

Megszólít vagy elvarázsol?
A zene szelleméről

Claves ad musicam

További olvasnivaló a kiadó kínálatából:

Carl Dahlhaus:

Az abszolút zene eszméje

Eduard Hanslick:

A zenei szép

Almási-Tóth András:

Az opera – egy zárt világ

Fodor Géza:

A Mozart-opera világgépe

Szalóczy Péter:

Elfeledett zeneszerzők

Wilheim András (szerk.):

Szabolcsi Bence válogatott tanulmányai

Surányi László

Megszólít vagy elvarázsol?
A zene szelleméről



TYPOTEX

Budapest, 2008

A kötet megjelenését támogatták:

„Budapest Bank Budapestért” Alapítvány



© Surányi László, Typotex, 2008

ISBN 978 963 279 009 1

ISSN 1788-828X

Témakör: *zeneelmélet, filozófia, dialogikus gondolkodók*

Kedves Olvasó!

Önre gondoltunk, amikor a könyv előkészítésén munkálkodtunk.

Kapcsolatunkat szorosabbra fűzhetjük, ha belép a *TypoKlubba*, ahonnan értesülhet új kiadványainkról, akcióinkról, programjainkról, és amelyet a *www.typotex.hu* címen érhet el. Honlapunkon megismerkedhet kínálatunkkal is, egyes könyveinknél pedig új fejezeteket, bibliográfiát, hivatkozásokat találhat, illetve az esetlegesen előforduló hibák jegyzékét is letöltheti.

Észrevételeiket a *velemeny@typotex.hu* e-mail címen várjuk.

Kiadja a Typotex Kiadó, az 1795-ben alapított Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének tagja.

Felelős kiadó: Votisky Zsuzsa

Felelős szerkesztő: Veres Bálint

A kottákat Bali János készítette

Schönberg kottái a Universal Edition engedélyével jelennek meg.

Tördelte: Jutai Péter

Borítóterv: Tóth Norbert

Terjedelem: 22,6 (A/5) ív

Nyomta a Séd Nyomda Kft., Szekszárd

Felelős vezető: Katona Szilvia

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	7
----------------------------	---

Bevezető: zene és indulat

A zene kettős gyökere	9
A Gorgó legyőzése és a művészi győzelem ünnepe	15
Nyelv és indulat	20
Zenei gondolat és zenei mozdulat	22
A nyelv magva: a Nagy Igen – és a zenei közelség	26
Az ünnep és a művészi érzékenység	36
A mérés két kérdése – zene és történelmi aktualitás	42

Az ellenpont születése

A tiszta hangköz mint szimbólum	49
Tánc és dob	59
A tisztán csengő hang mint dimenziónövekedés	69
Ellenpont és dialektika	74
A „jubiláció” és az „ősindulat”	78
Ellentét és ellentmondás	84
A zenei forma: időalkímiai kísérlet	88

Megszólít vagy elvarázsol?

Bevezető	95
Bach <i>Máté-passiójának</i> zárókórusa	100
A logosz és az indulatok kérdéseinek ütközése a zenei érzékenységben	108
Zene és történelem – a szellem muzikalizálódása	112
Szó és zene	120
Zenei idő és pillanat	128
A zene mítosza és a történelem	134
A logosz történelmi harca és a zene	144
A tragikus hős és a jubiláció rejtett drámája	150
Hanghullámok mélyére süllyedő Szó	161
A dadogás	175
A kora barokk opera –	
Orpheusz mítosza és a prozódiai probléma	183
A zenei hang és a mássalhangzók	191
Időalkímia vagy időhipnózis	200
Orpheusz mítosza	209

Elemzések

Az a forma erős, amelyik erős indulatot tagol belülről, s nem amelyik kizárja az indulatot (Egy Bach-versenymű néhány üteme és egy fúgató téma)	217
Mozart <i>g-moll vonósötösének</i> Adagio-tétele és a matematikai gondolkodásmód	225
A „passus duriusculus”: a negativitás keménysége a barokk zenében	233
Ismételni tilos – Schönberg Op. 11/2-es zongoradarabja	
Schönberg	239
Az örökölt hagyomány: a tonalitástól a téma születéséig	251
Az Op. 11/2-es zongoradarab	263
Avantgárd formabontás és zsidó bálványrombolás	
Schönberg <i>Mózes és Áron</i> c. operájában – a szöveggönyvről	287

