

Az antikvitás zeneesztétikája

ZOLTAI DÉNES

Előttörténet: mágia és mítosz

Bonyolult történeti folyamatok kezdeteinek feltárása nemcsak történetírói feladat, hanem fogós elméleti kérdés is. A régmúlt legtöbbször mélyen elmerül a feledés Léthe-vizében, s felkutatására ritkán adódnak közvetlen eszközök. A gondolati rekonstrukciót viszont megnehezíti a viszonylagosság-nak az a mozzanata, amely minden eredetet, keletkezést, kezdetet szükségképpen jellemez. Ha a zeneesztétikai gondolkodás forrásvidékeit keressük, nem elégedhetünk meg azzal, hogy megállapítsuk: hol kezdődik a zenével foglalkozó elméleti igényű irodalom, ki volt az első, aki tudatos reflexió tárgyává tette e művészet lényegét, értékét és hatását. A forrás ezúttal is föld alatti erekből táplálkozik. „Hirtelen” felfakadása érthetetlen talány marad, ha nem követjük nyomon előéletét.

A zeneesztétika tudományának előttörténete a művészetek amaz őskorába nyúlik vissza, amelyben nemhogy a zene nem vált még különálló művészeti ággá, de maga a művészet is szerves része volt az egyetlen differenciálatlan egységet alkotó társadalmi tevékenységnek és tudatnak. Az ősi művészet még egylényegű a munkatevékenységgel; miként a valóságos termelési folyamat, maga is az idegen, alig ismert és ezért félelmetesnek tűnő természet megfékezésére, emberivé szelídítésére, humanizációjára irányul, s talán leglényegesebb funkciója a közösség fizikai és szellemi erőinek szervezése, koordinálása és fel-fokozása a létfontosságú szükségletek kielégítésére. E primitív kultúrfokon természetesen esztétikai tudatosságról éppoly kevéssé beszélhetünk, mint autonóm-öntörvényű művészi alkotásról és esztétikai élvezetről. Lévy—Bruhl etnográfiai adatokra támaszkodó koncepciójának, amely határvonalat húz a kifejlett kultúrák logikus és a primitív közösség prelogikus gondolkodása között, esztétikatörténeti szempontból is van igazságmagva. A primitív művészetből még hiányzik önnön lényegének reflektált tudata.

Mindamellet az esztétikai reflexió csirái már a legkezdetlegesebb művészi tevékenységben is jelen vannak. Az a mód, ahogyan a művészettel *élnék*, ahogyan pl. a zenéből, táncból, költészetből egybeötvöződött ősi összművészet alkotásait különböző szituációkban különböző célokra *használgák*, ahogyan valóságátkelő és -jelző *jelentését megfejtik és értelmezik*, a legszorosabban összefügg a művészeti tevékenység mibenlétére és hasznára vonatkozó kezdetleges elképzelésekkel. A rendelkezésünkre álló etnográfiai, régészeti stb. adatok csakúgy, mint a primitív kulturális viszonyok emléknymait őrző ősi mítoszok arról tanúskodnak, hogy a kezdetleges művészeti tevékenységet mágiikus hasznossági képzetek kísérték és motiválták. Az ősi kultúrákban „utánozzák” a természet jelenségeit és az életfolyamatokat, mert hisznek abban, hogy e mimetikus reprodukció varázserővel hat az ismeretlen-félelmetes

külvilágban feltételezett hatalmakra, jótékony szellemekre és ártó démonokra. Mágikus elképzelés ez: sajátos módon egyesíti az illuzórikus elképzelést a helyes megfigyeléssel. A mágikus-művészeti tevékenység — szemben a reális munkatevékenységgel — természetesen semmiféle közvetlen hatással nem volt az objektív külvilágra, de a mimetikus reprodukció révén formálta magát az emberi természetet, alakította-gazdagította az ember érzés- és gondolatvilágát s ezzel nemcsak magát a termelő tevékenységet tette eredményesebbé, hanem hozzájárult az emberi lényeg megszilárdulásához, kiegészítette a közvetlen munkatevékenység elsődlegesen érvényesülő humanizáló hatását, előmozdította az emberi személyiség viszonylagos totalitásának kibontakozódását.

Mítoszok egész sora szól arról a varázserőről, amely a zenei mimézisben rejlik. Si-da, a legendás kínai hárfajátékos, öthúrú hangszerével megfékezi a szeleket és enyhíti a tikkasztó napsütést, hogy kikeljenek a magvak és megerősödjenek az élőlények;¹ az egyiptomi Hathor-mítosz szerint Ré napisten lányának vad kedélyét csak a varázsszavakkal kísért zene és tánc tudja lecsillapítani;² a *Kalevalából* ismert Vejnemöjnen és Lemminkejnen éppenséggel mindettudó varázslók: énekükkel-zenéjükkel jótékony uralmuk alatt tarthatják az egész természetet; Orpheusz lírája szelídítő varázserővel hat élőkre és élettelenre, s a lantzene igézete még az alvilág erőit is elbűvöli. Az alapképlet mindenütt ugyanaz: a zene hangjai démonikus természeti erőket jelenítenek és fékeznek meg.

A mágikus mimézis humanizáló hatásának ez a képzete már viszonylag fejlettebb műveltségi fokon jelenik meg. Figyelemre méltó, hogy a zene és a hangszerek keletkezéséről szóló mondák rendszerint a földművelés, az állattenyésztés, a tűzhasználat, a mesterségek eredetét, az első városok alapítását elbeszélő ún. kultúrmítoszok szerves részét alkotják. Úgy tűnik, az ősi mítoszokból ismert zenefelfogás magas fokú domesztikációval kapcsolatos földművelő kultúrák sajátja. Curt Sachs meggyőzően érvel amellett, hogy a művészet-keltette hatásoknak ezt a mítikus értelmezését megelőzte egy még kezdetlegesebb zenemágia, amelyből éppen a kiegyenlítődés, a megfékezés mozzanata hiányzik.³ A hangokban és a hangszerekben eszerint szellemek és démonok rejtőznek; innen a zene felkavaró, izgató hatalma. Az ősi eposzok világképe már túljutott ezen a fokon. A szirének dalát emberi-erkölcsi károsodás nélkül hallgatja végig a leleményes Odüsszeusz.

Előttünk áll tehát a zenére vonatkozó kezdetleges reflexiók két, történetileg egymást követő típusa: az egyik idegen és fékezhetetlen természeti hatalmat vél felfedezni a zene elemi hatásában, a másik éppen ez idegenség megszüntetését, a zabolátlan őselemek megfékezését tudatosítja benne. Mindamellett történelmileg megalapozatlan, elméletileg elhibázott dolog lenne kizáró ellentétte merevíteni e felfogásmód különbségét. A rögzített hangmagasságot ismerő zenekultúrákban az elidegenítő és a humanizáló hatásnak tudatosítása *ugyanannak* a zeneértelmezésnek két oldalát jelenti. A hangminőségek elhatárolódása ugyanis, mint erre Ujfalussy József rámutat, már tájékozódást, bizonyos logikai szerkezetet mutató rendszeren belüli *viszonyítást* jelent. „Két elem szembeállítását . . . azt a nagyon egyszerűnek látszó, de logikai és ismeret-

¹ Közli: Hermann Pfrogner: *Musik-Geschichte ihrer Deutung*. Freiburg-München 1954. 3. o.

² Uo. 8. o.

³ Curt Sachs: *Vergleichende Musikwissenschaft*. (Musikpädagogische Bibliothek, Heft 8.) Leipzig 1930. 59. o.

elméleti következményeiben nagyon messzire mutató körülményt helyez előtérbe, hogy a kettő nem azonos, hogy különbözőek egymástól. Ha azonban a kettőhöz egy harmadik járul, ez a harmadik feltétlenül rokonabbként vonzódik a kettő közül az egyikhez, s ketten együtt a harmadikkal mint idegenebbel fordulnak szembe . . .”⁴ Már e korai tájékozódási tevékenység szintjén jól megfigyelhető idegen és elsajátított, ellenséges és baráti, felizgató és megnyugtató dallam- és ritmusképletek elhatárolásának igénye.

A mítikus-mágikus zenefelfogás jegyében tehát megindul az a folyamat, amelynek során tudatosul a különböző zenei képletek jelentése. A hangjelenség természetes jelzőfunkciója persze már a vadság időszakában megszokott ősi élmény. Tudatosítása azonban csak a nemzeti társadalom kialakulása után figyelhető meg. A fennmaradt mítoszokból rekonstruálhatjuk ezt a folyamatot. Az érett nemzeti társadalom már tudatosítja saját „hangjelvényét”, ezt a „nemzeti címet”;⁵ saját hangszereit, tipikus dallam- és ritmusképleteit megkülönbözteti mindattól, ami idegen, kívülről jövő és ellenséges; végül — az ősközösségi rend bomlásával, az osztálytársadalom és az állam kialakulásával párhuzamosan — kísérletet tesz magának a hangrendszernek rögzítésére, a zenei gyakorlatból elvont dallam-, ritmus- és formaképletek kanonizálására. Az egyik kínai legenda kiváltképpen tanulságos módon világítja meg e kanonizációs törekvés társadalmi alapjait és tartalmait. Fu-szi, a hangszereket „fel-találó” és a hangszerhasználatot szabályozó mítikus király egyben a társadalom nagy újjászervezője: az egész népet száz nemzetségre osztja, mindegyik nemzetségnek külön nevet ad, szabályozza a házasságkötés módját, s megtanítja az embereket az állatok háziasítására, az időszámításra és a rézpénz használatára.⁶ A görög hangsorok elnevezése közismert módon az egyes törzsek nevével függ össze (dór, fríg, ión stb.); a hangsorok és hangszerek igen korán jelentkező rangsorolása és értékhierarchiája szintén a nemzeti társadalom zenefelfogásának fokozódó tudatosságával áll összefüggésben.

A zenematematika útjai

Mindennek ellenére: a mágikus zenefelfogás csak történeti előjáték. Az esztétikai gondolkodás — és vele a zeneesztétika — tulajdonképpeni története ott kezdődik, ahol a művészet — így a zene is — saját életét kezdi élni, mert elválik a közvetlen munkatevékenységtől, ahol a művészethez kapcsolódó mágikus hasznossági elképzeléseket felváltják a művészet esztétikai-társadalmi értékével kapcsolatos elméletek. Démokritosz az antik filozófiai tudatosság magaslatán állva mutatott rá erre az összefüggésre. Miközben felvázolja az emberi társadalom geneziséét az őállapotoktól a kultúra magasabb fokát képviselő emberi közösségekig, mindenféle mitologizálástól mentesen hangsúlyozza a szükségletek kielégítésében rejlő történelmi mozgatóerőt: „maga a szükség volt mindenben az emberek tanítómestere”.⁷ Az egyes „művészetek” (a *techné* szónak eredeti görög jelentésében, tehát a termelő tevékenység különböző ágai) az alapvető emberi szükségletek kielégítésére jöttek létre. Mármost „a zene (muziké) *ifjabb művészet*, mert nem a szükség választotta ki, hanem már

⁴ Ujfalussy József: *A valóság zenei képe*. Bp. 1962. 43. o.

⁵ Szabolcsi Bence: *A zene története*. Bp. 1958. 8. o.

⁶ Lásd: *Az ókori Kelet világából*. Szerk.: V. V. Sztruve. Ford.: Borzsák István. Bp. 1955. 237. o.

⁷ Wilhelm Capelle: *Die Vorsokratiker*. Berlin 1958. 467. o.

a fölöslegből született”.⁸ Philodémosz a démokritoszi mondást feljegyző Epikurosz-tanítvány félreinterpretaálja a „nevető filozófus” szavainak értelmét, amikor holmi zeneellenes magatartást vél felfedezni bennük. Még teljesebb a félremagyarázás a zeneesztétika modern történéseinek, akik a hellenizmus korában kialakult zenei szkepszis anticipációjának tekintik az abderita híres tételét.⁹ A Homéroszért rajongó Démokritosz nem elítélendő luxusként fogta fel a zenét; a zene nála azért „ifjabb” művészet, mert létezése túlmutat a közvetlen fizikai szükségletek kielégítésén.

Nem kétséges, hogy a zene keletkezésének ez a démokritoszi magyarázata lényegében a munkamegosztásnak az ősközösségi renden túlmutatató típusára, a fizikai és a szellemi munka különválasztásának történeti folyamatára utal vissza. És valóban: a munkafolyamat közvetlen szolgálatától elvált, fokozatosan sajátos esztétikai minőségeket felvett zeneművészet első nagy virágkora Kinában csakúgy mint Indiában, Egyiptomban csakúgy mint a görög poliszokban egybeesik a nemzeti társadalom bomlásának, a barbárságot felváltó civilizáció, a rabszolgatartáson alapuló osztálytársadalom és állam kialakulásának korszakával. Csak a fizikai és szellemi munka megosztása és vele az osztálytársadalmi rend kialakulása teremthette meg a társadalmi feltételeket a primér módon esztétikai funkciót ellátó művészet megjelenéséhez. Démokritosz mondásának ez a legmélyebb értelme: a zeneművészet genezisének elengedhetetlen premisszája a természet feletti uralom viszonylagos megszilárdulása, szellemi-esztétikai élvezőképeség megjelenése. Az ősközösségi társadalomban megfigyelhető ugyan e feltételek bizonyos halmozódása, a minőségi fordulatot azonban csak az osztálytársadalom teremti és teremtheti meg.

A kulturális fejlődésnek ezen a világtörténeti fordulópontján kell keresnünk a tudományos esztétika kezdetét. Az alap ebben a vonatkozásban is a termelőerők viszonylagos fejlettsége, a természet felett kivívott emberi szabadság viszonylag magas foka, ami most már az egyes tudatformák differenciálódását, mindenekelőtt tudomány és vallás elkülönülését eredményezi, a természet törvényszerűségeinek demitologizált feltárását, egyáltalán a mágikus gondolkodás túlhaladását igényli. A legelső zeneesztétikai rendszerekben szinte a szemünk előtt játszódik le az esztétikai tudatosság drámai küzdelme a vallásos-mágikus világgéppel. E küzdelemben az esztétika természetes szövetségesekre lel a kialakuló természettudományokban és a mitológikus magyarázatokkal szakító természetfilozófiákban. A legtisztább, „klasszikus” formában az antik poliszok kulturális fejlődése tárja elénk ezt a folyamatot. A felvázolt alaptendencia azonban a keleti rabszolgatartó birodalmak kultúrájában is lényegében ugyanez: a zene lassan öntudatosodó filozófiája mindenekelőtt a legelső természettudományos diszciplínákra, a csillagászatra és a kozmológiára, a földmérés és az orvoslás tudományára, a praktikus szükségletek kielégítésére létrejött aritmetikára és geometriára orientálódik. A tudományokhoz való kapcsolódásnak, mint később látni fogjuk, különböző szakaszai és fokozatai, egymástól eltérő formái alakultak ki Keleten és Görögországban. Ahogy maga a természetfilozófia, éppúgy a természettörvények világánál önmagára eszmélő zeneesztétika sem szabadul meg egy csapásra a különféle, fantasztikus spekulációktól. A perdöntő kérdés, a fejlődés ugrópontja azonban

⁸ Uo. 469. o.

⁹ Például: Rudolf Schäfke: *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*. Berlin 1934. 159. o. — vagy *Handbuch der Musikgeschichte*: herausgegeben von Guido Adler. Berlin—Wilmsdorf 1930.

mindenütt ugyanaz: elszakadás a mágikus világréptől, tudatos kötődés a kialakuló tudományos világnézethez.

Különleges jelentősége van e fejlődésben a matematikai ismeretek előrehaladásának. Már a zeneesztétika legkorábbi rendszereit is áthatja az a törekvés, hogy a magasságilag tagolt zenei hangokban és hangrendszerekben megragadják a jelenségeket egybekapcsoló objektív öselvet, s a világosan elhatárolt hangminőségeket mint a zenei gyakorlat leglényegesebb elemeit visszavezessék mennyiségi kategóriákkal jellemezhető fizikai alapjukra. Ernst Bloch joggal hangsúlyozza, hogy a zene volt a legelső racionalizált művészet: khtonikus alaktalansága mögött csak a racionális megközelítés tárhatta föl anyagának és formáláselveinek törvényszerűen rendezett kozmoszát.¹⁰

E kérdéskör vizsgálatának antik klasszikusa kétségkívül *Püthagorasz*; az ő legendás alakjához kapcsolódó zeneelméleti iskola dolgozta ki a zenei akusztikának és az — antik értelemben vett — összhangzattannak mindmáig érvényes alapvetését. De itt sem elszigetelt görög jelenséggel állunk szemben. A zene matematikai alapjainak kutatása az ókori Kelet csaknem valamennyi kultúrnépénél megfigyelhető, Kínától Indián és Babilónián át Egyiptomig. Az antik hagyomány Püthagorasznál is hangsúlyozta ezt az összefüggést, s egész legendát költött a krotoni bölcs állítólagos keleti utazásairól. Bármit mondjon is a modern filológia e keleti kapcsolatokról, a püthagoreusz alapkoncepció lényeges elemei az ókori Kelet közös kultúrkincsét képezik.

Mi ennek az alapkoncepciónak a lényege? Aristeides Quintilianus szerint a legrégebb muzsikuskok „a testek szétfosló és semmiképpen sem tartós lényegét” és az érzéki megismerés bizonytalan voltát akarták túlhaladni, s ezért keresték a kozmosz analógiájára felfogott zenének változhatatlan meghatározóját.¹¹ A számban, a számviszonyokban fedezték fel ezt az archét: „minden harmónia és szám”. Az alaptörekvés félreérthetetlen. A zenemágia alapvető elképzelését, az irracionálisnak tűnő hangminőséget igyekeztek visszavezetni mérhető, tehát racionálisan kontrollálható mennyiségi viszonylatokra. Az a mód azonban, ahogyan ezt tették, máig sem egyértelműen tisztázott. A Püthagorasz-irodalom mindmáig hajlik arra, hogy e racionalizálás mögött egy rafináltan bonyolult, számmisztikán és asztrális fantazmagóriákon nyugvó spekulatív rendszert fedezzen fel.

Ami a kiindulópontul szolgáló filozófiai alapproblémát illeti, abban nyoma sincs semmiféle misztikának. Az antikvitásban „soktudásáért” magasztalt és gáncsolt Püthagorasz — csakúgy, mint a milétoszi ión természetfilozófusok vagy epheszoszi kortársuk, Hérakleitosz — az archét kutatta, amaz öselvet, amely törvényszerű kozmoszá szervezi az alaktalan káoszt. E kozmikus rend nála is általánosan érvényes valóságtörvényeken nyugszik, amelyek a természet és az ember világában egyaránt hatékonyak, miként az ión hülozoisták anyagi archéja; egység a sokféleségben, pontosabban: az ellentétes elemek és tendenciák *harmóniája*, ami már az epheszoszi zokogónál egyszerre jelent kozmikus létteremtést és zenei rendezőelvet,¹² s ezt a sajátosan kettős jelentését

¹⁰ Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*. III. köt. Berlin 1959. 165.

¹¹ Aristeides Quintilianus: *Von der Musik*. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Rudolf Schäfke. Berlin—Schöneberg 1937. 308. o.

¹² Hérakleitosz: „τὸ ἀντίθετον συμφέρον καὶ ἐκ τῶν διαφερόντων καλλίστην ἁρμονίαν καὶ παντὰ κατ' ἕωρον γίνεσθαι.” H. Diels: *Die Fragmente der Vorsokratiker* I. Band Berlin 1906. 63. o. 8. Frag. Kerényi Károly magyar fordításában: „Az ellentétesre csiszolt illik össze (és) az ellenkezőkből a legszebb illeszkedés és minden a viszály által jön létre.” (L.: *Filozófiatörténeti szöveggyűjtemény*. Szerk.: Simon Endre. I. köt. Bp. 1958. 23. o.)

a későbbi szóhasználatban is megtartja. A kozmikus alaptörvényszerűség kutatása vezeti el Püthagoraszt a számfogalom természetének vizsgálatához.

George Thomson meggyőző cáfolatát adta annak a marxistáknál is felbukkanó filozófiatörténeti félreértésnek, hogy a számarché felvétele eleve misztikus-idealista spekulációvá teszi a püthagoreus koncepciókat.¹³ Több, mint valószínű, hogy a mennyiség kategóriája a krotóni mester és legközvetlenebb tanítványai számára a dolgok objektív lényegiségét jelentette, s csak a későbbi püthagoreusoknál vált valóságfeletti ideává. Archéfunkciója is összefüggésbe állhatott kereskedőrétegek ideológiai szükségleteivel; Arisztoksenosz állítólag hangsúlyozta, hogy Püthagorasz szorgalmazta elsőként a görögök között az egységes súly- és űrmértékek bevezetését, sőt más források szerint a pénzegységek standardizálása is az ő nevéhez fűződött. Később azonban a mennyiségi princípium eredetének és objektív tartalmának ez az ideologikus tudata elhomályosult. A poliszdemokráciával fokozatosan szembekerülő, arisztokrata pozíciókat védő oligarcha-rétegek már újfajta ideológiai szükségletek kielégítésére használják fel a püthagorasz-i eszmekört. Plátón kései dialógusai- ban a szám a valóságot megelőző és meghatározó, tisztán eszmei létezés östípusa lesz, s az objektív érzéki világ léte csak annyiban kap realitást, amennyiben e tiszta és tökéletes létezésből participál. Ilyen módon a püthagoreizmus története a számfogalom, a mennyiségkategória fokozatos dematerializációjá- nak és objektív idealista átértelmezésének története.

A fejlődésnek ugyanaz a képe tárul elénk, ha a Püthagorasz-iskola zeneelméleti felfedezéseinek sorsát vizsgáljuk. Az bizonyos, hogy a zeneművés- zet anyagi szubsztrátumának, a hangrendszernek ontológiai szerkezetelem- zése lehetővé tette az alapvető akusztikai felfedezést, a magasságilag tagolt hangok sorában érvényesülő harmóniai összefüggések elméleti megvilágítását. Ami e kísérletek kiindulópontját és menetét illeti, az antik és a középkori zenefilozófiában többféle értelmezéssel kell számolnunk.

A zenematematikára jellemző magyarázatot Gaudentius jegyezte fel az i. u. IV. században. Szerinte Püthagorasz célja az volt, hogy kísérletileg fel- tárja a hangmagasság és a rezgő húr hosszúsága közötti összefüggéseket. Ezért a monochord húrját egy 12 egységre osztott vonal, a kánon fölött feszítette ki, és megvizsgálta, milyen viszonyban van az egész húr rezgésekor keletkező hang magassága ama hangokéval, amelyeket a kánon felosztásával nyert húr távolságok megpendítése kelt. Kiderült, hogy három hangköz (alaphang

és oktáv $\left[\frac{12}{6} = \frac{2}{1} \right]$, alaphang és kvint $\left[\frac{12}{8} = \frac{3}{2} \right]$, alaphang és kvart $\left[\frac{12}{9} = \frac{4}{3} \right]$)

szimfon-jellegű, mivel e hangközök egymást követő hangjai magasságilag összhangzanak egymással. A racionálisan látszólag megközelíthetetlen, az érzékileg tovatűnő mögött ilyen módon feltárultak a mennyiségi-proporcionális viszonylatok. Lehetővé vált a hangmagasság egzakt mérése a húr hosszával.

