# A zenei ismétlés elmélete

(Vázlat)

PERNYE ANDRÁS

A zene egyetlen formaalkotó eleme az ismétlés. Ez a felismerés arra ösztönöz bennünket, hogy az ismétlés principiumát a zene eredetének és fejlődéstörténetének feltárásában és vizsgálatában minden eddiginél nagyobb, determináns szerephez juttassuk.

A gondolatmenet, melynek alább csupán logikai vázát adjuk, mérhetetlenül szétágazó. Éppen ezért kénytelenek voltunk a konkrét bizonyítékok számát a minimálisra csökkenteni, tekintettel a megkötött terjedelemre.

Előre kell bocsátanunk azt is, hogy alábbi fejtegetéseinkben egyfelől vitába szállunk egynéhány, ma már széltében-hosszában követett eredet-elmélettel, másfelől viszont minden további nélkül elfogadjuk az eddigi eredet-elméletek számos konstruktív eredményét. Így pl. a munkaritmus szerepét a zene kialakulásában alig vagy egyáltalán nem érintjük, ami azonban nem jelenti azt, hogy jelentéktelennek tartjuk. Az ismétlés-elmélet logikai vázának kifejtésével az volt a célunk, hogy egy, az eddigiekben még kellőképpen nem méltányolt és végig nem gondolt bizonyító-eljárással bizonyos fénysugarat vetítsünk e fontos problémára. Ezért választottuk azt a bizonyítási módszert, hogy a definíciót többnyire előrebocsátjuk, és csak azután fejtjük ki tartalmi, lényegi vonatkozásait. A megismerés folyamatának ismertetése könyvnyi terjedelmet igényelne.

Az alábbiakban tehát a legvégső általánosításoknak is csupán jelzésére szorítkozunk.

*

## *I. Zörej, kiáltás, zenei hang és ritmus*

*A zene közlés.* Eredetében és mai fejlett állapotában egyaránt egyfajta *nyelv.* Mint minden nyelv, a zene is az emberi érintkezés eszköze és terméke, s ilyen értelemben *társadalmi produktum.*

Az eredet-elméletek döntő többsége az *akusztikai jelenségek egyszerű utánzásában* véli fellelni vizsgálatának tárgyát, miközben sokkalta nagyobb szerepet juttat a *válogatás* mozzanatának, mint amilyen ezt a valóságban megilletné. Ezek szerint az ember az egyenletes rezgésszámú akusztikus jelenségeket (pattanó íj, megfújt lyukas csont hangja, vagy az a hang, amelyet bizonyos barlangok szája ad légáramlás esetén stb.) készen találta a természetben, és ezeket kiválogatván s ezzel elkülönítvén a zörejek tartományától, belőlük alkotta meg a zenét.

Minden ilyen elmélet azonban sajnos adósunk marad annak a kérdésnek felvetésével és megoldásával, hogy „miért választotta az ember a zene elemeit éppen az egyenletes rezgésszámú akusztikus jelenségek tartományából?" Annál is fájdalmasabb ez, mivel teljes értékű ontológia e kérdés megoldása nélkül elképzelhetetlen. Kérdésünk tehát így szól: „Miért olyan a zene, amilyen?"

Véleményünk szerint az előbb említett válogatás-elmélet ahisztorikus projekció eredménye. Nem látunk ugyanis elegendő okot annak feltételezésére, hogy a primitív ember az *utánzás* szféráját bármiféle „meggondolásból" eleve az egyenletes rezgésszámú zörejekre korlátozta volna. Egyfelől ez az elmélet apriorisztikus önkényességgel tételez egy bizonyos válogatási képességet (amely létezik ugyan, de csupán mint sok évszázezredes fejlődés terméke), másfelől szem elől téveszti azt a tényt, hogy a primitív ember létfenntartási ösztöne előtt (amely ösztön egyben teljes tudattartalmát alkotja) éppen ezek, az egyenletes rezgésszámú zörejek tűntek a legkevésbé veszélyeseknek. Pontosabban: e hangok a létfenntartás szempontjából éppen nem a legfontosabb jelenségek akusztikus megnyilvánulásai, s ezért mindvégig érthetetlen marad a primitív ember különös affinitása irántuk. Talán nem felesleges megemlíteni azt a harmadik szempontot sem, hogy e hangok elenyésző kisebbségben vannak a zörejekkel szemben!

A zenei és a beszéd-nyelv alapjai közül természetesen nem hiányozhat az utánzás sem, amely az érzéki (fogalom előtti) szinten megy végbe. Ám ha az utánzást az előbb említett helytelen módon, a „zenei" hang utánzására korlátozzuk, voltaképpen ahisztorikus vizsgálati módszert követünk: oly módon keresünk előképet, hogy a magasrendűen szervezett dolog technikai elemeit (az egyenletes rezgésszámot, ritmust) minden áttétel nélkül kívánjuk levezetni az ősállapotokból. Egyszerűbben: a valóságos, lényegre vonatkozó felelet helyett így gondolkodunk: tekintettel arra, hogy a zene köztudomásúan egyenletes rezgésszámú zörejekből áll, nézzük meg, hol találhatott ilyent a primitív ember...

Felfogásunk szerint a természetben objektíve adott zenei hang a maga sajátos minőségében (tehát: mint zenei hang) csak olyan appercipiáló tudat előtt tárhatja fel magát, amelynek már megalapozott zenei tartalmai vannak. Mint ahogyan alaptételként rögzíthetjük le, hogy csak a legyőzött természet alkothatja esztétikum tárgyát — ugyanúgy kijelenthetjük, hogy a természetben objektíve megjelenő zenei hang fogalma csupán csak az egyenletes rezgésszámú zörej-tartomány bizonyos fokú meghódítása után alakulhatott ki.

Vizsgálatunk tehát annak a folyamatnak fejlődéselméletét kívánja nyújtani, melynek révén a zenei tudattartalom létrejön.

Kiindulópontunkra visszatérve: a zene nyelv, mely a közlés szükségességéből jött létre, és ilyen értelemben *társadalmi produktum*. A gyakran feszegetett primátus-kérdés eldöntése (mi volt előbb: a zene-e vagy a nyelv?) itt feleslegesnek tűnik, mivel e kettő folyvást egymást átható és feltételező-alakító egységben fejlődik.

A zene kialakulásában a döntő mozzanat az utánzás, amely a tárgyalt fokon minden korlátozástól mentesen öleli fel az akusztikus jelenségek birodalmát. Ez az utánzás az érzéki konkrétség szintjén megy végbe, a *közlés* követelményének megfelelően. A közlés legegyszerűbb formája, ha mondanivalónk tárgyát egyszerűen utánozzuk. (Megfigyelhető ez mindmáig olyan emberek között, akik nem értik egymás nyelvét.) Amikor a primitív ember veszély-

ről vagy más fontos jelenségről kívánta társait értesíteni, s főként a segítségüket igénybe venni, nyilvánvalóan utánozta az adott jelenségekre leginkább jellemző hangot. A veszély általában, mint a veszély fogalma, ezen a szinten nyilvánvalóan még nem kifejezhető és meghatározható, tehát a fejlődés bizonyos szakaszában az oroszlán közeledtét *mindig* egy bizonyos hang, a vihart *mindig* egy bizonyos másik hang stb. jelentette. Így azután, hosszú idő elteltével, bizonyos fajta jelentésrendszer jött létre (pontosabban: a jelek bizonyos konglomerátuma!), olyan módon, hogy a legalkalmasabb, leginkább egyértelmű jeleket ösztönösen kiválogatták és megtartották. Ez a kiválogatás és megtartás csupán egyetlen módon volt elképzelhető: a leginkább bevált jeleket *megismételték*, a kevésbé hasznosaknak ítélteket pedig elfelejtették.

Az ismétlés ténye maga azonban korántsem olyan egyszerű, mint ahogyan azt ma gondolhatnánk. Az ilyen és másféle jelek megrögzítése csupán a legfejlettebb, úgynevezett magaskultúrák sajátja — e jelek sohasem alakulhattak ki teljes véglegességgel, és éppen ezért minden ismétlésükkor bizonyos mértékű változást szenvedtek.

Minden, a művészet-eredetre vonatkozó és gondolatilag megalapozott elmélet megegyezik abban, hogy a művészet fejlődésének punctum saliense az a pillanat, amikor egy vagy több jel, esetleg a belőlük kialakuló jelrendszer olyankor is reprodukálást nyer, amikor a jelzett jelenség in concreto nincs jelen, amikor reá csupán emlékeznek, azt felidézik, stb. (Például: amikor a vadászatról hazaérkezvén az otthon maradottaknak „eljátsszák" a vad elejtését, társuk halálát stb.) A fejlődésnek ezt a rendkívül magas fokát inkább csupán előlegezzük jelen vizsgálatban, hogy ezzel egy ponton megkönnyítsük a gondolatmenet követését.

A jel folytonos változására visszatérve: arról van itt szó, hogy egy-egy jel a számtalan ismétlés folyamán mindinkább elveszíti konkrét hangutánzó jellegét és — mondhatnánk — *stilizálódik*. Számunkra ezúttal nem elsősorban a stilizálódás végeredménye, hanem inkább a folyamata látszik fontosnak, mivel csak e folyamat meghatározásával adhatunk választ arra a kérdésre, hogy miért stilizálódik a jel?

Ha egyszer a fejlődés folyamán a közlés jeleinek bizonyos konglomerátuma készen áll, akkor a közösség minden tagjának egyéni és a közösségnek magának közérdeke, sőt létezésének sine qua nonja, hogy e jelrendszert megismerje. E jeleket ismerni annyit tesz, mint az appercipiálásukra és reprodukálásukra képesnek lenni. Tekintettel arra, hogy létfontosságú kérdésekről van szó, amelyekben a tévedés esetleg magát a halált jelentheti — a közösség a saját érdekében a lehetőség szerinti maximális pontosságra törekszik e jelek meghatározásában. Puszta hangutánzás egy bizonyos idő után ugyanúgy nem válik be pontatlansága miatt, mint ahogyan esetleg a már meglevő és használt szó („oroszlán", „vihar" stb.) sem látszik teljes mértékben kielégítőnek, mivel nehezen továbbítható. Gondoljuk csak meg: a távolból hangzó segélykiáltásra mindmáig inkább a kiáltás dallama, mintsem szövege folytán figyelünk fel!