Jegyzetek	293
------------------	-----

Irodalomjegyzék	301
------------------------	-----

Névmutató	313
------------------	-----

Köszönetnyilvánítás

E könyv több évtizedes kutatómunka eredménye; első mondatait 20 évvel ezelőtt írtam le, de gyökerei sokkal régebbre nyúlnak. Három embernek vagyok hálás azért, hogy gyerekkoromban megszerettette velem a zenét: elsősorban édesanyámnak, rajta kívül zongoratanárnőmnek, Kende Ernőnének és Takács Miklós karnagynak. Hálával tartozom azoknak, akik kutatómunkám minden fázisát figyelemmel kísérték és legalaposabb kritikusaik voltak: Horváth Ágnesnek, Bali Jánosnak, Tábor Ádámnak, Abért Miklósnak, továbbá Kondor Ádámnak és Cziegler Istvánnak, akik későbbtől fogva, de ugyanilyen figyelemmel követték munkámat. Gondolatébresztő és sokirányú kérdéseik és megjegyzéseik, a velük folytatott beszélgetések és viták nélkül ez a könyv sokkal szegényebb lenne. Bali Jánosnak a kottapéldák elkészítéséért is köszönettel tartozom. Termékegyek voltak az elmúlt években a Dolinszky Miklóssal, Tillmann J. A.-val és Veres Bálinttal folytatott beszélgetések. Tillmann J. A.-nak külön köszönettel tartozom a kitartó figyelemért, amellyel munkámat követi, több fejezet első változata az ő felkérésére hangozhatott el előadásként az Iparművészeti Egyetem (Moholy-Nagy Művészeti Egyetem) DLA-képzésén. Veres Bálintot pedig a könyv gondos szerkesztéséért illeti még köszönet. A görög szövegek idézésében mindig számíthattam Horváth Judit lelkes segítségére. Az első rész eredeti változatát Balassa Péter emlékének ajánlottam.

A táncról szóló rész sokat köszönhet lányaimnak, Annának és Ráchelnek. Hálás vagyok Földényi F. Lászlónak, Schneller Istvánnak és ifj. Kurtág Györgynek, akik egy-egy fejezet korábbi változatát tüzetesen átolvasták és értő kritikájukkal ösztönöztek pontosabb és árnyaltabb megfogalmazásokra. Észrevételeikkel segítettek Hegedüs Pál, Isztray Simon, Szegedy Balázs és Virág Bálint is.

Köszönet illeti a „Budapest Bank Budapestért” Alapítványt és a Magyar Könyv Alapítványt, amelyek anyagilag támogatták a könyv megjelenését; továbbá a *Pannonhalmi Szemle* és a *Kalligram* folyóirat szerkesztőit, akik az ott megjelent írások kiadási jogát átadták. Köszönet illeti a Typotex kiadó minden munkatársát, továbbá Jutai Pétert türelméért és a tördelés gondosságáért.

Hogy a legtöbbet Tábor Bélának köszönhetek, azt a könyv olvasói könnyen észre fogják venni. Kutatásaim során számos gondolkodó szempontjai hatottak rám inspirálóan, de leginspirálóbbak a vele folytatott beszélgetések és az ő logosz- és szimbólumelemzéseik voltak. Itt találtam szellemi anyanyelvemre. Miután e könyvben a *zene* szellemi kozmoszunkban és történelmünkben betöltött szerepét vizsgálom, természetesen Tábor Béla elemzéseit is tág értelemben vett zeneelméleti szempontból interpretálom. Az ő saját belső szempontjait csak annyiban tudtam kifejtetni, amennyiben ez nem szakította meg gondolatmenetem folytonosságát (ld. például a 121. és a 153. oldal lábjegyzetét). Gondolatvilágának, saját szempontrendszerének teljes körű bemutatása elodázhatatlan feladat marad. De a vele és gondolatvilágával való találkozás nélkül e könyv sem jött volna létre.

Budapest, 2008. július 1.

Surányi László

Bevezető: zene és indulat

A zene kettős gyökere

„Zene nélkül tévedés lenne az élet” – mondja a *Bálványok alkonya* 33. aforizmája. Nietzschének ez a mondata ma már olyannyira közismert, hogy képeslapon is árusítják. A *kép* helyén a *zenéről* szóló *mondat* áll. Nietzsche valami lényeges pontra tapint rá, mondatában egy egész kor-szak ismer magára.

De valóban olyan jól ismerjük-e ezt a mondatot? Értjük-e? Zene, tévedés, élet: Nietzsche számára mindhárom különös fontossággal bír. Vajon milyen érzékenységgőcra tapint rá, amikor a három között ilyen egyszerűen megfogalmazható szoros kapcsolatot mond ki? És milyen tévedés az, amitől a zene védi meg a modern érzékenységet és a modern életet? És mi a zene? Mi a köze a zenei érzékenységnek más érzékenységekhez, a szó, a kép, a tánc, a szám vagy a spekulatív gondolkodás iránti érzékenységhez? Könyvünkben ezekre a kérdésekre keressük a választ.

