

SÁNDOR LÁSZLÓ: A ZENE HÁROM TERMÉSZETE



Az alkotó
a Magyar Művészeti Akadémia
Művészeti Ösztöndíjprogramjának
ösztöndíjasa

V. A zene három korszaka

A zene lelki (animális-pszichikus) és testi (korporális-szomatikus) természetének vizsgálatát – tekintettel a feladat komplexitására – célszerűnek tűnik a zenetörténet két legjelentősebb korszakváltásával, a 16. században és a 19-20. század fordulója környékén lezajlott átalakulásokkal összefüggésben elkezdünk. A zene e két természetének belső működését és ezzel együtt lélektanát ugyanis nagyon nehéz a kulturális kontextusból kiragadva megérteni, sőt voltaképpen az is kijelenthető, hogy a két szóban forgó korszakváltás belső mozgatórugói szolgálnak magyarázattal a lelki és testi természetű zenék felemelkedésére. Ahelyett, hogy a második és harmadik természetet önmagukban, pusztán zenei jelenségekként szemlélnénk és ilyen módon velük kapcsolatban elvont definíciós kísérletekbe bonyolódnánk, célszerűbb tünetként értelmeznünk őket, árulkodó jelekként, melyek az ember önképének megváltozását szükségszerű módon kísérik. Miközben e változás folyamatos és megállíthatatlan, nyilvánvaló az is, hogy bizonyos csillagegyüttállások alkalmával, vagy másképpen fogalmazva *amikor az idő megérett rá* szélsőséges mértékben felgyorsul, ilyenkor korszakváltás és ezzel együtt paradigmaváltás következik be. A fent említett két határpont változást eredményez a zenei természetek hierarchia-viszonylataiban is – felemelkednek és egyeduralkodóvá válnak korábban kevésbé hangsúlyos, vagy egyenesen mellőzött zenei természetek –, ilyen módon szinte szükségszerűen vetődik fel a teljes európai zenetörténet hármastagolásának lehetősége a három zenei természet analógiájára, nyilvánvaló összhangban a szellem-lélek-test trichotómiájával. Ebben a megközelítésben a zenetörténet megélt egy hosszú szellemi korszakot, majd egy valamivel rövidebb lelki időszakot, végül elért a test korszakához, melyben módunk van létezni jelen pillanatban is és amelynek időtartamára legfeljebb az előző két kultúrtörténeti szakasz arányából, nevezetesen rövidülési tendenciájából következtethetünk óvatosan.

Az európai kultúra időbeli kezdőpontja vita tárgyát képezi.¹ Bizonyos megközelítés szerint a kereszténység államvallási státuszba emelésének két dátuma (380. és 391.), más felfogás szerint a Római Birodalom bukásának időpontja tekinthető kezdetnek, ám többen vannak azon a véleményen, hogy a középkori nyugati kultúrtörténet kezdete és egyben katalizátora a 800-as év,

1 Nem kevésbé az „európai kultúra” kifejezés is. Jelen esszének nem feladata igazságot tenni ebben a terminológiai kérdésben, a feladat ezen a ponton csupán annyi, hogy az úgynevezett – és hasonlóképpen ködös értelmű – *nyugati zenetörténet* kezdő időszakát (mert *pontról*, vagy *pillanatról* aligha beszélhetünk) kitapogassuk.

amikor Nagy Károlyt a Szent Római Birodalom császárává koronázzák, illetve az ezt követő *Karoling reneszánsz*nak nevezett időszak. Ha ez utóbbi javaslatot fogadjuk el, a zenetörténet első, szellemi korszaka akkor is közel nyolc évszázadot tett ki, míg a rá következő lelki természetű korszak csupán mindössze fele annyit, hozzávetőlegesen négy évszázadot.² Arról természetesen szó sincs, hogy e korszakokban a komponált és felhangzó műzene természetei teljesen tisztán, más természetek áthatásai nélkül valósultak volna meg, csupán annyi jelenthető ki, hogy egy adott korszak zenéjében a neki megfelelő zenei természet mind mennyiségében, mind kisugárzásában, mind pedig világkép-alakító erejében messzemenően fölülmúlja a másik két természetet.

A zenetörténet jelenségei, illetve a zeneszerzés eszköztárának változásai igazolni látszanak a három korszak elméletét. Ennek egyik legszemléletesebb bizonyítékát akkor láthatjuk meg, ha a zenei „eszközhasználat”, vagyis voltaképpen a boethiusi *musica instrumentalis* trichotóm rendszerét rávetítjük a zenetörténet három időszakára. Mint láttuk, a *musica instrumentalis* fogalma minden olyan eszközre érvényes, mely segítségével az ember zenéje megszólaltatható, ide értve az emberi hangot is. Ebben a megközelítésben jól látható összhang rajzolódik ki a zenei természetek szerint elválasztott három nagy zenetörténeti korszak és azok *instrumentum*-használata között. A zene szellemi korszakában ugyanis az emberi énekhang, a vokális zene dominál, ezt követően, a lelki korszakban a hangszerhasználat mennyiségi és jelentőségbeli növekedésével a vokális és hangszeres zene bizonyos fokú egyensúlya valósul meg – a létrejövő egyensúlyt reprezentálják az oratorikus műfajok, különösen a kantáta – végül a romantika korára, mely a lelki és testi természet egyfajta átmeneti szakaszának tekinthető a hangszeres zene egyértelmű dominanciára tesz szert a vokálissal szemben. Harmonikusan illeszkedik ebbe a képbe a *musica instrumentalis* boethiusi hármas felosztása is, az emberi énekhang, a fúvós hangszerek, valamint a húros- és ütőhangszerek trichotóm rendje a szellem-lélek-test hármasságával analógiában. A tisztán vokális zenének bizonyos szólamait ugyanis először a fúvós hangszerek kezdik erősíteni a késő középkorban, mindennek előtt rézfúvósok, különösen harsonák. A vonós hangszerek jelentősége csak ezt követően nő meg a reneszánsz folyamán, illetve a barokk kor kezdetén, valamennyire párhuzamosan a continuo-játékban elengedhetetlenül fontossá váló húros hangszerekkel, lantokkal, csembalóval és rokonaikkal – a pengetős hangszerek jelentősége a világi dalműfajokban, így a trubadúr dalokban korábban sem volt jelentéktelen, noha mindvégig a vokális szólam(ok) alárendeltjei maradtak –, míg végül kiteljesedik a vonósnégyes műfajában;³ érdemes hozzátenni, hogy a klasszika és a romantika legfontosabb hangszeres műfajának, a szimfóniának vonós felrakása is a vonósnégyes regisztereinek és akusztikájának elve alapján szerveződik.⁴ Az ütőhangszerek folyamatosan

2 E hármas korszakolással mindazonáltal számos szerző egyetért. Talán legszemléletesebb példaként Milán Kundera szellemes hasonlatát érdemes felidézni, aki a focimeccs analógiájára első, illetve második félidőről, valamint hosszabbításról beszél. E hasonlatban nem érződik a korszakok rövidülése – tekintettel arra, hogy Kundera elmékedésének apropóját a regény története adja, melynek kezdőpontja a 13. század környékére tehető –, ugyanakkor a hosszabbítás aránya a meccs két félidejéhez képest érezteti a szerző prognózisát a harmadik korszak sejthető hosszával – pontosabban rövidségével – kapcsolatban.

3 Érdekes adalék mindehhez, hogy a vonós szólamok a reneszánsz évtizedeiben nem ritkán énekszerűen viselkedtek, az ének-szólamokat kezdték utánozni, illetve helyettesíteni, szokássá vált az eredetileg vokális művek vonós konzortokkal történő megszólaltatása is. Ez utóbbi esetben a szólamok száma viszonylag tág keretek között mozgott, míg végül a barokk időszakában a vonósnégyesből jól ismert négy szólamban rögzült.

4 Miközben a vonósnégyes hangszerei a szoprán-alt-tenor-basszus vokális négyszólamúságának szerepeit veszik át, illetve ütik ki.

növekvő jelentősége végül az afro-amerikai zenei kultúra talaján kinövő 20. századi pop-zene műfajaiban válik egyeduralkodóvá, miközben természetesen a 20. század úgynevezett komolyzenei műfajaiban is korábban nem tapasztalt mennyiségű és fontosságú ütőhangszer-használat válik jellemzővé. A pop-zenét és a pop-zenéből kiágazó számtalan műfajt, melyeket ma összesített néven és egyébként igen félreérthetően könnyűzenének szoktunk hívni, az európai műzene részének és nem a népzene utódjelenségének kell tekintsük. Erre, valamint a *komoly-könnyű* fogalom pár használhatatlanságára a későbbiekben még kitérek. Itt a lényeg mindössze annyi, hogy a vokális-vokális/hangszeres-hangszeres zene háromtagú folyamata, a boethiusi *musica instrumentalis* háromtagúsága, végül a hangszerhasználat fúvós-húros-ütőhangszeres háromtagú iránya a szellem-lélek-test trichotóm rendszerén túl analógiában áll a zenetörténet három nagy korszakával is.