Gaudentius szemléletes leírása egy ponton további magyarázatra szorul. Kérdéses ugyanis, hogy milyen kritériumok alapján dönthető el maga a szim- fon jelleg. Miért találta Püthagorasz csupán az oktávot, a kvintet és a kvartot összhangzónak? Miért számított a nagyterc és a szext csupán szükségből elfogadható, a szekund pedig eleve elfogadhatatlan diafonikus diszsonanciának? A problémának mindkét lehetséges megoldását ismerte az antikvitás. A szim-

¹³ George Thomson: *Aiskhylos és Athén*. Ford.: V. Meller Ágnes. Bp. 1958. 203. s köv. o.

fonok és diafonok megkülönböztetésére vagy a hallási észlelés vagy a racionális megfontolás illetékes. Innen az antik zeneelmélet két fő irányzatának elkülönülése. A *harmonikusok* szerint a zenét élvező fül, az értelmes emlékezettől támogatott és gyakorlott hallási észlelés állapítja meg, hogy a rögzített magasságú hangok sorában melyek az összhangzó hangközök. A *kanonikusok* viszont a püthagoraszai alapfelfedezésre, a hangközök aritmetizálhatóságára hivatkozva az egymáshoz viszonyított hangokban kifejeződő proporciók matematikai természetét tartják az egyetlen hiteles tanúnak; eszerint a szimfonok azok a hangközök, amelyek a legegyszerűbb húrarányokkal (matematikai

képletben: az $\frac{n+1}{n}$ proporcióival, e logosz epimoriosszal) kifejezhetők (az oktáv a 2 : 1, a kvint a 3 : 2, a kvart a 4 : 3 húrarányval). A Gaudentius-féle közlés szemmel láthatólag ehhez a kanonikus értelmezéshez áll közelebb.

Ámde a kanonikus koncepció további vizsgálata során újabb nyitva hagyott kérdésbe ütközünk. Hogyan jutott a monochordon kísérletező Püthagorasz arra a gondolatra, hogy eleve 12 részre ossza fel hangszere kánonját? Szabó Árpád a görög proporciótan történeti problémáival foglalkozva joggal hangsúlyozza, hogy e ponton teljességgel történetietlennek bizonyul Gaudentius leírása: nem a kísérletek kezdetéről és tényleges menetéről tájékoztat, hanem csupán a kész végeredményt közli.¹⁴ Plauzibilis Szabó Árpádnak az a hipotézise is, amely a 12-es felosztás genezisének rekonstrukcióját célozza. Eszerint kezdetben nem monochordon, hanem valamilyen többhúrú hangszere kísérleteztek. Először minden bizonytalansággal csak azt észlelték, hogy különböző hosszúságú húrok különböző magasságú hangokat adnak. Ez kiindulópont lehetett a szimfonként appercipiált hangokat megszólaltató húrok hosszúságának összemérésére. Miután pedig két vagy több húron felfedezték az említett alapproporciókat, áttértek az egyetlen húr felosztására — mégpedig 12 egyenlő részre, lévén az előzetesen már megismert proporciókban szereplő számegységek legkisebb közös többszöröse a 12.

Szabó Árpád hipotézisét hangszertörténeti, illetőleg filozófiai és esztétika-történeti adataink tovább valószínűsítik. Mindenekelőtt arra az újabban sok oldalról bizonyított történeti tényre kell utalnunk, hogy a zenematematika nevezetes demonstrációs hangszere, a monochord Püthagorasz korában egyáltalán nem volt használatos zeneinstrumentum. Csak a hellenisztikus korban, van der Waerden alapvető megállapításai szerint¹⁵ i. e. 300 után jelenik meg, mégpedig kimondottan a zenei gyakorlatot alig érintő didaktikai-elvont szemléltetés szolgálatában. (Ptolemaiosz szerint a kánon *segédeszköz* a pontatlan hallási észlelet racionálisan egzaktta tételére.)¹⁶ Ez máris tényszerűen cáfolja a Gaudentius-féle közlés hitelességét.

Ami viszont a húr felosztását illeti, mindenekelőtt figyelemre méltó körülmény, hogy a kanonikusok e felosztást csak egy megadott határon belül végzik el, holott a tisztán matematikai elveken nyugvó kánonfelosztás a 12 egyenlő részre tagoláson túl elvileg a végtelenségig folytatható lenne. Ebből

¹⁴ Szabó Árpád: *Logos und Analogia*. Fachausrücke der frühgriechischen Proportionenlehre. (Kézirat, 1961.)

¹⁵ L. van der Waerden: *Die Harmonielehre der Pythagoreer*. *Hermes*, 78. 1943. 163—199. o.

¹⁶ Lásd: Lukas Richter: *Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles*. Berlin 1961. 86. o.

a szempontból nagyon fontos tudománytörténeti adat, hogy a tovább oszthatatlan valóságosan létező részecske (az *a-tomosz*) leukipposzi-démokritoszi feltételezése mellett a görög gondolkodás már jóval Arisztotelész előtt ismerte a végtelenhez közeledő osztás matematikai problémáját; Zénon híres aporiáinak egyike a végtelen felezés matematikai lehetőségével érvel a két pont közötti út valóságos megtételének lehetetlensége, a mozgás logikai ellentmondásossága mellett. A zénoni paradoxiót bíráló Arisztotelész sem a tér végtelen oszthatóságának elvét veti el, hanem csupán arra mutat rá, hogy a végtelen önmagában véve csak potencialitás és nem aktualitás, s a valóságos teret a megszakítottság és a kontinuitás együtt és egységben jellemzi. Az Arisztotelész által korrigált zénoni kérdésfeltevés mármint a hangmagasságviszonyítás elmélete számára is megoldandó problémát jelent. Aristeides Quintilianus e probléma gyökerét ragadta meg, amikor tudatosította kontinuitás és diszkontinuitás egységét a magasságilag tagolt hangrendszer anyagi szubsztrátumában: „Ahogyan az anyag ezernyi ellentétes lehetőséget kínál arra, hogy összefüggő, folytonos vagy különválasztott, diszparát legyen, éppúgy a zene is az anyag ellentétességéről tesz bizonyosságot ebben a vonatkozásban. Anyaga ugyanis, tehát a hangmozgás, egyfelől összefüggő, másfelől megszakított, intervallumszerűen szakaszos. Ahogyan tehát a világmindenség gondviselő hatalma az anyag formáira bontja fel a túlságosan összefüggőt, és kimért viszonyban egyesíti a különválasztottat, úgy a zene is egyfelől használhatatlannak tartja és megveti a túlságosan szorosan elhelyezkedő, egymásba átfolyó hangok sorát, másfelől — mivel nem mérhető és *kívül esik a tapasztalaton* — elutasítja a hangközök túl nagy szóródását, s jól kimért, mértéktartó hangközökben rendezi el a dallamos éneket.”¹⁷

Aristeides Quintilianus jellegzetes képviselője a későantik, misztikus újplatonikus és püthagoreus elemeket is tartalmazó zenefelfogásnak. Gondolatmenete ezért kiváltképpen tanulságos: a kanonikus álláspont immanens elméleti ellentmondásosságát bizonyítja — malgré lui. Platón az *Államban* Glaukonnal mondatja el lesújtó véleményét a legkisebb hangköz hallás útján történő megállapításáról: „... elég nevetséges dolog, mikor bizonyos 'szoros hangokról' (ti. egymástól a legkisebb hangközre levő hangokról — Z. D.) beszélnek, s úgy hegyezik a fülüket, mintha csak a szomszédok beszélgetését akarnák ellesni; egyesek aztán azt állítják, hogy még mindig hallanak közben valami hangot, s hogy ez az a legkisebb hangköz, amelyet mértékegységül kell használni; mások pedig ezt kétségbevonják és erősködnek, hogy a két hang teljesen azonos; *a fülét azonban mindegyik többre tartja, mint az esztét*”.¹⁸ Aristeides sincs más véleményen. Mégis ott, ahol a hangsor diszkontinuitásának *mértékét* kell meghatároznia, akarva-akaratlan kénytelen közeledni a hallási érzék viszonyító tevékenységét hangsúlyozó harmonikus állásponthez, magához a zenei tapasztalathoz és gyakorlathoz. A hangközök mérésében, a hangsor egymást követő hangjainak elméleti igényű magasságrögzítésében így töri át az érzéki megismerés, az aiszthezisz a tisztán racionális aritmetikai spekulációt.

Végül ebben az összefüggésben utalunk kell arra is, hogy a konszonnancia-probléma kanonikus megoldása immanens elméleti nehézségekbe ütközik. E problémakör hatalmas antik irodalmából most csupán egyetlen

¹⁷ Aristeides Quintilianus: Id. mű 328—329. o.

¹⁸ Platon: *Az állam*. VII. könyv. 530. D. *Összes művei*. I. köt. Bp. 1943. 1033. o.

kérdésre hivatkozunk. Kétségtelen tény, hogy a *logosz epimoriosz* $\left(\frac{n+1}{n}\right)$ önmagában nem lehet még aritmetikailag sem két hang összhangzó jellegének kritériuma, hiszen pusztán matematikai úton, az adott képlet alapján ismét csak ad infinitum képezhetők lennének további szimfonok. Platón a *Timaios*-ban ebből az elméleti nehézségből csak misztikus kiutat talál, amikor kijelenti, hogy csupán az „abszolút ideális” számokat (1, 2, 3, 4) tartalmazó viszonyszámok válhatnak konszonáns hangközök alapjaivá.

Ezért adnak pontosabb képet a püthagoraszi felfedezések geneziséről és valódi tudománytörténeti jelentőségéről azok a kísérletek, amelyeket más szerzők, köztük Aristeides Quintilianus ismertetnek. Ezek nem a monochord használatán, hanem részben többhúrú hangszerek (így az Aristeides által leírt helikón) alkalmazásán, részben pedig különböző súlyokkal kifeszített húrok hangjainak egymáshoz viszonyításán alapulnak. Az egyetlen húron való proporcióanalízis e hagyomány szerint a kísérleteknek kései, hangsúlyozottan befejező szakaszát jelentette. Jelképes dolog, hogy Aristeidesnél a *haldokló* Püthagorasz köti tanítványai lelkére, hogy monochordon játszanak. A legendás mester végakarátát ugyan jellegzetesen kanonikus instrukció motiválja: „Ezzel a kérésével (Püthagorasz) nyilvánvalóvá akarta tenni, hogy a zenében való tökéletesség csúcsait inkább tisztán szellemi úton, a számok révén, semmint érzékileg, a hallás által érhetjük el.”¹⁹ A monochord állítólagos „tisztán szellemi” zenéjét azonban Aristeides szerint is megelőzte a hangmagasságok érzékletes viszonyításának gyakorlata. E tradíció a legpregnansabban azután Boëthiusnál kap megfogalmazást. Az ő Püthagoraszra egyszerűen egy kovácsműhelyben figyel fel először a különböző súlyú kalapácsok ütései nyomán keletkező hangok összhangzására.

Mindebből kitűnik, hogy a püthagoreus zenefilozófia lényegét lehetetlenség megérteni mindaddig, míg fel nem ismerjük a benne kifejeződő nézetek fokozatosan előrehaladó átstrukturálódását, egyáltalán: az iskola világnézeti alapállásának történeti változásait. A korai és a kései püthagoreus álláspont között, ha nem is tátong akkora szakadék, mint amekkorát egyes filológusok feltételeznek,²⁰ a nézetek minden folytonossága ellenére a mágikus zenefelfogás irracionális elemeinek leküzdését célzó, a magasságilag tagolt hangrendszer *logoszát* (a szónak eredeti értelmében: *arányait*, egyszersmind *belső logikai jelentésrendjét*) kutató zenematematika fokozatosan visszafejlődött: eredeti funkcióját megváltoztatva misztikus spekulációkká züllött.

E metamorfózis csírái már a kiindulási pontban adóttak. A püthagoreus zenefilozófia belsőleg ellentmondásos világnézeti talajon áll. Ontológiailag ez az ellentmondás a zene és a kozmosz törvényszerűségeinek feltétlen azonosításából, a zenei rend és a kozmikus világrend differenciálatlan együtt szemléléséből következik. Mert ami az ión természetfilozófia nagyságát alkotja, a természet anyagi archéjának keresése, *önmagában* még nem elégséges alap a művészet sajátos esztétikai törvényszerűségének adekvát megismeréséhez. A fizikai akusztika a zene jelentésrendjének *természeti alapjait* világítja meg. A hangrendszer szerkezetelemzése, így a hangköz- és a konszonanciaprobléma megoldása elképzelhetetlen, ha homályban marad a mindenkor viszonyítást involváló hangminőség mennyiségi-proporcionális oldala. Nem kétséges, hogy

¹⁹ Aristeides Quintilianus: Id. mű 311. o.

²⁰ Erich Frank: *Plato und die sogenannten Pythagoreer*. Halle 1923. 30. o.

a püthagoreusok e téren valóban korszakalkotó elméleti teljesítményt nyújtottak. Másrészt azonban a *zeneesztétikai* analízis egy ponton szükségképpen elakad, ha megreked a (matematikailag formulázott) természettörvények vizsgálatának síkján. A társadalmi közvetítettséget kiiktató, közvetlenül a természetbe projiciált hangrendszer elmerevíti, statikussá és konzervatívá teszi magát az esztétikai orientációt, eldologiasítja a jelentésrend társadalmi objektivitását. Már utaltunk arra, hogy a püthagoraszi koncepció kezdettől fogva csak három szimfon létét akceptálta; a kommentárirodalom pedig ezt a természetelvű konzonanciafelfogást már félig vagy teljesen misztikus metafizikai gondolatmenetekkel igyekezett örök igazsággá rögzíteni: Aristeides Quintilianus a „világegyetem triadikus szerkezetére”, a legtöbb kései püthagoreus a „szent tetraktiszra” (a 10-es számra, mint a szimfon-proporciókban szereplő, Platón *Tiamiosza* szerint „abszolút ideális” számok — 1, 2, 3, 4 — összegére), végül a bolygók mozgásában érvényesülő örök „szférikus harmóniára” hivatkozik. Ez a konzervatív irányzat, mint még látni fogjuk, Platónnál tetőzik, s elvezet magának a dallam- és ritmusszerkezetnek, a legtágabb értelemben vett *nomosznak* megváltoztathatatlan kozmikus törvényszerűséggé merevítéséhez, az élő zenei gyakorlat doktriner rendszabályozásához.

Zene és természet azonosításából azonban bizonyos naív materialista következtetések is adódtak. Ha a szférák harmóniájával kapcsolatos fantasztikus spekulációk egyfajta világzene, *musica mundana* feltételezésén alapultak, akkor ezt a korai püthagoreusoknál, elsősorban a krotosi orvos Alkmaionnál megelőzte a *musica humana* képzete. Eszerint az emberi szervezet, a lélek is ellentétes erők egyensúlyát tükröző harmónia. Az egészségben éppen ez az összhang fejeződik ki, míg a betegség az esztelen túlzás és a mérték elvesztésének megnyilvánulása. Ebből következik a további fejlődés számára messzire mutató konklúzió: a zene hallgatásakor hasonló hat a hasonlóra; innen a zene keltette mély hatás és innen a lélek zenei befolyásolásának lehetősége. A zene pszichikai-esztétikai hatékonyságának ilyen elképzelése félúton van az ősi zenemágia és az arisztotelészi katharzis-elmélet között. Az idevágó Püthagorasz-legendák — például Boëthiusnál a fríg jellegű dallam hatására őrzöngő ifjú meggyógyítása spondeusokban tartott dallal²¹ — formailag még közvetlenül kapcsolódnak a zene gyógyító, „szelleműző” és megtisztító hatalmára vonatkozó mágikus elképzelésekhez. Ami viszont új és előremutató bennük, az a szerkezetileg eltérő dallamok *különböző* pszichikai-etikai effektivitásának felismerése. Ilyen módon a *musica humana* feltételezése a később kibontakozó *éthoszelmélet* útját egyengeti még akkor is, ha csupán a lélek harmonikus rendjének deklarálására korlátozódik, s a tulajdonképpeni élő és valóban megszólaltatott zenével, a *musica instrumentalis*-szal csupán elvont általánosságban tart kapcsolatot.

Ez utóbbi mozzanat, zeneelmélet és zenei gyakorlat elkülönülése természetesen nem kerülheti el a figyelmünket. Sajátos ellentmondás forrása az a körülmény, hogy a hangrendszer epochális jelentőségű szerkeztelemzése a püthagoreizmusban mindvégig távol marad a zenei gyakorlat bárminő vizsgálatától. Schäfke igen helyesen hangsúlyozza, hogy a zene matematizáló noetikája lényegében intellektuális viszonyt jelent a zenéhez, és programatiku-

²¹ Hans Joachim Moser: *Dokumente der Musikgeschichte. Ein Quellen-Lesebuch.* Wien 1954. 23—24. o.

san megveti a zenélés valóságos társadalmi gyakorlatát.²² A monochordja fölé hajló Püthagorasz jelképes alakja jól szemlélteti ezt a sajátosan aszketikus zenefelfogást. Ezen a ponton új összefüggésben jelenik meg előttünk a püthagoreizmus ismeretelméleti alapállása.

A musica mundana és a musica humana kultusza mögött ugyanis az érzéki megismerés, az aiszthezisz diszkreditálása áll. Már utaltunk a kanonikusok és harmonikusok ellentétének gnoszeológiai gyökereire: a hallási észlelés eltérő értékelésére. Ez az ellentét már a püthagoreus alapkonceptiók mélyén is ott lappang, jóllehet aiszthezisz és logosz ellentétbe helyezése csak később, Philolaosznál, majd a késői Platón-művekben kap elveiben egységes ismeretelméleti megalapozást. A musica mundana egyik alapfogalmát, a szférák harmóniáját ontológiai vonatkozásban említettük az imént. A püthagoreus elképzelése szerint a bolygók — mint minden mozgó test — az éterhez súrlódva hangot keltenek; mivel pedig az egyes bolygók pályasugarai — úgymond — megfelelnek a konzonanciát adó húrok hosszának, azért az égitegek forgása létrehozza a szférák harmóniáját. A szférikus harmónia tehát zene, de az emberi fül számára eleve hozzáférhetetlen, pusztán intellektuálisan felfogható és élvezhető „világzene”. Innen csak egy lépés annak a gnoszeológiai következtetésnek levonása, hogy a zene aritmetikai tökéletessége annál szeplőtlenebb, minél inkább túl van a hallhatóságon, minél inkább a tisztán intellektuális élvezet tárgya. Aristeides az aritmetikai zenemagyarázat immanens nehézségeire (például az oktáv hangköz egyenlő részekre osztásának lehetetlensége, a kvintkör fogyatékos zártsága és a komma kikerülhetetlensége) utalva jellegzetesen platonizáló módon kijelenti: a hangrendszer nem képes arra, hogy tökéletes formában vegye fel és valósítsa meg az ideális számokat, a szám isteni tisztasága tehát nem inkorporálódik maradéktalanul a földi, a hallható zenében. Ilyen alapon a zenei gyakorlat eleve alacsonyabb rendű, mint a zene elvont matematikai rendjének filozófiai-kontemplatív tudatosítása. A püthagoreus zenefilozófia végül is abban a paradoxonban csúcsosodik ki, hogy a zenei aritmetikai szemlélete szükségképpen megsemmisíti önnön tárgyát, a hallható zenét.

Itt találkozunk először a tudománytörténeti fejlődés sajátos egyenlőtlen-ségével: míg az érzéki megismerés közvetlenségén túljutó természetfilozófia — Thalészról és Hérakleitosztól Démokritoszig és Arisztotelészig — eljut a természet törvényszerűségeinek demitologizált feltárásához, addig a művészet-szemlélet számára ez a dezantropomorf ismeretelméleti alapállás korántsem elégséges az esztétikai tükrözés lényegi tartalmának megragadására. Gondoljunk Xenophanész Homérosz- és Hésziodosz-bírálatára vagy a görög atlétákat dicsőítő nomosz elleni fellépésére. A mágikus zenemagyarázat racionális leküzdése az esztétikai mimézi tudatosításához éppúgy elvezethet, mint a zene társadalmi objektivitásának, valóságtükröző funkciójának és történetileg kialakult jelentérendszerének idealista-misztikus tagadásához.

Még egyszer hangsúlyozzuk: ismeretelméleti szempontból itt csupán az ellentétes világnézeti fejlődés *lehetőségeiről* beszélhetünk. A püthagoreus zenefilozófia további fejlődését, korszakos felfedezéseinek sorsát végső soron szociális alapjainak konkrét alakulása határozza meg.

Sajnos azonban ezeket a társadalmi alapokat még Thomson említett kutatásai után sem ismerjük kielégítő pontossággal. Máig sem tisztázott meg-

²² Schäfke: Id mű 88. s köv. o.

nyugtató módon, hogy a harmóniatan legelső kidolgozói, akik Thomson szerint a dél-itáliai görög gyarmatvárosok középréteg-érdekeinek tudatosítására, mindenekelett a kereskedő-osztály jellegzetes ideológiai szükségleteinek kielégítésére vállalkoztak, hogyan váltak egyfajta aszketikus alapkaraktert mutató etika és esztétika megfogalmazóivá, az archaikus korban már ismert mértékely tipikusan konzervatív interpretátoraivá, végül pedig apollonikus-orfikus kultúszon alapuló titkos szekták megalapítóivá. A megoldást az adná, ha pontosan ismernők azokat a politikai földrengéseket, amelyek az i. e. VI. század végén, az V. század első felében átformálták a nagygörögországi poliszok társadalmi arculatát és végül politikai hatalomhoz juttatták a klasszikus korszak demokráciáját. Az viszont történeti tudásunk jelenlegi fokán is bizonyítottan látszik, hogy a püthagoreus szekták igen hamar az oppozícióba szorult arisztokrata rétegek világszemléletét tették magukévá. Minden bizonnyal innen etikájuk aszketikus értékrendje, és ez a pozíció adhat magyarázatot a művészeti gyakorlattól való — feltehetően fokozatos — elidegenülésükre is. Azok a reggeli és esti, félig kultikus, félig pszichoterapikus közös énekgyakorlatok, amelyekről Boëthius tudósít, hangsúlyozottan ezoterikus zenei gyakorlatra vallanak.²³ Ezzel szemben a nemzeti társadalom bomlása — mint erre Maróthy János rámutat —, ha át is alakította az archaikus korszak görög népzenejét, ennek sem összművészet jellegét, sem közösségi alapkarakterét nem semmisítette meg.²⁴ A muziké virágzása az antik poliszokban előfeltételezte a művészeti nyilvánosságot, a szó szűkebb (kultikus) és tágabb értelmében vett *nomosz* szüntelen átalakulását, életteljességet tükröző változatgazdagságát, a tradicionális jelentésrendszer és az alakító-változtató zenei gyakorlat eleven egységét és kölcsönhatását, egyszóval az egyén viszonylagos erkölcsi autonómiáját megteremtő poliszközösség kultúrájának egészséges vérkeringését. S itt a görög zeneelmélet nagy útelágazása. Miközben a poliszdemokrácia zenekultúrája elméletileg és gyakorlatilag tovább fejleszti a püthagoreus hagyaték valódi értékeit, maga a zenematematika — arisztokrata ideológiai átértelmezése után — elvont spekulációkba fullad.