ZENE ÉS
KÖZVETLEN
TAPASZTALAT

Kezdjük azzal a kérdéssel, hogy mi a zene? Ez a kérdés is sokféleképpen kérdezhető. *Tárgyalják* zenetudósok – Dahlhaus és Eggebrecht ilyen című könyve nemrég jelent meg magyarul. *Kutatják*, s a zene és a hallás ismeretlen tájait fedezik fel közben zeneszerzők, közülük néhányat követni is fogunk egy-egy ilyen tájra. De *tárgyalják* filozófusok is. A logikai pozitívizmust képviselő Carnap például „a nyelv logikai

elemzése” révén kiiktatja a filozófiából a rossz metafizikai kérdéseket, de velük együtt *minden* világnézeti kérdést ki akar iktatni. A mégis fennmaradó általános „életérzés” legitim kifejezési módját egyedül „a tárgyiságtól leginkább mentes” zenében találja meg.^{1A} Feltűnő, hogy épp egy gondolkodó nem talál tárgyiságot a zenében. Másrészt okfejtésével akaratlanul is elismeri, hogy *e leszűkített* gondolkodás előtt a valóságnak a zenében és általában a művészetben megnyíló arca megfejtethetlen titok marad.

Ezt a titkot, a zene titkát, a szóhoz és gondolathoz való viszonyát szenvedélyesen *kutatják* a filozófiakritika határterületének ellenkező pólusán, a *teljesség igényével* fellépő gondolkodók, így például Herder, Kierkegaard, Nietzsche, vagy a dialogikus gondolkodás kiemelkedő alakjai, Rosenzweig és Ebner. Utóbbi aktívan segített fiatalkori barátjának, J. M. Hauernak, a dodekafónia egyik kezdeményezőjének első zenei manifesztumai megírásában.^B

Nietzsche szerint tehát „zene nélkül tévedés lenne az élet”. A *Bálványok alkonyában* mondja ezt, vagyis már azután, hogy a wagneri zenéből kiábrándult. Ám a zene továbbra is az öröm olyan tiszta és átható formáját sugározza számára, hogy a legegyszerűbb zeneszó – a dudaszó – is elég hozzá, hogy az élet igazságának ízét, az életöröm ellenállhatatlan ízét akár a legmélyebb fájdalmak között is felidézze. Mert az élet igazsága – s más igazság nincs, mint az életé, az életé, amely mindenben önmagát, az életet keresi, mert egyesülni akar vele, hogy így hatványozza önmagát – az élet igazsága nincs öröm és nincs szenvedés nélkül. Az ember „csakis azzal a feltétellel nyílhat meg a boldogság legkifinomultabb és legmagasabb rendű fajtáinak, hogy folyton nyitott a fájdalomra, mindenfelől és lényeg legbensejéig” – írja Nietzsche egy 1881-es feljegyzésében.² És mintha úgy éreznék, a zene a garancia arra, hogy tompítatlanul megőrizheti az érzékenységnek e legmagasabb fokát, képességét a legmélyebb öröme és szenvedésre, anélkül hogy a felfokozott öröm- és szenvedésérzékenység között megnyíló szakadékba zuhanna. A zene mintha a hitet helyettesítené és a mértéket közvetítené a számára. De vajon ez nem egyértelmű-e azzal, hogy az érzékenységet indulatra redukálja? S ha igen, vajon ez a redukció nem magának a zenének a szuggesztíója-e?

^A A könyvészeti hivatkozásokat a szövegben arab számok jelölik, feloldásuk a könyvvégi jegyzetekben található. A szöveget kiegészítő megjegyzéseket lábjegyzetben közöljük, ezeket betűk jelölik.

^B Ld. feljegyzéseit: F. EBNER: *Schriften* I. 1070–1073. o.; Hildegard Jone, Webern késői műveinek szövegírója pedig Ebner legbelsőbb baráti köréhez tartozott.

Természetesen az, hogy nélküle tévedés lenne az élet, még nem válasz a kérdésre, hogy mi is a zene. Nem is ezért idéztük Nietzsche-t, hanem azért, hogy jelezzük: nemcsak a kérdésre adandó válaszhoz, de már a kérdéshez, a kérdés tartalmához is csak úgy férhetünk hozzá, ha engedjük hatni magunkra a zene varázsát, s a kérdésünket ehhez a varázslathoz tudjuk intézni. Mert a zene varázsát csak az szólíthatja meg és bírhatja szóra, aki nem zárkózik el előle, hanem engedi hatni magára. A tudomány nyelvén ezt úgy fogalmazzák meg: a közvetlen tapasztalatból kell kiindulnunk. S a közvetlen tapasztalatunk az, hogy a zene mámor és öröm forrása, de mély kínokat is megérint, kifejez és formába önt. Indulatokat kelt és indulatokat tisztít meg; érzékeny a szóra és mértéket szab a táncnak. Egy sodró erejű, lüktető táncritmusú darabot komplex zenei forma tagolhat többdimenziós lüktetéssé, de a tánc a monoton táncritmus uralma alá is hajthatja, ki is üresítheti a zenei formát.