Világos tehát, hogy a háromtagú korszakolás zenei szempontokon alapszik, így éppen ezen a ponton szükséges megvizsgálni, hogy e szempontok milyen viszonyban vannak egyéb kultúrtörténeti jelenségekkel. A fenti hipotézisben megjelölt kezdőpont és a két további korszakhatár között ugyanis köztudottan más jelentős átrendeződések is lezajlottak, melyek figyelembevételre a háromtagútól eltérő, négy-, vagy akár öttagú korszakfelosztást is indokoltá tehet. Mindenek előtt a 12-13. század fordulójával, valamint a felvilágosodással kellene kezdenünk valamit; éppen ez a két időszak bizonytalanította el mindazokat, akik egyébként több-kevesebb egyetértéssel a 16. századnál, illetve a 19-20. század fordulójánál tagolták az európai kultúrtörténet folyamatát három részre, így Németh Lajos művészettörténész, illetve az általa idézett szaktudósokat is. Bizonyítási eljárásunk metodikája abból az előfeltevésből indul ki – kizárólag ez védheti meg a zenetörténet hármastagolásának elméletét –, hogy a két közbülső korszakváltás, a 12-13. század fordulója (az érett gótika, a humanizmus felemelkedése, a ferences rend megjelenése), valamint a felvilágosodás nem eredményez változást a zenei természetek hierarchiaviszonyában. Másképpen fogalmazva, be kellene bizonyítanunk, hogy a 13. század előtt is, és még legalább két évszázaddal azután is a szellemi természetű zene uralja a magas műzene alkotásait, továbbá be kell bizonyítanunk azt is, hogy a lelki természet eszköztárát nem a felvilágosodás generálja („találja fel”), csupán végletekig felerősíti a már kialakult eszközök hatásmechanizmusát. Többen vannak ugyanis azon az állásponton, mely szerint a felvilágosodás logikus és elkerülhetetlen következménye volt a 16. században bekövetkezett szellemi átrendeződésnek, míg a lényegi változás ott és akkor, a tridenti zsinat körüli évtizedekben zajlott le.⁵ Ez utóbbi, vagyis a felvilágosodás zenei tanulságainak vizsgálata oly összetett feladat, hogy vele egy későbbi fejezet esettanulmányában lesz szükséges részletekbe menően foglalkoznunk.⁶

5 Többek között Hauser Arnold filozófus, művészettörténész az, aki a „modern ember” születését a manierizmusban, a késő reneszánsz és a korai barokk közötti „válságidőszakban” (ahogyan Hauser e korszakot jellemzi) jelöli meg *Der Manierismus – Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst* című munkájában. Hasonlóan vélekedik Gustav René Hocke, brüsszeli születésű német művészettörténész, a manierizmus elismert kutatója (*Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst.*). Németh Lajos: *A művészet sorsfordulója.* (Budapest: Gondolat, 1970.) 14-15.

6 Nehéz elsiklani a fölött, hogy a zenetörténet szellem-lélek-test „útiránya” szellemi értelemben határozott hanyatlásnak tűnik, ereszkedésnek, sülyedésnek, a szubtilistól az anyagszerű felé tartó folyamatnak. A zenetörténet hármastagolásának, mint hanyatlási folyamat reprezentánsának felvetése nem teljesen jogtalan, ugyanakkor a további vizsgálódások, különösen bizonyos 20. századi folyamatok elemzése világossá fogja tenni, hogy a valós helyzet koránt sem ennyire egyszerű.

Mindenképpen tisztáznunk kell ugyanakkor a 12-13. század fordulóján bekövetkezett változás zenei szempontjait, köztudott ugyanis, hogy a szóban forgó korszak mind a művészet, mind a tudomány területén, de még erőteljesebben a vallástörténetben igen feltűnő jelenségeket produkált. Nem valószínű, hogy érintetlenül hagyná a zenét az emberi önkép megváltozásának olyan elementáris erőhatása, mely a kereszténység történetének egyik legjelentősebb szerzetesrendjét hívja életre. Assisi Szent Ferenc életének, működésének, gondolatainak és hatásának elemzésére érdemes volna figyelmet fordítanunk, ha e tanulmány keretei ezt megengednék, itt azonban a zenére kell koncentrálnunk, annak is egyetlen aspektusára, nevezetesen idődimenzióira. Mivel ugyanis a zene időbeli művészet, illetve – hogy a túlzottan közhelyes megfogalmazásokat elkerülhessük – az *idő művészete*, fontos kihangsúlyoznunk, hogy az említett két évszázadban az ember időhöz való viszonya alakul át alapvetően, az idő, mint mérhető és végtelen, vagy legalábbis beláthatatlan hosszúságú *folyamat* tudatosítása válik erősebbé a szellem közvetlen, pillanat- és kegyelemszerű beavatkozásainál, az isteni gondviselés kiszámíthatatlan és váratlan megnyilvánulásainál; a mechanikus óra elterjedésének és a menzurális notáció átalakulásának időszaka ez. Első pillantásra jelentéktelen zeneelméleti apróságnak tűnhet a menzurális notáció ez idő tájt bevezetett újdonságainak egyik pontja, nevezetesen a legkisebb ritmusérték, a *minima* jelentőségének felértékelődése. Johannes de Muris, francia matematikus, csillagász, zeneteoretikus a *Notitia artis musicae* című 1321-ben befejezett zeneelméleti traktátusában a hanghosszúságok számszerű értékeit a 3-as és a 9-es számmal végzett szorzások és hatványozások alapján magyarázza. A *minima* számban kifejeződő értéke az 1, amely 3-mal szorozva perfekt, vagyis tökéletes *semibrevis*-t eredményez, ez ugyancsak 3-mal szorozva perfekt *brevis*-t, ami egyenértékű 9 *minimával* és így tovább, míg végül a leghosszabb érték, a maxima 81 *minimával* lesz egyenlő. A megfogalmazásból és a képi illusztrációkból egyaránt kitűnik, hogy a hanghosszúságok mérésének alapegysége Muris szerint a legkisebb érték, a *minima*, melynek felszorozásából, multiplikációjából jönnek létre a hosszabb ritmusértékek. Korábban az egyik legnagyobb érték, a *longa* felosztása, „darabokra törése” útján képződtek ugyanezek (ekkor a *minima* még nem volt bevezetve a kottairás gyakorlatába). A legnagyobb egység darabokra töréseinek (latin zenetudományi terminológiával: *cantus fractus*) erős teológiai felhangja volt, az Egyetlen Isten megtört kenyér formájában adja Önmagát az embernek falatonként (miközben a falatok mindegyike paradox módon az Egész). A *minima*, mint atomi egység jelentőségének növekedésével e teológiai üzenet ereje nyilvánvalóan csökken, vagy legalábbis másodlagos jelenségűvé válik. Nem csoda, hogy Muris és kortársainak – többek közt Philippe de Vitry-nek – újítási kíváltkák az idősebb zeneteoretikusok rosszallását, nem ritkán dühödt szemrehányását: a *maximát*, vagy akár a *longát* – mely érték tökéletes (perfekt) mivoltában a 3-as szám manifesztációja – 81 *minimával* fejezni ki, mi több, a *minimából* eredeztetni a konzervatívok szemében egyenértékű a blaszfémiával. Ahogyan az idő mérésének az alapegysége a másodperc, ugyanúgy válik a 14. század elején a zenei idő alpmértékegységévé a *minima*. Nem lényegtelen ismét hangsúlyozni, hogy a menzurális notáció 13-14. század fordulóján tapasztalható változása időben egybeesik a mechanikus órák, és toronyórák elterjedésével.⁷

⁷ Johannes de Muris szóban forgó értekezését közli: Strunk, Oliver: *Source Reading in Music History*. (New York: W. W. Norton & Company, 1950.) 172-180.

A menzurális notáció képviseli „időben” azt a tényezőt, amit a többszólamú zenében a hangmagasságok viszonya jelent „térben”, ez pedig nem más, mint az arány, a *ratio*. Különböző hanghosszúságok viszonya éppúgy számokkal felírható arány, ahogyan a hangközé, vagyis két egyszerre megszólaló hangmagasságé is. A ráció (*ratio*) ugyanakkor jelenti az észszerű, logikus gondolkodást is – láthatóan az ész tevékenysége sem más, mint a dolgok közötti *viszony*, illetve *arány* meglátása, adott esetben befolyásolása. A ráció viszont a lélek tevékenysége, ereje. Úgy tűnik tehát, hogy a menzurális notáció 13. századi megjelenésekor, különösképpen pedig a mintegy száz évvel későbbi továbbfejlődésekor a zene addig zavartalanul szellemi közegébe beszüremkedik egy határozottan lelki tényező, nevezetesen az ész. Arra a kérdésre, hogy a megkomponált és felhangzó zenei produktum ennek ellenére miért nem válik animálissá túl egyszerű válasz volna az, hogy a szerző és a korszak alapvető spirituális irányultsága miatt, noha e válasz felvetésének jogossága a korábbiakban kellőképpen bizonyítást nyert. Ha egy korábban nem használt lelki tényező megjelenik az alkotómunka folyamatában és ez mégsem eredményezi a produktum természetének lelkivé válását, ez csakis azért lehet, mert a felhasznált lelki jellegű eszközt spirituális célok szolgálatába állítja felhasználója. A késő középkor alkotójában rendkívül mélyen él a hit, miszerint a művészi munka feladata az érzékelhetetlen univerzális, isteni harmónia, isteni *arány* érzékelhetővé tétele a művészet alapját jelentő számok és számarányok által. Az isteni harmónia *ratio*-i az emberi elme *ratio*-jának eszközével számpárok *ratio*-jában manifesztálódnak. A *ratio* az *intellectus* szolgálja, az *intellectus* a *mens* produktuma, a *mens* pedig már-már a *spiritus* szinonimája.⁸ Így lehetséges az, hogy egy lelki tényező ahelyett, hogy saját tevékenységének válna irányítójává, a szellem eszközeként, mondhatni *szolgálójaként* lép működésbe.

