen al-kalmaznunk a T-D-S megjelöléseket? V.ö.: Bevezetés a Bartók-művek elemzésébe. Zenetudományi Tanulmányok III. k. Budapest, 1955. - 461. sköv. l.

A Jupiter-téma dallam-magjának váltóhang-párja is kétértelművé differenciálódik. Valóban találkozunk T-D-D-T és T-S-D-T harmonizálásával is. Az említett faux-bourdon példában a finális-hangzat alsó és felső váltó-akkordja különbözik el egymástól D illetőleg S jelentésben.

A két funkció hárommá fejlődése egyuttal a zenei logika időbeli hatósugarát is kiterjeszti. Két funkció megkülönböztetése csak az időben egymást közvetlenül követő hangzatok vonzását, törekvését érzékelteti. Három funkció egymásra vonatkozása azonban már három egymást követő hangzat "oksági" kapcsolatát határozza meg, amelyek közül mindegyik a következőnek váltó-akkordja, a magára vonatkoztatott fő-hangzatra törekszik. Több elem önállóként, különbözőként való egybekonstruálására - mint dallamrendi, hangzati és általános logikai példáink egyaránt tanusítják - ugysem futja logikánkból. De nem is szükséges, mert ezeknek az alaprelációknak az összefüggései, további ismétléses és variációs kombinációi, a belőlük szerkesztett polyszillogizmusok zenei értelemben is behálózzák az egész hangrendszert, minden tagját változatosan és hajlékonyan sokértelművé teszik.

A funkciók váltó-akkord eredetét mutatja a modális összhang-rend is, amely a hangzatokat vagy a harmóniai

statika értelmében, terc-váltással, két közös hanggal, a zenei történések változatlanosságának értelmében fűzi össze, vagy a dallami dinamizmus oldaláról közelíti meg /mint éppen a zárlatokban, a funkciós rend kialakulásának műhelyeiben/, a közös hang nélküli szomszédos hangzatok összekapcsolásával. Ez az utóbbi meg éppen azt hangsúlyozza, hogy a két hangzat között minden megváltozott. A később kialakult egyensúlyi helyzet hangolta össze a statika és dinamika elveit szilárd dinamizmussá, világos logikává azzal, hogy a kvint, illetőleg kvart távolságu hangzatok váltását dolgozta ki és tette uralkodóvá. Ezek között ugyanis egy hang közös és kettő nem az: a változást, az egyes szólamok váltását úgy érzékeltetik félreérthetetlenül, hogy közben az összekapcsoló fonalat, a közös hangot is számon tartják. A változás tényezőjét határozottan huzza alá a basszus-hang tonálisan rokon, de dallamilag nagyméretű hangköz-lépése. Közös hangok változatlanosságával, statikájával és a szélső szólamok nagyobb-közü, szabadabb mozgásával szemben a nem közösek váltohangnyi elmozdulása finom eszköze a tájékozódás biztonságának.

Bármily csábító és hálás feladat volna is az egész összhangzattan és funkciótan átértelmezése és kifejtése a válto-akkordos elméletnek megfelelően, bármily sokat ígér is éppen a romantika és még később a mai zene

megértéséhez, itt mégsem vállalkozhatunk rá. Legfeljebb még egy-két, gondolatmenetünkben fontos vonását emeljük ki. Így azt, hogy a funkciós rend váltóhangos mozgékonyságának kialakulásában hogyan vettek részt a párhuzamosan, illetőleg ellenmozgásban lépő szólamok változatos mozgásirányai. Elég a D-T főkapcsolat számos lehetőségét szemügyre vennünk, hogy fogalmat szerezzünk a lehetőségek kimeríthetetlenségéről. A fauxbourdon példa zárlatai egyértelmű párhuzamban vezetik a megháromszorozott váltóhangot a megháromszorozott finálisra. Ez a zárlat kapja később a VII⁶-I⁶ értelmet. Ha azonban a háromszólamú összefűzés nem I⁶-ra, hanem alaphelyzetű I-ra vezeti a váltóhangokat, akkor már a két szélső szólam ellenmozgásba kényszerül. A középső pedig vagy kvárt-párhuzamban tart a felsővel, kvintakkordra, vagy terc-párhuzamban az alsóval. Korszakokat határol el ez az apróság is változó gyakorlatával. A híres Landino-zárlat ilyen harmóniai megoldása:



még félreérthetetlenül az elsőt őrzi.^{73/}

Az V-I váltás bonyolultabb. Négyszólamú felrakásban a finálist közrefogó két váltóhang vagy párhuzamosan

^{73/} Dufay /- Petrarca/: Vergine bella. Idézi Bartha Dénes: A zenetörténet antológiája. I. Budapest 1948. Magyar Kórus. - 30.1.

halad tovább a finálisra és tercére, vagy ellenmozgásban lép a finálisra. Jellemző tulajdonsága a domináns hangzatnak éppen az alsó és a felső váltóhang egyesítése egy funkcióban. Ezzel egyuttal megteremti a közös hangkapcsolatot a domináns és annak dominánisa: a szubdomináns között is. Amikor pedig az V még tovább terjeszkedik a S funkció rokonsági körében és beolvasztja a IV alaphangját is, mint saját szeptimáját, a négy szólam oldódásában kötelezően rendeződnek terc-párokba kettőnként a szólamok. A szeptim-hang súlyát már nem bírja el a lineáris gondolkodás érzéke: ott már az oldásnak feltétlenül lefelé kell hajlania.

Az előbb idézett Landino-zárlat egyuttal a prefinális D vagy S értelmezésének: a funkciós differenciálódásnak is egyik legbájosabban megfogalmazott dilemmája. A zárlat ugyanis egyértelműen autentikus, ha a dallamhang jellemző lépését a szekszthangra nem teszi meg, mert a váltóakkord a finális-harmónia alsó váltóhangjainak rokon-sorát füzi fel. Amint azonban a Landino-lépés megtörténik, a prefinális harmónia az alaphelyzetű finális-hangzat alaphelyzetű felső váltóhangzatává alakul, tehát S értelmet kap: a zárlat plagálissá szelidül.

Hogy a tonális-funkciós logikában gondolkozó zenész mindig is a T-D összefüggést érezte szilárdabbnak, egyértelműbbnek, a tonalitás alap-pillérének, vele szemben a S-kapcsolatot határozatlanabbnak, távolabbinak, irreálisabbnak, arra nemcsak a S elnevezésének és logikai értelmének másodlagos, derivált volta figyelmeztet, hanem ebből következő esztétikai jelentés-tartalma is. A D mindig a kemény, a határozott, az egyértelműen lezáró, az apodiktikus a közhasználatban is. A dur és moll dallamosságban egyaránt a tonalitás kvint-hangjának felső váltóhangja - a par excellence S vonzat - mindig az édeskészet, a lágyat, az érzelmeset reprezentálja. Álljon itt példának Mozart négy helye.