Teljesebb képet kapunk e kétirányú fejlődés társadalmi meghatározottságáról, ha pillantást vetünk a püthagoreus zenemagyarázat keleti forrásvidékeire, az ókori zeneesztétika keleti típusú rendszereinek a görögökétől eltérő alakulására. A megegyező vonásokra már utaltunk. A hangrendszer szerkezet-elemzése olyan törekvés, amely a legszorosabb közösséget teremti meg a korai görög esztétika és az egyiptomi, babilóniai, indiai és kínai zenefilozófiai gondolkodás között. Mivel mind a keleti, mind az antik típusú zenematematika a természetileg adott alaptörvényszerűségek megállapítására irányul, nem meglepő, hogy az egymással sem közvetlen, sem közvetett érintkezésbe nem jutó rendszerek mégis sokszor egészen szoros egyezéseket mutatnak. A kvintrendszer például fő vonásaiban megegyező módon jelenik meg az óskori Kínában és az ógörög poliszokban; a zenei *nomosz* antik elvének szinte szó szerint megfelel a szabályozott *lü* kínai elmélete stb. És mégis, ahogyan a rabszolgartató társadalom keleti és antik formái között lényeges különbség alakult ki, úgy a zenei gyakorlatban és az ezt közvetve tükröző zeneelméletben is kimutathatók az elkülönülés tendenciái.

Csupán az ókori Kína zenefilozófiájára utalunk, ahogyan az már a Csoukorszak teoretikusainál megjelenik. Közismert, hogy a kínai zeneesztétikát

²³ Moser: Id. mű 24. o.

²⁴ Maróthy János: *Az európai népdal születése*. Bp. 1960. 76—77. o.

kezdettről fogva a legszigorúbb szabályozottság eszméje jellemzi. A merev kanonizációra való törekvés egész sor kérdésben közvetlenül előlegezi a püthagoreizmust. Az elmélet, a rendszeralkotás hangsúlyai azonban korántsem azonosak. Míg a korai püthagoreizmus a hangrendszer matematikai szerkezet-elemzését állítja a figyelem középpontjába, a kínai zenefilozófiát mindenképp előtti az alaphang feltétlen rögzítése foglalkoztatja. Emellett az argumentáció is eltéréseket mutat: az ókori kínai zeneelmélet kevésbé tudott elszakadni a mágikus képzetektől, érvelésmódja legtöbbször a mítikus eredetelmélet színvonalán maradt. A *Tavaszi és őszi* c. könyv szerzője, Lü Pu-wej például a következő leírását adja az alapvető lü-rendszer felfedezésének: Huang-ti mítikus császár, „a sárga föld ura”, megparancsolta zenemesterének, a tudós Ling Lunnak, hogy sípokból álló hangszert készítsen. Miután a zenemester egy gondosan kiválasztott bambuszból elkészítette a hangszert, belefújott és ezt mondta: „Jól hangzik!” A hang pontosan megegyezett saját, szenvedélyektől mentes beszédhangjával, ugyanakkor összhangzott a nem messze eredő Hoang-ho zűgásával. Mialatt Ling Lun e jelenség hatására „belső szemlélődésbe merült”, párjával együtt megjelent neki az égi főnix. A két csodamadár hat-hat hangot énekelt: hat férfias (jang) és hat nőies (jin) hangot. A legelső jang-hang ismét megegyezett a folyó hangjával. A zenemester ekkor megértette a tizenkét hang törvényszerű viszonyát egymáshoz, a két főnixmadár hangjainak mintájára tizenkét bambuszsípot faragott, s így tért vissza császárához. Tanácsára Huang-ti tizenkét harangot öntetett, és szent normákká avatta hangjukat. A legelső harangot, lévén a sárga az érett gabona szent színe, „sárga haragnak” (huang csung) nevezték, és minden létező zene megváltoztathatatlan alaphangjává kanonizálták.²⁵ A sárga harang hangja azonosult a császári hatalom örökkévalóságának képzetével. A *Ji-king* közismert gondolatai a zenei rend és az államrend feltétlen egységéről, közvetlenül kapcsolódnak az abszolút hangmagasság rögzítésének ehhez a félig mágikus, félig matematikai képletéhez. „A politikai lázadások korszakában változnak a szokások és szertartások. A zene ilyenkor illetlenné válik. A szomorú hangokból hiányzik a fennköltség, a vidámakból a nyugalom . . . Ez a zene felkavarja, szétforgácsolja az erőket, s megsérti a harmónia törvényeit. Ezért a bölcs ember megveti az ilyen zenét . . .”²⁶ Zene és állampolitika ilyen összefüggését aforisztikus tömörséggel fejezte ki Konfucius: „Ha meg akarjátok tudni, hogy rendezettek-e egy ország kormányzati viszonyai, s erkölce tiszta-e, akkor hallgassátok meg zenéjét.”²⁷

A szabályozott hangolásra való törekvés természetesen a legelső nagy zenekultúrák mindegyikét jellemző sajátosság. A 12 lü elmélete azonban sokkal több, mint sípméretegy gyakorlatias célokat szolgáló definiálása és kódifikálása. A hangmagasság-rögzítés itt szélsőséges formában, az abszolút hangmagasság kánonjaként jelentkezik, megőrzi a nemzetiségi társadalom mágikus-kultikus gondolkodásmódjának lényeges elemeit, s ugyanakkor a császári hatalmat reprezentáló alaphang kultuszával az öntözéses gazdálkodáson alapuló patriarchális despotizmus apologetikájának szerepét tölti be. A Ling Lun-féle hangolásmód keletkezésének leírása egyedülállóan szemléletes képet ad a mágikus és a matematikai zenefelfogás ősi kínai szimbiózisáról, s úgyszólván önmaga

²⁵ Hermann Pfrogner: *Die Zwölfordung der Töne*. Zürich—Leipzig—Wien 1963 68. s. köv. o.

²⁶ Idézi: Snejerszon: *Kína zenekultúrája*. Bp. 1954. 43. o.

²⁷ Moser: Id. mű 14. o.

desiffrirozza saját ideológiai tartalmát. A zeneelmélet itt a mozdulatlanak tűnő földi öröklét, egyfajta kozmikus konzervativizmus szuggesztív kifejezésé-
ként áll előttünk.

Az éthosz jelentésrendje

Az antik polisz erkölcsi-esztétikai ideálja más talajon fogamzott meg. Lényeges tartalmi elemként magába foglalja ugyan a racionális mérték és a proporcionáltság mozzanatát, de a kánon-elvet antropomorf módon elasztikus-
kussá és mozgalmassá teszi, a szó legteljesebb értelmében humanizálja. A leg-
pregnansabb példa erre a képzőművészeti kánon klasszikus görög értelmezése. Már az antikvitásban tudták és értékelték, hogy Polükleitosz, a legelső plasztikai proporciótan megteremtője, más műveiben maga is eltért a Dorüphorosz alakjából absztrahált arányrendszertől; Vitruvius pedig a jellegzetesen hellén esztétikai gondolkodást követi, amikor a dór, az ión és a korinthoszi oszloprend látszólag elvont aritmetikája mögött megláttatja az architektonikus struktúrákból sem hiányzó *homo mensurát*, a zömök férfitest, a göndör hajú női alak és karcsú leánytest emberi mértékeit. Így kap a „mindennek mértéke az ember” prótagoraszi elve esztétikai értelmet.

A merev kanonizációt feloldó humánus mérték-elv azonban csak a polisz-demokrácia győzelmével, az egyén viszonylagos autonómiájának esztétikai vetületeként juthatott maradéktalanul érvényre. A püthagoreizmus harmóniatana átmeneti állomás az esztétikai ideál fejlődésének ezen a felfelé ívelő útján. Innen az egység és a különbözőség, amely az ókori Kelet zeneelméleteihez köti és tőlük elválasztja.

Milyen társadalmi talajon jött létre az esztétikai ideál alakulásának ez a kétféle ágazása? Marx és Engels elemzése az ősi patriarchális faluközösség történeti sorsáról megadják a kulcsot a keleti és az antik görög fejlődés egymástól eltérő irányvonalának megértéséhez. A fejlődés legáltalánosabb alapja természetesen azonos: itt is, ott is a rabszolgatartó társadalom. Keleten azonban, mutat rá Marx, nem alakulhatott ki a föld magántulajdona; az öntözéses gazdálkodás megszervezésére a faluközösségi parasztság adóztatásán nyugvó erős despotikus birodalmak jöttek létre, amelyek sok vonatkozásban konzerválták a patriarchális tulajdonviszonyokat, minimálisra korlátozták a „közösség köldökzsinórjáról” még le nem szakadt egyén tevékenységének mozgásterét, s mindennek ideologikus reflexeként a vallást tették a társadalmi tudat uralkodó formájává. Az antik görög városállamokban ezzel szemben gyors ütemű a nemzetségi társadalom bomlása, a faluközösség széthullása; a termelőerők és a csere magasabb színvonala maga után vonja az árutermelésen nyugvó rabszolgatartást, a kereskedelem gyors felvirágzását, a nemzetségi arisztokrácia uralmának megtörését, a szabad kistermelők, a démosz politikai győzelmét. Engels ezért hangsúlyozza, hogy a hellének rabszolgatartó demokráciája Kelet despotikus államainál sokkal fejlettebb államformát teremtett meg: demokratikus köztársaságot. A történeti mozgásnak ezen a hullámán emelkedik magasra az ógörög művelődés, válik tudatossá a tudomány szabadságharca a mágia és a vallásos mitológia ellen; világtörténelmileg most jönnek létre először a társadalmi feltételek a polisz közösségével öntudatos módon azonosuló személyiség totalitásának kibontakozásához.

Az ókori társadalomfejlődés e klasszikus útja azonban mindvégig a rabszolgatartáson alapul, s viszonylag rövid virágkor után, amikor az áruter-

melés és a kereskedelem felbomlasztja a poliszközösséget éltető viszonylagos vagyonegyenlőséget, maga is hamarosan zsákutcává válik, a további társadalmi fejlődés számára elzárul. Summum ius summa iniuria. Az athéni rab-szolgatartó demokrácia világtörténelmileg egyedülálló klasszicitását ugyanaz a különös gazdasági alap teremtette meg, amelyen szükségképpen tönkre kellett mennie. Felvirágzásában és hanyatlásában egyaránt így vált egyszeri és hasonlíthatatlan történeti jelenséggé.

Itt természetesen még vázlatosan sem foglalkozhatunk azokkal a kulturális kihatásokkal, amelyek a görög és a keleti fejlődés fő vonalának sajátosságaiból következnek. Csupán egyetlen kérdéskört szeretnénk érinteni: a zeneművészet fejlődése szempontjából különösen létfontosságú *nyilvánosság* problematikáját. A zenekultúra *tömegessége* természetesen nem antik sajátosság: az alapvető dallamképleteknek és a belőlük kinőtt változatoknak az a buja vegetációja, amelyben az ősi keleti „magaskultúrák” egyik leglényegesebb vonását kell látnunk, elképzelhetetlen „a közösség roppant összetartó ereje nélkül” (Szabolcsi Bence).²⁸ A makám-elven alapuló zenei gyakorlat azonban nem emeli — és, mint láttuk, nem emelheti — az esztétikai tudatosság színvonalára a demokratikus közéletben relatív autonómiával rendelkező egyén aktivitásának elvét, a zenei alap gondolat, a *nomosz*²⁹ par excellence társadalmi-erkölcsi tartalmasságát, a *nomosz* és *phüszisz* viszonylagos ellentétét. A *nomosz* kétségkívül a görög zene keleti előtörténetére, nevezetesen ősi makám-oldalára utal: kultikus jellegű, rögzített szerkezetű dallammodell volt. Platón az archaikus kor iránti nosztalgiával jellemezte az ősi *nomosz*nak ezt a személytelen objektivitását: „A régi törvények korában a nép nem volt úr és parancsoló semmi tekintetben, hanem bizonyos tekintetben önként szolgált a törvényeknek . . . A *nomosz*okat . . . ugyanazon névvel nevezték, mint a törvényeket, mintha a zene is a törvény egy neme volna . . .”³⁰ Az egyes változatok azonban már a legrégebbi tradíció szerint is hamarosan egyes szerzők egyéni kompozícióivá váltak, a műalkotás zenei jellegét és szövegszerű tartalmát is kifejező specifikus elnevezésekkel (vö. Olümposz auloszra írt, az egyes istenalakokról elnevezett *nomoszait*, Szakadasz *Nomosz Püthikoszát*, a Pallas Athéné által „feltalált” és Midasz auloszjátékos által sajátosan „variált” *Nomosz Polükephaloszt*³¹ stb.). A közösségi jelleg itt a tudatosan megkomponált; esztétikailag-etikailag kibontakoztatott és jellegzetessé tett egyéni változatban — és nem csupán a személytelen variációsösztön spontán termékeiben — él tovább. Még meszebb megy a személyes jelleg érvényesítésében a *nomosz*-költészetet fokozatosan felváltó choreia, különösen a himnikus kardal, majd a görög tragédia alapjává vált dithürambosz. A Periklész-kori Athén tragédiaköltészetében a dithürambosz már mimikus-mimétikus tartalmakat fejez ki, végül pedig a polisz-demokrácia légkörében, a kulturális élet páratlan fellendülését bizto-

²⁸ Szabolcsi: Id. mű 18. o.

²⁹ Külön filológiai tanulmányt érdemelne a *nomosz*-fogalom teljes élettörténete. Eredetileg a legelő közös használatát jelenti, tehát azt a sajátos „osztályrészt” és „szokást”, amelyet — szemben az ősi moirával — már az emberi *törvény* szentesít. (Vö. Thomson: Id. mű. 59. o.) Később állandósul ez a jelentéstartalom. A szofista Hippias már határozott különbséget tesz *phüszisz* (készen kapott természettörvény) és *nomosz* (emberalkotta társadalmi törvény) között. A *nomosz* zeneesztétikai fogalma — csakúgy, mint a többi zenei szakkifejezés: a harmónia, a ritmus stb. — ilyen módon egyetemes valóságkategorióból differenciálódott önálló tartalmú terminus technicusszá.

³⁰ *Törvények*. III. könyv. 700. *Összes művei*. II. köt. 733. o.

³¹ Lásd Pindarosz 12. püthiai ódáját.

sító nyilvánosság talaján tudatosan a muziké egyest és általánost, személyest és közösségit egybekapcsoló társadalmi jellege, demitologizált emberi éthosz-tartalma és etikai-katartikus hatása.

A poliszdemokrácia dekadenciája azután szükségszerű módon felbomlasztja a kulturális élet nyilvánosságát, s ez nemcsak a klasszikus korszak drámaköltészetének további sorsát dönti el, hanem közvetlenül érzékelhető módon tükröződik az V. század újszerű zeneművészetében is. Mindenekelőtt felbomlik az ősi összművészet, most először megjelenik az ősi muziké bomlásának sajátos terméke, az önállósuló zeneművészet. Philoxenosz „új dithürambosza” pontosan jelzi ezt a fejlődéstendenciát, amikor az ének és zene hagyományos viszonyát az utóbbi javára megfordítja. A keleti eredetű „barbár” aulosz inváziója most már együtt jár a hangszerjáték technikájának átalakulásával; az „újítók” nemcsak a kithara húrjainak számát szaporítják, hanem egyre szabadabb módon élnek a dallami és ritmikus kifejezés eszközeivel. S miközben a személyiség erkölcsi autonómiájának elvét felváltva az egyén végtelensé váló önkielésének elmélete és gyakorlata, a zenei mimézis társadalmi funkciója is módosul: a közösségi éthosztartalmakat fokozatosan háttérbe szorítja az egyeduralkodóvá váló szubjektivisztikus élvezet-elv.

Ebben az egyszerre társadalomtörténeti és zenetörténeti összefüggésben semmi kétségünk nem maradhat afelől, hogy a klasszikus görög zeneesztétika gondolati magva, legsajátosabb elméleti irányvonala: a zene éthosz-elmélete. E felismerésben nincs semmi új; Abert alapvető kutatásai óta általánosan elismert igazság, hogy az éthosz az antik zenefilozófia legfőbb kategóriája.³² A szellemtörténeti idealizmus azonban merev sémává változtatta ezt a kategóriát. Schäfke — habár nagyszabású történeti monográfiájában helyenkint maga is hajlik bizonyos szellemtörténeti konstrukciók kiépítésére — jó szemmel figyelte meg, hogy már Abertnél elmosódik a keleti eredetű zenei „noétika” és a sui generis hellén éthoszelmélet különbsége.³³ Még inkább szembeötlő ez az irányzat az ókori zenei gyakorlat egyébként kitűnő történésznél, Curt Sachs-nál. Monográfiáiban³⁴ joggal hangsúlyozza, hogy az éthoszelmélet gyökereit Keleten kell keresnünk, ámde adós marad a kategória antik hellén specifikumainak elemzésével. Az alaphiba itt már az éthosz fogalmának szellemtörténeti túlfeszítése.

Éppen ezért szükséges a pontos történeti lokalizálás. A zenei éthosz elmélete a Periklész kori Athén jellegzetes zeneesztétikájaként jelent meg. Felvirágzása egybeesik az athéni demosz győzelmének megszilárdulásával; az i. e. 411-ben végrehajtott oligarchia államcsíny megrendíti társadalmi-politikai alapjait, mikor pedig 403-ban visszaállítják a demokráciát, már nem képes megtartani a régi eleven kontaktust az egykorú zenei gyakorlattal, s csak Arisztotelész és Arisztoksenosz műveiben kap nagyszabású, de reflexív-visszatekintő jellegű rendszeres összefoglalást. A hellenizmus korának ún. „zenei szkepszise” nem más, mint a klasszikus éthoszelmélet végső bomlása.

³² Hermann Abert: *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Ein Beitrag zur Musikästhetik des klassischen Altertums.* 1899.; és *Der gegenwärtige Stand der Forschung über antike Musik.* (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. 1922.)

³³ Abert: *Die Lehre* . . . 94. o.

³⁴ Curt Sachs: *Musik des Altertums.* (Jedermanns Bücherei). Leipzig 1924.; és *Die Musik der Antike.* (Handbuch der Musikwissenschaften; herausgegeben von Ernst Bücken.) Wildpark—Potsdam 1928.

Amikor Abert nyomán leíró egymásmellettiségben tárgyalják a görög zeneelmélet két, illetve négy irányzatát,³⁵ akkor éppen a legfontosabb mozzanat sikkad el: az éthoszelmélet történeti helyhez és korhoz kötöttsége, társadalmi meghatározottsága. Elég, ha most a későbbieket előlegezve csupán az Abert által formalistának nevezett és az éthoszelmélettel szembeállított irányzatra utalunk. A klasszikus zenefilozófia hellenisztikus bírálata, az éthosz kategóriájának elutasítása a künikusoknál, a Hibe-hpapirusz ismeretlen szerzőjénél stb. nem annyira ontológiailag megalapozott, világnézetileg tudatos formalizmust jelent, mint inkább ama zenei válságtudat feloldhatatlanságának nyílt elismerését, amely az antik poliszközösség felbomlásával jelent meg a görög zenei életben. Mindennek részletes elemzésére még visszatérünk.

Hol találkozunk mármost a zene éthosztartalmának, közösségi-erkölcsi eszmeiségének első hiteles megfogalmazásával? Az antik hagyomány csakúgy, mint a modern filológiai rekonstrukciók az athéni *Damón* személyére irányítják figyelmünket. Zenepedagógus volt, Periklész és Szókratész zenetanára, aki Platóntól a kései antikvitásig szinte egyedülálló szaktekintélynek számított; gyakran politikai és filozófiai kérdésekben is hivatkozni rá. Már ez is mutatja, hogy annak a kivételes korszaknak szülötte, amely még nem tekinti megvetett banauziának a zenei technét, és az államvezetés dolgaiban is szóhoz juttatja az aktív muzsikust. A hagyomány szerint felfogását abban a — talán fiktív — beszédében foglalta össze, amelyet az areopagosz tagjaihoz intézett. Mindenekelőtt a zene politikai-szociálpedagógiai jelentőségét igyekezett tudatosítani. Érvelése külön iskolát teremtett: arra hivatkozott, hogy a különböző ritmusok és dallamok különböző hatást váltanak ki az emberi lélekből. Kapcsolata a valóságos zenei gyakorlattal mindenekelőtt abban jutott kifejezésre, hogy a muzsikét nem püthagoreus módon, elvont hangrendszernek formájában elemzi, hanem eredeti görög összművészetként, amelyben a sajátos zenei elemek mindenkor a vers szövegéhez kapcsolódnak. Platón *Államában* Szókratész ebben az értelemben tartja fontosnak a Damónnal való konzultációt; tőle vár választ a vers, a ritmus és az emberi jellem kölcsönösségének kérdésére: „ugyis meg kell majd még Damónnal beszélnünk, hogy milyen versmérték illik a rabszolgalelkülethez, a dölyfhöz, az eszeveszettséghöz; a többi lelki rosszasághoz, s hogy milyen ritmusokat kell meghagynunk az ezekkel ellentétes jellemű embereknek . . . Úgysem könnyű ezt elemezni.”³⁶

A muzikében rejlő éthosztartalom felismerése vezeti el Damónt a zenei paideia gondolatához. A zene megválasztásával tudatosan formálhatjuk a személyiséget — ez a damóni koncepció legfontosabb, legelőremutatóbb eleme. A zenei szép itt közvetlen egységet alkot a zenei jóval. Innen következik a zene elsődlegesen politikai jelentősége, melyet az említett beszéd deklarál. Az állam számára ugyanis nem lehet közömbös, hogy milyen emberi magatartástípus, milyen éthosz és stílus fejeződik ki a muziké különböző formáiban. Ha pedig a zenei paideia lényegében nem más, mint állampolgárrá nevelés, a közösség etikai tartalmaival való azonosulás kimunkálása, akkor érthető, miért tartja Damón szükségesnek a nevelés során felhasznált zeneművek gondos megválogatását. A poliszközösség védelmét szolgálta volna minden bizonnyal az a

³⁵ Korai munkájában Abert az etikai és az ún. formalista irányzat között tett különbséget; 1922-ben megjelent tanulmányában viszont már négy alapvető tendenciát határozott el egymástól: a Püthagorasz-iskola kanonikus, az Arisztoksenos-iskola harmonikus, az etikai és a formalista koncepciót.