A korábbi esettanulmány motettájának számszerű összefüggései az emberi ráció segítségével lettek beállítva, és feltárásukra nekünk, elemzőknek is saját rációnkat kellett használnunk. Azok a szám-eredmények ugyanakkor, melyeket a zenei folyamatokat működtető algoritmusok kidobtak, a püthagoreus-boethiusi világkép isteni arányszámainak jól ismert szimbólumai. Az alkotó mély spirituális igényének és irányultságának eredménye az, hogy az általa alkalmazott algoritmusok éppen ezeket az univerzális számarányokat eredményezték. A szóban forgó alkotói irányultság az, amit kutatunk és amit megérteni igyekszünk, hiszen általa válik egy járulékos lelki tényező, esetünkben a ráció a zene szellemi természetének közvetítőjévé. Miközben tehát a szóban forgó időszak jelentősége kétségtelen, a zene természetének hierarchiájában nem eredményez változást, másképpen fogalmazva, az őt követő két évszázad zenéjének egyértelmű szellemi dominanciája nem csökken. A zene szellemi természete nem hogy nem veszít erejéből ekkor, hanem éppen

8 Láthattuk korábban, hogy Szent Ágostonnál és más szerzőknél is bizonyos esetekben az *intellectus* is értelmezhető a *szellem* szinonimájaként. A racionális gondolkodás a korabeli felfogás szerint egyértelműen alacsonyabb rendű az úgynevezett elme, értelem, *intellectus*, *mens* működésénél, nem beszélve az intuícioról. Ez utóbbiak már a szellemre mutatnak és a szellem létezéséről adnak hírt; olyannyira, hogy Szent Ágostonnál, és Ágoston nyomán Cusanusnál is a *mens* voltaképpen már maga a *spiritus*. Az emberi tudat legbensőbb szintjét, ahol a teljes tudás jelen van látens módon, Szent Ágoston az elme rejtekének, *abditum mentis*-nek hívja: „[...] *in abdito mentis quarumdam rerum quasdam notitias, et tunc quodam modo procedere in medium, atque in conspectu mentis velut apertius constitui, quando cogitantur: tunc enim se ipsa mens, et meminisse, et intellegere, et amare invenit, etiam unde non cogitabat, quando aliud cogitabat.*” „[...] az értelem rejtett zugaiban vannak bizonyos ismereteink, és ezek az előtérbe lépnek, amikor gondolunk rájuk, és mintegy láthatóvá válnak az értelem számára. Akkor az értelem megéli, hogy emlékezett, értett és szeretett akkor is, amikor nem gondolkozott, vagy másra gondolt.” Augustinus: *De Trinitate*. XIV.7.9. <http://www.augustinus.it/latino/trinita/index2.htm>; Szent Ágoston: *A Szentháromságról*. XIV.7.9. Gál Ferenc (ford.) (Budapest: Szent István Társulat, 1985.) 407-408.

ellenkezőleg, végletekig kiteljesedik. A *szellem* a zenei szám, számszimbólum, struktúra és absztrakció ösvényein keresztül ekkor találja meg leginkább kibontakozási lehetőségeit, szoros összefüggésben a menzurális notáció által teremtett forradalmian új lehetőségekkel, de mindezek mellett paradigmaváltás nem következik be, már amennyiben az alkotott zene domináns természetének megváltozását tekintjük paradigmaváltás jelének.

A jelen vizsgálódás szempontjából rendkívül figyelemre méltó az osztrák művészettörténész Hans Sedlmayr korszakolása, aki az európai művészetet a fent leírt hárommal szemben négy szakaszra bontja. Az első korszak nála 1150-ig tart, és a GOTT-HERSCHER, „ISTEN-URALKODÓ” megnevezést kapja. A második, a Gott-MENSCH, „Isten EMBER” korszak 1470-nel ér véget; a befejező dátum kiválasztásának oka a gótika korának körülbelüli vége, de ha a szóban forgó időszakot közelebbről megnézzük, akkor a következő dátumok kerülnek önkéntelenül is látóterünkbe: 1464: Nicolaus Cusanus halála, 1472: Leon Battista Alberti halála, 1474: Guillaume Du Fay halála. Sedlmayr harmadik korszaka 1760-ig tart (1750: Bach halálának éve) és a Gottmensch, „ISTEN-ember”, illetve a Göttlicher Mensch, „isten ember” megjelölést viseli. A negyedik korszak a tulajdonképpen modern ember korszaka és elnevezése Sedlmayr szerint az AUTONOMER MENSCH, „AUTONÓM EMBER”.⁹ Amennyiben e négytagú korszakolást rávetítjük a három zenei természet szerinti felosztásra, arra jutunk, hogy Sedlmayr a *szellemi* korszakot osztja tovább két további szakaszra, mely szakaszok elválasztópontja hozzávetőlegesen az előző bekezdésekben elemzett időszakban található. E két szakasz közös vonása az Istenközpontúság, az az emberi léttapasztalat, melynek centrumában az Isten áll, különbség csupán az istenközpontú világ- és önszemlélet megközelítési módjaiban tapasztalható. Nem lehet nem észrevenni, hogy Sedlmayr felfogására rendkívüli módon hasonlít Oswald Spengler korszakolása, aki az európai kultúrát a négy évszak analógiájára osztja négy részre. Spengler esetében az európai művészet „tavasza” és „nyara” fedi le a zenei természetek nevei alapján *szellemiként* megjelölt korszakot. A zenetörténet szellemi korszaka tehát nem csupán amiatt hosszabb lényegesen az öt követőknél, mert ez alaptermészetéből következik, hanem azért is, mert valójában két korszakot egyesít; e két korszak között ugyanakkor nem a szellemi irányultság tekintetében van különbség.

Miután tisztáztuk a 12-13. század fordulójának helyét és szerepét a rendkívüli hosszúságú szellemi korszakon belül, figyelmünket most már valóban a paradigmaváltásként is értékelhető határpontra kell helyezzük, amikor a *spiritus-pneuma* dominanciája helyébe az *anima-pszükhé* lép. A 16. század maga a szellemiből a lelki korszakba történő áttűnés időszaka. Mint ilyen, szükségszerű, hogy a szóban forgó néhány évtized a lelki tényezők egyre több, jelentősebb és erőteljesebb feltűnését produkálja; ahogyan bő két évszázaddal korábban már a *ráció* jelentőségének felértékelődésében is láthattunk erre példát. Ha az énkép szellemiből lelkivé válik, az önszemlélet irányultsága a szellemtől elfordulva a lélek felé közelít, ez egyszersmind elmozdulást eredményez a tudatban az egységtől a sokaság, az általánostól a különbözőség, az univerzalistól a partikuláris felé. Egyfajta árulkodó tünetként felértékelődik az a tényező, melyet elterjedt, bár némileg félreérthető kifejezéssel *egyéniségnek* szoktunk hívni. Az *individuus*, *-a*, *-um* melléknév *oszthatatlant* jelent. Itt ugyanakkor fel kell tenni a kérdést, hogy mi az, ami oszthatatlan.

⁹ A nagybetűk esetében Németh Lajos leírását követem, habár használatukban bizonyos következetlenség érződik. Németh, *A művészet sorsfordulója*, i.m., 11-12.

Az ember egységes lehet ugyanis abból a szempontból, hogy noha látszólag számos összetevő alkotja, ezek az összetevők nem képesek egymástól elkülönülten működni, nem képesek önnön létezésüknek saját erejükből értelmet adni, létük értelme kizárólag egyszerre jelenvalóságuk által ragyog fel; itt a trichotómia „részeire” is gondolva felidézhető az a közkeletű hasonlat, mely szerint a húrt annak bármely részén – hogy a háromtagú rendszerekhez hűségesek maradjunk: bármely *harmadán* – pendítjük meg, mindenképpen rezgésbe jön az egész húr (miközben természetesen más-más hangszínt produkál annak függvényében, hogy hol történik a pendítés). Az ember tehát lényegileg oszthatatlan lehet ebből a szempontból, vagyis a differenciáltság látszata ellenére. De oszthatatlan lehet úgy is, mint legkisebb összetevő, mint atom, mint egy a sok között, por a sivatagban, csepp a tengerben; egyén a tömegben. Olyan kicsiny (jelentéktelen?), hogy tovább már nem osztható. A kérdés helyesen feltéve tehát úgy hangzik, hogy az ember mint legnagyobb, vagy mint legkisebb oszthatatlan, mint *universalis*, vagy mint *partialis* felbonthatatlan. Vajon az ember *imago mundi*, *imago Dei*, *microcosmos*, *microtheos*, aki Isten képére és hasonlatosságára teremtett és létének voltaképpen nincs is más küldetése, mit univerzális lényének minél teljesebb kibontakoztatása, vagy – ezzel diametriális ellentétben – egy a sok közül, atom, alapegység, alkotóelem, melynek megsokszorozásából jön létre az emberiség? A menzurális notáció fogalomrendszerét alkalmazva: az ember *longa*, vagy *minima*?

Bármely magaskultúra, mint amilyen a nyugati is vizsgálható a történelme, a kultúrtörténete, a művészettörténete, a vallástörténete felől, de szemlélhető úgy is, mint az *individuum* története. Az úgynevezett *egyéniség* fogalmának, illetve meghatározásának folyamatos átalakulása, bizonyos értelemben *kialakulása* rendkívül izgalmas módon világít rá minden egyéb történeti folyamatra. Ha már kialakulásról beszélünk, tisztáznunk kell, hogy itt – és ebben az esetben a kérdést kifejezetten a művészetre, azon belül is a zeneszerzésre konkretizálva – egy olyan sajátos önreflexió feltűnését próbáljuk megérteni, melynek első jelei kevéssel a 16. század előtt jelentkeznek. Ebbe a folyamatba ágyazódik bele az a jelenség is, melyet Rudolf és Margot Wittkower megfogalmazása nyomán a *szaturnuszi művésztipusként* ismerünk. Azt semmiképpen sem lehet mondani, hogy az alkotóművész részéről ne létezett volna már a középkorban is valamifajta sajátos önreflexió, mely segítségével önmagára mint valóban alkotó emberre tekintett volna. Feltűnő ugyanakkor az anonim kompozíciók rendkívül nagy száma, illetve az olyan kéziratok források, kódexek tömege, melyekben a mű lejegyzése – amennyiben persze használhatónak tartjuk e korszakok zenei és egyéb alkotásai tekintetében a *mű* kifejezést – nem őrizte meg szerzőjének kilétét. A lineáris folyamatként „mozgó” mérhető idő önkéntelenül vonzza a figyelmet két nem létező idődimenzió, a múlt és a jövő felé; a múlt már nincs, a jövő még nincs – tanítja Szent Ágoston.¹⁰ Az anonimitás ebben a megközelítésben felfogható olyan emberi alapállásként is, mely e két idődimenzió felé csekély érdeklődést tanúsít, helyettük figyelmének fókusza és aktív létezésének bázisa a jelen (pillanat). Ahogyan az idő vonalszerűségének tudata erősödik, úgy sokasodik a szerzők nevének feltüntetése a kódexlapokon. A zeneművek vándorolnak, jelentősebb alkotók teljesítményének híre eljut távoli vidékekre is. Az egyéniség legfontosabb lenyomata, a *név* ismertté válik viselőjétől távol eső országokban is. Egyre erősebb elvárás, hogy a postai küldemények formájában érkező kotta a

10 V.ö.: Szent Ágoston: Vallomások. XI/11.

zeneszerző nevét, ilyen módon személyiség-jegyeit is szállítsa, olyan egyéni jellemvonásait, melyek megmutatkoznak zenéjének sajátosságaiban is, és amiről – az idő előrehaladtával egyre inkább – a művelt mecénás akár fel is ismerheti őt.