Leporello a Don Giovanni hires D-dur áriájában /az u.n. regiszter-áriában/ részletezi Elvirának, hogy gazdája milyen módon hódítja a hölgyeket. A barnák állhatatosságát szokta dicsérni, mondja Leporello, s a "la costanza" szövegre mindjárt fel is hangzik a határozott T-D hangzatváltás, a legvilágosabb I-V fok képében. És hogy nem véletlen használatot pécéztünk ki argumentumként, azt erősítse meg a Varázsfuvola nagy kettős recitativójának bevezetéséből, a három génusz utasításából vett idézet. "Sei standhaft, duldsam und verschwiegen" - ismétli meg szövegük szinonimákban Leporello "costanza"-ját: a hármas parancs itt is az I-V fok T-D kapcsolatában hangzik el.

De Leporello jól ismeri gazdája receptjét a szókékkal szemben is: azoknak kedvességét magasztalja. "La dolcezza" - hangzik az olasz szöveg, és zenéje kromatikus dallam-menettel előkészített, hangsúlyozott szext-hang: a megtestesült S-funkció. Az érzelmes liraiság ilyen érzékeltetése jellemzi a d-moll zongoraverseny II.tételének szerenád-dallamát is, Mozart szám-talan más helyével együtt. Ez a kvint-hangnak az a váltóhangos "körüléneklése", amelyről Aszafjev mint a polgári dal-hang egyik jellemző fordulatáról beszél. Mozart zenei kifejezésmódja itt is a zenei köztudat fordulatait sűríti tipikus jelentéssé zenei szinpadán.

d./ A harmóniai funkciórend dinamikája.

Vezetőhang és kromatika.

A térszerű, statikus mozzanatok megerősödése a többszólamúság révén azzal a veszéllyel jár, hogy a dallam logikájában kialakult dinamikus összefüggéseket leköti, megmereviti. Hogy ez a veszély nem pusztán agyrém volt, azt a modális harmóniak egymásmelletti-sége, statikus mozdulatlansága mutatja legjobban. Már a funkciók eredetének kifejtése közben utaltunk a kezdeti összhangosodás ki nem egyenlített dallami és harmóniai mozzanataira. Ez a kettősség a nagyobb

méretű zenei szerkesztésen is meghagyta nyomait. A renaissance kórusirodalom formaépítkezését jellemzi a polifón, dallamian dinamikus és a homofón, harmóniai-lag statikus fakturájú részletek változtatása.

A statikai megerősödés, a tonális szilárdság növekedése arra készítette a zenei gondolkozást, hogy új módszereket alakítson ki a többszólamu szerkesztés dinamikájának, logikai egymásravitkozásának, az egyes elemek összetartozásának érzékeltetésére. Nem pusztá szókép, nem egyszerű hasonlat, nem is misztifikálás, ha úgy fejezzük ki magunkat, hogy nagyobb erőket kellett mozgósítani a függőlegesen ható vektorok növekedésének ellensúlyozására, a nagyobb egységek lazuló vízszintes kohéziójának helyreállítására. Nem pusztá szókép, ha figyelembe vesszük Pavlov megállapításait a központi idegrendszer tudati tevékenységének könnyebben vagy nehezebben elvégezhető voltáról, ezek fokozatainak méréséről éppen a tudati működés dinamizmusához fűződő érzések, úgy is merném mondani: a tudati működés kinezteziája útján.^{74/} Nem is misztifikáció, ha az "erő" szót nem valamilyen primus motor, deus ex machina értelmében használjuk, az Engels által cáfolt

^{74/} Pavlov idegfiziológiai kutatásainak eredményeire még sokszor kell majd hivatkoznunk a zene és az emberi érzélemvilág kapcsolatának kifejtése közben. Itt csak egy helyére hivatkoznunk: Az állatok magasabb idegműködésének objektív kutatásában elért legujabb sikerek. Magyarul: I.P.Pavlov válogatott művei, Budapest 1953. Akadémiai Kiadó. - 370.l.

jelentésben^{75/}, vagy Mersmann zeneesztétikájának kissé absztrakt-metafizikus módján.^{76/} Nem, az erő számunkra a dialektikus materializmus erő-fogalmát jelenti, ahogyan a mozgó anyag aktív, illetőleg passzív mozgását jellemzi^{77/}, ennek megfelelően, ahogyan a valóság mozgásformáinak zenei tükrözésében mint a zenei mozgás immanens tulajdonsága megnyilvánul.

Ez az új mód a többszólamuság kialakulása és az új értelemben vett tonális kapcsolatok megerősödése idején azoknak a tendenciáknak, törekvéseknek a kiéleződésében mutatkozott meg, amelyek a mellékhangokat a dallamlogikában is a főhangok felé vonták, a dallamot a főhangokon való viszonylagos vagy végleges megnyugvás, statikus egyensúlyi helyzetbe jutás állapota felé hajtották. A dallam mozgékony vonalában a figyelem az egymásutánon volt, minden nehézség nélkül kapcsolódtak egymáshoz fő- és mellékhangok. A többszólamuság a figyelmet az egyidejűség javára kötötte le, a szólamoknak

75/ Engels: Antidürring. Magyarul: Budapest 1950. Szikra. - 54-57.1.

76/ Hans Mersmann: Angewandte Musikästhetik. Berlin 1926, Max Hesse; Mersmann pontosabban nem körvonalazott "Kraft"-gondolatát nyilvánvalóan Ernst Kurth-tól vette át /Grundlagen des linearen Kontrapunkts; Bachs melodische Polyphonie. Berlin 1922. - Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'. - u.o. 1923./ V.ö. Mersmann, i.m. 78-80.1.

77/ Engels: Antidürring. Idézett kiadás, 62-64.1.

ilyen külön nyomatékkal kellett hangsúlyozniuk az egymásután igényeit. Ennek a fokozott törekvésnek a hallható, zenei megnyilvánulása a mellékhang magasságának közeledése a főhang magasságához, akár felfelé, akár lefelé haladó irányban. Ez pedig úgy valósul meg, hogy az egészhangnyi távolságu mellékhang félhangnyira közelíti meg a főhangokat.

A zenei praxis - éppen "továbbvezető" tendenciája miatt - vezetőhangnak /régebbi szóhasználattal "vezérhangnak"/ nevezi az ilyen meghatározott irányba haladó szólam-hangokat. Az sem rendkívüli, hogy ezek a tendenciák éppen a zárlatok környékén sűrűsödtek, s az első ilyen vezetőhangok éppen a finálisra vezető dallamzáró hangok voltak. Általában az alsó váltóhang emelkedett fel félhangnyival, csak a frig hangsor finálisának alsó váltóhangja nem módosult, mert ott a hangsor strukturája folytán a felső váltóhang természettől vezető-hang jellegű, fél-léptü váltóhang. Márpedig az alsó és felső váltóhang egyidejű félhangosodása három félhang-lépést, a modális rendszer diatonikus gondolkodásával össze nem férhető sorozatot alkotott volna.

A zenei logika folyamatának ilyen sűrűsödése a zárlat, u.n. kadencia környékére megint olyan kényszerűség, amit a szillogizmusok strukturája is jól ismer:

az antitézis feszültsége a konkluzió szintézise előtt kulminál.

