

SÁNDOR LÁSZLÓ: A ZENE HÁROM TERMÉSZETE



Az alkotó
a Magyar Művészeti Akadémia
Művészeti Ösztöndíjprogramjának
ösztöndíjasa

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 források? „A szellem definiálása, ez maga a szellemtagadás.” – írja Tábor Béla. Jogos felvetés lehet ezen a ponton, hogy amennyiben a szellem „átjár mindent”, elgondolható-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 mindezek hiányoznak. Jól tudjuk, hogy a vallások misztikus-spirituális irányzatai a szellemhez minden egyéb külső és járulékos tényező, egyéni vonás, sajátos tulajdonság lebontásával és kiiktatásával igyekeznek eljutni, könnyen lehet tehát, hogy a szellemi természetű zene is a ráakódott 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 legkívánatosabb és legsürgetőbb feladat: ami definiálhatatlan, azt kellene mindenképp előttr 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 zene szellemi természetére, mint meghatározni, hogy pontosan milyen is.¹ Van ugyanakkor egyetlen

¹ A zene természetének definíciós kérdése hasonló ahhoz a három úthoz, melyet a középkorban általában véve a transzcendencia megismerésére számításba vettek. A három út legfontosabb és a későbbi korokra gyakorolt hatása miatt is megkerülhetetlen leírását Pszeudo Dionüsziusz Areopagitisz (Ál) Areopagita Szent Dénes három írásműve

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. Ezen a ponton már látóterünkbe kerül az alkotó személye, aki a fizika számait a zenemű megalkotásának folyamatában 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 nem más, mint hogy a számokban felírható hang-tulajdonságok 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. Másodsor 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. Hozzá kell tenni, hogy már maga a megszólaló hang is járulékos. A szellem megismerhetetlenségére, felfoghatatlanságára (érzékelhetetlenségére) visszautalva könnyen belátható, hogy már az érzékelhető hang sem lehet a szellemmel azonos, mint ahogyan a zene spirituális alaptermészetét leíró boethiusi világkép számára sem hallható a *musica mundana* harmóniája.

A logikus számkombináció és számszimbólum elsődleges jelenléte a szellemi zenék esetében nem meglepő. A megnyilvánulatlan Isten után az első dolog, ami elgondolható, a szám, ez az axióma képezi többek között az szent ágostoni tanítás egyik alappilléret; mi sem bizonyítja ezt jobban mint Szent Ágoston már említett Szentháromság-magyarázata (korábban feltettem a kérdést, hogy létezik-e egyetemes szimbólum, mely kérdésre továbbra sem tudom a választ, de ha létezik, akkor úgy sejttem, az csakis a 3-as szám lehet – itt nem rejtve véka alá azt a meggyőződésemet, hogy a három zenei természet elméletének is e trichotóm szimbólum „egyetemessége” adja elsődleges létjogosultságát). A zene egészen az újkorig számtani *ars*, és amikor Cassiodorus a zenét úgy határozza meg, hogy az „a hangokban fellelhető számviszonyokról szóló tudomány”, lényegében a zene első, szellemi természetének legalapvetőbb járulékos elemét definiálja (a másik két természet – úgy tűnik – nem érdemes arra, hogy a legmagasabb bölcseletben definiálják).

A szám és a szimbólum tehát járulékos elem, hiszen meghatározható. Ekkor azonban joggal merülhet fel a kérdés, hogy mit kapunk, ha a zenéről ezt a legelső ráakódott réteget is lefejtjük. Ha eltekintünk attól, hogy már a megszólaló zenei hang is járulékos, mely a szellemtől bizonyos

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 neven, 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, nevekkkel rendelkezne. A negatív teológia azt „mondja el” Istenről, hogy Ő mi *nem*. Taras, *A via mistica Pseudo-Dionüsziosz Areopagitisz és Eckhart Mester teológiájában*, i.m., 2.

távolságot mutat, mi az a zene, mely nem csupán a lelki és testi természetjegyeitől, hanem a logikus számstruktúrák és számszimbólumok rétegétől is 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. A „lebontható” tulajdonságoktól megszabadított zene – hiszen 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, azon belül is a szabad, flexibilis műfajok, melyek nem strofikusak, nem lüktetők, sokkal inkább improvizatív és recitáló jellegűek. Kissé előre szaladva – hiszen erről későbbi fejezetben írok majd részletesebben – a nyugat-európai zenében ez természetszerűleg a gregorián.