Az anonimitás ugyanakkor mást is elárul. A művészi produktum a név nélküli alkotónak nem tulajdona. Tulajdonjog csak a produktumhoz kötött névvel együtt gyakorolható. A művészi ötlet átvétele, egy zenei gondolat, akár hosszabb szakasz átemelése, kölcsönvétele, alkalmazása, továbbgondolása a késő középkori zeneszerzésben nem számít plágiumnak, sem szerzői jogi sérelemnek. A zenei produktum ekkor szigorúan funkcionális, és mint ilyen, feladat-megoldásként születik. A szerzői jog az egyéniségről és a névről szól, a név nélküli kompozíció viszont a végrehajtandó feladat univerzalitásáról. Az itt egymással szembeállított kétféle alkotói hozzáállás valójában az általános és az egyéni konfliktusa; az első esetében a műalkotás létrehozásának célja *manifestatio universalis*, a második esetében *manifestatio partikularis*. A Wittkower-szerzőpáros terminológiájával élve az első a merkúri, míg a második a szaturnuszi művésztípus sajátossága.¹¹

A merkúri művész kolerikus vérmérsékletével szemben a szaturnuszi művész-típus alapvetően melankolikus természetű, továbbá éppen ennyire narcisztikus is, önmagába forduló és nem ritkán önimádó. Számára már nem elegendő saját átlagon felüli alkotói teljesítménye, éppennyire fontossá válik, hogy azt életmódjának, viselkedésének, küllemének furcsaságaival, extravaganciáival is kiegészítse. A korai szaturnuszi művészek a Wittkower-szerzőpáros szerint vagy különösen erényesek, vagy polgárpukkasztóan igénytelenek, de mindenképpen fel akarják hívni magukra a közvélemény figyelmét. Az új alkotói öntudat számára tehát jól láthatóan az önmaga(m)ság már nem elegendő, éppen ennyire fontos a külvilág visszajelzése, a mások véleménye. Úgy tűnik, a szaturnuszi művész-típus önazonosulása már nem zavartalan. Az egyén ön-absztrakciója megkívánja egy olyan fórum kialakulását, ahol az önmaga(m) kívülről szemlélése a „játékba” bevont külső személyek által is megerősítést nyer. E fórum nem más, mint a koncert, illetve minden koncert-szerű zenei esemény, így 1600 után az operaelőadás is. Jól illusztrálja a kialakult helyzetet a magyar nyelvnek az a sajátos szóválasztása, mely az új játékszabályok szereplőit a következőképpen nevezi meg: a nézőtérén ül a „közönség”, aki a „közönséges” emberek csoportját alkotja, a színpadon pedig a művész, aki inntől kezdve teljes joggal tekintheti magát „különlegesnek”.¹²

Az imént leírtakat megközelíthetjük más irányból is. Van ugyanis a szellemi természetű kornak egy olyan jellemvonása, melyet egyesek erényeként, mások hátrányaként értékelnek, de meglétét senki sem tagadja, ez pedig a szellemi elit létezése és kultúraformáló hatása. Amikor e könyvben a zene természeteinek titkát próbálom megérteni és feltárni, az esetek többségében –

11 Rudolf és Margot Wittkower: *A Szaturnusz jegyében. A művész személyisége az ókortól a francia forradalomig.* (Budapest: Osiris Kiadó, 1999.)

12 Tekintettel arra, hogy a 15. században a koncert és a hozzá hasonló fórumok még nem léteznek, nem feltételezhetünk az alkotók elméjében és lelkében olyan válaszreakciókat, melyeket éppen ezek váltanak ki leginkább. A koncert a nagy számú hallgatóságnak olyan azonnali és erőteljes visszajelzését teszi lehetővé, ami a középkorban még nem ismert. Visszajelzés, sőt hírnév természetesen a késő középkorban is van, fontos azonban hangsúlyozni, hogy a művész a visszajelzést ekkor még szinte kizárólag a saját rangjának és rendjének megfelelő emberektől kapja, akik egyrészt szellemi társai, kollégái (a pap zeneszerzők esetében sokszor ugyancsak papok, szerzetesek, illetőleg azok az uralkodó személyek, akiknek az adott szerző a szolgálatában áll), másrésztől értői és maguk is művelői a szóban forgó ars-nak.

legalábbis ami a 16. század előtti témákat illeti – a szellemi elit által alkotott zenékkal foglalkozom, ez ugyanakkor mégsem valamifajta elitista szemlélet következménye. A szellemi és a lelki korszak elválasztó határáig az úgynevezett magas műzene határozottan elkülönül minden olyan egyéb zenei produktumtól, melyet a szó irodalmi és átvitt értelmében is *alacsonynak* nevezhetünk, akár annak feltételezett minősége, akár az őt létrehozó társadalmi rendeknek az elithez viszonyított pozíciója miatt. „Feltételezett”, ugyanis a középkor silány zenéjéről gyakorlatilag semmit nem tudunk, létezéséről csupán a szellemi elit egyes képviselőinek szóbeli – jellemzően kárhóztató – megnyilvánulásából értesülünk.¹³ Valószínűtlen, hogy a szellemi elit körein – a hét szabad művészet körén, hogy Herrad von Landsberg korábban bemutatott rajzára visszautaljak – kívül készült zenei alkotások mindegyike színvonaltalan lett volna, azt ugyanakkor jól tudjuk, hogy a szellemi rend mindezeket szakmai és teológiai értelemben egyaránt *alacsonynak* tekintette. A szellemi korszakot jól jellemezte a szellemi rend és minden további emberi közösség határozott elkülönülése; a két létforma – mert hogy nem lehet egyszerűen csak társadalmi rendekről beszélnünk – elválasztó határa mindenki számára jól látható volt, teljesen világosan elkülönült a két rend szerepe, feladata, hatóköre és jogköre, ez utóbbiba beleértve a magas művészet létrehozására szóló jogot is. Az „egyszerű ember”, városi polgár, vagy parasztember hallhatta a szellemi rend zenéjét, de sem beleszólása nem volt abba, sem alkalmá arra, hogy véleményét kinyilvánítsa. A hatásról és a reakcióról, melyet a magas műzene meghallása őbenne kiváltott semmit nem tudunk, erről őt senki nem kérdezte meg és ő maga sem vágyott arra, hogy e témában megnyilatkozzék.

Nyilvánvaló, hogy a magas műzene ilyen módon keveseké volt, míg minden egyéb zene – bár nem ismerjük – sokaké. Mondhatnánk, hogy az elit a tömeggel állt szemben, ez a kijelentés ugyanakkor sok szempontból félrevezető. Jelen korunkban jól ismerjük azt a jelenséget, melyet az igen szerteágazó jelentésű *tömeg* szó jelöl. Ez a tömeg ugyanakkor nem azonos azzal a *sokkal*, ami a középkorban a szellemi elit köreihez nem tartozó emberek csoportjait jelentette. Napjaink tömegére sokkal inkább lehetne alkalmazni az *ortegai tömeg* megjelölést utalva a spanyol esszéistára, aki a kérdéssel talán legbehatóbban foglalkozott. Amit az „ortegai tömegről” legelőször is el kell mondanunk, az az, hogy merőben új jelenség, sehol az európai történelemben nem találjuk előzményét. Bár a tömeg megjelenése a legkevésbé sem független a népességrobbanástól, valójában tömegemberré nem önmagában az teszi az egyént, hogy tömegben van, még csak az sem, hogy sokadmagával. A magányos, szobájában ülő ember is lehet tömeglény. Tömeggé az embert az teszi, hogy szuverén döntésképeségét teljesen elveszíti és minden élethelyzetben a tömeg által diktált és e közegben megszokott viselkedési sémák alapján dönt. A tömeglény napi rutinja, étkezési szokásai, megjelenése, hanghordozása, szóhasználata, kutúra-fogyasztása, voltaképpen az ébren töltött óráinak minden egyes döntése éppen olyan, mint a tömeg bármely más tagjáé, a tömeg szokásai és emiatt vélt, vagy valós elvárásai által beleégetett viselkedésmintákhoz igazodik, saját akarata tulajdonképpen nincsen, vagy alig van.