Ha a finálist, illetőleg a finális-hangzatot megelőző feszültség a legkiélezettebb, ha a legeggyértelműbb konkluziót: a finálist vonzza, a prefinális D funkcióra vezető S meg a legtöbbrétü, a legváltozatosabb és legszínesebb vezetőhangos módosulásokon megy keresztül, hogy a többirányból konkludáló logikai szálakat a D-T egyértelmű konkluziója felé terelhesse. A S funkcióról állapítottuk meg, hogy éppen a többszólamúvá bonyolódó zenei szövet kettős: "rokon, idegen" alapfunkcióinak összekapcsolása, egymásra vonatkoztatása érdekében jött létre, statikus egymás-mellettiségük feloldása, közvetítésük érdekében. Egyik arculatát mindig is a T, a másikat a D felé fordítja. Attól függően, hogy melyiket akarja jobban kimutatni, módosul akármelyik alakjának megfelelő hangja, felfelé vagy lefelé. Ha a finálishoz viszonyított S jellegét hangsúlyozza, a kvint-hang felső váltóhangját módosítja frigesen, moll-szextté, vagy még kiélezettebb módon: az I fok felső váltóhangjainak, a II foknak alapját és kvintjét, a közismert "nápolyi" hangzatokban /per analogiam jön létre az a különös tonikai funkcióju akkord, amely a T-nak a D-ra vonatkozó S jellegét hangsúlyozza: a moll VI fok, Beethoven kedvelt predomináns hangzata/. - Ha pedig a S azt az oldalát mutatja, amely

dominánsként mutat a domináns felé, akkor az V fok alsó váltóhangját módosítja felfelé, s u.n. váltódomináns hangzattá válik.

Végül, legfeszültebb predomináns alakja a két tendenciát egyesíti az u.n. bő-szextes /vagy a későbbi használatban szük-terces/ formákban. Mozart recitativóinak, áriáinak kérdéseiben nem véletlenül alakul a harmónia-rend logikája a $IV_b^{6\sharp}-V$ formulára. Az V fok D funkciója világosan mutatja a "kérdést", az "ouvert", a nyitvahagyott gondolatmenetet, amelyre a feleletnek a T-ban kell megérkeznie, kell "clos"-vá, lezárttá válnia. A kérdőjelet megelőző nagy logikai feszültséget azonban éppen a predominánsnak ez a legfeszültebb, legértelműbben vonzó, törekvő alakja képviseli a legpregnansabbban.

Talán túl szakmainak és részletesnek látszik a vezetőhangosodás jelenségének ilyen mértékű taglalása. Ismerve azonban a vezetőhangos tendenciák kibontakozásának, eluralkodásának utját és eredményét az egész európai zene újabb fejlődésében, a folyamat jelentőségét nem tudjuk eléggé kiemelni. Főcélunk különben is az esztétika általános igazságainak és a zenei tükrözés szakmai részleteinek közös nevezőre hozása, a túl általános "intonáció"-fogalom zenei tartalmának kibontása

és evidenssé tétele. Ezért nem látszik az ilyen részletek tárgyalására fordított gond kárbaveszettnek.

A különböző fokokhoz képzett, különböző irányu vezetőhangok alkalmazását a zenei terminológia már jó régóta kromatika: szinezés, szinesség néven ismeri. A szó használata igen jellemző a zeneelméleti írók helyes esztétikai érzékére és sokat mond a mi gondolatmenetünkben is. Mi a kromatikát, a vezetőhangosodást a zenei logika oldaláról közelítettük meg, tehát a tagolt magasságu dinamizmus jelentéstani összefüggéseinek megnyilatkozását láttuk benne. Gondoljunk azonban arra is, hogy a hangközök szükülésének tendenciája önmagában nem a világos térszerű tagolás irányába vezet, hanem éppen ellenkezőleg: azzal ellentétes irányba, a meg nem különböztetett hangmagasságok egybeolvadó sorához. Ezt pedig fejtegetéseink kezdetén éppen a tagolatlan, közvetlen muszkuláris mozgásélmények párjaként, akusztikus kifejezőjeként ismertük meg. Vessük ezt össze azzal a körülménnyel, hogy a kromatika, tehát a tagolatlan akusztikus mozgásélmények megjelenését éppen a hangzásélmény színbeli, tehát a zörej konkrét statikájához közeledő gazdagodása hozta magával, és világos lesz a két tendencia összefüggése. A hangszin térszerű, punktuális elemeinek érzékibbé, testibbé, tárgyibbá válása törvényszerűen követeli meg a dinamikus mozzanatok visszatéré-

sét is a szenzuálisabb, testibb, muszkulárisabb mozgás-szerűséghez. Zörejszerű és glissando, zörejszerű és kromatika korrelációja világos lesz, ha példának Bartók vonós-négyeseire emlékeztetünk: a zörejszerű játékmódok, pizzicato, col legno, sul ponticello effektusok szaporodásának megfelel a szűk hangközű száguldások, glissandók növekvő száma a zenei képen. Ide tartozik a hangtávolságok $\frac{1}{4}$ hanggá aprózásának törekvése is, pl. az Alois Hába részéről.

Annak idején úgy találtuk, hogy a muszkuláris élmények útján szubjektíválnak a tevékenység objektív mozgási mozzanatait, általában, a valóság mozgása. Az izom-kinesztéziák jelentették a valóság tevékeny tükrözésének emberi, aktív oldalát. Így értjük meg azt is, hogy a kromatika az európai zenei történetében a zene expresszív oldalát jelenti, a szín-statika pedig az impresszionisztikus oldalon csapódik le. A dinamikus és statikus principium ilyen polarizálódása a XIX. - XX. század zenei fejlődésének egyik jellemző tünete. Együttal a zenei szenzualizmus, illetőleg hedonizmus kétirányú megnyilatkozása is. Lemondás a tagolt, legikus tér- és időbeli tájékozódásról a valóságban, lemondás a statikusnak látszó valóság objektumainak logikus összekapcsolásáról, lemondás a dinamikus jelentkező mozzanatok punktuális rögzítéséről. Halló-

szervi kényelemnek is nevezhetnők mind a kettőt. A fül lusta észlelni és különböztetni a valóság bonyolult mozgását, a kromatika kényelmével hagyja összefutni a dolgokat a tudatban, ahogyan a kimerült vagy részeg ember fáradt, bénult szemizmai lemondanak a világos térbeli, távolsági tájékozódásról. A hallószerv azonban ilyenkor, legalábbis történelmi méretekben, nem önkényesen jár el, hanem a tudat központibb részének akarattalanságát, enerváltságát, illetőleg tulizgatott mindenáron-tevékenységét reprezentálja, fatalizmus vagy voluntarizmus kifejezőjévé válik. "Az ész trónfosztásának" zenei kíséretünete a világos tájékozódás esztétikai feladása.

