



III. A szimbólum születése

A zenei természetek testi és lelki ismertetőjegyei könnyen és gond nélkül meghatározhatók és megnevezhetők, ám ez a legkevésbé sincs így a szellemi természet esetében. Kérdés, hogy a zene szellemi természete definiálható-e egyáltalán, sőt nagyon úgy tűnik, hogy a spirituális-pneumatikus természet különös szépsége éppen meghatározhatatlanságában rejlik. Ha magáról a szellemről azt állítottuk, hogy titokzatos és meghatározhatatlan, akkor hogyan állíthatnánk bármi egyebet arról a zenei természetről, mely a szellem közvetlen és zavartalan jelenlétéből forrásozik? „A szellem definiálása, ez maga a szellemtagadás.” – írja Tábor Béla. Jogos felvetés lehet ezen a ponton, hogy amennyiben a szellem „átjár mindent”, elgondolhatók-e egyáltalán olyan zenei természetek, melyekből teljességgel hiányzik a spirituális áthatottság. Mivel ugyanis a lelki és testi természet ismertetőjegyei néven nevezhetők és jól körülírhatók, nagyon úgy tűnik, hogy a zene szellemi természete éppen az, amiből a két másik természet ismertetőjegyei hiányoznak.¹ A misztikus iskolákon belül léteznek olyan realizációs utak, melyek a szellemhez minden egyéb külső és járulékos tényező, egyéni vonás, sajátos tulajdonság lebontásával és kiiktatásával igyekeznek eljutni – az ember spirituális útját tehát nem felépítik, hanem visszabontják –, könnyen lehet, hogy ezzel analógiában a szellemi természetű zene is a ráarakódott testi-lelki komponensek elhagyásával érhető el és érhető meg. Ezen a gondolati szálon haladva az ember nem juthat más megállapításra, mint arra, hogy a szellemi természet a zene eredendő és normális alapállapota, melyhez minden egyéb természet-jelleg utóbb és járulékos módon hozzáadódik.

Persze éppen ebből következik az is, hogy ha a szellemi természet a zene ősmintája, akkor éppen ennek a természetnek a megismerése és meghatározása volna a legkíváncsabb és legsürgetőbb feladat: ami definiálhatatlan, azt kellene mindenek előtt definiálnunk, ami megismerhetetlen, azt kellene leginkább megismernünk. Éppen e dilemma antinómia-jellege bizonyítja, hogy jó úton járunk, hiszen sok esetben éppen a feloldhatatlan ellentmondások rejtik a legnagyobb szellemi kincseket. Az ilyesfajta vizsgálódások jellege rendszerint egyre inkább hasonlítani kezd a negatív teológia módszertanára. Mint minden valódi és magas értelemben vett spirituális-pneumatikus tényező esetében, itt is könnyebb felsorolni mindazt, ami *nem* jellemző a

¹ Miközben azt gondolom, hogy az így kijelölt csapáson a vizsgálódásunk el tud indulni, fontos már itt tisztázni, hogy a fenti kijelentés nem fedi a valóságot, tehát nem igaz az, hogy a lelki és testi természetjegyekkel (is) rendelkező zenék ab ovo ne lehetnének szellemi természetűek; de erről majd később.

zene szellemi természetére, mint meghatározni, hogy pontosan milyen is.² Van ugyanakkor egyetlen tényező, ami a szellemi természetű műzenék vizsgálatakor nagyon gyakran felszínre kerül, úgy is, mint rendező elv és úgy is, mint szimbólum, ez pedig a szám. A zenei hang, mint rezgés és annak minden fizikai tulajdonsága, ereje, kilengése, hossza felírható számokkal, itt ugyanakkor nem a fizikai törvényszerűségek eredendő számértékeire kell gondolnunk és nem is a püthagoreus megközelítés szerint számokban, pontosabban számarányokban kifejezhető teremtoi harmóniák elvont kifejeződésére. Mindezen tényezők ugyanis függetlenek az embertől. Itt olyan számalapú processzusokra, szimbólumokra, algoritmikus elrendezésekre, kombinatív megoldásokra kell gondolnunk, melyek már az emberi elme beavatkozásának eredményei; ezen a ponton tehát látóterünkbe bekerül az alkotó személye, aki a fizika és a metafizika konkrét vagy szimbolikus számaival a zenemű megalkotásának során bizonyos célok érdekében logikus folyamatokká képes rendezni. A hanghossz, a hangjegyek száma, a hangközök rendje és még sok egyéb tényező strukturálható és ilyen módon számszimbólummá alakítható. Amit itt a legfontosabb tudatosítanunk, az az, hogy a számokban felírható hangtulajdonságok számszimbólumként történő alkalmazása már hozzáadott, járulékos eleme a zene spirituális alaptermészetének. Ez több okból sem lehet másként. Először is az ilyen módon létrejövő kombinatív zeneszerzői megoldások meghatározhatók és elemezhetők, szemben a szellemi természet meghatározhatatlanságával, ahogyan korábban láthattuk. Másodszor a szimbólum – akár számszimbólumokról, akár motívumszimbolikáról beszélünk – társadalmi-kulturális kondíciók alárendeltje. Az alkotó nem egyetemes szimbolikát alkalmaz – kérdés, hogy létezik-e egyáltalán egyetemes szimbólum – hanem ha térben és időben mégoly széles horizontot is átfogó, de mégis kulturálisan behatárolt jelképrendszerhez alkalmazkodik. Bár e jelképrendszert az egyetemes rend visszatükröződésének tekinti, mégsem tartja azonosnak azzal.

A következetesség megkívánja, hogy legalább a gondolatjáték szintjén felvessünk még egy szempontot a zene tisztán szellemi megnyilvánulásának keresésekor. A legrégebbi korok zeneértelmezésének logikája szerint ugyanis már maga a megszólaló hang is járulék. Úgy tűnik, hasonló nyomon haladt a boethiusi magyarázat is és minden hozzá hasonló gondolati rendszer, melyek számára a *musica mundana* harmóniája nem volt hallható. A megszólaló zenei hang a *musica mundana* visszatükröződése és mint ilyen, bár belőle táplálkozik, nem azonos vele; sőt, nem egyszerűen különbözik tőle, hanem bizonyos értelemben lefokozása annak, hiszen minden, ami behatárolt és mulandó szükségképpen alulmúlja azt, ami határtalan és örök.³ A tisztán szellemi természetű zene a *musica mundana* maga. Itt, az érzékvilág keretei között mégis keresni vagyunk kénytelenek a zenének azt a formáját, mely bár hangzó, mégis a lehető legközelebb áll önmaga nem

2 A zene természetének definíciós kérdése hasonló ahhoz a három úthoz, melyet a középkorban általában véve a transzcendencia megismerésére számításba vettek. A három út meghatározását Pszeudo Dionüsziusz Areopagitész (Ál) Areopagita Dénes három írásműve adja. Az első, a *Szimbolikus teológia* elveszett, benne a szerző az érzékelhető világ jelenségeiből következtet Isten léteire és tulajdonságaira (a műre maga a szerző hivatkozik más írásaiban). A második, a pozitív teológia, *Az Isten neveiről* című írás, a megnevezhetetlen Istent próbálja mégis neveken, jelzőkön, tulajdonságokon keresztül megközelíteni. A harmadik, a negatív teológia, *A misztikus teológia* címmel tagadja, hogy az Istenről pozitív állításokat lehetne tenni és tagadja, hogy Isten tulajdonságokkal, nevekkal rendelkezne. A negatív teológia azt „mondja el” Istenről, hogy Ő *mi nem*. Taraş, *A via mistica Pszeudo-Dionüsziosz Areopagitész és Eckhart Mester teológiájában*, i.m., 2.

3 Beszédes adalék mindehhez a tökéletesen tiszta hangolás csupán elméleti lehetősége és vele szemben gyakorlati megvalósíthatatlansága.

hallható ősmintájához, tehát mentes minden olyan járulékos, hozzá adott elemtől, melyek híján ugyanakkor még az emberi értelmezés szerint is zene tud maradni.

Mi az a zene, mely nem csupán a lelki és testi természetjegyeitől, hanem a logikus számstruktúrák és számszimbólumok rétegétől is, voltaképpen minden meghatározható járuléktól mentes? Ez a zene először is nem lehet többszólamú, hiszen a két egyszerre megszólaló hang viszonya, vagyis maga a hangköz már számérték, mely külső szabályokhoz, az európai zene esetében eleinte a középkori konszonancia-szabályokhoz alkalmazkodik, vagyis az alkotó részéről logikus tervezőmunkát feltételez – még az improvizált többszólamúság esetében is. Az *elhagyható* tulajdonságoktól megszabadított zene – hiszen, ahogy említettük, olyan járulékok is léteznek, melyeket ha elvonnánk tőle, a zene megszűnne zene lenni, a hang megszűnne hang lenni – nem más, mint az egyszólamú rituális ének. Maga a rituális ének is sokféle, ezért a halmazt tovább kell szűkítenünk és ki kell zárunk minden olyan al-műfajt, melyben a lüktetés, a ritmikusság, a strófa megjelenik, lévén ezek is meghatározható járulékok. Nem hagyható el természetesen minden, hiszen meg kell hogy maradjon a hangmagasság, és annak bizonyos tulajdonságai, melyek nélkül kérdés, hogy egyáltalán beszélhetnénk-e még zenéről. A beszédszerű, rögtönzött vagy rögtönözhető, szabad folyású, recitatív ének marad számunkra csupán. Kissé előre szaladva – hiszen erről későbbi fejezetben lesz szó részletesebben – a nyugat-európai zenében ez természetszerűleg a gregorián. A jelen logikát követve úgy tűnik, hogy a gregorián és egyéb rituális énekek esetében is – melyek a teljes földkerekségen közel hasonló, vagy majdnem teljesen azonos logika mentén működnek – minél kevesebb hangmagasságot használnak ezek, annál közelebb állnak a tiszta szellemhez.