Az „ortegai tömeg” felemelkedése a jelenleg ismert végpontja annak a folyamatnak, mely a szellemi elit hanyatlásával veszi kezdetét a 16. században, vagyis a lelki korszak kezdetén (maga a

13 Noha a lejegyzett zene mennyiségében jóval alul kellett múlja a középkor improvizált zenéjét, nagyon úgy tűnik, hogy a nem szellemi elit által alkotott zenék írott emlékei azért nem léteznek, mert egészen egyszerűen nem tartották őket lejegyzésre érdemesnek.

tömeg ilyen formában való feltűnése már a harmadik, testi korszak sajátossága). Pontosabb azt mondani, hogy a szellemi elit hanyatlása az árulkodó jele a lelki korszak hajnalának, ahogyan a szellemi önkép elhomályosulása egyszerre oka és jele a lelki önkép ébredésének, e megállapítást akár az egész társadalom, akár az egyén dimenziójára levetítve. A szóban forgó korszakváltás jelentősége oly nagynak tűnik, hogy bár sokan foglalkoztak vele és számos elemzést írtak róla, mégsem tűnik haszontalannak zenetörténeti mozzanatait, különösképpen pedig zeneszerzés-technikai újonságait összevetnünk a jelen írás alapvetéseivel, hogy bennük a zene animális természetének legfontosabb jellemvonásait legyen módunk felismerni. Már csak azért sem haszontalan ezt megtennünk, mert a *musica mundana*, *musica humana*, *musica instrumentalis* boethiusi hármasságát éppen a 16. században bontja meg a *musica poetica* megjelenése.¹⁴

A *musica poetica* felbukkasánának előhírnöke – és voltaképpen feltétele is – két zeneszerzés-technikai tényező, a *figura* és az *affektus* megjelenése. E fogalmak a szakmabeliek számára jól ismertek, ezen a ponton kizárólag annyiban szükséges rájuk figyelmet fordítanunk, amennyiben a zene animális természetének belső működését segítenek megérteni. A *figura* és az *affektus*, mint két újonnan megjelenő zeneszerzés-technikai eszköz a lélek két legfontosabb erejével a *ratio*val és az *emotio*val áll kapcsolatban, noha ez utóbbival, vagyis az ember érzelmi tevékenységével való függése lényegesen erősebb.

Ahogy a *musica poetica* elnevezés is mutatja, a 16. századtól a szám helyett a szó kerül a zeneszerző figyelmének fókuszába. Mintegy másfél évezredes hagyomány törik meg azzal, hogy a zene a szám tudományából a szó művészetévé tűnik át. Nem mintha azelőtt a zene és a szó ne lett volna szoros összefonódottságban. Ami ekkor megváltozik, az a zene és a szó *viszonya*. Közkeletű és igen szemléletes megfogalmazás szerint eddig a zene a szöveget *hordozta*, ezentúl *kifejezi*. A 15. század második fele előtt a zene kísérletet sem tett arra, hogy a szöveg képszerű, vagy érzelmi tartalmát kifejezze, felerősítse. Nem is lett volna képes rá, hiszen nem létezett számára az a két eszköz, mely a szó érzelmi energiájának megszólaltatására alkalmassá tenné: a *figura* és az *affektus*. Itt persze a következetesség igénye megkívánja annak világossá tételét, hogy azért nem létezett, mert az ember irányultsága ezt nem tette szükségessé. Az ember létélménye, léttapasztalata és önképe nem olyan volt, hogy a zenében saját emocionális rezdüléseit kívánta volna visszahallani. Az *affektus* és a *figura* megjelenése koránt sem száraz zenetörténeti adat, amivel annak pusztán tudomásul vételén túl ne lenne továbbá dolgunk. Az *affektus* és a *figura* megjelenése tünet, melynek megértése az ember megváltozott öndefiníciójába enged mélyebb betekintést.

Ahogy a harmadik fejezetben Bach János-passiójának nyitókórusa kapcsán már érintettem, a *figurák* elsődlegesen rajzolatyszerű, képszerű zenei elemek, melyek a szavak absztrakt tartalmának visszaadására alkalmasak. A *figurák* alakja a kottakép alapján gyakran vizuálisan is felismerhető, a hangjegyek képzeletbeli összekötéséből létrejövő „rajzok” a lépés, az ugrás, a körkörös mozgás, a hullámmozgás, vagy akár a lényegesen elvontabb keresztmótvium képét idézik fel. Az *affektusok* egyrészt a *figurák* alcsoportját képezik, másrészt a funkciójukban és

14 Miközben a hét szabad művészet rendszere is érvényét veszti az új tantárgyak, az úgynevezett humaniorák megjelenésével. Hogy a zene ekkor átkerülne a quadrivumból a triviumba, csupán jelképes értelemben igaz, amennyiben számtani tudományból a szó művészetévé válik, hiszen ekkor már 4-ről és 3-ról (quadrivium, trivium) aligha beszélhetünk.

hatásukban némileg eltérnek a figurákétól. Mind a figurák, mind az affektusok olyan zenei fordulatok, motívumok, melyek mindenekelőtt retorikai célokat szolgálnak. A figurák és affektusok által szerveződő zene valójában kommunikáció az affektív zenei nyelvet értők és beszélők között. Voltaképpen az emberi beszéd fordítható le a zene „nyelvére” ilyen módon. A zene a figurák és affektusok által a hétköznapi „beszéd” más nyelvű, mindenképpen erőteljesebb, és szuggesztívebb kifejezőmódú terepévé válik. A hétköznapi beszéd, az egyszerű közlés alapvetően kisebb-nagyobb érzelmeket, érzelmi információkat, feszültségeket, impulzusokat közvetít, így teljesen érthető, ha a zene affektusai (affekciói) igen hamar alkalmassá válnak ezeknek az érzelmi impulzusoknak a kifejezésére. Továbbá alkalmassá válnak azok felidőzésére is, vagyis képesek az ismert érzelmeket a hallgatóban akkor is felbuzdítani, amikor a megszólaló zenének éppen nincsen szövege és a hallgató történetesen magától nem érezné, sőt adott esetben nem is akarná érezni azokat.¹⁵ A figurák elvont rajzolszerűségével ellentétben az affektus célzottan az érzelmi impulzus megjelenítésére és felerősítésére irányul és hatása oly erővel bír, hogy a hallgató akarata ellenére is képes hatni annak érzéseire.¹⁶ Miután az affektusok társadalmi méretekben is ismertté válnak ugyanúgy, ahogyan valaki az anyanyelvének szavait ismeri – és ez igen korán bekövetkezik – alkalmassá válnak arra, hogy valóban egy új beszélhető nyelv gyanánt funkcionáljanak; zenei affektusból és figurából hamarosan szinte annyi lesz, mint szóból a beszélt nyelvben; és ahogyan az emberi érzelmek mindegyike megnevezhető és megnevezett, ugyanúgy az affektusok is csakhamar nevet kapnak. „A zene gondos és észszerű vizsgálata közben kétségtelenül arra a megállapításra fogunk jutni, hogy alig van különbség a zene és a beszéd (oráció) természete között.” – írja Joachim Burmeister *Musica autoschediastike* című művének előszavában 1601-ben.¹⁷ Az évszám jól mutatja, hogy a zene ilyen újfajta kifejezőeszközeire és annak lassan-lassan kialakuló rendszerére az ember utólag csodálkozik rá és érti meg azt amit már létrehozott, hiszen zenei figurák és affektusok már a 15-16. század fordulóján élt Josquin des Prez-nél is megjelennek. A 17. század elejére a zenei retorika teljes eszköztára lényegében kialakult, lehetővé téve egy olyan új műfaj feltalálását, mely az affektusok nélkül elképzelhetetlen lett volna, az operáét. Míg az affektusok segítik az opera megszületését, addig az opera terjeszti és ismertté, értetté teszi az affektusokat széles körben.¹⁸

Amit az affektusokkal kapcsolatban mindenképpen ki kell emelnünk, az az a tény, hogy az emberre irányulnak, az ember lelkére akarnak hatást gyakorolni. Ugyancsak Burmeister írja, hogy „a *musica poetica* célja, gyönyörködtetni (*delectare*) és megmozgatni (*movere*) (megindítani,

15 Mindez egy időben és szimbolikusan is összhangban történik a hangszeres zene felértékelődésével.

16 „[...] senkit sem hagy érintetlenül.” – írja Burmeister az egyik affektusról. Bartel, Dietrich: *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. (Lincoln-London: University of Nebraska Press, 1997.) 51.

17 I.m., 94.

18 Már itt fontos tisztáznunk, hogy a *figura* és *affektus* kifejezéseket a *Figurenkehre* és az *Affektenlehre* túlnyomórészt utólag kidolgozott rendszere alapján specifikusan német zenei szakkifejezéseknek szokás tekinteni. Való igaz, hogy a *Figurenkehre* és az *Affektenlehre* a lutheri teológia és zenefelfogás által indítva a lutheránus Németországban vált koherens rendszerré, és több zenetudós vitatja, hogy e kifejezéseket a német kultúra határain kívül jogosan lehetne használni. Az *affektus* és különösképpen az *affektív zene* kifejezéseket ilyen módon bizonyos értelemben önkényesen használom, ugyanakkor, mivel jelen írás a nyugati zene belső természetét hivatott vizsgálni, célravezetőnek tűnik az *affektus* fogalmát mind térben, mind időben jócskán kiterjesztett módon, de a hivatalos zenetudományos állásponttal emiatt nem teljesen összhangban alkalmaznom. Ezt a megjegyzést fontos volt azon a ponton közbeszúrni, ahol az opera került említésre, hiszen az opera Itáliában születik meg. Azt ugyanakkor Bartel is elismeri, hogy a német zeneteoretika által definiált affektív zenei elemeket az itáliai, francia és angol korai barokk, illetve barokk zenében is megtaláljuk. I.m., IX.

meghatni).” Szent Ágostonnál ugyanakkor: helyesen modulálni, vagyis a zenei mértéket és számot a teremtői arányrendszerrel harmóniában helyesen beállítani.¹⁹ A két zenedefiníció közötti különbség óriási, fogalmazhatnánk némi célzatossággal úgy is, hogy „ég és föld”. Mert miközben a szent ágostoni definíció a Teremtőre koncentrál, addig a burmeisteri az emberre; vagy más megfogalmazással: a szent ágostoni a szellemre, a burmeisteri a lélekre. Azt természetesen a középkor esztétikája sem tagadta, hogy a helyesen modulált zene egyszersmind gyönyörködtet is, de ez a gyönyörködtetés nem cél volt, hanem következmény. Burmeisternél ugyanakkor „[az *affectio musica*] egy kadenciával lezárt szakasz a dallamon belül, mely megmozdítja és megérinti (affect – hatást gyakorol rá) a lelket és a szívet.” A „lélek és a szív” egy-két évszázaddal korábban még lehetne a lélek és a szellem szinonimája, itt azonban már egyértelműen az érzelem megindítósságára vonatkozó irodalmi fordulatként értelmeződik.