³⁶ *Az állam*. III. könyv. 400. I. köt. Id. kiad. 846—847. o.

poliszállampolgári öntudat-sugallta elképzelés, amelyet Platón is helyeslően idéz: „mert a zenei nevelés formájának újító megváltoztatásától óvakodnunk kell: ezzel mindent kockára teszünk; hiszen a zenei nevelés módszereihez senki sem nyúlhat anélkül, hogy a legalapvetőbb állami törvényeket is ne érintse — ezt tanítja Damón, és ezt vallom én is.”³⁷

Schäfer tehát nem ok nélkül feltételezi, hogy Damón egyfajta „összehasonlító zenekritika” képviselője az antikvitásban.³⁸ Az éthoszelmélet lényegéhez tartozik ez a „szelekciós” magatartás. Nem az egyes zenei alkotások és formaelemek önmagában vett „jellegének” leírását adta, nem „tisztá” stílus- és formajegyek rendszerező fenomenológiája volt, hanem *hermeneutika*, amelyben elsődleges szempont lehetett az etikai kritériumokat alapul vevő differenciálás, összehasonlítás és értékelés, a különbségtétel a személyiségalakítás szempontjából hasznos és káros zenei gyakorlat között. Az éthoszelmélet polgári történészei vagy teljesen eltűnteték, vagy a pusztán fenomenológiai leírás mögött háttérbe szorítják a tudatos értékelésnek ezt a mozzanatát. Nem ritka az interpretációnak az a módja sem, amely a kommentárirodalom egyes közléseinél megrekedve a „férfias-nőies” fiziológiai-pszichikai ellentétekre redukálja a hermeneutikus összehasonlítás és differenciálás világnézeti alapját és etikai kritériumait. A történeti materialista elemzés fényében viszont kiderül, hogy az éthosz zeneesztétikai kategóriaként az athéni poliszdemokrácia talaján jelent meg; s eredeti formájában maga is a poliszközösség ideológiájának szerves része volt. Az éthoszelmélet történeti nagysága éppen abban rejlik, hogy a görög polisz belső egységére, demokratikus közéletének nyilvánosságára apellálva tudott eljutni a zene etikai tartalmasságának, társadalmiságának és valóságtükröző jelentésrendjének deklarálásához. Ezért lehetett az első nagyszabású kísérlet az esztétika történetében a zene társadalmi-etikai jelentésének kidolgozására.

Innen válik érthetővé a Damón-iskola „összehasonlító zenekritikájának” voltaképpeni célja és alapja. Az esztétikai értékelés kritériuma itt a polisz demokratikus-közösségi erkölcsiségéhez való viszony; az a zene, formaelem, hangszer értékes, amely előmozdítja a paideidát, amely a közösségi érzés és magatartás szintjére emeli fel az egyént, hogy ez a poliszközösség belső egységét és tartalmas összeforrottságát saját világaként élvezze és tudatosítsa. A „görög-barbár” ellentét a Periklész kor számára zeneesztétikailag sem holmi üres és öntetszelgő kultúrfölény fitogtatása, hanem öntudatos differenciálás a saját és az idegen, a birtokba vett és a birtokon kívüli, az emberileg tartalmas és az erkölcsileg nem humanizált között. Az éthoszelmélet ezt a differenciálódást tárta fel és vezette következetesen végig a zenei gyakorlat reflektált filozófiai megismerése során.

Ismét hangsúlyozzuk: a muziké egyes formáinak ez a hermeneutikája a zene *valóságos életfolyamatait* ragadja meg. Ha tehát középpontjában a hangsorok (a szónak eredeti görög értelmében vett „harmóniák”) éthosztartalmának analízise áll, akkor itt már szó sincs a püthagoreusok elvont konzonancia-kutatásairól. A hangsorok éthosztana nem az elméleti-akusztikai szem-

³⁷ Uo. IV. könyv. 424. — 881. o. Szabó Miklós fordítása a *muzikét* eleve a „zenei nevelés” kifejezéssel adja vissza. Szabolcsi Bence közlésében az idézett hely így hangzik: „Óvakodnunk kell attól, hogy a régi zenefajt megváltoztassuk, mert ez az egészet veszélyezteti; a zene formái seholsem változhatnak meg anélkül, hogy az állam legfontosabb törvényei is meg ne változnának.” — Lásd: *Régi muzsika kertje*. Bp. 1957. 22. o.

³⁸ Schäfer: Id. mű. 121. s köv. o.

pontból elsődleges oktáv-szimfonból, hanem a valóságos zenei gyakorlat — az egyszerre énekes és hangszeres összművészeti gyakorlat — alapegységéből, a kvart-elven nyugvó dallamképletek lefelé haladó tetrachordális struktúrájából indul ki, s elemzéseiben mindenkor tekintetbe veszi a „műzsaí művészetek” (költészet, zene, tánc) hosszú ideig megbontatlan egységét, a muziké összművészet voltát. Egyébként a tetrachordok éthoszának vizsgálata hosszú ideig eleven tradíció marad akkor is, amikor az egynemű tetrachordok „összeragasztásából”, e sajátos „szintézisből” előállnak az oktávrokonszágon alapuló rendszerek, az oktávterjedelemre kiegészült hangsorok; s az önállósult zene-művészet későbbi hermeneutikája is magán viseli az egykori összművészetre visszautaló beszédintonáció és táncritmus hajdani jelentésének emléknyomait. Ezért idegen a klasszikus korszak zeneesztétikájától az a felfogás, amely üres formai tartályoknak képzei a hangnemeket és ritmusképleteket, és a zenemű tartalma szempontjából közömbösnek vagy másodlagosnak tartja a forma és a hangszer megválasztását. Az éthosztan nem ismert tartalmatlan formát, és — legalábbis eredeti történeti alakjában — nem ismer önálló (tiszán hangszeres) zenét sem. Ez az álláspont a korábbi, püthagoreus hangrendszer-ontológiától éppúgy megkülönbözteti, mint az éthosz-ely hanyatlását jelző esztétikai-ismeretelméleti szkepticizmustól.

Abert óta visszatérő kérdéssel: honnan nyerték a muziké egyes formái konkrét éthosztartalmukat? Mivel a részletes hermeneutika viszonylag későn, Platónnál, Arisztotelésznél és a hellenizmus muzsikafilozófusainál jelentkezik, kezdeti forrásainak és keletkezéstörténetének filológiai módszerrel történő rekonstruálása mindenkor csak hipotetikus eljárás lehet. Elvileg más a helyzet viszont, ha a hermeneutikát úgy tekintjük, mint egy nagy múltú gyakorlat virágkorának jelentéstani összefoglalását. Emlékeztetünk a korábban mondottakra: a legkorábbi jelentéstani modellek magában a zenei praxisban formálódtak ki és fejlődtek tovább; tudatosításuk nem az elmélet spekulatív önnemzésének terméke, hanem magukból az életfolyamatokból és a zenei tükrözésükből leszűrt absztrakció. Az egyes tetrachordok éthoszának megkülönböztetése is ezt bizonyítja. Ismeretes, hogy a tetrachordális szerkezeteket a görög zeneelmélet szerint az határolja el egymástól, hogy milyen sorrendben helyezkednek el bennük az egész és a fél hangközök. Az egész hangtávolságok mellett a fél hangköz a diatonikus *dór* tetrachordban a harmadik és a negyedik, a *frig*ben a második és a harmadik, az *ión*ban az első és a második hang között jelentkezik. Az ilyen értelemben vett *dór* harmónia Platón szerint férfias bátorságot és helytállást, a *frig* békés józanságot és mérsékletet, az *ión* viszont akarát nélküli mámort és elpuhultságot fejez ki. A platóni interpretáció érezhetőleg *dór*-centrikus felfogást tükröz — ezzel a későbbiekben még részletesebben foglalkozunk. De nem lehet meglepő, hogy értékhangsúlyait más szerzők és más korok többé vagy kevésbé módosítják. Ez a jelenség ismét csak arra utal, hogy az éthoszértelmezés a társadalmi gyakorlat szerves részét képező zenei gyakorlat történeti folyamatában alakult ki és fejlődött tovább.

Az idevágó antik hagyomány legplauzibilisebb ágát kétségkívül Hérakleidész Pontikosz képviseli, aki szerint a harmóniak — mint nevük is mutatja — az egyes görög törzsek jellemét tükrözik. Semmi okunk kételkedni az egyes törzsek sajátos fejlődése során felhalmozódott karakterjegyek relatív stabilitásában. A munkamegosztás foka és jellege, a földrajzi környezettől is befolyásolt életmód, a szomszéd törzsekkel kialakult katonai és cserekapcsolatok, az anyagi

és szellemi kultúráltság szintje — mindmegannyi történeti-társadalmi tényező, amely szerepet játszott az egyes törzsek erkölcsi szokásrendszerének és szellemi profiljának viszonylagos megszilárdulásában. Mert a hangsoréthoszok ismét jelzett problémájánál maradva, az a tény például, hogy a dórok déli irányú vándorlása viszonylag későn, csak i. e. XI. században fejeződik be, s együtt jár a már letelepedett ión törzs kiszorításával, máris érthetővé teszi a dór törzskarakter harciasabb, ellenállóbb, a törzs hagyományos életmódjához inkább ragaszkodó voltát, míg a kisázsiai tengerpartra szorult iónok jellemét új tényezőként befolyásolja a gyorsan felvirágzó, fejlett tengeri kereskedelemre alapozott városi kultúra. Ez a különbség kifejezésre jut a dór és az ión költészetben is, s kulcsot ad annak megértéséhez, miért nem minden poliszban ugyanaz a műfaj játszik vezető szerepet, miért honosodik meg a líra inkább Ióniában, a dráma Athénban stb.; hogy az élet gyönyöreinek élvezetét, az ión lírizmus egyik legfőbb motívumát a dór felfogás miért tartja elpuhultságnak, nőies lágyiságnak még a nemzeti társadalom bomlása után is, és megfordítva: a dór kardal miatt tűnik Ióniában inkább merevnek és ridegnek, semmint ünnepélyesen fenségességnek, s i. t.

Az összművészeti alkotás valamennyi elemének éthosza közvetlenül vagy a műfaji jellegzetességek közvetítésével magán hordozza a törzsi karakter bélyegét. Gondoljunk például a különböző verslábak, ritmusképletek közismert antik jelentésrendjére, amelynek analízise csaknem ugyanazokkal az éthoszkategóriákkal történik, mint a harmóniáé. (Például Aristeides Quintilianus retrospektív összefoglalásában a hosszú szótagok túlsúlya a ritmust fenségessé, illetve mértéktartóvá, a rövid szótagok gyakorisága viszont izgatottá, esetleg féktelenné teszi; hasonló jelentéseket hordoz a sorkezdet és -zárás ritmusképlete, a szünetek helye és időtartama stb.) Még szembeötlőbb a törzsi jelleg elhatárolása a hangszerek éthoszával kapcsolatos — még a mítikus zene-magyarázat korába visszanyúló — elképzelésekben. A III. homéroszi Hermész-himnusz például egybekapcsolja az Apollón-kultuszt és a Hermész által „feltalált” kithara zenéjét, s így megalapozta azt a sokáig fennmaradt meggyőződést, hogy a dór néptörzs e régi húroshangszere egyben az egész hellén kultúra lényegének leginkább megfelelő zeneeszköz. Ugyancsak korán tudatosul a görög kithara és a Kisázsiaiából származó fríg aulosz különbsége: az egyikben az erkölcsös mérséklet, a másikban a féktelen élvezetvágy kifejezőjét látják. Ilyen értelemben a kitharisztika és az auloszjáték éthoszáinak megkülönböztetése a poliszdemokrácia korában már ősi tradíciónak számít. Az „apollóni” kithara és a „dionüoszosi” aulosz hangzáskarakterének különválasztása azután visszahatott a harmonia-éthoszok további megszilárdítására. Ptolemaiosz ama közlésének, hogy a hangsorok és hangnemek éthosza elsősorban a hangszerek mechanikájával áll összefüggésben, minden egyoldalúsága ellenére van igazságmagva. Nem lehetetlen, hogy a három alaphangnem (a diatonikus, a kromatikus és az enharmonikus) sajátos tetrachordrendszerének kialakulásában és meghonosodásában primér módon a hangszerek hangzáskarakterének összehasonlítása játszotta a főszerepet. A Keletről „importált” aulosz például minden bizonnyal gyorsította az V. századi „új stílus” kromatikus hangnemének elterjedését. A törzsi jellegzetességek ebben az esetben indirekt módon, a jellegzetes hangszertípus közvetítésével hatottak a zenei jelentésrend stabilizációjának folyamatára.

A törzskarakter éthosz-tartalmainak feltárása azonban önmagában nem adhat feleletet arra a kérdésre, hogy miért éppen az athéni poliszdemokrácia

korában jut el kristályosodási ponthoz ez a nemzetiségi társadalom korai fokán megindult folyamat. A teljes választ csak a kifejlett éthoszelmélet részleteiben is feltárható két nagy rendszerének — a platóninak és az arisztotelészinek — konkrét filozófiai és történeti analizisétől várhatjuk.

Platón

Platón zenefelfogása két ponton kapcsolódik a Damón-iskoláéhoz. Egyrészt — talán a musica humana püthagoreus koncepciójától is befolyásolva — hangsúlyozza a muziké pszichikai-pedagógiai hatékonyságát: „... óriási fontossága van a zenei nevelésnek, mert a ritmus és a dallam hatolnak be legjobban a lélek belsejébe, azt hatalmas erővel megragadják, s jó rendet hozva magukkal, azt, aki helyes elvek szerint nevelkedik, rendezett lelkű emberré teszik, aki pedig nem, azt éppen ellenkezővé.”³⁹ Másrészt a zenei paideida Platón számára is egylényegű az állampolgári öntudat kiképzésével. Az *Állam* már idézett helyén Szókratész Damónra apellál, amikor az államrend védelmében elutasítja a muziké formáinak bármiféle megváltoztatását. A platóni zeneesztétika gondolatSORAI közvetlenül politikai problémákra keresnek választ; az államelmélet nemcsak külső keret, nemcsak véletlenszerű alkalom az éthosztan rendszerező kifejtésére, hanem ideológiai alap, amely nélkül értelmét veszti maga az esztétikai koncepció is.

Egy pillanatra sem kétséges, hogy zeneesztétikának és politikai elméletnek ezt az egész antikvitásban megfigyelhető, de Platónnál kiváltképpen hangsúlyozott egységét a rabszolgatartó állam erősítésének és védelmének ideológiai szükségletei hívták létre. A zene par excellence közéleti-politikai funkcióját az athéni poliszdemokrácia virágkorában működő Damón éppúgy tudatosította, mint az egyértelműen arisztokrata pozíciók védelmére vállalkozó kései püthagoreusok; és nem nehéz itt felismerni e koncepció ősi keleti elődeit és rokonait sem — elég, ha csupán a kínai zeneelmélet már említett vonásaira emlékeztetünk. Ezért felmerül a kérdés: mi a sajátos platóni a rabszolgatartó rend apológiájaként funkcionáló államelmélet és a zene politikai-pedagógiai funkcióit tudatosító művészetelmélet ilyesfajta egymásbafonódásában?

Platón *Állama*: utópia az „ideális”, a tökéletes, mert az osztályelnyomáson alapuló rendet a legtökéletesebben biztosító államról. Az utópisztikus kellés mögött azonban ott a legközvetlenebb lét: az ideális állam képzete a valóságosan adott osztályállam idealizálásából ered. Platón a rabszolgatartó rend megszilárdításának sajátos programját teremtette meg egy olyan korszakban, amikor egyre nyilvánvalóbbá vált az athéni demokrácia dekadenciája, az antik poliszt fenyegető válság. Az előzőekben már rámutattunk arra, hogy e válság ugyanazon a gazdasági alapon vált explicitté, amelyen a klasszikus virágkor létrejött: az athéni demokrácia a rabszolgatartáson alapuló kisárutermelés és kereskedelem révén jutott aránylag széles tömegbázishoz, ugyanakkor az árutermelés szüntelenül bomlasztotta azt a viszonylagos vagyonegyenlőséget, amely a demokratapárt politikai hatalmának legfőbb társadalmi alapja volt. Láttuk, hogy itt a gyökere annak az ellentmondásnak, amelyen az antik demokrácia tönkrement. Heller Ágnes az athéni polisznak ezzel a válságával hozza összefüggésbe a „Platón-tragédiát”: Platón a polisz utolsó

³⁹ *Az állam*. III. könyv. 402. Id. kiad. 849. o.

filozófusa, aki az antik rabszolgatartó rend világtörténelmi zsákutcájában kilátástalan harcot vívott a polisz megújításaért, a viszonylagos vagyonegyenlőség körülményeit tükröző közösségi erkölcsének feltámasztásáért, s ezzel a legmagasabb színvonalon fejezte ki a korszak történelmi válságtudatát.⁴⁰

Itt kapunk kulcsot a platóni zeneesztétika nyilvánvaló ellentmondásainak megértéséhez. Lét és kellés, valóságmegismerés és utópisztikus képzelgés kettősségét, azt a sokszor emlegetett platóni kontroverziát fontos esztétikai törvényszerűségek zseniális megragadása és reális művészeti fejlődéstendenciák önkényes negligálása között csak akkor tárhatjuk fel, ha a zenefilozófus Platónról alkotott képünk a korszak ellentmondásos mozgalmainak ismeretén alapul.

A zenei paideida jelentőségét felismerő Platón a damóni kezdeményezést folytatja, mikor kritikai szemmel vizsgálja kora zenei gyakorlatát, s éppen nevelési szempontból szorgalmazza az értékes és a káros különválasztását. Az állampolgárrá válást veszélyeztető zene elleni polémiája azonban kiéleztettebb, mint bárkié elődei között. A pozitív tartalmakat hordozó éthoszzenével ő állítja elsőként szembe azt az újfajta *élvezetzenét*, amely szerinte szükségképpen demoralizál, mert fellazítja és elvágja az egyént a közösséghez fűző szálakat. Az éthoszdifferentiáció most már nem korlátozódik a törzskarakterek elhatárolására, a görög és a barbár megkülönböztetésére, hanem — sokkal határozottabban, mint Damónnál — kiterjed a *közösségi* jelleget megőrző *régi* és az *individualistává* züllött *új* ellentétére.

Honnan ez a kérelhetetlenség az új elleni polémiában? A már említett kései dialógus, a *Törvények*, az individualista erkölcsiség és kultúra bírálását a legnyomatékosabban összekapcsolja a demokrácia, a demokratikus államforma szenvedélyes kritikájával. Miután az előzőekben már idézett helyen rámutatott arra, hogy a régi nomosz korában „a nép nem volt úr és parancsoló semmi tekintetben”, mély rezignációval jellemzi a későbbi demokratikus korszakot, amelyben szerinte elhatalmasodott a zenei törvények megsértése. „Hamis nézeteket terjesztettek a zenéről, mintha az értékelésnek semmi természetes kritériuma nem rejlenék benne, hanem pusztán az élvező gyönyörködése . . . Ennek folytán a nézőközönség némából hangos lett, mintha értene műzsai dolgokban ahhoz, hogy mi a szép és mi nem; és az arisztokrácia helyett holmi semmirekellő teatrokrácia fejlődött ki . . . Így azonban a zenében kezdődött el annak a látszata, hogy mindenki mindenhez ért, és itt lépett fel először a törvénytelenység szelleme, és ezt követte nyomon a szabadság . . .”⁴¹ Az éthoszok differenciálódásának itt tárul fel a törzskarakter-különbségeken messze túlnyúló, az állam osztályszerkezetével kapcsolatos legmélyebb társadalmi gyökere. Az élvezetzene kialakulásáért a *Törvények* Platónja egyértelműen a demokrácia nyilvánosságát, a „laikus” tömegek szerinte illetéktelen politikai és kulturális aktivitását teszi felelőssé. Ezért jelenik meg e dialógusban a műzsai nevelés eszményeként az egyiptomi művészet, amelyben „nem volt szabad új útra térni sem a festőknek sem másoknak, akik bármiféle alakzatot alkotnak, és még gondolniok sem volt szabad másra, mint az ősi formákra; és máig sem szabad sem ezekben, sem általában a műzsai művészetben. S ha utánanézel, azt fogod találni, hogy náluk a tízezer évvel ezelőtt festett, vagy

⁴⁰ Heller Ágnes: *Az arisztotelészi etika* (Kézirat.)

⁴¹ *Törvények*. III. könyv. 700—701. Id. Kiad. 733—735. o.

faragott művek . . . a mostani alkotásoknál sem nem szebbek, sem nem rútabak, s ugyanazon technikával készültek.”⁴²

Ez az esztétikai orientáció — amely mögött lehetetlen nem látni a politikai orientációt, nevezetesen az egyiptomi kasztrendszer arisztokrata eszményesítését⁴³ — nyit kaput a platóni esztétikában az immár teljesen misztikussá színeződő püthagorizmus előtt. A *Timaios* mindenekelőtt a musica humana elképzelését állítja szembe az eluralkodó élvezet-esztétikával; „mert a harmónia, melynek mozgásai a lélek bennük levő körforgásaival rokonok, annak számára, aki ésszel él a Múzsákkal, nem értelmetlen gyönyörűségekre valók — mint ahogyan most tartják —, hanem a lélek bennünk diszharmonikussá vált körforgásának rendbehozására és összhangja érdekében szövetségesül van adva a múzsák által; s a ritmust is, minthogy közülünk a legtöbbször magatartása híjával van minden mértéknek és bájnak, ezekre segítő társul adták a Múzsák.”⁴⁴ De megjelenik ebben a dialógusban a világzene késő-püthagoreus elmélete is, minden ismert matematikai-csillagászati rekvizitumával együtt (a tetraktüszből levezetett szimfón-proporcciók, a szférák harmóniája stb.). Ezen a vonalon végül Platón odáig megy el, hogy ő is természet-törvényekké misztifikálja a dallamszerkezet törvényszerűségeit („igenis lehetséges ilyen téren is törvényt szabni, és tartós biztonsággal megállapítani azokat a dallamokat, melyek a természettől helyeset foglalják magukban”),⁴⁵ és — mint korábban láttuk — a matematikai megismerésnél eleve alacsonyabb rendű aiszthezisszé fokozza le a hangközök és harmóniák tényleges esztétikai appercepcióját.

Az *Allamban* a saját társadalmi alapjait desiffrirozó ideatan ad ismeretelméleti alátámasztást ennek a püthagoreus konstrukciónak. Az antik materialisták szerint anyagi archéjában egységes valóság Platónnál kettészakad materiális és ideális világra: az egyik a látszat, a másik a lényeg birodalma. A filozófushoz méltó magatartás ezért csakis az utóbbi megismerése lehet. A jelenségek világa ezért degradálódik az ember tudatát börtönző látszattá. Ámde a művészeti alkotás és befogadás éppen ebben a látszatban él. Az *Allam* Szókratészének nem nehéz rávezetni Glaukont arra a felismerésre, hogy a művészet nem a valóságot, hanem annak látszatát utánozza. A bizonyító példát ezúttal a képzőművészet szolgáltatja: a festő nem valóságos tárgyakat ábrázol, hanem perspektívában látott és árnyékoltnak látszó tárgyakat (szkenographia és szkziographia),⁴⁶ ezért az igazság helyett szemfényvesztő módon az érzéki csalódást szolgálja. A vele szembeállított filozofikus megismerés, a gondolkodás viszont félredobja az érzéki látszatot, s a mértéket, a számolást teszi az igazság keresésének fő eszközévé. Ez az ismeretelméleti alapvetés azután eleve problematikussá teszi a művészetek létjogát az idealista államban. A másolat másolata, a műalkotás eszerint csak torzképet nyújthat az ideákról. A *Philébosz* egyedül absztrakt-geometrikus formákról és az elvontan aritmetizált harmóniarendszerről ismeri el, hogy csalódásmentes gyönyörködés tárgyai lehetnek.

⁴² Uo. II. könyv. 656. 679. o.

⁴³ Marx: *A tőke*. I. köt. Bp. 1955. 344. o.

⁴⁴ *Timaios*. 47. B. — *Összes művei*. II. köt. Id. kiad. 556. o.

⁴⁵ *Törvények*. II. könyv. 656. Id. kiad. 679. o.

⁴⁶ Vö. *A görög művészet világa*. Összeállította Szilágyi János György. Bp. 1962. 160—161., 198. és 219. o.