Ebből vonhatjuk le első, lényegesnek tűnő következtetésünket. *A megrögzítés nem tudatos, hanem elemi-ösztönös szükséglete szerint alakulhatott ki az a gyakorlat, hogy bizonyos igen fontos, életbevágó jelenségek jeleit határozott hangmagasság segítségével rögzítsék.* Ez a tény olyan megkötési lehetőséget biztosított, amelyet a mai ember aligha képes teljes jelentőségében felfogni. Hogy miért — megvilágítjuk röviden.

Számos kutatás bizonyítja, hogy a legkülönbözőbb fejlettségi fokon levő állatfajták között igen sok „abszolút hallás"-sal rendelkezik. Erre Pavlov hívta fel figyelmünket első ízben, amikor is immár híressé lett kutya-kísérletei során megfigyelte, hogy amennyiben a szokottnál csak egy hajszálnyival mélyebb vagy magasabb hangot intonált (az 500-as rezgéstartomány körül egy-két rezgés különbséggel!) — az ismert nyálkiválasztódás elmaradt.

Úgy hisszük: semmi kalandos nincs abban a feltételezésben, hogy a primitív, majdnem állati fejlettségi fokon álló embernek „abszolút hallása" volt. Ezt a feltételezést az alábbiakban kissé részletesebben kell megvilágítanunk, mivel eredet-elméletünkben, ha nem is döntő, de legalábbis jelentős szerepet tulajdonítunk neki.

Világos, hogy az ősember érzékszervei a ma emberénél sokkalta kifinomultabbak, differenciáltabbak voltak: éles szemétől, fülétől, szaglásától adott esetben élete függött. Az őt körülvevő hallatlan mennyiségű zörej az idők folyamán hallatlan *differenciálókészséget* fejlesztett ki benne, melynek lehetőségét még állati fejletlenségéből hozta magával. Gondoljuk csak meg, hogy pl. a kutya szagló képessége vagy hallása a mai emberéhez képest milyen fantasztikusan fejlett!

Az a legendakör, amely az abszolút hallás — ma már meglehetősen ritka — képességét övezi, egyike a gyakran tapasztalható naivitásoknak. Eltekintve attól, hogy az abszolút hallás, ha utal is bizonyos zenei készségre, de semmiféle biztosítékot nem nyújt e készség valóságos minősége felől — elfelejtjük, hogy az nem más, mint egy bizonyos általánosításra való képtelenség. Atavizmus, amely egy korábbi, sokkalta alacsonyabbrendű állapotra utal. Az abszolút hallású ember nem tanulja meg gyorsabban vagy könnyebben a mai zene nyelvét, sőt bizonyos területeken — mint például a transzponálásnál — egyszerűen tehetetlennek bizonyul.

A zene eredetének vizsgálatában mindenféle hangrendszer aprioristikus tételezésétől éppúgy tartózkodnunk kell, mint ahogyan a hangminőség esetében sem gondolhatunk semmiféle általánosító képességre. Az az „abszolút hallás", amelyről itt szó van, nemcsak a hang magasságára nézve nélkülözi az absztrakciós mozzanatot, hanem a hangot megszólaltató rezgő test (torok, csont, húr, stb.) anyagára nézve is. Nyomatékosan kell felhívnunk a figyelmet arra, hogy az a puszta tény, hogy az elpattanó húr vagy a megfújt csont — adott esetben — *ugyanazt a hangot adja*, csupán olyan tudat előtt reveláló dhat, melynek már hallatlanul fejlett zenei tartalmai vannak. Konkréten: amíg a primitív ember észreveszi, hogy az íj és a csont — adott esetben — egyaránt egy bizonyos hangot ad, amelynek magassága a megszólaltató közeg minőségi különbsége ellenére azonos — ez a felismerés csupán azon a fejlett tudati fokon jöhet létre, amelyet a nyelv fejlődésében általában fogalomalkotásnak szoktunk volt mondani. Amikor pedig a primitív ember még azt is észreveszi, hogy minde hangokat a saját hangján is reprodukálni képes, és ez a reprodukció tudatosan megy végbe — még az előbbinél is magasabb fejlődési fokra utal. A teljesség kedvéért ezt a folyamatot fordítva is átgondolhatjuk: ha az énekszerűen intonált hangra magára vonatkozó tudattartalom egy, a zenei értelemben vett fogalomalkotás szintjére fejlődik, akkor és csakis akkor válik lehetségessé olyan „instrumentumok" elkészítése, melyek segítségével ugyanazt a hangot ugyanúgy vagy majdnem ugyanúgy reprodukálni képes. S ha ezt a gondolatmenetet magunkévá tettük, újabb bizonyítékot nyertünk arra, hogy a természetben objektíve fellelhető, egyenletes rezgés-

számú akusztikai jelenségek és a zene eredete között másolás-viszonyt tételezni nem egyéb puszta önkényességnél.

És ezzel egyben elérkeztünk vizsgálatunk első konklúziójának levonásához. Megtudtuk, hogy — a hangrendszer kialakulását messze megelőzően — az egyedi zenei hang kifejlődése is hallatlanul fejlett általánosító-készség terméke lehet csupán. Egy bizonyos zenei hangnak azonossága vagy nem-azonossága egy másikkal, tehát az abszolút magasság hangot determináló mozzanatának felismerése az első lépés a zenei értelemben vett fogalmiság kialakulásának útján. Ha pedig ehhez még hozzávesszük az előbb említett „abszolút hallás" feltételezését — melynek egyébként, itt fel nem sorolható biológiai bizonyítékai vannak! —, bízvást közelebb jutunk a zenei hang létrejöttének meghatározásához.

Az a tény tehát, hogy a zene közlés, méghozzá kizárólag és egyedül lényeges dolgokra vonatkozó közlés, megengedhetővé teszi annak feltételezését, hogy e „fontos dolgok" közül éppen a legfontosabbakat az idők folyamán és a már említett általánosító-képesség birtokában fokozatosan *határozott hangmagassághoz kötötték*. Ezúttal megint azt a módszert választottuk, hogy a definíciót előrebocsátván, belőle fejtjük ki gondolatmenetünket.

Az a folyamat, melynek során kialakult a határozott hangmagasság intonálása, alapvetően két összetevőre bontható fel, s az eredmény csak e két összetevő egymást dialektikusan átható-fejlesztő szerepének eredménye lehet. Egyfelől a rögzítés elemi-ösztönös, a létfenntartástól determinált szükségletét, másfelől viszont az ismétlés automatizmusát kell itt megfigyelnünk, mely utóbbi önmagában véve is bizonyos sztereotípiára vezet.

E sztereotípia megértését megkönnyíti, ha a művészet keletkezésében kétségkívül hatalmas szerepet játszó mágikus-kultikus vonatkozásokra gondolunk. Ezek — ha valóságtartalmuk minimális volt is — az úgynevezett hamis tudat formájában számtalan racionális mozzanatot őriztek, s fogalmiságukat a konkrét valóság világából merítették. A primitív ember tudatában úgy tükröződött, hogy „megrögzíteni és megnevezni annyit tesz, mint birtokba venni, hatalmat nyerni felette. . ." Újabb ok, hogy a primitív ember a számára legfontosabb dolgokat akként rögzítse, hogy azok a lehetőség szerint a legkisebb változtatással legyenek reprodukálhatóak.

A fent jelzett, kettősen egységes folyamat tehát úgy alakul, hogy a folytonos ismétlés automatikusan hangmagasság-rögzítődéshez vezet, másfelől viszont a rögzülés lehetővé teszi, hogy a hangot ugyanúgy vagy majdnem ugyanúgy megismételjék.

Mindeddig elhanyagoltuk a ritmus problémáját, amely körül az elméletíróknál évszázadok óta a legtöbb félreértés adódik. A félreértések gyökere itt is abban a mozzanatban keresendő, amelyet már az objektív természeti hang tárgyalásánál érintettünk.

Vissza-visszatérő naiv elképzelés, hogy az ősember a többi között saját szívverését használta a ritmus ihlet-forrásául. Ezt minden részletesebb bizonyítás nélkül nyugodtan elvethetjük, tekintettel arra, hogy a magasrendűen civilizált ember sem veszi észre saját szívverését, csak ha valami rendellenesség mutatkozik benne. Különben pedig ez a vizsgálati módszer aprioristikus önkénnyel tételezi a magányosan szemlélődő primitív ember romantikus figuráját, amint mellére tett kézzel figyelgeti szívének lüktetését.

Nem akarjuk egyértelműen azt állítani, hogy a természetben fellelhető ritmikus jelenségek semmiféle hatással nem voltak a zene kialakulására.

Ám mind a kinesztéziás, mind pedig az objektív mechanikus elmélet hívei nem tudnak és meg sem kísérelnek választ adni arra a kérdésre, hogy a primitív ember miért éppen ezeket vette észre és formálta zenévé, amikor pedig a természet hangjelenségeinek döntő többsége aritmikus. Továbbá: itt is szem elől tévesztik azt az általánosító áttételt, amely egy bizonyos ritmikus jelenség és *a ritmus*, pontosabban a zenei ritmus között mutatkozik. Az akadékoskodó kérdezősködést pedig még azzal is megtoldhatnánk, hogy — mivel az imént tárgyalt, a természetben objektíve fellelhető zenei hang és a ritmus különféle hangforrásokból ered, amelyek általában véve semmiféle összefüggést nem mutatnak — miért ötvözte össze a primitív ember éppen a határozott rezgésszámú és az egyenletesen lüktető akusztikus jelenségeket?