Az iménti fejtegetés kérdés nélkül elfogadta azt az axiómát, hogy a zene alapja az úgynevezett *zenei hang*. Későbbi fejezetekben részletesebben foglalkozom majd azzal, hogy a 20. században – talán a teljes zenetörténetben először – megkérdőjeleződött annak egyedüli érvénye, hogy a zenét kizárólag az *zenei hang* felől és alapján lehetne meghatározni. A természethangok, a zörejek, zajok, sőt a csend zeneként történő meghallása és zenei jelenségeként való elfogadása olyan újszerű hallgatási élményt tett lehetővé az ember számára, ami a zenei természetek egyszerűnek tűnő konstrukcióját is számos megoldandó probléma elé állítja. Ma, amikor a 21. században a zene természetei felett szemlélődünk, az emberiség már rendelkezik a zaj, a zörej és a csend zeneként való hallásának képességével, tapasztalatával és élményével, és hibát követnénk el, ha a zene meghatározásánál ezt az új élményt nem vennénk figyelembe. A 20. századi zeneszerzés terminológiája megtalálta az alternatív megfogalmazási lehetőségét annak, amikor egy zenei történés jellegét nem fedi a hagyományos értelemben vett *hang*, *gesztus*, *motívum*, stb., kifejezéscsokor, nevezetesen a *hangesemény* fogalmát. A zene megközelítési lehetőségeiben ugyanakkor már ennél is tovább léptünk és immáron komolyan számolunk azzal, hogy a zene és a zenealkotás egyszerűen mint létezési mód, gondolkodás, szemlélődés, kíváncsiság, kérdés, megismerés is értelmezhető, illetve megélhető.⁴ Amint visszabontás segítségével igyekszünk eljutni a szellemi ősmintához lehető legközelebb álló zenékhez, akkor nem csak a rituális énekhez juthatunk, hanem – elvileg – elérhetünk a természet „zenéjéhez”, elérhetünk a zajhoz, de a csendhez is, sőt eljuthatunk a zene felett való gondolkodásig, a *zenei módon* való gondolkodásig, a zene

4 Ez minden bizonnyal régebbi korokban is így volt, ami új, hogy ma gondolkodunk és beszélünk erről.

szemléléséig, vagy akár az önmegismerésig, noha úgy tűnhet, mintha e tényezők vizsgálata már a filozófia hatáskörébe tartozna. Egyetlen elemet nem iktathatunk ki keresésünkből, az emberi tudatot, mert a tudatban megy végbe a definíció, de a tudatban történik a régi meghatározások megtagadása és az újak felállítása is.

Az eddigiekben keresni próbáltuk „a zene eredendő és normális alapállapotát”, valamifajta ősmintáját, mely szükségszerűen szellemi természetű, hiszen mentes minden olyan járuléktól, melyet az absztrakt és kombinatív elme hozzátehet és ami a szellem spontán kisugárzását több-kevesebb mértékben gátolhatja (hogyan valóban ezt teszi-e, arról hamarosan szó lesz). Ezt megtalálni véltük egészen elvont jelenségekben, melyek számításba vétele filozófiai színezetet adott vizsgálódásunknak, de rábukkantunk a rituális ének legegyszerűbb – és valószínűleg legősibb – formáiban is. Ezen a ponton fel kell tennünk a kérdést, hogy mindezen tényezők az emberi tudatban miként találunk visszhangra, mely szinten, milyen módon tudatosulnak, és mit tesz velük az elme, ha a puszta átélésen és szemlélésen túl bármit kezdeni kívánna velük. Amikor az ember a zene bármely ősalakját alapanyagként kezdi felhasználni, a tudatnak az a rétege jön működésbe, melyet kombinatív elmének, logikus gondolkodásnak, vagy nappali tudatnak is szokás hívni. Ez a tudati réteg nem azonos azzal, amely az olyan spontán kiáradásokért és önközlésekért felelős, mint amilyen a rituális ének is. A nappali tudat működésbe hozása szükséges ahhoz, hogy a zenei „alapanyag” formálható, átalakítható legyen, noha kétségtelen, hogy az ilyesfajta kombinatív munka ösztönzőjeként mélyebb tudati rétegek, mindenek előtt az intuíció is számításba veendő. Egy rendkívül nehezen megoldható kérdést érintettünk ezzel, a *műzene* és *minden egyéb zene* megkülönböztetésének problematikáját és egyáltalán azt a dilemmát, hogy mi jogosít fel bennünket a „mű” és a „nem mű” szétválasztására. Akár valós a megkülönböztetés, akár illuzórikus, tény, hogy az ember lehetséges zenei megnyilvánulásai (vagy *zeneként történő* megnyilvánulásai) azért különböznek egymástól oly jelentős mértékben, mert nem ugyanazok a tudati állapotok felelősek egyik vagy másik létrejöttéért. Felvethető, hogy azok a zenék, melyeket általában a „műzene” kategóriájába szokás sorolni a nappali, logikus, kombinatív tudat alkotásai. A „minden egyéb” megfogalmazás már csak ezért is indokolt, ugyanis ilyen módon nem csupán a népzene nem műzene, hanem a rituális ének sem, sőt nem teljesen jogtalan felvetés az improvizált műfajok jelentős részét, akár a jazz-t, vagy az indiai klasszikus zenét is kivonnunk a műzenék csoportjából, lévén ezek megszólaltatóinak tudatállapota biztosan nem azonos a kottapapír felett ülő zeneszerzőével; legalábbis ez utóbbi munkájának azon stádiumában, mikor a már többé-kevésbé körvonalazódott ötlet konkrét kidolgozása, hangokban való rögzítése történik.

A tudat ezek szerint rendkívül gazdagon rétegzett, a mély alvástól a nappali tudatig számos működési formája ismert; és bizonyára vannak olyan működésmódjai is, melyek nem ismertek, vagy az esetek többségében nem vetül fel foglalkozni velük. Bármely tudati működésnek lehet ugyanakkor zenei kivetülése, lehet zeneként megszólaló eredménye. Kivételnek tűnik a mély alvás, bár kijelenteni csak annyit tudunk, hogy fogalmunk sincs, milyen következményei vannak a mély alvásban töltött óráknak a nappali gondolatainkra; ami nyilvánvaló: zenéről lehet álmodni és *zenét* is lehet álmodni. Az ugyanakkor a legnagyobb mértékben érdekli bennünket, hogy a tudat adott állapota hatással van-e a benne megszülető és belőle kiáradó zene természetére. Erre a pontra több

alkalommal is visszatérünk még, foglalkozni fogunk az érzelmek szerepével a zenealkotásban, igyekezni fogunk megfejteni a rituális ének lélektanát és szóba kerül majd az ösztön, ösztönösség kérdése is. Itt most kizárólag a nappali tudat működése, az absztrakt gondolkodás, a logika és a kombináció kerül terítékre. Ezek egyetlen tudatállapot különböző megnevezései. Amikor az ember a zenei alapanyagot alakítani kezdi, átrendezi, kiegészíti a nappali tudata, az absztrakciója, a logikája működik; ezt az aktivitást szoktuk egyszerűen zeneszerzésnek nevezni.

A zeneszerzés az, ami járulékos elemeket illeszt a zene ősalakjához. Jelen fejtegetésünk határozott axiómája az, hogy ezen járulékok egyáltalán nem fedik el szükségszerűen a zene ősmintájából természetből fakadó, spontán szellemi áradást, sőt mi több, számos esetben éppen ennek ellenkezőjét teszik, segítik és befogadhatóvá teszik azt. Ezt az axiómát kellene bizonyítanunk a továbbiakban és ezen a ponton tehetjük meg, hogy visszakanyarodunk a szám és a szimbólum témaköréhez. A járulékos elemek ugyanis sokfélék lehetnek, a szám és a szimbólum alkalmazása csak egy csoport a temérdek vizsgálható tényező közül. A választás azért esett mégis őrájuk, mert az európai zeneszerzés a zenetörténet korai időszakában különös jelentőséggel és műgonddal alkalmazott szimbólumokat és számszimbólumokat, különösképpen a gregorián ének bázisán kibontakozó többszólamú egyházi zenében. E szimbolika az európai zene egyértelmű ősmintájaként és spirituális alapjaként működő rituális énekhez, a gregoriánhoz adódik hozzá járulékként. Rácsodálkozva arra, ahogyan a szimbólum, mint lehetőség a tudat mély rétegeiből felbukik, majd az absztrakció szintjén, a nappali tudatban nevet kap és alakot ölt nehezen juthatunk más megállapításra, mint hogy az ember a szimbólumot nem kitalálja, hanem felismeri. A szimbólum születése a szellem és a logikus gondolkodás különös szépségű összjátéka. Nem kétséges, hogy ez az összjáték, ez a rétegek közötti harmónia felelős azért, hogy a szimbólumokban gazdag műalkotás éppúgy hírt ad a szellemről, mint az ősmintaszerű rituális ének.

A zenei szimbolika hordozója sok esetben – ha nem is kizárólag – a szám. Azonban az 1-es kivételével minden szám szimbólum, és az 1-es is csak azért nem, mert ő a szám forrása, vagy ahogyan a korabeli teológia megfogalmazza, *a számok „atyja”*. Nicolaus Cusanus ír erről a következőképpen:

Ezért szükséges, hogy a számban eljussunk egy legkisebbhez, amelynél kisebb nem lehet: ilyen az egység. És mivel az egységnél kisebb nem lehetséges, az egység teljességgel legkisebb lesz. És ez egybeesik a legnagyobbval, ahogy az alább kimutattuk. Az egység azonban nem lehet szám, mert a szám – mivel a meghaladót lehetővé teszi – sohasem lehet teljességgel legnagyobb, vagy legkisebb. Az egység inkább minden szám eredete, mivel legkisebb; és minden szám vége, mivel legnagyobb. Tehát az abszolút egység, amellyel semmi sem állítható szembe, maga az abszolút legnagyobb, aki az áldott Isten.⁵

5 *Quapropter necessarium est in numero ad minimum deveniri, quo minus esse nequit, uti est unitas. Et quoniam unitati minus esse nequit, erit unitas minimum simpliciter, quod cum maximo coincidit per statim ostensa. Non potest autem unitas numerus esse, quoniam numerus excedens admittens nequaquam simpliciter minimum nec maximum esse potest; sed est principium omnis numeri, quia minimum; est finis omnis numeri, quia maximum. Est igitur unitas absoluta, cui nihil opponitur, ipsa absoluta maximitas, quae est Deus benedictus.* Cusanus, Nicolaus: *A tudós tudatlanság.* (De docta ignorantia) Erdő Péter (ford.) (Budapest: Paulus Hungarus – Kairosz Kiadó) I/5.