Az érzéki-esztétikai megismerés illuzórikusságának végletes elutasítása megszabja a platóni művészetszemlélet fő vonalát. Ezt az utat járva csak az esztétikai élvezet jogosultságának aszketikus korlátozásához, végül pedig megtagadásához lehet eljutni. Mindamellet ilyen radikális megoldással csak a szélsőségesen püthagoreizáló dialógusok gondolatmenetében találkozunk. A polisz egységének újjáélesztéséért küzdő Platón nagyon is világosan tudta, hogy az állampolgári paideia nem nélkülözheti a művészetek személyiségformáló erejét; láttuk is, mint vélekedett a muziké evokatív hatalmáról, mely „a lélek legmélyét” hatja és alakítja át. Az ideális államba ezért nyert bebozsáttatást — ha nem is minden feltétel nélkül — a zene. A damóni irányzat azonban diametrális ellentété az imént felvázolt püthagoreus képzőművészeti geometrizmusnak és zenei absztrakcionizmusnak. Ha *itt* a kanonikusok módján elítéli a „szemfényvesztő” aisztheziszt, *ott* el kellett ismernie, hogy az esztétikailag appercipiált muziké az egész embert formálja. Ha *itt* a püthagoreusokkal egybehangzóan a dallam természettörvényekkel analóg nomotetikusságát hangsúlyozza, *ott* a zene elsődleges közéleti-társadalmi lényegéből indul ki, s ebből vezeti le az egyes formaelemek esztétikai jelentésrendjét, a hangsorok hangnemek, ritmusok, hangszerek stb. éthosztartalmát. Ha *itt* csak az elvont harmónia és ritmus intellektuális élvezetét tűri meg, *ott* a muziké összművészet jellegét állítja előtérbe, és szüntelenül hangsúlyozza: „a harmóniának és a ritmusnak alkalmazkodnia kell a logoszhoz” (a költői szöveghez — Z. D.).⁴⁷ A platóni esztétikának általában — de a zeneesztétikának különösen — van tehát egy, az előbb jellemzett fő vonaltól eltérő, ezzel sajátos kontroveziában álló irányvonala is, mely a művészet társadalmi funkciójának koncepciójában jut kifejezésre.

Ámde láttuk, hogy az utóbbi koncepció a Periklész kor, a kulturális virágkorát élő Athén eszmei öröksége. Semmi kétség: a „Platón-tragédia” tárul itt is elénk; a polisz utolsó filozófusa a poliszdemokrácia csak egyik oldalát látta meg: elzüllését, nevezetesen az árutermelés és a pénzgazdálkodás bomlasztó hatását a hajdani vagyonegyenlőségre és a poliszközösség szilárd erkölcsiségére. A másik oldal: a politikai-kulturális felvirágzás és a demokratikus nyilvánosság összefüggéseinek felismerésére képtelen volt; arisztokrata osztály-előítéletei csakúgy, mint kiúttalan válsággal terhes kora elhomályosították tekintetét.

Zenei orientációja is ezért ellentmondásos. Egyrészt átveszi és rendszerezi a Damón-iskola esztétikai hagyatékát, az éthoszelmélet és a zenei paideia eszméjét. Hermeneutikus pozíciója arra ösztönzi, hogy felmérje kora zenei gyakorlatának helyzetét. Éles szemmel meglátja az új jelenségeket: az összművészet differenciálódását, a tisztán instrumentális zene és a virtuóz hangszertechnika kialakulását, a tisztá műfaji jellegzetességek keveredésében, a hangnemek és harmóniák túl gyakori változtatásában, a kitharisztikát kiszorító aulosz-zene és a „demoralizáló” keleti-barbár harmóniák eluralkodásában kifejezésre jutó élvezet-principiumot. Felismeri azt is, hogy az új zenei gyakorlat társadalmi alapja a poliszdemokrácia elzüllése. Azt azonban már képtelen meglátni, hogy e poliszdemokrácia nélkül a zenei paideia is értelmét veszti, mivel az éthoszhatás elismerése előfeltételezi a személyiség viszonylagos erkölcsi autonómiáját. Innen az utópizmus a zenekritikai programjában: a legmerevebb egyiptomi kanonizációhoz, a változásmentessé idealizált

⁴⁷ Az állam. III. könyv. 398. Id. kiad. 844. o.

nomosz archaikus személytelenségéhez szeretné visszatéríteni kora zenéjét, tehát olyan visszahozhatatlanul elmúlt állapotokat akar új életre támasztani, amelyek nem ismerték a zenei éthoszok választhatóságát, s így nem is igényelték a zenei paideiát. Hermeneutikájában ezért keveredik egymással a zene társadalmiságának elismerésén nyugvó éthoszelmélet a természetelvű kanonizáció normatív konzervativizmusával. Korát, ezt a roppant történelmi válságkorszakot Platón sem politikailag, sem zeneesztétikailag nem tudta túlhaladni. Az *Allam* dialógusaiban zseniális megfogalmazásokat találhatunk a zeneművészet lényegi törvényszerűségeiről, a zene társadalmi jellegéről és erkölcsi tartalmasságáról. A platóni művészetszemlélet azonban végül ugyanott feneklett meg, ahol az ideális államról kiépített társadalomelmélet: a doktrinér idealizmusban. Ilyen módon prototípusa lesz minden későbbi idealista esztétikának — bármilyen magasra is értékeli a zenét a művészetek „rangsorában”, végül éppen világnézeti alapjai kényszerítik rá, hogy egy konstruált léthierarchia alacsonyabb osztályaiba sorolja a művészeti szférát, az esztétikumot, vele a zenei tevékenységet is.

Arisztotelész megoldása: a zenei mimézisz

A zene éthosz-esztétikájának első rendszerezése tehát paradox formában valósult meg, még hozzá olyan időpontban, amikor a zenei gyakorlat forrongása már előre vetette az elméleti alapkoncepció lehanyaglásának árnyékát.

Csak Arisztotelész volt képes arra, hogy az esztétika területén is kidolgozza az antikvitás színvonalán maximálisan lehetséges tudományos megoldást. Zeneelmélete a szó legteljesebb értelmében fordulópont, igazi úttörés a zeneművészet filozófiai megismerésének történetében.

Kritikailag kapcsolódik közvetlen elődéhez és tanítómesteréhez. Az ideatan filozófiatörténeti jelentőségű bírálata mindmáig érvényes cáfolata annak az objektív idealista ontológiának és ismeretelméletnek, amely a platóni zenefelfogás püthagoreus fő vonalát meghatározza. Ha ugyanis az ideák világának hiposztatálása a valóság fölösleges és tudománytalan megkettőzése, akkor tarthatatlannak bizonyul a szép, az esztétikum platonikus-idealista szemlélete is. A *Metafizika* ebben a vonatkozásban közvetve utal a zeneművészet esztétikai sajátosságainak kérdésére. Miközben megcáfolja azt a püthagoreus nézetet, hogy a matematika tárgyai önállóan létező ideális lények, miközben elutasítja az ideatan misztikáját, mely szerint a valóságos tárgyak a participáció viszonyában vannak az ideális természetű számokkal, a számfogalom objektív idealista értelmezésével szembeszegezi saját materialista jellegű elméletét: „Nyilvánvaló, hogy a matematikai tárgyak nem a dolgoktól különállóan vannak.”⁴⁸ Ezért a participáció-elv helyett a számfogalom absztrakciós természetéből indul ki. A matematika, az aritmetika szerinte a valóság visszatükröződésének sajátos tudományos formája, melyben a gondolkodás elvonatkoztat az objektumok konkrét aktualitásától, hogy az anyagi minőségtől függetlenül, a lehetőség szférájában tegye vizsgálat tárgyává a valóság mennyiségi viszonyait. Mármost a zene harmóniai vizsgálata — lévén a zene *művészet* — nem alapulhat ugyanezen az absztrakción, mivel tárgya mindvégig a hallható, érzékelhető hangminőség; ha a matematika módján elvonat-

⁴⁸ Aristoteles: *Metafizika*. 1090. A.

koztatna ettől, akkor az absztrakció itt magát a kutatás tárgyát semmisítené meg. Arisztotelész utal a szférák harmóniájával, a musica mundana alapfogalmával kapcsolatos elképzelésekre. A püthagoreusok „éleselméjű, de hibás” tételével elsősorban valóságos fizikai törvényszerűségeket állít szembe, de az idevágó természetfilozófiai fejtegetések során előbukkan esztétikai alapfelfogása is: számára az a zene, amely nem hallható, egyszerűen nem zene. Arra a szellemes, de tudományosan bizonyítatlan kései püthagoreus ellenvetésre pedig, hogy a szférák harmóniája azért nem hallható, mert az emberi hallószerv nem érzékeli a születés pillanatától kezdve megszokott ingert, az antikvitásnak ez az „enciklopedikus elméje” fölényes biztonsággal sorakoztatja fel a cáfolat természettudományos ellenérveit.⁴⁹

Az ideatan ontológiai túlhaladása természetesen alapjaiban korigálja a platóni ismeretelmélet elhibázott kérdésfeltevéseit is. Arisztotelésznél már szó sem lehet többé az aiszthezisz arisztokrata módon szuverén megvetéséről; az empirikus kutatások újra jogaiba iktatják az észlelést, a megfigyelést és az érzéki adatokra támaszkodó, a platóni anamnézisz misztikájától megszabadított emlékezést. Az aiszthezisz pejoratív értékhangsúlyának eltűnése viszont átalakítja a művészet és az esztétikum szemléletmódját.

Ugyanebben az irányban hat Arisztotelész állásfoglalása kora művészeti mozgalmával kapcsolatban. A valósággal való számvetés, a tények realista figyelembevételére egész filozófiájának vezérmotívuma. Számára az igazság nemcsak logikailag jelenti a gondolat és a tárgyi valóság megegyezését, hanem a tudományos tevékenység valamennyi szférájában — az államelméletben csakúgy, mint a művészetelméletben — az adott helyzet objektív felmérésére kötelez. Arisztotelész saját kora esztétikai meggyőződéséből indul ki. A művészet célja és értelme szerinte is végső soron a paideia, az erény előmozdítása. Ugyanakkor éppen a zeneművészet hasznosságának vizsgálata során igyekszik felkutatni az etikai és az esztétikai szféra egységén belüli különbözőségeket. Ezért mindenekelőtt arra mutat rá, hogy a zenét nem közvetlen praktikus haszna miatt művelik; míg az erkölcs a cselekvésben kap közvetlen valóságot, addig az esztétikai álláspontra mindenkor jellemző marad a kontempláció bizonyos mozzanata. A zene művelése ezért nemcsak út az erényhez, hanem a szórakozást és a pihenést is szolgálja, az etikai funkcióval szerves egységben kitölti a szabad időt. „A szórakozás ugyanis a pihenés kedvéért van, a pihenés pedig kétségkívül kellemes; de a magasabb rendű életmódnak sem csupán szépnek és nemesnek, hanem kellemesnek is kell lennie (a boldogság e kettőből áll) . . .”⁵⁰ A „szabad emberhez méltó” életmód most már szervesen magába foglalja a művészetekkel való foglalkozást. Mivel pedig érzékelés és értelem merev platóni szembeállítására és rangsorolásra feloldódott, s az ideatanból következő hierarchikus felfogást felváltotta az a dialektikus szemlélet, amely felismeri a megismerés egyes szakaszainak, a lélek egyes részeinek kölcsönhatásait, megteremtődött az ismeretelméleti alap a zeneművészet esztétikai lényegének és értékének tudományos vizsgálatához.

Hasonló realitás-igény jellemzi Arisztotelész szűkebb értelemben vett zenei orientációját. Platóntól eltérően minden rezignáció nélkül tudomásul veszi az összművészet egyes elemeinek különválását. A muziké nála veszi fel először a szoros értelemben vett *zeneművészet* jelentését. Ezzel egyben elismeri

⁴⁹ Aristoteles: *Vier Bücher über das Himmelsgebäude*. Griech. und deutsch; herausgegeben von C. Prantl. Leipzig 1857. II. Buch. 143—145. o.

⁵⁰ *Politika*. Ford.: Szabó Miklós. Bp. 1923. Nyolcadik könyv. 1339. B. — 226. o.

a tisztán instrumentális zene jogosultságát is. Ugyanez a józan mértéktartás érvényesül a harmóniak és ritmusok felhasználhatóságáról vallott felfogásából. Lemond a platonikusan doktrinér szelektálásról: lényegében egyetlen hangsor és ritmusképlet létjogát sem tagadja a zenei kifejezés eszköztárában. Így megszünteti a szélmalomharcot az új zene fait accomplijával szemben. Tudományos ambíciója nem a történeti tények szubjektivistikus megmásítására, hanem a belső összefüggéseik és törvényszerűségeik felderítésére sarkallja.

A történetileg kialakultnak elismerése azonban nem jelent lemondó kompromisszumot: a zene éthosztartalma Arisztotelész számára is feltétlen bizonyosság. Ezért az ő zeneesztétikájából sem hiányzik a nevelés problematikája. Pedagógiaiilag ő is a dór-centrikus szelekció híve, habár a dór harmónia éthosának értelmezésében eltér a platóni interpretációtól; nála a platóni frig mértékletessége, e jellegzetes etikai „közép” válik nevelési szempontból a legelőnyösebb éthosszá: „a dór harmóniára nézve mindenki elismeri, hogy az a legnyugodtabb menetű, és leginkább megvan benne bizonyos férfias jellemvonás. Azután meg, mivel a végletek közt a középutat tartjuk helyesnek és követendőnek, a dór harmóniának pedig a többi harmóniával szemben ez a jellemzője, világos, hogy inkább a dór harmóniát kell tanítanunk az ifjúságnak.”⁵¹ Ugyanez a pedagógiai szempont indokolja az auloszjáték és az aulosznak megfelelő, „szenvedélyre gyújtó” frig harmónia, valamint az izgatóbb ritmusképletek hagyományos megítélésének akceptálását; ezeknek nem lehet helyük az ifjúság nevelésében. Végül megemlíthetjük itt azt is, hogy Arisztotelész ugyan nem tekintette alantas banauziának a zenei technét, sőt az ifjúság nevelésében éppenséggel elengedhetetlennek tartotta a pusztá teoretizáláson túllépő, aktív és rendszeres zenét, mégis a divatossá vált hangszer-virtuozitást ugyanúgy elítélte, szabad emberhez méltatlan foglalkozásnak vélte, mint Platón. A zenei nevelés az ő elképzelése szerint nem jelenthet versenyekre való felkészítést, egyáltalán: nem keresztezheti az állampolgári hivatás elsajátítását, nem válhat a mesterségszerű, „hivatásos” zenélés előkészítésévé.

A gyermeknevelés szempontja azonban Arisztotelésznel a maga helyére kerül, s nem válik utópisztikus közvetlenséggel osztársadalmi mértékben érvényessé, elsődlegessé. Jól megfigyelhető ez a különbségtétel azokban a fejtegetésekben, amelyek az aulosz tilalmának tradíciójával foglalkoznak. Arisztotelész is hangsúlyozza, hogy az aulosz „féktelenségre csábít”, hangzása dionüzi-kus alapjellegű. Attikai meghonosodásában egyedülálló éleslátással fedezi fel a társadalmi viszonyok megváltozásának meghatározó szerepét: „Mikor ugyanis a jólét folytán egyre több ráérő idejük lett a helléneknek, . . . különösen a perzsa háborúk után, mindjobban elbízták magukat a nagy dicsőség miatt: mindenféle tanulmányba belekaptak, s nem válogattak, hanem egyre csak újat és újat kerestek. S így iktatták a fuvalázás mesterségét is tanulmányaik közé.”⁵² Az auloszal megjelenő élvezetprincípium tehát a magánvagyon és a szabad idő növekedésének terméke. Éppen ezért a paideiát nem szolgálhatja az auloszjáték és harmóniai alapja, a frig hangsor. Ámde, mint láttuk, a jellemformálás nem kizárólagos célja a zeneművészetnek. Következésképpen „. . . mindenféle fajtájú harmóniát ki kell aknáznunk, csak éppen hogy nem egy és ugyanazon módon, hanem a nevelés szempontjából a leg-

⁵¹ Uo. 1342 B. 232. o. — A Szabó Miklós fordításában helytelenül szereplő „hangnem” szót az elfogadott terminológiának megfelelően „harmóniá”-ra javítottam.

⁵² Uo. 1341 B. 230. o.

élénkebb jellemfestőket (etikusokat — Z. D.), a mások előadásában való gyönyörködésre pedig a cselekvést kifejezőket (praktikusokat — Z. D.) és a szenvedélyt keltőket” (enthusziasztikusokat — Z. D.).⁵³ A pedagógiai szempontból kifogásolt auloszt mármost „olyan alkalmakkor kell inkább igénybe venni, amikor a zenedarab élvezete inkább tisztulást (katharizist — Z. D.), mint tanulást hoz magával”.⁵⁴ Itt már szó sincs a valóságos zenei gyakorlat rigorózus szabályozásáról. Az állami politika és a zenei élet közvetett kapcsolata nem teszi szükségessé az egyes formaelemek vagy hangszerek direkt tiltását vagy engedélyezését.

Nem nehéz meglátni e zenei orientáció mögött a zárt és egységes polisz-közösségnek azt az előrehaladott bomlásfolyamatát, amely Platón-t még elkeseredett ellenállásra készítette, Arisztotelész számára viszont felismert történeti szükségszerűség volt. Ismét felmerül azonban a kérdés: az esztétikai koncepciónak ez a józan szembesítése és egyeztetése a kor társadalmi gyakorlatával vajon nem vezet-e az éthoszelmélet alappozíciójának feladásához, a zenei principiális társadalmiságának és éthoszokon alapuló belső tartalmasságának megtagadásához? Arisztotelész kivételes gondolkodói nagyságát bizonyítja, hogy tudományosan messzemenő megoldást talált kora zenei-esztétikai dilemmájára, s a korszerűtlenné és szubjektivisztikussá vált etikai rigorizmus Szkülleit éppúgy elkerülte, mint a nem kevésbé szubjektivisztikus etikai szkepszis Kharübdiszait. Megtartotta az éthoszelmélet központi magvát: a zenei kifejezőeszközök és az emberi jellemvonások összefüggésének gondolatát. A jellemvonások éthosztelmezésében azonban nemcsak a törzskarakterre való redukció egyre inkább elavult tradícióját haladta túl, hanem a régi és új platonikus utópikus szembeállításának konzervativizmusát is.

Az ő kiindulópontja itt az objektív valóság, a társadalom tényleges osztálytagolódása és rétegződése. A zene éthosza mármost közvetve vagy közvetlenül az egyes osztályok és rétegek tipikus erkölcsi magatartásával és érzületével van összefüggésben, avagy az arisztotelészi terminológiával: *utánozza* a különböző szociális magatartás- és érzület típusokat. „A ritmusnak és a dallamnak az eredeti életjelenségekhez való hasonlósága leginkább a harag és a szelídség, a bátorság és mérséklet, valamint ezek ellenkezőjének és egyéb jellembeli tulajdonságoknak az utánzásában (mimézisében — Z. D.) ütközik ki (bizonyítja ezt a tapasztalat is: megváltozik a hangulatunk, ha ilyesmit kifejező zenét hallgatunk) . . .”⁵⁵ „A dallamban . . . önmagában megtalálható az erkölcs utánzása (ez is világos: a harmónia különböző formái között már alakjukban véve különbség van, úgyannyira, hogy ha az ember hallja őket, mindegyikkel szemben nem egyforma, hanem megannyi más és más hangulatot érez . . .).”⁵⁶ Arisztotelész az éthoszelmélet válságát az *esztétikai mimézisz* elvének kidolgozásával, a materialista visszatükröződésemélet máig is szilárd antik alapjainak lerakásával oldotta meg.

A mimézisz arisztotelészi elmélete persze ismét csak nem minden történeti előzmény nélküli, nem „nullpontról” indul. Az a felfogás, hogy az összművészeti muziké valóságos élethelyzetek és jellemek utánzása, a nemzeti társadalomban alakult ki, s gyökerei ősrégi mágikus elképzelésekig nyúlnak vissza. Lukács György, miközben történetileg megalapozza a zenei kettős

⁵³ Uo. 231. o.

⁵⁴ Uo. 1341 A. 229. o.

⁵⁵ Uo. 1340. 227—228. o.

⁵⁶ Uo.

tükröződés és az általa létrehozott meghatározatlan tárgyiség esztétikai elméletét, Georgiades Pindarosz-interpretációjára hivatkozik, s hangsúlyozza, hogy Pindarosz 12. püthiai ódájában az antikvitás consensus omniuma kapott mitikus kifejezést: ahogyan az aulosjátékos az emberi jajkiáltás és fájdalom „isteni” utánzását adta az Athéne által „feltalált” Nomosz Polükephalosz előadásával, úgy általában a muziké sem más, mint emberi érzések művészi tükröképe.⁵⁷ Arisztotelész *Poétikája* ezt az ősrégi hellén meggyőződést olyan korszakban emelte az esztétikai tudatosság színvonalára, amikor a muzikéból már kivált egyrészt a logosz (a költészet), másrészt az önálló zeneművészet (a maga ritmusával és harmóniáival). „Az époszírás, a tragédiaköltészet, a komédia, a dithürambosz-költészet s az aulosz- és kithara-játék nagy része, egészébe véve mind utánzás. Három tekintetben különböznek egymástól: más eszközökkel, mást és máshogyan — tehát nem ugyanazon a módon — utánoznak. Amiképpen ugyanis színnel és vonallal sok dolgot utánoznak egyes festők (kik mesterségbeli tudás, kik megszokás útján), más művészek viszont hanggal, ugyanígy van az említett művészetekben is: valamennyien utánoznak ritmussal, nyelvvel és dallammal, vagy külön alkalmazva, vagy vegyítve ezeket. Az aulosz- és kitharajáték például csupán a dallamot és ritmust használja, vannak más ilyen jellegű művészetek is, mint például a szürinx-játék; magával a ritmussal, dallam nélkül utánoz a táncosok művésze, mert hiszen a ritmusok alakításával ők is utánozzák a jellemeket (éthoszokat — Z. D.), szenvedélyeket (páthoszokat — Z. D.) és tetteket (praxiszokat — Z. D.).”⁵⁸

Az idézetekből kitűnik, hogy a mimezisz elve nemcsak az éthosztanon nyugvó zeneesztétika alapproblémáját oldja meg, hanem általános esztétikai alapvetést is ad, s a hegeli terminológiát használva azonosság és nem-azonosság azonosságának fogja fel az egymástól differenciálódó művészeti ágak és műfajok rendszertani viszonyát. Századunk polgári esztétikája a mimezisz kategóriáját a naturalisztikus reprodukció ekvivalenséül használja; a jelenkori polgári zeneesztétikusok meg éppenséggel a zene par excellence nem-mimetikus, nem-ábrázoló és aszemantikus jellegét tekintik minden hiteles zeneesztétikai koncepció bizonyítást sem igénylő alapaxiómájának.⁵⁹ Azokkal a modernista elméletekkel, amelyek mint a naturalista módon lapos másolás programját szeretnék denunciálni a visszatükrözési elméletet általában, a zenei valóság-tükrözés elvét különösen, érdemes szembeállítani a művészetek mimeziszre alapozott arisztotelészi rendszerét. A *Politika* zenei fejtegetéseiből kiderül, hogy Arisztotelész mimeziszben nem a másolást, mégcsak nem is a plasztikai formáláselv esztétikai alaptörvényszerűségévé általánosítását és a többi művészeti ágra való (indokolatlan) extrapolációját értette, hanem éppen fordítva: az ember belső világának, a személyiség tartalmas éthosának ábrázolását.