S különben is: elképzelhető-e egyáltalán zenei hang ritmus nélkül, és ritmus zenei hang nélkül? Még hipotetikusan sem létezhet ilyen. Egészen világos, hogy akik a zenei ritmus eredetét egyenesen és minden társadalmi közvetítettség nélkül a természet világából óhajtják levezetni, nem tesznek egyebet, mint hogy korunk didaktikai céllal végzett absztrakt elemekre-bontását visszasugározzák a zenei eredet-elméletbe. Más szóval: az absztrakt-didaktikai vizsgálatot ontológiává emelik.

A ritmus nem más, mint a zenei ismétlés legpregnánsabban megnyilvánuló formája, ám olyan forma, amely tartalmában fogva tartja a zene teljes jelentését. Kialakulásában természetesen döntő szerep jutott a közösen végzett munkának. Ez azonban még nem ment fel bennünket a kötelesség alól, hogy az áttételt meghatározzuk. A munka mechanikus szervezőerejével magával ugyanis nem magyarázhatjuk meg azt a mozzanatot, amely a munkavégzéstől in concreto független ritmus-reprodukálást biztosította.

Az a zenei értelemben vett hang, melyről beszélünk, mint fontos, sőt életfontosságú dolog, ismétlés útján jött létre, a természetes kiválasztódás folyamatának reprezentánsaként és egyben végeredményeként. Maga a folyamat azonban, melynek során a kollektíva birtokba vette a helyes, használható hangot, és elutasította a használhatatlant, tehát a muzsikának magának az életfeltételét biztosító kollektív hangzás kizárólag a próbálkozás, próbálgatás égisze alatt jöhetett létre, és minőségéről csakis a kollektíva dönthetett. A fennmaradás szférája ugyanis csakis kollektív tartalmú lehetett — másra gondolni is képtelenség. Mivel a folyamat azonos a végeredménnyel, csupán látszólagos circulus vitiosus, ha azt mondjuk, hogy a kollektíve kitalált, elfogadott és ugyanilyen módon megőrzött „jó" hang létrejöttének és fennmaradásának életfeltétele a ritmus. *A ritmus a rögzítés, az időben való elhatárolás maga, a kiemelés és megkülönböztetés eszköze, tendenciája és célja egyszerre.* Ugyanakkor a ritmus maga az *ismétlés* egyik legpregnánsabban megnyilvánuló jelensége, a kollektív muzsikálás legfontosabb biztosítéka, eszköze és végeredménye. Kialakulása éppúgy a kollektív kitalálás és a kollektív szelekció dialektikusan egységes folyamatának alávetett és ilyen értelemben elgondolt „természetes kiválasztódás" eredménye, mint az imént többször említett „jó" hang.

Ám e két zenei elem különbségének pusztán elméleti hangsúlyozásába sem mehetünk bele. Nem arról van itt szó, hogy az így vagy úgy megtalált, megtartott és megőrzött zenei hangot ismételgették, s hogy ez az ismétlés magától hozta volna létre a ritmust. A valóság az, hogy maga a zenei hang sem jöhetett volna létre ismétlés, „tehát ritmus" nélkül. Az össze-vissza-kiabálás, az üvöltözés és más efféle, a zörej tartományába tartozó akusztikus közlés-jelenség — mely összetevő-eredő viszonyát mutatja a zenei hanggal —

a jelentéstartalomtól determináltan, a megrögzítés felé fejlődik. A megrögzítés alapvetően kétféle irányt mutat: térben és időben jelentkezik egyszerre. (Ez utóbbi megállapítás részletes magyarázatára még visszatérünk!) Mint ahogyan a határozott hangmagasság elhatárolja és megkülönbözteti a hangot a zörejtől — később pedig a másik hangtól! —, ugyanígy különbözteti meg a határozottan lüktető ritmus azt a bizonyos jelet mindazon akusztikus jelenségektől, amelyek ilyenféle, felismerhető, megragadható és megismételhető lüktetés-vonatkozásokat nem mutatnak. A hang magasságában megmutatkozó térhatást természetesen csak „quasi-tér"-nek mondhatjuk...

Az egységes ritmus születésében kétségkívül bizonyos helyet kell juttatnunk az imént cáfolt kinesztéziás eredet-elméletek relatív igazságának. Ám a szívdobogás, a járás-ritmus, sőt a munka-ritmus is önmagában véve csupán lehetőségként jelentkezik, melynek valóra váltása csakis az imént tárgyalt kollektív tartalmú jelrendszer kialakulásában revelálódhat. Más szóval: az emberi szervezet vegetatív és a természet objektív-mechanikus ritmusai csupán akkor válnak a maguk ritmus-minőségében tudatossá, amikor *a kollektív eredetű ritmus mint előkép* már létrejött. Az ember ugyanis először társadalmi lény, és csak a fejlődés igen magas fokán tudatosodik benne saját maga mint egyéniség. Pontosabban: csakis a társadalmi ember eszmélhet magára. A már kollektív alapon létrejött ritmus mint a megismerés egy bizonyos, specifikus eszköze funkcionál tehát, és lehetővé teszi a visszakapcsolást az objektív természeti jelenségekre. „Vorbild" helyett „Kontrollbild"-ről kell beszélni. S ha ezt elfogadjuk, úgy itt is tetten érhetjük azt a jelenséget, melynek során az ember saját képére és hasonlatosságára formálja a természetet!

Felfogásunk szerint ritmus és dallam egyszerre keletkezett, és éppen az eredet vizsgálatánál szabad a legkevésbé belemennünk a zenei elemek különválasztásába. E kettő együttesen vált zenévé, méghozzá e kettő a zene legfontosabb eleme, amely napjainkig, minden egyes felcsendülésekor át- meg áthatja egymást — minden eredetelmélet kötelessége, hogy együttes születésükről adjon számot.

*

Javasoljuk a következő meghatározást: bármiféle akusztikus jelenség attól a pillanattól kezdve tekinthető zenének, amikor bárhol, bármikor és akárhányszor, optimális esetben minden ember által ugyanúgy vagy majdnem ugyanúgy megismételhető, értelmet reprezentáló hangzásfenomén jön létre. E definíció kibontása remélhetőleg közelebb visz majd bennünket célunkhoz.

„Értelmet reprezentáló hangzásfenomén" alatt azt értjük, hogy a már említett kollektív szelekció révén létrejött és akusztikailag revelálódó jel a létrehozó kollektíva minden — vagy majdnem minden — tagja előtt ugyanazzal vagy majdnem ugyanazzal a jelentéssel bír.

Amikor zenei „értelem"-ről beszélünk, mindig társadalmi problémákat érintünk. A zene eredetének vizsgálatához múlhatatlanul szükséges annak megértése, hogy az önmagában vett értelem fogalma ezen a fokon még csak fel sem vethető. Értelem alatt mindig „jelentés"-t gondolunk, olyan tartalmiságot, amely bizonyos tekintetben a nyelvéhez hasonló, sőt a nyelvi jelentéstől ezen a fokon elválaszthatatlan. Tárgyunk szempontjából közömbös, hogy ez a specifikus értelem a valóság világával dialektikus kölcsönhatásban kifejlődő megismerésből vagy a megismerést helyettesítő, úgynevezett hamis

tudatból nyeri-e anyagát. (Primitív fokon rendszerint e kettő keveredése a leggyakoribb.)

Fel kell hívnunk a figyelmet arra is, hogy definíciónk nem törekszik arra, hogy a közösségi tartalommal bíró értelem hordozóját bármiféle vonatkozásban is a mai formatani értelemben vett motívumhoz vagy más efféléhez közelítse. Éppen a fenti fejtegetések konzekvenciái teszik lehetővé, hogy az „értelmet reprezentáló hangzásfenomén" akár egyetlen, határozott magasságú hang is lehessen, az adott társadalmi tudat fejlettségétől függően. Ennek az egyetlen hangnak ugyanis mind kialakulása, mind pedig értelem-hordozó funkciója közvetlenül társadalmi tartalommal bír. Egyszerűbben kifejezve: kollektív szükséglet hozta létre azon a szinten, amelyen a kollektív tudat akkor éppen volt. Kialakulásáról már mondottuk, hogy e hang minden bizonnyal mint az össze-vissza-kiabálás eredője jelent meg. Ehhez hozzá kell még tennünk: oly módon jelent meg, hogy optimális megoldásként sűrítette és ilyen értelemben megszüntetve megtartotta a különféle zörejszámba menő jelek eredeti forma- és jelentés-minőségét. Ennek alapján jelentettük ki, hogy a zenei hang természetes kiválasztódás terméke.

A természetes kiválasztódásnak ezt az esetét joggal nevezhetjük specifikusnak, mivel benne az ösztönös automatizmus és a létfenntartás által determinált tudatos ismétlés folyvást egymást átható, dialektikus egységben van. Sőt még e két oldalt megragadó meghatározás második oldala is a létfenntartás princípiumának tudatos és ösztönös oldalt egységben magában foglaló kettősségére bontható. Számunkra azonban most nem elsősorban a fogalom összetevőinek maximális finomítása, hanem a folyamat és végeredmény egymást átható, de végső soron jelentéstotalitást eredményező minőségének meghatározása látszik a legfontosabb feladatnak. Ennek tükrében definíciónk első fele szinte pleonazmusnak tűnik: az ismétlés elvét csupán azért hangsúlyoztuk, hogy a folyamat és a végeredmény egyaránt, e gondolatmenet követése nélkül is felfogható legyen.