Ahogy a bevezető fejezetben említettem, jelen írás egyik célkitűzése sok egyéb közt a hangzó zekénk közötti tájékozódás valamifajta megkönnyítése is volna, annak hangsúlyozott igényével, hogy a szellemi természetű, vagy ahhoz legközelebb álló zenéket megtaláljuk, illetve a mennyiségére nézvést már-már csaknem átláthatatlan zenetömegből a szellem megnyilatkozásait kihallhassuk. Pillanatig sem tagadtam a szubjektív szál jelenlétét e keresésben, azt az elkerülhetetlen munkamódszert, hogy e sorok írója a zenék kategorizálásával kapcsolatos saját véleményéből merjen és akarjon kiindulni. Elkerülhetetlen az olvasó finom befolyásolása ebben a meglehetősen képlékeny kérdésben, nevezetesen, hogy mely zenei alkotásokat tekinthetjük szellemi természetűeknek. Arról ugyanis szó sincs, hogy egy alkotott zenemű spontán módon, szükségszerűen, vagy szinte magától szellemivé válna pusztán attól, hogy alkotója a hangok viszonylataiban gondosan megtervezett és megszerkesztett számösszefüggéseket és számszimbólumokat alkalmaz (e problematika világosan jelentkezik a 20. század és a jelenkor bizonyos zeneszerzői törekvéseiben). Nagyon úgy tűnik, hogy a spirituális töltet létrejöttéhez valami többlet szükséges, melynek megfogalmazását természetszerűleg el kell kerülnem, ha nem kívánok a szellem definíciójának végzetes hibájába esni. Maradjunk annyiban, hogy ez a szükséges többlet maga az ember, és ezzel egyszerre mondtunk elegendően keveset és elegendően sokat! A spirituális zene létrehozásához a létrehozó saját spirituális irányultsága szükséges, más szóval az, hogy ő önmagát elsődlegesen szellemi lényként szemlélje és élje; ehhez képest teljesen másodlagos, hogy maga az alkotás – itt is mindvégig beleértve az improvizált zenét – milyen technikai feltételrendszeren belül valósul meg. Amikor az alkotó a zenemű létrehozásakor a logika segítségével beállított és elrendezett számszimbólumot alkalmaz, valójában nem tesz mást, mint olyan járulékos elemet illeszt a hangokra, mely nem fedti és nem gátolja az élő szellem spontán áradását; hogy járulékosága ellenére miért nem gátolja, arról hamarosan esik szó. Amennyiben elfogadjuk, hogy a szellemi természet megvalósulásának alapfeltétele az alkotó spirituális öndefiníciója, akkor mindebből azt a következtetést is le lehet, sőt le kell vonnunk, hogy amennyiben az alkotó a saját szelleméről, vagy nevezze bárhogyan, de egy annak megfeleltethető belső „arcról”, benső lélekreszről nem tud, illetve létezését önmagában nem is feltételezi, aligha lehet képes spirituális természetű műalkotás létrehozására.

A jelen fejezetben – és a továbbiakban egy jó időre – eltekintek azokról a zenéktől, melyek

még a logikus-strukturált, számszerű-szimbolikus rétegtől is mentesek, eltekintek a mindenkor és mindenütt jelenlévő egyszólamú rituális énektől és nem írok a gregoriánról sem. Egyfelől e téma később kerül majd elő, másfelől a szóban forgó énekmód, énekmondás, illetve zenealkotás lélektana egészen más, mint az úgynevezett műzene, spekulatív zene, vagy hogy egy középkori terminológiával éljek, *res facta* motivációja. E sajátos lélektan érdekes annyira – megkockáztatom, hogy még a gregorián kialakulásának zenetörténeti okainál is fontosabb – hogy külön fejezetet szenteljek neki. Az itt következő vizsgálódás az alkotó logikus gondolkodásának bekapcsolására, illetve e logikus tervezés hangzó eredményeire koncentrál, és annak okait firtatja, hogy miért oly jellemző a számösszefüggések tudatos szerkesztése, a (szám)szimbólumok alkalmazása a szelleminek vélt vagy tartott zeneművek esetében.