Az utóbbit a hangfüggönyével szinte mindent elborító tánczeneiparból mindenki ismeri. A tánczeneipar ugyanakkor rámutat az úgynevezett „komolyzenei” élet egyik gyenge pontjára, az érzéki tánchoz való képmutató viszonyára. Ám elképesztő felszínességével, szinte terrorisztikus közvetlenség-kultuszával mégis inkább elfedi nemcsak azt az ellentétreget, amelyből a zene születik, de még azt is, amelyből a tánc és a tánczene születik. Az ellentéteket, amelyek a tánc és tánczene iránti igényünket felébresztik, primitivizálja, felszínesebbekkel helyettesíti. Az, amit a tánczeneipar termel, jellegzetesen olyasvalami, amit Tábor Béla a „közvetlen közelség terrorjaként” jellemez.³

Az előbbire – a tánc dünamizának transzformálására – jó példa Bach *János-passiójának Ich folge dir gleichfalls* áriája, melyben a könnyed tánc lépés Jézus követésének örömét fejezi ki. Gondolatmenetünkben hangsúlyos szerepe lesz még a *Máté-passió* zárókórusának, ahol a súlyos, gravitáló táncritmus (sarabande) a Jézus halálán érzett fájdalmat fejezi ki. De korábbi példákat is sorolhatunk. A 11. századi *Dániel játék* egyes tételit nehéz nem tánczenének hallani. A ma is népszerű *Alle, psallite cum luya* kezdetű 13. századi motetta még nem szégyelli közvetlen kapcsolatot a táncsal. (Alighanem Munrowéknak a gótika zenéjét tablószerűen bemutató korszakalkotó lemeze hozta divatba, hogy e motetta előadásában még dobbal is erősítik ezt a hatást.⁴) Ugyanakkor a motetta szerkesztése szigorú architektonikájú fokozás, amely a *Deo* szóra ér csúcspontjára. A 14. századi zenében, Machaut, Landini és általában az olasz trecento műveiben a tánc mindvégig jelen van – hol direkt, hol szublimált

formában. Annak megfelelően, hogy a zene a tánchoz való viszonyában kétnemű. Hol hódol a táncnak, hol transzformálja, hol egyszerre teszi a kettőt.

A zene: középarányos ima és tánc között.

A ZENE
KETTŐS
GYÖKERE

A zene csak látszólag adja könnyen magát. Könnyű rábízni magunkat lendületére, de a zene, legalábbis az igényes zene, nem elégszik meg ennyivel: koncentrált gondolati-érzelmi munkát követel, hogy megértsük az ellentétek összhangjában kibomló formáját, s ne csak azt halljuk, amit a fül és az indulat közvetlenül hall.

Annak érzékeltetésére, hogy milyen gondolati-érzelmi munkára gondolunk, egy aránylag jól ismert példára hivatkozunk, J. S. Bach *a-moll hegedűversenyének* utolsó tételére. Itt először csak a tétel mindent elsöprő táncos lendületét érzékeljük és azt, hogy a mereven ismétlődő táncritmus ellenére mégis csupa tágasság, hajlékonyság. Ez az ellentét csábít rá, hogy beljebb hatoljunk terébe, s figyelmesebben hallgatva felfedezzük átgondolt, komplex, többdimenziós feszültségrendszerét, amely az indulati erőt, a végső soron egydimenziós, sodró lendületet belülről térré tagolja. Néhány ütemen ezt részletesen is bemutatjuk az *Elemzések* között.

A zenének tehát két gyökere van: indulat és gondolat, s ezek egymással is ellentétben állnak. Míg Rousseau és Herder⁵ – hogy csak két nevezetes példát említsünk – kizárólag az indulatból vezeti le a zenét, addig a püthagoreusok, legalábbis a közkeletű felfogás szerint, kizárólag a számból magyarázzák. De közelebről megvizsgálva látni fogjuk, hogy mindkét levezetés olyan állításból indul ki, amely eleve ellentmond az ilyen egyoldalúságnak. Az egyik oldalon csak szaván kell fognunk azt az állítást, hogy a zene az indulatok *nyelve*, és máris igazzá válik. Másik oldalt ismeretes, hogy a görögök a püthagoreusokhoz kötötték azt a felfedezést, hogy a konszonanciák egyszerű számarányokra vezethetők vissza. E felfedezés *jelentőségét* – ami miatt a püthagoreusokhoz kötötték – Campbell abban foglalja össze, hogy az orfikus lürának (lantnak), tehát a beavatás kultikus, rítust alapító hangszerének indulatokat megtisztító erejét vezették vissza számarányokra.

„Püthagorasz tanítása szerint az arkhénak, tehát az első oknak, mindennek elvének filozófiai kutatása ahhoz a kérdéshez vezet, hogy miben van magának Orpheusz lantjának (lürájának) a mágiája, amellyel megnyugtatja az emberi szívet, megtisztítja [vad indulataitól] és helyreállítja azt, ami

benne isteni. Arra a következtetésre jutott, hogy az arkhé a szám, amelyet a zenében hallunk, s amely a rezonancia elve alapján megérinti és ezzel helyreállítja a lélek hangoltságát.” Mindebből az is kiderül, hogy ellentétben a mai, depravált püthagoreizmussal, amely a számarányokban a hang fizikai (akusztikai) viszonyait tisztázó eszközt lát csupán, az eredeti püthagoreizmus e számarányokban olyan formálóerőt talált, amely közvetít a lélek – platóni továbbfejlesztett formájában: az ideák világa – és a kozmosz között.⁶