A kromatikában megnyilvánuló közvetlen mozgásérzetek Mozart gazdag palettáján is karakterüknek megfelelő jelentéshez jutnak. A Don Giovanniban, Don Ottavio áriájában /lo^b sz./ a "morte" szóra a mélyfekvésű vonósok felfelé küsző kromatikus menete illik:

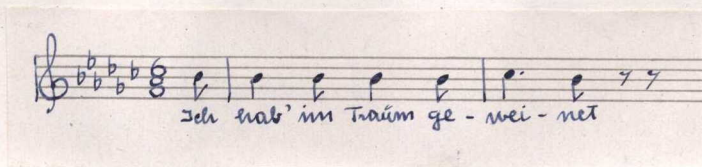
The image shows a musical score snippet from Don Giovanni, Act II, Don Ottavio's aria. The top staff is the vocal line in G major, 2/4 time, with the lyrics "Mor - - - - - te". The bottom two staves are for the strings, showing a chromatic ascent in the lower register. The string part begins with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Valóban, ez a szivre dermedő, lassan felhuzódó rémület hű zenei képe. Az előírt crescendo aláhuzza a dinamikai

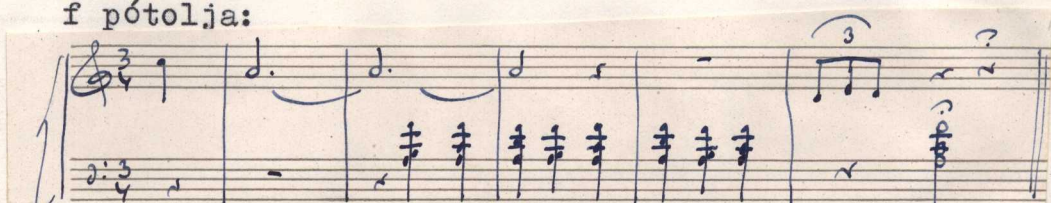
hatást. A tagolatlan hangélmények közül az állati indulatnak az affektus-tanban emlegetett megnyilvánulását juttatja eszünkbe. - Ha pedig ellenpéldának a Leporello-áriából már idézett "dolcezza"-zenére, annak kromatikájára hivatkozunk, a kromatika két használatának látszólag ellentétes értelme között is megtaláljuk a közöset, a taktikusan, testien közvetlent, az utóbbi esetben a hedonisztikus értelemben, mint simogatás zenei képét.

e./ A kromatikus statika: szin és zörejszerű jelentése.

A váltóhang-kromatikában még azt a mozzanatot is tetten érhetjük, amikor a dinamikus kromatika átcsap statikusba, amikor a mozdulati elem szinszerűvé válik. A váltóhang - ha a főhang felől nézzük - nemcsak törekszik a főhang irányába, nemcsak igyekszik azonosulni a főhanggal. Gyakran a nagyobb nyomatékkal ejtett főhang szerepét is átveszi, hogy az egyensúlyi helyzetéből kilendülő és oda visszatérő főhangot, mozgást, emóciót érzékeltesse. Erre a gyakori jelenségre Schumann egyik dalából /Ich hab' im Traum geweinet/ hozunk példát:



Amikor azonban az így nyomatékosodott felső váltóhang nem tér vissza, megrögződik és az eredeti főhang affekcionáltabb, ingerültebb, érzékletesebb helyetteseként épül bele a hangzatba, már szín-elemmé vált a szónak statikus-szenzuális, tehát a zörejszerűséghez közeledő értelmében. Ez történik Chopin a-moll mazurkájának híres záróhangzatában, ahol az a-moll hármashangzat "e" kvintjét a nagyobb emócióval ejtett f pótolja:



Ez történik Puccini Pillangókisasszonyának záróhangzatában is. Ravelnél nem ritka az olyan moll-hármas, ahol egyszerre jelentkeznek a kvint-hang helyett alsó és felső kromatikus váltóhangja, feszültebbé, színebbé, érzékletesebbé téve a hangzást 78/:



Egyik legérdekesebb példánk Debussy: "La plus que lente" keringőjének eleje:



78/ Ravel: Daphnis et Chloé. Idézi Jacques Chailley: Traité historique d'Analyse musicale. Paris 1951, Leduc

A gesz-moll hármashangzat felső oktávjának két vibráló Váltóhangjával körülírt alakja a következő pillanatban:



elárulja magáról, hogy voltaképpen egy dur-hármas hármes-váltóhangú késleltetése volt: a szín-elem visszaváltozik dinamikussá, logikaivá. Ilyen szinhatásként odarögződött váltóhang a "sixte ajoutée" is, jellemző módon először a S funkció /a Rameauról elnevezett II⁶5-ben/, azután az alaphármas kvintje mellett. Rameau kitűnő fülére és messzetekintő zenei érzékére jellemző, hogy már a maga idején, amikor éppen a hangzat logikai, tercépitkezésből derivált alakja mutatkozott meg az összhangzattani rendszer oldaláról, már megsejtette a váltóhang szinelemként való szervülését.

Lehetetlen itt nem gondolnunk arra, hogy mekkora szerepet játszanak a kezdeti népi többszólamúságban világszerte a szekund-párhuzamok. A Baltikumtól a Balkánig, Gruzsiától az Admirális-szigetekig, a régi Kináig mindenütt rábukkanunk erre a különös éneklésmódra. A primitív használatban mind a két jelentése

megmutatkozik. A hangszin-szerű pl. a kínai gyakorlatban - de valószínűleg más népeknél is -, de a hangrendi is, nemcsak a harmóniai funkciók váltás értelmében^{79/}, hanem dallami funkcióként is. A hangok rokonságának olyan szemlélete, amely nemcsak a fizikai, a felhangsor értelmében vett elsődleges összefüggéseket veszi figyelembe, hanem olyan rokonságot is számon tart, amely az egymáshoz legközelebbi hangokat kapcsolja össze, nagyon gyakori és kézenfekvő a dallamgondolkozás uralma idején.

Tanulságos történelmi példája a szenzualitás felé vezető folyamatnak a dodekafón szerialitás létrejötte: mihelyt a tonális összetartó erő a dinamikus törekvések statikus ellentétét, az egész zenei logika

79/ V.ö. Ligeti, Maróthy és Beljajev idézett helyével. - Beljajev az idézett cikkben példákat közöl a gruz többszólamuságból is, amely szintén szívesen él a szekund hangközzel együttes éneklésben. Forrásként D. Arakisvilire, a gruz népzene kitűnő szakértőjére hivatkozik. Arakisvili a gruz népzene háromszólamu harmóniaként megszólaló c-f-g trichordját olyan alapnak tekinti, mint amilyen tonális alapja a dur-rendszernek a c-e-g hármashangzat. /Arakisvili: *Kratkij isztoricsezskij obzor gruzinszkoj muziki*, Tbiliszi 1940. és *Obzor narodnoj pjesznyi vasztocsnoj Gruzii*, 1948./ B. Steinpress a Szovjetszkaja Muzika hasábjain Arakisvilivel szemben a dur-moll tonalitás általános, népzeneikre is kiterjedő érvényét hangoztatta és azt bizonygatta, hogy a kérdéses kvart-kvint akkord a dur hármasszerű "késleltetése". Erre a nyilvánvalóan avult és tarthatatlan véleményre Arakisvili válaszolt és megvédte álláspontját. A vitát németül lásd: *Um die Grundlagen der Musik*, I., *Musik und Zeit* II. Halle 1952. - 93. és 105. l.

kulcsát és strukturáját feladja és felbomlik, a kromatikus mozdulatiságban összefüggő, egymásnak feszülő hangok és dallamok egyszerre pontokká, pontoszerűen egymást követő akusztikus érzékelésekké esnek szét. Egymásra vonatkozó feszültségük feloldódik, illetőleg teljesen az egyes érzékelések immanens szenzuális effektusainak adja át helyét: újabb utja a szinszerű elemek és zörejek beáramlásának a zenébe.

f./ Két hagyományos zeneesztétikai probléma:
konszonancia-disszonancia és dur-moll dualizmus.