Mivel azonban a zene minden eleme (hangerő, hanghossz, hangmagasság, stb.) felírható számokkal, ebből akár az is következhetne, hogy minden egyes zenei alkotás, legyen az a legegyszerűbb és legrövidebb énekelt-improvizált zenei gondolat, szimbólumokat hordoz, vagy legalábbis módja van hordozni. Ennek a gondolatmenetnek kizárólag abban az esetben volna létjogosultsága, ha a szimbólumot elválasztanánk az ember nappali tudatától, ezt azonban természetesen nem tehetjük meg. Egy zenei frázis nem önmagában és önmagától szimbólum. Az „alapanyagot” az emberi tudat szűri szimbólummá, és ha a szimbólum univerzalizálásáról beszélünk, ezt csakis az emberi tudat univerzalizálásának tételezése okán tehetjük meg. Közhely, hogy a zene, mint nyelv szimbolikus, de az egyes zenei szimbólumok, illetőleg a komponált zenemű szimbolikussága valamekkora alkotói tudatosságot és logikus szerkesztettséget feltételez. Nehéz kérdés, hogy egy zenei gondolat, rövidebb vagy hosszabb hangesemény mitől válik szimbólummá, az azonban biztos, hogy a szimbólummá válás kereteit az alkotó kell megteremtse saját döntései alapján. A döntésében természetesen nem tökéletesen szabad, determinálja őt saját környezetének és közösségének kulturális hagyománya, vagyis az a komplex anyanyelv, melynek a szimbólum az egyik legmagasabb rendű kifejezési formája.

Vegyünk egy példát! Képzeljünk el egy egyszólamú dallamfolyamatot, mely 34 hangjegyből áll! Önmagában a 34 hangjegy ténye nem indokolja a szimbólum jelenlétének feltételezését, a szóban forgó dallam állhatna 31, vagy 35 hangból is, illetve tulajdonképpen bármennyiből. Ha azonban szemügyre vesszük ennek a 34 hangnak a kulturális környezetét, akkor legelőször is azt a tényt kell figyelembe vennünk, hogy e dallam szerzője a késő középkorban élt, olyan korban, amikor a 34-es, pontosabban a 7-es szám 4-re és 3-ra történő felbontása és e két kapott számjegy bármilyen sorrendben történő párosítása (3-4, 4-3) a keresztény Európa ismert Mária-szimbóluma; a szimbólum a mennyei lét (3-as szám, a Szentháromság értelmében) és a földi lét (4-es szám, a 4 évszak, 4 elem, égtáj, stb. értelmében) közé helyezi Szűz Mária alakját, aki e két létforma közötti közvetítőként van jelen, Isten Igéjét engedi, illetve segíti belépni ebbe a világba és a hívő ember esdeklő imáját továbbítja Szent Fia felé; „Mediatrice”, ahogy korábban említettem. A 34 hangú dallam kulturális kontextusa tehát joggal enged gyanakodni a szimbólum jelenlétére. Ha tovább vizsgálódunk, észrevehetjük, hogy ez a 34 hangból álló szakasz egy hosszabb zenemű részlete, maga a dallam pedig el van különítve az őt megelőző és az őt követő zenei anyagtól egy-egy szünettel, ezzel a megoldással a szerző egyértelműen jelezi, hogy a 34 hang külön figyelmet érdemel. Legvégül a dallam által hordozott szövegre tekintünk, itt pedig azt találjuk, hogy a szóban forgó szakasz egy mise-kompozíció Credo tételében van, egészen pontosan az „*ex Maria virgine*” szavaknál. A szerző tehát megteremtett egy olyan gondosan szervezett környezetet, mely a 34 hangjegy tényét minden kétséget kizáróan szimbólummá alakítja.⁶

Amennyiben az alkotó zenei szimbólumot akar létrehozni, miközben megalkotja magát a zenei gondolatot, egyszersmind bele is kell helyezze azt egy olyan szűkebb és tágabb zenei és kulturális környezetbe, melyben – és csakis abban – a zenei gondolat szimbólumként kezd

6 A példaként említett szakasz Du Fay *Ecce ancilla Domini* miséjében található, vagyis funkcióját tekintve is egy Mária-misében. A mű kéziratos forrásában, a brüsszeli 5557-es kódexben a 34 hangjegy kolorálása, vagyis színnel történő kiemelése is jól látható. E megoldás nem kizárólag vizuális rendeltetésű, bár kétségtelenül közvetít információt a szemnek, hanem ritmikai is, hiszen a kolorálás a zenei szöveg ritmikai struktúráját is megváltoztatja, a páros lüktetést páratlanná alakítja.

működni, valahogyan úgy, ahogyan a világító testet is be kell helyoznunk az áramkörbe annak érdekében, hogy világítani kezdjen. Ilyen módon ad hírt egyfajta ellenállásként a láthatatlan „energiáról” az önmagában fénytelen villanykörte, illetve az önmagában élettelen szimbólum. Ez a környezet lehet nagyon egyszerű és könnyen átlátható is, akár egy népdal, de lehet szélsőségesen bonyolult is, mint egy tükör-fúga, vagy egy szeriális kompozíció. A fenti példa esetében a szerző a 34-es számot és a 34 hangot belehelyezte a kor keresztény-szagrális szimbólumhagyományába, beillesztette a mise Credo-tételének Máriáról szóló szakaszába, végül elkülönítette a zenei környezetben két szünet segítségével.

A zenei szimbólum létrehozására, pontosabban a zenei gondolat szimbólummá hevítésére számos egyéb mód is lehetséges, a fenti példa csupán egy a temérdek lehetőség közül. A szerző megteheti, hogy végtelenen egyszerű zenei motívumrajzolatot kezel szimbólumként, de megteheti azt is, hogy rendkívül bonyolult algoritmust működtet a szimbólum felizzítása érdekében. Van egy harmadik lehetősége is, alkalmazhat komplex matematikai szabályrendszereket anélkül, hogy ezekkel bárminemű szimbólumalkotási szándéka volna, pusztán a belső összefüggések létrehozásának és a véletlen kizárásának célját tartva szeme előtt. Nem könnyű általános érvényű választ adni arra kérdésre, hogy mi indítja az alkotót minderre. Mi készíteti őt arra, hogy alkotómunkáját ilyen bonyolult belső összefüggések létrehozásával megnehezítse, saját alkotói szabadságát a hangokra „kívülről” ráillesztett szabályrendszerekkel szűkítse? Erre esztétikai, eszmei, teológiai okai egyaránt lehetnek, de oka lehet egyszerűen a kombinatív elme csillogtatásának igénye is, az összefüggések átlátásának próbára tétele, a határok feszegetése, illetve a felsorolt okok bármilyen keveréke is. A szimbólumteremtés igényének van ugyanakkor egy olyan belső mozgatórugója, amit a *szimbólum* szó magyar megfelelője, a *jelkép* leplez le leghatékonyabban. Valami – hang, kép, forma, szám –, ami valamit jelez. A jelre, jelzésre azért van szükség, mert a jelzett nem látható, vagy pillanatnyilag nem felfogható, rejtőzködő, latens. A szimbólum trichotómiája így írható le: a jel, a jelzett és a jelzés. Az alkotó a szimbólum létrehozásával egy jel segítségével a jelzettre mutat. Ezt egyszerre teszi önmaga és saját közössége számára. Teljesen természetes, hogy a szimbólum jellé válásában a közösség hagyománya és szimbolikus anyanyelve determinálja őt, hiszen a jelet csak az értheti meg, aki megtanulta *jelentését*. A *jelzett* valóságáról az egész közösség tud, de létezése oly elvont és oly rejtett, hogy megközelítéséhez a *jelre* van szükség. „Hiszen miért is választaná a képmást, mint az eredetit, ha egyszer képes az eredetit szemlélni?” – írja Plótinosz⁷ Az összefüggés-teremtés, az algoritmikus tervezés, a szimbólum- és számszimbólum-alkotás gyakorlata a szellemi természetű zeneszerzés gyakori velejárója, ami mindezek után már nem lehet meglepő, mint ahogyan az sem, hogy a zenealkotás e járulékos rétege nem hogy nem gátolja az élő szellem megnyilatkozását, hanem egyfajta fényt adó ellenállásként még hírt is ad róla.