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 legnagyobbal, 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.²

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 embertől, ezt azonban természetsszerűleg nem tehetjük meg. Egy zenei frázis nem önmagában és önmagtól szimbólum. Az „alapanyagot” az emberi tudat szűri szimbólummá, és ha a szimbólum univerzalitásáról beszélünk, ezt csakis az emberi tudat univerzalitásának 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

2 *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.

kulturális hagyománya, vagyis az a komplex anyanyelv, melynek a szimbólum az egyik legmagasabb rendű kifejezési formája. Vegyünk példának egy olyan dallamfolyamatot, mely 43 hangjegyből áll! Önmagában a 43 hangjegy ténye nem indokolja a szimbólum jelenlétének feltételezését, a szóban forgó dallam állhatna 42, vagy 44 hangból is, illetve tulajdonképpen bármennyiből. Ha azonban szemügyre vesszük ennek a 43 hangnak a kulturális környezetét, akkor legelőször is azt a tényt kell figyelembe vennünk, hogy e dallam szerzője a késő középkorban élt, amikor a 43-as, 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 késő középkori 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 belépni ebbe a világba és a hívő ember esdeklő imáját továbbítja Szent Fia felé. A 43 hangú dallam kulturális kontextusa tehát joggal enged gyanakodni a szimbólum jelenlétére. Ha tovább vizsgálódunk, észrevehetjük, hogy ez a 43 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 43 hang külön figyelmet érdemel. Legvégül a dallam által hordozott szöveget vesszük figyelembe, itt pedig azt találjuk, hogy a szóban forgó szakasz egy mise-kompozíció Credo tételében található, egészen pontosan az „*ex Maria virgine*” szavaknál. A szerző tehát megteremtett egy olyan gondosan szervezett környezetet, mely a 43 hangjegy tényét minden kétséget kizáróan szimbólummá alakítja.³

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 működni, valahogyan úgy, ahogyan a világító testet is be kell helyezni 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, mint egy népdal esetében és lehet szélsőségesen bonyolult is, mint egy tükör-fúga, vagy egy szeriális kompozíció esetében. A fenti példa esetében a szerző a 43-as számot és a 43 hangot belehelyezte a kor keresztény-szakraális 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 témerek lehetőség közül. A szerző megteheti, hogy végtelenül 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 célja volna, pusztán a belső összefüggések létrehozásának

³ A példaként említett szakasz Du Fay *Ecce ancilla Domini* miséjében található, vagyis funkcióját tekintve is egy Mária-misében. A mű kézirat forrásában, a brüsszeli 5557-es kódexben a 43 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.

és a véletlen kizárásának célját tartva szeme előtt. Nem könnyű általános érvényű választ adni arra kérdésre, hogy mi indítja az alkotót minderre. Mi készíti 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 jelzetre 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. „Mert miért szemlélne valaki egy árnyképet, mikor az eredetit is szemlélhetné?” – írja Plótinosz.⁴ 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 beszélnünk. Talán azt sem 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. 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. Ezt az egyszerűsítést csupán a madarak énekének vizsgálata indokolja, hiszen elméletileg és gyakorlatilag is zenei hang lehet bármi, a zaj, a zörej, a zúgó vízesés hangja, a szél süvítése. A 20. század második felének zeneesztétikája már bátran értékeli zenei hangként minden olyan hangot, melyet akár egyetlen ember is zeneként képes hallgatni, miközben az újszerű zeneesztétika meg is találja a zenei hang ilyen szélőségesen kibővített definíciójának megnevezésére a kétségtelenül legáltalósabb kifejezést a *hangeseményt*. A madarak énekének nagyobb része hangeseményekből áll, kisebb része azonban a fent leírt módon meghatározott – ha