Ebben az összefüggésben érinthetünk egy olyan hagyományos zeneesztétikai-zeneelméleti problémát, amely hosszú ideig abszolút érvényű alapkérdésnek látszott a zeneesztétikában, és irodalma kötetekre tehető. Ez a konszonancia és disszonancia kategória-párja.

Riemann még 1900-ban a zeneelmélet punctum saliens-ének nevezi a konszonancia-disszonancia problémáját, de Stumpf már 1911-ben kénytelen a kérdésfelvetés történelmiségét azzal elismerni, hogy a konkordancia és diszkordancia fogalompárját állítja

az előbbi korreláció mellé. Ezzel elismeri, hogy a hagyományos, sokáig egyetlen zenei lehetőségnek vélt dur-moll tonális rend határain kívül is vannak együtt-hangzások, amelyeket nem lehet ezzel a mértékkel mérni.^{80/} Az eleven zenei gyakorlat ugyanis akkor már legalább fél évszázada túl volt ezen a problematikán.

A konszonancia-disszonancia egybevetés formájában voltaképpen a zenei logika: a természetadta hangmagassági viszonyok társadalmi szükségnek megfelelő jelentés-rendszerre alakításának problémája jelentkezik, a zene történetének egy földrajzi területére és korszakára jellemző módon. Erre vall az is, hogy a megoldáshoz két fő uton: a fizikai és a tonális oldalról próbáltak közeledni. Amikor a hangmagassági mérésben rejlő jelentéstani lehetőségek alapkérdésére: az ismert-nem ismert kategóriája szerint való tájékozódás elvére rámutattunk és ennek érvényesülését a dallamosságban és a többszólamúságban megkíséreltük végigkövetni, úgy gondoljuk, sikerült megtalálnunk azt az általánosabb érvényű esztétikai lényegét is, amelynek egyik történelmi jelensége a konszonancia-disszo-

^{80/} Carl Stumpf: Konsonanz und Concordanz. Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, 1911.

nancia problematika. Amikor pedig a további megértés utját a mért hangmagasságok és színszerű, vagy éppen zörejyszerű elemek használata felé is megnyitottuk, a hangzás homogeneitásának és heterogeneitásának fogalom-párjában a zenei fejlődés még régebbi és még újabb, földrajzilag is még nagyobb kört átölelő kategóriáihoz jutottunk. Ezzel - úgy véljük - leróttuk adónkat ezzel a nagymultu problematikával szemben, és nem kell amúgyis terjedelmes irodalmát további lapokkal gazdagítanunk. Nem volnánk azonban elég történelmiek és megértőek, ha nem ismernők fel, hogy éppen az európai zeneelméleti irodalom kialakulása idején a zenei jelenségeknek ez volt az aktuális mértékegysége, és sokáig annak látszott maradni. Az elmélet veleszületett konzervativizmusának róhatjuk fel, hogy kutatói még akkor sem tudtak kiszabadulni a konszonancia-disszonancia-szemlélet szűkebb köréből, amikor a zenei kifejezés eszközei régen túlhaladták az ebből a szempontból való megítélés határait.

Ugyancsak a nagy századok nagy zenéjével és elméletével együtt született meg a másik olyan klasszikus zeneesztétikai probléma, amely évszázadokig szintén abszolút érvényű kategóriának látszott a zene esztétikai hatásának megítélésében: a dur és moll principium dualizmusa. Az a folyamat, amely az ujkorban a különböző modusok különböző siku zenei tereit egy közös pontra,

az egész rendelkezésre álló hangkészlet egyelví áttekintése és rendszerré organizálása szolgálataiba igyekezett vonatkoztatni, hamarosan a dur-moll dilemma kiéleződésével találta magát szemben. A vezetőhangok használata ugyan éppen a legfontosabb ponton: a két fő harmóniai bázis, a T és a D összefüggése tekintetében egyformává tette az addig különböző modusokat. Az analógiák, egyezések kiszélesedtek, megnyílt a lehetősége a különböző felépítésű modusok közös finálisra transzponálásának. Éppen az alaphármas felépítésének tükrében azonban kritikussá vált az addigi modusoknak egy olyan megkülönböztető jegye, amely a hármashangzati gondolkozás előtt csak egyike volt a karakterisztikumoknak, a hármashangzati gondolkozással azonban döntő fontosságúvá vált: a hármashangzat tercének kétfélesége, a dur és moll hármashangzat vizválasztója. Erősítőnek társult melléje a többszólamúság révén felfedezett új konszonanciák másikának: a sext-hangnak kétfélesége, de ez mindig is másodrendű differencia maradt a terc "differentia specificá"-ja mellett.

A két alaptípus - éppen a hármashangzat hangzásminőségének meghatározó jellege folytán - nem birt egymással, és egy, a korszak egész polgári gondolkozására és világképére jellemző dualizmusban lépett kompromisszumra. Szelidebb formában a régi modus-

rokonság átörökítésével: dur és párhuzamos moll kevésbé kiélezett összefüggésében, élesebben pedig azonos alaphangra vonatkoztatott "maggiore" és "minore" formájában.

A kettősség olyan abszolút érvényű zenei princípiumnak, annyira a zenei világkép két egyedül lehetséges magyarázó elvének látszott, hogy a zenetudósok Zarlinótól Riemannig szilárdan hittek abban, hogy természeti törvény valósul meg a dualizmusban. Zarlino a természetes hangsor számviszonyainak kétféle sorrendjében: a *divisione harmonica*-ban és a *divisione aritmetica*-ban látta a törvény számszerű kifejezését, Riemann pedig az "Obertöne", a felhangsor mellé konstruált "Untertöne" formájában vélte hangzó realitássá válni Zarlino matematikai kettősségét.^{81/} A két princípium esztétikai szembeállításához történelmi háttérrel is konstruált, amikor a dur és moll jellegű hangsorok mai értelmű szembeállítását a görögöknek tulajdonította: "Schon die Tonarten-Charakteristik der alten Griechen bevorzugt das dorische und äolische Moll wegen seines Ernstes gegenüber dem aufregenden und ausgelassenen phrygischen und lydischen Dur."^{82/}

^{81/} G. Zarlino: *Istitutioni harmoniche*. 1558. - Lásd Riemann, i.m., 97-107. l.; továbbá: *Musikalische Logik*. Leipzig é.n., Kahnt; és *Geschichte der Musiktheorie*, Berlin é.n., Hesse. - 389. sköv. l.

^{82/} Riemann: *Die Elemente der musikalischen Aesthetik*. - 104. l.

Az "Untertöne" konstrukció, az argumentum harmonicum éppugy nem bizonyult helytállónak, mint az argumentum historicum. Az előbbiről bebizonyosodott, hogy nem hangzó valóság, csak szám-konstrukció. Az utóbbi sem látszik helytállónak. Platon minden-
 esetre a dór mellé a phryg hangsort állítja Államában férfiúhoz méltó zenei karakterként. Ha pedig más szerzőkre gondolunk, nem feledhetjük, hogy a görög ethosz-tan egyrészt mennyire változó volt korról korra, másrészt, hogy mennyire nem a konkrét hangzásból, mint inkább a hangsor törzsi eredetéből és politikai, történelmi vonatkozásaiból ítélte meg ethosát. Végül, hogy melyik korban, melyik görög városban milyen karakterű dallamokat milyen néptörzsről neveztek, melyek voltak a mi fülünkkel mérve "dur" jellegűek s melyek "moll" jellegűek, arra aligha merhet mai dokumentumaink alapján bárki is biztos választ adni.