A szimbólumalkotás igénye mélyen gyökerezik az ember lelkében, olyan mélyen, hogy inkább már szellemi, vagy legalábbis szellem-közeli rétegekről kellene beszelnünk. Talán azt sem

7 Πανταχοῦ δὴ ἀνευρήσομεν τὴν ποιήσιν καὶ τὴν πρᾶξιν ἢ ἀσθένειαν θεωρίας ἢ παρακολούθημα· ἀσθένειαν μὲν, εἰ μὴδὲν τις ἔχει μετὰ τὸ πραχθέν, παρακολούθημα δέ, εἰ ἔχει ἄλλο πρὸ τούτου κρείττον τοῦ ποιηθέντος θεωρεῖν. Τίς γὰρ θεωρεῖν τὸ ἀληθινὸν δυνάμενος προηγουμένως ἔρχεται ἐπὶ τὸ εἶδωλον τοῦ ἀληθινοῦ; Plótinosz: „Enneászok. 3.8.” I.m., 69.

túlzás állítani, hogy a szimbólumalkotás igénye egyszersmind az ember szellem-vágyának is bizonyítéka. A zene, mint a szám hangzó lenyomata, mint *megszólaló szám* a kezdetektől fogva alkalmasnak bizonyult szimbólumok létrehozására – a beszélt nyelvénél is alkalmasabbnak – hiszen a szimbólum előszeretettel ölt alakot szám, illetve számarány formájában. Mindazonáltal joggal bizonytalaníthat el bennünket valami – ami egyébiránt a szimbólum egyetemességének kérdését is újra felveti – nevezetesen az, hogy számszerű-strukturált zenei környezetet, tehát olyan zenei közeget, mely szimbólum létrehozására alkalmas lehet találunk a természetben is, egészen pontosan a madarak énekének bizonyos fajtáiban. Itt először is tisztáznunk kell a *zenei hang* fogalmát, melynek a sokáig közmegegyezésszerűen elfogadott definíciója – mint láthattuk – megroppant a 20. század közepének sajátosan újszerű zeneértelmezése miatt. Az egyszerűség kedvéért határozzuk meg a zenei hangot most úgy, hogy egyrésztől határozott hangmagasságból, hanghosszúságból, hangerőből és hangszínből áll, másrésztől jól behatárolható az érkezési iránya. A madarak énekének nagyobb része nem ilyen, nem a hagyományos értelemben vett zenei hangokat alkalmaz, a 20. századi terminológiát segítségül hívva helyesebb lenne azt mondani, hogy *hangeseményekből* áll. Kisebb része azonban a fent leírt módon meghatározott – ha úgy tetszik *lekottázható* – zenei hangokat szolgáltató meg; a további fejtegetésekben olyan madárdalokat fogok figyelembe venni, melyekre ez utóbbi feltételrendszer érvényes. Azt is tudjuk, hogy a madárdalok egy része következetesen strukturált és több szempontból is emlékeztet az ember által létrehozott zenei kompozícióra. A madár-zeneszerző életútja is hasonlít az ember-zeneszerzőé: az énekesmadár, akinek motívum-készlete fajspecifikus – ez teszi lehetővé a madárfaj felismerését éneke alapján – fiatal korában apja énekét utánozza, majd időseodván egyre inkább kialakítja saját egyéni és egyedi „dallamait”, ilyen módon nagyon is hasonlónak válik egy zeneszerzőhöz, aki fiatal korában jelentős alkotók hatása alá kerül és eleinte utánoz, később – szerencsés esetben – rálel saját egyedi hangvételére. Nincs két madár-egyed, akiknek éneke azonos volna – ahány egyed, annyi különféle ének – az ének alapján mégis felismerjük, hogy az egyed mely fajhoz tartozik; a különböző madárfajok éneke így az ember művészetének különböző stílusaira, irányzataira emlékeztet.

A madár-ének ugyanakkor nem csak ebben hasonlít az ember zenéjére. A madárdalok azon halmazát vizsgálva, melyek a fenti definíció alapján értelmezett zenei hangokból, lekottázható zenei frázisokból állnak arra a meglepő felismerésre jutunk, hogy a felcsendülő strófák jelentős része strukturált, szerkesztett, logikusnak tűnő zenei folyamatokból áll, számszerű, sőt nem ritkán támad olyan érzésünk, mintha ezekkel együtt szimbolikus is volna. Lássunk ezekre is példákat! A balkáni gerle motívumának ritmikája határozott 5/8-os egységekben ismétlődik, melynek belső ritmikája: nyolcad, negyed, nyolcad, nyolcad szünet. Ha a nyolcadot 1-es számmal, a negyedet pedig 2-es számmal írjuk le, a motívum így néz ki: 1-2-1-1(szünet). 5 egyéni idő alatt 4 ritmikai elem szerepel, ebből 3 hallható, a hallhatóak között 2 nyolcad van és 1 negyed, vagyis a struktúra az 5-4-3-2-1-es rendet követi. Más megközelítésben az öt időegység alatt 3 nyolcadunk van, 3 megszólaló hangunk, 2 megszólaló nyolcadunk és 1 megszólaló negyedünk, vagyis a struktúra az 5-3-3-2-1-es rendet követi. Ez utóbbi azért is érdekes, mert e számok a Fibonacci-számsor tagjai, tehát megállapíthatjuk (megállapíthatnánk!), hogy a gerle éneke a természetre egyébként kétségtelenül

jellemző aranymetszés szabályait követi.⁸ Még meggyőzőbben tehetnénk hasonló megállapítást az örvös galamb ritmikai struktúráját illetően, amely az 1-2-2-1-1-1(szünet) sémát ismételteti; vagyis 8 időegységben 5 megszólaló hang, ebből 3 nyolcad, 2 negyed, 1 szünet, tehát: 8-5-3-2-1-es Fibonacci-sort kapunk:



Ha mindezt előadnám egy balkáni gerlének és egy örvös galambnak, valószínűleg mindketten a rájuk jellemző csodálkozó tekintettel néznének rám. Ha azonban az örvös galamb válaszolni tudna, könnyen lehet, hogy megkérne, magyarázzam meg, hogy ha már ő ilyen pontos matematikai alapon megszerkesztett motívumot ismételget, akkor az egy levegőre élénkelhető strófáját miért nem a motívum végén és miért a következő motívum első hangján fejezi be. Bizony, nem tudnék eleget tenni kérésének.⁹

Az örvös légykapó egyes strófái szabályos négytagú struktúrát mutatnak; ez jól hallható, ha a légykapó énekét lelassítjuk. A strófa négy elemből áll oly módon, hogy az első valamifajta nyitó elemnek tekinthető, ezt két csaknem azonos „fő” elem követi, végül egy lezáró motívumot hallunk, melyben a lassított felvételen csodálkozva ismerünk rá a dūr-hármashangzatra. A szerkezet eszünkbe juttathatja a kalotaszegi legényes úgynevezett *pontjait*, melyek ugyanezt a struktúrát követik. A kalotaszegi legényes négytagú pontszerkezete természetesen számos szimbolikus magyarázat lehetőségét veti fel, melyek találgatásával már meglehetősen jogtalanul tévedek a néprajztudomány territóriumaira, ugyanakkor minden olyasfajta négyes osztás, melyben a tagok csupán háromféle formát mutatnak, vagyis két tagjuk azonos, a népművészet gyakori évszakszimbóluma. A napfény mennyisége ugyanis ősszel és tavasszal azonos, e két évszak ebből a szempontból csupán a Nap mozgásirányában különbözik. A *3 elem 4 tagban* szimbolikája a tányérdíszítés hagyományának is közkedvelt fogása. A köralak négy részre osztása magától értetődően adódik, a négy negyed-cikk két átellenes tagja azonban sokszor azonos színű, miközben a másik kettő különböző. A tányéron így négy terület képződik, de csupán három szín:¹⁰

8 A jelen okfejtésben szándékos élceléssel hagytam benne egy olyan logikai hibát, melyet megpillantva a matematikatörténetben járatos olvasó szinte felszisszen. Először is az 1, a 2, a 3 és az 5 a további tagok nélkül aligha kezelendők a Fibonacci-sor tagjaiként. Továbbá a 3:5 közel sem aranymetszési arány, a Fibonacci-sor igen nagy értékű szomszédos két tagja közelít csupán – minél nagyobbak e tagok, annál inkább – az aranymetszési arányhoz. Miközben a természetben az aranymetszési arány valóban gyakran előfordul, a gerle énekében nincs jelen. Ezzel a szándékos és talán megbocsájtható felületességgel demonstrálni igyekeztem, hogy bár a madárdalok egy részében kristályos szépségű matematikai struktúra mutatható ki, e jelenség ugyanakkor teljesen független attól a kérdéstől, hogy az ember szimbolikus gondolkodása a tapasztalt struktúrát hogyan értelmezi (egyszerűbben fogalmazva: *mit lát bele*).

9 Mi, emberek az örvös galamb ütemvégi nyolcadát felütésnek érezzük, márpedig a mi zeneesztétikai szabályrendszerünk szerint darabot nem zárunk felütéssel. Nagyon úgy tűnik azonban, hogy a madár nem ilyen módon tekint erre a hangra. Ezt az is bizonyítja, hogy énekét gyakran nem a „felütés” nyolcaddal kezdi. Másként fogalmazva: számunkra a strófa-végi nyolcad-hang feszültséget hordoz, számára nem; nekünk kívánczozna a feszültséget feloldani, neki nem.

10 Miközben visszaemlékezhetünk arra, hogy néhány bekezdéssel korábban a 4-3-as Mária-szimbolika volt vizsgálatunk tárgya, megállapíthatjuk, hogy annak a 4-3-as és ennek a 4-3-as jelképnek semmi köze sincs egymáshoz. Ha ugyanakkor arra is visszaemlékezünk, hogy a 4-3-as Mária-szimbolika számaiban a 4-es az érzékvilágot, a 3-as pedig a transzcendens világot jelképezte, az évszakszimbolika esetében pedig figyelembe



Ha a képen látható tányér díszítésére az évszakszimbolikát rávetítjük, akkor adódik a lehetőség, hogy a piros mezőt tekintsük a nyár, a sötétkéket a tél, a két zöldet pedig a tavasz és ősz jelképének, mely társítás abból a szempontból is következetes, hogy a fény mennyisége tekintetében leginkább eltérő két évszak, a nyár és a tél a tálon is szemben állnak egymással. Komolytalan volna az örvös légykapó énekének sorszerkezetében is hasonló fénykszimbolikát sejtünk? Tény, hogy az örvös légykapóhoz hasonló énekstruktúra a madárdalok között nem gyakori. Azt azonban mindenki tudja és tapasztalja, hogy az énekesmadár tavasz elején kezd dalolni, amikor érzékeli a fény mennyiség növekedését, vagyis maga a madárének a fényhez kötött, úgy is mondhatnánk, hogy *fénytermészetű*. Saját megfigyelésem, hogy a fülemüle június 21-én fejezi be éneklését. Honnan tudja ez a „színe és mintázatára nézve nem jellegzetes” barna madár, hogy a Nap elérkezett legmagasabb sarkalatos pontjához?