4 Plótinosz: Istenről és a hozzá vezető utakról. (Budapest: Farkas Lőrinc Imre kiadó, 1998.) 4.

úgy tetszik *lekottázható* – zenei hangokat szólaltat 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 idősödve 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, logikus zenei folyamatokból áll, számszerű, sőt nem ritkán támad olyan érzésünk, mintha ezekkel együtt szimbolikus is volna. Lássunk 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 negyed pedig 2-es számmal írjuk le, a motívum így néz ki: 1-2-1-1(szünet). 5 egyégnyi 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. Még meggyőzőbben tehetnénk hasonló megállapítást az örvös galamb ritmikái struktúráját illetően, amely az 1-2-2-1-1-1(szünet) sémát ismétleteti; 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 megkérné, magyarázzam meg, hogy ha már ő ilyen pontos aranymetszéses alapon megszerkesztett motívumot ismétleteti, akkor az egy levegőre elénekelhető strófáját miért nem a motívum végén és miért a következő motívum első hangján fejezi be. Bizony, nem tudnék eleget tenni kérésének.

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 dúr-hármashangzatra. A dolog különlegessége az, hogy a kalotaszegi legényes úgynevezett *pontjai* ugyanezt a struktúrát követik. A kalotaszegi legényes négytagú pontszerkezete természetesen számos szimbolikus magyarázat lehetőségét veti fel, melyek találgatásával már meglehetősen joggalánul 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:⁵



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

5 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 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.

eltérő két évszak, a nyár és a tél a tálon is szemben állnak egymással. Komolytalan volna az örvös légykapó énekének sorszerkezetében is hasonló fényszimbolikát sejtenuünk? Tény, hogy az örvös légykapóéhoz 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 minden olyan ember által létrehozott zenei szerkezetre emlékeztet, mely logikus tervezőmunka segítségével született meg. Az ember tudatosan alkot zenei struktúrát, a madár viszont – az általánosan elfogadott elképzelés szerint – ösztönösen teszi ugyanezt, valamifajta magasabb természettörvényről ihletett tudatállapotban. Tisztázni kellene persze a tudat fogalmát. Van-e jogunk létről beszélni a tudat kizárásával? Elgondolható-e bármilyen lét-létezés tudat nélkül? Ha ugyanis a létezés a tudathoz kötött, akkor minden létezőnek rendelkeznie kell a tudat bizonyos fokával, sőt a tudat foka kell, hogy meghatározza létezésének szintjét és formáját. A követ ilyen módon az teszi kővé, hogy tudatfoka alacsony, az embert pedig emberré, hogy tudata (öntudata) rendkívül magas és izzó. Mi teszi Istent Istenné – hogy elkerülhetetlenül végiglépjük a gondolatmenet összes lépcsőfokát –, az, hogy (ön)tudata végtelen. Ez a gondolkodás igen jellemző a keleti tradíciókra, de esetünkben a legfontosabb az, hogy az ösztönösség is a tudat egy bizonyos – nem is kifejezetten alacsony – fokát képviseli. A madárének tehát nem tudattalanul lesz olyan, amilyen, hiszen tudat nélkül létről sem beszélhetünk, hanem a tudat *ösztönösségnek* nevezett fokán megvalósuló ihletett, inspirált állapotban, 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”, mindamellert azt gondolom, vagy inkább úgy sejttem, 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 tartjuk, legalábbis olyan zenei világnak, melynek létrehozásakor 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 struktúrateremtésért, logikus szerkesztettségért felelős úgynevezett nappali tudatot, mint elsődleges tudatállapotot a városi művészet számára tartjuk fenn. Itt érdemes közbevetnünk, hogy az emberi közösségek – társadalmi osztályok – szokásos hármasság tagolása, a parasztság, polgárság, papság rendje ugyancsak trichotóm jelleget mutat, még akkor is, ha a rendek megfeleltetése a trichotómia egyes tagjainak némileg zavaró lehet. Terminológiai síkon a papság találóan nyeri el a *szellemi elit*