Ma sokkal inkább a dualizmus társadalmi-logikai oldala kerül előtérbe. A zenetörténet egy bizonyos korszakában a zenei rendszer fejlődése dualisztikusan kiélezte az alap-harmóniában megjelenő nagy vagy kisterc konfliktusát. Az analógiás változatképzés nyelvben, zenében egyaránt otthonos jelenségek egyik formájával

állunk szemben^{83/}, és a társadalmi szükség a két alakot eltérő, sőt, a társadalmi fejlődés során mindinkább dualisztikusan ellentétes jelentéssel látta el. A polarizálódás folyamatának egyik jellemző tünete az a mód, ahogyan a kezdeti dur-moll párhuzam kettősségét a XVIII. század közepétől kezdve mindinkább a közös finálisra vonatkoztatott "maggiore-minore" szembeállítás foglalja el.

A múlt század zenei kifejezőmódjának kiszélesedésével a durnak és mollnak a tonális rendszeren belüli ellentéte a különböző hangrendszerek szembeállításából létrejövő polárisabb feszültségek mellett szerényebb helyre szorul és elveszti "abszolút" jellegét: olyan történelmi kategóriaként mutatkozik be, amilyen való-

83/ V.ö. Chailley, i.m. 17-19.l. - Sorra veszi a fizikai megoldásra vonatkozó kísérleteket s elveti őket, mint nem kielégítőket. Ő is a "történelmi" megoldást javasolja, s a kisterc /moll-hármas/ konszonanciát is a "consonances artificielles" csoportjába sorolja, amelyeket úgy határoz meg, hogy "consonances analogiques par transposition de degrés". - "L'oreille s'est donc habituée peu à peu par tolérance, à admettre comme consonances certains intervalles harmoniques qui n'étaient que la transposition sur d'autres degrés des consonances naturelles, qu'ils rappelaient sans en posséder les caractères physiques. Mais cette tolérance ne s'est pas manifestée de façon uniforme. Il y a tenir compte, pour chacune de ces consonances analogiques, de l'ancienneté de son introduction dans le langage, du temps dont elle a disposé pour s'implanter, ainsi que de l'importance des résistances physiques qu'elle a du vaincre." /19.l./

jában mindig is volt, s amely addig él, ameddig az ujkor európai zenéjének uralkodó hangrendje élő valóság és esztétikai jelentést hordoz.

g./ Az európai többszólamuság funkciós-tonális rendjének társadalmi-történelmi jelentése és sorsa.

A régebbi modusok gazdag és szabad dallamosságának számos szárnyaló fordulata, a különféle hangsorok számos lehetősége esett áldozatául az új rend kialakulásának. De határtalan nyeresége volt a teljes hangrendszer egyértelmű felméréséből származó biztos tájékozódás, a rokoni kapcsolatok és vonzatok árnyalatainak megsokszorozódása, a logikai áttekintés egyelvű világossága. Az új világ felfedezésének mohóságával vetette rá magát a zenélő ember a feltárult lehetőségek kiaknázására. A harmóniai logika új kapcsolatainak analógiás ráérése a hangsor szomszédos fokaira, az ebből származó variációk bősége szinte megmámorosította a barokk zene mestereit. A szekvenciák áradatában, jóllehet, közrejátszott a hangszerjátékos manuális rutinjának mechanizmusa is, de a rutint magát is egy köztudat, egy zenei gonkolkozás-

mód formálja, s aligha tévedünk, ha a dallam- és harmónia-szövés szekvencia-éhségét az új tonális összefüggések rendszeres birtokbavételének számlájára írjuk. A következő kor ugyanis kiválogatta a barokk tuláradás totalitásra törekvő halmazából a legvilágosabb, legpregnansabb és az új rend szellemét a legjobban tükröző logikai, értsd: dallami és harmóniai összefüggéseket, a maga használatára.

Az egész rendszer lázas birtokbavételének egyik jelentős kísérőtünete és állomása Werckmeister temperatúrája, amely a hangnemek közti szabad és távoli kapcsolatok utját egyengette.

Nem mentek feledésbe a modális korszak legjellemzőbb fordulatai sem, hanem új, a kialakult tonális-funkciós logika szellemének megfelelő jelentés-változáson estek át. Valahogy úgy, ahogyan az antik görögség olymposi istenvilága átvette a régi isten-garnitúra nagy részét, csak új funkciókat, az új rendnek megfelelő szerepkört ruházott rájuk. A dór hangsor nagy szextje a melódikus moll felfelé haladó sorában kapott menedéket, a lefelé haladó irány meg a természetes moll, az aeol új neve lett. A lid-sor bő kvartja a domináns, a mixolid kis szep-

timája a szubdomináns rokon hangnemhez fűző vezető, illetőleg domináns szeptimhang jelentését vette át. A frig jellemző kisszekund lépése pedig - a moll V-VI fok kapcsolatának analógiájára - egyszerre csak a nápolyi hangzat ürügyén jut új polgárjoghoz. Rendkívüli mértékben meggazdagszik a dallam jelentés-változatainak köre és lehetősége azzal, hogy ugyanazt a dallamot igen sokféle harmonizálás kapcsolhatja az egyik vagy a másik tonalitáshoz, vagy akár a dallam különböző hangjait, hangpárjait más és más tonalitásokhoz. Nemcsak a maggiore-minore változatok eltérő alapállása, de a saját hangnemi körökön belüli változatok is új arculatot adhatnak dallamismerőseinknek. Beethoven már idézett Eroica-fináléjának dallama a párhuzamos moll összefüggéseiben elveszti kedélyességét és hősi pátoszt ölt magára. Debussy ingatag-kromatikus Faun-témájának minden egyes változata új világot, új tájat nyit meg pusztán azzal, hogy a téma minden alkalommal más harmonizálásban, a hangrendszer más kivágásában és logikai összefüggéseiben szólal meg.

A rendelkezésre álló egész hangkészlet ilyen közös principium szerinti, biztos birtokbavétele nem egyszerű és öncélú formajáték. Az összefüggéseiben feltárt, egységes tér- és időszemlélet koordinált

logikájú zenei kozmosza annak a valóságnak képe, amelyet az ujkori ember gondolkozása egységes filozófiai világkép kialakításával vett ugyanilyen egységes közös pontból: a tájékozódó emberi öntudat centrumából hatalmába. A szilárd és minden összefüggésében kitapintott, megtapasztalt középpont zenei képe a tonális bázis, ahonnan az egyes műalkotás és a műalkotások összessége a világ feltárására elindul és ahova a megismert világgal birtokában visszatér. A hangok kimerithetetlen sokaságu mozgásformái azoknak a végtelen változatu relációknak a képei, amelyek a társadalomban és természetben élő embert egész valóságához pillanatról pillanatra kapcsolják.