Mindez persze csupán játék a gondolatokkal. Ebben az egész vizsgálódásban mindössze egyetlen vitathatatlan tény van, nevezetesen az örvös légykapó énekének sorszerkezete, mely olyan, amilyen, vagyis strukturált, matematikai és zenei szempontok szerint elemezhető, továbbá az ember által létrehozott zenei szerkezetekre emlékeztet, melyek logikus tervezőmunka segítségével születtek meg. Az ember tudatosan alkot zenei struktúrát, a madár viszont – az általánosan elfogadott elképzelés szerint – ösztönösen teszi ugyanezt, valamifajta magasabb természettörvénytől ihletett tudatállapotban. A madárének tehát nem tudattalanul lesz olyan, amilyen, hanem a tudat *ösztönösségnek* nevezett fokán megvalósuló ihletett, inspirált állapotban,

vesszük, hogy az a természeti körforgás, mely az időfolyamatban értelmezve négytagú, a fény szempontjából viszont csupán három, jóleső borzongással élhetjük át a szellem hallatlan következetességét.

mely a magas természettörvényeknek jobban alávetett, mint az ember úgynevezett nappali tudata. Ebből logikusan következhetne, hogy ha valaki, akkor éppen a madár az, aki egyetemes szimbólumokat „énekel”, mindamellett azt gondolom, vagy inkább úgy sejtem, hogy a madárnak nincsen szüksége szimbólumokra, méghozzá azért nincs, mert ő közvetlenül részesül a természeti és természetfeletti rend ihletforrásából, ha úgy tetszik, a *musica mundana* harmóniájából.

Az emberi közösségek tudatfoka sem azonos, éppen ez a tény ad alapot arra, hogy a természeti népek zenéjét, valamint a parasztság zenéjét, a népzene sok szempontból ösztönös művészetnek tartsuk, legalábbis olyan zenei világnak, melynek létrehozáskor számos ösztönös elem játszik forma- és szimbólumalkotó szerepet. A falu és a város zenéjét – úgy tűnik – valóban jogunk van az őket létrehozó tudat jellege és foka alapján elkülönítenünk, méghozzá oly módon, hogy a struktúráteremtésért, logikus szerkesztettségért felelős nappali tudatot, mint *elsődleges* tudatállapotot a városi művészet számára tartjuk fenn, ami persze korántsem jelenti azt, hogy a népzene alkotói mechanizmusából tökéletesen hiányoznák. Meglehetősen ingoványos terület, sőt vitatott kérdés, hogy a népzenei produktumok létrejöttében a tudat mely fokai és milyen erővel játszanak szerepet, mégsem szeretném ezt a kérdést kikerülni, hiszen a zene természeteinek megértéséhez fontos szempontokkal szolgálhat. A kérdés magyában az *ösztönösség* fogalma áll. Mennyiben ösztönös és mennyiben tudatos egy népdal megalkotása (itt a tudat kifejezés alatt a nappali, logikus, kombinatív tudati funkciókat értve)? A népdal strukturált, akárcsak az imént elemzett madárdalok sorszerkezetei, e struktúra általában egyszerű, igen szabályos és a legkülönbözőbb elemzési szempontok alapján vizsgálható. A népzene esetében a struktúráktól való eltérés csak lassú, évszázadokon át tartó változás eredménye lehet, semmiképpen sem egyéni kezdeményezés robbanásszerű következménye, szemben a műzenével, melynek története a váratlan és forradalmi újításokra számos példát szolgáltat. Magától értetődő, hogy a népzenei eszköztár és a népzenei stílusok lassú módosulása is egyéni kezdeményezések hatására következik be – hiszen a népdalok szerzői is emberek – csak éppen a népi kultúra esetében az egyedi és változást generáló „ötletek” tere lényegesen szűkebb, mint a műzenében, a változás éppen ezért lassú, és az időnként kétségtelenül bekövetkező korszakváltások ellenére sem lép ki az adott nép vagy népcsoport sajátos stílusából. Mindamellett a madár-ének struktúráinak határai is a madár „egyéniisége” okán kis mértékben flexibilisek – tehát elvileg lehetséges volna, hogy hosszú idő alatt egy teljes madárfaj éneke is mutasson bizonyos változásokat. Tekintettel arra, hogy nem rendelkezünk a fülemüle énekének ezer évvel ezelőtti hangfelvételével, nem tudjuk megmondani, hogy a fülemüle éneke ilyen jelentős hosszúságú idő elteltével változott-e. Mindamellett vannak madárfajok, amelyeknek éneke területi jellegzetességeket mutat – hasonlóan a népzenehez –, vagyis egy gyakorlott ornitológus egy számára rendelkezésre álló barátságos-át-hangfelvételtől az ének motívumainak vizsgálata segítségével meg tudja mondani, hogy a felvétel a világ mely pontján készült. Ha tehát egy madárdal az ember népzenejéhez hasonlóan képes területi eltéréseket mutatni, miért ne volna képes ugyanígy időbeli változást is produkálni, még ha sejtetően – amennyiben feltételezzük, hogy ez lehetséges – a madár-zene változása talán éppen a tudatosság alacsonyabb foka miatt nagyságrendekkel lassabb, mint a parasztember zenéjének változása?

Ha a népzene teljességgel ösztönös alkotásnak tartanánk – az ösztönösség előnyben

részesítését itt a természet-közelség indokolná – akkor csodálkozva állnánk a népzene és a népköltészet számszimbólumaink és egyéb szimbólumainak tömege felett.¹¹ A népi kultúra számszimbolikája – bár temérdek elemet tartalmaz – előnyben részesít bizonyos számokat másokkal szemben, vagyis ezek előfordulása (például a 3-as, 7-es, 13-as, 33-as) gyakoribb, mint más számértékeké, továbbá jó néhány olyan szám akad (például a 23-as), mely gyakorlatilag egyáltalán nincs jelen a népi szimbolikában. Vizsgáljuk meg ebből a szempontból a következő népdal szövegét:

Szomorú fűzfának
Harminchárom ága,
Arra reá szállott
Harminchárom páva.

Ki zódbé, ki kékbe,
Ki földig fehérbe,
Csak az én kedvesem
Tiszta feketébe.

Szólítottam vóna,
Szántam búsítani,
Egy ilyen éfiat
Megszomorítani.¹²

Az első kérdés ezzel a népdalszöveggel kapcsolatban az, hogy a parasztasszony meg tudná-e fogalmazni, mit jelent a 33-as szám és hogy a szomorúfűzfának miért éppen 33 ága van; gyenge lábakon áll az a magyarázat, hogy a szótagszám és a rímképlet miatt van így, hiszen a 23 és a 43 is megfelelő lenne ebből a szempontból. Mi történne, ha a parasztasszonynak kifejteném, hogy szerintem a szomorúfűzfának azért van éppen 33 ága, mert Krisztus pontosan ennyi évet töltött el a földi világban, továbbá azért pont páva száll a fára – túl azon, hogy így csodálatos sorvégi rím jön létre – mert a páva Fény-Nap-szimbólum, akárcsak Krisztus maga, az „én éldesem” pedig azért van „talpig feketébe”, mert a középkori jelrendszeren nyugvó népi szimbolika Szűz Máriát és Krisztust gyakran ábrázolja szerelmespárként; ebben az esetben tehát egy anya a fiát, szerelmes leány a halott szeretőjét sirató passió-jelenettel, vagy passió-szerű jelenettel volna dolgunk?

11 A paraszti zene és paraszti költészet csak erőszak árán választható szét és tárgyalható külön. A teljes népművészeti anyag viszonylag kis százalékát képezik azok a „költemények”, melyek nem énekelve szólalnak meg – főként imák, ráolvasások, rigmusok – ezeket azonban általában az ének és a beszéd közötti átmeneti hangvétellel, többnyire egy hangon recitálva „mondják”, ami miatt a népi zenei és költészeti gondolkodás nagyon hasonlóvá válik a rituális énekhez, bizonyos értelemben az is. Ugyancsak kis százalékban, főleg a tánczenében, jelen van szöveg nélküli, csak hangszeres zene is. Mivel ez esetben célom a népi szimbolika tudatossági fokának megfigyeltése, teljesen mindegy, hogy költészeti, vagy zenei szimbólumokat vizsgállok. A továbbiakban a költészeti szimbolikát részesítem előnyben, ez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy a népdalok esetében pusztán a hangokban (hangmagasságokban, hangjegy-számban, ritmikában, dallamvonalakban) ne lehetne jelen hol nyilvánvaló, hol nehezen megfigyelhető szimbolika.

12 Istensegítség, Bukovina – Kodály Zoltán gyűjtése.

Nem az az elsődleges kérdés, hogy a szöveg általam felvetett szimbolikai magyarázata helytálló-e vagy sem, hanem az, hogy tételezzük, vagy elvetjük annak lehetőségét, hogy a vers összes szimbóluma együtt és egymással kölcsönhatásban összefüggő és egységes szimbólumrendszert alkothat és akár teológiai üzenet hordozására is képes lehet. Természetesen határozott meggyőződése, hogy nagyon is kell tételeznünk ezt, ugyanakkor le kell vonnunk azt a következtetést is, hogy egy ilyen harmonikus szimbólumhálózat létrehozásához a tudatosság igen magas fokára van szükség. Ezt a tudatosságot azonban nem szűkíthetjük le a nappali, racionális tudatosság sávjára, hanem az ember lényének sokkal mélyebb rétegei felé is ki kell terjesztenünk. A teljes emberi lényt rezgésbehozó tudatosságot sejtünk itt, ahol a népművészet esetében a mély zsigeri tudatosság dominál a nappali elemző-racionális felett. Ez persze a legkevésbé sem zárja ki azt, hogy a paraszttasszony adott esetben igenis el tudja mondani a szimbólumok jelentéseit. Ez a mély tudatosság – ami nem lehet azonos kizárólag az ösztönösséggel – nem a szimbólum magyarázására, hanem a szimbólum meg- és átélésére hivatott; nagyon valószínű, hogy az állatok, köztük a madarak esetében az ilyesfajta tudatosságot hiába keresünk.¹³ Az a létretegg, melynek itt az alkotómunkába történő tudatos bevonását sejttem, természetesen a *szellem*; ahogyan a parasztember természetközeli, úgy szellem-közeli is – mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy egész életének állandó kísérője az ének-éneklés – és miközben alkotása a lelki természet jegyeitől nyilvánvalóan nagyon erősen áthatott, mégis szellemi természetű zenét képes létrehozni egyszerűen önnön szellem-közelségéből adódóan. Ismét egy példa arra, hogy a zenei hangokhoz hozzáadott járulékos elemek, költői képek, szín- és számszimbólumok még akkor sem gátolják a szellem átsugárzását, amikor egyébként a létrejött ének érzelemfoka kétségtelenül igen magas.