Mi tehát abból a kétségtelen tapasztalati tényből indulunk ki, hogy a zene két egymással is ellentétes erőből születik: indulatból és gondolatból (számból). Az indulat szerepének hangsúlyozásával Füst Milánhoz kapcsolódunk. De míg ő könyvének a *Látomás és indulat a művészetben* címet adta, megnevezve a művészet két egy-gyökerű forrását, amelyeknél „alig is képzelhető el két dolog e világon, amely nagyobb *affinitásban* volna egymással”, addig mi szám és indulat *ellentétéből* eredeztetjük a zenét.⁷ Önfeledtség és tudatosság, felejtés és emlékezés, tánc és elvont gondolati forma, indulat és szám, intuíció és technika, motorikus hajtóerő és szemlélet (koncentráció, erő, csend) ellentéte feszül a zenei hangban.

Már maga ez a tény is a zene varázsához tartozik. Az indulat lobbanékony és robbanékony – Füst Milán „robbantó-hullámnak” nevezi –, s ha teheti, minden megfontolást félresöpörve tör ki és fejezi ki magát. A zenei hang indulattal telített, mégsem söpri félre a gondolatot. Gondolat és indulat ellentéte feszül benne. És a zenei forma – jó esetben – ki is hordja ezt a feszültséget. A zenei hang az indulatok szférájához kötött – Tábor Béla egy beszélgetésünkben a zenei hangot „testet öltött indulatként” jellemezte –, s mégis valami olyat tesz lehetségessé, hallhatóvá, ami az indulat számára lehetetlen. Első közelítésben ebben áll a zene varázsa. S ezért nem old meg semmit, ha a zene két, korábban említett levezetését összekötve csak annyit mondanánk, hogy a zene indulatból és számból születik. Hiszen a kérdés, a zene felfejtendő titka éppen ebben az ‘és’-ben rejlik: vajon hogyan lehetséges és mit rejt magában ez az ‘és’? Eggebrecht a zenét, „az európai értelemben vett zenét [...] matematizált érzelmként, vagy érzelmekkel telített mathéziszként” írja le.⁸ Egyrészt jegyezzük meg, hogy gondolatmenetének jobban megfelel, ha matematizált indulatról és indulattal telített matézisről beszélünk. Teljességre azonban ez a leírás is csak akkor tarthat igényt, ha tudjuk, hogy maga e leírás is tele van rejtéllyel. Hiszen az is kérdés, hogy mi a matézis? Milyen matézis az, ami a zenében jelen van? Mit ragad meg a számból a zene, amivel tagolni tudja

az indulatot? Hogyan viszonyul a zenei szám a tudományos-technikai kutatás alapjául szolgáló számhoz? És hogyan hat egymásra a két szám-felfogás? Mi az indulat, és hogyan viszonyul a zenében jelenlevő indulathoz? (Igaz-e például az, amit Eggebrecht állít, hogy az indulatkitörés „történelmen kívüli”?) Csupa olyan kérdés, amelyet a zenei tapasztalatunk alapján behatóan meg kell vizsgálnunk, ha nem akarjuk tudással elzárni utunkat a valóság elől, s ezen belül a zene varázsának megértése elől.

Ne vegyük tehát magától értetődőnek a zenének sem az indulathoz, sem a számhoz való viszonyát. Mindkettő elemzésre vár. Mint ahogy elemzésre vár az is, hogy a zene hogyan ragadja meg az ellentétüket. Milyen erő az, amellyel szellemi-lelki-testi életünknek ezt a két, ellentétes irányú (széttartó) szféráját egybe tudja fogni, *egy aktussal* tudja megragadni? Láttuk, hogy az a szám, amelyre a püthagoreus felfogás a zenét alapozza, egy olyan rend alapja, amely magában foglalja nemcsak a kozmoszt, hanem a rítust, a mítoszt és a művészetet is, nemcsak a test, hanem a szellem és a lélek egészét is; formálóerő, amely közvetít lélek és kozmosz között. Azok az indulatok, amelyeket a zene mozgósít és tisztít meg, maguk is ilyen mélyre eresztik gyökereiket, maguk is ebben az egységben gyökereznek. De ez még nem válasz arra a kérdésre, hogy ha az indulat merőben ellentétes a számmal – hiszen az indulat nem ismer arányt –, hogyan képes a szám mégis megragadni, megtisztítani és, mint például A. W. Schlegel állítja, „pusztán formájuk szerint [...] ábrázolni” őket; hogyan képes számukra olyan világot teremteni, ahol „szabadabban lélegezhetnek”?⁹ Ehhez közelebről meg kell próbálnunk egységpontjáig visszakövetni azt a hasadást, amelyből szám és indulat ellentéte ered, hogy kiderítsük: vajon a zene mennyiben követi vissza az egységig ezt a hasadást? Valameddig vissza kell követnie, csak ebből meríthet erőt, hogy az ellentétből formát teremtsen. Másrészt sok zeneműnél tapasztaljuk, hogy valahol megáll a visszakövetésben, és inkább a saját varázsába rejti el a hasadást. Vajon ez mennyiben tartozik a zene természetéhez?