A híres jezsuita polihisztor, Athanasius Kircher zenei kategóriái még távolról emlékeztetnek Boethius trichotóm zenefelfogásra. Kircher megkülönbözteti a zene spekulatív, affektív és retorikai természetét. A zene spekulatív kategóriájának számításba vétele a 17. században már egyáltalán nem magától értetődő, figyelemre méltó, hogy Kircher különös súllyal említi. Az affektív zenéről ugyanakkor a következőt írja:

Zenei figuráink oly módon léteznek és működnek, akár a beszéd és szónoklat díszítményei, szóképei és különböző módszerei. Ahogyan a szóképek művészi elrendezésén keresztül a szónok a hallgatóját egyszer nevetésre, máskor könnyekre fakasztja, majd hirtelen sajnálkozásra, máskor felháborodásra, vagy haragra gerjeszti, adott esetben szerelemes érzésekre, vagy áhítatra, esetleg becsületre indítja, vagy más, egymással hasonlóképpen ellentétes érzelmi hatásokra készíti, éppen így tesz a zene is a frázisok és szakaszok művészi kombinációi segítségével.²⁰

Magától értetődő, hogy amennyiben a figuratív és affektív zene „szótárát” a zenehallgató elsajátítja, a zenei szavakat és a belőlük kirakott mondatokat akkor is érteni fogja, ha az adott zene szövegének nyelve általa nem ismert, vagy esetleg a zenének egyszerűen nincs is szövege. Az a korábban említett tény, hogy a késő reneszánsz és korai barokk korszak zenéjében a hangszerek szerepe felértékelődik szoros összefüggésben van a retorikus zene „szókincsének” általános elterjedésével. Ebben a pillanatban ugyanis már a hangszeres zene is „beszél”. A figura és az affektus jól működik szöveg nélkül is, hiszen bizonyos értelemben ő maga is szöveg, ő maga is beszéd. A zene lelki természete igényli a beszédszerűséget – hiszen a lélek erői jól megnevezhetők, szemben a szellem megnevezhetetlen tulajdonságaival (ha egyáltalán beszélhetünk a szellem esetében tulajdonságokról) – és ilyen módon, áttételesen, igényli a hangszerek használatát is. Ez nem azt

19 „*Musica est scientia bene modulandi.*” Augustinus: *De musica*. Liber Primus.

http://www.augustinus.it/latino/musica/musica_1_libro.htm

20 „*Figurae in Musurgia nostra idem sunt praestantque, quod colores, tropi, atque varii modi dicendi in Rhetorica. Quemadmodum enim Rhetor artificioso troporum contextu Auditorem movet nunc ad risum modo ad planctum; subinde ad misericordiam, nonnunquam ad indignationem & iracundiam, interdum ad amorem, pietatem & iustitiam, aliquando ad contrarios hisce affectus, ita & Musica artificioso clausularum sive periodorum harmonicarum contextu...*” Athanasius Kircher: *Musurgia universalis. sive ars magna consoni et dissoni* – Róma, 1650. Idézi: Bartel, *Musica Poetica*, i.m., 107.

jelenti, hogy a tisztán vokális zene ne lehetne lelki természetű, de az animális természet előretörésével a hangszerek megbecsültsége szükségszerűen emelkedik. A jelenség mellett a korabeli zenetudomány sem megy el szó nélkül. Christoph Bernhard, 17. századi német zeneteoretikus az első, aki hangsúlyozza, hogy a *Figurenlehre* vokális szólamok használata nélkül is tökéletesen működőképes.²¹

Valamennyire szubjektív megfontolásból az *affektus* szót előszeretettel használom a német teoretikus megközelítésnél lényegesen kiterjesztettebb értelemben, nem csupán térben, hanem időben is. A 17. századra az affektív zene egész Európában elterjed, a lokális sajátosságok a teljes rendszer működőképességét nem zavarják. Az affektív zene nemzeti dialektusai között lényegesen kisebb a különbség, mint a beszélt nyelvek között; az affektív zene internacionális. A közvélekedéssel ellentétben nem gondolom, hogy a figurák és affektusok története megszakadna a barokk végével, és a romantika a zenei kifejezésformák teljesen új irányait hozná.²² A romantika „új kifejezőmódjai” sokkal inkább az affektusok határainak végletekig történő kitágításaiként értelmezhetők, egyszerűen azért, mert a lélektani hatásuk a barokk affektusokéval lényegében azonos módon működik, noha azoknál sokkal erőteljesebben. A dinamikai kontrasztok, a fokozások, az ellentétek, az érzelemgazdag harmóniamenetek, az autentikus szekvencia, az éles ellentétek, a feszültség-oldás kezelésének újszerűségei, a hangszerelési technikák által elért extrém erejű hatások mind-mind felfoghatók affektív zenei eszközökként és egyikük sem létezne és működne a barokk affektív zene tanulságai nélkül. Nem tartom túlzásnak azt állítani, hogy a 16. század második felétől a zenetörténet az affektus történetévé válik; ami pusztán más megfogalmazása annak, hogy a zene animális természetének korszakába lép. A 19-20. század fordulójának gigantikus zenekari technikája éppúgy az affektív zene felfokozottságára épít, mint a belőle táplálkozó modern filmzene. A 20-21. század gyakran olcsó alkalmazott zenéje sem létezne affektus nélkül, továbbá a mai populáris műfajok is affektusokat alkalmaznak, még ha végletekig leegyszerűsített formában teszik is ezt.

21 Bartel, *Musica Poetica*, i.m., 114.

22 Ellentétben Bartellel, aki szerint a *Figurenlehre* és az *Affektenlehre* története lezáródik térben a német kultúra földrajzi határainál és végleg megszakad a barokk végével; mely meghatározás zenetudományos értelemben mindenesetre helytálló. Bartel szerint a romantikus zene érzelmkifejező eszközeinek semmi közülük nincsen a barokk affektusokhoz, ez az a pont, ahol gondolataival a legkevésbé tudok azonosulni. Az affektív zene eredményei a nyugati ember számára olyan meghatározó hallási és ezzel együtt lélektani tapasztalatot okoztak, melynek egyrésztől nincsen előzményük a középkori zenében, másrésztől nem maradhattak utóhatás nélkül. Lehetséges, hogy egy affektus és a romantika zenéjének egy adott érzelmeket okozó eszköze a kottára ránézve nagyon különböző, lélektana azonban azonos, és ez utóbbi sokkal fontosabb tényező, mint a notációs megvalósítás (ezen a véleményen van egyébiránt Peter Williams is; l. Bartel 86.). Közös a két jelenségben a beszédhez és a megfogalmazhatósághoz való szoros kötődésük is. A romantika által felkeltett érzelmek ugyanúgy néven nevezhetők, mint az affektusok által gerjesztettek. A romantika zenéje az affektív zene felfedezése és kiismerése nélkül nem létezne. Nem is egyszerűen csak közülük van egymáshoz, hanem egyenesen lezármazási kapcsolat van köztük. Ami pedig számunkra a legfontosabb: mindkettő a zene lelki természetének korszakához kötődik, még akkor is, ha annak látszólag két különböző arculatát mutatja. Vítatható talán csak az marad, hogy minden olyan érzelmkifejező zenei eszközre, melyet a nyugati zenekultúra a zene lelki természetének korszakában létrehoz, önkényesen a német barokkal foglalkozó zenetudomány számára fenntartott *affektus* kifejezést használom. Természetesen ki lehetne találni a jelenségre univerzális szakkifejezést – ezt részben az „affektív zene” jelzős szerkezete segítségével próbáltam elkerülni – mindamelllett az *affektus* latin kifejezés *kedélyt*, *kedélyállapotot*, *hangulatot*, az *afficio* ige pedig a kedélyállapotra való *ráhatást* és annak befolyásolását jelenti, ilyen módon rendkívül kifejező és a szóban forgó jelenség demonstrálására tökéletesen alkalmas. Nem csoda, hogy már a német barokk kor első teoretikusainak szókincsében is megjeljenek.