Miért van szükség a folyamat és végeredmény egységének szüntelen hangsúlyozására? Mindenekelőtt azért, mivel közlésről — később pedig: művészetről — van szó, amelyben teljes értelemben vett végeredményről nem beszélhetünk. A zenei írásbeliség megjelente előtti korra vonatkozóan fokozottan, a megrögzítés korszakától kezdve pedig mutatis mutandis érvénnyel hangsúlyoznunk kell, hogy minden eredmény csupán egyetlen, az adott társadalmi tudatnak megfelelő optimális megoldás, amely, amellett, hogy önmagában véve totalitást reprezentál, ugyanakkor már létrejötte pillanatában a fejlettebb, tökéletesebb megoldás felé feszül. Önmagában véve tehát eredmény és tendencia egyszere és egyidőben. Létrejöttének folyamata, valamint a szóbeliség szintjén birtokba vett jel (ez esetben: zenei hang) megtartása, megőrzése éppúgy társadalmi minőségű ismétlésnek alávetett, mint ahogyan ez az ismétlés — mint folyamatosan gyakorolt társadalmi újraalkotás és társadalmi kontroll — szükségképpen vezet továbbfejlődéséhez.

Az ismétlés-kategória két összetevője, az újraalkotás és a kontroll között azért kell különbséget tennünk, mivel az előbbi a differenciálás, az utóbbi az integrálás előjelét viseli — jóllehet e tevékenységek meghatározására ezen ellentett matematikai meghatározások csak azzal a megszorítással használhatóak, hogy a kettős minőség szintúgy folyvást áthatja egymást.

A „jel"-ek konglomerátumának — még nem szabad *jelrendszerre* gondolni! — gazdagítása, finomítása korántsem tételezhető valamiféle napjainkig

tartó, egyenesen vonalnak. Egy-egy konkrét jelentéssel bíró zenei „jel" ugyanis csak bizonyos határig fejleszthető, addig a pontig, amelyen a tetszés szerint eredetinek vett és a továbbfejlesztett jel között még több az azonosság-, mint a különbségvonás. Amennyiben ez utóbbiak kerülnek túlsúlyra, akkor már olyan minőségi ugrásról kell beszélnünk, amelyben mind az azonosság, mind pedig a különbség-vonások csupán megszüntetve maradnak meg. E fejlődésben a társadalmi kontroll — a tárgyalt fokon — mindenekelőtt a jelentéstartalmakra vonatkozik. A kontroll próbaköve az az ösztönösen felvetett kérdés, hogy „felismerhető-e még a jelzett dolog a jel reprodukálásakor?" Az ismétlés automatizmusa — amely önmagában is igen bonyolult összetevőkre bontható, mint pl. ügyetlenség, ösztönös variálókészség stb. — így azután jelentéstartalmakra vonatkozó, tehát a használatiságtól és a célszerűségtől meghatározott kontrollnak van alávetve.

Ebből következik, hogy minden ismétlés egyben szelekció is. Azzal, hogy megismétli, a kollektíva egyben elfogadja, magáévá teszi és megőrzi a régit — ám egyben akarva-akaratlanul tovább is fejleszti, ha másként nem, hát azzal, hogy életben tartja. (Jól tudjuk, hogy a stagnálás a maga tisztaságában az ilyenféle területen nem fordulhat elő.) Amit ilyen vagy amolyan okból nem ismételnek meg, az — legyen bár fejlettebb, „artisztikusabb" a megismételtnél — menthetetlenül elsüllyed a feledés homályába, mivel a természetes kiválasztódás törvénye értelmében életképtelennek bizonyult.

## *II. Ismétlés és hangrendszer*

Az olvasó nyilván észrevette, hogy eddig milyen óvatosan kerültük mindenféle „jelrendszer" vagy „hangrendszer" puszta említését is. Emellett bőségesen esett szó több hangról, sőt dallamról is — csupán a „rendszer"-meghatározástól tartózkodtunk. Erre annál is nagyobb okunk volt, mivel az eredet-elméletek jelentős részének interpretációja szerint „a hangok rendszerbe helyezkednek, és azután már a rendszer maga szelektálja ki az oda nem illő hangot". Ez a megállapítás, és egyáltalán minden olyan vizsgálat, amely a „rendszer" fogalmát előbb vezeti be, mintsem hogy a hang és a dallam keletkezését több-kevesebb alapossággal megmagyarázta volna — tudatosan vagy öntudatlanul az apriorizmusok ingoványos talajára téved. Nem állítjuk tehát, hogy a fenti idézet nem tartalmaz racionális mozzanatot — sőt: mint látni fogjuk, a további bizonyítás egyik oldalaként funkciót is nyer elméletünkben —, csupán azoktól az elméletektől kellett elhatárolnunk magunkat, amelyek a kelleténél korábban vezetik be a fogalmat.

Az „egyetlen hang" elképzeléséhez, melyet a fentiekben egyhelyütt exponáltunk, a továbbiakban egyáltalán nem ragaszkodunk, azt inkább valamiféle munkahipotézisnek tartjuk. Az „egyetlen zenei hang" tézise az elkövetkező fejtegetésekben bizonyos áttétellel értendő, és „a" zenei hangot kell értenünk alatta. Annyi bizonyos, hogy ahol dallamról vagy — később — hangrendszerről beszélünk, eleve feltételeznünk kell „a" zenei hang létrejöttét. Ahogyan tehát az ezt megelőző oldalakon az egyetlen hang — átvitt értelemben „a" zenei hang — és a ritmus létrejöttét vizsgáltuk, most a már létrejött, quasi egzisztenciával rendelkező hangból utalunk vissza az eredetre.

„A" hang létrejötte már önmagában több — sőt teoretikusan kifejezve: végtelen sok — hang létezésére utal. E hangok említése nyomán nemcsak a zörejekre gondolhatunk, hanem az esetlegesen létrejött egyenletes rezgés-

számú, de „rossz" hangokra is, amelyek — ma már nem tudni, milyen meggondolás alapján — használhatatlanoknak bizonyultak. Könnyen képzelhető el, hogy egyes helyeken, valamiféle kultikus-mágikus megegyezés folytán, csak egyetlen dolgot volt szabad zenei hanggal kifejezni.

„A" zenei hang — absztrakció. Egy bizonyos, határozott magasságú hang — mai zenére gondolva — minden konkrétsége ellenére is ugyancsak maximális absztrakció. Ha azt mondom, „G"- vagy „F"-hang, akkor még semmit sem tudok arról a zenéről, amelyben ezek a hangok szerepelnek. A zeneértő ember számára — mondjuk — az „F"-hang puszta létezése is teljes mértékben elképzelhetetlen, ha pl. egy klasszikus korszakban keletkezett, fisz-moll-kompozíció első ütemeivel próbáljuk kapcsolatba hozni. Ezt szükségesnek tartjuk előre bocsátani a továbbiak könnyebb megérthetősége kedvéért.

Térjünk vissza tehát annak vizsgálatára, hogy „a" zenei hang, amely rögzítést nyert azzal, hogy határozott hangmagasságon szólal meg, miként egzisztál a valóságban?

*A rögződés egyben elkülönböződés is,* mégpedig kettős vonatkozásban. Egyfelől a hang megkülönbözteti magát a zörejtől, másfelől megkülönbözteti magát a másik hangtól, amely utóbbi esetleg szintúgy rögzített. (Ha azt mondom: „ez", egyben azt is mondom: „nem más".)

Az a zörej-tartomány, amely egy bizonyos társadalmi szükséglet „magas nyomása" alatt az ismétlődés eredményeként határozott hanggá sűrűsödött, ez utóbbiban nem szűnik meg funkcionálni. A fejlődés folyamata — feltételezhetően — egy bizonyos, szirénaszerű üvöltés amplitúdójának fokozatos csökkenésén keresztül vezethetett a rögzített zenei hangig. Ám ez a zenei hang mint eredő önmagában megszüntetve megtartja összetevőinek minőségét, Ez alatt azt értjük, hogy egyetlen zenei hang sem mutathat abszolút megrögzítettséget, abszolút egyenletességet. Ilyent csupán fizikai laboratóriumban tudunk előállítani — a legújabban elektronikus gépek segítségével. E rezonátorok, illetve elektronikus gépek hozhatják csak létre egyfelől a felhang nélküli, másfelől az önmagában véve abszolút egyenletes zenei hangot. Köznapi módon ezt úgy fejezhetjük ki, hogy a valóban élő zenei hang mind a mai napig, a legkulturáltabb játékos előadásában is felhangokat, vibrátót és különféle lebegéseket tartalmaz. Amikor azt mondjuk, hogy valakinek „szép tónusa" van, akkor ez alatt mindazon tényezők összességét értjük, amelyek adott hang absztrakt módon tételezett tisztasága mellett, efelett, illetve kifejezetten ez ellen jelennek meg. Pontosabban kifejezve: mindazon tényezők összességét, amelyek az absztrakt értelemben tisztaságot nem engedik létrejönni. A mai zenében használatos „jó" hang mindig az azonosság és nem azonosság azonosságának dialektikája értelmében jön létre. Pl. a jó vibrátó a hang magasságát szinte alig változtatja meg, de olyan lüktetést ad neki, ami az absztrakt tisztaság tényének ellene szegül. A fúvós hangszerek bizonyos dinamikai és színárnyalatai szintúgy az absztrakt értelemben felfogott tisztaság ellen hatnak. A hangszereknek a magas kultúrák által létrehozott, hallatlanul kifinomult, differenciált *egyénisége* abban rejlik, hogy a fejlődés során *önmagukat a többitől megkülönböztető hangszeregyéniségeket,* hangszerfajtákat hoztunk létre. Ezek mindegyike specifikus felhangrendszert szólaltat meg, melyek mindegyike erősíti, gazdagítja azok alaphangját — ám sohasem absztrakt, hanem művészi értelemben. Semmiképpen sem szabad arra gondolnunk, hogy a fejlődés útja az absztrakt értelemben felfogott tisztaság irányába hatott volna ! Erről szó sem lehet. Az igazság az, hogy a megelevenítés igénye

mint kollektív princípium az absztrakt értelemben vett hangtisztaság létrejötte ellen hat, mondhatnánk: a zene „nem enged" az absztrakció csábításának, hanem a maga megelevenítő eszközeivel, hangot gazdagító technikájával *folyvást visszautal saját keletkezésének folyamatára.*

Ez a folyamat, melynek során a zene létrejön és esetről-esetre újjászületik, ez a folyamat hozza létre *a hang udvarának* jelenségét. Ugyanakkor e folyamatnak gátként szegül szembe az a követelmény, hogy a gazdagított zenei hang azonosságjegyei maradjanak túlsúlyban, és a különbségjegyek csupán e hangudvarban jelenjenek meg. *E hangudvarban mi egy, „a" hangot létrehozó kollektíva lenyomatát véljük felfedezni. A megszólaló hang, bármikor és bárhol, a maga „tisztázatlan tisztaságában" saját létrejöttének folyamatát ismétli meg, eredetére „emlékezik".* Az abszolút tiszta zenei hang — a zenében nem használható.