A Gorgó legyőzése és a művészi győzelem ünnepe

ZENE ÉS KÖZÖSSÉG A szám tehát, amelyre a püthagoreus felfogás a zenét alapozza, egy olyan rend alapja, amely nemcsak a kozmoszt foglalja magában, hanem a rítust, a mítoszt és a művészetet is. Azt akarjuk megvizsgálni, hogyan viszonyul ehhez a renchez a zene másik gyökere, a zenei indulatok világa. Egy jelenséget legjobban az eredeténél, a születésénél érthetünk meg. S a születés, így a zene születése is *ünnep*. Az ünnep „ízét” a ráarakódások alatt minden zenei tapasztalat őrzi. Márpedig az ünnep eredendően közösségi realitás. A zene esetében ennek különös jelentősége van. Ezt a következő gondolatmenettel tehetjük világossá.

Ismerünk ősi – vagy legalábbis nagy valószínűséggel ősi – indiai, kínai, koreai, japán, tibeti szakrális és nem szakrális zenét, némileg ismerjük az ősi zsidó, az archaikus keresztény és mohamedán istentisztelet zenéjét, az archaikus magyar népdalkincset stb. Egyáltalán nem ismerjük azonban az inka, az azték, az asszír, az egyiptomi vagy az ókori görög zenét, bár utóbbiakból maradt fenn néhány kottatöredék. A zenével tehát egészen más a helyzet, mint a képzőművészettel. Ismerünk barlangrajzokat és ismerjük az említett holt kultúrák képi nyelvének jó néhány objektív tárgyi megnyilvánulását. Ami persze nem jelenti azt, hogy ismerjük e kultúrák *viszonyát* is saját képi-tárgyi világukhoz. Mégis ez az a pont, ahol lényeges a különbség zene és képzőművészet között. A zene még ennyire sem választható el a közösségnek hozzá való viszonyától: ha a közösség kihal, felbomlik vagy felolvad a történelem kohójában, az általa hordozott zene is kihal, visszahozhatatlanul eltűnik.

Ahogy az egyiptomi piramisok, szobrok és festmények fennmaradtak, úgy az egyiptomi *zenéből* is maradtak fenn tárgyi emlékek: „két remekművű trombitát találtak Tutanh-amon sírjában”, és ezeket „ma is meg lehet szólaltatni”.¹⁰ De ettől még sejtelmünk sincs arról, milyen volt az egyiptomi zene. (A tárgyak a zenében *eszközök* illetve *szerszámok* – még akkor is, ha a zenész bensőséges viszonyban van hangszerével. A *hangszer* neve sok európai nyelvben instrumentum.)

Újabban izgalmas kísérletek történtek arra, hogy az ókori görög zenéből fennmaradt kottatöredéket „életre keltsék”. E kísérletek mint *kísérletek* izgalmasak, és nem azért, mintha *autentikusak* volnának. Utóbbi a dolog

természetéből adódóan több okból is erősen vitatott. És az interpretációk egzotikus jellege mindenképp megmarad, mert nincs hozzáférésünk ahhoz a zenei nyelvhez, amelybe beágyazva éltek.

Ez a negatívum a zene egy pozitívumára is mutat: a zene *az ünnephez hasonlóan* csak addig létezik, amíg létezik az a közösség, amely hordozza. A művészet eredendően közösségi, még ha a művészet ugyanilyen eredendően magában hordozza a közösségtől való elkülönülés veszélyét is. A zene máig megőrizte közösségi jellegét. Nemcsak abban, hogy csupán azoknak a közösségeknek a zenéjét ismerjük, amelyek ma is élő közösségek, hanem abban is, hogy a színházon és származékain kívül az egyetlen művészet, amelynek létrehozása még ma is közösségi tevékenység. Igaz, a hanghordozó eszközök mind a hallgatók, mind az alkotók elmagányosítása irányába hatnak. Alvin Lucier egyik művét, amelyben együtt válik témává ez az elidegenedés és a zene születése, a *Hanghullámok mélyére süllyedő Szó* c. fejezetben részletesen is elemezzük.