elnevezést, de szellemi elitnek kellene tartjuk az arisztokrácia egy részét is, nem csupán azért, mert példának okáért a legrangosabb itáliai uralkodócsaládok látják el leggyakrabban pápákkal az egyházat, hanem műveltségük és gyakori művészetpártoló tevékenységük miatt is. A *lélek* szintjével kellene azonosítsuk a városi polgár egy részét, illetve a katonai-közigazgatási szerepkörben tevékenykedő arisztokratákat is, miközben maga a *test* volna a lélekszámban is legnagyobb, továbbá az anyaghoz akár kézművesként, akár földművelőként leginkább kötődő polgárság és parasztság. Ebből az kellene következzen, hogy a szellemi elit zenéje mindenek előtt szellemi természetű – mely feltételezés mindazonáltal bizonyos korokban, voltaképpen a 16. századig nagy vonalakban igaznak is bizonyul – a kereskedő és katona zenéje lelki, a parasztságé pedig testi természetű. Egyfelől a soron következő népzenei példa elemzése során ki fog derülni, hogy ez a legkevésbé sincs így, másfelől a tulajdonképpeni silány zene, a kevesekével szemben a sokak zenéje, az elittel szemben a populáris zene – mely zenékről régi korokból a lehető legkevésébbet tudunk, tekintettel arra, hogy ezeket semmilyen fajta dokumentációra nem tartották érdemesnek – jellemzően a városi polgár produktuma és szórakozási tápláléka. Jó lenne tudni, mit húztak, fújtak, ütöttek, pengettek a középkor kocsmáiban, erről ugyanakkor alig, vagy egyáltalán nem rendelkezünk adatokkal. Annál többet tudunk korunk silány zenéiről, az emberi létezés legalacsonyabb fokán élni és szórakozni vágyó tömegek zenei igényeiről, mely zenék éppen a szórakozás igen alacsony színvonalát hivatottak fenntartani, róluk ugyanakkor későbbi fejezetben lesz szó; ahol mindazonáltal látni fogjuk azt is, hogy az úgynevezett könnyűzene kérdése korántsem annyira egyszerű és nem is annyira kisarkítottan negatív előjelű, mint amennyire ez a fenti megfogalmazásból esetleg kiérezhető lehetett.

Meglehetősen ingoványos terület, sőt vitatott kérdés, hogy a népzenei produktumok létrejöttében a tudat mely fokai és milyen erővel játszanak szerepet, én mégsem szeretném elkerülni e téma taglalását, mert 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 legkülönfélébb 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. Mindamelllett a madár-ének struktúráinak határai is a madár „egyénisége” 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. Mindamellet vannak madárfajok, amelyeknek éneke területi jellegzetességeket mutat – hasonlóan a népzenehez –, vagyis egy gyakorlott ornitológus egy számára rendelkezésre álló barátságos 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, ösztönös 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 számszimbólumainak és egyéb szimbólumainak tömege felett.⁶ 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 ződbe, ki kékbe,
Ki földig fehérbe,
Csak az én kedvesem
Tiszta feketébe.

Szólítottam vóna,
Szántam búsítani,
Egy ilyen éfiat
Megszomorítani.⁷

Az első kérdés ezzel a népdalszöveggel kapcsolatban az, hogy a parasztasszony meg tudná-e

6 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 szólnak 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 gregoriánhoz (erről később még lesz szó). Ugyancsak kis százalékban, főleg a tánczenében, jelen van szöveg nélküli, csak hangszeres zene is. Mivel ez esetben céltom a népi szimbolika tudatossági fokának megfejtése, teljesen mindegy, hogy költészeti, vagy zenei szimbólumokat vizsgálok. 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 megfejtendő szimbolika.

7 Istensegíts, Bukovina – Kodály Zoltán gyűjtése.

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 ebben a 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 volna dolgunk?

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 parasztasszony adott esetben igenis el tudja mondani a szimbólumok jelentéseit. Ez a mély tudatosság – ami nem lehet azonos 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.⁸ Az a létréteg, 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 megfejthetetlen 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

⁸ „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.

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 magasrendű 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 jelzettel felfoghatóvá teszi és közelebb hozza. A természet jelenségeiben jeleket vélt látni és ezek mintájára önnön lényének mélyéről maga is szimbólumokat kezdett előhívni. A szimbólumok rendszerre 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 43 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! Bár nem titkolt célunk, hogy ebben a 23 ütemben a szellemi természetű zenealkotás csúcsteljesítményeire lássunk példát, helytelen volna azt gondolnunk, hogy az alábbi részletes szimbolikai elemzés akárcsak megközelítené a spirituális természet fogalmának lényegét. Nem állítom, hogy a leírt kotta ne adna hírt erről a lényegről, de mindaz, ami megfogalmazható, a legjobb esetben is valamifajta kiindulópontnak tekinthető csupán.