Ugyanezt mondhatjuk el a ritmusról is. Az élettelen természetben fellelhető ritmikus zörejek csakúgy, mint a gépek mechanikus ritmusa — a zenében használhatatlan. Különösen ékesen példázza ezt a felületes hallgató előtt motorikusnak tűnő jazzmuzsika úgynevezett „off beat"-technikája, amely mindent inkább elvisel, mint a motorikus ritmust — pontosabban: utóbbi esetben a jazz e lényegi eleme nem is jöhet létre! Ti. a ritmusnak is udvara van. Ez az udvar az absztrakt-gépies ritmus és a „másfajta" vagy „rossz" ritmus között húzódik. A lüktetés feszültsége éppen abban rejlik, hogy az ütés éppen akkor hangzik el, amikor már-már azt hittük, hogy elkésett. Innen ered a jó zenei ritmus „vonszoltsága", és ennek hiányára utal a rossz ritmus hegyessége, keménysége, motorikus jellege. Ebben a jelenségben szintúgy a lüktető, eleven ritmust létrehozó kollektíva lenyomatát véljük felismerni, annál is inkább, mivel a maga tökéletes, egészséges tisztaságában éppen a népzenéket és az egészen kivételes nagyságrendű előadóművészeket jellemzi. A „kollektíván átengedett" ritmus quasi pontatlansága (ti. pontatlansága az élettelennel, a mechanikussal, az absztrakttal szemben) ugyanolyan „lenyomat", mint amilyenről a zenei hanggal kapcsolatban volt szó: a társadalmi fejlődés folyamán kialakult egyenletes zenei ritmus visszautal saját létrejöttének folyamatára, arra az állapotára emlékezik, amikor még nem fejlődött ki, nem rendszereződött. Ezek a zenének azok a kezdetlegességi együtthatói, melyek akkor is fennmaradnak, amikor pedig létüket már semmiféle kezdetlegesség-körülmény nem indokolja.

Még tisztábban és világosabban vehetjük szemügyre ezt a jelenséget, ha a vizsgálatot a már kész, kialakult hangrendszerek felől folytatjuk. Ehhez azonban vázlatosan ismertetnünk kell ezek létrejöttét, törvényszerűségeik természetét.

„A" konkrét jelentéssel bíró zenei hang puszta léte már önmagában, a lehetőség formájában tartalmazza a többi, szintúgy konkrét jelentéssel bíró zenei hang megszületését. (Bizonyíték: egy-egy munkaeszköz elkészítése és a természet ezáltal történő részleges legyőzése még az olyan további munkaeszközök „feltalálását" is megkönnyíti, amelyek az előbbivel esetleg semmiféle, vagy csak nagyon távoli kapcsolatot, rokonságot mutatnak.)

Miként „a" zenei hang megtalálása, éppúgy több hang egybekapcsolása sem érthető meg annak belátása nélkül, hogy erre egyfelől valamilyen módon szüksége volt a primitív embernek, másfelől viszont hogy esetleg mindjárt két- vagy három-hangos képlet rögzült meg a szirénaszerűség állapotából mint adott konkrét tartalom hordozója.

A két eset között nincsen lényegi különbség, mivel mindkettőben az egyetlen hang mint megrögzített egyes vonatkozik a másikra, illetve a többire: saját maga számára megtalálta az elkülönböződés lehetőségét, és azt váltotta valóra.

Az előbbi feltételezés, bármennyire elméletinek tűnik is — voltaképpen a gyakorlatiság számtalan mozzanatát rejti magában. Ezt a problémát megpróbáljuk röviden megvilágítani.

Az előbbiekben már szó volt arról, hogy milyen különlegesen fejlett absztrakciós képességet előfeltételez az a felismerés, hogy egy és ugyanazon hang különféle hangszeren vagy emberi énekhangon megszólaltatva — ugyanaz a hang! Most mindehhez még az a nehézségi tényező járul, hogy egyszerre, különféle magasságú hangok szerveződjenek valamiféle tudatos egységbe, konkrét jelentéstartalommal! Nézetünk — pontosabban: hipotézisünk — szerint erre az egyetlen hang alkalmasabbnak mutatkozott. Ugyancsak emellett szól az a tény is, hogy az ókori magaskultúrák (kínai, indiai, stb.) nagy része majdnem egész biztosan eljutott a 12-fokúnál sokkalta differenciáltabb skálák rendszeréig, amely rendszerek minden egyes hangjának *külön neve* is volt.

Hangsúlyozzuk, hogy eredet-elméletünkben nem tulajdonítunk „a" hang, különösen nem az egyetlen hang létrejöttének döntő szerepet, ezt inkább mint eddig túlnyomórészt mellőzött hipotézist vezettük be.

Lényegileg tehát több hang egybekapcsolása, illetve egyszerre történő megrögzülése útján kialakult egy bizonyos primitív dalamosság. Mi következik ebből?

Mindenkelőtt az, hogy kialakul a *zenei gondolkodás* egy bizonyos *mozgástere*. Ezen belül az ismétlés talaján kibontakozó és az adott társadalmi fejlődéstől meghatározott variálókészség viszonylagos szabadsággal mozoghat. Hangsúlyoznunk kell, hogy hangrendszerről mint olyanról ezen a fokon még nem beszélhetünk, csupán bizonyos fajta bejáratott tudati mechanizmusról, amely bizonyos hangok egymásra következését — illetve az egymásrakövetkezés lehetőségét — megkönnyíti, másokét megnehezíti.

Írásbeliségről természetesen még ezen a fokon sem beszélhetünk. A „jó" vagy „fontos" dallam hosszabb-rövidebb ideig kevéssé változva, később nagyobb változást szenvedve él tovább. A természetes kiválasztódás ezen a téren is akként érvényesül, hogy nem mindig a legfejlettebb, legbonyolultabb, hanem a leginkább *életképes* dallam marad fenn. Az „életképes" kifejezés alatt az értendő, hogy olyan jelentést hordoz, amely optimális esetben minden ember által ugyanúgy vagy majdnem ugyanúgy revelálódhat. Ez a jelentés e mozgástérben, illetve egy bizonyos mozgástérben bontakozik ki, egyrészt mivel tartalma nem a nyelvi konkrétság, a fogalmiság szférájába tartozik, másrészt mivel az adott társadalmi tudat fejlettségétől meghatározott, mondhatnánk: fennmaradásának feltétele, hogy azzal együtt fejlődjék.

Az azonosság és nem-azonosság azonosságának dialektikája alkotja itt is a probléma lényegét: a „jó" vagy „fontos" dallamnak már születésekor magában kell hordania saját mássá levésének lehetőségét. A dallamnak mint valóságnak tartalmaznia kell egyfajta irányultságot a mássá levés felé, mivel csak ezáltal jöhet létre saját dialektikus totalitása születése pillanatában is. Egyszerűbben szólva: csak akkor fejezheti ki egy, a létrejöttéhez képest későbbi időpontban ugyanazt vagy majdnem ugyanazt, ha — az azonosságmozzanatok túlsúlyának megtartásával — a társadalmi tudattal szinkronban fejlődik.

Nem nehéz észrevenni, hogy itt egy jelentésbeli mozgástérről van szó, vagy ha úgy tetszik, „jelentésudvarról". Ez a jelentésudvar egy bizonyos,

középponti jelentésmag körül bontakozik-alakul ki. E jelentésmag önmagában véve is lényegi mozzanatokat vallhat saját tartalmául. Akár kultikus-mágikus, akár racionális értelemben vett, konkrét utilitárius formában, illetve ez utóbbi reprodukálásaként jelentkezik is ez a tartalom — a dallam fennmaradásának ténye mindenestül e tartalom minőségének kiszolgáltatott. Amennyiben e tartalom kizárólag pillanatnyi, esetleges dolog, fogalom vagy jelenség — a dallam nem egzisztálhat sokáig.

És mégsem vész el.

Amikor az imént a zenei gondolkodás mozgásteréről beszéltünk, már exponáltuk annak lehetőségét, hogy egy vagy több dallam in concreto elsüllyed, de bizonyos hangok egymásrakövetkezésének lehetősége és mások lehetetlensége, tehát a már elhangzott hangok bizonyos rendszere — pontosabban: egymásra vonatkoztatottsága — a tudatban marad mint lehetőség és lehetetlenség. Ez a lehetőség az aktive alkotó társadalmi tudat működéséből eredően a valóraváltás felé feszül. Ám a társadalmi alkotás ugyanakkor egyben társadalmi kontroll is. Miként a hangok egymásra következése az erre bejáratott tudatban zökkenésmentesebben megy végbe — ugyanúgy végzi gyorsabban és pontosabban a zenei tudat a kontrollfunkciót is, mivel erre is bejáratott.

Amikor tehát azt mondottuk, hogy a „jó" dallam in concreto elsüllyedhet, de a hangok egymásra következésének ténye mint további dallamok keletkezésének lehetősége tovább él — most ezt azzal egészíthetjük ki, hogy a „rossz", „esetleges" vagy „használhatatlan" dallam elsüllyedése mint valami *lehetetlenség-precedens* él tovább.

Hogy tovább léphessünk, szükségesnek látszik visszatérni kiindulópontunkra.