Ez a felfogás látszólag még a művészetek rangsorolásának elvét is magába foglalja, hiszen — szerinte — az alakok (mint a képzőművészet tárgyai) „nem is képmásai az erkölcsi tulajdonságoknak”, pontosabban: „a változó formák és színek inkább csak jelképei a lelki életnek, melyek a különböző hangulatok folytán a testen is jelentkeznek”, míg a dallam (mint a zeneművé-

⁵⁷ Georg Lukács: *Die Eigenart des Ästhetischen*. II. Bd. Luchterhand, 1963. Vierzehntes Kapitel: Grenzfragen der ästhetischen Mimesis. 330—402. o.

⁵⁸ *Poétika*. Fordította Sarkady János. Bp. 1963. 5—6. o.

⁵⁹ Vö. H. Koller: *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*. Bern 1954.

szet tárgya) — ahogyan az előző idézetekben olvastuk — *önmagában* hordja az erkölcs utánczását.⁶⁰ Ámde a művészetek túlhaladott platonikus rangsorolása mögött e ponton lehetetlen fel nem ismerni a művészi *ábrázolásmódok* közötti differenciálás máig is időszerű igényét. Az ábrázolásmódok arisztotelészi értékhierarchiája félreérthetetlenül a külső jelenség és a belső emberi tartalmaság egységének alapelvein nyugszik. A plasztika ezért nem elégedhet meg a külső alak térbeli megjelenítésével; a képzőművészeteknek ezért kell az alak arkifejezésével és testformáival emberi karaktereket ábrázolniok. Másrészt a zene, ez a jellegzetesen „múzsai” művészet, legsajátosabb lényegéből adódóan képes a különböző jellemvonások és érzülettípusok mimetikus megjelenítésére.

A művészet mimetikus jellegének — bár csak epizodikus — felismerésével Platón *Államában* is találkozunk. A platonikus művészet szemlélet azonban a banauzikus technénél is alacsonyabb rendű tevékenységnek tartja a művészi utánczást, mivel ez az ideák világának fényében csak a másolatok másolatát állítja elő. Emellett az ideális állam kasztszerű osztálystruktúrája mereven tiltja a kaszthatárok átlépését, és eleve államellenesnek minősíti a más réteghez tartozók magatartás- és érzéstípusának utánczását is. Az osztálystruktúra és a kialakult munkamegosztás rögzítése ezért ellenséges viszonyba kerül a művészeti alkotással és befogadással: az öröknek éppenséggel tilos utánczásban részt venniök. Jellegzetes az indoklás: „csak az ilyen államban találunk olyan vargát, aki csupán varga, nem pedig egyúttal kormányos is a vargaság mellett; olyan földművest, aki csupán földműves, nem pedig egyúttal bíró is a földművesség mellett; olyan katonát, aki csupán katona, nem pedig egyúttal pénzember a katonaság mellett, és így tovább.”⁶¹ Az utánczás tehát azért esik állami tilalom alá, mert ébren tartja a személyiség sokoldalú fejlettségének vágyát, az állampolgári-közéleti aktivitás igényét. Az egyetlen művészeti hatás, amelynek az ideális államban helye van, a *közvetlen* harmóniaélmény, amely nem a különböző életsorsok, jellemek és érzések megjelenítéséből, hanem az élet tényeinek mimetikus visszatükrözéséből áll elő, hanem a kozmikussá merevített világrend, a közvetlenül adott szociális valóság „összhangjával” való belső azonosulás terméke. Az életsorsok drámai megjelenítését, elsősorban a tragédiát a platóni elképzelés szerint államilag be kell tiltani. A szépség platóni szerelme ezért az örök rend és harmónia valóságfeletti ideájára irányul.

Az arisztotelészi mimezisz-elv a legélesebb ellentétben van az esztétikai hatékonyság ilyenfajta értelmezésével. A kozmikus harmóniaélmény gondolatának túlhaladása azonban — ismét ellentétben a modernista művészet szemléletek irracionalista koncepcióival — nem jelenti a művészet valóságos személyiségformáló hatalmának, nevelői hatásának tagadását. Ellenkezőleg. A mimezisz esztétikai törvényszerűségének felismerése tette lehetővé Arisztotelész számára, hogy tudatosítsa a művészet által kiváltott katharxis tényét. A művészetben feltáruló mozgalmas emberi világ, a jellemek és szenvedélyek megjelenített élete szerinte lelke legmélyéig megrázza a műalkotás befogadóját (a hallgatót, a nézőt), s ez az esztétikailag átélt *tremendum* a megtisztulás, az erkölcsi feljebbjutás, a *diszharmonia közvetítésével helyreállított harmónia* élményében oldódik fel.

A mimezisz által kiválasztott katharxis elméletét a *Poétika* fejti ki, a legszorosabb összefüggésben a tragédia és a tragikum közismert elemzésével.

⁶⁰ *Politika*. 1340. Id. kiad. 227. o.

⁶¹ *Az állam*. II. könyv. 397. Id. kiad. 842—3. o.

A katharxis-kategória azonban fontos eleme a *Politika* zeneesztétikai fejtegetéseinek is. Ezt a tényt a modernista zeneesztétika sem tagadhatja ki a világból. A dekadencia zeneteoretikusai azonban vagy eleve tagadják a zene kathartikus hatásával kapcsolatos esztétikai törvényszerűség általános érvényét, vagy megkísérik idealista és irracionalista alapállásuknak megfelelően átértelmezni az arisztotelészi koncepciót. Nietzsche — kiindulópontját tekintve nem helytelen — megkülönböztetése a görög művészet apollóni és dionüoszai princípiuma között már megteremtette a módszertani mintát a katharxis-elv irracionalizálására: „a zene szelleméből született” tragédia kathartikus hatását a bacchusi mámoros elragadtatásból, a természettel való kollektív egybeolvadásból vezette le.⁶² Ezt a modellt követi a Worringer-féle terminológiát alkalmazó⁶³ modernista interpretáció, mely szerint a zene (és a tragédia) a létezés megnevezhetetlen szorongását, a kozmikus félelmet (Weltangst) evokálja, hogy így a kiélés fizikai mechanizmusa révén könnyítsen a szorongó és szorongatott kreatura magányosságán. Valójában persze a kathartikus hatásnak Arisztotelész zseniális felfogásában az égvilágon semmi köze a kozmikus harmóniára rátalálás misztikus élményéhez, hanem éppúgy, mint az alapjául szolgáló mimézisz, mindvégig görzi hangsúlyozottan társadalmi jellegét. A zenei élmény esztétikai hatékonyságának elemzése a *Politikában* kifejezetten arra utal, hogy a megtisztulás a páthosz féltelenségének, szubjektívisztikus túlcordulásának megszüntetésével, tehát az erkölcsi mérték újramegtalálásával egyértelmű: szenvedélyében a közösség életétől elkülönült egyén a maga partikuláris egyediségéből felemelkedik az általánosig, azonosul a közösség életével és törekvéseivel. Az éthosz-esztétika etikai irányultsága teljesebb ki e gondolatsorban. A katharxis arisztotelészi elmélete az antikvitásban lehetséges legmagasabb színvonalon fogalmazza meg esztétikum és erkölcsi-ség kölcsönhatásának törvényszerűségeit.

Ismételen hangsúlyozzuk: Arisztotelész a katharxisban korántsem csupán a tragikus hatás lényegét ismerte fel, hanem a zenei befogadás szükség-szerű mozzanatát is. Mindamellet nem kerülheti el figyelmünket az a tény, hogy a *Politika* idevágó fejtegetései inkább futólagosan érintik e problémakört; s nem tudni, hogy a részletes kifejtés a *Poétika* elveszett részeiben valóban megtörtént-e. Értelmetlenség lenne megfedkezni arról, hogy a szövegromlás és -csonkulás ténye filológiai óvatosságra kötelez bennünket, amikor e jelenség okait kutatjuk. Ámde e bizonytalansági tényező elismerése mellett látnunk kell a kérdés tagadhatatlanul meglevő szociológiai oldalát. A katharxis evokációjához kétségkívül olyan szilárd közösségre volt szükség, amelyen csak az athéni demokrácia virágkorában létezett. Ebből a tényből rendkívül fontos következtetéseket von le Heller Ágnes az említett monográfiájában: Arisztotelész szerinte a katharxist csak *Poétikájában* és nem etikai műveiben elemezhetette, mert míg költészettana a klasszikus virágkor tragédiáival foglalkozik, addig etikájában a jelenkori, a polisz bomlásfolyamatának erkölcsi problémáit ragadja meg. Úgy tűnik, a tragédia-elmélet és a zeneesztétika viszonylatában is hasonló a helyzet. A kathartikus hatást a maga teljes intenzitásában az öszművészet jellegét még megtartó muziké válthatta ki, mégpedig a nyilvánosság alapján és eredményeként; a tragédia is ilyen értelemben lehetett a félelem és a részvét felkeltése révén a szenvedélyek megtisztítója. Arisztotelész korá-

⁶² Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*.

⁶³ W. Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*. 1948.

nak egyre inkább önállósuló zeneművészete ezzel szemben már nem a demokratikus közélet nyilvánosságának talajából hajt ki, s ezért az általa kiválasztott katharizban kezd elhalványulni a közösség éthosztartalmainak intenzíven élményszerű tudata. Arisztotelész helyzete ebben a vonatkozásban is történetileg egyedülálló. Az éthosz-hermeneutika tradíciói az ő korában még eléggé hatékonyak ahhoz, hogy alapul szolgáljanak a katharizis jelenségében rejlő törvényszerűség megfogalmazásához. Másrészt a tradíció által közvetített jelentérendszer éthosz-értelmezései a társadalmi fejlődés hatására fokozatosan módosulnak és fokozatosan elveszítik eredeti funkciójukat. Arisztotelész mármint, miközben megtartja a hermeneutika magvát, a közösségi éthoszok és a velük kapcsolatos kathartikus hatás elismerése mellett felfedezi a zenei formák által evokált lélettartalom eddig háttérbe hagyott oldalát, az affektusokat.

Az éthosz-elmélet történései általában nem ismerik fel az arisztotelészi zenefelfogásnak ezt a vonását, vagy ha mégis szembekerülnek az affektusok antik problematikájával, értetlenül konstatálják „hirtelen” megjelenését. Számunkra azonban az elmondottak után az affektustartalom és -hatás nem tűnik idegen testnek, amely ex machina került az arisztotelészi rendszerbe. Egészen nyilvánvaló, hogy előtérbe kerülésük szubjektíve az arisztotelészi etika nagy felfedezésével, az erkölcs természeti alapjainak — köztük a páthoszoknak — feltárásával, objektíve a zenei gyakorlatban érvényesülő élvezet-princípium már többször említett térhódításával van kapcsolatban. Ebben az etikai és esztétikai összefüggésben egyszerűen érthetővé válik, hogy miért lesz egyáltalán látható a zene egyes formamozzanatainak hermeneutikájában a páthoszok (indulatok, hangulatok) oldala is, s miért válik dominálónvá éppen az új zene filozófiai leírásában az affektustartalmak felmutatása. (Vö. „praktikus” és „entuziasztikus” dallamok felvétele az „etikaiak” mellett; az aulosz féktelenségre csábító, orgiasztikus hangzásokarakterének elfogadása és kathartikusnak tekintése stb.)

Természetesen ez a folyamat visszahat magának az éthoszfogalomnak az értelmezésére is. A zenében kifejeződő éthoszok Damóntól Platónig *jellemvonásokat* tükröztek, *akarat*i természetű személyiségjegyként funkcionáltak. Arisztotelésznél ez a jelentés az *erkölcsi érzelmek* fogalomkörével gazdagodik. A zeneművek jellege most már emocionálisan színezett, egyéni-hangulati töltésű karaktervonások utánzásában nyilvánul meg: „... a harmónia különböző formái között már alapjukban véve különbség van, úgyannyira, hogyha az ember hallja őket, mindegyikkel szemben nem egyforma, hanem megannyi más és más hangulatot érez, azaz némelyikkel szemben inkább siránkozó és szorongó hangulatot, amilyen például a mixolíd, másokkal szemben pedig elernyed az értelem, például a ledérebb dallamok hallatára; különösen nyugodtan és higgadtan viselkedünk aztán egy másik dallammal szemben, s ezt a hangulatot — úgy látszik — csak a dór harmónia kelti fel, míg szenvedélyre a frigiai dal gyújt; mindezt igen helyesen fejtik ki azok, akik a nevelésnek erről az ágáról bölcselkedtek; bizonyítékaikat tudniillik a tapasztalatból merítik...”⁶⁴

Az éthoszok affektus-oldalának tudatosítása új oldalról világítja meg az arisztotelészi etika már ismert alapvonását: az élvezet jogosultságának elismerését. Amire a platóni idealizmus képtelennek bizonyult, azt most

⁶⁴ *Politika*. 1340. Id. kiad. 228. o.

lehetővé teszi a művészet alaptényeinek materialista jellegű szemlélete. Mindamellet Arisztotelész zenefilozófiájában az élvezet jogosultságának elismerése nem jelenti az esztétikai szféra abszolút autonómiáját; csupán egyik, az éthoszban megszüntetve-megtartott mozzanata az esztétikai hatékonyság elméletének. Ahogyan a zene affektív jellege az éthoszokban foglalt erkölcsi érzelmek típusaival függ össze, úgy a zenei élvezet sem jelent mást, mint közvetítőtagot az éthoszok mimézisze és az evokált kathartikus hatás között. Az arisztotelészi zenefelfogás ismeri a zene affektivitását, de nem ismeri el az *affettuosót*.

Ebben is korának és osztályának meggyőződését emeli a filozófiai tudatosság szintjére. Korábban már utaltunk arra, hogy Arisztotelész az esztétikai élvezet kontemplatív alapjellegét a „szabad ember”, tehát az uralkodó rabszolgatartó osztály egyénének életmódjával hozza összefüggésbe: „... marad tehát a zene a nyugalomban eltöltött, magasabb rendű élet foglalkozásául, amire — úgy látszik — valóban szánták is: a zenét abba a magasabb rendű életmódba soroljuk, amelyet a szabad emberhez méltónak tartunk.”⁶⁵

Nem kétséges: ez az osztályhelyzet és az ebben fogant életeszemély Arisztotelész számára még lehetővé tette egy sor esztétikai törvényszerűség maradandó érvényű megfogalmazását. Ugyanakkor a rabszolgatartó arisztokrácia osztálytudatossága megvonja az arisztotelészi filozófia határait, kijelöli történeti értelemben vett korlátait is. Már az affektusok zeneesztétikai elismerésének szűk határt szab a bölcs ember antik eszménye, amely csak megfékezett, mérsékelt indulatokat, a *metriopathiát* tartja szabad emberhez méltónak, s az érzelmi világ végtelen kiélésében olyan antihumánus, idegen és ellenséges életelvet lát, amely elsődlegesen az anyagi javak mértéktelen felhalmozásának, az önuralmat nem ismerő életélvezetnek következménye. Ezért maradt az arisztotelészi koncepcióban a zeneileg evokált affektusok problémája az éthoszrendszer egészének szempontjából alárendelt mozzanat.

Ez a *történeti* korlátozottság aztán bizonyos ponton átcsap az *elméleti* elfogultságba. Az önuralommal párosuló kontempláció életformája, mint láttuk, Arisztotelész felfogása szerint felnőtt korban már kizárja az aktív zenélés gyakorlatát; az érett férfinak meghatározott időpontban abba kell hagynia a zenei tanulmányokat. Ez az osztályszempontból még indokolható állásfoglalás azonban zeneesztétikailag a gyakorlat szerepének elsúlytalanításával jár együtt. Bármennyire is túlhaladja Arisztotelész Platón egyoldalú intellektualizmusát, a zenét hallgató publikum aktivitását ő is elítéli: „a faragatlan ízlésű hallgatóság rendszerint még a zene jellegét is megváltoztatja, a művészeket pedig, akik nekik játszanak, magukat is deformálja, még testüket is elcsúfítja az ízléstelen mozdulatokkal, melyeket tőlük követel.”⁶⁶ Ilyen módon Arisztotelész sem képes arra, hogy méltányolja a kultúra tömegességében és nyilvánosságában rejlő esztétikai alakítóelvet. Ahogyan ontológiájában a forma végső soron anyagtalán ősalak, amely egyedüli forrása és hordozója minden mozgásnak és változásnak, úgy a zene formáit is végső soron ideális struktúrának tekinti, amelyek nem az alkotás és befogadás eleven kölcsönhatásában, a zenei gyakorlat valóságos folyamatában alakultak-csiszolódnak olyanná, amilyenek, hanem — mint aktív forma a passzív anyagot — maguk determinálják a gyakorlatot. Az esztétikum befogadása, élvezése tehát csupán

⁶⁵ Uo. 1338. 222. o.

⁶⁶ Uo. 1341. 230. o.

passzív mozzanat a zenei tevékenységben; a hallgatóság önálló aktivitása ezért bomlás és hanyatlás.

Természetesen Arisztotelész korának zenéje tényleg magába foglalja a dekadencia számos elemét; gondoljunk csupán az egyre inkább öncélúvá váló zenei versenyekre, a hangszervirtuozitás eluralkodására stb. Arisztotelész fellépéséből tehát nem hiányzott a relatív jogosultság eleme. Ámde az arisztokrata osztályálláspont áthatja az elméleti általánosítást is. A mimezisz koncepcióját, amely — mint láttuk — a különböző osztályokhoz és rétegekhez tartozó emberek tipikus éthoszainak esztétikai egyenjogúsításából nőtt ki, keresztezi és gyengíti az osztályelfogultság: „... kétféle nézőközönség van: az egyik szabad és művelt emberekből áll, a másik pedig kézművesekből, napszamosokból és más ilyenekből kikerülő durva ízlésű tömeg: ez utóbbiak számára is kell rendezni dalversenyeket és előadásokat pihenés és szórakozás céljából; s miként az ő lelkük a természetyszerű állapotból ki van fogatva, akként az összhangzatnak és a dallamnak is vannak elferdült formái; s mivel mindenkinek az okoz gyönyörűséget, ami természetének megfelel: meg kell engednünk azoknak, akik ilyen nézőközönség előtt lépnek föl, hogy a zenének megfelelő válfaját mutathassák be neki...”⁶⁷

Ezek a történeti és személyes-világnézeti korlátok azonban nem homályosíthatják el az arisztotelészi zenefilozófia történeti nagyságát, világnézeti jelentőségét. A „tudomány Nagy Sándora” (Marx) a zeneművészet vonatkozásában is új földrészeket hódított meg az emberi tudás számára. Nincs és nem lesz tudományos zeneesztétika, amely figyelmen kívül hagyhatná az ő alapvetését és kezdeményeit.

A hellenizmus kora: az éthosztan felbomlása

Az antik zeneesztétika fejlődése a mitikus zenefelfogástól Arisztotelész mimezisz-elvéig: egyetlen felfelé törő gondolatív. A hellenizmus korában az irányzatoknak eleddig tapasztalt, egymást korrigáló és továbbgondoló, szüntelenül magasabbra emelkedő mozgásvonala megtörik; a zenefilozófiai rendszerek szerves fejlődésének lenyűgöző képét felváltja a zsákutcába jutott gondolat riadt ide-odamozgásának látványa. Az elmélet válsága persze a művészeti gyakorlat krízisére utal vissza, s mindketten a társadalmi alap megrendülését jelzik.

Válságról beszélünk, de nem abban az értelemben, mintha az alexandroszi és az azt követő korszak csupán visszafejlődést jelentene a zenefilozófia történetében. A bomlás itt is ellentmondásos folyamat; ideiglenesen és részterületeken termékenyítő hatása is van, s a maga ellentmondásos egészében hozzájárul a zeneelmélet új korszakának előkészítéséhez. Ha például Arisztotelésznél felfigyeltünk az affektus-oldal előtérbe kerülésére, akkor a sztoikusoknál szemmel látható az affektustartalmak mélyebb kifejtésének és rendszerezésének igénye. Szeleukiai Diogenész a zene éthosztartalmaival kapcsolatban utal az egyén pszichológiájának összetettségére, s ezzel magyarázza, hogy egy zenemű nem mindenkire tesz ugyanolyan hatást; a zeneileg megjelenített éthoszok és affektusok esztétikai hatékonyságába mindenkor belejátszik a szubjektivitás is. Ilyesfajta — nem is lényegtelen — korrekciók mellett

⁶⁷ Uo. 1342. 232. o.

ugyancsak a továbbfejlődés tendenciáját képviselik az esztétika egyes részterületeinek — így a retorikának, a ritmikának és a metrikának — nagyszabású hellenisztikus rendszerezései. A klasszikus korszak teoretikusainak gondolat-soraiban megfigyelt hézagok kitöltése gyakran vezet jövőbe mutató felfedezésekhez. Ezek az előrelépések azonban nem változtatnak a hanyatlás összképén. A hellenizmus zeneesztétikájának történése azért a klasszikus antik zenefelfogás felbomlásának krónikáját írja meg.

A bomlástendenciák jelentkezését legelőbb a klasszikusként elkönyvelt *Arisztoksenosz*nál érhetjük tetten. Ő még közvetlenül, első kézből ismeri a csúcsteljesítményt, az éthosz-esztétikát, s tudatosan kapcsolódik Arisztotelész filozófiájához. Igaz, világnézeti fejlődése éppenséggel nem arisztoteletikus pozícióból indul. Tarentumból származik, a kései püthagoreus iskola egyik középpontjából. Nem lehetetlen, hogy zenei érdeklődését szülővárosának nagyhatású filozófusa, a Platónnal is szoros kapcsolatot tartó Archütasz keltette fel. Ebben a vonatkozásban figyelemre méltó az a kései antik adat, mely szerint Püthagorasz és Archütasz első életrajzát éppen Arisztoksenosz írta meg. Fennmaradt ritmikai töredékeiben a filológiai elemzés könnyen feltárhatná a püthagoreus hatásról tanúskodó gondolatréteget; csak a kanonikusok és harmonikusok ellentétét szellemtörténeti elvontsággá merevítő esztétikatörténetészek nem veszik észre a musica mundana-elképzelés felbukkanását műveiben (vö.: a ritmus „többféle természetéről”, a nem-zenei jellegű idő-tagolások ritmustanáról szóló fejtegetéseket a ritmikai töredékek első könyvében).⁶⁸ További világnézeti fejlődésére nem maradhatott hatás nélkül a görög polisznak az a gazdasági-társadalmi válsága, amelyet Platón és Arisztotelész zeneesztétikája is tükröz. Archütasz — akivel Arisztoksenosz apja személyes ismeretségben volt — még egybekapcsolta a harmóniatan kategóriáit a csaknem platonikus módon idealizált vagyonegyenlőség filozófiai apologiájával: „Megszűnik a viszály, felderül az egyetértés, ha rátalálnak az ésszerű megfontolás útjára, mert ekkor szó sincs többé becsapásról és kizsákmányolásról, hanem egyenlőség uralkodik. Mert ezáltal megegyezésre jutunk kölcsönös kötelezettségeink tekintetében. Ilyen megegyezés értelmében a szegények elvesznek a tehetősek vagyonából, a gazdagok adnak a nélkülözőknek, mivel mindkét fél hisz abban, hogy ezáltal egyenlő vagyonnal fog rendelkezni. Ez a megegyezés zsinórmérték és fék, amely megakadályozza a méltánytalanságot...”⁶⁹ Arisztoksenosz korában a társadalmi harmóniának ez az aránytanra apelláló naiv utópizmus már üres és értéktelen illúzióknak bizonyult. A tarentumi polisz rabszolgatartó osztályának viszonylagos vagyonegyenlősége — jórészt a fejlett kereskedelem hatására — az i. e. IV. sz. végére felbomlott, a demosz vagyoni rétegződése és a demokrata-párt politikai széthullása Arisztoksenosz számára már befejezett tény. Világnézetét ez a felismerés alakítja át. Most csatlakozik Arisztotelészhez, most lesz eszmei iránytű számára a valóság objektivitásának akceptálása. Zenei érdeklődése továbbra is megszabja tudományos tevékenységének fő irányát, de az antikvitásban ő az első, aki a zeneelmélet „szaktudósa”, aki kategorikusan hátat fordít a politikai elméletnek és gyakorlatnak.