Kizárja-e egymást a mélyreható, akár a szellemet is közelítő tudatosság és a nappali-racionális-logikus tudatosság? Lehet-e élni a szimbólumot anélkül, hogy tisztában lennénk jelentésével?, de: lehet-e élni a szimbólumot *úgy*, hogy tisztában vagyunk jelentésével? Jól tudjuk, hogy a racionálisan gondolkodó ember mennyire távol tud kerülni a szimbólumok belső lényegétől az által, hogy minden részletre kiterjedően megmagyarázza azokat. A paraszti kultúra bonyolult, gyakran megfejtethetetlen szimbólumrendszere – melynek létrehozása magas fokú tudatosság nélkül lehetetlen lett volna – jó példa arra, hogy a szimbólum értése és élése egyáltalán nem zárja ki egymást. Éppen ez a lényeges különbség a madár zenéje és az ember zenéje között. A madár is szimbólumokat énekel, de nem tudja, hogy szimbólumokat énekel. A madár zenéjét az ember véli szimbolikusnak, hiába igaz az, hogy az ember által szimbólumként értelmezett struktúrákat és számviszonylatokat a madár teljes lényének önközlése eredményezi.

Az a „hely”, „ahol a szimbólumok születnek”, minden bizonnyal a lélek igen mély rétegeinek egyikében, a szellemhez már meglehetősen közel keresendő. A természetben nem születnek szimbólumok, mert a természet egyedeinek nincs szükségük szimbólumokra. Az ember viszont a magas rendű tudat és öntudat felé tett egy lépést, mely egyszersmind távolabb lökte őt létezésének forrásától; igen nagy árat fizetett tehát ezért a lépésért. Az embernek emiatt szüksége lett a szimbólumra, szüksége lett jelre, mely a jelzetre mutat, a jelzettet felfoghatóvá teszi és közelebb hozza. A természet jelenségeiben jeleket vélt látni és ezek mintájára önnön lényének

13 „Az állatok is használnak jeleket, de anélkül, hogy felfognák a jel és a jelentés viszonyát.” J. Maritain: Jel és szimbólum. In: *Journal of the Warburg Institute* 1/1 (1937. July) 1-11.

mélyéről maga is szimbólumokat kezdett előhívni. A szimbólumok rendszerré történő összeszövése, szimbólumhálózatok alkotása – ahogy láthattuk – jelen van a népművészet gyakorlatában is, de különösképpen kiteljesedik a városi szellemi elit művészetében. Az eredmény a szó szoros és átvitt értelmében is *magas* művészet, mely megjelölés nem azt akarja sugallni, mintha a népművészet bármilyen szempontból *alacsony* volna, csupán demonstrálni igyekszik e művészet szakralitásfokát és elsődleges spirituális irányultságát. A szám- és motívumszimbolika itt – akárcsak a korábban elemzett 34 hangú dallammenet esetében – valójában nem egyéb, mint az alkotó válasza saját léttapasztalatára, arra az igen összetett élményanyagra, melyben születésének időpontja és földrajzi helye éppen olyan lényeges elem, mint közössége, anyanyelve, kultúrája, vallása, világmagyarázata, énképe. A szimbólum kiválasztása tehát itt is egyszerre külső determináció és személyes átélés kölcsönhatásának eredménye, a legszebb zenei szimbólumok pedig akkor jönnek létre, amikor e két tényező az alkotás folyamatában egyesül.

Vegyük szemügyre ebből a szempontból Bach János-passiójának első 23 ütemét! A János-passió nyitókórusa 18 ütemes zenekari bevezetővel indul, a kórus a 19. ütemben lép be. A kezdő ütemek hangszeres felrakása a barokk hangszerelés megszokott rendjét követi: a nagybőgő egy hangot szólaltat meg, mialatt a cselló és a brácsa négyet, a két hegedű pedig nyolcat. Minél kisebb testű a hangszer, annál mozgékonyabb zenei anyag megszólaltatására alkalmas. Ennek a felrakásnak mind akusztikai, mind szimbolikus okai vannak, miközben nyilvánvaló, hogy a két ok összefügg. Az alap, amelyből a fölre rétegezett zenei szövet kibomlik, az egyetlen hang, még egyszerűbben fogalmazva az *Egy*. Ő, mint minden számok atyja, alapját képezi a megnyilvánultság kibomló növekedésének: a középregiszterben négy hangot eredményez, a felső regiszterekben pedig nyolcat; az *egyszerűtől* indul, a *sokaságig* ér, egy *többől* sarjad és ágakra, majd gallyakra bomlik. Fontos hangsúlyozni, hogy ez a felrakás a lehető legegyszerűbben fogalmazva *jól szól*, vagyis a hang akusztikus természete összecseng a szám kibomlásának és sokasodásának szimbolikus értelmezhetőségével. Az ilyen módon felépített vonós alap fölött az oboák – a lélek hangszerei, a fúvósok – a fájdalom megjelenítésének tipikus barokk affekciójával indítanak, a tiszta kvint + kis szekund által képzett (az összhangzattan terminológiájával VI. fokú kvintszext akkordot eredményező) hasító disszonanciával.¹⁴

A nagybőgővel akusztikusan és szimbolikusán is megtámasztott, de lényegében a csellók által vezetett basszus szólamról további két fontos megjegyzést kell tennünk.¹⁵ Először is a basszus

14 A barokk affektusokról, vagy affekciókról a későbbiekben lesz szó. Némileg előreszaladva megjegyezhető, hogy az affektusok rendszere mindenek előtt a lelki-animális-pszichikus zenei természet jellemzője, mely Bach idejében már általános zenei köznyelv. Bach alkotói korpuszának jelentős százalékában, különösen a kantátákban és a passiókban affektusok tömegét találjuk. Az életmű másik része, melybe elsősorban a bonyolult fűgákat, permutációs fűgákat, valamint kánonokat és rejtvénykánonokat sorolhatjuk, nagyjából mentes az affektusoktól. Ez utóbbi alkotói tevékenység Bach kortársai körében ebben az időszakban már nem kifejezetten jellemző és a korabeli haladó zeneesztétika szemében zavaró szálkának tűnik. Bach maga is gyakori támadások célpontja zenéjének intellektuális bonyolultsága miatt, nem kevésbé azok a zeneszerzők, akik „még mindig” körmönfont fűga- és kánon szerkesztésekkel bajlódnak, valamint egymásnak rejtvénykánonokat küldözgetnek. A szellemi zeneszerzés hanyatlásának utolsó időszaka ez, a zenei közvélemény ekkor már az általam animálisnak nevezett zenealkotói hozzáállást támogatja. Bach nagyszabású egyházi kompozícióiban a két szemléletmód, az animális zene affektusai és a szellemi zene szám alapú szimbolikus módszerei egyszerre vannak jelen. Minderről részletesebben egy későbbi esettanulmányban lesz szó.

15 A nagybőgő különálló negyed-hangjait Bach egy későbbi korrekció alkalmával írta hozzá a kottához, pontosabban különítette el a cselló anyagától. Az eredeti változatban a teljes basszus szekció egyetlen sorban volt lejegyezve egyetlen nyolcadmozgással.

hosszú ideig azonos hangokat ismételt, repetál, vagyis a hangmagasságok egymáshoz képest nem mozdulnak el. Ugyanígy indul a Máté-passió is. Az egymáshoz képest el nem mozduló, ismétlődő hangok a mozdulatlanság archetipikus affekciói, és alkalmazásuk minden olyan esetben indokolt, amikor bármilyen módon a halálról van szó. A passió Krisztus kínszenvedését és halálát beszéli el, itt a „mozdulatlan” basszus jelenléte magától értetődő.¹⁶ Érdemes megjegyezni, hogy „mozdulatlan” a basszusa a magyar hangszeres népzene halottkísérő-műfajának is. A lüktető ritmikusságot teljes mértékben nélkülöző – miért is lenne ekkor bármi lüktető és ritmikus? – hegedű-dallam alatt felhangzó nagybőgő-anyagban hosszan kitartott basszus-hangokat hallunk, melyeket csupán a nagybőgős szükséges vonóváltásai szaggatnak meg rendszertelen időközönként. Az egymáshoz képest el nem mozduló hangmagasságok affektusa, vagyis az egymást követő prím-hangközök sora kultúrákon és stílusokon átívelő szimbólum tehát, melyet éppúgy alkalmaz a népzene, mint a komponált műzene.