A zene specifikus nyelv, s ilyen értelemben ismeretek közlése. Az ismeretek mennyiségének növekedésével bizonyos arányban növekszik a zenei nyelv kifejezőkészlete is. Ez utóbbi gazdagodás azonban nem mutat egységesen felfelé ívelő, töretlen vonalat, mivel az absztrakciós készség kifejlődésével a differenciálódás folyamata mintegy átmetsződik, és — jóllehet magasabb fokon — visszaáll az egyszerűség, amely önmagában megszűntetve megtartja és ezzel véglegesíti a már életképtelenné vált differenciálódás esetlegességeit. A társadalmi tudat a lényegi zenei tudattartalmakat ismétlés útján rögzíti, s ezzel egyben folyvást kontrollálja.

A zenei hang a keletkezésekor — most már mindegy, hogy egyetlen hangról, vagy esetleg valamiféle „motívum"-ról vagy „motívumtöredékről" van-e szó — mint közlés az érzéki konkrétság szintjén jelentkezik, tartalmisága tehát mintegy „a fogalom előtt" van. *Több hang többszörösen megismételt, variábilis összekapcsolása azonban, komplex érzéki tartalma folytán már a fogalom feletti szintre emelkedik.* Ezen a fejlettségi szinten pillanthatjuk meg a hangrendszerek keletkezését.

E ponton a legnagyobb figyelemre van szükség, nehogy a gyakorta tapasztalható hibába essünk. *A hangrendszerek nem mint hangrendszerek keletkeznek!*

Az egyszólamú dallamkultúrákban joggal beszélünk hangrendszerről, és nem korlátozzuk hangkészletük meghatározását a *hangsor* fogalmára. Erre több okunk van. Először: a hangsor mint olyan semmivel sem kevésbé absztrakt fogalom, mint a hangrendszer, a maga minőségében éppúgy nem jelenhet meg az élő valóságban, mint amaz. A dallamvilág, amelyből absztra-

hálták, szinte sohasem ugyanabban a sorrendben használja, hanem hangjait többé-kevésbé tetszőlegesen, általában azonban bizonyos latens törvényszerűségeknek engedelmeskedve „keveri" össze. (Természetesen a „keveri" meghatározás az absztrakt elméleti sorrendhez képest, tehát többszörös idézőjelben értendő.) Másodszor: számos elméletírónál jelenik meg az a megfontolandó és igen jogosnak tűnő feltételezés, amely szerint a többszólamúság megelőzte volna az egyszólamú dallamkultúrák létrejöttét. És a többszólamúság alatt ezúttal nem csak a heterofóniát kell értenünk, hanem a párhuzamos éneklés és a többé-kevésbé rendszerezett, primitív polifónia számtalan egyéb formáját. A harmadik ok szervesen következik az előbbiből. Az első, rendszerezett és ilyen módon megrögzített polifonikus kísérletek (az ún. „Notre Dame-i Iskola") úgy lépnek elénk, mintha csupán felismernék az egyszólamú — ez esetben: gregorián — dallamban inkluzíve benne rejlő vertikális vonatkozásokat, illetve energiákat. A második pontban ismertetett hipotézis tehát feleletet adna arra a kérdésre, hogy „miként kerültek az egyszólamú — ez esetben gregorián — dallamba ezek a vertikális energiák, illetve ezen energiák kibontásának lehetőségei?"

Azt mondottuk, hogy több hang többszörösen ismételt, variábilis összekapcsolása a fogalom feletti szintjén bontakozik ki, és *érzéki komplex* tartalmú. Nyilvánvaló ebből, hogy a zenei szinten végbemenő valóságtükrözés előtt a régebbi állapothoz képest új lehetőségek nyíltak. *A hangok egymás közötti viszonyának rendszerezése nem más mint hogy az addigi statikus jelrendszer dinamikus vonzási rendszernek adja át helyét.* További magyarázatunk már csak e definíció megvilágítására és kibontására szorítkozik.

A hangok rendszere akkor jön létre, ha az egyes hang vagy motívumtöredék elveszítette önmagában vett jelentés-totalitását. A hangrendszer puszta léte ok és okozat egyszerre. Egyrészt létrejötte tette lehetővé, hogy a zene egy bizonyos „quasi önállóságra" tehessen szert — másrészt viszont ez a „quasi önálló" funkció idézte elő — mondhatnánk: követelte meg — azt, hogy a zene saját magát rendszerezze. Ez igen fontos mozzanat, melyre később, a megfelelő helyen vissza fogunk térni.

A hangrendszer kettős irányultságot mutat. Egyfelől rendezi a meglevőt, másfelől negative tételezi a „rossz"-at, a „használhatatlan"-t, pusztán azzal, hogy „jó"-nak és „használható"-nak ismer el a lehetséges és elképzelhető hangok közül egynéhányat. A hangrendszer a zenei értelemben vett megismerés, a zenei ismeretek összességének legvégső absztrakciója. (Ha esztétikailag nem is egzakt, de érzékletes meghatározásnak tartjuk, ha ezt mondjuk: *a hangrendszer a zene logikája.)* Kialakulásának mechanikus vonatkozása, hogy rögzíti az addig kialakult zenei gondolkodás *mozgásterének* legáltalánosabb törvényszerűségeit — tartalmi vonatkozásai viszont e mozgástér által körülhatárolt jelentések összessége.

Az előbb említett negatív vonatkozásokat illetően azt is meg kell jegyeznünk, hogy a hangrendszer minden esetben *redukció* is. Ez a redukció pontosan olyan törvényszerűségek szerint megy végbe, mint amilyeneket az egyes zenei hangok kialakulásánál már ismertettünk: a kollektív alkotás és kollektív kontroll dialektikus egységének égisze alatt. Létrejötte mint végeredmény magában megszüntetve megtartja az esetlegességek hosszú sorát. Történetileg szemlélve: a hangrendszer megrögzítésére rendszerint akkor kerül sor, ha már olyan jelenségek mutatkoznak, amelyek az adott hangrendszer létét „fenyegetik", de ugyanakkor a társadalom egy része, bizonyos meggondolások alapján,

szükségesnek látja megóvni. Ez a „megóvás" azonban csak látszólag vonatkozik kizárólag a hangrendszerekre — a társadalom adott része ilyenkor valójában a jelentéstartalmakat óhajtja konzerválni, melyekhez valóságos vagy vélt érdekei füződnek.

Ha a már kialakult hangrendszer felől vetítjük vissza a vizsgálatot, hamarosan kitűnik, hogy a zenei jelek kialakulásának az a processzusa, amelyről jelen dolgozat első felében beszéltünk, a zenének mint művészetnek puszta lehetősége, megszületésének előfeltétele. Ám ez a lehetőség, mivel a megvalósítás felé feszül, a megvalósításban — ti. a már kifejlődött művészetben — sohasem olvad fel nyomtalanul. (Talán elég, ha itt az „élő zenei hang" már tárgyalt problematikájára utalunk.)

Milyen új helyzet lép fel a hangrendszerek kialakulásával? Pontosabban: milyen új helyzet kialakulását tükrözi a hangrendszerek létrejötte? Ezt vizsgáljuk a továbbiakban.

A zene időbeli művészet. Így a valóságnak az a része, amely a specifikusan zenei tükrözés előtt feltárhatja magát, csakis az időbeliségnek közvetlenül kiszolgáltatott rész lehet, azaz: *a jelenségek fejlődésének folyamata.* E folyamat a dolgok egymásra vonatkozásának útján bontakozik ki, úgy is mondhatnánk: *a folyamat a dolgok feszültsége.* Ez a felismerés — legyen bár ösztönös vagy tudatos szinten végbemenő megismerés eredménye — csupán igen késői fejlődési fok terméke lehet. Az így megismert belső törvényszerűséget mondottuk az imént fogalom felettinek, illetve komplex érzékinek, amennyiben természetesen a zenében jelentkezik. *A zene tehát a jelenségek feszültségének felismerése a fogalom feletti, a komplex érzéki szintjén, és megvalósítása optimális esetben minden ember által ugyanúgy vagy majdnem ugyanúgy megismételhető, egyenletes rezgésszámú akusztikus jelek folyamatának segítségével.*

Igen fontos ponthoz érkeztünk el ezzel a megállapítással, mondhatnánk a dolog punctum saliensét érintjük. Amikor ugyanis a zene a valóságot már nem a maga konkrét jelenvalóságában — mondhatnánk: közvetlenül érzékletes, „képi" formájában — tükrözi, hanem „quasi autonómiá"-ra tesz szert, szükségképpen létre kell hoznia egyfajta „quasi autonóm" folyamatot, időbeliséget. Vagy megfordítva: a zene csak akkor tehet szert e „quasi autonómiá"-ra, ha a már konkréten jelen nem levő valóságot mint folyamatot, mint a dolgok és jelenségek időbeli következését, illetve feszültségét megjeleníteni képes. Csupán a könnyebb érzékelhetőség miatt szeretnénk itt egy példára utalni. Ha a fejlődés alsó fokán élő, primitív ember bizonyos veszély közeledtével a veszélyről és ezen felül a veszély minőségéről akarta társait értesíteni vagy tőlük segítséget akart kérni — úgy ez a tény egy, a konkrét valóságtól nagyonis pontosan meghatározott időbeliséget mutat. *Az ekkor használt jel utilitáriustartalmi vonatkozásai között azonban a tér-elemek döntő túlsúlyt nyernek az időbeli elemek felett.* A zene időbeliségét ugyanis maga az adott cselekmény időbelisége biztosítja. A minőségével — ti. a jel minőségével — szemben felvetett „kontroll-kérdés", illetve „kritika" az lesz, hogy pontosan felismerhető- és könnyen reprodukálható-e? Amikor a konkrét veszély már nincs jelen, akkor az egész cselekmény időbeliségét mintegy saját magából kell létrehoznia a zenének.