A János-passió nyitóközusa 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 fölé 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 *egy*-szerűtől indul, a *sok*-sáig ér, egy tőből 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 metafizikájával. 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 diszszonanciával.⁹

A nagybőgővel akusztikusan és szimbolikusan is megtámasztott, de lényegében a csellók által vezetett basszus szólamról további két fontos megjegyzést kell tennünk.¹⁰ Először is a basszus hosszú ideig azonos hangokat ismételtet, repetál, vagyis a hangmagasságok egymáshoz képest nem mozdulnak el. Ugyanígy indul a Máté-passió is. Az egymáshoz képest el nem mozduló, ismétlődő hangok a mozdulatlan 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.¹¹ Érdekes 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 kitarított basszushangokat 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 harmóniákat ugyancsak változó hangmagasságokkal alapozza meg. A 2 × 9-es osztás Bach művei estében gyakori jelenség. Bach számos művének komponálását kezdte meg úgy, hogy mielőtt egyetlen hangot is leírt volna, felírt a partitúra kezdőoldalának tetejére kettő J-betűt. A J. J. a *Jesu Juva* latin kifejezés rövidítése, melynek jelentése „Jézus segíts!” Így tett a János-passió esetében is:

9 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 kánonszerkesztésekkel bajlódnak, valamint egymásnak rejtvénykánonokat küldözgetnek. A szellemi zeneszerzés hanyatlásának utolsó időszaka ez, a zenei közvélemény ekkor már az általam animálisnak nevezett zenealkotási hozzáállást támogatja. Bach nagyszabású egyházi kompozícióiban a két szemléletmód, az animális zene affektusai és a szellemi zene szám alapú szimbolikus módszerei egyszerre vannak jelen.

10 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 egyenletes nyolcadmozgással.

11 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 hullámmozgatóvá 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.



A J-betű a német ábécé kilencedik betűje.¹² 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 továbblépés már a 10-es helyi értékbe emelkedne, ami szimbolikus értelemben túl van az emberi létszinten. A 2 × 9-es szimbólum alkalmazása Bach-nál gyakori, különösen olyankor amikor a két J-betűt is megtaláljuk a partitúra elején.¹³ A kilenc ütemes mozdulatlan, majd 9 ütemes változó hangmagasságú basszus alkalmazása tehát nem véletlenszerű, hanem a szimbólum tudatos alkalmazása.

A motívumot, melynek láncolata a két hegedű szólamának mindvégig hömpölygő hullámain eredményezi Athanasius Kircher *circulationak* hívta.¹⁴ 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.¹⁵ 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.¹⁶

A megfogalmazás talán homályosnak tűnő közlése az elvont fogalmakra céloz, azokra a szavakra,

12 Az I és a J nem számított külön betűnek.

13 Így a h-moll mise *Credo*jának elején is, ahol a kezdő *Credo in unum Deum* tétel első felében 9 és a második felében is 9 fúgatótema-belépés van.

14 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*.

15 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.

16 „*Hypotyposis est illud ornamentorum, quod 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.

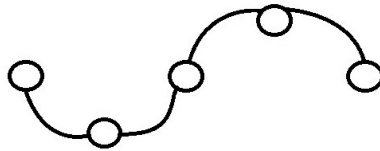
melyek éppen elvontságuk révén nem rendelkeznek „élettel és lélekkel”, vagyis az ilyen szavaknak nincsen érzelmi töltésük. Éppen az elvont fogalmak kívánják leginkább a szimbolikus értelmezést. A korai barokk zenei-retorikai gondolkodás a szimbolikus értelmezést igénylő kifejezések zenei megjelenítése 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.”¹⁷ Az elvont fogalmak zenei magyarázata ilyen módon képi szimbólumok segítségével történik.¹⁸ 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 módon alakíthatók rajzolatná, egy nyilvánvaló és egy nehezebben észrevehető módon. Mindkettőhöz tisztázni kell először azt, hogy ennek a hullámzó motívumnak, mint láncnak az egyes szemei, vagyis a *figura* alapeleme hány hangból áll. Ez a figura ugyanis egyszerre szemlélhető négy és öt hangból álló motívumok láncolataként, 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.