Ebben — és csak ebben — az ellentmondásos értelemben tekinthetjük Arisztoksenoszt az antik zeneesztétika klasszikus alakjának. Nagyszabású rendszerező munkája egyszersmind beszűkülés is; az igazi klasszikusok tár-

⁶⁸ Vö. Schäfke: Id. mű. 80. o.

⁶⁹ Capelle: Id. mű. 485—6. o.

sadalmi összefüggésekben gondolkodó koncepciózussága az ő zeneelméletében nem létezik többé. Ami pedig nála az éthoszelméletből még megmaradt, azt áthatja a rezignáció, a mélyre süllyedt jelenkor zenéjének reményvesztett tudomásulvétele.

Pszseudo-Plutarchosz révén fennmaradt gondolataiból kitűnik, hogy éles különbséget tett a régiek etikus-archaikus stílusa és az újítók teátrális modora, az új dithürambosz által inaugurált formai szabadosság között. Damón „összehasonlító zenekritikájának” kései visszhangja ez, amelybe belejátszik a platóni rigorizmus, de — ezen a ponton Platónról eltérően — mentesen bármiféle politikai orientációtól, purifikátori küldetéstudattól. A régi és új megkülönböztetése most már egyre inkább esztétikai jellegű differenciálás a régi zenében kiteljesedett szépség és az új zene formavilágában megfigyelt hanyatlás között. A szépség tökéletes megvalósulását dicséri Olümposz enharmonikus dallamában, a Terpandrosz-féle kütharajáték nemes egyszerűségében, Pindarosz és Aiszkhülosz klasszikus veretű méltóságában. Kora modern stílusát viszont zavarossága miatt tartja ízlésrontónak. A harmóniak és ritmusok metabóliája, a népszerűség utáni vágyból fakadó virtuozitás és teátrális közönségesség, az enharmonikus hangnemet kiszorító kromatika szerinte is — mint már Platónnál — a dekadencia kétségbevonhatatlan jele.

Az újítások elítélésében tehát Arisztoxenosz látszólag az éthosztan platonikus változatát újítja fel. De csak látszólag. Mivel az utópikus zenepolitika az ő számára már nem jelent kiutat a jelen romlottságából, azért az archaikus és a modern esztétikai megkülönböztetése végül egy történeti folyamat objektív menetének rajzává válik. Schäfke finom érzékkel figyelte meg, hogy ez az arisztoxenoszi megkülönböztetés pontosan megfelel annak a jellemzésnek, amelyet Arisztophanesz *Békáiban* Aiszkhülosz és Euripidész polárisan ellentétes stílusáról olvashatunk: az egyik a régi tragédia emelkedett páthoszáét, a másik az új dráma hatásvadász jellemábrázolását szolgálja.⁷⁰ Schäfke analógiája azonban csak eddig a pontig érvényes. Arisztophanesz ugyanis a Szophoklész-féle dramaturgiában még felmutathatta a két szélső stílus magasrendű közvetítésének mintapéldáját. Arisztoxenosz előtt viszont a jövő távlata éppúgy elzárult, mint amilyen kilátástalannak tűnt a jelenkor.

Ámde éppen ez az orientáció tette képessé arra, hogy a zeneművészet vizsgálatában előkészítse a jellegzetesen hellenisztikus történetiszemlélet meghonosodását. Dionüsziosz az ő jellemzését finomítja tovább, amikor három zenestílus egymásutánját fedi fel a görög zene történetében. (Alkaiosz és Szappho archaikusan nemes és egyszerű dallamvilága; Pindarosz mértéktartó gazdagsága, kifejlett szépsége; az új dithürambosz féktelenül metabolikus komponálásmódja.) Az i. e. I. században tetőződik ez az irányzat; a Plutarkhosznak tulajdonított nagy jelentőségű zenetörténeti mű a fejlődés egyes szakaszait (mitikus kor, a régi kitharódia, a régi aulódia, majd az énektől önállósult auletika kora, a muziké reformjainak kora) a tisztán stiláris jegyek, az egyes korokban uralkodó műfaji jellegek változásaival határolja el egymástól, hogy igy adjon képet a zenetörténeti folyamat belső áramlatairól.

Miközben Arisztoxenosz elfordul a zeneművészet várható fejlődéstendenciáinak vizsgálatától, figyelmét az alkotás problematikájáról a befogadásra irányítja. Itt viszont tényleg zseniális klasszikussá magasodott. A „kopernikuszi tett”, amelyet Schäfke joggal tulajdonít neki a melosz antik elméleté-

⁷⁰ Schäfke: Id. mű 109. o.

nek történetében, ezúttal esztétikatörténetileg is helyénvaló jellemzésnek bizonyul.

Kiindulópontja a platonizmus és a püthagoreizmus arisztotelészi bírálata. Itt kap arkhimédészi pontot, ahol megvetheti lábát. Arisztotelész követve az aisztheziszben ismeri fel a zene esztétikai appercepciójának alapját. A kanonikusok elvont intellektualizmusával szemben hangsúlyozza, hogy a harmónia-rend felismerése, a zenei hanganyag törvényszerűségeinek felfedezése csak hallási észlelés segítségével lehetséges, a hangminőség befogadására nem a matematikai spekuláció hivatott. Ezért a leghatározottabban különválasztja a hűrtávolságok kvantitatív vizsgálatát a valóságos zene hangminőségeinek érzékelésétől. Ilyen módon következetesen végigviszi a püthagoreus zeneesztétikával való leszámolást.

Magának a hangminőségnek definiálásában ismét az arisztotelészi filozófia kategóriáit hívja segítségül. Szerinte az énekhang úgy viszonylik a beszédhanghoz, mint intervallikus diszkontinuitás a kontinuitáshoz. A dallam szükségképpen magasságilag tagolt, intervallikus sorozattal rendeződő diszkrét hangok zárt egysége. Innen aztán csak egy lépés a zenei tér fogalmának felvétele, ami lehetővé teszi, hogy a képzet számára lokalizálja a hangminőség magasságát és mélységét, a hangközök térbeli távolságát. A hangköz most már nem aritmetizált logoszokkal (arányokkal) végzett logikai műveletek eredményeként jön létre; „Egy hangköz nem más, mint két különböző magasságú hang által térbelileg meghatározott távolság. Mert a hangköz alapján véve hangmagasságok differenciája.”⁷¹ E hallásilag fixált hangközök teszik a zenei teret intervallikussá, és segítik elő az egységként funkcionáló dallam éneklését, a jellegzetes zenei tájékozódást.

Ez a tájékozódás mármost Arisztozenosz zseniális felismerése szerint három mozzanat együtthatását előfeltételezi: az egyes hangmagasságok pontos appercepcióját, az időben végbemenő folyamat korábbi és későbbi részeinek szemléleti egybevetését és végül a melodikus folyamat összhangzó és nem összhangzó, lényeges és esetleges elemeinek viszonyító megkülönböztetését. Ehhez kevés a köznapi aiszthezisz. Ilyen komplex tájékozódásra csak az értelmes emlékezettől támogatott és iskolázott észlelés képes. Innen az epochális felismerés végső summázata: „Mert ebből a két dologból áll a zene befogadása: észlelésből és emlékezésből, minthogy a keletkezőt *észleljük* és a megtörténtre *emlékezünk*. Másként nem lehet a zenében eligazodni.”⁷² Ha Pfrogner „Arisztozenosz első és vitathatatlanul nagy jelentőségű tettet” abban látja, hogy „megszabadította a bilincse vált számszerű vonatkozásoktól, s így *nagykorúsította* a zenét”,⁷³ akkor téved; láttuk, hogy ezt a tettet Arisztotelésznek kell tulajdonítanunk. Még a hangrendszer térbeli elhelyezkedésének elve sém merőben új gondolat; hiszen a kánon felosztásával kapcsolatos kísérletek is a hangrendszer *ad oculos* szemléletessé tételéből indultak ki. Az viszont már valóban Arisztozenosz multhatatlan történeti érdeme, hogy a püthagoreus kanonizációt túlhaladva eljutott a katexochén zenei térképzetek felfedezéséig. Ezzel feltárta a zenei befogadás lényegét: a hallási appercepció útján megvalósuló tájékozódási tevékenységet.

A harmónia és a ritmika rendszerezésével kapcsolatos fejtegetései azonban nem mindenütt érik el az esztétikai tudatosságnak ezt a filozófiai szín-

⁷¹ Vö. Pfrogner: *Die Zwölfordnung der Töne*. Id. kiad. 95. o.

⁷² Uo. 95. o.

⁷³ Uo. 94. o.

vonalat. Az kétségtelen, hogy Arisztoxenossal kezdődik a szó tulajdonképpeni értelmében vett zeneelmélet, vagyis a zene formai eszköztárának rendszeres és részletes leírása. Viszont e fenomenológiai összefoglalásért, úgy tűnik, maga a filozófiai zeneesztétika túlságosan is drága árat fizetett. A teljességre törő leírás mögött fokozatosan veszendőbe ment a legértékesebb zenefilozófiai tradíció: a formaelemek sajátosan etikai-világnézeti tartalmasságának tudata, a zenei forma kristályszerkezeteiben konfigurálódott társadalmi tartalmak hermeneutikája. Hangsúlyozzuk: *fokozatosan*. Arisztoxenosz még nem feledkezik meg arról, hogy a maga totalitásában felfogott zenemű megítélésében a legfőbb mozzanat az etikai belső tartalom tudatosítása. Itt azonban meg is áll, s lemond a zeneileg megjelenített tartalmak konkrét hermeneutikai elemzéséről, az éthoszesztétika hagyományos gondolati törzsanyagának átvételéről és továbbfejlesztéséről.

A „zeneelméleti” pozíciónak ez az ellentmondásossága *A harmóniatan elemeiben* és a ritmikai töredékekben egyaránt jelentkezik, de más jeleggel és más követelményekkel. A ritmuselmélet minden bizonnyal fiatalkori munka; láttuk, hogy a püthagoreus hatásokat itt még nem közömbösítette teljesen az arisztotelészi filozófia világnézeti alapjainak elfogadása. A ritmusrendszerek kvantitatív alapját keresi ebben a művében Arisztoxenosz, s így vezeti be a *chronosz protosz* fogalmát, azt az atomikus időegységet, amely mint legkisebb közös mérték, lehetővé teszi a különböző verslábak összehasonlító elemzését. Ezek az összehasonlító vizsgálódások eleinte még nem válnak csupán spekulatív lehetőségeket leltárba szedő, formállogikai észtornává. A valósághoz viszonyítás igényét jelzi pusztán az a körülmény is, hogy Arisztoxenosz az egyes ritmusstruktúrákban valóságos emberi tevékenységek absztrakcióját látja, s ritmikai szerkezetelemzéseiben figyelembe veszi a tánclépések meghatározó szerepét. Mindamellettt híres ritmuselméleti alaptétele jelzi ez elkerülhetetlen esztétikai általánosítás világnézeti problematikusságát. Ez az alaptétel megítélésünk szerint sokkal inkább a platóni ideatan modelljét és nem — mint Westphal nyomán⁷⁴ mindmáig feltételezik — az aktualitás-potencialitás arisztotelészi koncepcióját követve választja külön a ritmust mint tiszta formáláselvet (*rhütmizon*) a ritmushordozó anyagi közegtől (*rhütmizomenon*), tehát a szótól, a hang- és a testmozgástól.

Semmi kétség: e különválasztás indirekt behódolás az egykorú zenei gyakorlat ama tendenciái előtt, amelyeket Arisztoxenosz az általános esztétikai-stilisztikai orientáció síkján a hanyatlás tüneteiként kezelt és mélységesen megvetett. Ritmika és metrika egysége a Platón által kanonizált összművészeti muzikában még eleven volt, a későantik zenében viszont — Egert Phölman plauzibilis hipotézise szerint az önállósult auletika hatására⁷⁵ — fellazult, majd kettévált. Arisztoxenosz megkülönböztetése tehát nagyon is valóságos korproblémából indul ki. Ámde a ritmusképleteknek az önállósá vált instrumentális zenében is volt mimetikus jelentésrendjük. Az arisztoxenoszi ritmika — a fennmaradt töredékek tanúsága szerint — e mélyebben fekvő, közvetetebb jelentéstartalom előtt megtorpan, s szabad utat hagy az autonóm ritmika később kibontakozó irányzata előtt, amely a ritmikus időosztás elvont formai ideáját — most már leplezetlenül platonikus merevséggel — radikálisan függet-

⁷⁴ R. Westphal: *Aristoxenos von Tarent, Melik und Rhythmik des classischen Hellenentums*. Leipzig 1883—1893.

⁷⁵ Egert Pöhlmann: *Griechische Musikfragmente. Ein Weg zur altgriechischen Musik*. Nürnberg 1960.

leníti a ritmus médiumától, s így a ritmikától megtagad bármiféle tartalmi, valóságtükröző funkciót. Igaz, ez a folyamat Arisztoxenosznál még csak csíra formájában jelentkezik. Ismételten hangsúlyozzuk: a ritmusképletek rendszerező leírásából nem hiányoznak a versláb és a tánc karakter összefüggéseire való utalások. Mégis a lehetőségek minél teljesebb számbavétele kezdi háttérbe szorítani a formaelemek mimetikus funkciójának tudatosítását, a materialista mimeszis-elv elsikkadása viszont — akarva, akaratlan — megkönnyíti a püthagoreus matematikai kombinatorika visszaszivárgását. A racionális és irracionális verslábakat megkülönböztető Arisztoxenosz még tudta, hogy az arisz és thezisz irracionális viszonyának (pl. a 2 : 1½ viszony) felvétele nem spekulatív gondolatjáték, hanem egy sajátos kartánótípus, a *choreiosz alogosz* ritmusszerkezetét tükröző absztrakció. Amikor viszont a felsorolásban eljut a 25 (!) chronosz protosznak megfelelő szerkezetet mutató versláb felvételéhez, akkor már csak elméleti lehetőségekkel foglalkozik. Georgiades itt megjegyzi: nincs tudomásunk arról, hogy ilyen képlet a gyakorlatban valaha is létezett volna.⁷⁶

A harmóniarendszer elemeit tárgyaló nagyszabású munka viszont — mint ezt már részletesen kimutattuk — elvi következetességgel végigviszi a spekulatív püthagoreus kombinatorikával való leszámolást. Láttuk, hogy a valóságos zenei tények alapulvétele összefügg a hallási észlelés arisztotelészi rehabilitációjával, a platóni ismeretelmélet kritikai túlhaladásával. Ezen a világnézeti alapon jöttek létre az arisztoxenoszi harmóniatan korszakos felfedezései: az élő dallamvilágból kiszűrt tetrachord szerkezetének feltárása (a két szélső hang — a *meze* és a *hüpate* — magassága rögzített, viszonyuk szimfon-jellegű; a két középső hang — a *lichanosz* és a *parchüpate* magassága hangnemenként változó, viszonyuk diafonikus jellegű; a kvart-hangköz két egész és egy fél hangközt foglal magában; az egészhang *hallási kritériumok alapján* felosztható két, három vagy négy *egyenlő* részre, s így jönnek létre a legkisebb felhasználható hangközök: a félhang, a kronomatikus és az enharmonikus *diezisz*), az alaptetrachord gyakorlati okokból szükségessé vált alsó és felső kiegészítése (mégpedig a *sünaphé* pontján „egybekapcsolt” és a *diazeuxisszal* „megszakított” tetrachord transzponálása útján) stb. Nem lehet itt feladatunk az így kapott akusztikai, harmóniai és hangköztani eredmények elemzése és értéke-ése — ez a tulajdonképpeni zeneelmélet feladatkörébe tartozik. Csupán arra az esztétikai problematikára utalhatunk, amely a zenei térnek ebből a birtokbavételéből, a *szüsztema teleionná* bővült hangsorkomplexum aisztheziszben alapuló feltérképezéséből nő ki, vagy közvetlenül ehhez kapcsolódik. Az arisztoxenoszi harmóniatan alapja, mint láttuk, a zenei térben mozgó, a maga szerves egészében apperceptív dallam hangmagasságainak érzéki-szemléletes viszonyítása. Újfalussy József nem véletlenül éppen ehhez az alapelvezettséghez kapcsolódik, amikor feltárja „a zenei kép jelentéstanát”, azt az emberközpontú viszonyításrendszert, amelynek mozgásterében a társadalmi objektivitás és a zenei alkotás közötti közvetítések és összefüggések esztétikai tudatosítása létrejön.⁷⁷ Arisztoxenosz már most eljut a viszonyításrendszer „zeneelméleti” felfedezéséig, a zenei befogadás lényegét képező apperceptív tájékozódási tevékenység alapelveinek megfogalmazásáig. E zeneelméleti felfedezést azonban csakis

⁷⁶ Trasybulos Georgiades: *Musik und Rhythmus bei den Griechen*. Hamburg 1958. 116. o.

⁷⁷ Újfalussy: Id. mű. 61. o.

a mimezisz-elv alapján lehetne felemelni a *zeneesztétika* szintjére. Itt azonban Arisztoxenosz ismét elakad; az éthoszok mimézisze — a már ismert okok miatt — a számára már csak elvont általánosságban létezik, s ezért nem válhat a részletkérdéseket is átható esztétikai alapelvvé. Nagy felfedezése ezért marad zseniális nekifutás a zenei valóságtükrözés sajátos törvényszerűségeinek kidolgozásához — messzire világító kezdemény, amelyet nem követ (és nem követhet) ismeretelméletileg tudatos problémamegoldás.

Íme, az antik zeneesztétikai gondolat ellentmondásos fejlődése: a gazdagodás, amely beszűkülést involvál. A történeti zsákutca, amelybe a rabszolgatartó társadalmi rend került, nemcsak a művészeti gyakorlathoz való termékeny kapcsolódást sorvasztotta el, hanem kiúttalanná tette az elméleti végiggondolást, az alapkérdések filozófiai-esztétikai szintű tudományos megoldását is.

Az Arisztoxenosz utáni zeneesztétikában csak tovább fokozódik ez az ellentmondásosság. Mindenekelőtt figyelemre méltó tény, hogy a fejlődésnek ebben az új szakaszában már nem Athén a kor legmagasabb színvonalon álló zenefilozófiai kutatások centruma. A klasszikus hagyaték felbomlása egyben roppant méretű expanzió is: az antik zeneesztétikai gondolat szétszóródik az alexandroszi világbirodalom keleti tartományaiba. Babilónia, Szíria, Egyiptom városai felé ágaznak szét a továbbfejlődés útjai. Ezek az új centrumok azonban — talán az egy Alexandria sem kivétel — már képtelenek egységes és tartós hatású iskolákat kialakítani. Az alexandroszi világbirodalom csak ideiglenes megoldás; maga is magasabb fokon reprodukálja a rabszolgatartó metropolis társadalmi ellentmondásait. S ugyanezen a belső fejlődés által feloldhatatlan ellentmondáson ment tönkre a hellenizmus válságát megoldó római világbirodalom is. A hellenisztikus zeneesztétika történetében e világtörténelmi krízis valamennyi szakasza tükröződik. Előbb a klasszikus attikai hagyaték szétszóródott a szélrózsa minden irányába, a babilóniai Szeleukia, a szíriai Gadara, majd az egyiptomi Alexandria adott otthont a zenefilozófiai gondolatnak. Azután Róma lett a vonzásközpont. Az antik zenefelfogás azonban már minden elemében átalakult. Végző bomlásából és lezülléséből a korai kereszténység szűrte ki a számára világnézetileg felhasználható gondolat-elemeket.

Hogyan jelentkezik a szétbomlásnak ez a megállíthatatlan folyamata az Arisztoxenosz utáni zeneesztétikában? Az egyik oldalon továbbépül a rendszeres zeneelmélet. Kleoneidesz harmóniatana például törés nélkül kapcsolódik a zenei tér birtokbavételét célzó arisztoxenoszi törekvéshez, s mindhárom hangnemben leírja a két oktávra kiegészült hangsort, valamint az ún. transzpozíciós hangsorok zárt rendszerét. A tradicionális éthoszok nála azonban csupán üres nevek a transzpozíciós rendszer egyes tagjainak, a csupán formálstruktúrájuk szerint megkülönböztetett hangsoroknak megjelölésére. A másik oldalon, a filozófiai orientációjú zeneesztétika területén az elméleti vizsgálódások kulcskérdése most már magával az éthoszelmélettel kapcsolatos: mennyiben helytálló a régiek tradicionális meggyőződése az egyes formaelemek konkrét éthosz-tartalmáról?

Már utaltunk a sztoikus *Diogenes Babylonius*ra, aki i. e. 156—155-ben Rómában járt, s ott nagyszabású előadásokat tartott az éthoszértelmezés helyességéről. Gondolatmenetét epikureus ellenfelének, Philodemosznak referálása alapján pontosan rekonstruálták, s kiderült, hogy a szubjektivitás elemének felvételével igyekezett megmenteni a zenei formák etikai tartalmas-

ságának és hatékonyságának egyre több oldalról vitatott gondolatát.⁷⁸ Mit jelent ez az újítást megoldás? A probléma magva úgyszólván a kolonizációtól fogva ismeretes volt az antik esztétikában: az egyes éthoszok és a különböző törzskarakterek összekapcsolását egyre inkább problematikussá tette az egyes poliszok közötti sokoldalú gazdasági és kulturális érintkezés. Igen korán felismerték például, hogy a dór-centrikus éthoszértelmezés nem mindenben egyezik meg az ión-centrikussal. S még a dór-centrikus hermeneutika sem bizonyult egységesnek; Platón és Arisztotelész például nem egyformán ítélte meg a frig tetrachord éthosztartalmát. Az értékelésnek ez a relativizmusa a peloponnészosi háború után tovább fokozódott ugyan, magát az éthoszelméletet azonban — az ismert okok miatt — mindaddig nem bomlasztotta fel, míg az elmélet a poliszközösség társadalmi-művészeti gyakorlatának bázisán épült fel. Alexandrosz makedón világbirodalma, s vele az antik Görögország „külső virágzása” (Marx) természetesen már lehetetlenné tette, hogy a tradicionális éthoszértelmezés consensus omnium maradjon Görögországban éppúgy, mint Szíriában, Egyiptomban éppúgy, mint Mezopotámiában. A poliszközösség zártsága, függetlensége és belső egysége már visszahozhatatlanul felbomlott, és illuzórikussá vált helyreállításának utópiája is.