A valóság folyamatainak zenei megjelenítése mint folyamat természetesen csakis a hangok egymásutánja lehet. Ám ugyanakkor nem hangok bármiféle egymásutánja, vagy bármiféle hangok egymásutánja, hanem csak bizonyos hangoké, amelyek az előbb említett „mozgástér"-ben kialakultak, és így már önmagukban is egyfajta jelentéssel bírnak. E jelentések egymásra

vonatkozása bizonyos hangok egymásutániságában revelálódik, valamint ezen egymásutániság feszültségében. Elvontan meghatározva: *a térbeliség domináns szerepét az időbeliség domináns szerepe veszi át, és ezzel együtt a konkrét utilitárius minőség egy „quasi utilitárius" minőségbe csap át.* Ugyanakkor az egyes hangok, illetve primitív hangkövetkezések jelentése átadja helyét a hangrendszer jelentésének. Ebben a mozzanatban pillanthatjuk meg a hangrendszer-éthoszok születését.

Mit jelent ez a mozzanat az ismétlés szempontjából? Azt jelenti, hogy az ismétlés formájában jelentkező társadalmi alkotás és társadalmi kontroll állandó, rögzített (természetesen az írásbeliség előtt rögzített!) jelentésbeli és mechanikus mozgástérre tesz szert. E mozgástér viszont éppen azért tágul, és éppen azért biztosít nagyobb szabadságot a zenei gondolkodásnak, mivel a mechanizmus bejáratott, az ösztönös variálókészség megismeri saját korlátait, melyeken belül szabadon mozoghat. Az autonóm zenei idő nem más, mint folyamat, a hangok törvényszerű vagy lehetséges egymásra következésének, vonzásának vagy taszításának teljes feszültség-rendszere. Ettől kezdve *a hangrendszer mint egész vonatkozik a valóságra*, természetesen nem mint hangrendszer, hanem mint konkrét dallamok vagy egyáltalán a zene lényegi attributumainak absztrakciója.

A hangrendszer a létrejötte pillanatában kettős irányultságot mutat. Egyfelől már létrejöttének ténye maga is számtalan „majdnem ugyanolyan" minőségű muzsika létrejöttét, létezését, sőt funkcionálását előfeltételezi, melyek ugyanakkor realizáltságukban magában számos véletlenszerű mozzanatot tartalmaznak — másfelől viszont a rendszer maga, absztrakt körvonalazottságában, további végtelen mennyiségű „majdnem ugyanolyan" muzsika megszületésének egyengeti útját. Ettől kezdve középponti kategóriánk, az ismétlés, új minőségében lép elénk. A zene autonóm időbelisége mint új minőség teszi lehetővé, hogy a konkrét utilitárius vonatkozások a quasi utilitárius vonatkozásoknak adják át helyüket. (Egyszerűbben szólva: a zene művészetté lett.) Az ismétlés tartalma tehát, amely mindenestül időbeli ténykedés, ettől a pillanattól kezdve egymást dialektikusan átható két oldal egységeként lép elénk. Az eddigi fejlődés során, a jelek korszakában, a hangrendszerré még nem szerveződött zene korában az ismétlés utilitárius-tartalmi vonatkozásai voltak túlsúlyban. Ez az oldal nem semmisül meg, hanem az autonomitás tényének megszületésekor éppen ez teszi lehetővé az új oldal megszületését. *Az ismétlés, amellyel a társadalmi tudat eddig létrehozta és fenntartotta a zenei jelek konglomerátumát, most az időbeliség szférájában jelenik meg. A hangrendszer tehát önmagában, új minőségben tartja meg az ismétlés tényét magát.* Köznapi egyszerűséggel kifejezve: így válik az ismétlés ténye mindmáig a zene egyetlen formaalkotó princípiumává. Ugyanazzal a folyamattal állunk itt szemben, mint amelyet akkor figyeltünk meg, amikor a zene autonóm idejének kialakulásáról volt szó. Akkor — tehát a jelrendszer előtti korszakban — a zenei jel időbeliségét a konkréten jelen levő cselekmény biztosította, az ismétlés maga tehát mindenekelőtt a térbeliség szféráját mondhatta magáénak. (Ha a jelnek magának volt is természetesen egy bizonyos időbelisége — ez semmiféle módon nem mondható azonosnak a zenei értelemben vett autonóm időbeliséggel!) A cselekménytől in concreto elszakadt zene azonban szükségképpen létre kell hogy hozza saját határait. Lévén a zene végső fokon időbeli művészet, ezért azt az elemet, amelynek létrejöttét köszönheti, tehát az ismétlést, a maga időbeliségébe „kebelezi be".

Az eddig tárgyalt három réteg tehát így alakul:

1. A zenei értelemben vett hang az ismétlésnek köszönheti létrejöttét, kifejlődését és fennmaradását.

2. A hangrendszer bizonyos hangok egymásra következésének számtalanszor történő megismétléséből ered.

3. Mind a hang, mind a hangrendszer — mint autonóm folyamat, azaz mint zenei idő hordozója — új minőséget nyer.

A harmadik pontban adott meghatározás fordítva is értendő: a rendszerben keletkezett dallamon belül az ismétlés ténye biztosítja a dallam egzisztálásán felül a — dallamnak, illetve az egész zenének — továbbfejlődését is. Az olyan zene, amelyből az ismétlés principiuma hiányzik — nem tekinthető zenének.

Miként viselkedik most már a rendszerezett hang mint egyes?

A hang a rendszerbe illeszkedése után is önállóságra törekszik. Ezt nem szabad valamiféle misztikus tulajdonságnak tartani, hanem szükségképpen következik létrejöttének folyamatából. Azzal, hogy egy-egy hang mint a hangrendszer egyik tagja egyfelől bizonyos irányultságot mutat a másikra, ugyanakkor esetleg kifejezetten nem irányul egy harmadikra — már tisztán reveláldik ez a tény. A hangrendszer ugyanis sohasem lehet a hangok mechanikus rendszere, hanem csupán hierarchiája. E hierarchia által adott lehetőséget váltja valóra — egy igen kései fejlődési fokon — a funkció-rendszer. A hang önállóságának egyébként az is a bizonyítéka, hogy a rendszer csupán addig finomodhat, ameddig a benne szereplő hangok elkülönböződése lehetővé válik.

A már kialakult, funkcionáló — sőt: esetleg tudományos értelemben is megrögzített — hangrendszer kollektív vonatkozásairól is kell néhány szót ejtenünk.

*Kollektíva hangrendszert mint olyant sohasem rögzít.* A rögzítés ténye csupán a munkamegosztás egészen magas fokán következhet be, amikor a zenével való foglalkozás — mindenekelőtt a zeneszerzés — egyéni üggyé válik. (De még a komponista sem hangrendszert rögzít!) Ezen felül bizonyos zenetudományi ismeretek is szükségesek hozzá. Ez alkalommal tehát újabb differenciálódást pillanthatunk meg: a megismerés új lehetősége nyílik meg (pl. a görögöknél), amely — annak ellenére, hogy maximális absztrakció létrehozására irányul — minden esetben indíttatva érzi magát arra, hogy a végső formát valamiféle „végző tartalmakkal" töltse meg. Pontosabban itt nem is bizonyos formák tartalmakkal való „megtöltéséről" van szó, hanem arról a felismerésről, hogy a zene elemei a maguk leginkább absztrakt minőségében, illetve rendszerében is megtartják a valóságra irányultság bizonyos, igen általános mozzanatait. Nem lehet véletlen, hogy a görögök hangsoraikat nemzetekről, illetve nemzetiségekről nevezték el — nyilvánvaló, hogy egy-egy hangsor egy-egy nemzetiség zenei-gondolkodási mozgásterének absztrakt lenyomata. A görög klasszikusok „jó" és „rossz", „erkölcsös" vagy „erkölcstelen" hangsor megítélése pedig már nyilvánvalóan arról tudósít bennünket, hogy e rendszerek miként tükröződtek az athéni polgár zenei tudatában.

Ha azt mondottuk, hogy kollektíva hangrendszert mint olyant sohasem rögzít, mindjárt azt is hozzá kell tennünk, hogy azt a maga élő valóságában a kollektíva hozza létre, és ez is tartja fenn. Ám éppen azon a ponton, amelyen a kollektív alkotás és kollektív kontroll a legtisztábban észlelhető, tehát a népzenében, pontosan megfigyelhetjük a már tudatilag mélyen megrögzült hang-

rendszer kettős vonatkozásait. Egyfelől a népi muzsika sokáig fenntart és konzervál bizonyos hangrendszereket (pl. a magyar népzene a pentatóniát), másfelől viszont folyvást kilép e rendszerből, azaz: a konkrét, adott dallam a legtöbbször „szabálytalan"-nak mutatkozik az absztrakt rendszerhez képest.

Megemlítendő még, hogy az absztrakte tételezett rendszerhez képest igen gyakran egy bizonyos hang is „szabálytalanul" viselkedik. Ezúttal csak két példára szeretnék itt utalni: a jazzmuzsika „dirty tones"-a, amely a blues — dúr-moll — hangrendszeréhez képest ugyanolyan tisztázatlanságot mutat, mint a magyar népdalban igen gyakori „dunántúli terc" és „dunántúli szeptim" jelensége. (Az analógia érdekességét még tovább fokozza, hogy mindkét tisztázatlanság ugyanarra a hangra koncentrálódik, pontosabban a hangrendszer azonos fokán fordul elő. Ez a tisztázatlanság mint valami kollektív lenyomat igen gyakran még olyankor is megmarad, amikor létét már semmiféle „bizonytalansági együttható" nem indokolja, az egyes hang mintha újból bemutatná, újraalkotná saját létrejöttének folyamatát [pl. a legmodernebb jazzmuzsika „dirty tones"-a].)

Anélkül, hogy részletesen ismertethetnénk, vázlatosan érintjük a hangrendszerek fejlődésének egyik általános törvényszerűségét.