Egyelőre térjünk vissza az olyan közösségekhez, amelyekben a rítus és az ünnep még döntő kohéziós erő volt. Ilyen volt az említett ókori népek mindegyike. De az ő zenéjük eltűnt, mert eltűnt a közösség, amely hordozta azt. A görög kultúra azonban e vonatkozásban is speciális szerepet játszik. Valamilyen módon mégiscsak itt van velünk az, ahogyan a görögök a zenéhez viszonyultak. Nemcsak itt van, hanem ma is formálja – ahogy az elmúlt kétezer év során is formálta – a hallásunkat. Ezt a viszonyt Pindarosz 12. püthói ódája alapján vizsgáljuk meg. Támaszkodni fogunk Thrasybulos Georgiades elemzésére.¹¹

A MŰVÉSZI
GYŐZELEM
ÜNNEPE ÉS A
PÜTHÓI ÓDA

Pindarosz 12. ódája, amely Pindarosz fennmaradt művei közül az egyik legkorábbi, Midásznak, az auloszjátékosnak a püthói játékokon aratott győzelmét énekli meg. (A továbbiakhoz tudnunk kell, hogy az aulosz harsány és izgató hangú nádsíp.) A püthói játékok voltak az olümpiaiak mellett a legjelentősebbek. A győztes saját ünneplésére rendelte az ódát, egy *kardalt*. A kórus úgy mondja a verset, hogy egyszermind énekli is. Georgiades szerint nem tudjuk elképzelni, hogy ez mit jelentett. Számunkra ugyanis elképzelhetetlen az, ahogyan az (ó)görög nyelvben a szó magában foglal egy, a jelentéstől független törvényszerűségeknek alávetett zeneiséget. De a kórus nemcsak *énekel* és *verset mond*, hanem *táncol* is. Ahogy a Biblia leírása szerint

Mirjám énekének előadását is dobbal és ritmikus testmozgással kísérték a nők.¹² Az ódában Pindarosz elbeszéli az aulosz születésének mítoszáét.¹³

Pindarosz ezzel rögtön értelmezi is az ódaíró feladatát. A feladat korántsem magától értetődő. Georgiades erre nem tér ki, mert őt az érdekli, hogyan viszonyultak a görögök a zenéhez. Már az sem magától értetődő, hogy a kardalnak, így a *közösséget* képviselő kórusnak egy *egyén* győzelmét, az *individuális művész* győzelmét kell *ünnepelnie*. Ilyen egyéni ünnepet a mítoszközösségek nem ismernek, de a legtöbb ősi kultúra sem. Az ünnep: közösségi ünnep. S hiába a nagy nyilvánosság előtt aratott győzelem, az ünnepezt mégiscsak egyén. Ezt az egyéni győzelmet kellene ünneppé avatni. Ám közösségi ünneppé avatása nem volna hiteles. Pindarosz úgy oldja meg ellentmondásos feladatát, hogy egy olyan, az egész közösség számára fontos eseményt idéz fel – szintén egyéni-művészi módon –, amelyre a művész egyéni győzelme is emlékeztet. Ezzel az egyéni győzelmet egy, az egész közösség számára fontos esemény hatókörébe vonja, az egész közösség számára ünneppé avatja. Ez persze nem szünteti meg az ellentmondást, hiszen másfelől a művészt ezzel mintegy „megisteníti”.

Pindaroszt a művészi individualitás és a közösségi ünnep közötti ellentmondásos viszony mélyen foglalkoztathatta. Erre utal egy töredéke, amely szerint „az ötödéves [azaz az ötvenkénti püthói] játék látta őt pályában”. Vagyis fontos volt a számára, hogy egy ünnepi játék alkalmával született. Ráadásul egy fennmaradt legenda a halálát is ünnepi játékhoz köti: eszerint az agoszi játékokon halt volna meg.

Remélhető tehát, hogy ha továbbgondoljuk, amit Georgiades elemzése nyomán az aulosz-játék születéséről, s tágabban a zene születéséről megtudunk, akkor valami lényegeset tudhatunk meg a művészi individualitás születéséről és az ünnephez való viszonyáról.

Erről a viszonyról már a püthói játékok története is mond valamit. A játékokat eredetileg Apollón delphoi szentélyében rendezték kilencévenként. Ez alkalomból a papok kizárólag az ő tiszteletére paiánokat adtak elő. Éneküket a lürához hasonló kitharán (vagy kithariszon) kísérték. Később már nem a szentélyben rendezték a játékokat; atlétikai és kocsiversenyekkel, majd az aulosz-játékosok versenyével is bővítették őket, és áttértek az öt éves periódusra. Az olümpiai játékokkal ellentétben itt mindig a művészeti versenyek voltak előtérben. A *közösségi ünnep* alkalmából tartott *művészeti* verseny, amely az *egyéni dicsőséget* helyezi előtérbe, eleve ellentmondást hordoz magában.