Ennek a relativizálódásnak meggyőző dokumentuma az i. e. IV. századból származó, egyiptomi eredetű *Hibeh-papirusz*, amely egy ismeretlen athéni rhétor előadását őrítte meg számunkra. Az anonim szerző ironikusan emlegeti az éthoszelmélet hermeneutikus differenciációit; mintha bizony, úgymond, „egyes dallamok a babérral, mások meg a repkénnyel lennének rokonságban”.⁷⁹ A babér, Apollón szent növénye, itt kétségtől a *hellén* hangsorokra és hangszerekre, a repkény mint a Dionüosz-kultusz szimbóluma viszont a *barbár* (frig, kisázsiai, keleti) zene alapjellegzetességeire utal; következőképpen a *Hibeh-papirusz* megítélésünk szerint a hellenizmus korában eluralkodó kozmopolitizmus álláspontját képviseli: elvileg elutasítja a görög és a barbár közötti differenciát, amely — mint láttuk — az éthoszelmélet egyik alappillére volt. A törzskarakter és a sajátos poliszéthoszok relativizálása, amelyben — ismételtelen hangsúlyozzuk — az alexandroszi korszak objektív társadalmi valósága tükröződik, mármint kétségessé teszi a zene és az erkölcs összefüggését egyáltalán. „Ők azonban (ti. az éthoszelmélet hívei) kijelentik, hogy egyes dallamok mértékletessé, mások értelmessé, megint mások igazságossá, megint mások bátorrá, megint mások félnékké tesznek, anélkül, hogy meg gondolnák: a kromatika nem képes félnékséget, az enharmonika viszont férfiúi bátorságot kelteni. Mert ki ne tudná, hogy az aitolok és a dolopok és a Thermopülai mellett lakó valamennyi nép diatonikus zenét használnak, és mégis bátrabb emberek, mint a tragikus színészek, akik éppenséggel hozzá szokhattak az enharmonikus dallamok énekléséhez? Így hát nem kelt a kromatika félnékséget, s az enharmonika sem tesz senkit bátorrá . . .”⁸⁰

A *babiloniai* Szeleukiából származó Diogenész mármint ugyanúgy a hangnemek jelentésváltozásának tényéből indul ki, mint az egyiptomi *Hibeh-papirusz* szerzője. Kénytelen megállapítani, hogy az enharmonikus hangnemet egyesek ünnepélyesen egyszerűnek, mások szigorúnak és uraskodónak

⁷⁸ Vö. Annemarie Jeanette Neubecker: *Die Bewertung der Musik bei Stoikern und Epikureern. Eine Analyse von Philodems Schrift De musica*. Berlin 1956.

⁷⁹ Pfrogner: *Musik. Geschichte ihrer Deutung*. Id. kiad. 53. o.

⁸⁰ Uo. 53. o.

tartják, a kromatikusban egyesek a férfiatlanság és közönségesség éthoszát fedik fel, mások a szelid gyengédségét. A Diogenes-féle megfogalmazásból úgy tűnik, hogy a hangnem-éthoszok jelentésének *alaptartalma* alig változott, mégis az alaptartalom etikai megítélését tekintve nyilvánvaló az *értelmezés* megváltozása. (E változás kezdetét egyébként már Arisztószész észrevette: gondoljunk a régi enharmonika sorsával kapcsolatos megjegyzéseire.) Diogenes mármost ezt az átértelmezést a zenét befogadó szubjektum aisztheziszének egyéni sajátosságaival, nevezetesen szubjektivitásával próbálja megindokolni. A zene etikai hatása szerinte az individuális jellemtől, a vérmérséklettől is függ. Hangsúlyozza azonban, hogy ez nem változtat az alaptényen: a zeneművészet — lévén éthoszok és affektusok utánzása — kétségbevonhatatlan etikai tartalommal hat a lélekre, megneemesíti a jellemet.

Ez eddig csupán az éthosztan pszichológiai finomításának tűnik, Diogenész azonban nem mehet el vakon saját korának társadalmi-világnézeti problematikája mellett. A klasszikus polisz közösségi erkölce már a múlté. Sztoikus meggyőződésének megfelelően a zeneileg megjelenített éthoszokban és affektusokban mindenekelőtt az indulatok megfékezésének alapelvét állítja a figyelem középpontjába; a zene eszerint nem a szenvedélyek arisztotelészi metriopathiáját, hanem *apathikus* leküzdésüket szolgálja. Ezért a sztoicizmus az etikai hatást az egyéni-személyes létezés szférájában ragadja meg, s elsősorban a szubjektív hangulathullámzás visszafogásával és szelidítésével, az individuális szenvedélyek csillapításával hozza összefüggésbe. A zenei mű hatása tehát az egyéni vérmérséklet szabályozásában, a temperáló mértékben, a józan megfontoltság irányának előmozdításában rejlik; nevelő, személyiségalkító ereje is innen származik. Diogenésznél sem hiányzik ugyan az éthoszok alkalmi összekapcsolása a *közösségi* erkölcs egyes vonásaival; a közösségi jelleg hangsúlyozása azonban mindig csak visszautalás a régmúltra, mindig *argumentum historicum*.

A *szíriai* Gadarából származó *Philodémosz* tulajdonképpen csak az elkerülhetetlen végkövetkeztetéseket vonja le az éthoszelmélet individualizálódásából, szubjektivisztikus kiürüléséből. Diogenésszel folytatott polémiája ismeretelméletileg az aiszthezisz sztoikus felfogásának kritikájára épül. Mindenekelőtt megkérdőjelezi Diogenésznek azt az állítását, hogy a zene befogadása az „iskolázott”, ízléskultúrával rendelkező és *értő* aiszthezisz útján történik. Hogyan lehet az esztétikai észlelés kulturált és *értő*, amikor a *szubjektivitás* nyomja rá bélyegét? Philodémosz — csakúgy, mint mestere Epikurosz — az aisztheziszt egyértelműen az *alogosz* szférájába utalja, és etikailag teljességgel közömbös pszichikai jelenségnek tartja. Ezért a zene sem más, mint önmagában haszontalan, neutrális érzéki élvezet; Philodémosz elismeri ugyan érzékiesen impresszionáló, gyönyört keltő erejét, de nyomatékosan hangsúlyozza, hogy erkölcsi értéke nem több és nem kevesebb, mint a szaglás érzékletét afficiáló szakácművészeté. A zenének kizárólag a szavak par excellence gondolati közege kölcsönözhet ideiglenesen és esetlegesen etikai tartalmakat és hatékonyságot. „A melosz — amennyiben híján van a logosznak (szavaknak — Z. D.) — nem ragadja ki a lelket a mozdulatlanság és ernyedtség állapotából, nem vezet a természetnek inkább megfelelő magatartáshoz, nem csillapítja le a felindult és felingerelt kedélyt, nem képes arra, hogy megváltoztassa a lélek hangulatát, hogy fokozza vagy csökkentse egy-egy hangulat feszültségét. A zene nem rendelkezik az utánzás képességével, jóllehet egyes szerzők ilyesmiről ábrándoznak, nem képes jellemvonásokat ábrázolni vagy lelki minőségeket létre-

hozni, jóllehet ez a szerző (ti. Diogenes — Z. D.) ezt állítja róla . . .”⁸¹ Persze Philodemosz is inkább csak kijelent, mintsem bizonyít; érvelésének logikai színvonala nem valami magas. A döntő ponton, az aiszthezisz szubjektivitásának kérdésében azonban kétségkívül az ő oldalán van — ha nem a teljes igazság, de — a meggyőző erő; mivel az éthoszok a klasszikus felfogás szerint szükségképpen a *közösségi* erkölcs tartalmait közvetítik az egyénhez, az individuális létezés köreiből kitörni képtelen aiszthezisz valóban csak szubjektív jelentéseket projiciálhat a zeneművekbe. Philodemosz ezért tartja a hangnemek éthoszáat szubjektív *doxának*, pusztán individuális véleménynek, amely nem a természeti objektivitás megismerésén alapul. Ez a zeneesztétikára vonatkozó agnosztikus határkijelölés a zene létjogát ugyan nem érinti, de a funkció értelmezését módosítja: mivel a sztoikus apáthia aszkézisével szemben az epikureizmus vezető életelvvé avatja az egyéni élvezetet, a Philodemosz-féle felfogás legalább megtűri az intenzív gyönyört és élvezetet keltő zenét az emberi életben.

Ezzel eljutottunk a későantik zeneesztétika talán legsajátosabb iskolájának kapujához, a zenei szkepszis esztétikai rendszerré kiépült irányzatához. Az éthoszelmélet feltartóztatathatatlan bomlásának bizonyítéka, hogy még azok a filozófiai iskolák sem voltak képesek eredeti világnézeti tartalmainak megőrzésére, amelyek — mint az epikureizmus — ismeretelméletileg közelálltak a mimeszisz-elv materialista alaptartalmához, vagy — mint a sztoicizmus — éppenséggel egyfajta tükröződésméletet képviseltek. A hellénizmus korának kései szkepticizmusa viszont a legteljesebb tudatossággal felszámolta a mimesziszelmélet utolsó maradványait is. *Sextus Empiricus* is individuális *doxának*, szubjektív projekciónak tartotta a dallamtípusok erkölcsi jelentéstartalmainak feltételezését, s ezért a zenének ugyanolyan tranzitorikus érzéki hatást tulajdonított, mint az álomnak és a bornak. Az aiszthezisz ismeretelméleti megítélésében azonban sokkal radikálisabban agnosztikus, mint Philodemosz. Az éthosztartalom diszkreditálásához felhasználja a szkeptikus trópák Anisidemusz-féle elméletét, s a zenei tartalom relativizálását logikailag következetesen végigviszi egészen a leplezetlen esztétikai nihilizmusig: a zenei befogadás szubjektivitásából, a zene keltette hatások ideiglenes és viszonylagos jellegéből arra következtet, hogy maga a zene sem rendelkezik objektív léttel, vagy ahogyan Ernst Bloch egy másik nagy válságkorszakban mondotta: csak önmagunkat halljuk.⁸² *Sextus Empiricus*nál az érzéki megismerés szubjektivitásából, a relativitás szkeptikus trópájából nemcsak az esztétikai ítélettől való tartózkodás következik, hanem a zene realitásának, magának a zenének ontológiailag is végiggondolt tagadása. A hellenisztikus zeneesztétika ezzel megismétli azt a végszót, amely a püthagoreizmusból és a plantonizmusból kicsendül: megsemmisíti önnön tárgyát, a zenét.

Platonizmusnak és szkepticizmusnak ez az összekapcsolása korántsem holmi légből kapott történeti analógia, nem üres szellemtörténeti konstrukció. Már Platónnál feltárult előttünk az antik zeneesztétika fejlődésének egyik alaptörvényszerűsége: az éthoszelmélet és a zenei mimeszisz-elv háttérbeszorulása szükségképpen a püthagoreizáló-spekulatív irányzat erősödéséhez vezet. A szellemtörténet éppen ezt az ellentmondásos viszonyt homályosítja el, amikor eltakarja a platóni esztétika belső ellentmondásait, s kínai falat

⁸¹ Uo. 54. o.

⁸² Bloch: *Geist der Utopie*. Berlin 1923. 47. o.

tételez fel az ún. zenei szkepszis és a vele egy időben felvirágzó neopüthagoreus-neoplatonista irányzat között. Schäfke az antik zenei szkepszisben valamiféle racionális felvilágosodást vél felfedezni, amit aztán „szükségyszerűen” fel kell hogy váltson az „ellenhatás”: az irracionalista misztika. Pfrogner ugyanilyen módszerrel állítja szembe a hanyatlásnak tekintett hellenisztikus szkepszissel az „új fellendülést”, a zenei miszticizmus új korszakát. Valójában itt ugyanannak a fejlődésvonalnak két egymásba fonódó oldaláról van szó, s nem két világnézetileg-esztétikailag ellentétes tartalmakat hordozó korszakról. Az a későhellén neoplatonizmus, amelynek reprezentatív filozófusa Plotinosz, igazi Vico-féle *ricorsivo*val kanyarodik vissza az idealistává vedlett püthagoreus zene-matematikához és az éthoszelmélet elemeitől „megtisztított” platóni zene-esztétikához, hogy végül is ott kössön ki, ahonnan a görög filozófiai és esztétikai gondolkodás már megjelenésének legelső pillanatában igyekezett kiemelkedni: a mítoszban, a mágia vallássá rendezett képzeletvilágában. Plotinosznál a művészet egyetlen funkciója az, hogy kifejezze a lélek kitörését a léthierarchia legalacsonyabb fokán álló anyagi világból, az ideális összesség utáni extatikus vágyakozást. Iamblichosz viszont ezzel a platonizáló misztikával sem elégszik meg, s visszatér a mágiához: a zene hangzataiban istenek és démonok tanyáznak. „Új fellendülés”? Sokkal inkább egy páratlan kulturális virágkor gondolati eredményeinek visszavétele. Az antik eszmevilág e visszajára fordulása azonban előfeltételezi azt a kiárusítást, amely a válságkorban végbement; a zenei miszticizmus előfeltételeit az esztétikai utánzás elvének feladása, az éthoszelmélet kiüresedése teremtette meg. Az előretörő szubjektívizmus nemcsak szkepticizmust és nihilizmust szült, hanem a zenei szám-misztika, az érzékiségellenes irracionalizmus számára is előkészítette a talajt. Ilyen értelemben a hellenizmus zeneesztétikája a maga egészében, szkepticizmusával csakúgy, mint misztikájával, olyan művészetfelfogást képvisel, amely végső kicsengésében megegyezik a korai kereszténység vallásos világszemléletével.

Nem vehetjük itt szemügyre e későantik esztétika gondolatvegetációjának minden ágát-bogát; ismét csak a fő tendenciák jelzésére vállalkozhatunk. A zenei miszticizmus egyik jellegzetes vonása mindenekelőtt az, hogy elsovasztja az Arisztoksenosz-féle „harmonikus” irányzatot, s úgyszólván egyeduralkodóvá teszi a kanonikusok matematikai spekulációit. Itt sem hiányoznak azonban az ellentmondásos fejlődésnek bizonyos elemei. Euklidész műve a kánon felosztásáról, Didümosz kutatásai a diatonikus, kromatikus és enharmonikus tetrachordhangközök aritmetikai alapjairól és az ún. szüntonikus kommáról tovább finomítják a korai kanonikusok által kidolgozott fizikai akusztikát. Klaudiosz Ptolemaiosz a nagyszabású harmóniatanában kísérletet tesz arra, hogy a harmonikus irányzat bizonyos elemeit beépítse a kanonikus rendszerbe, s elsőként deklarálja az 5 : 4 proporcióra visszavezetett nagy terc szimfon-voltát. Ilyesfajta közvetítési törekvéseket figyelhetünk meg Aristeides Quintilianusnál és az antik zeneesztétikai hagyatékot a keresztény felfogással egyeztető Boëthiusnál is. Esztétikailag jelentős előrelépést azonban sem ezek az eklektikus, félig matematikai, félig teológiai gondolatrendszerek, sem a nyomukban felvirágzó kommentárirodalom nem jelentett és nem jelenthetett; kapcsolatuk a korszak valóságos zenei gyakorlatával úgyszólván a semmivel egyenlő. A későantik korai keresztény filozófia ugyan kitüntetett szerepet juttat a zenének: az egyetlen művészet, amely helyet kap a septem artes liberales tudományelméleti rendszerében. A szabad művészetek egyikeként

фелфогott zene azonban Martianus Capellától csaknem a reneszánszig: tudomány, egyfajta filozófiai propedeutika, s csillagtválságok választják el a hangzó zene reális életfolyamataitól. A musica mundana—musica humana—musica instrumentalis sokat emlegetett triádjában Boëthius előadása szerint a zene lényegét legmakulátlanabbul megtestesítő alak a szférikus harmóniában kicsendülő világzene.

Innen a későantik zenefelfogásnak az az aszketikus alapkaraktere, amely a keresztény patrisztikában annyira hangsúlyos szerephez jut. Zenei és teológiai spekuláció már az alexandriai Philonnál az aszketikus önkorlátozás eszméjének jegyében olvadt egybe. A neoplatonizmusban rejlő aszkézis elvét azonban csak a korai keresztény pszalmódia kialakulása után, a II. és III. sz. fordulóján tudták magára a zenei gyakorlatra is vonatkoztatni. Tudomásunk szerint egy Ptolemaioszt kommentáló Plotinosz-tanítvány, Porphüriosz az első, aki az érzéki világ megtagadásának kriptoteológiai életeszményéből levonja a zeneesztétikai következtetést, és az ördögi principiumot képviselő profán zenét a legélesebben szembeállítja az istentiszteleti funkciót ellátó szakrálissal. Ami a profán zene elutasítását illeti, Porphüriosz látszólag a régi tradícióhoz kapcsolódik: elítéli az önálló instrumentális zenét, különösen a hangszeres virtuozitást. A zeneinstrumentum azonban nála csak egyik megjelenési formája a démonizmusnak. Az aszketikus erkölcsiséggel szembeállított élvezetprincipium szerinte elsősorban a népzeneben testesül meg. A vallásos-kultikus ének feladata éppen az, hogy közömbösítse a népzene érzéki-felforgató hatását.

Ezen a ponton azután a neoplatonikus zenei miszticizmus közvetve utat talál a spekulatív számmisztikától visszafelé, a kor zenei gyakorlatához. Itt már nemcsak valami ténylegesen létezőnek elutasítása jelenti a zenei orientációt, hanem valami ténylegesen létezőnek az igenlése is. Az újplatonikus zeneesztétika ilyen módon az ökeresztény kultikus zene, mindenekelőtt a kialakuló pszalmódia apologetikájává válik. Az antik zenefilozófia végső felbomlásából megszületett az új zenefelfogás.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА АНТИЧНОСТИ

Денеш Золтаи

Первая крупная система античной философии музыки была создана школой Пифагора. В ней была сделана попытка преодоления основного представления магического восприятия музыки: кажущееся иррациональным качество звука было сведено к изменяемому, а следовательно, рационально контролируемым естественным основам. Пифагорейская концепция, хотя и сделала возможным обоснование физической акустики, стала чрезвычайно противоречивым исходным пунктом для музыкальной эстетики. Описывая основные гармонии, пифагорейцы столкнулись с проблемой существенной определенности гармонических пропорций. Здесь начинается разветвление античной музыкальной эстетики: основной принцип различения симфонов и диафонов заключается, по мнению гармоников, в слуховом восприятии, поддерживаемом разумной памятью, согласно же каноникам, — в математически-пропорциональной природе интервалов. В позднем пифагореизме доминирующим становится последнее направление. Гносеологически это ведет к дискредитации музыкального аистезиса, онтологически же — к безусловному отождествлению закономерностей космоса и музыки. Не принимающая во внимание общественную опосредованность, проектированная непосредственно в природу система звуков делает впоследствии негибкой и консервативной эстетическую ориентацию, опредмечивает общественную объективность системы музыкальных значений. Такое регрессивное развитие пифагорейской философии музыки связано с идеологией аристократических слоев, выступающих против демократии полисов.

Эпоха Перикла создает новую систему философии музыки, которая основывается главным образом на общественно-моральной содержательности мелодийных моделей (номосов), на осознании относительного различия номоса и физиса. Эта классическая система античной музыкальной эстетики, теория этоса, могла возникнуть только в атмосфере демократии полиса, только на почве публичности и моральной автономии, сделавших возможным беспрецедентный расцвет культурной жизни. Создатель — ее афинянин Дамон, впервые поднявший на уровень эстетической сознательности мысль специфического этоса мелодийных и ритмических формул, и заложивший принципиальную основу первого учения о музыкальных значениях. Античную музыкальную эстетику занимает, прежде всего, этосная содержательность тетрахордных структур. Герменевтика связывается с мыслью о музыкальной паидеяе, нравственной действенности музыки. Великий систематик учения об этосе Платон анализирует содержательность формальных музыкальных элементов также в этом направлении. Однако у него теория этоса перекрещивается и отодвигается на задний план миром идей музыкального пифагореизма. Это противоречие происходит аристократических классовых симпатий Платона и глубокого переживания общественно-идеологического кризиса его времени. Последний теоретик учения об этосе, Аристотель, разрешил кризис теории, отразившийся в учении Платона, разработкой принципа эстетического мимезиса и катарзиса.

В эпоху эллинизма распадается эстетическое учение о значениях музыкальных этосов. Этот распад связан в одинаковой мере с историческим тупиком демократии полиса, а также с преобразованием музыкальной практики. Развитие и здесь противоречиво. С одной стороны, Аристоксен создает широкий синтез античной теории музыки, с другой стороны, эстетика музыкального скепсиса и музыкального мистицизма предвосхищает восприятие музыки раннего христианства.

THE MUSICAL AESTHETICS OF ANTIQUITY

by D. Zoltai

In attempting to overcome the basic ideas of the "magical" view, the Pythagorean School set up the first great system of ancient musical philosophy. The apparently irrational tonal quality was traced to measurable elements, to a rationally controllable natural basis. The Pythagorean conception — although providing a very contradictory starting point for the aesthetics of music — made the physical-acoustical foundation possible. In describing the basic harmonies, the Pythagoreans came upon the problem of the essential determinateness of harmonic proportions, and here we find the two great trends of ancient musical aesthetics. According to the canonic theory the distinction between the *symphon* and *diaphon* is based on the mathematical, proportional nature of the intervals, while those of the harmonic view held that such a distinction is inherent in auditory observation dependent on memory. The former trend becomes the important in late Pythagoreanism. Epistemology holds that this leads to the discrediting of musical aesthetics and ontologically to the unconditional identification of the laws of music and the cosmos. This system of sounds directly derived from nature eliminated the mediatory role of society, thus making the aesthetic orientation set and conservative, and it regards the social objectivity of the system of music merely as a relation of things. Such a regressive development of the Pythagorean musical philosophy is related to the ideology of the aristocratic group as opposed to the city democracy.

The Periclean period establishes a new system of musical philosophy founded on the excellent social and moral character of the *nomos* and on the ideation of the relative differences of the *nomos* and *physis*. The city democracy and the moral autonomy and publicity leading to the incomparable flourishing of cultural life was of basic importance in evolving this classical system of ancient musical aesthetics, the ethos theory. Its originator, the Athenian Damon, first introduced the specific ethos of melody and rhythm formulae for aesthetics, thus setting the foundations for the first semantics of music. Ancient musical aesthetics is mainly concerned with the ethos in the tetrachord structure. This hermeneutics is associated with musical *paideia*, the moral affect of music. Plato, the great systematizer of the ethos theory also analyzes the content of the formal elements of music in this same spirit, both at him the ideology of musical Pythagoreanism clashes with the ethos theory and this must be forced back. This contradiction is due to Plato's

deep insight into the sociological ideological crisis of his age and to his class sympathies. The last great theoretician of the ethos theory is Aristotle who, by working out the principles of aesthetical mimesis and catharsis, settles the crisis of the theory as formulated by Plato.

In the age of Hellenism the aesthetical semantics of musical ethos disintegrates. This was related to the transformation of both the historical impasse of city democracy and to the musical practice of the period. Here the development is also contradictory. On one hand Aristoxenos produces the extensive summary of the ancient theory of music and on the other we find the aesthetics of musical skepticism and mysticism leading to the conception of music of early Christianity.