De nagyon előreszaladtunk, egyelőre még a német barokk zeneteoretika affekciójánál tartunk, és azért is fontos még pár mondat erejéig itt időznünk, mert érintenünk kell az affektív-retorikus zene még egy fontos sajátosságát, nevezetesen a szövegértelmező képességét. A zenének ez az újonnan felfedezett tulajdonsága elsősorban a lutheránus egyházzenei gyakorlatban válik különösen fontossá, Luther számára ugyanis a tudatos vallásgyakorlás fókuszában a Szöveg és annak értelmezése áll. A lutheri egyházzene nem egyebet tesz, mint a figurák és affektusok elvét és a bennük rejlő sajátos lehetőségeket az exegézis szolgálatába állítja. Az affektív zenéről hamar kiderül, hogy a megzenésített szöveg értelmezésére mindennél alkalmasabb. Ha korábban azt mondtuk, hogy a zene a 16. század után a szöveget nem hordozza, hanem kifejezi, akkor itt még egy további lépést megtéve úgy fogalmazhatunk, hogy nem is egyszerűen kifejezi, hanem értelmezi is. A lutheri egyházi műzene csakhamar zenei exegézisként kezd funkcionálni. Christoph Bernhard ezt a zenei szövegértelmezést nevezi *stylus modernus*-nak, mely az ő értelmezésében a hagyományos és még élő katolikus egyházzenei gyakorlattal, a *stylus antiquus*-szal (vagy *alten stylo*-val) áll szemben.²³ Bernhard ez utóbbit *a capella*, illetve *stilus ecclesiasticus* neveken is emlegeti és megjegyzi, hogy a *stilus ecclesiasticus* az egyetlen olyan egyházzenei gyakorlat, melyet a pápa a katolikus templomokban engedélyez. A *stylus antiquus* Bernhard értelmezésében lényegében a késő középkori szerzők polifon kompozícióit jelenti.²⁴ Bernhard megkülönböztetéséből jól látszik, hogy a katolikus és a protestáns zene egy ideig még külön utakon jár. Miközben a lutheri *musicus poeticus* üdvözli a zenei exegézist lehetővé tevő affekciók felfedezését, addig a katolikus gyakorlat igyekszik – ameddig lehet – kizárni azokat. Az egyháziak és a „modernisták” közötti gyakori és jól ismert nyilvános viták is mutatják, hogy a védelem ereje gyengül, az affektív zene keresi kibontakozásának lehetőségét a római egyház templomfalain belül is.²⁵ Jelen esszé terminológiáját használva: a zene lelki természete törekszik megjelenni és megszólalni annak az egyházzenei keretén belül, mely addig alapvetően és lényegét tekintve szellemi természetű volt. Az animális természet elleni hatékony védelem a gregorián lett volna, ám a tridenti zsinat utáni és a zsinat bizonyos intézkedéseit sajátos módon értelmező gregorián reform lényegében kioltotta a gregorián ének önmagát újratemetni képes életerejét. Az egyházzene történetének szóban forgó pillanata rendkívül fontos, erre külön, önálló fejezetben fogok visszatérni, itt ennél részletesebben belebonyolódunk tehát nem szükséges. A lényeg mindebből annyi, hogy az ember saját képére, vagy hogy még szemléletesebbek legyünk, saját *megváltozott önképére* formálta az egyházzenét is – hogyan is lehetett volna másként, mikor az ember a saját zenéjével, így a saját egyházzenejével is azonos – a protestáns egyházzenét valamivel hamarabb, a katolikus egyházzenét valamivel később.

A zenei exegézis működési elve fényt vet egy rendkívül érdekes és figyelemre méltó jelenségre, nevezetesen arra, hogy a zene a leírt szöveget nem csak értelmezni, hanem félreértelmezni, vagy átértelmezni is képes. Az affektív zene kivédhetetlen lélektani ereje ezen a ponton lepleződik le; a zene ugyanis erősebb a szövegnél. Zarlino a következőket írja 1558-ban: „A

23 I.m., 117.

24 Bernhard sokatmondó *a capella* megfogalmazása érzékelteti, hogy a katolikus egyházzene alapvetően vokális gyakorlata még nyomokban őrzi a zene szellemi természetének középkori dominanciáját.

25 Mivel a szellemi elit legfőbb bázisa és reprezentánsa a középkorban az egyház, ez a momentum egyben a szellemi elit hanyatlásának jeleként is értelmezhető.

zenésznek a dallamot a szöveghez kell igazítania. Hisz hogy nézne ki, ha szomorú dallam, illetve lassú zene szólna vidám szöveggel és vidám dallam és gyors pattogós ritmus kísérne könnyfakasztó tragikus történeteket. A zeneszerzőnek úgy kell a zenét a szöveghez illesztenie, hogy ahol az durvaságról, keménységről, kegyetlenségről, keserűségről, vagy efféle dolgokról szól, ott a zene is hasonló legyen, azaz némiképp durva és kemény, de azért úgy, hogy ne sértsen.”²⁶ Zarlino itt megfogalmazza a kor zeneszerzői alapelveit, illetve a zeneszerzővel szemben támasztott általános elvárásokat, de nem hangsúlyozza – miért is tenné –, hogy egyébiránt semmi akadály nincs annak, hogy a szerző a szöveghez annak jelentésével ellentétes affektusú zenét illesszen. Amennyiben a hallgató érti a szöveget, az eredmény ilyen esetben groteszk humor, komédia, gúny, melynek lehetőségét a vígopera természetesen ki is használja. Ha azonban nem érti, akkor a zene affekcióját a szövegtől teljesen függetlenül, mondhatni a hangszeres zene hallgatásához hasonlóan fogja átélni, vagyis mint beszélt nyelvet fogja érteni és érezni azokat. Szomorú zene estén szomorúságot, vidám zene esetén vidámságot fog érezni, szóljon bármi másról is a szöveg. Ennek tanulsága egyrészt az, hogy a szöveg lélektani ereje nem mérhető a zenéjéhez; a szöveg és a zene erejének ezt az eleve adott egyenlőtlenségét későbbi korok zeneszerzése, különösen a 20. század egynémely irányzata a végletekig ki fogja majd használni. Másrészt a zene túlereje a szöveggel szemben nem csak, sőt a leggyakrabban nem a szöveg tartalmától teljesen eltérő affekciójú zenék létrehozásában nyilvánul meg – ezek inkább kivételes példák, a legtöbbször valóban a zenei humor megvalósulásai – hanem a szöveg egyértelmű tartalmához képest csak árnyalatnyi többletet hozzáadó zenei megoldásokban, olyan pillanatokban, amikor a megszólaló zene a szöveg rejtett tartalmát erősíti fel. E belső, rejtett tartalmakat az olvasó is csak a szöveg mélyreható elemzése kapcsán, illetve a sorok között olvasva tudná kibontani, a zene ugyanakkor elvégzi helyette a szöveg alaposabb megértésének küzdelmes intellektuális feladatát.

A 16. században az ortegai értelemben vett *tömeg* még nem létezik, ugyanakkor a *kevesek* és a *sokak* viszonya alapvetően megváltozik. Az elit, a klérus és az arisztokrácia zenéje a polgárság számára mindig is hallható volt, de nem érthető, az „egyszerű” ember mindamellettt kérdés nélkül elfogadta, hogy a szellemi elit zenéje *van* és olyan, amilyen, leginkább bonyolult és érthetetlen. A 16. század ebből a szempontból váratlan fordulatot hoz és egy olyan jelenséget eredményez, amire korábban nem volt példa: a polgárt frusztrálni kezdi az elit művészet érthetlensége és követeli a belátást és bebocsáttatást a magas művészet területeire. A vallásgyakorlást érintően ez a követelés többek között abban nyilvánul meg, hogy az egyszerű hívő érteni akarja a liturgiában elhangzó szövegeket. A protestantizmus és a katolicizmus is megadja a maga válaszát erre az újszerű követelésre; természetesen már az is önmagában árulkodó jel, hogy egyáltalán választ ad rá. A tridenti zsinat például hoz egy rendeletet, miszerint amennyiben egy liturgikus szöveg polifon kompozíció formájában hangoznék el, a szöveget előtte, vagy utána prózai hangon külön fel kell olvasni. A gregorián ének megfosztása a melizmatikus szakaszoktól a már említett gregorián reform során hasonló célt szolgál. Mindeközben a lutheri liturgikus reform az anyanyelvűség, a Szentírás-fordítások és a szillabikus-strofikus népénekek irányába nyit.

26 Gioseffe Zarlino: *Institutioni harmoniche*, 1558.

A polgár további követelései ugyanakkor valóban a magas művészethez való hozzáférést célozzák, de amint ez a hozzáférés megnyílik számára döbbenet tapasztalja, hogy a szellemi elit produktumainak belső működéséből semmit nem ért. Fontos aláhúzni, hogy korábban sem értett, de korábban nem is kívánta érteni; a paradigmaváltás a 16. század derekán éppen abban nyilvánul meg, hogy a polgár bele akar látni a magas művészet belső titkaiba, sőt – ami még ennél is szokatlanabb – arra irányuló követelése, hogy a magas művészetekbe nem csak belátása, de beleszólása is legyen, meghallgatásra talál. Ez az első eset a nyugati kultúra történetében, hogy a szellemi elit megnyitja fülét a városi polgár kulturális igényeire, ami pedig mindebben a leginkább újszerű, hogy liturgikus igényeire is. A polgár ugyanis nem egyszerűen a művészetekbe és a tudományokba, hanem egyáltalán a szellemi szférába akar belátni, így szükségszerű következményként a szent misztérium addig számára minden szempontból hozzáférhetetlen titkaiba is. Szimbolikus tény, hogy e titkokhoz nem csupán mentális értelemben nem fért hozzá korábban, hanem fizikailag sem, hiszen a szentélyrekesztő a szeme előtt, a szent zene, különösen az *elevatio motetta* – az átváltoztatás „titkos” mondatai közben/alatt felhangzó zenemű – a füle előtt takarta el a szakrális eseményeket. Jól tudjuk, hogy a tridenti zsinat ekkor és az új igényekre válaszképpen hozza meg döntését és rendeletét a szentélyrekesztők lebontásáról. A szentélyrekesztő – akárcsak az ikonosztáz – „két világot elválasztó fal”, ahogyan Pavel Florenszkij fogalmazza, legalábbis az volt a 16. századig. A kor általános szemléletváltása eredményeként ez a fal nincs többé; szimbolikus olvasatban a két világ – tudniillik a szellemi és a lelki létsík – elválaszthatósága és különbsége lett ezáltal kétségbe vonva. A szentélyrekesztők lebontása sokféleképpen értelmezhető, többek között úgy is, hogy a szellemi szféra a kor embere számára nem különálló valóság többé, még kevésbé olyan bensőséges „hely”, melybe a bejutáshoz kiválasztott keveseknek volna csupán kulcsa. A polgár tagadja, hogy a szellemi territóriumokba való bejutáshoz kulcsra volna szüksége, később egyszerűen azt is tagadja majd, hogy e szellemi territóriumok egyáltalán léteznek. A szentélyrekesztők lebontása túlhangsúlyozhatatlanul jelentős mozzanat. A szentélyrekesztőn található kapu – az ikonosztázon a királyi ajtó – egyszerre volt a templomteret a szentélytől elválasztó határvonal, a kevesek számára ritkán megnyíló ki- és bejárat, melyen át az Isten Logosza az emberhez, az ember imája pedig Istenhez eljuthat, illetve az egyén saját benső lényében létező elválasztó határ szakrális szimbóluma.²⁷ Talán mind közül a legfontosabb ez utóbbi, vagyis hogy a szentélyrekesztők lebontásával az ember szimbolikusán ezt az önmagában jelen lévő belső kaput is megtagadja, és innentől kezdve nem tartja majd a kapu megnyitását és az azon történő átjutást földi léte legfontosabb feladatának.