SÍP ÉS SÍRÁS – Az aulosz-dal születését megéneklő pindaroszi óda
 AZ AULOSZ-DAL azonban ezt egy másik ellentmondással „ellenpon-
 SZÜLETÉSE tozza”. Az aulosz fúvós hangszer. Érthető tehát, hogy
 hangját a mítosz az emberi hanggal hozza kapcsolat-
 ba, hiszen mindkettőt az emberi lehelet élteti. Az is
 érthető, hogy a győzelmi ódában elbeszélte mítosz maga is egy győze-
 lemhez kapcsolódik, Perszeusz győzelméhez Medúza fölött. Az aulosz
 hangja mégsem a diadalmámort kifejező emberi hangból születik! *An-
 nál sokkal jobban kötődik ahhoz, amit legyőz.* (Így van ez Orpheusz ese-
 tében is.) Medúza a három vad Gorgó-lány egyike, hármuk közül az
 egyetlen halandó. Szépséges feje körül kígyószerű fürtök tekeregnek, s
 aki élő ember megpillantja, azonnal kővé dermed ijesztő tekintetétől.
 Perszeusz lefejezi, de az arcát ő is csak a pajzsán tükröződve láthatja.
 (Kerényi szerint mindez arra utal, hogy a Gorgó-fej beavatási rítusok
 maszkjaival áll szoros kapcsolatban.¹⁴) Mind a három Gorgó-lány vad
 és félelmetes szépség. Amikor Perszeusz megöli Medúzákat, egyik nő-
 véréből, Eurüáléből vad zokogás, iszonyú üvöltés tör elő. Az aulosz
 hangja e vad szépség féktelen, fájdalmas, dühödtt és elkeseredett üvölté-
 séhez kötődik. Belőle születik. Ahogy valószínűleg a magyar *síp* szó
 is etimológiai kapcsolatban áll a *sivít*, a *sipít* és a *sír* igével.

Itt, „a” fúvós hangszer születésénél is igazolódik Nietzsche állítása,
 hogy nincs felfokozott örömmérzékenység felfokozott fájdalomérzékeny-
 ség nélkül. Vajon ez azt jelenti-e, hogy a zenei katarzis a kín iránti
 érzékenységet köti össze a győzelmi mámorral? És ha igen, milyen köz-
 vetítő erő teszi képessé erre? Hogyan születik zene a kín, a gyász és az
 elkeseredett düh egész teret betöltő artikulálatlan hangjából? (Eurüálé
 nevében etimológiailag benne van a tágasság.) Az indulat szinte ellen-
 állhatatlan erejű kitöréséből, amely nyers közvetlenséggel fejezi ki a kín
 ellenállhatatlan erejét? És mit jelent a zene *győzelme*? Hogyan győz e
 vad zokogás fölött?

Olyan szellemi erőre van ehhez szükség, amelyet a mítosz egy is-
 tennőnek, Athénének tulajdonít. Georgiades ezt mondja: „Az aulosz
 zenéje olyan megnyilvánulás, amely rokon az indulat közvetlen kifeje-
 zésével. De a zene, az aulosz-játék nem maga az indulatkitörés, nem
 az indulat közvetlen kifejeződése. Athéné istennőre olyan mélyen ha-
 tott Eurüálénak, Medúza testvérének iszonyú fájdalmas üvöltése, hogy
 nem térhetett ki e benyomás feldolgozása elől. Meg kellett örökítenie.
 Benyomásának tehát szilárd, objektív formát akart adni. Az aulosz-

dalnak ez a típusa a fájdalomkiáltásban kifejeződő szenvedésnek ezt az elsöprő, szívet tépő benyomását *ábrázolja* (μιμήσαίτο). A fájdalomkiáltás művészetté (technévé), képességgé, aulosz-játékká transzformálódott. Athéné mintegy a fájdalomkiáltás motívumaiból szötte ezt a dal-típust. Pindarosz az ódájában tehát két dologra irányítja figyelmünket: 1. Különbség van a szenvedés és a szenvedés *szellemi* kifejezése között. Az első, az indulat közvetlen kifejezése: *emberi*, az élet jellemzője, maga az élet. A második, amely a művészet révén ennek objektív alakot kölcsönöz: isteni, megszabadító, *szellemi* tett. [...] 2. Pindarosz konkrétan azt mondja, hogy a fúvós hangszer zenéjét az *emberi* indulat ábrázolásaként kell felfogni.”^A

Georgiades elemzése tömör, de sokszálú. Próbáljuk pár szálát kibogozni.

^A T. GEORGIADES, *Musik und Rythmus bei den Griechen*, 21. sk. Elemzésének erejét mutatja, hogy olyan ellentétes felfogású szerzőkre hatott, mint Ernesto Grassi (*Kunst und Mythos*, 99. skk.), Lukács György (*Az esztétikum sajátossága*, 2. kötet, 307. sk.), Zoltai Dénes (*A zeneesztétika története*, 37. o.), Tillmann J. A. Georgiades nemcsak az aulosz-játék, hanem a lüra keletkezésének görög mítoszát is elemzi. „A lüra Apollón hangszere, az aulosz a Dionüszosz-ünnepeké” – írja. „Az aulosz-játékban saját énünk, saját tevékenységünk ölt alakot. A lüra-játék a minket körülvevő világot tudatosítja. E világot felhangzásában ragadja meg.” (23. o.) De az aulosz-játék mértéke is az isteni előkép, a nomosz, a törvény (24. o.), és az apollóni zene sem mentes az indulattól, gondoljunk a Marszüaszt megnyúzó Apollónra, ld. APOLLODÓROSZ: *Mitológia*, 10. o.