Az ún. modális skálák a tetrachordból kifejlődvén ráléptek az elkerülhetetlen differenciálódás útjára. A modális skálák nagyrészt megtartják a tetrachordból való származás lenyomatát (a gregorián dallamosság pl. alig utal oktávérzetre!). A modális hangrendszerek száma — az összes „hyper" és „hypo"-skálákkal együtt — a három tucatot is meghaladta. (Csupán közbevetőleg jegyezzük meg, hogy az elméletíróknál egészen természetesen tételezett oktáv-azonosság jelensége csupán a vokálpolifónia hallatlanul magasra fejlett szakaszában és végeredményben csak Palestrinánál nyer szerves szerepet a melódiaformálásban — ezen is el kellene gondolkodni... ) A dúr-moll hangrendszerek duális hegemóniája ehhez képest hallatlan egyszerűsödést jelent. Azt is figyelemreméltónak kell mondanunk, hogy a XIX. század végi zeneszerzők egyszeriben felfedezik azokat a modális hangrendszereket, amelyeket a dúr- és a moll-rendszer megszüntetve megtartott. Az impresszionista iskolák tevékenységében már a dúr-moll-rendszer ismétli meg saját létrejöttének történelmi folyamatát. És érdekes módon csak ekkor válik lehetővé, hogy bizonyos — technikai értelemben véve primitív, a valóságban azonban hallatlanul értékes és fejlett — népi zenék a maguk teljességében beépüljenek a műzene szervezetébe és megtermékenyítsék.

Egyetlen, kiragadott példa ez csupán, amelyen demonstrálni óhajtottuk az ismétléselmélet történelmi vonatkozásait, dolgozatunknak azt az alapelvét, amely szerint a zene a megszólalásának, megismétlésének és továbbfejlődésének minden fázisában ösztönösen újraalkotja létrejöttének teljes folyamatát. S ez a folyamat az ugyanúgy vagy majdnem ugyanúgy ismétlés dialektikájának formájában megy végbe olyan módon, hogy ez a forma kollektív tartalmaktól s jelentésektől áthatott. Minden kollektív talajon létrejövő művészet a tartalmában fogva tartja annak lehetőségét, hogy visszatérjen származásának szférájába, még akkor is, ha ez a szféra — ti. a társadalom — időközben alapjaiban megváltozott. A dolgozatban többször említett és kifejtett jelentéstér, zenei gondolkodástér biztosítja e visszatérés lehetőségét, és most már nem nehéz megpillantanunk azt az oksági viszonyt, amely a jelentéstér és a majdnem ugyanúgy megismétlés között húzódik: az egyik a másiknak oka és okozata egyszerre.

Talán nem felesleges itt megemlítenünk, hogy a zene megrögzített korszakában az imént kollektívnek mondott problematika némileg bonyolultabban jelenik meg. A zeneszerző-egyéniség — aki a régi korokban vagy a népzenében, ha létezett is, nem játszott döntő szerepet (bármit talált is ki, ha nem a kollektíva nyelvén szólt, nem ismételték meg, és így elveszett) — a jelenkorhoz közelítve mint egyéniség lép elénk.

E problémának külön tanulmány tárgyát kellene alkotnia — ezúttal csupán egyetlen részletkérdést szeretnénk tisztázni, illetve vázlatosan ismertetni.

A zeneszerző épp oly nyitott lélekkel fogadja az eléje táruló akusztikus jelenség-világot, mint a dolgozatunkban szereplő primitív ember. Amikor a zenetörténész kizárólag nagy egyéniségtől nagy egyéniségig próbálja meghúzni a zenetörténet fővonalát, ugyanolyan önkényesség hibájába esik, mint amikor az eredet kérdésében kizárólag a természet egyenletes rezgésszámú zörejeire koncentrál, és ezek másolásának vizsgálatából próbálja rendszerét felépíteni. A zeneszerző sohasem a zene rendszerét sajátítja el, hanem azt a valóságvilágot teszi magáévá, amelyet a zene az addigi fejlődése során magáévá tett.

Ami pedig az írásbeliség tényét illeti, a helyzet, lényegét tekintve, itt sem különbözik döntően a korábbitól. A csak-írásban fennmaradó muzsika s ezen felül a mostanában nagy számban felszínre hozott múltbeli extrém zeneszerzők hosszú sora fokozottan éber történelmi vizsgálatot követel. Értékük megállapításával kapcsolatban még akkor is bizonyos szigorral kell élnünk, ha bennük esetleg jelenkorunk közvetlen előképét pillanthatjuk meg. Nevezetesen szembe kell néznünk azzal a problémával: vajon miért nem értette meg őket a koruk? Ezt a kérdést ma már nem lehet azzal az egyszerű publicisztikai fordulattal elintézni, hogy „a zsenit sohasem értik meg..." (Annál is kevésbbé tartható ez a romanticista szemléleti mód, mivel a zsenik döntő többségét a koruk nagyonis jól megértette!) Könnyen lehetséges, hogy a Gesualdo-szerű muzsikusok valójában a zenetörténet jelentéktelen mellékvonalát alkották, és hogy az ilyenféle muzsikák mostanában tapasztalható reneszánsza nem is vet reánk olyan előnyös fényt... Mindezt azonban inkább kérdésnek, mintsem kijelentésnek szántuk.

Annyi bizonyos, hogy a zene a megrögzített állapotából folyvást visszavágyik megrögzítetlen állapotába. A zene kottában rögzített létformája nem tekinthető egyébnek puszta vegetációnál; létezésének igazi szférája a társadalmi tudat. Minél nagyobb erőfeszítéseket teszünk kottaírásunk továbbfinomítására, minél bonyolultabb ritmuslejegyzési technikát alkalmazunk például, annál kevésbbé sikerül egészségesen lüktető ritmust létrehoznunk. Minél minuciózusabb pontossággal határozzuk meg a rögzített muzsika hangzásszféráját, annál jobban megnehezítjük a zene visszatérését egy jövőbeli, megváltozott társadalom tudatába. Ad abszurdum határesetet jelent ebben az elektronikus zene, amely dialektikus értelemben — tehát az azonosság és nem-azonosság egységének értelmében — *megismételhetetlen*. Ez a „zene" semmiféle kollektív alapot nem mondhat magáénak, s ezért a kollektívába való visszatérése elől minden út el van zárva.

Végezetül még csak annyit, hogy a megrögzített zene formai fejlettsége és egyben felfoghatóságának nehézségi foka azon mérhető le, hogy milyen ismétléselemekkel bír, és hogy ezek az elemek milyen távolságban helyezkednek el egymástól. Ha pl. az európai—amerikai kultúrkörben keletkezett bármelyik slágert vesszük szemügyre, rendszerint már a harmadik ütemben ismét-

lésnek vagyunk tanúi. Egyikük-másikuk hihetetlen népszerűségét nagyrészt azzal magyarázhatjuk, hogy az appercipiáló és reprodukáló tudat, az emlékezet itt viszonylag kis feladatot kap. Úgy tűnik, hogy a zene bonyolultságának (ami természetesen nem jelent egyben esztétikai magasrendűséget is!) egyetlen pontos próbaköve az ismétlés-felületek, az azonos vagy majdnem azonos elemek egymástól való távolsága és önmagában vett minősége.

## ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПОВТОРЕНИЯ (КОНСПЕКТ)

*Андраш Перне*

В музыке единственный элемент создания формыповторение. Исходя из этого поло жения, автор предлагает теорию происхождения самого повторения, являющуюся одно временно и теорией происхождения музыки. В первой части работы рассматривается возникновение музыкального «знака», акустического коммуникативного явления равномерной колебательной частоты. На этой ступени развития музыка еще в полной мере подчинена непосредственной утилитарности, и потому контрольный вопрос общества, создающего и сохраняющего знак, может содержать в себе лишь следующее: легко ли интонируется знак, передаваем ли он и недвусмыслен ли? Такой знак указывает на конкретно существующие действия, события и потому получает от них свою временность, в нем первоначально проявляются аттрибуты пространственности. Между возникновением автономного музыкального времени и музыкальным изображением не существующего конкретно действия имеется диалектическая связь. Это положение развивает вторая часть работы. По мнению автора, эта диалектическая связь может найти формы своего существования только в звуковой системе. Система звука является как «область движения» музыкального мышления общества. На этой ступени повторение — являющееся одновременно и причиной и следствием развития — из сферы пространственности попадает в сферу временности, функционируя как организующий и расчленяющий элемент автономного музыкального времени, снимая моменты прост ранственности («квази-пространство»). Конкретная утилитарность одновременно передает место квази-утилитарности; звуковая система — как система участвующих в ней обладающих значением звуков — также сни мает значение отдельного звука, и теперь уже относится к действительности как систем процессов и напряженности. Работа заканчивается кратким обзором истории музыки.

## THE THEORY OF REPETITION IN MUSIC: AN OUTLINE

*by András Pernye*

Repetition is one of the formal elements of music. Beginning with this statement the author presents a theory of the origin of repetition which is at the same time a theory of the origin of music. The first part of the study attempts to clarify how the motes, the even frequency of the communicative phenomenon of acoustics, arose. Music, at this stage of development is still dependent on immediate use and the society creating and preserving that notecontrols it only on the basis of whether it is easily intonable, trans, issible and unambiguous. This note refers to actions and events in concreto. It receives its temporal character from these and primarily the attribute of spatiality becomes manifest in it. It seems that there is a dialectical relation between the musical representation of an action opposite to this former and the rise of autonomous musical time. In the second part of the work we find the treatment of the thesis that this dialectical relation may find its own mode of existence only in thesounds system manifest as the „scope" of social thought taken in a musical sense. At this stage repetition which is both the cause and effect of development is lifted from the sphere of spatiality into that of the temporal. There it functions as the organizing and arranging element of autonomous musical time while leading to the abolishment and preservation (aufheben) of the moments of spatiality („quasi-space"). The concrete utilitarian relinquishes its place to the quasi-utilitarian; similarly sound system as the system of notes possessing meaning preserves the meaning of the individual note through abolishment and now as a progression and tension the system refers to reality. A brief survey of the history of music concludes the work.