A második megjegyzés a János-passió basszusával kapcsolatban az ütemszámokra vonatkozik. A 18 ütemes zenekari bevezető szakasz a basszus anyaga alapján két 9 ütemes egységre bomlik, az első 9 ütemben a basszus ugyanis mozdulatlan, végig G hangot játszik, a 10. ütemben pedig megmozdul, kimozdul és innentől kezdve a kórus belépéséig a változó harmóniakat ugyancsak változó hangmagasságokkal alapozza meg. A 2×9 -es szimbolika Bach művei estében gyakori jelenség. A mester szokása volt a komponálási munkát egy fohással kezdeni oly módon, hogy mielőtt egyetlen hangot is lekottázott volna, felírt a partitúra kezdőoldalának bal felső sarkába két J-betűt. A J. J. a *Jesu Juva* latin kifejezés rövidítése, melynek jelentése „Jézus segíts!” Így tett a János-passió esetében is:



A J-betű a német ábécé kilencedik betűje, vagyis a két J-betű számértékké történő átértelmezése két 9-es számot eredményez.¹⁷ A 9-es szám a lutheránus teológiában, Kircher, Olearius és mások Biblia-magyarázataiban is a teljesség, az emberi létforma számára megközelíthető legmagasabb tudás száma, mely magában foglalja az első helyi érték minden elemét. A 2×9 -es szimbólum alkalmazása – kétszer 9 ütemre bontható 18 ütemes frázis (pl. a *Betrachte, meine Seel* kezdetű arioso a János-passióban), vagy 9 fúgatéma belépés a tétel első felében és ugyanennyi a másodikban

¹⁶ A „mozdulatlan” szó természetesen csak a hangközökre érvényes. Maga a zenei anyag egyáltalán nem mozdulatlan, hanem lüktető. A lüktetést a vonó-vibrátónak nevezett játéktechnikával tette finoman hullámszóvá a korabeli hangszeres zenész, melynek alkalmazására a négy hang fölött elhelyezett kötőív ösztönzi. A basszusban ilyen módon tulajdonképpen egyetlen gigantikus hosszúságú hang szól, mely a speciális vonókezelés segítségével válik finoman lüktetővé.

¹⁷ Az I és a J nem számított külön betűnek.

(pl. a *Credo in unum Deum* tétel a h-moll misében) – Bach-nál gyakori kompozíciós eszköz.¹⁸ A basszus kilenc ütemes mozdulatlansága, majd kilenc ütemes változó hangmagasságú mozgása a szimbólum tudatos alkalmazása.

A motívumot – pontosabb kifejezéssel élve *figurát*, melynek láncolata a két hegedű szólamának mindvégig hömpölygő hullámain eredményezi Athanasius Kircher *circulationak* hívta.¹⁹ A *circulatio* az úgynevezett *hypotyposis* figurák csoportjába sorolódik. A *hypotyposis* szó értelmezése rendkívül fontos a *circulatio* lehetséges szimbolikáinak feltárásához. A kifejezést Joachim Burmeister német humanista tudós, filozófus, polihisztor használta először az 1599-es keletkezésű *Hypomnematum musicae poeticae*, majd később az 1606-ban írt *Musica poetica* című műveiben.²⁰ Az ebbe a körbe tartozó zenei figurákat Burmeister a következőképpen határozza meg:

A *hypotyposis* egy figura, melyen keresztül a szöveg értelme oly módon válik világossá, hogy a szöveg azon szavai, melyek lélek és élet híjával vannak, élővé válnak.²¹

A megfogalmazás talán homályosnak tűnő közlése az elvont fogalmakra céloz, azokra a szavakra, melyek éppen elvontságuk révén nem rendelkeznek „élettel és lélekkel”, vagyis az ilyen szavaknak nincsen érzelmi töltésük. Éppen az elvont fogalmak kívánják leginkább a szimbolikus értelmezést. A korai barokk zenei-retorikai gondolkodás a szimbolikus értelmezést igénylő kifejezések zenei megjelenítése érdekében alkotta meg a *hypotyposis* figurákat. E zenei elemek, vagy inkább mozgások rajzosságára, képszerűségére nem csak maga az elnevezés céloz, hanem Burmeister pár évvel korábbi, rövidebb és tömörebb meghatározása is: „A *hypotyposis* a szöveg magyarázata, mely által az élettelen dolgok világossá válnak és élőnek tűnnek fel a szem számára.”²² Az elvont fogalmak zenei magyarázata ilyen módon képi szimbólumok segítségével történik.²³ A hangjegyek képzeletbeli összekötése révén ugyanis ábrák, rajzolatok jöhetnek létre, olyan rajzolatok, melyek a képi szimbólumok hagyományos alakzataiból jól ismertek.

Ilyen rajzolat jön létre a *circulatio* hangjegyeinek összekötése révén is. A János-passió kezdő motívuma ugyanakkor kétféleképpen is értelmezhető, ami annyit jelent, hogy a hangok kétféle

18 A „J. J.” bejegyzés természetesen a *Symbolum Nicenum* partitúrájának bal felső sarkában is megtalálható.

19 A *figura* és az *affektus*, bár szorosan összefüggnek, nem azonosak. Az *affektus* célzottan a szó érzelmi tartalmának kifejezésére és felerősítésére szolgáló zenei eszköz, miközben a *figura* inkább mozgásforma, mely retorikai célokat szolgál ugyan, de a szó érzelmvilágát kevésbé érinti. A témával kapcsolatban l.: Bulow, George J.: „Musical Figures. Affects. Rhetoric in Music.” In: *Grove Music Online*.

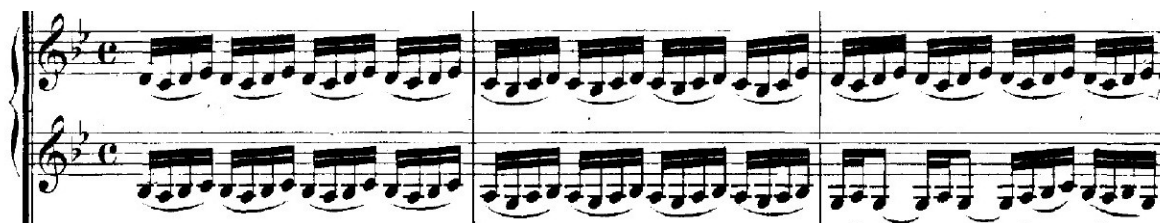
20 Burmeister az első zeneteoretikus, aki kiépíti a zenei kifejezőeszközök szisztematikus rendszerét a retorikai figurák elnevezéseinek felhasználásával. Burmeister ilyen módon a *musica poetica* kibontakozásának egyik kulcsfigurája. Azért is nagyon fontos felhívunk erre a figyelmet, mert a 16. század, de különösen a 16-17. század fordulója az az időszak, mely megbontja a *musica mundana-humana-instrumentalis* ekkor már több mint 1000 éve változatlanul létező háromtagú rendszerét a *musica poetica* megjelenésével.

21 „*Hypotyposis est illud ornamentum, quo textus significatio ita deumbratur, ut ea, quae textui subsunt & animam vitamque non habent, vita esse praedita, videantur.*” Burmeister: *Musica poetica*. (1606). Idézi: Bartel, Dietrich: *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. (Lincoln-London: University of Nebraska Press, 1997.) 310.

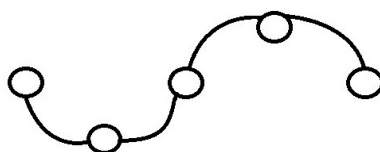
22 „*Hypotyposis est textus illa explicatio qua quae ἀψυχα sunt, videantur ἐμψυχα ad oculum statuta, vel deumbrata.*” Burmeister: *Hypomnematum musicae poeticae* (1599). I.m.

23 A 17-18. század fordulóján élt bajor zeneteoretikus, Mauritius Johann Vogt meghatározásában a *hypotyposis* egyenesen az *Idea* láthatóvá tétele zenei hangok segítségével. A gondolat platóni eredetéhez kétség sem férhet, amint az ember átlapozza Vogt *Conclave thesauri magnae artis musicae* című írásának *Laus musicae* fejezetét, melyben a szerző a zene szellemtörténetének áttekintése kapcsán hivatkozik az antik szerzők munkáira. I.m., 129. (Az szóban forgó traktátus: Voght, Mauritius Johann: *Conclave thesauri magnae artis musicae*. (Prága, 1719.)

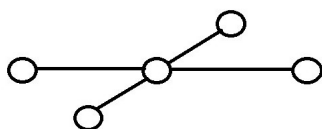
módon alakíthatók rajzolattá, egy nyilvánvaló és egy nehezebben észrevehető módon. Mindkettőhöz tisztázni kell először azt, hogy ennek a hullámozó motívumnak, mint láncnak az egyes szemei, vagyis a *figura* alapeleme hány hangból áll. Ez a figura ugyanis szemlélhető négy, illetve öt hangból álló motívumok láncolataként is, ez utóbbi esetben egy adott motívum utolsó, ötödik hangja megegyezik a következő motívum első hangjával; így ez az egyszerre kezdő- és záróhangként értelmezhető hang funkcionál a láncszemek között összekötő kapocsként.