A városi polgár tehát megszerzi a bejutás és bejárás lehetőségét azokra a területekre, melyek addig kizárólag a szellemi elit számára voltak nyitva.²⁸ Meglepve tapasztalja ugyanakkor, hogy a belátás semmilyen kérdésére nem ad választ, semmilyen problémáját nem oldja meg, egyszerűen azért, mert amit ott lát, azt nem érti. Az önmaga felé is őszinte válasz minderre annak beismerése volna, hogy ő maga valóban nem szellemi ember, nem tagja és nem is várományosa annak a

27 Természetesen az ortodox és görögkatolikus templomok ikonosztázai megmaradtak, nyugaton pedig a legtöbb szentélyrekesztő Angliában élte túl a 16. századot. Az anglikán egyház nem meglepő módon a tridenti zsinat határozatait nem tartotta önmagára nézve érvényesnek.

28 Éppen úgy, ahogyan a mai tömegturizmus képviselői is bejutnak azokba a kastélyokba és palotákba, melyeket korábban a szellemi rend tagjai hoztak létre és amelyekbe kizárólag nekik maguknak volt belépési joguk.

spirituális elitnek, ami az elmúlt mintegy ezer évben Európa szellemi kincseit létrehozta és birtokolta. Az emberi természet ugyanakkor nem ilyen. A polgár válasza erre újabb követelés, annak követelése, hogy a hozzáférhető legmagasabb művészet legyen olyan, amelyet ő is megért. Gondolatmenetünk szála itt ér vissza az affektusok kérdéséhez. Az affektív zene olyan zene, melyet a városi polgár is megért, hiszen „anyanyelvén” szólnak hozzá még akkor is, ha ezt az anyanyelvet az első évtizedek során meg kell tanulnia. A tanulás ugyanakkor könnyen és gyorsan megy, hiszen az affektív zenei szókinccs nem a meghatározhatatlan és nehezen hozzáférhető szellemhez, hanem a nála sokkal könnyebben megérthető lélekhez szól. A városi polgár nem szellemi ember, hanem lelki; és ha ő a hozzáférhető legmagasabb művészetet meg akarja érteni, akkor ennek az adott legmagasabb művészetnek úgyszintén lelkinak kell lennie. A változás nagyon hamar és rendkívüli erővel következik be. A zeneszerzés privilégiuma ekkor kerül ki a papság kezéből és tevődik át nagy műveltségű, jó ízlésű, újító gondolkodású és rendkívüli tehetségű világi alkotók hatáskörébe.

A 16. századi városi polgár – hogy Ortega eszmefuttatásához visszakanyarodjunk – még nem *tömeg*. Ugyanakkor az a folyamat, melynek végpontján a tömeg kialakulása van, ekkor veszi kezdetét, és e kezdőpontnak legfontosabb zenei velejárója és egyben árulkodó tünete az affektusok kialakulása. El kell gondolkodnunk ugyanakkor azon a tényen, hogy affektusok az európai zenetörténet majdnem ezer évén keresztül nem léteztek. Hosszú ok-okozati láncolat és számtalan tényező kivételes együttállása kellett ahhoz, hogy az európai zenekultúrában kialakuljanak és éppen így alakuljanak ki a szó érzelmi karakterét visszaadni alkalmas zenei motívumok. A ma élő ember számára a világ legtermészetesebb dolga az, hogy a hangoknak és a hang járulékos elemeinek adott kombinációja meghatározott érzelmet képes közvetíteni, mintegy „elbeszélni”, és annak számára, aki hallja ezt a hang-kombinációt, a zene nyelvén kimondott érzelmek érthetővé, sőt érezhetővé válik. Ám egy más kultúrából érkező hallgató, példának okáért egy távol-keleti ember – feltéve, hogy hallása nem szenvedett befolyást a nyugati hatás okozta kulturális változásoktól – egyáltalán nem érti az európai zene affektusait, vagyis örömteli érzelmeket kifejező affektus esetén nem érez örömet, szomorúságot kifejező affektus esetén nem érez szomorúságot; az ő zenéjében egészen másfajta eszközök állhatnak rendelkezésre ugyanennek a célnak az elérésére, már amennyire az ő kultúrája igényli az emberi érzelmek zenei megszólaltatását (*azokat* az eszközöket – ha vannak ilyenek – természetesen mi európaiak nem értjük). A nyugati zene affektus-rendszerének működése kizárólag egy bizonyos társadalmi közösség területére korlátozódik, amelynek tagjai között mintha valamifajta közös megállapodás, megegyezés eredménye volna az adott affektus érzelmi jelentése. Minekutána a „megállapodás” rögzül, és a zeneszerzés elkezd egy affektust, vagy affektus-csoportot egy bizonyos meghatározott érzelmek, vagy érzelm-csoport közvetítésére használni és ilyen módon „sokszorosítja” azt, vagyis az „ismertre való ráismerés” elvének működőképességét felhasználva mennyiségi szempontból is nyomatékosítja, a hallgató, vagyis a társadalmi, kulturális közösség kisvártatva megtanulja a szóban forgó affektus „jelentését” mind intellektuális, mind emocionális alapon, éppen úgy, ahogyan egy idegen nyelv szavait és kifejezéseit – sőt előbb-utóbb gondolkodásmódját is – sajátítja el az ember; fel sem merül bánatot éreznem a „sorrow” kifejezés hallatán, amíg nem ismerem meg a jelentését.

Ennek némi joggal ellene lehetne vetni azt, hogy egy adott affektus azért lett olyan, amilyen és azért alkalmas éppen annak az adott érzelemnek a kifejezésére, amelyre megalkottatott, mert a zene természetében ez a lehetőség eredendően benne foglaltatik. Ha azonban gondolatmenetünkhöz hűek akarunk maradni, akkor azt kell mondanunk, hogy az affektív működésmód nem a zene eredendő természetében, hanem az ember eredendő természetében kell benne legyen, hiszen nem választjuk el az embert és a zenét. Itt válik ismét jelentőssé a trichotómia elfogadása, hiszen amennyiben az affektus-rendszert a zene lelki természetére utaló jelnek tekintjük, akkor az affektív zene kizárólag az ember lelki irányultsága, vagy *lelkivé váló* irányultsága következtében alakulhat ki. Ha az emberi természetben a spiritus-pneuma külön létsíkként való értelmezését figyelmen kívül hagyjuk, vagy tagadjuk, nem tudjuk megérteni ezt a változást és nem leplezhetjük le az affektív zene kialakulásának belső mozgatórugóit. Az affektus ugyanis szükségszerű eredménye annak a logikai láncolatnak, ami az európai hangrendszerek kialakulásától a dallamalkotás sajátosságain, illetve a többszólamúság lehetőségein keresztül azokhoz a hangkombinációkhoz vezetett, melyeket utólag(!) maga a nyugati ember *affektusoknak* nevezett el. Mindez azért rendkívül fontos, mert a jelenlegi közfelfogásban majdhogynem kizárólagossá vált a zenének az a definíciója, mely a zene célját éppen ebben, vagyis az érzelmek felbuzdításában és kifejezésében, illetve az ezekkel járó kellemes, vagy kellemesen megrázó hatásokban látja. Aki így gondolkodik, nagyon nehezen veszi tudomásul, hogy az affektív zene a teljes nyugati zenetörténet mintegy kétharmadában nem létezett. Kérdés persze, hogy a zene „céljáról” egyáltalán érdemes-e beszélnünk általános érvényűnek tekintett meghatározások formájában. Mivel egy adott fajta zene annyira szorosan kapcsolódik egy specifikus emberi (társadalmi, kulturális) közösséghez és e közösség léttapasztalatához, hogy egy másik közösség tagja azt meg sem értheti, erősen kétségbevonható, hogy az ember zenéjének, sőt egyáltalán művészetének a célja univerzális érvénnyel megnevezhető volna. Sokkal inkább az ember céljáról kellene beszélni, ami viszont – jól tudjuk – időben és térben rendkívül sokféle lehet. Érdemes az ember, vagy emberi közösség célját leegyszerűsíteni a trichotómia kategóriáira és ennek alapján szellemi, lelki és testi irányultságokról gondolkodnunk. Mindenfajta kulturális, művészi produktum az adott irányultság önközlése és tünete. Ez alapján levonható a következtetés, hogy az európai ember saját lelki irányultságának zenei kifejeződését legmarkánsabban – ha nem is kizárólagosan – a zene affektív tulajdonságaiban találta meg. Abban a pillanatban, amikor a nyugati ember eljutott a pontra, ahol a világ és önmaga szemlélésében az addigi szellemi irányultságról a lelki dimenzió felé kellett elmozduljon – ennek az elmozdulásnak az oka sokak szerint a nyugati kultúra, mint valamifajta organizmus természetes életkori változása – meg kellett találja azt a zenei kifejezésmódot, melyben egy ilyen fajsúlyú paradigmaváltás saját maga számára visszahallható.

Bár maga a 16. századi változás hirtelen és erőteljes, a zene szellemi és lelki természetének dominanciaharca nem egykönnyen dől el. E harcot konfliktusok kísérik, melyek éreztetik hatásukat világi zenei és egyházzenei vitákban egyaránt; a következő fejezetben részletesen elemzésre kerül majd az egyik híres konfliktus belső lélektana. Bach halálával, a szimbolikusnak tekinthető 1750-es dátummal a zene szellemi természete egyértelműen háttérbe szorul és innentől kezdve csupán arról töprenghetünk – bár e töprengésnek a haszna nem lebecsülendő – hogy a maga zavartalan

tisztaságában valószínűleg soha nem realizálható lelki természet és a lelki irányultsággal létrehozott zenemű milyen mértékben részesül az átszellemítettség kegyelméből.



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