A valóság és öntudat egységének, a tájékozódás biztonságának megbomlását a tonális logika egyértelműségének megbomlása jelzi a mesterek műveiben. Ha az Éj királynőjének lelkét a Varázsfuvolásban a bosszuvágy és féltékenység kavarja fel, ne csodálkozzunk rajta, hogy második, d-moll áriájának zárlatában II^{6b}-VII^{4#} - IV^{7#} poláris szélsőségei és tonalitás-bontó szűkített szep-timái között hanyódvá jut csak el a D-T zárlat konkluziójáig. Szegény Tamino a pillanatról pillanatra változó tonális vonzatok utvesztőjében botorkálva, magából kikelve, végső kétségbeesésben esdekel segítségért. És ha belépő segélykérése a c-moll V fok - I fok zárlattal véglegesen befejeződnek, biztosak lehetnénk benne, hogy

a kigyó elérte és szegény ott lelte halálát. Miután azonban a jelenet végén megjelennek az Éj királynőjének hölgyei és a rut kigyót elpusztítják, az ájultán fekvő herceget megmentik, az események más fordulatot vesznek, kitérnek eredeti utjukból: a c-moll V foka után álzárlati Asz-dur akkord következik, s a cselekmény új sikon: a reményteljes, a jó győzelmét hirdető Esz durban folyhatik tovább.

Pamina is tonális bizonytalanság örületében készül öngyilkosságára, s amikor Don Giovanni világa összedől, a szobor megjelenik, a tonalitást szétduló szükitett szeptimák jelzik a földindulást. Csak érdekességként jegyezzük meg, hogy Mozart olyan alakjai, mint az Éj királynője, Elvira, a Comtur szelleme, zenei habitusukban is valóban a multból, a barokk hagyományok rétegéből lépnek elő, jeléül Mozart páratlan stilusművészetének.

A példákat szaporithatnánk a mult század zenéjének példáival is. Hivatkozhatnánk Otello örületére, Borisz Godunov megbomlására is, mindkettőre a tonális felbomlás zenei képében. Liszt jellemzően kezdi Loreley-dalát bizonytalan tonalításban, hiven tükrözve Heine szavainak jelentését: "Ich weiss nicht, was soll es bedeuten" -, a kitisztuló, napfényes tündérképet pedig ragyogó dur-idill ragyogja be.

De ha Lisztig jutottunk, azt sem hallgathatjuk el, hogy a Faust-szimfónia nagy kérdésének: a kezdet kötetlen tonalitásu bővített hangzat-sorának megjelenése már nem Liszt egyik hősének rendkívüli lelki-állapotát jelzi, hanem az egész polgári világkép felbomlásának tünete, csalhatatlanul a zenei kép logikájának, tonális lazulásának tükrében.

Csábitó volna részletesen végigvezetni a nagy polgári korszak egész világképének, tudományának, filozófiájának és művészi látásmódjának fejlődésén megszilárduló és felbomló, kitáguló tonális egység, zene-logikai kohézió analógiáját. Itt azonban meg kell elégednünk azzal, hogy utalunk rája: ez a tonális egység nem egyszerű formajáték volt, hanem hű művészi képe a polgárság filozófiai fejlődésének. Nagyjából abban az időben ment végbe a zenei modulusok dallamosságának az egységes harmóniai logikájú tonális rendbe sűritése, amikor az ujkori polgári filozófia, empiria és racionalizmus, materializmus és idealizmus különböző kiinduló pontokról közelítve, létrehozta a nagy szintézisek sorát, Spinózától Leibnizon és Kanton át egészen Hegelig. - A pikturában valamivel előbb, a renaissance-többszólamuság virágkorában alakult ki az egész tér

egyszempontu, a szemléltető álláspontjáról felmért képi ábrázolásának módszere.^{84/}

A XVIII. század végének zenei klasszicizmusa, humánus, derűs statikája a győztes polgári forradalom bizakodásának tükörképe. Az az öntudat sugárzik belőle, amely az enciklopédisták korának természet- és társadalom-szemléletét áthatja: a valóság adekvát és racionális filozófiai magyarázatába vetett hit. Ha van ennek a zenei meggyőződésnek lenyűgöző zenei példája, akkor az éppen Mozart Varázsfuvolája. - Haydn nagy oratóriumai már a polgári világnak romantikus idillibe fordulásának, panteisztikus áhítatának megnyilvánulásai, Beethoven pedig a küzdő, de győztes és az emberiség szabadságát kivívó hős drámai harcát, a nagy francia forradalom győzelmét hirdeti.

Az öreg Beethoven éppúgy maradt magára ezzel a forradalmi pátozzsal a Szent Szövetség Bécsében, mint az öreg Liszt a 48-as forradalmakhoz való hűség álláspontjával a második császárság Párizsában, a kiegyezés Magyarországon. Beethoven talajvesztésének csalhatatlan érzékenységtől szeizmográfja éppen a zenei logika egyértelmű rendszerének megingása öregkori műveiben:

^{84/} A piktura történetének erre a mozzanatára Aradi Nóra egy előadása hívta fel a figyelmemet.

a zenei forma időegységeinek és tonális logikájának értelmi határai nem esnek egybe, s ez a kései műveket különös talajtalan és időtlen lebegésben tartja.

Schubert zenéjében a harc reménytelensége, feladása a döntő élmény. A tonális dualizmus síkjára vetítve abban jelentkezik, hogy a moll és dur korábbi jelentése, esztétikai karaktere felcserélődik. Beethoven mollja a küzdelem feszültségét, drámai konfliktusát tükrözti, durja a győzelem vagy a megpihenés nyugalalmát, feloldását reprezentálja. Schubert durja a küzdelem elől való kitérés, az álomba, halálba menekülés végtelen fájdalmu eufóriája.

Ha Mendelssohn tündérmesét mond a Szentivánéji álom nyitányában, azzal jelzi a megszokott, mindennapi-an reális logika érvénytelenségét a bolondos éj varázslatában, hogy kezdő-akkordjainak tonális logikáját az egyenes vonalú, egyértelmű T-S-D-T, u.n. autentikus sor rendjének felcserélésével T-D-S-T : plagálisra fordítja. A logikának ez a megbontása tökéletesen elhithető zenei képe a lebegő, meseszerű egyensúlyi állapotnak, ahol csodák is történhetnek. Fokozza a megoldás hatását a S hangzat kiélezése, mollosítása.

Hegel impozáns rendszere voltaképpen megkésztetett szintézise a polgári filozófia klasszikus korának. Nem véletlen, hogy zeneesztétikája valójában a századforduló bécsi klasszicizmusának álláspontját és eszményeit tükrözi /Kant és Goethe érettkori zenefelfogása is késett valamit: a fiatal korokban aktuális zene esztétikáját fogalmazza meg/.

Wagner dramaturgiája valójában a zenekari voluntarizmus mindentudó, előre megjósoló szubjektivizmusában oldja fel Nibelung-ciklusának tétova, fátumoknak kiszolgáltatott isteneit. Zenéje a vezetőhangos, lineáris felbomlás egyenes útjára tereli a zene fejlődését. A kromatikában tultengő zenei dinamizmus Schopenhauer és Nietzsche voluntarizmusának zenei megvalósulása. Vele szemben Debussy - korafestői-impreszionista és irodalmi-szimbolista látásmódjának megfelelően - a zenei kép statikáját, a színszerű felületek egymás mellettiségének útját járja. A valóság felbomló szélsőségeit két vezetőhang nélküli statikus hangsorba: az ötfoku és az egészhangú skálába polarizálja. Szinpada is bevallottan és hangsúlyozottan fatalista. Ekkor nő meg a keletje a keleti világnézeteknek és vallásoknak, és a keleti kulturák egységébe tartozó pentaton és modális hangrendszereknek: a filozófiai és tonális rend egyaránt az egykori fej-

lődés utját járja visszafelé. A filozófia a tudati tevékenység mozzanatainak egységét bontja fel és próbálja az egész egyes részeit abszolutizálni, egyedüli magyarázó elvvé tenni. A zene pedig újra visszatalál a dallam modális szabadságához, a mixturás, prelogikus harmonizáláshoz, a harmónia és dallam egymás iránti közömbösségéhez. Más művészeti ágak azonos utját nem nehéz idevonni.