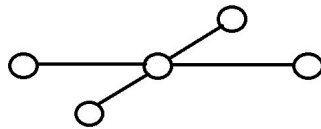
Az egyik rajzolat úgy jön létre, hogy a hangokat a leírt sorrendjükben kötjük össze, ekkor szabályos hullámvonalat kapunk. Az öthangos értelmezés szerint felfelé és lefelé kilendülő, majd a nyugvópontra visszatérő – ezt a pontot középen is érintető – hullámok összekapcsolása hozza létre az elvileg végtelenségig is tartható hullámmozgást. A hullám szimbolikája egyetemessége és ősisége miatt különösebb 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 vibratóban 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:

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

18 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 se 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: Vogt, Mauritius Johann: *Conclave thesauri magnae artis musicae*. (Prága, 1719.)

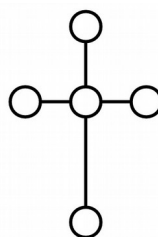
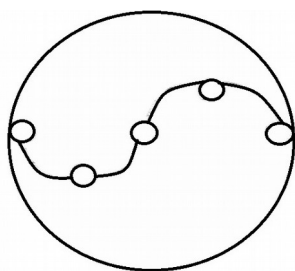


E kezdő motívum ugyanakkor értelmezhető egy másik módon is. A zenei alapegységet itt is egymásba kapcsolódó öthangú motívumokként kell vizsgálnunk. Ebben az esetben a magunk elé képzelte öthangú hullámmotívumban először egy vízszintes vonallal összekötjük a három azonos magasságú hangjegyet, majd egy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



A *circulatio* ebben a megközelítésben értelmezhető keresztmotívumként is, és ebben a szimbolikájában is használatos a barokk szakrális zenében. Az azonos hangmagasságok ilyen módon a kereszt vízszintes szárát jelképezik, a kilépő hangok pedig a függőlegeseket; a motívum harmadik, középső hangja a kereszt szárainak találkozásához esik, vagyis bizonyos értelemben, konkrét zenetechikai módon és teológiailag egyaránt a motívum leglényegesebb hangjának tekinthető. Ha így nézünk a János-passió kezdő hegedű-figurájára, mely innentől kezdve az egész tétel folyamán megszakítatlanul szól, nyugodtan eszünkbe juthat egy templom padlózatának kereszt-mintázatú csempézettsége.

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 teremtéstörténet egy forrásból fakadó négy folyójának képében. 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 megszámloljuk 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 korábban az idézett népdal esetében tettük? A passió, mely Krisztus kínszenvedéséről és haláláról szól a legtermészetesebb módon veti fel annak a számszimbólumnak a használhatóságát, mely a hagyomány szerint Jézus e világban töltött éveinek számát jelképezi. Jézus 33 évesen szenvedett kereszthalált. A kórus első megszólalásánál a *circulatio* univerzális motívum-szimbóluma által hordozott *Herrscher* szó *Herr...* szótagjának hangjegyszáma minden bizonnyal nem véletlen, hanem ismételten tudatos tervezés eredménye. 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. Az ugyancsak az ókori görög hagyományból eredő számértelmezési módszerek szerint a kétjegyű szám számjegyeinek összeadásából keletkező számérték szimbolikáját is figyelembe kell vennünk, ez pedig esetünkben a már érintett 7-es, mely a korábban tárgyalt szerteágazó szimbolikájában többek között Krisztus-szám is.¹⁹

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, érzelmkifejező 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 több-

19 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 számtényező 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.

kevesebb mértékben testi és főképpen lelki természetjegyekkel áthatott – már amennyiben a madár énekét a saját definíciónk szerint elfogadjuk zenének.

Ahogy 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 peremétereit, de megragadja a hangmozgások, dallam-irányok 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 első 23 üteme is jól demonstrálta, hogy ez a ráillesztett szövet 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*