Az egyik rajzolat úgy jön létre, hogy a hangokat a leírt sorrendjükben kötjük össze, ekkor szabályos hullámvonalat kapunk. Az öthangos értelmezés szerint felfelé és lefelé kilendülő, majd a nyugvópontra visszatérő – ezt a pontot középen is érintető – hullámok összekapcsolása hozza létre az elvileg végtelenségig is tartható hullámmozgást. A hullám szimbolikája egyetemessége és ősisége miatt részletes magyarázatot nem igényel; jelent minden olyan pulzáló, lüktető, ismétlődő hullámmozgást, mely a megnyilvánult létezésben érzékelhető, vagy legalább elgondolható módon jelen van, a legapróbb rezgőmozgástól a lélegzésen és a természet mindenfajta ciklikusságán át az anabatikus-katabatikus, felszálló-alászálló mozgás metafizikai körforgásáig. A díszítőművészetben éppen annyira elhagyhatatlan, mint a zenében. A recitáló énekbeszédben a főhangtól való felfelé és lefelé történő kilépésben éppúgy tetten érjük, mint a hangszeres és énekelt díszítés cirkuláló figuráiban, sőt magában a trillában és a vibratoban is. Fizikai síkon a részecskék rezgőmozgásában, de a témánk szempontjából legfontosabban, a hanghullám jelenségében is megtaláljuk. A János-passió elején a téma fajsúlyához méltó motívum-archetípus, mint „egyetemes” szimbólum alapozza meg a nyitókórus hallgatásának zenei élményét:

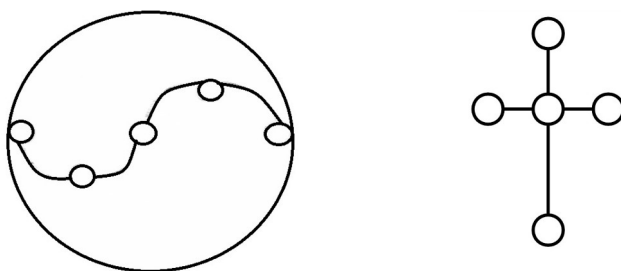


E kezdő motívum ugyanakkor értelmezhető egy másik módon is. A zenei alapegységet itt is egymásba kapcsolódó öthangú motívumokként kell vizsgáljuk. Ebben az esetben a magunk elé képzelt öthangú hullámmotívumban először egy vízszintes vonallal összekötjük a három azonos magasságú hangjegyet, majd egy ferde vonallal a két kilépőt. X-alakot, vagy szabálytalan kereszt-alakot kaptunk:



A *circulatio* ebben a megközelítésben értelmezhető keresztmotívumként is, és illetően szimbolikájában is használatos a barokk szakrális zenében. Az azonos hangmagasságok a kereszt vízszintes szárát jelképezik, a kilépő hangok pedig a függőlegeset; a motívum harmadik, középső hangja a kereszt szárainak találkozásához esik, vagyis bizonyos értelemben, konkrét zenetechikai szempontból és teológiailag egyaránt a motívum leglényegesebb hangjának tekinthető. Ha így tekintünk a nyitókórus teljes tartama alatt megszakítatlanul hömpölygő *circulatio*-figurára, mintha egy templom padlózatának kereszt-mintázatú kövezete jelenne meg lelki szemeink előtt.

A két motívum-szimbólum közül vajon melyikkel van dolgunk a János-passió elején? Erre a kérdésre azért szükségtelen válaszolni, mert a figura kétféle értelmezése egyáltalán nem mond ellent egymásnak. Mindkettő az 1:4 püthagoreus arány jegyében áll: a hullám kezdő és végpontja, valamint a két kilépő tényező sarokpontja, mint négy meghatározható határérték a csupán érintett középső nyugvópont körül forog, melyen a hullám egy-egy pillanatra áthalad, a keresztnek pedig ugyancsak négy végpontja van, mely egy középső rögzítő pontban találkozik. A közép felől értelmezett négy végpont a természetben számos módon megtalálható, többek között a négy évszak, négy égtáj, négy elem szimbolikájában, de jelen van az ószövetségi szimbolikában is, a „második” teremtéstörténetben: „Folyóvíz jó vala pedig ki Édenből a kert megöntözésére; és onnét elágazik és négy főágra szakad vala.” [1Móz 2,10]. A János-passió kezdőfigurájának értelmezésekor tehát a lehetséges szimbolikus magyarázatok mindegyikét figyelembe kell vennünk, lehetőleg egyszerre és azonos súllyal.



A 2×9 ütemes bevezető után a 19. ütemben belép a kórus a kor mély szentháromságos gondolkodásának megfelelően háromszor kiáltott „Herr!” szóval. Az „Úr!” háromszori megszólítása után az „unser Herrscher”, „*mi Uralkodónk*” kifejezésnél jutunk el a tétel és egyben szimbolikai vizsgálódásunk leglényegesebb pontjához. Az „unser Herrscher” szókapcsolatból a *Herr...* szótagra a kórus hosszú melizmát énekel. Ha megszámláljuk a *Herr...* szótagra eső melizma hangjainak számát a szoprán és az alt szólamban külön-külön, mindkét szólamban 33 hangot kapunk. Van-e jogunk a 33-as számot hasonlóképpen értelmeznünk, mint ahogy a korábban idézett népdal esetében tettük? A passió, mely Krisztus kínszenvedéséről és haláláról szól a legtermészetesebb módon veti fel annak a számszimbólumnak a lehetőségét, mely a hagyomány szerint Jézus e világban töltött

éveinek számát jelképezi. Jézus 33 évesen szenvedett kereszthalált. Valószínűtlen, hogy a kórus első megszólalásánál a *circulatio* univerzális motívum-szimbóluma által hordozott *Herrscher* szó *Herr...* szótagjának 33-as hangjegyszáma véletlen volna. A teljesség kedvéért hozzá kell még tennünk mindehhez, hogy ugyanezen a helyen a basszus szólam *Herr...* szótagja 13 hangot számlál. A Mester 12 tanítvány körében tanított és fogyasztotta el az utolsó vacsorát; a 12 + 1-es krisztusi szimbolika éppen a passió-történet folyamán bomlik meg Júdás árulása és Jézus halála révén. Végül egy jelentéktelennek tűnő apróság: ha a *Herr...* melizmához a *...scher* szótag egyetlen hangját is hozzászámoljuk, 34-et kapunk, a 3-at a 4-gyel összeadva pedig a 7-es számhoz jutunk, mely a korábban tárgyalt szerteágazó szimbolikájában többek között Krisztus-szám is.²⁴

A jelen fejezetben vizsgált zenei példák nem a szellemi-spirituális-pneumatikus természetet hivatottak definiálni, hiszen most is és mindvégig fenntartom, hogy a zene első, szellemi természete nem definiálható. Olyan jelenségeket igyekeztem csupán szemlélni, melyek a szellemi természetű zenei alkotásokat gyakorta jellemzik és kísérik, ezek között kitüntetett figyelmet fordítottam a szimbólum kérdésére. A szimbólumra, melynek keletkezési „helye” valahol a lélek és a szellem között van, egy olyasfajta létsíkon, létrétegen, mely mélyen a nappali tudat alatt található, vagy inkább sejthető. A szimbólumalkotás vágya oly mélyről jövő, hogy tértől, időtől, társadalmi rétegtől, kulturális beágyazottságtól függetlenül mindenütt felbukkan, ahol az ember művészi alkotásra szánja el magát. E szempontrendszer alapján tettem vizsgálat tárgyává három különböző létállapot hangzó eredményét, a természet zenéjét – ha beszélhetünk egyáltalán zenéről a természet hangjai kapcsán – a paraszti kultúra zenéjét, végül a városi elit zenéjét, az úgynevezett magas műzenét. A három példa közül egyedül a madár éneke nem rendelkezik olyan zenei elemekkel, melyek a zene lelki és testi természetére jellemzőek, érzelemkifejező eszközökkel, affektusokkal, valamint szabályos és folyamatos lüktetéssel. Ebben az értelemben a madárének volna a három példa közül az egyetlen tisztán és zavartalanul szellemi természetű zene – a másik két példa többkevesebb mértékben testi és főképpen lelki természetjegyekkel áthatott – már amennyiben a madár énekét a saját definíciónk szerint elfogadjuk zenének.

Ahogyan a szimbólum alapanyagát, például a számot az emberi értelem szűri élő szimbólummá, ugyanúgy valószínű, hogy a természet hangjait is az emberi fül hallja zenének, hiszen az ember az, akinek tudatában a zene fogalma értelemmel bír. Nem túlzás állítani, hogy az ember legtisztább és legszebb hangzó szimbóluma a zene maga. A szellemi természet tehát a hangzó zene ősmintája, ha úgy tetszik, normális alapállapota, melyet legháborítatlanabb megjelenésében az egyszólamú rituális ének képvisel. Az ember szellem-éhsége ugyanakkor nem elégszik meg ezzel az állapottal, állandó szimbólumteremtő igénye megragadja a zene számként leírható pereméteit, de megragadja a hangmozgások, dallamirányok rajzolatait is, és komplex szimbólumrendszerek formájában olyan járulékos szövetet illeszt a hangokhoz, melyek a szellemet megfoghatóbbá, megérthetőbbé, elérhetőbbé teszik számára. A népzenei példa is és a János-passió

24 Szent Ágoston és mások is a 7-es számot a 3 és a 4 összeadásából eredeztetik, mint a transzcendens és az e világi létformát jelképező számtényezők összeolvadásából keletkező szimbólumot. Nem valószínű, hogy itt, a János-passió e pontján jogunk volna a 34-est Mária-szimbólumként értelmezni, az viszont nyilvánvaló, hogy a bachi zenei exegézis egyértelműen a lutheri teológia talaján áll, Luther maga pedig ágostonos szerzetes volt.

első 23 üteme is jól demonstrálta, hogy ez a ráillesztett szöveget a legkevésbé sem leplezi a szellem átragyogását, még akkor sem, ha egyébként mindkét esetben jól láthatóak és tisztán érezhetőek voltak a vizsgált zenék intenzív érzelmi töltöttségét biztosító eszközök, a János-passió esetében az affektusok. A zenemű ugyanis nem a szimbólumoktól lesz szellemi természetű, nem is a számösszefüggésektől, nem is a szöveg szakrális tartalmától, nem a mű funkcionalitásától, adott esetben liturgikus rendeltetéséből és még számtalan tényezőtől sem, melyek felsorolása felesleges. A zenemű természete csakis az alkotó spirituális önképétől válhat szellemivé. Ennek és csakis ennek a szempontnak az alapján tartom az elemzett népdalt és a János-passiót is a nyilvánvaló lelki természetjegyek ellenére is elsődlegesen szellemi természetű zenei alkotásoknak.

A következő fejezet esettanulmánya egy olyan 15. századi zeneművet vizsgál, melynek belső számszerű összefüggésrendszere és szimbólumhálózata extrém mértékben bonyolult és koherens. Miközben e tény egyáltalán nem jelentéktelen, mégis másodlagos ahhoz képest, hogy szerzőjének mély spirituális irányultságát a legnagyobb mértékben okunk van feltételezni.



*Az alkotó műve
a Magyar Művészeti Akadémia
Művészeti Ösztöndíjprogramjának
támogatásával jött létre*