Az atonalitás vallása végeredményben a hagyományos zenei logika felbomlásának becsületes bevallása. A tonális központ feladása törvényszerűen jelenti a valósággal szembeállított én, a valóságot megismerő szubjektum álláspontjának feladását, az ismeretelméleti agnoszticizmus, az etikai közömbösség magatartását. Már rámutattunk, hogy a zene ebben a korszakban /korunkban!/ a hedonizmushoz, a közvetlen testi érzékelés kellemes vagy kellemetlen voltának egyszerű regisztrálásához, illetve fiziológiai színvonalu "átéléséhez" tér vissza.

Az elektronikus és punktualista komponisták tudva vállalják egyuttal a "kozmozcentrikus" világkép filozófiáját, a tudatos objektivizmus, a zene megszüntetésének álláspontját. Szerintük ma ez a tájékozódás az időszerű, a történelmileg elhasznált

geo- és theocentrikus, majd helio- és antropocentrikus világgép korszerű utóda.

A párhuzam helyes abban a tekintetben, hogy a zenetörténet fordulói általában egybeestek a társadalmi fejlődés és az emberi gondolkozás nagy átmeneteivel. A modális harmóniavilág statikájának felbomlása - a XVI. század vége felé - valóban a természettudományos világgép átalakulásával, az új filozófiai törekvések megerősödésével és hatalmas társadalmi mozgalmakkal egyivásu. Zenei tünetei közé tartozik a kromatikus törekvések és szenzuális érdeklődés megerősödése a kései madrigalisták művészetében /Gesualdo, Marenzio/^{85/}. A széteső zenei világnak a dur-moll tonalitás szilárdabb statikájában kellett újra magasabb szintézisben egyesülnie.

A mai zene problematikájához tartozik a zenei fakturának az a problémája is, amely a homofóniát és a polifóniát szembeállítja egymással. Kétségtelen, hogy a polifónia közelebb van a naturális valósághoz. Azzal, hogy az egyes szólamokat a maguk törvényei szerint engedi élni és a tonalitás és időmérték lazább kereteivel foglalja össze, alacsonyabb szinten talál-

^{85/} Erre a történelmi törvényszerűsége Szabolcsi Bence volt szives figyelmeztetni.

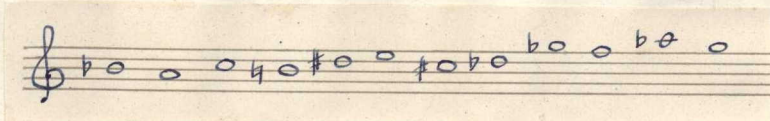
tatja össze őket, mint a szigorubb tonális elv, amely az egyes szólamok mozgási tendenciáit is egy logikai egységbe kényszerítve, a dallami funkciók egymás méltettségét a harmóniai funkciók alá- és fölérendelő viszonylataiba szövi be. De éppen ez a magasabbfoku általánosítás segíti elő a kényelmes és tartalmukat mind jobban elvesztő, akadémikus formulák kialakulását is. A múlt század zenéjének realista törekvései mind az elüresedett, megmerevedett harmóniai formulák mozgásba lendítésén, új, a konkrét, egyes valóságokhoz közelebb álló tartalommal való megtöltésén fáradoztak, Berlioztól Muszorgszkij-ig és Liszttől Debussy-ig.

Ez azonban óhatatlanul magával hozta azt is, hogy a klasszikus rend belső ellenmondásai - a társadalomban feszülő ellenmondások tükröi - polifóniájuk és kromatikájuk dinamizmusával nemcsak mozgásba hozták, hanem szét is bomlasztották a korábbi rendet, párhuzamosan a társadalom egész világképének szétporlásával.

Amennyivel alaposabb, véglegesebb a klasszikus zenei rend, a győztes polgári társadalom zenei tükörképének felbomlása, mint amilyen a XVI. században újabb megszilárdulásához vezetett, annyival szélesebb alapon, annyival mélyebbről kell felépülnie az új szintézisnek, annyival magasabbrendű és gazdagabb egységnek kell lennie, hogy a nehezen születő új társadalom egészen

uj arculatát felölthesse. Ebben a pillanatban még a soha nem látott szélességben és végletes különbözőségben egymás mellett álló, egymással összeütköző és egyesülésre törekvő sokféleségben élünk, de már a század 30-as éveiben megszülettek az új szintézisre törekvő első kísérletek is.

Schönberg és Berg pályájuk vége felé a dodekafónia szabadabb, helyenként a hagyományosan tonális hangzásokat felidéző használatához közeledtek. Még Webern is, akinek zenéjét napjaink ortodox szerialistái egyedül fogadják el következetesnek, megalkuvástól mentesnek, vonósnégyesének szériájában:



három önálló dallamsejtet fűz egymás mellé.^{86/} Mindegyikük négy-négy hangból áll, és kísértetiesen hasonlítanak azokhoz az alapképletekhez, amelyeket a zenei logika kialakulásával kapcsolatban elemeztünk. Egymással szoros variációs viszonyban állanak, és az első sejt - talán nem is véletlenül - éppen a nevezetes B A C H formula.

86/ A példát André Hodeir: *La Musique étrangère contemporaine* /Paris 1954/ c.könyvből vettem át. - 65.1.

Ez az apró jel Webern szűk mikrokozmoszában jel-
 zi az új integrálódás' csiráját. De vannak századunkban
 nagyobb méretű szintetikus törekvések is, öntudatos
 társadalmi magatartás esztétikai meggyőződésének ered-
 ményei. A Szovjetunióban Prokofjev életművét számíthat-
 juk a program legkövetkezetesebb megvalósítói közé,
 Franciaországban pedig Honegger próbálta összefoglalni
 mindazt, amit az európai zene hagyományai tartalomban és
 formában ránk örökitettek.

A legnagyobb szabású szintézis azonban éppen a
 Bartók Béláé, aki valóban - Szabolcsi Bence szavaival
 élve - interkontinentális méretű szintézist hozott létre,
 a népek zenéjét Európán jóval túlmenő körből egyesítette
 jövőbe tekintő művészi világképében.

Tartalmiigényei formai tekintetben is a régi
 tonális logika elemeinek a hagyományokon alapuló, mégis
 újszerű egységét teremtették meg, jeléül annak, hogy az
 emberiség humanista eszményei nem avultak el, csak új,
 nagyobb igényekkel jelentkeznek, és az emberi méltóság
 legfőbb biztosítója, ha nem mond le a valóságban való
 öntudatos tájékozódás, zenei nyelven szólva: a tonalitás
 és szigorú belső logika elvéről.